الفصل الثاني

«"نظرية السرد البنيوية".»

يقول ((تيرى إيجلتون)): ((لكن إذا كانت البنيوية قد غيرت دراسة الشعر فإنها قد أحدثت ثورة فى دراسة الفن القصصي. وقد خلقت، فى الواقع، علما أدبيا جديدا برمته - هو علم القص *narratology* - كان أقوى ممارسيه تأثيرا هم الليتوانى أ.ج. جريماس *A.J.Greimas*، والبلغارى تزيفتان تودوروف *Tzvetan Todorov*، والنقاد الفرنسيون جيرار جينيت *Gererd Genette*، وكلود بريمون *Claude Bremond*، ورولان بارت *Roland Barthes*.))(١) و((إيجلتون))بهذه المقولة يوضح مقدار إسهام "البنيوية" فى دراسة ونقد القصص، وهو إسهام على قدر كبير من الأهمية والخطورة، كما تبين.

ويقدم ((كولر)) تفسيرا لاهتمام البنيويين "بالرواية" أكثر من أى شيء آخر فيقول: ((وتعمل الرواية أكثر من أى شكل أدبى آخر، وربما أكثر من أى نمط آخر من أنماط الكتابة، بوصفها النموذج الذى يتعرف فيه المجتمع على نفسه، والخطاب، الذى فيه، ومن خلاله، تستنطق العالم. وهذا، بدون شك، هو السبب الذى حدا بالبنيويين إلى تركيز انتباههم على الرواية. إن الرواية هى الشكل الذى يمكنهم بفضله، دراسة السيرورة السيميوطيقية بسهولة، فى نطاقها الأكمل، أى خلق وتنظيم العلامات، ليس فقط بهدف إنتاج المعني، وإنما أيضا بغرض إنتاج عالم إنسانى محمل بالمعني.))(٢).

---

(١) تيري إيجلتون: ((مقدمة في نظرية الأدب))، مرجع سابق، صـ١٢٩.

(٢) جوناثان كولر: ((الشعرية البنيوية))، مرجع سابق، صـ٢٢٩.

لكن أليست "البنيوية" تُهمِل الاهتمام عما هو خارج النص أصلا، خاصة "البنيوية اللغوية" التى ينطلق منها ((كولر)) أساسا، وبالتالى فإن تفسير اهتمام البنيويين "بالرواية" بوصفها النموذج الذى يتعرف فيه المجتمع على نفسه، يبدو مخالفا على هذا النحو لأسس "البنيوية" نفسها؛ لذا فإن التبرير الأقرب للصواب أن "الرواية" كانت تفتقد لرصيد نقدى بعكس ما هو الحال مع "الشعر"، وبالتالى كان المجال خصبا لتطوير النظريات فيها، ولطبيعتها الخاصة، كانت تفتح الباب أمام اكتشاف الأنساق وتحديد العلاقات أكثر من أى حقل آخر، ولكونها تتماثل مع العالم الواقعي، فإن الكشف عن أنساقها وعلاقاتها بدا وكأنه كشفٌ عن الأنساق والعلاقات فى مجمل الحياة كلها، وهو ما يعد تأكيدا على صحة انطباق فرضيات "البنيوية" على مجمل الحياة.

المحور الأول: "الوظائف" و"الحكاية" والحبكة" و"الحافز":

كانت نقطة الانطلاق الجوهرية فى دراسة النصوص الحكائية بعامة، هى دراسة ((فلاديمير بروب)) *Vladimir Propp* حول القصص العجيبة، وكان ((بروب)) قد انطلق من رؤية مغايرة فى دراسة القصص عما هو سائد من قبل، لقد أراد الانطلاق من "المورفولوجيا" *Morphology*، يقول: ((تعنى كلمة ((مورفولوجيا)) دراسة الأشكال. وفى علم النبات، فإنها تنطوى على دراسة الأجزاء المكونة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع. وبشكل آخر، فإنها تعنى دراسة بنية النبتة))(١).

(١) فلاديمير بروب: ((مورفولوجيا القصة))، ترجمة: د.عبد الكريم حسن، و د.سميرة بن عمو، شراع للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦م، صـ١٥.

وهو يريد أن ينقل هذا المفهوم من "علم النبات" إلى مجال "القصة"، فيقوم بدراسة الأجزاء المكونة لبنية القصة، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها وبالمجموع، لكن المشكلة أن "علم النبات" يفحص أشياء مادية من السهل معاينتها فى الواقع، حتى وإن كانت هذه الأشياء يصعب رؤيتها بالعين المجردة، كالخلية وأجزاء النسيج مثلا، لكنها متعينة ومن الممكن من خلال بعض الأدوات الوقوف عليها، أما المشكلة التى تواجه القصة أنها تبدو فى هيئة ليس من اليسير الوقوف على مكوناتها أو أجزائها كما هو الحال فى أى شيء مادى آخر، ومن ثم كان لا بد من التأسيس لمفهوم أولى يساعد على الوصول إلى رؤية تمكن من الوقوف على هذه الأجزاء أولا، قبل المضى فى تحليل علاقاتها.

وكانت محاولة ((برويب)) فى حل هذه القضية محاولة نابعة من تأمل عناصر التشابه والاختلاف بين مجموعة كبيرة من القصص العجيبة، يقول: ((فما هى المناهج التى تسمح بالقيام بوصف صائب للقصص؟ لنقارن بين الحالات التالية:

١- الملك يعطى أحد الشجعان نسرا، يحمل النسر الشجاع إلى مملكة أخرى.

٢- الجد يعطي((سوتشينكو))حصانا،يحمل الحصان((سوتشينكو))إلى مملكة أخرى.

٣- أحد السحرة يعطى ((إيفان)) خاتما، يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون ((إيفان)) إلى مملكة أخرى ....إلخ.

[لا زال الكلام لبرويب] ففى الحالات المعروضة نجد قيما ثابتة وأخرى متغيرة، وما يتغير هو أسماء الشخصيات (وصفاتها فى الوقت نفسه)، وما لا يتغير هو أفعالها ((*actions*)) أو وظائفها ((*Fonctions*)). ويمكن أن نستخلص من ذلك أنه غالبا ما

تسند القصة نفس الأفعال إلى شخصيات مختلفة. وهذا ما يسمح لنا بدراسة القصص انطلاقا من وظائف الشخصيات.))(١).

وهذه نقطة خلاقة فى دراسته، إذ هو يحدد هنا الأساس الذى سوف يتم بناء عليه دراسة القصص دراسة ((مورفولوجية)) تسعى إلى اكتشاف تركيبها، من منطلق الفعل الذى تؤديه الشخصية، وليس من منطلق الشخصية نفسها، ومن ثم يصبح النظر إلى "الوظيفة" وليس إلى القائم بها. وهو يُعَرِّف "الوظيفة" بقوله: ((ونعنى بالوظيفة ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته فى سير الحبكة.))(٢)، وهو يرى أن عدد الوظائف الموجود فى الحكايات عدد قليل جدا، بالرغم من وجود عدد لا حصر له من الشخصيات التى يمكن أن تقوم بهذه الوظائف، ومن ثم يصبح من الضرورى عدم الالتفات عند تحديد هذه "الوظائف" إلى الشخصيات التى تقوم بها، وفى المقابل يتم الاهتمام بالفعل المتضمن فى "الوظيفة" نفسها، وبما لها من دلالة فى سير الحبكة(٣).

وقد صاغ ((بروب)) أفكاره فى عناصر تكشف بشكل واضح عن مفوم "الوظائف" ومؤداها ومسار الاهتمام الذى يجب أن تتوجه له ((الدراسة المورفولوجية)) لها، يقول هذا ويمكن للملاحظات التى قدمناها أن تصاغ على النحو التالى باختصار:

١- إن العناصر الثابتة الدائمة فى القصة هى وظائف الشخصيات أيا كانت هذه الشخصيات، وأيا كانت الطريقة التى تؤدى بها هذه الوظائف فالوظائف هى الأجزاء المكونة الأساسية للقصة.

---

(١) السابق، صـ٣٦-٣٧.
(٢) السابق، صـ٣٨.
(٣) السابق، نفسه.

٢- إن عدد الوظائف الذى تحتوى عليه القصة العجيبة محدود.

وبمجرد أن يتم عزل الوظائف، ما يلبس سؤال آخر أن يطرح نفسه، ففى أى تجمع ((*groupement*))، وضمن أى ترتيب ((*Ordre*)) تقدم هذه الوظائف نفسها؟ (...) فتتالى العناصر فى القصص هو نفسه وبشكل صارم كما سنرى فيما بعد. والحرية فى هذا المجال مقيدة جدا إلى الحد الذى يمكن رسمه بدقة. ونتوصل هنا [لا زال الكلام لبروب] إلى الأطروحة الأساسية الثالثة لعملنا؛ هذه الأطروحة التى سنبسطها ونقيم عليها الدليل فيما بعد.

٣- إن تتالى الوظائف هو نفسه على الدوام.

٤- هذا إلى أنه يتوجب علينا أن نشير إلى أن القوانين المذكورة لا تخص إلا الفولكلور. فهى لا تشكل خصوصية للقصة بذاتها، وذلك أن القصص المؤلفة تأليفا غير خاضعة لهذه القوانين.

٥- وأما فى ما يتعلق بقضية التجميع، فإن علينا أن نعرف - قبل كل شيء - أنه قلما احتوت كل القصص على كل الوظائف؟ ولكن هذا لا يغير أبدا من قانون تتاليها.

[يواصل بروب قائلا] فغياب بعض الوظائف لا يغير أبدا من انتظام الوظائف الأخرى(...)

٦- فكل القصص العجيب ينتمى من حيث بنيته إلى نفس النمط.))[١].

وقد آثرت نقل عناصر ((بروب)) كما هى على الرغم من طولها لأنها تعطى صورة واضحة عن فرضياته ونتائجه أكثر من أى شيء آخر، وذلك يكشف عن مقدار الوضوح

(١) السابق، صـ٣٨-٤٠.

والمنطقية أيضا اللذان يتبديان فى المصادر الأولى"للبنيوية"، على أية حال كان ((بروب)) قد أوضح طريقة تحديد كل "وظيفة" من "الوظائف" فى مقولته التالية: ((سنعدد فى هذا الفصل وظائف الشخصيات حسب الترتيب الذى تمليه القصص نفسها. وسنقدم عن كل وظيفة:

١- وصفا موجزً للفعل الذى تمثله.

٢- تعريفا موجزً قدر المستطاع.

٣- العلامة الاصطلاحية التى أسندناها إليه. (وتسمح العلامات فيما بعد بإجراء مقارنات مبسطة على بنية القصص))(١).

وقد صاغ ((بروب)) وظائفه هذه فى إحدى وثلاثين "وظيفة"، هى على النحو التالي:

(١)أحد أفراد الأسرة يغيب عن المنزل.(الوظيفة:"غياب"*Absentation*)،العلامة (β)

(٢) مانع يواجه البطل. (الوظيفة: "منع" *Interdiction*)، العلامة (γ).

(٣) المانع يتم اختراقه. (الوظيفة: "خرق" *Violation*)، العلامة (δ).

(٤)الشرير يقوم بمحاولة للاستطلاع.(الوظيفة"استطلاع"*Reconnaissance*) العلامة(ε)

(٥) الشرير يستلم معلومات حول ضحيته.(الوظيفة:"استلام"*Delivery*)،العلامة (ζ)

(٦) الشرير يحاول أن يخدع ضحيته لكى يستحوذ عليه أو على ممتلكاته. (الوظيفة "خداع" *Tricky*)، العلامة (η).

(٧) الضحية تقع فى شرك الخداع، وتساعد عدوها بذلك دون قصد منها. (الوظيفة "تواطؤ" *Complicity*)، العلامة (θ).

---

(١) السابق، صـ٤٢.

(٨) الشرير يلحق الأذى أو الضيم بأحد أفراد العائلة. (الوظيفة: "جريمة" *Villainy*)، العلامة (A).

(أو الوظيفة الثامنة قد تكون): أحد أفراد العائلة يفتقر إلى شيء، أو يرغب في امتلاك شيء. (الوظيفة: "افتقار" *Lack*)، العلامة (α).

