



الجمهورية العربية السورية
جامعة دمشق
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

تلقي جيرار جينيت في النقد العربي المعاصر

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية
تخصص اتجاهات نقدية

إعداد:

رهام الشريف

إشراف:

أ.د. وائل بركات

٢٠٢٢-٢٠٢٣ م

شكر وتقدير

أشكر الله أولاً؛ الذي أنقذني من الظلمات كثيراً، وكان لي عوناً عندما لم يكن هناك أحد.

أشكر والديّ اللذين شجعاني على كل درب فيه علم.

أشكر أستاذي الدكتور وائل بركات الذي لم يبخل عليّ بتوجيه أو بمعلومة، وكان مرشداً لي في جهدي وفي عملي.

أشكر خطيبي الصحفي الدكتور شعبان مرسى

أشكر الأساتذة المناقشين على كل كلمة فيها تقويم وإرشاد.

وأشكر كل من وقف معي بالفعل أو بالقول.

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	٢
التمهيد	٨
أ- التعريف بالناقد	٩
ب- توجهات جيرار جينيت النظرية والتنظيرية	١١
ج- انفتاح العربية على الوارد الغربي	١٢
١- استقبال الآخر وتلقيه	١٣
٢- الترجمة	١٦
د- جيرار جينيت في النقد العربي الحديث	١٩
الفصل الأول:	
(الشعرية عند جيرار جينيت واستقطابها عربياً)	٢٦
١ - مفهوم الشعرية	٢٧
٢ - انفتاح الشعرية لدى جيرار جينيت	٤٢
٣ - تلقي شعرية جيرار جينيت عربياً، سعيد يقطين وبشرى البستاني نموذجان	٥٩
الفصل الثاني:	
(جيرار جينيت مبتكر علم السرد، وتلقيه في النقد العربي)	٨٣
١ - مفهوم علم السرد	٨٤
٢ - السرد الروائي وبنية الزمن الروائي من خلال عمل جينيت في رواية (البحث عن الزمن المفقود)	٩٢
٣ - التلقي العربي لدراسات جينيت في علم السرد واتباع منهجه، سيزا قاسم أنموذجاً في كتابها (بناء الرواية).	١١٠
الفصل الثالث:	
(تطوّر نظرية التناص لدى جيرار جينيت وتلقيها عربياً)	١٤٦
١ - نظرية التناص: التناص مصطلحاً ومفهوماً.	١٤٧

١٥٥	٢- تطوّر نظرية التناص عند جينيت في مؤلفه (طروس).
١٦٧	٣- التلقي العربي لنظرية التناص لدى جيرار جينيت، سعيد يقطين نموذجاً.
١٩١	الفصل الرابع: (سيمائية جيرار جينيت والمرافقات النصية لديه)
١٩٢	١- المنهج السيميائي ومفهومه.
٢٠٩	٢- جهود جينيت في الحقل السيميائي: المرافقات النصية في كتابه عتبات (Seuils)
٢٢٦	٣- التلقي العربي لسيمائية جينيت من خلال المرافقات النصية، يوسف الإدريسي نموذجاً.
٢٤٩	خاتمة الدراسة
٢٥٤	المصادر والمراجع

الملخص

يهدف البحث إلى إضاءة كيفية التلقي العربي لجيرار جينيت، ومدى الإفادة العربية منه، والوقوف على نقاط التقصير التي كان عليها النقد العربي لهذا الناقد والمنظر الأدبي، الذي يعد أحد أقطاب الشعرية والنقد الأدبي في فرنسا والعالم، والذي أدخل على الدرس الأدبي مفاهيم جديدة في التصنيف والتحليل النظري، أفاد منها كثير من نقاد العالم في فرنسا وخارجها، وكان للنقد العربي نصيب من استقطاب أفكاره ونظرياته. فقد تلقى النقاد العرب دراساته وأفكاره في الشعرية والسرد والتناص والعتبات السيميائية بالترجمة والبحث والتطبيق، وكشف البحث في دراساتهم أن تطبيق أفكار جينيت ودراساته كان غالباً في التلقي العربي. أما الجهد النظري فقد كانت هناك دراسات عربية رغبت في الانفراد بعد استقطاب أي فكرة لجيرار جينيت وبتّ الجهد الخاص فيها كي يبعد صاحبها عنه تُهَمّ التبعية والتقليد، فمن النقاد من أراد تأصيل أفكار جينيت وردها إلى التراث العربي، ومنهم من حاول صنع منهج خاص وطرح أفكاراً خاصة بما جاء به جينيت، ومع ذلك بقيت المحاولات قاصرة لم ترق إلى مستوى ما يخرج جديداً أو يطور فكرة، وظل النقاد العرب يطوفون في دائرة أفكار جيرار جينيت ونظرياته ولم يستطيعوا الخروج من عباءته.

الكلمات الرئيسية: التلقي، النقد العربي المعاصر، جيرار جينيت، الشعرية، السرد، التناص، السيمياء.

الإطار المنهجي

– المقدمة

شكّلت قضية التأثير والتأثير قضية جوهرية في الدراسات النقدية الحديثة جلها، وفي شتّى الميادين والعلوم، والواقع العربي جزء من هذا العالم الذي اهتم بهذه القضية، ولاسيما بعد دخوله إلى مراحل جديدة تفصله عن المراحل القديمة، وهذا تطلب منه أدوات جديدة في الحقول كلها ومنها الأدب والنقد.

إن القرن العشرين يمثّل بداية تأثر النقد العربي بالتيارات الغالبة في أوروبا، وأبرز النقاد المتلقين للغرب آنذاك طه حسين الذي ظهرت له دراسات تأثر فيها بديكارت، وتلقى عنه مناهجه وطبّقها في دراساته، وعباس العقاد الذي استخدم المنهج النفسي في دراسة أبي نواس، وغيرهما ممن تلقوا المناهج النقدية الأخرى مثل المنهج التاريخي والاجتماعي والشكلاني والبنوي وغيرها إلى وقتنا الحالي، وكان هناك تلقّ لنقاد ومدارسهم على نحو مستقل مثل تلقّي ميخائيل باختين، وكريستيفا وغريماس وغيرهم.

ومن النقاد الغربيين الذين استقبلهم النقد العربي المعاصر وتأثر بهم (الناقد الفرنسي جيرار جينيت (١٩٣٠-٢٠١٨)، وهذا هو صميم البحث، فالناقد جيرار جينيت هو ناقد ومنظر أدبي فرنسي، صاحب منجز نقدي ضخم وفريد من نوعه في النقد والخطاب السردى وأنساقه، وجماليات الحكاية والمتخيل، وشعرية النصوص واللغة الأدبية.

ووقع الاختيار على جيرار جينيت ليكون في موضوع البحث، لأن له وقعه الخاص لدى أجيال عديدة من الباحثين في الأدب والدراسات النقدية في العالم أجمع بما فيه المنطقة العربية، ذلك أنه كان إلى جانب بعض الباحثين بمنزلة ملك ترعّ على عرش السرديات وخلق موجة تجديدية خلاقة في النقد الجديد الذي يدرس التقنيات والبنى السردية للنصوص الأدبية، مستنداً إلى النظريات البنوية واللسانية والسيميولوجية.

إشكالية الدراسة وتساؤلاتها:

إن جيرار جينيت من النقاد الغربيين الذين تلقاهم النقد العربي وكان حاضراً في دراساتهم، وذلك ليس غريباً؛ لأن دراساته أصبحت عالمية تلقاها معظم نقاد العالم، وكان للعرب نصيب من هذا التلقي الذي دفعني للبحث في جوانبه وكيفيته.

١- الإشكالية: هي التلقي العربي للنقاد الفرنسي جيرار جينيت، وإمكانية توظيف ما أخذه الباحثون العرب عنه في دراساتهم، ومدى استيفاء هذا التلقي العربي لدراسات جينيت، وهل تناولوها تناولاً منهجياً دقيقاً، أم كان هناك لبس.

٢- تساؤلات الدراسة: هناك تساؤلات كثيرة تثار حول هذا التلقي؛ منها:

١-٢- كيف كان تلقي العرب لدراسات جينيت؟ هل كان تلقيهم لها منهجياً دقيقاً أو أنه تلقى مستسلم لأفكار الناقد؟

٢-٢- هل أفادت الدراسات العربية من دراسات جينيت؟

٢-٣- إلى أين وصل هذا التلقي بالدارسين العرب لجينيت؟

٢-٤- وهل استثمرت أفكار جينيت بطريقة صحيحة؟

٢-٥- هل كان هناك إشكاليات وخط في تلقي دراسات جينيت؟

٢-٦- هل استطاع العرب تطوير أفكار جينيت وأثروا بدراسات جديدة؟

أهمية الدراسة ومسوغاتها:

تأخر تلقي دراسات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث ونظرياته، وتأخر استثماره أيضاً، على الرغم من فاعلية تنظيراته وذيوها منذ أواخر الستينيات. فقد استُحضر جينيت في ثمانينيات القرن الماضي بالترجمة أولاً، ثم بالدراسة والبحث في تسعينيات ذلك القرن.

انطلاقاً من أهمية الدراسات العالمية تكمن أهمية تلقي ج. جينيت، وذلك على اعتبار الفرق في المواقف والشخصيات الناقدة، بحيث تكون هذه الدراسة جسر الوصول لطبيعة هذا التلقي لناقد ليس سهلاً تلقيه على أبناء لغته فكيف بأبناء لغة مغايرة مثل اللغة العربية، بالإضافة إلى أهمية التعرف على المنجزات الضخمة لهذا الناقد في النقد العربي، فيسهم في إضاءة المكتبة العربية النقدية بهذا التلقي، وتأتي أهمية الدراسة من الوقوف على الإشكاليات التي وقع فيها المتلقون لجيرار جينيت بغية إعادة النظر في دراساته وتصحيح المسار إن تطلب الأمر.

أهداف الدراسة:

الهدف الرئيس: تهدف الدراسة إلى عرض ما تلقاه النقد العربي عن ج.جينيت ودراسة هذا التلقي، ويتفرع عنه مجموعة أهداف، هي:

١- بيان كيفية التلقي العربي لدراسات جينيت وكيفية الاستفادة منها، وما إذا كانت أفكاره محل تسليم بها أو محل نقد.

٢- وبيان تأثير دراسات جينيت في النقد العربي.

٣- بيان المرحلة التي وصل إليها هذا التلقي.

٤-الكشف عن الدراسات النظرية والتطبيقية التي تناولت أبحاثه، ومدى دقة التلقي العربي لجينيت.

٥- الكشف عن الخلط الذي وقع فيه النقاد العرب في أثناء استقطاب أفكار جينيت.

٦- بيان كيفية تطبيق أفكار جيرار جينيت في النقد العربي المعاصر.

٧- الكشف عن الجديد الذي جاء به النقاد العرب أثناء تلقيهم لجينيت.

منهج الدراسة وأدواتها:

المنهج: اعتمدنا المنهج الوصفي والتحليلي في استقراء طبيعة أفكار جينيت في النقد العربي، مشفوعاً بالتطبيق لتكتمل عناصر الملاحظة والمقابلة بالتحليل.

الأدوات: كتب جيرار جينيت:

- مدخل لجامع النص Introduction a l'architexte ترجمة عبد الرحمن أيوب عام ١٩٨٥.
- المنظورات السردية (مقال) من كتاب figures III نشر ضمن نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة مصطفى التاجي، مجلة آفاق، ١٩٨٩.
- حدود السرد (مقال) من كتابه المنشور figures II نشر ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي- منشورات اتحاد كتاب المغرب-العدد ٨-٩ ترجمة بن عيسى بوحماله ١٩٩٢.
- خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، ١٩٩٦.
- طروس (مقال) من كتاب Palimpestes ترجمة: المختار الحسيني، مجلة فكر ونقد ١٩٩٩.
- عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، ٢٠٠٩.
- جيرار جينيت نحو شعريّة مفتوحة، تأليف كريستين مونتايبتي، ترجمة الدكتور غسان السيد، والدكتور وائل بركات.

- كتاب من البنيوية إلى الشعرية، رولات بارت وجيرار جينيت ترجمة الدكتور غسان السيد.

- الكتب العربية والدراسات التي تناولت ما قدمه جيرار جينيت.

حدود الدراسة:

١- الحدود الجغرافية، (المكانية): هي الحدود التي ينتمي إليها الناقد جيرار جينيت ويتجنس بها، وهي فرنسا.

٢- الحدود الزمانية: وهي: - مؤلفات جيرار جينيت منذ العام ١٩٦٩ إلى عام ٢٠١٦.

- الدراسات العربية التي تلقت دراسات جيرار جينيت منذ ثمانينيات القرن الماضي

إلى وقتنا الحالي.

٣- الحدود الموضوعية: مفهوم الشعرية لدى جينيت في مؤلفاته منها (مدخل لجامع النص)، ومفهوم

السرديات في دراسته (خطاب الحكاية) والتطبيق على رواية (البحث عن الزمن المفقود) لبروست. ومفهوم نظرية التناس في مؤلفه (طروس)، ومفهوم المرافقات النصية في كتاب (عتبات). وكتب النقاد الذين استقطبوا هذه المفهومات، وهم (سعيد يقطين، سيزا قاسم، بشرى البستاني، يوسف الإدريسي).

٤ - الحدود اللغوية:

٤-١ - المؤلفات باللغة الفرنسية: وهي مؤلفات جينيت المكتوبة بلغته الأساسية اللغة الفرنسية:

- Figures I, 1966, Paris
- Figures II, 1969, Paris
- Figures III, 1972, Paris
- Introduction a l'architexte, 1979, Paris.
- Palimpsestes: La literature au Second degree, 1982, Paris
- Seuils, 1987, Paris.
- Fiction et Diction, 1991, Paris
- Bardadrac, 2009 , Paris
- Post script, 2016, Paris

٤-٢ - المؤلفات المترجمة إلى العربية:

- مدخل لجامع النص Introduction a l'architexte ترجمة عبد الرحمن أيوب عام ١٩٨٥.
- خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، ١٩٩٦.
- طروس (مقال) من كتاب Palimpestes ترجمة: المختار الحسيني مجلة فكر ونقد ١٩٩٩.
- عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، ٢٠٠٩.

- جيار جينيت نحو شعريّة منفتحة، ترجمة الدكتور غسان السيد، والدكتور وائل بركات.
- كتاب من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت وجيار جينيت ترجمة الدكتور غسان السيد.

الدراسات السابقة:

إن موضوع دراسة تلقي جيار جينيت في النقد العربي المعاصر موضوع جديد لم تتناوله الدراسات والأبحاث من قبل.

محتويات الدراسة:

قسمت الدراسة إلى مقدمة وخاتمة بينهما أربعة فصول:

- ١- تناول الفصل الأول الحديث عن الشعرية ومفهومها وتلقيها عربياً بشكل عام ثم الحديث عن منهج جيار جينيت في الشعرية وتلقيه عربياً. وكانت الناقدة بشرى البستاني نموذجاً لتلقي شعرية جينيت.
 - ٢- وتناول الفصل الثاني مفهوم السرديات وتلقيها عربياً والحديث عن سرديات جيار جينيت واستثمار أفكاره عربياً. وكانت الناقدة سيزا قاسم نموذجاً لتلقي السرد الروائي عن جينيت.
 - ٣- أما الفصل الثالث فتناول التناص لدى جيار جينيت وتلقيه عربياً، ودراسة تلقي سعيد يقطين للتناص عن جينيت.
 - ٤- وتناول الفصل الرابع سيميائية جيار جينيت وعتباته السيميائية والإفادة العربية من أفكاره فيها. يوسف الإدريسي نموذجاً.
- واختتمت الدراسة بمجموعة من النتائج التي توصل اليها البحث إليها.

التمهيد

أ-التعريف بالناقد

١ - لمحة عن الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette حياته، وعلمه:

١-١-حياته:

جيرار جينيت Gérard Genette هو ناقد ومنظر أدبي فرنسي، ولد في باريس عام ١٩٣٠^١ وتوفي عام ٢٠١٨م. له منجزات نقدية مهمة في النقد والشعرية وعلم السرد ونظرية التواصل.

درس جيرار جينيت Gérard Genette في المدرسة العليا للأساتذة (١٩٥١-١٩٥٥م) وتخرج فيها، كان الفيلسوف جاك دريدا Jacques Derrida زميلاً له في هذه المدرسة. عمل بعد تخرجه أستاذاً في مدينة مانس Mans وأستاذاً جامعياً مساعداً للأدب الفرنسي في السوربون، أصبح بعد ذلك أستاذاً محاضراً وعُيّن مديراً في مدرسة الدراسات العليا عام ١٩٦٧م. بالإضافة إلى أنه كان أستاذاً زائراً للعديد من الجامعات في العالم؛ مثل: جامعة نيويورك في الولايات المتحدة التي حاضر فيها عام ١٩٧١م.

شغل معظم وقته في نشر الفكر النقدي المعاصر، لاسيما بعد أن أسس وترأس تحرير مجلة الشعرية (بويتيك Poétique) الصادرة عن سلسلة الدراسات بدار نشر سوي Seuil مستهل السبعينيات، وهي مجلة تهتم بكل ما يتعلق بالبنوية.

آمن جينيت Genette بالشيوعية، وحاول إقناع الآخرين بالانضمام إلى الاجتماعية السياسية، لُقّب بالمناضل الشيوعي في تلك المرحلة، بعد ذلك انضم إلى جماعة سياسية اسمها (الاشتراكية أو بربرية) كانت تلك الجماعة تحارب البيروقراطية وشرور الرأسمالية وتدعم العمال لنيل حقوقهم.

أما الدين بالنسبة له فلم يكن يؤمن بالدين المنظم، وآمن بمقولة ماركس (الدين أفيون الشعوب ومخدر

الفقراء).

^١ Kéchichian، (٢٠١٨)، موقع صحيفة Le monde.

^٢ المرجع السابق.

كانت له وجهة نظر تخالف وجهة نظر الناقد لويس ألتوسير Louis Althusser (١٩١٨-١٩٩٠م) حول الاعتداءات الاستبدادية التي قام بها الشيوعيون في المجر.

١-٢- علمه:

كسر جيرار جينيت جمود الفكر النقدي خلال الستينيات والسبعينيات. فهو أحد أهم المساهمين في التحليل البنيوي، وكان يُلقَّب بألقاب منها؛ نظير بروس - وجراح الكتب - والبنيوي المحتال - والمصنّف. نشر جينيت مفهوم السردية وقدم الشعرية تقديمًا مختلفًا يقوم على ما يسميه الأدب الممكن. كان متأثرًا بعدد من الأسماء الأدبية أهمها مارسيل بروس Marcel Proust (١٨٧١-١٩٢٢م) صاحب سلسلة روايات

(البحث عن الزمن المفقود A la recherche du temps perdu).

تأثر جيرار جينيت برولان بارت Barthes (١٩١٥-١٩٨٠)، ورأى فيه مثالا أخلاقيا لرجل كشف لنا الحقيقة التي تختبئ وراء الأساطير التي يخبرنا بها التاريخ. آمن بأن النصوص ماهي إلا علامات تدل على النظم الكونية، وأنها تسهم في تكريس هذا العالم العظيم من الرموز.

أهم مؤلفات جيرار جينيت:

أكثر مراحل حياة جينيت إبداعاً هي مرحلة الثمانينيات من القرن الماضي، فقد بدأ النظر إليه بسبب تحوّل إصداراته إلى كتب، ولاسيما النقد له فيه ثلاثة كتب لها العنوان نفسه، وقد ترجمت بعض كتبه إلى لغات عالمية كالألمانية والإسبانية والإنكليزية والعربية:

- Figures I, éd.du seuil, Paris, 1966.
- Figures II, éd.du seuil, Paris, 1969.
- Figures III, éd.du seuil, Paris, 1972.
- Nouveau discours du récit, éd.du seuil, Paris, (1972) .

- Introduction à l'architexte éd.du seuil, Paris, (1979)
- Palimpsestes: Littérature au Second Degrè éd.du seuil, Paris, (1982).
- Paratexts, éd. du seuil, Paris, (1987).
- Seuils, éd. du seuil, Paris, (1987).
- Fiction et Diction, éd.du. seuil, Paris, (1991).
- Obra del Arte, La (L'oeuvre de l'art: La relation esthétique), éd Lumen, (1997).
- Essays in Aesthetics Translated by Dorrit cohn , ed university of Nebraska (2005).
- Bardadrac, éd.du seuil, Paris (2009).
- Apostille éd.du seuil, Paris, (2012).
- Métalepse (de la figure fiction), éd.du seuil, Paris, (2014).
- Post script éd.du seuil, Paris, (2016).

ب-توجهات جيرار جينيت النظرية والتنظيرية:

برز اسم جيرار جينيت في بدايات القرن العشرين ضمن المحطة الجديدة التي ظهرت فيها نزعة وضع عناصر المادة الأدبية كلها داخل مربع التنظير، وكانت هذه المحطة استثنافاً لما بدأه الشكلاونيون الروس، وأخذت هذه النزعة تتمدد وتتبلور في فرنسا تلك الفترة.

ترك جيرار جينيت خلفه مدونة ضخمة استوعبت كل ما في الحياة الأدبية من إشكالية، ومن الصعب أن نجد أمراً يتقاطع مع الأدب لم يكن موضوعاً لواحد من نصوصه بما في ذلك أصغرها مثل إهداءات الكتاب أو تلك المعلومات التي يضعها الناشر.

بعد تخرجه بدأ مسيرة جديدة بوصفه أستاذاً جامعياً وسرعان ما لمع اسمه ضمن موجة صعود النقد

الجديد ونهاية زمن البنيوية، وقد عُدَّ هذا البروز السريع نتيجة لانتماء جينيت إلى الدائرة المصغرة من المتعاونين

خلال تتبع التاريخ العربي للحديث لهذا التلقي بدءاً باستقبال الآخر ثم تلقيه، لنذكر مدى فاعلية ذلك التفاعل العربي الغربي في دراساتها.

١ - استقبال الآخر وتلقيه:

الاستقبال ظاهرة أدبية وفكرية وثقافية وعلمية، ذات طابع إشكالي إبستمولوجي، كثر الحديث عنها بين النقاد والمترجمين، ودارسي الأدب المقارن، والباحثين، هذا الاهتمام المعرفي جاء نتيجة تواصل الشعوب والحضارات والثقافات، وتمازج الآداب وانتقال الأفكار بين الأمم. ولا بدّ من الإشارة إلى أن تداخل الثقافات لا يعدّ غزواً ثقافياً، كما يصفه كثيرون، فلا يمكننا أن نختصر النظريات النقدية والمدارس الأدبية على مكان دون الآخر، زادت ظاهرة (الاستقبال) بقوة في الخطاب المعاصر والنشاط الترجمي، بسبب تطور المجتمعات وانفتاحها على بعضها بعضاً، وتطور وسائل الاتصال العالمية.

مراحل استقبال الآخر، وآلية تلقيه منذ بدايات القرن العشرين إلى وقتنا:

مرّ الاستقبال العربي بمراحل بدأت مع الكاتب أحمد ضيف^٤ ١٨٨٠-١٩٤٥ الذي عاد من أوروبا لـ "يفتح باب النقد المنهجي لأول مرة في أدبنا الحديث"^٥ وكان قد ألف كتاباً تدعو إلى إعادة النظر في الدراسات الأدبية العربية والإفادة من الفكر الأوروبي الممثل بالمدرسة اللانسونية^٦ الفرنسية، وأنه من الضروري الانفتاح على أساليب النقد الحديث ليغيروا نمط تفكيرهم و أدواتهم. فقد بشر ضيف بالمنهج اللانسوني الذي تلقاه عن غوستاف لانسون.

كذلك مثلت جهود طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣م) ومعاصريه مثل أحمد أمين، وأمين الخولي، وأحمد الشايب وغيرهم نقلة نوعية في تاريخ النقد العربي الحديث فقد "بنى طه حسين مشروعه النقدي على المثاقفة مع

^٤ أحمد ضيف هو كاتب وروائي مصري راحل، ذهب كأول مبعوث إلى فرنسا عام ١٩٠٩م، وهو صاحب كتاب (بلاغة العرب في الأندلس)، وله رواية اشترك في كتابتها مع كاتب فرنسي اسمه فرنسوا بونجان بعنوان (منصور: قصة طفل من مصر).

^٥ عياد، (١٩٩٣)، ص: ٨٦.

^٦ تنسب اللانسونية إلى غوستاف لانسون (1857-1934) Gustave Lanson وهي التسمية التي أطلقت على مدرسة طبعت المنهج التاريخي في النقد في النصف الأول من القرن العشرين.

أوروبا^٧ على الرغم من أنه ارتبط بالتراث العربي الإسلامي، فقد انصب همه على ربط الثقافة المصرية بالثقافة الأوروبية.

اعتمدت الآلية التطبيقية عند طه حسين على المناهج الغربية: منها أنه في أثناء دراسته للمنتبي درس حياة الشاعر وعصره على نهج المدرسة اللانسونية، ذلك أن اطلاعه على النقد الغربي، جعله يلجأ إلى مناهجهم ثم يطبقها على الأدب العربي، ومنها أيضاً اهتمامه بمنهج الشك الديكارتى، عن ديكارت، وأعلن عن ذلك في كتابه^٨ (في الأدب الجاهلي) عام ١٩٢٦م.

وأراد أحمد أمين -الذي اطلع على النقد الإنكليزي- لهذه المناهج أن تدرس في الجامعات؛ إذ يقول "فلما قرأت كتب النقد الإنكليزي رأيت فيها محاولة كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم له قواعد وأصول. على حين أن الكتب العربية التي ذكرتها لم تؤصل الأصول، وإنما كانت لمحات خاطفة في النقد لا تروي الغليل. فاقترحت بأن يدرس علم النقد في كلية الآداب، على أن يطبق ذلك على الأدب العربي وبدأت بذلك، وسيرى القارئ أثناء الكتاب أن من رأينا أن هذه القواعد تنطبق على الأدب العربي كما تنطبق على الأدب الغربي، وأتينا بحجج على ذلك"^٩

ومن الطبيعي أن يكون لهذا التلقي عيوبه وقد تمثلت هذه العيوب بأنه "مجتزأ وخارج عن السياق مما تمخض عن تناول أيديولوجي غائم للثقافة الأوروبية"^{١٠}

أ- مرحلة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين: لمحة عن اتجاهات التفاعل العربي الغربي:

من فروع التفاعل العربي الغربي على المستويين النقدي والأدبي الاتجاه الرومانسي الذي أسسته مجموعات أدبية منها:

كتاب المهجر اللبنانيون والسوريون، ومدرسة الديوان، وجماعة أبولو بالإضافة إلى جهود فردية في الوطن العربي.

^٧ البازعي، (٢٠٠٤)، ص: ٩٨

^٨ حسين، (١٩٣٣)، ص: ٦٥

^٩ أمين، (١٩٦٧)، ص: ٩-١٠

^{١٠} البازعي، (٢٠٠٤)، ص: ١١٢

ولو تطرقنا إلى هذه الجماعات لرأينا هذا التأثير واضحاً من خلال اتجاهاتهم التي اتبعوها، فمدرسة الديوان مثلت خطأ جديداً في التفاعل مع الغرب هو الخط الانجلوسكسوني هذا الخط الذي يتوازى مع الفرنسي في مؤلفات طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل وغيرهم. وأراد أصحاب المدرسة تغيير سمة النقد التي رأوها في القصيدة العربية التقليدية ونادوا بالوحدة العضوية التي تعود إلى الفلسفة الرومانسية التي ترى أن ذات الشاعر متماهية مع العالم ومتجلية في النص الذي تنتجه.

جماعة أبولو: التي أسسها أحمد زكي أبو شادي، نادت بتوثيق الاتصال بالأدب الغربي لاسيما الرومانسية، وأبولو اسم هذه الجماعة يوضح تأثرها بالغرب "فقد استعاروه من الميثولوجيا الإغريقية التي تزعم أن أبولو هو رب الشعر والموسيقى"^{١١} والذي تكثر الإشارة إليه في الشعر الرومانسي الغربي. بالإضافة لهاتين الجماعتين هناك جهود فردية مثل جهود أبي القاسم الشابي الذي بشر بفلسفته الرومانسية في شعره، وكذلك في محاضرة ألقاها حول (الخيال الشعري عند العرب) ١٩٢٧، كذلك من تلك الجهود كتاب الغريال لميخائيل نعيمة عام ١٩٢٣م الذي يمثل ثورة وجدانية تجديدية.

ب- مرحلة منتصف القرن العشرين وظهور الناقد المتخصص:

ظهر في مرحلة الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين مرحلة متطورة بمجيء الناقد المتخصص وظهور الكتب النقدية الأكثر وعياً بإشكالية النقد الغربي سواء عن طريق التقديم أو الشرح أو الترجمة، منهم محمد مندور، وشوقي ضيف، وشكري عياد، ومارون عبود، وإحسان عباس...

لو تناولنا وجهات نظر بعض هؤلاء النقاد لرأينا منهم من اطلع على نتاج الغرب ورفض العمل به، وبعضهم كان متأثراً بذلك النتاج وأراد تطبيقه على الأدب العربي، نذكر مثالين:

١- سيد قطب (١٩٠٦-١٩٦٦م): اطلع على النقد الغربي ومناهجه لكنه رفض العمل به في الأدب العربي سواء تأثر ذلك النقد بالفرنسيين أم بالانجلوسكسونيين، و كان يؤكد على الأصالة العربية في ممارساته النقدية وتسويغه

^{١١} ضيف، (١٩٦١)، ص: ٧٠

في ذلك كما ذكر في كتابه (النقد الأدبي) عام ١٩٤٨م: "مناهج أجنبية عنه [أي عن النقد العربي]، لها ظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه"^{١٢}

٢- محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥): كان ممن تأثروا بالنقد الأوروبي، وتلقوا المناهج الغربية، هو من تلاميذ طه حسين، كان مدركاً أهمية تطبيق تلك المناهج على الأدب العربي؛ إذ يقول في كتابه (النقد المنهجي عند العرب) عام ١٩٤٦م: "في الحق إن في المكتبة العربية القديمة كنوزاً نستطيع، إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة، أن نستخرج منها كثيراً من الحقائق التي لاتزال قائمة حتى اليوم..."^{١٣}

ج-مرحلة الستينيات وما بعدها: تلقي المناهج النقدية الحديثة:

إن مرحلة الستينيات وما بعد هي مرحلة تلقي المناهج والاتجاهات النقدية الحديثة، ازداد في هذه المرحلة التأليف في النقد وازدادت الترجمة، وازداد تلقي لمناهج نقدية بعينها، مثل المنهج الواقعي والشكلاني والأسطوري والبنوي.

٢ - الترجمة:

الترجمة فعل قديم جداً في الثقافة العربية، بدأ إحياءه مع نشأة الدولة الحديثة في مصر على يد محمد علي باشا (١٨٠٥ - ١٨٤٨م) في إطار سياسته الهادفة إلى النهوض بالتعليم والتي شملت إرسال البعثات إلى دول أوروبا وفرنسا وإنشاء المدارس العليا.

"فترجمة الكتب النقدية ليست حدثاً جديداً على الثقافة العربية في أواسط القرن العشرين، ولكنها تحولت إذ ذاك إلى ظاهرة تلفت النظر"^{١٤}، والترجمة هي شكل من أشكال الانفتاح على الآخر وتلقي ما عنده، والهدف منها هو التعريف بما تم تلقيه من الغرب، من أجل الاستفادة منه، كذلك هي فعل معرفي أساسي في التجربة الفكرية والثقافية للأمم لأنها تدفع إلى التفكير في ثنائيتين:

١- ثنائية اللغة والفكر (أو الثقافة): نظراً لما تتطلبه مهارة تحويل نص من لغة إلى لغة مع الحفاظ على أسسه البنائية ومحمولاته الفكرية.

^{١٢} البازعي، (٢٠٠٤)، ص: ١١٦.

^{١٣} مندور، (١٩٩٦)، ص: ٣.

^{١٤} زيتوني، (١٩٩٤)، ص: ٢٠.

٢- ثنائية لغة الذات ولغة الآخر: تبرز السمة التواصلية، فتبدو الترجمة وكأنها جسر تواصل يقلص المسافة بين الأمم من خلال الاطلاع على منجزاتها وخبراتها.

٢-١- الترجمة العربية للنقد الغربي والتعريف به:

تطور فعل الترجمة النقدية بين الحين والآخر، فمن ترجمة تعريفية دقيقة ومتوازنة إلى ترجمات أكثر وعياً، تقدم علماء مترجماً قابلاً للبحث والدراسة والتطوير، ويتخلله التعبير عن موقف نقدي ذي معالم نظرية أو أيديولوجية، ومن الترجمات الكثيرة التي نشرت في فترة الستينيات، والتي نراها ضمن قائمة مراجع بعض الكتب على سبيل المثال: ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم لكتاب (النقد الادبي ومدارسه الحديثة) في جزأين ظهر الأول عام ١٩٦٠ والثاني عام ١٩٦٧ للأمريكي ستانلي هايمان Stanly Hyman، وترجمة منح خوري لمقالات نقدية إنكليزية في كتاب (الشعر بين نقاد ثلاثة) ١٩٦٦، والترجمة التي ظهرت لكتاب فرويد Freud معالم التحليل النفسي ١٩٦٦، وكتاب روجيه غارودي Roger Garaudy (ماركسية القرن العشرين) الذي ترجمه نزيه الحكيم ١٩٦٧، بعد هذه الفترة من الصعب حصر الترجمات .

وفي العام ١٩٧٦ كان للناقد جبرا ابراهيم جبرا ترجمة لكتاب الناقد الأمريكي ادموند ولسون Edmund Wilson (قلعة إكسل: دراسة في الأدب الإبداعي) المنشور عام ١٩٣٠ عبر جبرا فيها عن موقفه مما ترجمه وتلقاه، ففي مقدمة الكتاب المترجم يجعل جبرا التفاوت الزمني موضوعاً لها، فأوضح فيها أن ولسون كان قريباً زمنياً من موضوعه، حين ألفه، وأضاف أن اختيار الناقد الأمريكي كتاباً معاصرين له "دليل على إحساسه الصائب بحقيقة ما كان يجري في عالم الأدب الإبداعي أيامئذ"^{١٥} في ذلك إشارة من جبرا أنه من الممكن تكرار تجربة ولسون في دراسة الشعر الغربي على الشعر العربي على يد جبرا نفسه، هذا المثال يمكن إدراجه ضمن مسعى تحديث الحياة الأدبية كما قال سعد البازعي "ثمة مسعى إذاً إلى تحديث الحياة الأدبية، الشعرية بخاصة، عن طريق إتاحة الفرصة للقارئ العربي الإطلاع على تطورات في النقد الغربي تؤكد تلك الحداثة"^{١٦}

في التسعينيات من القرن الماضي، صار الاهتمام بتجديد المناهج العربية كبيراً، والحرص على الدخول

^{١٥} ولسون، (١٩٧٦)، ص: ٥.
^{١٦} البازعي، (٢٠٠٤)، ص: ١٣٤.

في نقاش نظري حول تلك المناهج، ذهب سعد البازعي في كتابه (استقبال الآخر) إلى القول بأن "من يطالع النقد العربي المعاصر سيشعر بأن اهتمام بعض نقاده بتجديد مناهجهم في بدء دراساتهم وحرصهم على الدخول في نقاش نظري حول تلك المناهج، يكاد يفوق ما تطالعنا به كثير من كتب النقد الغربي"^{١٧} هذا يحمل مؤشرات لافتة وجديرة بالتأمل والتحليل.

في الكتاب نفسه (استقبال الآخر) وضمن حديث سعد البازعي عن الترجمة يشير إلى أن هناك "قطاعاً عريضاً من النقاد ينتجون نقداً غير عابئ بالمنهج وما يتصل به من تحديدات وإشكاليات." وقسمهم إلى قسمين:

١- قسم ينتمي إلى سياقات منهجية كامنة ويمكن تحديدها.

٢- قسم يقيم نشاطه النقدي على مزيج من المناهج والتيارات والمصطلحات غير المحددة التي يصعب فرزها"^{١٨}

٢-٢- مشكلات الترجمة:

١- تعدد الترجمات للكتاب الواحد وضعف التنسيق بين المترجمين، فقد تصل عدد الترجمات إلى خمس وست ترجمات مثل: مقال الأجناس الأدبية لتودوروف ترجم خمس مرات ترجمه كل من (جواد الرامي، نجوى الرباعي، وفيصل سعد، ومحمد خير البقاعي، ورشيد يحيوي). كذلك كتاب (مدخل لجامع النص) لجيرار جينيت ترجمه كل من (عبد العزيز شبيل) وعنونه بمدخل إلى النص الجامع، في حين ترجمه (عبد الرحمن أيوب) تحت اسم مدخل لجامع النص.

وتجدر الإشارة إلى أن لهذا التعدد فائدته في حال التنسيق وهي أنه قد يلفت النظر إلى نقطة يثيرها موقف مترجم يغفل عنها مترجم آخر، وقد تفتح أفق الفهم والإدراك للكتاب المأخوذ عن لغة مغايرة. إن ضعف التنسيق بين المترجمين هو عيب حقيقي لأنه سيوقع القارئ في مأزق المواقف المتعارضة.

٢- قد يتدخل المترجم في صياغة عناوين الدراسات: مثل كتاب يحمل عنوان (بناء العالم : ديكنز Dickens، تولستوي Tolstoy، ستندال Stendhal كلايست Kleist لمؤلفه ستيفان تسفايج Stefan Zweig والذي ترجمه محمد جديد يحمل عنواناً آخر عند مترجم آخر هو محمد فرج وهو عنوان (البناء العظيم في عالم الرواية والفن)

^{١٧} البازعي، (٢٠٠٤)، ص: ١٣٤.

^{١٨} المرجع السابق، ص: ١٣٥.

٣- المصطلحات الدالة على معنى واحد؛ ومثالها (تعدد مصطلحات Paratexte المرافقات النصية مترجمة عن جينيت):

١- المرافقات النصية: عند وائل بركات وغسان السيد.

٢- النص الموازي: عند محمد بنيس في مؤلفاته.

٣- النصوص المرادفة: عند عبد الوهاب ترو.

٤- الملحقات النصية: عند محمد خير البقاعي.

٥- المناصصات: عند سعيد يقطين في مؤلفه (القراءة والتجربة)

٦- العتبات النصية: عند يوسف الإدريسي.

الانفتاح على الوارد الغربي _ سواء في الدراسات والأبحاث أم في الترجمات _ مرّ بمراحل جعلته يتمدد ويتوسع "فليس ثمة ممارسة نقدية عربية جادة تستطيع أن تدعي وقوعها خارج سياق التأثير الغربي أو التفاعل معه على نحو من الأنحاء، وإنما الفرق بين ناقد وآخر وبين تيار وتيار هو في الموقف المتخذ وكيفية التفاعل معه"^{١٩}

د- جيرار جينيت في النقد العربي الحديث:

تأخر تلقي مشروع جيرار جينيت في النقد العربي الحديث واستثماره، على الرغم من فاعلية تنظيراته وذيوعها منذ أواخر الستينيات، وقد يعود ذلك إلى حالة الانبهار التي استقبل بها مشروع غريماس واقتصار الترجمات على ما سار في دائرتها. ولم يكن ممكناً استحضر جينيت إلا في ثمانينيات القرن الماضي، ويمكن وفق ذلك تتبع المراحل الزمنية لتلقي جينيت في النقد العربي الحديث من خلال رصد مسارين لها:

١- الترجمة:

يمكن حصر الترجمات المختلفة لأعمال جيرار جينيت في:

^{١٩} البازعي، (٢٠٠٤)، ص ١٣٥.

- مدخل لجامع النص Introduction à l'architext ترجمة عبد الرحمن أيوب عام ١٩٨٥. وهناك ترجمة أخرى للكتاب نفسه بعنوان (مدخل إلى النص الجامع) لعبد العزيز شبيل عام ١٩٩٩.
- المنظورات السردية (مقال) من كتاب Figures III نشر ضمن نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة مصطفى التاجي، مجلة آفاق، ١٩٨٩.
- حدود السرد (مقال) من كتابه Figures II نشر ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي - منشورات اتحاد كتاب المغرب - العدد ٨-٩ ترجمة بن عيسى بوحالة ١٩٩٢.
- خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، ١٩٩٦.
- طروس (مقال) من كتاب Palimpsestes ترجمة: المختار الحسيني مجلة فكر ونقد، ١٩٩٩.
- الانتقال المجازي: من الصورة إلى التخيل، ترجمة: زبيدة بشار القاضي، عام ٢٠١٠.
- عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، ٢٠٠٩.
- عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ترجمة عبد الحق بلعابد عام ٢٠٠٨م.
- من البنيوية إلى الشعرية، هذا الكتاب من تأليف جيرار جينيت ورولان بارت ترجمة الدكتور غسان السيد.

٢ - التلقي النقدي:

يمكن عدّ الثمانينات البداية الفعلية لتلقي دراسات ج.جينيت في النقد العربي، من خلال استحضار حشد من مفاهيمه وآلياته. إن هذا التلقي هو محور الدراسة هنا، وعلى اعتبار الفرق في المواقف والشخصيات الناقدة ستكون هذه الدراسة جسر الوصول لطبيعة هذا التلقي لناقد ليس سهلاً تلقّيه على من هم أبناء لغته فكيف بأبناء لغة مغايرة مثل اللغة العربية.

تلقى النقاد العرب عن جينيت دراساته وتنظيراته جميعها تقريباً، والتي تشمل مجالات (الشعرية والسردية والتناصية، والمرافقات النصية)، بالنسبة إلى جيرار جينيت هذه الدراسات إما كانت متطورة عن سابقتها كما تطور

مفهوم الشعرية والتناصية لديه أو تكون دراسته فيها جديدة لم يسبقه إليها أحد إليها مثل علم السرد والمرافقات النصية.

لمحة عن نماذج من النقاد العرب الذين تلقوا دراسات جيرار جينيت ومؤلفاتهم فيها:

١- سعيد يقطين: ولد عام ١٩٥٥، من النقاد المغربيين الذين استقطبوا دراسات جينيت بالبحث والتحليل والتطبيق، فقد تلقى عنه شعرية المنفتحة في دراسته لفرع جديد من الأدب وهو الأدب الرقمي في كتابه (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع الفني)^{٢٠} عام ٢٠٠٥م، وكتاب (النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية)^{٢١} عام ٢٠٠٨م. أدرج في هذين الكتابين مصطلح (الترباط النصي) وعدّه نمطاً من أنماط التفاعل النصي.

تلقى يقطين عن جينيت علم السرد أيضاً فقد انصب اهتمامه على موضوع السرد القديم والحديث، فحاول إقامة مشروع نقدي شامل يختص بالمجال السردى دون سواه، لأن هذا المجال لا حدود له. بحث سعيد يقطين في مكونات الخطاب الروائي المشكّلة للروايات، وهي مسألة لم يكن النقد العربي يعيرها اهتماماً في ذلك الوقت، وهذه جرأة نقدية حادة كانت لها تأثيرات كبرى خلفتها وراءها.

اعتمد على السرديات البنيوية كما تجسدت وتبلورت من خلال اتجاه الشعرية، واستطاع أن يؤسس في عمله النقدي انطلاقة دقيقة لهذا المشروع المهم، فقد حدد خصائص المنهج العلمي الذي يسعى لتوظيفه ليقرب من عالم الروايات التي اختارها مجالاً لدراسته. أهم كتبه التي ظهر فيه تلقيه للسرد والعمل فيه (القراءة والتجربة)، و(تحليل الخطاب الروائي)، و(انفتاح النص الروائي)، و(الرواية والتراث السردى)، و(العلام والخبر)، و(قال الراوي).

عالج يقطين النص من مستويات مختلفة، واستعان لأجل ذلك بنوعين من السرديات:

-سرديات حصرية: تناول فيها السرد بوصفه خطاباً، مستفيداً من أطروحات جينيت وتودوروف.

^{٢٠} ينظر: يقطين، (٢٠٠٥).

^{٢١} ينظر: يقطين، (٢٠٠٨).

-سرديات توسيعية: فتحت النص على علوم أخرى مثل الأنثروبولوجيا والسياسولوجيا، مستفيداً من أطروحات غريماس.

أما في مجال النظرية التناسية فقد تناول الأنماط الخمسة التي وضعها جينيت وأطلق عليها اسم التفاعل النصي رغباً عن مصطلح المتعاليات النصية الذي يرى فيه مصطلحاً ضيقاً مقارنة مع مصطلحه. وله في ذلك دراسات مهمة وضّح فيها وجهة نظره ورؤاه مثل كتابيه: (انفتاح النص الروائي) و(الرواية والتراث السردى) وضمّنهما نصوصاً طبق عليها هذه الأنماط وفق رؤيته منها: (ليالي ألف ليلة وليلة) و(نوار اللوز) و(ليون الإفريقي ووصف إفريقيا). و(عودة الطائر إلى البحر)، و(الوقائع الغريبة)، و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر.

بالإضافة إلى ماسبق فقد تلقى الناقد سيميائية جينيت من خلال اهتمامه بالمرافقات النصية مثل: العناوين، والهوامش، والملاحق، والتصدير وأشار إلى تحققها في رواية (الوقائع الغريبة) ورواية (الزمن الموحش) وذلك في كتابه (انفتاح النص الروائي).

٢- **عبد الملك مرتاض:** ناقد وأديب جزائري ولد عام ١٩٣٥م، تأثر بجيرار جينيت في مجال السرديات والتناص على نحو خاص. ففي مجال السرديات له مؤلفات منها (في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد) بذل فيه الناقد جهداً في مجال الرواية عموماً والتقنيات وآليات السرد خصوصاً. الكتاب عبارة عن تسع مقالات أهمها المقالة السادسة لتعلقها بمجال السرد وعنوانها (أشكال السرد ومستوياته) تحدث فيها عن طرائق السرد وأشكاله مركزاً على الشخصية وأهميتها، مستحصراً الكتاب التراثي (كليّة ودمنة) لابن المقفع.

٣- **سيزا قاسم:** ناقدة مصرية وأستاذة جامعية، لها مؤلف مهم في مجال السرديات عنوانه (بناء الرواية) صرّحت في مقدمته باستقطاب مفاهيم جينيت وتطبيقها، فقد تناولت الزمان والمكان والشخصيات، وعدت الناقدة تطبيقات جينيت وثيقة صالحة للمقارنات الزمنية والمكانية والشخصيات والوصف الحكائي.

استخدمت نموذجين تحليليين هما: (ثلاثية نجيب محفوظ) و(ملحمة صاحب الملك لجلزودي) ومن هنا تأتي أهمية دراستها كونها اهتمت بنموذجين مختلفين ضمن بيئتين مختلفتين فكانت دراستها، إضافة إلى أنها دراسة تحليلية، دراسة مقارنة لاستخدام تقنيات السرد كما وضعها جينيت.

٤- **يمنى العيد:** كاتبة وناقدة لبنانية ولدت عام ١٩٣٥م تعد أستاذة في النقد العربي، لديها مؤلفات مهمة في مجال السرديات منها: (في معرفة النص)^{٢٢} المنشور عام ١٩٨٣م، و(الرواي: الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي)^{٢٣} عام ١٩٨٦، وكتاب (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)^{٢٤} المنشور عام ١٩٩٠م يوضح هذا الكتاب تأثيرها بسرديات جيرار جينيت؛ والذي يميز بحثها هو النموذج التحليلي الذي طبقت عليه تقنيات السرد وهو رواية (أرابيسك) للأديب أنطون شماس الصادرة عام ١٩٨٨م، وهي رواية جمعت بين منحنيين هما: (السيرة والرواية)؛ أي أن قسم منها تاريخي وآخر واقعي.

درست الناقدة في الكتاب البنية الخارجية والبنية الداخلية وحللت العنوان (أرابيسك) وعلاقته بمضمون الرواية، تاركة للقارئ في نهاية الفصل مساحة ليشاركها التحليل.

٥- **حميد لحميداني:** هو ناقد وقاص وروائي بالإضافة إلى أنه أستاذ التعليم العالي في كلية الآداب بفاس في المغرب العربي ولد عام ١٩٥٠م، تأثر بجينيت في مجال السرديات يظهر ذلك في كتابه (بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي) الصادر عن المركز الثقافي العربي عام ١٩٩١م في المغرب. قسّم هذا الكتاب إلى قسمين، قسم نظري يحمل عنوان: أصول تحليل بنية النص السردى، وقسم ثان بعنوان: بنية النص الروائي من منظور النقد العربي. هدف لحميداني من الكتاب: التعريف بالجهود المبذولة خارج العالم العربي، ومحاولة اختبار المسيرة النقدية التي قطعتها التجربة العربية في ميدان السرديات.

تلقى لحميداني عن مجموعة نقاد غربيين من بينهم جينيت لاسيما في حديثه عن الفضاء الزماني والمكاني والوصف الحكائي. انتقل إلى نقد النقد في القسم التطبيقي من الكتاب متناولاً عدداً من النقاد العرب من بينهم سيزا قاسم في تلقيها لجيرار جينيت ضمن كتابها (بناء الرواية).

تأثر لحميداني كذلك بالمرافقات النصية كما وضعها جيرار جينيت وذلك في مقاله الموسوم بـ(عتبات

النص الأدبي - بحث نظري) المنشور في مجلة علامات في النقد، في العدد ٤٦ بتاريخ إصدار ١ كانون الأول

^{٢٢} ينظر: العيد، (١٩٨٥).

^{٢٣} ينظر: العيد، (١٩٨٦).

^{٢٤} ينظر: العيد، (٢٠١٠).

٢٠٠٢م. أشار في المقال إلى بعض المصطلحات التي وضعها جينيت وتحمل دلالة واحدة مثل المقدمة والتوطئة والافتتاحية وتحدث عن باقي المرافقات: (الإهداء والشكر والغلاف والتصدير)، وضع بعض الملاحظات عليها مثل ملاحظته على المرافقتين النصيتين التذييل والخاتمة بأنهما لايجوز أن يكونا ضمن المقدمات. والدراسات التي تستقطب جينيت كثيرة في النقد العربي لايمكن استقداها جميعاً ولكن يمكن الإشارة إلى بعضها بصورة سريعة منها:

- ١-كتاب آمنة يوسف: (تقنيات السرد في النظرية والتطبيق)^{٢٥}
- ٢-كتاب سمير المرزوقي وجميل شاكر: (مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً)^{٢٦}
- ٣-كتاب عبد الحميد بواريو: (منطق السرد: دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)^{٢٧}.
- ٤- كتاب مراد عبد الرحمن مبروك: (بناء الزمن في الرواية المعاصرة: روايات تيار الوعي نموذجاً (١٩٦٧-١٩٩٤م)^{٢٨}.
- ٥- كتاب عمر عيلان: (الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي).^{٢٩}
- ٦-كتاب نضال الصالح: (معراج النص: دراسات في السرد الروائي)^{٣٠}.
- ٧- كتاب محمد بنيس: (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية)^{٣١}، و(حادثة السؤال)^{٣٢}.
- ٩- كتاب عبد الفتاح الحجمري: (عتبات النص: البنية والدلالة)^{٣٣}.
- ١٠- كتاب منصور مصطفي: (سرديات جينيت في النقد العربي الحديث)^{٣٤}.

^{٢٥} ينظر: يوسف، (٢٠١٥).

^{٢٦} ينظر: المرزوقي، وشاكر، (١٩٨٥).

^{٢٧} ينظر: بواريو، (١٩٩٤).

^{٢٨} ينظر: مبروك، (١٩٩٨).

^{٢٩} ينظر: عيلان، (٢٠١٧).

^{٣٠} ينظر: الصالح، (٢٠٠٣).

^{٣١} ينظر: بنيس، (١٩٨٥).

^{٣٢} ينظر: بنيس، (١٩٨٩).

^{٣٣} ينظر: الحجمري، (١٩٩٦).

^{٣٤} ينظر: مصطفى، (٢٠١٥).

١١- كتاب عبد الرزاق بلال: (مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)^{٣٥}.

وهناك الكثير من الدراسات التطبيقية التي لا يمكن حصرها هنا طبقت دراسات جينية على نماذج معينة سواء في مجال السرد أم في مجال المرافقات النصية، أم في مجال نظرية التناص.

^{٣٥} بنظر: بلال، (٢٠٠٠).

الفصل الأول :

الشعرية عند جيرار جينيت وتلقيها عربياً

١- مفهوم الشعرية.

٢- انفتاح الشعرية لدى جيرار جينيت.

٣- تلقي شعرية جيرار جينيت عربياً، سعيد يقطين وبشرى البستاني نموذجان.

١- مفهوم الشعرية

الشعرية مصطلح من المصطلحات التي أثارها الغرب على نحوٍ كبير، وقد احتلّ مكانة رفيعة في نظرية الأدب، فهو يؤسس قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي.

بُعِثَت الشعرية في النقد الجديد على أيدي الشكلايين الروس الذين سعوا لإقامة علم للأدب من خلال وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، عَرَفَ هذا المصطلح دلالات متعددة نتيجة المراحل الكثيرة التي مرَّ بها، منذ أرسطو إلى جيرار جينيت. وقبل الولوج في تلك الدلالات لابدّ من تحديده في المعاجم الغربية لأن الفضل في إثارته الواسعة يرجع إلى الغرب، وذلك لنتبين طريقة تناول هذا المصطلح الحديث.

تحديد مفهوم الشعرية في المعاجم الغربية :

١- معجم Concise Dictionary of Literary Terms :

يقوم المعجم بتعريف الشعرية تعريفاً مختصراً من غير عرض تفاصيل كثيرة عن تاريخ المصطلح أو مراحل تطوره، فقد ورد في هذا المعجم كما يأتي:

"The general principles of *POETRY or of LITERATURE in general, or the theoretical study of these principles. As a body of theory, poetics is concerned with the distinctive features of poetry (or literature as a whole), with its languages, forms, GENRES, and modes of composition. A theorist of poetry or literature may be called a poetician"^{٣٦}

الترجمة: يحيل إلى القوانين العامة للشعر أو الأدب عامة، أو الدراسة النظرية لتلك القوانين. كما تعني الشعرية دراسة الخصائص الجوهرية للشعر (أو الأدب بكل) لغاته وأشكاله وأنواعه المختلفة، وتتضمن الشعرية طرق التأليف الأدبي، أما الشخص الذي يدرس القوانين النظرية للشعرية فيطلق عليه شعري (Poetician)

٢- معجم The Oxford Companion to the English Language :

هذا المعجم يعرض العوامل التي أسهمت في نشأة مصطلح الشعرية باختصار، دون الاهتمام بعرض المفهومات المختلفة للمصطلح، ويذكر أن مصطلح الشعرية:

^{٣٦}Baldick, (1986), p: 197-198

"The study of the principles of poetry, as exemplified in the traditional genres of lyric, epic, and drama. The term originates in the *Poetics*, a treatise by Aristotle (4c BC) that has survived in fragmentary form. This work dominated Western criticism for centuries and did much to shape Neoclassical ideas in the 17c and 18c"^{٣٧}

الترجمة: هو دراسة مبادئ الشعر المتمثلة بالأنواع التقليدية ومنها: القصيدة الغنائية والملحمة الشعرية والمسرحية، وقد وصل المصطلح إلينا من خلال كتاب (فن الشعر) لأرسطو (القرن الرابع قبل الميلاد) الذي سيطرت أفكاره على النقد الغربي لقرون طويلة، بالإضافة إلى أنه شكّل أفكار المدرسة الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين.

- كذلك عرض المعجم مراحل نشأة الشعرية وذكر أن الشكلانيين الروس كان لهم عظيم الأثر في بلورة

المصطلح:

"The Russian Formalists, examining the specific techniques of literary language, sought a scientific basis for poetics in place of the traditional subjective aesthetic approach... The term *poetics* has been extended to cover all literary genres and in principle the search has been for a general theory of literature and not of poetry alone; in practice, the application has usually been to a specific genre. Structural linguistics, derived from a restatement of the work of the linguist Ferdinand de Saussure, is the foundation of much present-day work on poetics."^{٣٨}

الترجمة: اهتم الشكلانيون الروس بدراسة التقنيات الخاصة بلغة الشعر من خلال إيجاد أساس علمي لدراسة الشعر بدلاً من اعتماده المنهج التقليدي الموضوعي الجمالي... وقد توسع المصطلح ليشمل جميع الأنواع الأدبية ولم يحدد اهتمامه بالشعر؛ فهو في أصله نظرية عامة للأدب وليس للشعر وحسب، كما يذكر أن اللسانيات البنائية كانت إحدى المرتكزات التي مهدت لظهور الشعرية وذلك بإعادة صياغة نظرية فرديناند دي سوسير التي تُعدّ أساساً للكثير من النظريات الشعرية المعاصرة.

كذلك تطرق المعجم إلى أثر اللساني الروسي رومان جاكبسون (Roman Jakobson) (١٨٩٦-١٩٨٢) في

تأسيس نظرية الأدبية:

^{٣٧}McARTHUR, (1992), P:790

^{٣٨}Ibid, p:791.

"Roman Jakobson propounded a theory of *literariness* based on the occurrence of repetition, parallelism, and equivalence in texts. He also studied the formal patterning of sounds and prosodic features in his search for a general theory of poetry, sometimes proceeding through specific texts, as in his controversial close analysis of Shakespeare's Sonnet 129."^{٣٩}

الترجمة: يعد رومان جاكبسون مؤسس النظرية الأدبية بالاعتماد على التكرار والتكافؤ والتوازي في النصوص. كما درس فيها الرسم الشكلي للأصوات والسمات النثرية في أثناء بحثه عن نظرية عامة للشعر وطبق ذلك على بعض النصوص مثل تحليله المثير للجدل سونيتات شكسبير ١٢٩.

كما عرج على نظرية اللساني الأمريكي نعوم تشومسكي Noam Chomsky (١٩٢٨):

"Noam Chomsky's theory of grammar, which includes the competence Iperformance distinction, has been made the foundation for a generative poetics, in which it is suggested that the informed reader possesses a kind of literary competence, a sense of literary universals which makes the specific text accessible and allows detection of what is unacceptably 'deviant'."^{٤٠}

الترجمة: إن نظرية القواعد النحوية لنعوم تشومسكي، والتي تتضمن التمييز بين الكفاءة والأداء، هي أساس للشعرية التوليدية (التحويلية)، التي تتطلب وجود كفاءة أدبية وحس من المسلمات لدى القارئ تمكّنه من قراءة النص وفهمه وكشف ما هو شاذ أو غير مقبول.

٣- عرض (معجم المصطلحات الأدبية) تطور مفهوم الشعرية منذ أن كان غير واضح المعالم إلى أن أصبح علم له أصوله ومبادئه. فقد بدأ كلمة شعرية بأنها اتخذت مسارين اثنين يهتم الأول بالقواعد المنظمة لإنتاج الشعر ويمثله أرسطو، أما الثاني فيشمل كل نظرية حول الشعر. وقد اتسع هذا المفهوم وأصبح يشمل الأنواع الأدبية كلها، وأصبح يحيل إلى الخواص المجردة التي تحكم على أدبية النص وقد ظهر المفهوم بهذه الصورة النهائية مع الشكلايين الروس. ويشير المعجم أيضاً إلى أن الشعرية "مثّلت في بدايتها قاعدة عامة غير مكتملة وغير واضحة بوضعها النهائي منذ ظهور كتاب (الشعرية) لأرسطو طاليس، وبالتحديد عند الشعرية التي تهتم

^{٣٩}McARTHUR,(1992), p:791.

^{٤٠}Ibid, p:791.

بالمسرح، ثم تطوّرت مع تحولها إلى شعرية تعتمد مبادئ الوصف التاريخي^{٤١} "ننوه في هذا الكلام المترجم عن المعجم إلى الترجمة الخاطئة لاسم كتاب أرسطو (فن الشعر) وليس اسمه (الشعرية).

ويؤكد المعجم أن الشعرية في مرحلة لاحقة تحولت إلى مذهب متأثر باللسانيات على يد الشكلايين الروس وعلى رأسهم رومان جاكسون؛ لأن الشعرية لم تُعد تكتفي بالاشتغال داخل حقول الأدب، ولم يُعد ينحصر اهتمامها بتأويل الأعمال السابقة، ولم يُعد اهتمامها منصباً على الأدب أو النتاج الأدبي، إنّما تحولت إلى الاهتمام في الأدبية، تحت التأثير بثلاثة مؤثرات هي: الشكلية الروسية، والنقد الجديد الذي انعكس من خلال جهود بعض النقاد الذين نادوا بتحديد خطاب علمي صارم في دراسة الأدب، ومن بينهم (آي. ريتشاردز I.A.Richards، وت.س. إليوت T.S.Eliot)، أما المؤثر الثالث فهو ظهور السيميائية، ومن ثم تفاعلت تلك العوامل المؤثرة فيما بينها لتحول الشعرية من كونها "نظرية تهتم بالأنواع الأدبية إلى نظرية تهتم باللغة الأدبية المشكلة لتلك الأنواع"^{٤٢}.

في مرحلة أخرى تطور مفهوم الشعرية واتسع مدار تحركه فانتقل من دراسة اللغة إلى النص وبعدها الخطاب، وذلك بتحديد "العلاقات القائمة بين عناصر النص: ينطلق هذا العمل من دراسة الأساليب المباشرة وغير المباشرة، وصولاً إلى وصف منظومات أكثر تعقيداً مثل الخطاب"^{٤٣} يمكن إدراك هذا المفهوم لدى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin (١٨٩٥ - ١٩٧٥م) في ابتداعه لمصطلح (عبر اللسان).

لم تقف الشعرية عند عتبة الخطابات الأدبية، ولم تعد تقنع بما وصلت إليه من إحاطة بالخطاب الأدبي؛ فبعدما كانت تبحث في الظاهر والمرئي آثرت الانتقال إلى اللامرئي، فقادتها "الفرضية القائلة إن النصوص الملحوظة، ليست سوى اتساع من نسيج أكثر اتساعاً، إلى دراسة العلاقات بين ما هو مرئي وما هو غير مرئي...، وهنا تدخل إشكالية البينصية التي تسمح باستعادة مفاهيم الأنواع والمدارس"^{٤٤}؛ البينصية هي الترجمة الأخرى للتناص الذي يحمل علاقات غير مرئية؛ كون حضور النص في نص آخر يتطلب ثقافة لدى القارئ الذي سيلاحظ هذه العلاقات من خلال مخزونه الثقافي.

^{٤١} آرون، وآخرون، (٢٠١٢)، ص: ٢٢٢.

^{٤٢} ينظر: المرجع السابق، ص: ٦٦٨-٦٦٩.

^{٤٣} المرجع السابق، ص: ٦٦٩.

^{٤٤} المرجع السابق، ص: ٦٦٩.

يعرض المعجم أيضاً خلاصة مهمة مفادها "أنّ الشعريّة كانت في بدايتها مقتصرة على نظريات الشعر، ولكن مع ظهور الرواية احتاجت إلى توسيع دائرة اشتغالها؛ لأنها فنٌّ نثري ونوع أساسي يصعب تطبيق أطروحات أرسطو عليها؛ ولذلك ظهرت الأدبية لأنها تمثل معياراً أكثر قدرة على احتواء كل النصوص على اختلاف تصنيفاتها أو انتماءاتها الأدبية، ومع ذلك لم تكن تكفي الأدبية للإيفاء بأطروحات الشكلايين الروس الذين جعلوا النص ينغلق على ذاته، وعليه فقد توجهت الشعرية إلى خلق توازن بين الأقطاب التي تتازعتها، فلم تُعدّ نظرية للأنواع فقط، ولم تقتصر في اهتماماتها على دراسة الأدبية وحسب؛ بل وسعت نطاق اشتغالها بما يتناسب مع مختلف التوجهات التي كانت تطمح في ضم الشعرية بحقلها، وفي سبيل تحقيق ذلك التوازن اتجهت الشعرية نحو ممارسة متلازمة بين دراسة الأنواع وخصوصيات اللغة، والأشكال الأدبية من داخلها"^{٤٥} مما يجعل الشعرية تتسم بالمرونة العالية، مع قدرتها على الالتزام بالضوابط المنهجية.

٤ - القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان:

فرق هذا القاموس بين نوعين من الدراسات الأدبية، الدراسة الأولى: دراسة تقييمية للنصوص، وتمثّل محور اهتمام النقد الأدبي، أمّا الدراسة الثانية: الدراسة التقنية التي تعنى بها (الشعرية). ويعبر عن ذلك بما يأتي "إذا كانت الشعرية تدرس الفن الأدبي، فإن هذا لا يكون بوصفه عملاً قيمياً، ولكن بوصفه عملاً تقنياً، وبوصفه مجموعة من الإجراءات"^{٤٦} يفهم من هذا أن الحكم على النصوص ليس معياراً من معايير الشعرية، ولا وظيفة خاصة بها، وإنما ينصب اهتمام (الشعرية) على دراسة الآليات التقنية التي تتكوّن عبرها النصوص. في الوقت نفسه رفض أصحاب هذا القاموس أن تكون (الشعرية) معادلة لنظرية الأدب، ولا يعني أن تكون النظريات (التاريخية، والنفسية، والاجتماعية) ميداناً للدراسات الشعرية أن نساوي بين الشعرية ونظرية الأدب: "فالشعرية ليست أكثر ولا أقل نظرية من المقاربات الإدراكية الأخرى للأدب... ويعني هذا أن الشعرية لا تكمن في وضعها النظري، ولا في ميدانها المرجعي (الأدب) الذي تتقاسمه مع مقاربات أخرى كثيرة، ولكن في وجه هذا الميدان الذي تعزله لكي تصنع منه موضوعها؛ الفن الأدبي، وربما بصورة أوسع الخلق الكلامي"^{٤٧} ويفسر هذا بأن

^{٤٥} آرون، وآخرون، (٢٠١٢)، ص: ٦٦٩.

^{٤٦} ديكرو، سشايفر، (٢٠١٣)، ص: ١٧٦.

^{٤٧} المرجع السابق، (٢٠١٣)، ص: ١٧٧.

الاختلاف بين الشعرية وبين بقية المقاربات النظرية للأدب يكمن في اهتمام الشعرية بعزل النص عن سياقاته، ودراسته دراسة بنيوية محايدة^{٤٨} بغض النظر عن أي سياقات تحيط به. والسبب في تفضيل هذا المعجم للتعريف البنيوي أنه يشتغل في حقل اللسانيات والتي كانت الملهم الأول للدراسات البنيوية التي استمدت أفكارها من أطروحات الشكلايين الروس.

٥- يقدم معجم (الأسلوبيات) الشعرية مقابلاً للمصطلح الانكليزي Poetics من حيث كونها تتخذ أوجهاً متعددة و مختلفة، ويستعرض المعجم مفاهيمها المختلفة عبر مراحل التطور التاريخي لنظرية الأدب. فالشعرية في العصر الكلاسيكي كانت تدعم مفهومين: أولهما يتصل بفن الشعر وحده ويمثله هوراس، وتعني بهذا المنظور (النظم Marking)، وثانيهما يشمل الأجناس الأدبية كلها؛ ولذلك يمكن للشعرية أن تهتم بالفن الذي يحكم أيّاً من الأجناس الأدبية Genres مثل شعرية أرسطو كونها مثلاً مشهوراً، التي ناقشت فنوناً مختلفة منها المسرح والملحمة، ولم تكتفِ بالحديث عن الشعر على نحوٍ خاص^{٤٩} فكل أجناس الفن والأدب نصيب من الشعرية مهما ابتعدت عن سياق الشعر.

ويذكر المعجم أن الشعرية تطورت في القرن العشرين لتصبح (علماً للأدب) على يد الشكلايين الروس ولسانيي مدرسة براغ Prague Linguistic Circle وأبرزهم رومان جاكبسون R.Jakobson: "إذ قدموا عملاً مُهماً على نحوٍ خاص لفهم الأدبية (Literariness) واللغة الشعرية (Poetic language) إنه يمثل أحد النزعات المميزة للشعرية الحديثة التي تأثرت كثيراً بالنظرية أو النظريات اللسانية"^{٥٠} ويضيف كاتي وايلز Katie Wilse؛ صاحب المعجم، أن "الناقدين الباختينيين [حسب تعبيره] غاري مورسون G.Morson وكاريل إميرسون C.Emerson قد اقترحا مصطلح نثرية Prosaics مقابل شعرية Poetics وذلك ليحيا إلى شعرية النثر أو (النثرية) وتكون الشعرية بناء على وجهة النظر الباختينية شاملة للشعر والنثر على حد سواء"^{٥١}

^{٤٨} المحايثة Immanence من المفاهيم التي أشاعتها البنيوية في الستينات، وتعني دراسة تتطلق من النص وحده، دراسة ذاتية تغض الطرف عن أي مؤثرات خارجية.

^{٤٩} ينظر: وايلز، (٢٠١٣)، ص: ٥٢٥.

^{٥٠} المرجع السابق، ص: ٥٢٥.

^{٥١} المرجع السابق، ص: ٥٢٥.

الإرهاصات الأولى لظهور مفهوم الشعرية:

١ - الشكلانية الروسية:

تُعَدُّ مدرسة الشكلانيين الروس Russian formalism^{٥٢} الحاضن الأول للشعريات الحديثة. وقد بنت معظم المناهج الأدبية الحديثة نظرياتها حول (الشعرية) بالاستفادة من أطروحات الشكلانيين الروس، في بحثهم الدائم عن الخصائص الجوهرية للأدب. إذ تنبّه مؤسسو هذه المدرسة في حلقتي (موسكو) و(براغ) اللسانيين إلى أهمية أن يُمنَح الأدب حقه في أن يدرس بوصفه ظاهرة أدبية خالصة تستقي خصائصها من الأدب نفسه، اعتماداً على مقومات اللغة دون الحاجة إلى علوم أخرى تغذيها وتمنحها كيانها. وقد "نظروا إلى المضمون الإنساني (من انفعالات وأفكار، وواقع بوجه عام)، نظرة تسقط عنه أي أهمية أدبية، وتجعل منه سياقاً يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها"^{٥٣} ونفهم من هذا أنهم كانوا يسعون إلى تحديد الخصائص الجوهرية الجمالية التي تشكل الأدب وتجعل منه كياناً لغوياً قائماً بذاته، لذلك يرى رمان سلدن Raman Selden (١٩٣٧-١٩٩١) أنهم "فهموا الأدب بوصفه استخداماً خاصاً للغة"^{٥٤} يختلف عن الاستخدام اليومي لها، ويتميز بصفة جمالية متفردة، وبذلك تكون (الشعرية) طاقة لغوية خالصة.

ظهرت مدرسة الشكلانيين الروس في بدايات القرن العشرين، وتلك فترة تاريخية أثرت فيها الأيديولوجيات الحاكمة على الواقع الاجتماعي، بالإضافة إلى الوعي بأفكار (الفلسفة الجمالية المثالية) وانعكاس توجهات الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤م) Immanuel Kant على الأدب، فكان اهتمام كانط منصباً على "خصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله. فكل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تتحصر الغاية منه... فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه، من حيث إنه مُدْرَك في ذلك الموضوع، دون تصوير لغاية أخرى من الغايات"^{٥٥} مما أنتج توجّهاً في النقد الأدبي يهتم بالدرجة الأولى بالقوانين الداخلية للأدب، ويكشف عن الخصائص النوعية التي تميزه.

^{٥٢} نشأت الشكلانية الروسية في أحضان حلقتي موسكو وسان بطرسبورغ ما بين (١٩١٥-١٩٣٠) وضمت شخصيات كثيرة.

^{٥٣} سلدن، (١٩٩٨)، ص: ٢٥.

^{٥٤} المرجع السابق، ص: ٢٦.

^{٥٥} هلال، (١٩٩٧)، ص: ٢٨٤، ٢٨٥.

ولتوضيح أهداف هذه المدرسة يذكر بوريس إيكهنباوم Boris Eikhenbaum (١٨٨٦-١٩٥٩)؛ أحد منظري مدرسة الشكلايين الروس) أنهم كانوا يسعون إلى دراسة الأدب دراسة علمية تحمل ضوابط منهجية من خلال "خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية (الهدف) الوحيد [منها] هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي"^{٥٦} من غير أن يكون الأدب أثراً أو وثيقة تقيّد حدثاً تاريخياً أو تعكس تحوُّلاً اجتماعياً، لقد كانت غايتهم اللغة الشعرية في ذاتها ومن أجل ذاتها.

لقد وجد الشكلايون الروس في اللغة وحدها إشباعاً لأفكارهم؛ نظراً إلى ميلهم إلى عزل النص عن سياقاته. وقد ذكر ميخائيل باختين M.Bakhtin أنهم "وجدوا في الألسنية الحديثة مستودعاً يستمدون منه المصطلحات، ويسعفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنية اللغوية"^{٥٧} ولهذا التزموا بأفكار الفلسفة المثالية الذاتية المنغلقة التي تجعل الظواهر الأدبية تنهض بقوانينها الخاصة ولا تخرج عن إطار اللغة؛ فنقاد المدرسة الشكلية يبحثون عن قوانين الظاهرة الأدبية من خلال "العلاقات والهيئات والأنساق والتراكيب، ويكشفون فيها عن التشكيل الفني من جهة الدلالات والرموز"^{٥٨} إذ انصب اهتمامهم على الجانب الشكلي والجمالي فقط.

والسؤال هنا: على ماذا اعتمدت الشكلائية الروسية في تحديد مفهوم الشعرية وتأسيسها؟ هذا سؤال لا بد من إثارته، ماهي الثقافة التي تستند إليها الشكلائية الروسية عندما بدأت بتحديد هذا المفهوم، ولنتمس في ذلك ثلاثة آراء وهي:

١- تقيّد الشكلائية بتحديد مفهوم الشعرية بأفكار الفلسفة الجمالية المثالية لكانط. فالشكلايون اهتموا بالجانب الجمالي للأدب من ناحية، وجعلوا الأدب فناً مكتفياً بقوانينه من ناحية أخرى. معنى ذلك أن: الشكل الأدبي عندهم يتضمن مفاهيم كانط الأربعة حول الجميل، أي استقلاله عن أي نظام آخر، ونسقه الموضوعي، ويتفرّد بغائيته الداخلية والذاتية"^{٥٩} ومن هذه المفاهيم الأربعة كوّن الشكلايون الروس أفكارهم حول الشعرية.

٢- من وجهة نظر أخرى، يظهر لنا رأي يدافع عن أطروحة الشكلايين، وينسب أفكارهم حول الشعرية إلى الفلسفة الماركسية؛ فلا يُفسّر اكتفاء الشكلايين باللغة بأنهم أفقدوا الأدب مهمته الاجتماعية، أو أقصوه عن صلته

^{٥٦} إيكهنباوم، وآخرون، (١٩٨٢)، ص: ٣١.

^{٥٧} باختين، (١٩٨٧)، ص: ١٤.

^{٥٨} تليمة، (١٩٧٦)، ص: ١٣٢.

^{٥٩} إسكندر، (٢٠٠٨)، ص: ٣٣.

