

في النقد البنيوي للسرد العربي
في الربع الأخير من القرن العشرين

مطبوعات نادي القصيم الأدبي
١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م
الطبعة الأولى

السعودية - القصيم - بريدة ص ب ٧٨٢
الرمز البريدي ٥١٤٢١
هاتف ٠٦٣٨١١٤٤١ - ٠٦٣٨١٥٣٠٢
فاكس ٠٦٣٨١٤١٤٨
www.adabi-qassim.com

في النقد البنيوي للسرد العربي

في الربع الأخير من القرن العشرين

دكتورة/ فريال كامل سماحة

أفكار هذا الكتاب تعبر عن وجهة نظر كاتبه، ولا تعبر
بالضرورة عن وجهة نظر الناشرين أو توجهاتهم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

أ.د. محمد نجيب العمامي

يعسر اليوم، إن لم نقل يستحيل، إحصاء البحوث الجامعية وغير الجامعية في فنون السرد العربي الحديثة والقديمة. وقد يعسر أيضا تعرف كلّ التصوّرات النظرية التي في ضوئها درست هذه الفنون. إلا أنه يمكن ردها إجمالاً إلى مناهج غربية سواء تمخّضت لدراسة النصوص القصصية أو لم تتمخّض. ويجد لجوء الدارسين العرب إلى هذه النماذج مبرّره في خلوّ التراث العربي النقدي من أجهزة نظرية تمكّن من مقارنة نصوص السرد وفي أنّ النصوص العربية المجراة عليها تلك المناهج هي، في الأصل، غربية النشأة والتطور. ونعني خاصة الرواية والقصة القصيرة.

وقد توزّعت جهود الرواد العرب وتابعيهم بين التعريف ببعض الزاد النظري الغربي والإجراء التطبيقي على نصوص عربية. وتواصل هذا الجهد إلى اليوم مع تفاوت بين البلدان العربية يرجع إلى حظّ مؤسسات تعليمها من تعليم اللغتين الفرنسية والإنجليزية وإلى مدى تمثّل المتعلّمين لإحداهما أو لكليهما. وتراكت المؤلفات معرفةً أو مطبّقةً أو مستتيرةً. وظهرت دراسات كثيرة تنقد هذا المصطلح أو ذاك وهذا المفهوم أو ذاك أو هذا الإجراء أو ذاك لدى دارس بعينه أو مجموعة دارسين. ولكنّ هذا الجهد الفردي لم يندرج في حركة جماعية يكون وكدها نقد الحصيلة الهائلة من الدراسات السردية العربية نقداً علمياً.

وفي إطار سدّ هذا النقص في المكتبة العربيّة يندرج بحث الدكتورّة فريال كامل سماحة الذي اختارت له عنوانا "في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين". وقد أقامته على مقدّمة وخاتمة وأربعة فصول هي على التوالي: المرتكز النظري للنقد البنيوي للسرد العربي والنقد البنيوي وتحليل القصّة/مضمون السرد والنقد البنيوي وتحليل الخطاب/ملفوظ السرد وأخيرا النقد البنيوي والبحث عن مكوّنات الخطاب الروائي العربي: «تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير» لسعيد يقطين أنموذجا.

ويسمح هذا العرض لعناوين الفصول بتبيّن مراحل العمل الثلاث: المنطلقات النظرية والنقد البنيوي التطبيقي العربي لجانبي النصّ القصصي، المحتوى والكلام الناقل هذا المحتوى ثم كتاب بعينه جمع فيه صاحبه بين النظري المترجم والتطبيقي. وهي مراحل، كما يبدو، تنطلق من الأصل نحو الفرع ومن العام إلى الخاص فتهد بناء الكتاب إحكاما لا غبار عليه ومنهج تأليفه وضوحا يساعد على تتبّع ما جاء فيه بيسر.

أمّا محتوى الفصول، وهنا تكمن طرافة بحث الدكتورّة فريال كامل سماحة، فتطبيق للفكرة التي قادت إلى تأليفه وهي تتبّع مآل النقد البنيوي الغربي في بحوث عربيّة يتقن أصحابها إمّا الفرنسيّة أو الإنجليزيّة وفي أخرى لا يتقن أصحابها لا هذه اللغة ولا تلك وإنّما متحوّ زادهم النظري من البحوث العربيّة السابقة، بحوث الرّواد. وقد تتبّعت الباحثة، في صبر ودأب، درجة تمثّل كلّ فريق للنقد البنيوي كما نظّر له أصحابه الأصليّون. فوقفت على الإيجابيات والمكاسب والسلبيات والثغرات. وساعدها في تنفيذ مشروعها معرفتها الإنجليزيّة

وتمثّل الجهاز النظري البنيوي وما تحلّت به من روح علميّة على امتداد بحثها.

ويبدو جلياً أنّ الباحثة كانت واعية بأنّ المصطلحات من أهمّ القضايا التي تطرح عند نقل المعرفة من ثقافة إلى أخرى وبأنّ دورها في تمثّل المفاهيم المرتبطة بها أساسي. ولذلك حرصت على إثبات المقابل الأعجمي عند أوّل استخدام للمصطلح العربي واستعملت الهامش لتبيّن اختلاف الدارسين في استخدام المصطلحات. من ذلك مصطلحا قصّة وحكاية حيث يعني الأوّل، على سبيل المثال، المحتوى السردي لدى بعض النقاد في حين يعني، لدى بعضهم الآخر، الخطاب الذي ينقل هذا المحتوى.

وبفضل جدّية الباحثة وطرافة الموضوع المتمثلة، كما أسلفنا، في تقويم مجهود "جيلين" من نقاد السرد العربي وخاصة الروائي منه على امتداد عقدين وتحديداً من سنة ١٩٧٩ إلى سنة ١٩٩٩ فإننا نرى أنّ نفع هذا البحث سيكون كبيراً من جهتين: جهة اطلاع الباحثين العرب ذوي اللسان الواحد على إيجابيات كتب عربيّة ذات رواج كبير وعلى سلبياتها التي لا يفتن إليها غير باحث جادّ يتقن إمّا الفرنسيّة أو الإنجليزيّة ويعرف تفرّعات النقد البنيوي الغربي ودقائقه ومن جهة فتح الباب لتقويم ما ينشر في البلاد العربيّة من بحوث تتبّى المناهج الغربيّة في نقد القصص.

وختاماً يمكن القول إنّ الكتاب لم يخل من بعض هنات طفيفة شأنه شأن كل جهد بشري. ولكنّها هنات لا تمنع القول إنّ الكتاب مفيد وإنّ قراءته يسيرة ممتعة وعلمه دقيق ومنهجه سليم وفائدته المرتجاة كبيرة لمن رام تدقيق معلوماته في مجال النقد البنيوي ولمن

أراد مواصلة الجهد الذي بذلته الدكتورة فريال كامل سماحة والطريق
الشائكة التي سارت فيها وحدها بمقدرة ودراية. ولعلّ هذا الكتاب يقوم
حجّة لا تردّ على من ينادي، اليوم، بنظرية نقدية عربية أو إسلامية.
فالنقد البيوي اندثر في موطنه منذ ما يربو على ثلاثين سنة ولكنّ
باحثينا لا يزالون متمسكين به دون أن يتمثّله الكثيرون منهم. وبيدنا
التاريخ العربي الإسلامي أنّ التمثّل شرط أساسي من شروط المرور إلى
إنتاج المعرفة. وإنّا على يقين أنّ التمثّل هو الكفيل بتحويل النظرية
العربية النقدية من شعار إلى مطلب سهل التحقّق.

المقدمة

يطمح هذا الكتاب إلى دراسة النقد البنيوي للسرد العربي الذي أنجز في الربع الأخير من القرن العشرين، الجانب التطبيقي منه على وجه الخصوص. وتكمن أهميته في تناوله لهذا الجانب الجدير بالاهتمام، فقد أهملته الدراسات النقدية السابقة لصالح الجانب النظري أي: أهداف المنهج البنيوي وفلسفته ومدى ملاءمة هذه الفلسفة للثقافة العربية، وكذلك درجة تمثل الناقد العربي لتصورات هذا المنهج، ومقدار وعيه لوظيفة الناقد فيه.

وتكمن أهميته أيضاً في أنه يقع في مجال نقد النقد الذي بغيايه، تفقد حركة النقد نشاطها، وحيويتها، وتضمحل جدواها؛ فنقد النقد هو الذي يطرح عنها الخمول ويحثها على الابتكار ويدفعها إلى التجاوز، ويساعدها على تجنب الغموض، ويخلصها من انعدام الرؤية.

وقد جذبني إلى هذا الحقل ما وصلت إليه حركة الإبداع السرد العربي من إنجازات يُعتد بها، وما اكتسبته الرواية العربية من خصوصية، جعلت الإقبال على دراستها يزداد، من نواح عدة، وبمناهج مختلفة، وعلى وجه الخصوص تلك المناهج التي يصفها أصحابها بالعلمية، والتي كان من أكثرها بروزاً على الساحة النقدية في الحقبة المدروسة، المنهج البنيوي الشكلي بفرعيه: "نحو القص" الذي يهتم ببنية القصة أي مضمون السرد و"بوتيقا القص" أي ملفوظ السرد الذي مجاله المظهر اللفظي أي الخطاب. وزاد في اجتذابي ما لاحظته من حماسة أنصار هذا المنهج، وتبينهم له وطرحه بصفته البديل من كل المناهج والحل الأوحده لأزمة النقد العربي. إضافة إلى ما لاحظته من التفاوت الظاهر بين مستوى الإبداع الروائي ومستوى نقده، وكذلك الاختلاف البين على صعيد الخطاب النقدي نفسه بين الوضوح النسبي في بعض الدراسات والغموض الطاغي على أغلبها، مما أثار في نفسي جملة من الأسئلة والتساؤلات جعلتها مداراً ليحثي منها:

لَمَ اختار الناقد المنهج البنيوي؟ وهل كان تمثله لأهدافه ومفاهيمه ووظيفة الناقد فيه كافياً لتطويعه أو تطويره من أجل خدمة الرواية العربية؟ وما خطواته العملية في تحليل الرواية العربية بمستوياتها الدلالي أي القصة أو المضمون واللفظي أي الخطاب؟ وما النتائج التي خرج بها من تطبيقاته على صعيد الرواية، وعلى صعيد المنهج المستخدم في تحليلها، وكذلك على صعيد الواقع العربي في الربع الأخير من القرن المنصرم؟ وأخيراً ما الحصيلة التي يمكن لمحاوَر النقد أن يخرج بها، من خلال دراسته لهذا الحقل، عدا إثارة هذه التساؤلات؟

- وقد فرضت الظاهرة المدروسة والأسئلة و التساؤلات التي انبثقت عنها واتصلت بها تقسيم الكتاب إلى مقدمه وفصول أربعة وخاتمة: تناول الفصل الأول الجانب النظري في عشرة أعمال نقدية منشورة ، وهي:
- ١- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة لموريس أبي ناضر من لبنان. صدر سنة ١٩٧٩.
 - ٢- ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، لكamal أبي ديب من سوريا صدر عام ١٩٨٠.
 - ٣- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً و تطبيقاً ، لسمير المرزوقي وجميل شاكر، من تونس صدر عام ١٩٨٥.
 - ٤- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، لسيزا قاسم من مصر. صدر عام ١٩٨٥.
 - ٥- تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، لسعيد يقطين من المغرب. صدر عام ١٩٨٩.
 - ٦- بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، لحسن بحراوي من المغرب صدر عام ١٩٩٠.
 - ٧- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ليمنى العيد، من لبنان. صدر عام ١٩٩٠.
 - ٨- آليات السرد في الرواية النوبية، لمراد مبروك من مصر صدر عام ١٩٩٤.
 - ٩- تقنيات السرد في النظرية و التطبيق. لآمنة يوسف ، من اليمن صدر عام ١٩٩٧.

١٠ - التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، لعبد الحميد المحادين ، من البحرين صدر عام ١٩٩٩ .
وقد روعي في انتخابها عدم طغيان التنظير على التطبيق فيها، وشمول تحليلها لأكثر من مكون روائي بنيوي، على صعيدي القصة والخطاب، أي مضمون السرد وملفوظه، إضافة إلى التوزيع الجغرافي على أقطار العالم العربي والامتداد الزمني الذي يغطي الربع الأخير من القرن العشرين أو يكاد، وكذلك تجسيدها لأبرز معالم الظاهرة المدروسة.
وقد تجنبت التحليل الآني أو "السانكروني" من أجل إجراء الموازنة بين جيلين من النقاد والباحثين العرب: الجيل الأول ثنائي اللغة الذي كان اتصاله بالمصادر مباشراً والجيل الثاني أحادي اللغة، الذي اعتمد على الجيل الأول في تنظيره وتطبيقه. وأحسب أن هذا الإجراء جديد وغير مسبوق وأحسب أن هذا الإجراء جديد وغير مسبوق فيما أعلم. وحاول هذا الفصل الإجابة عن السؤال الأول وأسئلة أخرى متفرعة عنه وملتصقة به، وختمته بنتائجه.

وانتقل الفصل الثاني بالبحث من الجانب النظري إلى الجانب التطبيقي وبالتحديد الجانب المتصل بتحليل بنية القصة "مضمون السرد" أو ما اصطلح على تسميته بـ"نحو القص" فتناول بالتحليل والنقد أربعة من الأعمال، التي حاولت الوصول إلى بنية القصة "مضمون السرد" ، وانتهى بنتائجه.

ومن تحليل القصة أي "مضمون السرد" الى تحليل الخطاب "أي ملفوظ السرد" يتابع الفصل الثالث تحري كيفية تعامل الناقد مع الاتجاه الثاني من المنهج البنيوي الذي يرى للخطاب مكونات بنوية ثلاثة: الزمن، والتبئير، "أي الرؤية أو وجهة النظر" **Focalization** والصيغة. ولا بد من التنويه هنا بأن النقاد العرب اعتمدوا على آراء تودروف الذي يفصل بين الصيغة والتبئير بينما يجعل جنيت التبئير فرعاً من فروع الصيغة (١) ، واقتضى هدف الموازنة هنا استعراض المكوّن الواحد من خلال ثلاثة أعمال نقدية متفاوتة زمنياً باستثناء الصيغة التي درست من خلال عمليين، وروعي

(١) تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الثانية" ، ١٩٩٠ ص ٤٥-٥١.

في اختيارها اعتماد اللاحق على السابق في تنظيره وتطبيقه وقد خرج بنتائج عديدة ألحقت به.

وقد وجدتُ أن الوقوف على المكون الواحد لدى أكثر من ناقد لن يعني عن تقديم عرض ونقد لعمل واحد بكلّيته، شريطة أن يكون من أنضج الأعمال وأكثرها وضوحاً والتزاماً بالمنهج واستيفاءً لمكوناته، فكان الفصل الرابع الذي استعرض كتاب سعيد يقطين: "تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التّعبير" واختتم بملاحظات نقدية أسلمت البحث إلى النتائج والتوصيات.

ولأن نقد النقد حوار مع المنهج فليس من الإنصاف أن يكون هذا الحوار قادماً من خارجه؛ لذا وجب الاستسلام لمنطق المنهج المتبع ومحاوره الناقد من خلال مفاهيمه وبمفاهيمه، وهذا عمل صعب يقتضي القيام برحلات مكوكية بين العمل النقدي المدروس، والنظرية، والروايات المنقودة على ضخامة عددها، ويزيد من صعوبته، ضعف ترجمة المراجع الأساسية مما اضطرني إلى الرجوع إليها باللغة الإنجليزية، وكذلك قلة الدراسات النقدية التطبيقية للرواية بشكل خاص، قياساً إلى كثرة الإنتاج النقدي الموقوف على الناحية النظرية.

وقد وقعت على دراستين خرجتا كلتاهما من المغرب سنة إحدى وتسعين: الأولى لحميد الحميداني بعنوان: بنية النص السردى (١)، والثانية لمحمد سويرتي بعنوان: "النقد البنيوي والنص الروائي" (٢) وهي في جزأين: الأول تناول نماذج تحليلية من النقد العربي من ناحية المنهج البنيوي والبنية والشخصية والثاني تناول النماذج نفسها من جهة الزمن والفضاء، وقد وقفت كلتا الدراستين عند سنة خمس وثمانين.

أما دراسة لحميداني فقد انقسمت قسمين: الأول وهو القسم النظري تناول فيه المنهج الفني، والمنهج الشكلي وعلم الدلالة البنائي، ومنطق الحكيم، ومكونات الخطاب السردى وهي عنده: السرد والشخصية

(١) حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الثالثة: ١٩٩١/ ٢٠٠٠، ص ١٣٧.

(٢) محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية - النقد العربي الزمن - الفضاء - السرد، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

والفضاء والزمن والوصف والثاني هو القسم التطبيقي تناول فيه بالنقد نموذجين للنقد الفني وأربعة نماذج للنقد البنائي في العالم العربي، وهي كتب "الألسنية والنقد العربي" نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة "النبيلة سالم" " القراءة والتجربة" لسعيد يقطين، "بناء الرواية" لسيزا قاسم، وقد تناول لحميداني الجوانب النظرية في هذه الكتب باستثناء كتاب سيزا قاسم "بناء الرواية"، فقد أفرد له فصلاً خاصاً واتخذة نموذجاً تطبيقياً. والتقى كتابي الذي أعده استكمالاً لجهوده وجهود غيره معه في الجانب النظري الذي تناوله لدى نقده لكتاب موريس أبي ناضر ومنهجيته التي اتبعها في تحليل كتاب "بناء الرواية لسيزا قاسم؛ إذ أخذت بهذه المنهجية في دراستي لكتاب سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي". ولم تكن دراسة لحميداني خالصة للناحية التطبيقية وكذلك لم تكن خالصة للمنهج البنيوي الشكلي فقد بدأها بدراسة المنهج الفني والمنهج الشكلي، ثم انتقل الى عوامل غريماس فمكونات الخطاب السردي ليصل إلى الجانب التطبيقي فيقسمه بين المنهجين الفني و البنيوي. في الجانب البنيوي اقتصر على التنظير في كل من كتاب "الألسنية والنقد الأدبي".

تناولت دراستي، إضافةً إلى مركزه النظري، ثلاثة فصول تطبيقية مختلفة تغطي تحليل القصة وتحليل الخطاب. وقد خرج لحميداني بنتائج مهمة في مجال المزج بين المناهج إذ عدّ مزج الناقد العربي بين "التحليل البنيوي" والتأويل السوسولوجي" و"التأمل الفلسفي" دليلاً على فشله في الوصول إلى البنية فالفكر يعمل بصورة لا واعية على إخفاء الفشل عن طريق التمسك بالمبادئ القديمة (١).

أما دراسة سويرتي بجزأها: الأول الذي تناول القصة والثاني الذي تناول الخطاب فقد خلصت للمنهج البنيوي، وتناول الجزء الأول الذي توقف أيضاً عند سنة خمس وثمانين الجانب النظري: المنهج البنيوي، مفهوم البنية، لدى كل من سمر روجي الفيصل في كتابه "ملاحح في الرواية السورية" وخالدة سعيد في "حركية الإبداع" وموريس أبي ناضر في "الألسنية والنقد الأدبي" ونبيلة إبراهيم في "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات

(١) المرجع السابق، ص ١٣٧.

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

وقد اتفقت الدراساتان دراسة الحميداني ودراسة سويرتي في سنة الصدور وفي المجال الزمني للدراسة (١٩٧٩-١٩٨٥) وكذلك في عناوين أربعة من الكتب المدروسة، وهي كتاب موريس أبي ناصر "الألسنية والنقد الأدبي" وكتاب نبيلة إبراهيم "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات النظرية الحديثة" وكتاب سعيد يقطين "القراءة والتجربة" وكتاب سيزا قاسم "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ لكنهما اختلفتا في تناول، فقد تناول محمد سويرتي الجانب النظري: المنهج النبوي ومفهوم البنية في هذه الكتب ولم يتناول من الجانب التطبيقي سوى الشخصية وقد خرج سويرتي بنتائج دالة في مجال تعامل الناقد العربي مع الشخصية الروائية ومزجه بينها وبين الشخص العادي أي: ربطها بالمرجع، في مخالفة صريحة للمنهج النبوي وعلل هذا المزج بعدم تمثل الناقد العربي للمفاهيم الشكلية النبوية والشعرية السيميائية.

أما كتابي هذا فقد ألتقى مع محمد سويرتي في دراسته لكتاب موريس أبي ناصر في الشخصية والسرد والزمن، واختلف عنه في أن كتابي اهتم بالجانب التطبيقي أكثر من أهتمامه بالجانب التنظيري، والتقى معه أيضاً في دراسته لكتاب سيزا قاسم "بناء الرواية" لكنه لم يتفق معه في الجانب المدروس، وهو الصيغة فقد درس هو الزمن والفضاء والسرد ولم يدرس الصيغة.

وقد تجنبت في كتابي سمر روح الفيصل وخالدة سعيد (لأنهما مسا النبوية مساً طفيفاً) وكتاب نبيلة إبراهيم لغلبة التنظير على التطبيق فيه كذلك تجنبت دراسة يمى العيد في معرفة النص (١٩٨٤)، وتناول بدلاً منه كتاب "تقنيات السرد الروائي" (١٩٩٠) الصادر بعده بست سنوات لأن مجاله التطبيقي أنضح وأوسع، والتقى كتابي هذا مع سويرتي في دراسته للجانب النظري فقط من كتاب سمير المرزوقي وجميل شاكر، أما الجانب الذي تناوله كتابي (التحليل العاملي للقصة) فلم يقف محمد سويرتي عنده وأما سعيد يقطين فقد درست له كتاب "تحليل الخطاب الروائي" عام

١٩٨٩ لأنه باعتراف كثرة من النقاد أنضح مشاريع يقطين وأكثرها التزاماً بالمنهج.

وقد وقف كتابي إضافة إلى ما ذكر على أربع دراسات مطبوعة ومتداولة صدرت بعد دراسة سويرتي وهي دراسة سعيد بحراوي "بنية الشكل الروائي" (١٩٩٠) التي تتواتر الإحالات إليها في الأبحاث الصادرة في التسعينيات.

كما وقف على كتاب آمنة يوسف "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" (١٩٩٧) وكتاب عبد الحميد المحادين "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف" (١٩٩٩)، لأنهما منشوران ومتداولان ويقعان زمانياً ومكانياً في حدود دراستي التي اهتمت بالجانب التطبيقي.

أما بحث كمال أبي ديب المنشور في مجلة الموقف الأدبي فقد درسته في الفصل الأول بسبب كثرة الإحالات إليه ولمكانة الناقد أبي ديب على المستوى النبوي.

وقد أفادت دراستي، التي تبلورت في هذا الكتاب، من الدراسات السابقة وسارت على طريقها وذهبت إلى مدى أوسع من جهة الزمن ومن جهة عدد الأعمال، وحجم المكونات التطبيقية المدروسة، مما أحسب أنه انعكس على نوع نتائجه وطبيعة هذه النتائج.

وكما أفادت دراستي من كتابي محمد سويرتي وحميد لحميداني أنفي الذكر، أفادت أيضاً من كتب كثيرة في المجال العام لنقد النقد، لا نقد الرواية فقط من مثل كتاب عبد العزيز حمودة "المرايا المحدبة" وكتاب شكري الماضي "من إشكاليات النقد العربي الجديد" وكتاب محمد الناصر العجمي "النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية" الذي وقفه على نقد الشعر دون السرد. وفي الناحية النظرية انتفعت بعدد من الكتب الانجليزية لعل أهمها كتاب جوناثان كللر "بويطيقا النبوية أو الشعرية النبوية

"Structuralist Poetics"

وحقيقٌ عليّ أن أتقدم بشكر ممتد للأستاذ الدكتور محمد نجيب العمامي، الذي أفاض عليّ بعلمه وكرمه مرتين: الأولى حين قرأ الكتاب وأوصى بنشره والثانية حين تفضل عليّ وقدم للكتاب، وحقيقٌ عليّ أيضاً أن أعترف بديني للكتب والمراجع التي درستها أو رجعت إليها ولكل من

علمني من الأساتذة الأفاضل في الجامعة الأردنية وجامعة آل البيت وجامعة الكويت ، فلتلמד عليهم أنسب الفلاح إن حققته وعنهم أربأ بالخطأ إن أوقعت نفسي فيه.

ولله الحمد والشكر أولاً وأخيراً وعليه التوكّل،

دكتورة/ فريال كامل محمد صالح سماعة

٢٠١٢/١٠/٢٤

المرتكز النظري للنقد البنوي العربي

في:

- ١- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة لموريس أبي ناضر من لبنان. صدر سنة ١٩٧٩.
- ٢- ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، لكمال أبي ديب من سوريا صدر عام ١٩٨٠.
- ٣- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً و تطبيقاً ، لسمير المرزوقي وجميل شاكر، من تونس صدر عام ١٩٨٥.
- ٤- بناء الرواية دراسة مقارنة قى ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، لسيزا قاسم من مصر. صدر عام ١٩٨٥.
- ٥- بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، لحسن بحراوي من المغرب صدر عام ١٩٩٠.
- ٦- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ليمنى العيد، من لبنان. صدر عام ١٩٩٠.
- ٧- آليات السرد في الرواية النوبية، لمراد ميروك من مصر صدر عام ١٩٩٤.
- ٨- تقنيات السرد في النظرية و التطبيق. لأمّنة يوسف من اليمن صدر عام ١٩٩٧.
- ٩- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، لعبد الحميد المحادين ، من البحرين صدر عام ١٩٩٩.
- ١٠- خلاصة.

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

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

هذه هي الأسئلة التي يحاول الفصل الأول الإجابة عنها من خلال استعراض جهود عشرة من النقاد البنيويين العرب مرتبة زمنياً.

(١ - ١)

يجمع النقاد على أن أول عمل بنيوي تطبيقي في مجال الرواية العربية هو كتاب موريس أبي ناضر "الألسنية والنقد الأدبي : في الممارسة والتطبيق" الصادر سنة ١٩٧٩ (١). وهو يقع في مقدمة وسبعة فصول حلل فيها الناقد، إضافة إلى حكايات مختارة من "ألف ليلة وليلة"، خمس روايات عربية هي "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد و"الأنهار" لعبد الرحمن الربيعي و"بقايا صور" لحنا مينه و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح و"الشحاذ" لنجيب محفوظ.

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

لم يفصح الناقد في مقدمته المقتضية عن سبب اختياره الألسنية ويعني بها الاتجاهات النبوية في النقد وهذا يتضح من استعانه بوظائف بروب ممزوجة بعوامل غريماس، والزمن، والرؤية عند كل من جينيت وتودوروف. إلا أن الموازنة التي عقدها بين المناهج التي تدرس النص من الخارج، وتلك التي تتناوله من الداخل، تبين ضمناً، انحيازه للأخيرة؛ فالمناهج الخارجية أغفلني رأيه النص الأدبي ذاته، لحساب علاقته الحتمية بالكتاب والبيئة، فسقطت في شرك الشرح التعليلي أو شرح الأصول التي انبثقت عنها هذا الأدب (١). كما أن الألسنية "أوجدت [كذا] تقنيات خاصة خلّصت الأدب والتحليل الأدبي من الاتكال على مبادئ علم النفس والاجتماعيات والأيدولوجيات الدينية والسياسية، وأعطته شيئاً من الاستقلال الذاتي" (٢). أي إن أهمية المنهج عند الناقد تنبع من خلال تفاديه عيوب المناهج الخارجية التي "تقف حائرة أمام وصف الأثر الأدبي.. وتحليل بنياته وتقييم مدلولاته" (٣). وكما ترك الناقد سبب اختيار المنهج يخضع لتأويل القارئ، كذلك فعل بأهداف البحث، أو طموحه، فهو لم يعلن هدفاً واحداً، كما ابتعد عن وضع أسئلة في مقدمة البحث، إلا أن القارئ يمكنه تظهيرها من قراءة البحث بأكمله وهي لا تزيد عن جعل السرد العربي، قديمه وحديثه، وسيلة للبرهنة على صحة الافتراضات الغربية والتي اتضح بالدراسة أن تمثل الناقد لها كان مجزوءاً.

وضع الناقد الألسنيين جميعاً في سلّة واحدة دون أن يميز أحداً أو يفرد تياراً، فلم يميز بين التيارات المختلفة في مقدمته، علماً بأنها تختلف عن بعضها اختلافاً كبيراً. ومع إلماحه السريع إلى الجذور التاريخية "للألسنية" أو التحليل النبوي للأدب كما سيتضح عند الناقد فقد تغاضى عن الأساس الفلسفي الذي أعطاه كثير من النقاد أهمية قصوى في تشكل هذا المنهج وبروزه (٤).

(١) موريس أبي ناصر الألسنية، والنقد الأدبي، في النظرية والممارسة، بيروت، دار النهار، ١٩٧٩، ص ٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥.

(٤) حمودة، عبد العزيز، (١٩٩٨)، المرايا المحدّبة من النبوية إلى التفكيك (ط ١)، الكويت: سلسلة عالم المعرفة ٢٣٢٤، ص ٦٧.

لم يجمع الناقد مهاده النظري في مكان واحد فقد وزّعه على مقدمة الكتاب ومقدمات الفصول، ومع هذا فقد أبقى بضع قضايا بعيدة عن الحصر، فضلاً عن عدم الإشارة إليها. منها على سبيل المثال البنية الأولية للمعنى عند غريماس.

وقد بدا الناقد شديد الحماس للقراءة البنيوية للأدب، جاعلاً منها شرطاً ضرورياً لقراءته التاريخية إذ يقول: "إن القراءة الألسنية للنص القصصي هي الشرط الضروري لقراءته التاريخية"^(١). ويعلن أنه سيقف موقفاً ثالثاً بين من يرفض تاريخية النص وبين من يقبلها، وهو بهذا الموقف "لا يتخلى عن علاقة النص بعالمه وتاريخه، ولا يفصل النص عن الأفكار السابقة التي حددت هيكلته وحددت ذاته الظاهرة والباطنة"^(٢)؛ أي إنه جعل القراءة الداخلية مركز الثقل.. أو نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها "خارجيات النص"^(٣). ويتضح من هذا الموقف تأثر الناقد بكلام بروب الذي يقول "إن التحليل الأولي للشكل هو الشرط المسبق للبحث التاريخي والنقدي"^(٤) وإن كان لا يعلن هذا التأثير. وهو حين يطرح القراءة الألسنية بديلاً كاملاً للمناهج السائدة يغفل أساس البنيوية وطموحها. فالبنيوية تقطع الصلة بين النص ومرجعه وهذا ينبع من خلفيتها اللغوية كما هو معروف^(٥). وستظهر الممارسة التطبيقية للناقد أنه لم يمزج بين المناهج المتناقضة فقط، بل خلط بين التيارات البنيوية المختلفة، وهذا ما ستظهره الفصول اللاحقة من هذا البحث.

ويتساءل المرء هنا: هل كان حماس الناقد كافياً ليضبط من خلاله المفاهيم البنيوية في نسق واضح ومنظم؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد من استعراض الاتجاهات التي وظفها الناقد في ممارسته والتي يلاحظ تعمده عدم وضعها تحت عناوين محددة تدل على فهمه لنقاط الاتصال ونقاط

(١) مرجع سابق، ص ١٧.

(٢) مرجع سابق، ص ١٦.

(٣) مرجع سابق، ص ١٦.

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

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

الانفصال بينها، أي لم يوضح الحدود بين الحقول التحليلية التي جاسها، فقد أجمل الألسنيين معا حين قال: "إن الألسنيين يتعاملون مع النص تعاملهم مع الجملة القابلة للوصف على عدة مستويات : صوتية وتركيبية ودلالية ونظرية المستويات التي تأخذ بها الألسنية تتمظهر [كذا] على صعيد النص من خلال عدة مستويات : مستوى الوظائف ومستوى الأعمال [يقصد العوامل actants] ومستوى السرد، ومستوى المعنى" (ص ٩) وهكذا لم يضع الاتجاهات، تحت عناوينها التي كانت قد تبلورت، إذ إن الحدود كانت واضحة بين اتجاهات البنيوية المختلفة، بل ما بعد البنيوية لدى صدور الكتاب سنة تسع وسبعين كما هو معروف. علماً بأن اطلاع الناقد كان مباشراً على المراجع، الأمر الذي يظهر من هوامشه التي تحيل إلى مراجع فرنسية. فقائمة هوامش الفصل الأول، على سبيل المثال، أحالت إلى أعمال لبارت وتودوروف وغريماس وجينيت وغيرهم. وإن كان في مدخله لا يشير إلى ناقد بعينه ولا يصرح بالاتجاه الذي اتبعه، ولا بأسباب انحيازه لهذا الاتجاه أو ذلك. وقد يعلل المرء هذا "التعتيم" برغبة الناقد في الانتقاء من الاتجاهات المتباينة وليس الالتزام بمنهج واحد، أو حتى اتجاه واحد يتمثله ويستلهمه ويوظفه لخدمة النص العربي. وستظهر فصوله التطبيقية هذه "المرونة" التي استخدم النص العربي فيها لخدمة "تصورات" الناقد للمنهج وميله للانتقاء.

وتشير قضية المنهج قضية أخرى تتصل بها اتصالاً وثيقاً، وهي قضية المصطلح فإلى أي درجة من درجات الوضوح كان تعامل الناقد مع الجهاز الاصطلاحي البنيوي، وهل ساعده اتصاله بالمراجع الفرنسية على تكوين جهاز اصطلاحي دقيق؟ تظهر القراءة المباشرة للكتاب أن الناقد لم يجر على نسق واحد في مسألة المصطلحات إذ كان أحياناً يضع المقابل العربي للمصطلح الفرنسي، وكان يضع المصطلح الفرنسي بلفظه مكتوباً بحروف عربية أحياناً أخرى من مثل "فونتيك.. سانتكس" (ص ٢١) ومثل "مورفام، فونام" (ص ٤٨) بل لم يكلف نفسه بوضع حروفها اللاتينية إلى جانبها. كما لم يكن دقيقاً في ترجمة بعض المصطلحات فاختبارات غريماس الثلاثة يترجمها بـ"التجربة الأساسية والتجربة التأهيلية والتجربة التعظيمية" (ص ٥٣)

ويعني بها الاختبار الترشحي والاختبار الرئيسي والاختبار التمجيدي، فضلاً عن ترجمته لـ (Actants) [العوامل] بالأعمال.

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

مسألة أخرى أغفلها وهي تتعلق باختياره لمتن دراسته، فلم يذكر سبب اختياره لروايات بعينها، كما لم يعلل جمعه بين التراث السردى العربى المتمثل في "ألف ليلة وليلة" والروايات الخمس الأخرى. كما لم يبين رؤيته للرواية وأهميتها والجوهري فيها برأيه. إلا أن انصباب جهد الناقد على تحليل بنية المضمون (القصة) وبنية الخطاب (المظهر اللفظي) فقط، يبين أنه يُنحّي رؤية الرواية ورسالتها. وكأن الأدب لديه موضوع جمالي، لا ممارسة اجتماعية. وكما أغضى الناقد عن تحديد رؤية الأعمال المنقودة، كذلك تغاضى عن إعلان موقفه من النقد تاركا القارئ يتساءل: هل النقد في نظر موريس أبي ناضر ممارسة ثقافية، أم رؤية ومنهج يتسق مع هذه الرؤية؟

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

النص (١)؟ أو ليس هدفه تقنين الإبداع لا تفسيره؟ (٢) فكيف يمكن للناقد أن يتعامل مع منهج تعاملًا علمياً (منهجياً) وهو يتجاهل أهدافه؟
قد يجد المرء عذراً للناقد لأنه كان أول من شق طريق النقد البنيوي للرواية العربية، وقد لا تكون هذه القضايا سبباً في أزمة لو أنها اقتصر على وحده، وهنا يتوجب تناول نظريات من مشى على دربه من النقاد العرب، وتفحصها قبل محاولة الإجابة عن السؤال التالي: هل تجنب هؤلاء النقاد مزلق الرائد الأول؟

(١ - ٢)

ومن الرواد الأوائل في هذا المجال أيضاً كمال أبي ديب الذي لمع اسمه في استخدام النقد البنيوي وبالتحديد نحو "القص" في تحليل الشعر الجاهلي أي في مجال بعيد عن مجاله الأساسي (السرد/ القص) فهل كان خروجه عن المجال الأساس بدافع من إتقانه لتحليل السرد العربي واستيفائه لأغراضه؟ قد يجد المرء إجابة عن هذا السؤال حين يطّلع على المحاولة القيمة لنقد الرواية بنيوياً عند "أبي ديب" وهي تلك التي نشرها، في مجلة "الموقف الأدبي" سنة ١٩٨٠ تحت عنوان "ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية" (٣). وينكشف للمطّلع أن هذه المحاولة لم تُصَبَّ من البنيوية سوى عنوانها، الأمر الذي قد يدفع بها بعيداً عن هذه الدراسة لكن الدافع إلى الوقوف عليها أن عددًا من الباحثين الجدد اتخذوا من هذه "المحاولة" مرجعاً يتمثلون به دون الاتصال بالمراجع الأساسية، علماً بأن جلها الآن قد ترجم إلى العربية (٤).

(١) جينيت، جيرار (١٩٧٢): خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، (ط٢). المغرب: المجلس الأعلى للثقافة. ص ١٥٠، وينظر كذلك Culler, Ibid. (p.4)
(٢) عبد العزيز حمودة، مرجع سابق، ص ٥١.
(٣) مجلة الموقف الأدبي، العدد ١١٥ سنة ١٩٨٠ ص (٥١-٨٣). (والرواية لهاني الراهب).

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

يكفي استعراض منهج هذه المحاولة وخطواتها ليتبين للمطلع مدى انحياز الناقد إلى النقد البيوي، وربما انحيازه عنه. لا يقدم الناقد لبحثه بمقدمة أو حتى عبارة واحدة تفيد أنه اختار اتجاهها ما، فهو يشع فوراً في التحليل واضعاً تحليله تحت عنوانين رئيسيين هما "البنية الدلالية" و"البنية اللغوية". تحت عنوان البنية الدلالية يعلن الناقد هدفه وهو معاينة الرواية من حيث "هي رواية للانهيارات الداخلية والخارجية في واقع يتهاوى بدوره" (ص ٥١). ثم يبين أن الرواية تقع في هاجس النزوع الذي يتسم بانتشار الثنائيات الضدية والذي يفرض موقفاً من "الواقع يتميز بالاحساس بتهافته وفساده وشرنقيته" (ص ٥١) - ولم يوضح بعدها ما المنهج أو الاتجاه الذي سيتخذه منطلقاً لنقده فكل ما فعله هو أنه رصد الثنائيات الضدية من سطح النص، فوجدها ضخمة العدد. علماً بأن غريماس كان قد حدد موقع البنية القائمة على الثنائيات الضدية في عمق النص، وحصرها في عدد محدود جداً من الثنائيات تشكل على محدوديتها عدداً غير محدد من النصوص (١). أساس هذا العدد المحدود زوج واحد من الأضداد يستدعي زوجاً آخر من النقااض (٢) كما هو معروف .

ومن خلال هذا المدخل الأيديولوجي تبدو المفاهيم مختلطة تماماً فتفسير تشكّل تلك البنية الدلالية، التي، يفترض أنها عميقة، يتم عند الناقد نتيجة لفاعليتي الانتقاء والتركيب: فاعلية الانتقاء هي التي تسمح باختيار عنصر من مجموعة من العناصر ويجدها الناقد في النص من خلال ثنائية التكوين الطبقي : أي "الطبقة البورجوازية والطبقة العاملة" (ص ٥٤) أما فاعلية التركيب فإنها تنتج [عن] العلاقات الأفقية والشاقولية [كذا] التي تشغلها الشخصيات والأحداث [...] وترتكز فاعلية الانتقاء على عدد ضخم من الثنائيات في الرواية .. وبين هذه الثنائيات ما هو ثنائية سياقية

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

(٢) LODGE, David: (1981). Working With Structuralism, (1st ed), London Boston, Melbourne and Henly: Routledge and Kegan Paul. P. 18

خارجية مثل الخارج/ الداخل، العدو/ الذات، الطبقة الحاكمة/ الطبقة المحكومة، كما أن بينها ما هو ثنائية داخلية في بنية الرواية ذاتها مثل الحاضر/ المستقبل، التاريخ/ الانقطاع عن التاريخ، الرجل/ المرأة.. إلخ" (ص ٥٤). وهنا لا بدّ من التذكير بأن النيسويين يؤكدون أن النموذج الفونيمي (أو الثنائية الضدية) هو نموذج عام للبناء وليس وسيلة للتحليل وهم يحذرون أيضاً من أن الثنائيات قد تسمح بتصنيف أي شيء إذ يوجد دائماً اختلاف بين أي شيئين (١). والخطر ينشأ حين يلتفت الناقد إلى أي شيئين مختلفين موجودين في نص واحد. وهم يؤكدون أن المهم في التقابلات الضدية هو أن يكون بوسعها أن تخلق سلسلة متكاملة من التقابلات يستدعي بعضها بعضاً من مثل التقابل بين العضوي والآلي عند د. ه. لورنس D.H. Lawrence على سبيل المثال (٢). وهنا يقف المرء محاوراً الناقد في عدد من القضايا التي تقع في صلب المنهج الذي تغاضى (ربما عمداً) عن تقديم حصر لأبرز مفاهيمه:

هل تُعابن الرواية بنويها بناء على مضمونها الأيديولوجي (رواية انهيارات)؟ وهل تستخلص الثنائية من سطح النص أم من عمقه؟ وهل الثنائيات الضدية البنوية ضخمة العدد أم أنها محدودة العدد وتشكل أساساً لكل أنواع السرد؟ (٣) وهل علاقات التركيب عمودية (شاقولية وأفقية) أم هي أفقية وعلاقات الانتقاء هي الشاقولية؟

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

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

(٢) Ibid p.57.

(٣) Culler Ibid p.76

أ : ب :: أ - : ب (١)

وقد قام غريماس بتحليل أعمال "برنانوس" بأن جعل الثنائية الأساسية فيها هي القطب الدلالي "Isotopy" الذي يقابل بين الحياة والموت (٢). فكيف يفسر الناقد ارتباط الدلالة بالواقع العربي المتسم بالانهيارات؟ وهذا الربط يتناقض مع البنيوية الدلالية على وجه الخصوص التي لا ترى المعنى يكمن في مرجعية النص؛ فالنص في نظرها بنية متكاملة مغلقة تسيّر عناصر داخلية مستقلة عن العوامل الموضوعية الخارجية. وهذه العناصر ليست جامدة أو ثابتة بل متحركة، إذ تتحرك في إطار النص كبناء، وتتنوع على أقطاب دلالية متداخلة ومتقابلة (٣) يمثلها غريماس في مربعه المشهور.

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

هنا يذهب الناقد بعيداً عن المنهج البنيوي، إذ يبدأ تحليله "للبنية اللغوية" بحكم تقييمي مسبق فيقول: "قد تكون البنية اللغوية في ألف ليلية وليلتان" أروع ما في الرواية، وأقدر عناصرها على الإدهاش والإثارة وهي في الوقت نفسه أقدر هذه العناصر على تجسيد "البنية الدلالية" وفضح تهافت الواقع وشرنقيته وتفتته، وعلى جلالي [كذا] هاجس النزوع إلى آفاق جديدة مضينة، وتنفجر البنية اللغوية عن شرائح الرواية [كذا]، في كل خلية منها في كل مقطع.. إلخ" (ص ٧٠). هنا يجد المرء نفسه أمام مزيج من المعيارية والواقعية الاشتراكية والتأويل والاسلوبية وغيرها، والمدهش أنّ "الغائب" الوحيد هنا هو المنهج البنيوي. وكما فعل في البنية الدلالية يعود الناقد هنا إلى رصد عشرات من الأزواج المتضادة يأخذها من كلام الشخصيات وكذلك من كلام السارد، معيدا كتابة كلام الرواية ويكفي المقطع التالي مثلاً على "هاجس نزوع" الناقد إلى خلط المناهج:

(١) السيد ابراهيم، مرجع سابق ص ٢٣، ٢٤ وينظر كذلك: Lodge, Ibid

p.18

(٢) Culler Ibid. p.83

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

"سأختار هنا عددًا من الأمثلة [الكلام لكامل أبي ديب] المثل الأول يأتي من لقاء عباس بالفلاحين: هناك فرق بين أن يتكلم المرء في الثورة وأن يعيش هناك فرق أكيد [...] وبعد قليل يتبدد ارتياب الفلاحين، إذ يتمنطق عباس باللغة العربية" (ص ٧٣) وهنا يعلق الناقد كمال أبي ديب على المقطع السابق بقوله: "في هذا الوعي اللغوي الحاد تبرز الثنائية الضدية الأساسية ذلك أن ما فعله عباس ليبدد ارتيابهم لم يكن "فعلا" بل "لغة". ثم إن للفعل "يتمنطق" دلالة عميقة تؤكد وعي الرواية [كذا] والشخصية لدور اللغة. تصبح اللغة سلاحا يتمنطق به، وتؤدي الدور الذي يؤديه السلاح بالضبط" (ص ٧٣) قد يسأل سائل أين البنية اللغوية هنا؟ هل يجروء المرء على القول إن مفهوم البنية غير واضح لدى الناقد؟ وأنه يخلط بين مضمون كلام الشخصية ومفهومه هو للبنية اللغوية؟ بل مفهومه للغة الرواية؟ فهل قصد الروائي بكلمة "يتمنطق" يتسلح أم "يتمنطق"؟. (١). س

فهل حقا نحا الناقد "نحو المنهج" النبوي؟ وهل يتضح الآن لم أغفل الناقد التصريح بمنهجه أو ذكر أبرز مفاهيمه؟، ولم نأى بنفسه عن الرواية واتجه نحو الشعر؟ قد تهون المشكلة هنا لو اقتصر الأمر على هذا الناقد وحده ولكن الخطر يكمن في انزلاق بعض الباحثين في النبوية إلى لغة سطح الرواية مثله، بل إن أحدهم وصف محاولة "أبو ديب" النبوية بأنها متميزة (٢) فهل حقا هي كذلك!

(١ - ٣)

وإذا كان كل من موريس أبي ناضر وكمال أبي ديب قد أحجما عن ذكر سبب اختيارهما للنبوية منهجاً، وعن أهدافهما من هذا الاختيار، فإن سمير المرزوقي وجميل شاكر كانا في مدخلهما لنظرية القصة (٣) واضحين

(١) تمطق: ضمّ إحدى شفثيه على الأخرى، وأحدث بلسانه وغازه الأعلى صوتاً يدل على استطابة الشيء. المعجم الوسيط (مادة مطق).