(٩) يتفشى أمر النكبة أو الافتقار، ويتوجه البطل بناء على أمر أو طلب؛ فيسمح له بالرحيل، أو يُرسل. (الوظيفة: "وساطة"، أو: "الحدث الرابط" *Mediation, The Connective Incident*)، العلامة (B).

(١٠) الباحث يوافق أو يقرر القيام بعمل مضاد. (الوظيفة "بداية الفعل المضاد" *Beginning Counteraction*)، العلامة (C).

(١١) البطل يغادر موطنه.(الوظيفة:"رحيل" *Departure*)العلامة (↑).

(١٢) البطل يُختَبَر: يستجوب، أو يهجم عليه ...إلخ، مما يهيئه لطريقة تلقى إما أداة سحرية أو مساعدة. ("الوظيفة الأولى للواهب" *The First Function of the donor*)، العلامة (D).

(١٣) البطل يستجيب لصنيع الواهب. (الوظيفة: "رد فعل البطل" *The Hero's Reaction*)، العلامة (E).

(١٤) البطل يكتسب استخدام أداة سحرية.(الوظيفة:"إمداد"أو"استلام أداة سحرية" *Provision or Receipt of A magical agent*)، العلامة (F).

(١٥) البطل يُنقل أو يُسلم أو يُقاد إلى مقر موضوعه، أو بحثه.(الوظيفة:"انتقال مكاني بين مملكتين " ، " إرشاد " *Spatial transference between two kingdoms, Guidance*)، العلامة (G).

(١٦) البطل والشرير يدخلان فى اشتباك مباشر. (الوظيفة: "صراع" *Struggle*)، العلامة (*H*).

(١٧) البطل يوسم بعلامة. (الوظيفة: "وسم"، "وضع علامة" *Branding, Marking*)، العلامة (*I*).

(١٨) الشرير يهزم. (الوظيفة: "انتصار" *Victory*)، العلامة (*J*).

(١٩) النكبة الأولى أو الافتقار يقوم.(الوظيفة:"حدوث النكبة أو الافتقار" *Liquidation of misfortune* or *lack*)، العلامة (*K*).

(٢٠) البطل يعود. (الوظيفة: "عودة" *Return*)، العلامة (↓).

(٢١) البطل يُطارد. (الوظيفة: "مطاردة" أو"تعقب" *Pursuit, Chase*)،العلامة (P^r).

(٢٢) إنقاذ البطل من المطاردة. (الوظيفة: "إنقاذ" *Rescue*)، العلامة (*Rs*).

(٢٣) يصل البطل غير معروف [متخفيا] إلى موطنه، أو إلى بلد آخر. (الوظيفة "الوصول غير المعروف" *Unrecognised arrived*)، العلامة (O).

(٢٤)البطل الزائف يقدم مزاعم كاذبة.(الوظيفة:"مزاعم كاذبة"*Unfounded claim*)، العلامة (L).

(٢٥) مهمة صعبة تقترح على البطل. (الوظيفة: "مهمة صعبة" *Difficult Task*) العلامة (M).

(٢٦) المهمة تُنجز. (الوظيفة: "الحل" *Solution*)، العلامة (N).

(٢٧) البطل يُعرف. (الوظيفة: "تعرف" *Recognition*)، العلامة (Q).

(٢٨) يفتضح أمر البطل الزائف،أو الشرير.(الوظيفة:"فضح" *Exposure*)،العلامة (*Ex*)

(٢٩) البطل يُمنح مظهرا جديدا. (الوظيفة: "تغير الهيئة" *Transfiguration*)، العلامة (T).

(٣٠) الشرير يُعاقب. (الوظيفة: "عقاب" *Punishment*)، العلامة (U).

(٣١) البطل يتزوج، ويعتلى العرش.(الوظيفة "زواج" *Wedding*)العلامة (W·).(١)

ولعله من المناسب الآن توضيح أن ((بروب)) يصوغ الحكايات بعدما يحدد وظائفها فى نمط معادلات رياضية، وذلك بهدف الحصول على صيغة تُمَكِّن من مقارنة أكبر كم ممكن من الحكايات معا، فمثلا عند افترَض أن هناك حكاية تحتوى على الوظائف ذات الأرقام التالية: {١-٢-٣-٤-٥-٦-٧-٨-٩-١١-١٣-١٥-١٨-٢٠-٢٢-٢٤-٢٦-٢٨-٣١}، فإنه يتم تمثيلها بالمعادلة التالية - من اليسار إلى اليمين - :

$$\beta^{1}\ \gamma^{1}\ \delta^{1}\ \varepsilon^{1}\ \zeta^{1}\ \eta^{2}\ \theta^{1}\ A^{4}\ B^{1}\ \uparrow E^{1}\ G^{3}\ J^{1}\ \downarrow RS^{1}\ L^{1}\ N^{1}\ Ex^{1}\ W^{1}.$$

بحيث ترمز كل علامة إلى الوظيفة الخاصة بها، ويرمز الرقم الموجود أعلاها - [الأس بلغة الرياضيين] إلى تكرار الوظيفة للحكاية، إذ يمكن للوظيفة أن تتكرر فى المتن الحكائى خاصة عندما تكون القصة من النوع التى يحدث فيها استئناف للأحداث مرة ثانية، كأن يكون فيها شوط ثانٍ من الأحداث والمغامرات بين البطل والشرير.

---

(١) حاولت أن تكون ترجمة الوظائف علي أكبر قدر ممكن من الوضوح؛ لذا استعنت بترجمة كل من: السيد إمام، في ترجمته لكتاب: چيرالد برنس: ((قاموس السرديات))، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، صـ٧٩-٨٠. وبالترجمة الواردة في كتاب: فلاديمير بروب: ((مورفولوجيا القصة))، مرجع سابق، صـ٤٢-٨٢. وبما أورده كمال أبوديب، في كتابه: ((الرؤي المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي))، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، صـ١٩-٢٤، مع إجراء التغييرات المناسبة كلما اقتضى الأمر ذلك، بالاستعانة بالنص الأجنبي الذي ورد في:=

Gerald Prince: Narratolgy, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism, op.cit, p.p.1 13-114.

وقد أوضح ((بروب)) أن هناك عناصر أخرى فى القصة مثل: "الروابط بين الوظائف"، و"التمهيد للتثليث"، و"الدوافع"، وغيرها، لكنه أوضح أنها ليست محل اهتمامه الأساسى فى دراسته تلك(١)، لكن من الضرورى هنا الإشارة إلى تفرقة مهمة، لا ترجع ((لبروب)) لكنها ترجع "للشكلية الروسية"، التى يندرج ((بروب)) تحت إطارها، وقد أخذ هو بهذه التفرقة فى تحليله هذا أيضا، وهى التفرقة الجوهرية بين كل من "الحبكة" *Plot* [*SJUŠET*]، و"الحكاية" *Fable* [*FABULA*]، حيث "الحكاية" هى المادة الخام للقصة هى الأحداث المحتملة التى يمكن أن يتشكل منها العمل الأدبي، وهى فى هذا الطور غير معدلة أو مغيرة، إذ لم تعمل فيها الوسائل *Devices* التى يستخدمها الأديب فى إنتاج أدبه بعد؛ أما عندما يتناولها الأديب بالمعالجة والتعديل والتغيير بإعمال هذه الوسائل التى تضفى على "الحكاية" الجمالية الفنية، نكون قد وصلنا إلى "الحبكة" *Plot* التى تتميز بأن فيها عنصر جمالي، ليس متاحا فى "الحكاية"؛ يقول ((رامان سلدن)): (((...) مفهوم "الحبكة" لدى الشكليين كان أكثر ثورية من مفهومها الأرسطي، على نحو ما تكشف لنا دراسة شكلوفسكى عن لورنس شتيرن. فالحبكة فى "ترسترام شاندي" ليست مجرد ترتيب لأحداث القص وابطائه[هكذا فى النص]، فالاستطرادات والحيل الطباعية وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها (التقديم. الإهداء، الخ) والأوصاف المسهبة - كلها وسائل تركز انتباهنا على شكل الرواية. وهكذا فإن الحبكة - فى هذه الحالة - هي، بمعنى معين،انتهاك الترتيب الشكلى المتوقع للأحداث.))(٢).

وكان ((أرسطو)) قد عرف الحبكة قديما بأنها: ((بناء الأحداث))، وبأنها: ((مجرى الأحداث))، وجعل منها عنصرا جوهريا فى إنشاء التراجيديا، إذ هى جوهرها

(١) راجع: فلاديمير بروب: ((مورفولوجيا القصة))، مرجع سابق، صـ٨٨-٩٦.
(٢) رامان سلدن: ((النظرية الأدبية المعاصرة))، مرجع سابق، صـ٣١.

الأول كما يقول(١)، ومن ثم عدد ((أرسطو)) شروط إجادتها، وسبل إتقانها، التى من أهمها أن تُقَدِّم "الحبكة" للمشاهد أحداثا تسير وفق المحتمل والمتبع فى الحياة، فى إطار ما هو معروف عن نظريته فى "المحاكاة"، وقد أخذ ((أرسطو)) يرتب ويصنف "الحبكة" إلى بسيطة ومعقدة، وعلق على فترتها الزمنية بين الطول والقصر، وغير ذلك من الأمور التى تعين الشاعر على إنشاء تراجيديا ذات "حبكة" تقنع المشاهد وتجذبه إليها(٢).

لكن تفكير الشكليين حول "الحبكة" يختلف كثيرا عن تفكير ((أرسطو))، فهم يهدفون أساسا إلى محاولة تحديد كيف ينشأ ويتكون "الأدب"، من هذه المعطيات العادية الموجودة فى الحياة، وبالتالى "فالحبكة" و"الحكاية" هنا محاولة للفصل بين ما هو "أدبي" وما هو ليس كذلك، فهى تقدم - من منظورهم - تفسيرا للتشابه الموجود بين الأعمال الأدبية المختلفة، عبر الأنحاء المتفرقة فى العالم، إذ هذا التشابه لا يُفَسَّر على أنه نتاج تشابه فى أحداث متماثلة أثرت على العمل الأدبى أو على الأديب، وليس أيضا نتيجة "نفوذ ثقافي" *Cultural Influence* خضعت له الأعمال الأدبية، وإنما هو - فى الحقيقة - يعود إلى ما تفرضه متطلبات إنشاء "الحبكة" على الأديب وعلى العمل الأدبي(٣).

وكان((بوريس توماشفسكي)) *Boris Tomashevsky* قد أطلق على أصغر وحدة من "الحبكة" اسم "الحافز" *Motif*، وهو قد يكون عبارة مفردة أو فعلا مفردا فى "الحبكة"(٤)، ويميز ((توماشفسكي)) بين "الحافز المقيد" *Bound Motif* و"الحافز الحر" *Free Motif*، الأول هو "حافز" تتطلبه الحكاية أو القصة، إذ هو ذو ضرورة منطقية خاصة

---

(١) أرسطو: ((فن الشعر))، ترجمة: د.إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م، صـ٩٧- ٩٨.
(٢) راجع: السابق، صـ٩٧-١٢٢.
(3) See: David Musselwhite: From Victor Shklovsky: "The connection between devices of Syuzhet construction and general stylistic devices"(1919), Taken From The Internet, Date: 12-05-2006,
«http://courses.essex.ac.uk/LT/LT204/SYUZHET.HTM»
(١) أنظر: رامان سلدن: ((النظرية الأدبية المعاصرة))، مرجع سابق، صـ ٣١- ٣٢.

فى عمل "الحكاية" وتماسكها الزمني، بينما الآخر - "الحافز الحر" - فهو ليس ذا أهمية أو ضرورة منطقية بالنسبة لمسيرة "الحكاية"، ويمكن للحوافز أن تكون ساكنة، تحدد حالة أو يمكن لها أن تكون حركية تعين حدثا(١).