بالحياة؛ لأن الاكتفاء بدراسة اللغة أو الوحدات الألسنية المكوّنة للنص هي بشكل أو بآخر دراسة للمجتمع الذي أنتجها، وبهذا يكون الأدب مكتفياً بذاته، ومن ثم فلم نعد بحاجة إلى "مناهج غير أدبية لدراسة الأدب، أو لدراسة المجتمع، فلم يعد المجتمع سوى المنتج اللساني لعصر ما، ولعل هذا سبب رفض الشكلايين للمناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية؛ لأنها مناهج غير أدبية"^{٦٠} وليس بمقدورها أن تفسر الأدب تفسيراً موضوعياً من خلال أدواتها التي نمث في حقول غير أدبية.

٣- وفي رأي ثالث ذكره فيكتور إيرليخ Victor Erlich (١٩١٤-٢٠٠٧م) أنهم "حاولوا التوصل من كل المسبقات الفلسفية"^{٦١}؛ فأفكارهم النظرية تنحصر في مجال الوصف أكثر من كونها تنهض على فلسفات جمالية تبحث عن الجوهر الفني أو الجمالي للأدب.

هكذا نجد أنفسنا أمام ثلاثة آراء مختلفة حول منطلقات الشكلائية الروسية في تأسيسهم لـ (الشعرية): أولها: يأخذ بالشكلائية الروسية تجاه فلسفة جمالية مثالية كانطية متوقعة حول ذاتها. أما ثانيها فيتجه بها نحو فلسفة واقعية ماركسية، في حين أن الرأي الثالث يستبعد أن تكون للشكلائية توجهات فلسفية. نستطيع أن نقول: إن اختلاف الآراء حول منطلقات الشكلايين الروس في تحديد مفهوم الشعرية أنها حاولت التمسك بالفلسفة المثالية هروباً من واقع مسيئ ومغرق بالايديولوجيات، لكنها مع ذلك لم تستطع التخلص من الأبعاد الواقعية: لذلك حملت أطروحتها أفكاراً تميل إلى البعد الماركسي، وقد أكد تودوروف نفسه هذا التوجه وذكر أن الشكلائية وعلى الرغم من كونها مذهباً جمالياً فإنها "هي نفسها جزء من مذهب أنثربولوجي"^{٦٢} لا ينفصل عن الحياة.

هذه إذن المنطلقات التأسيسية الأولى التي مهّدت للشعرية الشكلائية ورسمت خطوطاً لمنهجها. وهناك جهود فردية لبعض رواد هذه المدرسة أضافوا عليها اجتهاداتهم الشخصية؛ من بينهم رومان جاكبسون الذي كان محطة انطلاق للنقاد القادمين:

^{٦٠} جبارة، (٢٠١٣)، ص: ٣٠.

^{٦١} فيكتور، (٢٠٠٠)، ص: ١٣.

^{٦٢} تودوروف، (١٩٨٢)، ص: ١٥.

رومان جاكبسون Roman Jakobson (١٨٩٦-١٩٨٢):

إن رؤية رومان جاكبسون للشعرية ظلت متأثرة باللسانيات، وينطلق في تحديد الشعرية من سؤاله الشهير، عندما يقول: "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟"^{٦٣}، ورأى أن الشعرية: "هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر، وإنما تهتم أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"^{٦٤}. فهي عنده لا تقتصر على الشعر فقط وإنما تشمل أنواع الخطاب اللغوية والأدبية كافة. وتكلم عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ (التواصل)، فالوظيفة الشعرية عنده "هي الوظيفة اللغوية التي تغدو رسالة ما، بواسطتها، أثراً فنياً"^{٦٥}، وجعل للتبليغ عناصر، تمثل الأطراف الأساسية في كل عملة تواصلية:

المرسل Destmateur - المرسل إليه Destinataire - الرسالة Message - السياق Context - وسيلة الاتصال والصلة Contact - الشيفرة Code^{٦٦}.

ومن ذلك يمكن أن نصل لما ذهب إليه يوسف وغليسي بأن النص الأدبي "رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الشعرية، فكأن الشعرية - إذن - دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما أو هي بتعبير جاكبسون نفسه _ الدراسات اللسانية للوظيفة الشعرية - في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر خصوصاً"^{٦٧}.

٢ - الشعرية البنوية:

تأسست النظريات البنوية على جذور المدرسة الشكلية الروسية، فالبنوية في إحدى صورها إحياء جديد للشكلانية إذ تعاملت البنوية مع الأدب على أنه بنية مغلقة، Closed Structure وبحثت عن خصائص تلك البنية من خلال دراسة أجزائها ومكوناتها، ثم دراسة العلاقات بين أجزاء النص ومكوناته بوصفها كلاً متكاملًا؛

^{٦٣} ناظم، (١٩٩٤)، ص: ٩٥.

^{٦٤} جاكبسون (١٩٨٨)، ص: ٢٤.

^{٦٥} المرجع السابق، ص: ٣٥.

^{٦٦} وغليسي، (٢٠٠٧)، ص: ٢٩.

^{٦٧} المرجع السابق، ص: ٢٠.

فالبنوية كما عرفها صلاح فضل "تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة"^{٦٨} على أن الأجزاء المفردة لا تمثل قيمة خارج إطار هذا التفاعل.

أما البحث البنيوي عن الشعرية في النص فيتّم من خلال دراسة "علاقات الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلّي الذي يجعل النص (موضوع الدراسة) أدباً، وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدّمًا أنه موجود"^{٦٩} فهل كان هذا التوجه هو عادة جميع النقاد البنيويين في تنظيراتهم حول الشعرية؟ أم أنهم استطاعوا تطوير منطلقات هذه الأطروحة وتوسيع آفاقها وفتح نوافذ جديدة؟

٢-١- جان كوهين Jean Cohen (١٩١٩-١٩٩٤م):

نبدأ حديثنا عن الشعرين البنيويين مع الفرنسي جان كوهن J.Cohen الذي يتميز في كتابه (بنية اللغة الشعرية)، من وجهة نظرنا، بالصرامة العلمية والمنهجية لأنه قدم الأدلة وعمد إلى الإحصاء ورصد الظواهر بموضوعية. في هذا الكتاب نجده يتحدث عن الشعرية التي تهتم بالشعر فقط دون أن تطال النثر، فقد ذهب إلى أن "الشعرية علم موضوعه الشعر"^{٧٠} وذلك من خلال استخلاص الخصائص والسمات التي تحقّق فرادة النص: الوزن، والقافية، والإسناد اللغوي المخصوص، والنظم والاستعارة. فالشعرية عنده هي: "ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"^{٧١} وتحدث كوهين عن الانزياح في الشعر، الذي يميز مكونات القصيدة لتتحرف عن القاعدة، ويكون أكثر ظهوراً في اللغة الشعرية، الشيء الذي يضيف على النص صفة الشاعرية، مما يجعلها لغة تتسم بالغموض؛ إذ يصفها كوهين بـ(اللغة العليا)^{٧٢}. وتميز الشعر عن النثر يكون لغوياً، لأن لغة النثر هي لغة الطبيعة، ولغة الشعر هي لغة الفن فالذي يميز اللغة الشعرية عند كوهين هو عدولها عن المعاني القاموسية، فبعدولها هذا تضيف على القصيدة، صفة الشاعرية.

^{٦٨} فضل، (١٩٩٨)، ص: ١٣٣.

^{٦٩} حمودة، (١٩٩٨): ص: ١٦٣.

^{٧٠} كوهين، (١٩٨٦)، ص: ١٥.

^{٧١} تاويريت، (٢٠٠٦)، ص: ٦٥.

^{٧٢} ناظم، (٢٠٠٣) ص: ١٦-١٧.

٢-٢- رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠م):

لم ينحصر مفهوم (الشعرية) عند بارت R.Barthes بالشعر فقط؛ بل يأتي موازياً لـ(علم الأدب)^{٧٣} ليشمل بذلك الأجناس والأنواع الأدبية جميعها. ويمكننا أن نلمس بوضوح تأثير تحولات بارت وانتقالاته بين المناهج في توليد مفاهيم متعددة للشعرية، ولأن "الاتجاه البنيوي في (علم الأدب) تطوّر بفضل أعماله وإسهاماته في هذا المجال"^{٧٤}؛ سينصب تركيزنا على المحددات البنيوية واللسانية التي أثرت في فهمه للمصطلح، مع عدم تجاهل بقية المؤثرات، حتى نتضح أفكاره المختلفة حول (علم الأدب) على نحو متّسق. السمة المحورية التي تميز الأدب لدى بارت وتحدّد ماهيته لا تنضوي على قدرته في إنتاج المعنى؛ بل تنحصر في قدرته على بناء شكل المعنى بطريقة منطقية، وقابلة لإدراك المتلقّي، وبراغى فيها القواعد اللسانية للرموز؛ فـ "الأدب ليس شيئاً آخر غير تقنية الدلالة، إن وجوده كائن في شكله، وليس في المحتوى، أو الرسالة Message الإيحائية للخطاب: في [طريقة] إنتاجه للمعنى وليس في المعنى المنتج، إن الكاتب... لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة، تاركاً للآخرين مهمة ملئها، إن مهمته هو أن يبني الدلالة تقنياً"^{٧٥} وينصرف دون أن يقيدّها بمفهوم واحد.

تبني بارت أفكار نظريات القراءة، حين ترك باب الدلالة مفتوحاً أمام المتلقّي، فخلو النص من المضمونات النهائية يجعله متعدد الدلالات، وقابلاً للتأويل بطرق متعددة وبمستويات مختلفة؛ فالنص الذي يتشكّل من منظومة الإشارات يبقى المعنى فيه غير مكتمل وقابلاً لإسهامات القارئ، ومن ثمّ كلّما وجد القارئ فرصاً أكثر لتأويل النص كانت لذة القراءة أعظم، وكانت قيمة النص الأدبية أعلى. أفاد بارت من اللسانيات التوليدية في فهمه لطريقة بناء الجمل داخل النص الأدبي وتحقيق صورته المميزة؛ فالأدب في رأيه يتكون من مجموعة من الجمل الإشارية التي اشتقت من اللغة العامية، وتعرضت لمجموعة تحولات منهجية منضبطة، ولدت لنفسها منطقاً خاصاً من العلاقات بين الرموز الدالّة؛ أي أنها اتبعت مجموعة من قواعد البناء؛ لتصل إلى شكل يمكن أن يسمّى أدباً، ويكون منطقياً من وجهة نظر القارئ، فـ "الأدبية في الأدب ليست إلا نسقاً إشارياً ثانوياً، ينمو على قاعدة اللغة الطبيعية ويخضع لإمرتها"^{٧٦} وبهذا تكون العملية الإبداعية إعادة تركيب وإنتاج لرموز اللغة العامة.

^{٧٣} ينظر: بارت، (١٩٩٩)، ص ١٥^{٧٤} تودوروف، (٢٠٠٠)، ص: ٧٨^{٧٥} بارت، (٢٠٠٢)، ص ٢٢.^{٧٦} تودوروف، (٢٠٠٠)، ص: ٩٣.

وفي تصوّر آخر، يرى بارت أن (علم الأدب) هو علم للخطاب الأدبي، ويتأسس هذا العلم على دعمتين رئيسيتين، الدعامة الأولى: تحتوي على الإشارات الدنيا للجملة، وتتمثل في سمات اللغة كلها عموماً، وتشتمل الدعامة الثانية على الإشارات العليا للجملة، وعلى نوع الخطاب المراد توجيهه؛ إذ تقوم وحدات الخطاب المختلفة بالاندماج، وتتشكل في مستويات مختلفة تحدّد طبيعة البنية وخصوصيتها، فينتج لنا بنية قصصية، أو رسالة شعرية، أو غيرها من أنواع البنى الأدبية المختلفة^{٧٧}

نتج عن فهم بارت للأدب بوصفه نظاماً إشارياً مفرّغاً من معانيه تولّد مقولة (موت المؤلف) فلا يمكن (لعلم الأدب) بأي حال من الأحوال أن ينسب العمل إلى شخص حقيقي؛ لأن الكاتب في رأي بارت لا يعدو كونه منطلقاً لتحليل النظام الرمزي للغة، فهو الذي يحوّل الرموز اللغوية إلى صيغتها الكتابية، وعند الانتهاء من فعل الكتابة يموت المؤلف، ولا يبقى له أي دور في تحديد معاني النص ودلالاته، وبهذا "لا يمكن أن ينسب العمل الأدبي إلا إلى أسطورة"^{٧٨} فلم يعد له مرسل حقيقي يسند إليه. إذن لا ينفصل فهم بارت لـ (علم الأدب) بهذا المنطق عن توجهاته الفلسفية؛ إذ تركت أفكار سارتر Sartre وهايدجر Heidegger حول الحقيقة والوجود والعدم أثراً عميقاً في أفكاره النقدية ومعتقداته بها؛ فالوجودية التي تؤمن "بحرية الفرد الإنساني في التغيير المستمر والهرب من قبضة الماضي أو من أي تشديد نهائي يفرضه الآخرون"^{٧٩} جعلته يؤمن بأن جوهر الأدب كامن في وجوده الكلي، وفي قدرته على الانبناء وفق آلية قابلة للفهم، حتى وإن كان ذلك الوجود مفرّغاً من المفاهيم؛ لأن هدف الأدب -وفق بارت- أن يكون جسداً بلا معنى.

بارت الذي يسعى إلى تحديد ملامح لـ (علم الأدب) يتجرّد من الأيديولوجيا ويتقيد بمبادئ علمية صارمة، ولا يعتمد على ذوق القارئ وتوجهاته، إن كان خاضعاً لهيمنة الأيديولوجيا، فقد انعكست أفكار سارتر وهايدجر القائلة بانعدام الجوهر وانتفاء الحقيقة على أفكار بارت في تحديده لمفهوم الأدب، وبهذا يكون التصور البنيوي الذي حدّد به بارت مفهوم (علم الأدب) تجلياً من تجليات البرجوازية^{٨٠}.

^{٧٧} بارت، (١٩٩٤)، ص: ٩٦-٩٧.

^{٧٨} المرجع السابق، ص: ٩٦.

^{٧٩} ساترورك، (١٩٩٦)، ص: ٦٦.

^{٨٠} ينظر: تودوروف، (٢٠٠٠)، ص: ١١٧.

٢-٣- تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov (١٩٣٩-٢٠١٧م):

يعد تزيفيتان تودوروف أحد النقاد الذين أسهموا في مجال الشعرية من خلال التحليلات التي قدمها حول مصطلح الشعرية، فقد وظّفه في جميع مؤلفاته، ففي كتابه (الشعرية) المترجم إلى العربية تحدث عن شعرية أرسطو باعتبارها اللبنة الأولى، إذ يقول: إن مؤلف أرسطو (فن الشعر) الذي تقادم بنحو ألف وخمسمئة سنة، هو أول كتاب خصّص بكامله لنظرية الأدب^{٨١}، وقد شبهها في قوله: "فهي تشبه إنساناً خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب"^{٨٢} وهذه إشارة إلى نضج الشعرية الأرسطية. وشعرية تودوروف هي بحث في أدبية الخطاب الأدبي، وترفض علاقتها بالعلوم الأخرى وهذا موجود عند معظم النقاد، كذلك لم يكن يعني الأدب الحقيقي، بل عنى الأدب الممكن والأدب المتوقع وهذا سنجده عند جيرار جينيت لاحقاً (الذي سبق تودوروف فيه)، فجالها عنده "لا يقتصر على ما هو موجود بالفعل، وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه"^{٨٣}، فالشعرية عنده تتحدد على أساس اشتغالها على "خصائص الخطاب الأدبي"^{٨٤}. وقد ركّز على النظرية الأدبية، وحدّد مجالات الشعرية في النقاط الآتية:

- ١- تأسيس نظرية ضمنية.
- ٢- تحليل أساليب النصوص.
- ٣- تسعى الشعرية إلى استنباط الشيفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي^{٨٥} كما أن الشعرية عنده تسهم في "إبراز المشروع السيميائي العام، الذي يُوجد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقاً لها"^{٨٦}. فهي تسعى إلى البحث عن قوانين الخطاب الأدبي وإلى وضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، وبالتالي فإن تعريف تودوروف للشعرية لم يبتعد فيه عن تعريفات سابقه ومعاصريه من النقاد والباحثين الأوروبيين فهو يدور في الحلقة نفسها لتعريف الشعرية.

^{٨١} ينظر: تودوروف، (١٩٩٠)، ص: ١٢.

^{٨٢} المرجع السابق، ص: ١٢.

^{٨٣} جاكبسون، (١٩٨٨)، ص: ١٩.

^{٨٤} المرجع السابق، ص: ٢١.

^{٨٥} الغدامي، (٢٠٠٦)، ص: ٢٦٣.

^{٨٦} وجليسي، (٢٠٠٧)، ص: ١١.

إذن مرّ مفهوم الشعرية بمراحل، و تطور من مرحلة إلى أخرى، فتشعبت الأبحاث فيه وحاول الكثير من الدارسين الغربيين تطويره وإضافة دراسته، ولكن لم يصل دارسوه إلى الإجماع على تعريف واحد موحد، ومع ذلك إن جميع تلك الجهود مهمة ولا يمكن إغفال أيّاً منها، وطالما أنها لا تتعارض مع بعضها بعضاً فيمكننا اعتمادها جميعاً لفهم الشعرية، على أننا نؤكد على ريادة المفهوم الذي جاء به تودوروف متأثراً بحينيت فيما يخص (الأدب الممكن) لأنه يوسع مجالات دراسة النصوص ويفتح آفاق الغوص فيها محققاً المعنى المنطقي للشعرية.

٢-انفتاح الشعرية لدى جيرار جينيت

تبلور مصطلح الشعرية لدى جينيت:

أخذ مفهوم الشعرية عند جينيت أشكالاً كثيرة ولم يستقر على هيئة واحدة نتيجة تغير مفهوم الأدب، وتعدّد المناهج النقدية التي استند إليها. كما أن أفكاره حول (الشعرية) تتوزّع في مجموعة من النصوص النقدية المهمة؛ في كتبه (أشكال ١-٢-٣) و(مدخل إلى جامع النص)، و(عتبات)، و(طروس) و(خطاب الحكاية) و(المتخيّل والواقعي) و(العمل الفني). لذلك؛ يمثل هذا الناقد محطة تقاطع مع كثير من النقاد كما يرى عبد الحق بلعابد؛ إذ جمع في بحوثه "بين ماضي الشعرية وحاضرها، فهي عنده قديمة قدم ارتباطها بالثقافات البلاغية، ومن جهة أخرى جديدة جده ما عرفته من تحولات وتغيرات باستفادتها من المباحث المهمة لعلوم اللغة واللسانيات، فهاتان الميزتان جعلتا منه بلاغياً وسيميائياً في آن^{٨٧} ولقد نمت الشعرية عند جينيت على ميادين شتى، وكان فهمه للشعرية موازياً لتغير توجهاته النقدية وتحول مرجعياته الثقافية من مرحلة إلى أخرى.

إن مصطلح الشعرية لدى جيرار جينيت هو "مصطلح مجدّد عن القدماء"^{٨٨} وقد انطلق في تأسيس نظريته في الشعرية اعتماداً على اللغة والبلاغة وذلك في كتابيه (أشكال ١ في عام ١٩٦٦، وأشكال ٢ في عام ١٩٦٩)، ثم انتقل من التركيز على داخل النصوص إلى الخروج منها، يقول في هذا الصدد: "لم يُعد الأمر يتعلّق بالتركيز على داخل النصوص، بل على العكس، بالخروج منها من أجل سبر أكثر اتساعاً لم يُعد مصطلح النقد مناسباً له، ومن أجل هذا اقترح بعضنا مصطلحات مرادفة (نظرية الأدب) أو (الشعرية)"^{٨٩}

فكان تعريف جينيت للشعرية بأنها "تحليل للسّمات الدائمة للفعل الأدبي"^{٩٠} أي الخصائص التي ينبغي أن تكون في النص حتى يكون متميّزاً. وكان اهتمامه بالأجناس الأدبية من خلال قراءته لأرسطو وأفلاطون وتوجّهاتهما نحو نظرية للأشكال الأدبية. تصنّف هذه الأشكال من خلال مجموعة من الخصائص العامة المشتركة والمتعالية؛ لذلك أخذت الشعرية عنده وعند غيره من النقاد طابعاً جمعياً مشتركاً فكانت تبحث عن الجوهر الذي يحقّق أدبية أي نوع أدبي، ولم يشغله أمر نوع النص أو مكوناته الداخلية، وإنّما اتّجه إلى دراسات

^{٨٧} بلعابد، (٢٠٠٨)، ص: ٢٥.

^{٨٨} بارت، وجينيت، (٢٠٠١)، ص: ٥٧.

^{٨٩} المرجع السابق، ص: ٦٢.

^{٩٠} المرجع السابق، ص: ٦٤.

النص في علاقاته المختلفة بغيره من النصوص؛ فالشعرية لا تتحقق بفضل العناصر اللغوية والصوتية والدلالية والتركيبية، ولا تتشكل العلاقات بين تلك العناصر مفهوم الشعرية، ولكن (جامع النص)؛ هو محور الشعرية الجينية. يقول جيرار جينيت في كتابه: (مدخل لجامع النص) ما يلي: "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاماً موحداً قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبي، ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات أهمها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية صُنفت تحتها الأجناس والأنواع الأدبية: الغنائي والملحمي والدرامي"^{٩١}

فالشعرية لدى جيرار جينيت هي "نظرية عامة للأشكال الأدبية"^{٩٢}، وقد تركّز تفكير جينيت على مفهوم (النص المتعدد) أي الطبقات العامة المختلفة أو السامية التي يتبع لها النص: مثل طريقة السرد والأشكال العروضية والموضوعات والأجناس والرموز والأساليب وكل العناصر التي تكون نصاً خاصاً، وتأخذ في الحسبان كل نص في خصوصيته^{٩٣}.

وتحدّث جينيت عن الأدبية في النصوص؛ فيرى أن أدبية الأدب والأجناس الأدبية لا تتوقف عند أي تقييم، ويشرح ذلك بضرب أمثلة، يقول: "ومثلاً لذلك، فإن مسرحية أو رواية أو قصيدة تنتمي للأدب شرعاً، مهما كان مستواها أو كانت قيمتها، على النحو الذي تنتمي فيه اللوحة أو التوليفة الموسيقية للرسم أو الموسيقى بغض النظر عن نوعيتها التصويرية أو الموسيقية؛ ومن ناحية ثانية من أجناس ذات أدبية غير راسخة، كالدراسة والتاريخ، والخطابة أو السيرة الذاتية، سواء ارتقت نصوصها للمرتبة الأدبية أم لا"^{٩٤}.

لم يكتفِ جيرار جينيت خلال مسيرته في دراسة الشعرية بالبحث في العلاقات الداخلية بين أجزاء النص أو البحث في المكونات المفردة التي كانت تمثل جزءاً مهماً من أفكار البنيوية، وقد ترك مهمة البحث عن خصائص النصوص المفردة للنقد الأدبي.

^{٩١} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٥.

^{٩٢} باجو، (د. ت)، ص: ١٩١.

^{٩٣} ينظر: المرجع السابق، ص: ١٩١.

^{٩٤} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٩.

وموضوع الشعرية لديه يتحدد بقوله: "إنَّ الشعرية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصاً وليس أثراً أدبياً"^{٩٥}

انفتاح الشعرية لدى جينيت في مؤلفاته:

تجاوز جينيت حدود النص المنفرد وجعل شعرية تشمل ما هو منفتح ومتحرر ومتجاوز لحدود اللغة مع الاحتفاظ بفكرة العلاقات، ولكنه نقلها من مستوى بنية اللغة إلى مستوى آخر خارج نصي من خلال اقتراح مفهومي (جامع النص/ النص الجمعي) و(المتعاليات النصية Hypertextuality).

لقد أصبح النص فضاء ذا معانٍ متعدّدة، وأصبحت الشعرية تبعاً لذلك بحثاً في هذا الفضاء، فالنص إذن موضوع الشعرية التطبيقي، أمّا ما يعنيه جينيت بقوله: "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص"^{٩٦} فهو كلّ العناصر الداخلة في النص التي تولّد شعرية، وبناء على هذا يُعنى جينيت لا بالنص بل بما يُسمّيه (التعالي النصي): "أي ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص"^{٩٧}. وبهذا يدلّ ضمن التعالي النصي على (التناصية Intertextuality) التي هي الحضور اللغوي لنص ما في نص آخر، وهذا جعله ينتقل إلى مجال آخر للدراسة. ويقع "ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرر النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها... وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل"^{٩٨}. ويصطلح جينيت على المجموع (جامع النص) وفي هذا السياق - ومن وجهة نظر أخرى - كما ورد في (معجم علوم اللغة الموسوعي):

"Its object is not the set of existing literary works, but literary discourse itself as the generative principle of an infinite number of texts. Poetics is thus a theoretical discipline nourished and fertilized by empirical research but not constituted by it. Among its major tasks poetics must first supply an answer to the question, What is literature? In other words, it must try to reduce this sociological phenomenon that has been called literature to an internal and theoretical entity (or else demonstrate the lack of such an entity); or, to take another approach, it must define literary discourse with respect to other types of discourse and thus give itself an object of knowledge that is the product of a theoretical undertaking and, consequently, at a certain distance from

^{٩٥} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٩١.

^{٩٦} المصدر السابق، ص: ٩١.

^{٩٧} المصدر السابق، ص: ٩١.

^{٩٨} المصدر السابق، ص: ٩١.

observable facts. The answer to this first question will be at once a starting point and a final goal; every-thing in the work of the poetician must contribute to this elucidation. which by definition can never be complete.

Second, poetics must supply instruments for the description of aliterary text; that is, it must be able to distinguish levels of meaning, to identify the units that constitute them, and to describe the relationships in which the units participate. With the assistance of these primary categories, we can begin to study certain more or less stable configurations.

We can undertake, in other words, the study of types, or genres... we can also study the laws of succession, that is, of literary history"⁹⁹

الترجمة: ليس موضوعها [أي الشعرية] هو مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة، ولكنه الخطاب الأدبي نفسه الذي يولد عدداً لا نهائياً من النصوص، والشعرية فرع من الدراسة نظري غُذِيَ وخُصِّبَ بواسطة البحث التجريبي، غير أنه لا يتشكّل به. من بين أهم مهمّات الشعرية، يجب أن تقدم أولاً الإجابة عن السؤال، ما الأدب؟ بعبارة أخرى، يجب أن تحاول تقليص هذه الظاهرة الاجتماعية التي تُدعى الأدب إلى كيان داخلي ونظري، أو إثبات عدم وجود مثل هذا الكيان)؛ أو، لاتخاذ نهج آخر، يجب معرفة الخطاب الأدبي فيما يتعلق بأنماط الخطاب الأخرى، وهكذا فإنّ مثل هذا المعرفة ستمنح الخطاب نفسه نشاطاً معرفياً، وبذلك سيكون نتاجاً لجهود نظري، وبالتالي، على مسافة معينة من الحقائق التي يمكن ملاحظتها.

إنّ الإجابة عن السؤال الأول ستكون نقطة البداية والهدف الأخير، يجب أن يسهم كل شيء في عمل الشعرية في هذا التفسير، التي لا تستطيع بحكم التعريف أن تكون كاملة. ثانياً، يجب أن توفّر الشعرية أدوات لوصف النصّ الأدبي؛ أي أنها يجب أن تكون قادرة على التمييز بين مستويات المعنى، وتحديد الوحدات التي تُشكّلها، ووصف العلاقات التي تشترك فيها الوحدات. بمساعدة هذه المقولات الأساسية نستطيع أن نبدأ بدراسة بعض الأشكال الثابتة إلى حدّ ما. بعبارة أخرى يمكننا القيام بدراسة الأنواع أو الأجناس... ونستطيع كذلك أن ندرس قوانين التعاقب، أي، قوانين تاريخ الأدب.

يقابل جينيت شعريته المنفتحة بشعرية الكلاسيكيين المغلقة، فالمعيار الأساس لشعرية الكلاسيكيين هو

فقط الصيغة الشعرية كما سنرى لاحقاً. فجينيت "يُميّز بين العلوم التابعة للدراسة الأدبية كتاريخ الأدب وتقرّعاته،

⁹⁹Ducrot and Todorov, (1972), p. 79

كالسيرة ونقد المصادر وغنى الأعمال الأدبية، والنقد ودراسة العمل الأدبي الخاص، إن الوظيفة الأساسية للنقد تكمن في إقامة حوار مع النص ومع نفس واعية أو لا واعية فردية أو جماعية، مُبدعة أو مُتلقية^{١٠٠} الشعرية من وجهة نظر جينيت هي تنمة للنقد، تبني معه علاقة مهمة.

يشير جينيت إلى أن الأدب يمكن أن يكون موضوعاً للشعرية إذا اتسم بالتجريد وليس بوصفه آنياً فقط؛ بل بوصفه ممكناً؛ لأن الأدبية خاصية غير متحققة ونهائية، لكنها شيء يتجاوز المحايثة، وعلى الأدب أن يكون ذا طبيعة متسامية حتى يدخل في دائرة اهتمامات الشعرية. ولذلك لم يقدم جينيت نماذج أدبية أو أشكالاً ملموسة، وإنما وضع مجموعة من الممكنات الأدبية بالاعتماد على معايير محدّدة، وفتح المجال لأجناس محتملة الوجود؛ فالأنماط التي قدّمها تشتمل خانات فارغة يمكن باستمرار لأي ممارسة لاحقة أن تجعلها متحققة فعلياً، داخل هذه الشعرية المنظمة لا تمتلك النصوص إلا قيمة التوضيح أو الاستشهاد.

ألغت هذه المعايير التي قدّمها جينيت التمايز في ترتيب الأنواع الأدبية، فلم يعد يوجد في ترتيبها "موقفاً (أكثر طبيعية أو أكثر مثالية) من غيره، ولن يتوفر هذا الموقف إلا إذا أهملنا المعايير الأدبية نفسها... فجميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية، وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي، وفي أقصى الحالات عن طريق التقدير الاستقرائي"^{١٠١}

مما سبق، الشعرية لدى جينيت مرت بمراحل نستنبطها من قوله: "إذن في مجال الشعرية عبر دراسة لعمل أسلوبية فوق نوعي... وهو الرمز، ثم النموذج: السرد... وعبر دراسة جنس نوعي وخفي تقريباً هو حلم اليقظة المحاكاتي..."^{١٠٢} ومن مراحل الشعرية اتخذت فكرة العلاقات أشكالاً مختلفة أسهمت في بلورة هذا المفهوم، وهي:

١- **المرحلة الأولى:** اهتم جينيت بالعلاقات الرمزية بين اللغة والعالم مستنداً إلى مرجعيات أسلوبية، موظفاً خلالها البلاغة الحديثة في إعادة اكتشاف نظرية الرموز. لقد قام بالبحث فيها-وبصورة خاصة في نظرية الرموز والعلامات- عن نوع من الإرث في علم الرموز أو على الأقل علم الدلالة والأسلوبية الحديثين.

^{١٠٠} تاديه، (١٩٩٣)، ص: ٣٤٩-٣٥٠.

^{١٠١} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٧٦.

^{١٠٢} بارت، وجينيت، (٢٠٠١)، ص: ٦٩.

٢- **المرحلة الثانية:** اهتمّ فيها جينيت بالنصّ وعلاقاته الداخلية بالاستناد إلى فلسفة بنوية تهتمّ بالعلاقات الجزئية بين أجزاء النصّ وذلك في كتبه (أشكال ١-٢-٣ Figures) وفي هذه المرحلة أيضاً اهتمّ بالبحث عن طرائق الخطابات الداخلية من خلال البحث عن آليات تشكّل الحكّي داخل النصّ، وبهذا يكون مستفيداً من فلسفة ديدرو Diderot الجمالية في البحث عن العلاقات بين الأجزاء.

٣- **المرحلة الثالثة:** تعدّى فيها جينيت حدود النصّ الأدبي ووجّه الشعريّة إلى اكتشاف العلاقات بين النصّ والنصوص الأخرى من خلال مفهومي (جامع النصّ، والتعالّي النصّي) بالاستعانة بحقول "اللسانيات والأسلوبية والسيميولوجيا، وتحليل الخطاب، والمنطق السردى (...) [وهي] المعطيات المتسامية التي على الشعريّة استخلاصها"^{١٠٣}

٤- **المرحلة الرابعة:** هي المرحلة التي فتحت آفاق الشعريّة، انتقل فيها مفهوم الشعريّة عنده لدراسة علاقة علم الجمال بالعمل الفنّي؛ إذ حاول خلق نظريّة ذاتيّة نسبية للجمال من خلال إعادة قراءة علاقة علم الجمال بالعلاقات النصيّة، وذلك بمعارضة نظريّة الجمال التي عالجها ديفيد هيوم David Hume التي كانت تستند إلى الحكم الجمالي الذوقي، كما قام بمعارضة فلسفة كانط المعتمدة على الذاتيّة المطلقة؛ فبدل أن يكتفي بالحكم الذاتي المطلق حوله إلى الحكم الذاتي النسبي؛ ليحقق التوازن ويصبغ الفلسفة الجمالية بصبغة علمية؛ لأن الحكم النسبي؛ يمهد لإمكانية "وجود فضاءات توافقية (consensual) بحيث يقوم عدد معيّن من الأفراد داخلها باستنباط قيم مشتركة ويطلقون الحكم نفسه"^{١٠٤}، من ناحية أخرى فليس الجمال هو الذي يحدّد طبيعة العلاقات بين أجزاء النصّ، لكن العلاقات هي التي تحدّد الجمال، وتعطيه قيمته الموضوعيّة.

يمكننا الوقوف على المراحل المختلفة لمفهوم الشعريّة عند جينيت من خلال تلخيص الشعريّة عنده

بوصفها "تفكيراً عاماً للأشكال ووظيفتها، وبالبنيات السردية Narratives وعمل الأشكال (الرموز Figure)

بوصفها رموزاً لفضائية اللغة وبوصفها أيضاً رموزاً للأدب الذي تدلّ عليه^{١٠٥}.

^{١٠٣} مونتايبيني، (٢٠٠١)، ص ٢٦

^{١٠٤} المرجع السابق، ص ١٦٢.

^{١٠٥} المرجع السابق، ص: ٢٠.

إنَّ التَّصوُّرَ الذي بنى عليه جينيت أفكاره، في كل مرحلة من مراحل نظريته، لا ينفك عن دراسة العلاقات: إذ بدأ بدراسة العلاقات الداخلية للنص، ثم انتقل إلى دراسة العلاقات اللغوية والجمالية بين النصوص المختلفة، وبعدها انتقل في بحثه عن العلاقات الداخلية والخارجية التي تمكّن الناقد من إطلاق حكم جمالي نسبي على النص كما كانت فلسفته فلسفة تجريبية تؤمن بضرورة التطبيق قبل بناء النظريات، حيث استفاد في ذلك من التفكير المثالي الجمالي لكنّه أعطاه عمقاً فلسفياً جدلياً.

إذن: إنَّ الشعريّة من وجهة نظر جيرار جينيت منفتحة، تُعنى بالشفيرات الكامنة في بنية النصّ، إنّها ترى النصّ غير منعزل ولكنّه تركيب مفتوح، وبهذا يلتقي مع الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco (١٩٣٢-٢٠١٦م) الذي أثار قضية نقدية مهمّة هي (مسألة النصّ المفتوح)، إذ يكون للقارئ دور مهمّ في تكميل دلالة النصّ في أثناء القراءة، هذه النظرة إلى النصّ تُوصف بأنّها نظرة ديناميّة يجتمع فيها النصّ والقارئ والشفيرات العميقة لتكمّل بعضها بعضاً. وتمتدّ جذور هذه النظرة إلى أطروحات رومان جاكبسون R.Jakobson (١٨٩١-١٩٨٢م) ويوري تينيانوف Y.Tynyanov (١٨٩٤-١٩٤٣م) اللّذين نبذا النزعة الذاتية للمدرسة الشكلية، وهكذا فإنّ حضور الشعريّة هي من وجهة نظر جينيت الحلّ الناجح للبدائية في بلورة دراسات أدبيّة علميّة تستأصل شرائط الآراء الانطباعيّة والحدسيّة.

بداية انفتاح شعرية جينيت في كتابه (مدخل لجامع النص) ١٩٧٩م:

يُعدّ كتاب (مدخل لجامع النص Introduction l'architexte) من أهم كتب جينيت التي تناولت الشعريّة وعادت لطرح مسألة الأجناس الأدبية كإحدى أقدم قضايا الشعريّة في الغرب وأعسرّها، فالشعريّة بالنسبة إليه هو "علم غير واثق من موضوعه إلى حدّ بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حدّ بعيد غير متجانسة، وأحياناً غير يقينيّة"^{١٠٦}. وذكر مترجم الكتاب عبد الرحمن أيوب أن الكتاب هو "مراجعة لأهم الشعريات والدراسات التي تناولت الموضوع بمختلف اللغات الأوروبية تقريباً، منذ اليونان القديم إلى أحدث الكتابات الغربية"^{١٠٧} هذه المراجعات

^{١٠٦} جينيت، (١٩٨٦)، صفحة المقدمة، ص: ١٠

^{١٠٧} المصدر السابق، ص: ١١

تحيل إلى تركيب مصطلح جامع النص بوصفه مصطلحاً جديداً ذا طاقة تجريدية^{١٠٨} أما سمات الكتاب فهي: الكثافة والتقنية الكتابية واللهجة الساخرة ونضيف إلى ذلك أسلوب المحاورة الذي تعمده جينيت لبثّ الروح في نظريته التي أراد إيصالها، فمن بداية الكتاب، وفي مقدمته، يلمّح جينيت إلى موضوع الشعرية؛ يقول "ليس النصّ هو موضوع الشعرية بل جامع النصّ؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نصّ على حدة"^{١٠٩}

والأنواع التي يقصدها جينيت في دراسته هي أصناف الخطاب، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. اجتهد جينيت في دراسته هذه في ذكر المحاولات الكثيرة لتشكيل نظام موحد قابل للإحاطة بالحقل الأدبي بأكمله. ومن الطبيعي أن يكون هناك التباسات لبعض المحاولات كان أهمّها بالنسبة لجينيت التقسيم الثلاثي للأنماط الأدبية وإسناده خطأ إلى أرسطو منذ القرن الثامن عشر. التقسيم هو: الغنائي والملحمي والدرامي، وهنا يريد جينيت تفكيك هذه الثلاثية وإعادة رسم تكوينها التدريجي، كذلك ميّز جينيت الأنماط المتعلقة بجامع النصّ التي يتداخل فيه وهي كما ذكر "محاولة لفتح الطريق، ولو بصيغة تهكمية أمام نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبية"^{١١٠}

إنّ إعادة تناول التحديدات والتقسيمات المتتالية طوال التاريخ للحقل الأدبي، أعاده إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه رومان جاكبسون في صلب كل شعرية (في أي شيء تنحصر أدبية الأدب؟) طبعاً هذا يساعد في ضبط المصطلحات إذا لم يكن هناك جواب. أمّا بداية الكتاب فكانت مع الإسناد الخاطئ لتقسيم الاجناس الأدبية إلى أرسطو وأفلاطون، فمثلاً نظرية الناقد الفرنسي ستيفان Stephen (١٨٤٢-١٨٩٨) حول الأشكال الفنية الأساسية الثلاثة والتي هي:

١- الشكل الغنائي : يقدّم الفنّان صورته في علاقة مباشرة مع نفسه.

٢- الشكل الملحمي: يعرض صورته في علاقة وسطى بين نفسه والآخرين.

^{١٠٨} ينظر: جينيت، (١٩٨٦)، ص ١١.

^{١٠٩} المصدر السابق، ص: ٥.

^{١١٠} المصدر السابق، ص: ٥.

٣- الشكل الدرامي: حيث يعرض صورته في علاقة مباشرة مع الآخرين.^{١١١}

يتحدّث الكاتب والشاعر الإيرلندي جيمس جويس J.Joyce (١٨٨٢-١٩٤١) عن هذا الكلام بسخرية فهو بالنسبة إليه "لا يعدو أن يكون تطبيقاً لما جاء به سان توما"^{١١٢} وكان تحليل جينيت لهذا القول على أنّه إحياء بأنّ هذه التقسيمات إنّما تعود لأرسطو وأفلاطون، لاسيّما عندما تهكّم جويس بستيفان قائلاً: "يتحدّث بسذاجة من يكتشف جديداً"^{١١٣}.

بالطبع لم يكتفِ جينيت بستيفان وجويس بل تناول شواهد أخرى للإسناد الخاطيء كالاتي:

- الناقد الأدبي الأمريكي أوستن وارن Austin Warren (١٨٩٩-١٩٨٦): الذي يقول "إن مصدرنا الكلاسيكيين لنظرية الأجناس الأدبية هما أرسطو وهوراس"^{١١٤}

- الناقد والمنظر الكندي صاحب كتاب (تشریح النقد) نوثروب فراي Northrop Fry (١٩١٢-١٩٩١): وصفه جينيت (بالغموض) عندما قال "لدينا مصطلحات ثلاثة للتمييز بين الأجناس الأدبية التي ورثناها عن المؤلفين الإغريق هي الدراما والملحمة والأثر الغنائي"^{١١٥}

- الكاتب الفرنسي والمهتم بـ(السيرة الذاتية) فيليب لوجون Philippe Lejeune (١٩٨٣): وصفه بأنّه أكثر تحفظاً من فراي .

- الفيلسوف واللغوي والمنظر الأدبي الروسي ميخائيل باختين M.Bakhtin (١٨٩٥-١٩٧٥)؛ يقول: "إن نظرية الأجناس لم تضاف شيئاً جديداً لما وضعه أرسطو"^{١١٦}

وعلّل جينيت سبب ذكره لهؤلاء النقّاد "لا رغبة حمقاء في نقد العقول النيرة، وإنّما لأقيم الدليل على انتشار ذلك التقسيم المتسرّع"^{١١٧} وهذا يثير التساؤل عن سبب توسعه بذكر هذه الأسانيد الخاطئة، والإشارة إلى تصحيحها.

٢- عودة جينيت لكتابي أفلاطون وأرسطو:

^{١١١} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ١٥
^{١١٢} المصدر السابق، ص: ١٦. جون سان توما Saint Thomas أو جون بوانسوت: (١٥٨٩-١٦٤٤) منظر برتغالي صاحب نظرية (المعرفة الميتافيزيقية).
^{١١٣} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ١٦.
^{١١٤} المصدر السابق، ص: ١٧. هوراس: شاعر غنائي وناقد أدبي يوناني (٦٥-٨ ق.م) حصر الشعرية من حيث الأجناس في مدح هوميروس وعرض القواعد التي تقوم عليها القصيدة الدرامية.
^{١١٥} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ١٧.
^{١١٦} المصدر السابق، ص: ١٨.
^{١١٧} المصدر السابق، ص: ١٧.

أشار جينيت إلى أنَّ هذا الإسناد لم يكن من مخترعات القرن العشرين، وكان لابدَّ له من العودة إلى المصادر الأساسية التي أسندت هذه التقسيمات إليها وهما كتاب (المدينة الفاضلة لأفلاطون) وكتاب (فن الشعر) لأرسطو.

أولاً- المدينة الفاضلة لأفلاطون:

يذكر جينيت أن أفلاطون طرد من مدينته الفاضلة الشعراء لسببين:

- ١- السبب الأول: مضمون آثار الشعراء الأدبية؛ وذلك انطلاقاً من وصف أفلاطون لمدينته بأنها (فاضلة) فهو يرفض كل ما يعكر هذه الصفة التي تشير إلى غياب الرذائل وما يخالف الفضائل. والشعراء يعبرون عن المناقب والمثالب، وهذا لا ينسجم مع المدينة التي أرادها أفلاطون لذلك رفض وجود الشعراء ولا سيما لأنهم أحياناً يذكرون عيوب الآلهة وأفلاطون لا يريد ذكرها. "فلا يظهر عيوب الآلهة الأبطال"^{١١٨}
- ٢- السبب الثاني: هو الشكل؛ أي طريقة المحاكاة فكل قصيدة هي سرد لأحداث سابقة أو حالة أو مستقبلية. ويحدّد أفلاطون أشكال السرد بثلاثة أشكال هي:

١- الشكل السردى الصرف :

٢- الشكل المزدوج أو المختلط.

٣- الشكل الإيمائي كالمسرح.

أما نقد جينيت فانصبَّ فقط على الأشكال التي ميّزها أفلاطون؛ لأنها تتناسب مع الأجناس الأدبية:

الملهاة = الصيغة الإيمائية الصرفة .

الملحمة = صيغة مزدوجة.

الأنشودة المدحية = صيغة سردية صرفة. وينتهي جينيت بقوله "أفلاطون لم يأخذ بعين الاعتبار سوى الأشكال

الشعرية السردية"^{١١٩}

مع ملاحظة أن أفلاطون أهمل الشعر الغنائي أي أنه أهمل الأشكال الأدبية الأخرى مثل: (الرواية والمسرح...)

^{١١٨} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٢٢.

^{١١٩} المصدر السابق، ص: ٢٣.

ثانياً: كتاب (فن الشعر) لأرسطو:

قبل أن نتناول الشعر بالنسبة لأرسطو كما جاء به جيرار جينيت في مؤلفه (مدخل لجامع النص)، يجب أن نذكر أن ترجمة عبد الرحمن أيوب لكتاب أرسطو كانت (الشعرية) وهذا غير صحيح؛ لأن عنوان كتابه هو (فن الشعر)، نجد ذلك في الترجمة الثانية لكتاب جينيت لعبد العزيز شبيل؛ إذ ذكر اسم كتاب أرسطو صحيحاً. إن الشعر بالنسبة إلى أرسطو هو: فنُّ المحاكاة؛ أي عن طريق الوزن واللغة والموسيقى، رفض الشعر الخالي من المحاكاة، مثل الشعر التعليمي فبرأيه هو معبر فقط عن الرأي العام، وهنا كذلك لم يشر إلى الشعر الغنائي.

إن تقسيمات أرسطو وأفلاطون مقصورة على المجال المحدد للشعر التمثيلي "فالمبدأ الذي طرحه كل من أفلاطون وأرسطو يرتبط بعنصر التمثيل نفسه، فالسؤال عن الشيء المحاكى هو (ماذا) وعن طريقة المحاكاة هي (كيف)"^{١٢٠} وهذا تطبيق للأفعال الإنسانية التي تمثل بأنها متفوقة على الناس أو مساوية لها أو أدنى منها، ويلغى التساوي في هذا النظام ليبقى مضمون المحاكاة في التعارض: أبطال متفوقون/ أبطال متأخرون في التفوق. علماً بأن ترجمة الكتاب ذكرت (أبطال متفوقون وأبطال متدنون أو وضيعون ولنخفف هذا الحكم القاسي اخترنا كلمة متأخرين).

وتكون طريقة المحاكاة:

١- إما بالسرد: أي الشكل السردى الصرف بالمفهوم الأفلاطوني.

٢- أو بتقديم الشخصيات الفاعلة وهي الإيمائية الأفلاطونية؛ أي التمثيل الدرامي.

وهذه الطريقة عند أرسطو مرادفة لما سمّاه أفلاطون الشكل. وينتج عن التقاطع للصيغتين من المواضيع المحاكية مع الصيغتين من الصيغ تحديد شبكة مكونة من أربعة أقسام لدى التراث النقدي الكلاسيكي، بإمكان الشاعر أن يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة أو الشخصيات المتدنية. الجدول^{١٢١}

^{١٢٠} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٢٤.

^{١٢١} ينظر: المصدر السابق، ص: ٢٦.

الصيغة	المأساوية	السردية
الموضوع		
المتفوق	المأساة	الملحمة
غير المتفوق	الملهاة	الشعر الساخر

لكن أرسطو هنا يهمل السرد غير المتفوق أو الملهاة ويكتفي في كتابه على نظرية المأساة. فهو يقدم الشاعر المأساوي على غيره. وهنا سيكون خلل نظري يقع فيه نقاد الشعر؛ لأن أرسطو لم يظهر الفرق بين المعنى الشامل للمأساة والمعنى المحدود. ووصل إلى أن المأساة هي "تخصيص موضوعي للدراما النبيلة مثلما تُعدُّ... الرواية البوليسية تخصيصاً موضوعياً للرواية..."^{١٢٢}

- الصيغ السردية لدى أفلاطون وأرسطو: الملحمة حسب أفلاطون تنتمي للصيغة المزدوجة وحسب أرسطو تنتمي للصيغة السردية النقية. لاحظ جينيت وجود ثلاثية أفلاطون وثنائية أرسطو كما يلي:

ثلاثية أفلاطون^{١٢٣}:

السردية	المزدوج	الدرامي
---------	---------	---------

وثنائية أرسطو:

السردية	الدرامي
---------	---------

ويلاحظ جينيت، كما ذكر رشيد يحيائي في كتابه (النص ولغزه)، "أن الصيغ الشكلية التي ميّزها أفلاطون وهي الطريقة الوحيدة لتجريد نظامه ولكن يلاحظ عليه إغفاله الشعر التمثيلي والغنائي وكذلك الأشكال النثرية الأخرى. ويرجع ذلك لمفهومه للشعر القائم على مماثلة الأحداث التي هي حدّ الشعر"^{١٢٤} أمّا أرسطو أهمل الأناشود المدحية على اعتبار أنها من مخلفات الماضي بالإضافة لتحيزه للجنس الإيمائي.

^{١٢٢} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٣٢.

^{١٢٣} المصدر السابق، ص: ٣٤.

^{١٢٤} يحيائي، (٢٠٠٧)، ص: ١٤.

قضية الشعر الغنائي:

من القضايا التي ناقشها جينيت في كتابه هي قضية الشعر الغنائي، لأنها أضيفت فيما بعد إلى الأجناس الأدبية، بعد أن أهملها كل من أفلاطون وأرسطو، وقبل اعتبارها جنساً أدبياً استمرّ تعريف الشعر الغنائي تعريفاً تقنياً؛ أي أنها "مجموعة القصائد الشعرية التي ترافقها القيثارة"^{١٢٥} إذن مفهوم الشعر الغنائي كان معروفاً لديهم. وذكر جينيت القائمة التي أشار إليها أريستارك Aristarque (٣١٠-٢٣٠ ق.م) وكانت تضم تسعة شعراء غنائيين، ولكن الإضافة الحقيقية للشعر الغنائي كانت لدى كلينتيان Quintilien (٣٥-٩٦م)^{١٢٧} الذي "لم يعد لديه سوى جنس من الأجناس غير السردية وغير الدرامية بل هو جنس نطلق عليه الأنشودة الغنائية"^{١٢٨} مع ملاحظة أن قائمة كلينتيان ضمت إنتاجاً نثرياً أيضاً. ثم أدمج الشعر الغنائي في فنّ الشعر. وأصبح التوزيع للأجناس الشعرية كالآتي: الأنشودة المدحية، والملحمة والدراما، حلّ النظام الجديد محلّ النظام القديم، وبرز مع هذا النظام فكرة الزمن الذي يرافق كل جنس برؤية كلّ باحث، وصنّف جينيت جدولاً يبيّن رؤية كل باحث، واصفاً تلك المحاولات بالمجازفة^{١٢٩}

الكاتب	الجنس	الغنائي	الملحمي	الدرامي	الكاتب
هامبولد			ماض	حاضر	Humboldt
شلنج	حاضر	ماض			Schelling
جان-بول	حاضر	ماض	مستقبل		Jean-Paul
هيجل	حاضر	ماض			Hegel
دلاس	مستقبل	ماض	حاضر		Dallas
فيشر	حاضر	ماض	مستقبل		Vicher
إرسكين	حاضر	مستقبل	ماض		Erskine
جاكوبسون	حاضر	ماض			Jakobson
ستيجر	ماض	حاضر	مستقبل		Staiger

^{١٢٥} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٣٦

^{١٢٦} فلكي إسكندراني له اهتمامات بالأدب في القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد.

^{١٢٧} بليغ روماني وشاعرومدرس ولد ٣٥- توفي ٩٦م.

^{١٢٨} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٣٧.

^{١٢٩} المصدر، ص: ٥٧.

يبين الجدول السابق أن هناك اتفاقاً بنسبة كبيرة بين الكتاب حول أزمنة الأجناس الثلاثة؛

- إذ نجد ستة كتاب اتفقوا على زمن الجنس الغنائي وهو الحاضر، بينما واحد فقط ذهب إلى أن زمنه مستقبلي وهو دُلاس، وآخر إلى أن زمنه ماضي وهو ستيجر.

- كذلك الأمر في الملحمة فقد اتفق سبعة من الكتاب على أن زمنها الماضي، أما إرسكين فيرى زمنها المستقبل، ويرى ستيجر أن زمنها الحاضر.

- واختلف الكتاب في الجدول حول الجنس الدرامي، ثلاثة مهم ذهبوا إلى أن زمنه المستقبل هم (جان-بول، وفيشر، وستيجر)، ورأى اثنان منهم أن زمنه الحاضر هما: (هامبولد، ودلاس)، وواحد فقط هو إرسكين رأى أن زمنه هو الماضي. وهذا إن دل على شيء يدل على أن الجنس الدرامي مرن؛ ويقبل الأزمنة جميعاً، وهذا ما نجده اليوم في الرواية.

إن اجتهاد جينيت وسعيه في كتابه كانت من أجل وصولنا إلى تصور لتقسيم الأجناس الشعرية والعلّة

في ذلك من جهة ثمّ إسناده من جهة أخرى لأفلاطون، والإسناد باختصار مرّ بمرحلتين:

"١- انطلق الإسناد في المرحلة الكلاسيكية من احترام صادق للسلف ومن الحاجة لضمانه من جانب الارثوذكسية.

٢- أمّا في القرن العشرين فالإسناد يُحَدُّ تفسيره من جهة، في التوهّم التراجعي (لأنّ اللّغة أصبحت ثابتة ويعسر أن تتصوّر أنّها لم توجد باستمرار)" ١٣٠

٣- وهناك مرحلتا الرومانطيقية وما بعد الرومانطيقية اللتان توسّطتا المرحلتين السابقتين، وهما لم تهتما بإشراك أفلاطون وأرسطو في قضية التقسيم.

ننقل لنص غوته Goethe^{١٣١} (١٧٤٩-١٨٣٢م) فقد سلب مصطلح الشعرية أهميته؛ لأنه لم يحدّد

الغنائي تحديداً موضوعياً، فقد عاد بنا إلى المفهوم الأقل دقة وهو الشكل الصيغي القابل لجميع التفسيرات "فغوثيه

^{١٣٠} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٧١.

^{١٣١} يوهان غوته: شاعر ألماني، له إرث فلسفي وأدبي وشعري مهم عاش بين عامي (١٧٤٩ - ١٨٣٢م)، من أشهر أعماله (آلام فيتر)، ومن قصائده (بروميثيوس).

يقابل الأنواع الشعرية البسيطة وهي الأجناس الخاصة مثل الرواية والنقد اللاذع والموشح الغنائي بالأشكال الطبيعية والحقيقية الثلاثة التي هي:

١- الملحمي = هو السرد الصرف

٢- الغنائي = الانتقال المتحمس

٣- الدرامي = المماثلة الحيوية.

ويضيف غوته Goethe أن الصيغ الشعرية الثلاث "إما أن تتصرف مع بعضها بعضاً أو كل واحدة على انفراد"^{١٢٢} هذه المقابلة بين الصيغ والأنواع هي تمييز دقيق بين الأجناس والصيغ.

ويتساءل جينيت إذا كان من الممكن تطبيق صفة أشكال طبيعية على الثلاثية: غنائي/ ملحمي/ درامي

بعد أن حُدِّت على أنها أجناس؟

ويجيب قائلاً: إنّ المستخدم للغة يعتمد باستمرار إلى الاختيار بين مواقف القول كالخطاب والتاريخ من جهة والاستشهاد اللفظي والأسلوب اللامباشر من جهة أخرى، في هذا الاختيار يكون الاختلاف بين الأجناس والصيغ فالأجناس "أصناف أدبية صرفة والصيغ أصناف تنتمي للسانيات (التداولية اليوم) وانطلاقاً من ذلك تكون الثلاثية أشكالاً طبيعية بالمعنى النسبي للعبارة. هنا يشير جينيت إلى أن الثلاثية الرومانطيقية ومشتقاتها اللاحقة اتخذت أرضية مغايرة: فالتقابل بين (الغنائي والملحمي والدرامي) والأنواع الشعرية البسيطة لم يعد قائماً على أنها طرق إخبار فعلية، سابقة لكلّ تحديد أدبيّ وخارجة عنه، ولكن، على حسب تعبير جينيت، هي أنواع من (جوامع الأجناس)"^{١٢٣} التي ضحها جينيت كما يأتي:

"١- جوامع: لأنه يشترط في كل جنس أن يشرف بطريقة تراتيبيّة على عدد من الأجناس التجريبية وأن يحتويها، ومهما كانت مقدرة الأجناس على الاستيعاب وعلى الاستمرار في الحياة والتكرار فإنّها دون شكّ نتاج الثقافة والتاريخ.

٢- أجناس؛ لأن معاييرها في التحديد تشتمل دائماً على عنصر موضوعي لا يخضع لوصف شكلي صرف ولساني"^(٢).

^{١٢٢} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٧٣.

^{١٢٣} المصدر السابق، ص: ٧٥.

بصورة توضيحية يطرح أمثلة وهي: جنس الرواية ويوزعها إلى أنواع أكثر تحديداً: الرواية البطولية، رواية المغامرة... ونوعاً مثل الرواية البوليسية ينقسم أيضاً إلى أنواع مختلفة مثل: اللّغز البوليسي، والرواية البوليسية ذات المفاجآت، الرواية البوليسية الواقعية على طريقة سيمنون.

في نهاية الكتاب يتخيّل جينيت حواراً بينه وبين فريدريك Friedrich يهدف إلى تثبيت مفهوم (جامع النص Arichitext) فيتحدّث عن التعالي النصّي بمعنى ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع غيره من النصوص، يقول: "هذا ما أطلق عليه التعالي النصّي وأضمنته التداخل النصّي بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا. وأقصد بالتداخل النصّي: التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنصّ في نص آخر" ^{١٣٤} في هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل ثم يأتي بمصطلح، جامع النص والجامع النصّي أو جامع النسيج ويثبتته ويؤكد عليه.

وأتساءل ماذا أراد جينيت من المناقشة الطويلة للإسناد الخاطئ الذي جعله يصرف معظم صفحات الكتاب لإثبات هذا الخطأ، إذ لا نجد فائدة من طول الحديث فيها إلا إرساء القاعدة التي يراها كل دارس من زوايته، فأخذ جميع المقالات حول الأجناس الأدبية، ليؤكد مصطلح جامع النص ومعناه العميق بالنسبة للشعرية. أرى أن هذا الكتاب هو بداية انفتاح الشعرية لدى جينيت فهو يفتح الآفاق لتقبل الأجناس الأدبية المختلفة أو النماذج الممكنة، حتى وصل إلى السرد الذاتي Autobiographie الذي لا يتفق عليه الباحثون وجعله يندرج تحت إطار الشعرية، كلّ ذلك كان بعد أن عرض الدراسات المنغلقة للشعرية وصحّح إسنادها، ثم فرّ من أسر الشعرية المنغلقة التي تعتمد الصيغة الشعرية وحدها.

٢- أوج انفتاح شعرية جينيت في كتاب (المتخيل والواقعي fiction et Diction) ^{١٣٥} ١٩٩١ م :

لابدّ لنا من التطرّق لمؤلف مهم في مجال الشعرية وهو مؤلف (المتخيل والواقعي) لجيرار جينيت نشره عام ١٩٩١ في باريس عن دار سوي، وهو يمثل مرحلة جديدة في شعرية التي فتحت الآفاق بصورة أوسع، ورأى في الوظيفة الجمالية معياراً قد يحدّد الشعرية في النص.

^{١٣٤} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٩٠، ٩١، ٩٢.

^{١٣٥} ينظر: Genette, (1991).

ففي الفصل الذي يحمل عنوان (الواقعي والتمثيل) من كتاب (التمثيل والواقعي)، ميّز جينيت بين نظامين؛ الأول هو النظام التأسيسي، والثاني هو النظام الشرطي، هذان النظامان هما ما جعل الانفتاح يصل إلى أوجه لدى جينيت، يقول شارحاً النظامين: "يتعلق النظام الأول الذي أسميته (النظام التأسيسي بالنصوص المكتوبة أو الشفوية والتي تُسمى مبدئياً نصوص أدبية، بسبب انتمائها الجنسي(النوعي) أو الشكلي: مثل النصوص التخيلية (بصورة خاصة اليوم الروايات أو القصص أو الشعر... يتعلّق النظام الثاني، الذي أسميه النظام الشرطي، بالنصوص التي يعتمد معيارها الأدبي بصورة كبيرة على اهتمام جمالي. لا يُستقبل عمل تاريخي أو فلسفي بوصفه عملاً أدبياً إلا عندما يعطيه قارئه اهتماماً جمالياً أسلوبياً، مثلاً (إذا أردنا الحديث بسرعة) مثلاً يحدث بالنسبة إلى تاسيت أو ميشيليه في التاريخ، وأفلاطون ونيشيه في الفلسفة ومثلما يمكن أن يحصل بالنسبة لأي شخص آخر بحسب الذوق"^{١٣٦} ليصل بأنّ المعيار الأدبي قد يتغيّر بحسب ذوق المتلقّي، على الرّغم من أنّه كان يجب أن يحدّد أسساً يجب توقّرها في هذا المتلقّي، إلا أنّه بذلك فتح آفاقاً واسعة للشعرية يمكنها أن تكون في نصوص فلسفية وتاريخية.

إذن فشعرية جينيت التي مرّت بمراحل مختلفة حسب توجهه في كل مرحلة تجلّت في مؤلفاته التي تتباعد زمنياً فيما بينها، فمؤلف (مدخل لجامع النص) كان في عام ١٩٧٩ ومؤلف (التمثيل والواقعي) كان في عام ١٩٩١، إلى أن وصل إلى شعرية منفتحة لم تقتصر على اللغة وحدها أو على جنس أدبيّ محدّد، بل تعدّت كل ذلك إلى شعرية الممكنات التي "تتعلّق بالكشف عن تركيبات محتملة أو استنتاجية"^{١٣٧} فقد ترك جينيت خانات فارغة في أنماطه التي قدّمها لتتمكّن باستمرار أي ممارسة لاحقة بأن تجعلها محقّقة. يُقرأ انفتاح شعرية جينيت أيضاً "بمعان أخرى: مثل معنى التركيز على تعالي النص، أو بصورة أكثر شمولاً، تعالي الأعمال الإبداعية، ومعنى الرغبة في الانفتاح على مجالات السبر ضمن رؤية التوسع الدائم للمجال المدروس"^{١٣٨}.

إذن: بعد أن كانت شعرية جينيت محدودة تحاول إرضاء البنيوية والنقد الجديد باتت شعرية لا حدود لآفاقها تتقبّل الممكنات ولا تقصّي ما يمكن ابتكاره.

^{١٣٦} بارت، وجينيت، (٢٠٠١)، ص: ٧٩.

^{١٣٧} مونتالبيني، (٢٠٠١)، ص: ٢٤.

^{١٣٨} المرجع السابق، ص: ٢٥.

٣- تلقي شعريّة جيرار جينيت عربياً، سعيد يقطين وبشرى البستاني نموذجان

قبل أن نتناول تلقي شعريّة جيرار جينيت لدى النقاد العرب لابد أن نستحضر تلقي الشعريّة بشكل عام لديهم وكيف فهموه، فليس من المنطقي أن ندرس تلقي دراسات جينيت قبل أن نشير إلى التلقي العربي العام لهذا المصطلح الذي بدأ أساساً مع الشكلايين الروس قبل وصوله إلى جينيت:

أولاً-تلقي الشعريّة لدى النقاد العرب:

تلقي الباحثون العرب الشعريّة وكانت لهم جهود بالترجمة والدراسة، سنتطرق إليهما كما يأتي:

١- ترجمة المصطلح واضطراب تلقيه لدى النقاد العرب:

١- ١- (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) لسعيد علوش: الذي قدم مصطلح (الشاعرية) مقابلاً

للمصطلح الفرنسي poétique - وهذا استعمال يوقع في اللبس لأن مصطلح الشاعرية يدل على الفن الشعري وهذا

يبتعد عن الشعريّة التي يضع مفهومها للشاعرية_ وقد جاء في المعجم استعمال تودوروف

Todorov للمصطلح "كمترادف لـ(علم)/(نظرية الأدب)"^{١٣٩} وفيه أيضاً إشارة إلى أن (الشاعرية) تساوي الأدبية

Letrarness عند هنري ميشونيك Henry Meschonnic^{١٤٠} (١٩٣٢-٢٠٠٩) والتي تعني: "درس يتكفل

باكتشاف الملكة الفردية التي تضع فردية الحدث الأدبي"^{١٤١}؛ ويكون المصطلح وفق هذا المنظور معنياً بكل نص

أدبي على حدة، وفق ما يميّزه ويحقّق فرادته الذاتية، من دون النظر إلى ما يشترك فيه مع غيره من النصوص،

مع أننا كنا نفضل استعماله للشعرية بدلاً من الشاعرية.

ذكر المعجم كذلك تعريف جان كوهن Jean Cohen الشعرية المقتصرة على الشعر فقط؛ فهي عنده

"علم موضوعه الشعر"^{١٤٢} وحدّد مفهوم الشعرية بأنها "نظرية عامة للأعمال الأدبية"^{١٤٣} بمعنى أنها تساوي نظرية

الأدب وتشمل الأجناس الأدبية جمعاء، كل تلك المفاهيم بالنسبة للمعجم بدائل يمكن الاختيار بينها، وأقرب تلك

^{١٣٩} علوش، (١٩٨٥)، ص: ١٢٧.

^{١٤٠} هنري ميشونيك: شاعر وباحث ولد في باريس لأبوين من أصل روسي، عاش بيت عامي (١٩٣٢-٢٠٠٩م) كان محباً للشاعر فيكتور هيغو، معروف بأعماله في مجال البحث الفلسفي واللسانيات والشعرية.

^{١٤١} علوش، (١٩٨٥)، ص: ١٢٧.

^{١٤٢} المرجع السابق، ص: ١٢٧.

^{١٤٣} المرجع السابق، ص: ١٢٧.

المفاهيم للشعرية هي فردية الحدث الأدبي التي أشار إليها موشينك، لأن تعريف كوهين هو تعريف يناسب الأدبية.

١-٢- (معجم مصطلحات الأدب) لمجدي وهبة:

لدى مجدي وهبة المقابل العربي لـ poetics هو (فن الشعر) وهو مصطلح يدل على القواعد المنظمة لتأليف الشعر وحده دون غيره من أجناس الأدب؛ إذ يقول: "كل كتاب أو بحث يشتمل على نظرية منهجية لقواعد نظم الشعر أو فلسفة ماهية الشعر نفسه. وفي هذه البحوث يقوم المؤلف بتعريف الشعر، وتحديد أنواعه، ووصف صيغته المختلفة والوسائل الفنية التي يستطيع الشاعر أن يلجأ إليها ليصوغ الشعر في هذه الصيغ، كما يحدد تلك المعايير التي يمكن بمقتضاها تمييز الشعر عن غيره من أوجه الإبداع الفني"^{١٤٤} وجعلها بذلك مقتصرة على الشعر من خلال اعتماده على أفكار أرسطو في كتابه (فن الشعر).

١-٣- معجم (المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب) لنعمان بوقرة:

يشير إلى المفهوم دون المصطلح ذاكراً (الأدبية) عند رومان جاكوبسون؛ إذ يعرفها على أنها مجموعة الخصائص التي تشترك فيها الأعمال الأدبية، والتي يمكن الحكم من خلالها على انتماء العمل الإبداعي إلى عالم الأدب: أي أنها "جملة المظاهر الأدبية المشتركة في الأدب والتي تجعل من عمل إبداعي ما نتاجاً أدبياً... وهي تفيد أن هناك ثوابت أصيلة في التأليف تقوم على جميع النصوص الأدبية وحضورها متحقق على سبيل الاشتراك"^{١٤٥} بمعنى أن الشعرية تهتم بالخصائص المشتركة بين جميع النصوص، ولا تدخل فرادة الحدث الأدبي ضمن دائرة اهتمامها .

١-٤- معجم (مصطلحات نقد الرواية) للطيف الزيتوني:

كذلك يأخذ تعريف جاكوبسون للشعرية أو الأدبية كما يسميها، ويضيف إلى ذلك أن الشعرية علم أو تطمح إلى أن تكون كذلك، يستخدم وسائل علم اللغة (اللسانية) ويعتمد على المنهج الوصفي. "ولكنها تختلف عن

^{١٤٤} وهبة، (١٩٥٢)، ص: ٤١٦

^{١٤٥} بوقرة، (٢٠١٠)، ص ٨٢.

علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشعرية هو الخطاب^{١٤٦} وهو هنا يوسع المصطلح ويأخذ به من ضيق النص إلى رحابة الخطاب.

١-٥- معجم (المصطلحات اللغوية) لرمزي البعلبكي:

لخص فيه تصنيفات الشعرية بوصفها "الدراسة اللغوية للشعر"^{١٤٧} التي يتم من خلالها تحليل الشعر اعتماداً على علم اللغة ومناهجه. وتصنيف نظريات (الشعرية) إلى نظرية محاكية (Mimetic Theory) تنظر في علاقة العمل الشعري بالعالم الخارجي، ونظرية ذرائعية (Pragmatic Theory) تنظر في علاقته بالقارئ، ونظرية تعبيرية (Expressive Theory) تنظر في مقدرة المؤلف الإبداعية، ونظرية موضوعية (Objective Theory) ويفيد هذا العرض تأطير اتجاهات الشعرية، مما يسهل على الباحث تحديد المسارات التي تتحرك فيها.

١-٦- معجم (مصطلحات علم الشعر العربي الحديث) لمحمد مهدي الشريف:

أشار المؤلف إلى أن (الشعرية) كلمة منسوبة إلى الشعر، ولم يعتمد على ترجمة المصطلح؛ ولهذا سنلاحظ farkاً كبيراً بين ما قدمه هذا المعجم وما قدمته بقية المعاجم العربية الأخرى. فالشعرية لدى محمد الشريف تعني "الاستعداد الفطري لقول الشعر، وهي تتصل بعدة أمور؛ أهمها الطبع المتدفق المستعد للإبداع الشعري، والظروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلاً في أجواء شعرية، بالإضافة إلى الدربة والتمرس على التعلم والكتابة الشعرية"^{١٤٩} ولكن يتبين لنا من سياق حديثه في أكثر من موضع أنه قصد (الشاعرية) وليس الشعرية.

١-٧- معجم (فلسفة الأدب والفن) لكمال عيد:

يقدم فيه كمال عيد مفهوماً أكثر وعياً ودقة في تعريفه لمفهوم (الشعرية) ويجعلها قابلة للتطبيق على الأجناس الأدبية عامة، كما أنها قابلة للتشكل وفق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه؛ لذلك فهي "تطلق على العمل

^{١٤٦} زيتوني، (٢٠٠٢)، ص: ١١٥-١١٦

^{١٤٧} البعلبكي، (د.ت)، ص: ٣٨٤.

^{١٤٨} المرجع السابق، ص: ٣٨٤.

^{١٤٩} الشريف، (٢٠٠٤)، ص: ٨٥.

الأدبي الغزير الخيال المتفجر التعبير. والشعرية تستعمل في الشعر والنثر على السواء (نثرية، وملحمية، ودرامية)^{١٥٠} ولها أن تتخذ مسميات أخرى من خلال انتقالها إلى بقية فنون الأدب.

قدم المعجم أيضاً بعض الخصائص التي تميز فناً عن آخر؛ إذ يقول: "والشعرية التي تستمدّ تعبيرها من النظام الشعري، تستعير عناصره أيضاً قدر الإمكان، وينسب متفاوتة عند كل نوع أدبي أو درامي. فهي في الشعر تهتم بدراسة الكلمة للتعبير عن مضمون الإحساس والجوّ العام، وفي استعمال تكرار البيت الشعري وحسن الإيقاع"^{١٥١}

ويبتعد بالشعرية إلى خارج نطاق الأدب ويصلها بباقي الفنون مع اختلاف الحضور: "تأخذ الشكل المجاز Metaphorical... وللشعرية عند فنّ الموسيقى والفنّ التشكيلي استعمال خاص يركز على الخيال بالدرجة الأولى"^{١٥٢} وهذا ما نجده عند جيرار جينيت الذي خلص الشعرية من انغلاقها، وقدم شعريته المنفتحة فيما يسميه الأدب الممكن، كما سنلاحظ لاحقاً.

ولابدّ من الإشارة إلى أن بعض المعاجم والقواميس العربية قد قدّمت مرادفاً اصطلاحياً للشعرية دون التوقف عند المفهوم، فهذا مبارك مبارك في (معجم المصطلحات الألسنية) يقدم مرادف (poetics) شعري، علم النظم أو العروض^{١٥٣} دون أن يقدم أي إضافات أخرى يستدلّ منها القارئ على المقصود. ويوافقه في نهجه هذا (قاموس لاروس المحيط) فقد عرض بسام بركة عدّة مقابلات للمصطلح "شعري، خاص بالشعر، مؤثر، محرك للعواطف، شاعري، حالم"^{١٥٤}.

بناء على ماتقدّم، نلاحظ أن جهود المعاجم العربية في مصطلح الشعرية جاءت في مجملها جهوداً تجميعية ترصد المصطلح، وتشير إليه كما وضعه أصحابه. في حين اهتمت بعض المعاجم الغربية بشرح مفهوم الشعرية بالتحليل والتفسير مثل: (معجم المصطلحات الأدبية) لمؤلفيه الثلاثة (بول آرون ودينيس سان-جاك وآلان فيالا). كما نلاحظ أن مجمل المعاجم العربية تعتمد على مفهوم رومان جاكسون للشعرية، نظراً لكونه المطلق الأول لهذا المصطلح، ولكون اللسانيات أيضاً هي مهاد البنيوية الرئيس، ولكون (الشعرية) إحدى نتاجات

^{١٥٠} عيد، (١٩٧٨)، ص: ١٧٨.

^{١٥١} المرجع السابق، ص: ١٧٨.

^{١٥٢} المرجع السابق، ص: ١٧٨.

^{١٥٣} مبارك، (١٩٩٦)، ص: ٢٢٩.

^{١٥٤} بركة، (٢٠١٣)، ص: ٥٦١.

مدرسة الشكلايين الروس التي احتضنت أفكار جاكبسون النقدية. ونستثني معجم (فلسفة الأدب والفن) لكمال عيد الذي ابتعد بالشعرية إلى خارج نطاق الأدب ليصلها بالفنون الأخرى كالفن التشكيلي والموسيقى.

