1 الفصل الأول

الجذور التأسيسية لعلوم السرديات

منذ بداية القرن الماضي وعبر العديد من الجهود المختلفة الأماكن والمواضع، والمتباينة الأغراض والمنطلقات، بدأت تتأسس رؤية جديدة للتعاطي مع الظاهرة الأدبية في عمومها ومع الرواية خصوصا، ولا يمكن في نظرنا امتلاك تصور متكامل عن (السرديات)[1] التي ننطلق منها في اشتغالنا، دون الوعي باللحظات الحاسمة في تاريخ النظرية الأدبية وكذلك فهم أبعادها وخلفياتها المعرفية.

تنقسم الجذور النظرية التي ساهمت بشكل فاعل في ظهور السرديات كعلم مختص بأنواع السرد المختلفة، إلى ثلاثة جذور رئيسية، هي كما يلي:

1- الشكلانية الروسية.

2- الألسنية الدوسوسيرية، ومن تبعه من علماء اللسانيات مثل يالمسليف.

3- تنظيرات هنري جيمس ومن جاء بعده وتبنى مواقفه مثل بيرسي لوبوك.

لقد ساهمت هذه الإنجازات التي كانت متزامنة (من حيث المدة التي وقعت فيها) ساهمت في تأسيس حِراك جديد ورؤية أخرى للتعاطي مع النص عموما ومع السرد خصوصاً

أولاً: السرديات والإرث الشكلاني:

من المؤثرات المبكرة التي ساهمت في تأسيس السرديات الحديثة كعلوم: الشكلانية الروسية، التي سادت الساحة الأدبية في روسيا في العشرينيات من القرن الماضي. وبرغم تباين الآراء

حول هذا التأثير إلا أن الثابت أن الحديث عن الشكل والبنية الكلية والتركيز البنيوي على طريقة الدلالة وليس معنى الدلالة هذا كله جاء تطويراً بنيوياً للأفكار نفسها عند الشكلانيين الروس.[2] فلا يتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية والشكلانية الروسية، بل ذهب بعضهم إلى القول بأن الشكلانية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة. وقد كان الشكلاني (تينيانوف) أول من استخدم لفظة (بنية) في السنوات الأولى من عشرينيات القرن الماضي،واتبعه بعد ذلك (رومان جاكبسون) الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929، ورغم رفض جاكبسون المبكر لفكرة عزل النص عن السياق الاجتماعي الذي أفرزه، إلا أنه ينظر إلى الشكلانية باعتبارها بنيوية مبكرة.[3]

ويمكن القول بأن المدرسة الشكلانية تعد الرافد الثاني من الروافد المهمة التي ساهمت في تكون الفكر البنيوي الحديث، بعد سوسير الذي يعد الرافد الأول وواضع الحجر الأساس لهذا المنهج. فكيف نشأت الشكلانية الروسية؟ وما هي أهم مبادئها؟

في عام 1915 قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل (حلقة موسكو اللغوية) وهي مجموعة من الباحثين تستهدف النهوض بالحركة الأدبية الطليعية والقضاء بالمقابل على المناهج التقليدية التي تتناول النقد واللغة بشيء من الجمود. وبعد تكون هذه الحركة بعام واحد انضم إلى صفوفها كوكبة أخرى من النقاد وعلماء اللغة، وألفوا جمعية تعنى بدراسة اللغة الشعرية وقد عرفت هذه الجمعية باسم (أبوجاز) ومن أهم أقطاب هذه الحلقة "رومان ياكبسون" و"ج.أ. بينوتور" و"بيتر بوغاتريف" وبالإضافة لهذه الحلقة كانت في الوقت نفسه تشتغل حلقة أخرى تعرف بحلقة "سان بطرسبرج" التي كان من أهم أقطابها: "ليب جاكنوبسكي" و"بوريس ايخنباوم" و"شكلوفسكي".

المبادئ التي أسستها الشكلانية الروسية:

1- البحث عن أدبية الأدب:حيث أن المبدأ الأساسي الذي اعتمدوا عليه ولازموه طيلة حياتهم العلمية هو المبدأ الذي لخصه (رومان جاكبسون) في جملة واحدة هي قوله: "إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية"[4] أي العوامل التي تجعل من الأثر الأدبي أثراً أدبياً، أو بعبارة أخرى الخصائص التي يصبح بها الأثر الأدبي أدبياً،وبذّلك حصروا

اهتمامهم في إطار البنية الشكلية للنص الأدبي، وتركوا كل ما يتصل بخارج النص بشكل مباشر أو غير مباشر من عوامل نفسية واجتماعية قد يدل عليها ذلك النص، وقد تكون تضافرت فكانت سبباً في وجوده، وحجتهم في ذلك أن دراسة النص الأدبي من خلال هذه العوامل الخارجية هو خروج عن نطاق علم صناعة الأدب أو ما يسمونه (الأدبية) لتدخل في نطاق علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم. [5]

2- رفض أسس المبدأ التأملي والفصل القديم بين المضمون والشكل: حيث رفضوا أسس النقد التأملي، القائم على الملاحظة الذاتية والذوق الفطري، ووجهوا اهتماماتهم إلى الجسد الموضوعي الملموس في التجربة الأدبية (النص) وحاولوا مقاربته بأدوات مستمدة من علم اللغة، وقام فكر الشكلانيين على رفض المفاهيم القديمة، التي تنظر إلى لغة الشعر على أنها منظومة من الصور، كما أنهم تخلوا عن النظريات النقدية القديمة القائمة على تقسيم النص الأدبي إلى شكل ومضمون، واستبدالها برؤية جديدة، تعتمد على كون النص عبارة عن استخدام خاص للغة. [6]

3- الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي: لقد اهتمت الحركة الشكلانية بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع وليس انعكاساً مباشراً له،واستبعدت علاقة الأدب بالأنساق الفكرية والفلسفية والاجتماعية.[7] ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث الروسي "فلادمير بروب" الذي سيخضع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأول مرة، لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولِذَاته من خلال بنيته الشكلية. فقد كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي (الحكاية الشعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات. ولقد كانت دراسته الشهيرة "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" الصادرة سنة 1928 ليس مجرد تأسيس ضمن إنجازات الشكلانية الروسية فقط وإنما كان "معلمة بارزة في تاريخ تأسيس السميائيات السردية"[8].