ويشير ((سلدن)) إلى أن نظرية "الحافز" عند الشكليين تتضاد مع النظريات التقليدية من حيث النظرة إلى العلاقة بين العمل الأدبي، وبين الواقع الذى يستقى العمل الأدبى مادته منه، يقول: ((هذه النظرية تقلب رأسا على عقب المفهوم التقليدى الذى يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضمون، فمن الواضح أن الشكليين ينظرون، بطريقة معكوسة، إلى أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها إلى الواقع على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على عناصر خارجية غير أدبية اسم "التحفيز" *motivation*.))(٢).

ووجهات نظر الشكليين بهذه الكيفية، توفر أدوات تصنيفية متمايزة لعناصر القصة، ومن الجدير بالذكر أن ((بروب)) كانت له غاية أخرى من وراء التصنيفات التى قام بها، فهاهى ((إيفيجيمى ميليتنسكي)) *E.Mélènski* تقول: ((ومن المهم أن نلاحظ أن المورفولوجيا عند ((بروب)) لم تكن تشكل - حقا - هدفا بحد ذاته، وأنه لم يكن يرمى إلى وصف الأساليب الأدبية فى ذاتها، وإنما كان - على العكس من ذلك - يرغب فى اكتشاف خصوصية القصة العجيبة كجنس (أدبي) من أجل أن يجد فيما بعد تفسيرا تاريخيا لوحدة شكلها.))(٣).

---

(١) چيرالد برنس:((قاموس السرديات))،ترجمة:السيد إمام،دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، صـ١١٦

(٢) راما ن سلدن: ((النظرية الأدبية المعاصرة))، مرجع سابق، صـ٣٢.

(٣) إيڤيجيمي ميليتنسكي: ((الدراسة البنيوية والنمطية للقصة))، ضمن كتاب: فلاديمير بروب: ((مورفولوجيا القصة))، مرجع سابق، صـ٢٠٧.

ونستحضر هنا مقولة ((بروب)) التى وردت سابقا من أن "الوظائف" التى حددها، ونظام ترتيبها، لا يمثل شرطا لكل أنواع "القصة"، فلقد نبه سابقا إلى أن مسار اهتمامه هو "القصة العجيبة"، وليس "القصة المؤلفة تأليفا"، لكن هذه التقسيمات المتمايزة منه ومن الشكليين، كانت هى الأساس الذى عمل على تطوير؛ أغلب النقاد البنيويين الذين حاولوا تطوير "نظرية سرد بنيوية"، تنطبق مقولاتها على جميع أنواع "السرد"، وليس على "القصة العجيبة" فحسب.

كان الذى تأثر بهذه التقسيمات تأثرا عميقا بعد ذلك هو ((شترَوس))، فاستغل فكرة تقسيم القصة إلى وحدات واستخراج ما بها من وظائف فى تحليله الأنثربولوجى للأساطير، لكن الفارق كبير بين غاية الاثنين، فبينما ينطلق ((بروب)) من هدف الوصول إلى الخصائص المميزة للقصص العجيبة كجنس أدبي، كان هدف ((شترَوس)) هو الوصول إلى النظم التى تخضع لها الشعوب البدائية؛ لذا كانت الغاية مختلفة بين الهدفين.

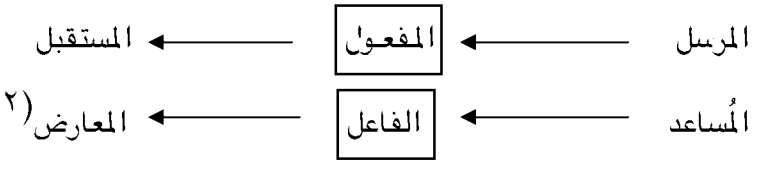
المحور الثاني: نموذجى ((جريماس)) و((بريموند)):

لكن مع مرور الوقت وجِد هدف آخر حاول النقاد أن يحققوه، وهو العمل على الوصول إلى نموذج يمكن الاستفادة منه فى نقد جميع أنواع السرد، وليس فى مجال واحد سواء كان "القصة العجيبة" أو "الأسطورة". ومن هنا حاول ((جريماس)) *Greimas* الاستفادة بأكبر قدر ممكن من صنيع كل من ((بروب)) و((شترَوس))، فرأى أن الأسطورة تقوم على أساس التعالق بين الوحدات الصغرى فيها على أساس مثلى ضدى بمعنى أن كل وحدة منها تتعالق ليس مع أخرى نقيضها، وإنما مع مثلها الضدي، وهو ما صاغه ((جريماس)) فى الأساس التالي:

$$\frac{A}{non\ A} \simeq \frac{B}{non\ B}$$

وهكذا يدخل كل متقابل مثلى فى علاقات أخرى مع غيره من المتقابلات فى بنية الأسطورة التى يكونها(١).

ثم ينطلق ((جريماس)) من ((شتراوس))؛ لكى يكمل به نظرية ((بروب)) فيصوغ نموذجا معدلا يشمل ستة عناصر يمثلها الشكل التالي:



[شكل رقم (١)]

ويشرح((جيرالد برنس)) كيفية استخدام هذا النموذج، فمثلا فى قصة المغامرات فإن للشخصية الرئيسية عدة أعداء، كلهم يقومون بدور المعارض هنا، بينما فى قصة غرامية يمكن أن يكون الشاب هو "الفاعل" و"المستقبل" فى الوقت نفسه، بينما الفتاة تكون هى "المفعول" و"المرسل" فى الوقت نفسه أيضا، وهكذا فالعنصر نفسه يمكن أن يجيء بالعديد من الصور المختلفة والوظائف المختلفة عبر التنويعات اللانهائية للقصص(٣).

وقد اختزل ((جريماس)) وظائف ((بروب)) إلى عشرين "وظيفة" جمعها فى أزواج ضدية، ورأى أن كل زوج منها ترتبط وظيفتاه ببعضهما فى علاقة تضمن بحيث يقتضى ظهور أحدها ظهور الأخرى، فمثلا الوظيفة S تقتضى وجود الوظيفة *Non* S، وفى

(١) أنظر: السابق، صـ٢٢٣.
(٢) أنظر: السابق، صـ٢٢٤. وقد غيرت صيغة الترجمة الواردة كي تستقيم مع الصيغ الشائعة في باقي الكتب.
(3) Gerald Prince: Narratolgy, op.cit, p.p.116.

الوقت نفسه ترتبط الوظيفتان معا بعلاقة أخرى مع زوج آخر، وهو ما يعبر عنه بالشكل التالي:

$$\overline{S} \text{ ضد } S \quad \text{أو} \quad \overline{S} \text{ ضد } S \ (1)$$

non S non S

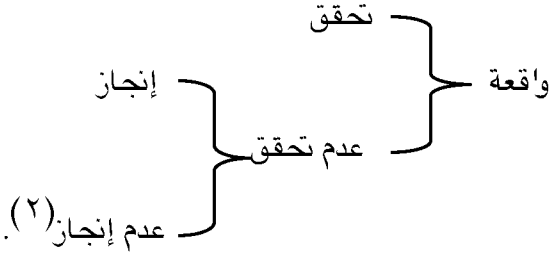
[شكل رقم (٢)]

ومن ناحية أخرى حاول ((كلود بريموند)) *Claude Bremond*، تناول التحليل من خلال منطق السرد نفسه، فهو لا يرى أن الأمور تسير بهذه الكيفية الآلية بحيث تستدعى كل "وظيفة" "الوظيفة" الأخرى بهذه الطريقة، وإنما هناك منطق تخضع له الأمور وهو منطق التحقق وعدم التحقق، إذ هناك ثلاث مراحل فى أية عملية سردية:

(١) الواقعة (موقف يهيئ الإمكانية)

(٢) تحقق أو عدم تحقق هذه الإمكانية

(٣) إنجاز أو عدم إنجاز، ومن هذه المتواليات يتكون السرد، حيث تتداخل الوظائف المتقاطعة معا، وهو يمثل ذلك بالشكل التالي:



[شكل رقم (٣)]

(١) أنظر: إيڤيجيمي ميليتنسكي: ((الدراسة البنيوية والنمطية للقصة))، مرجع سابق، صـ٢٢٤-٢٢٥.

(2)See: Gerald Prince: Narratolgy, , op.cit, p.p.118.

وهكذا فإن فى كل مرة داخل وقائع السرد ينفتح الاختيار على أحد احتمالين يفضى اختيار أحدهما إلى انفتاح الاختيار لأحد احتمالين آخرين، إلى أن تتشكل وتنتهى هذه المسيرة وفقا للمنطق الذى تشكل من قبل، وفى ظل هذا فإن الأحداث تتوزع طبقا لتصنيف: ((تحسينات / ترديات)) بحسب تأثيرها على مجرى الأمور؛ إما من سيء إلى أحسن، أو العكس، لكن المشكلة التى تواجه تصنيفات ((بريموند)) أنها على قدر كبير من التجريد، وبالتالى فإن نهجه يقع فى عمومية شديدة تقلل من قيمته التحليلية الناتجة(١).

المحور الثالث: التحليل البنيوى للقصص:

اعتمد ((رولان بارت)) على هذه الأعمال السابقة من أجل تأسيس تحليل بنيوى رصين، يتمكن من التعامل مع أى نص قصصى بفعالية وانضباط، ومن ثم حاول صياغة رؤية توضح الإجراءات الفعالة والواجب إتباعها عند تحليل الأعمال الأدبية، يقول - بعدما يعدد أنواع القصص -: ((فهل يجب أن نستخلص من هذا أن كونية القصة تتمركز فى لا معناها؟ أم أنها جد عامة، بحيث لم يبق للمرء ما يقول فيها (...) ولكن كيف يمكننا أن نسيطر على هذه الأنواع، وكيف يمكن أن نؤسس حقنا فى تمييزها، وفى معرفتها؟ وكيف يمكن أن نعارض بين الرواية والقصة القصيرة، وبين الحكاية والأسطورة(...))(٢).

وهكذا حاول التوجه إلى "البنيوية" من أجل الحصول على إجابات لأسئلته خاصة فى ظل ما كشفت عنه من وجود ملامح مشتركة بين القصص المتعددة على نحو ما كشف ((بروب)) من قبل، وفى ظل تحول البحث عما تقوله أو تختزنه القصة من إشارات ومعانى إلى البحث عن "بنية القصة" ذاتها، لكن السؤال الملح هنا هو: كيف يتم هذا

---

(١) أنظر: إيثيجيمي ميليتنسكي: ((الدراسة البنيوية والنمطية للقصة))، مرجع سابق، صـ٢٣١-٢٣٢.

(٢) رولان بارت: ((مدخل إلي التحليل البنيوي للقصص))، ترجمة: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الرباط ١٩٩٣م، صـ٢٨.

البحث ذاته؟ إذ - كما لاحظ هو - لا بد من أسس نظرية ينطلق منها هذا البحث، ويسترشد به، وكان النموذج الذى يتوجه إليه هو نموذج "الألسنية"، من أجل الحصول منه على المصطلحات الأولى على الأقل، ومن الممكن فيما بعد الاستقلال عن هذا النموذج عندما يكون قد تشكل "للتحليل البنيوى للقصص" نظريته الخاصة ونموذجه الخاص(١).

إن الفكرة الجوهرية التى تم الاستبصار بها عبر تأمل نموذج "الألسنية" هى أنه إذا كانت "الألسنية" تقف عند حدود الجملة ولا تتخطاها، لكونها لا ترى فيما وراء الجملة سوى جملة أخرى، ومن ثم ما من دافع للتوسع فى رؤيتها، فإن النقد المهتم بالسرد يعمل على توسيع هذه الرؤية لتشمل النص السردى محل الدراسة كله،بحيث يتم النظر إلى القصة على أنها جملة كبيرة مطولة،يقول((بارت)):(((...)فالقصة تشارك بنيويا فى الجملة، ولكنها لا تستطيع مطلقا أن تختزل نفسها إلى مجموعة من الجمل: فالقصة جملة كبيرة،شأنها فى ذلك شأن أى جملة إثباتيه.وإن هذه لتعتبر خطاطة لقصة بشكل ما))(٢).

إن من أهم الفوائد التى تشتمل عليها معاملة القصة على أنها جملة طويلة، وعلى أنه يمكن التعامل معها من خلال مفاهيم "الألسنية"؛ أن مسار العمل فى تحليل القصة يتضح ويتحدد بأنه من الواجب التعامل مع هذه الجملة على أنها تشتمل على عدة مستويات، والمستوى من منظور قد يكون نظاما من الرموز أو القواعد، أو غيره، أى أنه سيتم تقسيم تلك الجملة الطويلة إلى عدة حقول من أجل دراستها والوقوف عليها.