(٢) انظر خالد أعرج، (١٩٩١)، المؤثرات النبوية في النقد العربي الحديث في سورية ولبنان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، ص ٧٠.

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

في هاتين المسألتين، إذ هدف الناقدان إلى إطلاع القارئ على "أهم الاكتشافات في مجال التنظير العلماني [كذا] لفن القص فلا يبدد وقته وجهده في ملاحقة المراجع والمصادر" (ص ١١) فالدافع، إذن، وعيُّ بحاجة القارئ العربي للاطلاع على أحدث اتجاهات النقد عند الآخر، وربما وعي بأزمة نقدية عربية. أما الهدف من الشق التطبيقي من الكتاب فهو "إثبات جدوى ما ابتكره غيرنا في تحليل تراثنا في انتظار أن نخلق نحن أدوات يمكن أن يستعملها الغير [كذا]" (ص ١٣). وهما يعلنان إيمانهما بالمنهج البنيوي وإمكانات توظيفه. ويستدركان بأنهما لا يقدمان نماذج تطبيقية كاملة، فالهدف هو إثبات جدوى المنهج من خلال أمثلة، لا تصل إلى حدِّ استخلاص البنية من أي من النصوص المدروسة. وقد يسجل لهما أن تطبيقهما جاء مناسباً لطموحهما، بينما كان الطموح (النظري) أكبر من الواقع (التطبيقي) عند كثير من البنيويين العرب، الذين أسفرت ممارساتهم عن أمثلة للاستدلال على مفاهيم نقدية منتقاة أو محتزاة كما اتضح الحال عند أبي ناضر وكما سيظهر عند حسن بحراوي ويمنى العيد وآمنة يوسف وغيرهم، ممن سيأتي ذكرهم لاحقاً.

وعلى الرغم من الوضوح المنهجي النسبي عند الناقدَيْن، فإن استخدامها للتحليل الوظيفي لبروب، جنباً إلى جنب مع تحليل غريماس، يدل على تداخل الحقول المنهجية لديهما، فالوظائف عند بروب، وإن كان دورها جوهرياً في بلورة التحليل البنيوي لاحقاً، فإنها تقف عند حدود الشكلية ولا تتعداها، أما الذي خرج بالتحليل "الوظائفي" إلى المستوى البنيوي فهو غريماس عندما وضح العلاقات بين مجالات الفعل السبعة عند بروب، وعندما أقام هذه العلاقات على الثنائيات الضدية^(١) فمشروع غريماس ينسخ مشروع بروب ويحل محله، لذا لا يجوز الجمع بين المشروعين في تحليل واحد.

ولم يكتف الناقدان بالجمع بين بروب وغريماس، بل جمعا أيضاً، بين أكثر من منهج، وهما يعجهران بهذا الجمع فيقولان: "إن النقد كالأدب ثري متشعب قد ينقص من قيمته استعمال منظار واحد والتمسك بالمتحجر

(١) أبو زيد، مرجع سابق، ص ١٥. وينظر كذلك: نبيلة إبراهيم (لا تا ريخ) فن القص في النظرية والتطبيق، القاهرة مكتبة غريب ص أحمد ٤٣.

بنظرية لا تفي إلا بحاجة، ولا تكشف إلا عن جانب وحيد من جوانب متعددة" (ص ١٢) فالناقدان، إذن، يعدّان التمسك بمنهج واحد نوعاً من الجمود لا فكاك منه إلا بتعدد بين المناهج عند الناقد الواحد. بهذه النظرة لا يفرق الناقدان بين المنهج والأداة، بل إن المنهج هنا لا يزيد عن كونه أداة قابلة للاستبدال قبولها للاستخدام. أي إن النقد هنا ممارسة استهلاكية تفرضها حاجة المستهلك لا رؤية للأدب والإنسان والعالم. ومما يؤكد هذه النظرة "الاستهلاكية" للمنهج ما ذكره الناقدان في خاتمة التقديم "وحسبنا أن نشبت .. جدوى استعمال الغير [كذا]". (ص ١٣) كأنهما يوحيان بأن أزمة النقد يمكن أن تحل عن طريق اقتراض المناهج والأدوات. وهنا يتساءل المرء: هل تقتضى المناهج أم تستخلص من النصوص؟ وهل تحل أزمة المنهج بالاقتراض أم أن هذا الاقتراض يزيد الأزمة تفاقمًا؟

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

هل بهرت المناهج الغربية الناقدین^(١)، شأنهما شأن كثير من البنيويين العرب، فأخذوا منها بقصد الاستفادة أو الاستلham، دون الأخذ بالحسيان الفلسفة التي انبثقت عنها هذه المناهج، مغضين بقصد، أو بغير قصد عن أهدافها ومراميها؟

وهنا يبرز سؤال آخر: أكانت أهداف المنهج واضحة لديهما؟ والجواب أنهما بخلاف كثير من البنيويين كانا على وعي تام بهدف المنهج البنيوي الشكلي وهو دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط "مجموع الأجهزة الشكلانية [كذا] التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية" (ص ١٨). وكذلك كانا على وعي بكثير من النقد الموجه إلى البنيوية، لكنهما بقيا حائرین أمام سؤال عدّاه معضلة أكاديمية، وهو: "ما العمل إذا كان الانغلاق المنهجي يؤدي إلى التحجر والانفتاح يفرضي إلى الانتقائية؟" (ص ١٩) ويبدو جلياً من ممارستهما التطبيقية، أنهما مالا إلى الشق الثاني من السؤال.

(١) شكري عزيز الماضي، (١٩٩٧)، من إشكاليات النقد العربي الجديد، (ط ١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٥.

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

ومع أن الناقلين اتصالاً بالمصادر الفرنسية، بلا وسيط وهنا يسجل لهما وضوح المفاهيم وشمول العرض، إلا أنهما ينفردان ببعض المصطلحات "كالهيكليّة"، وقد حرصا على وضع المصطلح اللاتيني إلى جانب المصطلح المعرّب مما بدّد الغموض الذي كا سيعتري عدداً منها من مثل "النص" ويقصدان به "discourse" أي ملفوظ السرد (ص ٧٨) لا "text" وبذا تجنبنا غموض الجهاز الاصطلاحي وكذلك قلقه الذي وقع فيه "أبو ناضر" وغيره، كما أنهما تفاديا التقصير الذي وقع فيه عدد من البنيويين العرب ومنهم موريس أبي ناضر وسعيد يقطين، فألحقا بالكتاب مسرداً للمصطلحات.

ولكي يثبتا جدوى ما ابتكره الآخر، فقد استخدم الناقدان المتن للبرهنة على صحة المقولات البنيوية. وقد وسعا دائرة التطبيق لتشمل الحكاية والرواية والمسرحية وحتى القصيدة القديمة، إذ حللا نصاً لـ"أبي نواس" تحليلاً وظائفيّاً في مجازفة لم يسبقهما فيها سوى كمال أبي ديب (١) الذي استخدم مقولات بروب لتحليل الشعر الجاهلي!

(١ - ٤)

في السنة نفسها التي صدر فيها كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" لسامير المرزوقي وجميل شاكر، من تونس، صدر كتاب "بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ" (٢) للناقدة سيزا قاسم من مصر، وفيه

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

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

أعلنت صراحة تبنيها للمنهج النيووي، وقد عُدَّ الكتاب نقلة نوعية في حينه لاتسامه بوضوح نظري شهد به كثير من النقاد (١) كما اتخذ مرجعاً أعفى كثيراً من الباحثين العرب من الاتصال بالمصادر، ومنهم الذين ظهروا في أواخر الثمانينيات وعلى مدى التسعينيات (٢). كانت الناقدة حريصة على تحديد أهدافها فلم تخلط بين موضوع الدراسة ومنهجها؛ فالدراسة المقارنة لديها شكل من أشكال الممارسة النقدية، لا منهج، لذا حرصت على تحديد المنهج المتبع والذي انحازت إليه دون أن تنكر أهمية الزوايا الأخرى التي يمكن أن تدرس الأعمال الأدبية من خلالها (ص ١٥) وهي لم تُسمِّ الاتجاه النيووي الذي اختارته لكنها أوضحت أنها تعتمد أساساً على أعمال جينيت وأوسبنسكي (ص ١٧). أي إن تحليلها سيقترن على الخطاب أي ملفوظ السرد وهو الاتجاه المعروف بـ "بويطيقا القص".

ووعي الناقدة بحدود منهجها الداخلي جعلها تعلن ابتداءً أنها لن تسعى إلى إطلاق أحكام قيمة، فبحثها في "جوهره دراسة وصفية لبنية. والمقارنة لا تعني المفاضلة" (ص ٢٨)، وقد ساعدها هذا الوعي، على تحديد الهدف من دراستها الذي يتلخص في السعي إلى فهم عميق للأدب العربي المعاصر من خلال دراسته في ضوء التقاليد التي نشأ في ظلها. والثاني محاولة إرساء قواعد علمية لدراسة الرواية دراسة نقدية موضوعية تنطلق من النص نفسه (ص ٢٨). وهكذا تنجلي للناقدة قيمة المنهج التي تنبع من موضوعيته وكأنها تومئ إلى أن بقية المناهج تفتقر إلى هذه الموضوعية حين تلتفت إلى علاقات النص الخارجية. ومن هنا فقد ألزمت الناقدة نفسها، على المستوى النظري على الأقل، بمنهج واحد بل باتجاه واحد بخلاف كثير من النيوويين العرب الذين انتقوا من الاتجاهين، وكذلك جمعوا بينهما وبين مناهج تفسيرية ومعارية تتناقض معهما.

ويبدو أن اعتماد الناقدة على أعمال جيرار جينيت، لم يكن كافياً لتبنيه في تقسيم فصول الكتاب إذ قسمت الكتاب؛ اعتماداً على تعريف جان لوفيف M.J. Lefebvre للقص، وبذا كانت أقسام كتابها تشمل

(١) انظر حميد لحميداني (١٩٩١)، بنية النص السردي، (ط ٣) (٢٠٠٠)، الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي ص ١١٩ و ص ١٣١.

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

بنى الزمان والمكان والمنظور (ص ٢٨، ٢٩)، أي إنها اختلفت عن جينيت بإفرادها فصلاً خاصاً للمكان استقصت فيه كل أنواعه ووظائفه من خلال تقنية الوصف الزمانية في "الثلاثية" لتقارن نتائجها بنتائج الوصف في الروايات الغربية.

وقد كان اتصال الناقدة بالمراجع الفرنسية والإنجليزية مباشراً، الأمر الذي أسهم في الوضوح النسبي الذي اتسم به جهازها المفاهيمي والاصطلاحي، ولكن ترجمتها لم تخل من الهفوات التي أشار إليها الناقد حميد لحميداني في دراسته التطبيقية لكتابها^(١). ومع هذا يظل عملها من أكثر الأعمال البنيوية تماسكاً ووضوحاً وانسجاماً مع المنهج؛ لذا كان لجوء كثير من الباحثين إليه متكرراً، بل إن كثيراً منهم اكتفى به وبغيره من المراجع العربية التطبيقية، على نقائصها، وهذا أوقعهم في شيء غير قليل من الارتباك والغموض؛ لابتعادهم عن المصادر ابتعاداً مضاعفاً. وسيظهر هذا في أعمال مراد مبروك وآمنه يوسف وعبد الحميد المحادين.

وبخلاف كثير من البنيويين العرب أعلنت الناقدة عن أسباب اختيارها ثلاثية نجيب محفوظ متناً أساسياً لبحثها، وهي تتعلق بالمنهج التطبيقي المقارن الذي يقتضي أعمالاً ذات قيمة فنية ولأن قالب الثلاثية غربي الأصل (ص ٢١)، أما المتن المرجعي (الغربي) فكان أعمالاً متعددة لبلزاك وفلوبير وجلزوردي وجويس وغيرهم. ولا تسأم الناقدة من التكرار في تقديمها بأنها ستبتعد عن إصدار أحكام القيمة انسجاماً مع المنهج التحليلي، وأن همها الأساس هو أن تقدم صورة عن بنى الزمان والمكان والمنظور في روايات محفوظ الثلاث، فهل التزمت بوعدها؟ وهل أصابت مرماها؟ الجواب يأتي في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

(١ - ٥)

(١) يأخذ حميد لحميداني على الناقدة ترجمتها غير الدقيقة لعدد من المصطلحات والمفاهيم، من مثل مفهومها للوقف في بنية المدة الزمنية ص ١٣١/١٣٣، وكذلك ترجمتها لـ **Espace** بالفراغ، وإسقاطها لعبارة بارث من ترجمتها له. انظر حميد لحميداني، مرجع سابق، ص ١٤٥.

خمس سنوات تفصل بين صدور كتاب سيزا قاسم "بناء الرواية" وكتاب الباحث المغربي حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي": الفضاء، الزمن، الشخصية" (١) إذ صدر سنة ١٩٩٠ فهل كان تعامل الناقد مع المنهج النبوي أفضل من تعاملها؟ وهل أكسبه "الموروث النبوي العربي" إن جاز التعبير، نضجاً في التعامل مع المكونات الأساسية في هذا المنهج؟. هذا ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه ولا بد، ابتداءً، من معرفة أسباب اختيار الناقد للمنهج النبوي.

يعمل الناقد انصرافه إلى المنهج النبوي بهيمنة الدراسات المضمونية والسوسيولوجية على النقد الروائي واتصاف هذه الدراسات بالذاتية والتحيّز (ص ٢١)، كما يرى أن تجاهل الشكل، في النقد السائد، أدى إلى ضياع الطريق إلى المضمون نفسه كمكوّن من مكوّنات الرواية فالدراسة العلمية للمضمون برأيه ممكنة فقط، عن طريق التغلغل في الشكل (ص ٢١). كأن الناقد يرى أسباب أزمة النقد العربي تنحصر في البعد عن الموضوعية وبغلبة النقد المضموني فقط. والناقد لا ينكر أهمية المضمون، بل يعدّه هدفاً ينبغي الوصول إليه بالاستعانة بمنهج علمي يعبر إلى المضمون من خلال الشكل فالشكل في نظره هو الهدف المركزي للممارسة النقدية (ص ٢٢)؛ لذا فهو يطمح، من خلال دراسته لبعض مكونات الشكل، في الرواية المغربية، إلى الانتقال من المعرفة النظرية: الشعرية والنقدية "إلى أفق التحليل النبوي المنتج" (ص ٢٢) ويسعى عبر تحليل الشكل "إلى بلورة الوظائف الجمالية والغايات الفنية المتجسدة في البناء الشكلي" (ص ٢٢)، ويستدرك الناقد هنا ليؤكد أنه يتخذ البنيوية الشكلية إطاراً عاماً ويتعامل معها بوصفها أسلوباً في العمل، ومنهجاً لبناء النماذج والتصورات، وليس "كمعتقد أو دوغم" حسب قوله (ص ٢٢). علماً بأن البنيويين أنفسهم لم يدّعوا بأن البنيوية مذهب أو معتقد (٢). أي إنه يفصل بين المنهج ورؤية الناقد للأدب والإنسان والعالم، فهو لا يزيد عن كونه أداة ليس إلا. وهو هنا يلتقي مع سمير المرزوقي وجميل شاكر في هذه النظرة الضيقة للمنهج. وهو

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

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مرجع سابق، ص ٢١ - ٢٢.

يعد بأن يكون مساهمةً في تحليل بنية الشكل في الخطاب الروائي المغربي وخطوة جديدة على طريق الاقتراب من مظاهر التقنية الروائية في "تمفصلاتها الكبرى" (ص ٢٢).

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

يثبت التطبيق أنه تعامل مع الشخصية تعاملاً "فنياً" لا "بنيوياً"، إضافة إلى أنه كان لا يقف بانتقائيته عند اختيار "المكونات" أو العناصر البنيوية الكبرى، بل يمتد أيضاً إلى "مكونات المكونات"؛ إذ كان انتقائياً في المكوّن الواحد، فلم يذكر من تقنيات البنية الزمنية للخطاب، سوى النظام والمدة (ص ١١٩). أما حديثه عن تقنيات المكان فيخلط فيه بين مقولات "أيدولوجية وأخرى فنية" ولا يأخذ من البنيوية سوى مفهوم "الثنائيات الضدية" الذي يستخدمه "بمرونة" لا مثيل لها سوى عند الناقد كمال أبي ديب، فهو يستخلصها، مثله، من سطح النص بل يفوقه في المرونة حين يستخلص ركني الثنائية الواحدة من روايتين لروائيين مختلفين! (١)، وبذا ينفي أن يكون للثنائية أي صلة بالبناء (٢).

وبدلاً من أن يقدم حصراً شاملاً ومركزاً للمفاهيم التي يود الاعتماد عليها بدّد الناقد جهده في متابعة التدرج التاريخي للتظييرات المتصلة بالمفاهيم التي اعتمد عليها، مثله مثل سعيد يقطين وكان يمكنه توفير هذا الجهد وصبه في المفاهيم الأساسية، وبذا يتقلص حجم التنظير لديه (أكثر

(١) سيأتي الحديث عن هذه المسألة بالتفصيل لاحقاً.

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

من ثلث الكتاب)، وتوضح المفاهيم الأساسية، وقد تقل الخروقات الواضحة للمنهج المختار.

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

واللافت للنظر أنه يتحدث بإعجاب كبير عن عدد من النقاد النيويين الغربيين، دون أن يأخذ بتنظيراتهم. من ذلك مدحه المفرط لغريماس مع تحاشيه الأخذ بنموذجه في تحليل الشخصية (ص ٢٢)، وانحيازه في تحليلها إلى تقسيمات فيليب هامون الثلاثية التي تنتهي عملياً عند الناقد إلى تقسيم تصنيفي مضموني: "الشخصية الجاذبة: نموذج الشيخ والمناضل والمرأة" و "الشخصية المرهوبة: نموذج الأب والإقطاعي والمستعمر" و "الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: اللقيط والشاذ جنسياً والشخصية المركبة" (ص ٢٦٨).

ويدو أيضاً أن اعتماده على تلك المراجع الفرنسية جعله يقي كثيراً من المصطلحات على حالها (أي أبقى ألفاظها الفرنسية وكتبها بحروف عربية)، فتعج صفحات كتابه بتلك المصطلحات التي لم تكتب إلى جوارها حروفها اللاتينية أيضاً، منها على سبيل المثال، لا الحصر: "التيولوجية" [التصنيف] (ص ٩) و"الدوغم" [المعتقد] (ص ٢٢) و"البوليفونية" [التعدد الصوتي] (ص ٣٧)، و"التيوغرافية" [عدد الصفحات والسطور] (ص ١٢٥)، و"الطوطولوجي" [الكلي] (ص ٢٢٨) و"الأنطولوجي" [الوجودي] (ص ٢٣٠)، و"الفيودالية" [الإقطاع] (ص ٢٧٨)، وغيرها كثير. هذا فضلاً عن استخدامه بعض المصطلحات استخداماً ينأى بها عن معناها، وقد يلبس بمعان أخرى من مثل "التحريف الزمني" ويقصد به المفارقات الزمنية (ص ١٣٦)، ومثله مثل موريس أبي ناضر وسعيد يقطين لم يلحق بفهارس الكتاب مسرداً للمصطلحات. علماً بأن لم يقم بتوضيح مفاهيمها في تقديمه النظري.

يبالغ الناقد في توسعه فيصل في عدد روايات المتن إلى اثنتين وثلاثين رواية مغربية ذكرها في الفهارس ورواية أخرى أسقطها، مع إشارته إليها في

متن الكتاب وهي رواية "إنها الحياة" لإسماعيل البوعناني (ص ١٦١). وقد أعلن أنه اختار ألاّ يقيد نفسه بأي شرط لاعتماده على أن "جوهر الشكل ينفي كل شرطية مسبقة وأن الرواية مهما كانت متواضعة ومحدودة الأفق يمكن أن تكشف عن أسرار شكلية" (ص ٢١). وهو هنا يناقض نفسه مرتين: الأولى في تحديده الانتماء: فكل الروايات المدروسة مغربية؛ والثانية حين أسقط رواية البوعناني من فهارسه ووصفها داخل المتن بأنها "من أضعف الروايات المغربية شكلاً ومضموناً" (ص ١٦١).

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

فهل يخلط الناقد بين المناهج أم أن مفاهيمها تختلط لديه؟

(١ - ٦)

إن كان حسن بحراوي قد وقع في عدد من المخالفات المنهجية الكبيرة في تجربته الأولى فإن "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي" (١) لم يكن تجربة يمّن العيد الأولى، لذا يصعب إيجاد أعدار لها إن عادت إلتكرار ما وقعت فيه في كتابها" في معرفة النص" (٢)، الذي خلطت فيه بين الشعرية والفنية والشكلية كما عرفت عند ميخائيل باختين،

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

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

بحيث قفزت عن تحديد النبي إلى تفسير دلالاتها تفسيراً اجتماعياً أو أيديولوجياً، إلى درجة جعلت الناقد محمد سويرتي يتساءل إن كانت الأدبية (الشعرية) مفهومة عند الناقدة (١). أما أحد أسباب اختيار هذا الكتاب ليمنى العيد فهو صدوره بعد سبع سنوات من صدور كتابها السابق على توقع أن تكون ازدادت مفاهيمها البنيوية رسوخاً.

تحدد الناقدة هدفها من هذا الكتاب، وهو هدف تعليمي غايته تقديم خطوات منهجية تسد حاجة الطلاب إلى الاطلاع على الجديد من المعارف (ص ٥). فالكتاب في أساسه مجموعة محاضرات أمضت الناقدة فترة من الزمن تشتغل عليها بلورةً وتطويراً وتدقيقاً وإضافةً ونقداً. ودافعها شعورها بافتقار المكتبة النقدية إلى مثل هذه المادة أو إلى صياغتها المنهجية (ص ٦).

فهل كانت الناقدة منهجية في صياغتها؟ وهي تعترف أيضاً أنها بتطويرها وتدقيقها وتنقيحها للمادة ابتعدت بها عن مرجعها المعرفي ومنحتها طابعها الخاص. وهنا يتساءل المرء كيف يمكن التوفيق بين الهدف التعليمي وما يتطلبه من أمانة في نقل المنهج وبين الابتعاد به عن مرجعه المعرفي؟! وهل كانت معالجة الناقدة كافية للخروج بمنهج جديد أو مطور، يتصف بسمات خاصة ويحتفظ في الوقت نفسه بصلاته بالمنهج الأم؟ تذكر الناقدة في تقديمها، أيضاً أنها أقامت سياقاً منهجياً له خطواته المتسقة لمعارف ليس لها مثل هذا السياق (ص ٦). وهذا التصريح يدفع المرء إلى التساؤل هنا أيضاً: أحقا كانت المفاهيم البنيوية الشكلية مشتتة بلا سياق إلى أن جاءت الناقدة لتخلق لها هذا السياق؟ ألم يصدر كتابها بعد ست عشرة سنة من صدور كتاب روبرت سكويز "البنيوية في الأدب" (٢)، وبعد خمس عشرة سنة من صدور كتاب جوناثان كللر "الشعرية البنيوية" (٣) بل إن المفاهيم البنيوية كلها قد تبلورت واستقرت وخبثت، بعد أن تجاوزتها

(١) محمد سويرتي، (١٩٩١)، النقد البنيوي والنص الروائي (ط١)، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق. ص ٣٤-٣٩

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

(٣) CULLER (1975) Ibid.

المفاهيم التي أتت بعدها وانبثقت عنها، والتي اصطلح على تسميتها بـ "ما بعد البنيوية"، بل إن النقد منذ الثمانينيات كان قد تحول إلى التاريخية الجديدة والنقد الثقافي (١).

تناقض آخر وقعت فيه الناقدة عندما أعلنت أنها قامت بتطوير المادة وتنقيحها فابتعدت بها عن مرجعها المعرفي (ص ٦) ثم عادت وذكرت في الصفحة التالية "أنه كان لا بد من الحفاظ على طابع هذه المفاهيم القواعدي العلمي ليكون بالمقدور استخدامها كأدوات مفهومية تخص تقنية الشكل وتعين على كشف أسرار اللعب الفني" (ص ٧). كيف يمكن أن تبتعد كثيراً عن مرجعها المعرفي وعن معناها المفهومي ثم تعود لتحافظ على طابع هذه المفاهيم القواعدي العلمي؟ وسؤال آخر يبرز من هذه النقطة وهو: هل تستخدم المفاهيم البنيوية لكشف أسرار اللعب الفني السطحي أم لكشف أسرار لعب اللغة (العميق)؟ أو ليس هدف البنيوية الشكلية التي تستخدمها الناقدة استخداماً خاصاً هو البحث عن كيفية اشتغال قوانين اللغة في الأدب؟

تناقض ثالث تقع فيه الناقدة حين تضع كتاباً لغاية تعليمية، فتخرج عن المنهج الذي يفترض أن تنقله بأمانة، إلى مناهج أخرى. وتدعي تجريبه أو اختياره^٢، وتؤكد الناقدة هذا التجريب حين تقول: "أن تملك المعرفة ضروري ليس لإحسان استخدامها بل لرفضها من موقع المعرفة بها" (ص ٨). فهل رفضت الناقدة المفاهيم الشكلية أم رفضت تفهّم هذه المفاهيم؟

بهذا الهدف الأخير تكون الناقدة قد جمعت بين أهداف ثلاثة: تعليم المنهج وتطويره ومن ثم رفضه! وهي هنا مثلها مثل سميح المرزوقي، وجميل شاكر، وحسن بحراوي، وغيرهم كثير، ممن يعد المنهج تجربة أو أداة، لا منظومة من المعارف مرتكزة على فلسفة ثابتة ورؤية

(١) PECK, J and M. COYLE. (1984) *Literary Terms and Criticism* (2nd ed 1993)

Hampshire and London: The MacMilan Press. P. 169.

^٢ وقد سارت الباحثة آمنة يوسف وراءها في كثير من خطواتها كما سيتضح لاحقاً.

للأدب والإنسان والكون. ولهذا السبب فقد انتزع المنهج البنيوي الشكلي من فلسفته، وجرد من أهدافه واختزل في أداة لا غير.

من التجاوزات المنهجية التي تقع فيها الناقدة مزجها بين المنهج البنيوي الشكلي، وما بعد البنيوي حين تسعى إلى ضمان حيادية القارىء، ولذته في الوقت نفسه (ص ١١) وهي تميز بين نوعين من القراءة: القراءة السلبية التي تنمأهى مع "القول" (الخطاب) من موقع امحاء المعرفة؛ والقراءة المنتجة التي "تمارس فعل التحويل للثقافة وتترك أثرها المحدد لها" (ص ١١). وكأنها تتجاهل أن معظم النقد الذي وجه إلى البنيوية الشكلية، أو اتجاه غريماس، بالذات وهو الاتجاه الذي استطقه في كتابها، قد وجه إليه؛ لتجاهله التام للقارىء والنظر إلى موقعه بأنه موقع بسيط وموحد^(١). وبهذا الجمع بين التحليل والتأويل تكون الناقدة قد وقعت فيما حذر منه جوناثان كلر وهو عدم التمييز بين ضريين من المشاريع النقدية: الأول ينطلق من المعنى ويحاول أن تستنبط الكيفية التي يتكون بها، "والآخر ينطلق من الأشكال ويسعى إلى تأويلها كي يقول ما تعنيه هذه الأشكال في الواقع"^(٢).

في التقديم، تعطي الناقدة لنفسها حق التصرف في المفاهيم المستعارة من المنهج البنيوي الشكلي، وهي تعترف أنها تنوي التصرف فيها واجترأ ما تريده منها ثم تقوم بإحياء المتقطف من المنهج عن طريق تحويله إلى شكل آخر (ص ٢٣)، فمن أي الاتجاهات استعارت الناقدة مفاهيمها؟ وهل كانت قادرة حقاً على تطويرها وإحيائها من جديد كما فعل غريماس بوظائف بروب على سبيل المثال؟

اعتمدت الناقدة في كتابها على جهود كل من بروب وبريموند غريماس وتودوروف وجينيت، مستعينة بشكل أساسي بالعدد الثامن من مجلة

^(١) PAYNE:(1996)A Dictionary of Cultural and Critical Theory, (5th ed) (2000) Oxford:Black Well. p. 360.

^(٢) "اللغة والمعنى والتأويل"، مجلة الآداب الأجنبية، ع ١٠٩، سنة (٢٠٠٢)، ص ٢١.

"تواصلات" "Communications" الباريسية وهو العدد المخصص للسرد (الصادر سنة ١٩٦٦). وكذلك على جينيت في كتابه " أشكال ٣ " "Figuers III" وقد أشارت إلى هذه المراجع في متن الكتاب، دون أن توثق ما تنقله منها في الهوامش، ودون أن تخصص فهرساً للمراجع المعتمدة. ولم توضح الناقدة خطتها المنهجية في تقديمها فقد كان هدفها في هذا التقديم تبريراً أكثر منه منهجياً لكن خطتها تتضح من تقسيمها للكتاب، فقد خصصت قسماً للعمل السردى الروائي من حيث هو حكاية "ومارست فيه مفاهيمها المستعارة من " نحو القصة" وقسماً آخر للعمل السردى الروائي من حيث هو "قول" [خطاب] مستعيرة مفاهيم تودورف وجينيت في تحليل الخطاب. وقد بررت في تقديمها عدم اقتصرها في التطبيق على عمل روائي واحد "بأن غايتها" تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي" (ص ٣٠)، وهذا التبرير هو الذي يوقعها في التناقض فالغاية تحتم عليها اتخاذ عمل سردي واحد مثلاً لإيضاح مختلف نقاط البحث، عندها ستكون خطواتها المنهجية متكاملة، وعندها تكون قد كشفت عن البنى المختلفة لهذا العمل بنية القصة" أي بنية مضمون السرد، و"بنية الخطاب" أي بنية ملفوظ السرد. وتكون قد سارت أيضاً على خطى أصحاب المنهج أمثال بارت وتودورف وجينيت، إذ اكتفى كل واحد منهم بتحليل رواية واحدة فقط. وقد يجرؤ المرء على الاستنتاج بأن تقديم أمثلة مختلفة من أعمال متعددة، هو وسيلة لتخلص الباحثين من الالتزام بالوصول إلى بنية العمل المدروس. وكأن هدف الباحث البنيوي العربي هو البرهنة على صحة مفاهيم غريماس وجينيت مبعثرة، وليس الوصول إلى البنى أو البنية المشتركة. ولم ينج من هذه "المرونة المنهجية" سوى ناقدٍ أو اثنين كما سيتضح لاحقاً.

وقد يسرت "المرونة المنهجية" للناقدة حريةً لاحد لها في استخدام المصطلحات فهي تتخذ لنفسها مصطلحات خاصة لم تتكرر عند أي ناقد سواها من مثل استخدامها لمصطلح "الروائي" إذ يتيسر للدارس أنها لا تقصد به النسبة إلى "الرواية" من حيث هي فن معروف، وإنما تقصد به كل عمل يرويهِ سارد؛ فهي تقول: "قصدت بالعمل الروائي العمل الذي يروي

بواسطة راوي* [كذا] بقصد الإيهام بفنية ما، ولا يقتصر فيه على السرد [كذا]، سواء أكان هذا العمل رواية أم كان قصة" (هامش ص ٢٧). ليس هدف هذه الدراسة تقييم أسلوب الناقدة المرتبك والغامض ولا طبيعة استيعابها للمنهج النبوي، إذ تكفي في هذا الصدد، الإحالة إلى نقد الدكتور عبد العزيز حمودة له^(١).

وكانت تطبيقات الناقدة في شقي الدراسة، (كما سيتضح لاحقاً في مجال تحليل القصة، على وجه التحديد)، بعيدة عن روح المنهج وهدفه، أما في مجال تحليل "القول" فلم تزد محاولتها عن تقديم تأويل لمضمون رواية "أرابيسك" لأنطون شماس، بل إعادة كتابة كلام الشخصيات، وليس في هذه الدراسة من النبوية سوى الأسمم التي استخدمتها لتوضيح مالا يحتاج إلى توضيح (ص ١٤٠ - ١٤٧).

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

(١ - ٧)

يضع الباحث مراد عبد الرحمن مبروك هدفه في تقديمه لكتابه "آليات السرد في الرواية النبوية"^(٢) بجلاء، وهو البحث عن خصوصية الرواية النبوية. بل خصوصية المجتمع النبوي من خلال ثلاث روايات، و دافعه قلة الدراسات في هذا المجال (ص ٢). أما اختياره لآليات السرد فبسبب علاقتها "برؤية الرواية"، ولأن هذه الآليات "تعنى بالمبنى الحكائي، الذي

* يعج الكتاب أيضاً بأخطاء لغوية وإملائية لا مجال هنا، لحصرها.

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

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

يربط صيغ الرواية وأحداثها وشخصياتها ومشاهدها ومواقفها وأبعادها الدلالية في نسق متكامل من خلال تفاعل هذه العناصر مع بعضها البعض، ذلك لأن السرد ما هو إلا خطاب مكتوب أو ملفوظ يخبرنا عن العالم المطروح في النص الأدبي، ومن ثم تتوافق طبيعة السرد وآلياته مع طبيعة الواقع المعبر عنه" (ص ٣) ويحمل هذا الطرح جملة من القضايا يحسن مناقشتها في نقاط ثلاث:

- النقطة الأولى: يود الناقد البحث عن خصوصية الرواية النوبية بل خصوصية المجتمع النوبي من خلال منهج يلغي الخصوصية (١)، أو لا يكثرث بها وهو المنهج البنيوي الشكلي باتجاهيه.
- النقطة الثانية: يخلط الناقد بين آليات السرد في " البنيوية" وبين الأدوات في الواقعية الاجتماعية التي تستخلص من سطح النص، وتتلخص في رسم الشخصية، وتصوير المكان والنسيج اللغوي... الخ. (٢)، أما الآليات البنيوية فلا تستخلص من سطح النص، وهي لا تحيل إلى واقع اجتماعي، وبالتالي لا ترتبط برؤية ما، بل إن اختيارها يتم من خلال لا وعي الكاتب وليس من خلال وعيه حسب مبادئ هذا المنهج (٣). وكان أولى بالكاتب استخدام المنهج الواقعي الاجتماعي بدلاً من الجمع بين النقد البنيوي الشكلي وبعض التأويلات الاجتماعية و الأيديولوجية التي تحتاج إلى كثير جهد كي ترتقي إلى منهج.
- النقطة الثالثة: يتجاهل الناقد أن آليات السرد تكاد تكون واحدة في كل الروايات مهما اختلفت لغاتها أو موضوعاتها، فتنقيات الزمن من مثل الاسترجاع والاستباق وغيرها، وكذلك تقنيات الصيغة والتبشير لا تعبر عن واقع خارجي بقدر ما تعبر عن واقع

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

(٢) يمكن في هذا المجال مراجعة كتاب عبدالمحسن طه بدر، (١٩٧٨)، "نجيب محفوظ: الرؤية والأداة"، القاهرة، دار الثقافة
(٣) زكريا إبراهيم (١٩٧٥): مشكلة البنية: مكتبة مصر، ص ٣٣

لغوي داخلي، حسب المفهوم البنيوي لكل من الزمن والصيغة والتبئير "فقد دعا جنيت إلى درس القصة كتوسع "expantion" للفعل بالمفهوم النحوي، أيا كان حجم هذا التوسع: [ف] "أنا أمشى" و "مشى سمير" مثالان على القصة الصغرى وهذا المفهوم النحوي يجعل تحليل الخطاب السردى شبيهاً بتحليل الفعل، فيدرسه من وجوهه الثلاثة: الزمن والصيغة والصوت" (١).

وقد يغض المرء الطرف عن هذا الخلط المنهجي لو أن الناقد قد وصل فعلاً إلى تحقيق مبتغاه، ولكن واقع كتابه يؤكد أنه لم يصل إلى خصوصية الرواية النوبية وكذلك لم يكتشف بنيتها، واختلطت عليه آلياتها، كل ما وصل إليه كان البرهنة على وجود بعض هذه الآليات في الروايات الثلاث المدروسة (ص ١٤٢، ١٤٤، ١٤٦).

وهو بدأ يحذو حذو صاحبي كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" (٢)، فقد جعله أحد أهم مراجعه لكنهما كانا أكثر واقعية في طموحهما. وستظهر في ثنايا مداخله النظرية للفصول جملة من المغالطات المنهجية التي يمكن التمثيل عليها بما يلي:

- يخلط الناقد بين الصيغة (كما هي معروفة لدى تودوروف وجينيت وبين زمني الفعل الماضي والمضارع (ص ٢١، ٢٢)، علماً بأن الصيغة تتعلق بحكاية الأقوال والتي يأتي الخطاب فيها على ثلاثة أوضاع: الخطاب المحوّل والخطاب المنقول والخطاب المسرد (٣) وفي الصيغة لا يهم إن جاء زمن الفعل ماضياً أم مضارعاً كما هو معلوم فقد تأتي صيغة الخطاب المنقول (الحوار) بالمضارع وبالماضي، وكان عليه معالجة هذا الجانب من خلال زمن السرد: اللاحق والسابق والمتواتر والمقحم (٤).

(١) لطيف زيتوني، (٢٠٠٢)، معجم مصطلحات نقد الرواية، (ط١)، بيروت: دار النهار. ص ١٣٣.

(٢) مرجع سابق.

(٣) جنيت، خطاب الحكاية: مرجع سابق أنظر ص ١٨٥-١٨٧.

(٤) جنيت: المرجع السابق، ص ٢٣١.

- يعتري فهمه لجهاز غريماس العامل ككثير من النقص والخلط، فهو لا يميز بين الشخصية والعامل والممثل، بل يلغي من العوامل العامل الموضوع ويطلق على العامل الذات "الشخصية الفاعلة (ص ٥١) ويجمع العامل المساعد والمعاكس ويستميها المضادين والمساعدين" ويفسر "المشارك" تفسيراً معاكساً لما أريد منه (ص ٥٩، ٥٨)، علماً بأنه رجع إليه مرة واحدة في كتابه "Semantique Structurale" (ص ٥٨).

أما المراجع البنيوية الأخرى التي استفاد منها الناقد، فهي لا تعدو " تحليل الخطاب الروائي" ليقطين "ومدخل إلى نظرية القصة" المشار إليه سابقاً "ومفهوم الرؤية السردية" لبوطيب عبد العالي. أما بقية مراجعه فهي تاريخية وجغرافية وسوسولوجية، لأنه خصص قسماً من كتابه للمتغيرات الحياتية والسماوات والملاحم الاجتماعية للنوبة وأهلها. ولعل التوفيق كان سيحالف الناقد أكثر لو انه اتبع المنهج الاجتماعي، أو السوسولوجي.

أما قضية المصطلح فهي تأخذ لدى الباحث أبعاداً تزيد في تأزمها، وتكفي الإشارة إلى معالجة الباحث لعوامل غريماس (ص ٥٨، ٥٩) وكذلك إلى مفهومي الاسترجاع والاستباق من (النظام أو الترتيب) عند جينيت (ص ١٠٦) ليظهر إلى أي حد زاد هذا البحث في تعقيدها، وقد يتساءل سائل؛ لم اختار الباحث الرواية بالذات متناً لبحثه مادام همه الأساسي البحث عن خصوصية المجتمع النوبي؟

والجواب يجده في المقدمة إذ يقول الباحث إن: "الكاتب النوبي يحمل خصوصية مجتمعه". ويأتي سرده الروائي معبراً عن هذه الخصوصية (ص ٢)، أي إن رؤية الناقد للرواية تتفق مع نظرية الانعكاس، التي لم يشر إليها ولم يستعن بأي مرجع لها ومع ذلك فقد استخدم (منهجاً) يتناقض تماماً مع رؤيته. أما أسباب اختياره للروايات الثلاث: "دنقله" لإدريس علي و " والكشر" لحجاج أدول و "بين النهر والجبل" لحسن نور فتكمن في قلة الدراسات التي تناولتها وفي أنها تعالج المرحلة التاريخية المهمة في حياة النوبيين، وهي مرحلة رحيلهم من بلدانهم بعد بناء السد العالي (ص ١٢). أما المكونات البنيوية التي حاول دراستها فهي الشخصية

والصيغة والزمان والمكان، وكان في تقديمه التنظيري لها يستحضر التصورات البنيوية (من مفهومه هو لها)، أما في تطبيقه، فقد كان يتعد كثيراً عنها.

(١ - ٨)

وهذه الفجوة بين التنظير والتطبيق لا تخص الباحث مراد مبروك وحده، فقد وقع فيها كثير من الباحثين العرب ومنهم: آمنة يوسف في بحثها المعنون: بـ "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" (١). فقد تناولت الباحثة أيضاً، روايات ثلاث، ولكنها من اليمن هذه المرة، من خلال مقارنة بنيوية شكلية مدفوعة بأسباب عدة منها: جدّة الموضوع، وتوفّر المعطى الروائي اليمني إضافة إلى "قصد التجريب (الفني) [كذا] الذي ينطلق من المنهج البنيوي الشكلي الذي يقارب بنية السرد الروائي من الداخل (الفني) [كذا] لا من الخارج (المرجعي)" ومن هذه الأسباب أيضاً ، شعورها "بمسؤولية النقد في إضاءة الطريق للروائي كي يكتب [كذا] شكلاً جديداً". (ص ٩)

أما طموحها فقد فاق كثيراً طموح مراد مبروك فهي تسعى إلى "معرفة الشكل الروائي اليمني الحديث بالقياس إلى الرواية العربية من جهة، والرواية العالمية من جهة أخرى" (ص ٩).

وقبل الانتقال إلى الحديث عن تقييم المنهج، والتعامل معه لا بد من محاوره الباحثة في الدوافع والطموح. من خلال نقاط ثلاث:

النقطة الأولى تتصل بدافع التجريب: فقد يفهم المرء أن يجرب المبدع لوناً قصصياً أو شعرياً أما ان ينتهج الناقد منهجاً قصد التجريب أو الاختيار فهذا أمر يستدعي مساءلته عن فلسفته أو رؤيته للمنهج، فهل المنهج مجموعة أدوات وإجراءات يختار منها الناقد ما يشاء ويوظفها فيما يشاء؟ أم أن المنهج رؤية ذات طبيعة متميزة تجلو فهم الناقد للأدب ودوره

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

ونظرتة إلى النقد ووظيفته، بل تبين موقف الناقد من القيم السائدة وكذلك فهمه للإنسان ولمهمته (١)؟

ويبدو هنا، جلياً تأثر الباحثة بيمنى العيد في هذا الاتجاه (٢) أي قضية اختبار المنهج أو تجريبه، دون أن تصرّح بهذا التأثير، وإن كان يسهل الاستدلال عليه من عدد الهوامش التي تحيل فيها إليها (ص ٢٩، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٦١، ٦٣، ... الخ). بل إن أسلوبها في الكتابة متأثر بها(ص٩)، وهنا مكمّن الخطر. فالخطورة تأتي من استغناء عدد من الباحثين العرب عن المصادر الأساسية بلغتها، أو حتى المترجمة منها، على علاتها، وانصرافهم عنها إلى الاعتماد على المراجع التطبيقية العربية التي يعتبرها كثير من النقص والخلل، والمقصود مراجع الاتجاه النيوي الشكلي على وجه التحديد.

ونقطة ثانية تستدعي المساءلة وهي قول الناقدة عن المنهج النيوي الشكلي بأنه يقارب بنية السرد من الداخل " الفني"، فهل المنهج النيوي الشكلي منهج فني؟ ألا يتصل " الفني" بسطح النص، وكذلك بالفنان المبدع؟ وهل يعطي المنهج النيوي الشكلي أهمية للإنسان مبدعاً كان أو قارئاً، أو حتى متخيلاً: شخصية روائية؟ أفلا يبحث المنهج النيوي الشكلي عن الباطن المنسجم الموحد: أي النظام الذي يسبق كينونة الإنسان ويقضي وجوده؟(٣) وكيف يوصف المنهج النيوي بالفنية وهو يلغي الفرادة والتميز؟

أما إذا كانت تعني بالداخل الفني السطح الذي تناوله النقد المسمى بالنقد الفني (٤) فهي إذن تمزج بين منهجين متباينين، بل متناقضين يبحث أحدهما عمّا يجمع النصوص من نظام تحتى موحد ويبحث الآخر عمّا يميز بينها ويعطيها فرادتها.

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

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

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

(٤) حميد لحميداني، مرجع سابق ص ٦.

أما النقطة الثالثة: فتتناول طموح الباحثة : فكيف يمكن معرفة موقع الرواية اليمينية بالنسبة للرواية العربية وكذلك بالنسبة للرواية العالمية من غير أن تقوم بدراسة مقارنة بينها كما فعلت سيزا قاسم على سبيل المثال (١)؟

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

وكذلك يشوب تعريفها للمنهج خلط بين الشكلية والبنيوية الشكلية. وذلك حين تؤكد " أن المنهج البنيوي الشكلي الذي: ينطلق منه ليس ذلك المنهج الذي ظهر منذ أوائل القرن لدى الشكلانيين الروس ثم انتهى (مات). بل المنهج البنيوي المعاصر السرداني [كذا] (الحي) الذي تبلورت (وبرزت) آراء منظريه منذ أواسط هذا القرن على يد [كذا] جملة من النقاد الفرنسيين" (ص ١٠) واضح أن الحدود بين الحقلين المنهجيين: الشكلي، والبنيوي الشكلي، متداخلة لدى الباحثة؛ فصحيح أن للمنهج الشكلي تأثيراً واضحاً في نقد القرن العشرين بما أدخله من مفاهيم أهمها التمييز بين الحكمة، والقصة، والتغريب، وإمالة اللثام عن الأداة، وغيرها (٢) إلا أن المنهج الشكلي ليس بنيوياً. فهو لم يتناول العلاقات بين العناصر أو الوظائف التي اكتشفها، فقد اكتفى بتعدادها بل إن أحد أعلام الشكلية عرف الأدب بأنه حاصل جمع الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها (٣).

كذلك لم يحسب أحد من النقاد بروب على البنيويين، فقد اكتفى بتحديد الوظائف مقررراً أن العلاقات التي بينها هي علاقات زمنية وسببية، أما الذي أخرج جهاز بروب من الشكلية إلى البنيوية فهو غريماس (٤) حين اكتشف العلاقات الزوجية الضدية بين دوائر أعمال الشخصيات الدراماتيكية عند بروب فالبنية، ليست حاصل جمع العناصر الداخلة فيها بل هي منظومة العلاقات بين تلك العناصر (٥).