إذن فقد كان عرض العرب لمفاهيم المصطلح تغيب عنه المنهجية في عرض المصطلحات مع الملاحظة أن المعاجم العربية غيّبت الجهود العربية في دراسة هذا المصطلح، ربّما بسبب الضبابية القائمة حوله، دليل تغيب المنهجية في عرض المصطلحات استخدام (الشعرية) أحياناً مثل حسن ناظم، والشاعرية مثل سعيد علوش وعبد الله الغدامي والأدبية تارة أخرى وفن الشعر لدى مجدي وهبة، وهذا يؤكد الاضطراب الكبير في تلقي هذا المصطلح، ربما يعود ذلك إلى عدم الاتفاق على تحديد مفهومه عند الواضعين الأساسيين له.

ويمكننا القول من خلال ما سبق: إن الشعرية هي مجموعة الخصائص التي تعطي أي عمل نصي فرادة وتميزاً عن أقرانه من النصوص، فإذا كان لدينا نصان شعريان -مثلاً- فالخصائص الذاتية لكل نص هي الشعرية، وهي تختلف عن الشاعرية التي تعني القدرة على قول الشعر، وعن الأدبية التي تعني نظرية الأدب.

٢- أبرز النقاد العرب المتلقين للشعرية بصورة عامة في دراساتهم:

اهتمّ النقاد العرب بالشعرية وحاولوا البحث في مفهومها وتطبيقها على الأدب العربي، منهم:

١-٢- صلاح فضل^{١٥٥}:

توزعت أفكار صلاح فضل النظرية حول الشعرية في ثلاثة مؤلفات وهي: (شيفرات النص: دراسة

سيمولوجية في شعرية القص والقصيدة)، و(أساليب الشعرية المعاصرة) و(تحولات الشعرية).

في أثناء تعريف صلاح فضل للشعرية رفض أن يقيدها في أطر بنيوية/شكلية صارمة تتعامل مع النص معاملة لغوية جافة. وقد ذهب إلى أن الشعرية أو علم الأدب ليس علماً تحليلياً على نمط الرياضيات البحث، ولا ينبغي أن يقع في هذه الدائرة، لأنه علم يحمل في طياته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم في إطار المجتمع، يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً^{١٥٦} إذن يرى فضل الشعرية تتصل بجانب لغوي وآخر خارج البنية اللغوية، وهذا يأخذنا إلى شعرية باختين السيسيونسية.

^{١٥٥} كاتب وناقد ومترجم مصري، وأستاذ جامعي، ولد عام ١٩٣٨.

^{١٥٦} فضل، (١٩٩٥)، ص: ١٤.

يثير صلاح فضل إشكالية الدراسات الأسلوبية في النقد العربي ضمن كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة)، وتُبنى دراسته على مجموعة من الحقول المعرفية المختلفة، فقد استفاد من "الكشوفات الأسلوبية المنهجية عند الغربيين، وما قدّمه (علم النص) من ممارسة نقدية شمولية للخطاب الأدبي أو الشعري على نحو خاص... والتنبية إلى المواجهة بين المداخل النصية والسياقية والجمالية، في دراسة النصوص الشعرية أو الأساليب الشعرية، والمواءمة بين تلك المداخل المتباينة"^{١٥٧} وهو هنا يحاول بناء منهج تركيبى جديد، كذلك يحاول إضافة طابع ذاتي في منهج هذه الدراسة، ومنهج هذه الدراسة هو (المنهج التجريبي) حاول من خلاله الربط بين (نظرية التعبير) و(نظرية التوصيل) ليجمع بين معايير البناء النصي من جهة، وآليات تلقّيه من جهة أخرى.

صنّف صلاح فضل أساليب الشعرية عبر مجموعة من المحدّدات وضعها "لقياس درجة تعالق التعبير بالمحتوى"^{١٥٨} فيكون لديه مجموعة من معايير الأداء اللغوي (درجة الإيقاع - درجة النحوية - درجة الكثافة - درجة التماسك/التشتت)، ثم يربطها بالمضمون الدلالي للنص، وينتهي بتذكّر أثر تلك المعايير على المتلقّي وقدرته على الاستجابة لها.

معايير الشعرية كما وضعها صلاح فضل:

- ١ - المعيار الأول (درجة الإيقاع): وهو معيار لا يوجد إلا في الشعر، فهو درجة الأوزان والعروض والقوافي وتوزيع الحزم الصوتية أي المستوى الصوتي للقصيدة. هذه العناصر الصوتية لم يُعد دورها جمالياً كما كان سابقاً، بل أصبحت تؤدي دوراً مهماً في الدلالة، وتساعد في تحديد مسافة بين الدال والمدلول فكلاً كان الإيقاع واضحاً كانت القصيدة أقرب إلى التماسك، ودلالاتها واضحة، والمعاني جليّة للمتلقّي.
- ٢ - المعيار الثاني (درجة النحوية): يساعد على تصنيف الأساليب الشعرية، مما له أثر في تعقيد النسيج النصي أو تبسيطه، فكلاً كان التزام الشاعر بالقواعد النحوية، كانت المسافة بين الدال والمدلول أقرب، مما يعني سهولة في تأويل النص واقتربه من درجة (الحسيّة) وكلما انحرف الشاعر عن النظام النحوي زادت المسافة بين الدال

^{١٥٧} صالح، (٢٠٠١، حزيران)، ص: ٣٠٣.

^{١٥٨} فضل، (١٩٩٥)، ص: ٢٥.

والمدلول واتجه النص إلى التجريد، لذلك لم يكتفِ فضل في تصنيفه لدرجات الشعرية بهذا المعيار، وإنما ربطها بمضمونات القصائد كما ربطها بالتجربة الشعرية وطبيعة التلقي؛ لهذا "فإن درجة النحوية الشعرية لا تقف عند المستوى النحوي؛ بل تتعداه إلى حساب طرائق توظيف العناصر الشكلية والدلالية البديلة بالشعر، بما يربطها بنيوياً بالدرجات الحاقّة بها"^{١٥٩} هذا ما نجده عند الفرنسي ريفاتيير Riffatierr (١٩٢٤-٢٠٠٦) الذي يرى أن اللعب باللغة هو أساس تكوين العمل الأدبي، ويؤكد جينيت من بعده في مفهوم التعالي النصي الذي يرى فيه أن النصوص لها علاقة خفية أو جلية بغيرها من النصوص وبالطبع ذلك ما يكتشفه القارئ

٣- المعيار الثالث (درجة الكثافة): يتحدّد بـ "عدد العلاقات البنيوية التي يتطلبها تركيب الموضوع الشعري"^{١٦٠} فترتبط درجة الكثافة بمقدار استخدام الشاعر للصور الخيالية والاستعارات، وعلاقة المجازات بنمو المضمون الشعري فكّما زادت عدد الصور المجازية المستخدمة في النص زاد المضمون الشعري نماء وزاد نسيج النص تعقيداً واتجه إلى درجة التجريد.

٤- المعيار الرابع (درجة التماسك/التشتت): إذ يرتبط هذا المعيار بالفهم الكلي للنص، فكّما كانت العناصر النحوية والدلالية ملتزمة كان النص ملتحمًا، وعلى العكس كلّما تنافرت تلك العناصر اتّجه النص نحو التشتت، وهذا المعيار لا يرتبط بالبنية النصية وحسب؛ بل يرتبط بالقارئ الذي يفترض وجود طابع كلي متماسك؛ لأن التماسك حاجة تأويلية له، وبذلك "تصبح القواعد النحوية... عناصر داخلية في تكوين الكفاءة الحدسية لفهم الأدب، وتقوم الشعرية بتشكيل نموذج لأنماط الفهم الشعري لأبنية التعبير"^{١٦١}

إن هذا المعيار يستند إلى نظريات التلقي، ويستفيد من دراسات ريفاتيير Riffatierr، الذي يوجه بضرورة تصميم القصيدة وفق آلية تسمح باستجابة القارئ وبهذا يكون "الفارق في الأنواع الأسلوبية لا يعتمد على التكوين

^{١٥٩} فضل، (١٩٩٥)، ص: ٤٠.

^{١٦٠} المرجع السابق، ص: ٤٠.

^{١٦١} المرجع السابق، ص: ٤٤-٤٦.

النصّي فحسب، بل تدخل فيه درجة كفاءة التلقّي وقدرة القارئ على تعويض الوقائع المضمرة وتخيل الأبنية العميقة للقصيدة^{١٦٢}

فقد أفاد فضل من ريفاتير وكوهين وجينيت في مجال الانحراف النحوي، فريفاتير يذهب إلى أن هذا الانحراف "ما هو سوى هذا التأثير [اي في القارئ] المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقع في عنصر السلسلة الكلامية"^{١٦٣} ونلاحظ ذلك عند جان كوهين الذي يميز مكونات القصيدة لتحرف عن القاعدة، ويكون أكثر ظهوراً في اللغة الشعرية، الشيء الذي يضيف على النص صفة الشاعرية، مما يجعلها لغة تتسم بالغموض، بحيث يصفها كوهين بـ(اللغة العليا)^{١٦٤}، وجينيت في (التعالي النصي).

لكن فضل لم يكتفِ بهذه المعايير "باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي أو البنائي المستندة بالدرجة الأولى إلى علوم اللسان والبلاغة؛ بل يتجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة، ولمقولة الموقف المعاصر بكل ما تنطوي عليه من عوامل تلتصق بالمؤلف والمتلقّي، والبيئة والمجتمع"^{١٦٥} هذا يعني استخدام فضل مزيجاً متراكباً من توجهات الدراسات الأسلوبية التي تتصل بالنص والمؤلف والمتلقّي على حدّ سواء.

بالإضافة إلى تلك المعايير يضيف فضل معياراً يراه مغيباً وهو تجربة الشاعر ومعجمه اللفظي، فالأثر الشعري لا يوجد إذا كان المتلقّي لا يقبل المحتوى الشعري المبثوث في الرسالة الشعرية. فـ"القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التوصيل الفنية باعتباره مجرد متلقٍ فيها، بل إن وظيفته باللغة الإيجابية والدينامية فالقارئ يتدخل في خلق القصيدة"^{١٦٦}

إذن المعايير المحددة لقياس درجة الشعرية تنحصر في هذه المصطلحات (الإيقاع، والنحوية، واللائحية، والتكثيف، والانحراف، والتماسك، والتشتت، واستجابة القارئ، وتجربة الشاعر والمعجم اللفظي).

^{١٦٢} فضل، (١٩٩٥)، ص: ٦٠.

^{١٦٣} بركات، (١٩٩٦)، ص ٧٥.

^{١٦٤} ناظم، (٢٠٠٣)، ص: ١٦-١٧.

^{١٦٥} صالح، (٢٠٠١)، حزينان، ص: ٣٠٥-٣٠٦.

^{١٦٦} فضل، (١٩٩٥)، ص: ١٤.

لا يتعامل فضل مع القصائد بشكل مباشر عند تحديده لدرجات الأسلوب الشعري، ولكنه يتعامل مع كتلة من العلاقات يندرج فيها الشاعر وقصائده وظروفه التاريخية وبيئته الاجتماعية، ثم يربط هذه السياقات بالمعايير اللغوية التي أسس لها في المدخل النظري (النحوية، الكثافة، الإيقاع، التماسك/التشتت) وفي النهاية يربط تلك المعايير بقدرة القارئ على الاستجابة للقصيدة، فلا تتضح لنا معالم منهج بعينه أو رؤية محددة أو مرجعية صريحة؛ مثال ذلك لدى صلاح فضل عندما حدّد درجة التعبير الحسية عند نزار قباني، من خلال مقارنته لأبيات قصيدة (قالت لي السمراء) فقد استنبط أول المحدّدات الشعرية التي جعلت نزار قباني في مستوى الأسلوب الحسي وهي الدلالات الشعرية. حلّل فضل خمس قصائد لنزار هي (كم الدانتيل) و(مشبوهة الشفتين) و(كرستيان ديور) و(قارئة الفنجان) و(الوصية) ليثبت تصنيف نزار في خانة الأسلوب الحسي، يبين فضل أن نزار استخدم درجة تخيل معقولة لا تؤدي إلى إبهام المعنى أمام القارئ، ولا تمنعه من التفاعل مع معاني القصيدة، فدرجة النحوية عالية، والعلاقة بين الدوال والمدلولات قصيرة غير مبهمة وسهلة الاكتشاف، أما تكرار النعوت غير المألوفة على القارئ لم تشوه فهمه لها، فقد تراوحت القصيدة بين "شطر أول مدهش لافت يلففه الشطر الثاني؛ إذ يردّه إلى منطقة المألوف في معرفة الموصوف" ^{١٦٧} وقد حقق هذا التقارب في النعوت درجة كثافة عادية، أنتجت نصّاً متماسكاً يسهل على القارئ الاندماج في بنيته وسبر أغوارها. ثم يكمل فضل في تحليل القصيدة ويحدّد معانيها ودلالاتها، ويربط بين استخدام نزار للغة الحسية ذات المعاني المباشرة أحادية الدلالة بمناطق أخرى خارج النص الشعري فما حمل نزار على استخدام الأسلوب الحسي كما يرفض هو "تغيّر ذوق العصر الحديث، والانتقال من مرحلة الانفصام بين الفعل الحسي والقول المثالي إلى درجة من الوعي يتمّ فيها تطويع الكلمة الشعرية لتحمل مجمل ذبذبات الحياة" ^{١٦٨} وتناسب طبيعة المجتمع الذي تُوجّه إليه.

وهنا لابدّ أن نتطرق إلى محطة بعيدة عن الدرجة التعبيرية التي تتفاعل مع الحياة والتجارب المعيشية إلى درجة التجريد التي يفترض بها أن تنعكس من خلال درجة انحراف نحوي عالية، بالإضافة إلى إيقاع خارجي منخفض وداخلي مكثف، كما أن الدرجة الأسلوبية تنعكس عن طريق تكثيف المجازات والاستعارات، ومن خلال

^{١٦٧} فضل، (١٩٩٥)، ص: ٧٨.

^{١٦٨} المرجع السابق، ص: ٨٠.

درجة تشتت واضحة لتضع القارئ في حال ذهول يسببه الإغراق الاستعاري، وتتطلب هذه الدرجة كفاءة عالية في القراءة. يمثل هذا المستوى من مستويات الأسلوبية التجريدية، وفق معايير فضل، الشاعر أدونيس. يقدم فضل بمقدمة يوضح فيها أن عزلة أدونيس عن الساحة الشعرية العربية تسبب فيها معتقداته الأيديولوجية التي كانت تفرض عليه مقاطعة حركة الثقافة العربية، كما عززتها طبيعة البيئة الثقافية التي نشأ فيها أدونيس. وهذا تحليل تاريخي للظروف التاريخية التي نشأ فيها المبدع على نمط المنظرة الفرنسية مدام دي ستال Madame de Stail^{١٦٩} (١٨١٧-١٧٦٦) والناقد الفرنسي سانت بوف Sainte Beuve^{١٧٠} (١٨٠٤-١٨٦٩).

مما سبق يتجلى لنا تأثر صلاح فضل بالشعرية بصورة عامة في النقد الغربي، ابتداء بتعريف الشعرية الذي تلقاه من باختين Bakhtin، إلى تحديده لمعايير الشعرية التي وضعها متأثراً بـ (جاكسون، وريفاتير، وجينيت، وكوهين)، لكن تحليلاته لأساليب الشعرية تعاني من الغموض المنهجي الذي يظهر لنا شيئاً فشيئاً؛ ففضل يسعى إلى خلق تكامل لا يتناسب مع الدراسات النقدية، فبعد استغراقه في وضع رؤية منهجية نظرية محدّدة ومنضبطة، نجد أن تلك الرؤية تتلاشى مع التطبيق، ولم يتبقّ منها إلا بعض الخطوط الرفيعة، ممّا جعلنا في حيرة في أثناء تحديد مرجعيّاته فلم نستطع أن نقبض على منهج نقدي بعينه تكون له معالم واضحة بحيث ندرج هذه الأفكار تحته؛ لذا فنحن نؤيد جاسم جبارة في كتابه (مسائل الشعرية في النقد العربي) عندما ذهب إلى أن مشكلة فضل تتمثل في كونه "يقدم النصوص الأدبية والنظريات والمفاهيم النقدية وبعض المداخل الدلالية، فضلاً عن المرجعيات التاريخية، لكنّه لا يصبر على بناء رؤية مستقرة، فهو ينتقل بين النصوص مصطحباً معه أدوات النقد، وينسى أن يضع المنهج"^{١٧١} هذا ما جعله لا ينفي الشعرية عن أي نص من النصوص الشعرية التي قاربها، وإنما وضعها ضمن درجات مختلفة على سلم الأساليب الشعرية.

^{١٦٩} مدام دي ستال: سيدة أدب، ومنظرة سياسية من فرنسا، عاشت بين عامي (١٧٦٦-١٨١٧م) كانت أكبر داعية للحركة الرومانسية في فرنسا، متأثرة في هذه الدعوة بالألمان ونقادهم، وهي أول من سماها (الرومانتيكية) وعارضت الكلاسيكية التي تمجد العقل وتحاكي العادات والتقاليد.

^{١٧٠} سانت بوف: ناقد وكاتب فرنسي درس البلاغة والفلسفة وهو صديق فيكتور هيغو، عاش بين عامي (١٨٠٤-١٨٦٩م) عمل صحفياً في صحيفة غلوب، كان يرى أن العمل الأدبي ما هو إلا نتاج أنا أخرى غير الأنا التي تظهر في عاداتنا وتقاليدينا.

^{١٧١} جبارة، (٢٠١٣)، ص: ١٤٢.

٢-٣- الشعرية عند محمد بنيس^{١٧٢}:

حاول بنيس إعادة بناء علم النص الأدبي؛ فالشعر عنده لم يعد يتحدد باللغة وحدها بل بما هو أبعد من اللغة؛ فكان بحثه عن مفهوم القصيدة الشعرية، بحثاً عن الذات والعالم في تفردّها وتجاوزها للمألوف ومغايرتها للنمط السائد من خلال ما تقوم به من إبدالات نصية تتبع من ذات متفردة، فهو بذلك يتعدى حدود المناهج النصية الثابتة.

عرض محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها) قراءة للممارسات النصية للشعر المعاصر في المغرب من خلال "وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقتيها في بناء الدلالية وقوانين إبدالاتها؛ استناداً إلى مراجعة نقدية للأسس النظرية والمفاهيم التي تستحوذ على الممارسة النصية والممارسة النظرية... من خلال مفاهيم الشعر والعروبة والحدثة"^{١٧٣} مستنداً إلى منهج بنيوي، وأتبع في ذلك طريقة "الغزو المزدوج"^{١٧٤}؛ ففكك التصوّرات والمفاهيم والأدوات المتداولة في حقل الدراسات العربية، وكذلك النظريات الغربية التي وجدت لها سبيلاً إلى الدراسات العربية، فكان همّه أن يحزّر الشعرية العربية من أي سلطة مسبقة، وآمن بأن "التحديد الراسخ والمطمئن للقصيدة لم يُعد ممكناً بعد أن خرجت القصيدة من كائنها المتعارف عليه والقابل للضبط"^{١٧٥}.

أراد بنيس للشعرية العربية أن تعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية المتحررة، وأن "تختبر إمكانية معرفية متعدّدة، وطرائق تحليل مختلفة لا يتوقف معها النص الشعري عند أحادية المعرفة"^{١٧٦} وحتى تنجز هذه المهمة استفاد بنيس من نظريات رولان بارت وجاك دريدا حول مفهوم النص وآليات تفكيكه وبناءه، وحاول أن يرسم لهذا التفكيك نهجاً مختلفاً.

إن أفكار بنيس النظرية حول الحدثة الشعرية تجلّت في أشعاره؛ فكان يربط بين التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، وفي هذا الصدد يذكر عز الدين الشنتوف في كتابه (شعرية محمد بنيس) أن العمل التنظيري الذي قدّمه بنيس استطاع أن يحول به معضلات النص الشعري "إلى سؤال يتوفر على تاريخه الثقافي والاجتماعي تخلخل

^{١٧٢} شاعر وناقد مغربي، ولد سنة ١٩٤٨.

^{١٧٣} بنيس، (١٩٨٩)، ص ٢٤.

^{١٧٤} المرجع السابق، ص ٤٤.

^{١٧٥} المرجع السابق، ص: ٢٦.

^{١٧٦} المرجع السابق، ص: ٦١.

السائد؛ لتبني معرفة بالذات والآخر ضمن شرائط الكوني والإنساني، ولم تتفصل نصوصه التنظيرية عن ممارسته الشعرية^{١٧٧}؛ وبهذا استطاع بنيس باستفادته من أفكار هايدجر أن يخلق قوانينه الحرة، فقد أراد لتجربته في الكتابة النقدية والإبداعية أن تكون (كتابة المحو) حتى لا تأسر في كهف التنميط، ويتلاشى بريقها.

إن التلقي العربي للشعرية، غاب عنه الانضباط المنهجي مما يجعلنا أمام مشهد نقدي عربي يحتاج إلى أن يراجع ذاته ويصالح نفسه ويحدّد منطلقاته بوعي ودقة ينقذانه من التخبّط واللامنهجية. فما وقع فيه صلاح فضل ومحمد بنيس من رؤية شمولية وقع فيه الكثير من النقاد العرب، وهذا ما يؤكد لنا ضرورة وضوح المرجعية والوعي بها عند التلقي وعند إعادة إنتاج النظريات النقدية، ومن دون ذلك سيبقى النقد العربي يعيش أزمة لا يمكن الانفكاك عنها.

ثانياً- تلقي شعرية جيران جينيت - سعيد يقطين وبشرى البستاني نموذجان:

١- تلقي سعيد يقطين لشعرية جينيت:

من النقاد العرب الذين استقطبوا شعرية جيران جينيت بالدرس والتحليل والتطبيق الناقد المغربي سعيد يقطين (ت ١٩٥٥م) فقد تناول موضوع المتعاليات النصية تنظيراً وتطبيقاً في كتابيه المستقلين: (انفتاح النص الروائي: النص-السياق) عام ١٩٨٩م، و(الرواية والتراث السردية: من أجل وعي جديد بالتراث) عام ١٩٩٢م. احتوى كتابه الأول على ثلاثة فصول هي: (بناء النص، والتفاعل النصي، و البنيات النصية). استخدم يقطين مصطلح التفاعل النصي للتعبير عن المتعاليات النصية؛ لأن هذا المصطلح برأيه أعم وأشمل ويعبر عن مقصد جيران جينيت Transtextualite . يقول: "إننا نستعمل (التفاعل النصي) مرادفاً لما شاع تحت مفهوم (المتعاليات النصية)، كما استعملها جينيت بالأخص. نفضل (التفاعل النصي) بالأخص"^{١٧٨}

أما كتابه الثاني (الرواية والتراث السردية) فقد تضمن العناوين التالية:

^{١٧٧} الشنتوف، (٢٠١٣)، ص: ١٠٠.

^{١٧٨} يقطين، (٢٠٠١)، ص: ٩٢.

١-مقدمة: التفاعل النصي والتعلق النصي. ٢- ليالي ألف ليلة وليلة. ٣- نوار اللوز ٤-ليون الإفريقي ووصف إفريقيا ٥-التراث ووعي الكتابة الروائية. ٦- الرواية والتراث ٧-نحن والتراث.

توسع يقطين في استخدام مصطلح (التفاعل النصي) ضمن كتابه الثاني (الرواية والتراث السردي)؛ إذ إنه اكتفى في كتابه الأول بدراسة ثلاث علاقات فقط وهي (المناسبة، والميناسبة، والتناص) في حين أنه أضاف في كتابه الثاني (التعلق النصي) محاولة منه تطوير التفاعل النصي، مع أنه كان في بعض الأحيان يستخدم مصطلح المتعاليات النصية في كتابه (الرواية والتراث السردي) ولكنه كان استخداماً منسوباً إلى جيرار جينيت، مثال ذلك قوله: "كرس جيرار جينيت كتاباً بأكمله للبحث في المتعاليات النصية"^{١٧٩} كذلك قوله: "المتعاليات النصية عند جيرار جينيت..."^{١٨٠}. فالكتاب الثاني هو امتداد للكتاب الأول، تركّز فيه جهده على (التعلق النصي) الذي يقابله بالفرنسية Hypertextualite على أنها علاقة شاملة، ودرس ضمنها العلاقات الجزئية الأخرى: التناصية Intertextualité، المناسبة Paratextualité، المتناصية Métatextualité

يذكر يقطين أسباب اختياره لمصطلح التعلق النصي بما يأتي: "...يتخذ النص اللاحق السابق عالماً لإنجاز تجربته النصية، وهذا ما دفعنا إلى تسمية هذه العلاقة بين النصين بـ(التعلق النصي)، وذلك على اعتبار أن القاعدة فيها أن الكاتب من خلال قراءاته المتعددة، يتعلق (بالمعنى الإيجابي للكلمة) بنص نموذج أو كاتب معين، ويظل يحتذيه ويسير على منواله في نسج تجربته أو التنويع عليها"^{١٨١} هذا التعلق النصي يندرج تحت (التفاعل النصي) الذي سبق ذكره في الكتاب الأول. هذا المفهوم حسب رأيه "مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة"^{١٨٢}

لكن يقطين لم يتوقف عند حدود هذه الدراسات التي اكتفت بالتفاعل النصي بل انتقل للغوص في فرع جديد من الأدب وهو (الأدب الرقمي) ضمن كتابيه (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) عام ٢٠٠٥م، و(النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية) عام ٢٠٠٨م، أدرج يقطين فيهما مصطلح

^{١٧٩} يقطين، (٢٠٠١)، ص: ٣٨.

^{١٨٠} المرجع السابق، ص: ٤٩.

^{١٨١} يقطين، (٢٠٠٥)، ص: ٩٦.

^{١٨٢} المرجع السابق، ص: ٩٦.

(الترابط النصي) وعده نمطاً من أنماط التفاعل النصي، والترابط حسب قول يقطين: "هو السمة الأساسية التي تتصل بمفهوم Hypertexte، ولذلك فضّلنا هذا المصطلح على غيره، وميزناه عن المفهوم نفسه في نظرية النص التي تجعله مقتصرًا على العلاقة بين نصين سابق ولاحق"^{١٨٣} برّر كلامه هذا بأن لكل حقل مصطلحه الخاص، لكن ما نراه أن المصطلح الجينيئي Hypertextualité يبقى واحداً سواء تحدّث عن علاقته بالإعلاميات أم بنظرية النص وتحليل الخطاب الأدبي.

وهكذا ينتهي يقطين من رسم خريطة للأنماط النصية التي أخذها عن جينيئي لتصبح ستة أنماط بدلاً

من خمسة وهي: التناص، النص المصاحب، النصية البعدية، النصية الجامعة، التعلق النصي، الترابط النصي^{١٨٤}. وهذا إنجاز يلائم روح العصر الذي شهد ثورة رقمية على حرف الكتابة والأدب، محاولاً إيجاد نظرية عربية تتسق مع روح العصر.

الدراسة التطبيقية للمتعاليات النصية عند يقطين:

فيما يخص الآلية التطبيقية للتفاعل النصي فقد استمر في تلقي عطاءات جينيئي في كتابيه (انفتاح

النص الروائي) و (الرواية والتراث السردي).

أما كتابه الأول فكان تطبيقه ينحصر على نصوص روائية حديثة وهي:

- الزيني بركات ١٩٧٥ لجمال الغيطاني.

- عودة الطائر إلى البحر: ١٩٦٩ لحليم بركات.

- أنت منذ اليوم ١٩٨١ لتيسير سبول.

- الوقائع الغريبة: ١٩٧٤ لإميل حبيبي.

- الزمن الموحش ١٩٧٩ لحيدر حيدر.

وذلك وفق خطة تتكون، وفق تصوره، على مراحل، هي: قسما التفاعل النصي، وأنواعه، وأشكاله، ومستوياته، كما

يأتي: أولاً: قسما التفاعل النصي: النص والمتفاعل النصي. ذلك أن التفاعل النصي الحاصل بين النص

^{١٨٣} يقطين، (٢٠٠٥)، ص: ٩٦.

^{١٨٤} انظر: يقطين، (٢٠٠٨)، ص: ٦١.

ومتفاعلاته ثلاثة أنواع، هي:

أ- المناصة (Paratextualité) :

ويعرفها على أنها "عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسيان هما النص والمناص Paratexte، وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية مستقلة ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر^{١٨٥} وقد أشار إلى تحققها من خلال: العناوين، الهوامش (في رواية الوقائع الغريبة)، والقصيدة التي صدرت بها رواية (الزمن الموحش) والملاحق التي ذُلت بها، إضافة إلى العناوين والكلمات، التي تكتب على ظهر الغلاف.

ركز الناقد جهده على تتبع المناصات الداخلية، فوجد بأن تلك المناصات تتعدد، فمنها: (السردى، الدينى، التاريخي)، كما أن لها وظائف عديدة من بينها المماثلة (التشبيه)، المعارضة، التفسير، وذلك بالعدول عن التعبير المباشر في السياق الذي وردت فيه، فتتحقق الإثارة والمتعة^{١٨٦}.

ب- التناص (Intertextualité) :

يقول الناقد: "إننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجاً ضمن النص، بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبين وجود التناص أحياناً"^{١٨٧} بعد ذلك يقدم بالمثل أمثلة تطبيقية يرصد فيها هذه الظاهرة النصية، التي تشبه - حسب - صيغة الخطاب المنقول غير المباشر، مستتجاً في النهاية أنه:

- يصعب تمييز هذه المتناصات عن غيرها ما لم تعاد إلى نصوصها الأصلية التي أخذت منها.
- جاءت مندمجة ومتداخلة مع البنية النصية الأصل من خلال صوت الراوي، أو صوت إحدى الشخصيات.
- كلها تحيل إلى نصوص سابقة، ويختلف القراء في تحديدها بحسب نوعية خلفياتهم النصية^{١٨٨}

^{١٨٥} يقطين، (٢٠٠١)، ص: ١١١.

^{١٨٦} انظر: المرجع السابق، ص ١١٥.

^{١٨٧} المرجع السابق، ص ١١٥.

^{١٨٨} انظر: المرجع السابق، ص ١١٦.

ج- الميتانصية (Métatextualité):

حسب يقطين فإن الميتانصية تشبه من خلال طبيعتها التركيبية والبنوية المناصة، غير أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليًا، فهو هنا قائم على أساس النقد والتعليق. وكما قلنا إن المتناص يكون متنوعاً فكذا الميتانص، إذ قد يكون (أدبياً، إيديولوجياً، تاريخياً، ثقافياً، اجتماعياً... إلخ)^{١٨٩}.

ثانياً: أشكال التفاعل النصي :

أ- تفاعل نصي ذاتي: يحدث هذا النوع عندما تتفاعل نصوص الكاتب نفسها مع بعضها بعضاً، ويكون هذا النوع أشد وضوحاً حينما تكون الخلفية النصية التي يتفاعل معها الكاتب مشتركة، فعلى سبيل المثال: يرى الناقد أن نصوص (جمال الغيطاني)، وهي تنطلق في جزء منها من التاريخ المملوكي ومن كتابات المؤرخين مثل (ابن إياس)، أنها تتفاعل مع بعضها البعض، بل إن بعضها ينتقل إلى الآخر محولاً أو محوراً، فتظل الملامح العامة نفسها لغةً وأسلوباً وطرائق كتابة. ويتكرر الشيء نفسه عند الروائي (حليم بركات) في روايته (عودة الطائر إلى البحر) من حيث المادة والعوامل.^{١٩٠}

ب- التفاعل النصي الداخلي: وهو التفاعل الذي يحدث بين نص الكاتب، ونصوص غيره المعاصرة له، ففي روايتي (الزيني بركات) و(الوقائع الغريبة) يتوصل سعيد يقطين إلى أن الهاجس الذي سيطر على الروائيين الغيطاني وحبيبي، هو محاولة كتابة نص روائي يمتح بشكل أساسي من التراث العربي - الإسلامي^{١٩١}

ج- التفاعل النصي الخارجي: "هي تلك التفاعلات التي تحدث بين نص الكاتب، ونصوص غيره التي يمتلئ بها العالم. وهي تقوم على أساس الاستيعاب والنقد والتحويل"^{١٩٢}. ويمكن توضيح هذا الشكل أكثر بتناول مستويي التفاعل؛ أي كيفية حصول التفاعل (أفقياً، عمودياً).

ثالثاً: مستويات التفاعل النصي:

أ- المستوى العام: يمكن التحدث في هذا المستوى عن كيفية ترابط بنية النص ككل، مع بنية نصية أخرى

^{١٨٩} انظر: يقطين، (٢٠٠١)، ص: ١١٨.

^{١٩٠} انظر: المرجع السابق، ص: ١٢٤.

^{١٩١} انظر: المرجع السابق، ص: ١٢٤ - ١٢٥.

^{١٩٢} المرجع السابق، ص: ١٢٥.

منجزة تاريخياً، مثل: (الزيني بركات/ الخطاب التاريخي)، (الوقائع الغريبة /بنية الحكيم العربي)، (الزيني بركات/ التراث)، (عودة الطائر إلى البحر/ قصة الخلق أو التكوين).

ب- المستوى الخاص: في هذا المستوى يحصل التفاعل النصي مع بنيات نصية جزئية، وليس مع بنيات كبرى، يحدث هذا بصفة جلية في روايتي (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر. وبهذه الطريقة يتجلى لنا كيف يتفاعل النص مع غيره من البنيات النصية ليتحقق بذلك (انفتاح النص الروائي) على عدة مستويات، لإنتاج نص جديد.

أما كتابه الثاني (الرواية والتراث السردية) الذي هو - كما ذكرنا - امتداد لكتابه الأول (انفتاح النص الروائي) ودراسة ما سماه (التعلق النصي) إلى جانب باقي العلاقات، فمجال تطبيقه كان: بين الرواية والتراث السردية العربي القديم، فقد درس (التعلق النصي) ضمن أشكال مزدوجة كما يأتي:

أ- ١- علاقة الرواية بالسرد القديم = التعلق النصي.

٢- علاقة الرواية بالنص التراثي = (نصية) الرواية.

ب- ٣- علاقة التفكير العربي بالتراث = التفاعل النصي.

٤- علاقة العربي بتراثه = نظرية النص^{١٩٣}.

وهذه وجهة نظر جديدة للتفاعل بين الرواية والتراث السردية تحمل طموحاً لوعي جديد بالتراث السردية، وهذا ما هدف إليه العنوان الفرعي للكتاب: (من أجل وعي جديد بالتراث). أما النماذج التي اختارها لدراسته في هذا الكتاب فهي:

- ليالي ألف ليلة وألف ليلة وليلة: ١٩٨٧ لنجيب محفوظ؛ تعلق بألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة

والقصص المطربة الغريبة.

- نوار اللوز: ١٩٨٣ لواسيني الأعرج؛ تعلق بتغريبة بني هلال ورحيلهم إلى الغرب مع الزناتي.

- ليون الإفريقي: ١٩٨٦ لأمين معلوف؛ تعلق بوصف إفريقيا لمحمد الوزان.

- الزيني بركات: ١٩٧٥ لجمال الغيطاني؛ تعلق ببدائع الزهور ووقائع الدهور لابن إياس.

فالتفاعل النصي يحدث بين النصوص اللاحقة التي تشكل هذه الروايات مع النصوص التراثية وتسمى النصوص المتعلقة بها والعلاقة التي تجمع بينهما تسمى التعلق النصي.

مما سبق عمل سعيد يقطين بوعي في حقل الشعرية وتلقى عن جينيت انفتاحه لها الذي جعل الشعرية ممكنة وغير محصورة في شكل أو مجال معين، حاول الناقد المغربي ترجمة مصطلحات جينيت بالصورة التي يرمي إليها جينيت، فكانت دراساته دقيقة عميقة وجديرة بالدراسة.

٢- بشري البستاني^{١٩٤}:

قامت الناقدة والشاعرة بشري البستاني بدراسات تناولت فيها الشعرية، والأجناس الأدبية في تطبيقاتها، وكغيرها من النقاد العرب استقت شعريتها من النقاد الغربيين ومنهم جيران جينيت. واخترنا بشري البستاني لأنها أخذت بجنسين أدبيين مختلفين هما (السرد والشعر) ولوحت بدراسة شعريتهما، ولابد لنا أن نستعرض الدراستين ونلاحظ مدى تأثرها بجيران جينيت، وكيفيته.

النموذج الأول: شعرية السرد:

من خلال دراسة بعنوان (شعرية السرد: قراءة في رواية محمد الأسعد أطفال الندى)، وعنوان دراستها يوحى بإيمان الشاعرة بوجود الشعرية في هذه الرواية فأكدت أن السرد أيضاً توجد فيه شعرية تجعله محط دراسة النقاد، هذا بالطبع ما نادى به جيران جينيت في شعريته.

سردت الناقدة في تحليلها للرواية الرموز الكثيرة فيها، واستقدمت العنوان الذي يُعد أكبر رمز يمكن تعيين مدلولاته وسبب وجوده بهذا الشكل، وأشارت في مستهل دراستها أن جيران جينيت جعله "أول إشارات الشعرية في الموازيات الخمسة"^{١٩٥} وكأنها تعلل سبب تحليلها لهذه العلامة النصية برؤية جينيت للعنوان.

رواية (أطفال الندى) هي رواية حكّت قصة تهجير فلاحي قرية أمّ الزينات وعائلاتهم في فلسطين.

تساءلت الناقدة عن الندى؟ ولماذا أشار إليه السارد؟ هذا ما بدأت به عندما أشارت إلى العنوان في

^{١٩٤} شاعرة وناقدة وكاتبة عراقية، وأستاذة الأدب والنقد في كلية الآداب في الموصل.

^{١٩٥} البستاني، (٢٠١٥). ص: ١.

مستهلّ حديثها ورأت فيه الناقدة "رمزاً للروحانيات والوحدة الجوهرية للإنسان، هو مدخل للخلود لأنّه في شفافيّته يرنو للصعود، يأخذ أوّل شعاع شمس إلى السماء... لكنّه سيّد الموت كذلك، فهو سريع الزوال ورفيق تربة الأموات"^{١٩٦}.

وتستند الناقدة في تحليلها إلى ما قاله السارد عن الندى "البداية والنهاية"^{١٩٧} أمّا الأطفال فهي كلمة ترمز لبذرة الحب والخصب والسلام، إنهم أحباب الرحمن، وما يزيد هذا الرمز معناه انتقالها إلى متن السرد واستخراجها منه إحدى الشخصيات التي كانت تقصدهم متيمنة بالنقاء ومستشفة غداً مبرّءاً من المحنة. تأتي جماليّة العنوان بإلحاح السارد عليه، ففيه من الفتنة والغموض مما يجعله جاذباً وهذه واحدة من مهمات الرمز، ذكرتها الناقدة قائلة: "فالرمز في الأدب لا يسعى لمهمّة توضيحية"^{١٩٨} والعنوان هو أولى المحطّات التي ستشّف لنا عن الشعريّة الموجودة في أيّ نصّ أدبي يُقرأ. وهو "وسيلة فنيّة بالغة الأهمية في إضفاء الشعريّة على النصّ من أوّل كلمة يتلقّاها القارئ الذي يسعى جاهداً لبلوغ اللذة الفنيّة"^{١٩٩}.

وأشارت البستاني إلى أنّ الكاتب أبدع في اختيار العنوان وكان ذكياً ودقيقاً بذلك، وبما أنّها بدأت بالعنوان فقد بدأت (بالمتعاليات النصيّة) التي أشار إليها جينيت، وهي النصوص التي ترتبط بنصوص أخرى وتكون مكانها بمحيط النص فوقه أو تحته أو جانبه، وهذه بداية جيّدة للناقدة تدلّ على أنّها اعتمدت الشعريّة المنفتحة المستوحاة من جينيت.

بعد ذلك تنتقل لتتحدّث عن متن السرد وتذكر أن الحظّ الأكبر من السرد كان من نصيب السارد والأم، وقبل أن توغل في دراستها تسمّي السارد شاعراً لكثرة ما في نصّه من فنيّة؛ أي بسبب شعريّة سرده.

كانت دراسة البستاني للرواية دراسة للزمن والمكان وشخصية السارد وكذلك شخصيات الرواية، وانتهت بلغة السرد، والجدير بالذكر أنّها في كلّ ما درسته أشارت للذة الفنيّة الموجودة، لكنّها تركّزت بصورة أكبر في اللّغة التي لا "يمكن حصرها بعجالة"^{٢٠٠} فقد التي اختار السارد كلماتها بدقّة وشكّلها ضمن جمل تختزن لوعة عذاب

^{١٩٦} البستاني، (٢٠١٥)، ص ١

^{١٩٧} المرجع السابق، ص ١.

^{١٩٨} المرجع السابق، ص: ١

^{١٩٩} الضمور، (٢٠١٤)، ص: ١٢٥٧.

^{٢٠٠} البستاني، (٢٠١٥)، ص: ٧.

صامت كعبارة "كل ما فيهم يتنفس حسرتك"^{٢٠١} فالحسرة في شهيق الناس وزفيرهم وفي معنى عميق تقوله الناقدة الشاعرة "كيف يثقب الفراغ الكبير الكلمات والنظرات والحياة... والصمت ليس سكوتاً عاجزاً عن الكلام، إنه الكلام المفعم بالمعنى"^{٢٠٢} هو يلوذ بالسيماء.

ومن آثار شعرية هذه الرواية تغني الشاعر بكلمة (أمي) التي كرّرها كثيراً في النص (أمي روث، أمي قالت، أمي ذهبت، أمي هي من علمتني طريق الندى...) أعرض السارد عن مفردة والدتي؛ لأنه يدرك الفرق الكبير بين الولادة والأمومة "الولادة عملية بيولوجية تمارسها كل إناث الأحياء، بينما الأمومة رعاية وحب ومسؤولية وانتماء..."^{٢٠٣}.

شمل التكرار أيضاً المشاهد مثل: تكرار مشاهد (موت الجد المفاجئ)، و(استعادة وقائع أسباب إصابة الأخ الكبير وموته) وأحداث أخرى تتكرر بين آونة وأخرى وتعمل على تماسك النص وتنسيق إيقاعه وشد أطراف الخطاب لبعضها.^{٢٠٤}

أما أهم سمات الشعرية في النص المدروس فهي: التكتيف على الرغم من قصرها فقد وفّت وفاءً بيّناً بمهماتها، وهي تبثّ داخل الشعرية ومضات من حقائق سياسية واجتماعية وواقعية.

انتهت البستاني بالتساؤل إذا ما كانت هذه الرواية سيرة ذاتية؟ وهي هنا تشير إلى جنس تناوله جينيت في نهاية (كتابه الجامع) وأكدّه في كتاب (المتخيل والواقع) ورأى أن الشعرية تحتل كل النصوص، كما لاحظنا سابقاً، وقد أخذت الناقدة ذلك عن جينيت وأيدته في تطبيقها فأرأت أن "السيرة الذاتية تنطوي تحت جنس الرواية، لكنها تعود لتؤكد بأن رواية أطفال الندى تتجاوز إطار السيرة الذاتية الفردية إلى إطار أوسع"^{٢٠٥}؛ لأنّ الرواية لا تحكي حياة الأسعد وعائلته، بل تتجاوز هويّة فرد وحياة أسرة إلى حياة جماعة، وتسمّي هذا السرد بـ(السرد الجماعي). تقول الناقدة "كان النصّ فريداً في هدوئه المكتنز ببراء الشعرية"^{٢٠٦} تنهي الناقدة دراستها بذكر الندى

^{٢٠١} البستاني، (٢٠١٥)، ص: ٥

^{٢٠٢} المرجع السابق، ص: ٨.

^{٢٠٣} المرجع السابق، ص: ٨.

^{٢٠٤} المرجع السابق، ص: ٨.

^{٢٠٥} المرجع السابق، ص: ٩.

^{٢٠٦} المرجع السابق، ص: ٥.

كما بدأت. هذا الندي الذي يبقى وحده يبلى الأوراق والجذور، مشيرة إلى أن النص بقي مفتوحاً على اللحم والخصب وديمومة التواصل.

كانت الناقدة البستاني في دراستها السابقة ناقلة جيدة لأفكار جينيت ومؤيدة له، غير أنها اكتفت بتطبيق هذه الأفكار، فقد نجحت من ناحية تطبيق أفكار جينيت ونقلها ولم تزد على ذلك شيئاً نظرياً يمثل فكرها المستقل.

-النموذج الثاني هو: شعرية العنوان في ديوان (اسميك بحرًا.. أسمى يدي الرمل)

كانت الدراسة تحت عنوان (شعرية العنوان: اسميك بحرًا .. أسمى يدي الرمل). هذا العنوان هو عنوان القصيدة الخامسة من ديوان الشاعر خالد أبو خالد^{٢٠٧}، ويضم اثنتي عشرة قصيدة. وكعادة الناقدة قبل أن تشرع في دراستها تستحضر للقارئ على نحو سريع شيئاً من رؤى جينيت، وهنا تبدأ بقولها: "أهي غواية أم استشراف أم إغراء قصدي ذلك الذي يدفع الكاتب إلى بلورة (ثرياً نصّه) حسب جيران جينيت في مفردة أو جملة أو أكثر ليكون عنواناً لقصيدته"^{٢٠٨} وما يلفت الانتباه هنا تركيب (ثرياً نصّه) الذي استخدمته الكاتبة فيه من الشعرية الكثير، لأنّ الثريا كما ترد في المعاجم هي "منارة متعدّدة المصابيح يُنار بها في البيوت الكبيرة والقصور"^{٢٠٩} ووردت أيضاً بأنّها "مجموعة من الكواكب"^{٢١٠} فهي اختارت عنواناً فيه تشبيه (التشبيه بالثريا)، وذلك يعطي النور للنص وتبدأ الجمالية منه ويعكسه على المتن، وهذا تعبير فريد لتعليل دخولها إلى النص عبر العنوان. وفي هذا التركيب جمالية أخرى من خلال التناص لأنّه يعيدنا إلى الكتاب المعنون بـ(ثرياً النص) للكاتب محمود عبد الوهّاب وهو يتمحور حول دراسة عنوان القصص.

إن دراسة الناقدة تبدأ بتعريف العنوان حسب وجوده في المعاجم العربية، وتشير إلى العلاقة القائمة بينه وبين النص مشيرة إلى وظائف العنوان الذي لم يعد ينفصل عن نصّه، بل لن تفهم إشارته إلا من خلال العلاقة بينه وبين النص المعنون. أمّا وظائف العنوان فنقلتها عن جيران جينيت:

^{٢٠٧} كاتب وصحفي وإعلامي فلسطيني، ولد سنة ١٩٣٧، والده قائد ثورة القسام محمد صالح الحمد، من مؤلفاته (قصائد منقوشة على مسلة الأشرية، رمح لغرناطة، ومعلقة على جدار جنين، وغيرها من الأعمال الشعرية والسردية.

^{٢٠٨} البستاني، (٢٠١٢)، ص: ١.

^{٢٠٩} معجم معاني المعاني، مادة ثرى.

^{٢١٠} معجم الوسيط، (١٩٨٩) مادة ثرى

١- "تحديد هويّة النصّ، والوظيفة الوصفية، ووظيفة دلالية ضمنية أو مصاحبة، والرابعة هي الوظيفة الإغرائية"^{٢١١} وكما ذكرنا سابقاً- الوظيفة الإغرائية هي التي تتركز فيها الشعرية، وهي ما تؤكد عليه البستاني، فالناقدة بذلك تلاحق الأفكار التي تتادي بعناوين تحير القارئ وتشوش تفكيره بمفرداتها، وهي بذلك توجي إلى دور القارئ المهم من خلال تلك الحيرة وذلك التضييل الذي يؤدي إلى إعمال الفكر والبحث في دلالات العناوين ليصل بذلك إلى كثير من التفسيرات والتأويلات الممكنة، ثم تذكر عناوين الديوان كما يلي:

١-بيروت ٧٨

٢- حوار خاطف مع فتى فلسطين.

٣-تلويحة للوجه الآتي.

٤-للسيدة الكنعانية ارفع هذا النخب.

٥-اسميك بحرا، اسمي يدي الرمل

٦-يا ميجانا صبرا، يا ميجانا يا ريم.

٧-المسافة بين غريبين والفتى من رماد.

٨- رسالة إلى ليلي الجنوب.

٩-أحزان الأيام الأخيرة

١٠- توقّعات الولادة الثانية.

١١- مراثاة على زجاج النافذة

١٢-موسم الصعود إلى الفجر.

قامت البستاني بتقسيم العناوين إلى أنماط بنائية كالتالي:

١- جمل اسمية، جمل فعلية فعلها مضارع، جمل إنشائية قائمة على النداء. أخذت الناقدة كل عنوان بشكل مستقل وحلّلت صورته وتراكيبه ورموزه، وفكّت مغاليقه.

أمّا عنوان الديوان الذي هيمنت فيه دلاليات تجتمع في فضائها الخيوط النسيجية الآتية من متون القصائد كلها، وسجّلت الباحثة ملاحظاتها من خلال المقاربة النقدية لهذا العنوان، إذ وضعت ملاحظات عدّة للفعل (أسميك) تحدثت فيها:

^{٢١١} البستاني، (٢٠١٢)، ص: ٢

- ١- عن رمز التسمية وعن قيمتها وأهميتها التي لا يمكن إدراكها إلا إذا غابت وفقدت في الحياة .
- ٢- تحدّثت عن سبب تضعيف الفعل الرباعي سمّى الذي سيدل على تكثيف المعنى وتكثيره وزيادته كمّاً ونوعاً، والاسم: اللفظ الموضوع على جوهر أو عرض لتعيينه وتمييزه من سواه^{٢١٢}
- ٣- تحدّثت عن جذر الفعل (س.م.و) من السموّ والرفعة والعلوّ، وهو انعطف عن الأصل إلى معناه الجديد، إلا أن المفردات بانعطافها عن الأصل تبقى تحمل شيئاً من أصولها الدلالية.
- ٤- تناولت زمن الفعل في العنوان ورأت في الزمن الحاضر أنه الزمن الوحيد الذي يمكن الإمساك به على وجه التحقيق، فالعنوان كان "موفقاً في التشبّث بأبنيته لأنه من خلال هذا التشبّث وحده سيعمل على امتلاك الآتي"^{٢١٣}
- ٥- فسّرت الضمير المحتمل في الفعل (أسميك) فإن كان مؤنثاً قد يشير إلى الحبيبة أو الأرض أو الثورة أو القضية وما يدور في أفلاك هذه المعاني، أما الضمير المذكّر فهو قد يشير إلى الوطن، الثائر، المقاتل، وذلك شيء آخر يتعلق بالسيمياء أكثر من الشعرية.
- ٦- تحدّثت عن تكرار الفعل أسمي، فهو علامة على الحسم ووضوح المسميات، التكرار هو تأكيد للهوية، وتشخيص للمسمّى وإثبات وجود للذات في اللحظات التاريخية، وفيها مقاومة لمحاولة هدمها وتضييعها.
- ٧- أشارت إلى معنى الرّمْل والبحر: "فالرّمْل ظاهره الهشاشة والتفكّك وفي باطنه تكمن قوّة الخصب والبناء"^{٢١٤}، أمّا البحر فيرمز لكل ما يدور في فلك عوامل الاتصال والانفصال من الحرية والحب والجمال وحتى السطوة والقطيعة والموت وغير ذلك ممّا يلوّح بعوامل القطيعة والموت^{٢١٥} أمّا العامل المشترك بين الرمل والبحر فهو اللّهُفة والوصال والعناق والتلاحم بينهما.
- وهنا تستقيض الناقدة بالحديث عن تسمية البحر؛ وتذكّر أن القصيدة لو كانت هي البحر فإن اليد المحركة للأشياء ستكون هي الرمل الذي يستجيب للموج وللّهفة التطلع. وتقدم الناقدة سؤالاً يختصر شعرية العنوان وهو من كتب الآخر هل البحر أم الرمل هل القصيدة كتبت الشاعر أم الشاعر كتب القصيدة، بمعنى أن

^{٢١٢} البستاني، (٢٠١٢)، ص: ١٠

^{٢١٣} المرجع السابق، ص ١١

^{٢١٤} المرجع السابق، ص: ١٥.

^{٢١٥} المرجع السابق، ص: ١٥.

القصيدة هي من تكتب الشاعر، وإن كان البحر هو تسمية للقصيدة المؤنثة فهذا بحسب رأي البستاني: "فيه توجه نحو إجلالها بجلاله وإضفاء سمة الإطلاق عليها فضلاً عن الإيحاء بتوحدتهما معاً من خلال استمرارية التواصل ومشروع الاقتحام ضدّ العزلة والموت وهي تنهض بمهمتها الصعبة في ذلك الزمن العسير"^{٢١٦} واختتمت بأبيات:

وإن الذي أدفأ القلب ذات مساء شديد البرودة

كان قصيدة...^{٢١٧}

انطلاقاً من منظور جينية للشعرية على أنها جامع للنص، ثم متعاليات نصية، وأخيراً شعرية الممكنات؛ إن النموذجين السابقين هما وجود حقيقي لدراسات شعرية جينية في النقد العربي المعاصر، لكن الفرق بين الباحثين كبير فسعيد يقطين حرص على ترجمة مصطلحات جينية ودراستها بوعي عمق تحليلاً وتطبيقاً، بينما اقتصرت دراسة البستاني على التطبيق على جنسَيْن أدبيين مختلفين، وقد أشارت في كثير من المواضع إلى أفكار جينية وملاحظاته ونقلتها عنه، فقد بدأت دراستها للعنوان ضمن المتعاليات النصية التي أقرها جينية في نهاية كتابه (مدخل لجامع النص)، والنتيجة أن الناقدة أخذت النتائج التي توصل إليها جينية وطبقته، فالشعرية التي لوحث إليها لم تكن مكتملة. إن دراسة الناقدة شعرية السرد كانت أفضل نوعاً ما من دراستها شعرية العناوين في الشعر، بمعنى أن تطبيقها على السرد أفضل من تطبيقها على العناوين والشعر. إن تلقّي البستاني لجينية كان تلقياً تطبيقياً وتوضيحياً فقط، فقد كان أمامها فرصة كبيرة بأن تدرس شعرية جنسين أدبيين مختلفين أن تخرج لنا ملاحظات تبين الفرق بين الشعريتين.

^{٢١٦} البستاني، (٢٠١٢)، ص: ٢٢.

^{٢١٧} المرجع السابق، ص ٢٢.

الفصل الثاني

جيرار جينيت مبتكر علم السرد، وتلقيه في النقد العربي:

١ - مفهوم علم السرد.

٢ - السرد الروائي وبنية الزمن الروائي من خلال عمل جينيت في رواية (البحث عن الزمن المفقود)

٣ - التلقي العربي لدراسات جينيت في علم السرد واتباع منهجه، سيزا قاسم نموذجاً في كتابها (بناء الرواية).

١ - مفهوم علم السرد

١- تعريف السرد

١-١ - معجماً:

جاء في معجم لسان العرب "سرد: السردُ في اللغة: تقدمةُ شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً. سَرَدَ الحديث ونحوه يسرُّه سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له... وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حذر منه. السَرَد: المُتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه... وسَرَدَ الشيء سَرْداً سَرْدَهُ وأسَرَدَ: ثقبه. والسَرَاد المِسَرَد: المَثَقَب. والمِسَرْدُ: اللسان، والمِسَرْدُ: النعل المخصوفة اللسان. السَرْد: الخرز في الأديم، التَّسْرِيد مثله. والسَرَاد المِسَرَد: المِخْصَف وما يُخَرَز به، والخرز مَسْرود ومُسَرَّد، وقيل: سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض. وسَرَدَ خُفَّ البعير سَرْداً: خصفه بالقِد. والسَرْد: اسم جامع للدروع وسائر الخلق وما أشبهها من عمل الخلق، وسَمِيَ سَرْداً، لأنه يُسَرَد فيثقب طرفي كل حلقة بالمسمار فذلك الخلق المِسَرَد. والمِسَرَد: هو المثقب...^{٢١٨} إذن السرد هو تنظيم الشيء ووضعه في نسق مرتب، ومتابعته إلى النهاية.

١-٢ - اصطلاحاً :

السرديات أو علم السرد: نظرية تهتم بدراسة الأجناس اللغوية (قصة، رواية، نادرة، أسطورة...) وعلم السرد من المصطلحات التي أبدعتها البنيوية، وكانت بدايتها مع الشكلانية الروسية مع فلاديمير بروب Vladimir Propp (١٨٩٥-١٩٧٠م).

وعلم السرد يقوم على بناء شكلي تصنيفي ومجرد، بعيداً عن الطريقة التقليدية في دراسة السرد. ومصطلح السرد من أهم المصطلحات التي كتب عنها النقاد كثيراً وبحثوا فيها، وذلك ابتداء من أواخر القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين مع ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin (١٨٩٥-١٩٧٥م)، وناتالي ساروتي Nathalie Sarraute (١٩٠٠-١٩٩٩م)، وتودوروف Todorov (١٩٣٩-٢٠١٧م)، وجوليا كريستيفا J.Kristeva (١٩٤١م)، وجيرار جينيت Gérard Genette.

^{٢١٨} ابن منظور، (٢٠٠٥)، مادة (سرد).

ويشغل السرد أو الحكاية حيّزاً كبيراً في الثقافات الإنسانية المختلفة فهو كما يقول بارت: "حاضر في الأزمنة والأمكنة، والمجتمعات كلها؛ لقد بدأت الحكاية [أي السرد] مع تاريخ الإنسانية نفسه، لا يوجد ولم يكن يوجد قط شعب من دون حكاية، فكلّ الطبقات الاجتماعية، ولكلّ الجماعات الإنسانية حكاياتها الخاصة بها"^{٢١٩} بذلك فإن السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية.

ومما سبق يلحّ علينا السؤال الآتي: هل من سبيل إلى الحديث عن علم السرد أو السرديات؟ عن خطاب يصدر عن رؤية ومنهج دقيق، ويوظف جهازاً مفاهيمياً متميزاً من أجل مقارنة النصوص السردية وسير أغوار الخطاب السردية؟

٢- علاقة السردية بالشعرية:

"تعدّ السردية فرعاً من أصل كبير هو الشعرية Poetics. والشعرية، حسب تزيقتان تودوروف T.Todorov في كتابه (الأدب والدلالة)، هي نظرية الأدب"^{٢٢٠}، ويشكّل السؤال "ما الأدب؟ محور اهتماماتها وعلة وجودها"^{٢٢١} وينسجم هذا الطرح مع ما ذهب إليه رومان جاكبسون R.Jacobson سنة ١٩٦٠ في محاضراته بجامعة إنديانا، وفي مقالته (اللسانيات والشعرية) عندما حدّد موضوع الشعرية الأول في الإجابة عن السؤال: "ما الذي يجعل رسالة لفظية عملاً فنياً؟"^{٢٢٢}، مؤكّداً أنّ للشعرية كل الحقّ في أن تتصدّر الدراسات الأدبية، "نظراً لارتباط موضوعها بالاختلاف الذي يميّز بين فنّ اللغة وبقية الفنون، وبينه وبين سائر أصناف السلوكات اللفظية"^{٢٢٣} ولقد بلغت الدراسات المعنوية بالشعرية مرحلة متقدّمة، وتواضعت تلك الدراسات على أنّ دلالة الشعرية ليس السمة الشعرية للنصوص الشعرية فحسب، بل هي استنباط القوانين والقواعد الداخلية للخطابات الإبداعية، أي خصائص الأنواع الأدبية، والنظم التي تكون عليها. وفي هذا السياق يقرّر تودوروف أن موضوع الشعرية "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته، بل إنّ موضوعها هو الخطاب وخصائصه النوعية"^{٢٢٤}. لا تسعى الشعرية إلى

^{٢١٩} بارت، (٢٠١٧)، موقع أنطولوجيا.

^{٢٢٠} إبراهيم، (١٩٩٠)، ص ١٤٨.

^{٢٢١} Ducrot, (1972), p:107.

^{٢٢٢} Jakobson, (1963), p210

^{٢٢٣} المرجع السابق، ص: ٢١٠.

^{٢٢٤} تودوروف، (١٩٧٨)، ص: ١٢٥.

بلوغ التأويل الصحيح للأثر الأدبي، بقدر سعيها إلى بناء أدوات تمكّن من تحليل ذلك الأثر. وموضوعها ليس مجموع الأعمال الأدبية الموجودة، بل الخطاب الأدبي باعتباره "مبدأ لتجميع ما لا نهاية له من النصوص"^{٢٢٥} وهكذا بعد أن نهضت منهجية البحث الحديثة بتحديد مفهوم (الشعرية) بوصفها أصلاً، اتّجهت نحو تأصيل (السردية)، وبذلك ظهر إلى الوجود علم جديد هو في سبيله لتقويض الانطباعات غير المسوّغة، والمقاربات غير المنظّمة، التي تحاول أن تتكّى على ثقل الخطاب السردى دون أن تفلح في استكشاف مجاهله، فهي ترى فيه جنساً من الأحاسيس التي يبعثها في المتلقّي. وبدأت معالم الطريقة التقليدية شبه مغلقة وعقيمة أمام الكشوفات التي تتوصّل إليها السردية المعاصرة.

٣- علم السرد: من الدراسة التقليدية للسرد إلى السردية المعاصرة

وجدت فكرة السردية عند أرسطو الذي استنبط أسس الأدب وقواعده من مسرحيات سوفكليس في كتابه (فن الشعر)، فلوّح بالدراسة النظامية للسرد؛ لذلك فالتأسيس المنهجي للسرد "أوقد جذوته أرسطو وأقام بنيانه: هررر ولسنج وشليغل ونوفاليس وكولريديج ومالارميه"^{٢٢٦}. ليشهد "تحليل الحكى منعطفاً جديداً مع الشكلايين الروس، خاصة بعد تمييز الشكلايين الروسى توماشيفسكى Tomashevsky (١٨٩٠-١٩٥٧) ضمن العمل الحكائى بين المتن الحكائى والمبنى الحكائى، وتركيزه على المبنى الحكائى، موضوع أبحاث الشكلايين الروس"^{٢٢٧}. ولا ننسى بحوث جماعة براغ وأقطاب البنيوية والنقد الجديد، التي شكّلت قسماً من السردية المعاصرة. فوضع تودوروف مصطلح السردية، بالمفهوم الذي استعمله فلاديمير بروب V.Propp في (مورفولوجية الحكاية الخرافية Morphology of the Folktale) سنة ١٩٢٨م، الكتاب المقعد للسردية السيميائية. ويقصد بالمورفولوجيا: دراسة الأشكال الحكائية، والقوانين المنظمة لها، على "غرار مورفولوجيا تشكيلات النبات العضوية"^{٢٢٨} اتخذت الدراسات النقدية البنيوية من عمل بروب Propp المذكور، معياراً لطرائقها في الوصف والتحليل، وجرى تطبيقه

^{٢٢٥} Todorov, and Oswald. (1972), pp: 106-107

^{٢٢٦} المتخيل السردى، (١٩٩٠)، ص: ١٤٩. هررر Herder: كاتب وشاعر وناقد لاهوتى ألماني (١٧٤٤-١٨٠٣)، لسنج Lessing: كاتب وفيلسوف ألماني (١٧٢٩-١٧٨١) وهو أهم ممثلي عصر التنوير، شليغل Schlegel: ناقد ألماني (١٧٧٢-١٨٢٩)، نوفاليس Novalis: فيلسوف وشاعر ألماني (١٧٧٢-١٨٠١)، كولريديج Coleridge: شاعر إنكليزي وناقد مشغول بالفلسفة (١٧٧٢-١٨٣٤)، مالارميه Mallarme: شاعر فرنسي (١٨٤٢-١٨٩٨).

^{٢٢٧} يقطين، (١٩٨٩)، ص: ٢٩

^{٢٢٨} إبراهيم، (١٩٩٠)، ص: ١٥٠

تطبيقاً واسعاً في حقول الحكاية والرواية والقصة القصيرة. وقد رافق كل ذلك تدوين تاريخي لوصف هذه الجهود وتقييمها، تحت عنوان (شعرية السرد) أو (شعرية الرواية). ونلمس ذلك بوضوح في المدخل النظري لكتاب روبرت شولز Robert Schulze (البنوية في الأدب)^{٢٢٩} فضلاً عن جهود الدارسين السوفييات مثل أوزينسكي B.uspenski، والأنجلوساكسون مثل: بوث Boothe وفردمان Friedman وغيرهم. وأصبح علم السرد يمتلك حدوده ومفاهيمه وطرائقه في التحليل مع صدور العدد الخاص بالسرد، من مجلة (تواصلات) سنة ١٩٦٦، خاصة وأن العدد ضمّ مقالات مثل (مدخل للتحليل البنيوي للسرد) لبارت Barthes، و(مقولات السرد الأدبي) لتودوروف Todorov، و(حدود السرد) لجينيت. غير أنّ هذا العلم ظلّ، كما قال بارت، إلى حدود تأليفه (التحليل النصي)، "معدوماً حتّى لو أعطينا كلمة علم معنى واسعاً..."^{٢٣٠} ولم ينتزع علم السرد الاعتراف به، علماً أن له موضوعه الخاص ومنهجه المستقل، إلا بصدر دراسة جينيت (خطاب الحكاية Discours du récit في كتاب Figures3) عام ١٩٧٢^{٢٣١}. أمّا عن التعريف بعلم السرد، فإن التعريفات تتعدّد بتعدّد المرجعيّات والخلفيات التي توجّه كل تعريف. وفي هذا المقام نورد منها تعريفين:

- الأول للناقد الإنكليزي ديفيد لودج David Lodge (١٩٣٥)، فيقول "علم السرد محاولة اكتشاف لغة السرد، أي النظام الأساسي للقواعد والإمكانات التي يكون أي كلام سردي/ النص تحقيقاً لها"^{٢٣٢}.

- والثاني ما ذهب إليه جيرار جينيت بأن السرديات: "تحليل لمكونات الحكاية"^{٢٣٣}

المشترك في التعريفين هو حصر موضوع علم السرد في الخطاب السردى؛ إذ يجعل الأول من محاولة اكتشاف لغة السرد، أو النظام الأساسي للقواعد والإمكانات التي يكون أي كلام سردي تحقيقاً لها، هدفاً للسرديات. بمعنى آخر، نستطيع القول إنه محاولة لدراسة سردية السرد، أي ما يجعل من عمل ما عملاً سردياً، مثلما يحاول علم الأدب دراسة أدبية الأدب. وقد يبدو التعريف الثاني أكثر عمومية من الأول، لأنه يستعمل مصطلح "الحكي" (Le récit) بدلاً من الخطاب السردى، لكننا عندما نعود إلى مفهوم (الحكي) عند جينيت نقف على مدى

^{٢٢٩} ينظر: شولز، (١٩٧٧).

^{٢٣٠} بارت، (٢٠٠٩)، ص: ٢٢.

^{٢٣١} إبراهيم، (١٩٩٠)، ص: ١٥١.

^{٢٣٢} لودج، (١٩٩١)، ص: ٧٠.

^{٢٣٣} القاضي، محمد وآخرون، (٢٠١٠)، ص: ٢٥٢.

انسجام التعريفين، فالحكي عنده: خطاب شفوي أو كتابي يقدم قصة^{٢٣٤}. ويقصد بالقصة الأحداث في ترابطها وتسلسلها الزمني^{٢٣٥}

إنّ يهتم علم السرديات بلغة السرد، من خلال تحليل مكونات الخطاب السردية وآلياته، باعتبار هذا الخطاب خطاباً تهيم فيه الصيغة السردية.

٤- حدود علم السرد وآفاقه:

إن رسم حدود علم السرد وتدقيق موضوعه وتحديد مجاله قد أوجد اتجاهين متضاربين:

٤-١- الاتجاه الحصري:

"نجد بواده مع جينيت وتودوروف"^{٢٣٦}، وينتمي إليه تعريفا لودج وجينيت السابقان. ينظر أصحابه إلى الحكاية من زاوية الإجراء التلفظي، الذي يتلخّص في الفعل السردية، أي تلك العملية التي تأخذ على عاتقها تمثيل مجموعة من الأحداث انطلاقاً من وجود تنظيم للحركة السردية وضابط لها، وفي هذا الاتجاه تندرج أعمال جينيت ومن اتّبعه، وتركّز هذه الدراسات على الفعل السردية وكل العناصر المتولدة عنه: "المواقع المختلفة للسارد، والأنواع السردية، والمستويات السردية، والحالات الخطابية. كما تركّز من جهة ثانية، على دراسة العناصر التي تصبّ فيها التجارب الإنسانية بوصفها أحداثاً، أي الزمن بكل تجلياته"^{٢٣٧}

٤-٢- الاتجاه التوسيعي:

هذا الاتجاه يتّخذ (الموضوع) أي الشكل التعبيري معياراً له. بصيغة أخرى، ينطلق من زاوية للنظر مختلفة عن سابقه، ترتكز على الملفوظ، فيدرس الحكي بوصفه قصة، بمعنى: مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها. وموضوع السرديات عنده متحقق متى وُجد السرد، وكيفما كانت الصيغة الموظفة. ويتجلى هذا الاتجاه في أعمال الفرنسي كلود بريمون Claud Bremond (١٩٢٩-٢٠٢١) كانون الثاني (٢٠٢١)، الذي حاول إرساء قواعد

^{٢٣٤} ينظر: جينيت، (٢٠٠٠)، ص ١٣.

^{٢٣٥} بنظر: المصدر السابق، ص ١٣.

^{٢٣٦} يقطين، (١٩٨٩)، ص: ٤٧.

^{٢٣٧} بنكراد، (١٩٩٤): ص: ٢٧.

منطق الحكيم، بالكشف عن المنطق الذي يحكم الإمكانيات السردية، وجهود الليتواني غريماس Greimas (١٩١٧-١٩٩٢)، الذي ركّز على "عملية إنتاج المعنى انطلاقاً من مجموعة من الأحداث المترابطة"^{٢٣٨}.

كان الاتجاهان السابقان نتيجة الاختلاف في موضوع علم السرد. وألقى ذلك بظلاله على البحث السردى، فكان في المرحلة الأولى مع الاتجاه القديم، يتمثل في دراسات تسعى إلى تشكيل أنموذج خاص لدراسة السرد بطريقة علمية، معتبرة السرديات اختصاصاً جزئياً يهتم بسردية الخطاب السردى. وقد عرفت هذه المرحلة من تطور الدرس السردى بـ"الحقبة البنيوية"^{٢٣٩}، وإن كنّا لا نعدم من الباحثين من يسمّونها: "السردية اللسانية"^{٢٤٠}، لكونها استفادت كثيراً من البحث اللساني الحديث والمعاصر. غير أن التطور الذي حقّقه تلك الدراسات جعلها تتزاح تدريجياً عن أصولها الأدبية. فكان التحول الجذري بالانتقال من اختصاص الجزء إلى اختصاص الكل أو العام، بتجاوز هذه الدراسات السردية الأدبية إلى السردية غير الأدبية، واكتسبت السردية طابعاً شمولياً، باعتبار السرد فضاء لا حدود له، لاكتساحه مختلف الخطابات، الأدبية وغير الأدبية، وصارت السرديات تتأسس على هواجس علمية، مع اهتمامها بالسرد، تجمع بين ما قدمته النظريات السردية وبعض العلوم الأخرى، مَهْدة ما بات يعرف بما بعد البنيوية، أو السردية السيميائية، يؤطّرها مسعى وضع اليد على دلالات الخطاب السردى، قصد الوقوف على البنى العميقة التي تتحكم فيه، متجاوزة المستوى اللساني المباشر. ومن الأسماء التي طبعت هذه المرحلة: بروب، وكلود بريمون، وغريماس.

وفي المرحلة الثانية، اتجهت السرديات الحكائية البسيطة والأساطير والقصص القصيرة.. وحاول الباحثون التوليف بين منجزات السرديات والمرجعيات اللسانية والدلالية وكذا العلوم الإنسانية، مثل علم الاجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وهذا ما اتضح في "أعمال فلاديمير كرينينسكي، وهنري ميتران، وجان ميشيل آدم"^{٢٤١} وبالرغم من عناية كل تيّار بمستوى محدّد من مستويات الخطاب السردى، إلا أنّ كليهما يجهد من أجل تقديم

^{٢٣٨} بنكراد، (١٩٩٤)، ص: ٢٧-٢٨.

^{٢٣٩} البلوحي، (٢٠٠٦)، ص: ٤٨.

^{٢٤٠} إبراهيم، (١٩٩٠)، ص: ١٤٦.

^{٢٤١} البلوحي، (٢٠٠٦)، ص: ٨٥.

مقاربة معرفية للخطاب في مستوياته التركيبية والدلالية، تاركاً أمر التأويل إلى القراءة الذاتية للنص الأدبي، حيث تتشابك المعرفة بالإيديولوجيا، وتتداخلان تبعاً لنزوع المتلقي المؤول^{٢٤٢}

٥- مكونات السرد الأساسية:

إنَّ الراوي والمروي، أو الرواية والمروي له، هي مكونات السرد الأساسية، وفي كتاب (بنية النص السردية) ينقل حميد لحميداني المقولة التي تقول: "إن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة، عن طريق هذه القناة"^{٢٤٣} والتي هي :



الراوي: هو المرسل، يقوم بنقل الرواية إلى المرسل إليه أو المتلقي وهذا الراوي شخصية من ورق على حدّ تعبير بارت. وهو يختلف تماماً عن الروائي الكاتب، الذي هو شخصية من لحم ودم، وخالق ذلك العالم التخيلي الذي تتكوّن منه روايته، بطبيعة الحال، لا يجب أن يظهر ظهوراً في بنية الرواية، وإنما يستتر خلف قناع الراوي.

المروي: أي الرواية نفسها التي تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أو إلى مرسل ومرسل له وأن السرد والحكاية اللذين هما طرفا ثنائية لدى السريدين اللسانيين، هما وجهها المروي المتلازمان اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر.

ولما كانت مكونات الرواية هي الراوي والمروي والمروي له، أمكن القول إن البنية السردية: هي رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكّل مبنى روائياً يتجاوزه طرفا الإرسالية اللغوية أيّ الراوي والمروي له، لتتنظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظّم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداء من الرّواة وأساليب روايتهم وإجابتهم عن سؤال المروي له: ماذا حدث؟ كيف حدث؟ مروراً بتفاصيل المروي أي الحدث وكيفية بنائه والشخصية وعلاقاتها الروائية، والزمان وتقنياته والمكان وأنواعه، وانتهاء

^{٢٤٢} إبراهيم، (١٩٩٠)، ص: ٨٥.

^{٢٤٣} Fr.Plazanet, (1980), p:89-90.
كما ورد عن (لحميداني، ١٩٩١، ص: ٤٥).

بتعالقات الراوي والمروي له. نستطيع أن نقول، في ظلّ الإشارات السابقة، إن السرد ليس شيئاً محدّداً، لذلك فإنّنا، كما هو معلوم، نستطيع أن نرى وندرج كم لدينا من شكل واتّجاه لهذا السرد من دون أن نغلق الجدول، ولكلّ مؤلّف بصمته الخاصة من الخيال، ورواية الحكايات، وتحويلها إلى الواقع اللغوي.