ولعل أهم إنجازات "بروب" هو وصوله إلى "استخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام للسيرة الشعبية انطلق بروب من الفرضيات التالية:

إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات (كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة) [9]، "والوظيفة حسب "بروب" هي فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية"[10] والقول بأن الوظيفة هي العنصر الدائم والثابت معناه القول، بصيغة أخرى، إن الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، كما قد يوهم بذلك خلال المعطى الظاهري للنص. ومن هنا، فإن الوظيفة لا تكترث للشخصية المنفذة لها، علينا الاكتفاء فقط بتعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل.

لقد انطلق بروب من سلسلة كبيرة من الأفعال الملموسة والموصوفة داخل الحكاية الشعبية، لكي لا يحتفظ سوى بعدد ضئيل من الوظائف، "ويذهب بروب بذلك إلى أن الحكاية لها عناصر ثابتة وأخرى متغيرة.فالمتغير منها هو الأسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم، أو ما يسميه (الوظائف) التي يقومون بها. فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال.[11] وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار كل الحكايات تنويعاً لحكاية واحدة.هذه الرؤى النظرية كانت خلف تأسيس ما يعرف حاليا بالسيميائيات السردية التي تتعاطى مع بنية المعنى، وسنجد قراءة شتراوس للمشروع البروبي الذي انتقل بالدراسة من التعارض القديم الشكل والمضمون الذي يرى "أن ما اعتبره بروب عنصرا عرضيا "وغير وظيفي(المضمون) سيصبح هو أساس الحكاية وأساس تلوينها الثقافي. وبعبارة دقيقة، فإن المضمون هو ما يؤسس خصوصياتها باعتباره عنصرا يعود إلى ما يميز هذه المجموعة البشرية عن تلك"[12]. ويضيف شتراوس: "وهكذا عوض الحديث عن العناصر المتحولة (الشخصيات / الطيور في المثال السابق) كما يفعل ذلك بروب، يجب الحديث عن مضمون الاستبدال. فالمضامين قابلة للاستبدال، وأي استبدال معناه الانتقال من كون دلالي إلى آخر يختلف عن السابق بتقطيعه المفهومي الذي لا يشبه بالضرورة كل التقطيعات المفهومية الأخرى"[13].

4- الفصل بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية وبين المبنى الحكائي والمتن الحكائي: أحدث موضوع (الأدبية) نوعاً من الجدل بين أوساط الشكلانيين ففريق منهم تناولها في إطار (اللغة المعيارية واللغة الشعرية) مثل (ياكوبنسكي) و (موخاروفسكي) و فريق آخر تناولها تحت مفهوم (التحفيز) كما هو الأمر مع (شلوفسكي) و (توماشفسكي). وكما ميز الشكلانيون بين اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، فإنهم ميزوا أيضاً بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي.حيث يقول توماشفشكي: مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتالف من نفس الأحداث ولكن يراعي نظام ظهرها ضمن العمل.

ستكون المقولة السابقة هي المدخل للفصل الموجود حاليا ضمن السرديات بين القصة والخطاب، ثم بين القصة والخطاب والنص.[14]

ثانياً: السرديات وإرث "دوسوسير":

إن البنيوية عموماً والأدبية منها خصوصاً ارتبطت في نشأتها بالبنيوية اللغوية التي وضع أسسها العالم اللغوي (دي سوسير) في السنوات الأولى من القرن العشرين وألسنية دي سوسير تعتبر مصدراً أساس استمدت منه البنيوية هيكلها التنظيري ونقطة الانطلاق في النظرية البنيوية وتمثل محاضراته المعنونة بـ "دروس في الألسنية العامة" التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد موته، تمثل الأساس الذي انطلقت بعده كل الدراسات اللسانية، وعلى الرغم من أنه لم يستعمل مصطلح "بنية" في أثناء بحثه اللغوي إلا أن الاتجاهات البنيوية الحديثة كلها قد خرجت من تحت عباءة ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً.[15] كما اتخذ "سوسير" من اللغة ذاتها ميداناً لدراسته رافضاً الاعتداد بأي معيار خارجي.

وقد شدد على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاماً متميزاً من العلاقات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار، وقد كان لاهتمامه بالأنساق الأثر الواضح في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسة الأدب ودراسة تاريخ الأدب، وقوله بالطابع الاعتباطي للغة اللفظية، اعتقاداً منه بأن (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو

إحالة إلى مضمون (المدلول)(*) [16] "وإذا كان سوسير قد أقر اعتباطية العلامة في تحديده لعلاقة التركيبات اللغوية بالقارئ والظروف التي تكتنف نشأتها فإنه عني كذلك بالسياق اللغوي الذي وردت فيه، من حيث علاقة المفردات ببعضها أفقياً وعلاقة المفردة بغيرها من المفردات التي تنتمي إلى حقلها الدلالي عمودياً، وأصبح النظام اللغوي عند البنيويين يتألف من عناصر داخلية وعلاقات خارجية".[17] وقد نظر سوسير للغة باعتبارها نظاماً من الأدلة، تنبغي دراسته (تزامنياً) (**) أي دراسته كنظام مكتمل عند لحظة زمنية وليس (تعاقبياً) (***) في تطوره التاريخي.[18]

وبذلك يكون سوسير قد وضع حجر الأساس في التفرقة بين المنهجين التاريخي والوصفي مظهراً أفضلية الثاني على الأول وذلك باستبعاده للمنهج التاريخي الذي يرى عدم صلاحيته للدراسات اللغوية الحديثة، ويذهب إلى أن اللغة لا يمكن وصفها إلا إذا وضعت في حالة ما، ولا يمكن للألسني أن يصفها في حالات مختلفة عبر تطورها.[19]

سيكون من أهم المفاهيم التي تمّ رصدها عبر دوسوسير ما يلي:

1- ميز سوسير بين ثلاثة مستويات في اللغة هي: اللغة واللسان والكلام. (فاللغة): هي المظهر الواسع الذي يشمل كل الطاقة الإنسانية للكلام.و(اللسان): هو نظام لغوي يستخدمه المرء لتوليد المحادثة - بشكل واضح - لآخرين.وأما الكلام:هو أقوالنا

(*) الدال والمدلول والدلالة وكذلك العلامة "Signifi"من المفاهيم الأساسية التي قامت عليها النظريات الألسنية العامة،ورغم الفوارق التعريفية التي يحدد بها الالسنون جملة هذه المفاهيم والتنويعات السياقية التي توحي أحياناً بالاشتباه أو الإشكال، فإن مرد هذه المصطلحات جميعاً في الألسنية الحديثة إلى دروس سوسير.(عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب – ص 148).