ويُقَدِّم ((بارت)) بالاعتماد على أعمال سابقيه، رؤية تحاول أن تكون متكاملة إلى حد ما فى مستويات القصة، يقول: ((ثم إننا نقترح تمييزا فى العمل السردى بين مستويات ثلاثة: مستوى ((الوظائف)) (بالمعنى الذى تأخذه الكلمة عند بروب وبريمون)

(١) السابق، صـ٢٨-٢٩.
(٢) السابق، صـ٣٣.

ومستوى ((الأفعال)) (بالمعنى الذى تأخذه هذه الكلمة عند غريماس عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو أنهم فواعل)، ومستوى ((السرد)) (والذى هو، بالمعنى الإجمالى يتمثل بمستوى ((الخطاب)) كما عند تودوروف). ونريد أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها برباط ذى صيغة اندماجية تتابعية: فالوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكانا فى الفعل العام للفاعل. ويتلقى الفعل نفسه معناه الأخير من كونه حدثا مسرودا أسند إلى خطاب له قانونه الخاص.))(١).

وواضح هنا محاولته الاستفادة من كل المحاولات التى سبقته من أجل الوصول إلى نظرية متكاملة حول القصص، وهذه المجالات الثلاثة التى يتحدث عنها هنا، هى مجالات العمل الأساسية لأية دراسة بنيوية حول السرد بعامة، بمعنى أن كل من يحاول القيام بتحليل بنيوى لأى عمل سردي، ينطلق من هذه المحاور أساسا، فيحاول أن يقف على "الوظائف" الخاصة للعمل محل دراسته، ويتخطى منه إلى "الحدث" - ما أسماه ((بارت)) "بالأفعال" -، ثم يدرس بعد ذلك "صيغة السرد" - ما أسماه "السرد".

أولا: الوظائف:

يجعل ((بارت)) أولى خطوات العمل إذا أردنا تحليل نص قصصى ما تحليلا بنيويا، أن نبدأ أولا بتقطيعه، وذلك بهدف الوقوف على أصغر وحدات السرد، يقول ((يجب البدء، أولا، بتقطيع القصة، وتعيين مقاطع الخطاب السردي، الذى نستطيع أن نوزعه على عدد صغير من الطبقات. فكل نظام يتكون من وحدات ذات طبقات معروفة وإننا لنقول باختصار، يجب تحديد أصغر وحدات السرد.))(٢).

لكن هنا تتولد إشكالية خاصة، منبعها أنه ليس من السهل الوقوف على أصغر وحدة سردية دائما، فإذا كان ((بروب)) قد حدد "الوظيفة" سابقا على أنها: ((..) ما

(١) السابق، صـ٣٨.
(٢) السابق، صـ٣٩.

تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته فى سير الحبكة.))[1]، فإن ذلك ليس من اليسر تحديده دائما، خاصة فى القصص التى تتخذ فيها "الحبكة" أشكالا مركبة إلى حد كبير، وهو ما يخالف نمط "الحبكات" التى عالجها ((بروب)) من قبل، فكيف يمكن إذن أن نقف على "الوظيفة"، أو بمعنى آخر، ما القاعدة التى يجب تعيينها وفقا لها.

إن الأساس الذى يرى ((بارت)) أنه من الواجب تحديد "الوظائف" طبقا له، هو "المعني"، وليس المعنى المفرد الذى تحمله الكلمات فى داخلها، إنما المعنى الذى يساعد فى بناء القصة على وجه التحديد، فما يجعل من مقطع ما أو كلمة ما - إذ ليس شرطا أن تكون "الوظيفة" مجموعة من الكلمات - وظيفة، هو إسهامها فى بناء الحكاية، وهو ما تظهر قيمته فيما بعد(*) فى النص الروائي[2].

وبعد أن نقف على "الوظائف" المتضمنة فى نص ما، فإن إشكالية أخرى تنشأ وهى كيف يتم ترتيب هذه "الوظائف" ذاتها؛ إذ لا بد من ترتيبها، ولكن كيف؟ فعند ((بروب)) كان يتم ترتيبها فى تسلسل محدد وصارم يقتضى عدم تغيير الترتيب، وإن كان الظهور أو الاختفاء ليس شرطا، لكن على "الوظائف" ألا تخالف الترتيب المحدد لها، أما هنا فإن ((بارت)) يرى ضرورة ترتيب "الوظائف" وفقا لمنطق آخر، يقول: ((يجب توزيع هذه الوحدات الوظيفية على عدد صغير من الطبقات الشكلية. وإذا أردنا أن نحدد هذه الوحدات دون أن نلجأ إلى جوهر المضمون (الجوهر النفسى مثلا)، فهذا يتطلب منا أن نعيد النظر مجددا فى مختلف مستويات المعني: فبعض الوحدات تتخذ وحدات تساويها روابط لها. ولكى يتم إشباع الوحدات الأخرى، يجب على العكس من هذا، الانتقال إلى

---

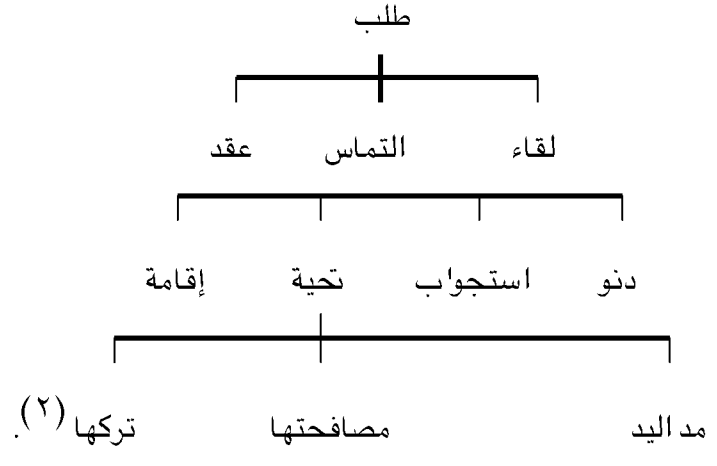
(١) فلاديمير بروب: ((مورفولوجيا القصة))، مرجع سابق، صـ٣٨.

(*) (ما بعد) أي ما بعد في داخل النص الروائي نفسه مع المضي في القراءة، وليس لها ارتباط بالزمن، إذ علي المستوى الزمني يمكن أن يكون لهذه الوظيفة قيمة بنائية فيما قبل، وذلك منبعه التمييز الجوهري بين "زمن القصة"، و"زمن الحكاية" علي نحو ما سيجيء لاحقا.

(٢) أنظر: رولان بارت: ((مدخل إلي التحليل البنيوي للقصص))، مرجع سابق، صـ٣٩-٤٤.

مستوى آخر. وينتج عن هذا طبقتان كبيرتان من طبقات الوظائف، بعضها توزيعي والأخرى اندماجية.))(١).

وهكذا فإنه بدلا من ترتيب "الوظائف" فى شكل متعاقب، يتم ترتيبها على هيئة طبقات، ومستويات، تماما كما تلجأ "الألسنية" إلى ترتيب الكلمات فى محورى "التراكيب" و"الاستبدال"، وذلك يكشف عن خصب هذا التحليل فى الوقوف على مقدار التداخل القائم بين هذه "الوظائف" نفسها، فبنية القصة من خلال الوظائف من منظور ((بارت)) بنية متداخلة، وليست بنية متتالية؛ لذا فإنه من الضرورى هنا الاستعانة "بالنحو الوظيفي" من أجل الوقوف على علاقات هذه "الوظائف" ببعضها، خاصة من خلال نماذجه الشجرية التوليدية التى جاء بها، وبالتالى فإنه يتم تنظيم "الوظائف" فى متواليات، فمثلا يتم توزيع وظائف الحلقة الأولى من حلقات ((جولد فانجر)) فى قصص ((جيمس بوند)) على النحو التالي:



(٢).

[شكل رقم (٤)]

(١) السابق، صـ٣٩.
(٢) السابق، صـ٤٥-٦٠.

وبعد ذلك يمكن للمحلل أن ينتقل إلى مستوى آخر، وهو ما يدعوه ((بارت)) "بالأفعال".

ثانيا: ((الأفعال)):

يوضح ((بارت)) فى النص التالى كيف يختلف التحليل البنيوى عن أى تحليل آخر فى النظر إلى "الشخصية" فى النصوص السردية، يقول: ((وإن التحليل البنيوى منذ ظهوره، نفر نفورا كبيرا من معالجة الشخصية كما لو أنها جوهر، حتى وإن تعلق الأمر بالتصنيف، وكما ذكر تودوروف، فإن توماشفسكى قد أنكر على الشخصية أى أهمية سردية. ثم خفف من حدة هذه النظرة فيما بعد. وأما بروب، فمن غير أن يذهب مذهبا يحجب فيه التحليل عن الشخصيات، فإنه يحولها إلى نموذج بسيط، لم يؤسسه على علم النفس، ولكن على وحدة الأفعال التى تهبها القصة للشخصيات (واهب الأشياء السحرية، مساعد، شرير، إلى آخره))[1].

وهكذا التحليل البنيوى يستبدل تحليل الشخصيات الذى يمكن أن يكون مغريا للدخول إلى مجالات أخرى من خلالها، كالمجال النفسى أو الاجتماعى أو السياسى أو غيره، بتحليل أفعال هذه الشخصيات، أى ما تؤديه فى نص القصة، فعندما حاول ((تودوروف)) مثلا، تحليل رواية نفسية، لم ينطلق من الشخصيات كما هو متوقع فى تحليل قصص من هذا النوع، وإنما انطلق من منظور ما يحيط بهذه الشخصيات، وما تدخل فيه من علاقات فى بنية النص؛ فوجد أن الشخصية إما أن تكون فى محيط الحب أو محيط الإيصال أو محيط المساعدة، ومن هذا المنظور نفسه كانت نظرة ((جريماس)) أيضا، فسبب تسميته للشخصية بأنها "فاعل" هو التعامل معها من خلال ما تقوم به من أفعال فى داخل البنية القصصية، وليس من خلال ما تتميز به من صفات انسانية.[2]

---

(١) السابق، صـ٦٣.
(٢) السابق، صـ٦٥-٦٦.

إذن فالخطوة الأولى لأى تحليل بنيوى للقصص هو الوقوف على "الوظائف" الموجودة فى هذه القصة، عن طريق الوصول إلى أصغر وحدة سردية فيها، وهى الوحدات التى تؤثر على بناء القصة ذاتها، ثم العمل على وضع هذه الوظائف فى خطاطة توضح العلاقات القائمة بين هذه "الوظائف"، ولكون هذه العلاقات متداخلة فإنه يتم وضعها فى متواليات، تدخل فى علاقات استبدالية مع بعضها البعض، وكل هذه الخطوات هى مُعِينٌ جيد من أجل الوصول إلى الخطوة التالية، إذ بعد هذه الإجراءات يكون من اليسير الوقوف على أفعال الشخصيات من خلال تتبع أحداث القصة ذاتها، ومن ثم يمكن تحليل هذه الشخصيات فى ضوء أفعالها، وفى ضوء علاقاتها ببعضها، وبالوظائف السابقة، وببناء القصة كلها، بعد ذلك تأتى المرحلة الثالثة التى سيلى الحديث عنها.

ثالثا: ((السرد)):

إن القصة فى النهاية هى نص موزع بين "مُرسِل" و"مستقبل"، وكل منهما يقتضى الآخر ويفترضه، وتتولد مشكلة كبيرة فى حالة النصوص السردية المكتوبة، وهى أن الكثير قد يعتقد أن "المرسل" أو "الراوي" هو: "المؤلف"، وأن حدود هذه المشكلة تقف عند ذلك فقط لكن التحليل البنيوى أكثر وعيا بجوانب هذه المشكلة؛ لذا قام ((بارت)) بتغيير جوهر الاهتمام والنظرة التقليدية فى ذلك الأمر؛ يقول: ((والقضية، فى الواقع ليست فى استبطان دوافع الراوي، ولا فى استبطان الآثار التى ينتجها السرد فى القارئ، إنها فى وصف النظام الذى يكون فيه للراوى والقارئ معنى على طول القصة نفسها.))(١) [التأكيد من عندي].

