التّأسيس الغربي للسّرديّات بحث في الأصول

إنّ البحث في أصول تأسيس السّرديّات يقودنا إلى الكشف عن الجذور أو المنابع، والعوامل التي ساهمت في بلورة الأعمال التّأسيسيّة، والمطوّرة للسّرديّات حتّى انتصبت جهازا نقديّا منهجيّا جديدا تحكمه مفاهيم نظريّة وتسنده مرتكزات ابستيميّة تهيء سبل ممارسته وتضع مقولاته موضع الإجراء ومن بين هذه العوامل نذكر[1]:

1- رؤية متّسقة لمفهوم الحداثة في النّقد، وقراءة محكومة باختيّارات مرجعيّة نظريّة معلّلة. وبدّقة في تحديد مسار المنهج، وأيضا بصرامة في الالتزام بمنظوره؛ بمعنى وعي عميق بواقعيّة الإرث المتراكم الذي تحتكم عليه المنظومة النّقديّة الفرنسيّة خاصّة والغربيّة عامّة.

2- التّكامل والانسجام الواضحان بين المشتغلين في هذا المجال وإن تشعّبت بهم السبل واختلفت زوايا النّظر وذلك في سبيل إعادة تشكيل. واستكمال مسارات، وسدّ ثغرات، وسيرورة فكر ونقد دائبة فهذا "بارت" ينطلق من شعريّة "أرسطو" ليأخذ من لسانيّات "دو سوسير"، ثم يستعين بـ "بروب" ويتّكئ على جهود "بنفنيست" ليصل إلى اعتماد تصنيف "تودوروف"، ومثله "غريماس" حين انطلق من قراءة "بروب" ليؤسّس من نقده له رؤية تستلهم أدواتها المنهجيّة من نحو "تينيير" (Tenière) ومسرح "سوريو" (Sauriau)

---

[1] ينظر: سليمة لوكام ، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، دار سحر للنّشر، تونس، دط 2002، ص36.

وهو في كلّ يغترف من منابع فيطوّع ويكيّف ويسائل، حتّى استقام له البحث، وقد ألفينا "تودوروف" يتبادل المقولات مع "جينيت" ومع "بويون"، ويستعيران سويّا من الشّكلانيّين ويحاوران منجز اللّسانيّين، ويطلاّن من كوى متفاوتة الاتّساع بينها على دراسات "هنري جيمس"، و"بريسي لوبوك"[1].

ولقد كانت ترجمة كتب الأصول، وكذا البعثات العلميّة والنّدوات والملتقيات دورا مهمّا في التّواصل المباشر والتأثير الواعي حول زيادة المعرفة وتطوّر العلم.

أوّلا: الأصول المعرفيّة للسرديّات الفرنسيّة:

تعدّدت الأصول المعرفيّة في بلورت السّرديّات الفرنسيّة، من تصوّر الشّكلانيّة الرّوسيّة، والتّصور الألسني، والنّقد الرّوائي الأنجلو ساكسوني وهي كالآتي:

1- الشّكلانيّة الرّوسيّة:

تعدّ الدّراسات الشّكلانيّة الرّوسيّة مهد التّصوّر السّردي وذلك من منظور نقدي تميّز بالدّقة العلميّة في التّحليل؛ أي أنّها تمثل «البدايات الأولى لنقد القصّة والرّواية من منظور بنيوي صرف، محاولة الشّكلانيّين الوقوف على الفوارق الفاصلة بين أشكال النّصوص ولاسيّما بين القصّة والرّواية. لكونهما شكلين أدبيّين مختلفين، يتميّز

---

[1] سليمة لوكام، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، ص37.

كلّ منهما بمواصفات معيّنة وبتقنيّات خاصّة. تتّصل بطوابع مهيمنة أو بقواعد النّوع»[1]، وكما أشارت الشّكلانيّة إلى مختلف القضايا الجوهريّة كالزّمن حيث «تعاملت الشّكلانيّة الرّوسيّة مع النّص على اعتبار أنّ زمنه موجود فيه، بمعنى أنّ دراسة الزّمن في الرّواية يجب أن تتّجه نحو زمن الأحداث في العمل الأدبي نفسه دون محاولة ربطها بأيّ زمن خارجي»[2]. وكما أشارت إلى مسألة الحوافز، ووظائف الشّخصيّات وغير ذلك، ومن أعلام الشّكلانيّة الرّوسيّة نذكر:

1-1- منهج بروب (Propp) في الحكاية العجيبة:

قام "بروب" بدراسة التركيبة الداخلية (Étaplissement) لمائة حكاية شعبيّة روسيّة، دراسة عدّت إلى وقت غير بعيد بكرا بسبب أمرين[3]:

أ- ظلّت الحكاية العجيبة (Le conte merveilleux) إلى الزّمن الذي وطئ فيه "بروب" هذه الأرض الجديدة مجالا غير مطروق.