(**) من المصطلحات المستعملة أساساً في الدراسات الألسنية، وتعني تقدير الأشياء من وجهة نظر محددة بنقطة زمنية معينة،وهو يعني العكوف على دراسة اللغة أو إحدى ظواهرها في حيز زمني محدد بصرف النظر عن حالة اللغة قبل وصولها إلى تلك الحالة المدروسة وبصرف النظر أيضاً عن حالتها بعدها.(عبد السلام المسدي –مرجع سابق – ص125).

(***) وهو دراسة اللغة من خلال تتابع عناصرها وتعاقبها،أي بأن يحل أحدها محل الآخر عبر الزمن،كما يسمى بالتاريخي تودوروف، كنت، كلر، وكوهن، شولز، لوشر، وجولدمان، ريد، فوكو – ترجمة خيري دومة– القصة الرواية المؤلف – ص 234.

الخاصة.[20] فاللغة عند سوسير هي مجموعة القواعد والقوانين المتفق عليها، وهذه القواعد والقوانين هي التي تحكم آلية استخدام اللغة، بينما يكون (الكلام) هو تجسيد هذه القواعد والقوانين في موقف بعينه أي بشكل فردي.[21]

2- اللغة اختلاف: وبتعبير آخر إذا كانت الدلالة تتحدد بنظام العناصر المتقاطعة مع بعض. فان قيمة كل منها لا تتحدد إلا من خلال اختلافها عن سواها، "فإذا قلت إن كلمة ما تدل على شيء ما، حين اقصد بذلك الارتباط بين الصورة الصوتية والفكرية، فإنما اعبر عن قول قد يوحي بما حدث فعلا، ولكنني لا اعبر عن الحقيقة اللغوية في جوهرها، تعبيرا كاملا " ما دمت قد عزلتها عن بقية الكلمات إذ أنها تستمد قيمتها من تميزها عن العناصر الأخرى المشابهة، لهذا ذهب سوسير إلى انه: لا يوجد في اللغة سوى الفروق أي العناصر السلبية، دون العناصر الايجابية. وسواءً أخذنا المدلول أو الدال فأن اللغة لا تملك أفكارا ولا أصواتا لها وجودا قبل النظام، وكل ما تملكه هو الفروق الفكرية والصوتية التي نبعت من النظام ذاته سنجد أن رؤى دوسوسير هذه ستكون مركزية ضمن اشتغال السيميائيات السردية فيما بعد، عبر نظام تحقق المعنى الذي اشتغل وبقوة من خلال البعد اللساني خاصة من خلال مفاهيم دوسوسور على أن اللغة اختلاف[22].
بعد دوسوسير ومع امتداح نفس النهج (مع اختلاف في القدرات والتوجهات) ظهرت أعمال "يالمسليف"، وقد استطاع يالمسليف تأسيس حلقة كوبنهاجن وتشكيل فرق للعمل، لمدة عشر سنوات من البحث العلمي المبني على النظرة التجريبية القائمة على الملاحظة والاختيار. فالدرس اللساني يتسم في رأيه "بالانسجام والشمول والبساطة ولهذا يرى أن النظرية اللغوية نظرية استنباطية تشتمل على مبدأ الكلية Totalite فهي قابلة للتطبيق على جميع اللغات الانسانية"[23]

أهم النقاط التي تحققت مع اشتغال يالمسليف:

1- تتركز رؤية يالمسليف في الفصل بين الشكل والتعبير حيث "اللغة لا يمكن – في نظره. فصلها عن الانسان، فهي الأداة التي بفضلها يمكن صياغة مشاعره وانفعالاته وجهوده وإرادته وحالاته، فبها يمكن أن يؤثر ويتأثر. وتتركز اهتمامات الألسنية حول مسالة

البنيه، لهذا يتجاوز المستوى الفونولوجي ليهتم بمشكلات التعبير ووحدات المحتوى. فاللغة هي قبل كل شي ء شكل وهي في أن واحد تعبير ومحتوى"[24].

2- كما تميز اشتغاله "بالانتباه الدقيق للعلاقة – وهي ذات صلة بالقيمة – التي زعزعت في نفس الوقت الثقة في إسقاط الترابط المحدد من قبل دوسوسير على الأدلة الكلامية، ومنحت تعريفه شكل السيرورة الثلاثية (عبارة ومحتوى وعلاقة).واستند إلى التصورات السوسيرية التي عمل على تعديلها لكي تلائم الموضوع الجديد، الذي لم يعد الدليل المجرد اللغوي بل أصبح الدليلَ المُحَيَّنَ وجوديا، الذي من سماته عدم ترابط داله بمدلوله عموديا، إلا بفضل وجود علاقة." [25]

3- أستنباط ثنائية أخرى بالإضافة لثنائية دوسوسير وقد تمثلت في ثنائية الشكل المادة. وبذلك، أصبحنا أمام أربعة حدود: هي مادة المحتوى وشكل المحتوى ومادة التعبير وشكل التعبير. إن هذه الرؤى سيكون لها الدور الأكبر في تأسيس المفاهيم التي أنبنت عليها سيميائيات غريماس. ولهذا سنجد التحول البنيوي أو التحول للبنية و"قد مكن النظر إلى اللغة باعتبارها شكلا ينظم توارد مادتين مختلفين ومنفصلتين في شكليهما السميائيين الخاصين من تحديد مكانة البنية الدلالية في نظرية معرفية عامة وتحديد العلوم بأنها لغات مبنية تُجَلِّي الشكل والمادة معا"[26]. كما سنجد هنا "أيكو" يرصد لنا الترسمية التي حققها "يالمسليف" في أشتغاله:

"اقترح يالمسليف ترسيمة تصنيفية لمجمل الأنساق السميولوجية: التقرير، اللغة الواصفة وتشتغل هذه الترسيمة من خلال العلاقات التالية:

- التقرير: تعبير (علاقة) مضمون ويرمز لها بـ: ت ع م
- الإيحاء: تعبير (علاقة) مضمون] علاقة – مضمون. ويرمز لها بـ: (ت ع م) ع م
- اللغة الواصفة: تعبير– علاقة تعبير –علاقة – مضمون]. ويرمز لها بـ: ت ع(ت ع م)

إن التقرير يتكون من التعبير في علاقته بمضمون، أما الإيحاء فيتكون من مجمل العناصر المكونة للتقرير زائد مضمون جديد. وللحصول على اللغة الواصفة يجب تحويل كل العلامة التقريرية إلى مجرد مضمون في علاقته بتعبير"[27]