(١) السابق، صـ٧٠.

وهذا التمييز هو على درجة كبيرة من الأهمية؛ فهنا يتم تحديد نطاق عمل البحث حول "صيغة السرد"، في المكان الذي يمكن القول بأن كلا من "القارئ" و"المؤلف" يتحاوران فيه حول المادة المُقَدَّمة في النص، بافتراض أن كلا منهما يتوجه ناحية الآخر؛ وبالتالي فإنه من المهم الوقوف على أبعاد هذا التحاور في النص القصصي، وعند تدقيق النظر سيتبين أن سؤالا على قدر كبير من السهولة والوضوح مثل: من راوي القصة؟ ليست الإجابة عنه بشيء يسير أو من السهل تحديده.

وقد أثيرت حول هذا السؤال ثلاثة مفاهيم يلخصها ((بارت)) في نصه التالي ((أما المفهوم الأول، فيرى أن القصة يرسلها شخص (بالمعنى النفسي التام لهذا المصطلح) ولهذا الشخص اسم، هو المؤلف. ويتم فيه تبادل ((الشخصية)) وفن الفرد، المتطابقين تماما، دون توقف.(...) وأما المفهوم الثاني، فيجعل من الراوي نوعا من أنواع الوعي الكلي ويبدو هذا الوعي غير شخصي في الظاهر، لأن الراوي يرسل القصة من وجهة نظر عليا. وهذا يعني، أنه في داخل شخصياته (لأنه يعلم كل ما يجري في داخلهم)، وخارجها في الوقت نفسه (لأنه لا يتطابق أبدا مع شخصية أكثر من الأخرى). وأما المفهوم الثالث، وهو الأكثر حداثة (...) ويملي هذا المفهوم على الراوي أن يقف بقصته عند حدود ما تستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرفه: فيجري كل شيء تماما كما لو أن كل شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسلة للقصة.))[1].

لكن ((بارت)) ما يلبث أن يعلن اعتراضه على هذه المفاهيم، وذلك لأنه يراها مزعجة لكونها تعامل الراوي والشخصيات الروائية على أنها شخصيات حقيقية وحية،

(١) السابق، صـ٧١-٧٢.

ومن ثم يؤكد على أن شخصيات القصة هى كائنات ورقية فى النهاية، أما المؤلف ذلك الشخص الحي؛ فإنه لا يمكن أن يختلط مع راويها فى أى شيء من الأشياء، وإنما ما يجيء من إشارات خاصة بالراوى فى القصة، ليس منبعها إعلان المؤلف عن نفسه، وإنما منبعها ما تقتضيه الرواية أو القصة نفسها من وجود، ومنبع هذه الاختلافات فى أسلوب الحكى أن هناك نظامين لهذا الأسلوب، إما شخصي، يستفيد من العلامات اللسانية الخاصة بالشخص (أنا)، أى التى يبدو فيها أن هناك راويا حاضرا يتحدث، أو أسلوب آخر غير شخصي، يستفيد من العلامات اللسانية غير الشخصية (هو)، أى التى يبدو فيها الراوى غائبا وغير موجود فى مواجهتنا عند قراءتنا للنص المقدم. ومن المهم تحديد وتعيين أى أنواع الأسلوب الذى يُستخدم فى تقديم القصة عند التحليل البنيوي، وأيضا الوقوف على دلالة استخدام هذا الأسلوب بالنسبة لمعطيات القصة ذاتها. (١)

لقد كانت محاولة ((بارت)) على قدر كبير من الأهمية، لأنها استطاعت أن تجمع الأشياء المتناثرة من أراء البنيويين السابقين، والمتعارضين أحيانا فى الرؤية، ضمن إطار واحد يحقق الاستفادة القصوى من تلك الآراء، وجوهر ذلك تحديد المجالات الثلاثة التى هى مناط العمل فى أى تحليل بنيوي، أى "الوظائف"، و"الحدث" و"صيغة السرد". لكن محاولته يشوبها هنا أنها على قدر كبير من العمومية، وذلك منبعه الصبغة التعليمية والتبسيطية التى يمتاز بها مؤلفه هذا. لكن التحليل البنيوى - خاصة مع استمرار العمل به أخذ يكتسب صرامة وتطورا كبيرين، حتى أصبح "علم السرديات" متشكلا على نحو واضح تماما، ومن ثم كانت هناك حاجة شديدة إلى مؤلف آخر يكون أكثر انضباطا وصرامة وتعمقا من عمل ((بارت))، الذى صيغ على أساس أنه مقدمة وليس أكثر، وقد تحقق ذلك

(١) أنظر: السابق، صـ٧٢-٧٣.

على يد أحد أهم نقاد السرد البنيويين ((جيرار جينيت)) *Gérard Genette* الذى استطاع تقديم صياغة متماسكة تستوعب أغلب معطيات "نظرية السرد البنيوية" على نحو ما سيجيء.

المحور الرابع: "الخطاب السردي":

والخلفية الأساسية التى انطلق منها ((جينيت)) هى أن بعض المشككين قد أخذوا عيبا على التحليل البنيوى للحكاية؛ فرأوا أنه لا يناسب إلا الحكايات البسيطة فقط، كالحكايات الشعبية أو الأساطير، أما فى حالة الحكايات الأعقد من ذلك، فإن الفرضيات التى صيغت لا يصبح من السهل الوقوف عليها، والتأكد من صلاحيتها، ومن ثم عمل ((جينيت)) على إثبات عدم صحة هذا الكلام، وقطع الشك باليقين فى هذا الصدد فقام بتقديم دراسة نقدية بنيوية لأعقد وأطول النصوص الروائية، وهى رواية ((بحثا عن الزمن الضائع)) ((لمارسيل بروست))(١).

وقد حاول ((جينيت)) فى هذه الدراسة تنظيم إطار عمل تحليل الخطاب السردى بعامة، فى ثلاثة مجالات، يقول: ((وربما يسمح لنا هذا بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردى (أو على الأقل بصياغتها) وفقا لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال، سنختزل هنا فى ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي: تلك التى تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة، والتى سندرجها تحت مقولة الزمن؛ وتلك التى تتعلق بأنماط الـ«تمثيل» السردى (وأشكاله ودرجات)، وبالتالى بصيغ الحكاية؛ وأخيرا تلك التى تتعلق

(١) أنظر: جوناثان كولر: تصدير كتاب: جيرار جينيت: ((خطاب الحكاية: بحث في المنهج))، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط٢، المجلس الأعلي للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧م صـ٢٤-٢٥.

بالكيفية التى يبدو بها السرد نفسه (بالمعنى الذى عرَّفناه به، أى الوضع أو المقام السردي) مُسْتَتْبَعا فى الحكاية، ومعه محركاه: السارد ومتلقيه، الحقيقى أو المفترض؛ وقد نميل إلى إدراج هذا التحديد الثالث تحت عنوان الـ «شخص» (...))))[1].

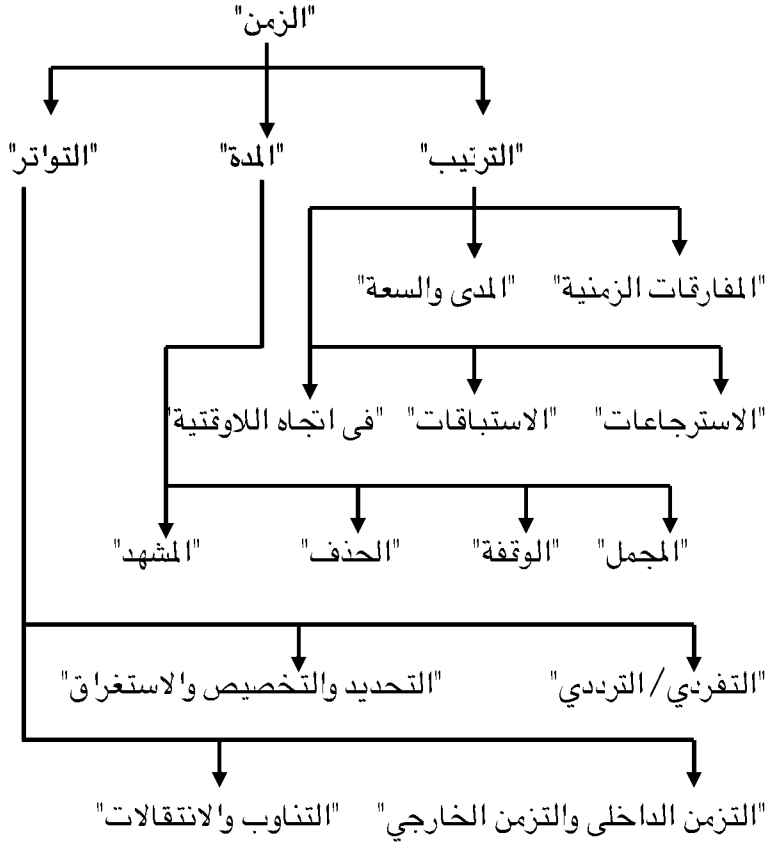
وإذا ما تمت مقارنة هذا التقسيم بتقسيم ((بارت)) السابق، فسيكون ذلك على النحو التالي:

نموذج ((بارت)):	"الوظائف"	"الحدث"	"صيغة السرد"
نموذج ((جينيت)):	"الزمن"	"صيغ الحكاية"	"الشخص" [وقد عدلها إلى الصوت فيما بعد]

ولا يعود الاختلاف بينهما إلى مجرد الاختلاف فى المسميات، وإنما هناك فارق جذرى كبير بين عمق هذه التصنيفات، فهى عند ((جينيت)) أكثر غزارة وشمولا لعناصر التحليل عما هو عند ((بارت))، حتى أن كل جزء من أجزاء نموذج ((جينيت)) تشتمل على العديد من العناصر الأخرى التى ربما لم تخطر على بالٍ ((لبارت)).

(١) جيرار جينيت: ((خطاب الحكاية: بحث في المنهج))، مرجع سابق، صـ٤١.

أولا: (الزمن):



[شكل رقم (٥)]

إن النقطة الجوهرية التي ينطلق منها ((جينيت)) هنا، هي التمييز القائم بين "القصة" و"الحكاية"، باعتبار أن الاثنين شيئان مختلفان على نحو ما تقدم في الحديث عن "الحكاية" و"الحبكة"، وبالتالي فإنه من الضروري الوعي بأن لكل منهما زمنه الخاص، وأن لهذين الزمنين ترتيبهما الخاص بهما، يقول ((جينيت)): ((بعد اتخاذنا هذه الاحتياطات، سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لما يبدو

لى تحديدات أساسية ثلاثة هي: الصلات بين الترتيب الزمنى لتتابع الأحداث فى القصة والترتيب الزمنى الكاذب لتنظيمها فى الحكاية (...) والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (فى الواقع، طول النص) لروايتها فى الحكاية وأعنى صلات السرعة (...) وأخيرا صلات التواتر، أى - بعبارة تقريبية فقط - العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية (...))(١).

أى أن عنصر "الزمن" يشتمل هو الآخر على ثلاثة مجالات بحث، وهى بدورها تشتمل على عناصر أخرى؛ ومن أجل سهولة تتبع تقسيمات ((جينيت)) المتعددة سأحاول أن أضع هذه التقسيمات فى أشكال تخطيطية تمكن من الوقوف عليها؛ وعلى هذا فإن الشكل السابق رقم (٥) أوضح فيه تقسيمات "الزمن" عند ((جينيت))، وفيما يلى توضيح لهذه التقسيمات.

(١) "الترتيب":

يذكر ((جينيت)) أن دراسة "الترتيب" هو دراسة مقارنة للأحداث كما تظهر فى الحكاية، أى فى زمنها الكاذب، مع زمنها الحقيقى فى القصة، يقول: ((تعنى دراسة الترتيب الزمنى لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية فى الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها فى القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك.))(٢)؛ وعلى هذا فإنه من أجل دراسة عناصر "الترتيب" لا بد أولا من تحديد تتابع الأحداث والمقاطع السردية فى كل من "الحكاية" و"القصة".