ولكن غالباً، يوجد نمطان رئيسان للسرد: موضوعي وذاتي، ففي السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطّلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أمّا في السرد الذاتي، فإنّنا نتتبع الحكّي من خلال عيني الراوي، وعن هذين الأسلوبين السرديين، تنشأ جملة من التقنيات المختلفة، كتقنيّة الراوي بضمير الأنّا أو الهو.

إذن ممّا سبق، يهتمّ علم السرديات بلغة السرد، من خلال تحليل مكوّنات الخطاب السردية وآليّاته، باعتبار هذا الخطاب خطاباً تهيم فيه الصيغة السردية، وحدود السرد ظهرت في اتجاهين (حصري) ينظر أصحابه إلى الحكاية من زاوية الإجراء التلفظي، الذي يتلخّص في الفعل السردية؛ ويمثله ج.جينيت، و(توسيعي) يتخذ (الموضوع) أي الشكل التعبيري معياراً له، فيدرس الحكّي بوصفه قصة، ويمثله غريماس، أمّا مكوّنات السرد الأساسية فكانت الراوي والمروي والمروي له.

٢- السرد الروائي وبنية الزمن الروائي من خلال عمل جينيت في رواية (البحث عن

الزمن المفقود)

السرد والشكل السردى الجديد (الرواية):

قبل الولوج إلى السرد لدى جينيت لابدّ من تعريف الرواية؛ لأنّه اعتمد عليها ليستنبط هذا العلم الذي يرجع الفضل إليه في ابتكاره. إذ تُعدّ الرواية نثراً خيالياً يكتب بأسلوب السرد، وهي تروي القصص بحيث تكون عبارة عن تسلسل من الأحداث، وهي جزء من ثقافة البشر قبل أكثر من ألف سنة، وبغض النظر عن الكيفية التي بدأت بها الرواية، فقد أصبح لديها مكانة بارزة وأصبحت من أكثر الفنون الشعبية ذات قيمة في الثقافة البشرية، كما أنّ طريقة عرضها وتكوينها اختلفت مع تغيّر الزمن إلا أنّها لا تزال جزءاً أساسياً من الثقافة الأدبية في جميع أنحاء العالم.

القصّ أو السرد: هو طريقة اختيار الأحداث وكيفية ترتيبها وربطها معاً^{٢٤٤}، وتقدم مكتوبة أو منطوقة لنقل القصة إلى الجمهور.

وللرواية مكونات هي: **حبكة الرواية - الشخصيات - الموضوع - الزمان والمكان**، ويكون الراوي هو صوت الشخصية التي من خلالها يطور الروائي روايته ليؤدي إيصال المعلومات إلى المتلقي، ولا سيّما عن الحبكة. قد يكون الراوي صوتاً وضع من قبل المؤلف بوصفه مجهول المصدر، أو كيان قائم بذاته. ويُعدّ الراوي بوصفه مشاركاً في شخصيات القصة إذا كان (هو أو هي) شخصية داخل القصة، وغير مشارك إذا كان (هو أو هي) بوصفها شخصية متقمّصة داخل أحد الشخصيات في القصة أو الصوت الذي يربط فكرة القصة للمتلقي دون تورطه في الأحداث الفعلية، بعض الروايات لها رواة متعدّدون لتوضيح حيثيات القصة من مختلف الشخصيات داخلها.

^{٢٤٤} سراطوي، (٢٠٢٢). موقع (موضوع).

عرض بعض تحديدات جينيت في السرد:

يقدم جيرار جينيت في كتابه Figures III عام ١٩٧٢ مجموعة تعريفات للرواية باعتبارها سرداً، هذا الكتاب الذي خصّصه للكشف عن مقولات البنية السردية ومكوناتها، يعدُّ أكبر إنجاز في حقل السرديات يتّوج جهود البنيويين قبله في إرساء تصوّر شامل وواضح ومنهجي للسرد، فجهود جينيت في هذا الكتاب انحصرت في الكشف عن بنية نوع من أنواع الأدب وهو الفن السردية. وفيما يلي نعرض تعريف السرد لديه:

1- recit designe l'esnonce narratif, le discours oral ou ecrit qui assume la relation d'une serie d'evenements"^{٢٤٥}

١- السرد : "السرد يعني الملفوظ السردية: أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يحكم علاقة سلسلة من الأحداث"

2- " recit designe la succession, reels ou fictifs, qui font l'object de ce discours, et leurs diverses relations d'enchainement, d'opposition, de repetiton"^{٢٤٦}

٢- السرد: "... يعني تعاقب الأحداث، الحقيقية أو الخيالية التي تشكّل موضوع الخطاب، ومختلف علاقات الترابط والتضاد والتكرار للأحداث"

3- "...recit designe encore un evenement: non plus toutefois celui l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose"^{٢٤٧}

٣- السرد : "... يعني أيضاً، حدثاً ليس الحدث الذي يخبر عنه فقط، بل الحدث القائم على أن أحدهم يخبر عن شيء ما"

إن دراسة الخطاب السردية بالنسبة إلى جينيت تقوم على دراسة العلاقة بين الأحداث والخطاب التي يخبر عنها من جهة (أي المعنى الثاني للسرد) وبين الخطاب والحدث الذي ينتج الخطاب نفسه (المعنى الثالث للسرد) من ناحية أخرى.

^{٢٤٥} Genette (1972), P:71

^{٢٤٦} Ibid, P:71

^{٢٤٧} Ibid, P:71

بناءً على التعريفات السابقة يقوم جينيت بالتمييز بين المصطلحات الآتية:

"القصة Histoire : وهي محتوى السرد أو المدلول signifie

السرد Recit : القول السردى أو النص السردى، أو الدال signifiant .

فعل السرد Narration: الفعل المنتج للسرد^{٢٤٨}

بعد ذلك عمد جينيت التقسيم السردى في المقولات السردية الكبرى الآتية^{٢٤٩}:

١ - مقولة الزمن: إذ تتضمن دراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

٢ - مقولة الجهة أو الرؤية: وتتعلق بوجهة النظر التي يدرك السارد وفقاً لها أحداث الحكاية.

٣ - مقولة الصيغة: وترتبط بنمط الخطاب الذي يستخدمه السارد.

هذه المقولات هي من اقتراح تودوروف، وقد أضاف جينيت تعديلاً يخص زمن القراءة وزمن الكتابة المدرجين

ضمن مقولة الزمن عند تودوروف، في حين هو ينتمي إلى نسق العلاقات بين الخطاب والسرد، مادام المقصود

به يتعلق بالعلاقة بين زمن (النطق)، وزمن (الإدراك)^{٢٥٠}

نموذج (مقولة الزمن) لدراسة منهج جينيت:

الزمن من المقولات المهمة التي درسها جينيت، وتحديده له يعتمد على قول عالم الاجتماع والمنظر

السينمائي كريستيان ميتز Christian Metz يحدّد فيه السرد Récit بأنه مقطوعة مزدوجة الزمن. وهذه

الازدواجية تتكون من مكونين زمنيين هما:

١ - زمن القصة Histoire: زمن الشيء المحكى chose-racoutee أو المدلول signifie

٢ - زمن السرد Récit أو الدال Signifiant.^{٢٥١}

يذهب جينيت إلى أنّ زمن السرد زمن زائف Pseudo- temps، وتقوم دراسة نوعية العلاقة بين زمن القصة

وزمن السرد على التحديدات الثلاثة :

^{٢٤٨} Genette (1972), P:72

^{٢٤٩} Ibid, P:40

^{٢٥١} Genette (1972), P: 77

^{٢٥٠} ينظر: المصدر السابق، ص: ٤٠.

١- علاقات بين الترتيب الزمني *Ordre* لتتابع الأحداث في الحكاية وبين ترتيب الزمن الزائف لتنظيم *Disposition* هذه الأحداث في السرد .

٢- علاقات بين المدة *Durée* المتغيرة بين هذه الأحداث أو مقاطع من الحكاية، والمدة الزائفة *pseudo-durée* طول النص، وعلاقاتها في السرد: علاقة السرعة.

٣- علاقة التواتر *Frequence*:

"... relation entre les capacities de repetition de l'histoire et celles du récit"

أي "...العلاقات بين قدرة تكرار ذكر الأحداث في القصة، وفي السرد معاً"^{٢٥٢}

ويقول جينيت إن هناك الكثير من المفارقات الزمنية *Anachronic* بين زمن القصة وزمن السرد لكن لابد من وجود درجات (صفر) تكون فيها القصة أو السرد في حالة تلاقٍ تام "^{٢٥٣}

علاقة الترتيب بين الزمنين:

كما ذكرنا، إن علاقة الترتيب بين زمني القصة والسرد تقوم على دراسة المفارقات الزمنية الكامنة بين هذين الزمنين، وبمعنى آخر دراسة الاسترجاعات والاستباقات الزمنية في الخطاب السردى. لكن لإتمام دراسة المفارقات السردية، يجب في البداية تحديد المدة الزمنية التي تمتد فيها أحداث الرواية، ومن ثم تحديد ما يسميه

جينيت (السرد الأول) *Récit premier* وهو *Le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se de'finit comme telle*"

أي "المستوى الزمني للسرد الذي من خلاله، وبالنسبة إليه، يمكن أن يأخذ المفارقات الزمنية تحديداً لها"^{٢٥٤}

ويميز جينيت في المفارقات السردية، بين مفهومي المدى *Portee* والسعة *Amplitude*،

"Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment (present), c'est-a- dire du moment de l'histoire ou le récit s'est interrompu pour lui faire place: nous appellerons Portee de l'anachronie cette distance temporelle.Elle peut aussi couvrir elle-meme une duree de l'histoire plus ou moins longue: c'est ce que nous appellerons son amplitude"^{٢٥٥}

^{٢٥٢} Genette, (1972),p:78

^{٢٥٣} Ibid,p:79

^{٢٥٤} Ibid, (1972), p:90

^{٢٥٥} Ibid, p:90

الترجمة: يمكن للمفارقة أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيداً بصورة كثيرة أو قليلة عن اللحظة الحاضرة، هذا يعني من لحظة القصة حيث توقف السرد: نسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة نفسها أن تشمل مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً وهذا ما نسميه سعتها.

فالمدة بمفهومه، هو المرحلة الزمنية التي تفصل بين مرحلة في القصة يتوقف فيها السرد، ومرحلة في القصة يبدأ فيها السرد المفارق، أما السعة فهي المدة الزمنية من القصة التي يغطيها أو تستغرقها المفارقة السردية، وقد تكون هذه المدة طويلة أو قصيرة) فبحسب جينيت قد يكون الاسترجاع الزمني عدة عقود، والسعة بضعة أيام. وبتحديد مفاهيم المفارقات السردية بين الاسترجاعات والاستباقات تحسب أنواعها وتفاصيلها ووظيفتها.

١- الاسترجاعات Analepses :

يمكن تحديد الاسترجاعات الزمنية انطلاقاً من المفهوم الأول للسرد، كما حدده جينيت، إلى أحداث تمت في الماضي، بحسب لحظة الحكي. وتتنوع الاسترجاعات بحسب موقعها من السرد الأول. وسنحدد هذه الأنواع كما يلي:

١- ١- الاسترجاعات الخارجية Analepses externes :

وهي استرجاع الأحداث التي تكون سعتها Ampplitude خارج الحقل الزمني للسرد الأول^{٢٥٦} وهي لا تتلاقى أو تتداخل مع السرد الأول "وظيفتها أن تؤدي للقارئ، إكمال بعض الأحداث التي يسبق زمنها زمن السرد الأول وتوضيحها"^{٢٥٧}

"Elles ont pour fonction de completer en éclairant le lecteur sur tel out el antecedent"

١- ٢- استرجاعات مختلطة Analepses-mixtes :

"La classe mixte, d'ailleurs peu frequente'e, est en fait determine'e par une caracteritique d'amplitude, puisqu'il s'agit d'analepses externs qui se jusqu'a rejoindre et depasser la point de depart du recit premier"^{٢٥٨}

^{٢٥٦} Genette, (1972), p:89

^{٢٥٧} Ibid, p: 91

^{٢٥٨} Ibid, P: 101

وهي قليلة التواتر في السرد، ومحددة بميزة السعة، بما أنها استرجاعات خارجية تمتد لتلتقي بنقطة انطلاق السرد، وتتخطاها.

١-٣- الاسترجاعات الداخلية : Analepses interres

وهي استرجاع الأحداث التي يكون حقلها الزمني champ tempore داخل الحقل الزمني للسرد الأول. وقد تتداخل مع السرد الأول في الموضوع والأحداث continu diédétique لذلك يمكن تقسيمها إلى نوعين:

أ- خارجية الحكي : Heterodiegetic

" C'est-a-dire protant sur une ligne d'histoire,et donc un continu diegtique different de celui du récit premier: soit classiquement, sur un personnage nouvellement introduit et don't le narrateur veut eclairer les (antedecents) ... ou sur un personnage perdu du vue depuis quelque temps et dont il fout ressaisir le passé recent..."^{٢٥٩}

أي إنَّ خطَّ أحداثها وموضوعها يختلفان عن خطِّ أحداث السرد الأوَّل وموضوعه، وقد تكون - بطريقة كلاسيكية - استرجاع لشخصيات جديدة في الرواية يراد توضيح أحداثها السابقة، أو استرجاع لشخصيات سابقة في الرواية وقد اختفى عن الأنظار، ويريد الكاتب استرجاع ماضيها

ب- داخلية الحكي : Homodiegetic

" ... qui porte sur la meme ligne d'action le récit premier"^{٢٦٠}

أي أن (خطَّ أحداثها وموضوعها يدخلان في خطِّ أحداث السرد الأوَّل وموضوعه)، وهي نوعان :

١- استرجاعات تكميلية :Analepses completives

وهي المقاطع التي تأتي بعد حين لملء ثغرات سيق القفز عليها زمنياً أو تمَّ المرور بجانبها من دون أن يشكّل ذلك حذفاً زمنياً، وهو ما يمكن تسميته بالحذف المؤجل.

٢- استرجاعات تكرارية :Analepses repetitives: يعود السرد خلالها من حين إلى آخر، إلى ماضي السرد عن طريق التذكير.

^{٢٥٩}Genette, (1972), p : 9

^{٢٦٠}Ibid, p: 92

١-٤ - استرجاعات كاملة *Analepses completes*: إن هذه الاسترجاعات تمتد لتغطي مدة طويلة في

الماضي لتصل إلى السرد الأول، من دون إمكانية الاسترداد بين مقطعي السرد. وهي بشكل عام، استرجاعات

خارجية، "سميت كاملة لأنها تتصل بالسرد الأول في نقطة انطلاقه"^{٢٦١} يقول جيرار جينيت في الاسترجاعات

الكاملة:

"Nous n'avon jusqu'a maintenant considere de ce point de vue que des analepses
externs, que nous avons decetees completes en tant qu'elles rejoignent le recit premier
a son point de depart temporal. Mais une analepse (mixte) comme le recit de des
(Grioux) premier non pas en son debut, mais au point meme ou il s'est interrompu
pour lui ceder la place: c'est-a- dire que son amplitude est rigoureusement egale a sa
portee, et quele mouvement narrative. C'est egalement en ce sens que l'on peut parler
d'analepses internes completes..."^{٢٦٢}

"إننا حتى الآن لم نُعطِ صفة الاسترجاعات الكاملة إلا للاسترجاعات الخارجية بصفتها تتصل بالسرد الأول في
نقطة الانطلاق الزمني. لكن يمكن لاسترجاعات مختلطة كحكاية (دي غريو)^{٢٦٣} أن توصف بالكاملة، ولكن
بمعنى مختلف تماماً، باعتبارها تتصل بالسرد الأول لا في نقطة الانطلاق الزمني، بل في النقطة التي كانت قد
توقفت فيها لتخلي المكان للسرد الأول. أي إن سعتها تساوي مداها بالضبط وإن الحركة السردية تكمل (ذهاباً
وإياباً) كاملاً. وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن استرجاعات داخلية كاملة..."^{٢٦٤}

١-٥ - استرجاعات جزئية *Analepses partielles* :

"وهي نوع من الاستدكار الذي ينتهي بحذف، من دون أن يصل إلى السرد الأول، ووظيفتها إعطاء القارئ بعض

المعلومات المنفردة والضرورية لفهم عامل معين من الأحداث"^{٢٦٥}.

٢ - الاستباقات *Prolepse*

بالنسبة للاستباقات، يلاحظ جيرار جينيت أنها أقل تواتراً في الروايات، من الاسترجاعات، "أقله في

^{٢٦١} Genette, (1972), p: 102

^{٢٦٢} Ibid, (1972), p: 102.

^{٢٦٣} دي غريو Grioux: رواية رومانسية (قصة الفارس دي غريو ومونان ليسكو (Manon Lescaut)، مؤلفها أنطوان فرانسوا بريفو Prévost، نشرت لأول مرة في باريس سنة ١٧٣١م.

^{٢٦٤} Genette, (1972), p:101

^{٢٦٥} Ibid, p: 105

التقليد الغربي للسرد²⁶⁶. ويؤكد أن "السرد، بضمير المتكلم أكثر ملاءمة للاستشراق من أيّ سردٍ آخر، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به، والذي يسمح للسارد بالتلميح إلى المستقبل، وخصوصاً إلى وضعه الراهن، لأنّ التلميح يشكّل جزءاً من دوره نوعاً ما"²⁶⁷

"Le récit (a la premiere personne) se prete mieux qu'aucun autre a l'anticipation, de son caractere retrospectif declare qui autorise, le narractur a allusion a l'avenir, et particulieremem a sa situation presente, qui font en quelque sorte partie de son role".

والاستباق، في السرد، يعلن عن أحداث ستأتي لاحقاً، من دون أن نعلم إن كانت ستتحقق أم لا. يمكن تعيين الاستباقات انطلاقاً من الحقل الزمني للسرد الأول المحدّد بالمشهد الأخير غير الاستباقي.

وكما فعل جينيت في الاسترجاع، يفعل في الاستباق ويقسمه إلى أنواع:

٢-١- استباقات خارجية:

وهي الاستباقات التي تجتاز سعتها زمن السرد الأول، ومن الممكن أن تصل إلى زمن كتابة الرواية. وهي "تساعد على إيصال خطّ أحداث ما إلى نهايته المنطقية، حتّى ولو كان خطّ الأحداث هذا لاحقاً للحظة التي يقرّر فيها البطل ترك العالم والانسحاب إلى عمله"²⁶⁸

٢-٢- استباقات مختلطة الداخلي بالخارجي (Prolepses mixtes) وهذه الاستباقات يتصل فيها الاستباق متجاوزاً المشهد الأخير للسرد الأول، الحدث الرئيس الذي تتكوّن منه القصة.

٢-٣- استباقات داخلية (Prolepses internes): وهذه الاستباقات تبقى ضمن زمن السرد الأول، بمعنى أنه يمهّد لشيء ما سيقع في أحداث الرواية.

علاقات المدة أو السرعة السردية:

يحدّد جيرار جينيت مفهوم السرعة بالعلاقة بين قياس زمني، وقياس مكاني، وبالتالي إنّ سرعة السرد تتحدّد من خلال العلاقة بين مدة اللقطة التي تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والأشهر والسنين من جهة،

²⁶⁶ Genette, (1972), P: 106

²⁶⁷ Ibidem

²⁶⁸ Ibid, P: 107

وبين طول النص الذي يُقاس بالأسطر والصفحات من جهة أخرى^{٢٦٩} وفي الرواية قد تتسارع أحداث القصة أو تتباطأ عما هي عليه في السرد وقد تتساوى السرعة بين القصة والسرد. ويحدّد جينيت أربع حركات للسرعة السردية وهي الآتية:

-الوقف (Pause): وفيه يساوي زمن القصة الصفر، وبالتالي: زمن السرد = زمن القصة.

-المشهد (Scene): وفيه يتساوى زمن السرد مع زمن القصة: زمن السرد = زمن القصة.

-التلخيص (Sommaire): يكون فيه زمن القصة أكبر من زمن السرد: زمن السرد > زمن القصة.

-الحذف (Ellipses): يساوي فيه زمن السرد الصفر، وبالتالي: زمن السرد > ∞ زمن القصة.

-منهج جيرار جينيت في الخطاب السردى:

اهتم جينيت بالملاحم والروايات في تطبيقاته السردية، فأخذ ذلك منحى مميزاً جعله مرجعية ومنهجاً لكثير من الباحثين والنقاد. وقد كان لملحمتي الإلياذة، والأوديسة مجالاً كبيراً لتطبيقات جينيت السردية.

وسيتّم إبراز معالم منهج جينيت في السرد من خلال كتابه (Discours du récit, essai de méthode)

خطاب الحكاية، بحث في المنهج وذلك لا يعني عدم الرجوع إلى المصدر الأصلي (أشكال ٣).

عمل جيرار جينيت في دراسته المطولة **(خطاب المحكي)** على تحليل الخطاب السردى بتناوله نظرياً وتطبيقاً

للكشف عن حدوده وإمكاناته وشدّذاته، ومغامراته، جاعلاً من رواية (البحث عن الزمن المفقود لمارسيل بروس٢٧٠

la recherché du temps perdu) مدوّنته الرئيسة لتطبيق النظرية واختبار جهازه النقدي.

قسم جيرار جينيت دراسته (خطاب المحكي)، إلى مدخل ثمّ ثلاثة فصول ثمّ خاتمة. تضمّن

المدخل توطئة حدّد فيها مدوّنته السردية التي ستكون موضوع دراسته وهي رواية (البحث عن الزمن المفقود

لمارسيل بروس٢٧٠) كما ذكرنا سابقاً، كذلك تضمّن المدخل توضيحاً لمنهجه المعرفي في مقارنة موضوعه ثمّ انتقل

بعدها إلى تمهيد نظري حدّد فيه مستويات المحكي من خلال العلاقات المنظمة للعناصر السردية، وما يشكّلها

داخلياً دون الاهتمام بسياقها التاريخي أو الخارجي وذلك باختيار رواية ضخمة، تتسع لمقدار كبير من التنويع

^{٢٦٩} Genette, (1972), P:123

^{٢٧٠} مارسيل بروس٢٧٠ Marcel Proust: روائي فرنسي (١٨٧١-١٩٢٢) من أعماله سلسلة روايات (البحث عن الزمن المفقود) التي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي ١٩١٣-١٩٢٧، يستعرض في كتاباته تأثير الماضي في الحاضر.

بين أشكال السرد، وهي (البحث عن الزمن المفقود) التي استند إليها في البرهنة على مقولاته واكتشاف
الممكنات في الخطاب السردى، وذلك كونها تحتوي عدداً كبيراً ومتنوعاً من الشواهد السردية.

وبذلك فإن الأساس المعرفي في مقارنة جينيت للظاهرة السردية بوصفها بنية ذهنية قابلة للوصف والتحليل،
هو الانطلاق من الخاص إلى العام، وهذا النهج هو نهج استقرائي، تتبعه العلوم التجريبية بشكل خاص، فيبدو
ظاهرياً بأنه مناقض للنهج الاستدلالي عند البنيويين، لكن جينيت حين يبين منهجه على نحو صريح في
التحليل؛ فهو بذلك يقدم حججه التي جعلته يختار عينة سردية هي رواية بروسست بوصفها مثلاً جزئياً للوصول
إلى القواعد الكلية والعامّة للسرد، إذ يقول: "وتحليلها [أي رواية بروسست] ليس معناه التوجّه من العام إلى
الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية (البحث عن الزمن المفقود) إلى
عناصره المألوفة كثيراً من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول أسميها (مفارقات زمنية)، (ترديدي)
(تنبئيات) (زيادات) وما شاكل ذلك إن ما أقترحه هنا منهج للتحليل أساساً، ومن ثمّ عليّ أن أعترف بأنني إذ
أبحث عن الخصوصي أجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية
بالرغم مني"²⁷¹

وبذلك تتجلى لنا خصوصية الطرح النظري لدى جينيت والذي يخالف ظاهرياً المنهج البنيوي القائم على مبدأ
الاستدلال؛ أي البدء من العام والانتهاه بالخاص، من الكلّي إلى الجزئي، مع ذلك فإنه في الواقع لا يتناقض مع
المنهج البنيوي الذي ينطلق من واقعة جزئية لتحقيق قاعدة كلية. ومنهج جينيت الاستقرائي لا يبتعد كثيراً عن
مرجعياته البنيوية، برده للكلّي إلى الجزئي، فالعام موجود في صميم الخاص كما يقول، وبذلك فالنظرية موجودة
بالقوة في العمل الأدبي الذي يخضع للتحليل النقدي، وهذا المنهج المعرفي مستقى من المنطق الأرسطي نفسه
الذي يجعل "الحكم على الكلّي بما يوجد في جزئياته جميعها، وهو الاستقراء الصوري الذي ذهب إليه أرسطو
وحده وسمّاه (الايباوجيا) أو الحكم على الكلّي بما يوجد في بعض أجزائه، وهو الاستقراء القائم على التعميم"²⁷²

²⁷¹ جينيت، (١٩٩٧)، ص: ٣٤-٣٥

²⁷² المعجم الفلسفي (لمجمع اللغة العربية القاهرة)، (١٩٨٣)، ص: ١٢

إذن سار جيرار جينيت على النهج العلمي، ولكن هذا النهج يفترض تعدد العينات لاستنتاج قانون عام، وقد اعتمد جينيت عينة واحدة، هي رواية بروس - كما سبق أن ذكرنا - ليستخلص منها قواعد كلية للسرد. ألا ذلك يخالف النهج العلمي الذي يتطلب ما يكفي من الوقائع للإحاطة بالظروف ثم استنتاج القانون العلمي؟

لكن ما يسوغ اعتماد جينيت عينة واحدة هو اتخاذ مدونة سردية ضخمة وفريدة، ذلك أنّ الرواية يبلغ عدد صفحاتها بأجزائها السبعة، ما يقارب ألفين وأربعمئة وواحد (هذا حسب الطبعة المفردة غير المجزأة، التي صدرت عن دار غاليمار، سنة ١٩٩٩، وأشرف عليها الناقد الفرنسي (جون إيف تادييه) فكأنما هي مجموعة من الروايات. لذلك فهي تتسع لمقدار كبير من التنوع بين أشكال السرد، وقد وصفها جون إيف تادييه "بالرواية الموسوعية، لأنها ضمت كل الأجناس والفنون"²⁷³.

ومع أن جينيت جاء في المدونة باستنتاجات فيها شذوذاً سردية في رواية بروس وجعلها معياراً لا يتفق مع ما هو مألوف في النسق السردى بوجه عام، كما بين ذلك (جونتان كولر) في تصديره للترجمة الأمريكية لكتاب (خطاب المحكي)²⁷⁴ لكنه يضيف بأن دراسة جينيت أداة لا غنى للباحثين عنها في الحكاية.

تطبيقات (مقولة الزمن) لدى جينيت على رواية البحث عن الزمن المفقود :

١- الاسترجاع:

١-١- أشار جينيت في أثناء حديثه عن الاسترجاع الخارجي إلى بعض المقاطع في بعض الروايات التي فيها هذا الاسترجاع قبل أن يتطرق لرواية (البحث عن الزمن المفقود)، كقوله بعد أن يعرف الاسترجاع: "الفصل الثاني من رواية (سيزار بيروتو)²⁷⁵ الذي تسبق قصته، كما يبين العنوان بوضوح (أسلاف سيزار بيروتو) المأساة التي يستهلها المشهد الليلي من الفصل الأول"²⁷⁶ وفي موضع آخر من الكتاب يذكر جينيت هذا الاسترجاع في رواية (بحثاً عن الزمن المفقود) حالة قسم (حب لسوان)²⁷⁷ ويستمر الحال بالناقد بأخذ كل الاسترجاعات في الرواية.

Jean-Yves Tadié , (2004) ينظر^{٢٧٣}

^{٢٧٤} جينيت، (١٩٩٧)، ص ٢٨-٢٩

^{٢٧٥} رواية سيزار بيروتو رواية خيالية للروائي بلزاك نشرت ١٨٣٧م.

^{٢٧٦} جينيت، (١٩٩٧)، ص: ٦٠.

^{٢٧٧} المصدر السابق، ص ٦١.

- ١-٢- كذلك حال الاسترجاعات الداخلية بعد تعريفها وتوضيحها يبدأ بالإشارة إلى بعض الأمثلة من روايات أخرى فيها مقاطع تتضمن هذه الاسترجاعات: "الفصل السادس من رواية (مدام بوفاري)²⁷⁸ المخصص لسنوات ترهّب إيمّا، اللاحقة طبعاً لولوج شارل الثانوية، الذي هو منطلق الرواية"²⁷⁹
- ١-٣- الاسترجاعات التكميلية: أتى مباشرة بأمثلة من رواية بروس "هكذا تأتي إقامة مارسيل في باريز سنة ١٩١٤ التي تروى بمناسبة إقامة أخرى تمت ١٩١٦ لتعوض جزئياً عن حذف عدّة (سنوات طويلة) قضاها البطل في إحدى المصحّات"²⁸⁰
- ٤- استرجاعات تكرارية:

هي عودات إلى وراء على حدّ تعبير جينيت، لها أهمية في الاقتصاد السردي لاسيّما عند بروس: "ولابدّ طبعاً من أن ندرج ضمن هذه التذكيرات تلك التّأهات الثلاثة المعزوة إلى الذاكرة اللاإرادية في أثناء حفلة كيرمانت النهائية... إلى لحظة سابقة في الحكاية وهي: الإقامة في البندقية، وتوقف القطار أمام صف من الأشجار، والحفلة النهائية الأولى أمام البحر في بالبيك، وهذه تذكيرات في حالتها الخالصة، مختارة أو مُختلّقة عمداً بسبب طابعها العرضي والمبتذل، ولكنها في الوقت نفسه توحى بمقارنة للحاضر بالماضي - وهي مقارنة مسلية هذه المرّة، مادامت لحظة التّأه مرحة دائماً ولو أنها تبتعث ماضياً مؤلماً في حد ذاته..."²⁸¹

ثم يذكر المقطع بحرفيته: "أدركت أن ما كان يبدو لي الآن غاية في الإمتاع كان هو صف الأشجار نفسه الذي كنت قد رأيت أن ملاحظته ووصفه يبعثان على الملل."²⁸²

٢- الاستباق:

وهنا أشار جينيت إلى أن الملاحم الثلاث "الإلياذة، والأوديسة، والإنياذة تبتدئ بنوع من المجمل الاستشرافي"²⁸³ والاستشراف هو الاستباق الزمني كما عبر عنه جينيت، ويذكر هنا ما يسميه ب (حبكة

²⁷⁸ رواية مدام بوفاري: هي رواية للكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير، صدرت عام ١٨٥٦.

²⁷⁹ جينيت، (١٩٩٧)، ص ٦٠. إيمّا وشارل: شخصيتان رئيستان في رواية (مدام بوفاري).

²⁸⁰ المصدر السابق، ص ٦٢.

²⁸¹ المصدر السابق، ص ٦٥.

²⁸² المصدر السابق، ص ٦٥.

²⁸³ المصدر السابق، ص: ٧٦. الإلياذة Iliad، والأوديسة Odyssey: ملحمتان شعريتان لهوميروس، الإنياذة Aeneis ملحمة مؤلفها فرجيل.

القدر²⁸⁴) وهذه التسمية تعبر عن عدم تدخل اليد البشرية وهذا تماماً يتناسب مع الزمن المستقبل الذي يحبكه القدر والغيب فينسج المستقبل ويأتي بها الراوي على أساس الاحتمال أو الاستنتاج.

ويرى جينيت أن الضمير المناسب للاستباق هو ضمير المتكلم وذلك بسبب ما ذهب إليه "طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل"²⁸⁵ وهذه التلميحات هي جزء من دور السارد على حدّ تعبير جينيت.

واستعمل الاستباق في رواية (البحث عن الزمن المفقود) استعمالاً "لا مثيل له"²⁸⁶ ويسرد الأمثلة من الرواية: لدينا حفلة كيرمانت، ويوجد عدد معين من الحادثات في الرواية يقع في نقطة من القصة لاحقة لهذه الحفلة النهارية، وهذه استباقات خارجية وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان كما يرى جينيت: (تلك الابنة، التي كان اسمها وثراؤها يستطيعان أن يجعلاً أمها تؤمّل أن تتزوج أميراً ملكياً فتتزوج عمل سوان وزوجته المجتمعي الصاعد كلّ، تختار فيما بعد أديباً مغموراً زوجاً لها، فتتزل تلك العائلة مرة أخرى إلى مستوى أدنى من ذلك الذي كانت قد بدأت منه صعودها)²⁸⁷ وفي هذا تلميحات إلى وفاة شارلوس، وزواج الأنسة ده سان-لو.

كذلك من الاستباقات في الرواية التي ذكرها، "آخر ظهور لأوديب (الخرفة بعض الخرف) بعد حفلة كيرمانت النهارية بحوالي ثلاث سنوات؛ وتجربة مارسيل المقبلة كاتباً مع ما يصحبها من قلق إزاء الموت وتجاوزات الحياة المجتمعية، وردود فعل القراء الأولى، وحالات سوء الفهم الأولى"²⁸⁸.

ومن الأمثلة التي طبّق عليها جينيت الاستباق " (هذه السنة في أحد الصباحات الأولى من شهر نوفمبر هذا) أي مبدئياً بعد هذه اللحظة بأقل من شهرين"²⁸⁹، وبعد عدّة مراحل أو خطوات نصل إلى زمن السارد "هكذا أراها اليوم أيضاً وهي تتوقف، وعيناها ملتفعتان تحت (بولو) مخيلة على الشاشة التي يبسطها البحر خلفها"²⁹⁰

و"عن بيت تعميد القديس مرقس:

²⁸⁴ جينيت، (١٩٩٧)، ص: ٧٦

²⁸⁵ المصدر السابق، ص: ٧٦

²⁸⁶ المصدر السابق، ص: ٧٦

²⁸⁷ المصدر السابق، ص: ٧٧.

²⁸⁸ المصدر السابق، ص: ٧٨

²⁸⁹ المصدر السابق، ص: ٧٧.

²⁹⁰ المصدر السابق، ص: ٧٨.

حانت عندي ساعة حيث، وأنا أتذكر بيت التعميد...²⁹¹

٣-الوقف:

الوقفات الوصفية، إن بروس بنظر جينيت سخي بالأوصاف، ففي حديثه عن الوقف في رواية بروس ذهب إلى أن "المقاطع الوصفية الجلية ليست كثيرة جداً، (فهي لا تتجاوز الثلاثين إلا قليلاً) ولا طويلة جداً (فمعظمها لا يتجاوز أربع صفحات) بالقياس إلى حجم العمل الأدبي"²⁹²

مثاله بعض المقاطع من الوصف لا يسعنا ذكرها لطولها، ونكتفي بما يأتي "في فُرجة تحيط بها أشجار جميلة كان العديد منها قديماً مثلها، كانت مغروسة على انفراد، فكان المرء يراها من بعيد رشيقة جامدة متصلة..."²⁹³ ويستمر في صفحة كاملة رقمها ١١٥ من كتاب (خطاب الحكاية).

٤-الحذف :

من مظاهر الزمن المحذوف في رواية بروس تجاوز السنوات في حادثة والانتقال إلى أخرى، فيقوم جينيت بالإشارة إلى ذلك الزمن المحذوف بين الحادثتين أو النشاطين أو العاملين، مثاله من الرواية:

"كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجلبيرت، عندما سافرت بعد ذلك بسنتين مع جدي إلى بالبيك"²⁹⁴

والحذف جزء من النص مهما كان عدده منعدم عملياً، وقد تدل عليه عبارات مثل (سنوات كثيرة) و(سنوات طويلة).

٥ - المشهد:

يعدّ جينيت المشاهد في الرواية وفق التسلسل الزمني، ذاهباً إلى أننا "لسنا بصدد مشاهد درامية، بل بصدد مشاهد نمطية أو تمثيلية، يندثر فيها العمل كلياً... لصالح النعت النفسي والمجمعي"²⁹⁵ :

مأساة النوم والتجديف بمونجوفان

حفلة القتلايا الساهرة

غضب شارلوس الشديد على مارسيل

²⁹¹ جينيت، (١٩٩٧)، ص: ٧٨.

²⁹² المصدر السابق، ص: ١١٢.

²⁹³ المصدر السابق، ص: ١١٥.

²⁹⁴ المصدر السابق، ص: ١١٧.

²⁹⁵ المصدر السابق، ص: ١٢٠.

وفاة الجدة وطررد شارلوس هذه مشاهد "أحادية الاتجاه في حلول قدر من الأقدار. لكن ذلك ليس وظيفة أكثر المشاهد البروستية طولاً ونمطية، أعني تلك المشاهد الضخمة الخمسة التي تشغل ستمئة صفحة وهي:

١- حفلة فيلياريزيس النهارية .

٢- حفلة عشاء كيرمانت.

٣- الحفلة الساهرة عند الأميرة.

٤- الحفلة الساهرة في لاغاسبوليغ.

٥- حفلة كيرمانت النهارية²⁹⁶

دُكرت هذه المشاهد لما لها من أهمية افتتاحية، على حسب تعبير جينيت، لأن كل منها يدل على دخول البطل إلى موضع جديد ينوب عن السلسلة كلّها التي يفتتحها والتي قوامها المشاهد المشابهة التي لن تروى، والتي هي:

"حفلات استقبال أخرى عند السيدة ده فيلياريزيس وفي وسط كيرمانت، حفلات عشاء أخرى عند أوريان، حفلات استقبال عند الأميرة، وحفلات ساهرة أخرى في لاغاسبوليغ، [هذه الحفلات لا تستحق] أكثر من الانتباه ما تستحقه كل تلك الحفلات المجتمعية المماثلة التي تليها والتي تمثلها هي، إلا لأنها الأولى في سلسلتها ولأنها تثير بصفتها كذلك فضولاً ستشرع العادة في إضعافه عقب ذلك"²⁹⁷

والنتيجة التي يصل إليها جينيت "كُلّية النص السردي البروستي يمكن أن تحدّد بأنها مشهد، بالمعنى الزمني

الذي نعرف به هنا ذلك المصطلح ..."²⁹⁸

التطبيق الرياضي لدى جينيت على المفارقات الزمنية:

مما يؤكد لنا أن جينيت اتبع منهجاً استدلالياً وإن كان ظاهرياً يبدو أنه منهج استقرائي، فالمنهج الاستدلالي ميدانه الرياضيات، ونلاحظ أن جينيت اعتمد في بعض تطبيقاته صيغاً رياضية في أثناء حديثه عن المفارقات الزمنية التي هي مصطلح عام للدلالة على أشكال التناظر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية والتي سنرى أنها

²⁹⁶ ينظر: جينيت، (١٩٩٧)، ص ١٢٠

²⁹⁷ المصدر السابق، ص: ١٢١

²⁹⁸ المصدر السابق، ص: ١٢٠

أشكال لا تنحصر تماماً في الاستباق ولا الاسترجاع، إذ كان جينيت يأخذ المقاطع التي تحتوي آراءه النظرية ويحللها بطريقة علمية رياضية تجعل القارئ يزداد تعمقاً في كتابات السارد. ومثاله قطعة من رواية (البحث عن الزمن المفقود):

"كان - وهو يمر أمام الفندق - يتذكر أحياناً الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمتها سائحاً حتى ذلك المكان، ولكنه كان يتذكرها من غير تلك الكآبة التي كان يعتقد آنذاك أنه سيذوقها ذات يوم لو أحس بأنه صار يحبها. ذلك لأن ما كان يسقط تلك الكآبة مقدماً على لامبالاته الآتية، هو حبه. وذلك الحب صار غير موجود." 299

التحليل:

١ - عدد مقاطع النص من حيث تبدلاتها الموقعية في زمن القصة هنا وحسب جينيت ذهب إلى أن هناك تسعة ويبدأ بترقيم المقاطع ترتيباً أبجدياً ويوزعها على الموقعين الزمنيين: مقاطع موزعة على موقعين زمنيين هما:

(الآن)؛ أي الحاضر وأعطاه رقم [١]، (فيما مضى)؛ أي الماضي وأعطاه رقم [٢]

المقطع (أ) "كان - وهو يمر أمام الفندق - يتذكر أحياناً" على الموقع [٢]

المقطع (ب) "الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمتها سائحاً حتى ذلك المكان..." على الموقع [١]

وهنا سنقوم بتصنيف جدول يسهل إبراز دراسة جينيت:

المقطع	رقمه	موقعه الزمني
كان وهو يمر أمام الفندق يتذكر أحياناً	أ	٢
الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمتها حتى ذلك المكان	ب	١
لكنه كان يتذكرها من غير تلك الكآبة	ج	٢
الكآبة التي كان يعتقد آنذاك..	د	١
أنه سيذوقها ذات يوم لو أحس بأنه صار لا يحبها	هـ	٢
لأن ما كان يسقط تلك الكآبة مقدماً	و	١
على لا مبالاته الآتية	ز	٢
وهو حبه	ح	١
ذلك الحب صار غير موجود	ط	٢

إذن يمكننا القول باكتمال الوعي المنهجي بالتنظيم الداخلي للخطاب السردى عند جينيت فلم يستطع أحد قبله أن يقدم رؤيا واضحة ومتماسكة ومتكاملة عن الظاهرة السردية في كليتها وتكامل عناصرها الداخلية وفقاً للتصور البنيوي. فقد كانت جميع المقاربات التي تناولت النصّ السردى قبله، سواء من قبل المنظرين الانجلوساكسونيين أم من قبل الفرنسيين أنفسهم، تشدد اهتمامها على ناحية فيه دون أخرى، لكنّها لم تهتد إلى رؤية كلية للظاهرة السردية، تحيط بمقولاتها جميعها، على النحو الذي انتهى إليه جينيت - وإن كان البحث لم يأت بجميع تلك المقولات - إن كتاب (خطاب الحكاية) شاهد عليه، فقد ألمّ بالعناصر الداخلية المكوّنة للكلّ السردى متوسّلاً آليات التصرّ البنيوي من جهة، وتشعب مداركه الثقافية في الحقل السردى من جهة أخرى. وهو ما تشي به مصادره المتنوعة بدءاً من التراث اليوناني، مروراً بالتراث الانجلوساكسوني والفكر اللساني والشكلاني معاً، وصولاً إلى الفكر البنيوي بفرنسا، ناهيك عن قراءاته الغزيرة التي يعود إليها من حين لآخر لدعم شواهد وأمثله.

٣- التلقي العربي لدراسات جينيت في علم السرد واتباع منهجه،

سيزا قاسم أنموذجاً في كتابها (بناء الرواية).

١- التلقي العربي للسرديات:

بدأت تظهر ملامح الاهتمام بالسرد في النقد العربي وعده منهجاً نقدياً يستخدم في مقارنة النصوص في ثمانينيات القرن العشرين، وهو ظهور متأخر إذا ما علمنا أن تطبيقها في النقد الغربي كان منذ خمسينيات القرن العشرين، ولابدّ هنا من التوقف عند بعض المحاولات لإبراز كيفية معالجتها للسرد العربي من وجهة تاريخية وما هي الحدود التي تقف عندها، ولنتمكّن بعد ذلك من طرح الأسس الضرورية والمناسبة التي تُقترح لبلورة رؤية جديدة ومغايرة لتاريخ السرد العربي، وذلك راجع إلى مختلف الظروف السياسية والثقافية الضعيفة التي كانت تعيشها البلاد العربية، تلك الحقبة كان يتبعها ضعف الحركة العلمية والأدبية وحركات الترجمة والتعريب، مما أدى إلى تأخر وصول المنجزات الغربية إلى النقد العربي، ولم تعرف السرديات بوصفها منهجاً نقدياً إلا بعد الترجمات العديدة التي عرفها مؤلف بروب الشهير (مورفولوجية الحكاية الخرافية) وتعد ترجمة إبراهيم الخطيب عام ١٩٨٦ أهمها، فعام ١٩٨٦ يعدّه النقاد البداية الفعلية للاهتمام بالسرديات في الدرس النقدي العربي.

ولابدّ أن نشير إلى أن التلقي العربي عوّدنا على خضوعه لمستويين:

١- مستوى التفاعل الواعي والإيجابي.

٢- مستوى التلقي المتخبط وغير المنظم.

وضمن هذه المستويات يتمّ التعامل مع السرديات عند العرب على اعتبار أنها تتبلور بوصفها منهجاً يقارب

النصوص في بيئة نقدية غربية، تختلف أيما اختلاف عن البيئة النقدية العربية.

وهنا لابدّ لنا أن نتطرق لمحاولات وضع المنجر الغربي موضع السؤال والمحاورة والبحث والتقيب، إذ

سعت إلى خلق أرضية خصبة يمكن أن يقام فيها تفاعل إيجابي مثمر، عن طريق تطويع تلك الأشكال السردية

الغربية، بما يتناسب وخصوصية الثقافة السردية العربية، فكان هذا طموحاً لو تحقق سيشكل تلقياً واعياً عن الآخر، ولا سيما أن من أهدافه تطوير الذات بأحدث التقنيات والآليات التي توصل إليها هذا الآخر، ولكن هل نجح هذا التلقّي وتحققت الأهداف التي نادى بها المتلقّون عن الغرب؟ لنتبيّن ذلك نستقدم بعض هذا التلقّي الذي يُعدّ جيداً في النقد العربي الحديث:

سنبدأ من المؤلفات المهمة التي تلقّت السرد الغربي ولكنها لم تسلم به، فراح ينادي مؤلفوها إلى العودة إلى التراث والتأصيل له ومحاولة الانطلاق منه مع تغيير زاوية النظر في التعامل معه، فبدل تقديسه وتكديسه في زاوية من زوايا التاريخ، صار لازماً استتطافه بشتّى الطرق، وإثبات أهليته حتى يكون مجالاً خصباً لمختلف الأبحاث والدراسات الحديثة، مثال هذه المحاولات التي اهتمت ببعض تجليات السرد:

كتاب (الأدب القصصي عند العرب) لموسى سليمان في عام ١٩٨٣: من الاجتهادات التي اهتمت بالسرد العربي، وحاولت معالجته في ذاته وفي بعض تجلياته النوعية، وضمنياً من خلال صيرورته ولم يكن الهاجس الأساسي لموسى سليمان أن يؤرّخ للسرد العربي. لقد كان شغله الشاغل أن يجيب عن السؤال الذي طالما تردّد في دراسات العرب وهم يتناولون السرد، وهو "هل عرف العرب القصة؟ وهل عرفوا من ثمة الملاحم؟"^{٣٠١} هذا السؤال التقليدي الذي شغل الباحثين مدة طويلة من الزمن. وقد قسم التراث القصصي العربي إلى قسمين: موضوع؛ وهو العربيّ الصميم لأنّه من وضع العرب، ودخيل؛ وهو ما اقتبسه العرب عن غيرهم من الفرس والهند بصورة خاصة، ثم ينتقل إلى القصص العربية الأصيلة فينظر فيها من جهة أنواعها ويضبطها في عدة أنواع هي: القصّ الإخباري، والقصّ البطولي، والقصّ الفلسفي. وفي حديثه عن كل نوع نجده يتحرّك في التاريخ، تبعاً للنصوص التي يشتغل بها (أي قصص الأنبياء للكسائي، والمقامات، وحي بن يقظان لابن الطفيل).

وكتاب آخر لعزّة الغنام لا يختلف من حيث الجوهر كثيراً عن كتاب موسى سليمان، وإن كان أكثر إيماء إلى البعد التاريخي للسرد العربي، وأكثر دقّة من حيث الوضوح المنهجي وأعمق منه على مستوى التحليل،

^{٣٠١} سليمان، (١٩٨٣)، ص: ١٦

الكتاب هو (الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع)^{٣٠٢} المنشور عام ١٩٩١.

وفي كتاب الكاتب المصري محمد رجب النجار الموسوم بـ (التراث القصصي في الأدب العربي مقارنة سوسيو- سرديّة) المنشور عام ١٩٩٥، إنه يشكّل خطوة إيجابية ومشروعاً طموحاً في مسار الدراسات السردية العربية، لما يتميز به من طابع موسوعي أراد له صاحبه أن يكون محيطاً بمختلف التجليات السردية العربية. ويبدو ذلك بجلاء في كون هذا الكتاب الذي يتسع لـ ٩٤٦ صفحة ليس سوى المجلد الأول.

ويقول محمد رجب النجار في كتابه الضخم "إن تاريخ الأدب القصصي في التراث العربي فضلاً عن أنماطه وأشكاله السردية الكثيرة والمتنوعة لازال مجهولاً للقارئ العربي..."^{٣٠٣}

إن الملاحظ مما سبق أن المحاولات كانت تقتقد تحديد المفهوم وكان فيها خلط في الاستعمال يؤدي بالضرورة إلى خلق ضبابية في الرؤية وبالتالي صعوبة تتبع مسار تشكّله أو تطوره، وفي هذا الصدد نؤيد ما ذهب إليه الناقد المغربي سعيد يقطين في قوله: "بهذا التصوّر نريد اقتحام التراث العربي. ورغم وجود قراءات، وتصوّرات عديدة لجوانب مختلفة من هذا التراث، فإننا نعتبرها إجمالاً، عاجزة عن تحقيق المبتغى الذي نرمي إليه، لأنّها بكلمة وجيزة لم تأخذ بأسباب البحث العلمي، التي ننطلق منها، في معالجة الجوانب التراثية التي اهتمّت بها، كما أنّها لا تمكّننا من تجديد النظر إلى ماضيها بالصورة التي تجعلنا نقفّم في فهم الذات العربية والذهنية العربية بما يخدم تطلعات العربي وآفاقه المستقبلية، وتحقيق مثل هذه المبتغيات لا يتحقق إلا من خلال تغيير زاوية النظر، ولنا في أعمال العديد من الدارسين والباحثين الغربيين ما يدعم وجهة نظرنا: فباختين بإعادته قراءة رابلي جدّد ليس فقط أدوات النظر، ولكن التصوّر الذي كان سائداً حول أعمال رابلي السردية، ويمكن قول الشيء نفسه عن أعمال ميشيل فوكو بصدد الحمق، أو دراسات جاك لوجوف عن العصور الوسطى وحضارته... كما أن إعادات فحص التراث وقراءته مطروحة أبداً، لكن مايتغير هو طرائق التفكير فيه، وصلاحيات هذا التفكير،

^{٣٠٢} ينظر: الغنام، (١٩٩١).

^{٣٠٣} النجار، (١٩٩٥)، ص: ١٠.

وكفاياته المعرفية الناجمة عن العصر المعين وتطلعاته، وهنا مكن الاختلاف والتباين^{٣٠٤} هذا يعني تغيير زاوية النظر بتجاوز مختلف التصورات القديمة للتراث، وإقامة تصورات جديدة تمس كافة الأصعدة والمستويات.

أدى هذا الوعي الجديد لدى النقاد العرب، إلى بروز اتجاهين كبيرين في دراسة السرد العربي، وكل اتجاه يعبر عن الخلفية المعرفية والأسس العلمية المنطلق منها.

١- **الاتجاه الأول:** اتجه إلى دراسة المضمونات أو المعنى في العمل السردى (الحكاية/ القصة) انطلاقاً من النظريات التي أرسى قواعدها بروب Propp وعدّلها غريماس Greimas فيما بعد، وأبرز من مثل هذا الاتجاه: سعيد بنكراد، ناصر العجمي وغيرهم.

٢- **أما الاتجاه الثاني:** فقد انصبّ اهتمامه على العمل السردى من جانبه التركيبى، أي من حيث كونه خطاباً، مهتدياً في ذلك بما قدّمته البنيوية الشعرية في هذا المجال، ويُعدّ كلّ من عبد الله إبراهيم وسعيد يقطين أبرز من مثّل هذا الاتجاه. ولعلّ الكتابات التي قدّمها هؤلاء النقاد من كلا الاتجاهين كفيلة بتوضيح الوجهة التي سلكها كل اتجاه.

نماذج لأعلام السرد العربي:

سنتناول بعض أعلام السرد الذين يمثلون الاتجاه الثاني (الذي يتناول العمل السردى من جانبه التركيبى) في دراسة السرد العربي؛ لأنّ المنتمين لهذا الاتجاه أفادوا من جيران جينيت وتلقوا أبحاثه. وأمثالهم ممن كان لهم تفاعل مثمر مع هذا المنجز الغربي إلى حدّ ما عبد الله إبراهيم وعبد الملك مرتاض وسنتناول الناقد المغربي سعيد يقطين، وذلك لا يعني التغافل عن باحثين آخرين في السرديات أمثال: صلاح فضل، ويمنى العيد، وعواد كاظم، وغيرهم.

١- عبد الله إبراهيم وإشكالية التأصيل للسردية العربية:

انطلق الناقد العراقي عبد الله إبراهيم بقوله "ليس ثمة موضوع التبتت حوله الآراء وتضاربت، مثلاً

^{٣٠٤} يقطين، (١٩٩٧)، ص: ١٨. رابليه Rabelais: فرانسوا رابليه كاتب وطبيب وعالم باليونانية، ينتمي إلى تيار الفكر الحر توفي عام ١٥٥٣م، ميشيل فوكو M.Foucault: (١٩٢٦-١٩٨٤م) فيلسوف فرنسي درس الجنون والحمق، جاك لوغوف Jacques Le Goff: (١٩٢٤-٢٠١٤م) مؤرخ فرنسي.

حصل في موضوع أصول السردية العربية الحديثة ومصادرها ونشأتها وريادتها^{٣٠٥}، وذلك لمعالجة قضية شاعت وانتشرت في الدراسات النقدية عموماً، والسردية منها على وجه الخصوص، والمتمثلة في إشكالية التأصيل للسردية العربية، ويرجع الناقد أسباب ذلك إلى تغليب مرجعية على أخرى، أو اختزال أسباب النشأة في سبب دون آخر، أو اعتماد السرديات الغربية مبدأً للقياس تخضع إليه السرديات العربية. ومع ذلك لم يكن هناك وعي دقيق بمسار هذه السردية العربية من قبل النقاد والدارسين، إذ اقتصر معظم أبحاثهم - حسب رأي عبد الله إبراهيم- على الطريقة التقليدية التي تتبع الحوادث وتوَرِّخ للوقائع دون استنطاق سياقاتها الثقافية والمعرفية، ودون ربط النصوص بعضها ببعض، واستكشاف حملتها الدلالية، ودون العناية بأصولها الشفوية وعلاقتها بالأصول الدينية هذه الظروف مجتمعة، جعلت السرديات العربية تُخْتَزَل إلى مجرد: وقائع تاريخية وإخبارية، أو حكايات خرافية. "ويدرك كل من قَيَّضَ له العمل في مجال الدراسات السردية في الجامعات وسواها، الجهل شبه التام بالخلفيات الشفوية والدينية للمرويات السردية، والجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنواع مختلفة والجهل بأبينها السردية والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأن وعينا بأدبنا ناقص، وكأن تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة"^{٣٠٦}

ولعلّ هذا الوعي الدقيق بواقع السرديات العربية، وواقع الوعي العربي، هو ما دفع بعبد الله إبراهيم إلى التخصص في مجال السرد العربي دون غيره من المجالات، مصدراً بذلك مجموعة من المؤلفات التي ضمنها أفكاره وتصويراته حول الموضوع، وتعدّ (موسوعة السرد العربي)، أهم إصدار له في هذا المجال، وهي موسوعة ضخمة استغرق العمل عليها - كما يصرح صاحبها- نحو عشرين سنة، إذ قامت بتتبع السرديات العربية من العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين، متقصية أبنيتها السردية و الدلالية، وهي تحتوي على أربعة وعشرين فصلاً، يعالج الكتاب الأول منها العلاقة المتوترة بين المرويات السردية والدينية، ثم يصف بطريقة منفصلة الأنواع السردية القديمة، مع التطرق لكيفية ظهورها وانهارها "وتحللها وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجياً عنها، لكنّها مازالت تعاش على خصائصها العامة"^{٣٠٧}

^{٣٠٥} إبراهيم، (٢٠٠٣)، ص:٥.

^{٣٠٦} المرجع السابق، ص:٥.

^{٣٠٧} المرجع السابق، ص:٦.

أما الكتاب الثاني من الموسوعة، فيقدّم فيه الناقد تحليلاً مغايراً لنشأة السرديات العربية، تختلف عن ذلك الذي شاع لفترة طويلة من الزمن، والذي يربط نشأة الرواية العربية بالمأثورات الغربية، مقدّماً معطيات ووثائق عن نشأة الرواية في منتصف القرن التاسع عشر، ويعدّ الكتاب الثالث من الموسوعة تحليلاً استقصائياً لعدد مهم من الروايات العربية الصادرة في القرن العشرين، وبهذا تكون الموسوعة السردية أضخم جهد نقدي عربي يصدر في الثقافة العربية الحديثة.

مقدمة موسوعة السرد العربي لعبد الله إبراهيم :

عنون مقدّمة موسوعته بعنوان مهم وسمه بـ(السردية مسارات صعبة) فهو يرى صعوبة البحث في تاريخ الأشكال السردية القديمة، وفي طريقة نشأتها وتطورها، فقد توغّل في عالم شبه مجهول ومترامي الأطراف، وتعدّ العلاقات المتشابكة فيه بين نشأة المرويّات السردية ونشأة النصوص الدينية ونشأة الأخبار والتواريخ وقصص الأنبياء والإسرائيليات، القضية الأكثر حساسية وخطورة، باعتبار أنّ هذه الأخيرة تمثّل سياقات ثقافية لنشأة تلك المرويّات السردية، إضافة إلى الطابع الشفوي الذي ميّز تلك المرويّات، مع ما يحمله من خصائص، ويرجع عبد الله إبراهيم الشفاهية إلى أصول دينية، باعتبارها ارتكزت أول الأمر على ما يسمّى الإسناد، الذي ارتبط بالنصوص الدينية كالحديث النبوي، فصار عنصراً مهماً في المرويّات السردية القديمة، وبذلك اكتسبت هويتها عن طريق المشافهة، ويرى عبد الله إبراهيم أن ربط تلك المرويّات بأصولها، أو المؤثرات التي أسهمت في تكوينها، لا ينقص إطلاقاً من قيمتها الأدبية والتاريخية، وينصّ على أن السرد العربي بدوره ينتمي إلى السرد الشفوي، التي نشأت في ظل ثقافة المشافهة ذات المرجعية الدينية، ولم يأت التدوين إلا في مرحلة متأخرة، من أجل تثبيت الركائز التي استقرّت عليها تلك المرويّات، والمتمثلة أساساً في ركني السارد والمروي، وهو هنا أفاد من تعريف جينيت للسرد عندما عرفه بأنه "السرد يعني الملفوظ السردى: أي الخطاب الشفهي أو المكتوب"^{٣٠٨}. مما جعل الناقد العراقي يميز بين السرد الشفويّ والسرد الكتابية، وكان أهم فارق بينها، أن الأولى تضع مسافة واضحة بين مكونات البنية السردية، فالراوي يحكي أحداثاً لا تعاصره، وربّما لا يرتبط بها إلا من كونه

راويّاً لها، ويصطلح عليه عبد الله إبراهيم بـ(الراوي المفارق لمرويه)، أما النوع الثاني (السرود الكتابية)، فالمسافة فيه تغيب بين مكونات البنية السردية، ويتماهاى الراوي في الأحداث التي يرويها، فيسمّى (الراوي المتماهاى بمرويه)^{٣٠٩}، ويصبح الخطاب كلاً متجانساً، يصعب فيه كشف مكونات البنية السردية، ويرجع الناقد ذلك إلى طبيعة كل من المشافهة والكتابة، وإذا كانت الأولى لا تستدعي انفصلاً بين المؤلف والخطاب، فإن الثانية على العكس من ذلك تماماً، أي أنها تلزم بالضرورة فصل الراوي عن المروي، وقد أدى هذا التمييز إلى وصف السرود الشفوية بـ(العرضية) والسرود الكتابية بـ(الدائمة) على حدّ تعبير عبد الله إبراهيم^{٣١٠}، ذلك أنّ الأولى متغيرة بتغير الرواة وأزمنتهم، في حين أن الثانية تظلّ خالدة، ويمكن أن يُعاد إنتاجها أو تأويلها في أزمنة وأمكنة أخرى، مع محافظتها على أصلها الأول.

وبهذا تكون السردية العربية الحديثة قد انبثقت بوصفها ظاهرة أدبية -ثقافية - "من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردى التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة"^{٣١١}.

مما سبق نلاحظ أن عبد الله إبراهيم يحفز على ترك السرد التقليدي ونسف النظريات القديمة، وصولاً إلى شكل سردي جديد هو الرواية العربية، وهذه دعوة تحمد له، ومع أن إشارته إلى الرواية ليس ابتكاراً منه ولكن هو مما تلقاه عن الغرب في دراستهم للسرد، كما هو الحال عند جينيت الذي جعل الرواية حقلاً لدراسته، مع أن إبراهيم كان يتأرجح بين تأصيل السرد وتجديده، والحقيقة إنه لا يمانع من تأصيل السرد، متناسياً أن دعوته لجعل الرواية حقلاً أساسياً للسرد هو ما سبق إليه الغربيون.

٢ - عبد الملك مرتاض:

كان للناقد والأديب الجزائري عبد الملك مرتاض (المولود سنة ١٩٣٥) اهتمام باللسانية الحديثة، وحاول إدخال جملة من المفاهيم والمصطلحات الجديدة في الساحة العربية، كما حاول أن يعيش النقد اللساني في

^{٣٠٩} إبراهيم، (٢٠٠٣)، ص: ٧

^{٣١٠} ينظر: المرجع السابق، ص: ٧.

^{٣١١} المرجع السابق، ص: ٦-٧

مختلف تفرعاته واتجاهاته. يقول عن نفسه: "أنا ناقد ألسني والألسنية هي علم اللغة، وتحت مظلة علم اللغة تأتيك البنيوية وتأتيك السيميولوجية وتأتيك التشرحية وتأتيك الأسلوبية"^{٣١٢}. والدراسات التي قدّمها الناقد خلال تلك المرحلة، سواء من ناحية التنظير أو التطبيق، كان يتخبط فيها بين التيارات (البنيوية، والسيميائية، والأسلوبية، والتفكيكية) لأجل مقارنة نصّ واحد.

ويرجع هذا التداخل في التشرب من مختلف النظريات والمناهج اللسانية إلى كون معظم النقاد الفرنسيين الذين استقى منهم تلك المفاهيم والآليات الإجرائية هم أنفسهم متعدّدو الاتجاهات، فهم بنيويّون وسيميائيّون وأسلوبّيّون. يقول: "ولولا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظلّ النقد على ما أقامه عليه تين ولانسون وبوف، وأقبلوا يبحثون في أمر هذا النصّ بشّرّه علميّ عجيب، فأخذوا يقلّبون أطواره على مقالب مختلفة؛ ومن هؤلاء الاجتماعيون والنفسانيّون والشكلانيّون والبنيويّون، والتفكيكيّون أو التشرحيّون، والسيميائيّون. وأثناء كل ذلك الألسنيّون والأسلوبيون... لكان النقد عامة، ودراسة النص الأدبي خاصة انتهيا إلى باب مغلق لا يفتح بأيّ مفتاح"^{٣١٣}

فعبد الملك مرتاض اطلع على مجهودات هؤلاء النقاد باختلاف اتجاهاتهم ومشاركاتهم الفكرية، إذ ظلّ يراودهم حلم (علمية المنهج)، وتجلى ذلك في الأساليب التي كانت تطبّق على النصوص، والتي كانت تتميز بقدر مهم من الدقة المنهجية والصرامة العلمية.

تلقي السرد عند عبد الملك مرتاض^{٣١٤} وجهوده فيه (الرواية نموذجاً)

وفي مجال السرديات قدّم دراسة تتعلّق بالتقنيات السردية، إذ ركّز البحث على الشخصية، مقدّماً في ذلك دلالات الأسماء والأعمار وغيرها. وقد عدّ الشخصية "كائن حركيّ حيّ ينهض في العمل السردية بوظيفة الشخص دون أن يكونه"^{٣١٥}.

^{٣١٢} حوار مع الدكتور عبد الملك مرتاض، أجراه جهاد فاضل، (١٩٨٩)، نشر ضمن أسئلة النقد، ص: ٢١٠.

^{٣١٣} مرتاض، (١٩٩٢)، ص: ١٩. إيبوليت تين Tain: (١٨٢٨-١٨٩٣م) فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي، وهو أول ممارس للنقد

التاريخي. لانسون Lanson: (١٨٥٧-١٩٣٤م) مؤرخ وناقد فرنسي، وهو أول من وضع أساس المنهج التاريخي. بوف Beuve:

(١٨٠٤-١٨٦٩م) كاتب وناقد فرنسي، درس البلاغة، وارتبط بصداقة فيكتور هيغو.

^{٣١٤} أديب وناقد جزائري مواليد ١٩٣٥، أستاذ جامعي حاصل على الدكتوراه في الأدب، يعد مرجعاً عربياً في الأدب والنقد.

^{٣١٥} مرتاض، (١٩٩٥)، ص: ١٢٦.

كما تطرّق إلى كلّ من الوصف والسرد وطبيعة العلاقة القائمة بينهما، مستفيداً في ذلك من بعض الآراء التي قدّمها جينيت. وتبعاً لذلك يقول مرتاض: "الوصف في السرد حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن، كما هو معروف، أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبداً أن نسرد دون أن نصف؛ كما يذهب إلى ذلك جينيت"^{٣١٦} مؤكداً على العلاقة الوطيدة والمتشابكة بين الوصف والسرد.

يعدّ كتاب الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض: (في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد) من أهم مدوّناته التي بذل فيها جهوداً تنظيرية لا تنكر في مجال الرواية عموماً والتقنيات أو آليات السرد بصفة خاصة، وذلك ما يتبيّن من خلال العنوان الفرعي لهذا الكتاب (بحث في تقنيات السرد) فالناقد، وكما يصرّح في مقدّمة كتابه، يسعى إلى الكشف عن مختلف التقنيات والآليات السردية، انطلاقاً من المادة النظرية الغزيرة التي تتوفّر عليها المدونات والكتب الغربية، وبوجه خاص الفرنسية.

يقول عبد الملك مرتاض: "وقد اضطررنا إلى التعويل في كتابة مادة هذا الكتاب على جمهور من المؤلفين الغربيين، مستقين مواد مقالاتنا من تلك الكتابات المطروحة في اللّغة الفرنسية: تأليفاً فيها أو ترجمة إليها من الإسبانية والروسية والألمانية والإنكليزية والإيطالية، وما تراه من نصوص مستشهد بها من تلك المراجع باللّغة العربية هو من صميم ترجمتنا الشخصية. ولا نحسب أننا عوّنا إلا على ترجمة أو ترجمتين لأنّنا لم نعثر على النص الأصلي، فذكرنا ذلك في موطنه"^{٣١٧}.

الكتاب عبارة عن تسع مقالات، سيتمّ التركيز على المقالة السادسة، باعتبارها الأقرب إلى المجال المراد دراسته (السرد) فهي معنونة بـ(أشكال السرد ومستوياته)، والتي تناولت ما يأتي:

١- طرائق السرد في التراث القصصي العربي:

يبدأ الناقد مقالته بإظهار الأشكال السردية السائدة في التراث القصصي العربي، والتي ارتكزت في أغلب مراحلها على (ضمير الغائب)، هذا الأخير الذي تجسد بجلاء في عبارات مثل: (زعموا). ثم يقدّم لنا مثلاً من التراث على استخدام هذه الطريقة السردية وهو كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع الذي يُعدّ أوّل مؤلف تستخدم

^{٣١٦} مرتاض، (١٩٩٥)، ص: ٢٦٤.

^{٣١٧} مرتاض، (١٩٩٨)، المقدمة، ص: ٨.

فيه هذه الطريقة السردية، القائمة على استخدام عبارة (زعموا) التي تحمل دلالة سرد أشياء وقعت في الزمن الماضي، وينتقد عبد الملك مرتاض بشدة الاعتراض القائل بأن ابن المقفع قدم ترجمة حرفية لهذا الكتاب، حيث قام بنقله من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية "ونحن نحيب على هذا الاعتراض الشعبي بأنه لا يقبله منطق، وبأنه لا ينبغي له أن يقوم دليلاً دامغاً على انعدام أهمية جهد ابن المقفع وجهد اللغة العربية وعبقريتها، ذلك أن الذي يترجم إنمّا يترجم بما يتلاءم مع روح اللغة المترجم لها، وإلا كانت ترجمته فجّة خطيرة، وعليه عسيرة، وهي سيرة من السوء لا تصادفنا في ترجمة ابن المقفع المزعومة"^{٣١٨} فالناقد هنا يميّز بين عمل المترجم وعمل الباحث، فإذا كان الأول مبلغ همّه حلّ الإشكالية الاصطلاحية عن طريق فكّ المبهم وتبسيط الغامض، مستعيناً في ذلك بمختلف المعاجم اللغوية مترجمة أو في لغتها الأصلية، فإن الباحث أو الدارس يسعى إلى أبعد من ذلك، فهو يرجع الألفاظ إلى سياقاتها المعرفية، منقّباً عمّا تحمله من دلالات وإيماءات لا يمكن الاهتداء إليها بالترجمة الحرفية، وأيضاً فإنه في أثناء عملية نقلها إلى لغة أخرى يراعي خصوصيات اللغة المنقول إليها، ثمّ يقترح جملة من البدائل يحاورها ويناقشها، ثمّ يخلص في النهاية إلى اختيار الأنسب منها. أو بعبارة أخرى يجب على الباحث أن يتمتّع بما يسمى بالملكة أو الكفاية اللغوية.

بناء على هذا يكون عبد الله بن المقفع باحثاً ودارساً، لا مترجماً؛ لأن الأسلوب الذي قدّمت به تلك الحكايات فيه الكثير من الإبداع، وأي إبداع أعظم من هضم منتج الآخر وإعادة تشكيله بما يتناسب والخصوصيات المعرفية، مع المحافظة في ذلك كله على روح اللغة الأم، على حدّ تعبير مرتاض.

ولعلّ توظيف المؤلف لمثل هذه العبارة (زعموا) راجع إلى رغبته في تمييزها عن النصوص الدينية والتاريخية التي شاعت في عصره، والتي تميّزت بالتحريّ الدقيق والتوثيق الصارم، فأراد أن يبين بأن عمله لا يندرج ضمن هذا النوع الأخير، وإنمّا يدخل في باب النقل الأدبي القائم على الخيال الواسع واللغة الإيحائية، وإمكانية التعديل عن طريق الزيادة والنقصان، ولقد ظلّ هذا المصطلح (زعموا) يتصدّر مطالع حكايات (كليلة

^{٣١٨} مرتاض، (١٩٩٨)، ص: ١٤١-١٤٢.

ودمنة)، كلازمة سردية في النص، إذ "تكررت حوالي ثلاثة وأربعين مرة على الأقل"^{٣١٩} مما جعلها تعدّ بحق أم الأشكال السردية في التراث السري العربي المكتوب.

ويرى عبد الملك مرتاض أنّها تقابل في النقد الغربي ما يعرف بـ (الرؤية من خلف)، وهذه التقنية السردية هي التي تضفي على العمل الأدبي الطابع الخيالي من خلال استخدامها لضمير الغائب الذي يمنح العمل الأدبي جمالاً ومتعة فنية، وأن ضمير الغائب المائل فيها، هو إثبات قطعي على الطابع الخيالي، للعمل الأدبي، والسري منه بصفة خاصة، ذلك أن ضمير الغائب يحمل دلالة الماضي، والتي تحيل بدورها إلى البعد الخيالي، والإبداعي للأعمال الأدبية، ويشير مرتاض إلى أن هذه التقنيات شاعت عند الروائيين التقليديين الفرنسيين، الذين استعملوا في كتاباتهم ما يسمّى بـ (الماضي البسيط)، والغرض من هذه التقنية المتعة الفنية.

٢- أشكال السرد الروائي:

يعرض مرتاض بعض التحديدات التي قدّمها المنظّرون الغربيون (لاسيما جينيت) لأشكال السرد، انطلاقاً من علاقتها الحميمة بالشخصية، ومن هذه التحديدات:

١. "أن تقدّم الشخصية نفسها.
٢. أن تقدّم الشخصية سواؤها من الشخصيات الأخرى.
٣. أن يقدم الشخصية سارد آخر.
٤. أن تقدّم الشخصية نفسها بنفسها، والسارد، والشخصيات الأخرى معاً"^{٣٢٠}. نلاحظ أن التحديد الثاني جديد وغريب كان ينبغي على الناقد أن يوضحه ويبين كيفية وجوده. لأن من المعروف وجود ثلاثة تحديدات للراوي هي: (الراوي بضمير الأنا (الرؤية الداخلية)، والراوي بضمير هو (الرؤية الخارجية)، والراوي المتعدد (الرؤية المتعددة).

ويعلق الناقد على التحديد الأول المتعلق بمعرفة الشخصية لذلك، وتقديمها للآخرين، فالشخصية لدى الناقد لا يمكنها أن تعمل منعزلة عن بقية العناصر السردية الأخرى (الوصف والسرد) "إن الشخصية لا تستطيع، ولو

^{٣١٩} مرتاض، (١٩٩٨)، ص: ١٤٦.
^{٣٢٠} المرجع السابق، ص: ١٥٢.

أرادت ذلك، أن تقدّم نفسها خارج إطار اللّغة التي يتشكّل منها الخطاب السردي الذي يشمل الوصف والسرد من وجهة، والحوار الذي يشمل التعامل مع أطراف أُخر من وجهة ثانية، وربما المناجاة (Le monologue intérieur) التي تعني التحوار مع جوانيّة الذات من وجهة أخرى^{٣٢١}

وبهذه الالتفاتة يكون مرتاض اكتفى بالإشارة إلى مكوّن مهم من مكونات الخطاب الروائي، والمتمثّل في (الشخصية)، والأبعاد المختلفة التي تأخذها في علاقاتها مع باقي المكونات، واكتفاؤه هذا هو تقصير لأن الشخصية الروائية مسألة معقّدة يجب الوقوف عندها بصورة أدق.

ثمّ يختم بالحديث عن الضمائر السردية الثلاثة (أنا، أنت، هو) واستعمالاتها، مع تحليل كلّ استعمال على حدة، ليخلص في النهاية إلى توضيح مزاياه وخصائصه، مبيناً أن تلك الاستعمالات لا تؤثر في قيمة العمل الأدبي، "فليستعمل ما يشاء منها ما شاء، متى شاء، فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تلامس الإسفاف، كما لن يستطيع الغصّ من تلك الكتابة إذا كانت تشرّب نحو الآفاق العليا"^{٣٢٢}، فمسألة الضمائر عند عبد الملك مرتاض مسألة جمالية وشكلية، ولا تمسّ جوهر العمل الأدبي^{٣٢٣}

في نهاية الأمر من الملاحظ أن عبد الملك مرتاض لم يقدّم جديداً في مجال السرديات، ولم يكن هناك تطوير فيه، وجلّ ما فعله هو التعريف بالسرديات، هذا المجال الذي ابتكره الغرب وأبدع فيه، بالإضافة إلى أنّ تطبيقاته في المجال السردية هي جهود لا تتكرّ لكنها بقيت أسيرة المحاكاة والنقل للغرب، التمسنا ذلك من بعض تعليقاته النقدية التي يعيد فيها أي جزء يخص السرديات إلى الغرب، فمن تعليقاته: (إننا نعول على جمهور من المؤلفين الغربيين) وكذلك تعليق (كما يذهب إلى ذلك جينيت) و(إن كذا يقابل كذا في النقد الغربي) فاهتمام عبد الملك مرتاض بالسرديات لم يصل بنا إلا إلى التعريف به وتطبيقه على النصوص العربية القديمة والحديثة.