وأخيرا ندرك من خلال هذا التوصيف لطبيعة العلاقة بين التعبير والمحتوى والمتمفصل لأربعة مستويات وكذلك هذه العلاقات التي ينقلها لنا "أيكو" عن الترسيمة التي أنجزها "يالمسليف"، ندرك البدايات التي منها تحقق لغريماس منطلقاته وهو يرسم معالم رؤيته في السيميائيات السردية التي كان قد دعمها بالمنطق التحويلي لتشومسكي حيث لم تهتم اللسانيات والسيميائيات بعلم الدلالة (كما يرى أيكو) حيث "يبدو أن السميائيات واللسانيات المعاصرتين لم تقدرا، أو لم ترغبا، في إنتاج نظرية للتأويل، وذلك لثلاثة أسباب مرتبطة فيما بينها:

1- طابعها الاستنتاجي (غريماس، يالمسليف)

2- طابعها التوليدي (تشومسكي، غريماس): النص هو نقطة وصول عملية التوليد (وليس نقطة انطلاق التأويل).

3- طابعها الشكلي الذي دفع يالمسليف وتشومسكي إلى رفض علم الدلالة، ثم القبول من بعد بمنحه دورا ثانويا جدا رغم كل الاختلافات التي يمكن أن توجد بينهما"[28].

كما سيستفيد من نقد شتراوس لبروب في تطويره لمفهوم الوظيفة السيميائية.

على نفس خطوات سوسير ولكن من زاوية أخرى نجد اشتغال بنفنست،

خلاصة لأشتغال مشترك بين الألسنية و الشكلانية: من اللسان إلى الخطاب:

ستكون النقلة من اللسان إلى الخطاب أو من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب عبر هاريس، حيث يمارس هاريس الخروج من مستوى الجملة الذي ينتهجه اللسانيون إلى مستوى الخطاب حيث عرَّف مجموعة التكافؤ والتقارب بين ملفوظين ليظهر منهجيته في الاشتغال على نص إشهاري: "ويشير ديبوا إلى المفهوم الجديد عن طريق نص تم بناؤه. فالخطاب السياسي لحرب الجزائر مثلا قد درس على أساس أنه الخطاب الذي دفع إلى تمثيل العلاقة الموجودة بين موضوعات الجزائر وفرنسا"[29]

وبعد هاريس التوزيعي، سنجد اشتغال بنفنست الذي يفصل بين التلفظ ويعالج مشكل الخطاب معالجة لسانية فالجملة بالنسبة إليه وحدة لسانية لا تؤلف صنفا شكليا من الوحدات المتعارضة بينها، مثل تعارض الفونيمات مع المورفيمات، أو المفردات مع المفردات"[30].

ويعرف بنفنست الخطاب باعتباره "الملفوظ منظورا من وجهة نظر آليات وعمليات اشتغاله في التواصل " كما يميز بين نظامين للتلفظ هما الحكي والخطاب، وهذا التمييز ليس على سبيل الفصل بين اللسان المكتوب والشفوي ولكن من خلال مجموعة من العناصر التي تفصل بينهما كما أن الخطاب يتحقق في الشفوي والمكتوب، أنهما يتناوبان أثناء عملية التلفظ"[31]. ونحن بهذا الشكل نقترب من مفهوم توماشفسكي السابق عن المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

ثالثا: هنري جيمس وتنظيراته:

ميز جيمس فيما تعلق بالراوي "بين الراوي العالم بكل شيء الذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود، ويعطيهم إمكانيات التعبير عن ذواتهم، داعيا من خلال ذلك لمسرحة الحدث"[32] كما نجده يطرح موقفه من موضوع الرؤية "إن بيت العمل الخيالي ليس له نافذة واحدة، بل مليون نافذة، وعدد لا حصر له من النوافذ الممكنة حيث يمكن أن نتناول من مسافات مختلفة عملية تمثيل الحياة"[33] ونحن نرى إن أهم إنجازات، هنري جيمس هي نبذه للراوي العليم وهو ما يعتبر تأسيسا جديدا ضمن موضوع الرؤية، وكذلك دعوته لمسرحة العمل السردي. وسنجد اتباعه من النقاد يصيغون المزيد منطلقين من هذه الجذور (لوبوك وموير وفورستر وغيرهم).

تصنيف بيرسي لوبوك: قدم لوبوك مخططاً ثلاثياً سار فيه على هدى "هنري جيمس" ورأى أن هناك ثلاثة أنواع من تقديمات الأحداث، استناداً على علاقة السارد بالمسرود على النحو التالي[34]:

1- التقديم البانورامي: حيث السارد مطلق المعرفة.

2- التقديم المشهدي: حيث السارد غائب، وتقدم الأحداث مباشرة للقارئ.

3- اللوحات: حيث تنعكس الأحداث عبر وعي ما، سواء كان وعي السارد ذاته، أو وعي إحدى الشخصيات، كما ركز لوبوك على الراوي الممسرح، الذي يتم التقديم من خلاله

وهو في موقعه المركزي أو المحوري. وكان أهم ما استثمره (لوبوك) من تنظير (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض والسرد[35].

إن لوبوك حاول استيعاب مختلف وجهات النظر التي تقدم لنا من خلالها أحداث القصة، وكما لاحظنا فانحيازه إلى تصور جيمس بارز سواء على مستوى تحديد وجهات النظر أو الحكم عليها[36]. كما نجده من حيث جانب مسرحة الحدث والخروج من الراوي العليم يمتدح خطوات سلفه:حيث سار على نهجه في التفريق بين (العرض والسرد) ولكنه بالإضافة إلى ذلك أطلق على النوع الأول اسم الأسلوب غير المباشر، وعلى الثاني الأسلوب المباشر، ثم أعلن أن عبقرية جيمس تكمن في مهارته في الأسلوب المباشر، فقد تمكن هنري جيمس – كما يرى لوبوك _ من أن يجعل القصة تحكي نفسها بنفسها، وذلك من خلال تقنية العرض."

ستكون رؤية جيمس ولوبوك وغيرهم من الأنجلوسكونيين مادة للسرديات الفرنسية، حيث منذ الستينات ستتكون رؤية جديدة مختلفة للعمل السردي يقودها مجموعة من النقاد على رأسهم "بارت" ومعه "جينيت" و"تودروف" و"كريستيفا" وغيرهم وسيتم عن طريقهم إنجاز علوم جديدة بالكامل. تتركز الرؤى السابقة كما رأينا فيما يلي:

1- الخروج من الراوي العليم والمسيطر.
2- العمل السردي من الممكن أن يعرض بطرق متعددة تختلف من وجهة نظر لأخرى.
3- الدعوة لمسرحة العمل الروائي، إي الدعوة لتغيير الصيغ السردية المستخدمة.