---

(١) السابق، صـ٤٦-٤٧.
(٢) السابق، صـ٤٧.

(١-١) "المفارقات الزمنية":

وهى مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية، والوقوف على هذه المفارقات يمكن من الوصول إلى المرحلة التالية من مراحل البحث فى "الزمن".

(١-٢) "المدى والسعة":

إذا ما أُفترض وجود حالة من حالات الصفر بين الزمنين السابق الحديث عنهما أى عندما يكون زمن القصة الحقيقية هو زمن السرد، وهو افترَض من أجل الدراسة وقلما يحدث فى الحقيقة،إذ لا بد من وجود انحراف عن هذه الحالة، سواء بالسلب أو بالإيجاب ولا بد من العمل على تحديد هذا الانحراف وتحديد اتجاهه، يقول ((جينيت)): ((يمكن المفارقة الزمنية أن تذهب، فى الماضى أو فى المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة « الحاضرة » (أى عن لحظة القصة التى تتوقف فيها الحكاية لتخلى المكان للمفارقة الزمنية): سنسمى هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية. ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا - وهذا ما نسميه **السعة**.))[١].

أى أن "المدى" هو تحديد لاتجاه الانحراف، فى الماضى أو المستقبل عن اللحظة التى تتوقف القصة فيها، أما "السعة" فهى محتوى هذا الانحراف نفسه الذى يمكن أن يطول أو يقصر، وفى المراحل التالية يتم تناول "المدى" بحسب اتجاهه.

(١-٣) "الاسترجاعات":

وهذه التسمية هى ما ارتضاه مترجمو ((جينيت)) لما هو متعارف عليه "بالفلاش باك"، وذلك عندما يتم توقف تقدم الحكاية من أجل تقديم شيء هو سابق زمنيا عن اللحظة التى توقفت فيها، يقول ((جينيت)) عنه: ((يشكل كل استرجاع، بالقياس إلى

(١) السابق، صـ٥٩.

الحكاية التى يندرج فيها - التى ينضاف [هكذا فى النص] إليها -، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى (...)))(١).

ولا بد هنا من ملاحظة أن "الاسترجاعات" قد تكون داخلية أو خارجية فالخارجية هى تلك التى يكون فيها "سعة الاسترجاع" خارج الحكاية نفسها، وبالعكس الداخلية التى تقع فى داخل الحكاية، ويمكن أحيانا أن يكون "الاسترجاع" خليطا منهما فيكون داخليا وخارجيا، ولتحديد ما إذا كان الاسترجاع داخليا أو خارجيا أهمية كبرى فى التحليل السردي، إذ يرى ((جينيت)) أن وظيفة "الاسترجاعات الخارجية" أنها تكمل الحكاية عن طريق تنوير القارئ بحدث خارج الأحداث المتناولة فى الحكاية.(٢)

أما "الاسترجاعات الداخلية" فإنه يقسمها هى نفسها إلى قسمين، غيرية القصة هى تلك التى تتناول أحداثا قصصية مختلفة فى مضمونها وفى خطها عما هو مقدم فى الحكاية، ومثلية القصة وهى تلك التى تتناول أحداثا من خط العمل نفسه، وهذه "الاسترجاعات" مثلية القصة هى نفسها يمكن أن تكون إحدى نمطين، إما تكميلية أى أنها تكمل خط الأحداث بما تسده من فجوات لم يتم تناولها فى الحكاية، وإما تكرارية وهى تلك التى تقدم أحداثا سبق أن تناولتها الحكاية نفسها فى مسيرتها، وبالتالى فهى « تذكيرات » ولا تتضمن عادة أبعادا نصية ودلالات واسعة النطاق على نحو ما هو موجود فى التكميلية.(٣)

---

(١) السابق، صـ٦٠.
(٢) أنظر: السابق، صـ٦٠-٦١.
(٣) أنظر: السابق، صـ٦١-٦٤.

(١-٤) "الاستباقات":

ومن الطبيعي أن الحديث عن "الاسترجاعات" يستحضر الحديث عن "الاستباقات"، وهي معكوس "الاسترجاعات"، أي أنها توقف في مسيرة الحكاية من أجل تقديم أحداث سوف تحدث مستقبلا، ويوضح ((جينيت)) أن الحكاية بضمير المتكلم هي عادة أكثر الصيغ ملاءمة لها، وذلك بسبب الطابع الاستعادي الذي تتضمنه صيغة الحكاية بضمير المتكلم، وبالتالي فإنه من حق "الراوي" أن يشير إلى تلميحات في المستقبل من خلال موقعه الراهن.(١)

وتنطبق التقسيمات السابقة "للاسترجاعات" على "الاستباقات". فهي أيضا ومن المنظور نفسه تنقسم إلى "داخلية" و"خارجية"، و"الاستباقات الخارجية" بالذات وظيفتها ختامية، فهي لكونها تنتمي إلى نمط أحداث غير موجود في مسيرة الحكاية، تدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية.

وينطبق التقسيم نفسه "للاسترجاعات الداخلية" على "الاستباقات الداخلية" فهي إما مثلية القصة، تقدم أحداثا في مسيرة الحكي سوف تحدث، وبالتالي فإنه يتم التأكيد عليها مقدما، أو غيرية القصة،تقدم أحداثا لن يتم تكرارها في الحكاية،وسوف يكون معروف أنها وقعت فقط من خلال هذا الاستباق الداخلي الغيري الذي جاء من قبل.(٢)

(١-٥) "في اتجاه اللاوقتية":

إذا كان قد تم التحدث عن "الاسترجاعات"، وعن "الاستباقات"، فماذا عن تلك المقاطع السردية المربكة التي لا نستطيع أن نحدد ما إذا كانت استرجاعا أم استباقا، مثلا مقولة مثل تلك:

---

(١) أنظر: السابق، صـ٧٦.
(٢) أنظر: السابق، صـ٧٩.

كان لا بد من أن يحدث فيما بعد، كما سبق أن رأينا...

أو مثلا مقولة مثل تلك:

كان قد سبق أن حدث، كما سنرى فيما بعد...

فكيف يمكن تحديد موقع هذه المقطوعات؟ أو ماذا تُمَثِّل هى فى الحقيقة؟

يتحدث ((جينيت)) عن هذا النوع، فيقول: ((هذه الاسترجاعات الاستباقية أو الاستباقات الاسترجاعية كلها مفارقات زمنية معقدة، وتربك أفكارنا المطمئنة عن الاستعادة والاستشراف بعض الإرباك. ولنذكر مرة أخرى بوجود تلك الاسترجاعات المفتوحة (أى التى لا يمكن تحديد موقع نهايتها)، الأمر الذى يستتبع حتما وجود مقاطع سردية غير محددة زمنيا(...) ولكى تكون الأحداث غير قابلة لأن يُحدِّد موقعها، يكفى أن تربط لا بحدث آخر (الأمر الذى قد يجبر الحكاية على تحديدها بأنها أحداث سابقة أو لاحقة)، بل بالخطاب التعليقى (غير الزمني) الذى يواكبها - والذى نعرف الحجم الذى يتخذه فى هذا العمل))(١)

(٢) "المدة":

بعدما تحدث عن الترتيب الزمنى فى الحكاية سابقا، وبعدما تحدث عن الاختلافات التى تحدث فى هذا الترتيب، ينتقل ((جينيت)) إلى مستوى أصعب من ذلك هو مستوى المدة، وقد أشار ((جينيت)) إلى الصعوبات التى ينطوى عليها البحث فى المدة فى مقولته التالية: (((...) إن المدة هى التى يحس فى شأنها بهذه الصعوبات أيما إحساس لأن وقائع الترتيب، أو التواتر، يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمنى للقصة

(١) السابق، صـ٩٠.

إلى الصعيد المكانى للنص: فالقول إن حادثة (أ) تأتى «بعد» حادثة (ب) فى التنظيم المركبى لنص سردي، أو أن حدثا (ج) يروى فيه «مرتين» قول بقضيتين معناهما واضح، ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل: «إن الحدث (أ) الحدث سابق الحدث (ب) فى زمن القصة» أو «إن الحدث (ج) لا يقع فيه إلا مرة واحدة» ومن ثم، فالمقارنة هنا بين الصعيدين شرعية وملائمة. وبالمقابل، فمقارنة «مدة» حكاية ما بمدة القصة التى ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات.))(١).[التأكيد من عنده]

وبالتالى فإن النقطة المرجعية التى يتم على أساسها تحديد ما يحدث فى "المدة" مفتقدة ومن غير الممكن الوقوف عليها؛ لذا فإنه من الضرورى الوقوف على المفاهيم التى تساعد فى تحديد تواقتات المدة، وهنا يقدم ((جينيت)) تعريفه "للسرعة"، يقول: ((ونقصد بـ«السرعة» العلاقة بين قياس زمنى وقياس مكانى (كذا مترٌ فى الثانية وكذا ثانية فى المتر) فستحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (وهى مدة القصة) مقيسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (وهو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات). ومن ثم فإن الحكاية المتواقتة، وهى درجة الصفر المرجعية الافترٰضية عندنا قد تكون هنا حكاية ذات سرعة متساوية، دون تسريعات ولا تبطئات وقد تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة دوما.))(٢).

وهكذا فإنه يتبين أن المقصود تحديد سرعة السرد فى مسيرة الحكاية من خلال تواقتاتها طبقا للمقياس الذى حدده ((جينيت)) فى الفقرة السابقة، وعند تحديد هذه

(١) السابق، صـ١٠١.
(٢) السابق،صـ١٠٢.

السرعة، وملاحظة التغيرات الحادثة فيها؛ سوف نجد احتمالات أربع لهذه السرعة يلخصها ((جينيت)) فى مقولته التالية: ((وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتى سنسميها من الآن فصاعد الحركات السردية الأربع، هى الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين (وهما الحذف والوقفة الوصفية)، ووسيطان هما: المشهد، الذى هو« حواري » فى أغلب الأحيان، والذى سبق أن رأينا أنه يحقق تساوى الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا (...) [و] « الحكاية المجملة » أو بـ« المجمل » على سبيل الاختصار- وهو شكل ذو حركة متغيرة (بينما للثلاثة الأخرى حركة ثابتة، من حيث المبدأ على الأقل) (...) وقد يمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطا كافيا جدا عن طريق الصيغ الرياضية التالية، التى يدل فيها زق على زمن القصة، وزح على زمن الحكاية الذى ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عرفيا:

الوقفة: زح = ن، زق = 0. إذن: زح∞› زق

المشهد: زح = زق

المجمل: زح ‹ زق

الحذف: زح = 0، زق = ن. إذن زح‹∞زق.))(١).

وينطلق ((جينيت)) بعد ذلك فى شرح كل عنصر من هذه العناصر من خلال حديثه عن "المدة".

(٢-١) "المجمل":

وهو السرد فى بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال، فلو قلت مثلا: رحلت من مكانى إلى مكان ما

(١) السابق، صـ١٠٨-١٠٩.