(١) بناء الرواية، مرجع سابق

(٢) Selden (1985) Ibid P.33

(٣) Selden (1985) Ibid (Mayakovsky) والناقد هو مايكوفسكي

P.31

(٤) Selden (1985) Ibid P.74

(٥) زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص ٣٠٠، ٢٩

بعد تحديد المنهج حددت الباحثة مكونين ستختارهما، لتحليل الروايات الثلاث وهما الرؤية السرديّة والزمن السردى. وتحوطاً من " الانزلاق إلى مناهج أخرى كالنفسى أو الاجتماعى وسواهما" (ص ١٤) تعلن الباحثة أنها لن تشير إلى الوظائف التى تؤدىها التقنيات المختلفة ضمن هذين المكونين. أى ستكتفى بالوصف. لكن هذا التحوط لم يمنعها من المزج المنهجي الذى لم ينج منه أغلب النيويين العرب، فجعلت الفصل الثالث من كتابها مقتصراً على لغة النص، فيما يشبه الدراسة الأسلوبية، متناولة فيه التضاد اللغوى، والعامية والفصحى، والأخطاء اللغوية، وفيه ينجلي تأثيرها بكمال أبى ديب أيضاً الذى مزج بين لغة سطح النص وعمقه (١). إذ كان تحليله لرواية هانى الراهب مرجعاً من مراجعها. (ص ٢٧).

وفي الإجمال يتصف التقديم النظرى للباحثة بالقصور والانتقائية حتى من المكون الواحد فهي، على سبيل المثال، لم تستقص كل مكونات البنية الزمنية، وهذا سوف يؤثر فى تطبيقاتها كما سيتضح لاحقاً. ومن المآخذ التى سبقت الإشارة إليها عدم اتصال الباحثة بالمصادر، واعتمادها على التطبيقات العربية، إذ تخلو قائمة مراجعها، فضلاً عن هوامشها، من أى مؤلف لجينية الذى يفترض أن يكون المصدر الأساسى لبحثها. وقد يصعب على المرء إيجاد عذر للباحثة فقد صدر كتابها سنة سبع وتسعين أى بعد صدور ترجمات عديدة لجينية وتودوروف إن لم يسعها الاطلاع عليها بلغة أخرى.

أما جهازها الاصطلاحي فقد استعارته من سيزا قاسم ويمنى العيد إلا أنها كانت أكثر حرصاً فلم تخلط بين الشخص والشخصية (ص ٤٠). لكن الخلط حدث فى مفهومها للشائيات الضدية، إذ مزجت بينها وبين الطباق فى لغة سطح النص متتبعه خطى "أبى ديب" ص (١٣)، بل إنها عدت تلون لغة النص، بين الفصيحة والعامية، ثنائية ضدية (ص ١٣). وكذلك فإن تعريفها للتناص يتعد عن المفهوم النيوي (أو ما بعد النيوي بصورة أدق) فهي تعنى به التضمين القرآني والمعارضة الأدبية (ص ١٤).

واللافت للنظر أن الباحثة لم تعلق اختيارها للرواية دون غيرها من الأنواع السردية أى لم تذكر أهمية الرواية أو قيمتها كما لم تقدم مفهومها

(١) ألف ليلة وليلتان ...، مرجع سابق، ص ٥٦

هي للرواية. واكتفت بنقل بعض التعريفات واختتمتها بمفهوم الرواية لدى البيويين اللسانيين أو "السرديانيين اللسانيين" على حد قولها، وقد نقلته عن كرومي حسن. وهذا نصه "إن الفن شيء قائم بذاته، عالم مستقل بنفسه وليس وسيلة إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها فهو لا يعد - في ذاته - قالباً لتضمينات سياسية واجتماعية، أو خلقية أو ما شابه ذلك. فهو عالم يخلق قوانينه من داخله ولا يستمدّها من قوالب مسبقة ولا من حقائق ثابتة في المجتمع. إن الرواية لا تعبر عن حقيقة بل تعبر عن نفسها وهذا كاف. فالفن لا يحاكي ولا يعلم إنه ببساطة يوجد" (١) (ص ٢٢). وهنا تسلّم بهذا المفهوم الذي ينتهي بما يدكر بمبادئ النقد الجديد. ويستخلص من عدم مناقشتها لهذا التعريف أنها تسلّم به، وعليه فإن الرواية في نظرها ما هي إلا مجموعة من الإمكانيات اللغوية لا "صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل البشري تجسد رؤية جديدة" (٢). وبذا أيضاً، تنتهي ضرورة التساؤل عن الجوهر في الرواية أهو شكلها أم التجربة الإنسانية فيها؟.

وإذا كانت الباحثة قد أغفلت ذكر سبب اختيارها للرواية مجالاً لتحليلها فهي لم تغفل في مقدمتها، ذكر أسباب اختيارها للروايات الثلاث التي وصفها الناقد عبد الملك مرتاض في تقديمه للكتاب بأنها من "أخير ما جادت به قرائح الروائيين اليمنيين" (ص ٧). فقد اختارت "الرهينة" لزيد مطيع دماج لأنها تفترض أنها نموذج للرواية الواقعية، واختارت "السمار الثلاثة" لسعيد عولقي لأنها نموذج لرواية تيار الوعي. واختارت "مدينة المياه المعلقة" لمحمد مثنى على افتراض أنها "نموذج للرواية الجديدة أو الواقعية المعاصرة" على حد قولها (ص ١٠). وهذه الأسباب تنأى بالبحث بعيداً عن البنيوية الشكلية التي لا تكثرث بالمذاهب الأدبية كما هو معروف.

(١) تنقل الباحثة هذا النص عن مقالة الناقد بعنوان "حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة"، مجلة تجليات الحدائث، جامعة وهران، عدد ٣، يونيو ٩٤، ص ١٢٥-١٢٦.

(٢) شكري الماضي (١٩٩٦) فنون النثر الأدبي، ط ١، عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة ص ١٦.

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

(١ - ٩)

من اليمن إلى البحرين تستمر محاولات الباحثين العرب في مقارنة المنهج البنيوي الشكلي، حيث يخرج الباحث البحريني عبد الحميد المحادين بكتابه: "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف" (١). و يجهر المحادين بأزمة النقد العربي خلافاً لغيره من الباحثين، ويرجعها إلى طغيان الجانب الأيديولوجي الاجتماعي على مناهج دراسة الرواية العربية (ص٧)، وإلى عجز السرديات عن حلها لأسباب هي: حداثة تلك الدراسات السردية، وعدم تجذرها في صميم الثقافة العربية وموقف بعض الجامعات العربية منها، وإضاعة الفكر النقدي العربي لكثير من جهوده في تلمس جذور النقد الحدائثي في التراث، وكذلك إشكالية المصطلح الناجمة عن الترجمة عن لغات مختلفة (ص ٩، ٨). ويبدو أن الناقد يتجه إلى المنهج البنيوي لأنه يتوسم فيه الحل لهذه الأزمة.

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

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

وقد يكون أيضاً من الباحثين القلة الذين صوّوا جهودهم في التطبيق لا التنظير، ولكن هل يدل تطبيقه على تمثل تام للمفاهيم النبوية؟ هذا هو السؤال الذي ستبين إجابته في الفصل الثالث من هذا البحث. لا تظهر في مقدمة الباحث المختصرة أي إشارة إلى اتصاله بالمصادر بشكل مباشر لكن هوامش فصوله تدل على اعتماده، مثله مثل آمنة يوسف ومراد مبروك، على المراجع العربية أكثر من اعتماده على المصادر الأصلية أو حتى المترجمة، ففي هوامش الفصل الأول تُقرأ الأسماء التالية: محمد سويرتي، وسامي سويدان وحميد الحميداني وبيرسی لوبوك وانجيل سمعان وحسن بحراوي، وعبد العالي بو طيب.. الخ، ولم يرجع لجينيت إلا مرتين.

وإذا كان يؤخذ على كثرة من الباحثين العرب إطنابهم في الجانب النظري فقد أخلّ اختزال الباحث للتنظير بكثير من المفاهيم، مثال على ذلك: عجزه عن إيجاد الصلة بين الزمان والمكان. كذلك يخالف الباحث كثيراً من البنيويين العرب في سبب اختياره لروايات منيف: "شرق المتوسط" و"النهايات" و"الأشجار واغتيال مرزوق" و"سباق المسافات الطويلة" ونماذج من "مدن الملح" إذ يحصره في طول تجربة الروائي وفي أن الروايات "تمتلك ما يحفز الفضول المعرفي والههم العلمي للوصول إلى التقنيات العامة/ التي تحدد أعماله فنياً، وتوصل إلى الآليات السردية التي من مجمل تعالقاتها كان لرواياته بنيانها العام [...] ودراسة عبد الرحمن منيف [كذا] من منظور تقني يجعل المنهج الملائم هو منهج البنيوية السردية" (ص ١٧، ١٨). فالهدف البنيوي عنده ينحصر في آليات تكوين البناء لا البناء نفسه. وقد يفهم من كلامه أن هدفه من الدراسة ينصب على المؤلف، حين يقول "دراسة عبد الرحمن منيف" (ص ١٨) وقد تكون هذه زلة قلم، فإقصاء المؤلف أو موته مبدأ أساسي عند منظري البنيوية الشكلية لا يحتاج إلى تدليل.

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

وهنا يبرز سؤال: بم يختلف المنهج البيوي الشكلي: تحليل الخطاب بالتحديد، أي تحليل ملفوظ السرد، عن المنهج الأسلوبي، ماداما يتخذان من النص وحده منفصلاً عما سواه هدفاً لتحليلهما؟ والجواب يتلخص في أن الاختلاف يكمن في الهدف وفي الأدوات. فحين تبحث البيوية عن كيفية اشتغال قوانين اللغة في الخطاب؛ تهتم الأسلوبية بكيفية انزياح الخطاب عن هذه القوانين. وفي حين تعدّ البيوية النص أدبياً بمقدار تماثله مع قواعد النسق/ اللغة؛ تعدّه الأسلوبية أدبياً بمقدار اختلافه عن النسق. وفي حين تبحث البيوية عن النموذج، أو النسق، أو البناء الموحد للنصوص على اختلاف أنواعها ومؤلفيها؛ تبحث الأسلوبية عن الأسباب التي تجعل النصوص عند كاتب ما أو عصر ما فريدة. وفي حين تقصي البيوية الأديب نهائياً أو "تميته" تنشغل الأسلوبية بالبحث عن فرادة أسلوبه وتميزه^(١) وفي حين تقترب الأسلوبية من علم النفس "إذ تُعرض عند فوسلر وشبترز ممتزجة بسيكولوجية تقبل وجود رابطة بين العنصر الأسلوبي والعالم الداخلي لصاحبه^(٢)؛ تلغي البيوية كل صلة بالعالم الداخلي للمؤلف أو الشخصية. وفي حين تعدّ الأسلوبية الخطاب صوغاً للغة عن وعي وإدراك^(٣)؛ تلغي البيوية وعي الكاتب فالبنى تكمن في العمق وتعمل بطريقة لا شعورية، وتكمن خلف العلاقات المدركة أي: تمارس عملها من وراء الوعي المباشر للأفراد^(٤).

(١ - ١٠)

وقد يكون أكثر التنظيرات شمولاً، قياساً بما سبق، وأكثرها انسجاماً م تطبيقاتها وأقلها فجوة بين الطموح والواقع هي تنظيرات الناقد

(١) عبده الراجحي (١٩٨١)، علم اللغة والنقد الأدبي، فصول، مج ١، ع ٢، ص ١١٨، أنظر كذلك محمود عياد (١٩٨١)، الأسلوبية الحديثة فصول مج ١ ع ٢، ص ١٢٣ - ١٣١.

(٢) سليمان العطار (١٩٨١)، الأسلوبية وعلم التاريخ، فصول، مج ١، ع ٢، ص ١٤٢.

(٣) عبد السلام المسدي ١٩٧٧، الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب. تونس - ليبيا: الدار العربية للكتاب. ص ١١١.

(٤) زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص ٣٣.

سعيد يقطين في كتابه " تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير " (١).
لذا ستخصص له هذه الدراسة فصلاً تطبيقياً كاملاً هو الفصل الرابع نظراً
لأهمية الكتاب على المستوى التطبيقي.

(١ - ١١)

يظهر استطلاع المقدمات والمداخل النظرية للمتن المدروس أن
طموح الناقد العربي الذي يتوق إلى تحقيقه من خلال " البنيوية الشكلية"
يسير في خطين: الأول يسير نحو المنهج والثاني يسير نحو الرواية:
أما الخط الأول فيتراوح بين إقامة نظرية للرواية العربية تستفيد من
منجزات الغرب يمثل هذا الاتجاه سعيد يقطين، وبين اقتراض أدوات
منهجية تسد الفجوة في المكتبة العربية ويتقاسم هذا الاتجاه سمي
المرزوقي وجميل شاكر. أو التخلص من المناهج الخارجية التعليلية والبعيدة
عن الموضوعية: كما أراد كل من موريس أبي ناضر وحسن بحراوي؛ وبين
تجريب المنهج بقصد رفضه أو اختباره: كما أرادت يمني العيد وتبعته آمنة
يوسف. وقد وجد من يسعى إلى إيجاد حل شافٍ لأزمة النقد العربي من
خلال البنيوية الشكلية: كعبد الحميد المحادين.

وأما الاتجاه الثاني فيتراوح بين البحث عن موقع للرواية العربية أو
المحلية قياساً إلى الرواية العالمية أو العربية: وتمثله كل من سيزا قاسم وآمنة
يوسف. وإما البحث عن خصوصية المجتمع من خلال الرواية المحلية
ويمثله مراد مبروك.

كأن لسان حال الناقد العربي يقول: البنيوية هي الحل ! يقول
ذلك دون أن يسأل نفسه عن فلسفتها والظروف التي أوجدتها ودون أن
يقف عند أهدافها أو يتبصر قبل الاقتطاف من مفاهيمها، التي قدمها عدد
قليل منهم بوضوح وتركيز وشمول: من مثل سيزا قاسم وسمير المرزوقي
وجميل شاكر، أما أغلبهم فقد اختزل هذه المفاهيم أو اقتطف منها متجاهلاً
أن الاقتطاف إن قُبلَ مع غيره فهو غير مقبول مع هذا المنهج لأنه ببساطة
"بنيوي".

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

ولم يكتف الناقد بالاقتراف من المنهج الواحد، بل قام بالمزج بين المناهج التحليلية والتفسيرية أو الاقتراف بوعي أو بغير وعي. وكان نتيجة لهذا المزج (أو ربما سببه) أن الناقد لم يفرق بين الصورة والبنية والآلية والأداة ولعل هذا ناجم عن غياب أو تغييب أهداف المنهج البنيوي وفلسفته، إذ لو كانت هذه الأهداف حاضرة لما مزج الناقد بين منهجين العميقة (متناقضين في الرؤية والهدف، إذ كيف يمكن المزج بين منهج يرى المعنى في بنية النص كالمنهج البنيوي الشكلي: اتجاه غريماس بالتحديد، وآخر يرى المعنى في وعي القارئ حسب مفاهيم نظرية القراءة. هذا المزج الذي يرفضه منطق البنيوية وكذلك منطوقها (١) وهو يدل على أن الناقد يرى في المنهج أداة لا رؤية للأدب والإنسان والعالم (٢). ومفاهيم وأدوات تتسق مع هذه الرؤية.

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

أما من استعاض عن المصادر الغربية بنتائج الفوج الأول والثاني من البنيويين العرب وأغلبهم من باحثي التسعينيات فقد غامت لديهم الحدود بين الحقول المنهجية، وتفاقت وترسخت لدى كثير منهم فكرة أن المنهج هو رزمة من الأدوات لا أكثر. وعانى الجهاز الاصطلاحي لدى البنيوي العربي من عدد من المشاكل منها الغموض كمصطلح حسن بحراوي و يمني عيد والقلق كمصطلح موريس أبي ناضر والإفراط في ابتكار مصطلحات جديدة كمصطلح يمني العيد وكمال أبي ديب وسعيد يقطين وربما التفريط في المصطلح كما فعل كل من مراد مبروك وعبد الحميد المحادين. كما جرى إغفال وضع مسرد خاص بالمصطلحات المستخدمة من قبل أبي ناضر، وسعيد يقطين وحسن بحراوي أو توضيح لها في

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

(٢) لماضي، (١٩٩٧)، مرجع سابق ص١٥.

التقديم، مما فاقم أزمة المصطلح التي يعاني منها أصحاب المنهج أنفسهم (١)، فكيف الحال عند من ينقل المصطلح إلى لغة أخرى؟ ولم يبرز من النقاد من آثار إشكالية نظرية أو قام بتطوير فعلي للمنهج "المقترض" على الرغم من ظن بعضهم أن فعل ذلك وأخص بالذكر كمال أبي ديب ويمنى العيد وسعيد يقطين، فالانتقاء من هذا أو ذاك والتلفيق، وكذلك إزاحة عنصر من هنا وإضافته هناك وابتداع عدد من المصطلحات ليس تطويراً..

وقد يتساءل المرء إن كان الناقد لم يفلح في بناء منهج نابع من النصوص العربية فلمَ عجز عن تطوير المناهج المستوردة؟ قد لا يرجع السبب إلى ضعف تمثيل المفاهيم البنيوية فقط وإنما لأن الناقد حين تولى هذه المهمة الصعبة لم يحدد مهمة المنهج وطبيعته، ولم يدرك أن الاختلاف بين المناهج ما هو إلا اختلاف في الرؤى (٢) لذا فقد تغافل عن فلسفة المنهج الذي ولد في إطار له تناقضاته ومشاكله التي تختلف عن مشاكل الأمة وقضاياها. كما أغفل عن النقد الذي وجه إلى البنيوية الشكلية في مهدها لفلشلها في تحقيق أهدافها (٣) إضافة إلى أن هذا الناقد لم يحدد المهم والجوهري في الرواية العربية التي تجسد هموم الإنسان العربي، وفيها ترتبط ذاته بموضوعها ارتباطاً عضوياً حتى في أكثر الروايات "غنائية".

لم تعد الرواية ان تكون لدى أغلب هؤلاء النقاد مجموعة من الإمكانات اللغوية أن تسخر للبرهنة على مقولات المنهج المستورد لا أن يسخر المنهج لخدمتها، وحتى أولئك الذين سعوا إلى البحث عن خصوصيتها من خلال هذا المنهج فقد جانبوا الصواب حين اتجهوا إلى منهج يلغي الخصوصية، ولذا لم يعثروا على الخصوصية وأخفقوا في الوصول إلى البنية.

(١) حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص ٣٣ وانظر كذلك: فريال غزول (١٩٨١)

عرض الدوريات الأجنبية فصول، مج ١، ع ٢، يناير ١٩٨١، ص ٢٧٣.

(٢) الماضي: (١٩٩٧)، مرجع سابق ص ١٨٥.

(٣) CULLER, Ibid P. 257

هذا هو حال النقد البنيوي للرواية العربية في مجال التنظير. فهل تدارك في التحليل ما قصر عنه في التنظير، الفصول الثلاثة التالية ستحاول الحصول على إجابة.

النقد البنيوي العربي وبنية القصة

في:

- (٢ - ١): الألسنية والنقد الأدبي لموريس أبي ناصر (١٩٧٩)
- (٢ - ٢) مدخل إلى نظرية القصة. لسمير المرزوقي وجميل شاكر (١٩٨٥)
- (٢ - ٣) تقنيات السرد الروائي ليمنى العيد (١٩٩٠) :
- (٢ - ٤) آليات السرد في الرواية النوبية لمراد مبروك (١٩٩٤) :
- (٢ - ٥) الخلاصة

توطئة :

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

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

(٢ - ١) "الألسنية والنقد الأدبي" لموريس أبي ناضر

انقسمت جهود الناقد موريس أبي ناضر في ممارسته النقدية بين اتجاهي البنيوية الشكلية: الاتجاه المسمى "بنحو القص" والاتجاه الآخر الذي اصطلح على تسميته "بشعرية القص" أو بويطيقا القص (١)، أي الاتجاه الذي يتناول بنية القصة أي مضمون السرد والآخر الذي يتناول بنية الخطاب أي ملفوظ السرد . وقد هدف الناقد من توظيف تصوره لهذه المفاهيم إلى الوصول إلى بنية القصة أو "شكل المضمون" حسب تعبيره، في نصين سرديين أحدهما قديم وهو: "ألف ليلة وليلة" والثاني حديث هو: "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد.

يقدم الناقد لتطبيقه بمدخل مختزل لا تكتمل فيه، صورة المفاهيم النقدية التي سيعتمدها أساساً له. ويعلن في هذا المدخل، صراحة، ان القراءة الألسنية للنص القصصي شرط ضروري لقراءته التاريخية (٢)، ويعترف بأنه سيقف موقفاً ثالثاً بين من يرفض تاريخية النص ومن يتقبلها (ص ١٦).

(١). LODGE, Ibid P. 18.

(٢) يمكن أن يستشف القارئ هنا رأي بروب دون أن يشير الناقد إلى ذلك "انظر بروب في رده على شتراوس في مورفولوجيا الحكاية الخرافية ص ٣٥٦.

واللافت للنظر أن الناقد لم يجمع تحليله لليالي في فصل واحد، فقد وضعه في فصلين اكتفى في الأول بإحصاء الوظائف حسب مخطط بروب، وعاد في الفصل الثاني ليزاوج بين هذه الوظائف وليعمل عليها تصورات غريماس مع العلم بان منهج غريماس هو تطوير لمنهج بروب وسوربو، بل إن غريماس هو الذي أخرج منهج بروب من الشكلية إلى البنيوية (١). ويحسن المرور بمعالجته لألف ليلة وليلة قبل الوقوف على تحليله لرواية "طواحين بيروت".

تحت عنواني "الناس والوظائف" و "النحو الوظيفي" خصص الناقد فصلي الكتاب الأولين لتحليل الليالي. ولكنه لم يحلل كل الليالي بل مجموعة مختارة لم يعلن عن أسس اختيارها حتى إنه لم يشر إلى مواقعها في الطبعة المعتمدة، أسفر تحليله في الفصل الأول عن العثور على ثلاثين وظيفة من أصل إحدى وثلاثين كما هو معروف، أما الوظيفة الناقصة والتي لم يعلن عن نقصانها* فهي وظيفة الوسم أي الوظيفة رقم (١٧) عند بروب (٢).

كما أسفر عن نتيجتين الأولى قوله إنه ليس من الضروري أن تظهر الوظائف في كل قصة. (هذه نتيجة لبروب) (٣)، أما النتيجة الثانية فهي قوله بان هذا "المخطط قابل للتطبيق في مجالات عدة: في القصة كما في المسرحية، في السينما، كما في الرسوم المتحركة، وحتى في الشعر القصصي" (ص ٤٥). واضح أن لا صلة للنتائج بالنص المدروس فما الذي

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

* تقتضي الإشارة إلى أن الناقد حميد الحميداني لاحظ نقصان الوظيفة رقم ١٥ وذكر أنها "استلام الأداة السحرية" والواقع إنه [أو أن مترجم كتاب بروب] قد جانب الصواب مرتين هنا: الأولى حين أعطى هذه الوظيفة رقم ١٥ والصحيح أنه رقم ١٤ (أنظر بروب ص ١٠٥) والثانية حين ظن أن "أبا ناضر" قد حذفها والواقع أنه وضعها تحت عنوان آخر. "ينظر في كتاب" أبي ناضر ص ٣٨" أما الوظيفة رقم ١٥ عند بروب فتعريفها عنده "التحول المكاني بين مملكتين" (بروب ص ١١٤) وقد أثبتتها أبو ناضر تحت عنوان "التنقل" ص ٣٨.

(٢) بروب: مرجع سابق، ص ١١٦.

(٣) بروب: مرجع سابق، ص ٧٨.

خرج به الناقد من تحليله لألف ليلة وليلة؟ أما نتيجته الثانية فلم يجرؤ صاحب المخطط نفسه على الجهر بها بل إنه لا يرى مخططه يصلح إلاّ للأدب الشعبي أما النصوص الإبداعية فمخططه يكون مفيداً لها فقط "حيثما يكون التواتر هو القانون كما هو الحال في اللغة والفولكلور، وحينما يكون الفن نتاجاً لعبقري متفرد فإن استعمال المناهج المنضبطة سيؤدي إلى نتائج إيجابية، فقط، إذا كانت دراسة العناصر المتكررة [قد] تمت مع دراسة التفرد وهو بالنسبة [له] معجزة" (١). وربما كان يتكلم عن مشروع غريماس هنا لا وظائف بروب.

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

في الفصل الثاني يستأنف الناقد تحليله لليالي فيرى أن الوحدات الصغرى (الوظائف) كالوحدات الألسنية الصغرى [...] لا قيمة لها إلاّ من خلال العلاقات التي تنشئها مع بقية الوحدات في انتظامها النظامي والاستبدالي. وهنا يزاوج بين الوظائف ليصل إلى ستة عشر زوجاً مستخلصاً من مزاجته نموذج التماثل الذي يكتب معادلته خطأ (أ : ب : أ : ب) والصحيح أن المعادلة الرباعية الحدود للبنية الأولية للمعنى تكتب هكذا [أ : ب : : أ - ب] لأنها مبنية على العلاقة بين الضد والنقيض (٢).

ويستنتج أن فهم الترابط بين الوظائف لا يتم بعيداً عن العلاقات التي تقيمها في تمحورها الاستبدالي والنظمي وأن بروز الوظائف على خط سير القصة يخضع للتسلسل المنطقي لا الزمني هنا مغالطة فالقصص تخضع للتسلسل الزمني (٣) والسببي في الوقت نفسه. ويخلص بمفهوم للقصة مأخوذ بتحريف من غريماس دون الإشارة إلى المرجع فيقول: "والقصة مجموعة أحداث أو مجموعة وظائف تعبر عن نظام من القيم بعضهم يريد الاحتفاظ به وبعضهم يريد انتزاعه عنوة" (ص ٥٧) أما كلام غريماس فمفاده أن كل السرديات تتكون في أساسها من تحويل قيمة أو

(١) غريماس: مرجع سابق، ص ٣٦٢.

(٢) Lodge, Ibid P. 18

(٣) تودوروف، مرجع سابق، ص ٥٩.

موضوع من عامل إلى آخر" (١) وهنا يتساءل المرء هل وظف الناقد مفاهيم كل من بروب وغريماس أو بعضها من أجل خدمة النص العربي أم أن النص موظف هنا للبرهنة على صحتها؟

لعل انتقاء الناقد لبعض حكايات "ألف ليلة وليلة" يعطي الجواب هنا، وكان أجدى للنقد العربي لو أن الناقد حلل نصوص الليالي جميعها فأخرج منها قوانينها وبين ما يتفق منها مع مفاهيم الغربيين وما يفتقر أو لو أنه استفاد من تحليله في التمييز بين الحكايات الشعبية العربية والحكايات الروسية التي كان بروب قد أخرج مخططه منها، وربما استخدمها في التمييز بين الحكاية الشعبية وغيرها من أنواع السرد القصصي كما اقترح بروب نفسه (٢).

وخلاصة ما يمكن أن يخرج به القارئ هو أن الناقد استخدم الحكايات ليرهن على وجود وظائف بروب بل هو يعلن عن ذلك (ص ٤٥). وكأن هدف التحليل الانتقال من العام إلى الخاص فقط لا الانتقال من الخاص إلى العام (٣).

وقبل الانتقال إلى الفصل الثالث في كتاب "أبو ناضر"، يحسن الوقوف على العناوين التالية: "الناس والوظائف" فالعنوان يحمل مغالطة منهجية صريحة "الناس" في التحليل الوظيفي لا وجود لهم بل إن الشخصيات الفنية لا قيمة لها إزاء الوظيفة فهي متغيرة والوظيفة هي الثابتة، فبروب يجرد الوظيفة من صاحبها واسمه وصفاته فهو أشبه بالفاعل النحوي (٤) والألسنية والبنوية كلاهما تقصي الذات الإنسانية أو تعدها عقدة علاقات أو نقطة تقاطع لخطوط القوة وليست مركزاً لاتخاذ القرار أو الخلق (٥) وذلك لأن جوهر المشروع البنوي يكمن في النظام الذي يسبق وجوده

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

(٢) بروب: مرجع سابق، ص ٣٦١.

(٣) جينيت: ، خطاب الحكاية، ص ٣٤.

(٤) بروب: مرجع سابق، ص ٧٥. و ينظر سويرتي ص ٧٠.

(٥) روجيه غارودي (١٩٨٥). البنيوية: فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج

طرايشي (ط ٣)، بيروت: دار الطليعة، ص ٣٠.

وجود الإبداع الفردي، وهذا النظام يتنافى مع الذات بالمفهومين المثالي والوجودي (١).

فالمبدأ العام في البنيوية يسير بعكس مبادئ الفردية فهو ضد الكثافة النفسية العالية للشخصيات الروائية، كما يقول كللر فالبنيوية في أعرافها تتجاوز الفرد وتجعله فضاء تلتقي فيه القوى والوقائع وليس جوهرراً متميزاً ومنغبراً (٢).

والشخصية بناءً على هذا المفهوم ما هي إلا مساهم "Participant" لا كبنونة "being" (٣). ويذهب شولز إلى حد القول بأن البنيوية لا تقصي الذات فقط بل تعاديهها فهذا العداء جزء من جوهرها (٤).

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

في مدخله النظري لا يكتفي الناقد بأن يختزل المفاهيم وينتقي منها لكنه يخلط بينها، حين يشير إلى عوامل غريماس الستة مضافاً إليها بضعة من وظائف بروب (ص ٦١) وكأن عوامل غريماس ليست تطويراً ونسخاً لمجالات ووظائف بروب السبعة (٥). بعد الإشارة السريعة هذه يشرع بالبحث عن العوامل عبر ممثلين يجسدون عدة وظائف حسب قول الناقد: "إن توزع العوامل بالشكل الذي قدمنا يتمظهر [كذا] في طواحين بيروت (٥) عبر ممثلين يجسدون عدة وظائف هي من باب التذكير: منع، خرق المنع، إساءة، الخ، هذه الوظائف وراءها أشخاص يمثلونها في النص، أو بالأحرى يقومون بها فورا وظيفة المنع شخص يمنع، ووراء الخرق شخص

(١) حمودة مرجع سابق ص ٩٨.

(٢) CULLER, Ibid p. 230.

(٣) CULLER, Ibid p. 232.

(٤) SCHOLLES Ibid. P. 190

(٥) GREIMAS, Ibid P. 363. ،

يخرق، ووراء الإساءة رجل يسيء" (ص ٦٢، ٦٣) ثم يناقض نفسه بعد وصف هؤلاء الممثلين بالأشخاص بل بالرجال، ليقول أن: "الممثل قد يكون حيواناً أو إنساناً أو جنياً أو فكرة" (٦٣) وسيناقض نفسه مرة ثالثة حين "يحاول" أن يستخلص البنية العاملية للرواية.

وهنا يعترف الناقد بأن العثور على البنية أمر مربك وعسير لكثرة عدد الممثلين؛ لذا سيلجأ إلى خفض عددهم وتحويلهم إلى عوامل (ص ٦٣)، وهنا تبدو الحدود غائمة بين الشخص والعامل والممثل في حين أن غريماس يقول إن "العامل" بحد ذاته لا يوجد داخل القصة الواحدة إذ ينوب عنه الممثل "actor" أما العامل فيرصد من مدونة من القصص "Corpus" والممثل يرصد في القصة الواحدة فمنظومة من الممثلين "actors" تكون قصة بعينها ومنظومة من العوامل "actants" تكوّن نوعاً "genre" (١).

بعد أن وضح الناقد تصوره "للعوامل" يحاول رصدها فيجد "تميمة" تجسد "العامل الذات"، والجامعة ورمزي رعد وهاني الراعي يجسدون معاً "العامل الموضوع" تربط بين العاملين علاقة "الشهوة/ التوق" (ص ٦٣). ويقول في هذا الصدد "إذا عدنا إلى الأشخاص [كذا] في طواحين بيروت" لتحققنا بسهولة من وجود العامل الذات والعامل الموضوع (ص ٦٣)؛ والواقع أن العثور على العوامل ليس بهذه السهولة إذ لا يمكن استخلاصها من سطح النص لأنها تكمن في عمق النص فهي نوع من البنية العميقة التي تتبع منها الأبنية السطحية للقصص وتتولد عنها، فهي (أي القصص)، وإن بدت مختلفة على السطح، تتبع من "نحو مشترك" (٢).

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

(١) GREIMAS, Ibid, P. 360.

(٢) LODGE, Ibid p. 18

رمز الرعد الحياتي القائم على انتهاك جميع الأرباب التي يقوم عليها [كذا] المجتمع، وبين "هاني الراعي"، الذي يقدر الأرباب ويشدد على هناة الحياة في المجتمع السوي" (ص ٦٤)، هكذا يمزج الناقد بين تصورات غريماس التي تهدف إلى الوصول إلى البنية المولدة لكل النصوص لا غير، وبين التأويل الاجتماعي، الذي يقف من البنيوية موقف النقيض. ويواصل مسيرته في إيجاد العوامل ليجعل "تميمة" "العامل المرسل" أيضا وليدمج العامل الموضوع في "العامل المرسل إليه" بينما لم يندمجا في قصص ألف ليلة وليلة (ص ٦٥) دون أن يعلل سبب عدم الاندماج ودون أن يبين ما الذي يترتب عليه هذا الاختلاف أو التمايز (١).

وبعد تعيينه لفئة العامل المساعد وقد وجد عدداً من الممثلين يؤدون دوره، يرسم مخطط العوامل ويفرق فيه بين الممثلين والأشخاص، أي الشخصيات، علماً بأنهما عند غريماس يشتركان في مدلول واحد:

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

تعترى هذا المخطط جملة من الأخطاء يحسن توضيحها كلاً ما ورسماً: يفرق المخطط بين الممثلين والشخصيات، ويعطي الممثلين

(١) شكري الماضي: ١٩٨١ "الألسنية والنقد الأدبي. تأليف د موريس أبي ناصر عرض شكري الماضي، فصول مج ١، ٢٤، ص ٢٤١.

أوصاف الشخصيات الدرامية عند بروب (البطلة والمسيء والمعطي .. الخ) وفي هذا الجمع مغالطة منهجية؛ فمنهج غريماس تطوير لمنهج بروب كما هو معلوم. هذا من جهة المضمون أما من جهة شكل المخطط فقد وقع أيضاً في أخطاء منها عدم ترتيب العوامل، ومنها سقوط سهم مهم وهو السهم المفترض أن ينزل بـ "الست روز" من خانة المساعد إلى خانة المعاكس. ولو رسم الناقد هذا المخطط بالشكل التالي ربما تفادى هذه الأخطاء:

الممثلون	العوامل
	العامل الذات + العامل المرسل ↓ ↓ رغبة تواصل
الجامعة + رمزي + هاني ↑	العامل الموضوع + العامل المرسل إليه
الأم + أكرم + هاني + زنوب + ماري ↑ + روز ↓	العامل المساعد ↓ صراع
أوديت + جابر + أكرم ↓ روز + حسين	العامل المعاكس ↑

وبالرجوع إلى كلام غريماس والذي نقله الناقد (ص ٦٣) بأن الممثل قد يكون شيئاً أو حيواناً أو فكرةً ودون حرقٍ لقوانين غريماس، يسأل الناقد هنا: لمَ لا يكون العامل المعاكس هو "الطائفية" و "الهجرة"؟ أو لمَ تعرقل هاتان الظاهرتان المتفشيتان في المجتمع اللبناني تقدم "تميمة"؟ و لا يجوز هنا أن نستخدم كلمة بطلة.

أما الخلاصة التي يخرج بها الناقد بعد كل هذا العناء فهي أن "تميمة بطلة [كذا] متمحورة حول ذاتها وهذا يجعل منها بطلة فردية لا

جماعية [كذا].^(١) (ص ٦٦) وأنه عثر على البنية الأساسية لعالم المعنى في الرواية " منتقاة ، لعلّه يقصد مصفاة أو خالصة من الأوصاف والتكرارات والمجازات التي تخفي وراءها هذه البنية " (ص ٧٠).

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

وهل النموذج العاملي "الغريماسي" - في أصله - يصلح للتطبيق على نص واحد؟ وإذا طبق على نص واحد أبقى الهدف من تطبيقه هو الهدف نفسه (٢) من التطبيق على مجموعة من النصوص؟ ثم أين النموذج الأولي لبنية المعنى؟ وكيف عمل هذا النموذج من خلال النص المدروس؟ كل هذه الأسئلة يقيها الناقد بلا إجابة.

بعد أن يحدد الناقد العوامل يدلّف إلى الحديث عن أدوار الممثلين وأنواع مخترقاً في كل الحدود بين المناهج فمن تقسيم فورستر للشخصية (النامية والمسطحة) الذي يختفي خلف تقسيم الناقد "للسكونية والدينامية" (ص ٧٩) إلى عوامل غريماس جنباً إلى جنب مع وظائف بروب، إلى المنهج التأويلي المعياري والأمثلة كثيرة، منها الذي ينتهي فيه بالحديث عن تميمة: " تحرق تميمة الموانع وتعرض نفسها للتجارب وتفشل وتهرب إلى الفدائين" (ص ٧٢)، أما فشلها فيذكره بطلات المآسي اليونانية (ص ٧٣).

ويمضي الناقد يؤول أفعال الشخصيات تأويلاً فنياً واجتماعياً معزراً بأحكام القيمة فتارة يطلق على الشخصية لقب بطلة ثائرة وتارة تصح: " متمرده وليست البطلة الثائرة فهي في خرقها لقوانين المجتمع بشقيها المدني والديني، وفي تعريض نفسها للتجارب، تظل [كذا] هذه القوانين أقوى منها" (ص ٧٣). أما تأويله لشخصية الأم فغني عن كل تعليق ففيها

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

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

تتمثل قيمتا "الصدقة والأمومة ولكن [كذا] ليست التضحية" (ص ٧٧)، ولأن البطلة تتمحور حول رغبتها وليس حول موضوع اجتماعي فهي "لا تضحي ولا تطلب [كذا] من الآخرين أن يضحوا في سبيلها" (ص ٧٧) ويرى سويرتي في تأويلاته كشفاً عن موقفه الأيديولوجي (١) ولا غروراً أن في إظهار الموقف الأيديولوجي خروجاً على أهم مبادئ المنهج المختار وأهدافه.

أما "تحليله الأخير" للنموذج الفني [كذا] الذي يتشكل منه "الأشخاص" [لا الشخصيات أو الممثلون] فهو [...] مبني على مفهوم يذكر بخص الكلاسيكيين حيث البخيل يظل بخيلاً والأب يظل أباً [كذا!!] والمرأة العاشقة تظل عاشقة.. فهم إما ملائكة وإما شياطين (ص ٨٠)" وهم يفشلون في تحقيق أمانيتهم. كأنهم مصابون بلعنة أبدية تذكر باللعنة التي كانت تنزل على أبطال المآسي اليونانية" (ص ٨١).

كل هذه التأويلات تأتي في سياق تحليل مبني على عوامل غريماس. ولو كانت هذه التأويلات سليمة أو مطابقة لرؤية الرواية وهدفها، لعد الناقد لكن قارئ الرواية (٢)، يدرك بعدها عن الصواب: فهل كان التحاق "تميمة" بالعمل الفدائي دليل فشل؟ وهل شخصية "هاني الراعي" هي شخصية متصالحة مع أرباب المجتمع؟ إذا كانت هذه التحليلات تنأى بمسافة عن المنهج العاملي فهي تنأى بمسافات عن تفسير شخصيات الرواية وأحداثها وفق الاتجاه الواقعي، ولا يملك المرء إلا أن يتفق مع الناقد شكري الماضي في مقدار الطاقة المهدورة (٣) حين يلمس هذه النتيجة. ولو سلم المرء بصحتها، فإنه يعلم أن الوصول إليها ممكن دون اللجوء إلى هذا التحليل غير المكتمل وهذا التفسير غير المنطقي وهذه الجداول التي تضلل أكثر مما توضح.

وقد يسأل الناقد هنا: كيف يمكن المساواة - بين الحكاية الشعبية ذات الشكل الفني الثابت، وبين الرواية ذات الشكل الانسيابي المستجيب استجابة مذهلة لمتغيرات الواقع؟ وكيف يمكن المساواة بينهما

(١) محمد سويرتي، ص ١٠١.

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

(٣) شكري عزيز الماضي، (١٩٨١)، المرجع السابق، ص ٢٤١.

في التحليل؟ وإذا سلم المرء بإمكان استخدام منهج واحد لنوعين سرديين مختلفين فليَمَ لم يبين التمايز بين هذين النوعين؟ (١).

ويعود المرء هنا إلى الهدف الذي وضعه الناقد ويتساءل هل وصل إلى بنية الرواية من خلال كِسْرٍ من جهاز غريماس المفاهيمي؟ هل استطاع إجراء مقارنات وتمايزات بين القصة والرواية وهي كما يقول البنيويون أساس كل الفهم الأدبي (٢).

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

وحقيقة ما يلمسه المرء من هذا التحليل انعدام الوفاء للمنهج الذي عدّه الناقد بديلاً لكل المناهج. وإلا فكيف يفسر المرء اختزال عدد من أجزائه وانتقاص الأخرى دون محاورة هذا المنهج ودون تعليل علمي لهذا "النصرف" علماً بأن أبحاثاً كثيرة كانت قبل صدور كتاب الناقد، قد وجهت نقداً مُرّاً لغريماس ووصفت مشروعه بالفشل الذريع (٣) فلم سكت الناقد عنها؟

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

(٢ - ٢) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً لسمير المرزوقي وجميل شاكر:

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

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

(٢) SCHOLES: Ibid: P. 92

(٣) Ibid P. 102

عمد الناقدان إلى تحليل قصة فرنسية وحكاية تونسية ومسرحية هي مسرحية (السّد للمسعودي) تحليلاً وظائفياً ليؤكد أن البنية القصصية ليست رهينة صنف أو شكل أدبي وأنه يمكن استنباط معطيات القصة من جميع أصناف الكتابة (ص ٢٠١) وللتذكير فإن كتابهما صدر سنة ١٩٨٥ أي بعد إعلان أصحاب المنهج أنه لم يحقق غاياته وتحولهم إلى البنيوية أو ما بعدها، وهكذا يتجاهل الناقدان مثلهما مثل موريس أبي ناضر ويمنى العيد وغيرهم كل النقد الذي صدر بحق "نحو القص" بالتحديد الذي طمح إلى إقامة نحو يصلح لكل الأنواع السردية (١).

ستقف هذه الدراسة على تطبيقها "للتحليل الوظائففي" على حكاية "سبع صبايا في قسبايا" انسجماً مع مقولات نحو القص الذي لا يفرق بين الأنواع الأدبية، ولأنهما قاما بتحليل هذه الحكاية تحليلاً كاملاً أي لم يكتفيا بتقديم نماذج للبرهنة على صحة مقولات المنهج كما فعلاً في بقية النصوص.

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

- ١- الافتقار : البحث عن النار
- ٢- الفاعل : الفتاة السابعة
- ٣- البغية : اكتشاف الكبريت
- ٤- المانح : الغولة (ص ١٦٠)

وأول ما يلاحظ هنا هو الخلط بين الوظائف ومجالات عمل الشخصيات عند بروب نفسه "الفاعل" و"المانح" من الشخصيات الدراماتيكية التي تتجمع حول كل منهما عدد من الوظائف (٢) والبغية ليست وظيفة هي جزء من وظيفة الافتقار إلى أداة وهي هنا الكبريت (٣)،

(١) CULLER, Ibid P.76.

(٢) بروب: مرجع سابق، ص ١٥١.

(٣) بروب: المرجع نفسه، ص ٩٥.

بعد ذلك تم تقسيم القصة إلى متواليات ثلاث: الأولى: تبدأ بحصول افتقار وتنتهي بإصلاحه الذي يتم بإساءة (قطع إصبع الصغرى)، أما الثانية فتبدأ من حدوث وظيفة الإساءة (عدّه الناقدان شبه تواطؤ عفوي بين الفاعل وعدوه وتتسلسل فيها الوظائف لتنتهي برغبة، أي افتقار الغولة إلى التهام الفتاة السابعة).

المتواليات الأولى والثانية تبدآن بافتقار وتنتهيان بإساءة دون أن ينتصر البطل فالمنتصر هي الغولة، وقبل أن يصل الناقدان إلى المتوالية الثالثة يقومون بتحليل وظائف المتتاليتين الأولى والثانية من خلال النموذج العملي متناسين ما ذكراه هما من أن "مشروع غريماس هو تطوير لوظائف بروب وإعادة لصياغتها عن طريق إيجاد العلاقات بينها" (ص ٦٩) ، فكيف يجمع الناقدان بين المنسوخ والناسخ؟ الغريب أنهما ينتقلان إلى النموذج العملي دون أن يذكرنا للقارئ أنهما انتقلا إلى مشروع آخر. وتظهر الترسيمة التي وضعها (ص ٧٣) أن الغولة هي الذات أي ذات الرغبة وأن الفتاة الصغرى هي موضوع الرغبة دون ان يذكرنا "الموضوع" نفسه علماً بأنه أهم عامل عند غريماس^(١).

الرغبة

التهام الفتيات السبع

الظواهر		المضادون
تقع الغولة	الفاعل	البنت السابعة
آثار الدم	الغولة	القط
بلاهة الفتيات		الكلب
		الباب

(١) Greimas: Ibid P.360.

والنقاط التالية هي مثار تساؤل تحسن محاوراة الناقدین فیها:

- المزج بین وظائف بروب وغریماس الذا سبقت التذکیر بأنه مزج بین ناسخ ومنسوخ (١): بین منهج شکلی حدد الوظائف ولم یکتشف العلاقات بینها وآخر قائم فی أساسه علی اکتشاف هذه العلاقات أي منهج بنیوی.
- غیاب المرسل والمرسل إلیه علماً بأنهما قد یندمجان فی العامل الذات : المرسل وفی العامل الموضوع : المرسل إلیه أو العکس أي قد یندمج المرسل إلیه فی العامل الذات : ذات الرغبة ، والمرسل فی الموضوع (٢).
- غیاب الممثلین واستخلاص العوامل من حکایة واحدة (٣). مباشرة
- جمع العامل المضاد وردت هكذا: "المضادون" علماً بأنه واحد یؤدي دوره عدد من الممثلین أو قد یتمثل العاملان فی شخصية واحدة (٤).
- أنهما جعلتا "ذات الفعل : العامل الذات أو الفاعل حسب تعبیورها هی الغولة أي ابتداءً بالبرنامج السردی للغولة وكان یمکنهما ، وهذه من مزايا تحلیل غریماس ، أن ینبدأ بالبرنامج السردی للفتاة الصغری علی سبیل المثال (٥). لكنهما أغفلا هذه الإمکانیة وأغفلا أيضاً أي ذکر للبرنامج السردی حتی فی التظیر الممهد للتحلیل. (البرنامج السردی هو التغییر الذا یحدثه عامل فی آخر) (٦) والذا تختلف صورته تبعاً لشکل التمثیل (٧).