وستكون هذه الرؤى كما أسلفنا مادة لنقد جديد تأسس غالبا في فرنسا واستفاد من كل ما سبق من رؤى حيث ساهمت الشكلانية الروسية وتنظيرات هنري جيمس وأضرابه في تشكيل علوم السرديات أو البوطيقيا الأدبية أو كما يحلو للبعض أن يسميها بالشعريات، كما ساهمت رؤية دوسوسير ومن تلاه في تأسيس مفهوم البنية الذي كان مركزيا في الدرس النقدي بعد العشرينات، وكان تأثيره أكبر في اشتغالات سيميائية غريماس التي كانت تأسيسا حقيقيا لعلوم مجاورة للسرديات، عرفت بالسيميائيات السردية، وتميزت بمنهجها العلمي الدقيق وبالقدرة المميزة ضمنها على تجريد المعنى، والبحث عن الاشتغال بنمط لساني داخل البنى السطحية والعميقة للنص السردي.

بدايات تأسس السرديات:

تأسست السرديات كعلوم من خلال تراكمات الشكلانية الروسية السابقة وجهود مجموعة من الباحثين على رأسهم "رولان بارت" وإن كان الأكثر فعلاً هو "جيرار جينيت" ويليه "تزفيتان تودروف"، الذين كان ظهورهم في منتصف الستينات[37]، ولقد تحقق معهم ظهور مناهج دقيقة منضبطة للتعاطي مع النص السردي داخليا، فكانت هذه السرديات في بدايتها تركز على الخطاب وعلى البنية الداخلية للنص (سرديات حصرية)[38] ثم تحولت إلى الانتباه للنص ومستويات التناص في اشتغالات "جينيت" و"تودروف" وغيرهم في أواخر السبعينات ومنتصف الثمانينات (سرديات توسيعية). بالطبع كان في المرحلة الوسطى بين هؤلاء والمدارس التي سبق أن تحدثنا عنها اشتغالات هامة، فتقسيم جاكبسون للوظائف الذي ترجم في الستينات إلى الإنجليزية وأصبح نصا تأسيسي في كل الرؤى التي تليه، حيث يرى جاكبسون ان كل وظيفة تواصلية تقوم على ستة عوامل وبينهما. وكل واحد من هذه الوظائف الستة تطابقه وظيفة لغوية مختلفة فنجد (المرسل والمرسل إليه) تقابلهما (الوظيفة الانفعالية والإفهامية)، بينما (السياق، الرسالة، الصلة، السنن) تقابلهم من الوظائف على الترتيب (المرجعية، الشعرية، الانتباهية، الميتالغوية).

إن هذا الدرس ستتراكم معه من جوانب أخرى دروس مختلفة كانت خلف تطور السرديات منها تقسيمات جان بويون للرؤية منذ الخمسينات[39]من القرن الماضي.

سنتابع هنا ما يخص أهم ثلاثة أسماء ضمن الاشتغال الفرنسي وهم: "بارت"، "تودروف" و"جينيت"، فالشعرية السردية التي اسماها "جينيت" بالسرديات هي مادة من الاشتغال على النص السردي وهي تتخصص في الحكاية أو السرد فهي:" من بين الحدود الكثيرة التي يمكن وضعها ضمن الشعرية اللسانية أو دراسة اللغة الأدبية، هناك حد من أكثرها تطوراً أطلق عليه اسم "علم الرواية". علم قائم بذاته إلى حد ما بالنسبة لتحققات أخرى في الشعرية اللسانية أو السيموطيقا الأدبية"[40].

أهم الأسماء ضمن الفرنسية في حدود علاقتها بتأسيس السرديات:

1- رولان بارت:

يعد رولان بارت أحد أهم الأسماء التي ساهمت في إرساء منهج جديد للتعاطي مع النص السردي في عمومه سواء منه السردي أو غيره، وإن كان بارت يعيش باستمرار حالة تقلب لا منتهي، من تجربة النقد الاجتماعي إلى البنيوية والسيميائية، وبعدها التفكيكية، وظل يتنقل من نظرية نقدية إلى أخرى، متجاوزاً بذلك الأطر النقدية، ولا يتقيد بحدود التصنيفات المعرفية،ويرفض أن يحصره أي تصنيف في نمط نقدي معين، وفضل الانطلاق في تداعٍ نقدي حر.[41] فقد بدأ بكتابه (درجة الصفر للكتابة) عام 1953، الذي تأمل فيه مواطن التماس بين اللغة والتاريخ "فما فعله بارت في (درجة الصفر للكتابة) هو زحزحة إشكالية الكتابة داخل إطار تركيبي يستمد من (بلانشو) ومن (سارتر) ومن (ماركس) وينسج خيوط جدلية قائمة على التعدد والتنوع. فإذا كان (بلانشو) قد انتهى إلى سلبية مطلقة ملازمة لجوهر الكتابة، وسارتر – ومعه الاتجاه الماركسي آنذاك مع اختلاف في المنهج والاستخلاصات- إلى البحث عن الشروط التي تتيح الممارسة الموضوعية للكتابة داخل التاريخ، فإن رولان بارت أقام مشروعه على تحليل الكتابة من الداخل في تماسها وتشابكها مع التاريخ".[42] ولكي تصل الكلمة إلى درجة الصفر للكتابة لابد لها من أن تتحرر من قيدها فهي في درجة اللامعنى وتكون بذلك منفتحة على كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها. فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها، وهي بذا تكون إشارة حرة ليس لها دلالة معينة، ولا تعني شيئاً بعينه، وفي الوقت نفسه هي قادرة على أن تعني كل شيء، وهذا يحررها من هيمنة الأفكار المسبقة، وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة بين المعاني لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يُوجِد هذا المعنى الجديد. أما المعنى فليس له وجود إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه، ولو أزيحت عنه لأصبح عدماً[43].