^{٣٢١} مرتاض، (١٩٩٨)، ص: ١٥٣.

^{٣٢٢} المرجع السابق، ص: ١٩٧.

^{٣٢٣} ينظر: المرجع السابق، ص: ١٩٧.

٣- سعيد يقطين والمشروع السردى العربي:

الناقد المغربي سعيد يقطين (المولود سنة ١٩٥٥) من الوجوه العربية البارزة في ساحة النقد الأدبي التي اهتمت بالحقل السردى القديم والحديث، وقد كان له في هذا المجال عدد من الكتب المهمة وهي على الشكل الآتي:

(القراءة والتجربة)، و(تحليل الخطاب الروائي)، و(انفتاح النص الروائي)، و(الرواية والتراث السردى)، و(ذخيرة العجائب). بالإضافة إلى كتابيه الكبيرين: (الكلام والخبر)، و(قال الراوي).

راكم يقطين عدداً من الأبحاث والدراسات التي اهتمت بالسرد العربى قديمه وحديثه، وتعامل مع مفهوم

السرد عبر مستويين هما:

١- مستوى التحديد النظرى.

٢- مستوى الممارسة التطبيقية.

درس يقطين النص دراسة عميقة بعيداً عما هو خارج النص وبعيداً عن المسبقات الأيديولوجية، وعمد إلى

إعطاء الأولوية لجمالية النص، و مقارنته في دواخله من حيث البناء والأسلوب والدلالة.

اتخذ سعيد يقطين السرديات علماً يستلطق به خبايا النصوص السردية العربية، وذلك من ثلاثة

مستويات نقلها من جيرار جينيت وهي: (الخطاب، والقصة، والنص)، يتبين لنا ذلك في كتاب (الكلام والخبر)

عندما قال "وبناء على هذه المبادئ الثلاثة يتاح لنا النظر في السرد من حيث تجليه من جهة بنياته الحكائية

(المادة) والخطابية النحوية (الخطاب) ووظائفه الدلالية (النص) وبذلك نوكد ترابط المبادئ بالمقولات والتجليات

أفقياً وعمودياً، ونؤكد تداخلها جميعاً على كافة المستويات من منظور كلي وشمولي ننتقل فيه من الأعم إلى

الأخص مروراً بالعام والخاص، ومن الأخص إلى الأعم عن طريق الخاص والعام، ومن التزامني إلى التعاقبي،

ومن السرد داخل الكلام إلى خارجه عبر تحقيقاته المختلفة (الحركة- الصورة...). هذا التصور الشمولي يسمح لنا

كذلك بالنظر إلى التجليات السردية في ذاتها وفي مختلف تعالقاتها الخارج سردية في الخطابات اليومية والفنية

وسواها"٣٢٤

ولم يعالج النص على أنه بنية مغلقة، بل عالجه من مستويات، واستعان لأجل ذلك بنوعين من السرديات:

-سرديات حصرية: درست السرد باعتباره خطاباً، مستقيماً من أطروحات جينيت وتودوروف.

-وسرديات توسيعية: فتحت النص على علوم أخرى مثل الأنثروبولوجيا والسياسولوجيا، مستقيماً من أطروحات غريماس.

حاول يقطين أن يؤسس مشروع علم الأدب الذي ارتقى بالدراسات الأدبية والنقد الأدبي نحو العلمية؛ وذلك عبر تأكيده على ضرورة تحديد المجال وموضوعه وأدوات مقاربه ومقاصده مع إدراج مختلف الأشكال التي تخصه في إطار أوسع يتعلق بالفكر الأدبي.

أما عن الحقول المعرفية التي نهل منها يقطين فقد انطلق من جهود الشكلايين الروس واشتغالهم بأدبية النص في إطار الشعرية الجديدة، كما نجده قد تأثر بالسرديات الفرنسية لكل من تودوروف وجيرار جينيت، وأفاد من سيمياء السرد من غريماس والنظريات النصية لدى جوليا كريستيفا وجينيت وغيرهم كثير وهنا نشير إلى مسألة جوهرية وهي أن نقل بعض تصوّرات هؤلاء لا يعني التقليد التام، بل كانت له ممارسات تحمل سمة العلمية بما ينسجم مع النصوص السردية التي استثمرها. إن أهمية عمل يقطين كانت من محاولاته الإلمام بكل السرديات باتجاهيها (التوسيعي والحصري)، والاهتمام بالرواية.

إن محاولة يقطين في البحث الجاد في مجال السرديات وتخصّصه العميق والمتفرّد جعل كثير من الباحثين العرب يأخذون منه ويعتمدون على دراسته بوصفه منهلاً حقيقياً للسرديات أمثال الباحثة المغربية سعاد مسكين في مؤلفها (معجم السرديات) المنشور عام ٢٠١٩.

وقال فيه الباحث المغربي عبد الفتاح الحجمري واصفاً مجهوده العلمي: "يستند تقديم المقترح المنهجي للسرديات وتشعبه لدى سعيد يقطين على معاينة العديد من الاعتبارات التصويرية المرتبطة بتحليل الخطاب وإجراءاته المحددة للممارسة السردية والأوصاف الممكنة التي يستدعيها الشكل الأدبي، من ثمة استفادة يقطين من مختلف الأدبيات السردية التي اعتمدها في تعميق أسئلة القراءة وتحديد موضوع النظرية السردية بطموح علمي

منفتح^{٣٢٥} ويمكننا القول إنه تفاعل مع المنجز الغربي بوعي أثمر محاولته في التقرّد في تقديم ما تلقاه أكثر من غيره.

إذن: إن عبد الله إبراهيم في موسوعته السردية تخطب فيها بين التأصيل والتجديد، وعبد الملك مرتاض استقى من عدة مناهج إلى جانب تلقيه من جينيت وذلك أوقعه باللبس والتخبط، أما الناقد سعيد يقطين الذي استقى سردية جينيت بموضوعية ووعي، فحاول بناء مشروع متكامل في السرديات باعتماده السرديات (التوسيعية والحصرية).

٢- التلقي العربي لسرديات جيرار جينيت (مقولة الزمن نموذجاً):

سبق و أن ذكرنا بعض أعلام السرد العربي وقد اعتمدوا على ما قدمه جينيت في مجال السرد على نحو كبير، ومع ذلك لم يسرِ التلقي العربي في مستوى واحد، فهو يتذبذب بين التطبيق والانبهار الذي لا يدل على وعي بطبيعته، ولا عن دراية بأسسه المرجعية التي تلقي بإنجازات الشعرية البنيوية مع مدّ جسور مع البلاغة وطروحات أرسطو، وقد مثّل هذا المستوى اليمنية آمنة يوسف في كتابها (تقنيات السرد في النظرية والتطبيق) وكذلك المصري السيد إبراهيم في بعض فصول كتابه (نظرية الرواية)... ومستوى ثانٍ يستثمر أطره بالتعديل والإغناء، مراعاة لخصوصية الأشكال السردية العربية، ويمثّل المستوى الثاني بكثير من الاقتدار سعيد يقطين في كتبه المختلفة: (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي) و(الرواية والتراث السردية)، و(الكلام والخبر).

كذلك الأمر لدى التونسي محمد نجيب العمامي في كتابه (الراوي في السرد العربي المعاصر) عن هذا التصرّو فهو يختار ويعدّل بما يستطيع ليُجعل طرحه يؤسّس لرؤية نقدية جديدة تضطلع بمهمة استكشاف مهمة الراوي ووظيفته في الرواية العربية المعاصرة.

إن دقة طرح جيرار جينيت وكثافته وكذلك ملازمة مفاهيمه نصوصاً سردية متنوعة المصادر والمشارب قد تكون سبباً في اختلاف توظيف آلياته في النقد العربي المعاصر؛ فترجمة أعماله يعترّيها كثير من اللبس

^{٣٢٥} الحجمري، (١٩٩٨)، ص: ٨٧، ٨٨.

والضبابية التي تتطلب معرفة واسعة بالتراث الغربي قديمه وحديثه. وقد شعر كثير من المترجمين بالصعوبة في أثناء ترجمة كتبه ومنهم الدكتور وائل بركات والدكتور غسان السيد في ترجمتهما لكتاب (جيرار جينيت نحو شعرية مفتوحة)، فقد ورد عنهما في مقدمة الكتاب "إن هذه الحياة الحافلة بالنشاط العلمي المكثف هي التي دعتنا إلى وضع هذا الكتاب بين يدي القارئ العربي، على الرغم من الصعوبات الكثيرة التي اعترضتنا خلال عملية الترجمة بسبب ما تتميز به لغة جينيت من كثافة ودقة وصعوبة"³²⁶

وكذلك ذكر مترجم كتاب (خطاب الحكاية) محمد معتصم وزميله بكثير من المشقة الناتجة عن "كثرة الإحالات إلى الأعمال الأدبية الغربية، من ملاحم وأقاصيص، وقصائد والتلميحات إلى شخصياتها فضلاً عن وفرة المصطلحات التي نحتها جيرار جينيت أو اشتقها بنفسه"³²⁷ وتلك سمة تكاد تكون الطابع العام لمؤلفاته.

٢-١- المصطلحات السردية الجينية في النقد العربي (المصطلح الزمني نموذجاً):

لم تخرج مصطلحات جينيت الزمنية عن الظاهرة العامة التي تشوب المصطلحات النقدية العامة التي وفدت على النقد العربي، فهي متباينة ومتناقضة، يكاد كل باحث ينفرد بمصطلحات خاصة به تبعاً لمصدر مفاهيمه وطرق تعامله معها، وتبعاً لطبيعة الترجمة التي يتطرق إليها. يؤدي تباين المصطلحات إلى تباين المفهوم فهما مرتبطان ببعضهما، وهذا يقود إلى الالتباس، ويغلق منافذ النصوص، مما يؤدي إلى تشويش الفكر.

كان جينيت يسعى من خلال الإكثار من المصطلحات والجروح بها نحو الدقة العلمية، إلى تجاوز المصطلح النقدي الشائع في الدراسات السابقة.

لا تظهر الدراسات العربية في كثير من وجوها التزاماً بالمعايير النقدية التي كان يرمي إليها جينيت؛ إذ غلب على معظمها طابع الترجمة المستعجلة التي لا تتعدى أحياناً الدلالة الكاملة في المعاجم بل إن بعضها كثيراً ما مزج بين مصطلحات من حقول مختلفة. وذلك أمر خطير؛ إذ يحيل العملية النقدية إلى ضرب من الفوضى الفكرية والنقدية والتي تقود إلى استسهال النقد نفسه، وجعل أمره متيسراً فلا ضابط يشده ولا قوانين تحكمه.

³²⁶ مونتالبيتي، (٢٠٠١)، ص:٧.

³²⁷ جينيت، (١٩٩٧)، مقدمة الترجمة، ص:١٩.

-بعض المصطلحات الزمنية التي تلقاها العرب:

تطلق آمنة يوسف على *ordre* نظاماً (النظام) وهي ترجمة حرفية لا تراعي المفهوم الحامل له. إذ إنه تحديد لطبيعة العلاقات ضمن الترتيب الزمني بين تعاقب الأحداث في الحكى وترتيب زمنها في الوضع السردى، لا يقوم النظام على الإحالة عليه، إذ عادة ما يأتي مفارقاً للفوضى، وذلك ينأى عما كان ينشده جينيت. كذلك تسمى *Analepses* الارتداد، وهو مصطلح صاحب روايات الواقعية وذلك يبتعد عن التقنيات السردية أو الزمنية.

أما الباحث المغربي سمير مرزوقي فيترجم *anachronic temporelle* بالمتتافرات الزمنية، وهي غير المفارقات الزمنية التي يعينها جينيت.

ويترجم الجزائري عبد الحميد بورايو *ordre* الانتظام التي لا تختلف عن النظام الشائعة في صيغة الفعل المشتق منه.

وينفرد المصري مراد عبد الرحمن مبروك بترجمات ربط فيها جميع المصطلحات التي ارتضاها بالنعوت، وهذا يدل على العجز عن اشتقاق مصطلحات تقي بمصطلحات جينيت. فترجم مصطلح *la durée* بـ(التتابع الزمني) بعد أن سمى *ordre* بـ الترتيب الزمني، وكلمة التتابع ترادف كلمة الترتيب، وهذا لا يجوز لأن المصطلحين عند جينيت مختلفان.

أما مترجمو (خطاب الحكاية) فاقتروا مصطلحات خاصة، تبعاً للسياق الذي يؤسس له جينيت وقد اعترفوا في أكثر من موضع بصعوبة ترجمة أعماله كما مرّ معنا. وهي بإيراد ثلاثة مصطلحات هي أساس طرح جينيت:

١- *ordre* الترتيب

٢- *durée* المدة

٣- *Frequenc* التواتر.

هذه الترجمات تلتقي مع ترجمات الدكتور وائل بركات والدكتور غسان السيد وغيرهم ممن آمن بهذه الترجمات القريبة مما يرمي إليه جيران جينيت وينشده.

-تطبيقات الزمن السردى في النقد العربى وفق رؤية جينيت:

استلهم العرب مفاهيم جينيت الزمنية على الرغم من تباين المصطلح الجينيتي لديهم، فمقاربة الأشكال السردية العربية لا تقام إلا باستحضار التقنيات التي عرضها في (خطاب الحكاية). والحقيقة إن بعض تلك الدراسات قد أظهرت قدرة فائقة في حسن توظيف المصطلح، ووعياً تاماً بطبيعته وأبعاده. يظهر ذلك جلياً في كتابات سعيد يقطين، فيما ركنت دراسات أخرى إلى ترديد مقولات جينيت دون تمحيص ولا تدقيق ودون الأخذ بالتعديلات التي عرضها الناقد نفسه في كتاب (عودة إلى خطاب الحكاية)، كما وسمه مترجمه محمد معتصم، فصار استلهاً تلك المفاهيم وفق هذا التصور ميكانيكياً، لا يغوص في مكامن الأشياء ولا يبحث عن الدلالات المفترضة فيه. ولا يمكن رصد طبيعة استثمار تنظيرات جينيت في مقام مثل هذا، فمجالاته كثيرة وطرقه متعددة، ولكن سنكتفي ببعض النماذج التي تجسّد إلى حد بعيد التعالق الذي أحدثه النقد العربى المعاصر مع المنجز الغربى ممثلاً بسردية جينيت:

١- آمنة يوسف وعمر عيلان:

١-١ - آمنة يوسف في كتابها (تقنيات السرد):

تميّز آمنة يوسف^{٣٢٨} في كتابها (تقنيات السرد في النظرية والتطبيق) في تحديدها للزمن الروائي من خلال: ما سمّته بأقسام الزمن السردى، وتجعله في ثلاثة أنواع (زمن تاريخي أو اجتماعي، زمن نفسي، زمن داخلي أو خرافي) وتمثل لكل نوع بنموذج من الروايات موضوع الدراسة.

أما استحضارها لتنظيرات جينيت فيأتي عندها تحت تسمية مستويات الزمن السردى، وواضح أن هذا الإجراء ينطوي على التباس؛ إذ ما الذي يمنع من تسمية الزمن التاريخي والنفسى بمصطلح مستويات أيضاً. ثمّ تعلن بعد ذلك اهتمامها بالنظام والمدة، ولا تلتفت إلى التواتر فهو عندها "قضية أسلوبية، تدخل في مجال التقييم

^{٣٢٨} كاتبة وناقدة يمنية. أستاذة في كلية اللغات بصنعاء، تعد أول متخصصة أكاديمياً في مجال السرد في اليمن.

الفني للعمل الأدبي، جيده وريئته... وما إلى ذلك من القضايا الفنية التي قد تتأى بمسار ما نقاربه بنويًا^{٣٢٩}

ولا ريب أنّ حكماً على هذا النحو ينطوي على سوء تقدير لطبيعة تشكّل الزمن في الخطاب الروائي، فلا يأتي الزمن في الخطاب بصيغة زمنية بالضرورة؛ إذ يكفي أن يكون التواتر لحكاية واحدة، مرّة واحدة، أو مرّات عدّة، للدلالة على طبيعة تعامل الروائي مع الزمن. يضاف إلى ذلك أن القضية في زمن الخطاب ليست مقتصرة على الزمن ذاته، وإنما في طبيعة تعامل الروائي معه. ولعلّ ذلك ما دفع جينيت إلى عدّ (التواتر) مما لم ينل اهتمام الباحثين، على الرغم من أنها تشكّل إحدى الأشكال الزمنية السردية. فأى مسوغ يمنح الناقدة حق إقصاء التواتر من دائرة اهتمامات البنيوية الشكلانية كما سمتها.

أما إذا انتقلنا مع الناقدة إلى التقنيات المتضمّنة تحت ما سمّته المستويات، فإنها تسمي قسمي المفارقات السردية بالارتداد والاستباق، وهما مصطلحان يرتبطان بالمعطى النفسي، وفي سياق عرضها للمفاهيم وتقديم النماذج المجسّدة لها، تلاحظ آمنة يوسف ارتباط الاستباق بوصفه تقنية زمنية تأتي في بنية "الرواية التقليدية، على وجه الخصوص، وتؤدي إلى قتل عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين، لدى القارئ، حين يعلن الراوي التقليدي عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها"^{٣٣٠} ولا شك أن هذا الطرح لا يراعي خصوصية هذه التقنية، ولا يتطابق مع ما ربطه به جيرار جينيت فهو على خلاف ما زعمت نادر الوجود في الرواية التقليدية والواقعية؛ إذ لا ينسجم مع تصوراتها، وعادة ما يرد في السيرة الذاتية "بسبب طابعها الاستعدادي المصرح به بالذات والذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما"^{٣٣١}. ولعل ما ذكرته الباحثة يعزز ما يلاحظه القارئ لكتابتها، فهي تخص جينيت بالاسم دون أن تحيل على كتاب واحد له، سواء كان بلغته أم كان مترجماً عنه، فهي تحيل على مقولات ودراسات عربية اتخذت من الزمن موضوعاً واستحضرت مفاهيم جينيت.

إن دراسة آمنة يوسف تقتقر إلى كثير من العمل والاستقاضة في الطرح مع عدم القدرة على استثمار المنجز النقدي الذي اقترحه جينيت.

^{٣٢٩} يوسف، (٢٠١٥)، ص ١٠٣.

^{٣٣٠} المرجع السابق، ص ١٢٠.

^{٣٣١} جينيت، (١٩٩٧)، ص ٧٦.

١-٢- عمر عيلان^{٣٣٢} في كتابه (الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي):

أقام الناقد عمر عيلان في كتابه (الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي) دراسة سيسوبنائية^{٣٣٣} في بعض الروايات "في مقاربتة للزمن من خلال رصد مجموعة كبيرة من المفاهيم، بدأها باعترافات أوغسطين^{٣٣٤} ثم عرج على طروحات الشكلايين الروس، وما أفرزه تفريقهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، إذ أصبح الحديث عن زمن القصة وزمن الخطاب أمراً ممكناً، وقد اعترف بفضلهم في "بداية الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية ومنطلق في مكوّناته وخصائصه بهدف صياغة منهجية واصفة لتحديده"^{٣٣٥} أشار إلى الطرح اللساني وبخاصة ما قدمه اللغوي الفرنسي بنفيسست Benvenist (١٩٠٢-١٩٧٦)، ثم ينتقل إلى الأشكال الثلاثة التي حدّدها تودوروف (التسلسل والتضمين والتناوب)، وينتهي بمفاهيم الزمن في النقد الحديث بتصور جينيت وبخاصة في كتاب (خطاب الحكاية)، والذي عرضه باسم ينفرد به وحده إذ أطلق عليه (خطاب القصة) ولا شك أن المصطلحين مختلفان في السرديات الحديثة؛ فالحكي أوسع من القصة فهو يشملها، انطوى ذلك على خلفية مصطلحية لم يظهرها الباحث.

يعترف عيلان بدقّة مصطلحات جينيت وعلميتها على الرغم من أنه اعترض على آليتها، على اعتبار أن صاحبها تغاضى عن زمن القراءة الذي رآه مهماً، فيما أن (خطاب الحكاية) قد أثر في وجوده وكشف أهميته غير أنه اعترف باستحالة ضبطه فزمن القراءة مرتبط بطاقات الفرد التي تختلف بحسب القدرات.

كانت قراءة عيلان موجهة بالأساس إلى التركيز على البعد الاجتماعي والأيديولوجي في روايات عبد الحميد بن هدوقة^{٣٣٦}، فكان تبعاً لذلك يختار من الأثر ما يتوافق مع الغرض وما هو قادر على استكشاف مكانه متتبعاً أحداثاً بعينها عدّها مؤشرات زمنية (الميثاق الوطني والتطوع الطلابي) واقتضى الوقوف على المفارقات

^{٣٣٢} ناقد جزائري، وهو أستاذ الأدب والنقد المقارن والسيميولوجيا في الجزائر.

^{٣٣٣} سيسوبنائية: البنائية الاجتماعية، وهي نظرية ترى بأن المعارف تبنى اجتماعياً وبشكل تبادلي، أي من خلال التفاعل مع المحيط الاجتماعي للمتعلم.

^{٣٣٤} اعترافات أوغسطين: مجموعة مؤلفات للفيلسوف أوغسطين، يحكي فيها سيرة ذاتية، تتألف من ١٣ كتاباً.

^{٣٣٥} عيلان، (٢٠١٧)، ص: ٢٧٢.

^{٣٣٦} عبد الحميد بن هدوقة: أديب وروائي جزائري (١٩٢٥-١٩٩٦م)، من أعماله (ريح الجنوب)

الزمنية استثمار آليات جينية ممثلة في (النظام) (المدة) مع إغفال (التواتر) الذي تغاضى البحث عن استحضاره لأنه يعتقد بعدم نفعه أو بانتمائه لحقل نقدي آخر.

أما إذا تحدثنا عن المشهد بوصفه تقنية من تقنيات المدّة في رواية (بان الصباح) للروائي عبد الحميد بن هدوقة، وفق رؤية الناقد عيلان فمن رصد جملة "من القضايا الأساسية التي تتيح للقارئ الاطلاع بصورة مباشرة على الشخصيات وأفكارها وقناعاتها وحياتها اليومية"^{٣٣٧} وهو ربط لا يراعي خصوصية هذه التقنية التي لا ترتبط بالقارئ أصلاً وإنما في استكشاف كيفية اشتغال الخطاب، وتكون تبعاً لذلك موجهة إلى معاينة الخطاب في سيرورته وطبيعة النسق الزمني الذي يسلكه لإحداث فارقة مع زمن القصة.

إن تلقي عيلان لتقنية الزمن عن جينيت في كتابه يبدو كأنه تلقى للبوح النفسي للشخصيات وإظهار الدلالات الاجتماعية، وهذا ليس من أهداف جينيت، فالأبعاد النفسية والاجتماعية وكل ما هو خارج النص يجعل الدراسة مجرد توثيق ورصد.

٢ - سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية):

تمثل دراسة سيزا قاسم^{٣٣٨} (بناء الرواية) محاولة في التطبيق البنوي للرواية العربية وتكمن أهمية دراستها في جمع المفاهيم البنيوية بمختلف تصوّراتها عن عناصر الرواية وتقديمها للقارئ العربي، الأمر الذي جعلها مرجعاً أساسياً لكثير من الدراسات، وهو ما يجعلنا نقف عندها، لاسيّما أنها لجأت في دراستها إلى النقد الشكلائي والنقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي الفرنسي. واعتمدت بصورة خاصة على أعمال الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) وأعمال اللغوي الروسي بوريس أزينسكي B.Uspenski.

وقد تطرّقت الناقدة لدراسة الزمن الروائي وفق المفهوم البنوي، لاسيّما في تطبيقات جيرار جينيت، وقد أشارت إلى ذلك صراحة في مستهلّ دراستها المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، إذ قالت:

"وقد اعتمدنا في دراستنا هذه في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جينيت. رغم انتمائه إلى مدرسة

^{٣٣٧} عيلان، (٢٠١٧)، ص ٣٠٥.

^{٣٣٨} ناقدة مصرية، تعد من أهم النقاد العرب المعاصرين الذي تخصصوا في الأدب المقارن

النقد البنائي الفرنسيّة وتأكيدّه على ضرورة الالتزام بهذا المنهج، يعترف بضرورة أخذ المناهج الأخرى في الاعتبار مثل المنهج التفسيري والمنهج التاريخي^{٣٣٩}

فقد عدّت سيزا قاسم تطبيقات جيرار جينيت وثيقة نقدية صالحة لمقارنة الزمن في النص الروائي العربي، لكن لا بدّ لنا أن نتنبّه هل فعلاً طبّقت ما قالت؟ إنّ ممارساتها التطبيقية ستكشف عن ذلك.

٢-١ - محوريّة الزمن في دراسة سيزا قاسم:

لابدّ من الإشارة إلى أهميّة الزمن بنظر الناقدة ونعرّف السبب الذي جعلها تعالجه في دراستها، فقد أخذت ما أشار إليه مندولا A.A Mendilow في كتابه (الزمن والرواية) بأن "هناك أزمنة خارجية (خارج النص) وهي زمن الكتابة وزمن القراءة - ووضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها- ووضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها"^{٣٤٠}

هناك أيضاً أزمنة داخلية (داخل النص) وهي الفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية، مدّة الرواية ترتيب الأحداث وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول...

ذكرت سيزا قاسم مبررات دراستها للزمن:

١- "لأنّ الزمن محوريّ في الرواية وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في النفس دوافع أخرى محرّكة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.

٢- لأن تعدّد التقنيات المتّبعة في البناء القصصي إنّما هو وفقاً لتعدّد المدارس الأدبيّة، فكلّ مدرسة أدبيّة تقنيّتها الخاصّة في عرض الزمن.

٣- نرى أيضاً أنّ الزمن ليس له وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النصّ مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئة فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية^{٣٤١}

ماسبق يلوّح بأفكار جينيت، ولكن لتبدو الصورة واضحة سننتبع دراستها للزمن ونلاحظ مدى تأثير جينيت فيها.

^{٣٣٩} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٢١

^{٣٤٠} المرجع السابق، ص: ٣٧.

^{٣٤١} ينظر: المرجع السابق، ص: ٣٨

٢-٢- تأثر سيزا قاسم بجيرار جينيت:

المعروف أن الأزمنة هي الماضي والحاضر والمستقبل، وقد ذهبت المؤلفة إلى أن الزمن الماضي يصبح حاضراً بالنسبة للقارئ وبالنسبة للشخصيات التي تتحرك في الرواية، أما المؤلف فإنه منذ بدأ في كتابة الرواية في أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى ومضى، فالزواي يكون عالماً بأحداث القصة وبنهايتها، ثم ركزت المؤلفة على الاهتمام بالرؤية الحديثة بالزمن الحاضر والنظرة الحديثة إليه كما تراه أنه "لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب" ^{٣٤٢} في رؤيتها هذه لم تأت بالجديد كلها أفكار منقولة عن جينيت.

ومما نقلته عن جينيت أيضاً أن "الرواية خلاف الخطاب رغم اشتغالها على نفس الأحداث، ففي الرواية يتم ترتيب الأحداث وربطها وفقاً للتسلسل المنظم الذي قُدمت به الأحداث في العمل الأدبي" ^{٣٤٣} ففي كتاب (Figures3) قدم جينيت مجموعة تعريفات للسرد مَيَّز فيها بين الخطاب والقصة-كما لاحظنا سابقاً- منها عندما ذهب إلى "أن السرد هو تعاقب الأحداث التي تشكل موضوع الخطاب" ^{٣٤٤}

وفي مجال اهتمامها بالزمن الماضي والحاضر والمستقبل، أشارت إلى أن "الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية النفسية أكثر من حياته الخارجية لذلك تزامن الحاضر والمستقبل والماضي وكان لابداً للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فالروائي يختار نقطة البداية التي تحدّد حاضره وتضع بقيّة الأحداث على خطّ الزمن من ماضي ومستقبل وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنّه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل" ^{٣٤٥} فهي تربط الحالة النفسية بزمان الحاضر لتبرّر للروائي ذلك، وهذا رأي لم يشر إليه جينيت، واكتفى بالتمييز بين زمن السرد وزمن القصة. وهذا ما ستقلعه قاسم لاحقاً.

الماضي	الحاضر	المستقبل	خط الزمن
--------	--------	----------	----------

حاضر / ماض	مستقبل / حاضر	مستقبل / ماض	الماضي / ماض
------------	---------------	--------------	--------------

^{٣٤٢} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٤١.

^{٣٤٣} المرجع السابق، ص: ٣٠.

^{٣٤٤} G.Genette,(1972) , P: 71

^{٣٤٥} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٤٢.

-افتتاحية الرواية وخصائصها الزمنية

بدأت سيزا قاسم دراستها بافتتاحية الزمن، بحيث ترى أن الرواية تبدأ وسط الأشياء *in media res* والقطع في لحظة من حياة الشخصيات في نقطة معينة واجب، فيبدأ القارئ من هذه اللحظة لا يعلم شيئاً عما حدث أو عما سيحدث، فلا بدّ أن يُقدّم له بعض المعلومات التي ستبين له سير القص. وفصلت المؤلفة الحديث في نقطتين هما:

١- ذكر الخصائص الزمنية والفنية لافتتاحية الرواية الواقعية، وقدّمت مثلاً على ذلك فقد كان (بلزاك أشهر من أصل تقنية هذه الافتتاحية الواقعية وأرسى قواعدها، ونهج منهجه من جاء بعده وظلّت الافتتاحية الواقعية بالنسبة للرواية الواقعية موضع عناية خاصة من الكاتب).

٢- اهتمت بتحليل افتتاحية ثلاثية نجيب محفوظ.

كانت الافتتاحية تستغرق حيزاً كبيراً نسبياً من الرواية، نجح بعض الروائيين في اختصارها بالعودة إلى الشخصيات نفسها، ومثال ذلك لديها الروائيان بلزاك وزولا فقد "كتبوا روايات متعدّدة تكرر فيها نفس ظهور الشخصيات ممّا مكّنهم من اختصار الافتتاحيات، بل الاستغناء عنها استناداً إلى معرفة القارئ لهؤلاء الأشخاص والخلفية التي صنعتهم والعالم الذي تدور فيه أحداث الرواية"^{٣٤٦}، ثم طبقت ذلك على ثلاثية نجيب محفوظ، تقول: "بينما تمتدّ افتتاحية (بين القصرين) إلى مئة وأربع صفحات (إلى خمس الرواية تقريباً) وتنقسم إلى ١٥ فصلاً، بينما انكمشت افتتاحية (قصر الشوق) إلى ثلاثة فصول في ٥٤ صفحة، ولم يحتج نجيب محفوظ إلّا إلى فصل واحد في ثماني عشرة صفحة لتقديم افتتاحية (السكرية) حيث أصبحت الشخصيات معروفة"^{٣٤٧}

نلاحظ أن الناقدة كان اهتمامها بالافتتاحية اهتماماً مقارناً، حتّى وإن أتت بحديثها عن الزمن لكنّها قصدت المقارنة مع رواية جلزوردي.

^{٣٤٦} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٤٤. بلزاك Balzac: (١٧٩٩-١٨٥٠) روائي وناقد وكاتب مسرحي فرنسي، زولا Zola: (١٨٤٠-

١٩٠٢م) روائي فرنسي، وهو من النماذج المهمة التي تتبع الطباعية.

^{٣٤٧} المرجع السابق، ص: ٤٤.

- الترتيب الزمني للأحداث:

ضمن الإشارة النظرية لسيّزا قاسم إلى أن الأحداث هي الوحدة الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله، غير أن القاص يواجه صعوبة ترتيب الوحدات اللغوية (الكلمات والجمل والفقرات) لتتسجم زمنياً مع الأحداث، ومن الواضح أن دراسة الأبنية الزمنية للنص الروائي لا يمكن أن تكون دراسة دقيقة إذ إن "التعرجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحدات النص الروائي من أصغرها حجماً وهي الجملة إلى أكبرها اتساعاً وهي الرواية بأسرها"^{٣٤٨} هذا على الصعيد النظري، ولكن هل طبقت ذلك فعلاً في تحليلاتها؟ وهل تحدّثت عن البنية الزمانية الكاملة لرواية نجيب محفوظ، سنلاحظ أنها اكتفت بتقديم بنى تجزئية توصلت إليها الناقدة عند عرض كل فكرة عن الزمن في النقد البنيوي، ومحاولة تقديم تطبيق سريع على الثلاثية.

تقول في معرض تطبيقاتها: "أنّه يكفي أن نستشهد هنا بنص من (بين القصرين) لنبيّن مدى تداخل عناصر

الزمن داخل الفقرة الواحدة من النصّ الروائي"^{٣٤٩} فتوضّح لنا على نحوٍ من الأنحاء تسلسل الجمل في النصّ

الروائي وعدم مطابقته مع التسلسل الزمني:

١- نكست أمينة رأسها حياء في الظاهر.

٢- وفي الحقّ لتواري ابتساماً لم تستطع مغالبتها.

٣- حينما ربط ذهنها بين الصورة التي يتخذها ياسين الآن.

٤- صورة المتأمل الواعظ المجني عليه.

٥- والصورة التي ضُبط بها مساء أمس فوق السطح.

٦- على أن انزعاج ياسين كان أعظم بكثير من القدر الذي سمح له الموقف أن يتظاهر به.

٧- فإنه على فداحة الخيبة التي مُني بها في حياته الزوجية.

٨- لم يفكر لحظة في قطع هذه الحياة.

٩- ووجد فيها ملاذاً ومستقراً ورعاية.

^{٣٤٨} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٥٥.

^{٣٤٩} المرجع السابق، ص: ٥٥.

١٠- إلى ما بشرت به من أبوة وشيكة رَحَب بها أيما ترحيب

١١- تمنى دائماً أن تبقى وراء ظهره ليعود إليها من شتّى جولاته كما يعود الرّحالة في نهاية العام إلى وطنه.

١٢- ولم يغب ما سيجرّه عليه ذهاب زوجته من نزاع جديد بينه وبين السيّد عفت

١٣- أي ما يُلبس هذا كلّ من فضيحة ستفوح رائحتها حتى تزكم الأنوف^{٣٥٠}

من خلال النص ترى الناقدة "التسلسل الزمني لا يطابق بأي شكل من الأشكال تسلسل الجمل في النص الروائي"^{٣٥١} وهنا نلاحظ أن الناقدة لم تقدم تحليلاً للبنية العامة لترتيب الأحداث على مستوى القصة وعلى مستوى السرد ومقارنة ذلك بالترتيب الطبيعي على مستوى القصة، فقد اهتمت بزمان القصة فقط متغافلة عن الأهمية التي تكون لزمان السرد؛ لأنّ زمن السرد "هو الذي يقدّم صورة عن الأداء الفني للرواية"^{٣٥٢}، فهي لا تقدّم سوى صورة كآلية للتركيب الزمني لمجموع النص، وممارستها باقتطاع نصّ من رواية يحوي ثلاث عشرة جملة ثمّ تحللها لن تخدم الدراسة الزمنية التي ننتظرها، فالانشغال بالجزئيات يؤكّد أنّها لا تقدّم سوى أمثلة للإشارات النظرية التي اقتبستها عن جينيت والغرب.

- استعراض بعض الآراء النظرية لسيزا قاسم عن الاسترجاع وممارستها التطبيقية :

في حديثها عن الاسترجاع الذي عرّفته على أنه "العودة إلى الوراء"^{٣٥٣} ترى أنه "كثير في النص الروائي الواقعي عامّة ويتمثل بأن يترك الروائي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدثها"^{٣٥٤} ونقلت سيزا قاسم في تقسيمها للاسترجاع ما قاله جينيت، فتقسّمه على ثلاثة أنواع:

١- استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

٢- استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، قد تأخّر تقديمه في النص.

^{٣٥٠} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٥٥

^{٣٥١} المرجع السابق، ص: ٥٥.

^{٣٥٢} لمبيداني، (٢٠٠٠)، ص: ١٢٧.

^{٣٥٣} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٤٠.

^{٣٥٤} المرجع السابق، ص: ٤٠.

٣- استرجاع مختلط: هو ما يجمع بين النوعين.

وترى أنّ "الاسترجاع الخارجي له نفس الوظيفة عند نجيب محفوظ"^{٣٥٥} ويحتاج الكاتب إلى العودة إلى الماضي الخارجي في بعض المواقف في الافتتاحية، وكذلك إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديداً عليها من الذكريات، كلما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها، أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجدّ من أحداث بالابتعاد يختلف معناها، إذ إنّ الحاضر يضفي عليها ألواناً جديدة وأبعاداً متغيرة، وتكون المقاربة والمقابلة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي إشارة إلى مسار الزمن، ومقاماً لإبراز معالم التغير ومواضع التحوّل.

وضمن ممارستها التطبيقية توضح قاسم أن نجيب محفوظ من خلال روايته يتساءل عن الأحوال في الماضي وكيف أصبحت؟ وتبرّر ذلك بأن العادات تتغير أو تبقى كما هي ولكنها تأخذ معنىً جديداً أو تفقد معناها كله، مثال ذلك: ما ذكرته الناقدة من رواية نجيب محفوظ: "ولكن عائشة كانت مشغولة في تلك اللحظة بالتطلع إلى مرآة فوق نضد بين حجرة السيد وحجرتها. لم تزايلها عادة التطلع إلى المرآة وإن لم يعد لها معنى. بمرور الزمن لم يعد يروّعها منظر وجهها الضحل وكلما سألها صوت باطني "أين عائشة زمان؟" أجابت دون اكتراث: وأين محمد وعثمان و خليل؟"^{٣٥٦}.

يستخدم الروائي أسلوب الاسترجاع الخارجي أيضاً عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها، ويظهر هذا النوع من الاسترجاع في (السكرية) أكثر منه في (قصر الشوق) (مقابلة كمال لإسماعيل لطيف، ظهور بدور أخت عائدة شداد، عودة حسين شداد من الخارج بعد غيبته سنوات وإطلاعه من كمال على أمور أسرته، وطلاق عائدة ثمّ زواجها التالي، ووفاتها، وهذه الحادثة الأخيرة من نوع الاسترجاع المزجي ذلك أن تشييع كمال جنازة عائدة يُروى في الرواية)

أما عن الاسترجاع الداخلي فترى سيزا قاسم أنّه يتطلبه ترتيب القصّ في الروايات وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة؛ إذ يستلزم النصّ أن يترك الشخصية الأولى "ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية"^{٣٥٧}.

^{٣٥٥} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٥٨-٥٩.

^{٣٥٦} المرجع السابق، ص: ٥٩.

^{٣٥٧} المرجع السابق، ص: ٦٠.

ومثال ذلك لدى سيزا قاسم من الرواية أنَّ النص يقدّم لنا زيارة الأبناء لأميّة وهي في بيت أمّها ثمّ رجوعهم إلى المنزل، ثمّ يلي ذلك في النص عودة إلى حياة الأختين في أثناء غيبة أمنيّة وهي في بيت أمّها، ثمّ يلتحم القصّ الأوّل مع الاسترجاع ويستمرّ سيره بعد ذلك.

أشارت الناقدة إلى أنّ هذا النوع من الاسترجاع قليل في الرواية الواقعية، لأنّ الكاتب يلتزم التسلسل الزمني ويضع الحوادث الواحدة تلو الأخرى على خطّ التسلسل الزمنيّ لتجنّب هذا النوع من الاسترجاع الذي قد ينتج فيه بعض اللبس^{٣٥٨}

وبالإضافة إلى ذلك ترى الناقدة أنّ نجيب محفوظ يستخدم الاسترجاع الداخلي لعرض حوادث بأكملها (قد تمتدّ لأعوام)، كذلك يستخدم لربط حادثة بسلسلة من الحوادث المماثلة لها؛ إذ إنها لم تذكر في النص الروائي من باب الاقتصاد (مقابلة أحمد لحبيته في المكتبة)^{٣٥٩}

لاحظت الناقدة بعض الأساليب التي يستخدمها نجيب محفوظ لهذا الربط منها:

- تطويق مقطع الاسترجاع بعبارة مماثلة في طرفيها: في البداية والنهاية. مثال: تعالى صوت العجين...تعالى صوت العجين. هذا التطويق يشبه تطويق الجملة المعترضة.
- يقدّم حدثاً في الحاضر يطلق به مجريات الذكريات بحيث يأتي الاسترجاع طبيعياً عند نجيب محفوظ (رؤية الفاكهي تُحرك عند ياسين الماضي كلّهُ)^{٣٦٠}
- الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع؛ وهو من التقنيات المستحدثة في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكلّ شيء.

- خلط الاسترجاع في بعض المواضيع (خاصّة كمال في تجربته العاطفية) بأحلام اليقظة والتحليل النفسي.
- استخدام المنولوج الداخلي غير المباشر style indirect libre في مقاطع الاسترجاع التي تعتمد على

الذاكرة^{٣٦١}

^{٣٥٨} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٦١

^{٣٥٩} المرجع السابق، ص: ٦١

^{٣٦٠} ينظر: المرجع السابق، ص: ٦٤

^{٣٦١} ينظر: المرجع السابق، ص: ٦٤.

إن أهميّة عمل سيزا قاسم تبقى قائمة لا في جانب التحليل، بل في جانب تقديم كثير من المعلومات النظرية عن مفهوم الزمن وغيرها من المفاهيم التي طرحتها. ففي كتابتها بالنسبة للزمن قدّمت الناقدة تعريفاً بأنواع الاسترجاع (Analepses).

غير أنّها أهملت الإشارة إلى المفارقات الزمنية التي تساعد على ضبط البنية الزمنية في كل عمل قصصي قصد إدراك الفرق بين زمن الأحداث، وزمن السرد.

استعراض الممارسة النظرية والتطبيقية لسيزا قاسم حول الاستباق:

أشارت سيزا قاسم إلى أنّ هذه الظاهرة موجودة في الملاحم الهومييرية؛ إذ تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية إلا أنّها نادرة في الرواية الواقعية وفي القصّ التقليدي عموماً؛ لأنّ هذه الظاهرة تتناقض مع فكرة التشويق التي هي العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية، وتتنافى كذلك مع مفهوم الراوي الذي يكشف أحداث الرواية ويُفاجئ مع القارئ بالتطوّرات غير المنتظرة.

وترى الناقدة أيضاً أنّ "الشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوبة بضمير المتكلم؛ إذ إنّ الراوي يحكي قصّة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل وبعد لحظة بداية القصّ، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النصّ ومنطقية التسلسل الزمني"^{٣٦٢} ولذلك ترى سيزا قاسم أن نجيب محفوظ شأنه شأن الواقعيين لا يتناول المستقبل في صورة استباق أو تنبؤ لإخبار القارئ بما سيقع إنّما كان يمس المستقبل في صورة توقّعات أو تخطيط من الشخصية لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف التي تجتازها وكانت هذه التوقعات أو الخطط تتحقق أو تخيب وفقاً لتطور الأحداث، ولم تكن استباقاً إلى تقديم الحوادث اللاحقة بأيّ حال.

وتستدلّ سيزا قاسم على استخدام الاستباق في رواية جلزوردي John Galsworthy^{٣٦٣} في بعض

المواضع، ويقدم الحدث لا كما يقع وإنّما كما سيُحكى فيما بعد في مجلس العائلة فأكد بهذه النقطة أهميّة مجلس

^{٣٦٢} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٦٥.
^{٣٦٣} ينظر: المرجع السابق، ص: ٦٥.

العائلة في تقييم الأحداث؛ حيث إن الأحداث لا تأخذ معناها الحقيقي بالنسبة إلى الفورسايت Forsythe إلا في إطار مجلس العائلة وفي ضوء تقييمه لها.

وتشير قاسم إلى أن جلزورثي Galszorthy يفصل بين الاستباق ومستوى القصّ الأول في أربعة مع المواضع الخمسة بظرف الزمان (Afterwardes) وهذه المواضع الخمسة هي عبارة عن حديث الشخصية عن الأحداث في مجلس العائلة لا لأحداث نفسها مروية في حد ذاتها.

وترى الناقدة أن "الترتيب الزمني للأحداث في الثلاثية هو الترتيب الزمني في الرواية الواقعية التقليدية"^{٣٦٤} ولكن الذي يبدو واضحاً أن نجيب محفوظ استفاد في هذا الإطار من بعض التقنيات المستخدمة تحت تأثير علم النفس في مجال تداعي الأفكار (الاسترجاع)، معتمداً على تحرك نفسي في الحاضر وتقنيات رواية تيار الوعي^{٣٦٥} في استخدام المونولوج الداخلي وإسقاط إطارين زمنيين في وحدة قصصية واحدة وهي الافتتاحية.

ونرى ما يراه الناقد عمر عيلان في موقفه إزاء ما قدّمته الناقدة سيزا قاسم فيما يخصّ تقنية الاستباق أنها "أبعدته من الدراسة كونه ظاهرة نادرة في الرواية الواقعية، واستخدمت بدله البعد النفسي المحكوم بفكرة التداعي الاسترجاعي والمناجاة وهما تقنيتان تخصان روايات تيار الوعي والرواية النفسية"^{٣٦٦} ولعلّ هذا الموقف النقدي هو الذي جعل الاستفادة من مفاهيم العلوم الإنسانية في محاولة رصد خصوصيات الزمن الروائي الذي قسمته على: زمن طبيعي وزمن نفسي.

-الزمن الروائي من حيث سرعة النص وبطئه:

تطرّقت سيزا قاسم إلى أشكال الحركة السردية التي حدّدها جينيت لقياس سرعة النص وبطئه؛ إذ إن السرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث، وهكذا يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة

^{٣٦٤} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٦٥

^{٣٦٥} يطلق مصطلح تيار الوعي في النقد الأدبي على التقنية الأدبية التي تسعى لإظهار وجهة نظر الشخص من خلال صياغة تسلسل الأفكار بصيغة كتابية، والأفكار هي محادثة داخلية غير مترابطة متعلقة بأفعال الشخص. صاغ المصطلح لأول مرة وليام جيمس في كتابه (مبادئ علم النفس) عام ١٨٩٠م.

^{٣٦٦} عيلان، (٢٠١٠)، ص: ٦٨

الحدث) مقاسة بالثواني والدقائق والساعات والسنوات والطول (طول النص) مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات والنص المتطابق^{٣٦٧} وهو الخالي من حركة الإسراع أو الإبطاء؛ إذ العلاقة بين ديمومة الحدث وطول النص متماثلة والتطابق الكامل لا وجود له في الواقع ولا يمكن أن يوجد من باب التجريب.

وذكرت الناقدة أنه لتناول سرعة النص وبطئه لابد من تقسيم النص إلى "وحدات أساسية من حيث طولها أو قصرها الزماني وامتدادها أو تقلصها لتبدأ بالوحدات الأكبر وهي الأجزاء"^{٣٦٨} فكانت التقسيمات التالية :

نجيب محفوظ			
	الفترة	عدد السنوات	الصفحات
بين القصرين	أكتوبر ١٩١٧ - إبريل ١٩١٩	١٩ شهراً	٥٧٧
قصر الشوق	يوليو ١٩٢٤ - أغسطس ١٩٢٧	٣ سنوات	٤٦٤
السكينة	يناير ١٩٣٥ - صيف ١٩٤٤	٩ سنوات	٣٩٥
جلزوردي			
صاحب الأملاك	يونيو ١٨٨٩ - ١٨٨٧	سنة ونصف	٣٠٠
في المحكمة	١٨٩٩ - ١٩٠١	سنتان	٣٠٠
للإيجار	مايو ١٩٢٠ - أكتوبر ١٩٢٠	خمس أشهر	٢٤٥

ما نلاحظه من خلال رؤية سيزا قاسم لسرعة النص وبطئه ومن خلال هذا الجدول مدى الاختلاف بين النصين الروائيين، فبينما تتسع الرقعة الزمنية في ثلاثية نجيب محفوظ نراها تتقلص عند جلزوردي، وبينما تظل الثغرات الزمنية ثابتة عند نجيب محفوظ نجدها تتسع عند جلزوردي. وبينما يترك شخصياته عشرين عاماً بين الجزء الثاني والثالث إذا استثنينا الفاصل الذي يُنهي الجزء الثاني والذي يلخص فيه حياة الطفل جون (من ولادته ١٩٠١ إلى ١٩١٠ وذلك في عشرين صفحة)، ثم إنَّ ثلاثية نجيب محفوظ تمتد على سبع وعشرين سنة منها ثلاث عشرة سنة ونصف نصية، بينما تمتد ثلاثية جلزوردي على رقعة زمنية أوسع، أربع وثلاثين سنة منها

^{٣٦٧} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٧٧

^{٣٦٨} المرجع السابق، ص: ٧٨

ثلاث سنوات نصيّة لاغير، ولاشك أنّ هذه الظواهر تنعكس على الرواية، حيث إن جلزوردي حبس نفسه في إطار زمني رغم اتساع الفترة الزمنية المعطاة، بالإضافة إلى اختياره أسرة عريضة متعدّدة الأجزاء متشعّبة الفروع، فجاءت روايته أكثر اقتضاباً وأقل غنى.

ومن خلال ما سبق تحليله من طرف الناقدة نجد أن "الكاتين لم يعالجا كلّ الأحداث الواقعية في هذه الفترة ولكنهما اختارا لحظات ذات دلالة خاصة وعالجاها معالجة خالصة من حيث إيقاعها الزمنيّ فكّلما ضاقت الفترة الزمنية وقف الكاتب على التفاصيل وغرق في حياة الشخصية النفسية"^{٣٦٩} ولذلك تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع نصّ إلى آخر بين لحظات تغطّي عدداً كبيراً من الصفحات (ثمانى صفحات من لحظة استيقاظ أمينة حتى وصول السيّد، وهي الفترة التي تفترض أنّها لم تتجاوز الدقائق) والأمثلة كثيرة.

الملاحظ على قاسم أنّها عندما تطرقت لزمن السرد كانت معالجتها له معالجة مقارنة بين الروائتين ولم تدرسه في علاقته بزمن القصة.

ومع ذلك، واستناداً إلى ما حدّده جينيت، ترسم الناقدة سيزا قاسم في دراستها لأشكال الحركة خطاطة

تبيّن سرعة الزمن بين مساحة النص وسرعة الحدث:

الثغرة: مساحة النص صفر - سرعة الحدث ∞ لانهاية.

الوقفة: مساحة النص ∞ - سرعة الحدث صفر.

المشهد: مساحة النص $\leq$ سرعة الحدث .

التلخيص: مساحة النص $>$ سرعة الحدث.

ونؤيد هنا ملاحظة الناقد عمر عيلان "أنّ الخطاطة التي قدّمها الناقدة سيزا قاسم في دراستها الأشكال السردية (الزمن في النص السردى) والذي يحدّده جينيت بالمدة *durée* قد تمثّل النموذج المأخوذة عنه بصورة واضحة؛ إذ أشارت إلى الثغرة (الحذف) الوقفة الوصفية، المشهد، وأخيراً التلخيص المجمل، غير أنّها لم

^{٣٦٩} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٧٩.

تلتزم في مجال التحديد المصطلحي بالأصل المنهجي فحين نقلت الخطاطة الرمزية لجيرار جينيت صوّرت جانباً أساسياً منها يتصل بجوهر العملية المقارنة لحقيقة الزمن في النص السردى^{٣٧٠}

أما الخطاطة التي قدّمناها سيزا قاسم، فنرى أنها تختلف عن خطاطة جينيت التي تقيم العلاقة بين المظاهر الزمنية على أساس المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد، بينما "تقدّم الناقدة خطاطة مبنية في جوهرها على مقارنة مساحة النص وسرعة الحدث"^{٣٧١}

وهنا نقلت الناقدة عن جيرار جينيت إحالة دقيقة للخطاطة الزمنية التي وضعها لتوضيح مختلف أشكال الاستغراق الزمني في الحكى، غير أنّها ترجمت بعض الرموز التي شرحها جينيت ترجمة مخالفة للأصل، كما لخصت المعادلات وحذفت بعض الإشارات ثم أغفلت تصحيح الأخطاء المطبعية في الكتاب بحيث لم يعد لتلك الخطاطة معنى. خطاطة جينيت ذكرها حميد الحميداني و"جاءت كالاتي"^{٣٧٢}:

Pause: $TR=n, TH=0$. donc $TR_{\infty} > TH$

Scene: $TR=TH$

Sommaire: $TR < TH$

"Ellipse: $TR=0, TH=n$. donc $TR <_{\infty} TH$

إذن الناقدة حرّفت في الترجمة؛ وسبّب ذلك انعدام الفائدة بوجه تام بالإضافة إلى وجود أخطاء مطبعية،

وزيادة علامات لا وجود لها في الأصل كزيادة علامة الناقص - وزيادة علامة أكبر أو يساوي ($\leq$)

وعلى رغم من جميع ما سبق فقد سجّل لكتابتها أنه من أوائل المؤلفات في نقد الرواية التي استخدمت

رسومات من وضع شخصي له القدرة على التفسير والتوضيح وتبسيط القضايا المعروضة، مع أنه كثيراً ما

شكّلت هذه الرموز والرسومات عائقاً على الفهم، أي إن كتابها كان تفسيراً وتوضيحاً لنظريات وتعريفات جينيت

ليس أكثر.

^{٣٧٠} عيلان، (٢٠١٠)، ص: ٦٨.

^{٣٧١} المرجع السابق، ص: ٦٨.

^{٣٧٢} لحميداني، (١٩٩١)، ص: ١٣٣.

ممارسة تطبيقية لسيزا قاسم لحركات السرد (التلخيص) أنموذجاً:

- بالنسبة للتلخيص أشارت الناقدة إلى أن نجيب محفوظ يستخدم التلخيص لأداء بعض هذه الوظائف ولا يلجأ إليه لأداء سائرها، ومنها كما قالت: "فمن الوظائف التقليدية للتلخيص المرور عبر سنوات طوال في عدد محدود من الأسطر أو بضع فقرات"^{٣٧٣} وهذا النوع قليل عند نجيب محفوظ، ذلك أن الرواية التي تعرض فترة سبع وعشرين سنة يعالج النص منها ثلاث عشرة ونصف فحسب لا بد أن تظهر فيها هذه الظاهرة، ولكن النص يكشف عكس ذلك. فعندما تنظر الناقدة إلى المعالجة النصية في الأجزاء الثلاثة تجد "أن بين القصيرين تعالج تسعة عشر شهراً في ٥٧٧ صفحة بينما تعالج السكرية تسع سنوات في ٣٩٥ صفحة"^{٣٧٤}

استنتجت سيزا قاسم بأن أسباب خلوّ نصّ الثلاثية من التلخيص يتجلى في حصر الحوادث الروائية في إطار زمني محدّد، وقد قدّمت لنا رؤية حول هذا الخلوّ من التلخيص في ثلاثية نجيب محفوظ.

مثال ذلك تصنيفها المدة الزمنية بعدد الفصول كما يلي:

الزمن	الفصل	
بين القصيرين	١٥-١	يوم
	١٦	ليلة في بيت زبيدة
	١٨-١٧	صباح
	١٩	المساء
	٢٠	العصر
	٢١	المساء
	٢٧	العصر
	٢٤	قبيل المغيب
	٢٥	العصر
	٢٦	مجلس القهوة (المغيب)

نرى هذا التحديد حسب الناقدة وملاحظتها يكفي لرؤية أن الفترة الزمنية التي تغطّيها الفصول في الثلاثية محدودة في بضع ساعات. وقلمًا تتجاوز إطار اليوم الواحد. ومن الواضح أن المؤلّف داخل هذا البناء لا يحتاج إلى التلخيص إذ إن الحادثة محصورة داخل إطار الزمن. ونجيب محفوظ إلى حدّ بعيد يلتزم الزمن الواحد والمكان الواحد والحدث الواحد في وحدته النصية، وإذا خرج نجيب محفوظ عن هذا الإطار فإنه يستخدم نوعاً من

^{٣٧٣} قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٨٣

^{٣٧٤} المرجع السابق، ص ٨٣.

التلخيص يدل على الرتابة والتكرار^{٣٧٥} مثال ذلك من الرواية: (تتابع أيام الرقاد) ... (ذهب مرات ومرات حتى صار التردد أمام العوامة بعد جنوم الليل عادة يمرُّ بها قبل ذهابه إلى مجالس الإخوان)^{٣٧٦} ترى سيزا قاسم في هذه الأمثلة أن "التلخيص يستخدم لعرض حدث تكرر. ويؤكد نجيب محفوظ على هذه الرتابة باستخدام (عادة) ولا يستخدم التلخيص لتقديم سلسلة من الحوادث المفردة إنما لتقديم سلسلة من الأحداث المتشابهة ولا يحتاج الكاتب إلى تحديدها زمنياً"^{٣٧٧} أيضاً من ناحية أخرى ترى الناقدة سيزا قاسم أن "وظائف التلخيص الأساسية في الرواية الواقعية التقديم للمشاهد والربط بينها حيث يقدم الروائي موقفاً عاماً في تلخيص ثم ينتقل منه إلى موقف خاص يقدمه في مشهد..."^{٣٧٨}

الافتتاحية (سريع) - تلخيص (سريع) - مشهد (بطيء) - تلخيص (سريع) - مشهد (بطيء) - الخاتمة (سريع). وذكرت الناقدة سيزا قاسم أيضاً أن "نجيب محفوظ لجأ إلى التلخيص لتقديم بعض مشاهدته ولكنه لم يكثر من هذه المداخل بل في معظم مداخل الفصول أدخل قارئه في المشهد دون مقدمات مما أضفى على الرواية حيوية وحضوراً"^{٣٧٩}

وتقدم لنا أمثلة من استخدام نجيب محفوظ للتلخيص لتقديم مشهد الفصل السادس عشر من رواية

(بين القصرين):

١ - البهو

٢ - حياة السلطنة وعلاقتها بأخلائها (التلخيص: صفحة ونصف تقدم الخلفية العامة)

٣ - جاء دور السيد

٤ - الدعوة

٥ - السهرة" جلست (السلطنة)" (المشهد الخاص في سبع صفحات والفصل ٢١ من قصر الشوق)

^{٣٧٥} ينظر: قاسم، (١٩٨٤)، ص: ٨٧.

^{٣٧٦} المرجع السابق، ص: ٨٧.

^{٣٧٧} المرجع السابق، ص: ٨٧.

^{٣٧٨} المرجع السابق، ص: ٨٨.

^{٣٧٩} المرجع السابق، ص: ٨٨.

مما سبق تلاحظ الناقدة أن نجيب محفوظ قد استخدم التلخيص في المواضع التقليدية "لأسباب تتعلق بالبناء الزمني الكلي في الرواية، وأيضاً لأن التلخيص يمثل تجسيداً مجرداً للمادة القصصية جعل الروائيين المحدثين يبتعدون عن استخدامه لعدم اقتناعهم بتعبيراته"^{٣٨٠} وهي بذلك لم تدرس أهمية التلخيص وسردت دراسة طويلة عنه لتنتهي بأن التلخيص عادة قديمة يبتعد عنها المحدثون.

هذا كان تلقيها لبنية الزمن عن جينيت وبالمنهجية نفسها تلقت (بنية الشخصية، وبنية المكان). إذن إن دراسة الناقدة لم تقدم "تحليلاً شمولياً لبنية الزمن في الثلاثية كلها"^{٣٨١} ووقعت تحت تأثير وهج تبرير النظرية النقدية؛ إذ إن الناقدة عملت جاهدة على تقديم مختلف النظريات والتصورات النظرية والمنهجية المتعلقة بمبحث الزمن الروائي مستندة إلى جيران جينيت، واستلهمت نماذج تطبيقية للتدليل على صحة هذه النظريات والمنهجيات ربما كان هذا من بين الأسباب التي جعلت الدراسة لا تتسم بالنقاء المنهجي، وغلب عليه النظري والتركيب المنهجي، نستطيع القول أيضاً إنها أخذت النتائج التي توصل إليها جيران جينيت وطبقته في دراستها بما تراه، وغفلت عن الزمن السردى المهم الذي أشار إليه جينيت واهتمت فقط بزمن القص على الرغم من إشارتها النظرية إليه، وفي تطبيقها انشغلت بالجزئيات بما لا يخدم البناء الزمني الشمولي للرواية، ورسمت خطاطة جينيت وحرفتها تحريفاً لم يكن موقفاً، كذلك ركزت على الدراسة المقارنة والوصفية في الافتتاحية. في الحقيقة لم تلتزم قاسم بمقولاتها ولم تخلص لمنطقاتها النظرية.

^{٣٨٠} قاسم، (١٩٨٤)، ص ٩٣.

^{٣٨١} عيلان، (٢٠١٠)، ص ٧٠.

الفصل الثالث:

تطور نظرية التناص لدى جيرار جينيت وتلقيها عربياً:

- ١- نظرية التناص: التناص مصطلحاً ومفهوماً.
- ٢- تطور نظرية التناص عند جينيت في مؤلفه (طروس).
- ٣- التلقي العربي لنظرية التناص لدى جيرار جينيت، سعيد يقطين نموذجاً.

١- نظرية التناص:

التناص مصطلحاً ومفهوماً

١- ورد التناص في المعاجم الغربية:

« L'INTERTEXTUALITE n,f lettre éminente des relations qu'un texte,et notamment un texte littéraire, entretient avec un autre ou avec d'autre, tant au plan de sa création (par la citation le plagiat l'allusion,... et) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochement qui opère le lecture »^{٣٨٢}

الترجمة (التناصية: هو خطاب من العلاقات البارزة التي يحتفظ بها النص، ولا سيما النص الأدبي مع الآخر سواء من حيث إنشائه عن طريق (الاستشهاد أو الانتحال أو التلميح... إلخ) إنه من خلال القراءة والفهم والجمع بينهما يصنع ثقافة).

٢- التناصية ترجمة للمصطلح الأجنبي Intertextualité والكلمة مكونة من (داخل Inter) و (نص Texte) إذا فحن أمام مصطلحين نص وبين نصية.

وبوصفها مصطلحاً نقدياً منضبطاً بات مسلاً من خلاله، على أنه تعالق واستدعاء لمجموعة من النصوص، يتلاقى سابقها بلاحقها في جدلية تعيد إنتاج كل منهما بكيفيات مختلفة ما يمنح النص شعريات متباينة تفعل دائرة التلقي، بين الباحث والمتلقي^{٣٨٣}

وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص أداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية؛ إذ أصبحت الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبيتها "عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يُعد تصويرات لما سبقه، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"^{٣٨٤} ولتكتمل صورة التناص لابد من تناول رؤية الدراسات الغربية التي اشتغلت على هذا المصطلح.

^{٣٨٢} La rouss,(2007), p:547

^{٣٨٣} ينظر: مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٠٠٦، ص: ١٦٩

^{٣٨٤} مباركي، (د.ت)، ص: ١١٩.

بدايات المصطلح:

إن مفهوم التناص محور لجميع الدراسات والبحوث النقدية الغربية، حيث بُذلت جهود كثيرة في تحديد هذا المصطلح وتطبيقه على الخطاب الأدبي، وجاء الاهتمام الكبير فيه من قبل رفاتير ولورانت وسولر وجاك دريدا وجون كوهين في كتابه (الكلام السامي) عام ١٩٧٩م، ورولان بارت في مقالاته في العام ١٩٧٠م وكتبه (لذة النص) عام ١٩٧٣م، و(شذرات من خطاب في العشق) عام ١٩٧٧م^{٣٨٥}، و(الكتابة في درجة الصفر)، كما اهتم به كل من جيرار جينيت في كتابه (عتبات) عام ١٩٨٧ وكتاب (جامع النص) عام ١٩٧٩، وتودوروف في كتابيه (نقد النقد)^{٣٨٦}، و(الشعرية) وباختين في كتابه (شعرية دوستوفسكي) عام ١٩٢٩^{٣٨٧}، وجوليا كريستيفا في مقالاتها التي نشرتها في مجلة تيل كيل Telquel ثم جمعتها في كتابها (السيموطيقا) الصادر عن دار Seuil ١٩٦٩ ثم خصصت كتاباً في التناص هو (علم النص).

أما البدايات فكانت مع الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا Julia Kristeva والتي تُعدّ صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التناص، حيث استخدمته في المقالات والبحوث التي كتبتها بين سنتي ١٩٦٦ و١٩٦٧ وصدرت في مجلتي تيل كيل Tel Quel^{٣٨٨} وكرتيك Critique ثم أعيد نشرها في كتابها (سيميوتيك) semiotique ونص الرواية texte du roman عام ٢٠١٣م، معتمدة في تحديدها لمصطلح التناص على المقدمة التي تصدّر كتاب باختين (شعرية دوستوفسكي) عام ١٩٢٩ إذ كان يطلق على التناص اسم (الإيديولوجيم Idéologème) وسمّته كريستيفا (الصوت المتعدد) وعرفته بأنه "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وهو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر"^{٣٨٩} بمعنى أن النص هو عملية استرداد ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب فهو اقتطاع وتحويل وكل ذلك يشكل النص وينتمي إليه انتماء جمالياً وفكرياً^{٣٩٠}

^{٣٨٥} بارت، (٢٠٠١).

^{٣٨٦} تودوروف، (١٩٨٨).

^{٣٨٧} باختين، (١٩٨٦-أ).

^{٣٨٨} بدأت تيل كيل Tel Quel ظهورها عام ١٩٦٠، وأخذت اسمها وتوجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملاً بعنوان تيل كيل عام ١٩٤١.

^{٣٨٩} تودوروف وآخرون، (١٩٨٧)، ص: ١٠٣.

^{٣٩٠} ينظر: المرجع السابق، ص: ١٠٥.

قبل الولوج إلى جهود كريستيفا لابدء لنا من ذكر جهود باختين التي كانت الأساس الحقيقي لظهور

مصطلح التناص على يد كريستيفا:

١- جهود باختين Bakhtin في التناص ومنهجه:

انطلق باختين Bakhtin (١٨٩٥-١٩٧٥م) في تأسيس طرحه من التراكم المعرفي الذي أحدثه

الشكلايون الروس الذين إذا كانوا قد أسندوا كل مهماتهم العملية إلى مبدأ السانكرونية Synchronic (التزامن)،

فهو أضاف البعد الدياكروني Diachronic (التعاقب)، إذن هو "أول من أدخل مفهوم التناصية في الدراسات

الأدبية منطلقاً في ذلك من منظور تراكمي تكاملي أساسه المزج بين كل ما هو سكوني^{٣٩١} ودياكروني^{٣٩٢}

أشار باختين إلى فكرة التداخل والارتباط الأركيولوجي^{٣٩٣} Archaeology بين النصوص "الجنس يعيش

في الحاضر لكنه يتذكر ماضيه وأصله باستمرار، فهو يمثل الذاكرة الفنية عبر امتداد التطور الأدبي"^{٣٩٤}

لقد صاغ باختين تصورات السابغة في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) عام ١٩٢٩م؛ إذ انطلق من

تصغير حجم الاتجاه اللغوي الذاتي، الذي كان يعد الكلام مجرد فعل للإبداع الفردي^{٣٩٥}، وأنه مرتبط بالعامل

النفسي الذي يؤدي إلى الكلام الإنساني.

وهناك اتجاه آخر يسميه باختين بالنزعة الموضوعية التجريدية، انطلق فيه من المخزون اللساني

السوسيري الذي يفرق فيه بين اللغة والكلام واللسان الذي لا يعترف إلا بما هو سايكروني في الكلام، هذا ما

وضعه في نزعة تجريدية متطرفة تعتمد إبعاد باقي العناصر الأخرى. وقدّم بعد ذلك مفهوم (الإيديولوجيم

Idéologème) الذي يعرفه فيكتور إيرلخ Victor Erlich (١٩١٤-٢٠٠٧)، كما ذهب أنور المرتجي بـ"أنه

يتمظهر على شكل كلمات، طرق اللباس، العلاقات التنظيمية بين البشر. إن كل إيديولوجيم هو جزء من الواقع

^{٣٩١} السكونية statique هي التسمية الأخرى التي يقترحها سوسير للسانكرونية.

^{٣٩٢} حلي، (١٩٨٨)، ص: ٣٩.

^{٣٩٣} الأركيولوجيا: علم الآثار هو علم يختص بدراسة البقايا المادية التي خلفها الإنسان.

^{٣٩٤} المرجع السابق، ص: ٤٨.

^{٣٩٥} ينظر: باختين، (١٩٨٦-ب)، ص: ٦٩-٧٧.

المادي الاجتماعي^{٣٩٦} وتتقاطع وحدة الإيديولوجيم مع الوحدة الأدبية، وهنا لابد من عرض موقفه من التلفظ وتقاطع مع الأيديولوجيم، قبل أن نبين الكيفية التي يتم بها التقاطع بين الأدب والأيديولوجيم.

- التلفظ عند باختين هو شرط لتحقيق الأيديولوجيم، لأن تمثيله الصور المادية للواقع لا يمكن أن يوجد إلا ضمن اللفظ، الذي يُعدُّ الوحدة القادرة على اختزال الأيديولوجيم والتقاطه "فالتلفظ يتميز بحركته التواصلية باعتباره سلوكاً، إنه المجال الأولي من أجل الاستثمار الأيديولوجي، إنه لا توجد تجربة خارج شكل الدلائل"^{٣٩٧} أما اللفظ عنده فهو ينتج عن التفاعل بين الطرفين، باث / متلقٍ "إن اللفظ هو فعل ذو جانبيين إنه محدّد بطريقة متساوية من طرف ذلك الذي يفهم اللفظ باعتباره لفظاً، هو إنتاج للعلاقة المتبادلة بين المرسل / والمتلقي"^{٣٩٨} وبذلك فإن اللفظ يحمل بداخله نواة تواصلية بين الأنا والآخر، فوجود لفظ ما مرهون بلفظ آخر، أي تقوم بينهما علاقة تقاطع وامتداد، وهذا التفاعل اللفظي Interaction verbal هو ما يسمّيه باختين بالحوارية؛ أي "العلاقة بين خطاب الآخر، وخطاب الأنا"^{٣٩٩}

فالتجاوز اللفظي بين خطاب وخطاب هو الذي أفصى بباختين إلى الحوارية الأدبية، إذن كل حوارية تناسية، حسب باختين، هي اكتناز لمجموعة من التلفظات.

٢ - مصطلح التناس وجوليا كريستيفا J.Kristeva:

التناس بالنسبة للناقدة كريستيفا Kristeva (المولودة عام ١٩٤٣م) هو أحد مميزات النصّ، فهي دائماً تحيل إلى نصوص سابقة على النصّ المقروء أو نصوص معاصرة له، بمعنى أن النصّ إعادة لنصوص أخرى داخل مكوناته، فهي تطرح فكرة: (النص التوالدي) والتوالدية تتخطى البينية لتضعها في إطار أعمق منها. ويندرج هذا المفهوم عندها في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل نص، وبذلك يكون التناس هو التقاطع داخل نصّ لتعبير مأخوذ عن نصوص أخرى. "إن التناس نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة والعمل التناسي هو اقتطاع وتحويل"^{٤٠٠}. والنص الشعري في نظر كريستيفا إنما هو بؤرة تتجمع فيها مجموعة من

^{٣٩٦} المرتجي، (١٩٨٧)، ص: ٤٨.

^{٣٩٧} المرجع السابق، ص: ٥٢.

^{٣٩٨} المرجع السابق، ص: ٥٠.

^{٣٩٩} المرجع السابق، ص: ٥٢.

^{٤٠٠} السد، (٢٠١٥)، ص: ٩٦.

النصوص السابقة، والنصوص المعاصرة، ومن هذا التفاعل النصّي يتجلى التناص وتضيف إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى^{٤٠١}؛ أي أن كل نصّ إنّما هو تفاعل نصّي لمجموعة من النصوص السابقة أو المزامنة له، والنصّ أيضاً عندها "هو مصدر لارتدادات الإشعاع كالعنسة المقعّرة في إطار الأنظمة السياسية والدينية السائدة"^{٤٠٢}

ونرى أن فكرة تداخل النصوص وتقاطعها قد سبقها إليها العالم السويسري فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure عندما استخدم مصطلح (التصنيف) Anagrammes وعده أهم الخصائص في بناء اللغة الشعرية. وقد عرف عنها التصنيف الذي عرفته بقولها: "امتصاص معاني نصوص داخل الرسالة الشعرية"^{٤٠٣} وحددت النصّ بما يأتي^{٤٠٤}:

- ١- إن النص يقدم أرضية لإسماع أصوات خطابات أخرى اجتماعية، تاريخية، دينية.
- ٢- إنه جهاز خارق للغة يعيد توزيع نظامها، بمعنى أنّه هدم وإعادة بناء فهو يهدم لغة التواصل والإخبار ليبني لغة مكثّفة.
- ٣- إنه ملتقى لمجموعة من النصوص المختلفة التي أطلقت على تقاطعها اسم الحوارية (Dialogisme).
- ٤- النصّ الأدبي ليس نظاماً مغلقاً، كما زعم الشكلاونيون الروس، وإنّما هو كما يؤكّد فيليب سولر Philippe Sollier مؤسس مجلة (Tel Quel) عدسة مقعّرة لمعانٍ ودلالات متغيرة متباينة معقّدة في إطار أنظمة سياسية دينية سائدة.

فالنصّ عند كريستيفا جهاز غير لغوي يعيد توزيع اللغة؛ وذلك ليكشف عن العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها^{٤٠٥}.

٣- توسيع مفهوم التناص لدى رولان بارت Roland Barthes

يُعدّ رولان بارت R.Barthes (١٩١٥-١٩٨٠م) أبرز النقاد البنيويين الذين اهتموا بالتناص تحليلاً وتطبيقاً،

^{٤٠١} ينظر: كريستيفا، (١٩٩١)، ص: ٢٦ ومابعداها

^{٤٠٢} المرجع السابق، ١٩٩١، ص: ٧٨.

^{٤٠٣} المرجع السابق، ص: ٧٨.

^{٤٠٤} مبارك، (د. ت) ص: ١٢٣-١٢٥.

^{٤٠٥} ينظر: فضل، (د. ت)، ص: ١٥٣.

وقد انطلق من الاعتقاد بأنّ الأدب ليس موضوعاً خارج الزمن، ولا قيمة خارجية؛ بل هو "مجموعة من الممارسات والقيم المشروطة بمجتمع معيّن مشيراً إلى أن الكتابة الأدبية تنسخ الكتابة الأدبية السابقة عليها"^{٤٠٦}.