---

[1] عز الدين بوبيش، القصّة والبنيويّة الشّكلانيّة، مجلّة السّرديّات، تصدر عن مخبر السّرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ع1 جانفي2004، ص53.

[2] أحمد حمد النّعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار فارس للنّشر والتّوزيع عمان، الأردن، ط1، 2004، ص45.

[3] سليمة لوكام، تلقي اليرديات في النقد المغاربي، ص 41.

ب- إنّ منهج "بروب" المعتمد في مقاربة هذه الحكايات الشعبية لم يعتمد من قبل بهذه الدّقة التي وصلت إلى حد الصّرامة (...) وقد مكنه هذا البحث الدؤوب والموازنة الدّقيقة من الخروج بجملة من الملاحظات:

- وجود قيّم متغيّرة وهي أسماء الشّخصيّات، وقيّم ثابتة وهي أفعال هذه الشّخصيّات. أو ما يسمّيه بالوظائف.
- تمثّل هذه الوظائف الأجزاء الأساسيّة للحكاية والعناصر الثابتّة والدّائمة.
- إنّ عدد هذه الوظائف المحتوات داخل الحكاية العجيبة محدود.
- إنّ تتابع هذه الوظائف متشابه في كلّ الحكايات.
- إنّ كلّ الحكايات الشّعبيّة تنتمي إلى النّوع نفسه فيما يتعلّق ببنيتها بمعنى جميع الحكايات تنتمي من حيث بنيتها إلى نمط واحد.

ولقد حدّد "بروب" الوظائف التي تقوم بها الشّخصيّات في الحكايات العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة[1]. «والوظيفة هي فعل الشّخصيّة قد حدّده من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة»[2]. وبعد أن تحدّث "بروب" عن الوظائف بتفصيل قام بتوزيعها على الشّخصيّات الأساسيّة في الحكاية

---

[1] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص24

[2] فلاديمير بروب، مورفولوجيّة الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، المطبعة الجديدة، دم، دط دت، ص35.

العجيبة، فرأى أن هذه الشّخصيّات الأساسيّة تنحصر في سبع شخصيّات هي[1] :

- المعتدي أو الشّرير (Agresseur ou méchant).
- الواهب (Donateur).
- المساعد (Auxiliaire).
- الأميرة (Princesse).
- الباعث (Mandateur).
- البطل (Héros).
- البطل المزيف (Faux Héros).

كما لاحظ "بروب" أنّ كلّ شخصيّة من هذه الشّخصيّات تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن واحد وثلاثون وظيفة، وما يلاحظ في هذا التوزيع الجديد للشّخصيّات عند "بروب" هو التّقليل من أهميّة نوعيّة الشّخصيّات وأوصافها، ذلك أنّ ما هو أساسي هو الدّور الذي تقوم به. وهكذا فالشّخصيّة لم تعُد تُحدِّد بصفتها وخصائصها الذاتيّة بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعيّة هذه الأعمال. و"لبروب" نظرة شموليّة للحكاية العجيبة على الخصوص تتجاوز الوظائف أحيانا وتتعامل مع الحكاية كوحدة كليّة [2].

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

1- 2 - بوريس توما شفسكي (Boris Tomachevsky):

يعدّ "توماشفسكي" «أوّل من أثار انتباه الباحثين، لضرورة التّمييز داخل النّص الحكائي بين عنصرين اثنين مختلفين ومتكاملين في الوقت نفسه هما: المتن الحكائي، والمبنى الحكائي (Fable/ Sujet)، وهو ما يقابل في التّمييز اللّساني في الكلام بين مستويين متباينين، ومتداخلين هما: ("الملفوظ "و"التّلفظ " (Fable/Sujet))، على أنّ ما يدعم مصداقيّة هذا التّمييز في المحكي بين الحكاية والخطاب ما نراه في الغالب. من إمكانيّات لا حصر لها لتبليغ الحكاية الواحدة، كموضوع للحكي، بوسائل تعبيريّة مختلفة ومتنوّعة، دون أن يؤثّر ذلك في شيء على الحكاية /المادّة التي تظلّ، رغم ذلك، محافظة في جميع الحالات على جوهرها: (فالقصّة يمكن أن تحكي بألف طريقة، وبوسائل تقنيّة جدّ مختلفة، وبمواد متنوعة، فالحكي ذاته يمكن أن يتّخذ موضوع لوحة، فيلم (...) أو أيضا وكما هو الحال الآن موضوع روايته (...) وبكلمة واحدة، التّمظهرات يمكن أن تتنوّع، غير أنّ المحكي ما فوق اللّساني (Tranlinguistque) يظلّ منطقيّا سابقا، وله الحق في تجليّة الخاص...»[1].