(١) Selden, (1985), Ibid p. 74.

(٢) Greimas, Ibid. P361.

(٣) Ibid P. 359.

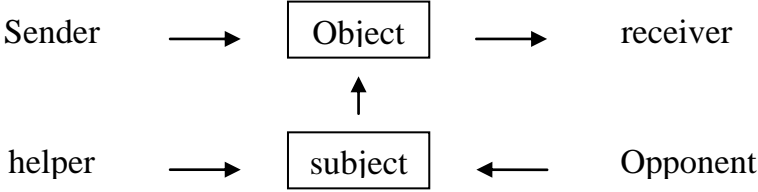
(٤) Ibid P.361

(٥) Selden,(1989), Ibid P. 64

(٦) لطیف زیتونی: مرجع سابق، ص ٣٣.

(٧) Selden,(1989), Ibid P.64

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



أي إن الموضوع هو موضوع رغبة (الذات / ذات الفاعل) أو العامل الذات، هو أيضاً موضوع الاتصال (بين المرسل والمرسل إليه) (١) اللذين قد يندمجان بالعامل الذات والعامل الموضوع (٢).

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

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

- ونقطة أخرى مشار تساؤل أيضاً وهي المزج بين وظائف بروب وعوامل غريماس وهما بهذا لا يختلفان عن الناقدين أبي ناصر ويمنى العيد.
- وهنا يسأل المرء علام يدل هذا التذبذب بين الحقول المنهجية؟

(١). Greimas, Ibid P. 363.

(٢). Ibid P. 361.

- قد يجوز للناقد ان يستخدم في نقده لعدد من النصوص أكثر من منهج، ولكن كيف يتأتى له أن ينقد نصاً واحداً بخلطةٍ من التيارات أو المناهج؟ وإذا استخدم الناقد هذا المزيج في نقد عمل واحد فما النتائج التي يترتبها؟ إلى أي من هذه الحقول أو المناهج ستنتسب؟ هذا إذا خرجت تُمْتُ بصلّةٍ لواحد منها، لا يملك المرء هنا إلا أن يتفق مع لحميداني الذي يعزو المزج إلى فشل الناقد في الوصول إلى البنية (١)

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

"وكان الحكاية الشعبية لا تربط بين الأنوثة والبطولة والطاقة الإنجازية" (ص ١٦٥).

[.....]

"ويمكن أن نوحّد بين هذا التركيب الحكائي والتفكير الديني الإسلامي، فالإنسان مهّدد ويكاد يكون مكبلاً بقوى الشر ولكن فضله وقيّمته في طاقته على الصمود" (ص ١٦٥).

[.....]

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

"إن دراسة هذه المعطيات تؤوّل بنا حتماً إلى التساؤل عن الخيال اللاشعوري الجماعي وعلاقته بعالم الطفولة وقد يبعّدنا ذلك عن نطاق بحثنا" (ص ٦٦).

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

ربما تنتمي إلى النقد الأيديولوجي أو حتى التسوي وقد تنتمي إلى النقد الأسطوري أو النفسي أو التأويلي ولكن لا توجد أي صلة تربطها بتحليل بروب الوظائف وتحويل غريماش العاملي.

(١) لحميداني، مرجع سابق ص ١٣٧

كان يمكن أن يسأل الناقدان أنفسهما: إلى أي حد اتفقت هذه الحكاية أو اختلفت عن لنموذج الوظائف في ما داماً استخدمناه في تحليل حكاية واحدة، و هل هذا الاستخدام يعد وسيلة لحل مشكلة قرابة الحكايات؟^(١). وإذا كانت الحكاية المدروسة قد اختلفت مع نموذج غريماس بغياب الاختبار التمجيدي وكذلك بغياب المكافأة وهما أساسيان في تحليل غريماس المبني على وظائف بروب أفلا تحتاج هذه الحكاية إلى منظومة أخرى للتحليل يقوم الناقد باكتشافها من خلال مجموعة من الحكايات العربية على سبيل المثال؟ حتى تودوروف في تحليله "للديكاميرون" وهو تحليل مبني على تيار نحو القص، الذي ينتمي إليه تحليل غريماس كما هو معروف، يقول عن حكاية "الصقر" التي لم تستجب لتحليله بأنها بحاجة إلى منظومة أخرى للتحليل أي بحاجة إلى نوع مختلف من النحو^(٢) أي إنه رفض أن "يمط" تحليله ليستوعب مثل هذا النوع من القصص. وهكذا لم يطرح الناقدان أية إشكالية نظرية من خلال التطبيق علماً بأنهما كانا قادرين أن يفعلوا من خلال عدم استجابة هذه الحكاية.

بالعودة إلى نتائج الناقلين، يسأل المرء عن الحكمة من استخدام منهج تحليلي أو أجزاء متفرقة من حقلين مختلفين فيه، لا للخروج بنتائج تتصل بهذا المنهج نفسه، بل بنتائج تتصل وثيقاً بالمناهج التفسيرية البعيدة عنه؟

وسؤال أخير: كيف يمكن للمرء أن يخرج بتعميم من حكاية واحدة فقط؟ أعني التعميم الخاص بعدم الربط بين الأنتى والطاقة الإنجازية في الحكاية الشعبية العربية، علماً بأن التراث الشعبي العربي بالتحديد، يمنح الأنتى طاقة إنجازية هائلة: ففي "ألف ليلة وليلة" و"سيرة الأميرة ذات الهممة" أكثر من دليل على مجانية الناقلين الصواب في استنتاجهما الذي لحقتهما فيه الناقدة يمى العيد كما سيتضح في القسم التالي.

(٢ - ٣) "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" ليمنى العيد .

(١) مورفولوجيا، مرجع سابق، ص ١٣٦.

(٢) Scholes, Ibid P. 117.

هل اختلفت الناقدة اليمنى العيد عن الناقدين سمير المرزوقي وجميل شاكر في كتابها "تقنيات السرد الروائي" الصادر سنة ١٩٩٠؟ وهل تجنبت ما وقعت فيه (١) في كتابها "في معرفة النص" الصادر سنة ١٩٨٣؟ والذي وجد فيه النقد ابتعاداً عن أهداف المنهج، وخلطاً بين المناهج المتناقضة؟ ومحاولة مستحيلة للتوفيق بين موقف البنيوية من ذاتية النص وأنساقه، وبين تعاقبية تتناقض مع هذه الذاتية (٢).

وبين ربط معنى النص بالبنية وربطه في الوقت نفسه بوحي القارئ (٣).

في "العمل السردي من حيث هوحكاية" وتحت عنوان جانبي: "ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها" حاولت الناقدة تناول العمل السردي من حيث هو فعل "يمارسه" أشخاص "كذا" بإقامة علاقات في ما [كذا] بينهم ينسجونها وتنمو بهم فتشابهك وتعتقد وفق منطق خاص بها" (ص ٢٧)، أما كيفية دراسة هذه الحكاية فيتم عبر الخطوات التالية: دراسة كلّ من الأفعال المترابطة وفق منطقتها الخاص، "والحوافز [العلاقات] التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات، والشخصيات والعلاقات التي بينها. وقد افتتحت التطبيق ببعض التحفظات فهي ستتحدث عن الترابط فقط ولن تتحدث عن هوية الأفعال أو طبيعتها. وفي دراستها لمنطق الترابط ستكتفي بنمط واحد فقط، وإنها لن تقتصر على عمل سردي واحد، وتواصل ذكر تحفظاتها فتعلن أنها لن تلتزم بتقديم مدخل نظري، بل ستحاول توضيح "النظري من خلال التطبيق". لكنها لا تلمح إلى بريمووند إطلاقاً، مع أنها قسمت الوظائف في ثلاث حلقات: تبدأ بالخروج، فالصعوبات فالحل (ص ٣١/٣٢) وتحيل في الهامش على بروب دون أن تحدّد صفحة ما.

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

(١) محمد سويرتي: مرجع سابق، ص ٣٨، ٤٢.

(٢) عبد العزيز حمودة: مرجع سابق، ص ٩٨.

(٣) فخري صالح، (١٩٨٨)، أرض الاحتمالات: من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر، ط ١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٦١.

- خروج الصبايا للقطاف.
 - صعود الفتاة الصغرى إلى الشجرة.
 - جمع الثمار في الجرار.
 - عودة الصبايا بعد أن تركن الفتاة الصغرى.
 - البحث عن سبيل للخلاص (ص ٤٢/٤٣).
- ثمّ تضع أفعال الحكبة في حلقات أربع دون تجريدها وتعيد صياغة المقطع الأول (المذكور أعلاه) في ثلاث جمل.
- ١- القطف وتعبئة السلال.
 - ٢- الفتاة الصغرى عالقة فوق الشجرة.
 - ٣- البحث عن حل. (ص ٤٤).

وتلاحظ أن المقطع يشكل حلقة تامة: بداية وعقدة لا تنتهي بحل بل تطرح مسألة البحث عن حل ما. وتكرر اللعبة السردية بين المقطعين الثاني والثالث ثم بين الثالث والرابع مع اختلاف بسيط: فبداية المقطع الثالث لا تقدم حلاً بل وسيلة حل، وهنا يمكن للمرء يستشف منطق القصة عند بريموند الذي بناه على وظائف بروب (١) لكن الناقدة لا تظهر أدنى إشارة إلى مرجعها لا في التطبيق ولا في التمهيد النظري. وعند نهاية المقطع الثالث تقفز من منطق القصة إلى التأويل الاجتماعي فتقول: "ينتهي المقطع عند هذا الحد كأنه يهين الوعي الشعبي، الذي يصغي لهذه الحكاية، إلى تقبل قتل الجرجوف الذي كان قد خلص الفتاة، ربما لأن الوعي الشعبي في نظر من يروي الحكايات لا يتحمل الموقف المأزقي! (ص ٤٨). وتكرر المواقع التي تلجأ فيها إلى التأويل إلى أن تصل إلى النتائج.

ويفاجأ القارئ بأنها بدلاً من أن تستنتج أن بنية الحكاية أو مخططها الوظائف أو المنطقي يتفق أو يفترق عن "نحو" أو حتى "وظائف بروب" تصل إلى نتيجة لا تحتاج إلى مثل هذا التحليل وهي أن الحكاية الشعبية لا تسند دور البطولة إلى الفتاة الأنثى. ويذكر هذا الاستنتاج

(١). Scholes Ibid P. 96.

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

باستنتاج المرزوقي وشاكر قبلها بسنوات خمس لكنها لا تشير إلى أنها
اطلعت عليه.

وتفرز هذه النتيجة جملة من التساؤلات:

- كيف يمكن استنتاج هذا الحكم من حكاية واحدة فقط؟
- وكيف تهتم بجنس الشخصية أساساً التي يفترض ان تكون حقيقة
ببيوية أكثر منها نفسية أو اجتماعية "فأسماء الشخصيات
الدراماتيكية وكذلك صفات كل واحدة منها تتغير لكن أفعالها
وظائفها لا تتغير" (١) فهي تجاهلت الثابت والمتغير في تحليل
بروب الذي يشكل صلب تحليله والتحليل المبني عليه، أي
تحليل كل من بريموند غريماس وتودوروف.

أما "النتيجة" الثانية فهي ليست سوى تقديم يعرف بهذا النمط من
التحليل الذي يشكل أحد أنماط ثلاثة هي لجينيت وغريماس وتودوروف،
وهو تقديم ناقص لأنه لم يذكر صاحب منطق القص إطلافاً (ص ٤٨، ٤٩)،
ولم يشر إلى عمله، علماً بأن هدفها الأساسي والمعلن هو هدف تعليمي.

وفي تعريفها لهذا النمط المبني على جهود بروب تH تي إلى
نتيجة أكثر تناقضاً مع المنهج البنيوي وهي أن "بعض الأعمال الروائية
الحديثة كرواية "مئة عام من العزلة" لماركيز استطاعت ان تستفيد من هذا
النمط [من التحليل] وترتقي به إلى مستوى فني رفيع وذلك بالرجوع - كما
هو مرجح - [كذا] إلى حكايات "ألف ليلة وليلة" وربما إلى غيرها من
الحكايات الشعبية مما قدم نماذج راقية لهذه الأنماط"، (ص ٤٩).

ليس المرء بحاجة إلى تعداد المغالطات المنهجية التي وقعت فيها
الناقدة من خلال هذه النتيجة التي بنتها على منطق القص، لكنه
مضطر إلى دعوة الناقدة للتفكير في الأسئلة التالية:

. إذا كانت هذه الأنماط (التحليلية) قائمة في أساسها على أن
للأدب نظاماً مماثلاً لنظام اللغة يتحكم فيه تحكم اللغة في الكلام
فكيف يمكن لرواية أن تستفيد من نمط التحليل؟ أليست اللغة
هي اللاعب الأساسي هنا؟

(١) بروب: ص ٧٥، وكذلك ص ٢٦٥.

- هل استفادت رواية "ماركيز" من هذا النمط في التحليل أم من الحكايات المحللة؟
- هل يوجد في نحو القصة أو المنهج النبوي بعامة أحكام قيمة، مثل "مستوى فني رفيع"؟
- هل توجد "نماذج قصصية" راقية وأخرى غير راقية؟
- وأخيراً هل التحليل النبوي فني؟

هذا عن تعامل الناقدة يمنى العيد مع منطوق القصة فكيف كان حال تعاملها مع "عوامل غريماس"؟ لقد فصلت الناقدة بين العامل والعلاقة التي تربطه بالعامل الآخر، وهي العلاقات الثلاث المعروفة:

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

إضافة إلى ترسيمة العوامل المقلوبة التي جعلت الفاعل فيها يقع بين المرسل والمرسل إليه، (ص ٥٣) وأطلقت على هذه العلاقات مصطلح الحوافز في خلط واضح للمفاهيم النبوية أي نحو القصة، بالشكلية الروسية أي مفهوم الحوافز (١) لدى توماشفسكي الذي قلب فيه التصور السائد بأن الشكل خادم للمضمون وجعل المضمون: الأفكار، والموضوعات وكل ما يميل إلى الواقع في النص، ذريعة خارجية "External Excuse" يتطلبها الروائي فقط، ليررر بها (٢) استخدامه للأدوات الشكلية. وهذه الحرية في ابتكار ما لا يصطلح عليه إلا الناقد مع نفسه، لا تسهم إلا بتفاقم أزمة المصطلح.

تستأنف الناقدة تحليلها لتبين وظيفة الحوافز العلاقات بأنها التي تدفع الشخصية إلى الفعل بفضالتها تنشيط الشخصية إلى فعل ما وهي أفعال تقع على شخصيات أخرى (تقصد ممثلين) ومقابل كل حافز إيجابي حافز

(١) تودوروف (١٩٦٥): نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، (ط ١)
 (٢) Selden: (1985), Ibid P.36.

سكوني: (أي فاعل فعل يقابله موضوع فعل)، ثم تحدد وظيفة "العوامل" التي هي فاعل الفعل أو موضوع الفعل، وتمثل في البناء وإقامة العلاقات. ثم تكشف عن هدفها بأن تجعل النص وسيلة لدراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينهما، تقصد العوامل، أي إن المنهج هنا هو الهدف والقصة هي الوسيلة.

أما وسيلتها فهي قصة "مضجع العروس" لجبران خليل جبران التي تسعى إلى تحديد العلاقات بين شخصياتها استناداً إلى نظام "الحوافز" فتستبعد الشخصيات غير المؤثرة وترصد العلاقات وتحدد الحوافز وتخلص إلى أن الحب المتبادل بين ليلي وسليم "عامل Actant (ص ٥٧)، أي جعل الرغبة التي توجه العامل "الذات" نحو العامل الموضوع" هي العامل!! فهي تقول: "وعليه فنحن حين نقول بأن الحب عامل (Actant) إنما نعني مفهوماً للعلاقة [كذا] يحددها كحركة نسيجية لأكثر من خيط" (ص ٥٧) وتعزز هذه النتيجة بترسيمة تجعل فيها الفاعل "الحب" والموضوع "الزواج" (ص ٦٦) فهل الفاعل الحب يرغب في الموضوع "الزواج"؟ أي: هل العلاقة بين الحب والزواج هي علاقة رغبة أم علاقة استتباع؟ أم أن العلاقة بين "الذات" الفاعل الرجل "سليم" أو المرأة "ليلي" (حسب البرنامج السردي المتبع) هي والموضوع "الرجل أو المرأة" هي علاقة رغبة "علاقة حب" هدفه الزواج؟ وتستمر على هذا المنوال في رصد العلاقات لتحديد "الحوافز" إلى أن تخرج بجملته نتائج منها:

- "سوسان [عامل مساعد] هي واسطة تقنية فنية تخولنا [كذا] أن نرى ونسمع ما بين ليلي ونفسها" (ص ٥٩).
- كشف العلاقة بين عاملين، يساعد على "التأويل النقدي على تبيين واحدية حركة السرد. كيف؟ [تساءل الناقدة] [فتجيب] "يقدم حافز الرغبة [الذاهب من نجبية باتجاه سليم] للكاتب [كذا] إمكانية خلق مزيد من الخيوط السردية وحبكها بهدف إغناء عالم القصة وبغية التشويق" (ص ٦١).

- و العلاقة بين نجبية وسليم وليلى: أعمق من مسألة شكل هي مسألة مذهب: "رومنطقية جبران" أي إنها من خلال البنية العملية وصلت إلى المذهب!

فهل للنظام الكامن في باطن كل النصوص والمستقل عن صيغ وروده، مهما اختلفت أنواعها مذهب (١)؟ وهل له علاقة بالكاتب ومذهبه؟ أو بالقارئ وميوله؟ وهل هذا النظام الكامن الموحد، والباطني، هو تقنية فنية؟

والطريف أن الناقدة تعترف بخروجها عن التحليل النيوي (ص ٦٢) لكنها تعتقد أن الذي جرّها إلى الخروج إظهار ما يقدمه التحليل النيوي من معرفة أولية تبنى عليها حوارها النقدي للنص [أي تأويلها] (ص ٦٢). فهل يحتاج التأويل إلى بناء غميق موحد مستقل عن صيغ وروده في النصوص أم أنه يتعامل مع سطح النص؟

- وبعد رسم لوحة العوامل "خطأ" (ص ٦٦) تحاول بيان قصورها عن الدلالات وكأنها كانت تنتظر من لوحة العوامل التأويل لا بيان كيف تكونت هذه الدلالة، ولذا تنصدي إلى مهمة التأويل وتمزج فيها ما لا يُمزج، وتسفر عن دلالات أيديولوجية تظهر من "خطاب ليلي للمجتمع وللناس فيه والتي تركز على ما تشكله العادات والتقاليد البالية" بما هي أيديولوجيا اجتماعية سائدة" من عوائق تحول بين حب ليلي وسليم .." (ص ٦٦). أي قامت بتأويل الدلالة من خطاب النص أي ملفوظه لا من عمقه أي من القصة أو مضمون السرد، فهي تمزج بين العمق والسطح وبين التحليل والتأويل.

ثم تعتذر بعد ذلك عن هذا الخروج بأنها لا تدّعي الكمال لأي منهج كأن قضية المنهج هي قضية كمال، لا رؤية وأنها تمارس هذا النقد بقصد اختبار المنهج ومعرفته. فنقد المنهج وكشف ثغراته لا يمكن إلا بمعرفته، ونقده هو حوار من أجل فسح المجال للذهاب أبعد منه حتى لا يقع الناقد أسير المنهج وبهذا الحوار تكون الناقدة قد "اشتغلت بالمنهج وعليه". (ص ٦٧).

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

أما نتيجة النتائج لديها فهي أنه: " لا رواية بدون اشخاص [كذا] وأفعال" (ص ٦٨) أي إنها حاولت معرفة المنهج لتستخلص ما هو بديهي، وهنا يبرز السؤال الأساسي أين هدف المنهج المتبع والنتائج المتصلة به؟ هل استطاعت أن تستخلص قضية تتصل ببنية القصة في الحكاية أو الرواية أو القصة العربية؟ وهل وعت أن وظيفة الناقد حين يحلل قصة واحدة تختلف عنها حين يحلل مجموعة من القصص حسب "نحو القص"؟

إلى أي الأبنية الثلاثة التي ذكرها غريماس تنتمي القصة أنتهي إلى البناء التعاقدي؟ أم إلى البناء الإنجازي؟ أم إلى بناء الاتصال والانفصال؟ وأين بنية المعنى في القصة وهي البنية الأولية للتعبير بالمعنى التي عرفها النقاد بالمرجع العلامي أو المربع السيميوطيقي؟ هل استطاعت أن تثير إشكالية تتصل بتطبيق هذا المنهج؟ هل استطاعت الس فهو نوات الخمس أن تؤثر في طريقتها "المرنة" في التعامل مع المنهج أم يبدو أنها زادت مرونة؟

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

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

تجنب حسن بحراوي الخوض في مشروع غريماس، مع أنه كال له مديحاً طائلاً، أما مراد مبروك فقد غامر بالخوض فيه مستعيناً بأعمال هؤلاء النقاد علّه يقع على "تشكيل الشخصية" من خلال "الدور الوظيفي" (ص ٥٧)، وقد استعان برسم "المرزوقي" أي من خلال تصور غريماس للعوامل (ص ٥٨) الذي يبين المحاور الثلاثة للعلاقات بين العوامل وقدم للمشروع بثلاثة أسطر وشرع في التطبيق على الروايات الأربع "النهر والجبل" لحسن نور و"دنقلة" لإدريس علي و"الكُشْر" لحجاج أدول و"تبدّد" ليحيى مختار.

سوف يتضح في التطبيق على رواية "بين النهر والجبل" أنه يمزج العوامل الذات الفاعل (ذات الرغبة) بالممثلين ويسميهم معاً الشخصيات الفاعلة ويتبين فيما بعد أن يقصد: الشخصيات النشطة التي تحرك المجتمع

من حولها، يقول: "يتضح أن الشخصية الفاعلة لا تتمركز حول شخصية واحدة [كذا] على أنها هي الشخصية البطل بالمفهوم التقليدي [...]. لكن الشخصيات الفاعلة شخصيات عدة [كذا] تتمثل في الغريب من ناحية وفي جميع شخصيات أهل التّجمع [...] من ناحية ثانية. وهذا يبرهن أن البطولة في العمل للأنا الجماعية وليس الفرد [للفرد]" (ص ٥٩). ثم يحاول تطوير منهج غريماس بإضافة جديدة هي:

"ويمكن أن نضيف تصوراً آخر لتصور غريماس [G] reimas وهو أن الفاعل ليس فاعلاً منفرداً ومطلقاً في كل الأفعال لكنه فاعل ومشارك في آن واحد. أي إن فعله يتشكل ويكتمل بفعل الآخرين. وهذا ما حرص عليه الكاتب [كذا] طوال الرواية". (ص ٥٩)

قد لا يحتاج النص إلى تعليق، لكن يحسن توضيح المقصود بالمشارك "Participant" عند غريماس الذي وضعه ليصف به الوضع الظرفي لكل من المساعد "helper" والمنائوي "opponent" فهما ليسا عاملين حقيقيين (١).

ثم يقوم الباحث برصد محور الرغبة في الروايات الأربع بدءاً بـ "بين النهر والجبل" التي يتمحور حوله رغبة الفاعل المشارك مع بقية أهل النجع في مقاومة الطوفان (ص ٦٩) وهو لا يكتفي بمعاملة العوامل كشخصيات، بل يعامل الشخصيات كأشخاص فعليين حين يتهمهم بالعجز. (ص ٦٢)

ويرصد محور رغبة كل رواية في جملة ثم يوضحها برسم (ص ٦٨) لينتهي هذا التحليل "العالمي" إلى أن محور الرغبة في "كل الروايات النبوية" وليس الروايات الأربع المدروسة فقط يتمحور "في التطلع إلى عودة الغائب وانحسار الفيضان وعودة الأرض والديار والنخيل". [!] (ص ٦٩)

وكما رصد محور الرغبة يرصد الناقد محور الصراع دون أن يوضحه في ترسيمة هذه المرة، فيراه يتضح من خلال الشخصيات المضادة والشخصيات المساعدة والشخصيات الفاعلة والمشاركة (ص ٧٠).

يرى الناقد أن محور الصراع في "تبدد" ينحصر [...] في العوالم الداخلية للشخصيات" (ص ٧٠)، كأن مشروع غريماس المبني على الجملة

(١) they are the circumstantial participants not the true Actants), Greimas, Ibid p. 363

النحوية يعترف بالشخصية او بعالمها الداخلي. أما محور الصراع في "دنقلة" فهو خارجي يتمثل حول صراع السلطة والقوى الشعبية! (ص ٧٠) وفي الكشر يدور المحور بين الشخصية المنتمية والشخصية غير المنتمية (ص ٧١). والنتيجة أن: "الشخصيات الفاعلة والمشاركة في هذه الروايات هي الشخصيات التي تحمل على عاتقها عبء الخلاص والتطهير والفداء وقد تمثل هذا في شخصيات (عوض وبشير... إلخ)" (ص ٧١).

ولم تزد نتائجه في خاتمة الكتاب على تأكيد أن الرواية استطاعت أن تجد لها خصوصية على مستويات السرد والتشكيل الوظيفي للشخصية من خلال تعداده للتقنيات المختلفة وعثوره عليها منها وكأن هدفه الأوحد كان هو العثور على هذه التقنيات في الرواية النوبية ليدشن خصوصيتها (ص ١٤١، ١٤٢).

أحتاج الناقد منهج غريماس للخروج بهذه النتائج؟
قد لا يحتاج المرء إلى الإشارة إلى المخالفات / بل المغالطات المنهجية في هذا التحليل "العالمي" ويكفي ما مر من محاوره للنقاد السابقين للتذكير بها.

(٢ - ٥) النتائج

بمعاودة النظر في التحليلات السابقة يمكن وضع نتائجها في مسارات ثلاثة:

المسار الأول يتعلق بالرواية العربية أو بعبارة أدق بقصة الرواية أو "مضمون السرد" أي بنية الدلالة فيها، فهل استطاع الناقد البنيوي العربي ان يخدمها من خلال هذا المنهج، أن يعثر على بنيتها كما هدف الناقد أبو ناضر أو الكشف عن خصوصيتها كما أراد الناقد مراد مبروك؟

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

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

أما المسار الثاني فيتعلق بالمنهج المطبق الذي تبين أن النيوي العربي لم يقيم بأدنى جهد لتطويره، ولم يستطع حتى أن ينقده أو يثير أي إشكالية قد تكون برزت من خلال تطبيقه علماً بأن "نحو القص" واتجاه غريماس على وجه التحديد كان قد جُوبه بنقد كثيف من قبل أنصار المنهج قبل أعدائه، كل هذا النقد تم قبل صدور أول دراسة عربية تطبيقية : كتاب موريس أبي ناضر، إذ وصف سكولز محاولة غريماس بوضع نحو عالمي للقص بأنها من أكثر محاولاته فشلاً^(١) وذلك قبل صدور كتاب أبي ناضر بخمس سنوات. ووجه كللر النقد إلى صاحب المنهج قبل نقده للمنهج فقال إن غريماس لم يطلع على نصوص برنانوس التي بنى عليها منهجه وإنما اعتمد على أطروحة الباحث التركي تحسين يوسل، ووصف المنهج المعتمد على النموذج اللغوي أي منهج غريماس بأنه يتجه نحو الفشل^(٢) معللاً الفشل بإهماله القارئ وما يجعله معه [أي القارئ] إلى النص من أعراف^(٣). وذكر لودج إن تطبيق هذا المنهج على الأدب الشفوي سيكون أجدى بكثير من تطبيقه على الأدب الرفيع^(٤) ولعله هنا متأثر بكلام بروب نفسه حين قال إن منهجه لا يصلح لدراسة الإبداع الراقي^(٥)، وقد تبع إنس Innes، كللر حين نعت منهج غريماس بالفشل لإهماله القارئ^(٦).

(١). Scholes, (1974), Ibid P.102,111.

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

(٣). CULLER, Ibid P. 95.

(٤). Lodge, (1984), Ibid P. 18.

(٥). بروب، مرجع سابق، ص ٣٦٢.

(٦). Innes, Ibid P. 360.

وقد أشار صلاح فضل إلى النقد الذي وجه إلى غريماس (١) ونعني عبد العزيز حمودة على البنيوية فشلها في الوصول إلى المعنى (٢) كما عاب عليها تيري إيجلتون فشلها في "اجتثاث عنصر التأويل أو الذاتية" (٣) هذا بعض النقد الذي وجه إلى منهج غريماس. وهنا يتساءل المرء إذا كانت مناهج التحليل المبنية على نحو القص قد وصفت بالفشل لدى من استوعب كل مفاهيمها وطبقها بتمامها، فكيف ستكون نتائج من تعامل مع كسرٍ من هذا المنهج؟

هنا يصل المرء إلى المسار الثالث الذي تندرج فيه نتائج هذا الفصل لكنه لن يعاود الإشارة إلى المزج بين التحليلي والتأويلي من المناهج على تناقضها، ولا إلى الجمع، نتيجة لذلك، بين سطح الرواية وعمقها، ولا إلى المزاجية بين الاتجاهات داخل المنهج الواحد، (الجمع بين تودوروف وغريماس عند معنى العبد والمرزوقي) ولا إلى الجمع بين الناسخ والمنسوخ منها (كالجمع بين قائمة بروب وقائمة غريماس علماً بأن غريماس بنى قائمته على عمل كل من بروب وسوريو) ولا إلى الفهم المقلوب للتصور المجتزأ من المنهج، ولا إلى المصطلحات المبتدعة التي اصطلاح عليها الناقد وحده ومع نفسه.

لكن لا بد من الإشارة بقوة إلى أن الناقد موضع الدرس نسي أن منهج غريماس بنيوي أي: هو كل مؤلف من أجزاء متضامنة كل جزء منها تابع للآخر ومتعلق به. ولأنه نسي ذلك أو ربما تناسى فقد اقتطع جزءاً واحداً منه يشكل معلماً أساسياً وهو النموذج العاملي وترك معلمين آخرين مهمين، المعلم المتعلق بتحديد أبنية الحكايات (أو تشكلاتها) فصحيح أن منهج غريماس لا يفرق بين الأنواع ما دام ينظر إلى بناها العميقة الموحدة: بنية القصة أي مضمون السرد، لكنه بالتأكيد يميز بين الأبنية؛ فلديه ثلاثة تشكلات منها كما هو معروف: "البناء التعاقدي والبناء الإنجازي وبناء

(١) صلاح فضل (١٩٩٨)، نظرية النائية في النقد الأدبي، (ط١)، القاهرة: دار الشروق، ص ١١٢.

(٢) حمودة (١٩٩٨)، ص ٢٨٧.

(٣) تيري إيجلتون (١٩٩٥) نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، الطبعة الأولى، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ص ٢١٠.

الاتصال والانفصال". لو اشتغل الناقد على هذا المعلم وقد يكون قد وقع على تصنيف يخص قصة الرواية أي مضمون السرد أو بنية المعنى، وربما استطاع تظهير دلالة تلك البنية (١)

وقد يساعده هذا على جلاء خصوصيتها، ويبان موقعها نسبة إلى غيرها (٢). لقد تساوى المتأخر بالمتقدم هنا ربما لأن اللاحق لا يستفيد من أخطاء السابق، ويكتفي بالسير وراءه، ولعل أحد أسباب هذه الظاهرة غياب نقد النقد.

أما المعلم الأخير المتروك فهو أهم معالم نظرية غريماس على الإطلاق وهو البنية الأولية للدلالة "The Elementary Structure of Signification" التي نسي الناقد أن يتعامل معها حتى على المستوى النظري باستثناء المرزوقي وشاكر اللذين أهملها على المستوى العملي.

(١) Selden, (1985), Ibid P. 75.
(٢) CULLER, Ibid p. 214

**النقد البنيويّ
وتحليل الخطاب الروائيّ العربيّ**

توطئة :

بالانتقال من مستوى "القصة" إلى مستوى الخطاب أي
"المظهر اللفظي" (١) يتساءل المرء: كيف تعامل النقد البيوي العربي مع
بني الزمن والرؤية (التبئير)، والصيغة (نمط السرد)؟ وتنبع من هذا السؤال
وتتصل به أسئلة منها:

- هل كانت عناية الناقد بالتحليل توازي عنايته بالتنظير؟
 - في المقابل هل تدارك بعض جوانب النقص في تمهيده النظري من خلال التحليل؟
 - وهل كان تحليله شاملاً لهذه المكونات جميعها، أم أنه أغفل بعضها ولماذا؟ وبصيغة أخرى:
 - هل أدرك أن انسجام النص وتناسقه قائمان في تعالق بنياته مجتمعة لا في بنية أو اثنتين؟
 - ما النتيجة أو النتائج التي خرج بها من تحليله لكل مكون من هذه المكونات على صعيد الرواية؟ وعلى صعيد المنهج؟
 - هل استخلص البنى الكلية للزمن والرؤية والصيغة من الرواية أو مجموعة الروايات المدروسة؟ أم كانت دراسته لها تجزئية؟
 - وهل جاء تصويره لبني الخطاب أي ملفوظ السرد أفضل من تصويره لبني القصة أي البنية الدلالية أو مضمون السرد ولماذا؟
 - وهل جاء تحليل النقاد المتأخرين أنضح من تحليل سابقهم؟
- سيحاول هذا البحث الإجابة عن الأسئلة السابقة بتناول المكون الواحد من خلال تحليلات مختلفة، بهدف الموازنة، مع مراعاة التنوع وتباعد الفترة الزمنية بين التحليلات ما أمكن وسيبدأ التحليل بالمكون الذي يعده كثير (٢) من النقد أهم مكون من مكونات الرواية وهو "الزمن".

(١) تودورف، الشعرية، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٢) جينيت: مرجع سابق، ص ٢٣٠.

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

(٣-١) الزمن :

تحت عنوان "الأنهار والسرد القصصي" (ص ٨٤) يحاول موريس أبي ناضر دراسة الزمن في رواية "الأنهار" لعبد الرحمن الربيعي، بهدف الكشف عن "تقنية الكاتب القصصية ورؤياه [كذا] للأحداث المعروضة" لأن هذا الكشف يضعه "وجهاً لوجه أمام فنه القصصي" (ص ٨٥) ولاضير هنا من التذكير بأن الناقد يستخدم منهجاً يرى أن اللغة هي التي تصنع الأدب بشروطها وهي "لا تكف عن مصاحبة الخطاب تعرض عليه مرآة بينتها الخاصة" (١) كما أن هذا المنهج عينه يرى "أن ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة" (٢). وعليه فمناقشة الناقد في "الفن القصصي للكاتب و"رؤياه" [كذا] تغدو لا ضرورة لها.

ودون أن يقدم حصراً للمفاهيم أو يشير إلى مرجع بعينه، يشترع في تعيين زمن السرد الهابط والصاعد والمتقطع، ويعين وظائفه وأنساقه وينتقل إلى تقنيته النظام: الاسترجاع والاستشراف، وينتهي عند تقنيات المدة أو الديمومة: الخلاصة والوقف والحذف والمشهد. هذه خطته في تناول الزمن ، أما تفاصيلها فتبدأ بالعنوان الرئيس الذي يفتقر إلى الدقة وكذلك العناوين الفرعية كما سيوضح لاحقاً . فإن كان المقصود بالسرد في العنوان فعل إرسال الخطاب **Narration** فهو يتناول إلى جانب علاقة السارد بزمن القصة وزمن الخطاب، كذلك علاقته بالحدث، وعلاقته بالمقام السردية (٣). في حين أن الناقد تناول فقط طرفاً واحداً من هذه العلاقات دون أن يقدم توضيحاً كافياً لمفاهيمها أو لطبيعتها.

ويبدأ تحليله لزمن السرد تحت عنوان "اتجاه الزمن في الأنهار" (ص ٨٥) وهنا قد يتساءل القارئ: عن أي زمن يتكلم؟ هل يتكلم عن زمن الخطاب في علاقته بزمن القصة؟ أم عن كليهما معا في علاقتها بزمن السرد أي بالسارد أو بلحظة إرسال السرد؟ العلاقات تبقى في هذا التحليل سراً، لأنه يتناول التقنيات مجردة من علاقاتها وبالتالي من "بنيتها"، لكن

(١) بارت، رولان، (١٩٦٦) مدخل إلى التحليل النيوبي للقصص، ترجمة منذر عياشي

(٢) السيد إبراهيم، مرجع سابق ص ٤٢.

(٣) خطاب الحكاية، ص (٢٢٧-٢٦٤).

الابتداء بالزمن الهابط يبين أنه ابتداء بزمن السرد، بعد تعريف مبتسر يحدد النسق الهابط مستعينا بالمشهد الأول من الرواية "إنكار إسماعيل العماري لشخصية السارد" بإشارات زمنية وأخرى طباعية ويوازن بين نسق "الأنهار" الهابط ونسق الروايات البوليسية التي يتم النزول فيها إلى الماضي لكشف السر بينما هو في "الأنهار" متطور؛ لأن العودة إلى الماضي التي تكشف سر الجفاء بين الصديقين ترافق في الوقت نفسه مع نسق صاعد (١) إلى المستقبل يصور تطور قصة الرسام صلاح كامل الذي يتزوج من لبنانية؛ ويلون لوحة ملحمة جلجامش؛ وينتظر مولوداً (ص ٨٨).

في هذا النسق أي الصاعد أو المتواقت يرصد الناقد التوازي بين زمن الكتابة وزمن الحدث الذي يتنامى صعوداً ويتجه نحو الحاضر إلى المستقبل الذي يتوقف بتوقف القصة (ص ٨٨، ٨٩).

وينتقل إلى النسق المتقطع حيث تتقطع الأزمنة في سيرها صعوداً وهبوطاً ويتخلل الزمن المتقطع إقحام قصة جديدة هي قصة صلاح كامل وتيريزا بتكوفاً (ص ٩٠) ويسمى هذا الإدخال بالتضمين، والذي يسميه جينيت " بالحكاية القصصية التالية" (٢) ويجعلها من تقنيات المقام السردى، لكن الناقد يتجاهل نوع العلاقة التي تربط هذه القصة بالمجرى العام للرواية هل هي علاقة سببية ذات وظيفة تفسيرية أم هي علاقة "موضعية" تقطع استمرارية الزمان والمكان أي علاقة تقابل أو تماثل، أو علاقة غير صريحة بين مستويي القصة يجمعهما فقط وجود السارد الواحد (٣) ، وينتهي بتمثيل زمن السرد بخطوط متجهة (أسهم) تفتقر للدقة كما تفتقر للتنسيق، وبالتالي، تعقد ما كان واضحاً، لا تعطي صورة للبنية الكلية لزمن السرد أي إن الناقد لم يتبع الوحدات الكبرى بالتفصيل ليكشف أو يكشف بنية زمن السرد، وبدلاً من اكتشافها يحيد إلى تأويل وظائفها: "فالهابط" يبدأ منه التوتر الدرامي "والصاعد" يبني هذا التوتر أما المتقطع فيخلق تشويقاً " ويقهر نهم القارئ " (ص ٩٢).

(١) أي المتواقت : هو (الحكاية بصيغة الحاضرالمزامن للعمل) جينيت مرجع سابق، ص ٢٣٩.

يضع الناقد سهواً اسم هدى عباس بدلاً من تيريزا ص ٨٩.

(٢) جينيت، (١٩٧٢) ص ٢٤٣.

(٣) جينيت (١٩٧٢) ص ٢٤٤، ٢٤٥.

ويخلص من دراسته لزمن السرد بأن راوي الأنهار، يعمل من خلال تلاعبه بالأنساق، الزمنية على خلق نوع من التأزم الدرامي يستدعي التشويق والترغيب لدى القارئ (ص ٩٣) أي إنه أدخل القارئ في البنيوية الشكلية متناسيا موقفها منه.

وبعد الانتهاء من تلمس الهيكلية العامة للأزمة ووظائفها يدخل في تفاصيل المفارقات الزمنية ويضعها أيضا، تحت عنوان غير دقيق: (المفارقات الزمنية) دون أن يذكر أنه انتقل من مستوى زمني (علاقة زمن السرد بزمن القصة وزمن الخطاب) إلى مستوى زمني آخر هو علاقة زمن القصة بزمن الخطاب) وأولى هذه العلاقات هي علاقة النظام/ أو الترتيب القائمة على التنافر "Anachrony" (١) من خلال الاسترجاع "Analepsis" والاستباق "Prolepsis" أما كيفية الكشف عن أماكن الاسترجاع فتم بتلخيص أو ذكر خمسة أمثلة فقط يستهلها بقوله: "نقرأ في الأنهار إن صلاح كامل وهدى يتحابان"، (ص ٩٤) ونقرأ في مكان آخر من القصة (كذا) أن هدى عباس خطبت، ونقرأ (...). ونقرأ أيضا ويكتفي الناقد بهذه الأمثلة الخمسة ويعلق مبينا ووظائفها الفنية لا البنيوية (ص ٩٥) دون أن يبين أنواع الاسترجاع أو مداه وسعته.

وكما فعل مع الاسترجاع يستدل على الاستباق بأربعة مواقع من الرواية، مستعيضا عن تحديد بنية/ نظام زمن القصة في علاقته بزمن الخطاب، من خلال جداول تشمل جميع الاسترجاعات والاستباقات، بنتيجة تتعلق بالمضمون الأيديولوجي هذا نصها "إن الذاكرة القصصية التي يمكن أن ندلل عليها بنقطة [:] سهم منها يتجه صوب الماضي، آخر صوب المستقبل تحمل مدلولين أيديولوجيين فالذاكرة التي تمتد من الحاضر إلى الماضي ذاكرة فردية، مشاغلها فردية تتمحور حول " أنا " الراوي بكل مستوياتها الحب، الصداقة (...). أما تلك التي تمتد من الحاضر إلى المستقبل فهي جماعية ومشاغلها جماعية على جميع الأصعدة..." (ص ٩٧). أي إن نتيجة النظام هي الأخرى مضمونية لا بنيوية.

(١) جينيت (١٩٧٢) ص ٤٧ .

لا يختلف الأمر كثيرا مع تقنيات المدة (أو آثار الإيقاع :
 الخلاصة والحذف والوقفة والمشهد) هنا أيضا تهمل العلاقات التي تربط
 زمن القصة مقيسا بالساعات والأيام والشهور الخ وطول الخطاب مقيسا
 بالصفحات والسطور (١).... الخ أي التي تستقصي " السرعة " ويجري
 التمثيل على هذه التقنيات - أيضا - لا استقصاؤها والوصول إلى صيغتها
 الرياضية. أما الاختلاف الوحيد فهو أن عدد الأمثلة يتقلص إلى ثلاثة
 وينتهي بتعليق يستخلص الوظيفة لا البنية، والوظيفة هنا تتعلق بماضي
 الأشخاص (لا الشخصيات) أي يتعامل مع الشخصية الروائية بصفتها
 شخصية مرجعية رابطا الخطاب بالمرجع في مخالفة صريحة لمنهجه "الذي
 تصور أنه سيحميه "من شرك التعليل والتفسير" في التقديم (ص ٥)، ولابد
 من الإشارة هنا إلى أن تعريفه للوقف بأنه "وقف الأعمال بغية التأمل
 بالمشهد أو شيء ما (ص ٩٩) هو غير دقيق؛ لأن تأمل السارد، فقط، تكون
 قيمته الزمنية على مستوى القصة صفرا، أما إن كان التأمل من إحدى
 شخصيات الرواية فلا بد أن يحمل قيمة زمنية ما، هي مقدار ما استغرقه هذا
 التأمل من وقت: كأن تكون الشخصية في زيارة أحد المتاحف (على سبيل
 المثال) ويستنتج على نطاق الوقت أن المحطات التأملية في الرواية قليلة* .
 وكما دل على كل من الخلاصة والوقفة بأمثلة ثلاثة كذلك يفعل بالحذف
 بنوعيه الضمني والمعلن، وبدلاً من الوقوف على بنية الحذف، يؤوله بما
 يذكر بالنقد الاجتماعي: فهو "يعكس مدى معاناة روائي
 الأنهارثقل [كذا] الزمان وبصماته (ص ١٠٢).

ثم يذلف إلى آخر تقنيات المدة: المشهد الذي يبدأ بذكر نتائج
 دراسته له قبل عرضه، فيجده مسيطرا على الحركات السردية في الأنهار،
 "فالخلاصة قليلة نسبيا والوقف موجز جدا، أما الحذف فبرهات زمنية
 أكثر مما هي قصصية" (ص ١٠٣) وهنا يتقلص عدد المقاطع الممثل بها
 إلى اثنين فقط (ربما لطول المشهد الحوارية) ويلوذ الناقد بالتأويل بديلاً عن
 الوصول إلى البنية فيجد أن كثرة المشاهد تدل على "النزعة القصصية
 الممسوحة التي نهجها [!] الربيعي" (ص ١٠٥) ويستأنف في تأويله الذي

(١) جينيت (١٩٧٢) ص ١٠٢.

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

يربط النص بالمرجع فيجعل الصراع بين الشخصيات صراعاً بين فريق من الطلاب حول الحب والفن والسياسة (ص ١٠٥). بهذا التأويل يختم دراسته للزمن في رواية الأنهار.

وهنا يتساءل المرء هل "علمية" المنهج وعقلانية نظامه، التي اجتذبت الناقد وجعلته يهجر المناهج التفسيرية (ص ٦) تقتضي منه الخروج بهذه النتائج؟

واقع التحليل يظهر جلياً أن الرواية استخدمت للتمثيل على مقولات المنهج التي جردها من علاقاتها في التنظير، ولم يتدارك هذا التقصير في التحليل، بل أنه أهمل جزءاً مهماً منها في التنظير والتحليل وهو "التواتر" أي علاقات التكرار بين زمن الخطاب وزمن القصة الذي يعده جينيت من مظاهر الأساسية في بنية الزمن السردى (١) وسيتضح أن جل النقد في المتن المدروس قد تجاهلوا هذا المكون ربما لصعوبة تحديد بنيته داخل الرواية.

لكن على اختزاله المخل من الناحية النظرية، وتقصيره في تغطية هذا الخلل من الناحية التطبيقية، يبقى لعمل موريس أبي ناضر أهميته وفضله، أهميته لموقع الريادة الذي يحتله، وفضله لأنه حاول مندفعاً، إطلاع القارئ على أكبر قدر من تقنيات اتجاهاى البنيوية الشكلية في التحليل: تحليل القصة أي مضمون السرد وتحليل الخطاب أي ملفوظ السرد، وربما بسبب هذا الاندفاع وإحساسه بالإيقاع السريع للزمن على مستوى الإنجازات النقدية الغربية لم يترث ليتمثل جيداً المفاهيم النقدية الجديدة فيأتي بالإنجاز على قدر الطموح.