كما وسّع رولان بارت مفهوم التناص؛ إذ يجعله "أمراً حتمياً لكلّ النصوص، ويؤكد دور المتلقي في عملية خلق التناص وقدرته المرجعية والثقافية التي بواسطتها يقيم العلاقات بين النصوص الأخرى والنصّ المقروء، والمؤلف من وجهة نظر بارت لا يفعل شيئاً سوى تكرار النصوص الأخرى"^{٤٠٧}.

ويصرّح بارت في مكان آخر بأنّ "التناص يلغي التراث ويقضي عليه"^{٤٠٨} وفي الواقع إنّ التناص لا يلغي التراث بقدر ما يتم استرجاعه بقوانين وطرق مختلفة ليعيده من جديد على صور متباينة، وقد ذهب أيضاً إلى أن "كل نصّ هو تناصّ والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى"^{٤٠٩}.

ونفهم من هذا أن كل نص ما هو إلا نسيج من الاستشهادات السابقة فالتناص لدى بارت يُعدّ بمنزلة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتندمج مع هذه البؤرة لتؤسّس نصّاً جديداً. ويتوسّع بارت في شمولية مفهوم التناص فالنصّ لا بدّ له أن يتدخل، إمّا في الآثار الأدبية، أو فيما تحمله الصحف أو فيما تبثّه الشاشة المرئية وهذا يعني عنده استحالة عيش النص خارج النصوص، وتلك خاصية النصّ المتداخل، يقول: "استحالة العيش خارج النص المتناهي، ولا فرق في ذلك أن يكون هذا النصّ هو (بروست) أو الجريدة اليومية أو شاشة الرائي"^{٤١٠}.

الملاحظ مما سبق أن الناقد يقدّم تصورات حول النص بوصفه سلسلة من الاقتباسات والكتابة بوصفها هدماً وإعادة البناء، أمّا القارئ فقد جعله "الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها أو يلحقه التلف فليست وحدة النص في منبعه أو أصله وإنما هي في مقصده واتجاهه"^{٤١١}.

^{٤٠٦} مرتاض، (٢٠١١)، ص: ١٣، ١٤.

^{٤٠٧} ناهم، (٢٠٠٧)، ص: ٢٩، ٣٠.

^{٤٠٨} كيرزويل، (١٩٨٥)، ص: ١٩٤.

^{٤٠٩} البقاعي، (١٩٩٨)، ص: ٣٨.

^{٤١٠} بارت، (١٩٩٢)، ص: ٧٠.

^{٤١١} بارت، (١٩٩٣)، ص: ٨٧.

إن هذه التنظيرات حول ما سبق مهمة في تطوير التناص، ولكنها لم تركز اهتمامها على الآليات التي تعمل وفقها النصوص، وهذا ما تنبّه إليه جيرار جينيت كما سنرى لاحقاً. أما بارت فقد وسّع في مفهوم التناص حيث جعله يفتح ليشمل مناحي الحياة المختلفة وذلك في قوله إن "التناص يمثل تبادلاً حوارياً رباطاً، اتحاداً تفاعلاً بين نصّين أو عدّة نصوص في النص لتلتقي عدة نصوص تتصارع مع بعضها فيبطل أحدهما الآخر"^{١٢} إذن فالتناص ما هو إلا اندماج وخليط وتفاعل بين نصّ ونصوص أخرى.

٤- التناص عند تودوروف (Todorov ١٩٣٩-٢٠١٧):

من النقاد الذين كان لهم نصيب وافر من دراسة التناص والبحث فيه أيضاً الباحث تودوروف الذي خصّص في كتابه (ميخائيل باختين - المبدأ الحوارية) عام ١٩٨٤ فصلاً خاصاً عن التناص معتمداً على بعض المقولات الباختيانية كالنظرية العامة للتعبير؛ إذ استخدم باختين مصطلح الحوارية Dialogisme للدلالة على العلاقة بين التعبيرات المختلفة وقد ذكر ما يدل على مصطلح التناص عند محاولته تقديم التحليل الشكلي للنص الأدبي؛ إذ يقول: "إنه من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجاً داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي التي تكون حسب المراحل التاريخية التراثية مختلفة"^{١٣}.

ويشير إلى أن مصطلح (الحوارية) مثقل بتعددية مركبة في المعنى وأنه سوف يستعمل "لتأدية معنى أكثر شمولاً لمصطلح التناص Intertextualite الذي استخدمته كريستيفا في تقديمها لباختين"^{١٤}.

إذن جوهر التناص هو أن للنص علاقة وثيقة بنصوص أخرى، وأن أي إبداع هو تجسيد لذاكرة نصية، كما يرى، أن النص ينتسب إلى الخطاب ولا يخص اللسانيات^{١٥}

ويرى تودوروف أيضاً أن النص الأدبي إحالة على أشياء وشخصيات وأحداث خيالية. ماسبق من آراء

تودوروف لا تختلف كثيراً عما جاء به الناقدون السابقون له.

^{١٢} تاويرت، (٢٠١٠-أ)، ص ٦٢-٦٣.

^{١٣} السعدني، (١٩٨٧)، ص: ٢٤.

^{١٤} المرجع السابق، ص: ٢٤.

^{١٥} ينظر: تودوروف وأنجينو وآخرون (١٩٨٧)، ص: ١٠٩.

وعلى الرغم من انتشار التناص وتبلوره كنظرية نقدية في الدرس النقدي الغربي المعاصر، نورد تصورين فيهما شيء من الاختلاف لريفاتير وزامتور:

٥- التناص لدى بول زامتور Paul Zumthor وميشال ريفاتير Michel Riffatierr

يربط زامتور Zumthor (١٩١٥-١٩٩٥م) النصّ بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ، "فجدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص"^{٤٦}، وبالتالي ارتبط التناص عنده بمفاهيم مثل: الحركة - التغيير - التشخيص، وهي ممارسة تشير لفهم واعٍ لتطبيق التناص حيث يقع النص في ملتقى نصوص مختلفة، وهو قول أشار إليه كثير من الباحثين.

كما أشار ريفاتير Riffatierr (١٩٢٤-٢٠٠٦م) إلى مفهوم التناص، واستخدامه بوصفه مرتبة من مراتب التأويل وهذا الاستخدام مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبية والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون. حسب ريفاتير: "إن مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى... والنصية مركّزها التناص"^{٤٧}

نستنتج مما توصل إليه النقاد المعاصرون أن النقد المعاصر لا ينظر إلى النصّ الأدبي على أنه حدث يحدث على نحوٍ مثالي وفردى، وإنما هو نتاج تفاعل العديد من الخطابات السابقة والمعاصرة لها، غير أن فكرة تداخل النصوص لا تعني في أي حال "أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، إن هذا أبعد صور الحقيقة صدقاً عن حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة، فهي موروث رقيق الحركة من نصّ إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات، بحيث إنها تغير هويتها ووجهتها حسب ماهي فيه من سياق"^{٤٨}

فالنص ليس ذاتاً مستقلة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، وجميع تعاريف التناص السابقة تصبّ في قول بارت السابق "التناص يمثل تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص"^{٤٩}؛ إذ يتأسس النص في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه للتداخل مع نصوص آتية في المستقبل.

^{٤٦} تودوروف وأنجينو، وآخرون، (١٩٨٧)، ص: ١٠٩.

^{٤٧} المرجع السابق، ص: ١١٠.

^{٤٨} الغدامي، (٢٠٠٦) ص: ١٣.

^{٤٩} بارت، (١٩٩٣)، ص: ٨٧.

٢- تطوّر نظرية التناص عند جينيت

في مؤلفه (طروس).

-التناص والمتعاليات النصيّة:

تناول كثير من الباحثين الغربيين مصطلح التناص بعد كريستيفا Kristeva؛ مثل ريفاتيير Riffatierr، ودريدا Derrida، وبارت Barthes وأسماء كثيرة لا حصر لها وظلّ كلّ واحد منهم يبحث ويحلّل التناص حسب مدرسته ووجهة نظره إلى أن جاء الفرنسي جيرار جينيت ووضع له منهجه ووضحه.

فقد تحدّث في كتابه (طروس Palimpsestes^{٤٢٠}) ١٩٨٢م الذي يمكن ترجمة معناه إلى الرقعة الجلدية التي يُكتب عليها ثم يُمحى ليُكتب عليها نصّ آخر من جديد على آثار الكتابة السابقة، فلا يستطيع النص الجديد إخفاء الكتابة السابقة بل تظلّ قابلة للقراءة فتتداخل النصوص بما يمكن تسميته (التناصية الجمعية) التي تعبّر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له، وتتحصر أشكال التناص عنده في نمطين: "يقوم أحدهما على العفويّة إذ يتمّ التسرّب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غياب الوعي، ويعتمد الثاني على القصد والوعي^{٤٢١}."

جعل جينيت التناص عنصراً واحداً فقط ضمن عناصر خمسة تشكّل ما يطلق عليه المتعاليات النصيّة؛ إذ يتعالى النصّ باحثاً عن شيء آخر بعد أن يفرّ من ذاته، هذا الشيء قد يكون نصّاً أدبياً ليحيى حياة أخرى بمحاورته، أو مسابقتها. وهو -كما يقول بعض الباحثين: "فن صناعة الجديد من القديم"^{٤٢٢}

وقبل أن يستقرّ جينيت على مصطلح (المتعاليات النصيّة) كان يتّخذ جامع النص بوصفه مصطلحاً

وهنا نستحضر قوله من كتاب (مدخل إلى جامع النص) عام ١٩٧٩: "أضع ضمن التعالي النصي علاقة

^{٤٢٠} ترجمت الصفحات الأولى من هذا الكتاب من قبل: ١- محمد خير البقاعي بعنوان: (طروس، الأدب على الأدب) ضمن كتاب آفاق

التناصية المفهوم والمنظور، ص ١٦-١. ٢- المختار حسني في مقال له في مجلة علامات في النقد، بعنوان: من التناص إلى

الأطراس، م ٧، ع ٢٥، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٧.

^{٤٢١} ينظر: عزام، (٢٠٠١)، ص: ٤٠.

^{٤٢٢} دحماني، (٢٠٢٢)، ص: ٥١٠.

التداخل التي تقرر النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، ولنصطلح على المجموع (جامع النص) والجامع النصي أو جامع النسيج^{٤٢٣}

وبذلك نلاحظ أن المسألة التي تتصل بعلاقة جامع النص هي التداخل النصي Intertexte وهذه النقطة تضعنا في مواجهة مع التعالي النصي، وما يقصده جينيت بالتداخل النصي هو الوجود "اللغوي سواء أكان (نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في نص آخر"^{٤٢٤}

ثم يستقر جينيت في النهاية على استعمال (المتعاليات النصية) ويعدها موضوعاً للشعرية L'object de la Poetique بدلاً من (جامع النص) واصفاً المتعاليات النصية بأنها "تتجاوز مفهوم جامع النص"^{٤٢٥} وفي أثناء توضيحه لهذه الفكرة انتهى إلى أن الشعرية هي "العلاقة في العمل أدبي، بين جنس وجنس آخر حسب مميزات التحويل والتقليد"^{٤٢٦} وهذه إضافة واضحة في مفهوم الشعرية لدى جينيت، وأفاد منه كثير من النقاد العرب أمثال محمد بنيس وسعيد يقطين.

المتعاليات النصية Transtextualite وكتاب طروس Palimpsestes: La literature au seconde

أشار جينيت في مؤلفه (طروس Palimpsestes) إلى صياغة مجموعة من علاقات التفاعل النصي التي تحدث بين النصوص من التداخل النصي أو التعالق النصي، واحتل هذا المؤلف مكانة خاصة لأهميته في مجال الشعرية من حيث دراسته الطابع الأدبي لنص ما^{٤٢٧} ويحاول جينيت إثبات علاقة من نوع متقرد، يجمع النصوص فيما بينها إذ به يتجاوز حدود التناص إلى البحث في التعالي النصي، ويجعل التناصية L'Intertextualite عنصراً واحداً ضمن عناصر من المتعاليات النصية.

وهنا لابد من أن نستعرض تحديدات جينيت وهي خمسة أنماط أساسية تتشكل بها العلاقة التناصية؛ إذ يقول:

^{٤٢٣} جينيت، (١٩٨٦)، ص ٩١

^{٤٢٤} المصدر السابق، ص: ٩٠

^{٤٢٥} Genette, (1982), p: 7,8

^{٤٢٦} Ibid, p7,8

^{٤٢٧} ينظر: مجموعة من المؤلفين، (١٩٩٦)، ص: ١٠٩.

"II me Semble aujourd'hui (13 Octobre 1981) percevoir cinq types de relation transtextuelles que j'enumererai dans un ordre appximativement Croissant d'abstraction d'implication et de globalite"^{٤٢٨}

الترجمة: يظهر لنا اليوم (١٣ تشرين الأول ١٩٨١) إدراك خمسة أنماط من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية، سارّتها وفق نظام تصاعدي يتّبع التجريد abstraction والتضمين Implication والإجمال .Globalite

هذا تصوّر جديد أخرجه جينيت للعلاقة التناسية ومطوّر عن باختين وجوليا كريستيفا، واتّخذ مكاناً مشتركاً بين العلاقات النصية يشرحه بأنه "تفاعل النصوص فيما بينها مع اختلافها، حيث إن اختلاف أنماط المتعاليات النصية يكمن في هيأتها النصية، وذلك بحسب اختلاف درجة النصوص المتباينة"^{٤٢٩} وهنا نستقدم عبارة (الأدب من الدرجة الثانية: وهو عنوان شارح للطروس)، فلماذا أتى جينيت بما يسمّيه أدباً من الدرجة الثانية؟ سيتبين ذلك عندما نستكمل قراءة كتابه ونصل إلى النوع الرابع والذي يسمّى النصية المتفرّعة L'Hypertextualite فهو يتخذ النصيب الأكبر في تصوّر جينيت للمتعاليات النصية، لأنّه بمنزلة الأساس للنصوص من الدرجة الثانية، والذي يعدّه النص الذي ينشأ من نص آخر، سنوضح هذا النوع لاحقاً. قبل ذلك لابدّ لنا من أن نطرح الأنماط التناسية حسب ترتيب جينيت والتي جاءت كما يأتي:

- ١- التناسية Intertextualité، ٢- المرافقات النصية Paratextualité، ٣- النصية الواصفة Métatextualité، ٤- النصية الجامعة Architextualité ٥- النصية المتفرّعة Hypertextualité.

سنتناول كل نمط من هذه الأنماط الخمسة بشيء من التفصيل عند جينيت لنتبين منهجه في تطوير التناص:

١- التناسية Intertextualité:

وهو الذي جاءت به كريستيفا من خلال مفهوم الحوارية عند باختين وقامت بتطويره وإعطائه اسم (التناص)، ويمثّل بالنسبة إليها "كل نصّ هو تقاطع مع نص آخر"^{٤٣٠} وقد جعله جينيت نوعاً من أنواع المتعاليات النصية ويعرّفه بطريقة مكثفة بأنه:

^{٤٢٨}Genette, (1982), p: 8

^{٤٢٩}Ibid, p:18

^{٤٣٠} كريستيفا، (١٩٩١)، ص ٢٠.

"... Une relation de Copresence enter deux ou plusieurs textes, c'est-a-dire, edietiquement et le plus souvent, par la presence effective d'un text dans un autre"^{٤٣١}

الترجمة: حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص ذلك عن طريق الاستحضار وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر.

وتتجلى صور التناص عند جينيت في ثلاثة مفاهيم:

- "صورة التناص الأكثر وضوحاً وحرفية وهي الطريقة التي تعتمد على الاستشهاد citation بتوثيق أو من دون توثيق.

- صورة التناص الأقل وضوحاً والأقل شرعية Moins Canonique وتتمثل في السرقة الأدبية Plagiat.

- صورة التناص الأقل وضوحاً والأقل حرفية ويتمثل في التلميح "L'Allusion"^{٤٣٢} ويعني بأنه لا يكون في ملفوظ إلا الخيال الحاد لإمكانية إيجاد العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر ويعطينا جينيت مثلاً عن التلميح:

-"(أنه في سجل قديم كتب الشاعر الفرنسي نيكولاس بوالو Boileau^{٤٣٣} إلى الملك لويس الرابع عشر Loouis XIV^{٤٣٤} :

للحكاية التي من أجلك أنا مستعدّ للبدء فيها
أخألني أرى الصخور تهرع لتسمعي"^{٤٣٥}

وهذا تلميح إلى أسطورتين إغريقيتين، وظفهما في المقطعين السابقين، يرى جينيت أن معرفة القارئ أو المتلقي

لمضمونهما كفيلاً بأن يعطي قيمة للمقطعين، يقول في كتابه "إن هذه الصخور Roches ستبدو ضرباً من

العبث للقارئ وتشكل غموضاً له إذا كان يجهل أساطير أورفا Orphee وأمفيان Amphion"^{٤٣٦}

^{٤٣١} Genette, (1982), p: 8

^{٤٣٢} Ibid, p: 8.

^{٤٣٣} بوالو Nicolas Bioleau: (١٦٣٦-١٧١١) شاعر وناقد فرنسي ينتمي للعصر الكلاسيكي.
^{٤٣٤} لويس الرابع عشر: (١٦٣٨-١٧١٥) هو ملك فرنسا في العصر الكلاسيكي.

^{٤٣٥} Genette, (1982),P8.

^{٤٣٦} Genette, (1982),P8.

ورد في معجم لاروس Petit Larousse en couleurs: أورفا، وأمفيان: شخصيتان في الأساطير اليونانية، وكل منهما عازف للموسيقى تتحرك الحجارة لعزفه. ص: ١٤٥٥ و ص ١٠٢٠.

ذلك أنّ وجود التناص بصورة ضمنية سيجعل النص متقلصاً، ولعلّ أهم نقطة تحقق وجود التناص بطريقة متفاعلة هي توافق النص المتداخل Intertexte ومدى استيعاب القارئ لهذا التوافق، وليس بالضرورة أن يكون التناص توافق النصوص وإلا ستكون هناك صدمة في القراءة تفرض على النص أن يكون ذا طبيعة أحادية، وهنا يشير ريفاتير الذي يعرف التناص قائلاً: "هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة"^{٤٣٧}

لاحظ جينيت بأن ريفاتير يطابق بين التناص والأدبية؛ إذ يقول: "التناص هو... الآلية الخاصة للقراءة الأدبية التي هي وحدها بالفعل تنتج الدلالة في حين القراءة الخطية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية فأنها لا تنتج غير المعنى"^{٤٣٨} والتناص عند ريفاتير هو اللعب باللغة وهذه الخاصية هي أساس تكوين العمل الأدبي وتشكيله؛ إذ لا ترتبط المسألة بتركيب أساليب أو مفاجأة اللغة بمعيار قابل للتغيير والتجديد كل لحظة، إنما يتعلق الأمر بهيكل يتجاوز فيها معيار مرتبط باللغة أو غيرها.

وتعزيزاً لهذه الفكرة نرى جينيت يقدم نقداً لـ (ريفاتير) بأن نظريته للتناص تُعدّ شيئاً من التقييد والجزئية، لأن العلاقات المدروسة من قبله منتمية إلى نظام البنيات الدقيقة Micro-Structures للدلالة الأسلوبية Semantico- Stylistique في سلم الجملة، لمقطع أو نص قصير شعري، وبالنسبة إلى "الأثر التناصي la trace intertextuelle حسب ريفاتير هو إيجابي مثل التلميح L'allusion الذي ينتمي إلى نظام الصورة الدقيقة المجزأة أكثر مما ينتمي للعمل الأدبي بالنظر إلى بنيته الإجمالية كحقل لتناص العلاقات"^{٤٣٩}

فالمسألة الجوهرية هي تشكّل أشكال الأدب من خلال التأثير وكيفية جذب القارئ لهذه الأشكال، وهذه تعدّ من مسؤولية الكاتب أمّا التناص بالنسبة إلى الكاتب أو القارئ فهو مسألة وعي لا أكثر.

٢- المرافقات النصية Paratextualité^{٤٤٠}:

وهو النوع الذي يسمّيه جينيت بالمرافقات النصية أو كما ترجمه البعض بالنص الموازي، وهو العلاقة

^{٤٣٧} Genette, (1982), p: 9

^{٤٣٨} Ibidem

^{٤٣٩} Ibid, (1982), p:9.

^{٤٤٠} يوجد ترجمات عدة أُقترحت للمصطلح الفرنسي Paratextualité نذكر منها: النص الموازي، موازي النص، المناص، التوازي النصي، النص المحاذي، النص المؤطر، النص المصاحب، النص النظير... إلخ.

الأقل وضوحاً، والأبعد عن المجموع الذي يشكّله العمل الأدبي، وهو: "العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الكلمات الافتتاحية، المقدمات، الهوامش، نوع الغلاف، الملاحق..."^{٤١}، ولا بد فيه -حسب جينيت- من طرح مجموعة أسئلة تتعلق بالموقع وزمن الظهور وطبيعة هذه المرافقات النصية؛ لأنها بمنزلة "مفاتيح، أو خطوات إجرائية"^{٤٢} تُمكن المتلقي من أن يمسك بالخيط الأولية للنص.

- يضرب جينيت مثلاً: نموذج (أوليس Ulysse)^{٤٣} لجويس Joyece تحتوي هذه الرواية على عناوين وفصول، تستحضر العلاقة الموجودة بين كل فصل من فصول الرواية وبين كل حلقة من حلقات الأوديسا L'Odysee^{٤٤} جنية البحر Sirene نوزيكا Nausicaa بينيلوب Penelope ... إلخ وحينما نشرت الرواية عام ١٩٢٢ في كتاب ألغى منها جويس هذه العناوين الداخلية، التي بقيت عالقة في ذاكرة النقاد، ويتساءل جينيت إذا كان يمكن عدّها جزءاً من نصّ أوليس Ulysse أو لا.

فإن ما قبل النص L'Avant Texte من مسودات وتصاميم ومشاريع مختلفة بإمكانها أيضاً أن تشتغل بوصفها نصّاً مرافقاً^{٤٥}

فالمرافقات النصية لم تعد زوائد يمكن الاستغناء عنها، بل أصبحت مجالاً آخر يدرس لسبر أغوار العمل على نحو عميق، ولذلك ألّف جينيت لها مؤلفاً مستقلاً أسماه (عتبات).

٣- النصية الواصفة La Metatextualite

ترجم بعضهم Metatextualite الميتناصية بأنها :

" La metatextualite est une relation commentair... qui unit un texte a un autre text dont il parl... sans le nomer"^{٤٦}

^{٤١} Genette, (1982), p:10

^{٤٢} بغداد، ومعزوزي، (٢٠١٥-٢٠١٦)، ص:٤٧.

^{٤٣} أوليس Ulysses: رواية مستوحاة من الأوديسة، للكاتب الإيرلندي جيمس جويس (١٨٢٢-١٩٤١)، اختار المؤلف العنوان من اسم محارب إغريقي يدعى (أوديسيوس Uduisseus) اشتهر بخدعة الحصان الخشبي، إضافة إلى أنه زوج بينيلوب التي عُرفت بوصفها رمزاً للوفاء، وقد شكلت عودته إلى وطنه موضوع الأوديسة. نُشرت الرواية للمرة الأولى في حلقات جريدة The little Reviw الأمريكية عام ١٩١٨-١٩٢٠، ثم نشرت في باريس ضمن كتاب وذلك عام ١٩٢٢ م.

^{٤٤} الأوديسة: ملحمة شعرية لهوميروس؛ وهي تنتمي للإلياذة.

^{٤٥} ينظر. Genette, (1982), p:11

^{٤٦} Genette, (1982), p: 11

الترجمة: "علاقة التفسير والتعليق Commentaire التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره... أو يسميه. ويسمى هذه العلاقة النقدية بالنص النقدي، يقدم جينيت مثلاً من كتاب هيغل (ظاهراتية الفكر Phenomenologie de L'esprit) المنشور عام ١٨٠٧م، وفيه يقوم بتلميح صامت عن رواية ابن الأخ رامو Le Neveu de Rameau لدينيس ديدرو Denis Diderot^{٤٧} فيرى جينيت أن هذه "العلاقة النقدية هي علاقة نقد متقنة"^{٤٨} تعتمد على الخبرة.

ولقد تنبه جينيت لهذا النوع من المتعاليات النصية حينما كان يحاول تحديد طبيعة النص الجمعي؛ إذ يرى أن النص النقدي "هو مجموعة الأشكال التي يستطيع نص أن يتجاوز حدوده أو كمنه، ليقوم علاقة مع نصوص أخرى"^{٤٩} وهذا التجاوز هو ما وراء النصية، والذي يندرج مفهومه تحت نص يتخذ طريقة الشرح أو التفسير لنص سابق ويدققها جينيت بالعلاقة الخارجية للنص التي ترتبط بالنص عن طريق التعليق.

٤ - النصية المتفرعة L'Hypertextulite :

يصف جينيت هذا النوع من المتعاليات النصية بالنصية المتفرعة أو النصوص اللاحقة وهي "كل علاقة تجمع النص (ب) الذي سأسميه نصاً متفرعاً بنص سابق (ا) سأسميه بالتأكيد نصاً أصلاً"^{٥٠} وهذا نوع من النصوص يتخذ معنى النصوص من الدرجة الثانية عند جينيت، والفرق بين هذه النصوص والنص النقدي أو ما وراء النص هو "إضافة نص إلى نص سابق بطريقة مغايرة عن الشرح أو التفسير، وهنا علينا أن نوضح بأن النصوص من الدرجة الثانية ليست خاصيتها النص السابق بمعنى النص الأساس فقط بل خاصيتها أنها تنطلق منه، وهذا الانطلاق ينتج عن تعديل مباشر أو غير مباشر"^{٥١} إذن فالنص الثاني ينطلق من نص أساسي بإجراء

^{٤٧} رواية ابن الأخ رامو: هي رواية هزلية لدينيس ديدرو Denis Diderot تطرح أسئلة عن وظائف الفلسفة بطريقة المنازلات الجمالية السائدة في عصرهم (Voir: Le neveu de Rameau, in Collection microsoft Encarta 2005). أما المؤلف ديدرو: فهو فيلسوف فرنسي عاش بين عامي (١٧١٣-١٧٨٤م) موسوعي، وكاتب مسرحي وفني، من قادة حركة التنوير.

^{٤٨} Genette, (1982), p: 11

^{٤٩} جينيت، بارت، (٢٠٠١)، ص: ٧٣

^{٥٠} Genette, (1982), p: 13

^{٥١} جينيت، بارت، (٢٠٠١)، ص: ٧٢.

تعديل ما، لذلك يمكننا فهم معنى الدرجة الثانية التي يريدها جينيت بأن الفرع هو درجة ثانية من الأساس في كل شيء وحتى الأدب والنصوص.

يُميّز جينيت بعض الاختلافات التي تحدّد العلاقة بين النصوص، وهي علاقة التحويل والمحاكاة أو التقليد التي ينتج منها النص(ب).

Transformation: التحويل -

"إذ تستحضر (ب) العنصر (أ) بظهور أقل أو أكثر من دون الاستشهاد به أو التحدث عنه"^{٤٥٢}

فالإنياذة L'Eneide وأوليس Ulysse هما عملان متقرّعان من نص واحد أصليّ هو الأوديسة L'Odysee واشتقّا منه بطريقة تحويلية.

-المحاكاة أو التقليد L'Imitation

وهي تحويل مباشر أو غير مباشر للنصوص، ويعدّها جينيت الأكثر تعقيداً لأنها تتطلب إنجازاً سابقاً وتأسيساً لنموذج تتمثّل فيه الكفاية النوعية، والقدرة على إحداث عدد لا نهائي من الأداءات المحاكاتية، التي تتشكل بين النص المحاكي Imitatif والنص المحاكى Imitie "فلتحويل نصّ يمكن الاكتفاء بحركة آليّة بسيطة في سلب بعض الصفحات، أمّا لمحاكاة نصّ ينبغي أن يملك ولو سلطة جزئية، أي القدرة على اختيار الخصائص التي ستتمّ محاكاتها"^{٤٥٣}

- مثاله لدى جينيت: إنياذة فيرجيل^{٤٥٤} L'Eniede de Virgile والتي تختلف عن عمل جويس Joyce بحيث يحذف جويس سلسلة من الأحداث والعلاقة بين الشخصيات من الأوديسة ويعالجها بأسلوب مختلف؛ إذ تحول من التراجيديا إلى كوميديا سوداء للقصة نفسها، بالإضافة إلى أن (أوليس) رواية و(الأوديسة) ملحمة شعرية، بمعنى أن جويس يحكي قصة "أوليس بطريقة مغايرة لهومير Homere أما فيرجيل فيقول شيئاً مختلفاً لكن بطريقة

^{٤٥٢} Genette, (1982), p: 13

^{٤٥٣} Ibid, p: 15

^{٤٥٤} الإنياذة: ملحمة شعرية كتبها فرجيل في ١٩ ق.م، ضمن ١٢ مجلد.

هومير في الأوديسة يحكي فيها قصة "إيني Enee فالمسألة هنا هي تحويلات تماثل وقلب، أي قول الشيء نفسه بطريقة مغايرة، قول شيء مغاير بطريقة مشابهة"^{٤٥٥}

هذا بالإضافة إلى أن جينيت لا ينسى الجانب الخطي (أو السطري) فربما يكون هناك تحويل بإسقاط

حرف أو حذفه مثال:

"Le Temps est un grand maître"

الوقت معلم كبير

هذه الجملة يمكن أن تتشوه بإجراء تغيير بسيط عليها بحذف حرف واحد فتصبح:

"Le Temps est un gran maître "

فالجملة الصحيحة تحولت إلى جملة خاطئة لأنه يوجد فيها (خطأ إملائي) وهذا التحويل يصفه جينيت بتحويل خاطئ أو غير لائق Incorrect ولكن بوجه آخر مثلما فعل الروائي الفرنسي بلزاك Balzac على لسان

مستغريس Mistigris

Le Temps est un grand maigre

الوقت نحيف كبير

هذا التغيير لحرف واحد أحدث تغييراً في الكلمة وأنتج معنى جديداً^{٤٥٦}

فالواضح أن ثمة إشكالات غير قليلة من الطرائق التي يمكن بواسطتها تحويل نص يدخل في علاقة مزدوجة، وحسب جينيت طريقة التحويل تستدعي وسيلة مجازية واستعارية إذ يختلف النص السابق عن النص اللاحق في مسألة الثبات والتحول فالنص الأصلي Hypotexte الذي يدعوه جينيت بالنص (أ) هو النص المحور، أي نقطة الانطلاق؛ إذ يمثل بالنسبة إلى النص اللاحق Hypertexte النص الذي اشتقت منه

^{٤٥٥} Genette, (1982), p: 15

^{٤٥٦} Ibid, p: 15-16

النصوص الثانية (اللاحقة) وهذا عن طريق التحويل أو المحاكاة، والنصوص الثانية يصفها جينيت "بالنصوص الشاملة"^{٤٥٧} ويرى فيها مركز الأدبية.

إن النص الأول هو نص ذو طبيعة خالصة ولكن ليست كاملة، ويعدده الأدباء وسيلة، وكونه ينتقل من الوسيلة إلى الوظيفة لابد من نصوص مجاورة وهي النصوص اللاحقة "التي تتزاح عن نص آخر من خلال سيرورة التغيير الشكلي أو الموضوعاتي..."^{٤٥٨}

ويمكننا القول أيضاً: يبدو أن الفرق واضح بين هذا النوع والأنواع السابقة له، خاصة النصية الواصفة، حيث إذا نتج نص (ب) عن نص (أ) دون إعطاء فرصة للتفسير من خلال تغيير الموضوع أو الطريقة فالحديث هنا هو عن "تناصية جمعية"^{٤٥٩}

إن مفهوم النصوص اللاحقة بعد تحويلها عن طريق المحاكاة ينتج عنها بعض العلاقات وهي التقليد L'Imitation والمحاكاة الساخرة Parodie والمعارضة Pastche ويطلق جينيت على علاقة المعارضة والمحاكاة الساخرة بمصطلح النظير النصي ويمثل في رأيه "التعالني النص"^{٤٦٠} Transcendance "ولقد صاغ هذا المصطلح حول مسألة المحاكاة والمعارضة وأيضاً علاقة التقليد والتي تتمثل في:

١- التقليد: تقليد أسلوب بالطريقة نفسها، وهو شكل أصلي أو ابتدائي.

٢-المحاكاة الساخرة: "وهي علاقة تحريفية تختلف بحسب التشويه الذي يحدثه النص السابق"^{٤٦١}؛ إذ إن السخرية تغير النص الأصلي بأقل ما يمكن. ويرى جينيت بأنها "تندرج ضمن السرد المنحط الذي يقوم فيها تحويل نص مثالي إلى موضوع منحط بتغيير النص عن موضوعه البطولي"^{٤٦٢}

٣- المعارضة: وهي تقليد للأسلوب تتضمن مبالغة وانحرافات هي مانجدها عند "بروست Proust في

L'affaire le moine حينما يقلد أسلوب بلزاك Balzac وسانت بوف Sainte Beuve وفلوبير Flaubert"^{٤٦٣}

^{٤٥٧} Genette, (1982), p:18-19

^{٤٥٨} جينيت، بارت، (٢٠٠١)، ص: ٧٢

^{٤٥٩} مجموعة من المؤلفين، (١٩٩٦)، ص: ١١٠.

^{٤٦٠} جينيت، (١٩٨٦)، ص: ٩١.

^{٤٦١} Genette, (1982), p: 40

^{٤٦٢} Ibid, p:51,53

^{٤٦٣} Genette, (1982), p: 132

L'affaire le moine: مجموعة من كتابات مارسيل بروت صدرت عام ١٩١٩ تتكون من ٢٧٧ صفحة.

فالمعارضة بالنسبة إلى جينيت تتجاوز الحرفية؛ إذ تمثل صيغة تعبيرية سابقة تحمل التوزيع والتحويل وكذلك الاختلاف.

انطلاقاً من هذه العلاقات يميز جينيت بين ثلاثة أنظمة وهي: النظام اللعبي Regimes Ludiques والنظام الساخر Regimes Satirique والنظام الجاد Regimes Serieux^{٤٦٤}

أ- النظام الأول Regimes Ludiques: وهو النظام اللعبي الذي يؤدي إلى المحاكاة الساخرة بوصفها طريقة للتحويل وإلى المعارضة بوصفها طريقة للتقليد.

ب- النظام الثاني Regimes Satirique: وهو النظام الساخر الذي يتيح الفرصة لاستخدام التحريف بوصفه وسيلة للتحويل أو التكتيف بوصفه وسيلة للتقليد.

ج- النظام الثالث Regimes Serieux: هو النظام الجاد إذ يؤدي إلى المناقلة بوصفها طريقة للتحويل والمبالغة أو الاصطناع بوصفهما طريقة للتقليد^{٤٦٥}

٥- جامع النص L'Architextualite

النوع الخامس من المتعاليات النصية هو جامع النص، وهذا النوع هو الأكثر تحديداً وتضميناً "إنه علاقة صامتة تأخذ بُعداً مناصياً تتعلّق بالنوع: شعر، رواية... الخ"^{٤٦٦}

ولقد تحدّث عن هذا النوع في كتاب (مدخل إلى جامع النص)؛ إذ يمثل نظرية شاملة للأجناس الأدبية.

ويرى جينيت بأنّ الأمر يتعلق بإشارة من النص الموازي التي تعلن عن الكتاب مثل العنوان البارز والعنوان الصغير الذي يرافقه (رواية قصة أو قصيدة أو حتى دراسة)... ولكن أيضاً يعدّ تحديد نوعية النص ليس من شأن النص فقط وإنّما من شأن القارئ، ومن شأن النقد؛ لأنّه يمكننا القول حسب جينيت بأن "المأساة الفلانية لـ كورني Corneille ليست مأساة، أو إنّ رواية الوردة ليست رواية... النوع الأدبي يتحكّم في توجيهه أفق

^{٤٦٤} Genette, (1982), p:110

^{٤٦٥} ينظر Genette, (1982), p: 111-113

^{٤٦٦} Ibid, p:12.

انتظار القارئ ومن ثمّ في استقباله للعمل الأدبي^{٤٦٧} الذي تنحصر فيه أدبية الأدب، ونموذجية القراءة. ومن خلال إدراج جينيت هذه التقسيمات الخمسة التي تدخل إطار المتعاليات النصية والذي يسعى فيه إلى إقامة تصوّر خاص به في مجال تحديد العلاقة الضمنية والمضمرة بين النصوص وعلاقة العمل الأدبي بالواقع الخارجي يركّز على التناصية المتفرعة (L'hypertextualite) التي يراها هي الوحيدة التي تمثل إعادة إنتاج نصوص جديدة انطلاقاً من نصوص سابقة عن طريق علاقتي التحويل والمحاكاة.

^{٤٦٧} Genette, (1982), p:12

كورني Corneille : بيبير كورني (١٦٠٦-١٦٨٤) شاعر مسرحي فرنسي، ينتمي لحركة الباروك الكلاسيكي. رواية الوردّة: مؤلف رمزي استعاري وتعليمي، للأديب غيوم دولوريس Guillaume de Lorris ١٢٣٦ جعلها في قسمين، الأول خصصه ليعالج عاطفة الحب بوصفها فناً حسب قواعد المجتمع المثالي المتأدب، أما القسم الثاني فجعله ذا طابع هجائي موسوعي (Voir:P.Larousse, p:1523)

٣- التلقي العربي لنظرية التناص لدى جيران جينيت،

سعيد يقطين نموذجاً

١- نقل مصطلح التناص عربياً وإشكاليات تلقيه.

ظهر مصطلح التناص متأخراً في البلدان العربيّة، إذ بدأ الاهتمام به في أواخر السبعينيات من القرن العشرين مع بعض النقاد مثل: من المغرب (محمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنّيس، وبشير القمري)، ومن لبنان (سامي سويدان)، ومن مصر (صبري حافظ).

وقد اهتمّت المجالات العربية اهتماماً كبيراً بنظرية التناص فتناولت جهود (باختين) و(جوليا كرسيفا) و(جينيت) بالترجمة والدراسة والتحليل وأصبح لها منظورها أمثال صلاح فضل، ومحمد بنّيس، ورجاء عيد، ومحمد مفتاح.

ويُعدُّ كتاب (تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، وكتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغدامي من أوائل الكتب التي تناولت مفهوم التناص على المستوى التطبيقي؛ إذ بدت رؤية النقاد العرب المعاصرين أكثر وضوحاً، مع محاولة ربط المصطلح الحديث بالموروث النقدي فحاولوا الربط والموازنة والتفريق بين التناص ومصطلحات كثيرة مثل: المعارضات والمناقضات. وسنأتي على بعض المحاولات:

١- محمد مفتاح:

عرّف محمد مفتاح النصّ على الرغم من الاختلافات الكثيرة الواضحة في تعريفه بين المدارس المختلفة بقوله: "هو حدث تواصلية تفاعلي مغلق من ناحية البداية والنهاية، أما معنوياً فهو توالدي أي متولد من أحداث كثيرة ومتنوعة"^{٤٦٨}.

أمّا التناص لدى مفتاح فيركّز إلى نوعين تبعاً لاستخدامه الموروث النقدي وتعريفه للنص، كما يلي:

"المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص بها، والمحاكاة المقتدية

(المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص"^{٤٦٩}

^{٤٦٨} مفتاح، (٢٠٠٥)، ص: ١٢٠.

^{٤٦٩} المرجع السابق، ص: ١٢٢.

يرى محمد مفتاح أن مفهوم التناص قد يتداخل مع مفاهيم أخرى (مثل: الأدب المقارن) والمثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات. وكان يشير إلى النقاد الغربيين الذين تناولوا هذا المفهوم بالتعريف وهم: جوليا كريستيفا J.Kristeva، ميشال أريفي M.Arrivé، لوران جيني L.Jenny، ميشال ريفاتير M.Riffatier وكذلك جينيت Genette لم يقدموا تعريفاً جامعاً مانعاً، مما جعله يستخلص تعريفاً من التعاريف كلها ويستقر على أن التناص "(الدخول في علاقة) هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^{٤٧٠}.

فالتناص عنده ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، ويربط مفتاح التناص ببعض المفاهيم البلاغية القديمة مثل: المعارضة والمثاقفة والمحاكاة... وجميع آرائه تصب في أن التناص لا يُحدّد بزمان ولا بمكان وإنما يرتبط بكل أحداث الماضي جميعاً "لأنّ الشاعر يطوف عبر الزمان والمكان ويستحضر من التراث ما يناسب مضمون نصّه، ويتّسق مع دلالة ما يريد ويوظف استحضاره بما يملك من مخزون معرفي وثقافي، ونحن لا نبدع المستقبل إلّا في لحظة تتصل جوهرياً بالأمس والآن"^{٤٧١}. من الأمور الداعمة للتناص التي يجب أن يُعتدّ بها آلياته المتنوعة والمعينة للشعراء والكتاب، ومنها التمثيط، الشرح، الاستعارة، التكرار، أيقونية الكتابة، الشكل الدرامي. ليصل في النهاية إلى التعريف السابق للتناص.

لذلك فإنّ النصّ والمتلقي هما العنصران الأساسيان في عملية التناص، لأن التناص يعتمد على "قوة ذاكرة القارئ القرائية فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ، وهذا يوجب على القارئ أن يتوقّف متأملاً من حيث دلالة أجزائه، وهذا أيضاً يتطلب من القارئ التأويل وما فوق التأويل ليشكل نصّاً جديداً ويثبت به استمرارية التناص، وعدم الفكاك منها فأصبح التناص وسيلة أدبية وتقنية حديثة، تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها، أي أنّ الشاعر يمارس التناص بوعي ودراية"^{٤٧٢} وهذا ما أخذه من رولان بارت الذي أكد على دور المتلقي في عملية خلق التناص من خلال قدرته المرجعية والثقافية كما ذكرنا سابقاً.

^{٤٧٠} مفتاح، (٢٠٠٥)، ص: ١٢١.

^{٤٧١} أدونيس، (١٩٨٣)، ص: ٢١٢.

^{٤٧٢} الزواهرة، (٢٠١٣)، ص: ٣٦.

مما سبق فإنّ مجد مفتاح اعتمد على أطروحات (كريستيفا، ورولان بارت، وجينيت) ولاسيما في تعريفه للتناص وفي استخلاص مقوماته، وبعد ذلك يقوم بتأصيلها في التراث العربي مع أنّ ذلك الفعل لن يفيد في تطوير ما تلقاه أو على الأقل لن يجعله يستمر في البحث في مصطلح حديث.

ونراه لاحقاً في كتابه (دينامية النص) يطلق على النص تسمية (الحوارية) ويحاول في هذا المفهوم أن يستخدم إطار منهج يستمد من البيولوجيا أغلب مصطلحاته ومفاهيمه^{٤٧٣} وهذا اضطراب في التلقّي بين محاولة تأصيل في القديم والعودة للحديث.

٢- رجاء عيد:

في كتابه (القول الشعري) تناول فيه مفهوم التناص واستطرد فيه كثيراً واضعاً الحدود بين السرقات والتناص في قوله "إن المفهومات التراثية حول المعارضة وحول السرقات تصلّبت رؤيتها حول الأصل وعلى صاحب الفضل وعلى فضيلة السبق، وبعده تنتهي مهمّة الناقد التراثي بينما يكون مفهوم التناص أنه حضور لنصوص متعدّدة مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصيّة وتحولات فنّيّة"^{٤٧٤}. نفهم من كلامه رفضه للسرقات وأنّ بينها وبين التناص حدوداً، على الرغم أنّ من نقاد الغرب مثل جينيت لم يخرجوا السرقة من دائرة التناص.

وقد عرّف الباحث المصري رجاء عيد النص بقوله: "هو عدد من نصوص ممتدّة في مخزون ذاكرة مبدعه، ومن ثم فهو -النص- ليس انعكاساً لخارجيه أو مرآة لقائله إنّما فاعلية المخزون التذكّري ثمّ فالنص بلا حدود"^{٤٧٥}

إنّ اختلاف النقاد العرب في تحديد مصطلح (التناص) كان واضحاً في آرائهم كلّ حسب ثقافته وتأثره ورؤيته إلا أنّ الآراء جميعاً تتفق على أنّ التناص هو ولادة النص من نصوص أخرى سابقة له بحيث يدخل معها في علاقات كثيرة متداخلة، فهو نتاج لعدد لا يحصى من النصوص. وهو ما أشارت إليه الفلسطينية مي نايف في كتابها (الخطيئة والتكفير والخلاص) بقولها: "وتتحدّد آلية التناص من مفهومين هما: الاستدعاء والتحويل، أي أنّ

^{٤٧٣} ينظر: مفتاح، (٢٠١٠)، ص: ٧ وما بعدها.

^{٤٧٤} عيد، (١٩٩٥)، ص: ٢٣٠.

^{٤٧٥} المرجع السابق، ص: ٢٢٥.

النص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب أو الفنان بل تتم ولادته وتكوّنه من خلال نصوص أدبية أخرى، مما يجعل التناص يتشكّل من مجموع استدعاءات خارج نصية^{٤٧٦} وهذه الآليات تحدث عنها جينيت بتفصيل في كتابه (طروس) فهو من طور المفهوم وتحدث عن التحويل والاستدعاء وضرب أمثلة من الروايات والملاحم الشعرية كما سنرى لاحقاً.

التناص عبارة عن "الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص، في استعادتها أو محاكاتها

لنصوص - أو لأجزاء من نصوص- سابقة عليها"^{٤٧٧} وهذا يدل على وجود علاقة بين نص جديد وآخر قديم تتشابك خيوطهما لتكون نصاً جديداً ذا دلالات جديدة.

إنّ فقد استفاد النقاد العرب من التتظيرات الغربية في قراءة الموروث النقدي القديم من جهة، وصياغة آرائهم وتوجهاتهم الخاصة لمفهوم التناص من جهة ثانية، ومهما يكن فإنه ينبغي استثمار تلك التوجهات النظرية والمعرفية السابقة بطريقة لا تتعارض فيما بينها، موظفين التناص بوصفه أداة مفهومية وآلية إجرائية للوقوف على جماليات النص الشعري وخصوصيته قدر الإمكان.

٣- التناص لدى عبد الملك مرتاض:

وإذا ما انتقلنا إلى الناقد عبد الملك مرتاض وحاولنا الولوج في دراسته للتناص ونشأته لديه، فإننا نجد أنّ مفهوم التناص عنده هو مصطلح جديد لظاهرة أدبية نقدية قديمة. استتطق عبد الملك مرتاض التراث العربي القديم وذلك من خلال البحث المستمر عن أصول النظريات الغربية، يرى عبد الملك مرتاض أنّ "التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نصّ سابق ونصّ حاضر ونصّ لاحق، و هو ليس إلا تضمين بغير تنصيص"^{٤٧٨} كما أنّه أقر بأفضلية مصطلح التناص على مصطلح الاقتباس؛ إذ يقول: "وقد كان عليه البلاغيون العرب (الاقتباس) وأحسب أن المصطلح المعاصر الذي هو ثمرة من ثمرات الترجمة من الغربيين هو أدقّ و أدلّ على الحال"^{٤٧٩}

^{٤٧٦} نايف، (٢٠٠٢)، ص: ٢٢٦.

^{٤٧٧} أبو حميدة، (٢٠٠٦)، ص: ٣٥.

^{٤٧٨} مرتاض، (١٩٩٥)، ص: ٢٧٨.

^{٤٧٩} مرتاض، (٢٠٠٧)، ص: ١٩٩.

وساوى مرتاض بين التناص والسرقة الشعرية، وقال "والتناصية إن شئت اقتباس، وهذا المصطلح بلاغي صرف، ولكنه الآن مسطو عليه من السيميائية التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصيات واستراحت، بل إنها ألحقت الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص، وبكل جرأة"^{٤٨٠} يحاول مرتاض بكلمة (مسطو عليه) إلغاء الجهد الحقيقي لأصحاب المصطلح الحقيقيين (الغرب) ونسبته إلى البلاغيين القدامى، ولكن هذا غير منطقي لأن التناص من أدوات النقد الحديثة إضافة إلى القيمة الجمالية والبلاغية التي يقدمها، وذلك لم يدركه البلاغيون العرب بل تلقوه عن الأبحاث النقدية الغربية. وقد جعل جذور التناص تعود إلى علي بن عبد العزيز الجرجاني^{٤٨١}، لكن بمصطلح السرقات الأدبية الذي استهجنه في الوقت نفسه كونه "يقضي عقوبة قانونية"^{٤٨٢} ويعدّه "إهانة للشعراء والأدباء، وأنه لا يحمل الحقيقة في بُعديها الأدبي والأخلاقي معاً"^{٤٨٣}، ورغم أنه اعترف باختلاف المصطلحين السرقة والتناص إلا أنه يذهب في موضع آخر إلى أن القضية في رأيه "مسألة مصطلح، لا مسألة الفكرة في حد ذاتها، فهي قد وردت في النقد العربي القديم"^{٤٨٤} بل يعدّ "التناص المعاصر يحاول، في حلقة حدائثية بادية، أن يزعم للناس أنه غير السرقة الأدبية على الرغم من أنه، في حقيقته، ليس إلاها"^{٤٨٥} مع أن الفرنسي جينيت لم ينكر السرقة وذكرها كصورة من صور التناص وعبر عنها في كتاب (طروس) بأنها "صورة التناص الأقل وضوحاً والأقل شرعية وتتمثل في السرقة الأدبية Plagiat"^{٤٨٦}

إن عبد الملك مرتاض حدّد التناص بوصفه امتداداً لرؤية ثقافية غربية وعربية معاً، لكن من المستبعد حصر نظرية التناص كلها في الاقتباس أو السرقة، لأنه من غير المعقول لمصطلح بلاغي واحد أن يقابل نظرية التناص بكاملها بكلّ المصطلحات وأنماطها، كما يذهب إلى أن عدم تمكّن النقد العربي من الإلمام الجيد بنظرية التناص والولوج إلى صميمها من سوء حظّ هذا النقد، رغم اقتناعه بأن النقد العربي عرف فكرة التناص في طبيعته ووظائفه ولم يصطنع بطبيعة الحال هذا المصطلح الغربي وإعادة إدماجه في النقد الحديث.

^{٤٨٠} جمعة، (٢٠٠٠- نيسان)، ص ٢٥٥.

^{٤٨١} ينظر: مرتاض، (٢٠٠٧)، ص ١٩٧. عبد العزيز الجرجاني: هو عالم موسوعي وأديب وناقد من أعلام القرن الرابع للهجرة.

^{٤٨٢} مرتاض، (٢٠٠٧)، ص ٢٠٣.

^{٤٨٣} المرجع السابق، ص: ٢٠٣.

^{٤٨٤} المرجع السابق ص: ٢٥٨.

^{٤٨٥} المرجع السابق، ص: ٢٦٤.

^{٤٨٦} Genette, (1982), p:8.

في الحقيقة إنّ التعاريف الدقيقة لمفهوم التناص تؤكد أنّ مرتاض مطلع على ما وضعه الغرب بصورة

دقيقة وأخذ عنهم هذه التعاريف، نستحضر مجموعة منها كما يأتي:

١- التناص في تصوّر مرتاض "حدوث علاقة تفاعلية بنصّ سابق ونصّ حاضر، لنتاج نصّ لاحق"^{٤٨٧}

٢- يتمّ التناص وفق مرتاض من خلال "الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يُضمّن ألفاظاً وأفكاراً كان التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صراحٍ بهذا الأخذ المتسلّط عليه من مجاهل ذاكرته، وخفايا وعيه"^{٤٨٨}.

٣- التناص أيضاً: "نظرية تقوم على افتراض شيء غائب داخل شيء حاضر، هو النصّ الذي يقع بين أيدي الناس في صورته الأدبية النهائية"^{٤٨٩}

٤- وكذلك "هو استبدال نصوص سابقة بنصّ حاضر دون قصد"^{٤٩٠}

إنّ المتخصّص في هذه المفاهيم يجد أن عبد الملك مرتاض يذهب إلى ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا في تحديد مفهوم التناص، فالنص بالنسبة إليه "شبكة من المعطيات الألسنية والبنوية والايديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجها، فالنصّ قائم على التعددية ولعلّ هذا ما تُطلق عليه كريستيفا إنتاجيّة النصّ producción de texto"^{٤٩١}

لكنّ هذه التعاريف الواضحة لم تمنع عبد الملك مرتاض من أن يعدّ "الاقتباس والمعارضة والتضمين والإشارة والتلميح ذات قرابة بالتناص"^{٤٩٢} إلا أنّ هذا التوجّه لم يسلم من النقد والمعارضة، إذ ذهب "جابر عصفور إلى أن السرقات الشعرية لاهلّة لها بالتناصية، وينصح بإبعادها من مجال النقد العربي"^{٤٩٣} هذا أيضاً وجه من أوجه الحوار الهادف الذي من شأنه أن يثري المعرفة النقدية العربية، ويعمّق النظر فيها، ويدقّق الأحكام في تحديد المفاهيم حتّى يحصل التطوّر، والتقدّم، فيكون العطاء، وهو النهج الذي اتّبعه صبري حافظ؛ إذ دعا إلى

^{٤٨٧} مرتاض، (١٩٩١)، ص: ٨٨.

^{٤٨٨} المرجع السابق، ص: ٨٧.

^{٤٨٩} المرجع السابق، ص: ٨٩.

^{٤٩٠} مرتاض، (٢٠٠٧)، ص: ١٩٩.

^{٤٩١} ينظر: السد، (٢٠١٥)، ص: ١٠٣.

^{٤٩٢} مرتاض، (١٩٩١)، ص: ٨٥.

^{٤٩٣} بوحوش، (٢٠٠٦)، ص: ٨٨.

ضرورة تجاوز حدود النقل، والتعليق الهامشي على إنجازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب، لعقد نوع من الحوار الجدلي الخلاق بين إنجازات النقد العربي النقدية، وإنجازات النقد الحديث.

لقد أشار الناقد عبد الملك مرتاض إلى أنَّ مصطلح التناص بمعناه القديم أو الحديث لم يتناوله أحد من النقاد العرب المعاصرين بداية بعبد السلام المسدي من خلال كتابه (الأسلوبية والأسلوب)^{٩٤} سنة ١٩٧٥ وصولاً إلى كمال أبي ديب من خلال كتابيه (جدلية الخفاء والتجلي)^{٩٥} سنة ١٩٧٩ و(في الشعرية) سنة ١٩٨٧ ختاماً بنفسه في كتابه (النص الأدبي من أين وإلى أين؟)^{٩٦}

غير أنَّه يقرَّ أنَّ بعض النقاد تطرَّقوا لهذا المصطلح مفهوماً دون تسمية، يقول عبد الملك مرتاض: "...وعلى أنَّ كتاب الخطيئة والتكفير لعبد الله الغدّامي الذي صدر عام ١٩٨٥ وهو من أحسن الكتب الأولى التي ظهرت في الحداثة العربية لم يستعمل هو أيضاً مصطلح التناص فيه صراحة ولكنّه أوردته تحت مصطلح تداخل النصوص"^{٩٧} ولكن كيف يكون أحسن الكتب من جهة تناوله لمفهوم التناص وقد تجاهل مصطلح (التناص)، وهو المصطلح العام والذي انتشر منذ كريستيفا، أما الغدّامي فراح يستخدم مصطلح (التداخل النصي) للدلالة على التناص.

حتى عبد الملك مرتاض لم يثبت على مصطلح واحد للتناص فقد أورد مصطلحات متعدّدة، فنجد مصطلح (التناص) في كتابه (تحليل الخطاب السردية) عام ١٩٩٥، ومصطلح (التناصية) في كتابه (السبع المعلقات)^{٩٨} عام ١٩٩٨، كذلك أورد مصطلح (التكاتب) في مقال له بعنوان بين التناص والتكاتب^{٩٩} نشر عام ١٩٩٦ في العدد السابع من المجلة السعودية قوافل، كما يقترح مصطلحاً آخر للتناص هو (المقاربة) في كتابه (نظرية النقد)^{١٠٠} عام ٢٠٠٦، أمّا مصطلح (السراقات الشعرية) فقد استخدمه في كتاب (نظرية النص الأدبي) عام ٢٠٠٧.

^{٩٤} ينظر: المسدي، (١٩٨٢).

^{٩٥} ينظر: أبو ديب، (١٩٨٤).

^{٩٦} مرتاض، (٢٠٠٧)، ص ٢٥٤.

^{٩٧} المرجع السابق، ص: ٢٥٤.

^{٩٨} مرتاض، (١٩٩٨ - أ)، ص: ٣٦٥ وما بعدها.

^{٩٩} مرتاض، (١٩٩٦)، ص: ٢٠٥-١٩٦.

^{١٠٠} مرتاض، (٢٠١٠)، ص: ١٣.

في ذلك لا يكون التأصيل ناجحاً، وبالعوم إن محاولات التأصيل لا تخدم البحث في مجال المصطلحات الجديدة والمستحدثة. إذن إن دراسة نظرية التناص التي انتقلت من النقد الغربي المعاصر إلى النقد العربي عن طريق التأثير خاصة من الناحية النظرية لا نكاد نلمس فروقاً ذات شأن بل الشيء الذي نلاحظه هو دخول النقاد العرب في إشكالية المصطلح نتيجة اختلاف الترجمات والمدارس النقدية.

وتبرز قيمة التناص في تجاوزه لمفهوم السرقات والمعارضات والمصطلحات القديمة السابقة كلها؛ إذ إن مجال التناص أوسع من ذلك وأبعد "وليس قيمة التناص كمنهج تحليلي مقصورة على تجاوز أسوار المصطلحات التراثية السابقة وإنما يفتح لما هو أرحب فمن مجالاته العكوف على مقارنة تحليلية لماهية التحولات ومسارات التبادلات، وكيفية التمثل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق"^{٥١}

في نهاية البحث سنأتي على بعض الترجمات المختلفة للمصطلح والتي سببت له حالة من الفوضى واختلاف النقاد عليه، يوضح ذلك الجدول الآتي:

المقابل العربي Intertexte	المقابل العربي Intertextualite	المرجم
التناص	التناصية	د.وائل بركات (سوري)، محمد خير البقاعي (سوري)
المتناص	التناص	المختار حسني (جزائري)، سعيد يقطين (مغربي)، محمد عناني (مصري)
المناس	التناص	حسين خمري (جزائري)
	البيئسية	عبد العزيز حمودة (مصري)
	التناصية	عبد الملك مرتاض (جزائري)
	تناسخ النصوص، التناسخ النصي	يوسف وغليسي (جزائري)

٢- التلقي العربي لنظرية التناص لدى جيرار جينيت، سعيد يقطين نموذجاً:

سبق وتطرّقنا لتلقي النقاد العرب لنظرية التناص عن مجموعة نقاد غربيين هم: باختين وكريستيفا وبارت وجينيت، هؤلاء في دراساتهم منهم من حاول تأصيل هذا المصطلح ومنهم من رأى أنه مصطلح جديد متطور لا يصح تأصيله. ومن النقاد العرب من تلقى نظرية التناص عن جيرار جينيت على نحو خاص وألف كتباً تناولت هذا المصطلح، وكان تأثير هذا الناقد الفرنسي واضحاً في هذه الدراسات، ومن هؤلاء النقاد عبد الملك مرتاض وصلاح فضل في بعض دراساتهم، وعبد الحق بلعابد في كتابه (عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ومحمد بنيس الذي تُعدّ دراسته حول الشعر المعاصر في المغرب من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي؛ حيث استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و(حادثة السؤال) وأطلق مصطلح (التداخل النصي) على التناص وعرفه بأنه يحدث "نتيجة تداخل نصّ حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص وتشكل دلالاته"^{٥٠٢}.

وفي كتابه (حادثة السؤال) أطلق على مصطلح التناص (هجرة النص) متأثراً بالناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي وضع تصنيفات محدّدة للتناص تبدأ (بالتعالي النصي) الذي يمثل هروباً من ذاته بحثاً عن نص آخر، وانتهاء بـ(المابين نصية) و(الميتانص) الذي يأخذ "شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في خطابه الأدبي"^{٥٠٣}. هذا وهناك باحثون أفردوا كتباً كاملة للتناص مستفيدين من جيرار جينيت ومتأثرين به، أمثال الناقد سعيد يقطين في كتابيه (انفتاح النص الروائي) و(الرواية والتراث السردية)، ويُعدّ يقطين نموذجاً حياً لمتلقي التناص عن جينيت.

مصطلح (التفاعل النصي) في كتاب (انفتاح النص الروائي):

عبر الناقد سعيد يقطين عن مفهوم التناص بمصطلح (التفاعل النصي)؛ وذلك لأنّ التناص واحد من أنواع التفاعل النصي، وقد تبوّى هذا المفهوم لأنه أشمل من (المتعاليات النصية)، ولأنّه يُمكن من البحث في أنواع

^{٥٠٢} بنيس، (١٩٧٩)، ص: ٢٥١.

^{٥٠٣} بنيس، (١٩٨٨)، ص ٩٦-٩٧.

التفاعلات، وفي أشكال اشتغالها داخل النصّ وأبعادها الدلالية. وقد تناولنا هذا الموضوع في الفصل الأول الخاص بتلقي الشعرية على أن المتعاليات النصية هي جزء من شعرية جينيت، ولكن في هذا الفصل سنتناول الحديث عن نظرية التناص والنصوص بصورة خاصة.

وضع الباحث سعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) المنشور عام ١٩٨٩ تصورات تُعدّ لدى

البعض تطويراً لنظرية التناص، وهو التطوير الذي سيستفيد منه الباحث ويوظفه لبناء تصوّر يتجاوز حدود التصورات السابقة، وقد استفاد من مقاربات الشعرية وتاريخ الأدب، وجمالية التلقّي والسيمولوجيا لبناء تصوّره الذي حدّده في التفاعل النصّي، إذ يعدّه الباحث أشمل من التناص، ويراه أفضل من المتعاليات النصية عند جينيت.

إنّ انطلاقة يقطين كانت من التمييز بين النصّ والخطاب، فإذا كان في الخطاب قد تحدّث عن صيغ تقديم القصّة، ففي النص تحدّث عن التفاعل النصّي لدراسة علاقة النصّ بغيره من النصوص، فالباحث يضع "التفاعل النصّي) في النص مقابل (صيغ الخطاب)" ^{٥٠٤} في تحليله للخطاب الروائي.

من خلال التفاعل النصّي أُتيح تفكيك بنية النص، وإعادة بنائها، لمعرفة كيفية بناء النص واشتغاله، وتحديد العلائق التي تقيمها البنية الأساسية للنص الروائي مع المتفاعلات النصيّة وهذا يثير تساؤلنا عن كيفية تقديم يقطين لمفهوم التناص وأبعاده من خلال كتابه (انفتاح النص الروائي).

تقديم المفهوم لدى سعيد يقطين:

قدّم الناقد سعيد يقطين مفهوم التناص تقديماً نظرياً قبل الانتقال إلى التحليل. وقسم التقديم النظري إلى قسمين: قدّم في القسم الأول المفهوم في المرجعية الغربية، وفي القسم الثاني تصوّره للمفهوم، وهذا الإجراء يجسّد الوعي الحادّ بطبيعة المفهوم عند الباحث، لكن قبل عرض تصوّر المرجعية الغربية للمفهوم، يعمل يقطين على تأطير مفهوم التناص أو التفاعل النصّي.

^{٥٠٤} يقطين، (٢٠٠١)، ص ٩١.

في تقديمه لمفهوم التفاعل النصي، ينطلق الباحث من حيث كونه كليّة، بنية دلالية تسهم كل وحداته وعناصره ومكوناته في بنائه، وعلاقة النص بالتلقّي إضافة إلى انطلاقه من التمييز بين النص والخطاب؛ إذ إنّه في كتاب (تحليل الخطاب الروائي) تعامل يقطين مع صيغ الخطاب وعلاقاتها، أمّا في التفاعل النصّي فسعى إلى تفكيك النص بهدف معاينة علاقة النصّ بغيره من النصوص التي عمل على تمثيلها واستيعابها، وتحويلها في بنيته النصيّة، لتصبح جزءاً أساسياً في بنائه.

على هذا الأساس يميّز يقطين بين الصيغ في الخطاب، والتفاعلات النصيّة في النصّ، فعلى مستوى الصيغ يميّز بين العرض والسرد، أمّا على مستوى البنيات النصيّة، فيميّز بين نصّ الكاتب ونصوص غيره من الكتّاب، فبين يقطين نصّ الكاتب؛ بأنّه ما يتّصل بمختلف البنيات النصيّة المتّصلة بالسرد أو العرض، أمّا نصوص الكتّاب؛ فهي ما ثبت نسبتهما إلى كاتب معيّن، كبنيات تمّ استيعابها وإدخالها في النصّ^{٥٥} وهذا التمييز هو الذي يؤكّده الباحث في تعريفه للنصّ "بكونه بنية دلاليّة تنتجها ذات (فردية، وجماعية) ضمن بنية نصيّة منتجة"^{٥٦}

سبق وذكرنا أن الناقد عبّر بمصطلح (التفاعل النصي) عن نظرية التناص بوصفه مصطلحاً عاماً، ويعدّ التناص، هذا المصطلح الذي أخذه عن جينيت، واحداً من أنواع التفاعل النصّي. بعد ذلك يقدم الباحث كرونولوجيا^{٥٧} لمفهوم التناص ابتداءً بتقديم تصور كريستيفا في أواسط الستينيات من القرن العشرين وذلك خلال تصوّرها للنص كإيديولوجيم، بوصفه وظيفة تناصيّة تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ. ثمّ قدّم أعمال "ندوة ١٩٧٩ حول التناص في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميشيل ريفاتير، التي ستصدر أعمالها سنة ١٩٨١ في مجلّة الأدب"^{٥٨}، ومنها قدّم الباحث سعيد يقطين دراسات لكل من: لوران جيني L.Jenny ولوسيان ديلنباخ L.Dallenbach وريفاتير Riffati، وبول زيتور P.Zathor وماري روزلوغان M. Roslogan.

^{٥٥} ينظر: يقطين، (٢٠٠١)، ص: ٩٢.

^{٥٦} المرجع السابق، ص: ٣٢.

^{٥٧} الكرونولوجيا chronology: هي علم التسلسل الزمني وتأريخ الحوادث.

^{٥٨} يقطين، (٢٠٠١)، ص: ٩٤.

بعد ذلك قدّم الباحث تصوّر جيرار جينيت، الذي عدّ موضوع (الشعرية) هو جامع النص سنة ١٩٧٩ ليعود ويعدّل تصوّره ويجعل الموضوع الجديد للشعرية هو (المتعاليات النصيّة) [كما سبق وتحدّثنا في الفصل الأول]، ومعناه كل ما يجعل نصّاً يتعلّق مع نصوص أخرى على نحوٍ مباشر أو ضمني ويحدّد خمسة أنماط من التعلّقات النصيّة وهي كما ترجمها عن جينيت وفق رؤيته:^{٥٩}

١-التناصّ.

٢-المناص؛ أي المرافقات النصية.

٣-المتناص؛ أي النصية الواصفة.

٤-النص اللاحق؛ النصية الفرعية.

٥-معمارية النص؛ جامع النص.

ثمّ قدّم الباحث تصوّره لمفهوم التفاعل النصّي وتبّناه؛ لأنّه يمكّن من البحث في أنواع التفاعلات، وفي صور اشتغالها داخل النص، وأبعادها الدلالية، ويتجاوز الناقد من خلاله تصور السريدين والسوسيو- نصيين في بحثهم في التناص أو المتعاليات.

لاحظنا في كتاب (انفتاح النصّ الروائي) لسعيد يقطين - بعد العودة إليه- أنّ تصوّره للنص والتفاعل النصّي ارتبط باستعمال (التفاعل النصّي)؛ لأنّه أفضل من (المتعاليات النصيّة) عند جينيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة، كما يرى. وبما أنّ النص ينتج ضمن بنية نصيّة سابقة فهو يتعلّق بها، ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتّجّ بها هذه التفاعلات. وعلينا من خلال التحليل أن ندرس أنواع هذه التفاعلات من جهة، ومن جهة أخرى في أشكال اشتغالها داخل النص: "البعد الجمالي وأبعادها الدلالية (البعد السوسيو- نصّي) بهذا تجاوز عمل السريدين وعمل السوسيو- نصيين (زيما) في بحثهم عن التناص أو المتعاليات النصيّة"^{٥١٠} كما سبق أن ذكر.

^{٥٩} ينظر: يقطين، (٢٠٠١)، ص: ٩٧.

^{٥١٠} المرجع السابق، ص: ٩٨. بيير زيما Pierre Zima: ولد عام ١٩٤٦ قدم علم الاجتماع، وهو صاحب كتاب (النقد الاجتماعي).

وللقيام بتحليل دقيق للتفاعل النصي؛ قسّم يقطين النص إلى بنيات نصيّة، فوجد نفسه أمام قسمٍ سمّاه (بنية النص) وهو الذي يتّصل بعالم النص؛ لغة وشخصيات وأحداثاً... وقسم آخر سمّاه (بنية المتفاعل النصي) حيث إنّ "المتفاعلات النصيّة هي البنيات النصيّة - أيّاً كان نوعها - التي تستوعبها (بنية النص)، وتصبح جزءاً منها ضمن عملية التفاعل النصي"^{٥١١}

بداية تطرّق إلى أنواع التفاعل النصي وحدّد بعد ذلك أقسامه ليستفيد في تحديده لهذه الأنواع من دراسة جينيت سابقة الذكر، ذكرناها في الفصل الأول نعود ونذكرها بشيء من التفصيل، هذه الأنواع الثلاثة هي^{٥١٢}

١ - المناصّة **paratextulite** لم يخرج يقطين عمّا جاء به جينيت فأتى بالأفكار نفسها وذهب إلى أن المناص هو البنية النصيّة التي تشترك مع بنية نصيّة أصليّة في سياق معيّن، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصيّة قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه.

هو يريد أنّ هناك تفاعلاً نصّياً داخلياً أي داخل النص، ويسمّي المناصّات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدّمة والذيل والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف، وما شابه مما سمّاه جينيت بالنص الموازي، ولكن يقطين لم يهتم في تحليله هذا بالمناصّات الخارجية كما كان يحرص جينيت على فعله. بالإضافة إلى أن جينيت يسمّي المناصّة (النصّ الموازي) ولم يشر إلى أنّها داخلية أو خارجية، بل هي عتبات نصيّة توازي النص الأساسي من مقدّمات وإهداءات وذيول وغيرها. نرى أنّ يقطين لم ينجح في تصنيفه السابق، فالأجزاء النصيّة بمجرد اقتطاعها من بنى نصيّة أصليّة وحلولها في متن نصّ جديد تتخذ هويّة مختلفة مع الاحتفاظ بخاصية الإحالة.

^{٥١١} يقطين، (٢٠٠١)، ص ٩٨.

^{٥١٢} المرجع السابق، ص ٩٨.

٢- **التناص *intertextualité***: اكتفى يقطين بفكرة بُعد التضمن كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية من بنيات نصية سابقة، وتبدو كأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة. ولم يشر إلى السرقة والاستشهاد والتلميح التي أتى على ذكرها جينيت.

٣- **الميتانصية *métatextualité***

وهي نوع من المناصة، لكنها تأخذ بُعداً نقدياً محضاً في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصلية؛ لذلك فإنه في مرحلة ما قد يحدّد (المتفاعل النصي) أولاً على أنه (مناص)، وبعد تحديده لنوعه وعلاقته بالنص، ينتقل إلى عدّه (ميتانصاً) ثانياً، ولكن لماذا ينتقل يقطين هذه الانتقالات التي تزيد الإرباك، وقد أشار إليها جينيت بأنها علاقة تفسير وتعليق تربط نصاً بآخر دون ذكره.

بعد أن شرح يقطين أنواع التفاعل النصي، ميّز بين العملية التي تجري بها علاقة البنيات النصية ببعض (التفاعل النصي)، وبين نوع التفاعل (المتفاعل النصي) والبنية النصية الأصل. وقدّم هذه الخطاطة لتمييز هذا التمييز^{٥١٣}:

النص	المتفاعل النصي	التفاعل النصي
١- بنية نصية	المناص	المناصة
٢- بنية نصية	المتناص	التناص
٣- بنية نصية	الميتانص	الميتانصية

إلى جانب تمييز سعيد يقطين بين قسمي التفاعل (النص والمتفاعل)، وبين أنواعه الثلاثة، يميّز بين أشكاله الثلاثة وهي^{٥١٤}

١- **التفاعل النصي الذاتي**: عندما تتفاعل نصوص الكاتب الواحد مع بعضها، "ويتجلّى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً ...

^{٥١٣} يقطين، (٢٠٠١)، ص: ٩٩

^{٥١٤} المرجع السابق، ص: ١٠٠

٢-التفاعل النصّي الداخلي: عندما يتفاعل نص الكاتب مع نصوص كتّاب عصره، (نصوص أدبيّة أو غير أدبيّة).

٣-التفاعل النصّي الخارجي: عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع النصوص التي ظهرت في عصور بعيدة. ولكن هذه الأشكال الثلاثة التي يقصد بها أشكال التناص ماذا ستسمن أو تغني؟ فالمحصلة واحدة، والتناص تفاعل نصوص لم يحدّد جينيّت تاريخاً لها، ولكن ما قد يُحمّد له هو إشارته للتناص الذاتي الذي تتفاعل فيه نصوص الكاتب مع بعضها، لأنّ ذلك قد ينبّه إلى أنّ التناص ليس شرطاً أن يكون من نصوص لكّتاب آخرين. وقد ميّز يقطين بين "التفاعل النصّي الداخلي والخارجي؛ لأنّه يضع النصّ أولاً في سياقه النصّي الذي ظهر فيه، وبعد ذلك في سياقه التاريخي كنصّ أدبيّ متعالٍ عن الزمان، بمعنى أنّه مفتوح على الزمان"^{٥١٥} هذا ما لم يأت عليه جينيّت وحاول يقطين التقرّد به، ولكنّه لم يكن طرْحاً يزيد التناص أو ينقصه شيئاً. هذان القسمان، وهذه الأنواع والأشكال توجد على نحوٍ مترابط، وتتداخل مع بعضها بعضاً على مستويين أفقي وعمودي:

- المستوى الأفقي: الذي نسمّيه التفاعل النصّي العام تتداخل هذه البنيات أو تتفاعل أفقيّاً على المستوى التاريخي وعلى مستوى كلّّي، أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصيّة جزئية، ولكن أمام بنيتين نصّيتين متباينتين تاريخياً وبنويّاً، لكنّهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي.

-وفي المستوى الثاني العمودي: ويسمّيه التفاعل النصّي الخاص يحدث التداخل جزئياً وسوسولوجياً على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى^{٥١٦}.

لخص سعيد يقطين ماسبق، ذاكرّاً أنّه سيدرس التفاعل النصّي تبعاً لما يلي:

١-أقسامه: النصّ والمتفاعل النصّي.