1- 3 - شلوفسكي (CHloviski):

تكلّم "شلوفسكي" في مؤلّفه بداية فصل (بناء القصّة القصيرة والرّواية) بأنّه يصعب عليه معرفة كيفية تشكل المبنى الحكائي، مادام لم يتمكن من التّعرف على الخاصيّة التي يجب أن تميّز الحافز (Le motif)، ولا كيف

---

[1] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النّص الرّوائي مقاربة نظريّة، مطبعة الآمنيّة، الرّباط المغرب، ط1، 1999، ص21،22.

تتمازج مجموعة منه لتعطي لنا ذلك الشّكل، فراح يبحث عن العلاقة بين أنساق البناء والأنساق الأسلوبيّة العامّة، على غرار ما فعله باقي الشّكلانيّين ليستخلص نمطا بنائيّا خاصّا. فوجد تراكما هائلا من الحوافز غير متناه في الواقع، لا يمكن حصره إلاّ بالتّدخّل فيه بالإسراع في صيرورة الحكاية والتّغيير في سلّم الزّمن[1] ، «ويضيف أنّه إذا لم يقدّم لنا حل فإنّنا لا نحصل على انطباع بأنّنا أمام مبنى حكائي. ولذلك قد يلجأ الكاتب إلى إنهاء قصته بنهاية وهميّة تتشكّل مادّتها في العادة من وصف للطّبيعة، أو الوقت يتّخذه الكاتب كمواز للحكاية السّابقة فتكتمل القصّة»[2].

وكما يرى "شلوفسكي"، أنّه يمكن بتقنيّات أخرى التّحكم في تطويل المبنى الحكائي، وذلك عن طريق تضمين قصّة قصيرة داخل قصّة قصيرة تصلح إطار القصص القصيرة الأخرى[3]، وهذه التّقنيّة تعرف بمصطلحات أخرى في السّرد كمصطلح (التّداخل السّردي أو التّسلسل السّردي أو التّوالد السّردي). فنهاية حكاية تكون بداية لحكاية جديدة وهكذا تتسلسل الحكايات وتتداخل في شبكة حكائيّة ضمن حكاية إطار تضمّ كلّ الحكايات الجزئيّة وعلى سبيل المثال في تراثنا العربي قصص: (ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة) تعتمد هذا في الأسلوب الحكائي في سرد الحكايات المتسلسلة.

---

[1] ينظر: عز الدين بوبيش، القصّة والبنيويّة الشّكلانيّة، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

ثانيّا: التّصور الألسني:

يعتبر "هاريس" أوّل لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللّساني الذي كان قد توقّف عند حدّ الجملة فقط، بجعله يتعدّى حدود الجملة إلى الخطاب بكامله، ولذلك فقد عرّف الخطاب من منظور لساني بحت بأنّه: "ملفوظ طويل" أو عبارة عن "متتاليّة من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها، معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجيّة التّوزيعيّة وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض[1].

وكما يشير "بنفينيست" إلى أنّ تلفّظ الفعل الذاتي في استخدام اللّغة بوصفه فعلا حيويّا في إنتاج نص ما. ومن هنا جاء تعريفه للخطاب بأنّه: "الملفوظ منظورا إليه من زاوية آليّات وعمليّات اشتغاله في التواصل" أو بوصفه، بتعبير آخر أكثر اتّساعا: "كلّ تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعا وهدف الأوّل التّأثير على الثّاني بطريقة ما"[2]، فالخطاب يكون شفهي أو كتابي موجه من المرسل نحو المرسل إليه وإذا احتوى الخطاب على حدث أو حكاية، نكون إذن أمام حكاية مرويّة شفاهيّا أو كتابيّا.

---

[1] ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنّص "المفهوم. والعلامة. السّلطة"، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص90،91.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص91.