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

(١) جينيت (١٩٧٢) ص ١٢٩.

تنظيراتهم هي أفضل التنظيرات المنقولة إلى العربية في المتن المدروس.

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

يكتفي الناقد ببنيته الترتيب: المفارقات الزمنية، والمدة أو اللاتواقفات حسب جينيت (١) وكتاهما تقيمان علاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويهمل الناقد التواتر (٢) الذي يشكل البنية الثالثة في إطار هذه العلاقات والذي أهمله من قبله كل من موريس أبي ناضر وسيزا القاسم التي عدته نوعاً من التلخيص أي من تقنيات المدة (ص ٨٣) علماً بأن جينيت لا يعدّه تلخيصاً بل يعدّه "من علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، أهمله النقاد من قبل"، وفرد له فصلاً كاملاً يفصل أنواعه ويحدد السمات التمييزية لكل منها (٣)، بل يعدّها أساساً من أسس الإيقاع الروائي الذي ربما لا يأتي في بعض الروايات من تناوب بين المجمل والمشهد: السرعة والبطء بل من التناوب بين نوعي التواتر الترددي والتفرددي "أي إن التواتر قد يساعد على تصنيف الرواية/ الروايات" (٤)، ومع هذا لم يستفد منه أحد من النقاد العرب الذين درسهم هذا الكتاب .

في بنية النظام القائمة على مفارقتي الاسترجاع والاستباق يبدأ الناقد بسرد وظائف الاستدكار: الاسترجاع (ص ١٢١) ، ويعتذر عن عدم تعيين مواقعها جميعها، لعسر هذا التعيين لذا سيكتفي بنماذج تمثيلية مستقاة من نصوص المتن الضخم المختلفة، فيمثل على مدى الاسترجاع بنموذج واحد من كل من رواية "اليتيم" لعبدالله العروي و "جيل الظمأ" لمحمد عزيز الحبابي (ص ٧٥) و "الطيون" لمبارك ربيع و "المعلم" لعبد الكريم غلاب و "إلمشيل" لسعيد علوش. (ص ١٢٣، ١٢٥) وهنا يسجل للناقد أنه حاول البحث عن مدى الاستدكار وسعته ولكن بالطريقة نفسها أي الإتيان بنموذج

(١) جينيت (١٩٧٢) ص ١٠٢ .

(٢) تودورف الشعرية مرجع سابق ص ٤٧ .

(٣) جينيت، (١٩٧٢)، ص ١٤١ .

(٤) جينيت (١٩٧٢) ص ١٥٥ .

واحد من كل رواية للتدليل لا غير، فينتهج في البحث عن سعة الاسترجاع النهج الذي سار عليه في البحث عن المدى مع اختلاف بسيط هو محاولته إجراء تطوير "أو تسجيل" اختلافٍ مع جينيت؛ فالسعة (١) ستكون عند حسن بحراوي على مستوى الخطاب لا على مستوى القصة في علاقتها بزمن الخطاب كما هي عند جينيت، أي إن حسن بحراوي سيعين السعة في مفارقة الاسترجاع بالصفحات والسطور (ص ١٢٦) بمعنى أنه يحوّل السعة التي هي من تقنيات النظام الزمني إلى تقنية تختص بقياس السرعة (مثل تقنيات الديومومة) وهو بدأ يخلط بين العلاقات التي تعقدتها هذه التقنيات جميعاً بين الخطاب والقصة ففي حين تربط تقنيتا الاسترجاع والاستباق الخطاب بالقصة بعلاقة تنافر (٢) أو تقابل، تربط تقنيات المدة (الخلاصة والمشهد والحذف والوقفة) بين الخطاب والقصة بعلاقة الإيقاع (٣) (الناجم عن تفاوت السرعة بين الشدّة والبطء).

بعد تقديم نماذج ثلاثة على سعة الاستدكار : الأول من رواية "الريح الشتوية" لمبارك ربيع وهو ذو سعة كبيرة يغطي ثلاثين صفحة من صفحات الرواية، يلخصه الناقد (ص ١٢٧) والثاني من "الطيبون" له أيضاً والثالث "دفننا الماضي" لعبد الكريم غلاب. وينتهي بعد هذا الاستدلال بالحكم على النماذج التي قدمها بأنها "نجحت في تحقيق غايتها من جهة إخباره بالحجم الذي يمكن أن تبلغه ضمن زمن الخطاب، ثم من جهة الفائدة [كذا] المؤكدة التي تقدمها لفهم القصة على نحو أفضل..!" (ص ١٣١).

أما النتيجة الختامية من دراسة الاسترجاع أو الاستدكار حسب الناقد فهي أن "سعة الاسترجاع لها صلة بزمن الكتابة أي الزمن المطبعي الفعلي المتصف بالخطية، بينما مدى الاستدكار يدخل في علاقة مع زمن القراءة الذي يتصف بكونه زمناً لحظياً ومتنامياً في آن واحد، وهذا ما يجعل من الاستدكار، ك تقنية زمنية، [كذا] مسألة قياس زمني محض في المحصلة

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

(٢) جينيت، مرجع سابق، ص ٤٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠٢.

النهائية. (ص ١٣١) وهنا يتساءل المرء: كيف يمكن أن تكون تقنية قياس زمني محض في الوقت الذي يتعامل معها على أنها تقنية سرعة: علاقة زمان بمكان؟^(١)

ويبدو جلياً أن هذه النتيجة كما تقطع علاقتها ببنى كل من الروايات المدروسة تقطع كذلك علاقتها بمفهوم هذه التقنية من أساسه. فالاستدكار لا يقيس الزمن ولا ينبغي له الاستدكار عنصر في بنية هي المكونة للنظام الزمني في الرواية و ليس لقياس زمن الرواية، أما الذي ينبغي له أن يقيس زمن الاستدكار إلى زمن الاستباق في علاقتها بزمن الخطاب فهو الناقد ليخرج بغير هذه النتيجة.

ينتقل الناقد من "تقنية" الاسترجاع إلى "تقنية الاستباق أو الاستشراف ، واضعاً إياها في فصل جديد وتحت عنوان "السرد الاستشرافي" (ص ١٣٢)، مما قد يوحي بأن المقصود هو "السرد التنبئي" أحد أنواع زمن السرد "القصة والخطاب" في علاقتها بأنماط زمن السرد الأربعة^(٢) : اللاحق والسابق (التنبئي) والمتواتر والمقحم ، لكن الكلام تحت العنوان يكشف عن أن المقصود هو التقنية الثانية من تقنيات النظام أو الترتيب التي تتناول علاقة زمن القصة بزمن الخطاب. ويشعر الناقد في الحديث عن وظائف الاستباق ونوعيه: التمهيدي والإعلاني، ومدى كل منهما وسعته، معتمداً على مقولات كل من جينيت وتودوروف.

للتدليل على الاستشراف التمهيدي يأتي بنموذج من رواية "البيتيم"، كان فيه إدريس يتساءل عن شكل صديقته وحالها بعد أن غابت عنه سنوات وها هو النموذج: "وشكل المسافرة المنتظرة؟ هل حافظت على محيّاها كما عرفته قبل خمس عشرة سنة أم بدلته بوجه مستعار؟ كانت وهي شابة نحيفة صفراء، من الذي لا تؤثر فيه السنون رغم انسيابها [...] كيف تخيلني الآن وهي في الطائرة تقترب من شواطئ المغرب؟ [...] هل كانت تحتفظ في ذهنها بتلك الصورة أم كانت تضع تلقائياً الجاكته موضع الجلباب؟ لماذا أخاف من المفاجآت؟ لماذا أريد دائماً أن أستقبل الحادث

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

(٢) جينيت (١٩٧٢)، ص ٢٣١.

قبل أن يحضر؟ (ص ١٥)" (ص ١٣٤)، قد لا يكون هذا النموذج مقنعاً بما فيه الكفاية بقدر النماذج التي اختارها للتدليل على الاستباق الاعلاني ذي المدى القصير من "روايتي "جيل الظمأ" و "إملشيل"، والنماذج التي اختارها للتدليل على الاستباق الإعلاني ذي المدى الطويل من روايات "الريح الشتوية" و "بامو" و "بدر زمانه".

و لا يختم الناقد كلامه عن الاستباق التمهيدي قبل أن يعطي مثلاً على التمهيد الخادع الذي يعتمد فيه على جنيت (ص ١٣٦) ثم يدلف إلى الاستباق الإعلاني، فيعرفه ويوازن بينه وبين الاستباق التمهيدي فيلاحظ مبدئياً أن موقعه أقل تواتراً من التمهيدي في الرواية المغربية، وقبل أن يستشهد عليه ببعض النماذج يميز بين نوعيه: قصير المدى وطويل المدى، على النوع الأول يأتي بنموذج واحد من "جيل الظمأ" وبنموذجين من "إملشيل".

هذا ما يفعله الناقد في تقنيات النظام: التدليل فقط، لا الوصول إلى الصيغة الرياضية للنظام في أية رواية من الروايات الكثيرة التي "حللها" ولن يختلف الأمر كثيراً حين ينتقل من تقنيات النظام إلى تقنيات المدة (السرعة) التي يفصلها تحت عنوانين: "تسريع السرد" (ص ١٤٥) و "تعطيل السرد" (ص ١٦٥) ومرة أخرى يستند إلى "جنيت" في تعريفه لها وذكر وظائفها، ثم ينوه بالصعوبة التي يلاقيها الدارس حين يرصدها، ولذا فلن يتناول سوى "تمظهراتها" (وحداتها) الكبرى (ص ١٤٤).

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

وفي تدليله على مدى الخلاصة يأتي بنموذج واحد من كل من "الطيون" و "المعلم" و "اليتيم" و "الأفعي والبحر". أما النتيجة التي يخرج

بها فتسأى كثيراً عن الهدف من قياس الخلاصة وغيرها من تقنيات المدة، وهي "أن أقصى حد للخلاصة الزمنية في الرواية المغربية لا يتجاوز سقف العشر سنوات كحد أعلى ويتوقف عند بضعة أيام كحد أدنى" (ص ١٥٢) أي إنه خرج من بنية الخلاصة إلى مضمونها، متناسياً أن تقنية الخلاصة وأحواتها من تقنيات المدة هي تقنيات سرعة، والسرعة كما هو معلوم علاقة بين مقياس زمني وآخر مكاني، فسرعة السرد هي العلاقة بين زمن القصة ومقياساً بالثواني والدقائق والأيام. إلخ، وطول الخطاب مقياساً بالسطور والصفحات^(١). بنتيجته هذه القائمة في أساسها على إجراء غير سليم (لا يستقصي التقنيات في الرواية الواحدة) يغفل طبيعة هذه التقنية، بل هو يسلبها إياها ويمنحها لتقنيات "النظام" كما تبين آنفاً حين أعلن أنه سيخالف جينيت فيقيس الاسترجاع والاستباق بالسطور والصفحات.

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

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

هذه البرهنة هي ما يفعله أيضاً مع "الحذف" بعد أن يعرض نوعيه: المعلن (بأقسامه)، والضمني^{*}، (ص ١٥٦) والغريب أن الناقد لم يأت بنموذج واحد على الحذف الضمني. (إذا تم التسليم، جديلاً، بأن المسألة مسألة برهنة، وهي ليست كذلك بالتأكيد). أما حجته فهي أنه "لا توجد رواية لا يشوبها حذف ضمني"^{**} ويرى الرواية "الجديدة" في المغرب مبنية كلياً على الحذف الضمني. (ص ١٦٢)، لذا يكتفي بالتدليل على الحذف المعلن من خلال عدد من الروايات هي "دفنا الماضي" و "الطيون" و "الريح الشتوية" إلى أن يصل إلى بيان فائدة الحذف التي لا تزيد عن وصف

(١) جينيت (١٩٧٢) ص ١٠٢.

يصف الناقد هنا دراسة جينيت عن بروسث بأنها لامعة، ويبدو أن هذا الاعجاب أو الانبهار لم يكن كافياً لدفع الناقد إلى تمثل منهج جينيت. ألم يظن الناقد أنه تكاد لا توجد رواية، أيضاً، "لا يشوبها" استرجاع أو استباق حين مثل عليهما؟!.

طبيعته: "الحذف المعلن يكشف صراحة عن مقدار الفترة المحذوفة!" (ص ١٦٤) مذكراً بنتائج يمى العيد البديهية.

تمسكاً بالخطة نفسها يدلّف الناقد إلى الفصل الخاص "بتعطيل السرد" من خلال "المشهد الدرامي" و "الوقفّة الوصفية" النقيضين العضويين، من وجهة زمنية، للسرد التلخيصي ولتقنية الحذف، حسب قول الناقد (ص ١٦٥)، فيبدأ تصنيف المشاهد السردية إلى: افتتاحية وختامية ومستقلة (تتخلل السرد) وإلى كبيرة الحيز وصغيرته، مستشهداً بنماذج من "رحيل البحر" و "الأبله والمنسية وياسمين" و "بدر زمانه" و "الغد والغضب". ويلاحظ الناقد أن المشاهد الدرامية تكثُر في المحكمة والسجن حتى أن المشهد الاستنطاقي (يقصد الاستجواب في المحكمة) استهوى كثيراً من الروائيين المغاربة*. أما تعليقه لهذا الحجم الكبير من الاستجواب فهو فني لا اجتماعي! إذ يقول "وهكذا أصبح إعداد محاكمة أو إقامة جلسة استنطاق من الوسائل المألوفة لديهم لترويج الفعل الدرامي ومعالجته بشكل حوارى..". (ص ١٧١). وقد يتساءل المرء عن سر عدم لجوء الناقد إلى التأويل الاجتماعي في هذه النقطة بالذات؟ علماً بأنه لجأ إليه في مواطن كثيرة جداً في الكتاب على حساب النتائج البنيوية! ولكنرة هذه المشاهد وفي بادرة لم تتكرر في الكتاب يقوم الناقد بعمل جدول بست روايات فقط عارضاً فيه موضوع المشهد وعدد الصفحات التي استغرقها" (ص ١٧٢)، متناسياً أنها حصى الصفحات أيضاً في بعض تفنيات النظام!

إلا أنه يخرج بنتيجتين غير بنويتين الأولى تتعلق بطول المشاهد الاستجوابية والثانية بالتلوين الفانتازي/ العجائبي "الفانطاستيكي" فيها حسب تعبير الناقد وسكت هنا أيضاً عن التأويل الاجتماعي ليقدم تبريراً فنياً يحتاج إلى مزيد من الجهد كي يبدو مقنعاً (ص ١٧٣). ويخلص إلى أن المشهد "عمل مفكر فيه" وإلا ما كانت توكل إليه تأدية الوظيفة الدرامية (ص ١٧٣). أي إن نتائج الناقد تظل غير بنويّة فهو لا يلتفت إطلاقاً إلى

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

العلاقات بين المشهد (البطيء) والخلاصة (السريعة) كي يصل إلى الايقاع الروائي أو آثارة في الرواية.

من المشهد ينتقل إلى الوقفة الوصفية فيفرق بين نوعيها نوعين منها: ذلك الذي يرتبط بالسارد (الخارج عن زمن القصة) وذلك الذي يتعلق بالشخصية وبذا يتجنب ما وقع فيه موريس أبي ناضر حين خلط بين النوعين (الألسنية ص ١٠١). ويعرض حسن بحراوي أيضاً لبعض وظائف الوصف، مشيراً إلى أن "المقاربات النقدية تعاملت مع الوصف بحثاً عن جذوره ونشأته [...] أي استناداً إلى مقاييس مرجعية، أما الدراسات الحديثة فصارت تتعامل مع الوصف "كعنصر بنيوي" (ص ١٧٨) فهل تعامل الناقد حسن بحراوي مع الوصف وغيره من مكونات الديومومة والنظام بوصفها كذلك؟

لم يسأل الناقد نفسه هذا السؤال واستمر في تعداد طرائق اشتغال الوصف معيماً مستلزماته من مسافة وضوء ومرتفع الخ.. مستعيناً "بهامون" و "جينيت" ويأتي بنماذج على كل هذه التفصيلات من روايات: "الريح الشتوية" و "جيل الظمأ" و "الأفعي والبحر" و "الأبله" والمنسية وياسمين و "اليتيم" ثم يرسم جدولاً يرصد فيه أثر المغالطات وخداع البصر الناتج عن بعد المسافة بين العين الواصفة والشيء الموصوف في روايات ثلاث، وبعد أن يغطي كل مستلزمات الوصف بنماذج عليها، يخرج بنتيجة هي كسابقاتها مبنوتة العلاقة بالبنية أي بنية الوصف وبدلاً من استخراج بنية الوصف يقوم بوصف طبيعتها مع المشهد الدرامي إذ "يشكلان استطراداً وتوسعاً في زمن الخطاب على حساب زمن القصة" (ص ١٩٣). وهنا يتوقف الناقد في دراسته للزمن، أي لم يدرس سوى "الترتيب/ النظام" و "المدة" مغفلاً التواتر الذي يجسد مع سابقه منظومة العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب. وكما يغفل التواتر يتغاضى عن الشق الثاني من بنية الزمن وهو المتصل بزمن القصة والخطاب معاً في علاقتهما بزمن السرد/ السارد أي بلحظة السرد، وإضافة إلى أنه لا هذه التقنيات جميعها كذلك يبتعد عن تحديد بنية أي واحدة من منها منفردة ولو في رواية واحدة.

وبالتأكيد فإن نتائجه لن تكون بنوية فهي وصفية تلخيصية وينتهي
برجاء أخير هو أن يكون ما عرضه "علامة على فهم وتملك البنية الزمنية
للرواية المغربية"! (ص ٢٠٤)

بالانتقال من بنية الزمن كما عالجه الناقد حسن بحراوي في كتابه
"بنية الشكل الروائي" إلى بنية الزمن عند من اتخذ من هذا الكتاب مرجعاً
والمقصود هنا هو عبد الحميد المحادين في كتابه "التقنيات السردية في
روايات عبد الرحمن منيف" الصادر سنة تسع وتسعين أي بعد عقد تقريباً
من الكتاب الأول، يعود التساؤل ليرز عن الهدف والكيفية: عن الهدف من
دراسة "الزمن والايقاع في روايتي: شرق المتوسط والشجار واغتيال مرزوق"
(ص ٥٩) وهو العنوان الذي جعله الكاتب لهذه الدراسة، والكيفية التي
تمت بها هذه الدراسة.

بعد تعريف مختزل وغير دقيق للزمن والروائي وتقنياته في مقدمة
الكتاب (صفحة ونصف) يعود إلى بيان أهمية الزمن والهدف من دراسته له
وهو الوصول إلى الايقاع العام للرواية من خلال زمن القصة في علاقته بزمن
الخطاب فقط مع إغفال الركن الثاني من العلاقات، تماماً كما فعل حسن
بحراوي، بل إنه يخلط بين المفهومين حين يقول "زمن القصة هو زمن
القصة المجرد وزمن الخطاب هو زمن الراوي" (ص ٦١) أي إنه يخلط زمن
الخطاب والقصة معاً بزمن السارد "أي بين تقنيات الترتيب والمدة بتقنيات
زمن السرد "السرد اللاحق والسرد السابق والسرد المتواقت والسرد المقحم
(١)"، أما بنية التواتر فتلغى من تنظير الناقد ومن تطبيقه مثله في ذلك مثل
كل من موريس أبي ناضر وسيزا قاسم وحسن بحراوي، وهو لا يختلف
عنهم أيضاً في هدفه من التحليل وهو "العثور" على تطبيقات لهذه
الفرضيات النظرية (ص ٦٢). ولا موجب للدهشة هنا فقد اتخذ الناقد من
كتيبهم مراجع أساسية له (ص ١٥٣، ١٥٤).

يبدأ الناقد تحليله بتحديد الوحدات الزمن الكبرى في زمن القصة
في رواية "شرق المتوسط" من أجل العثور على حاضر السرد (مايسميه
بالارتهان) ويلاحظ انشطاره إلى شطرين هما: زمن أنيسة ومدته أربعون سنة
وزمن رجب ومدته ثلاثون سنة وقد تداخلا معاً مع بعض التفاوت، أي إن

(١) جينيت، مرجع سابق ص ٢٣١.

زمن القصة الواحد "منح في انشطاره ثنائية لزمن الخطاب" (ص ٦٤) وهنا يحدد الزمن في درجة الصفر* أو حاضر السرد فيجده يقع في منتصف الزمن القصصي، وقد تحدد بمؤشر زمني هو "١٧ تشرين الأول" تاريخ خروج رجب من السجن وهو على ظهر السفينة أشيلوس (ص ٦٥).

بعد أن يحدد المحادين الزمن في درجة الصفر أو ما يسميه بلحظة الارتهان، يرصد تقنيي الاسترجاع والاستباق قياساً إلى هذه اللحظة (أي نظام الزمن) فيلاحظ هيمنة الاسترجاعات على الرواية، بشكل عام. وتكرارها في لحظة واحدة في السرد هي لحظة السقوط "اللحظة التي يوقع فيها السجين رجب على وثيقة التخلي عن النشاط السياسي" (ص ٥٩). ويقوم برسم خطاطات توضح عدد الاسترجاعات إلى مواقع زمنية بعينها، لكنه يقع فيما وقع فيه حسن بحراوي، فيحول تقنيي الاسترجاع الزمنيين إلى تقنيي سرعة حين يقيس الاسترجاع بالصفحات والسطور بدلا من الأيام والساعات!

وهذا اعتداء على طبيعة تقنيات الديمومة (المدة) التي يهملها بداية الفصل وتختلط لديه مفاهيمها مع تقنيات النظام في آخره (وسياتي البحث على هذه القضية بالتفصيل) وحتى حين يتطرق إلى ذكرها آخر الفصل لا يقيسها بصفحتها تقنيات سرعة. الشيء نفسه يعمل في معالجته لزمن أيسه أيضاً: أي يحول تقنيات النظام من تقنيات زمنية محضنة إلى تقنيات سرعة (إيقاع) حين يقيس مداها بالسطور لا بالساعات، وهنا لم يذكر مخالفته لجينيت كما أنه لم يشير أيضاً إلى مسابره لحسن بحراوي، وتبقى إحالاته في الهامش إلى كتاب "سويرتي" لا أساس لها فيه.

ويختتم بجمع خطاطات الاسترجاع في الفصول الثلاثة في خطاطة ومعاملها معاملة تقنيات الديمومة (السرعة/ الإيقاع) (ص ٧٢) ثم ينهي قياسه لزمن الاستباق "الكمي" بتأويل خلاصته: "أن البنى الزمنية متعلقة مباشرة بالبنى الحديثة المتعمقة داخل نفس البطل" (ص ٧٣) والشيء نفسه

* ينسب الباحث "زمن الصفر" إلى جينيت و يحيل إليه في كتاب سويرتي "النقد النبوي والنص الروائي" (ص ٥٣) وبالنظر في الكتاب نفسه والصفحة نفسها بل ومقلوب عددها تبين عدم وجود اية إشارة للزمن في درجة الصفر، وإن كانت الإشارة موجودة في كتاب جينيت خطاب الحكاية (ص ٤٧) والناقد لم يجعله من مراجعه!. وليست هذه هي الإحالة الوحيدة غير الدقيقة.

يفعله مع زمن أنيسة الموازي، التي تسرد الفصول: الثاني والرابع والسادس: يقيس كمية الاسترجاع نسبة إلى الارتهان، بعدد السطور، لا بعدد الأيام والساعات في تجاهل تام "للديمومة" وتظهر خطاطة النظام الزمني عدم وجود استباق البتة مما يعني سيطرة الاسترجاع ثم الارتهان (حاضر السرد) في الفصل الأخير من الرواية بعد وفاة رجب بسنة (ص ٧٦).

أما نتيجة الزمن في علاقته بالقصة في رواية شرق المتوسط (وهي المبنية على تقنية الاسترجاع في علاقتها بحاضر السرد فقط دون تقنيات السرعة أو التكرار) أن الراويين كان مسكوناً بآلام ماضيه، إلا أن أنيسة كانت أكثر تعلقاً بالراهن من رجب. ويخلص إلى أن العامل الحاسم في رسم العلاقة بين الزمنين: زمن القصة وزمن الخطاب هو "الفواعل [كذا] النفسية لدى الراوي" (ص ٧٧) أي إن النتيجة تأويلية لا نبوية. ويواصل الناقد محاولته تحليل بنية الزمن في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" لمنيف تحت عنوان "الأشجار واغتيال مرزوق" هيمنة الاسترجاع" (ص ٧٧). فيبين في البداية اختلافها عن رواية شرق المتوسط من أن زمان الراويين (منصور عبد السلام والياس نخلة) ليس متعالقاً (واحدًا) كزمان الراويين في الأولى؛ لذا فقد انقسمت الرواية قسمين زمن الياس نخلة وزمن منصور عبد السلام (ص ٧٧) ويبين أن الجزء الأول من الرواية الذي غطى أربعاً وعشرين سنة من عمر الياس نخلة قد سرده الراوي في ثلاث ساعات (زمن السرد) وهنا يخرج إلى استنتاج خطأ، ناجم عن خلطه بين تقنيات النظام وتقنيات المدة فيقول: "إن سرد أحداث ٢٤ سنة في ثلاث ساعات التي هي حاضر السرد تعني أن الإيقاع كان سريعاً" (ص ٧٨).

ثم يعود ويتساءل عن "فنية الرواية" ويحيل إلى حوار بين يمى العيد وعبد الرحمن منيف تقول فيه: إن "مدة السفر في القطار (حاضر السرد) غير كافية لكل هذا السرد الذي سُرد، وبالتالي يبدو هنا غير مقنع على مستواه الفني" (ص ٧٩) ويورد رد الروائي المعلل تعليلاً مضمونياً يتصل بالتعبير عن التفاعل داخل نفس الراوي (ص ٧٩). وقد لا يحتاج هذا الانعطاف الحاد خارج النص إلى تعليق.

ويعود إلى الجزء الثاني من الأشجار واغتيال مرزوق الذي يرويهِ "منصور عبد السلام" متمركزاً في نقطة ماضية (طفولته). وتمتد فترة

استرجاعه مسافة خمسٍ وثلاثين سنة منذ تلك النقطة حتى لحظة حاضر الخطاب. من هذه النقطة سار الخطاب خطياً إلى حدّ ما، وهنا يقيس مدى الاسترجاع والارتهان بالسطور! أي إنه مُصرٌّ على معاملته تقنيات النظام معاملة تقنيات السرعة، ويلاحظ الباحث أن لحظة السرد توهم بحضور الماضي مع أنها لاحقة زمنياً، الأمر الغالب على الرواية وكذلك يغلب عليها خطية السرد من القصصي وقلة انكساره وندرة الاستباق (ص ٨١).

وهنا يدخل في الديمومة "الايقاع" دون سابق إنذار فيقول: "فإن الخط القصصي (يقصد زمن القص في علاقته بالخطاب) قليل الانحراف والتكسر (يقصد تقنيات النظام) عكس "شرق المتوسط" التي كانت تنطوي على مراكز ديمومة مؤثرة" بينما الأشجار واغتيال مرزوق" امتداد خطي لأحداث متوالدة ومترابطة، ويبدو الاستباق فيها نادراً لأن الراوي مرتبط بمراكز تأثير سابقة، وهو يسترجعها ولا يستيق عليها إلا في حدود قليلة والايقاع الزمني هو الإدراك العام للعلاقة بين أحداث الرواية كخطاب، وبين الزمن الفعلي للقصة.. " (ص ٨١) يبدو أن المغالطات هنا ناجمة عن خلط المفاهيم داخل تقنيات "الزمن في علاقته بالخطاب"، وعدم التفريق بين طبيعتها وهو ما اشير إليه آنفاً و لا بأس من التذكير أن الايقاع ناجم عن تفاوت السرعة وهو مختص بتقنيات (الديمومة أو الاستغراق (١)) التي من خلال علاقاتها يتكون إيقاع الرواية وهي التقنيات التي ربطها جينيت (٢) بإيقاع الموسيقى فقد وصف إيقاع "بروست في" بحثنا عن الزمن الضائع" بأنه متقطع وشبيه بموسيقى بتهوفن (٣) وقد بين جينيت نظرياً توافق الإيقاع الروائي مع توافق الحركات في الموسيقى الكلاسيكية التي تحكمت في تتابعها، وتناوبها في بنى السوناتة والسيمفونية والكونشيرتو" (٤) وهي الحركات الأربع المعروفة في السمفونية: (حركة سريعة **Allegro** وحركة بطيئة **Andante** وحركة شديد السرعة **Presto** وحركة راقصة

(١) جينيت، (١٩٧٢) ص ١٠٢، ١٠٨، ١٠٩.

(٢) جينيت، (١٩٧٢) ص ١٠٨.

(٣) جينيت، (١٩٧٢) ١٠٨.

(٤) نفسه، ص ١٠٨.

(Minuetto) (١) التي تقابل الحركات الأربع (الوقفة والمشهد والمجمل والحذف عند جينيت (٢)

ولأن الحدود لم تتضح لدى الباحث بين تقنيات القصة أي مضمون السرد في علاقتها بالخطاب أي ملفوظ السرد ، وبين تقنيات القصة ، والخطاب معاً في علاقاتهما بتقنيات السرد، فالإيقاع يختص بجزء منها، لا بها جميعاً وهنا يدخل في "الإيقاعات" من وجهة إحصائية فيراها متفاوتة من حيث طول الخطاب وارتباطه بزمن القصة دون أن يبرهن عليها ثم يشرع بدلاً من حساب سرعتها حسب الصيغة المعروفة عند جينيت، بالتدليل على وجودها، فيبدأ بالحذف ويسميه (القفز) ويشير إلى أربعة مواضع من الحذف المعلن (ص ٨٢) ويذكر أن الحذف غير المعلن كثير في الرواية، دون أن يوضح ماهيته أو طبيعته ويسميه القطع دون أن يبين دلالة هذا المصطلح (ص ٨٢).

وهنا تذكر فجأة أنه لم يعالج تقنيات الإيقاع في شرق المتوسط فيربط بينهما عند القطع قائلاً "لقد كثر القطع في الروايتين معاً" (ص ٨٢)، وهنا يتساءل المرء: لم تجاهل أمره في الرواية الأولى؟ ولم تجاهل توضيح المقصود به هنا؟

وينتهي من القفز فيمر بالخلاصة دون أن يمثل عليها لينتقل إلى الوصف فيتذكر أيضاً أن "يلمحها" في كلتا الروايتين (!) (ص ٨٢) ليدلل عليها بنموذج واحد من "الأشجار واغتيال مرزوق (ص ٨٢) وينتقل إلى المشاهد التي يتساوي فيها الزمانان.. (ص ٨٣) ويرى أنها تشيع في الروايتين لكنه مع هذا الشبوع لا يقدم مثلاً واحداً.

ثم يعود إلى تقنية التلخيص مرة أخرى بعد أن عبّر بها، فيراها تشيع أيضاً في الروايتين لكنه هنا يعمد إلى الإحصاء في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق فقط" ليصل إلى أن النسبة بين الزمنين: زمن القصة في علاقته بزمن الخطاب هي بالدقائق: ١٤٦ : ١٠ % وهذا يحكم على الرواية حكماً فينياً فيقول "أن هذا إيقاع غير واقعي وغير متناسق مع الفن الروائي

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

(٢) جينيت، المرجع السابق ص ١٠٩.

فقد زادت كمية السرد على كمية الزمن (ص ٨٣) " وهذا يدل على غياب مفهوم الإيقاع عن الباحث.

أما ملاحظته على استدارة الزمن في الرواية فيؤولها بضغط الحاضر نفسياً على الشخصيات، " فهم يتفكرون من اللحظة الراهنة في محاولة لاستجلاب الأحداث السابقة من الذاكرة، وما الرواية إلا صورة سردية تعكس عمليات التفات المكثفة من تلك اللحظة " (ص ٨٤).

أما عدم إقناع الرواية الفني؛ لسردها أحداث حياة أحد الساردين في ثلاث ساعات فيعوض عنه المضمون، فالمعول عليه لا على ما تنشأ من علاقة غير مقنعة بين طول الأحداث القصصية ومدة القص (ص ٨٤).

والخلاصة النهائية هي "أن الزمن في روايتي عبد الرحمن منيف مخلخل، ولكنه أودع في منظومة تقنيات منصبطة تماماً وأساس الخلخلة هو الاضطراب العام في الموقف الذي تغطيه أحداث القصتين [الروائيتين] وكثرة المواقع كأن الزمن المخلخل هو المعادل التقني للتعبير عن ذلك " (ص ٨٤). أي إن نظام الزمن في الرواية حسب كلام الناقد يعكس الخارج أو يعبر عنه وهنا تتناقض هذه النتيجة مع المنهج المتبع. فهل تتوافق نتائج الرؤية أو التبرير مع المنهج البنيوي هذا ما سيكون مدار الجزء الثاني من هذا الفصل.

(٣-٢) الرؤية السردية:

المكون البنيوي الثاني من مكونات الخطاب الذي تصدى لتحليله عدد من النقاد منهم، و أولهم موريس أبي ناضر في كتابه "الألسنية والنقد الأدبي" ، فكيف كان تحليله للرؤية في رواية حنا مينه "بقايا صور"؟. تحت عنوان "بقايا صور" والرؤيا [كذا] القصصية يمهّد تمهيدا مقتضيا مستمدا فيه مفهوم الرؤية (vision) من بنفست (Benveniste) ويخلص الى أن الرؤيا [كذا] القصصية تنبع من مفهوم القول (Enonce) وقائل القول (Enonciation) (؟) وترتبط مباشرة

بالبناء الداخلي لقصة* [كذا] "بقايا صور" وخاصة ذلك الجانب من البناء الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع أشخاص [شخصيات] قصته [كذا] من حيث العرض والتمثيل (ص ١٠٨، ١٠٩) ويرى أن استخدام الراوي لبعض التقنيات السردية يكشف عن حضور الراوي أو غيابه طوال السرد ، ويبرز مسألتين كيف نكتب؟ ولمن نكتب؟ (ص ١٠٩).

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

تحت العنوان الأول يحاول جلاء هوية الراوي أو الرواة من جهة وتحديد موقع كل منهم بالنسبة للآخر من الجهة الأخرى، مفترضا من البداية وجود أربعة رواة: الكاتب الذي كتب الإهداء على الصفحة الداخلية وهو برأيه الراوي الأول ، أما الراوي الثاني فهو ضمير المتكلم في أولى عبارات الرواية " كانوا يخرجون بأبي المريض" ويرى أن هذه اليباء بيا جمالية مرتبطة بهوية القاص وهي ثمرة اختيار واع أكثر مما هي علامة على بوح الكاتب والسارد. ويأتي بأربعة مقاطع متتالية من الرواية ليبرهن على أن الراوي بيا المتكلم هو الراوي الأصيل "من صفحات الرواية ٥٣، ٥٤، ١١١، ٢٤٧" (ص ١١٠، ١١١). أما الراوي الثالث فهو يروي بضمير الغائب ويستشهد بالمقطع التالي: "حين صارت لكرباكو سيارة انشغلت الحارة بها، وقد ركبها الكرياكية في نزهة مع زوجها" (ص ٦٩)، (ص ١١١)، ويزيد ثلاثة مقاطع أخرى لتقوية استدلاله على هذا الراوي الغائب . أما الراوي الرابع برأيه فهو: الأم التي تأخذ على عاتقها قسطا كبيرا من قص الأحداث وتكشف للطفل أوجها متعددة من الحياة وأسرارها، ويستشهد بثلاثة نماذج متتالية من كلامها ليعزز هذا الرأي. وهذا التصور بوجود رواة ثلاثة إضافة الى الكاتب الضمني: الأنا الثانية للكاتب

* يقصد الناقد بالقصة هنا الرواية لأن الراوي والرؤية من مكونات الخطاب أي ملفوظ السرد لا القصة أي مضمون السرد ، ويلاحظ هنا أيضا عدم التمييز بين الشخصيات والأشخاص وفي هذا ربط بالمرجع وهو ما لا ترضاه البيوية الشكلية.

(١)، جدير بالمناقشة: " أنا " الشخصية أو الطفل الذي انفصل عنه السارد الذي يرتبط بالحدث بعلاقة وجوده داخله أي هو "مثلي القصة" (٢)، أو "متماثل حكايتيا" (homo diegetique) وهو أيضاً ذاتي الحكاية: (autodiegetique) (٣) لكن موقعه من الحدث متغير (٤). وبالتالي يتغير تبئيره، فحين يحكي حكاية هو مشارك فيها (يكون هو في مركز السرد) يكون التبئير داخليا، وحين يحكي حكاية أخرى هو غير مشارك فيها يستخدم ضمير الغائب ، ويكون تبئيره على الأغلب خارجيا (حكايته عن الزوجين كرياكو على سبيل المثال).

أما صوت الأم (بضمير المتكلم) فيدخل فيما يسميه جينيت "الكلام المنقول" وهو الأكثر محاكاة برأيه (٥). فهو ليس صوت سارد آخر ، لأن تعدد السارد يقتضي تعدداً في الرؤى ينجم عنه بالضرورة إعادة سرد الحدث من رواة متعددين (وجهات نظر مختلفة) (٦)، وهذا غير حاصل في "بقايا صور"، فالأم تحكي أحداثا تسد فراغا في القصة لم يشهدها السارد شخصيا، لكنه يسمعها منها ويلونها برؤيته هو، بل إن كلام الأم بضمير المتكلم هو جزء من حوار (كلام منقول أو معروض) يحدث بينها وبين الطفل ردا على أسئلته وهذا النموذج من كلامها يثبت هذا الاستنتاج: "كان خالك يا بني رجلا من الرجال .. مرحا كريما .." (٧). [...] و "يا بني كان الجوع في كل مكان .." (٨) [...] و "خالك يا بني أقسم ألا يأكل من قروانة (طعام) الأتراك .. وكان والدك من الذين تبعوا خالك ، فتنوا

(١) واين بوث، (١٩٨٩): المسافة ووجهة النظر، محرر مشارك في: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، (ط ١). الدار البيضاء : منشورات الحوار الأكاديمي. ص ٤٢ .

(٢) جينيت (١٩٧٢) ص ٢٥٩ ، والمقصود بالحكاية أو الحكائي حسب مترجم كتاب جينيت "خطاب الحكاية" هو ملفوظ السرد لامضمونه .

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

(٤) جينيت (١٩٧٢) ص ٢٠٤ .

(٥) جينيت (١٩٧٢) ص ١٨٧ .

(٦) السيد إبراهيم ، مرجع سابق ، ص ١٤٦

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

(٨) بقايا صور ، ص ١٩٤ .

به ولازموه حتى رحل إلى أحضان أبينا إبراهيم" أذكر أنني رفعت رأسي عن ركبتيها وسألتها:

- من هو إبراهيم ؟ جدّي ؟

. لا .. إبراهيم قديس .. الخوري يقول أبونا إبراهيم .. وستعرف حين تكبير .. لا تقاطعي! (١) " بل إن الرواية تضع كلام الأم بين قوسي تنصيص دلالة على أنه كلام منقول وليس كلام سارد جديد. وصحيح أن في الرواية سارداً واحداً مهماً، ولكنه في حقيقته ثنائي الموقع، لذا يذهب السرد من السارد "الناضج" إلى شخصية الطفل ليعود بيد السارد الذي ينفصل أحياناً عن الطفل ليعلم تعليقا يدل على حكمة لا تتسنى للطفل. من ذلك: "وقياساً على تلك الليلة أقدر ما عانيه في غربتهن ووحشتهن، ومن أجل ذلك أمجدّ آلامهن وآلام كل الفقراء الذين حُرّموا الأبوين..". (٢)، ومن المعلوم أن السرد بضمير المتكلم قد يضم الشخصية والسارد معاً (٣) أي السارد الممثل في القصة أي الطفل وغير الممثل أي الرجل الناضج ، وقد يكون السارد الناضج مبرراً والطفل الشخصية مبرراً وأكثر ما يكون الطفل هو المبرر لشخصيات أخرى (ليست السارد بالتأكيد)، لذا لا يجب الخلط بينهما حتى لو كانا شخصاً واحداً (٤). وعليه يمكن القول بأن رواية " بقايا صور " هي رواية سارد واحد تبنيها داخلي على الطفل، فوجهة نظره هي التي تتحكم في الرواية بجهالاته المؤقتة وسداجته، فالتبشير مركز على تذكر الطفل للحوادث التي مرت في طفولته المبكرة وتذكر كلام الأم الذي يغطي الفجوات فيها، وكل ما هناك تبادل أدوار بين السارد الناضج والشخصية (الطفل)، السارد يقوم بالعرض والتقييم والشخصية (الطفل) يقوم بالفعل. " فأنا الشخصية هي التي تنتمي وحدها للحكاية (المقصود بالحكاية هنا حسب المترجم ملفوظ السرد) وتموضع في مستوى أعلى، فالسارد(وهو هنا ليس السارد الطفل بل الرجل الناضج)

(١) بقايا صور ص ٦١ .

(٢) بقايا صور، ص ٢٩٣

(٣) أنجلي وايرمان، مرجع سابق ، ص ١٠٤

(٤) السيد إبراهيم : مرجع سابق ص ١٤٧

ينهض بالسرد خارج الحكاية (والمقصود بالحكاية ملفوظ السرد) كسارد وداخل الحكاية [كذا] كشخصية (١).

وحين يبدأ الناقد بافتراض بعيد عن حقيقة الرواية، يخلص إلى نتائج هي الأخرى مفارقة لها، فخلاصته لهذا القسم تقول " إن (أنا) الكاتب ليست (أنا) البطل لأن الفاصل بينهما كبير يؤكد تعدد الرواة (ص ١١٣).

صحيح أن " أنا البطل" ليست "أنا الكاتب" لكن غير الصحيح هو تعدد الرواة. فالسارد في "بقايا صور" كما في "بحثا عن الزمن الضائع" مختلف عن الشخصية حتى لو تكلم بضميرها (٢).

ينتقل الناقد الى العنوان الثاني " أنا الراوي الحاضر " يقصد المشارك فيما يروييه أو ما يسميه جينيت (homo diegetique) (٣) وهو الشكل الذي "يتشخصن فيه الراوي" على حد تعبير موريس أبي ناضر (ص ١١٤)، أي الذي يظهر فيه شخصية رئيسية "بطالا" حسب تعبيره. ويستدل على هذه البطولة من الضمائر (علما بأن جينيت لا يولي أهمية للضمائر بقدر إيلائه أهمية للموقع) فالسارد يستطيع أن يتدخل في الحكاية بصفته كذلك، في كل وقت وحين، فإن كل سرد هو . بطبعه . مصوغ ضمنيا بضمير المتكلم (٤). " من هنا فالسارد بضمير المتكلم لا يعني بالضرورة أنه متمثل حكايتيا: بطل في قصته auto (diegetique) فقد يكون، فقط، شاهدا (٥).

ويرى أن صيغة السارد بضمير المتكلم تتبدى في مظهرين: الخلاصة والمشهد ويذكر ما يلي: " إن الراوي الذي يلخص "يقول" dire أكثر مما "يرى" voir عندما يتحدث عن نفسه، ولكنه "يرى" [كذا] أكثر مما "يقول" عندما ينقل الأحداث التي يقوم بها بطل القصة"، وهنا يأتي بالنموذج التالي لبيان أن القول والرؤية يتداخلان في قلب القصة: " وها هو الرب قد ترفق بحالنا، فلا يخذل أمانا هذه المرة [...] وقالت تخاطبها: "يا مباركة" وأوصتنا أن نقول لها هذه الكلمة كلما وقف نظرنا

(١) أنجيلي وإيرمان، مرجع سابق، ص ١٠٤ .

(٢) جينيت (١٩٧٢) ٢٣١ .

(٣) أنجيلي وإيرمان، مرجع سابق ص ١٠٢ .

(٤) جينيت (١٩٧٢) ص ٢٥٥ .

(٥) أنجيلي وإيرمان، مرجع سابق، ص ١٠٣ .

عليها لكي تتكاثر وتنامى (ص ١٤٧) (ص ١١٦) " أما تعليله للتداخل بين القول والرؤية في المثل السابق فهو أن الراوي الحاضر(لم يقصد هنا الشاهد أو المشارك) يُلبس أحيانا أحداث قصته ثوب الموضوعية كي يتمكن من رؤيتها بشكل أفضل [!]: و "تموضع" (Objection كذا) الأحداث في القصة بغية رؤيتها بشكل أفضل، يحول الراوي الحاضر إلى راوٍ غائب [كذا] وينقل صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب، فبدل "أنا" القائل نجد "هو" الرائي وبدل حضور الراوي الكلي نجد حضوراً متخفياً أو بالأحرى حضوراً ورائياً" (ص ١١٦).

ولا تبدو المسألة بالتعقيد التي أظهرها عليه الناقد ، فقد يتغير الضمير النحوي وبدل على الشخصية نفسها، أي من " أنا" إلى "هو" كأنه يتخلى عن دور الراوي وهذا من سمات الرواية المعاصرة حسب كلام جينيت [..] فالرواية المعاصرة لا تتردد في أن تقيم بين السارد والشخصية (أو الشخصيات) علاقة متغيرة أو عائمة: دوخة ضمائر مسندة إلى منطوق أكثر حرية " وإلى فكرة أكثر تعقيدا عن ال "شخصية" (١).

أما عن علاقة السارد بالخلاصة والمشهد فهي تتصل بالصيغة التي تقف إلى جانب المنظور أو الرؤية في التحكم بالمعلومات الروائية وهي عند جينيت تختص بنقل الكلام دون الأحداث (٢) وتتمثل بالعلاقة العكسية بين كلام السارد وكلام الشخصية (٣).

وبعد أن يبين الناقد موقع الراوي من حيث الحضور والاختفاء، يبين علاقته بأحداث القصة (كان يمكنه أن يتناول هذه المسألة من خلال الحضور والاختفاء)، وينتقل إلى تتبع علاقة الراوي بشخصياته (رؤيته لها) فيصل إلى أنها نوعان: رؤية داخلية وأخرى خارجية ويرى أن سارد "بقايا صور" جمع بين الرؤيتين ، فيرى شخصياته من الداخل ومن الخارج ملاحظا الترابط بين دواخلها وأفعالها" أي إن أفعالها تعكس صفاتها" وهذا يندر في الأدب العربي "على حد قوله" (ص ١٢٠) فهنا يوحّد الراوي بين

(١) جينيت(١٩٧٢) ص ٢٥٦.

(٢) جينيت(١٩٧٢) ص ١٨٣، ١٨٥.

(٣) جينيت(١٩٧٢) ص ١٨٢.

داخل الشخصية وخارجها أي بينها وبين الإطار المحيط أو الإطار الطبيعي (المكان) المحيط بالشخصية" (ص ١٢٠).