٢-أنواعه: المناص والتناص والميتانص.

٣-أشكاله: الذاتي والداخلي والخارجي.

٤- مستوياته: العام والخاص.

^{٥١٥} يقطين، (٢٠٠١)، ص ١٠٠

^{٥١٦} المرجع السابق، ص ١٠٠

وانطلاقاً من التصوّر الذي أتى به الباحث من استلهامه بعض الكتابات النظرية حول نظرية التناص أو المتعاليات النصيّة، ومن خلال قراءته للنصوص الإبداعية وإمعانه النظر والتأمل فيها، صرح بإمكانية تقديم مشروع متكامل لبحث (التفاعل النصّي) قادر أن يجيب عن مختلف الأسئلة النظرية سواء كانت متصلة بتاريخ الأدب أم بالأنواع الأدبية أو النقد الأدبي أو سوسولوجيا النص. ومنه تمكّن الباحث سعيد يقطين من تقديم صورة عامة عن البنيات النصيّة، ثم عيّن المتفاعلات النصيّة بوجه عام، وكشف عن أنواعها وأشكالها ومستوياتها والتي سننظرُ إليها فيما يأتي:

مفهوم المناصّة paratextualité من خلال (انفتاح النص الروائي):

حاول الباحث شرح هذا المفهوم والحديث عنه بقوله "إن المناصّة هي عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسان هما النص والمناص (paratexte) وتتحدّد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص بوصفها بنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل بوصفه شاهداً تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور كأن تنتهي بنية النصّ الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصيّة جديدة لا علاقة لها بالأولى إلّا من خلال البحث والتأمل"^{٥١٧} هذا هو المناص الذي أراده وعناه وهو الذي تحدّث عنه. هناك مناصّات أخرى لها قيمتها القصوى في التحليل، لكنّه لا يريد تحليلها لأنّه يعدّها خارجة عن النص، وهي:

١- عناوين المقاطع السردية، وهوامش بعض الروايات مثل رواية (الوقائع الغريبة)^{٥١٨} التي تناولها يقطين بالدراسة. ويقرر الناقد بأن هذه الهوامش "ذات طابع تفسيري محض لكلمات أو أسماء تاريخية أو أدبية"^{٥١٩} وهنا يلغي أي دور للهوامش بوصفها نصوصاً موازية، وهي قد تكون أدباً من الدرجة الثانية لكونها ترتبط بالمتن، فهو يخالف جينيت بالنسبة إلى المرافقات النصية.

^{٥١٧} يقطين، (٢٠٠١)، ص: ١١١.

^{٥١٨} الوقائع الغريبة: رواية للفلسطيني إميل حبيبي صدرت عام ١٩٧٤.

^{٥١٩} يقطين، (٢٠٠١)، ص ١١١.

٢- ومن دراسات يقطين رواية (الزمن الموحش)^{٥٢٠} هو يعترف بوجود التصدير فيها؛ إذ صدرت الرواية بقصيدة، فهو لا يريد دراسة أي نوع من الملاحق التي دُئِلت بها النصوص الأدبية.

إن **فسعيد يقطين** يمزج بين مفهومي التناص (بفرعيه: الاستشهاد والسرقة) ومفهوم المناص (النص الموازي) عند **جيرار جنيت** ويجعل من الفرعين السابقين جزءاً من المناص تحت مسمى: (المناص الداخلي) أمّا المناص الخارجي فهو ما عالجه **جيرار جنيت** تحت المسمى نفسه وعاد إليه في كتابه (Seuils) ليفصل فيه أكثر.

استعراض الممارسة التطبيقية لسعيد يقطين في كتاب (انفتاح النص الروائي):

نستقدم بعض الأمثلة التي تطرّق إليها يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) لتوضيح المناص،

وهي:^{٥٢١}

١- المثال الأول:

"فجأة يتداعى في ذهنه أنّ بلاده هولندي طائر"^{٥٢٢}، أصوات الطلّاب تشبه

أصوات البحّارة عندما رأوا البر. أمس كان يصغي لهذه الأوبرا التي استوحاها فاغنر^{٥٢٣} من أسطورة تدور حول سفينة مسحورة لا يمكنها الوصول إلى ميناء، وهي لا تزال تبحر منذ الأزل [كان الهولندي الطائر قد أقسم أنه سيدور حول جبل تحيط به العواصف العاتية وإن اضطر أن يبحر حتى يوم القيامة، وغضبت الآلهة أو الشياطين عندما سمعت قسمه (...). سفينته تحمل كنوزاً لا تُقدر بثمن، ولكن قلبه ينبض بالأمل].

يفكر رمزي في أنّ بلاده سفينته تبحر منذ زمن بعيد بلا هدف...

في المثال السابق يتحدث يقطين عن الكلام الموجود داخل قوسين وهو المناص الذي يقصده، وإن

الذي بين القوسين في المثال الذي قدمه هو قصة (الهولندي الطائر) التي تعترض القصة الأساسية، فتكون قصة

^{٥٢٠} الزمن الموحش: رواية للأديب السوري حيدر حيدر صدرت عام ١٩٧٣، وقد صنفت في المرتبة السابعة في قائمة أفضل رواية عربية.

^{٥٢١} يقطين، (٢٠٠١)، ص: ١١٢.

^{٥٢٢} الهولندي الطائر: أسطورة تعود إلى القرن ١٧م، تتضمن الأسطورة: سفينة أسطورية لا يمكنها أن ترسو في ميناء، ومحكوم عليها الإبحار في المحيطات إلى الأبد.

^{٥٢٣} ريتشارد فاغنر Richard Wagner: مؤلف موسيقي وكاتب مسرحي ألماني عاش بين عامي (١٨١٣-١٨٨٣م) مجال عمله الأوبرا. وهو صاحب العمل الأوبرالي (المركب الشبح أو الهولندي الطائر عام ١٨٤١).

(الهولندي الطائر) هي المناص، وحسب يقطين (يمكن الاستغناء عنها) وهذا إلغاء للتعالقات مع النص التي أقيمت لها دراسات كثيرة، وكان أولى له أن يسميها (أدباً من الدرجة الثانية) كما فعل جينيت، لا أن يجعلها جملاً زائدة. فالكلام خارج هذه القصة هو السرد، أما العرض فهو القصة الطارئة أي (المناص). يقول يقطين في أثناء تحليله للمثال السابق:

"يكون الراوي بصدد الحديث عن صفدي، وهو يعاني من التطوّرات التي تعرفها بلاده. عن طريق الخطاب المسرود كصيغة ليكشف لنا أنه استمع أمس إلى أوبرا الهولندي الطائر، يتم إيقاف الخطاب المسرود عن صفدي عن طريق الانتقال إلى خطاب (معروض) عندما ننظر إليه في علاقته بالسابق، لكنّه من حيث طبيعته مسرود، فيحكي قصة (الهولندي الطائر) من بدايتها إلى نهايتها. وبعدها يستأنف الخطاب المسرود عن صفدي. إنّ الحكي عن صفدي يتصل بالنص، أمّا الحكي عن (الهولندي الطائر) فهو مناص أي بنية نصية طارئة، ويمكن الاستغناء عنها، دون تغيير المعنى"^{٥٢٤}

٢-المثال الثاني من كتاب يقطين:

"أقبل رمضان بأماسيه المشبعة طعماً خاصاً مليئاً بالتذكّار. في الجامعة يطوف الطلاب المؤمنون، في عيونهم غضب مهياً. يفحصون المقصف والمطعم والزوايا بحثاً عن تسول له نفسه شرب الشاي أو التدخين.

[والعصر إن الإنسان لفي خسر]

فضّل عربي الاعتكاف في الفندق ليدخن ويعوض عما فاتته من مذاكرة"^{٥٢٥}

حلل يقطين هذا المثال بالطريقة السابقة نفسها، فالآية القرآنية هنا هي المناص وقد وضعت بين معقوفتين، هذه الآية هي النص الطارئ (الخطاب المعروض)، كذلك يمكن إهمالها وعدم ذكرها، حسب يقطين.

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أنّ ما وضعه يقطين بين قوسين [] هو المناص.

ومن حيث طبيعته نجد تشابهاً كبيراً بين هذه المناصات جميعاً؛ إذ إنها تتصف بما يلي:

^{٥٢٤} يقطين، (٢٠٠١)، ص ١١٣

^{٥٢٥} المرجع السابق، ص ١١٢

١- بنية نصيّة مسـتقلّة بذاتها ومتكاملة، فلها بدايـة ونهاية.

٢- بالانتقال من النص (البنية النصيّة الأصل) إلى المناص ننقل من صيغة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر ومن فضاء إلى غيره.

وهناك أمثلة أخرى يتبع فيها الناقد الأسلوب نفسه في التحليل، ويشير إلى إمكانية الاستغناء عن المناص، وكما قلت سابقاً أرى أنه كان من الأجدر أن يطلق عليه (أدباً من الدرجة الثانية) كما فعل جينيت؛ لأنّ عبارة يمكن الاستغناء عنها تعطيك انطباعاً سلبياً وكأنّها لم تخدم النص أو كأنّها فضلة يمكننا عدم اللجوء إليها، وهذا ما كان يرفضه جينيت دائماً. نحن لانذمّ يقطين إذ يخالف جينيت، ولكن مخالفاته لم تكن ناجحة، بل كان يعقّد المصطلحات ويجعلها تلتبس في عقولنا.

- مفهوم المناص من خلال كتاب (الرواية والتراث السردي):

من التفاعل النصّي إلى التعلّق النصّي:

في الفصل الأول ذكرنا أن كتاب (الرواية والتراث السردي) هو امتداد لكتاب (انفتاح النص الروائي)، فقد عاد يقطين وتعرض لمفهوم المناص في كتابه (الرواية والتراث السردي) عام ١٩٩٢، ويبدو اللبس واضحاً بين الكتابين، هنا يذكر أن "التفاعل النصّي والتعلّق النصّي تبدو لنا طبيعتهما واضحة عندما نتحدث عن باقي الأنماط ذات الطبيعة الجزئية، فالمناص - بغض النظر عن العتبات النصية- لا يمكن أن يكون كلياً إنّه بنية جزئية يتمّ توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية، ويمكن قول الشيء نفسه عن التناص والميتانص. إن حضورها جميعاً لا يتأتّى إلا جزئياً؛ لذلك نجد هذه قابلة لأن تُستوعب داخل النص (المتعلّق)" ^{٥٢٦}.

قسّم يقطين التفاعل النصّي إلى قسمين من: الأول خاص عندما يكون نصّ محدّد (أ) يتعلّق بنص محدّد (ب) الأول (لاحق) والثاني (سابق) والعلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة (تعلّق) لذلك فالنص اللاحق (متعلّق) والنص السابق (متعلّق به) نوضح ذلك كما يأتي:

نص (أ) →	نص (ب)
لاحق	سابق
متعلّق	متعلّق به
علاقة	تعلّق

يكمل يقطين أنه باستعمال معنى (التعلّق) لوصف هذه العلاقة بين النصّين، فقد انطلق الناقد في ذلك من "الإحياءات التي يحملها فعل (تعلّق) فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعاً لـ (التعلّق) لمواصفات خاصة مميزة تماماً كما يختار المرء (الحسناء) من وسط الحسنات لتكون موضوعاً لتعلّقه وهواه. وفي فترة من الفترات قد يكون النصّ (المتعلّق به) مشتركاً بين العديد من النصوص المتعلقة، وقد تتعدّد المواطن المتعلّق بها وتختلف باختلاف النصوص والعصور...^{٥٢٧}

والقسم الثاني هو القسم العام والشامل؛ فنظريّة التفاعل النصي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظريّة الأجناس؛ ذلك أن النصّ كيفما كان نوعه هو نتاج مركّب موجود سلفاً، وأن أيّ نص هو (تحويل) لهذا المركّب، وفي حديث جينيت عن الأنواع ضمن المتعاليات النصيّة ما يؤكد هذا المنحنى وقد كان همّ يقطين في هذا البحث ملامسة (الجنس الأدبي)؛ فذلك يبرز من خلال التفاعل النصّي بوصفه علاقة نصيّة بين (الرواية) بوصفها نوعاً سرديّاً وأنواع سرديّة عربيّة قديمة تعلّقت بها النصوص المدروسة؛ "لذلك تتلخّص طريقة عمله في النظر إلى الرواية العربيّة المعاصرة في كينيّة تفاعلها وتعلّقها مع أنواع قديمة"^{٥٢٨}

الممارسة التطبيقية لمفهوم المناص في كتاب (الرواية والتراث السردية):

انطلق يقطين من الرواية كونها نوعاً أدبياً جديداً في الإبداع الأدبي والثقافي العربيين، وكذلك بسبب عدّها نصّاً شأنها في ذلك شأن أيّ نصّ كيفما كان جنسه أو نوعه، تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقاً من تفاعلها مع واقعها. وحين ركّز يقطين في هذه الدراسة على تفاعل الرواية العربيّة - من خلال بعض النماذج - مع التراث، فذلك يكمن في خصوصية المسألة التراثية في فكرنا الحديث والمعاصر.

^{٥٢٧} يقطين، (١٩٩٢)، ص: ٢٩

^{٥٢٨} المرجع السابق، ص: ٣١

على هذا الشكل انصبَّ اهتمام سعيد يقطين في هذا الكتاب، ومعالجته من خلال البحث عن طبيعة المناص وعن كيفية (تعلق) أو (تعلق) نص جديد (الرواية) بنص سردي قديم، وذلك عبر التركيز على النموذج الآتي^{٥٢٩}:

رواية نّوار اللوز لواسيني الأعرج / تغريبة بني هلال^{٥٣٠}.

-تحليل يقطين لرواية نّوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري لـ واسيني الأعرج:

صدرت هذه الرواية (نّوار اللوز): تغريبة صالح بن عامر الزوفري عن دار الحداثة ١٩٨٣ حاملة

تصوراً جديداً للكتابة الروائية وطريقة فنيّة متميزة في الأسلوب واللغة.

ولعل في قراءتها، ضمن باقي إنتاج واسيني الأعرج ما يجعلها تتضافر معه لتشكّل عالماً متميّزاً في الإبداع عنوانه الأساس: البحث عن تجربة شكلية أصليّة.

يحلّل يقطين العنوان الخارجي الفرعي (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)؛ وذلك لأن (التغريبة) مفهوم

خاص، وله دلالة محدودة توحى إلى نوع أدبيّ شعبيّ في الثقافة العربيّة الكلاسيكية، فلو استعمل الكاتب في

المناص، رحلة صالح بن عامر الزوفري، لما كان للعنوان هذه الإثارة التي تشدنا إليه، مما يدفعنا إلى التساؤل:

كيف يمكن أن تكون هناك سيرة أو تغريبة لفرد هو (صالح بن عامر الزوفري)؟ وهي دلالة التغريبة في اتصالها

بالفرد؟ أمّا العنوان الأساسي فلا يثير يقطين كثيراً؛ لأنّ (نّوار اللوز) له قيمة جماليّة في ذاته، مثل ما نقرأ عناوين

مثل (الأمّل) أو (الفجر) أو (النسيم)، أو ما شاكل هذا من العناوين الجميلة التي قد توحى إلى عالم يتحوّل^{٥٣١}. إن

الأسئلة التي طرحها يقطين أعلاه حول المناص الفرعي سرعان ما تتبيّن بعض عناصر الجواب عنها من خلال

المناص الداخلي (المقدّمة) أو (فاتحة الرواية) التي يوقعها الكاتب نفسه.

إذن قام سعيد يقطين بتحليل العنوان الفرعي على أنه جزء من المناص، ثمّ بعد ذلك انتقل إلى ما

سمّاه المناص الداخلي: وهو (المقدّمة) أو (فاتحة الرواية) التي يوقعها الكاتب نفسه وهنا نجد لبساً في مصطلحاته

لاعتباره (المقدّمة) أو (فاتحة الرواية)، مناصّاً داخليّاً.

^{٥٢٩} يقطين، (١٩٩٢)، ص ٣١

^{٥٣٠} تغريبة بني هلال: سيرة شعبية، وملحمة طويلة تصف هجرة بني هلال منذ ١١٤٩.

^{٥٣١} ينظر: يقطين، (١٩٩٢)، ص ٥٠-٥١

فهو يحلّل المناس (فاتحة الرواية) أو مقدّمة الرواية ويرى أن المناس الداخلي ينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي:

١- يدعو المتلقي لقراءة سيرة بني هلال.

٢- عدم الشك بأن الرواية من نسج الخيال، وأن فيها أحداثاً تطابق الواقع.

٣- هناك نص من نصوص المقرزي يؤكد على أن جوع الأمة وفقرها راجع إلى ظلم الحكام وجبروتهم.

بعد ذلك يحلّل سعيد يقطين هذه الأقسام والتي هي جزء من فاتحة الرواية إلى عناصر وهي^{٥٣٢}:

١- التاريخ = تغريبة بني هلال

٢- الواقع = نوار اللوز

٣- السياسة = إغاثة الأمة بكشف الغمة للمقرزي^{٥٣٣}. هذا الكتاب يعد دراسة تحليلية ناقدة يغلب عليه الطابع

الاجتماعي والاقتصادي، انتقد فيها المقرزي حال الدولة القائم في عصره وانتقد الحاكمين وأرجع الوضع المتردي

للبلاد إلى تصرفاتهم، ثم وضع الحلول التي يراها مناسبة لتزول الغمة التي تعيشها الدولة في عهد المماليك.

يقدم سعيد يقطين قراءة يربط من خلالها فاتحة الرواية بالتاريخ والسياسة والواقع ويرى أنّ الفاتحة لها علاقة

بمتن الرواية . وكما يمكنه - نظرياً - أن يقرأ نصاً في ضوء نصوص غيره من الكتاب، إذن يمكن أن يقرأ أحد

النصوص على ضوء مناصاته الداخلية (ونوار اللوز) تتميز بفاتحتها: إنّ الفاتحة بمنزلة (مفتاح) للقراءة. أو

بمعنى آخر هي قراءة الكاتب لنصّه.

يرى سعيد يقطين أن العلاقة بين المناس الداخلي (فاتحة الرواية) والنص (نوار اللوز) علاقة توجيه

تقوم على أساس قراءة المناس للنص قراءة خاصّة.

المناسّة: إذ يقدم لنا من خلال الرواية السابقة أمثلة يعالج فيها ماسمّاه بالمناسّة وهي المقابل العربي

للمصطلح Paratexte بحيث يدلّل على أن (تغريبة بني هلال) مضمّنة في متن الرواية عن طريق هذه الأمثلة:

^{٥٣٢} يقطين، (١٩٩٢)، ص: ٥٠.

^{٥٣٣} كتاب إغاثة الأمة بكشف الغمة: دراسة تحليلية ناقدة يغلب عليها الطابع الاجتماعي والاقتصادي، لتقي الدين المقرزي المتوفى سنة ٨٤٥هـ، الطبعة الأولى منه عام ٢٠٠٧م، تحقيق كرم حلمي فرحات، الناشر عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

١- قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكنّي بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي. أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال^{٥٣٤}:

(فإن كنت طائعاً لله وللاّمرير، فضع في رجلك هذا القيد). ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان: (سمعاً وطاعة يا مولاي) ولن أحطّ القيد في، رجلي. فالسيوف اليمنية التي تملكها بتّارة ومخيفة، لكنها عاجزة عن حرّ رقاب الفقراء.

٢- الحرب يابنت النّاس وكل الناس، لم تكن متوازية؛ حين انتهى كل شيء، ركّب نصرُ الدّين الشهباء عيونه بحرية مخيفة وسط صحراء لا تتجب إلاّ الصفرة. على يمينه الملك صالح صهره، ووراءه عشرون راية، وتحت كل راية خمسة آلاف فارس. ركبوا الجياد وامتصّت أراضي (عين برشان) دَمَ آل بريقع وشيبان وزيره الذي كان أوّل من قُطع رأسه. مدّ يده نحو المجرم. شعر بالوحدة القاتلة...

يعاين في المثال الأوّل ما سبق الإشارة إليه من تقابل أسماء أعلام التغريبتين، لكن ما لاحظته يقطين هنا هو حضور المناصّ من خلال كلام الحسن بن سرحان لأبي زيد، وجواب هذا الأخير، كما يلمس ذلك أيضاً في المقطع الذي يتحدّث عن الاستعداد للحرب، ومن خلال هذين المناصّين اللذين أقتبسنا من التغريبة، حرفياً وقُدّما بوصفهما مناصّاً داخلياً^{٥٣٥} ويتساءل يقطين عن سبب توظيف هذين المتفاعلين النصيين محاولاً الإجابة عن ذلك، وبالتالي فهو في تحليله للمناصّة في رواية (نوار اللوز) يكرّر ما فعله سابقاً في كتابه (انفتاح النّصّ الروائي)؛ إذ يمضي في السبيل نفسه وبالأسلوب نفسه تقريباً والفرق هو أنّه تطرّق هذه المرّة إلى ما سمّاه جينيت بالعتبات (العنوان، العناوين الفرعية...) وهذا لبسٌ في فهم المصطلح ففي الكتاب الأوّل اتّخذ للمناص معنى يخالف المعنى الذي أراده في الكتاب الثاني، وإن كان أراد المزج بين مصطلحين في مصطلح واحد فإن ذلك من شأنه أن يحدث إرباكاً في فهمه، إن لغتنا تتسع للكثير من المصطلحات، فلماذا هذا المزج الذي يدل على اضطراب واضح في تلقّي المفاهيم عن حيرار جينيت.

^{٥٣٤} يقطين، (١٩٩٢)، ص: ٥٦.

^{٥٣٥} ينظر: المرجع السابق، ص: ٥٦، ٥٧.

في نهاية الفصل نستطيع القول إن سعيد يقطين حاول تأسيس نظرية حول التناص والمناص عندما أتى بمصطلحات جديدة وأطلق على التناص اسم التفاعل النصي، والمتفاعل النصي، وكانت لديه بعض الاختلافات التي حاول فيها يقطين التقرّد؛ وذلك يوحى للوهلة الأولى بأن هناك جديداً سيأتي به في مجال التناص والمتعاليات النصية، ولكنّه رغم جهوده ظل يدور في نفس الدائرة التي عمل فيها جينيت، وما محاولته إلا اتباع فمحاولته للتطوير بقيت أسيرة ابتكارات الناقد الفرنسي مع محاولة تعبئتها بمصطلحات جديدة والوقوع أحياناً بلبس واضح مثل: عندما يأخذ أجزاء من متن النصّ ويحلّلها معتبراً البنى النصيّة المتضمّنة فيها والمنتمية سابقاً إلى نصوص أخرى جزءاً من المناص ويسمّيه بالمناص الداخلي، لكن واقع الأمر يثبت أن هذه الأجزاء بمجرد اقتطاعها من البنية الأصلية وحلولها في متن نصّ جديد تتخذ هويّة مختلفة مع الاحتفاظ بخاصيّة الإحالة المزدوجة إلى (النصّ السابق والنصّ اللاحق) أي أنها تصبح جزءاً من النص الجديد؛ بمعنى أوضح إنّها تنتقل من مكان إلى مكان مختلف.

الفصل الرابع:

سيمائية جيرار جينيت والمرافقات النصية لديه:

- ١- المنهج السيميائي ومفهومه.
- ٢- جهود جينيت في الحقل السيميائي: المرافقات النصية في كتابه عتبات (Seuils)
- ٣- التلقي العربي لسيمائية جينيت من خلال المرافقات النصية، يوسف الإدريسي نموذجاً.

١- المنهج السيميائي ومفهومه

السيميائية علم حديث نسبياً، تنبأ به اللغوي السويسري دو سوسير محدثاً نقلة في مسار الدراسات الأدبية. ينحدر لفظ السيميائية (السيميولوجيا) من الكلمة اليونانية semeion بمعنى العلامة، و logos بمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح semiology علم العلامات، أو علم الدلالة.

واصطلاحاً: هو العلم الذي يدرس العلامة ومنظوماتها، كما يدرس الخصائص التي تمتاز بها علاقة العلامة بمدلولاتها، أو دراسة الشيفرات والأنظمة، التي تمنح قابلية الفهم للأحداث، والأدلة بوصفها علامات ذات أدلة تحمل معنى ما.

ظهور السيمياء واختلاف التسمية:

إن ظهور السيمياء يرتبط باللغوي السويسري فرديناند دو سوسير (Ferdinand de Saussure ١٨٥٧-١٩١٣)، والمنطقي الأمريكي تشارلز بيريس (Charles Peirce ١٨٣٩-١٩١٤)، وكذلك يرتبط بالأبحاث اللسانية والتيار البنيوي اللذين سادا الساحة النقدية في فرنسا خاصة وأوروبا عامة خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين.

اختلف سوسير وبيريس في التسمية، فقد أطلق الأول على هذا العلم اسم السيميولوجيا وجعل اللسانيات جزءاً منها، يقول في كتابه (محاضرات في الألسنية العامة): "يمكننا إذاً تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانباً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي علم النفس العام، إننا ندعوه بـ(الأعراضية) semiologie تلك التي تدلنا على كنه العلامات والقوانين التي تنظمها وماهيتها.. إن مكانتها محدّدة قبلياً، وما الألسنية إلا جزء من هذا العلم العام، ولعلّه من الممكن تطبيق القوانين التي ستشكلها الأعراضية على الألسنة، وهكذا ترتبط الأخيرة بمجال محدّد بدقّة في مجموع الوقائع البشرية"^{٥٣٦}، أمّا بيريس فقد أطلق على هذا العلم اسم السيميوطيقا semiotic وشاع في الخطابات المنجزة في اللغة الانكليزية، و رأى أن للسيميوطيقا أربعة عناصر وهي (العلامة، الشيء، والمحلل، والطريقة).

^{٥٣٦} دو سوسير، (١٩٨٦)، ص: ٢٧-٢٨.

إن السيمياء في المفهوم الغربي لا تخرج عن كونها "معرفة للعلامات، ونظرية عامة للتمثيل العلامي، في كل صورة وتجلياتها عند الحيوان أو البشر"^{٥٣٧} ويذهب الفيلسوف الإيطالي أمبرتو إيكو (UMberto ECO) (١٩٣٢-٢٠١٦) إلى تمييزها بأنها: علم "يدرس سائر ظواهر الثقافة، بوصفها أنظمة للعلامات...وهي في جوهرها (اتصال)"^{٥٣٨}

الخلفيات المعرفية للسيمائية:

لا يمكن تقديم أي فكرة نظرية وضمان استمراريته إلا بالرجوع إلى الخلفيات المعرفية والظروف التي انصهرت فيها وأخرجتها للوجود، لتحديد أهدافها في ضوء نموها الجذري وتأصلها فيه "قأشد النظريات علمية لا يمكن أن تسلم من وجود بصمات إيديولوجية تحكم بناءها ومقاصدها وغاياتها"^{٥٣٩} ومن هذا المنطلق نرى أنه علينا التعرض لأصول السيمائية وأسسها.

الأصول الفلسفية للسيمائية :

ظهرت الإرهاصات الأولى للسيمائية أيام الفكر اليوناني وتحديدًا الفكر الأفلاطوني الأرسطي، ويرجع ظهور علم السيمياء إلى اهتمام القدماء بنظرية المعنى، وهو ما كان الرواقيون^{٥٤٠} ينظرون إليه عند تمييزهم بين الدال والمدلول والشيء.

وبالإضافة إلى تلك البدايات، اعتنى الفلاسفة والأصوليون والبلاغيون من العرب على نحو كبير بالأنساق الدالة عن كشف قوانين الفكر، وهو ما تجلّى في "أطروحات الفلاسفة الإسلاميين من أمثال الغزالي"^{٥٤١} وابن سينا^{٥٤٢} اللذين تحدّثا عن اللفظ بوصفه رمزاً، وعن المعنى بوصفه مدلولاً ومن دون إسدال ستار النسيان على العلاقة الاعتبارية بين الدال والمدلول، وهي الفكرة التي انبنى عليها منطق التحليل السيميائي لمفوضات

^{٥٣٧} قاسم، وأبو زيد، (١٩٨٧)، ص: ٣٥١.

^{٥٣٨} المرجع السابق، ص: ٣٥١.

^{٥٣٩} بنكراد، (١٩٩٤)، ص: ٦.

^{٥٤٠} الرواقية هي مذهب فلسفي هلنستي أنشأه الفيلسوف اليوناني زينون السيشومي في أثينا بدايات القرن الثالث قبل الميلاد، تتدرج الرواقية تحت فلسفة الأخلاقيات الشخصية التي تُستمد من نظامها المنطقي وتأملاتها على الطبيعة.

^{٥٤١} أبو حامد محمد الغزالي: (١٠٥٨-١١١١م)، فيلسوف، وفقه، من أشهر علماء المسلمين في القرن الخامس الهجري.

^{٥٤٢} ابن سينا: الحسين بن عبد الله بن سينا، (٩٨٠-١٠٣٧م)، عالم منطق، وفيلسوف، وطبيب مسلم في الدولة العباسية.

النصوص الأدبية"^{٥٤٣} بالإضافة إلى أن السيميائية استمدت بعض مبادئها من "الفلسفة الوضعية في جنوبها إلى الشكل، وفي اتصافها بالنزعة العلمية، والفلاسفة الوضعيون هم الذين اعتبروا اللغة كلها رمزاً"^{٥٤٤} نظراً لاشتراكها بين البشر، ولعدها علامة و"العلامة ركن من أركان التواصل بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة"^{٥٤٥} إن تمايز الرؤى وتعددها في النظر إلى السيميائية، والذي لا يخرج في مفهومه القديم عن مقولات الفلسفة الرواقية وعلم الرموز، حكم على هذا العلم بالانعزال، نظراً لافتقاره إلى قواعد نظرية تؤطره، ولذلك بقيت السيميائية في تلك الفترات عاجزة عن بناء كيان تطوري ونسج نظري مستقل يجعل منها علماً قائماً بموضوعه.

المرجع الألسني للنقد السيميائي:

إن النقد السيميائي بوصفه نشاط فكرياً خاصاً، يستمد وجوده من أطروحات دو سوسير بفضاءها الألسني، وتعد محاضراته في اللسانيات العامة الأصل اللساني لهذا المنهج في وقت أضحت فيه اللسانيات "تطالب بوضع قانون يسمح لها باستقلال شخصيتها بين العلوم الأخرى... وتطويع المصطلح اللساني للتطبيق الأدبي والنقدي... وتحليل النص من زوايا اللسانية والتداولية والتواصلية الأدبية"^{٥٤٦} فقد تأثر النقاد الغربيون، انطلاقاً من الشكلايين الروس إلى وقت ظهور المحطات النقدية المعاصرة، بأطروحات فرديناند دوسوسير المبنية في كتابه (محاضرات في الألسنية العامة de linguistique generale Cours) الذي ضمّنه أهم مقولات المنهج السيميائي، انطلاقاً من تعريفه للغة على أنها "منظومة من العلامات التي تعبّر عن فكر ما... تشبه الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وضروب المجاملة والإشارات العسكرية"^{٥٤٧}

ومن خلال هذا التعريف، تطرّق سوسير إلى العلامة وعناصرها حين جعل اللغة نظاماً علامياً يتألف من اتحاد دالّ Signifiant (صورة صوتية سمعية) ومدلول signifie (صورة ذهنية) وفق علاقة اعتبارية تجعل منها حقيقة ترابطية شبهها بوجهي العملة الواحدة:

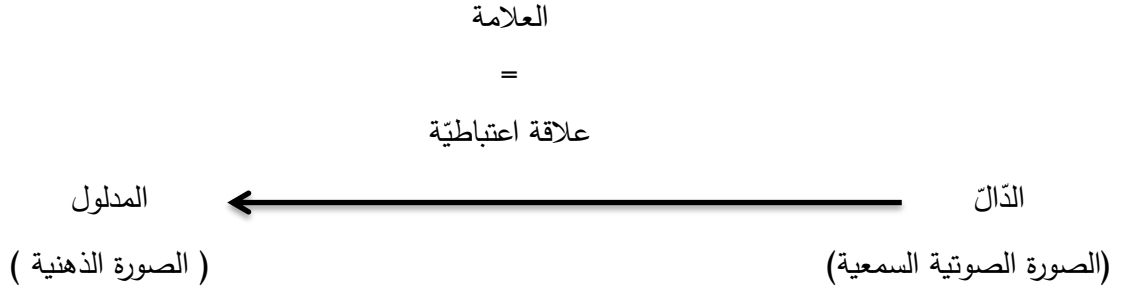
^{٥٤٣} تاويريت، (٢٠٠٨)، ص: ١١٠

^{٥٤٤} المرجع السابق، ص: ١١٣.

^{٥٤٥} قاسم وأبو زيد، (١٩٨٧)، ص: ١٤

^{٥٤٦} أدويان، (٢٠٠٦)، ص: ١٢٢-١٢٤

^{٥٤٧} دو سوسير، (١٩٨٦)، ص: ٢٧.



ويُعدُّ هذا الطرح السوسيري من مرتكزات السيميائية "فأحادية النظر تكمن في التصوّر الأحادي والواحد للغة، أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكان الجمالية للرسالة النصية"^{٥٤٨} فالعلامة هي ما ينهض بين الدال والمدلول من علاقة.

وتشكل العلامة عند سوسير بنية نفسية يرتبط فيها التصوّر Concept والصورة السمعية Image acoustique تقوم على إقصاء الواقع الخارجي، وبنية اجتماعية تداولية تحصر الوظيفة السيميائية لدراسة العلامة كآلية توصيل قائمة على نموذج لغوي يكتسب أهميته من علاقته بالعلامات الأخرى داخل النظام، وبذلك تكون السيميائية قسماً من علم اللغة العام بشرّ بميلاده سوسير في ستينيات القرن العشرين تحت اسم السيميولوجيا وهو "دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معرباً عن القوانين العامة التي تتحكّم في هذه الرموز، ومشيراً في نفس الوقت إلى أنّ موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها"^{٥٤٩} هذه الإشارة السوسيرية تحوّلت إلى مواقف تبنّاها النقاد السيميائيون ويتضح ذلك بما تزخر به دراساتهم اللغوية من جماليات في سياق من العلاقات الاعباطية التي تفرض دلالات غير متناهية.

وهذا يثبت أن السيميائية، بوصفها منهجاً نقدياً، يقوم على جملة من التداخلات الجذرية مع الحقل اللساني ويدل على أنّ السيميائية بتصوراتها المختلفة أطروحة نشأت في مهد اللسانية الغربية، ويظهر ذلك عملياً وتطبيقاً في تأثر الدرس السيميائي بالنظرية اللغوية السوسيرية، الذي أضى حديثه عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما، وخطية الدال والآنية (الوصفية) وكذلك مهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة

^{٥٤٨} تاويريت، (٢٠٠٨)، ص: ١١٨

^{٥٤٩} المرجع السابق، ص: ١١٨

اللغوية (لغة/ كلام) (اختيار/ تأليف)، (داخل/ خارج)، (صوت/ معنى) (واقع/ خيال)، (حضور/ غياب)، كل هذه المسائل كانت بمنزلة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النقدية النصّانية، وفي طبيعتها السيميائية التي تركّز على القطب الدلالي الداخلي للنص، فلا ريب إذن من إضفاء صفة الألسنية على السيميائية بوصفها منهجاً نقدياً^{٥٥٠}

سيميائية رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠):

شغلت السيميائية في أطروحات بارت حيّزاً مهماً، حيث أخذ عن سوسير النظرية المتعلقة بالمدال والمدلول والمراجع جميعها، إضافة إلى المفهوم المزدوج (لغة/ كلام)، كما اقتبس من اللغوي الدنماركي هيلمسلف L.Helmslev (١٨٩٩-١٩٦٥) مفهومي (التعيين والتضمن).

يعطي بارت للسيميائية أهمية كبيرة ممارسة وتنظيراً، إذ نجده يقول في كتابه (ميثولوجيات Mythologies أو الأساطير ١٩٥٧) "لا تبيين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجية لا تقوم بوصفها سيميائية"^{٥٥١}

وعلى الرغم من ذلك المرجع النظري فإنّ بارت لم يمتنع من نقد سوسير؛ إذ عمل على قلب أطروحته القائلة بجزئية اللغة، وانطوائها تحت علم العلامات العام قائلاً: "صرح اللسانيات بدأ يتقكّ اليوم، من شدة الشيع أو من شدة الجوع مدّاً أو جزراً وهذا التقويض للسانيات هو ما أدعوه من جهتي، سيميولوجيا"^{٥٥٢} ويقول أيضاً: "يجب منذ الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري ليست اللسانيات جزءاً ولو منفصلاً من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللسانيات"^{٥٥٣} ولم يكتفِ بارت بقلبه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقل إلى نقد البنية النفسية التي حددها سوسير ليبين علاقة الدال بالمدلول "على اعتبار أنهما يتحدان في دماغ الإنسان عن طريق التداعي (الإيحاء) ... ما يعني أنّ نظريته تدخل في سياق علم النفس الترابطي"^{٥٥٤}؛ إذ إنّ العلامة تتغلق على نفسها بسبب إهمالها للمرجع أو المشار إليه.

^{٥٥٠} ينظر: تاويريت، (٢٠٠٨)، ص ١١٨.

^{٥٥١} تاويريت، (٢٠٠٢)، ص ١٩٧.

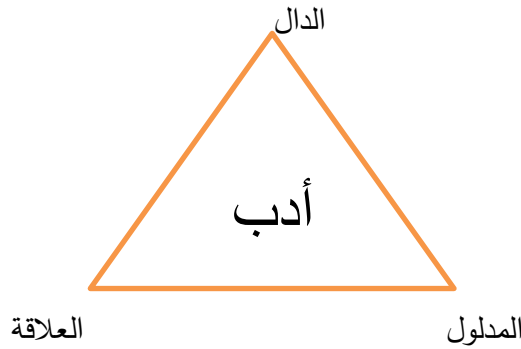
^{٥٥٢} بارت، (١٩٩٣)، ص ٢١.

^{٥٥٣} إبراهيم، والغانمي، وعلي، (١٩٩٦)، ص: ٩٦.

^{٥٥٤} المرجع السابق، ص ٧٧.

ضمّن رولان بارت كتاب (ميثولوجيات Mythologies) الذي يُعدّ (إنجيل السيميولوجية) نظرية تتجاوز

اللسانيات النسقيّة، موضحاً فيه تصوّره لسميّاء العلامة "التي تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكوّنة من دال ومدلول، يشكّل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكّل صعيد المدلولات صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكوّن من مثلث: العنصر الأول هو الدالّ أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلّة الخارجيّة للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي"^{٥٥٥}



ويمكن حصر النظرية النصيّة البارتية في نقاط محوريّة كما يلي:

- ١- الدليل: ويتجلّى في الموازنة بين الأثر والنص الأدبي.
- ٢- تعدّد المعاني: النص متعدد المعاني يتحوّل إلى مجرّة من المدلولات وجهاز لغوي مفكّر.
- ٣- السلالة (موت المؤلف): سيادة المؤلف تنتهي بانتهاء الكتابة (الكتابة في درجة الصفر)^{٥٥٦}

النظرية البيرسية وتأثيراتها في السيميائية:

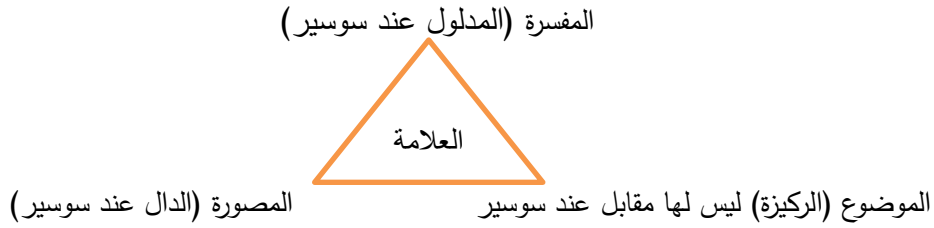
تُعَدّ نظرية المنطقي الأمريكي تشارلز بيريس Ch.peirce السيميوطيقية نظرية جمعية، لأنّها أوسع نطاقاً من نظرية سوسير، ولأن بيريس جعلها تتجاوز علم اللغة في صورة شمولية وأكثر تعميماً "و بوصفها كياناً ثلاثي المبنى، يتكوّن من (المصوّرة Representamen) وتقابل الدال عند سوسير، والمفسّرة Interpretant وتقابل المدلول عند سوسير والموضوع Objet وهذا ليس له مقابل عند سوسير، وقد ميّز بين نوعين من الموضوعات: الأول هو الموضوع الديناميكي وهو الشيء في عالم الموجودات، الذي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثّله،

^{٥٥٥} إبراهيم، والغانمي، وعلي، (١٩٩٦)، ص: ٩٧

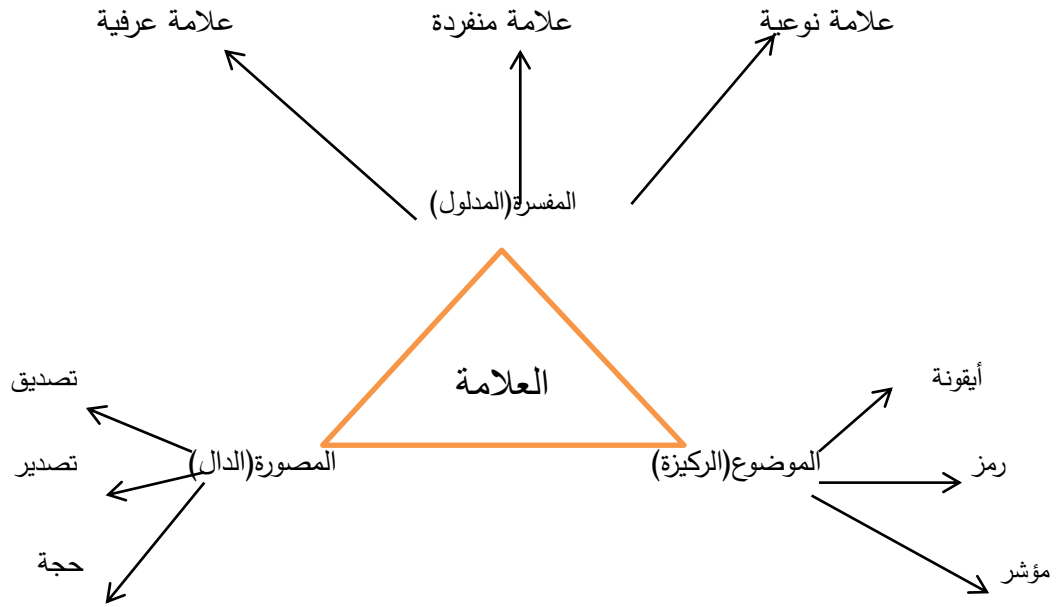
^{٥٥٦} ينظر: تاويريريت، (٢٠٠٢)، ص: ١٩٩.

والثاني هو الموضوع المباشر ويشكّل جزءاً من العلامة وعنصراً من عناصرها المكوّنة، ويمكن توضيح الكيان

الثلاثي المبني للعلامة عند بيرس في الشكل الآتي^{٥٥٧}



وخضعت تلك العناصر المحددة للعلامة عند بيرس إلى تفرّعات ثلاثية حسب الشكل الآتي:



وهذا التنوّع عند بيرس (الأيقونة، المؤشر، الرمز) يُعدُّ أكثر انتشاراً وفاعلية في مجال الدراسات السيميائية

الراهنة^{٥٥٨}. وبتلخيص النظرية البيرسية للعلامة من منطلق العلاقة القائمة بين الصورة والموضوع في تمثيلها بـ:

– صورة فوتوغرافية: ورقة مطبوعة تحيل إلى شخصٍ ما وفق التشابه (أيقونية)

^{٥٥٧} إبراهيم، الغانمي، وعلي، (١٩٩٦)، ص: ٧٨.

^{٥٥٨} ينظر: المرجع السابق، ص ٨٢.

- ارتباط الدخان بالنار، وارتباط الآثار بمرور الناس على المكان (إشارية)

- ارتباط الحمامة البيضاء بالسلام، والشمس بالحرية (رمزية).

إن نظرة بيرس للعلامة تربط العلامة بنفسها، ولا تحيل على شيء سوى علامات أخرى وينطلق منها لتعريف

جميع عناصر العالم الحسية والملموسة المفردة والمتشابكة بمن فيها الإنسان بمشاعره وأفكاره^{٥٥٩}

وتوالى بعد ذلك دراسة العلامة لدى كثير من السيميائيين الأوائل، كبرنار توسان Bernard Toussain

وإميل بينفنيست Emile Benveniste لتصبح فيما بعد "جزءاً من علم النفس الاجتماعي إذ إنها ستدرس حياة

العلامات ضمن المجتمع"^{٥٦٠} كأنظمة تواصلية في حياة الإنسان تساعد "على إدراك الأحداث والكينونات بوصفها

علامة تحمل معنى"^{٥٦١}

وغير بعيد عن المنظور البيروني عملت جوليا كريستيفا على توسيع الفضاء النقدي السيميائي

المعاصر، ويتجلى ذلك في نظرتها المتميزة للنص بوصفه جهازاً تراسلياً يعمل على إعادة توزيع نظام اللغة،

بالعلاقة بين الموضوع الإخباري للكلام وأنماط الملفوظات الداخلية؛ إذ تتحول الصورة "لدى كريستيفا إلى صورة

إنتاجية وهو الشيء الذي يعني:

١- إنَّ علاقة النصِّ باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/ بناء)

٢- إنَّ النصَّ هو بناء النصوص في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص

أخرى، ويبطل إحداها مفعول الآخر"^{٥٦٢}

تتمثل المصطلحات الرئيسة المحددة للمفعول المفهومي للنص لدى كريستيفا في:

- الممارسة الدالة.

- الإنتاجية.

- التدليل.

^{٥٥٩} إبراهيم، والغانمي، وعلي، (١٩٩٦)، ص: ٨١-٨٣.

^{٥٦٠} الرويلي، (٢٠٠٥)، ص: ١٨٤.

^{٥٦١} المرجع السابق، ص: ١٨٥.

^{٥٦٢} تاويريت، (٢٠٠٢)، ص: ٢١٢.

- النصّ الظاهر والنص المولّد.

- التناص

من خلال تلك المفاهيم ينكشف تصوّر السيميائي للنص الأدبي كما طرحته جوليا كريستيفا، بوصفه نصّاً

مزدوجاً (كتابة- قراءة) تصير من خلاله وفي النهاية الذات القارئة بدورها نصّاً^{٥٦٣}

السيميائي لدى غريماس Greimas (١٩١٧-١٩٩٢) ومشروعه السردية فيه:

تتأسس الأبحاث السردية للروسي أليجيرداس جوليان غريماس A.G.Greimas على "الاستعادة النقدية

لأعمال بروب، ووضعها حصراً ضمن منظور سيميائي وبنوي، فالنص معطى تجريبي ويدرس الباحث السيميائي

بوصفه محللاً التنظيم التركيبي للمعاني أي التقطيع والتنظيم السرديين، ولقد أنشأ غريماس لدراسات الخطابات

السردية علم دلالة أساسي وعلم نحو أساسي^{٥٦٤}

اعتمد غريماس في بلورة مشروعه السردية على أصول معرفية متنوعة يمكن تحديدها فيما يلي:

- الإرث اللساني السوسيري (مدرسة جينيف)^{٥٦٥}

- اجتهادات هيلمسليف Hjelmslev (١٨٩٩-١٩٦٥) (مدرسة كوبنهاغن)^{٥٦٦}

- تراث الشكلايين الروس (الباحث الروسي فلاديمير بروب V.Propp)

- الجهود الفرنسية: الفيلسوف المعروف باهتمامه بعلم الجمال إيتيان سوريو Etienne.Souriau (١٨٩٢-١٩٧٩).

ينطلق غريماس في وضع مشروعه النقدي من ملاحظات نظرية ضمّنها كتابيه (في المعنى) و(الدلالة

البنوية) منها أن "الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية ويسلك في

هذا سبيلاً معقداً يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها واختيارات عليه أن يحدّد موقفه ضمنها^{٥٦٧}

^{٥٦٣} تاويريت، (٢٠٠٢)، ص: ٣٠٢.

^{٥٦٤} حمداوي، (١٩٩٧ آذار)، ص: ٩١.

^{٥٦٥} يشير تعبير (مدرسة جينيف) إلى مجموعة من اللغويين وعلى رأسهم دو سوسير، ابتكروا علم اللغة البنوي الحديث. ومجموعة من المنظرين الأدبيين. مقراها جينيف.

^{٥٦٦} مدرسة كوبنهاغن: مجموعة من العلماء المكرسين لدراسة اللسانيات، أسسها لويس هيلمسليف في منتصف القرن العشرين.

^{٥٦٧} حمداوي، (١٩٩٧ آذار)، ص ٢٩.

ويعتمد غريماس في معالجته للقصة على التحليل المحايد لعناصر المعنى الذي يبدو عند البنيات العميقة ثم البنيات السطحية وأخيراً بنيات التجلي.

النظام الدراسي عند غريماس ينتظم في مستويين^{٥٦٨}:

١- **مستوى سطحي**: يتشعب بدوره إلى مكونين.

أ- مكون سردي: ويقوم أساساً على تتبّع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.

ب- مكون تصويري (أو بياني): ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المثبوتة على نسيج النص ومساحته.

٢- **مستوى عميق**: ويختص بدراسة البنية العميقة استناداً إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى.

ومن المعلوم أن غريماس استلهم مرتكزات مشروعه السيميائي التحليلي من فلاديمير بروب الذي يعد في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) "أول من شكّل القصة واعتبرها مجرد وظائف تظهر وتختفي بحسب خصوصية النص"^{٥٦٩} ولكنه يحمل نظرة تختلف عن نظرة بروب للقصة "على أنها بنية دلالية مشاكلة للجملة لا تتصاع للتحليل المناسب"^{٥٧٠}

ويقترح غريماس نموذجاً سيميائياً يقوم على التقابل بين الأضداد الثنائية، ويرى أن "المعنى يقوم على أساس اختلاف، وبالتالي فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة، وقد صاغ غريماس أفكاره هذه من خلال ما أسماه بالمربع السيميائي"^{٥٧١} الذي يُعدّ من أهم العناصر في دراسة المنهج والبنية العميقة وبوصفه محصلة التحليل السيميائي.

يعرف الناقد الجزائري عبد الحميد بواريو المربع السيميائي فيقول: "إنه صياغة منطقية، قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخّص في مقولات التناقض والتقابل والتلازم فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة"^{٥٧٢} ويمكن تمثيله على النحو الآتي؛ إذ تمثّل س علامة:

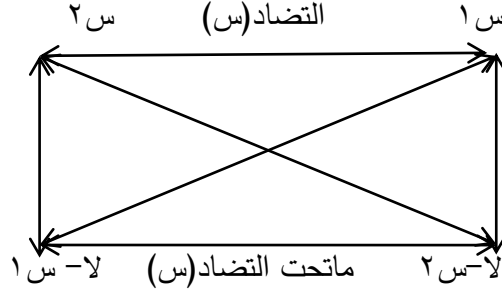
^{٥٦٨} العجيمي، (١٩٩٣)، ص: ٣١.

^{٥٦٩} بوطاجين، (٢٠٠٠)، ص: ١٤.

^{٥٧٠} ينظر: إبراهيم، (١٩٩٨)، ص: ٢٤.

^{٥٧١} الأحمر، (٢٠١٠)، ص: ٢٢٩.

^{٥٧٢} المرجع السابق، ص: ٢٣.



ويقسم غريماس الأضداد الثنائية إلى ثلاث مجموعات "يتولد عنها الشخصيات التي يطلق على كل منها لفظ (المؤدي) أي تتأدى هذه المجالات عن طريقها في أي قصة من القصص... وهذه الفئات الثلاث هي النموذج الذي يبنّي أساساً على البنية الأولية للتعبير بالعلامات"^{٥٧٣}؛ إذ تتوزع الشخصيات حسب الثنائيات كما يأتي: (الفاعل - الموضوع)، (المرسل - المرسل إليه)، (المساعد - المعارض) بوصفها نموذجاً عاملياً. ومن هنا يمكننا القول: إن المربع السيميائي نموذج فعال في ضبط العلاقات القائمة في النص وفي كشف مكان بنياته العميقة المؤسسة له والمتحكمة في ظاهره، وبذلك فالمربع الغريماسي "يسمح بإعادة تمثيل معمارية المعنى في نص ما وتشكيل المحتوى"^{٥٧٤} ليتضح بذلك إسهام غريماس - من خلال جهود مدرسة باريس^{٥٧٥} - في إثراء البحوث السيميائية.

الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

١ - سيميائية التواصل:

يذهب أنصار سيميائية التواصل اللغوي الألماني بويسنس (Buyssens ١٩١٠-٢٠٠٠)، والناقد الأرجنتيني بريeto (Prieto ١٩٢٦-١٩٩٦)، إلى تشكل العلامة من وحدة ثلاثية المبنى (الدال، المدلول، القصد)، وتتمحور أعمالهم حول الوظيفة التواصلية المدركة في البنيات السيميائية التي تشكلها الحقول غير اللسانية، ويحصرّون السيميائية بمعناها الدقيق في أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية.

^{٥٧٣} إبراهيم، (١٩٩٨)، ص: ٢٨-٢٩

^{٥٧٤} الأحمر، (٢٠١٠)، ص: ٢٣٣

^{٥٧٥} مدرسة باريس السيميائية: وهي مجموعة من الباحثين الذين كانوا يدرسون في جامعات العاصمة الفرنسية ومؤسساتها العليا وكانوا تلامذة غريماس.

ولسيمياء التواصل محوران اثنان هما:

أ- **محور التواصل:** وينقسم إلى تواصل لساني بين البشر بواسطة الفعل الكلامي، يشترط تحقق دائرة الكلام (سوسير)، و يقوم على استخدام أنظمة خاصة بعلامات تواصلية منطوقة بين الأفراد. وكذلك الطريقة التي يُنقل بها الخبر. وتواصل غير لساني: ويصنفه بويسنس بوصفه لغات غير معتادة، تعتمد معايير عدة مثل: الإشارية النسقية؛ أي الثابتة (مربعات، دوائر...) والإشارية اللانسقية غير الثابتة مثل الملصقات الدعائية، والإشارية المتعلقة بالشكل، مثل: الإشهارات التجارية.

ب- **محور العلامة:** وينطلق من توافق الدال والمدلول ويصنف العلامة إلى: "إشارة مثل أعراض المرض والبصمات، ومؤشر مثل علامة اصطناعية، وأيقون مثل رسالة أيقونية بين الشيء وأيقونه، والرمز مثل علامة للعلامة (بريتو Prieto وموريس Maurice)^{٥٧٦}

٢-سيمياء الدلالة:

يرى أنصار سيمياء الدلالة دراسة جميع الأنظمة الدالة وفق نموذج لغوي مغلق بالإضافة إلى قلب التصور السوسيري القائل بجزئية اللسانيات من السيمياء، ينفي الأنظمة العلامية عدا تلك الموجودة بين البشر، لما لها من أهمية، يظهر ذلك في دراسة بارت لنظام الموضنة مثلاً؛ إذ حدّد العلاقة في السيميائية بين العلامة والدال والشكل والمضمون، وذلك من خلال دراسته للأسطورة التي خصها بكونها نظاماً سيميائياً عاماً (الموضنة= نظام الأساطير الحديثة) فحين تولد علاقة الدال بالمدلول في النمط الأول للتدليل (في اللغة العلامة) يتولّد في النمط الثاني للتدليل (الأسطورة) التدليل من علاقة الشكل.

وتتوزع عناصر الاتجاه السيميائي الدلالي على أربع ثنائيات مستقاة من الألسنية البنيوية: وهي اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء^{٥٧٧} لا يتم فيها التمييز بين اللغة والكلام، ولا تفهم فيها

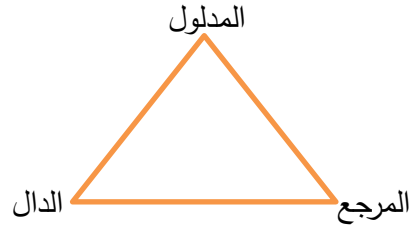
^{٥٧٦} ينظر: إبراهيم، (١٩٩٦)، ص: ٨٤-٩٥

^{٥٧٧} ينظر: المرجع السابق، ص: ٩٦-٩٩

طبيعة العلامات اللسانية والسميائية إلا ببعضها بعضاً، كما تنمو فيها العلاقات اللفظية على المستويين الذهني والتحليلي وفق نظام يتكون من مخطط مضمونه من نظام دلالي، أو بعبارة سيميائية داخل سيميائية أخرى^{٥٧٨}

٣- سيمياء الثقافة:

جاء الاتجاه السيميائي الثقافي عن الأعمال المنهجية لجماعة (موسكو تارتو ١٩٦٢ Moscow Tartu) التي ضمت (الروسي يوري لوتمان I.Lotman، الروسي إيفانوف Ivanov، البلغاري تودوروف Todorov...) ممن قالوا إن العلامة من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول والمرجع^{٥٧٩}



ويؤكد أنصاره على أن الإنسان والحيوان وكذلك الآلات، تلجأ إلى العلامات التي ينعقد منها ما يستعمله الإنسان، والبشر يودعون في اللغة نظرتهم للعالم وفق أنظمة نمذجة في شكل تصور ذهني، "فإن العالم بأسره يمكن أن يتبدى ضرباً من نص يتألف من أنواع شتى من العلامات حيث المضمون محتوم وتكفي فحسب معرفة اللغة، يعني معرفة العلاقة بين عناصر التعبير وبين عناصر المضمون"^{٥٨٠} ويذهب لذلك إيفانوف Vyacheslav Ivanov الذي يؤكد على الجانب التواصل إلى جانب النمذجة.

ويضيف أنصار سيمياء الثقافة إن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة (بوصفها أنظمة دالة). ومن الأطروحات الجوهرية لهذا الاتجاه مايلي:

- تقوم الأنظمة السيميائية بأداء دورها على أساس الوحدة.
- يمكن أن تشكل ثقافات عديدة وحدة سياقية بنائية.
- يحمل معنى النص دلالات متكاملة وليست كل رسالة نصاً ثقافياً.

^{٥٧٨} ينظر: إبراهيم، (١٩٩٦)، ص: ٩٩-١٠٠

^{٥٧٩} المرجع السابق، ص: ١٠٦.

^{٥٨٠} قاسم، وأبو زيد، (١٩٨٧)، ص: ٣٠٢.

- النصّ علاقة متكاملة يمكن أن تجزأ فقط إلى خواص وملامح متميزة.
 - يمكن إبداع النصوص الفردية انطلاقاً من علاقة المرسل بالمرسل إليه.
 - يؤدي استيعاب الثقافات إلى إشاعة أنماط السلوك خلال فترات طويلة.
- ومن هذا نستنتج أن الاتجاه الثقافي يُعدّ النص رسالة تبثّ باللغة الطبيعية وتحمل معنى متكاملًا: رسم، عمل فني، مؤلف موسيقي، معماري،... إلخ^{٥٨١} وهو يحاول النقد الثقافي بزعمه الأمريكي فنسنت ليتش Vincent Leitch (١٩٤٤م) أن يصل إليه، فالنصّ في ظلّ هذا النقد "لم يعد نصّاً أدبياً جمالياً فحسب، ولكنّه أيضاً حادثة ثقافية"^{٥٨٢} وهذا يتقارب مع طرح كريستيفا التي تعدّه لغات تنقل رسالة مشفرة من مرسل إلى متلقٍ.

٤- سيميائ الأدب:

إن ارتباط السيميائ بالأجناس الأدبية المختلفة من شعر ونثر، واهتمامها المشترك والمنصبّ على المناحي اللغوية والثقافية والتواصلية، التي يُبنى عليها الخطاب الأدبي، أدى إلى ظهور فروع سيميائية منضوية تحت فرع الأدب، مثل سيميائ الشعر وسيميائ السرد.

أ- سيميائ الشعر:

ذهب ميشيل ريفاتير Riffatierr (١٩٢٤-٢٠٠٦) في مقال عنوانه بـ: (سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة) إلى القول باختلاف اللغة الشعرية عن الاستخدام العقلي المتعارف عليه؛ وذلك لجنوحها للخيال واعتمادها على الرمزية في التصوير "فالشعر يعبر دائماً عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر"^{٥٨٣} وهذا يعني أنّ لغة الشعر لا تنتظم وفق القوانين الداخلية المتواضع عليها "إن الشعر يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر"^{٥٨٤} مما يعمل على انزياح اللغة العادية ويجعل الشعر استخداماً خاصاً لها.

إن عملية القراءة السيميائية للقصيدة عند ريفاتير Riffatierr تتمّ عبر مرحلتين: "فعلى القارئ قبل الوصول إلى الدلالة أن يتجاوز المحاكاة؛ إذ يبدأ بحل شيفرة القصيدة بالقراءة الأولى التي تستمر من بداية النص

^{٥٨١} إبراهيم، والغانمي، وعلي، (١٩٩٦)، ص: ١٠٧-١١١.

^{٥٨٢} الغدامي، (٢٠٠١)، ص: ٧٨.

^{٥٨٣} قاسم، وأبو زيد، (١٩٨٧)، ص: ٢١٣.

^{٥٨٤} المرجع السابق، ص: ٢١٣.

إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، متبعاً في ذلك المسيرة السياقية Syntagmatic^{٥٨٥} ففي هذه القراءة الاستكشافية Heuristic الأولى يتم تفسير أولي... وفي هذه المرحلة من القراءة يتم استيعاب المحاكاة، أو بالأحرى كما قلتُ قبلاً، يتم تجاوزها... والمرحلة الثانية من القراءة هي القراءة الاستراتيجية Retroactive حين يحين الوقت لتفسير ثانٍ، أي لقراءة تأويلية Hermeneutic حقيقية^{٥٨٦} وبذلك فالقصيدة تخضع لمجموعة قراءات تتزاح بها عن الجمود اللغوي إلى الاستخدام المتميز، كهدف من أهداف التواصل، و"إمكانية دائمة لتعدد التفسيرات واختلافها"^{٥٨٧}

ب- سيمياء السرد:

إن السيمياء بوصفها علماً يبحث في أنظمة العلامات، ويشغل على تفسير الدلالات المشحونة في الرموز، بما فيها تلك التي تظهرها الخطابات الأدبية، تتقاطع مع علم السرد الذي يعود إلى أصول لاتينية، فالسرد هو: "الجزء الأساسي في الخطاب، الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل... وهو أيضاً دراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلّق بذلك من نظم تحكم إنتاجيته وتلقيه... ومجالاته لا تخص فقط النصوص الأدبية، وإنما تعدّتها للإعلانات والدعايات والإشهارات، والسينما ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة"^{٥٨٨}.

فقد دخلت السيميائية طريق المناهج النقدية النصّانية عالم السرد والتأليف القصصي مستخلصة رموزه وعلاماته، سابرة أغواره، مستخرجة مختلف التأويلات الممكنة وهي تعتدّ في ذلك بمبادئ سوسير في هذا الميدان.

وعدّ عالم الاجتماع الفرنسي ليفي شتراوس L.Strausse (١٩٠٨-٢٠٠٩م) الأسطورة بنية مزدوجة عالمية ومحلية، معتمداً على ازدواجية اللغة والنظام والأداء، إضافة إلى مساهمة الشكلاني الروسي فلاديمير

^{٥٨٥} Syntagmatic: السياق الأفقي؛ (كما ورد في كتاب مفهومات في بنية النص، ت: د. وائل بركات، ص ١٠٢)؛ وهو المضمون في الجمل المتجاورة أو الحالة القولية، ويقابلها سياق عمودي Paradigmatic: وهي المعرفة المتبادلة بين متكلمي اثنين والمجتمع الذي ينتميان إليه.

^{٥٨٦} سلدن، ١٩٩٨، ص: ٢٩.

^{٥٨٧} توفيق، (٢٠٠٢)، ص ٤٧.

^{٥٨٨} ينظر: البازعي، والرويلي، (٢٠٠٥)، ص: ١٧٤.

بروب، بتحليله للحكايات الشعبية الخرافية، في تطوير عالم السرد؛ إذ طَبَّق عليه نظام الوظائف واهتمَّ بالبناء الداخلي للحكاية، دون اعتبار السياق الخارجي بأنواعه.

بالإضافة إلى إسهام العديد من النقاد مثل: جيرار جينيت G.Genette وتزيفتان تودوروف Todorov في دراسة النص المسرود حيناً، والتركيز على عملية السرد نفسها حيناً آخر؛ ومنها تمييز جينيت بين مصطلحات السرد، مثل: الحكاية (الخطاب) التي تطلق على النص السردى (الدال)، القصة التي تختص بالمضمون السردى (المدلول) والقص الذي يجمع المتخيلة والمنتجة للنص السردى، ويقابل الحكاية المروية بالخطاب (كطريقة تُروى بها الحكاية)، بالإضافة إلى شرحه لمصطلح التبئير الذي عدّه ذا ثلاث زوايا، الرؤية من الخلف، عندما يكون الراوي على دراية كاملة وشاملة بالشخصية، ثم الرؤية من الخارج عندما يكون الراوي على علم أقل مما تعلمه، والثالث يعادل قوله وعلم الشخصية، التي يكون في رؤية معها^{٥٨٩}

وقد تحرّر السرد من الدراسات القائمة على الخصائص التي تربط النص بعصره وتقتصر على اللغة الشعرية لذلك العصر "ما دامت مضمرة في النفس ولم تظهر في صورة لفظية معينة"^{٥٩٠} مثل إحساس أو انفعال لا يتحقق به وجود العمل الأدبي، بل مجرد قوانين جامدة لا تكفي لفهم الأسلوب السردى.

واقترح ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin (١٨٩٥- ١٩٧٥) الحوارية بوصفها خاصية على اعتبار أنّ "الرواية عدّة مستويات ترتكز كل لغة فيها على إثارة بقية اللغات حوارياً، إلى درجة أن يغيب المؤلف وسطها، لكن يبقى في كل رواية مهما تعدّدت مستوياتها مركزاً لغوياً يتمثل في (الخطاب الإيدولوجي)، ولغات الرواية ما هي إلا صور عن الحياة بكاملها"^{٥٩١}

ولقد أوقفت مدرسة باريس السيميائية الفرنسية جهود نقّادها ورؤّادها على تحليل "الخطاب والأجناس الأدبية من منظور سيميائي قصد اكتشاف القوانين الثابتة المولدة لتمظهرات النصوص العديدة"^{٥٩٢} وفي مقدمتهم

^{٥٨٩} ينظر: البازعي، والرويلي، (٢٠٠٥)، ص: ٢٠٧-٢٠٩.

^{٥٩٠} قطب، (١٩٩٣)، ص: ٩٠.

^{٥٩١} الأحمر، (٢٠١٠)، ص: ٢١٠.

^{٥٩٢} حمداوي، (١٩٩٧ آذار)، ص: ٩١.

جان كلود كوكيه Jean Claude Coquet، وجوزيف كورتيس J.Courtes وغريماس Greimas.

وبذلك تتبين لنا الجهود الكبيرة المبذولة في هذا العلم الكبير والحديث (السيمياء)، وقد أضاف جينيت إلى هذه الجهود دراسة علامات سيميائية، كان سابقاً إلى الإشارة إليها وبيان مهماتها ووظائفها بدءاً بالعنوان واسم المؤلف والتصدير وصولاً إلى ذيول المؤلفات، فكان جهده إضافة نوعية فتحت باباً آخر في الدراسات السيميائية كما سنرى لاحقاً.

٢- جهود جينيت في الحقل السيميائي:

المرافقات النصية في كتابه عتبات (Seuils)

لجبرار جينيت جهود كبيرة في الحقل السيميائي؛ إذ يُعدُّ من أوائل الذين أثاروا موضوع المرافقات النصية في صدد مقترحاته النظرية حول موضوع (الشعرية) عندما حاول تطوير آلياته النقدية بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل أو الجامع، وكتابه الرائد في قضية المرافقات النصية هو (عتبات Seuils) عام ١٩٨٧ الذي أوضح فيه اهتماماته الزائدة بهذا النمط بغية توسيعه ليشمل كل النصوص المرافقة للنص الأدبي، كون أن لكل نص أدبي مرافقاً نصياً، ويتداخل مع هذا المصطلح عدد من المصطلحات: خطاب المقدمات-عتبات النص-المناص-النصوص المصاحبة-المكمّلات-النصوص الموازية-مصاحبات النص، موازي النص، المناص، التوازي النصي، النص المحاذي، النص المؤطر، النص النظير...إلخ. فضلت من بين هذه الترجمات (مرافقات النص) كونها موجودة بصورة مرافقة له.

وتشهد المرافقات النصية حركة تداولية تواصلية في المؤسسة النقدية العالمية للعلاقة التي ينسجها بما يحيط النص، وما يدور بقله من نصوص مصاحبة وموازية.

شملت المرافقات النصية عند جبرار جينيت العنوان والعناوين الصغيرة، والمقدمات والذيل والخواتيم والصور وكلمات الناشر، والمعلومات الشخصية أي كل ما يسبح حول النص (ما قبل النص وما بعده).

قمنا في هذا الفصل بتلخيص أهم ما جاء به جبرار جينيت من أنواع المرافقات النصية ووظائفها ومفهومها.

أولاً: مفهوم المرافق النصي عند جبرار جينيت:

المرافق كما يراه جينيت Paratexte:

" pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un

seuil ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser ..."^{٥٩٣}

الترجمة: هي المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، المصاحبة لنصّها والعاضدة له شرحاً وتفسيراً، فمرافق النص هو نص يوازي نصه الأصلي، والمرافقات النصية ما تجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه خاصة وجمهوره المستهدف عامة، بتعبير بورخيس هو البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...."

ثانياً: أنواع المرافقات النصية:

« Zone indé- cise 1 » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisiere"^{٥٩٤}

الترجمة: هي كل هذه المنطقة zone الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر أو أكثر دقة للنشر"

١- المرافق النصي النشر أو عتبة النشر Le péritexte éditorial: (و يمثل كلّ ما له علاقة بالناشر وهو مسؤول عنها، فهو المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته الغلاف/ صفحة العنوان/ كلمة الناشر / الحجم / السلسلة). يقول جيرار جينيت:

"J'appelle **péritexte éditorial** toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur..."^{٥٩٥}

الترجمة: ضمن مجال المرافقات النصية هناك المناص النشري، الذي يقع تحت المسؤولية المباشرة (وليست الحصرية) للناشر.

ب. عتبة المؤلف paratexte auctorial: وتشمل (اسم الكاتب / العنوان / العنوان الفرعي / الإهداء/التصدير/ المقدمة/ الملاحظات /الحواشي /الهوامش.

^{٥٩٣} Genette, (1987), p:10

^{٥٩٤} Ibid,p:8

^{٥٩٥} Ibid, p:21

"auctoriale ou éditoriale, figure au péritexte anthume, comme le titre ou la préface originale ; ou encore les commentaires signés par l'auteur dans un ouvrage dont il est intégralement responsable"^{٥٩٦}

الترجمة: "عتبة الناشر وعتبة المؤلف مثل العناوين والمقدمات الأصلية والتعليقات التي يضعها المؤلف والذي هو مسؤول عنها بالكامل".

ثالثاً: وظائف مرافقات النص:

يقول جينيت:

"Il s'agit encore ici d'une gradation d'états. Un élément de paratexte peut communiquer une pure information, par exemple le nom de l'auteur ou la date de publication ; il peut faire connaître une intention, ou une *interprétation* auctoriale et/ou éditoriale : c'est la fonction cardinale de la plupart des préfaces, c'est encore celle de l'indication générique porté sur certaines couvertures ou pages de titre"^{٥٩٧}

الترجمة: من مبادئ المرافقات النصية أنه يمكن أن يوصل أخباراً خاصة، مثل اسم الكاتب أو تاريخ النشر، فهذه الوظيفة الرئيسية نجدها كذلك في المقدمات وإشارات الأجناس كلها التي تحملها بعض الأغلفة في صفحة العنوان

"paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte. Quelque investissement esthétique ou idéologique (beau titre préface-manifeste), quelque coquetterie, quelque inversion paradoxale qu'y mette l'auteur, un élément de paratexte est toujours subordonné à « son » texte, et cette fonctionnalité détermine l'essentiel de, son allure et de son existence. Mais contrairement aux caractères de lieu, de temps, de substance ou de régime pragmatique, les fonctions du paratexte ne peuvent se décrire théoriquement, et en quelque sorte a priori, en termes de statut. La situation spatiale, temporelle substantielle et pragmatique d'un élément paratextuel est déterminée par un choix, plus ou moins libre, opéré sur une grille

^{٥٩٦} Genette, (1987), p:21

^{٥٩٧} Ibid, P16

générale et constante de possibles alternatifs, dont il ne peut adopter qu'un terme à l'exclusion des autres : une préface est nécessairement (par définition) péritextuelle, elle est originale, ultérieure ou tardive, auctoriale ou allographe etc., et cette série d'options ou de nécessités définit de façon rigide un statut, et donc un type. Les choix fonctionnels ne sont pas de cet ordre alternatif et exclusif du ou bien/ou bien n titre, une dédicace, une préface, une interview peuvent viser à la fois plusieurs fins, choisies sans exclusive dans le répertoire, plus ou moins ouvert, propre à chaque type d'élément : le titre a ses fonctions, la dédicace a les siennes, la préface en assure d'autres, ou parfois les mêmes, sans pré-judice de spécifications plus étroites : un titre thématique comme *Guerre et Paix* ne décrit pas son texte de la même manière qu'un titre formel comme *Épîtres* ou *Sonnets*, les enjeux d'une dédicace d'exemplaire ne sont pas ceux d'une dédicace d'œuvre, une préface tardive ne vise pas les mêmes fins qu'une préface originale, ni une préface allographe qu'une préface auctoriale, etc. Les fonctions du paratexte constituent donc un objet très empirique et très diversifié, qu'il faut dégager d'une manière inductive, genre par genre et souvent espèce par espèce. Les seules régularités significatives qu'on puisse introduire dans cette apparente contingence consistent à établir ces relations de dépendance entre fonctions et statuts, et donc à repérer des sortes de types fonctionnels, et encore à réduire la diversité des pratiques et des messages à quelques thèmes fondamentaux et fortement récurrents, car l'expérience montre qu'il s'agit là d'un discours plus « contraint » que beaucoup d'autres, et où les auteurs innovent moins souvent qu'ils ne se l'imaginent.