ثالثا: النّقد الرّوائي الأنجلو ساكسوني:

1- هنري جيمس (Henri James):

عرف التّنظير للرّواية تطورّا على يد "هنري جيمس"؛ الذي انكبّ لمدّة تقارب الثّلاثين سنة على نقد الإنتاج الرّوائي الفرنسي والانجليزي المعاصر له. وقد أثمرت تلك التعاليق كتابا نقديا أوضح فيه مؤلّفه موقفه من الرّواية بعنوان "عن القصة"، كما عمد "جيمس" بين سنتي (1907-1909) إلى فتح المجال لنقاشات كبرى تأجّجت في العشرينيات والثّلاثينيّات من القرن العشرين ويتعلّق الأمر بجانبين هامّين تتأسّس عليهما الرّواية ويصبحان فيما بعد من صميم الدّراسات السّرديّة وهما "حالة خاصّة" (Un cas particulier) ذات أهميّة تبني من خطيّة السّرد ومن وجهة نظر شخصيّة تشكّل "منظور السّرد". ومنذ ذلك الحين أخذت قضيّة وجهة النّظر في الانتشار في مجالات التّنظير للرّواية بوصفها المحكي الأكثر شهرة والأعظم تأثيرا في القرن العشرين[1].

2- بيرسي لوبوك (Percy Lubbock):

ينطلق "بيريسي لوبوك" في كتابه (صنعة الرّواية) من أنّ الرّواية شريحة من الحياة، ويضع اعتراضا افتراضيّا يشير إلى أنّ أيّ محاولة لتفكيك عناصر الرّواية تؤدّي إلى إتلاف الحياة فيها، وكما يشير إلى مكوّنات الرّواية مثل: زاوية النّظر أو الأشكال المختلفة للسّرد، حيث استثمر بشكل جديد

---

[1] ينظر: سليمة لوكام، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، ص 51.

الفعاليّة الأصول الأرسطيّة للدّراما لفهم العنصر الدّرامي في الرّواية، وخصوصا في الحالة التي يكون فيها الرّاوي/الكاتب محايدا، بحيث يجعل الشّخصيّات تظهر وكأنّها تعبّر بتلقائيّة عن نفسها كما هو الشّأن في المسرحيّة. وهكذا يتولد العنصر الدّرامي في نظر "لبوك" عندما يحاول الرّوائي مسرحة الأحداث الرّوائيّة، إنّ الكاتب في نظره: ((يتّجه نحو الدّراما فيأخذ له موضعا وراء المحدث فيبرز ذهن المحدث على حقيقته نوعا من أنواع الفعل))[1] .

3- إ.م.فورستر (I.M.Forester):

تجاوز "فورستر" في كتابه (أركان الرّواية)، المفهوم الدّرامي الأرسطي مبرزا الفرق الجوهري بين الرّواية والدّراما، فإذا كان العمل الدرامي يفترض شكلا واحدا هو استقلال الشّخصيّات، وتعبيرها عن نفسها، ((فإنّ ميزة الرّواية أنّ الكاتب يستطيع أن يتكلّم عن شخصيّاته ومن خلالها أو أن يُؤمّن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها))[2]، وكان لما «أثارَه دورا في توجيه رؤية المشتغلين بالسّرديّات في المدرسة الفرنسيّة لدى نشوئها. ومن ذلك الحبكة أو بشكل أدق مبدأ السّببيّة في الحبكة، فهو يرى أن تتابع الأحداث لا يشكّل حبكة إلاّ إذا انتظمت وفق مبدأ قويّ هو السّببيّة. وبه يفرّق بين القصّة التي هي سرد للحوادث المتسلسلة زمنيّا، وبين الحبكة التي تتجاوز عمليّة السّرد المتسلسلة إلى البحث في السّببيّة التي تحكم تسلسل هذه الأحداث، وهنا يقدّم مثاله الذي يستعيده فيما بعد كل من "جينيت" و"تودوروف" وهو: (مات الملك

---

[1] ينظر: حميد لحمداني: بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص14.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص15.

ثم ماتت الملكة)، لكن (مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه) هذه حبكة[1] . ويرى "فورستر" أنّ الحبكة تحتاج إلى الذّكاء والذّاكرة معا، وينظر إلى هذين العاملين من زاويّة القارئ فيربط بين ما تصنعه الحبكة من تسلسل أحداث وسببيّة وبين موقف القارئ من ذلك التّسلسل وتلك السّببيّة. وبالتّالي فحاجة الحبكة إلى الذّكاء والذّاكرة تكون بالنظر إلى وضعيّة القارئ وليس وضعية السّارد[2] .

---

[1] سليمة لوكام، تلقي السّرديّات في النّقد المغاربي، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.