ويوفق الناقد في الاستشهاد بنماذج تؤيد ما ذهب إليه منها: " كان حذاؤها الموحل بيدها، وكفها على موضع الضربة في بطنها، وتحت أقدامها مسامير، وعلى ظهرها خشبة، جلست بين الحقول على تخم لا يمر منه أحد .. (ص ١٤٠) "، ويعلق الناقد بأن المشهد الطبيعي هو امتداد للحالة النفسية التي تعيشها الشخصية. وهنا يخرج عن المنهج البيوي إلى التأويل النفسي، ثم إلى التقويم الجمالي والتعميم حين يحكم على الرواية بالتميز عن بقية الروايات العربية.

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

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

يدرس مراد مبروك في الفصل الثالث من كتابه "آليات السرد في الرواية النوبية"، الرؤية السردية ضمن ما أسماه "السرد وتشكيل الشخصية" الذي حلل فيه الشخصية مستنداً إلى عوامل غريما س، أي إنه يجمع في فصل واحد بين اتجاهين: أحدهما يبحث عن بنية القصة (نحو

القص)، والثاني يحلل الخطاب " المظهر اللغوي ". فما منظور الباحث للرؤية السردية؟ وكيف رصدها في الروايات النوبية، وهل استطاع استقصاء شبكة علاقاتها؟

لا يقدم الناقد تحليله بتمهيد نظري، إذ يشير من البداية إلى أنه سيدرس الرؤية من خلال مستويين: "الرؤية ووجهة النظر التعبيرية للشخصية" و " الرؤية والتشكيل النفسي للشخصية المسرودة" (ص ٧٥) دون تقديم أي توضيح لمفهومي المصطلحين، ودون الإشارة إلى صفحة واحدة يعينها في المرجعين اللذين أحال إليهما في هامشه (وهما تحليل الخطاب ليقطين، ومفهوم الرواية لبوطيب عبد العالي) وبالرجوع إلى الصفحات (١٧٢ . ١٨٦) من كتاب يقطين (١)، اتضح أنها تتعلق بتقديم يقطين النظري للصيغة في السرديات (٢)، وبذا فقد يستتج القارئ أن الرؤية ووجهة النظر التعبيرية هي " الصيغة " في علاقتها بالتبئير كما وردت عند جينيت، وواضح أن مصطلحه يمت بصلة إلى مصطلح سيزا قاسم " المنظور على المستوى التعبيري" الذي اتخذته للدلالة على مفهوم الصيغة، وهي العلاقة بين كلام السارد وكلام الشخصية (٣) فهل سيغطي الباحث تقصيره، هذا في التحليل التطبيقي؟

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

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (١٩٨٩)، المركز الثقافي العربي الدار

البيضاء-بيروت، الطبعة الثانية، ص ١٧٢-١٨٦.

(٢) يقطين (١٩٨٩) ص ١٧٢-١٨٦.

(٣) بناء الرواية (١٩٨٥) ص ٢١٨.

بينهما بنوية فهما متضامنتان: كل منهما تابعة للأخرى ومتعلقة بها. وإن كان جينيت قد جمع بينهما وجعل المنظور ضمن الصيغة^(١) فإن أوسبنسكي قد جعل المستوى التعبيري أحد المواقع الأربعة التي تتعلق بها وجهة النظر أو الرؤية^(٢). أما ما يجب أن يُسأل عنه الناقد فهو هل تحليل وجهة النظر في السرديات يتعلق بمضمون هذه الوجهة أم بعمقها وموقع مرسلها^(٣)؟

وإذا كان الباحث قد أضاف المضمون إلى الموقع والعمق في تمهيده السريع هذا، فإنه في تحليله يكاد يحذف الموقع والعمق ويتمسك بالمضمون وينتقل من "الموقع البنيوي" إلى الموقف "الأيدولوجي" فيقول في تحليله لرواية "بين النهر والجبل" لحسن نور على سبيل المثال "تنقسم الشخصيات إلى شخصيات فاعلة.. ولها موقف فكري من القضايا المطروحة.. وغير فاعلة في الأحداث وتقف موقفاً راصداً. ومن الشخصيات الفاعلة شخصية الغريب وعبدون" فقد كان لها موقف فكري واضح من الأرض، هو التمسك بالأرض والانتماء إليها، يتضح هذا في موقف الغريب عندما قام باستصلاح الأراضي الواقعة قرب الجبل" (ص ٧٥).

ويتضح من هذا المقطع أيضاً أن الناقد استبدل موقف الشخصية بموقعها من السرد، ومضمون الرؤية بدرجة نفاذها (سطحية أم عميقة). بعد هذا المقطع يوغل الناقد في عرض مضمون الرؤية وينسى تماماً الموقع والعمق من ذلك ما ينتهي إليه في المقطع الأخير: ومن هنا يتضح أن الراوي يستحضر مراحل الصبا عندما كان صغيراً يلعب مع رفاقه ويسرد كل ما شاهده من طقوس مضمرة أو حركية. ومن خلال هذه العملية السردية نجد الراوي لا يذكر وجهة نظره مباشرة لحدثة سنة (ص ٧٨)، ويكتفي من تحليله للرؤية ووجهة النظر التعبيرية "الرواية" بين النهر والجبل" ويقول خاتماً هذا التحليل: وفي ضوء هذه الرؤية يمكن أيضاً توضيح وجهة النظر التعبيرية للشخصية في روايات "دقنة" و"تبدد" و

(١) جينيت (١٩٧٢) ص ١٩٧.

(٢) يقطين (١٩٨٩) ص ٢٩٤.

(٣) تودوروف: الشعرية (١٩٧٣) مرجع سابق ص ٥٢.

"الكُشر". وواقع تحليله لم يتطرق للصيغة التي أحال إلى موضعها في هامشه، وأخطأ إصابة "الرؤية" ووجهة النظر، وكان يُتظَر أن يتعامل معها كما تعامل معها جينيت: ضمن الصيغة.

أما العنوان الثاني: الرؤية والتشكيل النفسي للشخصية المسرودة، فقد يوحي بأنه سيتعامل مع الموقع الرابع من مواقع الرؤية عند أوسينسكي: (المستوى النفسي) أو المنظور النفسي كما اصطلحت عليه سيزا قاسم معتمدة على أوسينسكي أيضا في بوطيقا التأليف^(١) (**Poetics of Composition**) الذي يرتبط بالمستويات الأخرى (المستويات الزماني والمكاني والتعبيري) وهو يتحدد من خلال أربعة أنماط:

١ . المنظور الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج)

٢ . المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من الداخل)

٣ . المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع)

٤ . المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع)^(٢)

فما الذي صنعه الباحث للرؤية والتشكيل النفسي؟

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

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

(١) سيزا قاسم (١٩٨٥) ص ١٩٤.

(٢) سيزا قاسم (١٩٨٥) ص ١٩٥.

عدم التزام منهج محدد واتباعه إلى غاية ما ينتهي إليه منطقهُ" (١)، وهذا يعني بالضرورة انعدام التركيز على اتجاه واحد واستقصاء البحث فيه والالتزام بتطبيقه وبدلاً من أن يرتفع المنهج إلى مستوى الرؤية ينخفض به الناقد العربي إلى مستوى الأداة القابلة للتجريب والاستهلاك، بل الاجتزاء، الأمر الذي يتنافى مع الطبيعة العلمية الصادقة للمنهج النبوي التي تفرض الخضوع له والتقيّد بمبادئه (٢) باعتباره "جهازاً" من العلاقات المتضامنة.

لم ينفرد الناقد مراد مبروك بهذه الظاهرة، فقد سبقته إليها الناقدة يمني العيد، فهل تكون الناقدة آمنة يوسف من اللاحقين؟

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

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

(١) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي ومدارس النقد العربية (١٩٩٨)، الطبعة الأولى، تونس: كلية الآداب، دار محمد علي الحامي، سوسة، ص ٤٠٦.

(٢) العجيمي (١٩٩٨) ص ٤٠٧.

الشخصية " (ص ٣٩)، ولا يحتاج المرء إلى التدقيق كي يكتشف ابتعاد كلامها عن البنيوية الشكلية، ومزجها بينها وبين مناهج تناقض معها، فالبنيوية الشكلية قللت من شأن الضمير وأعطت الأهمية لموقع السارد كما هو معروف (١) " ويدلل بارت على عدم استفادة المقام السردى من ضمير المتكلم بقوله " إنه يمكن في بعض الروايات أو المقاطع أن تعاد كتابتها بضمير الغائب دون أن يهدم الخطاب " (٢).

وإذا كانت الباحثة قد أحسنت اختيار المقطع الوحيد للتدليل على النوع الأول من الذي وضعته تحت عنوان " الراوي بضمير الأنا " فإن اختيارها للنموذج الثاني الذي جاء تحت عنوان " الراوي يصاحب الشخصيات " لم يكن موفقاً فقد كشف عن خلط الباحثة بين عمق الرؤية (خارجية أو داخلية) وموقع الراوي داخل القصة (histoire) أو خارجها، وهذا هو النموذج: " وكنت ألاحظ أن معظم العائدين إلى القلعة قد تغيرت ملامحهم .. حيث غدوا مصفري الوجوه، بالرغم من ظهور نعومة شاملة في أجسامهم مع شيء من الترهل وذبول في غير أوانه. " (ص ٣٩)، (ص ٥). فالنموذج يؤكد أن الرؤية خارجية، أما الداخلي، هنا، فهو موقع السارد.

وقد تكون وفقت في اختيار النموذج الدال على الرؤية

الداخلية (السارد = الشخصية

حين اختارت المقطع المشهدي الحوارى الذي يبين أن الراوى الداخلى لم يكن يعرف بمقتل الإمام وفوجئ به شأنه شأن غيره من الشخصيات الأخرى (ص ٤١)، لكنها لم تتعرض البتة إلى تصنيفات هذه الرؤية الفرعية من مثل استبطان السارد لإحدى الشخصيات ومعرفة دواخلها (٣)، دون أن تتعدى الحدود إلى ما تجهله الشخصية عن نفسها، (لأنه حينذاك سيختلط بكلّي العلم).

وتنتقل الباحثة إلى الرؤية الخارجية وتراها، أيضاً، موزعة على امتداد السرد، وهي التي تغلب على كلام الدويدار عبّادي (ص ٤٢)،

(١) جينيت (١٩٧٢) ص ٢٥٤، ٢٥٥.

(٢) بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي (١٩٧٧) ص ٧٢.٧٦.

(٣) تودوروف: الأدب والدلالة (١٩٦٦)، ص ٧٨.

وتصف الراوي "صاحب الرؤية الخارجية" بأنه كلي العلم فتقول: "على اعتبار أنه الراوي العليم بكل شيء، أو كليّ العلم الذي الذي يمكنه بسبب علمه المطلق، أن يتدخل في روايته بالتعليق أو الوصف الخارجي مستعينا بضمير الغائب "هو" (ص ٤٢)، وفي قولها هذا تناقض مزدوج: الأول مع نفسها، فكيف يكون علمه مطلقاً ويقف فقط عند الوصف الخارجي؟ أما التناقض الثاني فهو مع المنهج أي مفهوم الراوي الخارجي، أي الراوي الذي يعرف أقل من الشخصية^(١) (الراوي > الشخصية) فهو لا يرى سوى ما يقع خارج نفس الشخصية، أما كليّ العلم فهو الذي لا يقف عند حد بل إن علمه يقع على ما لا تعلمه الشخصية عن نفسها، فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله" على حد قول تودوروف^(٢)، و هو الذي يحتل درجة التبئير الصفر عند جنيت^(٣).

وترى الباحثة في اجتماع الرؤيتين الداخلية والخارجية، دليلاً على النوع الثاني من أنواع الرواة الذي أسمته وفق يمنى العيد: الراويين المتصارعين، ولعلها تقصد بكلامها الرؤية المتغيرة التي مثل عليها جنيت بتناوب رؤيتي شارل وإيما في "مدام بوفاري"^(٤)، وهذا استنتاج تدحضه قراءة الرواية نفسها، فالرؤية تتحول من الرهينة إلى الدويدار، دون أن ينفرد الدويدار بقسم من الرواية كما هو الأمر في رواية فلوبيير "مدام بوفاري" كما هو معلوم.

وتعزز استنتاجها فتحكم بأن الرواية قائمة على الثنائيتين الضديتين التاليتين:

١. ثنائية القبول / والرفض

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

وتستخلص أن تعايش الرؤيتين داخل الرواية، يدل على نزوعها إلى الانعتاق من هيمنة الراوي الواحد الذي ظل زمناً مهماً على بنية الرواية التقليدية، وترى في اجتماع راويين منطلقين من رؤية ثنائية

(١) تودوروف: الأدب والدلالة (١٩٦٦)، ص ٧٩.

(٢) تودوروف، الأدب والدلالة (١٩٦٦) ص ٧٨.

(٣) جنيت (١٩٧٢) ص ٢٠١.

(٤) جنيت (١٩٧٢) ص ٢٠٥.

هنا زوجان من الثنائيات الضدية لأزوج واحد.

يمكن "الافتراض بوجود النوع الثاني من أنواع الرواة الذي يسمح بوجود راويين متناقضين أو متصارعين بالقياس إلى موضوعهما المشترك حسب تعبير الدكتور همنى العيد وهما هنا: "الرهينة و صاحبه : الدويدار عبّادي على اعتبار أن... الصراع الذي ... بينهما، كان حول طبيعة علاقتهما بالحاكم، وعلى اعتبار أن الموضوع المشترك ... الذي كان يجمع بينهما هو انتماؤهما إلى طبقة المحكوم عليهم بظلم الحاكم [كذا]" (ص ٤٧).

وتمثل على ثنائية القبول والرفض بحوارين (ص ٥٣ . ٥٤) و (ص ٧٧ . ٨٠) من الرواية يرفض فيهما الرهينة أن تفك قيوده، فيضرب ويهان. أما ثنائية الموت/ الفرار فتمثل عليها بتلخيص منها يوضح نهاية الدويدار عبّادي "بالموت لقبوله المطلق لأوامر الحاكم" (ص ٥١). أي إنها استخلصت الثنائيتين من سطح النص (من مضمون الحوار بالتحديد)، وقامت بتأويله بعيدا عن النقد البنيوي، بل إن استخلاصها للثنائيات من سطح النص لا يتفق مع وظيفة الثنائيات الضدية في النقد البنيوي، (نحو القص) بالتحديد الذي يستخلص الثنائيات من عمق النص كونها العنصر الأساس في بناء القصة (أي الدلالة).

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

ومن تعدد الرؤى، إلى تعدد الرواة حيث تؤوّل وظيفة كل ضمير

تأويلاً فنياً واجتماعياً

إلى الرؤية الخارجية في " السّمّار الثلاثة " التي تنتهي من خلالها أن تناوب السرد بين الراوي التقليدي بضمير الغائب والشخصيات الثلاث التي تروي

بضمير المتكلم "يكشف عن صفة ديمقراطية، بدأ يتصف بها الراوي" (ص ٥٨).

وتنتقل إلى رواية "مدينة المياه المعلقة" لمحمد منشى فتنهج النهج نفسه: تبدأ بالرؤية الخارجية: فتجدها نوعين "الراوي العليم بكل شيء (بضمير الغائب) والراوي الشاهد" الذي كثيرا ما يعمل عمل الكاميرا" (ص ٦١) وتدخل إلى الرؤية الداخلية فتعرفها تعريفاً مغايراً إذ تصبح هنا الرؤية التي تفتح على الضمائر المتنوعة في أسلوب السرد الذاتي، الذي يسمح . مثلاً . بمناجاة الذات، عبر تقنيات تيار الوعي الحديثة التي ثارت عليها الرواية الجديدة (ص ٦٣) وتأتي بمثل واحد هو حوار داخلي.

أما نتائجها عن الرؤية في الروايات الثلاث فهي " أن الرؤية فيها غير خالصة، في اتجاهها الروائي، التقليدي^١ أو الحديث، أو الجديد، على نحو ما يمكن التمثيل عليه بالمعادلات التالية:
الرؤية السردية في رواية الرهينة [الرؤية الثنائية (الداخلية الحديثة + الخارجية التقليدية)] ... الخ" ، كأن الهدف من استخدام التحليل النيوي الوصول إلى صنف الرواية لا إلى بنيتها.

وهكذا يسفر بحث الناقدة في رواية "الرهينة" عن إضاعة مفهوم الرؤية وإسقاط توثيقه في أغلب المواضع، وطمس رؤية المقاطع المختارة بحشرها في غير مواضعها، إضافة إلى ضياع الهدف من تحليل الرؤية في الرواية؛ إذ لم تقف على بنيتها أو على بنية فصل أو حتى مشهد واحد منها، وكان يمكنها الاستفادة من تحليل سيزا القاسم للرؤية "في مشهد فرح عائشة" في "الثلاثية"^(٢) بما أنها رجعت إلى كتابها "بناء الرواية".

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

^١ كأنها تبحث عن المذهب من خلال الرؤية وهذا موضع آخر تتأثر فيه بالناقدة
بمنى العيد .

^(٢) سيزا قاسم (١٩٨٥) ص ٢١٢ ، ٢١٣ .

(٣-٣) الصيغة :

لم تستهوا الصيغة التي تتعلق بالطريقة التي يقدم الراوي بواسطتها القصة أكثر النقاد البنيويين الذين تناولتهم هذه الدراسة، فقد اكتفوا بمحاولة تحليل الزمان والرؤية وأضافوا المكان مستعاضين به عن الصيغة، علما بأن تصورات تحليل الخطاب لدى تودوروف وجينيت على وجه التحديد، لم تعد المكان مكوناً بنيوياً، ولذا لم تمنحه اهتماماً ذا بال (١)، ودرس ضمن تقنيات السرعة الزمنية: الوقفة الوصفية. أما الذين التفتوا إلى الصيغة من الوجهة التطبيقية فهم سعيد يقطين وسيزا قاسم وعبد الحميد المحادين.

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

أما سيزا قاسم فقد تناولت الصيغة ضمن ما أسماه أوزينسكي بالمنظور التعبيري، وهي هنا تربط بين الرؤية السردية (المنظور النفسي عند أوسينسكي) (ص ١٨٥) والصيغة (المنظور التعبيري عند أوسينسكي) كما ربط جينيت بينهما أيضاً. وهي تقصرها على العلاقة التي يقيهما كلام الراوي الناقل بكلام الشخصية المنقول (ص ٢١٨) أي إنها تقصر الصيغة على سرد الأقوال لا الأحداث بخلاف يقطين كما سيتضح لاحقاً (٢) وهو اتجاه جينيت أيضاً، وتنوّه بأنها علاقة متداخلة ومعقدة، فقد " ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري [الصيغة]" (ص ٢١٨) فقد تقترب المسافة بين كلام الراوي وكلام الشخصية وقد تبعد، وبناء على هذه المسافة تتنوع الصيغ " فالحوار أقربها إلى منظور الشخصية، والسرد أبعدا عنه." (ص ٢١٨) وتعرض في تقديمها النظري الشامل نسبياً للأسلوبين المباشر وغير المباشر: صيغتي السرد والعرض، ثم تذكر الأسلوب الوسيط الذي اكتشفه شارل [بالي] سنة ١٩١٢ " وهو الأسلوب غير المباشر الحر" الذي تعنى بتحديدده من خلال عقد موازنة بينه وبين الأسلوبين المباشر وغير المباشر، وتشير قبل أن تنتقل إلى التطبيق إلى أن

(١) جينيت (١٩٧٢) ص ٢٣٠

(٢) يقطين (١٩٨٩) ص ١٨٣

أول من استخدمه هو فلوير انطلاقاً من تصوراته الجمالية بضرورة اختفاء الروائي (ص ٢٢٠).

في التطبيق يدهشها استخدام محفوظ لهذا الأسلوب "بطريقة مطردة" لنقل مشاعر الشخصيات وح [يو]اتهم النفسية بعيداً عن الطريقة التقليدية "قال في نفسه" "تحدث في نفسه" (ص ٢٢١) التي يسقطها محفوظ وينسج مقطع التأمل في التحام مع خطّ القصة دون مقدمات أو عبارات ختامية ويأتي المقطع في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر.

والنموذج الذي تأتي به من بين القصرين يفى بغرضها وبشيت صحة ما ذهبت إليه. ويدافع من هدفها لوضع الكتاب تشرع في المقارنة بين محفوظ وفلوير من ناحية إبراز بعض الكلمات من خلال علامات تنصيص عند (محفوظ) واستخدام الخط الإيطالي (فلوير). ثم تشرع في بيان خصائص هذا الأسلوب من حيث علاقته بصوت الراوي وتلاحظ أن استخدام محفوظ له يقتصر على الأفكار، أما الكلام المسموع فيتترك له محفوظ الأسلوب المباشر.

وقد اكتشفت الناقدة أن ثلاثية محفوظ عرفت أسلوباً رابعاً لم تعرفه الرواية الواقعية الأوروبية هو الأسلوب المباشر الحر الذي يختلف عن صيغة الخطاب المنقول (المباشر) بإسقاط علامات التنصيص وإدخاله في سياق النص القصصي بلا مقدمات (ص ٢٢٣) وقد يمزج محفوظ بين الأسلوبين الحرين: المباشر وغير المباشر في مقطع واحد: وتدلل عليه "بمونولوج" داخلي للسيد في بداية قصر الشوق يبدأ بضمير الغائب ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم فالغائب فالمخاطب: "علي عبد الرحيم" قال "نظرة إلى الوراء، إلى حبيبات زمان، لا يمكن أن تمضي الحياة هكذا إلى الأبد" ... أيقوم على هذه الخطوة الأخيرة؟ لم يتسلل الشيب إلى شعري... (١) " وهي ظاهرة يتميز بها النثر القصصي الحديث.

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

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

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

ولا يسع المرء إلا أن يتفق مع الناقد لحמידاني في أن قيمة كتاب سيزا لا تكتمل بسبب طبيعة التطبيق لديها (١) فقد كان تطبيقها جزئياً ومحدوداً انتهى بالبرهنة على وجود هذه التقنيات كأن هدفها لم يكن سوى الثبوت من وجودها، لتثبت بالمقارنة التي أجرتها مع الروايات الواقعية الغربية، أن روايات محفوظ لا تقل شأناً عنها بل تتفوق عليها في تطويع هذه التقنيات واستخدامها بمهارة؛ ولم تمنعها صرامة المنهج المتبع بل لم يمنعها التزامها بهجر أحكام القيمة، من تثنيتها عالياً (ص ٢٢٥).

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

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

في العنوان الذي وضعه للفصل الأول يضع الصيغة إلى جانب الرؤية^٢ ويرتضي لها مصطلح "أنماط السرد"، ويؤكد العلاقة القوية بين كل من الراوي والصيغة، والراوي والرؤية، ولأنه لم يول التنظير أهمية كبرى، فقد شرع فوراً في التطبيق تاركاً المفاهيم الأساسية بلا تحديد مقتصرراً في تطبيقه على روايتي "شرق المتوسط" و "النهايات" وقبل أن يصل إلى أنماط السرد في "شرق المتوسط" يحدد نوع السارد من خلال ضميره لا من

(١) لحמידاني، بنية النص السردى (١٩٩١) مرجع سابق، ص ١٣٨.

(٢) يعد جينيت الرؤية أو وجهة النظر أو التبئير فرعاً من فروع الصيغة، في حين يعدها تودوروف منفصلة عنها فقد قسم الأخير المظهر اللفظي قسمين: الأول جمع فيه بين الصيغة والزمن والثاني جمع فيه بين الرؤى والأصوات. ينظر في كتاب "لشعرية" لتودوروف ص ٤٥-٥١.

خلال موقعه ونوع رؤيته، وقد كان اهتمامه بإبراز الوظيفة الفنية للسرد بضمير المتكلم، أكثر من اهتمامه ببيان أهمية الموقع وعلاقاته، وهي (الوظيفة) تتناقض تماما مع المنهج المتبع فالسرد بضمير المتكلم "يمنح الإيهام الشديد الواقعية للصيقة بالبطل" (ص ٢٦).

وبعد أن يبين موقعي الراويين في رواية "شرق المتوسط"، ويقارنه بموقع الراوي "الكلبي المعرفة" المهيمن في رواية "النهايات" " في الفصول وفي أقاصيص الليلة العجيبة المضمنة" حسب رأيه (ص ٣٥)، يدلّف الناقد إلى الصيغة فيختار لها العنوان التالي: " تقنيات استحضار الصوت داخل السرد " بانبا تحليله على السؤال التالي: ما هي طبيعة العلاقة بين صوت الراوي والأصوات الأخرى في الرواية من منظور راوٍ عليم بكل شيء وراوي بضمير "هو" [كذا] كما هو [كذا] في " النهايات " وراوٍ مشارك يروي بضمير "أنا" كما في "شرق المتوسط؟" (ص ٤٣).

وقبل أن يجيب يعلن الباحث عن أن مفهومه لأنماط السرد يستوعب "محكي الأحداث" و"محكي الأقوال" و"محكي الأفكار" وهو "المونولوج" (ص ٤٤)، دون أن ينسب المصطلح الأخير (محكي الأفكار) إلى صاحبه دوريت كوهن^(١) ودون أن يوضح أن جنيت قصر الصيغة على "محكي الأقوال" فقط^(٢) ثم يأتي بنماذج على كل نوع من أنواع الصيغة آنفة الذكر من رواية "شرق المتوسط" فقط، يتبعها بجداول ثلاثة: الأول يحصي فيه أنواع الصيغة في رواية "شرق المتوسط" بالسطور ويخرج نسبتها والثاني يخصصه لرواية "النهايات" وفي الثالث يوازن بين النتيجةين فيخرج بأن نسبة حكي الأحداث إلى حكي الأقوال في "شرق المتوسط" هي ٤٦٠٩ ٪ إلى ١٩٠٣ ٪ وفي "النهايات ٧٠٨١ ٪ إلى ١٧٠٤ ٪.

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

(١) أنجيلي وإيرمان (١٩٨٩) مرجع سابق، ص ١٠٨.

(٢) جنيت (١٩٧٢) ص ١٨٣.

- تتلازم هيمنة "محكي الأقوال" مع وجود "الراوي المتمائل حكائياً" بضمير المتكلم .

- الصيغة الأكثر حضوراً هي صيغة الكلام المعروض المستحضر حسب كلام الباحث من خلال إعادة الصوت بضميره أو المشهد (ص ٤٨ ، ٤٩). لأن الراوي بضمير المتكلم لا يمكنه تجاهل صوت الآخر، وبالمشهد يبرر حضوره (ص ٥٠).

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

وهنا ينبغي أن يسأل: هل يكفي تحديد وضع الراوي للحكم على نوع الرواية؟ وهل، حقاً، رواية "النهايات" رواية كلاسيكية؟ وهل يعترف المنهج النيوي بالأنواع والمذاهب؟ والسؤال الأخير وهو الأهم: لم أهمل الباحث تعدد الخطابات في رواية "النهايات" ولم يستفد من تحليل سعيد يقطين للصيغة في رواية "الزيني بركات" في هذا المجال؟

هذا عن محكي الأقوال ومحكي الأحداث عند الباحث، أما محكي الأفكار فيتجلى في أنماط مختلفة وفق موقع الراوي وطبيعته، فالراوي المشارك يعتمد على "البوح والمونولوج والاعترافات وتيار الوعي" (ص ٥٢)، ويلاحظ أن الراوي في "المونولوج" يميل "إلى الارتفاع بشعرية اللغة" [كذا] (ص ٥٣).

أما المؤشر الثاني الذي تكشفه الإحصائية في الجدولين فهي العلاقة بين كم الوصف والسرد في كلتا الروايتين التي مال فيها الميزان نحو "النهايات" ٥٨٢% معللاً هذا الميل بأجواء الرواية السكونية (ص ٥٤) مقابل الآلام الذاتية في "شرق المتوسط". وهذا التعليل المضموني يخرج بتحليله من أجواء "البنوية".

وقبل الخروج من تحليل المحادين للصيغة أو أنماط السرد، يجدر إبداء الملاحظات التالية:

يحتسب للباحث ربطه الصيغة بالراوي وموقعه، وكذلك عدم الاكتفاء بالبرهنة ومحاولة استقصاء مواقع الصيغة في الروايتين كليهما وهو

جهدٌ غير يسير. لكن كان يجمل به أن يعيد النظر في الجدولين ليقراًهما بنويًا لا تأويلياً، لينسجم مع إيمانه بأن "الحل" لأزمة النقد العربي يكمن في فسح المجال للنبوية.

(٣-٤) النتائج

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

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

أما في مجال التبئير فقد غامت "الرؤية السردية" لديهم إذ ظل هاجس البرهنة والعشور على نموذج هو المهيمن، فاختلط على بعضهم مفاهيمها: تعدد الرؤى وتعدد الرواة (موريس أبي ناضر) والرؤية الخارجية

والرؤية الداخلية وعلاقتها بموقع السارد: داخل الحدث أم خارج الحدث (أبو ناضر وآمنه يوسف ومراد مبروك والمحادين)، وعدم تبين العلاقة الدقيقة التي تربط الصيغة بالرؤية، كذلك عدم مراعاة الفروق التي تباعد بينهما (أبو ناضر ومراد مبروك وآمنه يوسف). وإذا وصل المرء إلى الصيغة يجد أنها أهملت من أكثر الذين تناولهم هذه الدراسة، باستثناء سيزا قاسم التي أولت الجانب النظري فيها اهتماماً كبيراً حاصراً كل مفاهيمها مبدية تمثلاً عميقاً، لكنها اكتفت من تحليلها بالتمثيل لا الاستقصاء الكلي أو الوصول إلى البناء.

أما المحادين فلم يتدارك في تحليله ما قصر فيه في تنظيره، ويسجل له تعامله مع الصيغة في إطار الرؤية، واتجاهه نحو ضم "محكي الأحداث" و "محكي الأفكار" إلى "محكي الأقوال" في الصيغة اعتماداً - فيما يبدو - على دوريت كوهين وحاول استقصاء صيغ روايتين من روايات منيف إلا أن جهده توقف عند الإحصاء الذي استثمر مؤشرات استثمارة فنيا ونفسياً لا بنوياً، وهي بالتالي لا تفترق عن نتائج بقية النقاد التي لم تصب واحدة منها الهدف المرتجى وهو الوصول إلى البنية، واقتصرت بدلا من ذلك، وربما بسبب ذلك، على التأويل الفني، وهنا يتفق المرء مع الناقد لحميداني فيما ذهب إليه من أن فشل الناقد في العثور على البنية يقف وراء أحكامه التقويمية وتأويلاته^(١). بل إن منهم من كانت نتائجه هي تأكيد طبيعة التقنية (حسن بحراوي وآمنه يوسف). وقد ينسب هذا الخلل إلى طبيعة علاقة الناقد بمرجه، إذ تبين من خلال التطبيقات أكثر مما تبين من خلال التنظيرات، أن الجيل الثاني من المحللين البنيويين العرب الذين اعتمدوا على إنجازات من سبقوهم وقعوا في أخطائهم نفسها ولم يستفيدوا من النقد الموجه إليهم. كذلك لم يستفيدوا من بعض النواحي الإيجابية عند السابقين (فلم تستفد آمنه يوسف من تحليل "سيزا قاسم للرؤية" أو من تحليل سعيد يقطين لها، كذلك لم يحذ حسن بحراوي أو مراد مبروك أو آمنه يوسف حذو سعيد يقطين فيصل إلى بنى الزمن أو الصيغة في أي من الروايات المدروسة.

(١) لحميداني، بنية النص السردى، (١٩٩١) (٢٠٠٠ ص ١٣٧)

وبلغت النظر كثرة عدد الروايات التي حاول النقاد تحليلها فلم يقصر أي منهم تحليله على رواية واحدة يستقصي كل بناها كما فعل أصحاب المنهج، فتحليل الخطاب ليس كمثل تحليل القصة بحاجة إلى متن ضخم للوصول إلى "نحوها"، والاختلاف في العدد ناتج عن الاختلاف في الهدف بين اتجاهي البنيوية الشكلية: نحو القص وبوطيقا القص، فهذه المحلل في نحو القص هو الوصول إلى نحو عام أو "ميكانيزم توليد القصص" بل الأنواع السردية كافة (١) إذ يؤمن أنصاره بوجود تماثل كلي (Global Homology) بين بنية اللغة وبنية الأدب، فمهمة المحلل البحث عن تلك البنية (٢)، أما محلل الخطاب فينتقل من الاتجاه الثاني في البنيوية الشكلية الذي يرى تشابها بين اللغة والنص الفردي فيكتفي بدراسة نص واحد أو عدد قليل من النصوص ولا تتعدى وظيفة المحلل فيه عن البحث عن كيفية اشتغال نظام اللغة في الأدب (٣) (أي كيف تتحكم مادة الأدب "اللغة" في تكوّنه). وهذا يمكن ملاحظته عند أصحاب المنهج أنفسهم فقد حلل تودوروف "الديكاميرون" وحلل غريماش أعمال برنانوس كاملة للوصول إلى نحوها، بينما اكتفى أصحاب اتجاه الشعرية بتحليل نص واحد، إذ حلل جينيت "بحثنا عن الزمن الضائع" لبروست. وكذلك فعل غيره ممن لا يتسع المجال لذكرهم هنا.

وتبقى قضية أخيرة، وينبغي أن تكون أولى القضايا التي يجب أن يضعها الناقد العربي بحسابه، وهي قضية وظيفة الناقد في "الشعرية" أي في تحليل الخطاب، فليس الهدف من تحليله هو البرهنة على الافتراضات التي ربما يلجأ إليها لأهداف تعليمية، لكن هدفه استخلاص النتائج التي تستكمل بها هذه الافتراضات بل يحوّلها "وبعبارة أخرى" أن يشير مشكلة نظرية حسب قول تودوروف (٤) فهل أثار الناقد العربي مشكلة نظرية في أثناء تحليله؟

(١) أحمد أبو زيد، الواقع والأسطورة، (١٩٨٦) مرجع سابق ص ١٧
 (٢) Culler, Ibid P.97
 (٣) Culler, Ibid P.97

(٤) تودوروف، الأدب والدلالة (١٩٦٦) مرجع سابق ص ٦.

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

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

فلمَ قصّروا عن إكمال مشروعه أو حتى مواكبته؟ ربما تحمل خطوات العرض التالي بعض الإجابة.

النقد البنيوي والبحث عن مكونات الخطاب الروائي العربي

"تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين (١٩٨٩)
أنموذجا.

توطئة :

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

في المقدمة المقتضبة يطرح الناقد جملة من الأسئلة حول الخطاب: مفهومه ودوره في تطوّر الدراسة الأدبية وعناصره وخصائصه. وفي محاولته للإجابة عنها يوضح مفهومه لتحليل الخطاب، أي ملفوظ السرد، الذي ينصب على الطريقة التي تقدم بها "المادة الحكائية" أي مضمون السرد في الرواية، لا "المادة الحكائية" نفسها (ص٧). أما الهدف الذي وضع هذا المشروع بركنيه من أجله فهو "إقامة نظرية لتحليل الرواية العربية تتسم بالدقة والوضوح مع الاستفادة من منجزات الغرب في تحليل الخطاب. فهل كان يقطين مستلهماً أم ناقلاً؟ وهل كان وفيّاً للمنهج الذي

نقله؟ لن يجد القارئ الإجابة قبل أن يستعرض هذا الجهد الشاق الذي بذله يقطين ليرتقي بالنقد العربي، حسب قوله، ومن أجل هذا الهدف، لا بد من محاورته بصراحة وموضوعية.

من البداية يحدد يقطين المنهج الذي سينتهجه وهو الانطلاق "من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطقي"، وأنه بتتبعه لعدد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه حاول تكوين تصور "متكامل" يزاوج فيه بين عمل البويطقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية، والناقد وهو يدقق في كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة (ص ٧، ٨). ثم يعين مكونات الخطاب التي سيحللها وهي الزمن والصيغة والرؤية السردية/التبئير؛ أي المكونات التي يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه المتقاطعين: الراوي والمروي له.

أما الكيفية التي يمارس بها هذا المنهج فستتم عبر تقسيم الخطاب/ لا القصة. في الزبني بركات أقساماً عشرة وتحليلها تحليلاً جزئياً، ثم تحليل الروايات الأربع الأخرى تحليلاً كلياً بغية استخراج البنى المشتركة من هذا الخطاب على صعيد المظهر النحوي (١) حسب قوله. بعد المهاد النظري الذي وضعه يقطين تحت عنوان "مدخل إلى تحليل الخطاب الروائي" يوزع يقطين متن بحثه على فصول ثلاثة هي: زمن خطاب الرواية؛ صيغة خطاب الرواية؛ الرؤية السردية في الخطاب الروائي. ويلفت النظر هنا اختلاف هذا التقسيم عن العنوان الفرعي الذي اختاره يقطين وهو الزمن - السرد - التبئير - مستبدلاً للسرد بالصيغة، مهملاً الفروق الدقيقة بينهما.

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

في مهاده النظري الذي غطى سبعة وخمسين صفحة من صفحات الكتاب الثلاثمئة والتسعين اقتصر حديث يقطين على الخطاب مفصلاً الحديث عن مفهوم الخطاب بعامة وتحليل الخطاب الروائي كما اصطاح

(١) يقصد يقطين بالمظهر النحوي مكونات الخطاب أي ملفوظ السرد بينما يسمى مكونات القصة أي مضمون السرد بالمظهر الصرفي (المورفولوجي)، وهو هنا يخالف ما اصطاح عليه كثير من "الشعريين" الغربيين بأن بنية القصة هو ما يسمونه نحو القص [العوامل والوظائف] وتحليل بنية الخطاب هو ما أطلقوا عليه شعرية القص (بويطقا القص)، انظر Lodge: Ibid. P. 18-21.

عليه في الاتجاهات الغربية، وتحليل الخطاب الروائي في تصوّره. أما مكونات الخطاب فقد أجل التنظير لها ليوزعها على مقدمة كل فصل من فصوله الثلاثة.

ويخلص يقطين بعد استعراضه للآراء المختلفة حول إشكالية تحديد الخطاب وتحليله إلى أن دلالات الخطاب تتعدد بتعدد اتجاهاته ومجالات تحليله فتداخل التعريفات وتتقاطع فتقترب وتبتعد عن بعضها، الأمر الذي يفرض على الباحث أن يحدد اتجاهه الذي ينتمي إليه، والمجال الذي يشتغل فيه كي يتبنى تحديداً وتحليلاً مقبولين لديه (ص ٢٦).

وقبل أن ينتقل إلى تصوّره الخاص للخطاب الروائي، يتوقف على التحليلات التي أجريت على الخطاب الحكائي أو السرد مستعرضاً "التميزات" [كذا] التي أقامها المحللون والتي تأخذ شكلين: الأول ثنائي والثاني: ثلاثي (ص ٢٨). التمييز الثنائي: منبثق من جهود الشكليين الروس وبالتحديد: تفريقهم بين "المبنى الحكائي" و "المتن الحكائي" الذي أعطى الدراسة الأدبية بعداً جديداً. وبين أن المبنى الحكائي هو الخطاب حسب مقال تودوروف في مجلة "تواصلات" سنة ١٩٦٦، الذي ميز فيه بين الحكوي "كقصة" [كذا] والحكي "كخطاب". ومن تودوروف وجينيت إلى جماعة لبيح التي تعد الخطاب شكلاً للتعبير، والحكي شكلاً للمضمون في عرضه للتصورات السابقة لم ينقد يقطين هذه الآراء ولم يضارها ببعض كما يذكر أحد النقاد (١) بل كان يكتفي بالتسجيل فقط إلا حين عرض تصور جان لوفيف M.J.Lefebvre فاتهمه بالانتقائية لأنه يستفيد من البويطيقا ويطرح أسئلة تتجاوز أسئلة النيويين (ص ٣٤) وهنا يتساءل القارئ: هل نجا يقطين من هذه الانتقائية؟ وهل بقي متعلقاً بأسئلة النيويين فلم يتجاوزها إلى غيرها؟ (لن ينتظر القارئ طويلاً كي يظفر بالإجابة). ويعود يقطين مرة أخرى إلى آراء تودوروف في كتابه "الشعرية" الصادر سنة ١٩٧٣ مشتتاً تصوّره [أي تودوروف] تحت ضغط العرض الزمني للآراء.

وبعد استعراض حشد من الآراء يعلن يقطين "أن التمييز الأكثر وضوحاً وانسجاماً هو الذي نجده مع تودوروف وجينيت" (ص ٣٦) لأنه

(١) عبد الله إبراهيم (١٩٩٠)، المتخيل السردى، (ط١). الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي. ص ١٤٦.

يمثل بين التحليل اللساني للجملة والتحليل الممكن للخطاب الحكائي، في حين تعطي بقية الآراء هذا التقسيم دلالات وأبعاداً تنسجم مع منطلقاتها بلاغية كانت أم انتقائية (ص ٣٦)، ويخلص إلى أن التقسيم البنائي للحكي ينطلق من تمييز الشكليين الروس، لكن تحديد الخطاب لا يتم إلا مع "البويطيين بشكل خاص: تودوروف وجينيت وفاينرش، لأن الخطاب لديهم هو موضوع عمل البويطيين من خلال الوقوف عليه كجانب لفظي (ص ٣٧). ويصف الناقد بقية الأعمال التي عرضها بالانتقائية كونها تستفيد من أعمال "البويطيين الذي موضوعه الخطاب" و"السيمبويطيين الذي موضوعه القصة" (الوظائف والأعمال والعوامل) (ص ٣٧).

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

وكما فعل في تمهيده عن الخطاب يسرد الناقد الآراء بناء على التسلسل الزمني لا بناء على اقتراب الآراء أو ابتعادها أو من أجل محاورتها لكنه يعرضها من أجل الوعي بها، الذي يكفل له موطن قدم في أراضٍ زاخرة "بالمؤتلفات والمختلفات" على حد تعبيره (ص ٤٥) فالوعي العميق كفيلاً يبعد الباحث عن الغموض النظري وتجنبيه الوقوع في المزالق التي يرى يقطين أن النقد العربي الجديد يزخر بها، فهل اجتنبها الناقد!؟

وبعد أن يميز بين الخطاب والقصة والنص يبدأ الناقد بتعريف الحكي تحت عنوان "تحليل الخطاب الروائي العربي - تصورنا". فيضعه مرادفاً لـ (Le recit) في الفرنسية و (Narrative) بالإنجليزية (ص ٤٦) ويفصل بين السرد (Narration) الذي هو فعل إرسال الحكي بينما الحكي narrative/recit هو "تجلّ خطابي يتشكل من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها، وهو متعدد الوسائط فقد يتم باللغة أو بالحركة أو بالصورة (ص ٤٦) أما

المعيار الذي يستخدمه يقطين للتمييز بين الخطابات الحكائية فهو الصيغة وبحسب طابع الهيمنة (ص ٤٧)، بهذا التمييز يصبح الحكيم عاماً والسرد خاصاً.

وبإضافة النص إلى تمييز تودوروف وجينيت (بين القصة والخطاب) يرى يقطين أنه ينقل عمله من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي متبعاً كنعان وفاولر ولكن من منظور مغاير، وإن اتحد معهما في الهدف وهو الانتقال من النبوي إلى الوظيفي. ومع إيمان يقطين بالتقسيم الثلاثي للحكي فإنه يقصر كتابه على الخطاب الحكائي مهماً القصة التي يعدّها نظير المستوى الصرفي، ويراها الأكثر قابلية للنمذجة أو "الصورنة" (**Idealization**) أي إقامة نماذج لبنى حكائية ثابتة وقابلة للتعميم. بينما يرى قابلية (الخطاب) أو المظهر اللفظي للنمذجة ضعيفة، لأن قواعد "الخرق" فيه هي الثابتة (ص ٥١).

ويبين يقطين سبب إضافة النص: فقد أضافه ليدرس من خلاله المستوى الدلالي الذي تعرض للإهمال من السرديين، باستثناء بعض العناوين العامة التي لم يتم إنجاز شيء عنها محيلاً إلى تودوروف في الشعرية الذي لم يزد، حسب قول يقطين عن طرح السؤالين الشهيرين وهما: كيف يدل النص على شيء؟ وعلام يدل؟ وهما السؤالان اللذان أخذنا من يقطين وقتاً طويلاً للتأمل (ص ٥٢) علماً بأن تودوروف نفسه في كتاب "الأدب والدلالة" (١٩٦٦). يذكر أن "دلالة المنطوق تبدو متمفصلة على خطط ثلاث: على مظهرها المرجعي أي ما تثيره الإرسالية [القصة]، وعلى مظهرها الحرفي أي ماهية الإرسالية في ذاتها [الخطاب]، وعلى عملية النطق أي جانبها الحدثي [السرد]"; كأن الناقد هنا لا يفرق بين الدلالة والتأويل.

ومن أجل الوصول إلى حل لقضية الدلالة يلجأ يقطين إلى مشروع بيير زيمبا (سوسيونصي) الذي ينطلق كما، هو معلوم، من رؤية مناقضة تماماً للمنهج النبوي. وللخروج من هذا المأزق يعلن يقطين أنه سيلجأ إلى التوسيع الأفقي للسرديات، وليس التوسيع العمودي وذلك بإضافة البعد الدلالي بحيث يلتقي مع بيير زيمبا وهو مشدود إلى المظهر النحوي "لأن المظهر الدلالي توسيع للمظهر النحوي لا إلغاء له أو قطيعة معه" (ص ٥٣)

ويبدو أنه يقصد بالمظهر الدلالي التأويل وليس كيفية تشكل الدلالة بنيوياً
فالتأويل هو ما يجده القارئ في الركن الثاني من مشروعه هذا (١) .. بلجونه
إلى زيماء يبلور يقطين "تصوّره" الخاص الذي يحاول استخلاصه من كل
حكّي:

[أهمله سعيد	القصة وسّمّاه:	←	
يقطين كلياً]	المستوى الصرفي	←	الحكّي
[تناوله في هذا	الخطاب وسّمّاه:	←	
الكتاب]	المستوى النحوي	←	
[أجله إلى	النص وسّمّاه:	←	
الكتاب الثاني]	المستوى الدلالي		

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

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

(١) عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص ١٨١ - ١٨٣.