وأقمت سنتين هناك، وتزوجت وأنجبت وعدت بزوجتى وولدى إلى مكاني، فإن ذلك هو من قبيل "المجمل" الذى يتم فيه اختصار مسافات زمنية كبيرة فى حكاية أصغر منه زمنيا، إذ يمكن أن تطول مسافة الاختصار لكن المحك يبقى مرهونا "بالمدى"الذى يتم اختصاره.(١)

(٢-٢) "الوقفة":

وهى عادة تأتى فى داخل النص الحكائى من أجل الوصف، فيتم إيقاف سير الحكاية من أجل تقديم معلومة وصفية عن هيئة ما، ويمكن لهذه الوقفة أن تلعب دورين فى المسيرة السردية بعد ذلك، إذ يمكن أن تؤدى هذه الأوصاف إلى إبطاء الحكاية من خلالها هى نفسها بقطع مسيرة الحكى من ناحية، أو من خلال ما تسهم به هذه الأوصاف من إبطاء لهذه المسيرة نفسها بعد ذلك، لكن يمكن أيضا أن تسهم الوقفة فى تسريع مسيرة الحكي، خاصة إذا ما كانت هذه الأوصاف المقدمة سيتم استغلالها على نحو يؤدى إلى تسارع الأحداث.(٢)

(٢-٢) الحذف:

يفرق ((جينيت)) بين "الحذف الزمني"، وبين "النقصان"، "فالحذف الزمني" هى مدة محذوفة داخل النص الحكائى ذاته، لكن الحذف نفسه نوعان، إما حذف صريح أو حذف غير الصريح؛ إذ فى الأول يتم ذكر الحذف صراحة، مثل المقولة التالية: مضت بضع سنوات، فهنا يتبين أن هناك حذفا زمنيا فى هذه المقولة، لكن أحيانا يكون هناك حذف ضمني، مثل مقولة: البيت المهدم الأركان، فلا بد أن هذا البيت قد مرت عليه فترة

(١) أنظر: السابق، صـ١٠٩-١١٠.
(٢) أنظر: السابق، صـ١١٢-١١٦.

زمنية كبيرة حتى يصل إلى هذه الحالة، لكن هنا لا يتم الإشارة إلى هذه الفترة على الرغم من أنها موجودا ضمنا فى المقولة.(١)

(٢-٤) "المشهد":

"المشهد" هو أن يتم الاستمرار فى النص السردي، لكن مع وجود حالة من التساوى فى زمن القصة وزمن الحكاية نفسها، فمثلا مقولة مثل: قالت له أنا أحبك، فأجاب عليها بقوله ....، هنا المسيرة السردية تتساوى مع مسيرة القصة، فلا يتم تسريع أو إبطاء أو حذف من الأحداث، وقد لاحظ ((جينيت)) أن هذا النمط قد استخدمه ((بروست)) كثيرا فى روايته ((بحثا عن الزمن الضائع)). وبالحديث عن المشهد يكون قد انتهى الحديث عن المدة عند ((جينيت))(٢)، ومن ثم يتم الانتقال إلى آخر عناصر دراسة "الزمن" عنده،وهى "التواتر" كما سيجيء.

(٢) "التواتر":

ويقصد به ((جينيت)) علاقة التكرار بين الحكاية والقصة، وهو مظهر من المظاهر الأساسية لزمنية السرد، فالحدث ليس قادرا على الوقوع وحسب، وإنما هو قد يقع مرة أخرى، وقد يتكرر وقوعه أيضا فى النص السردى الواحد، وفى عنصر "التواتر" يتم دراسة هذا التكرار فى الأحداث، ويتم تحديده والوقوف عليه، وذلك عن طريق ملاحظة وتحديد التالي:

(٢-١) "التفردي/الترددي":

يمكن للنص السردى إما أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وذلك ما يرمز له بالصيغة الرياضية: (ح١/ق١)، أو أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية

(١) أنظر: السابق، صـ١١٧-١١٩.
(٢) أنظر: السابق، صـ١٢٢.

(ح ن/ ق ن)، أو أن يروى مرات لا متناهية ما قد وقع مرة واحدة: (ح ن/ ق١)، وأخيرا قد يروى مرة واحدة أو دفعة واحدة ما وقع مرات لا نهائية (ح١/ق ن) (١)، وهنا يتم تحديد ذلك من أجل الانتقال إلى المرحلة التالية.

(٢-٢) "التحديد والتخصيص والاستغراق":

عندما تتكرر حكاية ما فى نص سردي، فهى تتحدث عن حكاية وقعت ووقعت مرة أخرى، وفى هذه الحكايات يتم التمييز بين هذه العناصر الثلاث:

التحديد: وهو الإشارة إلى الحدود الزمنية لسلسلة ما بطريقة ضمنية، كالقول مثلا منذ سنة معينة لم أقابله ثانية.

التخصيص: وهو تحديد أقل عمومية من الأول، لكن يمكنه أيضا أن يظل ضمنى وليس متعينا تماما، وذلك باستخدام ظروف زمان مثل أحيانا، بعض الأيام، غالبا ويمكن أن تستخدم ظروف تشير إلى "تواتر" دائم، مثل كل الأيام، كل يوم جمعة وهكذا.

الاستغراق: عندما يكون هناك واقعة سردية ذات مدة ضئيلة، ويتم تواترها فى النص الروائي، دون أن تتعرض لأى تغير فى مدتها الزمنية.(٢)

(٢-٣) "التزمن الداخلى والتزمن الخارجي":

وذلك أنه عندما يتم تكرار حكاية ما فى داخل النص السردي، فإن هناك نوعين من الزمن يكتنفانها، الزمن الداخلى الخاص بها، والزمن الخارجى الذى يتناول علاقة هذه الحكاية بالزمن الواقعى عند تكرارها فى النص، فتعتمد عليه أو تشير إليه أو تتفاعل معه(٣)، وهنا يتم تحديد هذين الزمنين.

---

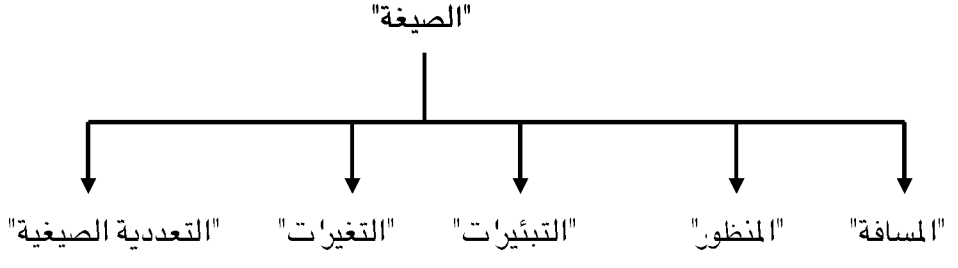
(١) أنظر: السابق، صـ١٢٩-١٤٠.
(٢) أنظر: السابق، صـ١٤١-١٤٣.
(٣) أنظر: السابق، صـ١٥٣.

(٢-٤) "التناوب والانتقالات":

وذلك عندما يعتمد النص الروائى على التناوب بين الترددى والتفردى فى ذكر الوقائع، فهنا يتضح "التناوب" بينهما، أما "الانتقالات" فتحدث عندما يتم استغلال أحداث "التفردي"، من أجل التهيئة للانتقال إلى "الترددي"، أى أنه فى حالة تجاوز حدث لا يتكرر ثانية إلى حدث يتكرر، دون أن يسهم هذا الحدث الفردى فى ذلك المتكرر فإن هذا هو "التناوب"، أما إن كان هذا الحدث يسهم ويقدم توطئة لهذا الحدث الذى سيتكرر فإن هذا "التناوب" يتحول إلى "انتقال"، نظرا للدور الذى لعبه الحدث الفردى فى ذلك.(١)

******

وعند هذا الحد يكون ((جينيت)) قد انهى تقسيماته "للزمن"، وينتقل من ذلك إلى "الصيغة"، وأقترح وضع التخطيط التالى للعناصر التى تشتمل عليها "الصيغة" عنده:



[شكل رقم (٦)]

(١) أنظر: السابق، صـ١٥٥.

(الصيغة):

يُعرِّف ((جينيت)) الصيغة، ومجالات العمل التى تتضمنها فى تحليل الخطاب السردي، فى مقولته التالية: ((فالمرء يستطيع فعلا أن يروى كثيرا أو قليلا مما يُروي، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك؛ وهذه القدرة، وأشكال ممارستها بالضبط هى التى تشير إليها مقولة الصيغة السردية التى نحن بصددها: إن للـ«تمثيل»، بل للخبر، السردى درجاته؛ فالحكاية يمكنها أن تزود القارئ بما قل أو جل من التفاصيل، وبما قل أو جل من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة (حسب استعارة مكانية شائعة ومناسبة، على ألا تفهم حرفيا) بعيدة أو قريبة مما ترويه؛ ويمكنها أيضا أن تختار تنظيم الخبر الذى تبلغه ليس بعد ذلك النوع من الفرز المنتظم، بل حسب القدرات المعرفية عند هذا الطرف المشارك أو ذاك فى القصة (شخصية أو مجموعة شخصيات)، والذى ستتبنى الحكاية أو ستتظاهر بتبنى ما يسمى عادة بـ«رؤيته»ه أو «وجهة نظر»ه؛ وعندها تبدو الحكاية متخذة، حيال القصة، هذا المنظور (حتى نواصل الاستعارة المكانية) أو ذاك. والـ«مسافة» والـ«منظور» كما سميا وحددا مؤقتا، هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردى الذى هو الصيغة - مثلما أن الرؤية التى أرى بها لوحة تتوقف، تدقيق، على المسافة التى تفصلنى عنها، وتوسيعا، على موقعى من عائق جزئى ما يحجبها كثيرا أو قليلا.))[1].

وفى هذه المقولة تبدو واضحة "الصيغة"، ومجالات العمل التى تتضمنها، وهذه المجالات على قدر كبير من الأهمية فى فهم النص الروائى والوقوف على خلفياته كما سيتبين عند مناقشة هذه المجالات.

---

(١) السابق، صـ١٧٧-١٧٨.

(١) "المسافة":

إن المشكلة التى يحتوى عليها النص الروائي، أن هناك أحداثا وأقوالا يوصلها لنا هذا النص، وهناك ثمة اعتقاد قوى بأن الذى يوصل لنا هذه المعطيات هو المؤلف الذى صاغ لنا هذا النص، فهو الذى يتحدث على ما نعتقد، لكن أحيانا نشعر عند قراءة النص أنه ليس هو المؤلف حقا الذى يتحدث،ربما هو موجود فى مكان ما فى داخل النص، لكن هناك أماكن أخرى تثير الدهشة حول من الذى يتحدث فيها،أو ربما هو قد نجح فى إقناعنا أن هناك غيره يتحدث،وهذه هى المعضلة التى ينطلق منها((جينيت))فى بحثه هنا(١)

وفى محاولته استبيان حدود هذه المعضلة يضع ((جينيت)) تفرقة جوهرية بين "حكاية الأحداث" و"حكاية الأقوال"، وهذه التفرقة يقيمها على أساس تقسيم نوعيات المعطيات التى تُحكَى فى الحالين من منظور كونه "لفظي" أم "غير لفظي"، ففى "حكاية الأحداث" ما يُحكى هو مضمون غير لفظي، أما فى حالة "حكاية الأقوال" فإن ما يحكى هنا هو معطى لفظي، ينقل عن شخص ما أقواله التى قالها(٢).

وهناك ثلاث طرق يتم بها نقل هذه المعطيات اللفظية، إما من خلال سرد ما قيل، مثل المقولة التالية: أخبرت أمى بعزمى على الزواج من ألبيرتين، أو تحويل ما قيل مثل: قلت لأمى أنه لم يكن لى بد من الزواج من ألبيرتين، أو نقله مباشرة، مثل: قلت لأمى لا بد لى من الزواج من ألبيرتين، هنا ثلاث طرق لنقل المقولة الواحدة كما هو واضح. (٣)

(١) أنظر: السابق، صـ١٧٩-١٨٠.
(٢) أنظر: السابق، صـ١٧٨-١٨٣.
(٣) أنظر: السابق، صـ١٨٥-١٨٧.