سنجد أهم دراسات بارت التي تتصدر العدد الثامن من مجلة "تواصلات"، الخاص بالتحليل البنيوي للحكي، التي "تضع الأسئلة والأسس التي ستهتم الأبحاث اللاحقة

بتأسيسها حيث ينطلق بارت من اللسانيات كمدخل لتحليل الحكي بحثاً عن نظرية أو نموذج. ويرى: أنه على الرغم من أن تقديم نظرية لسانية للخطاب ما يزال بعيداً، غير أن ما يمكن القيام به حالياً هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب"[44]

عندما قدم رولان بارت تحليله لبنية الحكاية العجيبة في الستينات "ميز بين ثلاثة مستويات عملية هي:

أ- مستوى الوظائف: دراسة أحداث القصة من وجهة نظر وضعها المنطقي (السببي/ الزمني).

ب- مستوى التحركات: دراسة الأحداث من وجهة نظر تركيبها أو نحوها الحركي.

ج- مستوى السرد: دراسة الاتصال القصصي أو العلاقات بين مقدم الحكاية أو من توجه إليه الحكاية. وهذا المستوى الثالث هو الخطاب" [45].

ويؤكد "بارت" على ترابط هذه المستويات الثلاثة، كما "يدرس الوظائف بنفس نمطية "بروب" و "بريمون" بينما يستعمل الأحداث بمعنى "غريماس" للأعمال والعوامل. أما مستوى السرد فهو يأخذ مستوى الخطاب عند تودروف"[46].حيث لكل وظيفة دور مع مجموع العمل و"هو أمر أشار إليه (بروب) دون أن يدرسه بشكل موسع، وربما يرجع ذلك إلى أن الحكايات العجائبية تأخذ مساراً تطورياً يسير في الغالب وفق امتداد خطي، أما الأشكال المعقدة من الحكي – ومنها الروايات – فتُوقِفنا على علاقات متشابكة وشديدة التعقيد بحيث تتقاطع الوظائف وتتبادل وفق خطاطات تكاد تكون لا نهائية، ومع ذلك فإن كل وظيفة تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات، وموقعها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه، وإذا لم تقم الوظيفة بدورٍ ما داخل الحكي فمعنى ذلك أن هناك خلل في التأليف ".[47] كما ميز بارت بين نوعين من الوظائف الظاهرية: أولاهما الوظائف التوزيعية: وهي الوظائف التي تبدو في الرواية مرتبطة بوظائف أخرى في المستوى نفسه، فالحدث يتوقع منه أن يؤدي إلى حدث آخر.[48] فإذا ذكر المسدس في موضع ما من مواضع الحكي، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي.[49] أما النوع الثاني من الوظائف فهو الوظائف غير التوزيعية: ويسميها (بارت) (القرائن) وهي وحدات صغيرة تقوم كل وحدة منها

بوظيفة دلالية إيحائية، تتجه نحو مستوى آخر، فإذا كانت الوظائف التوزيعية ترتبط بوظائف من المستوى نفسه، أي المستوى القولي أو اللغوي في النص، فإن القرائن ترتبط بعناصر من مستوى آخر هو الشخصيات أو الزمان أو المكان، أو غير ذلك من المستويات التي أجملها (توماشفسكي) في مصطلح (المتن الحكائي).[50]

2- تزفيتان تودوروف:

يُعَرِّف تودروف الشعرية السردية كما يلي: "ليس هدف هذه الدراسة إنتاج خطاب ترديدي حول عمل أدبي ملموس أو تلخيصه على نحو عقلاني، بل اقتراح نظرية تهتم ببنية (العمل/ الخطاب) الأدبي وطريقة اشتغاله، نظرية تحدد قائمة الممكنات الأدبية الأتي تصبح معها الأعمال الأدبية الموجودة حالات خاصة منجزة"[51] كما يدعو لإدخال مفهوم جنسي جديد بحيث تصبح تسمية الخطاب الأدبي بديلة عن الأدب أو العمل الأدبي[52] كما ينطلق في تحليله للنص الروائي من رؤية (توماشفسكي) التي تميز بين (المتن الحكائي) و (المبنى الحكائي) ويؤكد تودوروف على أن لكل رواية مظهرين متداخلين هما: القصة والخطاب.[53] فالقصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن تقديمها بكيفيات مختلفة (مكتوبة أو شفوية). أما الخطاب فيطرح لنا من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم مجريات الأحداث في القصة، وبمقابل هذا الراوي هناك القارئ الضمني الذي هو من عالم الرواية المتخيل الذي يتلقى – بدوره – هذا الحكي. الذي يهم الباحث في علاقة الراوي والقارئ الضمني (المروي له) ليست الأحداث المحكية (القصة) بل الكيفية التي من خلالها استطاع الراوي أن يُعرف المتلقي على أحداث القصة (الخطاب).[54]

وضمن مستوى القصة يفرق تودوروف بين منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض من جهة أخرى، أما على مستوى الخطاب فيتعاطى فيه مع زمن الحكي، وجهاته، وصيغه، ويرى "يقطين"[55] أن هذا الاشتغال يتماشى من جهة مع فصل توماشفسكي بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، ومن جهة أخرى مع التحليل اللساني للجملة من جهة أخرى حيث مكونات الخطاب الروائي بحسب هذا هي مكونات الجملة الفعلية.

3ـ جيرار جنيت وخطاب الحكاية:

يعد كتاب خطاب الحكاية لـ (جيرار جنيت) أكمل محاولة وصلت إليها الدراسات النقدية للتعرف على مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية وقد قام جنيت في هذا الكتاب بدراسة رواية شائعة الصيت وهي رواية (مارسيل بروست – Marcel Proust) الشهيرة (سباعية:بحثاً عن الزمن الضائع) ؛ وكأنما أراد جنيت في هذه الدراسة تكذيب المشككين الذين يؤكدون أن التحليل البنيوي للحكاية لا يلائم إلا أبسط أنماط السرد، كالحكايات الشعبية، فأبدى شجاعةً واختار إحدى أشد الحكايات تعقيداً ودقةً وتشابكاً موضوعاً لدراسته.[56] حيث يرى جنيت أن النص الروائي متعدد الأبعاد، فله ثلاثة مستويات:

1- القصة: المدلول أو المضمون السردي.

2- خطاب الحكي: الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته.

3- السرد: الفعل السردي المنتج.