ألم يصف عمل جان لوفيف بأنه انتقائي لأنه استفاد من البوطيقا والبالغة؟ ولأنه، أيضاً يطرح أسئلة تتجاوز أسئلة البنيويين؟ (ص ٤٣). هذه أولى الملاحظات التي يخرج بها القارئ للتمهيد النظري الذي قصره الناقد على استعراض حشد من الآراء الخاصة، لا من أجل مقارنتها بتصوره الخاص المستمد من استقرائه للرواية العربية، بل من أجل أن ينتقي منها رأياً أو رأيين فيؤلف منهما تصوراً جاهزاً للتطبيق على الرواية العربية. ويتساءل القارئ هنا: أيقح للدارس أن ينسب اتجاهاً أو تصوراً جاهزاً إلى نفسه بأن يغير ترتيب مكوناته كما فعل مع تودوروف حين جعل الزمن أسبق من الصيغة في الكتاب أو كما فعل مع جينيت وذلك حين فصل المنظور عن المسافة في الصيغة وأضافه إلى الصوت؟ وكيف يمكن أن يجابه تهمة الانتقاء وهو الذي ينتقي حتى من المنهج الواحد؟ ألم يأخذ عن تودوروف سوى المظهر اللفظي وأغفل المظهر التركيبي والوقوف على عناصر الحكاية المتخيلة ومستويات بنائها وهذا أمر أخذه عليه أيضاً الناقد عبد الله إبراهيم في المتخيل السردى (١)، ويتساءل القارئ أيضاً وهل من المرونة، التي يعتد بها الناقد، أن يجعل المفاهيم التي يستلهمها فضفاضة كما فعل في الصيغة فجعلها تشمل كل شيء في الرواية .

أين الالتزام بالمنهج الذي كثر مراراً انحيازه إليه؟ (ص ٤٨، ص ٤٩، ٥٠... الخ). وما جدوى تمهيد نظري يغطي ثلث الكتاب يقتصر على استعراض الآراء النقدية في مفهوم الخطاب على اتساعه وهو يشكل مسألة جزئية محدودة بالتعريف الذي انحاز إليه وهو تعريف جينيت، وترجأ القضايا الأساسية التي يقوم الكتاب عليها أي الزمن والصيغة والتبئير إلى مقدمة كل فصل؟ وما الهدف من هذا الاستعراض المطول، والمشئت مادام الناقد لم يختر منها سوى ما يوافق توجهه ومنطقاته؟ وإذا كان الهدف هو الوعي بها فما فائدة الوعي بآراء بعيدة عن المنهج المختار كالتعريفات السوسيو تاريخية (ص ٢٢-٢٣) وغيرها.

ويتساءل القارئ هنا أيهما أقرب إلى المنهج البنيوي الذي انحاز إليه الناقد: العرض التاريخي المتسلسل والمتقطع، أم العرض السانكروني/ التزامني، مع الأخذ بالحسبان التغيرات و التحولات في الآراء التي مر بها

(١) عبد الله إبراهيم (١٩٩٠) ص ١٨٠ - ١٨٣.

النيويون الغربيون بلا استثناء بما فيهم تودوروف وجينيت؟ لو ألزم الناقد نفسه بالعرض السانكروني/ التزامني للآراء لنجا من مأزق عرض آراء النيويين مجزأة كما فعل مع تودوروف حين اضطر إلى عرض آرائه في موضعين متباعدين: تلك التي كانت له سنة ١٩٦٦ (ص ٣٠) والأخرى التي طورها متأثراً بجينيت سنة ١٩٧٣ (ص ٣٥) بعد أن تخللتها آراء لنقادٍ غيره. وسوف يتكرر هذا التقطيع عند حديثه الزمن والصيغة وغيرها (انظر ص ١٧٢) وكذلك (ص ١٧٥) على سبيل المثال). ولو التزم بالعرض السانكروني كما فعل محمد الناصر العجمي في كتابه "النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية" (١) لكان عمله هذا أكثر انسجاماً مع روح المنهج المختار.

وتبقى قضيتان متصلان بالتمهيد: الأولى تتعلق بالمصطلحات، والثانية بالدقة في التعامل مع المنهج المختار. أما بخصوص المصطلحات فلم يفلح بالاتيان بمصطلحات أكثر وضوحاً من تلك التي نعتها بالغموض فمصطلح " الحكيم " الذي اختاره مُليسٌ أيضاً. فقد يعني المصدر كما قد يعني اسم المفعول (المحكى)، ويزيد أمر المصطلحات إرباكاً بعض الأخطاء التي وقعت، سهواً على الأغلب، في أكثر من موضع (٢). يضاف إلى هذا الإرباك، خلو هذا الكتاب الذي يطمح إلى تأسيس تصور عربي للخطاب السردي من مسردٍ للمصطلحات. هذا عن المصطلح أما عن الدقة فقد جانبها الناقد حين استعرض بني تودوروف التركيبية، وخصّ النظام الفصائي/ المكاني بالشعر دون النشر (ص ٣٦)، علماً بأن تودوروف نفسه ذكر أن "هذا النمط الذي ترد عليه البنية أكثر انتشاراً في الشعر منه في النثر" (٣). وأن الأدب يتجه إلى نوع من القصص ذي البنى المكانية والزمنية على حساب السببية (٤). ويميل تودوروف إلى ياكسون في صياغته الأكثر تجريداً للوظيفة الشعرية والتي اتخذت هذا الشكل "في كل مستويات اللسان يكمن

(١) العجمي (١٩٩٨) مرجع سابق.

(٢) أنظر (ص ١٩، ص ٣١) هنا أتى الناقد بكلمة (histoire) الفرنسية مرادفة لكلمة الحكيم (سطر ١٨) علماً بأن الحكيم حسب يقطين نفسه هو مقابل (Le Recit) بالفرنسية و (Narrative) بالإنجليزية (ص ٣٠).

(٣) تودوروف، الشعرية ص ٦٣.

(٤) تودوروف، الشعرية، ص ٦٥.

جوهر التقنية الخاصة بالشعر في الرجوعات المتكررة" (١) وعلق تودوروف بأن عبارة كل المستويات تدل بوضوح " على حضور العلاقات المكانية حضوراً دائماً [كذا] يمكن لقصة برمتها أن تخضع أيضاً لهذا النظام بقيامها على الناظر والتدرج والتكرار والنقيضة، الخ.." (٢).

ويبدو أن مجانية الدقة في فهم تودوروف هي التي جعلت الناقد يهمل هذا المظهر إهمالاً تاماً، الأمر الذي لم يجد له عبد الله إبراهيم (٣) مسوغاً مقنعاً.

(٤ - ٢) الزمن في الخطاب

أ. التنظير:

يصدر يقطين تنظيره للزمن بطرح أهم الإشكاليات التي يثيرها تحليل الزمن من خلال ثلاث نقاط: اللسانيات والزمن، والروائيون الجدد والزمن، ولسانيات الخطاب والزمن. في مجال اللسانيات، التي أوجدت قطعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن، يعرض يقطين آراء عدد من اللسانيين بادئاً بأراء جون لاينس (Lyons) الذي رأى التقسيم الثلاثي التقليدي للزمن: الماضي والحاضر والمستقبل غير دقيق، وينتقل من لاينس إلى بنفنست ال Benvensite الذي يميز بين الزمن الفيزيائي، والزمن اللساني الذي يربطه بالكلام ويتحدد وينتظم وظيفته خطابية، ومركزه حاضر الإنجاز (ص ٦٥). لذا فليس في الواقع إلا زمن واحد هو الحاضر ويُسجَل من خلال الالتقاء الضمني بين الحدث والخطاب ويتحدد الزمان الآخرا من خلال علاقتهما بالحاضر أي إنه ربط الزمن بالتجربة الإنسانية. ويعرضه لتنظير الروائيين الجدد: روب - جرييه و بوتور وريكاردو للزمن خالص إلى أن مقولة الزمن اتخذت أبعاداً ودلالات جديدة سواء في الممارسة (الكتابة الروائية) أو في التحليل (ص ٦٩)، حين ينتقل الناقد إلى الحديث عن لسانيات الخطاب والزمن ينوه بالدور الذي لعبه الشكليون

(١) تودوروف، الشعرية، ص ٦٥.

(٢) تودوروف، الشعرية ص ٥٦.

(٣) عبدالله إبراهيم، المتخيل السردى، أنظر ص ١٨٠.

من الملاحظات الشكلية التي تصادف القارئ وجود بعض الخلل في الترقيم إذ ينتهي الترقيم ص ٢٦ ب (9.3) ويبدأ في الصفحة التي يليها ب (1.5) فأين رقم (4)؟

الروس، الذين أعطى من جاء بعدهم لمنطلقاتهم أبعاداً جديدة مثل فاينرش وتودوروف وجينيت. ويذهب الناقد إلى حد وصف دراسة فاينرش بأنها "من أشمل الدراسات وأعمقها". لأنها تفترض أن توزيع الأشكال الزمنية في النصوص ليس اعتباطياً ويصف كذلك تحليله بأنه رائع (ص ٧١، ٧٣).

ويخلص إلى وجود مجموعتين زمنيتين: زمن تقرير يهيمن فيه الحاضر - الماضي المركب والمستقبل وزمن سردي يهيمن فيه الماضي البسيط (ص ٧١) وبعد عرض الناقد لمفاهيم نظرية "فاينرش" في تحليل الخطاب. ينتقل إلى تمييز تودوروف (الذي ينحاز إليه دائماً) بين القصة والخطاب وتعريفه لزمن الخطاب الخطي وزمن القصة ذي الأبعاد المتعددة (ص ٧٣). كما يعرض لفصل تودوروف بين زمن الكتابة وزمن القراءة والتزاماً بخطته غير المعلنة في عرض الآراء متسلسلة زمنياً، يفصل الناقد بين مقولة تودوروف في الزمن وتنظير جنيت له، بآراء فرانسواز فان روسم غويون.

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

ويستأنف الناقد رحلته مع آراء الباحثين بلا كلل إلى أن يصل إلى أن كثيراً منهم اتخذ تصوّر جنيت أساساً لتحليل الزمن (ص ٨٠). ويخلص إلى أن هذه التحليلات قطعت صلتها بالنحو التقليدي الذي يماثل في

تصوره ... بين زمن الفعل والزمن الوجودي (ص ٨١) ويعود إلى استعراض تصوّر جان بويون وبول ريكور للزمن اللذين لا يقفان عند حدود الخطاب وبنيته الداخلية.

ويشيد الناقد بجهود إبراهيم السامرائي وتمام حسان إلا إنه يعلن أنه في تحليله لزمن الخطاب سينطلق من تصور فاينرش وجينيت في تحليلهما للزمن. (ص ٥٨٣).

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

قبل أن يبدأ الناقد بممارسة تحليله للزمن في رواية: "الزيني بركات" ينتبه على أنه "سيستقل ظاهرياً وجزئياً" عن التمهيد النظري الذي انتهى منه، وسيكتفي بالتقسيم الثلاثي للزمن: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص ويعلن أنه سيرجئ الحديث عن زمن النص ودلالاته إلى الكتاب الثاني، (ص ٨٩). أي يعترف ضمناً بخروج كثير من الآراء التي كدّسها في تمهيدته عن موضوع التحليل. وهنا لا بد من التساؤل عن جدوى هذا التمهيد الفضفاض وعن مدى كفاءته في خدمة أول أهداف الناقد المعلنة ألا وهو الوضوح النظري.

ب . التحليل:

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

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

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

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

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

بعد تحديد الوحدات الزمنية الكبرى يقوم الناقد برصد سرعة السرد/ أو آثار الإيقاع الروائي حسب جينيت (١) وهي تتحدد من خلال العلاقة بين مدة القصة مقيسة بالأيام والشهور.. الخ وبين طول النص مقيساً بالسطور والصفحات، علماً بأنه يغفل الحديث عنها في تمهيده النظري المطول، بل إنه لا يذكر أنه يقيسها حين يبين التوزيع غير المتكافئ على مستوى الصفحات وعلى مستوى الزمن، ويبدو ذلك جلياً للقارئ من خلال الجدول التوضيحي الذي يصنعه الناقد (٢) (ص ٩٢). ومنه

(١) انظر جينيت خطاب الحكاية، ص ١٠٢
(٢) من ذلك على سبيل المثال، أن سنة ٩١٢هـ المسجلة زمنياً من خلال ثلاثة شهور ويومين يغطي سردها اثنتين وثمانين صفحة بينما يغطي سرد سنة ٩١٣هـ سطرين فقط.

يستخلص الناقد أنه "لا شيء اعتباطي، وكل شيء دلالتة" فلماذا يتم توسيع حقب وتقليص أخرى؟ يتساءل يقطين ثم يجيب بأن لهذا التوزيع دلالة عميقة يتضح بعضها من خلال الجدول الذي يربط فيه بين الوحدات السردية العشر بالمواقع الزمنية الست التي تقابلها ولا يملك المرء سوى أن يتساءل عن قاعدة الناقد في تقسيم السرد إلى وحدات عشر؟ فهو لم يذكرها، ولكنه أحكم خطته في استخلاص العلاقة بين الوحدات السردية التي أشار إليها بالأرقام والمواقع الزمنية في القصة التي أشار إليها بالحروف، وقد جاءت جداوله وترسيماته واضحة إلى حد ما على غير عادة كثير من النيويين العرب.

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

أما تعليقه لاختيار (هـ) بؤرة زمنية دون (أ) فيعتمد على حقيقة أن (هـ) هو مؤطر الترتيب التساعي الذي يليه ويغلب على معظم وحدات القصة، وهو أيضا الذي يغلقها ويعود فيفتتحها من جديد (ص ٩٦) ويوضح يقطين ما توصل إليه بالشكل التالي (ص ٩٥):

الوحدات [كذا]	١٠	٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
هـ											
أ											
ب											
ج											
د											
هـ											
و											

(شكل ١)

المقاطع [كذا]

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

الوحدات السردية مرتبة
حسب ورودها في الخطاب

الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب
الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب
الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب	الوحدات السردية مرتبة حسب ورودها في الخطاب
١٠	٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١		
										هـ	هـ ٩٢٢
										أ	هـ ٩١٢
										ب	هـ ٩١٣
										ج	هـ ٩١٤
										د	هـ ٩٢٠
										هـ	هـ ٩٢٢
										و	هـ ٩٢٣

(شكل ٢)

↑ المقاطع الزمنية مرتبة حسب ورودها في الخطاب.

بدا يمكن للقارئ أن يعاين أن الموقع الزمني (أ) (أي سنة ٩١٢هـ) يضم أكبر عدد من الوحدات الأساسية التي تسهم في تطوير الحكمة، كما يمكن له أن يتأكد من أن (هـ) جاء مؤطراً لوحدة سردية متتابعة.

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

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

لدى وصول الناقد إلى التمهصلات الصغرى، وهي المرحلة الأشق في التحليل الزمني، يتناولها مجزأة فيقسم كل وحدة فيها، كما فعل في التمهصلات الكبرى، إلى مقاطعها السردية ومواقعها الزمنية، منطلقاً من التركيز على البعد الزمني، ومحاولاً الربط بين المقطع السردى والموقع

الزمني لمعاينة التبدلات الزمنية وطرق عملها في الخطاب، وليصل من ثم، إلى المعطيات التي ستسعه في استنتاجاته، وينطلق في تحليل كل وحدة منها من حاضر الإنجاز باعتباره المؤطر (ص ١٠٨) فيتناول الوحدة، الأولى المنفردة بالتفصيل، معينا حاضر إنجازها في "ليلة من ليالي رجب" (من خطاب الرحالة الإيطالي)، وتبعاً لتحديد الحاضر يتمكن الناقد من تحديد مواقع التبدلات الزمنية الموجودة في الرواية من خلال علاقتها بهذا الحاضر. فيقسم الوحدة الأولى إلى ثلاثة عشر مقطعاً سردياً وأحد عشر موقعاً زمنياً، ويعيد كتابتها على شكل صيغة رياضية يوضح من خلالها مختلف التبدلات الزمنية. ثم يضبط العلاقات بحسب الترابط، والتضمين. ويخلص إلى أن تبدلات الوحدة الزمنية الأولى غير اعتباطية، بما فيها تبدلات صيغ الأفعال بين الماضي والمضارع، ويثبت من خلال تحليله لنموذج مقطعي من الوحدة الأولى صحة افتراضات فاينرش عن علاقة زمن الفعل بكل من السرد والتقرير (ص ١٠٦). وكأن هدفه كان البرهنة على صحة افتراضات الناقد الغربي لا الاستقراء الشامل للرواية العربية واستخلاص خصائصها من داخلها.

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

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

- أن توزيع الزمن في الرواية لم يأت اعتباطاً، فلتبدلاته دور أساسي في ضبط بنية الزمن الدائرية والمنفتحة (ص ١٣٦).

- ويرى أن اشتغال الخطاب على زمن القصة كان متميزاً لخصائص الترابط والتضمين والترابط التضميني الموجودة فيه.

- وأن بنية الزمن تحتوي على كل أنواع العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب (أي علاقات الترتيب والمدة والتواتر التي تحدث عنها جينيت في خطاب الحكاية). وهنا يبدو الناقد كأنه يبرهن على صحة استنتاجات جينيت!

- هيمنة المشاهد مما يبطئ إيقاع السرد.

- كما يستخلص نتائج أخرى تخرج بمنهجه من التحليل إلى التأويل كتأويله للدلالة الشتاء واللباس الأسود للسلطان كما تخرج به عن التحليل إلى النقد المضموني حين يقف عند تأملات بعض الشخصيات الروائية في الزمن (الكرونولوجي) (ص ١٤١).

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

وبالتأكد فإن النتيجة التي سيصل إليها من هذه الموازنة أن الزمن التاريخي تسلسلي يراعي المنطق الخاص لتتابع الأحداث.

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

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

● عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث أي إن زمن الخطاب الروائي لا يقدم زمن قصته بالترتيب نفسه. (ص ١٦٤).

● تبتدئ أغلب الروايات باستباق يليه مباشرة الحكيم الأول (أي حاضر إنجاز الحدث الأول في القصة لا الخطاب) (ص ١٦٥).

● عندما يأخذ زمن القصة ترتيبه (بعد الاستباق) يصل إلى نقطة الاستباق فيتحقق اكتمال الدائرة (الزمنية)، لكنها سرعان ما تنفتح، لتشي باستمرار الوضع السابق وإنما بشكل أكثر سوءاً (ص ١٦٥)

● التوازي بين "هيمنة المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة" وهيمنة المشاهد المتنقل فيها من فضاء إلى فضاء ومن زمن إلى زمن آخر" (ص ١٦٥)

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

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

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

وهنا يتفق المرء تماماً مع الناقد عبد الله إبراهيم الذي قال: "إن الخطاب الذي انتخب والتحليل والوصف لم يؤد [كذا] غير وظيفة تأكيد صحة التوصلات النظرية التي كان المؤلف [كذا] قد توصل إليها من خلال عرضه لآراء المعنيين بالسرد أو تلك التي توصل إليها بسبب مضاربتة الآراء بعضها ببعض. ولم يفلح الخطاب (ويقصد الخطاب الروائي) بتحويل الآراء المقررة سلفاً، فقد صيغت قوالب وفراغات وأدخل الخطاب فيها" (١).

والتساؤل الثاني: لم قصر الناقد عن إثارة مشكلة نظرية من خلال تحليله للروايات العربية الخمس؟ ولم أكتفي باقتباس الآراء المقررة سلفاً

(١) عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص ١٧٨.

حتى أنه لم يفلح في تطويرها حين حاول انتقاد جينيت بخصوص إهماله التسلسل الزمني على سبيل المثال؟

والتساؤل الثالث: يدفع إليه الصعوبة التي اعترف بها الناقد لدى معالجته بنية الزمن في رواية حيدر حيدر "الزمن الموحش" وكذلك شبيبتها في البنية الزمنية رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم"، والتي دفعته إلى الاستسلام لتقسيم الروائي للفصول (ص ١٦٠)، وأوصلته إلى معالجهما مضمونياً وتأويلياً، (ص ١٦٥ و ١٦٦)، بل إنه اعترف بأن الرواية الأولى تستدعي قراءة خاصة لكونها رواية زمن "أي إن الزمن يقدم فيها كشيء مركزي [كذا]" (ص ١٦٢) وكذلك (ص ١٦٦). هذه الصعوبة وما تبعها من معالجة بعيدة عن المنهج، تدفع إلى التساؤل عن فاعلية المنهج الذي انحاز إليه الناقد بقوة، في التعامل مع بعض اتجاهات الرواية كالرواية التجريبية على سبيل المثال؟ لم تجاهل الناقد الاعتراف بقصور المنهج البنيوي عن معالجة كل أصناف / تيارات الرواية، وهو قصور اعترف به أقطاب البنيوية أنفسهم (١). لم تجاهل تجربته السابقة مع الرواية الجديدة في كتابه "القراءة والتجربة" (١٩٨٥) (٢) حين ترك الناقد الدراسات المتخصصة جانباً، وقام بابتداع مصطلحات جديدة، منقطعة عن أية نظرية، الأمر الذي يزيد في تفاهم أزمة "المصطلح النقدي العربي" (٣). مع كل هذه الملاحظات تبقى معالجة يقطين للزمن في الرواية العربية من أكثر المعالجات اكتمالاً، لأنها وقعت على "البنية الزمنية" للرواية وصاغتها رياضياً.

(٤ - ٣): الصيغة :

أ. التنظير:

يضع يقطين الصيغة في كتابه تالية للزمن بخلاف تودورف الذي يعطيها الصدارة في المظهر اللغوي/ أي الخطاب (٤).

(١) Culler, Ibid P. 262

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

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

(٤) تودورف: الشعرية، مرجع سابق ص ٤٥.

وبمثل ما مهد الناقد نظرياً للزمن، حشد الآراء النقدية الغربية بادئاً من جهود الشكليين الروس ومازاً بجهود هنري جيمس التي أسفرت عن ظهور كتابات روائية مغايرة انحسر فيها دور الراوي، وصولاً إلى تبلور المفهوم في السرديات بدءاً من آراء تودوروف التي برزت في أواسط الستينيات بصور العدد الثامن من توصلات عام ١٩٦٦ للسرد وكما فعل في الزمن تحت ضغط الالتزام بالسلسلة التاريخي في العرض، يضطر لعرض آراء تودوروف متفرقة (ص ١٧٢ / ص ١٧٥) تتوسطها آراء جينيت.

ويرد يقطين آراء السرديين (البوطيقين) بآراء السيميولوجيا ويوازن بينها ثم يبين أن كل الآراء التي تنطلق من البوطيقا "ترجع في أصول التمييز بين الصيغ السردية إلى التقسيم التقليدي بين المحاكاة (mimesis) والحكي/ السرد التام (Diegesis) وإلى تقسيم النقد الجديد الانجلو - أمريكي الحكي [ملفوظ السرد] إلى عرض (Showing) وسرد (Telling)". (ص ١٩٣).

وبعد أن يستعرض كل الآراء ذات المنحى الفلسفي يعلن أنه سيلغي "المنحى الفلسفي" الكامن في فهم المحاكاة نظرياً وعملياً!، وأنه يرى "في المنحيين الجمالي والمتصل بنظرية الأنواع الأدبية جوانب مركزية يمكن الانطلاق منها في تحديد دقيق لصيغ السرد" (ص ١٩٣). ثم يعلن أنه سينطلق من تحديد تودوروف للصيغة (ص ١٩٤). والتي تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يقدم الراوي القصة وأنه لا يشاطر جينيت الذي يجمع في الصيغة بين المسافة والمنظور / التبئيرات. لأنه يعتقد أن المنظور يمكن أن يناقش في مستوى آخر إلى جانب الصوت بسبب العلاقة الوطيدة بينهما. (ص ١٩٤) أما سبب تضافر العلاقة بينهما (الصوت/ والمنظور التبئير) لأنه في الرؤية نسأل "من أين يتكلم المتكلم؟" وفي الصوت نسأل "من يتكلم هنا؟" (١٩٤). ولأنه يتفق مع تودوروف " فلن يميز بين سرد الأقوال الخاص بالشخصيات وسرد الأفعال الخاص بالراوي لأن "آثار التمييز الأرسطي واضحة فيه أي التمييز بين الدراما (نص الشخصيات) والتاريخ (نص الراوي)، والملمحة (نص الراوي ونص الشخصيات)". (ص ١٩٤)

ويعلن أن تحديده للصيغة ينطلق من "معاينة كيفية اشتغال الصيغتين الكبيرين: السرد والعرض داخل الخطاب الروائي بدون التمييز بين

الراوي والشخصيات بل بدون تعيين المتكلم، لذا يفصل يقطين المنظور عن الصيغة: "ولهذا السبب أيضا نرى بضرورة اعتبار "المنظور" غير مرتبط بالصيغة ولكن بالصوت" (ص ١٩٥). معللاً فصله هذا بأنه سيتيح له "التمييز بين الخطابات المستعملة في الخطاب الروائي من خلال الخطاب ككل، وليس من خلال "حكى الأقوال فقط". (ص ١٩٥) أي إنه سيدخل فيه أيضا سرد الأحداث انتصاراً لرأي "ميك بال" في مشروع جنيت (ص ١٩٥). وهكذا سيبحث "في علاقات الخطابات أياً كان مرسلها شخصية أو راوياً". (ص ١٩٥). وهذا برأيه سيتيح له إقامة "تيولوجيا" (تصنيف) للرواية من خلال صيغتها. (ص ١٩٦). وعلى غرار فاينرش الذي اتخذ الزمن منطلقاً للتمييز بين الخطابات (التقرير/ الحكى). (ص ١٩٦)؟

ويعلن يقطين أنه من خلال تحليله وقراءته لنصوص حكاية وروايات عديدة (لم يعينها) أمكنه الانتهاء إلى أن الصيغ التي تقدم من خلالها القصة نوعان أساسيان: هما السرد والعرض (ص ١٩٦). سيسميها الصيغتين الكبيرين. أما السرد بنظره فالذي يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات "وقل الشيء نفسه عن العرض (ص ١٩٧)". ويقسم أنواع الصيغة بحسب نوع العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه، ونوع المتلقي (١)، فهما المعياران اللذان ستعملهما لتحديد الصيغة، ومن خلال ترتيب هذه الأنماط يخرج بالجدول التالي:

- ١- صيغة الخطاب المسرود، كلام يرسله المتكلم على مسافة مما يقوله ...
- ٢- صيغة السرد الذاتي (بحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي).
- ٣- صيغة الخطاب المعروف ككلام المتكلم مباشرة إلى متلق مباشرة.

(١) يجد يقطين "عنصر التلقي مغيباً في كل الكتابات السردية التي نطلق منها حول الصيغة على اعتبار أن متلقي السرد أو المروي له (**narrataire**) يتم الحديث عنه غالباً في إطار الرؤية أو الصوت. "ص ١٩٧.

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

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

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

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

ولا يخفى على القارئ المطلع أنها ترجع جميعها إلى صيغ تودوروف الثلاث: المسرود، والمنقول، والمعروض، (ص ١٩٩).

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

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

ب. التحليل :

يحاول الناقد الإجابة عن هذا السؤال من خلال تحليله للمتن المركزي أي رواية الزيني بركات وتعميم ما توصل إليه على الروايات

الأخرى، ويعد بأنه سيطرح أسئلة أخرى يجيب عنها في الفصل الثاني من الكتاب الثاني الذي له صلة وطيدة بهذا الفصل (ص ٢٠٠).

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

فخطاب السارد ليس سوى خطاب واحد من مجموعة خطابات تتكون منها الرواية. وهي إضافة إلى خطاب السارد، التقرير الذي يقوم به جهاز البصائين، والمذكورة: سجل يوميات الرحالة الإيطالي، والرسالة والنداء والخطبة والمرسوم السلطاني وفتاوى القضاة. وفي هذا التعدد تكمن خصوصية الرواية، الصيغية، حسب كلام الناقد. (ص ٢٠٢)

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

يقع الناقد على أنواع الصيغ الكبرى الثلاثة في "الزيني بركات" وهي صيغ الخطاب المسرود والخطاب المعروض والخطاب المنقول. ويبين أن المسرود يهيمن على "خطاب الراوي" و "التقرير" و "المذكورة" و "الرسالة" ... وهو يتسع مع كونه مسروداً - لمختلف الصيغ (السرد والعرض) لكن تسميته بالمسرود جاءت من هيمنة صيغة السرد عليه. والمعروض وهو الذي تعرض فيه أقوال الشخصيات أو تعرض فيه خطابات أخرى "كالنداء" و "المرسوم السلطاني" (ص ٢٠٥). وأما المنقول فيعرفه يقطين أنه خطاب مسرود يهيمن فيه "نقل" الخطاب المعروض (يقصد هنا تحويله وهي الكلمة الأنسب) بشكل يجعله بين السرد والعرض. ثم يردف معترضاً على جينيت^(١) الذي اعتقد الناقد أنه يقول عنه: إنه أكثر الأشكال

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

محاكاة - يردف قائلاً "لكنه في الواقع ليس إلا النقطة التي يلتقي فيها السرد والعرض بدون وهم المحاكاة" (ص ٢٠٥).

لكن جينيت في "خطاب الحكاية" يقصد بالمنقول كلام الشخصية الحرفي ذا النمط المسرحي: "إن أكثر الأشكال محاكاة هو طبعاً ذلك الشكل [...] الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصيته: "قلت لأمي: (أو: اعتقدت): لا بد لي من الزواج من [كذا] ألبرتين". هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي متبنى منذ هو ميروس بصفته شكلاً أساسياً للحوار (وللمنولوج) في النوع السردى "المختلط" الذي هو الملحمة - وستكون الرواية بعدها؛ " (١). أما وصف جينيت للكلام المنقول بأنه أكثر الأشكال محاكاةً فلأن: "حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها هي حكاية دوماً، أي نقل لغير اللفظي (أو ما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاته أبداً أكثر من إيهام بالمحاكاة،" (٢). أي إن أكثر أشكال المحاكاة "محاكاة" هي نقل أقوال الشخصيات حرفياً (النداء - مرسوم السلطان) أي "المعروض" عند يقطين "والمنقول" عند جينيت (٣). إذن لا مبرر لاعتراض الناقد على كلام جينيت إذا وضع في مكانه الصحيح. والمنقول عند يقطين هو المحول عند جينيت وتودوروف.

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

بتحليل الوحدة الأولى التي يعنونها ببدايات الهزيمة والتي تبدأ بخطاب مذكرة الرحالة الإيطالي (ص ٢٠٧) يستنتج أنها من نوع الخطاب المسرود الذاتي المتداخل مع خطاب مسرود منقول (محول) ويستخلص أن

(١) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١٨٧.

(٢) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١٨١.

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

صيغة الخطاب المسرود الذي يأخذ طابع المنقول (المحوّل) غير المباشر تؤطر الخطاب في هذه الوحدة وإن كان المسرود المحوّل يلعب دوراً كبيراً. (ص ٢١٠).

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

وهذه الأسطر قد تدل على صحة هذا الاعتراض "سالمة أيقظتها حركة غير معهودة، أقدام تسرع، أبواب تفتح، صيحات بعض الحريم الخافتة.. أمطار تلمس أرضاً جافة.. أو ان تسقط، يصرخ طفل... الخ" (١). ولا يكفي الناقد بتأويل دلالات الصيغ، بل يذهب إلى حد تعليل استخدام صيغة بعينها، وبيان وظيفتها (ص ٢١٨) ولا يقف تجاوز الناقد، لمنهجه عند هذا الحد بل إنه يعدّ الوصف من الصيغة (ص ٢٢٠) بل إنه يقول معلقاً على وصف السارد لأصابع يد شخصية الزيني: "واضحاً هنا الدلالة العميقة لهذا الوصف الذي لا يترك أدق التفاصيل". (ص ٢٢٣) وإضافة إلى إشارته إلى عمق الدلالة؛ يقفز إلى التقييم (٢). (ص ٢٣٤)، وإلى تظهير الدلالة بل تأويلها أو الإشارة إلى عمقها في مواضع كثيرة منها أنه يرى أن العرض غير المباشر لأقوال الشخصيات "يأتي ليعمق تلك الصورة الأنفة حول الاضطراب، وآثاره في النفوس" (ص ٢١١). وقد ينزلق الناقد إلى التعامل مع الخطاب الروائي كأنه واقع خارجي فيعامل الشخصيات معاملة الأشخاص (ص ٢٤٧).

وهنا يفرض التساؤل التالي نفسه:

ألا يدل هذا الخروج المتكرر على المنهج، مع علم الناقد التام بحدوده، على أنه يحكم (بوعي أو بغير وعي منه) على منهجه بالتقصير أو

(١) الغيطاني، جمال، الزيني بركات: (١٩٨٩)، ط ٢، ١٩٩٤، بيروت، القاهرة، دار الشروق، ص ٢١.

(٢) قد لا تخلو صفحة من صفحات الصيغة من التقييم.

القصور في استنطاق خصوصية الرواية العربية تمثيلها روايات المتن المدروس؟

ويخلص الناقد إلى أن:

● خصوصية الخطاب في "الزيني بركات" تكمن في انتظام الصيغ وفق نمط العلاقات الترابطية والتكاملية فيما بينها.

● وكذلك في استخدامها الصيغتين الكبيرين العرض والسرد بأقسامهما بالمقدار نفسه، فتكرار الخطاب المسرود يصل إلى ٤٠% وتكرار الخطاب المعروض يصل إلى ٤١% .

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

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

وهنا يعود الناقد إلى تأويل بنية الزمن الدائرية، فهي تؤكد "القمع" لأن ما حدث في الماضي هو تطوير لما وقع في الماضي البعيد، كما أن ما يجري في الحاضر امتداد للماضي إلا أنه أكثر شراسة وحدّة" (ص ٢٦٦).

أما ترابط الرؤية والصيغة وتعددتهما، فهو يأخذ على المستوى الدلالي برأيه طابعاً أحادياً، على مستوى الدلالة: "فالتعدد يبين بجلاء طابع التمايز بين عالم الحاكم والمحكوم (القامع والمقموع)" (ص ٢٦٧). أما أحادية الدلالة فتكمن في أن الخطاب يرصد الهزيمة والقمع كمعطين متلازمين يسودان بنية المجتمع العربي". (ص ٢٦٨). ولا يحتاج القارئ إلى كبير جهد ليرصد في هذه الوحدة بالذات الاضطراب المنهجي عند الناقد الذي يتجلى أولاً بالخروج عن الخطاب المدروس، والخروج على المنهج المتبع، والتردد بل التناقض في النظر إلى مفردات المنهج حين ينتزع الرؤية من الصيغة ويعود ليعترف بتلازمهما معاً في نهاية الكلام (ص ٢٦٦)، (ص ٢٦٧).

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

ويأتي القول (العرض) أي ما يقوله عربي وزملاؤه رد فعل على الحدث سواء أكان الحدث هو الانقلاب أو الحرب. (ص ٢٧١)

ويشبه الناقد صيغة "الزمن الموحش" بصيغة "أنت منذ اليوم" مع فارق بسيط هو أنها موسعة ومكبّرة. ويلاحظ أن التقطيع السردية يتأكد على صعيد الصيغ فداخل أي مقطع سردي تمارس مختلف أنواع الصيغ

(ص ٢٧١). وهي تشتغل بنوع من التوالد إلى درجة تتعقد فيها شبكة التداخلات والتضمينات. وهنا يعترف الناقد بصعوبة التمييز بين المؤطر والمضمّن من تلك الخطابات (ص ٢٧٢) وبسبب هذه الصعوبة. (ص ٢٧٢). يقتصر تحليله لها على مقطع واحد مكتفياً بملاحظة أن الانتقال من صيغة إلى أخرى يتم عن طريق التناوب والتضمين. ويخلص إلى أن التوازن بين الصيغ يسهم بدوره في تعدد الصيغ التي تقدم من خلالها أحداث القصة، دون هيمنة بعضها على البعض (ص ٢٧٤). يأتي إلى هذا الاستخلاص دون الوقوع على البنية الصيغية للرواية. ولم تدفعه هذه الملاحظات إلى المساس بالمنهج أو بيان بعض نقائصه بل لم تمنحه القوة الكافية لتطويره، أي إنه لم يثر أية إشكالية نظرية من خلال التحليل.

ويعترف الناقد بأن تقديم المادة الحكائية في "عودة الطائر إلى البحر" يسهل ضبط الصيغ المؤطرة، لتعالق المقاطع وتسلسلها، فغالباً ما يبدأ المقطع السردى وينتهي بالخطاب المسرود والمؤطر عن طريق الراوي، وتتناوب ضمن الصيغة الكبرى (السرد) الصيغ الفرعية وتتبادل ويتضمن بعضها بعضاً. أما توزيعها فيتم بشكل متوازن في إطار الصيغة الأصل / الكبرى. ويمثل على الصيغة بجزء من مقطع (اليوم الأول في القسم الثاني من الرواية ولطول هذا المقطع يكفي الناقد منه بالصفحات ١٩ إلى ٢٣ (ص ٢٧٤). ويخلص من دراسة مقطع واحد فقط إلى أن كثرة المشاهد وتداخلها أدى إلى أن تقوم صيغة الخطاب المسرود بدور التأطير (ص ٢٧٦). وهنا يتساءل القارئ أين بنية الصيغة في الرواية؟

وينسحب ما قاله الناقد في "عودة الطائر إلى البحر" بشكل كبير على ما قاله في "الوقائع الغريبة": "باستثناء أن "الوقائع الغريبة" ذات طبيعة مزدوجة على مستوى الصيغة، وتبرز هذه الطبيعة، كون مادة الحكى في الخطاب معروضة فهي رسائل يعيها سعيد إلى "الكاتب" الذي يحتل موقع الراوي. أما صيغة هذا الخطاب المعروض فسردية، ومرسله راوٍ يتوجه إلى مروى له مما جعل الناقد ينعث رواية الوقائع بأنها رواية "صيغة" من حيث طبيعتها البنيوية إذ يختلط فيها السرد بالعرض عن طريق التداخل والتناوب (ص ٢٧٧) وهنا بعد هذه الدراسة المتعجلة التي تنحلي عن الوصول إلى البنى الكبرى للصيغ في الروايات المدروسة يخلص الناقد إلى أن الروايات

الأربع تشترك مع رواية "الزيني بركات" في خاصيتها العامة وهي تعدد الصيغ وهذا يعود إلى طبيعة الخطاب الروائي العربي الجديد الذي لا يجعل هاجسه تقديم كمية أخبار من خلال السرد، بل يدور حول سؤال واحد هو: كيف تقدم هذه الأخبار؟ (ص ٢٧٨).

ويستنتج من دراسته للروايات أن رديف السرد العرض، لا الوصف وتجمعهما معاً علاقات التقاطع والتناوب والتداخل والتضمين. لم يتمكن الناقد من ربط هذه الملاحظة بالإيقاع العام للرواية الأمر الذي يحمل الناقد على الاستنتاج "بأن الكاتب يعي جيداً عمله وهو ينجزه عن قصد وسبق إصرار" (ص ٢٨٠)، وقد لا يحتاج المرء إلى التذكير بأن البنيوية لا تعطي أهمية لوعي الكاتب أو لقصدية (١) لأنها ترى النص يأتي من لا وعي الكاتب كما هو معلوم.

أما أبرز ما يخلص إليه الناقد في هذا الفصل فهو:

أن من السمات الجوهرية والمشاركة في الخطاب الروائي المدروس (الجديد) تعدد الصيغ وقد بين الناقد هذا التعدد من زاويتين: بنيوية ووظيفية، بنيوية توصل فيها إلى ضبط التعدد، ووظيفية سجل من خلالها خروج "المتن" عن السائد سردياً (ص ٢٨٠). وأن أهمية الصيغة لا تكمن، فقط، في كونها ملوناً خطابياً يساعد على تجسيد خصوصية الخطاب الروائي، لكن في أنها تمكّن الدارس من تدقيق تصوّره حول الأنواع الأدبية وحول تاريخ الأدب لو قام "برصد تحولاتها وتطورها زمنياً ونوعياً" (من النوع) نظير العمل الذي قام به هارالد فاينريش حول الزمن كمكون مركزي". (ص ٢٨٠). وتكمن أيضاً في كونها مكوناً مركزياً تتميز به الرواية عن غيرها من الخطابات.

(٤ . ٤) الرؤية السردية :

أ . التنظير :

يظل الحديث عن الصيغة ناقصاً ما لم يستكمل بالحديث عن مرسلها وهذا ما نقل الناقد إلى الحديث عن الرؤية السردية التي يسير في تقديمها مساره في تقديم الزمن والصيغة، فيستعرض الآراء مسلسلة تاريخياً

(١) العجمي: مرجع سابق، ص ٣٦٢.

وينتهي، كعادته، إلى الانحياز إلى رأي أو اثنين ثم يدلف إلى الجانب التطبيقي، فيقف على البنى الكبرى "التمفصلات الكبرى" في "الزيني بركات" ثم يستخلص معالم خصوصيتها ويوازنها بالخطاب التاريخي المقتطف من "بدائع الزهور"، ثم يعرج على الروايات بتعميمات استقاها من دراسته المفصلة لها ثم يختتم هذا الفصل واصفاً الخاتمة تحت عنوان "الراوي والمروي له في الخطاب الروائي على سبيل التركيب".

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

يعزو الناقد الغزارة والصعوبة إلى ارتباطهما الوثيق بأحد أهم مكونات الخطاب الروائي وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردى على وجه عام. ذلك أن السرد يستقطب دوماً عنصرين أساسيين بدونهما لا يمكن الحديث عنه، هما: الراوي والمروي له (ص ٢٨٣)، وتتم العلاقة بينهما حول ما يُروى (القصة). وهنا يعرض الناقد للتسميات التي عرف بها هذا المكون وهي: وجهة النظر، والرؤية، والبؤرة، وحصر المجال، والمنظور، والتبشير (ص ٢٨٤). ويبين أن مصطلح "وجهة النظر" يشيع في الدراسات "الأنجلو أمريكية" (ص ٢٨٤).

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

وحسب الخطة يرصد يقطين مفهوم وجهة النظر بدءاً من هنري جيمس ولوبوك ومروراً بـ فريدمان وبويون وستانزل، وواين بوث وصولاً إلى حقبة السبعينيات التي يتبلور فيها الاتجاه العلمي في تحليل الخطاب السردى. وهنا يستعرض آراء كل من تودورف سنة ١٩٦٦، الذي يقول عنه أن مفهوم الرؤية أخذ كامل أبعاده عنده، ثم أوسبنسكي الذي تتعلق وجهة النظر عنده بالمواقع التي يحتلها المؤلف (ص ٢٩٤)، فيعابنها من خلال مستويات أربعة، ثم يدلف إلى جينيت فيتوسع بعرض آرائه في كتابه "خطاب الحكى" الذي ضم (حسب يقطين) نظرية متكاملة في السرد تنطلق من

القراءات السابقة وتسجم مع طرح تودورف باستيحاء التصور اللساني النبوي (ص ٢٩٨) بيد أن جينيث يضع التبئير ضمن الصيغة، وهنا يكمن الفرق بينه وبين تودورف الذي جعل الرؤية مكوناً مستقلاً (كما سيفعل يقطين).

ومع أن يقطين يلتزم بآراء تودورف وجينيث، فإنه يستأنف عرض كل الآراء المطروحة حول السرد فيعرض لآراء لينتفلت الذي استفاد من نقد ميك بال لجينيث مقسماً أنماط السرد إلى "براني الحكمي، وجواني الحكمي" (ص ٢٠٠) ويصل إلى شلوميت كنعان التي تختلف مع جينيث أيضاً، ثم يعود إلى ما كتبه جينيث في كتابه "عودة إلى خطاب الحكاية" الصادر سنة ١٩٨٣ لينقح ما قاله، ويظل يتدرج زمنيّاً في عرض آراء الباحثين والمنظرين إلى أن يصل إلى بلورة تصوّر خاص به أي بالناقد يقطين للرؤية مستفيداً بالدرجة الأولى من جينيث (١٩٨٣) ومن تمييز بال وشلوميت كنعان بين المبئر والمبار (١). ومنطلقاً من التمييز بين شكلي السرد، اللذين يرصد فيهما العلاقة بين الراوي والقصة: الشكل الأول: السارد غير المشارك أي براني الحكمي (*hetrodiegetique*) وهو ناظم أو فاعل أو كاميرا، والراوي المشارك جواني الحكمي، في كليهما سيرصد العلاقة بين الراوي والقصة ثم يسمّى التجليات المتحققة من خلال التحوّلات أو التغيرات السردية داخل القصة بالصوت السردية ثم يحدد الممكنات السردية المتجلية من خلالهما (براني الحكمي وجواني الحكمي) فيصل إلى أربعة أصوات: في براني الحكمي يوجد صوت الناظم الخارجي والناظم الداخلي؛ وفي جواني الحكمي يوجد الفاعل الداخلي والفاعل الذاتي. (ص ٣١٠). ثم يستخدم يقطين في بحثه عن الرؤية مفهوم التبئير بمعنى حصر المجال أي من خلال اشتغال الصوت راوياً ومبئراً، وتحدد الرؤية السردية من العلاقة بين المبيئروالمبار (ص ٣١٠) ومن خلال هذه العلاقة يصبح يقطين أمام ثلاث "رؤيات":

- ١- رؤية برانية خارجية (تقابل عند جينيث التبئير الصفر).
- ٢- رؤية برانية داخلية (تقابل عند جينيث التبئير الخارجي).

(١) هنا يستخدم يقطين مصطلحاً جديداً يدخله للمرة الأولى وهو الترهين: "ترهين السرد / الترهين السردية الذي يبدو من خلال الراوي" ص ٢٩٩.

٣- رؤية جوانبية داخلية ورؤية جوانبية ذاتية (تقابل عند جينيت التبيير الداخلي).

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

يتضح مما سبق أن الناقد لم يتعد كثيراً عن آراء جينيت وكل ما أضافه هو ابتكار مصطلحات فرعية قد توهم بالتجديد لكنها تؤدي إلى تفاهم الأمانة التي اشتكى منها الناقد نفسه في تقديمه (ص ٢٨٣ و ٢٨٤) بدلاً من الإسهام في حلها، وهنا يتذكر المرء بقوة رأي ديفيد لودج في النقاد الأكاديميين (١).

في ختام التقديم النظري يعيد يقطين كتابة تصوره للرؤية السردية التي يستعمل للدلالة عليها مفهوم التبيير بمعنى "حصر المجال" (ص ٣١٠) مستعيراً خطأ جينيت سنة ١٩٨٣.