(٢) "المنظور":

من المهم عند النظر إلى الطريقة التى يُنقل بها خبر ما من خلال السرد، أن نميز بين من يري؟ ومن يتكلم؟ أى بين صيغة السرد، وصوت السرد، ففى الحالة الأولى - "من يري" - فإن التحليل يكشف عن الشخصية التى توجه منظور السرد من خلال وجهة نظرها أما فى الحالة الثانية - "من يتكلم" - فإن البحث يتوجه ناحية مَن "السارد" الذى يحكى وهنا يعترض ((جينيت)) على ما كان سائدا قبله فيما يعرف "بوجهة النظر"،أو "الرؤية" لأنه يرى فى ذلك خلطا بين العنصرين معا - الصيغة والصوت -، فهو يسجل اعترَضه على التنميط القديم "للسارد" الذى كان على النحو التالي:

السارد ‹ الشخصية

السارد = الشخصية

السارد › الشخصية

حيث فى الحالة الأولى يبدو "السارد" وكأنه خبير عليم بكل شيء حتى بباطن الشخصيات، أما فى الحالة الثانية فإن معلومات "السارد" تتساوى مع معلومات شخصياته، فهو لا يقول أكثر مما تعلمه الشخصية، أما فى الحالة الثالثة فإن "السارد" يقدم معلومات أقل مما تعلمه الشخصيات، وبدلا من هذه المصطلحات التى يرى ((جينيت)) أنها مفرطة فى مضمون بصري، يقترح مفهومه: "التبئير".(١)

(٢) "التبئيرات":

بدلا من التقسيم السابق بين "السارد" و"الشخصية"، يصبح هناك "التبئير" وبالتالى فهناك الرؤية "غير المبأرة"، أو ذات التبئير الصفر، وهى تلك التى لا يوجد فيها

(١) أنظر: السابق، صـ١٩٧-٢٠٠.

شخصية تنقل لنا من بؤرة ما، ما تراه، وهناك الرؤية ذات "التبئير الداخلي"، سواء أكان ثابت، أى أن الشخص الذى ينقل لنا من البؤرة التى يرى منها الأحداث هو نفسه طوال الوقت، أم "تبئير داخلى متغير" فيختلف عدد الذين يبئرون الأحداث داخل الرواية، أو تبئير داخلى متعدد، والفارق هنا أن أكثر من مبئر ينقلون لنا الحدث الواحد من بؤر متعددة وليس الأحداث المختلفة كما فى المتغير، وأخيرا الحكاية ذات "التبئير الخارجي"، وهى التى تتصرف فيها الشخصيات أمامنا دون أن نعرف دواخلها أو بواطنها أو عواطفها، وهنا سنجد أننا نحن أنفسنا الذين نقوم "بالتبئير" تجاه الأحداث.(١)

(٤) "التغيرات":

وهو أنه من الممكن المراوحة بين أنماط هذه "التبئيرات"، فيتم تغيير "البؤرة" من واحدة إلى أخرى، ولهذه التغيرات تأثير خطير على "الشفرة" التى تحملها الرواية وعلى ما يتم حمله لنا من خلال هذه "التبئيرات" من معلومات.(٢)

(٥) "التعددية الصيغية":

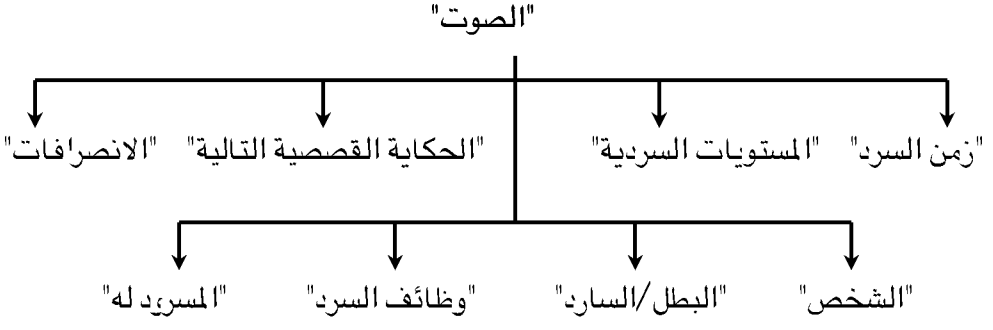
والصيغ المقصودة هنا هى صيغ "ضمير الراوي"، كضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، إذ من الضرورى الوعى بأى أنواع ضمائر السرد تستخدم فى العمل مناط التحليل، ومن الضرورى بعد ذلك التوصل إلى العلاقة القائمة بين "التبئير"، والضمير المستخدم؛ إذ قد يخدعنا استخدام ضمير ما فنعطى حكما بنوع "تبئير" غير موجود حقيقة فى العمل.(٣)

"الصوت":

يوضح ((جينيت)) أن فى مستوى الصوت من مستويات تحليل الخطاب، يتم تحليل جهة حدوث الفعل فى علاقته بالذات، والذات هنا ليست من يفعل أو يقع عليه

(١) أنظر: السابق، صـ٢٠١-٢٠٢.
(٢) أنظر: السابق، صـ٢٠٥-٢٠٧.
(٣) أنظر: السابق، صـ٢٠٨-٢١٨.

الفعل، وإنما أيضا من ينقل الفعل، وأيضا كل الذين يساهمون فى هذا الفعل، حتى وإن كان إسهامهم إسهاما سلبيا (١). ومثلما وضعت تخطيطا للمستويات السابقة من مستويات التحليل، أضع عناصر مستوى "الصوت" فى التخطيط التالي:



[شكل رقم (٧)]

(١) "زمن السرد":

يقول ((جينيت)): (((...) يمكننى جيدا أن أروى قصة دون أن أعين المكان الذى تحدث فيه، وهل هذا المكان بعيد كثيرا أو قليلا عن المكان الذى أرويها منه؛ هذا، فى حين يستحيل على تقريبا ألا أموقعها فى الزمن بالقياس إلى فعلى السردي، ما دام على أن أرويها بالضرورة فى الزمن الحاضر أو الماضى أو المستقبل. ولعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردى أهم بوضوح من تحديداته المكانية.))(٢).

ومن هنا فإنه من الضرورى تعيين المقام السردى الخاص بلحظة الحكاية، وقد كان هناك اعتقاد بأن هذا المقام هو فى صيغة الماضى دائما، لكن مع وجود الرواية التكهنية التى تتحدث عما سيكون، ووجود الرواية التى تتحدث بصيغة الزمن الحاضر،

(١) أنظر: السابق، صـ٢٢٧-٢٢٨.
(٢) السابق، صـ٢٢٩-٢٣٠.

وتنويعات الزمن داخل الرواية الواحدة، أصبح ليس الزمن الماضى فقط هو المسيطر على المقام السردي، وإنما يمكن أن يتنوع الزمن فى المقامات السردية داخل الرواية الواحدة، ويجب تحديده والوقوف عليه.

(٢) "المستويات السردية":

يرى ((جينيت)) أنه قد يكون هناك مستويات عدة داخل الرواية الواحدة؛ لذا فمن الواجب تعيين هذه المستويات، والوقوف على الاختلافات التى بينها، ويرى أن التعرف على هذه الاختلافات يتم عن طريق تعيين الأحداث نفسها، وتعيين الفعل السردى الذى يقع، فكل حدث ترويه حكاية هو فى مستوى قصصى أعلى مباشرة من المستوى الواقع فيه الفعل السردي، لذا فإنه من الممكن أن يكون المقام السردى لحكاية ما هو خارج الرواية، طالما أنه لا يقدم لها أى تطور فى الأحداث، بينما يكون على العكس من ذلك إذا ما كان يقدم تغييرا أو تعديلا أو غير ذلك بالنسبة للرواية.(١)

(٣) "الحكاية القصصية التالية":

وهى أن يكون داخل الحكاية نفسها حكاية تالية، كقصص ألف ليلة وليلة مثلا، فهناك الحكاية الأساسية بين ((شهرزاد)) و((شهريار))، وهناك الحكايات الأخرى المقدمة، وتتراوح أحيانا العلاقة بين الحكاية الأولى والحكاية التالية، ففى ألف ليلة ليست هناك علاقة سببية بين أحداث الحكاية نفسها، وبين ما ترويه ((شهرزاد)) باستثناء رغبة الحكى نفسها، لكن أحيانا تتعقد الأمور إلى أن تتداخل الحكاية الأولى مع التالية بدرجات متفاوتة بين السببية والتهيئة.(٢)

---

(١) أنظر: السابق، صـ٢٣٩-٢٤٠.
(٢) أنظر: السابق، صـ٢٤٣.

(٤) "الانصرافات":

لا يمكن الانتقال من حكاية أولى إلى تالية كما فى نوعية الروايات التى تقدمت إلا من خلال الانصرافات، فلا يمكن أن يتم الانتقال من سرد إلى آخر إلا عن طريق السرد نفسه، وهنا يتم معرفة كيف يتم وضع خطاب فى خطاب آخر بواسطة الخطاب نفسه.

(٥) "الشخص":

يختار المؤلف بين أحد نمطين من السرد، إما أن يجعل القصة ترويها إحدى شخصياتها، أو أن ترويها شخصية غريبة عنها، وينجم عن اختيار أحد الاختيارين تفضيل أحد الضمائر فى السرد، وهنا يتم الوقوف على من بالضبط الذى يروى القصة، من الذى يسرد ،وما علاقته بالحكايات المقدمة(١)،وهى نقطة يبدو أنها مكررة عنده، بيد أن الفارق هنا أن فى المرة الأولى كان يهدف إلى الوقوف على "البؤرة" التى يتم من خلالها "تبئير" النص المُقَدَّم، أما هنا فإنه يريد الوقوف على صاحب "التبئير" نفسه.

(٦) "البطل /السارد":

ويقصد بذلك هنا استبيان العلاقة بين السارد والبطل، خاصة فى الروايات التى تتخذ منحى السيرة الذاتية، فهذه العلاقة يمكن أن تكون متساوية، بأن يكون البطل هو نفسه السارد، أو يمكن أن تكون متجاورة، فليس البطل هو السارد، وليس السارد ببعيد عن البطل، ولا يتناول ((جينيت)) الحالات الأخرى التى يمكن أن يكون فيها تنويعات أكثر من ذلك، أو حتى يمكن ألا يكون فيها بطلا أصلا، وذلك نظرا لتركيزه على ملامح الرواية البروستية كما تتبدى فى ((بحثا عن الزمن الضائع)) أكثر من أى شيء آخر.(٢)

---

(١) أنظر: السابق، صـ٢٥٤.
(٢) أنظر: السابق، صـ٢٦٣-٢٦٤.

(٧) "وظائف السرد":

وبما أنه قد أمكن التمييز بين "السارد" فى القصة، وبين باقى الشخصيات الأخرى، فإنه من البديهى النظر إلى "الوظائف" التى تتعلق بالسرد نفسه، وفى محاولة ((جينيت)) تحديد هذه الوظائف استعان بنموذج ((ياكوبسون)) حول التواصل اللغوي؛ فصاغ على غراره "وظائف السرد"، بحسب الوجهة التى يركز عليها "السارد" ذاته. فهناك "**الوظيفة السردية المحضة**"، عندما يتوجه "السارد" نحو القصة نفسها، وهناك "**وظيفة الإدارة**" عندما يتوجه "السارد" إلى النص السردى بالوصف والتعليق، وهناك "**وظيفة الوضع السردي**" عندما يتوجه "السارد" إلى "المسرود له"؛ فيحاوره ويحاول أن يقيم صلة معه، ثم هناك "**وظيفة التواصل**"؛ وذلك عندما يحاول "السارد" أن يؤثر فى الجمهور تأثيرا مباشرا، ثم أخيرا هناك "**الوظيفة الانفعالية**"، عندما يتوجه "السارد" نحو نفسه، أى عندما يتناول "السارد" مشاركته هو نفسه فيما يرويه، فيحاول بذلك أن يستثير تعاطفنا معه.(١)

(٨) "المسرود له":

هنا يؤكد ((جينيت)) أنه لا يجب النظر إلى "المسرود له" على أنه ليس له دور فى تشكيل الأحداث، أو أنه مجرد متلقى خارجى فقط للأحداث المُقَدَّمة، فالحقيقة أن "المسرود له" هو عنصر له وجود تماما مثل عنصر "السارد"، فهو أحد عناصر "الوضع السردي"، وهو موجود بالضرورة على المستوى القصصى ذاته، قبل أن يتلبس بالقارئ نفسه، فلكل "سارد" داخل القصة "مسرود له" فى داخلها أيضا، ونحن القراء الخارجيون لا نستطيع أن نتماهى مع هؤلاء "المسرود لهم" الداخليين، إلا بقدر ما نتماهى مع الساردين أنفسهم(٢)، أى بمعنى أكثر تبسيطا أن كل عمل روائى يتوجه إلى "مسرود له" بعينه.

---

(١) أنظر: السابق، صـ٢٦٤-٢٦٥.
(٢) أنظر: السابق، صـ٢٦٧-٢٦٨.