حيث قد قدم (جنيت) هذا التقسيم الثلاثي انطلاقاً من محاولته توضيح السمات التي يأخذها الحكي في أي عمل أدبي. ويرى أن الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلاً نصياً، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي. وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة، و إلا فلا يكون سردياً.[57] فالقصة عند جنيت هي: المضمون السردي – كما ذُكر – ويقصد بها العالم الخيالي الذي يبتغي القاص نقله إلى القارئ متخذاً اللغة وسيلة لذلك، ويمكن نقله بوسائل أخرى، مثل السينما أو الصور المتحركة، أو اللوحات، أو غير ذلك؛ والعنصر الجوهري في القصة هو التسلسل الزمني المطرد لمجرى الأحداث. أما (الخطاب) فهو المستوى القولي (الملفوظ أو المكتوب) الذي يتم من خلاله استحضار القصة أو بنائها وفق ما يقتضيه عالم الرواية التخييلي، وللخطاب زمنه الخاص الذي يختلف عن زمن القصة.[58] فزمن القصة هو الزمن الذي سارت وفقه الأحداث- فعلياً – بشكل متتابع ومتسلسل، كما يمكن أن نستدل عليه من قراءة النص ؛ ويقصد (جنيت) من السرد، فعل السرد ذاته حيث قسم "جيرار جينيت" تلك الممارسة لنوعين فهي إمّا أن تكون وصف وأما

سرد حيث يقول: "كل حكي يتضمن – بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير– أصنافاً من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً. هذا من جهة،ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً " وينتقل "جينيت" بعد أن يعكف على دراسة طبيعة كل من السرد والوصف ليوضح أن القانون الذي يخضع له السرد، يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، ويؤكد على أنه في حين من الممكن الحصول على وصفٍ خالصٍ فإنه من الصعب الحصول على سردٍ خالصٍ. ويمضي ويضيف أن الأفعال في ذاتها تحمل طابعاً وصفياً، فهناك فرق بين أخذ السكين وأمسك السكين التي نرى فيها وصفاً لممارسة الفعل (الإمساك). ويستنتج "جينيت" "إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يُمكِنها أن تُوجَدَ بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء".[59] ولعل أكبر إنجازات جينيت هو تحليله للزمن حيث انتهى من خلال دراسته للعلاقة الممكنة بين زمن القصة وزمن الحكاية إلى أنها يمكن أن تصنف من جهة: الترتيب (فالأحداث تقع بترتيب معين وفق تسلسلها الطبيعي، وتسرد بترتيب آخر وفق ما تقتضيه مجريات أحداث عالم الرواية التخييلي) أو المدة (فالحكاية تكرس حيزاً لتجربة خاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة) أو التواتر (فالحكاية يمكنها أن تروي مراراً وتكراراً حدثاً وقع مرة واحدة فقط أو يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مراراً وتكراراً).[60]

وكما ينتهي (جنيت) كذلك إلى اعتبار أي حكي نتاجاً لسانياً، وعلى هذا الأساس فمن الطبيعي معالجته كتطوير لشكل فعلي أو لفظي بالمعنى النحوي للكلمة ليصبح من ثم توسيعاً فعلياً. وهذا يتيح لنا تكوين قضايا تحليل الخطاب السردي بحسب المقولات المستقاة من نحو الفعل التي يمكن اختزالها في ثلاثة قضايا وهي: الزمن، والصيغة، و الصوت. فالزمن والصيغة يتمان على مستويين للعلاقات بين القصة والحكي، أما الصوت فيتصل في آن بعلاقات السرد والحكي و السرد والقصة.[61]

فالزمن يشير إلى العلاقة الزمنية بين القصة والحكاية المروية؛ والصيغة تشير إلى الكيفية والأشكال والدرجات التي يتم بها التمثيل السردي ؛أما الصوت فيشير إلى الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل (السارد) والمتلقي (المسرود له) في عملية السرد.[62]

وهكذا يتناول (جنيت) تقنيات السرد الروائي، مظهراً اهتماماً كبيراً بثنائية زمن الحكاية وزمن الخطاب الذي هو زمن القص وهو لا يعدو أن يكون الوقت الذي نستغرقه في قراءة النص و التنويعات التي يمكن أن تقع على مستوى هذا الزمن هي موطن التحليل الفني.

التقسيم الثلاثي للتعاطي مع النص السردي:

يلخص سعيد يقطين في مبحثه الهام تحليل الخطاب الروائي كل ما أنجزته الدراسات الغربية السابقة له، ولعل إنجاز سعيد يقطين الأكبر يتمثل في مفهومه للصيغة السردية وللتبئير وفصله للخلط بينهما كما يتمثل في تطبيقه لأول مرة عربيا للاشتغالات التي أنجزتها السرديات الفرنسية، بحيث تحولت السرديات عبر كتابه تحليل الخطاب الروائي وكذلك انفتاح النص الروائي لمدخل لا غنى عنه لكل من أراد من العرب الدخول لهذه العلوم. كما تميزت اشتغالات سعيد يقطين من جانب أخر، بالتناسب بين التنظير والإنجاز وتعاضدهما معا لتجلية رؤية كلية، بطريقة ندر تواجدها في الكتابات العربية. ينقل لنا سعيد يقطين ما أُنجز من تقسيم ثلاثي للتعاطي مع العمل السردي، الذي ينحاز إليه متحولا بذلك من السرديات الحصرية التي مجالها (الخطاب والقصة) إلى السرديات التوسيعية التي تشتغل على مستوى النص والتفاعل النصي الذي يحدثه النص. ينقل لنا يقطين التقسيم الثلاثي ونجد ما يلي:

سنجد التقسيم الثلاثي مع "روجيه فاولر" و"ليتش" وزميله "شورت" ومع "شلوميت كينان"، حيث يقول "فاولر" في كتابه (اللسانيات والرواية):" إن النص يعني البنية السطحية الأكثر إدراكاً ومعاينة... وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها،تشكل استمراراً و انسجاما على صعيد تلك المتوالية "كما نجد فيما بعد ما "فان ديك"[63] الفصل المميز بين النص والخطاب مستفيداً من التطورات التي تحققت على مستوى نظرية النص منذ خروج أبحاث "جوليا كريستيفا" عن التناص والعلاقات التي يحدثها النص مع النصوص السابقة، فهو يرى أن الأدب ليس مجموعة من النصوص فقط وإنما كذلك مجموعة من الممارسات النصية، ولهذا يجب أن يعتبر النص (حسب "فان ديك") نتاجاً لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساساً لأفعال وعمليا تلقي واستعمال داخل نظام التواصل من جهة أخرى ثم يطرح يقطين رؤيته التي تقول بالمستويات الثلاث للتعاطي مع النص السردي ويمارس أشغاله وهو مشدود باستمرار لما سبق ذكره.