ب. التحليل :

لا يحدد يقطين عن الخطأ نفسها التي اتبعتها في الفصلين السابقين حين يتعامل مع الرؤية السردية. إذ يبدأ برصد الوحدات الكبرى للرؤى السردية من خلال إعادة التذكير "بصيغتي [الخطاب] الكبيرين" في الزيني بركات أي: السرد والعرض (ص ٣١٤) ، ويعلن أنه من خلال اشتغال الصيغ الكبرى وتداخلاتها ينفذ إلى الرؤى السردية في الرواية، فيجدها تتخذ شكلين اثنين: هما براني الحكوي وجواني الحكوي (ص ٣١٤ و ص ٣١٥) . أما الشكل الأول للرؤية السردية وهو براني الحكوي أي موقع الراوي خارج الحدث ، فيضم صوتين: صوت الناظم الخارجي الذي كثيراً ما يتحول في الزيني بركات إلى ناظم داخلي ، والناظم الداخلي، وكلاهما غير مشارك في القصة. مع أن الناظم الداخلي لا يكتفي بتقديم القصة من الخارج لكن ينفذ إليها عن طريقين الأولى: طريق تقديم الحدث كما ينطبع في دواخله أي من منظوره الخاص، والثانية (٢) : يركز فيها على

(١) LODGE: Ibid P. 3

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

شخصية محورية فيرصدها خارجياً أو داخلياً فيتماهى فيها، ولولا المسافة بينهما باستعمال ضمير الغائب لظهر أن الشخصية هي التي تتكلم أي إن "الترهين السردى" (١) ينجز من خلاله و "الترهين التبئيري" يكون من خلال الشخصية. (ص ٣١٥).

ويبين أن هاتين الطريقتين تظهران من خلال "كلام" الراوي في "الزيني بركات" الذي لا يقدم سوى بعض فصول الرواية كما هو معلوم فهي متعددة الخطابات والصيغ. وهذا الراوي "يشغل وظيفتين سرديتين" أي إنه ينتقل من الناظم الخارجي إلى الناظم الداخلي عندما يركز على شخصية محورية" مثل [شخصية] زكريا بن راضي أو سعيد الجهيني أو الزيني" (ص ٣١٥) أما الطريقة الثانية فتبرز من خلال خطاب مذكرة الرحالة الإيطالي (الراوي / الشاهد) فهو براني عن القصة، إلا أنه لا يسجل في خطابه إلا ما يتصل به (يشاهده حين يحضر إلى القاهرة) وهو يزوج أيضاً في سرده بين وظيفة الصوتين: الناظم الخارجي عندما يكتفي بالوصف الخارجي، والناظم الداخلي حينما يسجل آثار التحوّلات والأحداث التي تحدث في القاهرة على نفسه (ص ٣١٥). وهو أي الرحالة الإيطالي (الناظم الخارجي والداخلي معاً) يضم الصوتين متناوبين متداخلين. مع ملاحظة هيمنة الصوت الداخلي في رؤيته.

أما "جواني الحكي": وهو الذي يكون السارد فيه مشاركاً ، أي شخصية في القصة، فيميز فيه الناقد صوتين هما الفاعل الداخلي والفاعل الذاتي: "الفاعل الداخلي يتجلى حين تسرد شخصية عن شخصية أخرى ضمن الرواية أي إن موضوع سردها شخصية أخرى (ص ٣١٦) ، ويدل الناقد عليه بما يرد في صيغ " خطاب التقرير [تقرير رئيس البصّاصين في الرواية] والرسالة والخطبة. (ص ٣١٦) من ذلك : حين تقوم شخصية ولتكن زكريا بن راضي أو الزيني أو غيرها برفع تقرير/ كتابة رسالة إلى شخصية أخرى في الرواية عن شخصية مركزية فيها. أي إن الصوت المبئر والشخصية موضوع التبئير داخليان. أما صوت الفاعل الذاتي (ضمن جواني

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

الحكي) فيظهر عندما تكون ذات المبرر هي موضوعه : مثال: زكريا بن راضي حينما يخلو إلى نفسه (١). (ص ٣١٦)

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

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

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

ويمضي الناقد في رصد تبدلات مواقع المبرر (صوت الناظم الداخلي/ الرحالة الإيطالي فياسكونتي جانتني) في علاقته بالمبار (القاهرة). ويصف هذا الناظم بأنه ضمير سردي وصوت ومبرر يقيم علاقة داخلية مع المبار أي يقدمها من الداخل. وحين يتبدل صوت الرحالة من ناظم داخلي إلى ناظم خارجي ينفصل السرد عن التبيير، يصبح خطاب الشخصيات (صيغة المعروض غير المباشر) مبرراً ومباراً في آن. وفي هذه الحال يصبح دور الناظم الخارجي هو "تنظيم" الحكي عبر تدخلاته التي يشير من خلالها

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

إلى حضوره كراوٍ فقط، يسجل صفاتها الشخصية الخارجية، وهي تتكلم وتتساءل عن غياب "الزيني بركات في هذا الوقت العصيب". (ص ٣١٩) ، ويستنتج أن في انتقال الصوت من الداخل إلى الخارج انتقال من الرؤية السردية البرانية الداخلية إلى أخرى خارجية. هنا يقتطف سطرين من الخطاب: "في المفهى عدل رجل وضع عمامته، سأل: - هل رأى أحدكم الزيني منذ أول أمس؟... (ص ١٠)" (ص ٣١٩).

والحق أن الناقد يمضي في تحليل بقية وحدات الرواية تحليلاً مفصلاً لا يترك فيه تبديلاً من تبدلات الرؤية في علاقتها بالصيغة دون أن يرصده. إلى أن يصل إلى بنية الرؤية السردية في كل وحدة. و اكتشافه لهذه البنى ولعلاقتها جعل الناقد يؤكد خصوصية الرؤية السردية في "الزيني بركات". هذه الخصوصية التي تتصل بناحيتين الأولى : تتعلق بأشكال التبدلات السردية ، والثانية : تتعلق بكيفية "اشتغالها" في الخطاب الروائي (ص ٣٥٨).

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

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

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

أما الجهة الثانية التي تنبع منها خصوصية الرؤية السردية في رواية الزيني بركات فهي سمة التكافؤ بين الرؤى، فكما اكتشف الناقد أن التكافؤ بين تكرار صيغ الرواية (المسرودة والمعروضة يتمثل في النسبة ٤٠ : ٤١ ، كذلك وبعملية حسابية مطوّلة يتعسف^(١) فيها الناقد ليجد أن نسبة "براني

(١) وجد الناقد بعملية إحصائية أن أصوات جواني الحكمي: (أي التقرير والرسالة والخطبة والنداء والمرسوم تكررت في الرواية ٥٥ مرة، بينما وصل تكرار أصوات براني الحكمي

الحكي إلى جوانب الحكي" هي أيضا ٤٠ : ٤١. أما السبب في وصول الناقد إلى النسبة نفسها (ص ٣٦٣) فيكمن في لجوئه إلى التقسيمات نفسها التي قسم إليها الصيغة (الوحدات الصيغية للخطاب بين مسرود ومعرض) إلا أنه في الصيغة تعامل مع هذه الوحدات / الخطابات بغض النظر عن مراسيلها أي بمنأى عن الأصوات السردية. وهنا يؤكد الناقد: "إن التلازم بين الصيغ والرؤيات [الرؤى] وثيق جداً". (ص ٣٦٤)

ويستخلص الناقد، من خلال دراسته "للتبدلات السردية" (ص ٣٦٦) بعد أن فصل طرق اشتغالها، أن توظيف الشكليات السرديين البراني والجواني بأصواتهما المتباينة ساهم في تعدد الرؤيات السردية وتحولها. وأن التعدد الصوتي والتعدد السردى (الصيغي: عرض وسرد) ساهم في تقديم القصة من داخلها مقصياً هيمنة الصوت الواحد (صوت الراوي الوحيد ورؤيته كما هو حاصل في أغلب الروايات التقليدية). يضاف إلى ما سبق خصوصية "فنية وجمالية" تتمثل في رسم شخصيات القصة إذا لم تكتف الرواية برسمها من الخارج، بل قدمتها وهي تتحرك وتتطور تدريجياً فلا تكتمل صورها إلا عند نهاية الخطاب وجُلّ الفضل يعود في هذا إلى تعدد الرؤى وتحولها وتناقضها (ص ٣٦٦).

ويشير الناقد في خاتمة حديثه عن خصوصية الرؤية في "الزيني بركات" إلى أن تعدد الرؤى وتعدّد الصيغ وتوزيعها، ثم توظيفها وفق نسق محكم منظم" قل نظيره في الرواية العربية يضيف على الرواية قيمة جمالية"، ويرجئ الحديث عنها إلى الكتاب الثاني (١). (ص ٣٦٧)

وزيادة في تأكيد "الخصوصية" يلجأ الناقد للمرة الثالثة إلى المقارنة بين الرؤية السردية في "الزيني بركات" والرؤية السردية "للمقطع نفسه من "بدائع الزهور" لابن إياس، فينتهي إلى أن الخطاب التاريخي يتسم "بالتسلسل" على صعيد الزمن وبالأحادية على صعيد الصيغة والرؤية وحتى المروى له. (ص ٣٧١) نقيض الخطاب في "الزيني بركات" وغيرها

إلى ٢٦ مرة. لكن الناقد يعود إلى تقسيم جوانب الحكي إلى مسرود (١٤ مرة) ومعرض (٤١ مرة) فيقتض منه المسرود ويضيفه إلى البراني (٤٠ = ٢٦ + ١٤) وهنا يصل إلى النسبة السحرية من التكافؤ (٤٠ : ٤١).

(١) التبدلات [التحويلات] السردية أي الصيغ.

من المتن المدروس التي يشعر التعدد والتحول فيها، القارئ بالتوتر بدلاً من الارتخاء الذي يستسلم له قارئ الخطابات ذات الصيغ والرؤى الأحادية إضافة إلى أنه يخلو من "الشفافية" (١) التي يتسم بها الخطاب الأحادي (ص ٣٧١). وقد يُعَدُّ المرء الرجوع إلى الخطاب التاريخي هدراً للجهد فلا يتوقع منه سوى التسلسل وأحادية الرؤية.

وحين يصل الناقد إلى محطته الأخيرة في الممارسة النقدية وهي الروايات الأربع التي تشكل مع الزيني بركات متن البحث، يجد فرقا بينها وبين الزيني بركات في الرؤية، فالرؤية السردية في الزيني بركات متعددة في الشكل (جواني بزاني) والصوت (ناظم أو فاعل) بينما تهيمن الرؤية الأحادية على الروايات الأربع الباقية، ويعزو يقطين هذا الفرق إلى تعدد الخطابات في الزيني بركات وأحادية الخطاب في كل من الروايات الأربع. (ص ٣٧٢).

ويستخلص الناقد هذه الأحادية من خلال ملاحظته للتشابه بين الروايات في كون موضوع تبئرها يتركز فيها جميعاً على شخصية مركزية: فموضوع التبئير والسرد معاً هو عربي في "أنت منذ اليوم" وشبلي في "الزمن الموحش" وصفدي في "عودة الطائر إلى البحر" وسعيد في "الوقائع الغربية لسعيد بن أبي النحس المتشائل" فهي جميعاً "موضوع السرد والتبئير وذوات السرد" والتبئير" (٢) (ص ٣٧٢). وهذا التمرکز على ذات التبئير وموضوعه يجعل الشكليين بزاني الحكي وجواني الحكي وأصواتهما يظهران بالتناوب في الروايات المذكورة.

في الروايات الأربع تهيمن الرؤية الجوانية الداخلية، لكنها لا تحجب اللعب السرد والتبئير الذي يعج به الخطاب. هذا اللعب الذي يتبدى في انفصال السرد عن التبئير واتحاد السرد بالتبئير. الانفصال يؤدي إلى ازدواج الرؤية السردية من برانية داخلية إلى جوانية داخلية (أي من حيث يسرد الناظم ما يراه المبرر داخلياً، حيث يبرر الشخص ذاته من خلال علاقته بالموضوع (عربي - صفدي))، أما اتحاد السرد والتبئير فيؤدي إلى

(١) قد يعترض المرء على هذا الرأي في الخطاب الأحادي إذ ليست كل الخطابات الأحادية شفافة (يقصد بالشفافية عكس الإعتام).

(٢) ليست الوحيدة لكنها (المهيمنة).

الانتقال من الجوانية الداخلية إلى الجوانية الذاتية "من حيث يُنظر إلى الذات كموضوع [كذا] ، إلى حيث يُنظر إلى الذات من خلال موضوع الزمن الموحش والوقائع الغريبة" (ص ٣٨١). ونخلص إلى هيمنة البعد الداخلي للرؤية في هذه الروايات. (ص ٣٨١).

في الخاتمة التي يضعها تحت عنوان "الراوي والمروي له في الخطاب الروائي" يعلل الناقد اهتمامه بالتحليل بأهمية الخطاب الذي يبرز من خلال الاختلاف والتعدد. ويرى أن التحليل يتيح إمكانية ملامسة ثوابت الخطابات وتحولاتها. (ص ٣٨٢). لكنه لم يسأل نفسه هنا: ما الذي ساعد التحليل البنيوي على جلائه أكثر من غيره، أهى الثوابت أم المتغيرات؟ ولماذا؟

وهنا يصرّح الناقد بأنه يقف عند حدود الراوي والمروي له كما يتجلىان داخل الخطاب، ويعلن تأجيله الحديث عن الكاتب والقارئ إلى الكتاب الثاني، والمدهش أنه هنا فقط يوضح مفهوم "الترهين" (ص ٣٨٣) علماً بأنه حين استخدمه للمرة الأولى، وكان ذلك في الصفحة التاسعة والتسعين بعد المائتين لم يكلف نفسه بتوضيح المقصود به وهنا يستعين بجينيت ليبين أنه "فعل السرد" أي الصوت السردي أو الراوي في علاقته بالمروي له وهكذا يعد يقطين الراوي والمروي له ترهينين سرديين، من أجل دفع أي التباس يقع بين الراوي والكاتب.

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

١- حضور الراوي الجوّاني الحكيم مقابل المروي له الجوّاني الحكيم.

٢- حضور الراوي الجوّاني الحكيم مقابل المروي له البرّاني الحكيم.

هذان الشكلان يبرزان صورة جديدة للراوي فهو لا يقدم علماً هو بعيد عنه ومتعالٍ عليه مثل الراوي التقليدي، فوظيفته هنا تأطيرية وسردية بالدرجة الأولى. أما المروي له المجرد فلا يمكنه أن يتماهى مع المروي له المباشر في القصة. ويخلص إلى وجود مسافة تباعد بين الراوي والمروي

له المجرد، وكذلك بين الكاتب القارئ (ص ٣٨٧). وينتهي الناقد إلى أن هذا التباعد يجعل القارئ، وهو يقرأ من منظور أحد المروى لهم، يبحث عن موقعه ومنظوره داخل النص، وهذا يجعله في النهاية دائم التساؤل عن دلالات النص، وأبعادها التي لا تقدم إليه بشكل مباشر (ص ٣٨٧) هذه الخاصية تسهم إضافة إلى ما توصل إليه الناقد على مستوى بقية التقنيات في جعل الخطاب هنا يختلف عن الخطاب في الرواية التقليدية الذي يجعل دور القارئ سلبياً. فيقلب الخطاب الروائي الجديد هذه المعادلة و"يتوجه إلى المتلقي معتماً ومتوتراً ومؤثراً، دافعاً إياه إلى التأمل والبحث ومعاودة القراءة، إنه يتقدم إليه ككل، ولا يمكن لصورة الخطاب أن تكتمل لديه إلا بعد الانتهاء من القراءة. والقراءة المتأنية" (ص ٣٨٧) وهنا تكمن خصوصيته وتميزه عن الخطاب التقليدي حسب الناقد.

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

(٤ . ٥) ملاحظة أخيرة:

من المسلم به أن التصور النظري الذي تبناه الناقد سعيد يقطين (أو استلهمه) لم يكن وليد استقرائه للرواية العربية، وكذلك لم يكن نتيجة لتفاعله مع التراث النقدي العربي. وقد لا يضير هذا الأمر الباحث ما دام تمثله العميق لدقائق تصورات هذا المنهج سوف يسفر عن تحقيق ما هدف إليه وهو "تقديم تحليل وتحديد دقيقين للخطاب الروائي العربي". (ص ٥١).

إلا أن ما يضير الناقد -أي ناقد- أن يكون وفاؤه غير تام للتصور النظري الذي اختاره، كما فعل يقطين حين خلط بين المناهج بوعي منه أو بغير وعي. إذ تكررت المناسبات التي غادر فيها الناقد الحدود الصارمة لمنهجه البنيوي الشكلي إلى تخوم مناهج أو تصورات نظرية تختلف بل تتناقض معه، من أجل اقتراض بعض المفاهيم أو الإجراءات.

ولا مناص من التمثيل عليها قبل الشروع في محاورتها من وجهة نظر المنهج النبوي الشكلي، ثم محاولة تعليلها: من أول هذه "الانتهاكات" المنهجية أحكام القيمة التي أصدرها الناقد ضارباً بعرض الحائط مبادئ المنهج النبوي التي تسقط التقويم، لأسباب سيأتي ذكرها بعد تقديم، بعض الأمثلة* في الجدول التالي:

الصفحة	العنوان
٣٦	"إن التمييز الأكثر وضوحاً وانسجاماً هو الذي نجده مع تودوروف وجينيت".
٥١	"نجدهم نجحوا إلى حد بعيد".
٥٤	"بهذا العمل وجددتني أوسع تحليل نفس (كذا) المكونات مع الحفاظ على الانسجام النظري اللازم".
٥٤	"هذا المسلك جعلني لا أقع في الانتقاء الذي نجده عند العديد من الباحثين".
٧١	"يمكن اعتبار دراسة هارلد فاينرش من أشمل وأعمق (كذا) الدراسات التي خصصت لقضية الزمن".
٧٤	"في سنة ١٩٧٠ تصدر دراسة متميزة "لفرانسواز فان روسم-كيون [غيون]".
١٤٧	"أما زمن الخطاب هنا ("الزيني بركات") فمفتوح على الزمان بشكل متميز".

وتستدعي هذه الأحكام وغيرها محاوره الناقد في قضية التقويم بشكل عام وقضية خصوصية أو تميز الخطاب الروائي بشكل خاص من منطلق نبوي.

* الطريف أن أحكام القيمة هنا تناولت الأعمال الإبداعية والتصورات النظرية على حد سواء، بل إنها وصلت إلى "تقييم الذات" حين حكم الناقد على عمله في هذا الكتاب.

يتجنب المنهج النبوي إصدار أحكام القيمة لأكثر من سبب:
الأول يتصل بخلفيته اللغوية؛ فاللغويات الحديثة التي تتصل بددي سوسير
ترفض التقويم أو تجنبه على أقل تقدير (١).

والثاني متصل بطموحه العلمي ، فالعلم كما هو معروف يدرس كل
موجودات الكون بغض النظر عن قيمها الثقافية أو الجمالية؛ لأن "شرط
العلمية لا يعترف بأدب رفيع وآخر متواضع.. [ف] كل.. النصوص سواء في
قابليتها للتحليل" (٢)

أما السبب الثالث فمتصل بطبيعة النبوية" التحليلية التي لا تأبه
للقيمة الجمالية: فهي "لا تتناول النص انطلاقاً من قيمته الظاهرة، بل تزيحه
(Displace) إلى نوع من الموضوع مختلف تماماً" (٣)

أما السبب الرابع فيتصل بجذورها الفلسفية التي تمتد في قسم
منها إلى "مدرسة جنيف" الظاهرية التي كان من طموح تلاميذها السعي إلى
التماهي مع الوعي الكامن خلف العمل وبهذا فهم "ينشدون الالتصاق
بالكل الذي يحول دون أي حكم" (٤)

كما أنّ لحكم القيمة اتصالاً وثيقاً بثقافة الإنسان، وهو بالذات
الذي تقصيه النبوية عن المركز لتضع مكانه النظام (٥). والنظام يُعنى
بالوحدة والنماثل والشيئات. وهنا يكمن جوهر التناقض بين "النبوية"
و"الجمالية" التي تشنّ التفرد والاختلاف والانزياح عن النموذج أو
النمط (٦).

هذا فيما يخص حكم القيمة بعامة، أما حكم الناقد سعيد يقطين
على الرواية بالخصوصية النابعة من بنياتها الشكلية: بنى الزمن والصيغة
والسرد ، فيشير أكثر من تساؤل:

(١) culler Ibid: P. 257

(٢) ميجان الرويلي وسعد البازعي (٢٠٠٠): دليل الناقد الأدبي (ط٢)، الدار البيضاء:
المركز الثقافي العربي ص١٠٥.

(٣) إيجلتون (١٩٩٠): مرجع سابق، ص١٦٨.

(٤) رينيه ويليك (٢٠٠٠) الهجوم على الأدب، ترجمة حنا عبود (ط١) دمشق: دار
الأهالي ص٨٥.

(٥) إيجلتون (١٩٩٠): مرجع سابق، ص١٦٨.

(٦) رينيه ويليك (٢٠٠٠): مرجع سابق، ص٨٥.

ألا يعني الحكم على نص أدبي بالخصوصية بسبب من شكله عودة إلى الفصل بين الشكل والمضمون؟ أو ليس هذا ارتداداً عن البنيوية التي من حسناتها ، وربما تكون الحسنة الوحيدة، أنها طرحت مفهوم البنية بديلاً لثنائية الشكل والمضمون؟ (١).

وإذا تم التسليم مع النقاد بأن التقويم مهم في الأدب ، وهو كذلك ، فهل الحكم على رواية ما بأنها ذات قيمة جمالية عالية يقتصر على شكلها فقط؟ أليس للمضمون وللرؤية اعتبارهما هنا؟

ماذا لو كانت هذه الرواية "ذات البناء الشكلي المميز" تدعو إلى هدم ثوابت الأمة؟ فهل وظيفة الناقد أن يروج لها بحكم جودة بنيتها الشكلية؟ وحتى لو روج لها فهل يروج للرواية أم لقوانين اللغة التي حكمتها حسب المنهج البنيوي؟

وأخيراً فما دام الإحساس بأهمية التقويم ينبع من رؤية ما للأدب وللإنسان وللعالم (٢) فأين تقع رؤية الناقد؟ وهل سيكون منسجماً مع تصوره النظري" (ص ٥٤) حين يتأرجح بين البنيوية والجمالية؟

وقضية أخيرة يثيرها "السخاء" في صك المصطلحات النقدية وتوسيع المفاهيم بعد اقتراضها من التصور النظري الغربي، مما يقف على النقيض من الهدف الذي وضعه الناقد نصب عينيه من "وضوح منهجي" فغزارتها وتقارب مفرداتها تربكان القارئ، وتبعدان الكتاب عن كثير من أهدافه. ويزيد القارئ إرباكاً عدم وجود مسرد للمصطلحات التي ستها الناقد وتلك التي استعارها. والقائمة التالية قد توضح هذه القضية للقارئ وقد سبق إبراز المصطلحات داخل البحث.

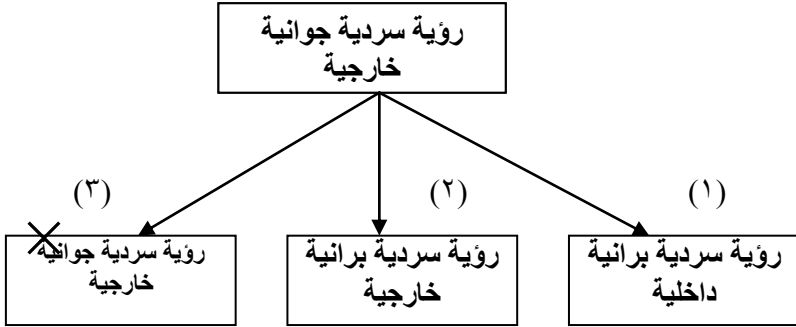
بزاني الحكمي: (الناظم الداخلي والناظم الخارجي والناظم الذاتي).
وجواني الحكمي: (الفاعل الداخلي، الفاعل الخارجي). والترهين والتخطيب،
والتزمين.

وملاحظة أخيرة تتصل بالرسوم التوضيحية التي استعان بها الناقد وينبغي الاعتراف أنها هنا أكثر وضوحاً من كثير من رسوم البنيويين ، إلا أنها

(١) سويرتي (١٩٩١): مرجع سابق، ص ٦٠.

(٢) الماضي: (١٩٩٣)، في نظرية الأدب، (ط ١) بيروت: دار المنتخب العربي، ص

كانت بحاجة إلى مزيد من الجهد في الإخراج ومزيد من الجهد في التدقيق والتصويب، فخطأ مطبعي واحد كفيل بخلط الأمور على القارئ. ولم يسلم البحث منها، ومنها على سبيل المثال (ص ٣٦٥) عندما حاول تحديد بنية الرؤية السردية في الريني بركات بالشكل التالي:



ويتضح الخطأ المطبعي من خلال الموازنة بين الشكل التوضيحي وكلام الناقد الذي يبين أن في الرؤية السردية (٣) يتم تبئير الحدث جوانياً بالتركيز على شخصية مركزية (عمرو بن العدوي وسعيد الجهيني من خلال الفاعل الداخلي) (ص ٣٦٥). إذن؛ فهي رؤية سردية جوانية داخلية. أما الأخطاء المطبعية للكلمات في داخل الجداول، فقد أضيفت إلى القائمة التالية، (وتبغى الإشارة هنا إلى عدم وجود فهرس للأشكال والجداول). وهذه بعض نتائج إغفال التصحيح الطباعي في البحث والتي لا تليق بالجهد المبذول في إعدادها:

الصفحة	الخطأ	الصواب
٤٦	العرض	العرض
٥٩	زمن الخطاب الرواية العربية	زمن الخطاب في الرواية العربية
٩٣	ج- ٦١٤ هـ	ج- ٩١٤ هـ
٩٤	الحرب/ الهزيمة.. ب-	الحرب/ الهزيمة... هـ- ٩٢٢
١٠٦	إصحائية	إحصائية
١١٦	المقطع الأولي	المقطع الأول
٢٠٠	هامش (٩) روليك/ أوارين	هامش (٩) ر. ويليك/ أ. وارين

ما أسماه جينيث	ما أسميناه جينيث	٣٠٩
كون الفاعل الخارجي	كون الفعل الخارجي	٣٣٥
مكمن أموال عليّ بن أبي	مكمن أحوال عليّ بن أبي	٣٤٦
رؤية سردية جوانية داخلية	رؤية سردية جوانية خارجية	٣٦٥
أحادية	داخل الشكل الصيغة الحادية	٢٦٦
المرسوم	لمرسوم	٢٥٣

وهكذا يتضح جلياً أن تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين على طموحه الكبير ووضوحه المنهجي، وتمثله الجيد للمفاهيم والتصورات النبوية، وتحقيقه لكثير من أهدافه؛ لم ينج من الاعتلالات التي اعترت الدراسات التي سبقتة في مجالات: التنظير، والتحليل واستخلاص النتائج؛ إذ لم يسفر جهده الكبير عن توسيع للسرديات كما طمح، وجنى العرض التاريخي على وضوح مفاهيمه وتامامها، ومنح الروايات المحللة خصوصية من خلال شكلها ووجود التقنيات السردية فيها وانتهى بنتائج تأويلية وتقريرية تؤكد صحة الافتراضات النبوية المستوردة.

أيمكن أن يجد القارئ بعد هذا العرض جواباً عن السؤال الذي

طرح في مستهله وهو:

لم عجز مشروع يقطين عن استيلاء مشاريع أخرى تستلهمه وتوسّعه، وتشيد معه أركان نظرية سردية عربية؟

الخاتمة

ربما كان الإحساس بوجود أزمة نقدية ناجمة عن طغيان المناهج التي اهتمت بمحيط النص وبمضمونه أكثر من اهتمامها بخطابه، أحد أسباب اندفاع عدد كبير من النقاد والباحثين العرب في الربع الأخير من القرن العشرين نحو المنهج النيوي الشكلي، الذي يهرم بادعائه "للعلمية" وبسبب هذا الاندفاع، أو نتيجة له، كان تمثل أغلبهم للمنهج: فلسفته وأهدافه وأدواته وإجراءاته ووظيفة الناقد فيه، دون المرتجى، مما انعكس على إنتاجهم نظرياً وتطبيقاً.

وباستثناء ناقد أو اثنين كان حصر الناقد للمفاهيم النيوية ناقصاً، وكان إدراكه للعلاقات بين مستوياتها غائباً، أو مجزوءاً مما أفضى إلى الخلط والتلفيق بين اتجاهي المنهج نفسه: "نحو القص" و"بويطيقا القص" ومعالجة مكونات القصة أي مضمون السرد ومكونات الخطاب أي ملفوظ السرد فرادى، مع تجاهل العلاقات النيوية التي تضمها معاً.

وأدى غياب وعي الناقد بهدف المنهج النيوي وفلسفته، إلى المزج بينه وبين المناهج التأويلية التي تتناقض معه. ومن هنا فقد خلط بين الصورة والبنية والأداة والآلية، وعمد إلى تأويلات اجتماعية ونفسية وفنية مبتسرة.

وكما غاب هدف المنهج عن حساب الناقد غابت وظيفته عن باله ، فليس من وظيفته البحث عن المعنى بل عن كيفية تكوّنه في النص، ومن هنا فقد أضاع الجوهر في الرواية: التجربة الإنسانية المصورة، حين عمد إلى البحث عن خصوصيتها من خلاله، كما أضاع بنيتها حين تبنى المنهج بلا تبصّر بفلسفته وبخطواته الإجرائية ، وبقيت بنية الرواية بعيدة عن أن تكتشف، على الرغم من عدد الروايات الضخم الذي حاول الناقد العربي تحليله بنيوياً باستثناء ناقد أو اثنين.

وقد أفضى هذا التبنى المطلق إلى الإغماض عن نقائص المنهج، فلم تصادفه أية إشكالية تتصل بالمنهج من ناحيته النظرية والعملية، كما أفضى إلى غياب روح الابتكار والتطوير والنقد.

وبدلاً من أن يطوع المنهج لخدمة الرواية، أو الأدب حدث العكس، مما يدل على خلل في تصور الناقد لفلسفة المنهج بإطلاق، فالمنهج رؤية قبل أن يكون أدوات واجراءات ومفاهيم، ولكن تعامل الناقد البنيوي العربي يثبت أن المنهج لديه لا يعدو أن يكون أداة استهلاكية بل رزمة من الأدوات يمكن اقتراضها، والتعامل معها دون أدنى اعتبار، لطبيعة المنهج المقترض: وقد لا يعترض المرء على الاقتراض أو التفاعل مع منجزات الآخر في مجال الأدب والنقد، مع إيمانه التام بأن المناهج تستخلص من النصوص المحلية ولا تستورد، لكن على المقترض أن يعي طبيعة المنهج أولاً، ويؤمن بقابليته للتطوير والتطويع لخدمة الأدب، لا تطويع الأدب لخدمته.

أما هذا الإقبال الشديد على النقد البنيوي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين فقد يفسر بغياب حرية القول في أغلب أقطار العالم العربي، ففي الأعمال المنقودة هنا، ظواهر تعزّز هذا التفسير.

ومن الملاحظات الخطيرة التي يخرج بها الباحث هنا أن إنتاج الجيل الثاني من الباحثين الذين لا يتقنون الفرنسية أو الإنجليزية، جيل التسعينيات، يتسم بالضعف البين؛ لأنه بابتعاده عن المصادر الأساسية، واعتماده على كتب الجيل السابق، ثنائي اللغة، لم يجنب نفسه الوقوع في أخطائه.

وقد يتساءل المرء أخيراً لم وقع الناقد العربي فيما وقع فيه ولم يتجنب أخطاء من سبقوه، كما لم يكثرث للنقد الذي وجه إلى المنهج البنيوي في منبته، والجواب أن النقد الذي وجه للبنيوية في نسختها العربية انصّب في أكثره على فلسفتها وتنظيراتها، ونادر أن تناول النواحي التطبيقية فيها، الأمر الذي يجب أن يستقطب جهوداً جماعية وفردية لإحياء نقد النقد تتجه نحو التطبيق، اتجاهاً نحو التنظير.

- بحرأوي، حسن، (١٩٩٠). بنية الشكل الروائي. (ط١). الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي
- أبو ديب، كمال، (١٩٨٠). ألف ليلة وليلتان نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ١١٥.
- سويرتي، محمد، (١٩٩١). النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي: المنهج البنيوي - البنية - الشخصية. (ط١) الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- سويرتي، محمد، (١٩٩١). النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي: الزمن- الفضاء- السرد. (ط١) الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- العيد، يمني، (١٩٩٠): تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (ط١)، بيروت: دار الفارابي .
- قاسم، سيزا، (١٩٨٥). بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. (ط١). بيروت: دار التنوير.
- لحمداني، حميد، (١٩٩١) (٢٠٠٠). بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي. (ط٣). الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد (١٩٩٣). تحليل الخطاب الروائي: الزمن السرد التبيير. (ط٢). الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.
- مبروك، مراد (١٩٩٤) آليات السرد في الرواية النوبية، (ط١)، القاهرة: دار حراء.

- المحادين، عبد الحميد، (١٩٩٩). التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف. (ط١).
- يوسف، آمنة، (١٩٩٧). تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. (ط١). اللاذقية: دار الحوار.

ب المراجع بالعربية:

- إبراهيم، زكريا، (١٩٧٥؟). مشكلة البنية. القاهرة: مكتبة مصر.
- إبراهيم، السيد، (١٩٩٨). نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة. (ط١). القاهرة: دار قباء.
- إبراهيم، عبدالله، (١٩٩٠). المتخيل السردى. (ط١). الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عبدالله والغانمي سعيد وعلي، عواد، (١٩٩٦). معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. (ط٢). الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم، عبدالله، (٢٠٠٠). السردية العربية: في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. (ط٢). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إبراهيم، نبيلة، لا تاريخ. فن القص في النظرية والتطبيق . القاهرة: مكتبة غريب.
- أعرج، خالد، (١٩٩١). المؤثرات البنيوية في النقد العربي الحديث في سورية ولبنان. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، سوريا.
- أعرج، خالد، (١٩٩٨). النقد المعاصر في مصر والمشرق العربي. أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلب، سوريا.
- أنجلي كريستيان وإيرمان، جان (١٩٨٩)، السرديات، في جينيت، جيرار، وبوت، داين، وأوسينسكي، بوريس وروسوم فرانسواز: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير (ط١)، الدار البيضاء: منشورات دار الحوار الأكاديمي والجامعي.

- أوكان، عمر، (٢٠٠١). اللغة والخطاب. (ط١). الدار البيضاء- بيروت: دار أفريقيا الشرق.
- إيجلتون، تيري، (١٩٩٠). نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، (ط١) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- بارث، رولان، (١٩٦٤) (١٩٨٧). مبادئ في علم الأدلة. (ترجمة محمد البكري، ١٩٨٧) (ط٢) اللاذقية: دار الحوار.
- بارث، رولان، (١٩٧٧) (١٩٩٣). مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ٢. ترجمة منذر عياشي. (ط١). بيروت: (دار الإنماء الحضاري).
- بارث، رولان، (١٩٨٦) درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي (ط١)، الدار البيضاء: دار توبقال.
- بروب، فلاديمير، (١٩٢٨) (١٩٨٩). مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ترجمة أبيبكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر. (ط١)، جدة: النادي الثقافي.
- بوث، واين (١٩٨٩)، المسافة ووجهة النظر - محاولة تصنيف، في جينيت، جيرار وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير، ترجمة ناجي مصطفى، (ط١)، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.
- بياجيه، جان، (١٩٧١). البنيوية. ترجمة عارف ميمنة وبشير أوبري (ط١). بيروت: دار عويدات.
- تودوروف تزفيتان، (١٩٦٥) (محرر). نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب (ط١)، ١٩٨٢ بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- تودوروف، تزفيتان، (١٩٦٦). الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة (ط١)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.
- تودوروف، تزفيتان، (١٩٨٦). نقد النقد. ترجمة سامي سويدان (ط١). بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.

- تودوروف، تزفيتان، (١٩٦٧) (١٩٩٠). الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. (ط٢). الدار البيضاء: دار توبقال.
- جينيت، جيرار، (١٩٧٢) (١٩٩٧). خطاب الحكاية. (ط٢). ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي. المغرب: المجلس الأعلى للثقافة. الدار البيضاء.
- جينيت، جيرار، (١٩٨٣). عودة إلى خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم. الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.
- جينيت، جيراروبوث، واين و اوسينسكي، بوريس وروس غيون، فرانسواز وأنجلي، كريستيان وإيرمان، جان، (١٩٨٩). نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيير. ترجمة ناجي مصطفى. (ط١). الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.
- الحاج، كميل، (٢٠٠٠). الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، (ط١). بيروت: مكتبة لبنان.
- حمّودة، عبد العزيز، (١٩٩٨). المرايا المحدّية: من النبوية إلى التفكيك. (ط١). الكويت: سلسلة عالم المعرفة ع ٢٣٢ إبريل/ نيسان.
- حمّودة، عبد العزيز، (٢٠٠١). المرايا المقعّرة: نحو نظرية نقدية عربية. (ط١). الكويت: سلسلة عالم المعرفة ع ٢٧٢ أغسطس.
- دماج، زيد مطيع، (١٩٨٤): الرهينة، بيروت: دار الآداب.
- أبو ديب، كمال، (١٩٨٧). في الشعرية (ط١) بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- الراجحي، عبده، (١٩٨١). اللغة والنقد الأدبي، فصول مجلد ١، عدد٢ يناير (١٩٨١)، ص(١١٥ - ١٢٢).
- الرويلي، ميجان والباذعي، سعد، (٢٠٠٠) دليل الناقد الأدبي (ط٢). الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.

- ريفاتير، ميكائيل، (١٩٧١): الشكلائية الفرنسية، ترجمة محمد لقاح في: جينيت، جيراو ومونان جورج، البنيوية والنقد الأدبي (ط١). الدار البيضاء- بيروت: أفريقيا الشرق.
- زيتوني، لطيف، (٢٠٠٢). معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي إنكليزي فرنسي. (ط١). بيروت: مكتبة لبنان - دار النهار.
- أبو زيد، أحمد، (١٩٨٦)، الواقع والأسطورة في القص الشعبي، عالم الفكر، مج١٧، ع١، ص(٣ - ١٨).
- زبما، بيير، (١٩٨٥) (١٩٩١). النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي. ترجمة عائدة لطفي. (ط١). القاهرة: دار الفكر للدراسات والتوزيع.
- ستروك، جون، (١٩٩٦): البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، (تحرير). ترجمة د. محمد عصفور، (ط١) الكويت: سلسلة عالم المعرفة ع ٢٠٦ فبراير/شباط ١٩٩٦
- شفيق، ماهر، (١٩٨١). البويطيقا البنيوية. فصول. ١، ع٢، ص ٢٤٦-٢٥٠.
- صالح، صلاح، (٢٠٠٠). ممكنات النص. (ط١). اللاذقية: دار الحوار.
- صالح، فخري، (١٩٨٨). أرض الاحتمالات: من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- طرشونة، محمود، (١٩٩٩). إشكالية المنهج في النقد الأدبي. (ط١). تونس: سوسة: دار المعارف للطباعة والنشر.
- العالم، محمود أمين، (١٩٨٥). ثلاثية الرفض والهزيمة. (ط١). مصر: دار المستقبل العربي.
- العباسي، محمد، (١٤١٩هـ). حداثة مؤجلة. (ط١). الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية: كتاب الرياض ٥٩ع.
- العجمي، محمد الناصر، (١٩٩٨). النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. (ط١). تونس: دار محمد علي الحامي.

- عصفور، جابر، (١٩٨١). عن النبوية التوليدية. فصول. مجلد ١ عدد ٢ : ص ٨٤-١٠٠.
- العطار، سليمان، (١٩٨١)، الأسلوبية علم وتاريخ. فصول مجلد ١، عدد ٢، يناير، (١٩٨١). ص (١٣٢ - ١٤٣).
- عوض، يوسف نور، (١٩٨٣). الطيب صالح في منظور النقد النبوي. (ط١). جدة: مكتبة العلم.
- عواد، توفيق يوسف (١٩٧٢) طواحين بيروت. بيروت: دار الآداب
- العيد، يمنى، (١٩٨٣). في معرفة النَّصِّ (ط١). بيروت: دار الآفاق.
- العيد، يمنى، (١٩٩٨): فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب (ط١) بيروت: دار الآداب.
- عياد، شكري، (١٩٨١). موقف من النبوية. فصول. ١(٢): ص (١٨٨ - ١٩٩).
- عياد، محمود، (١٩٨١)، الأسلوبية الحديثة، محاول تعريف. فصول، مج ١، ٢٤، يناير ١٩٨١، ص (١٢٣ - ١٣١).
- غارودي، روجيه، (١٩٨٥). النبوية: فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي (ط٣). بيروت: دار الطليعة.
- فضل، صلاح، (١٩٧٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي، (ط٢). القاهرة: دار الشروق.
- فضل، صلاح، (١٩٩٧) مناهج النقد المعاصر، (ط١) القاهرة: دار الآفاق العربية.
- كاللر، جوناثان، (٢٠٠٢). اللغة والمعنى والتأويل. مجلة الآداب الأجنبية السنة السابعة والعشرون، العدد (١٠٩) شتاء (٢٠٠٢). دمشق: اتحاد الكتاب. ص (١٥ - ٢٨).
- كريستيفا، جوليا، (١٩٩١) (١٩٩٧). علم النص. ترجمة فريد الزاهي. (ط٢) الدار البيضاء: دار توبقال.

- الماضي، شكري عزيز، (١٩٨١). الألسنية والنقد الأدبي تأليف: د. موريس أينااصر: عرض شكري ماضي. فصول. مجلد ١، عدد ٢: ص (٢٣٨-٢٤٥).
- الماضي، شكري عزيز، (١٩٩٣). في نظرية الأدب. (ط ١). بيروت: دار المنتخب العربي.
- الماضي، شكري عزيز، (١٩٩٦)، فنون النشر العربي الحديث، (ط ١)، عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة.
- الماضي، شكري عزيز، (١٩٩٧)، من إشكاليات النقد العربي الجديد (ط ١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر.
- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- محفوظ، نجيب: مصر: قصر الشوق (؟) القاهرة: مكتبة مصر.
- المرزوقي، سمير وشاكر، جميل، (١٩٨٥). مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً. (ط ١). تونس: الدار التونسية للنشر - الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
- المصري، أحمد (؟) محيط الفنون (٢): الموسيقى، القاهرة: دار المعارف
- المسدي، عبد السلام، (١٩٧٧). الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل السني في نقد الأدب، تونس - ليبيا: الدار العربية للكتاب.
- المطلبي، مالك يوسف، (١٩٨٦). الزمن واللغة. (ط ١). القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
- مينة، حنا: (١٩٩٠) بقايا صور (ط ٥) بيروت: دار الآداب.
- ويليك، رينيه، (٢٠٠٠). الهجوم على الأدب. ترجمة حنا عبود. (ط ١). دمشق: دار الأهالي للنشر والتوزيع.
- ياكبسون، رومان، (١٩٩٠). أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب. ترجمة فالح صدام الإمارة و عبد الجبار محمد علي. (ط ١). بغداد: دار الشؤون الثقافية: سلسلة المائة كتاب.

- يقطين سعيد، (١٩٨٥)، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب. (ط١).الدار البيضاء: دار الثقافة.
- يقطين، سعيد (٢٠٠١). انفتاح النص الروائي: النص والسياق. (ط٢). الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.

- **CHILDERS, JOSEPH AND HENTZI, GARY, (1995) THE COLUMBIA DICTIONARY OF MODERN LITERATURE AND CULTURAL CRITICISM. (1sted) NEWYORK: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS.**
- **CULLER, JONATHAN, (1975). STRUCTURALIST POETICS: STRUCTURALISM, LINGUISTICS AND THE STUDY OF LITERATURE. (1st ed). LONDON: ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL.**
- **GREIMAS, A.J. ALGERDA JULIEN (1966). STRUCTURAL SEMANTICS. IN: SELDEN, RAMAN: THE THEORY OF CRITICISM FROM PLATO TO THE PRESENT. AREADER (10th ed) LONDON AND NEWYORK: LONGMAN.**
- **INNES, PAUL, (1996) (editor): NARRATOLOGY. in: PAYNE, MICHAEL, A DICTIONARY OF CULTURAL AND CRITICAL THEORY, (5th ed), OXFORD: BLACK WEWLL.**
- **LODGE, DAVID, (1972). 20th CENTURY LITRARY CRITICISM: A READER. (3rd ed). LONDON AND NEWYORK: LONGMAN.**
- **LODGE, DAVID, 91981). WORKING WITH STRUCTURALISM: ESSAYS AND REVIEWS ON NINTEENTH AND TWENTINTH CENTURY LITRATURE, (1st ed, 5TH ed) LONDON, BOSTON, MELBORNE AND HENLY: ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL.**

- **LODGE, DAVID. (1988), MODERN CRITICISM AND THEORY: A READER, (9th ed). LONDON AND NEWYORK: LONGMAN.**
- **PAYNE, MICHAEL, (1996). A DICTIONARY OF CULTURAL AND CRITICAL THEORY, (5th ed). OXFORD: BLACKWELL.**
- **PECK, JOHN AND COYLE, MARTIN. (1984). LITERARY TERMS AND CRITICISM (2nd ed) (1993), LONDON: THE MACMILLAN PRESS.**
- **SCHOLES, ROBERT (1974). STRUCTURALISM IN LITERATUR, (1ST ed) NEW HAVEN AND LONDON: YALE UNIVERSITY PRESS.**
- **SELDEN, RAMAN (1985). THE THEORY OF CRITICISM FROM PLATO TO THE PRESENT: A READER. (10th ed). LONDON AND NEWYORK: LONGMAN.**
- **SELDEN, RAMAN (1989). PRACTISING THEORY AND READING LITERATURE. (1ST ed). HERTFORDSHIRE: PRENTICE HALL/HARVESTER WHEATSHEAF.**
- **SELDEN, RAMAN, WIDDOWSON, PETER AND BROOKER, PETER (1997). A READER'S GUIDE TO CONTEMPORARY LITERARY THEORY. (4th ed), HERTFORDSHIRE: PRENTICE HALL.**
- **SHKLOVSKY, VICTOR. (1917). ART AS TECHNIQUE. IN: MODERN CRITICSIM AND THEORY, A READER, LODGE, DAVID (editor) (9th ed) 1996.LONDON AND NEWYORK: LONGMAN.**

فهرس الكتاب

٥	تقديم : أ.د. محمد نجيب العمامي
٩	المقدمة
	الفصل الأول :
١٧	المرتکز النظري للنقد البنيوي للسرد العربي
	الفصل الثاني:
٥٩	النقد البنيوي العربي وتحليل القصة
	الفصل الثالث:
٩١	النقد البنيوي العربي وتحليل الخطاب
	الفصل الرابع:
١٣٧	النقد البنيوي و البحث عن مكونات الخطاب الروائي العربي
١٨٣	الخاتمة
١٨٥	المصادر والمراجع
١٩٥	فهرس الكتاب