هوامش الفصل الأول:

(1) جيرار جينيت / خطاب الحكي الجديد/ ترجمة محمد معتصم/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 2000.م/ ص:16/ 17:

حيث يعرف مبرر تسمية هذا العلم بالسرديات: "...وبذلك يبقي هذا المصطلح ملكاً مؤقتاً لمحللي النمط السردي وحدهم.ويبدو لي هذا الحصر مشروعاً على الأجمال مادامت خصوصية النمط السردي الوحيدة تكمن في نمطه وليس في مضمونه، الذي يمكن أن يتكيف جيداً مع تمثيل مسرحي أو خطي أو غيره".

(2) عبد العزيز حمودة / المرايا المحدبة / ص159.ص161.

(3) المرجع نفسه – ص163–164.

(4) سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي/ المركز الثقافي العربي/ ط:2/ 1993.م

(5) عبد السلام المسدي / الأسلوب والأسلوبية/ ص186.

(6) رامان سلدن / النظرية الأدبية المعاصرة– ترجمة جابر عصفور/ ص23.

(7) محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/ إصدارات إتحاد الكتاب العرب/ ط:1/ 2003./ ص13.

(8) سعيد بنكراد/ السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/ منشورات الزمان/ 2003.م / الفصل الأول

(9) P. Ricoeur: Le récit de fiction ,in La narrativité, ouvrage collectif, éd centre d'histoire des sciences et des doctrines , Paris, 1980 , p. 29

نقلاً عن: سعيد بنكراد / السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.

(10) المرجع نفسه/ ص:31

(11) حميد لحمداني – بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي – ص24.

Levis -Strauss (Claude): Anthropologie structurale deux. èd. plon , 1973 P:161 12

نقلاً عن:سعيد بنكراد/ السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/ الفصل الأول

(13) المرجع نفسه ص:162

(14) سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي / ص:29

(15) محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة / ص13–14.

(16) محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/ ص162.

(17) عدنان حسين قاسم / الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي/ ص37.

(18) – محمد عزام – تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة – ص26.

(19) عدنان حسين قاسم – الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي – ص33.

(20) عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة – ص157.

(21) المرجع نفسه – ص162.

(22) رشيد بن مالك /مقال:البنية السردية في النظرية السيميائية/ مجلة البحرين الثقافية/ عدد:4/ ص:200–211.

(23) أحمد يوسف/ تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائية / مجلة نزوى/ عدد 38

(24) المرجع نفسه.

(25) عبدالحفيظ محفوظ/ مفهوم الدليل وما فوق الدليل في النظريات السيميائية/ موقع دروب على العنوان التالي:http://www.doroob.com/?p=11806

(26) أحمد الفوحي/ من مقدمة ترجمة لمقال لغريماس في موقع سعيد بنكراد/ صفحة أحمد الفوحي http://saidbengrad.com/inv/fouhi/strusemantique.htm

(27) أمبرتو أيكو/ التأويل بين بيرس ودريدا / ت:سعيد بنكراد/ مجلة علامات/ عدد:11

(28) المرجع نفسه.

(29) Jean Aulois autres: Aictionsire de linguistique - pp.158.

نقلاً عن أحمد يوسف/ تحليل الخطاب من اللساينيات إلى السيميائيات/ مجلة نزوى/ عدد:38

(30) أحمد يوسف/ المرجع نفسه

(31) سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي / ص:19

(32) المرجع السابق / ص:169

(33) خوسيه.م.إيفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية /ت.د:حامد أبوحامد/ مكتبة غريب/ 1992م. / ص:264

(34) انظر، بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص: 114.

(35) انظر، محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية إصدارات إتحاد الكتّاب العرب/ ط:1/ 200.م، ص:16

(36) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص286.

(37) كان عمل بارت الأول هو الكتاب المشهور بالدرجة الصفر من الكتابة وقد صدر في أوائل الخمسينات أما عمل جينيت وتودروف فكانت بدايته مع العدد الثامن من مجلة تواصلات سنة 1966.م

(38) انظر تعريف سعيد يقطين للسرديات الحصرية التي تهتم بالخطاب والسرديات التوسيعية التي تهتم بالمستوى النصي والعلاقات التي يحققها النص من خلال تفاعلاته الخارجية.
سعيد يقطين/ قال الراوي/ المركز الثقافي العربي/ ط:1/ 1997.م / الفصل الأول.

(39) برنار فاليط/ النص الروائي تقنيات ومناهج/ ت: رشيد بنحدّو/ المشروع القومي للترجمة/ ط:1/ 1999.م/ ص:102

(40) خوسيه ماريو ايفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية/ ص:247

(41) محمد عزام – مرجع سابق – ص25.

(42) محمد برادة – في تقديمه لكتاب (درجة الصفر للكتاب،لرولان بارت) ص8–9.

(43) عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية والتطبيق – ص66.

(44) Communication /no.8/1966 /seiul.

حيث ظهر في هذا العدد من هذه المجلة الفرنسية الأدبية كل من جيرار جينيت وتزفيتان تودروف وكذلك معلمهم رولان بارث، وبدأت تتبلور مذ هذا العدد رؤى واضحة لهؤلاء النقاد الشباب.
نقلاً عن: سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي / ص:38

(45) خوسيه ماريو ايفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية/ ص:250

(46) سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي / ص:39

(47) حميد لحمداني – مرجع سابق – ص29.

(48) عبد الرحيم الكردي – السرد في الرواية المعاصرة – ص45.

(49) حميد لحمداني – مرجع سابق – ص29.

(50) عبد الرحيم الكردي – مرجع سابق – ص 45.

(51) برنار فاليط/ النص الروائي/ مرجع مذكور سابقاً/ ص:99

(52) سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي – ص14.

(53) عبد الرحيم الكردي – مرجع سابق – ص 56– 57.

(54) سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي – ص30.

(55) نفسه ص:30

(56) جوناثان كالر – في تصديره لكتاب "خطاب الحكاية" لجيرار جنيت _ ص 24 –25.

(57) سعيد يقطين – مرجع سابق – ص 40.

(58) عبد الرحيم الكردي – مرجع سابق – ص59.

(59) G.Genette Figures II.p.56.57.

نقلاً عن:حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ط.3/ 2000م/ المركز الثقافي العربي/ ص78،79.

(60) جوناثان كالر – مرجع سابق – ص 27.

(61) سعيد يقطين – مرجع سابق – ص 40– 41.

(62) صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – ص 276.

(63) نقلا عن:سعيد يقطين / انفتاح النص الروائي / المركز الثقافي العربي / ط.2/ 2001.م / ص: 14،15.

obeikandl.com