Quant aux effets de convergence (ou de divergence) qui résultent de la composition, autour d'un texte, de l'ensemble de son paratexte, et dont Lejeune a montré, à propos de l'autobiographie, la complexité parfois fort délicate, ils ne peuvent relever que d'une analyse (et d'une synthèse) singulière, œuvre par œuvre, au seuil de laquelle s'arrête inévitablement une étude générique comme la nôtre. Pour en donner une illustration très élémentaire, puisque la structure en cause s'y réduit à deux termes, un ensemble titulaire comme Henri Matisse, roman contient de toute évidence, entre le titre au sens strict (*Henri Matisse*) et l'indication générique (*roman*), une discordance que le lecteur est invité à résoudre s'il le peut, ou du moins à intégrer comme une figure oxymorique du type « mentir vrai », dont seul peut-être le texte lui donnera la

clé, par définition singulière, même si la formule est appelée à faire école 1, voire à se banaliser en genr"^{٥٩٨}

الترجمة: المرافق النصي بأشكاله جميعها هو خطاب مساعد وموجه لخدمة الأشياء الأخرى التي تشكل كينونته وهو النص، فمبدأ المرافق النصي دائم الارتباط بنصّه ووظيفته تُحدد سبب حضوره ومسلكه، ولكن على العكس من المكانية والزمانية والمادية والتداولية، لا يمكن وصف وظائف مرافقات النص نظرياً، وبطريقة أو بأخرى من حيث وجود المرافق النصي وحالته (نظام).

فالحالة المكانية والزمانية والمادية والتداولية لها تُحدد بالاختيار الحرّ المعمول على (شبكة عامة) فلا يمكننا اعتماد مصطلح مع إقصاء الآخر؛ فالمقدمة (ضرورية للنص المحيط) سواء كانت أصلية سابقة أم لاحقة فهذه المجموعة من الاختيارات والضروريات التي تحدد بصفة متماسكة نظاماً؛ أي نوعاً.

الاختيارات لوظيفة ليست خاضعة للترتيب الاختياري والحصري (إما هذا، هذا) فالعنوان، والإهداء والمقدمة والحوار باستطاعتهم في الوقت نفسه تعيين أكثر من نهاية مع اختيار الفهرس الخاص بهم، لهذا كان للعنوان وظائفه، كما للإهداء وظائفه الشيء نفسه للمقدمة، فالعنوان الموضوعاتي مثل (الحرب والسلام)^{٥٩٩} لا يصف نصّه مثل العنوان الشكلي (الرسائل والسونيتات)، والمقدمة اللاحقة لا تعيّن النهاية نفسها التي تعينها المقدمة الأصلية. وعليه فإنّ وظائف المرافقات النصية تشكّل موضوعاً أكثر تجريبية، وأكثر تنوعاً لهذا يجب تلخيصها بطريقة قياسية، جنساً بجنس، وغالباً نوعاً بنوع.

ويمكن اختزال أبرز وظائف العتبات فيما يأتي (مع بيان الأمثلة التي أتى بها جينيت):

أ. وظيفة إخبارية: تمكّن أساساً في الإشارة إلى اسم الكاتب، ودار النشر وتاريخ النشر من جهة والإحالة على مقصديته أو على سيرورة تأويل معينة متصلة بالكاتب من جهة أخرى. وذلك مثل السيرة الذاتية l'autobiographie المرتبطة باسم لوجون Lejeune^{٦٠٠}.

^{٥٩٨} Genette, (1987), p:16

^{٥٩٩} الحرب والسلام: هو عنوان رواية مشهورة للكاتب الروسي ليو تولستوي، نشرت أول مرة سنة ١٨٦٥م إلى سنة ١٨٦٩.

^{٦٠٠} فيليب لوجون Ph.Lejeune: كاتب مقالات ولد عام ١٩٣٨م في فرنسا، معروف بأنه متخصص بالسيرة الذاتية. وهو أحد مؤسسي الرابطة من أجل السيرة الذاتية التي أنشئت في باريس عام ١٩٩٢م.

ب. وظيفة تسمية النص: فالعنوان على سبيل المثال لا الحصر كونه عتبة أساسية ونصاً صغيراً داخل نص كبير يحيل على اسم الكاتب.

ج. وظيفة التعيين الجنسي لنص: فاندراج النص ضمن سلسلة أدبية معينة (رواية/ شعر/ مسرحية/ قصة) تبرز وجوده في الإنتاج الأدبي.

د- وظيفة تحديد مضمون النص ومقصده: ويضطلع بهذا الدور كل من العناوين الداخلية وعنوان صفحة الغلاف والخطاب التقديمي والتنبيهات قصد إبراز الغاية من التأليف.

هـ. وظيفة العبور السري للقارئ من اللانص إلى النص: إذ إن القارئ يؤدي وظيفة تحقق الخيال وتخيل الحقيقة. مثل اقتران الرواية باسم الرسام هنري ماتيس Henri Matisse^{٦٠١} وهذا يسبب تناقضاً لأن هنري بعيد كل البعد عن الرواية، ولكن يمكن دمجهما بما يسمى (خيال الحقيقة) والنص هو الذي يمنحها المفتاح بتعريف فردي، وبذلك تصبح شائعة ومنطقية.

و عليه فمجموع هذه العمليات بمختلف أدوارها ووظائفها تجسّد التواصل بين مخارج النص ودواخله؛ أي تفتح عالمين ويختلف أحدهما عن الآخر وتميّز ما هو داخل النص عن خارج ما هو في النص.

قسّم جيرار جينيت العتبات إلى أنواع عدّة نذكر من أهمها:

- اسم الكاتب:

يُعدّ اسم الكاتب من العتبات المهمّة عند جيرار جينيت فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته؛ لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقياً أو مستعاراً.

- أما عن مكان الظهور:

" prospectus, ...il se dissémine, avec le titre, dans tout l'épitéxte, annonces catalogues, articles, interviews, entretiens, échos ou potins. Circonscriit : sa place canonique et officielle se réduit à la page de titre et à la couverture"^{٦٠٢}

^{٦٠١} هنري ماتيس Henri Matisse: رسام فرنسي عاش بين عامي (١٨٦٩-١٩٥٤م) من كبار المدرسة الوحشية، أشهر

لوحاته: الغرفة الحمراء. من أقواله: أنا لا أرسم الحقيقة بل أرسم الخيال بحقيقة واضحة.

^{٦٠٢} Genette, (1987), p:33

"فغالباً ما يتموضع في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...)، ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وجليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب.

- أما عن "متى يظهر"؟ فظهوره يكون عند صدور أول طبعة للكاتب وفي باقي الطباعات اللاحقة.
- يمكن لاسم الكاتب أن يأخذ ثلاثة أشكال يُشترط بها على ما ذكره جينيت:
- ١- الاسم الحقيقي Onymat: إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب. يقول جينيت:

"le moment d'apparition du nom est en principe sans mystère dans l'usage modern..."^{٦٠٣}

الترجمة: (اللحظة التي يظهر فيها اسم المؤلف من غير غموض في الاستخدام الحديث)

٢- الاسم المستعار Pseudonymat:

أما إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، مثل اسم فني أو للشهرة، فنكون أمام ما يُعرف بالاسم المستعار.

" L'usage du nom fictif, ou pseudonyme, a depuis longtemps fasciné les amateurs et 'embarrassé les professionnels – j'entends ici particulièrement les bibliog"^{٦٠٤}

الترجمة: (استخدام الاسم الوهمي، أو الاسم المستعار لطالما أضلّ المهنيين والباحثين وخاصة في المراجع).

٣- الاسم المجهول Anonymat: أمّا إذا لم يدلّ على أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول.

"l'anonymat comporte lui-même ses gradations. Il y a de faux anonymats, ou onymats

"cryptiques..."^{٦٠٥}

الترجمة: (إخفاء الهويات له تدرجاته، هناك هويات كاذبة أو خفية...)

^{٦٠٣} Genette, (1987), p:34

^{٦٠٤} Ibid, p:34

^{٦٠٥} Ibid, p:35

وظائف اشتغال اسم الكاتب:

أما عن الوظائف التي تبحث في كيفية اشتغال اسم الكاتب، فنجد جينيت يسردها ذاكراً أن وظائفه تختلف عن وظائف العنوان.

"Mais les inscriptions du nom en page de titre et en couverture ne sont pas de même fonction : la première est modeste et pour ainsi dire légale, généralement plus discrète que celle du titre ; la seconde est de dimensions très variables, selon la notoriété de l'auteur, et, quand les normes de collection s'opposent à toute variation, une jaquette lui donne le champ libre, ou une bande permet de le répéter en caractères plus insistants, et parfois sans prénom, pour faire plus célèbre. Le principe de cette variance est apparemment simple : plus un auteur est connu, plus son nom s'étale..."^{٦٠٦}

الترجمة: إن ورود الاسم على صفحة العنوان والغلاف له وظيفة مختلفة عن وظيفة وجود العنوان والغلاف: أولاً: حقّه القانوني في امتلاك العمل الذي كتبه، وثانياً: هنا ذو بُعدٍ مختلف حسب اسم المؤلف وسمعته ومكانته. أحياناً لا يكتب الاسم الأول لجعلها أكثر شهرة. كلما عُرف المؤلف أكثر انتشر اسمه...)

نستنبط مما سبق الوظائف الآتية لاسم الكاتب:

- ١- وظيفة التسمية: وهي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
- ٢- وظيفة الملكية: وهي وظيفة تقف دون التنازع على أحقية تملك الكاتب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.
- ٣- وظيفة إخبارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تُعدّ الواجهة الإشهارية للكاتب، وصاحب الكتب أيضاً، الذي يكون اسمه غالباً يخاطبنا بصرياً لشرائه وهذا ما ذكره جيران جينيت بالنسبة لاسم الكاتب.

- العنوان le titre :

عتبة مهمة لقراءة النصّ ودخوله فهو "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص تظهر

^{٦٠٦} Genette, (1987), p:34-35

على رأس النص لتدلّ عليه وتعيّنه وتشير إلى محتواه الكلي (العنوان / العنوان الثانوي / العنوان الفرعي)^{٦٠٧} فالعنوان عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحته الحاملة لمصاحبات أخرى مثل (اسم الكاتب ودار النشر)... والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية أي كيف يمكننا قراءته بوصفه نصّاً قابلاً للتحليل والتأويل يوازي نصّه الأصلي؟

وهذا ما ناقش فيه (جينيت) كل من (كلود دوتشي وليو هوك) بوصفهما مختصين في هذا المجال بعد عرض رأيهما؛ إذ:

"Les termes de cette analyse ont donné lieu à une discussion entre Leo Hoek et Claude Duchet que je résumerai cavalièrement comme suit..."^{٦٠٨}

الترجمة: (أدّت مصطلحات التحليل إلى نقاش بين ليو هوك وكلودتشي التي سأوجزها كما يأتي).

- استعرض جينيت تعريفات الهولندي ليو هوك Leo Hoek (١٩٤٥) بقوله :

"Soit le titre déjà cité de ce que nous appelons aujourd'hui Zadig. Hoek (1973) proposait (sur d'autres exemples) d'en considérer la première partie, avant ma virgule, comme le «titre», et la suite comme le (sous-titre)."^{٦٠٩}

الترجمة: العنوان موجود بالفعل مثلما نسميه اليوم Zadig . يرى ليو هوك "الذي اقترح عام ١٩٧٣ أن العنوان هو ما نسميه اليوم بالعنوان الأصلي، كل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي).

-أما الفرنسي كلود دوتشي Claude Duchet (١٩٢٥): فيقترح ثلاثة عناصر للعنوان:

"Duchet propose de distinguer ici trois éléments : le « titre » **Zadig**, le «**second titre** », marqué ici par la conjonction ou (ailleurs par une virgule, un alinéa, ou tout autre moyen typographique), ou la Destinée, et le « **sous-titre** », généralement introduit par un terme de définition générique, ici, bien sûr, histoire orientale"^{٦١٠}

^{٦٠٧}Genette, (1987), p:43

^{٦٠٨}Ibid, p:43

^{٦٠٩}Ibidem

^{٦١٠}ibidem.

أولاً: العنوان *Zadig* .

ثانياً: العنوان الثانوي (*second titre*) وغالباً ما نجده موسوماً أو معلماً بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية ليدل على وجهته. أو المصير

٣- العنوان الفرعي (*sous titre*) وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة.....) مثل القصة الشرقية في رواية (زديج). ورأى جينيت أن ما جاء به (دوتشي) و (هوك) أن العنوان الفرعي هو المؤشر الجنسي للكتاب مجاناً للصواب، لأن العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفسر لعنوانه الرئيس. استخدم جينيت رواية (زديج أو القضاء) لفولتير ^{٦١١} Voltaire مثلاً لتوضيح تعريفات ليو هوك ودوتشي، لاسيما أن هذه الرواية احتوت في صفحة الغلاف ثلاثة عناوين هي (زديج-أو القضاء - قصة شرقية)، نوضح ذلك من خلال الجدول:

عناصر العنوان	ما يقابلها	
Leo Hoek ليو هوك	العنوان <i>le titre</i>	زاديغ <i>Zadig</i>
	العنوان الفرعي <i>sous-titre</i>	أو القضاء <i>la Destinée</i> - قصة شرقية <i>histoire orientale</i>
Claude Duchet كلود دوتشي	العنوان <i>le titre</i>	زاديغ <i>Zadig</i>
	العنوان الثانوي <i>second titre</i>	أو القضاء <i>la Destinée</i>
	العنوان الفرعي <i>sous titre</i>	قصة شرقية <i>histoire orientale</i>

وظائف العنوان:

ورد في كتاب عتبات *seuils* ما يأتي: (الوظائف كما هي عند الألمانى شارل غريفل SH.Grivel

(١٩٣٦-٢٠١٥) وليو هوك Leo Hoek (١٩٤٥).

^{٦١١} تُرجمت رواية (زديج أو القضاء) إلى العربية عام ١٩٤٧م علي يد طه حسين (ينظر: فولتير، (٢٠٠٢)، ص ١٦)، ورواية زديج هي قصة كتبها فولتير سنة ١٧٤٨م نشرت في فرنسا، بدا في الرواية تأثر الكاتب بأداب الشرق وفي مقدمتها (ألف ليلة وليلة) في بنائها الفني وأسلوبها وشخصياتها. (ينظر: فولتير، (٢٠٠٢)، ص ١٠).

فولتير Voltaire: اسمه فرانسوا ماري أروويه François-Marie Arouet، وهو كاتب وفيلسوف ومؤرخ فرنسي عاش بين عامي (١٦٩٤-١٧٧٨م)، من أبرز مفكري القرن الثامن عشر وأحد زعماء حركة التنوير.

"identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, le mettre en valeur, et que Leo Hoek intègre à sa définition du titre : «Ensemble de signes linguistiques qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public vise"^{٦١٢}

١- تحديد العمل . ٢- تحديد محتواه . ٣- تسليط الضوء عليه.

ثم يذكر جينيت في النص السابق قول لـ(ليو هوك) مؤكداً مقولته في تعريف العنوان: "مجموعة من العلامات اللغوية... التي تظهر في رأس النص لتعيينه، للإشارة إلى المحتوى العام، وجذبه الجمهور المستهدف" إذن الوظائف بإيجاز هي:

"les trois fonctions indiquées (désignation, indication du contenu, séduction du public)"^{٦١٣}

تسمية النص وتحديدده، وتعيين مضمونه، والجذب، والإغراء.

هناك وظائف أخرى وضعها جينيت منها الوصفية أو التلخيصية Abreviative fonction

والإيحائية fonction connotative.

-الإهداء: les dedicace-

"La dédicace est donc généralement un hommage rémunéré, soit en protection de type féodal, soit, plus bourgeoisement (ou prolétairement), en espèces sonnantes et trébuchantes."^{٦١٤}

الترجمة: هو تقدير من الكاتب وعرفان بما يحمله للآخر، سواء أكانوا أشخاصاً أم مجموعات، يكون مطبوعاً أو مكتوباً بخط الكاتب وتوقيعه، ويؤدي وظائف مختلفة منها الدلالية، وما يحمله من معنى للمُهدى إليه، والتداولية كما سماها جيرار جينيت؛ لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب والجمهور.

-موضع الإهداء:

بدأ جيرار جينيت يبحث عن الإشكالية: أين يتموضع الإهداء؟ أو في أي مكان يتموضع الإهداء؟

^{٦١٢}Genette, (1987), p:53

^{٦١٣}Ibid, p:54

^{٦١٤}Ibid, p: 79

ليبحث في تاريخ هذه الت موضعات القانونية للإهداء؛ إذ وجده في القرن السادس عشر أنه كان يتخذ من أعلى الكتاب أو رأسه مكاناً له، أما في الوقت الحالي فهو يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة^{٦١٥} على الرغم من وجود أماكن أخرى يتموضع فيها، فمثلاً إذا كان الكتاب له أجزاء عدة أو يقع في مجلدات فيمكن أن يخص الكاتب كل جزء أو مجلد بإهداء خاص، أو يجمع الإهداء في جزء أو مجلد من الكتاب/ العمل، ويكون وقت ظهور الإهداء في الكتاب هو صدور أول طبعة منه، وربما يلجأ الكاتب استثناء إلى إلحاق إهداء آخر في الطبقات الآتية للعمل/ الكتاب، كما يمكن أن لا نجده في الطبعة الأصلية ثم يعمل الكاتب على استدراكه في الطبقات اللاحقة، كل هذا يرجع إلى حميمية العلاقة بين الكاتب ومن يهدى إليه أساساً^{٦١٦}

-وظائف الإهداء:

- أما بالنسبة إلى الوظائف فقد حدّد جيرار جينيت وظيفتين للإهداء: الأولى دلالية، والثانية تداولية:
- ١- الوظيفة الدلالية: هي الوظيفة الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سنستنتجها من خلاله.
- ٢- الوظيفة التداولية: هي وظيفة مهمة لأنها تنشّط الحركة بين الكاتب وجمهوره الخاص والعالم.

-تصدير الكتاب:

"Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; «en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte..."^{٦١٧}

الترجمة: اقتباس يتموضع على رأس الكتاب أو في جزء منه، وكان أصلاً يعرف في تلك الكتابات التي تنقش على جزء من القلادة ثم انسحبت على الكتاب، لتدل على خارجه، لتموضعها في حاشيته (bord) قريباً من النص وبعد الإهداء.

^{٦١٥} ينظر: بلعابد، (٢٠٠٨)، ص: ٩٥.

^{٦١٦} ينظر: المرجع السابق، ص: ٩٥.

^{٦١٧} Genette, (1987), p:93

-وظائف التصدير:

١- أما وظيفة تصدير الكتاب فـ "هي تعليق على العنوان والنص كوظيفة الكفالة والحضور والغياب"^{٦١٨} ويُعدّ التصدير، بوصفه مقدّمة للنص والكتاب عامة، ذا قيمة تداوليّة واضحة لطريقة تشرع بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أيضاً أن يكون أيقوناً كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور.

٢- ومكان ظهور التصدير هو المكان القريب من النص عادة ما يكون في أوّل صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، أمّا ما كان معمولاً به قديماً فهو التصدير في صفحة العنوان، ويعمل به حتى الآن وإن قلّ كما كان سابقاً. وهناك مكان آخر محتمل للتصدير يشبه الإهداء، بأن يأتي في نهاية الكتاب. وهو ما يعرف بالتوقيع الذي نجده في آخر الكتاب.

-وفي وقت ظهور التصدير في الطبعة الأصلية الأولى للكتاب، ويمكن أن تختفي هذه التصديرات أو تُستبدل. في النهاية وفي حديثنا عن التصدير يحذر جينيت من قصدية استعمال التصدير للزينة والمراوغة دون أن ينخرط وصفه في فعل ثقافي وحضاري فالملاءمة الدلالية للتصدير ليست دائماً خطة تخضع للحظ.

- الاستهلال :Ce préfacielle

"Je nommerai ici *préface*, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. La (postface) sera donc considérée comme une variété de préface, dont les traits spécifiques, incontestables, me paraissent moins importants que ceux qu'elle partage avec le type general."^{٦١٩}

الاستهلال هو ذلك المصطلح الأكثر تداولاً واستعمالاً في اللّغة الفرنسية عموماً، ذلك الفضاء كله من النص

الافتتاحي liminaire (بدئياً préliminaire كان أو ختامياً postliminaire) والذي يُعنى بإنتاج خطاب

^{٦١٨} بلعابد، (٢٠٠٨)، ص: ١٠٨.

بخصوص النص، لاحقاً به أو سابقاً له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (postface) مؤكداً لحقيقة الاستهلال "ومن الاستهلال الأكثر استعمالاً:

المقدمة / introduction / التمهيد / avant-propos / الديباجة / prologue

توطئة / avis / حاشية / note / خلاصة أو إعلان للكتاب / notice

عرض أو تقديم / presentation / قبل (ال) بدء القول / avant-dire

مطلع / prelude / خطاب بدئي / discours préliminaire

فاتحة أو ديباجة / preambule / خطية الكتاب / "exorde"

- مكان ظهور الاستهلال:

يتخذ الاستهلال موقعين مهمين يمكن الاختيار بينهما إما قبل البدء أو بعده، ولكل خصائصه التي تبدي وظائفه^{٦٢٠}.

كما يمكن أن يتموقع الاستهلال داخل الكتاب (داخل النص) وهو ما يعرف بالاستهلال الداخلي.

- وقت ظهور الاستهلال:

حدّد جيرار جينيت وقت ظهور الاستهلال في صدور الطبعة الأصلية للكتاب، إلا أننا نجد ما يعرف بالاستهلال اللاحق والذي يظهر في الطبعة الثانية من الكتاب فبإمكانه الاحتفاظ بالاستهلال الأصلي الافتتاحي بجانب الاستهلال اللاحق، أو العكس.

وهناك أيضاً الاستهلال المتأخر، وهذا الاستهلال يكون غالباً في إعادة طباعة بعض الكتب القديمة طبعة جديدة أو إخراج أعمال كاتب ما في طبعة كاملة، أي ما يعرف بالأعمال الكاملة للكاتب.

العناوين الداخلية : Les intertitres

"En tant qu'intérieurs au texte, ou du moins au livre, ils en appellent d'autres, sur lesquelles j'insisterai davantage.

^{٦٢٠} Genette, (1987), p:114

La première et la plus évidente est que, contrairement au titre général, qui s'adresse à l'ensemble du public et peut circuler fort au-delà du cercle des lecteurs, les intertitres ne sont guère accessibles qu'à ceux-ci, ou pour le moins au public déjà restreint des feuilleteurs, et des lecteurs de tables des matières ..."^{٦٢١}

الترجمة: هي عناوين مصاحبة للنصّ مثل عناوين الفصول والمباحث والأقسام، ومن وظائفها الوظيفة الوصفية. والفرق بين العناوين الداخلية والعنوان العام، أنه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يُعدّ حضوره ضرورياً، فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضرورياً وإلزامياً في الكتب كلها إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، ويعتمدها الكاتب لداعٍ فني وجمالي.

-موقع ظهور العناوين الداخلية:

حدّد جيرار جينيت مكان العناوين الداخلية فذكر أنه من الممكن أن نجدها في رأس كل فصل أو مبحث، إما مستقلة عن العنوان الأصلي وإما مقابلة له، فيكون العنوان الأصلي على اليمين والعنوان الداخلي على اليسار (والعكس في الكتب الأجنبية) كما يمكنها أن تكون في الفهرس أو قائمة الموضوعات، وهذا مكانها المعتاد لأن الفهرس يعدّ لدى جينيت " أداة تذكيرية وتنبيهية في جهاز العنونة"^{٦٢٢}

-وقت ظهور العناوين الداخلية:

تظهر العناوين الداخلية عامّة في الطبعة الأصلية؛ أي في الطبعة الأولى للكتاب، لتستمر في الظهور في الطبعات اللاحقة من الكتاب، غير أنه يمكن لهذه العناوين الداخلية أن تختفي في طبعات لاحقة ولكن بإرادة من الكاتب فهو واضعها بالأساس.

: الحواشي والهوامش Les notes

وهي إضافة تقدّم شرحاً وتوضيحاً أو تعليقاً للنصّ بمرجع يرجع إليه، ومن وظائفها الشرح والتقدير

والإخبار والتعليق.

^{٦٢١} Genette, (1987), p:177.

^{٦٢٢} بلعابد، (٢٠٠٨)، ص ١٢٦

يقدم جينيت تعريفاً شكلياً للحاشية والهامش:

"Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment..."^{٦٢٣}

الترجمة: هي ملفوظ متغير الطول (كلمة واحدة تكفي) مرتبط بجزء منتهٍ تقريباً من النص، إمّا أن يأتي مقابلاً له en regard، وإمّا أن يأتي في المرجع.

-موقع ظهور الحواشي:

كانت الحواشي والهوامش في العصر الوسيط تتموضع على جانب النص، ولكن بعد الثورة الصناعية وتطور صناعة الكتاب أصبحت الحواشي تتخذ أمكنة مختلفة ومعقدة منها^{٦٢٤}:

- ١-أسفل صفحة النص bas de page وهذا المعمول به غالباً، نجده في معظم الكتب.
- ٢- أن تحصر بين أسطر النص entre les lignes يذكر جينيت مثاله: في الكتب التعليمية والمدرسية.
- ٣- نجدها في آخر البحوث والمقالات plus détaillées en fin de chapitre ou de volume.
- ٤- ونجدها في آخر الكتب notes de l'éditeur en fin de volume.
- ٥- أو تجمع هذه الحواشي والهوامش في مجلد خاص بها. ou regroupées en volume spécial.
- ٦-ويمكن أن تكون في الصفحة المقابلة للنص.

"On peut aussi réserver au texte la « belle page » de droite, et placer les notes en regard sur la page de gauche"^{٦٢٥}

٧-وهناك ما يمكن أن يعرف بالحاشية على الحاشية des notes dans les deux marges (وهذا ما نجده في كتب القدماء)

^{٦٢٣}Genette, (1987), p:194

^{٦٢٤}Ibid, (1987), p:194

^{٦٢٥}Ibidem

-وقت ظهور الحواشي:

حدّد جينيت وقت ظهور الحواشي فهي تظهر في الحواشي والهوامش الأصلية والتي نجدها في الطبعة الأولى للعمل الأدبي، وهناك حواشي تكون في الطباعة اللاحقة، وهناك حواشي تأتي متأخرة عن الطبعة الأصلية. وأخيراً إنّ هذه المرافقات النصية التي خصّص جينيت لها مؤلفاً كاملاً هو (Seuils) أدخلت في الدراسات الحديثة، واحتلت موقعاً مهماً في السيميائية، فهي عتبات نصية أو مرافقات نصية، لا يمكن إهمالها إذا أردنا أن نقوم بدراسة سيميائية شاملة لعمل ما، وهذا سبق مهم لجينيت في مجال العتبات، وقد تبعه فيما بعد كثير من النقاد والباحثين ومنهم فيليب لان Philippe Lane وقد ركّز على المناص النشري الذي لم يركّز عليه جينيت كثيراً فكان محطة انطلاق لبحث مهم أخذ منحىً تطبيقياً في كتابه La périphérie du texte في عام ١٩٩٢. ونذكر كتاب عبد الحق رقام Les marges du texte au les franges de la fiction romanesque في العام ١٩٩٨ درس فيه حواشي النص من عناوين رئيسة وفرعية واستهلاكات...)

إنّ وجد هذا الانفتاح صدىً واسعاً، ولا ننسى مجلة الشعريات poetique قد خصّصت عدداً مميّزاً له (العدد ٦٩/ للشهر الأول ١٩٨٧) فدرسته في مجالات فلسفية وثقافية ...

إنّ منهج جينيت الذي لاحظناه هو تطرقه لهذه العتبات بأمثلة من التراث الأوروبي، ثم يبين نقاط تغييره الحالية، فجينيت يعود للتاريخ كثيراً ليقدم نظرياته ودراساته.

٣- التلقي العربي لسيمائية جينيت من خلال المرافقات النصية،

يوسف الإدريسي نموذجاً

١- تلقي السيمياء في النقد العربي وإشكالية تلقيه:

بدأ الاهتمام بالسيمياء عربياً في فترة الثمانينيات - وأولها النقد العرب اهتماماً كبيراً، فقد تمّ التأسيس لها مع قلة من الباحثين الذين ما فتئت ترتبط بأسمائهم ارتباطاً كبيراً، ومع هذا "لم يتمّ التعامل ... إلا بالقدر القليل الذي لا يسمح بالإحاطة الشاملة بتفاصيل البحث السيميائي المعاصر... من هذه الزاوية، جاءت الانتقادات التي وجهها بعض النقاد العرب للسيمائية (وهي انتقادات أقرب إلى الأحكام القيمية من النقد العلمي المؤسّس) مفقّدة إلى قراءة واسعة ومتمثلة للأطر المفهومية للنظرية السيميائية"^{٦٢٦} ولعلّ هذه المسألة تعود - في الأساس - إلى كون السيميائيات وليدة العالم الغربي، والساحة النقدية العربية مستهلكة بالدرجة الأولى، لتظلّ القطيعة مترسّخة بين القارئ العربي والخطاب السيميائي المتعدد والمختلف في مقاصده العلمية، وعلى رغم من هذا استطاعات بعض البحوث في بعض البلدان العربية... بناء استراتيجية بحثية تعمل على إفراز قيم علمية فاعلة"^{٦٢٧}. ومن الأسماء التي أبرزتها وبحثت فيها بوجه خاص نذكر: محمد مفتاح، وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد الماكري في المغرب، ومجهودات: عبد الله الغدامي في السعودية وعبد الملك مرتاض، و رشيد بن مالك وعبد القادر فيدوح، وحسين خمري في الجزائر، وقاسم مقداد في سوريا والإسهام القيم الذي تقدم به الناقد المصري صلاح فضل في كتابه (شفرات النص: دراسة سيمولوجية لشعرية القص والقصيد)^{٦٢٨} وتتبعي الإشارة - في هذا السياق - إلى الدراسة المعنونة ب(مدخل إلى الدراسات السيميائية بالمغرب - محاولة تركيبية)^{٦٢٩} للباحث محسن أعمار في مجلة علامات، العدد ٢٠ عام ٢٠٠٣، وتكمن أهميتها في توجيه القارئ إلى الدراسة السيميائية الأساسية في البلاد العربية عموماً وقواسمها المشتركة المتمثلة في:

^{٦٢٦} بن مالك، (٢٠٠٦)، ص: ٩.

^{٦٢٧} المرجع السابق، ص: ٢٤.

^{٦٢٨} فضل، (١٩٩٥).

^{٦٢٩} أعمار، (٢٠٠٣).

- إزالة المسافة بين مفاهيم ومصطلحات مستمدة من سياقات ثقافية مغايرة للثقافة العربية، وبين معطيات النصوص الأدبية بحمولتها اللغوية والثقافية.

- ضبط المفاهيم، وتدقيق المصطلحات، وطرح النظرية قبل وضعها على محك التطبيق.

- نزوع الباحثين إلى اختيارات منهجية وطروحات تضع القارئ أمام عدد كبير من المفاهيم والإجراءات غير متداولة في لغته وفي سياقه الثقافي. هنا لابدّ من التركيز على أقطاب مثّلوا اتجاه النقد السيميائي للنص الشعري في الوطن العربي، وستكون الفاتحة مع الناقد المغربي (محمد مفتاح).

١-١- محمد مفتاح:

الباحث المغربي الذي نشر كتابه الأول المعنون بـ (في سيمياء الشعر القديم) عام ١٩٨٢، وهو عبارة عن دروس تهدف إلى "البث في الطلبة روح البحث المتعمّق. وفتح آفاق جديدة أمامهم لدراسة الأدب"^{٦٣٠} وقد وقع اشتغاله في هذا المؤلف على قصيدة أبي البقاء الرندي (النونية) بوصفها مسرحاً، استعرض من خلاله أدواته التي وصل إليها من الخطاب النقدي الحديث. وفي عام ١٩٨٥م، قدّم مفتاح كتابه (تحليل الخطاب الشعري _ استراتيجية التناص_) وهو عبارة عن دراسة من قسمين:

- أولهما فصول نظرية تدور في فلك "تحديد المفاهيم، وتبني القصيدة في الأصوات والمعجم والتركيب النحوي، وإبراز مقصدية الإقناع بالأدوات البلاغية والتناصية والأفعال الكلامية"^{٦٣١}

- وثانيهما في التطبيق ما جاء في الفصول النظرية على قصيدة ابن عبدون (الرائية) وقد صرح الناقد أنّه رجع إلى خارج النص في حدود ضيقة في مطاردته لمعنى القصيدة في "أغلبها عبارة عن نظم تاريخي لأحداث ووقائع وأسماء وأشخاص وأماكن"^{٦٣٢} ومن خلال عرض الناقد لوجهات النظر السيميائية، خلص إلى قواسم مشتركة بين المنظرين السيميائيين للشعر وأهمها:^{٦٣٣}

- قراءة النص الشعري من وجهي التعبير والمضمون.

^{٦٣٠} مفتاح، (١٩٨٩)، ص: ٥.

^{٦٣١} مفتاح، (٢٠٠٥)، ص: ٥.

^{٦٣٢} المرجع السابق، ص: ٦.

^{٦٣٣} المرجع السابق، ص: ١٢.

- تعدّد القراءات للنص الواحد بناء على تطبيق مفهوم التشاكل.

- النص الشعري منغلق على نفسه له عالمه وحياته الخاصة به فلا يحيل على الواقع إلّا ليخرقه.

- جدليّة النص والقراءة.

يضع مفتاح بين يدي القارئ العربي عام ١٩٨٧م، مواكبة للنظريات التي مسّت الممارسة السيميائية للنص الأدبي - مقارنة جديدة للنص الشعري - من خلال كتابه (دينامية النص - تنظير وإنجاز) - إذ استثمر مفهوماً من خلال الحقل الفيزيائي وهو (الدينامية) في المقاربة السيميائية للنص الشعري العربي.

١-٢- صلاح فضل:

ويقدم صلاح فضل - الناقد المصري - عام ١٩٩٥ دراسته (شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة) وما يلفت الانتباه فيها أن الناقد تجاوز المدخل النظري مباشرة مستفيداً "من كافة الاتجاهات السيميولوجية عند (بروب Propp) و(غريماس Griemas) و(بارت Barthes) و(جاكوبسون Jakobson) في وظائف الكلام السّت... ومن أبرزها (الوظيفة الشعرية) التي تتمثل في التركيز على رسالة اللغة في حد ذاتها"^{٦٣٤}، فقد جاءت دراسته من قسمين متميزين: خصّص أولهما لشعرية القصيد، وثانيها لشعرية القص.

قدم صلاح فضل مجموعة من القراءات؛ منها نموذج خاص بشعرية البنفسج (لشاعر حسن طلب^{٦٣٥}) فكان نموذجاً لفكّ الشيفرات، وتمكن الناقد من خلال تأمل هذا الديوان أن يكشف ملامح الشعرية الخاصة عند الشاعر، أبرز هذه الملامح تتمثل في (الاختزال - حوار الأشكال) وهذا الاختزال يتكئ على العنصر اللغوي المتمثل في أفعال الكينونة كأن يذكر (لو قد تحتك، لو قد فوقك) مختزلاً للفعل (كان) وكذلك يختزل جواب الشرط الأخير فتدخل "قد على الظرف مما يكسر نمط التعبير اللغوي المألوف مع عدم إخلاله بالدلالة"^{٦٣٦} أما الملمح الثاني فهو (حوار الأشكال) إذ "يمثل (البنفسج) دالاً على الديمقراطية... لا يلبث أن يتشكّل في وجهين؛ يصل

^{٦٣٤} مفتاح، (٢٠٠٥)، ص: ٩٢.

^{٦٣٥} حسن طلب: شاعر مصري، ولد سنة ١٩٤٤، من مؤلفاته الشعرية: نزهة في ظلام الضوء، أزل النار في أبد النور، سيرة البنفسج.

^{٦٣٦} كامل، (٢٠٠٣)، ص: ٩٩-٩٥.

أحدهما في استطالته وشموله وإحاطته بكل شيء أن يكون مقابلاً خذاعاً للحقائق الدينية أو الذات الإلهية^{٦٣٧} ولا بد أن أولي النظر - ههنا- إلى أن قراءة صلاح فضل غير واضحة المعالم، فهو لم يبين المنهج السيميائي إلا عرضاً، ومن ثم يمكن القول إن هذه الدراسة هي عناق بين قارئ ونص شعري فرض نفسه على قارئه ليملي عليه خطوات يستخلص بها الدلالة في وهج من الشعرية.

٢- إشكالية مصطلح السيميائية والترجمة:

إن البحث في مصطلح السيمياء عربياً يُعدُّ مغامرة كما يرى الباحثون العرب فيه "فهو يظلّ مرهوناً بقدرة الباحث أثناء تقييمه للحركة السيميائية على صياغة ملاحظات موضوعية، يظلّ مرهوناً أيضاً بهذه الرغبة في تقليص الاختلافات بتنويع البدائل والقيام بمسح شامل لها والوقوف عند القواسم المشتركة في البحوث العربية الراهنة"^{٦٣٨}

فالباحث العربي- بصورة عامة- "ظلّ يشتغل في ظروف خاصة... وهناك قناعات راسخة في الأذهان مازالت تغذي الممارسة النقدية في كثير من المؤسسات التعليمية العربية... مازلنا ضائعين في متاهات المصطلح. كل باحث يترجم حسب ما يحلو له. ولم تتوصل البحوث السيميائية إلى بلورة خطاب علمي لا يلقي فيه أصحابه مشقة في تمرير المعارف السيميائية"^{٦٣٩}، ومع هذا، فقد استطاعت بعض الدراسات أن تتعالى بالنقد العربي من الرؤية المعيارية إلى الرؤية العلمية؛ إذ حاول أصحابها تبسيط خطاباتهم النقدية ليمثلوا ما فيها، ويبلغوه أحسن التبليغ، لذلك يجب إزالة كل ما يمكن أن يؤدي إلى التضليل.

وبناءً على هذا فإنه لا بدّ من "إدامة النظر في المصطلحية المعتمدة في الخطاب العلمي ومعاينة الوضع بدقة من خلال تأصيل المصطلح بالرجوع إلى المفهوم في اللغة الأصل الذي يحدده ويتحدّد عبره"^{٦٤٠}، إذن فالإشكالية الأولى التي تواجه الباحث في السيمياء هي قضية المصطلح بدلاً من الاسم العلمي.

^{٦٣٧} كامل، (٢٠٠٣)، ص: ٩٦

^{٦٣٨} ابن مالك، (٢٠٠٦)، ص: ٤٢.

^{٦٣٩} المرجع السابق، ص: ٢٦.

^{٦٤٠} المرجع السابق، ص: ٢٧.

إن الاصطلاح يعني "اتفاقاً لغوياً طارئاً بين طائفة مخصوصة على أمر مخصوص في ميدان خاص" ^{٦٤١} ويدلّ (المصطلح) - في الاستعمال الألسني - "على (وحدة لامعجميّة) موظفة ضمن إحدى الوظائف التركيبية الأساسية، ومزوّدة بمعنى محدد" ^{٦٤٢}

ويعدّ الحديث عن واقع المصطلح النقدي العربي المعاصر في هذه المرحلة أمراً ضرورياً؛ لأن هذا المصطلح في أصوله أجنبي وصل إلى خطابنا النقدي العربي عن طريق الترجمة أو التعريب أو الوضع، وقد بذلت جهود عربية لضبط المصطلح النقدي، فظهرت العديد من المعجمات الاصطلاحية الحديثة، وأنجزت المجامع العربية خدمات كبيرة للمصطلح النقدي، وفتح المجال أمام الباحثين والمترجمين.

وقد شهدت الساحة النقدية العربية رواج مصطلحين في الدرس السيميائي، على البعدين: الإجرائي والنظري: (السيميوطيقا) و (السيمولوجيا)؛ إذ يستخدم الناطقون باللغة الإنكليزية المصطلح الأول اتباعاً للعالم الأمريكي تشارلز بيرس Charles Peirce (١٨٣٩-١٩١٤) في حين يستخدم الناطقون باللغة الفرنسية المصطلح الثاني اقتداءً برائد مدرسة (جنيف) السويسري فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣)، ويفهم من هذا أن (السيميوطيقا) "معطى ثقافي أمريكي أساساً، يحيل على مفاهيم فلسفة شاملة وعلامات غير لغوية، بينما (السيمولوجيا) معطى أوروبي هو أدنى إلى العلامات اللغوية، والمجال الألسني عموماً، منه إلى أي مجال آخر" ^{٦٤٣} لهذين المصطلحين أصل واحد ضارب في القديم، يعود إلى "الأصل اليوناني Sémeion الذي يعني علامة و Logos الذي يعني الخطاب، وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني العلم" ^{٦٤٤} وبدمج الكلمتين فالسيميائية هي علم العلامات، وهو ما يتفق عليه كل الباحثين في مفهومها، على أنّ كل واحد يطرح مفهوماً معيّناً لها انطلاقاً من خلفيته المعرفية أو ثقافية أو فكرية ما، ولعلّ أوسع التعاريف التي حظي بها مفهوم السيمياء ما جاء في مقولة للباحث الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco "تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره

^{٦٤١} وجليسي، (٢٠٠٨)، ص: ٢٢.

^{٦٤٢} المرجع السابق، ص: ٢٣.

^{٦٤٣} المرجع السابق، ص: ٢٢٨.

^{٦٤٤} الأحمر، (٢٠١٠)، ص: ١١-١٢.

إشارة^{٦٤٥} فالكون بما فيه في حالة بث غير منقطع للإشارات السيميائية ما يجعل الفعل السيميائي فعلاً مستديماً لكل أنواع العلامات، لذلك "لا يدرس السيميائيون المعاصرون الإشارات مفردة، لكن كجزء من المنظومات إشارات... يدرسون كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع"^{٦٤٦} وهذا ما كان يؤمن به جينيت -كما ذكرنا في تمهيد البحث- في النصوص التي يراها علامات تدل على النظم الكونية، وأنها تسهم في تكريس هذا العالم من الرموز. فأمام المصطلحين الغربيين (*Sémiotique / sémiologie*) ركام عربي هائل من المصطلحات أثر سلباً في المفهومات "وبذلك ينبغي الإشارة إلى وجود تقارب في الترجمات العربية لمصطلحي سيميائية/ سيميولوجية وهو ناتج أصلاً عن الاختلافات الموجودة في البحوث السيميائية الأوروبية بخصوص الموضوع الذي ينبغي أن تستقل به كل ممارسة"^{٦٤٧} وهذا ما ورد في تصريح غريماس Greimas في السابع من الشهر الأول عام ١٩٧٤ في صفحة خصصتها جريدة Le monde^{٦٤٨} لعلم الأدلة: "أعتقد أنه لا يجب أن نولي أهمية للنزاع حول الكلمات في الوقت الذي تنتظرنا فيه أشياء كثيرة، عندما تعلق الأمر من ست سنوات (١٩٦٨) بإنشاء جمعية دولية كان يجب أن نختار بين المصطلحين، تحت تأثير جاكسون وبالاتفاق مع ليفي شتراوس Lévi Strausse وبنفيست Bénvisset وبارت Barthes وأنا شخصياً، وقع اختيارنا على (السيميائية) غير أن لمصطلح السيميولوجيا جذور عميقة في فرنسا مما أدى إلى الاحتفاظ بالتسميتين... بناءً على نصيحة همليسلف، يمكن أن نفهم من أن السيميائيات تسخر للدلالة على البحوث الخصوصية المتعلقة بالمجالات الخصوصية، وتكون السيميولوجيا هي النظرية العامة لكل هذه السيميائيات"^{٦٤٩} ويمكن توضيح الترجمات العربية للمصطلحين الغربيين المتقاربين وفق الجدولين الآتيين:

^{٦٤٥} تشاندلر، (٢٠٠٨)، ص: ٢٨.

^{٦٤٦} المرجع السابق، ص: ٢٨.

^{٦٤٧} ابن مالك، (٢٠٠١ كانون الثاني - حزيران)، ص: ١٢٧.

^{٦٤٨} Le monde : صحيفة فرنسية أسست عام ١٩٤٤م، تعني بالعربية (العالم)، توجهها ليبرالي اجتماعي.

^{٦٤٩} ابن مالك، (٢٠٠١ كانون الثاني - حزيران)، ص: ١٢٧.

أ- مصطلح Sémiologie:

المقابل العربي	المترجم
سيمولوجيا، سيميولوجية	صلاح فضل (مصري)، محمد عناني (مصري)، سعيد علوش (مغربي)، عبد الملك مرتاض (جزائري)، عبد العزيز حمودة (مصري)، محمد نظيف (مغربي)
سيمولوجيا	محمد عزام (سوري)
علم السيميولوجيا	عبد العزيز بن عبد الله (مغربي)
ساميولوجيا	محمود السعران (مصري)
سيمياء	أنطوان أبو زيد (لبنان)، بسام بركة (لبنان)، لطيف زيتوني (لبنان)
علم السيمياء	عبد الرحمن الحاج صالح (جزائري)
السيمائية	خلدون شمعة (سوري)، د. وائل بركات (سوري)
السمائية	عبد العزيز بن عبد الله (مصري)
علم العلامات	مجددي وهبة (مصري)، سعيد علوش (مغربي)، عبد السلام المسدي (تونسي)
العلامة	عبد السلام المسدي (تونسي)
العلاماتية	محمد عبد المطلب (مصري)
علم الدلائل	عبد الحميد بواريو (جزائري)
العلامية	د. وائل بركات (سوري)
الدلائلية	التهامي الراجي الهاشمي (مغربي)

ب- مصطلح Semiotique:

المقابل العربي	المترجم
سيمائية	عبد السلام المسدي (تونسي)، فاضل ثامر (عراقي)، أنور المرتجي (مغربي)، قاسم المقداد (سوري)، سعيد علوش (مغربي)، عبد الملك مرتاض (جزائري).
سيمائية	عبد الملك مرتاض (جزائري)، وائل بركات (سوري).
سيمائيات	عبد الملك مرتاض (جزائري)
سيمياء	محمد مفتاح (مغربي)، لطيف زيتوني (لبناني)، سامي سويدان (لبناني)
السيميويتكا	عبد الملك مرتاض (جزائري)
السيميويتكية	عبد الملك مرتاض (جزائري)

علم الدلالة	محمد الناصر العجيمي، سامي سويدان (لبناني)
علم السيميولوجية	صلاح فضل (مصري)
العلامية	عبد السلام المسدي (تونسي)، وائل بركات (سوري)
علم العلامات	مجدي وهبة (مصري)
السيميوطيقا	محمد عناني (مصري)، محمد مفتاح (مغربي)، عبد العزيز حمودة (مصري)، محمد ماكري (مغربي).
نظرية الإشارة	سمير كرم (جزائري)
الإشارية	عبد الملك مرتاض (جزائري)

نلاحظ من خلال هذين الجدولين أنّ المصطلحين يعيشان حالة فوضى كبيرة في التلقي العربي؛ ذلك

أن كل مترجم يحاول أن يضع ترجمة خاصة به دون محاولة الإجماع على ترجمة عربية قريبة من المفهوم والاعتماد عليه.

٢- تلقي سيميائية جيرار جينيت:

١- ٢- ترجمة مصطلح Paratexte :

لاقى مصطلح Paratexte ترجمات كثيرة حين طالته يد الدارسين العرب، وقد رُصدت جملة من المصطلحات العربية التي حاولت أن تقارب معنى هذا المصطلح الغربي الذي قال به جينيت. ومنه ما رصده جميل حمداوي:

-ترجم المغربي (سعيد يقطين) المصطلح بالمناصصات" في كتابه (القراءة والتجربة) وفي كتابه (انفتاح النص الروائي) ب المناص.

- ترجم المغربي محمد بنيس المصطلح ب (النص الموازي)

- المغربي فريد الزاهي ب (المحيط الخارجي أو محيط النص)

- المغربي عبد الرحيم العلام ب (الموازيات)

-ترجم التونسي محمد الهادي المطوي المصطلح ب (الموازية النصية أو الموازي النصي)

-ترجم اللبناني عبد الوهاب ترو المصطلح بـ(النصوصية المرادفة)

-ترجم السوري محمد خير البقاعي المصطلح بـ (الملحقات النصية)

بالإضافة إلى ترجمة المصطلح من قبل د.وائل بركات ود.غسان السيد بـ (المرافقات النصية).

٢-٢- كيف نظر النقاد العرب المعاصرون للمرافقات النصية عند جينيت:

لاقت المرافقات النصية اهتماماً واضحاً لدى النقاد العرب في العصر الحديث، فمنهم من أخذ دراسات جينيت بالترجمة والتوضيح مثل المغربي عبد الحق بلعابد، وآخر اتخذ المرافقات جميعها أو إحداها على نحو مفرد مجالاً لدراسته مثل بسام قطوس ومحمد فكري الجزار في تناولهم للعنوان والعنونة بوصفها عتبة نصية مهمة. فلو تطرقنا إلى ما اجتهد فيه بعض النقاد العرب في مجال سيمياء المرافقات النصية لوجدنا محمد بنيس في مؤلفه (الشعر العربي بنياته وإبدالاتها) فالمرافقات النصية لديه عبارة عن عتبات ترتبط بعلاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ويقصد بها "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدٍ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتتفصل عنه انفصالاً يسمح للدخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"^{٦٥٠}.

وأثبت أن الشعرية اليونانية الأرسطية والشعرية العربية التراثية لم يهتمّا بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنياتها أو وظيفتها، وقادته عملية الملاحظة والاستقراء إلى العثور فيما بعد على دراسات نصية حدثية في حقل الفلسفة والشعرية خصوصاً، تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائدة واحدة^{٦٥١}.

- أما المغربي فريد الزاهي فيؤكد أنّ النص حينما يتحدّث عن محيطه الخارجي (المرافقات النصية) فهذا يفترض صعوبة معينة: كيف يمكن إقامة خطاب حول اللامنتظر؟ أي حول ما هو داخل ضمن أفق انتظار القارئ وأفق انتظار النص^{٦٥٢}

^{٦٥٠} بنيس، (٢٠٠١)، ص: ٧٦.

^{٦٥١} ينظر: المرجع السابق، ص: ٧٧.

^{٦٥٢} ينظر: الزاهي، (١٩٩١)، ص: ٨٥.

- كما يقرّر أسامة الملاً بعد إشارته لمجهودات جيرار جينيت في هذا المجال - أنّ المرافقات النصية "تعدّ نوعاً من النظر النصّي أو النصّيّة المرادفة فهي بمنزلة العتبات والمداخل التي تربط النصّ الأدبي بكل ما يحيط به من التذييل والكلمات التي تظهر على الغلاف، كما تدخل كذلك نصوص الهوامش والتعليقات والصور وطريقة إخراج العمل الأدبي"^{٦٥٣}.

ويشير سعيد يقطين إلى أن المرافقات النصية توجد حسب تعريف جيرار جينيت في العناوين الفرعية والمقدّمات والذيل والصور وكلمات الناشر. وتوسّع أكثر في شرحها عند تحديده لأنواع التفاعل النصّي على نحو ما تمّ عرضه آنفاً في الفصل السابق^{٦٥٤}.

- أما المرافقات النصيّة عند المصري عمر عبد الواحد فهي: "العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصّي المباشر: العنوان والعنوان الفرعي العنوان الداخلي التصدير التنبيه، الملاحظة، الحواشي أسفل الصفحات، الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الديباج، البيان، الرسم، الغلاف، الملاحق... الخ، ففي إطار هذا المجموع الأصلي أو المتن ونصوص أخرى تتخلّله أو تتقدم عليه أو تتأخّر عنه، ولكنّها تقع في محيطه وتعيش في صحبته"^{٦٥٥}.

- المرافق النصي عند اليميني نبيل منصر "يشمل شبكة من العناصر النصيّة والخارج نصيّة التي تصاحب النص وتحيط به فتجعله قابلاً للتداول... فالنص الموازي بهذا المعنى يشمل سياجاً أو أفقاً يوجّه به القراءة ويحدّ من جموح التأويل من خلال ما يساهم في رسمه في آفاق انتظار محدّدة"^{٦٥٦} ويثبت عبد الحق بلعابد أن العتبات النصيّة أو المناص "النص الموازي لنصّه الأصلي، فالمناص نصّ، ولكنه نصّ يوازي النصّ الأصلي، فلا يُعرّف إلا به ومن خلاله..."^{٦٥٧}.

^{٦٥٣} الملاً، (١٩٩٨ أيلول)، ص: ٢٠٤-٢٠٥.

^{٦٥٤} ينظر: يقطين، (٢٠٠١)، ص: ٩٩.

^{٦٥٥} عبد الواحد، (٢٠٠٣)، ص: ٦٨.

^{٦٥٦} منصر، (٢٠٠٧)، ص: ٢١.

^{٦٥٧} بلعابد، (٢٠٠٨)، ص: ٢٨.

كانت هذه بعض مفاهيم (المرافقات النصية) عند النقاد العرب المعاصرين التي لاشك أن صورتها الغربية هي المرجع المحوري. فغالباً ما اندرجت ضمن أنماط المتعاليات النصية Transrextualite عند جيرار جينيت. إن هذا لا يمنع من وجود دراسات أخذت على عاتقها البحث في هذا الموضوع، أشار إليها عبد الرزاق بلال في هوامش كتابه (مدخل إلى عتبات النص)^{٦٥٨} من أهمها: رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا/ كلية الآداب بالدار البيضاء عام ١٩٩٠، بعنوان (المقدمة في التأليف النقدي القديم) ويشير إلى رسالة جامعية أخرى بعنوان (مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي لسعدية الشاذلي).

هكذا أثمرت عملية الاهتمام حلقات دراسية أخذت على عاتقها البحث في هذا الموضوع، ورسائل جامعية منجزة وأخرى في طريق الانجاز إلى جانب أعمال قليلة تيسر لها أن ترى النور مؤخراً، مثل دراسة عبد الفتاح الحجمري (عتبات النص البنية والدلالة) وعبد الرزاق بلال في مؤلفه المهم (مدخل إلى عتبات النص)، ودراسة يوسف الإدريسي (عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر).

أما عن الناقد المغربي حميد لحميداني فيشير في بحثه إلى المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصية قابلة لأن تقوم بوظيفة الشروع في النص وبالتالي تكون الافتتاحية، المقدمة والتنبيه، والتوطئة، والتمهيد، والمدخل، والإهداء، والشكل، بل يمكن أن تذهب بعيداً في فهم دور العتبة، ليشمل ذلك أيضاً العنوان "محتويات الغلاف وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة التي يفضل كثير من الكتاب تصدير أعمالهم بها وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده"^{٦٥٩}

ويتوسع لحميداني في فهمه للعتبات وفق استقرائه للشعر القديم والمعاصر، فيرى أن هناك "من ركّز على عنوان، وهناك من اهتم بمطالع النص، أي الجمل والفقرات الأولى، وهو ما يسميه بعضهم الآخر بالافتتاحيات بينما نجد آخرين التقوا على المقدمات والمداخل"^{٦٦٠} ويؤكد لحميداني "أنّ المقدمة والنهاية هما عتبات بامتياز، لأنّ الأولى دخول إلى النص، والثانية عتبة الخروج منه"^{٦٦١} وهذا معنى يكرّس لحميداني له أكثر من موضع،

^{٦٥٨} بلال، (٢٠٠٠).

^{٦٥٩} لحميداني، (٢٠٠٢، كانون الأول)، ص: ٨.

^{٦٦٠} المرجع السابق، ص: ٢٣-٢٥.

^{٦٦١} المرجع السابق، ص: ٢٠.

ويشيد لحمداني بجينيت والكتابات المنشورة حول النص، لعلّ مفهوم العتبة عنده ظلّ مرتبطاً في الغالب بكل "ما يمهد إلى الدخول إلى النص، أو يوازي النص"^{٦٦٢}

فيما يمكن أن يتمثل عند لحمداني زمن نشر القصيدة وفق تاريخ مهمّ علامة فارقة عند الأمم بوصفها عتبة مهمة في تأويل النصوص، وأن ما يثير الانتباه في التعريف الذي أخذ به جينيت للمقدّمة هو أنّه ألحق به كلّ ما يُستخدَم لختم النصوص، كالتذييل والخاتمة وغيرهما^{٦٦٣}؛ إذ يستكر لحمداني كيف يكون (التذييل والخاتمة) من المقدّمات؟ هي ملاحظة صحيحة، ومع ذلك هما عند جينيت من المرافقات النصية المهمة وكان عليه الانتباه إلى هذه الملاحظة في تصنيفاته لها.

- أما الناقد سعيد يقطين الذي ترجم مصطلح **paratextes** بالمناصات فيعرّفها في كتابه (القراءة والتجربة) بأنها "تأتي على شكل هوامش نصيّة للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الإلتباس الوارد، وتبدو لنا- يقول يقطين- هذه المناصات خارجية ويمكن أن تكون داخلية"^{٦٦٤} وفي كتابه (انفتاح النص الروائي) "يستعمل المناص بعد عملية الإدغام الصرفية ويجمعها على صيغة المناصات، فالمناص اسم فاعل من الفعل ناص مناصاً، مفسراً تحويله للمصطلح بأن هذا الاسم يدل دلالة فعلية على المشاركة والجوار، ومنه أخذ المناصة للدلالة على اسم الفاعل"^{٦٦٥} وفيما بعد أصبح هذا الناقد يستخدم المناص في كل مؤلفاته التي لحقت، وخاصّة منها في مؤلفه (الرواية والتراث السردية) سبق الحديث عنه في البحث السابق.

ويعرف يقطين أيضاً النص الموازي بأنه "تلك البنية النصيّة التي تشترك وبنية النص الأصلية في مقام وسياق معيّنين، تتجاوز محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه"^{٦٦٦}

^{٦٦٢} لحمداني، (٢٠٠٢)، كانون الأول)، ص: ٣٢

^{٦٦٣} المرجع السابق، ص: ٤١.

^{٦٦٤} يوعود، (٢٠١٤)، ص: ١٦٥.

^{٦٦٥} الحجمري، (١٩٩٦)، ص: ٤١، ٤٠.

^{٦٦٦} بنيس، (١٩٨٩)، ص: ١٠٢.

ومن خلال ما سبق نجد أن للمرافقات النصيّة حضوراً ينطوي على عناية بتلاقي المعرفة والثقافة في الفكر الواحد وفي الفكر المتنوّع، ولم تُعدّ المسألة هي مجرد التلقي والاستجابة النسبيّة والجزئيّة، إن كيفية تثبيت العنوان وتأليف المقدّمة لا تحكمها تصوّرات عشوائية؛ بل إنّها نتاج فضاء معرفي متعدّد المسالك.

٣-٢- تلقّي يوسف الإدريسي^{٦٦٧} للمرافقات النصيّة عن جينيت في كتابه:

(عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر):

كان الناقد يوسف الإدريسي من النقاد العرب الذين اهتموا بالمرافقات النصية نتيجة تأثرهم بجينيت والغرب، ترجمها بـ (عتبات النص)، وقد نشر في كتابه (عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر) أفكاره كما أخذها عن الغرب وأضاف إليها محاولاته التي يراها جيدة كي لا تبقى الدراسة أسيرة الوارد الغربي.

في مقدّمة الكتاب يعرف عتبات النص بأنّها "بنيات لغوية وأيقونية تتقدّم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقع القراءة باقتنائها"^{٦٦٨}

ويصنّفها كما هي معروفة عند جينيت؛ (المؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسة، والمقدّمة، ودار النشر..) وفي ذلك هو ناقل لأفكار جيرار جينيت؛ إذ أكّد أهميّة دراسات جيرار جينيت في المقدّمة وعلى رأسها كتاب (عتبات) عام ١٩٨٧، ولاسيّما تنامي الوعي بجماليات الخطابات الموازية للنصّ وأهميّتها الدلالية والإيحائية لديه.

إن أوّل ما يلفت الانتباه في كتابه (عتبات النص) هو اشتغال الإدريسي التطبيقي على نصّ روائي عربي هو (الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) للروائي العربي عبد الرحمن منيف، نشرت في طبعتها الرابعة عام ٢٠٠١ عن المركز الثقافي العربي في المغرب والمؤسسة العربية للنشر في لبنان، هذه الرواية بليغة: تتميز ببنائها المتماسك وعتباتها الدقيقة ومعانيها العميقة، وهي قبل كل هذا نصّ لاحق لنص سابق في أدب

^{٦٦٧} ناقد مغربي، وأستاذ جامعي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمرآش، من مؤلفاته (مفهوم التخيل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامتدادات)، و (التخيل والشعر) و (الخيال والمخيل في الفلسفة والنقد الحديثين) وغيرها من الكتب النقدية المهمة.

^{٦٦٨} الإدريسي، (٢٠١٥)، المقدمة، ص: ٢١.

السجون المسماة (شرق المتوسط)^{٦٦٩} غير أن الباحث قد اختار لاشتغاله هذا توجهين اثنين هما؛ مؤازرة تطبيقه بالنظري الغربي مراجعة وأساساً، وبالمقابل لم يركن إليه وحده ولا آمن بمنطقه، فراح يلاحق الحضور الخاص بالعتبات في التراث النقدي العربي في محاولة تأصيلية، لا تفاضل بين ثقافتين مختلفتين.

فقد انقسمت دراسته إلى تأصيل بالعودة إلى التراث العربي، ودراسة طبّق فيها المرافقات النصية -أو كما ترجمها العتبات النصية- على الراوية العربية.

أ- المحاولة التأصيلية:

في الفصل الأول من الكتاب راح يعيد وجود الاهتمام بالعتبات النصية إلى التراث العربي القديم، وأن العرب "ميزوا بين مستويين من الخطاب في البنية النصية لكل مؤلف: أحدهما أساسي، والآخر مواز^{٦٧٠}"، ونحن لانتفق بهذا مع الإدريسي؛ لأنّ كلمة (الموازي) مضافة إلى الخطاب أو النص مصطلح حديث لم يكن موجوداً في ذلك الزمن؛ فكيف يمكن أن يذكر وجودها في التراث؟ ثم ذكر العتبات التي وجدت في العصور القديمة مع شرح مستفيض؛ منها صدر النص الذي يشمل فاتحة الكتاب والاستفتاح، واسم المؤلف وذكر أهميّة وجوده في المؤلّفات العربية وكونه يساعد على تداول المؤلّف، وذكر العنوان واهتمام العرب فيه، ثم المقدمة وأهميتها لدى العرب القدامى.

ماتتأوله الإدريسي لا يعني اهتمام العرب بدراسة العتبات أو أنّهم جعلوا أهمية دراستها لا تقل أهمية عن دراسة المتن، إن العتبات النصية موجودة في التراث العربي، لا أحد ينكر ذلك، ولكن الواقع يقول: إنها لم تكن محط دراسة واهتمام، وكان الأجدر بالناقد أن يأتيها بدراسة نقدية واحدة تناولت المقدمات أو العناوين لنؤيده بتأصيله هذا، لكن كل مافعله هو محاولة غير ناجحة للعودة إلى الوراء ونسبة الفضل في ذلك للتراث العربي بعرض وجود العتبات التي ذكرها.

^{٦٦٩} شرق المتوسط: هي رواية لعبد الرحمن منيف، صدرت عام ١٩٧٥م، تطرق فيها بجرأة لحال المعارضة السياسية في بلدان الشرق الأوسط دون تحديد أسماء أو ذكر لمن، وذلك من خلال سيرة مصغرة لمعارض سياسي مثقف.

^{٦٧٠} الإدريسي، (٢٠١٥)، ص ٢٧.

٢ - استقدام التنظيرات الغربية وتطبيقها على رواية (الآن... هنا):

درس يوسف الإدريسي العتبات السيمائية في رواية (الآن... هنا) للكاتب السعودي عبد الرحمن منيف، مبدئياً أفكاره فيها، وهنا سنستحضر هذا التطبيق ونرى مدى تأثيره بجينيت، وهل طبق الناقد آراءه النظرية التي اعتمدت أفكار جينيت بصورة أساسية في ممارساته التطبيقية.

لقد درس في الرواية اسم المؤلف، والمقدمة والإهداء والعنوان والأيقونة والاقتباس بوصفها عتبات، سنأتي على ذكر كل منها.

بدأ بملخص للعتبات النصية الموجودة في الرواية وهي^{٦٧١}:

- اسم المؤلف: عبد الرحمن منيف وقد وُضِعَ في أعلى الوسط للغلاف.
- العنوان: تنوع في لونه وحجمه، ويتفرع إلى أول رئيس: (الآن... هنا) كتب باللون الأحمر، وآخر فرعي تحته، وضع بخطٍ متوازٍ معه: (أو شرق المتوسط مرة أخرى)، وكتبه باللون الأسود.
- دار النشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، جاءت في أسفل اليسار.
- تتغير هذه المرافقات في الطباعات الأخرى؛ أي أنها ليست ثابتة على صورة واحدة.
- صفحة العنوان: تضمنت العنوان الرئيس والفرعي وحدهما.
- الصفحة الأولى من الرواية: تضمنت عتبات النص السابقة.
- ثلاث اقتباسات.

- عناوين داخلية Intertitres الدهليز، وحرائق الحضور والغياب، هوامش أيامنا الحزينة.

- صفحة المؤلف Auteur تتضمن قائمة بأعمال الروائي الصادرة عن المؤسسة التي نشرت الرواية، وتقع بعد الرواية.

- وحاشية الرواية: تضم اسم المؤلف وعنوان الرواية ودار النشر.

وزاد على ذلك الأيقونة التي اعتمد فيها على أفكار بيريس.

^{٦٧١} الإدريسي، (٢٠١٥)، المقدمة، ص: ٨٥.

اقتصر الإدريسي في دراسته للعتبات على اسم المؤلف، والعنوان، والمقتبسات، والأيقونة، وصفحة المؤلف نفسه. وبدورنا سنقتصر على العتبات التي يبدو تأثير جينيت فيها واضحاً؛ إذ إن عتبة الأيقونة لم تكن مأخوذة عن جينيت بل عن بيريس.

كانت الدراسة كما يأتي:

١- اسم المؤلف:

بدأ الناقد العتبات باسم المؤلف الذي سمّاه الإسناد في القسم التطبيقي، وأكد عليه وذكر أهميته "وقدسيته"^{٦٧٢} في الخطابات القديمة خلافاً للخطابات المعاصرة، وكان يرى أنّ العمل الأدبي يجب أن "يتخلص من سلطة المؤلف ووضع حدّ لتدخله في توجيه عملية قراءة النص وتحديد قصده"^{٦٧٣}. ولكنه أكد أن اسم المؤلف هو عتبة نصية في موضع آخر يجب ربطه بالنص؛ إذ يقول: "كما أنّ التشديد على ضرورة ربطه بالنص - سواء بصيغته الحقيقية أم المستعارة - لا يمكن أن يكون (أمراً بريئاً) لا يحمل في ثناياه أي خلفية إيديولوجية، بل على العكس من ذلك تماماً؛ إذ يشير في المقام الأول إلى ملكية المؤلف الخاصة للنص، وهو مفهوم يرتبط بتصور فلسفي أعمق ظهر مع النزعة الوضعية عامة، وفي ميدان الأدب خاصة"^{٦٧٤}، وفي ذلك تناقض لرأيه الأول الذي يرى فيه أن المؤلف يجب أن يقصى عند دراسة عمله الأدبي. لقد تضاربت آراؤه؛ فبالإضافة إلى وضوح تأثره بجينيت، هو أيضاً استعان بأكثر من مرجعية، ورغب في الخروج عن إطار مرجعياته بالتأصيل.

نقل عن جينيت صيغ ورود المؤلف وضرب أمثلة عربية، كما يأتي:

أ- أن يوقع المؤلف كتابه باسمه الحقيقي، وهو الشكل الأكثر شيوعاً.

ب- أن يوقع كتابه باسم مستعار، مثل: كتاب (في معرفة النص) ليمنى العيد؛ لأن اسمها الحقيقي هو حكمت المجذوب الصباغ، أو حكمت الخطيب، وفي (زمان الشعر) لأدونيس اسمه الحقيقي: علي أحمد سعيد.

ج- أن يوقع كتابه بهما معاً: الثابت والمتحول (علي أحمد سعيد- أدونيس)

^{٦٧٢} الإدريسي، (٢٠١٥)، المقدمة، ص: ٥٧

^{٦٧٣} المرجع السابق، ص: ٥٨

^{٦٧٤} المرجع السابق، ص: ٦١

د- أن يحتجب اسم المؤلف فلا يذكر، وهي صيغة نادرة جداً مثل لها ج. جنيت بكتاب: لازاريلو Lazarillo الذي يجهل مؤلفه^{٦٧٥}.

وانتهى إلى أن هذه العتبة تغيد إذا كان المؤلف اسماً مهماً في تخصصه، وفي هذه الحالة سيكون لها وظيفة الإثارة والمصادقية واختمار الرأي، مما يساعد على مبادرة المتلقين واهتمامهم في شراء الكتاب. وقد يكون اسم المؤلف ماركة مسجلة لكنها ذات سمعة ليست جيدة، وفي هذه الحالة قد تكون هذه العتبة عالية على الكتاب. أما إذا كان اسم المؤلف غير متداول في الوسط النقدي والأدبي، بمعنى أنه يكون محايداً، وتتنحصر وظيفة هذه العتبة في تحقيق التراكم ليصبح الاسم ذا قيمة علمية وثقافية في مجال تخصصه.

في سياق حديث الإدريسي عن عتبة المؤلف في الرواية يعرف بحياة عبد الرحمن منيف الشخصية وآرائه وكتاباتاته كي يدل على أهميته ودور اسمه بوصفه عتبة نصية، لأن القارئ قد لا يكون عارفاً بحياته الشخصية، ولا قرأ رواياته أو بعضها، لكن موقف النقد منه جعله يتصدر مكانة مرموقة في الإبداع الروائي، وأقنع المتلقي العربي بهذا الحكم. ونرى أن الذي يقيم المؤلف ليس كتاباته وحدها عند جمهور العامة من القراء، ولكنه موقف النقد منه، وموقف الثقافة الدراسية منه. من هنا فهذه الكتابات هي التي يمكن أن تكون المتن الذي يجب أن يحدد لنا قيمة المؤلف لا حياته الشخصية، ولا عرض كافة أعماله الأدبية وغير الأدبية، ولا خصوصية هذه الأعمال التي يجهلها القارئ غير المختص عادة. فما هي مكانة هذا الاسم في الثقافة العربية؟ وما مدى حضوره كاسم في المجالات والصحف الثقافية؟ وما مدى حضوره في الدراسات الجامعية؟

٢- العنوان:

يرى الإدريسي أن العنوان يأتي بعد اسم المؤلف من حيث الأهمية وهذا ما لم يفعله جنيت؛ إذ لم يشر إلى وجود أولويات بين المرافقات النصية، وينقل الإدريسي تعريف غريفل بأنه "وسيلة للكشف عن طبيعة النص ولإسهام في فكّ غموضه"^{٦٧٦} ثم يذكر وظائف العنوان التي اقتصرها على ثلاثة عناوين بعد أن رأى تقارب الوظائف عند جنيت، وهي: "وظائف إشارية Désignation، وصفية Descriptive، وإيحائية Connotative،

^{٦٧٥} ينظر: الإدريسي، (٢٠١٥)، ص ٦٠. لازاريلو Lazarillo: رواية إسبانية La vida de Lazarillo de Tormes مجهولة المؤلف، مكتوبة بشكل رسالة يكون فيها الراوي شخصية من شخصيات الرواية. أقدم طبعة لها يعود تاريخها إلى عام ١٥٥٤م. (vior: Aventures de Lazarille de Tormes, Par M. Adrien Robert, paris, Charlieu Freres & Huillery, 1865)

^{٦٧٦} الإدريسي، (٢٠١٥)، ص ٦١.

وإغرائية "Séductive"^{٦٧٧}، بعد ذلك اختصرها في: وظائف التسمية، والإثارية، والأيدولوجية. وذكر أماكن تموضعها في صفحة الغلاف، أو ظهر الغلاف، أو صفحة العنوان، وحاشية الكتاب.

أما في المجال التطبيقي فقد نجح يوسف الإدريسي في مقارنة سيميائية للعنوان؛ إذ حلّ مكوناته (هنا) والنقط و(الآن) وحرف العطف (أو) و(شرق المتوسط مرة أخرى) واللون، وفي تحليله هذا يقدّم تفسيراً لنتائجه بالعودة إلى النص الروائي، دون النظر في الوظائف التي حدّدها في فصله الثاني والتي أخذها عن جينيت، ولاسيما وظيفة الإثارة، وهي وظيفة لا نرى تفسيرها في المتن الذي لم يُقرأ بعد، بل في غموض مكونات العنوان وشعريته التي تفتح على تفسيرات كثيرة تهّم المتلقّي وتغري فضوله. وذلك ما أثبتته الإشارات (هنا) ونقط الحذف و(الآن) لقد ذكر المؤلف الزمان والمكان وغيب الفعل ليؤكد على أهمية قراءة الرواية لبث الفضول والرغبة في الاطلاع عليها، وليجذب قارئه أكثر يضيء هذا الغموض الذي يكاد يكون مبهماً بالإشارة إلى شرق المتوسط مرة أخرى؛ وهو شرق معلوم في الرواية الأولى، لكن هذه الرواية بالتأكيد تقدّم فعلاً آخر من الأفعال التي تميّز شرق المتوسط، قد يكون فعلاً نقيضاً للفعل الأول، وقد يشترك معه الحقل الدلالي نفسه، لكن عبارة مرة أخرى توحى بالتماثل بين الفعل الأول الذي نتحدث عنه الرواية الأولى والفعل الثاني الموجود في الرواية الثانية.

ومما أشار إليه الإدريسي اختفاء الفعل في عتبة العنوان، وحلّ هذا الغياب بتماثل كل البلاد العربية وتشابهها من المحيط إلى الخليج في هذا الوضع. وهو تفسير غير مقنع؛ لأن التماثل في الأمكنة لا يرتبط بالفعل، وعدم وجوده هنا قد يكون دلالة على عدم التطور والتغيير بمعنى أكثر السكون والوقوف في حال واحد، بين شرق المتوسط في زمن الرواية الأولى وشرق المتوسط في زمن الرواية الثانية.

فعدم وجود الفعل هو غياب للتغيير في الزمن بين الماضي والحاضر، وليس غياباً له في المكان، فالمقارنة يجب أن تكون بين زمنين وليس بين مكانين.

أما هذا التحليل يجعلنا نلاحظ ملاحظة بسيطة تتعلق بالاستشهاد بالنص لتأكيد تفسيراته، على أنه يجب أن تكون قيمة العتبات تكمن فيما توحى به من احتمالات تثير في القارئ رغبة القراءة وفضولها، وهذا يتحقق قبل قراءة نص الرواية.

٣- الاقتباس أو التصدير:

تخطب الإدريسي في تحليل الاقتباسات، فقد فهمها فهماً بعيداً عن النص وحاول ربطها به مستشهداً بجمل وعبارات من الرواية.

شرح في البداية تقسيمات عبد الرحمن منيف للرواية التي انقسمت إلى ثلاثة فصول، كل منها له عنوان وهي: (الدليل، حرائق الغياب، وهوامش من أيامنا الحزينة). ووجدت الاقتباسات بجانب النص وعلى صفحته الثالثة. ذكر الإدريسي أن الكاتب أراد "اختزال القصد العام لروايته وتلخيصه، استناداً إلى الثقافة العربية كما هو الشأن إلى المقتبستين الأولى والثانية، وإلى الثقافات الغربية، كما هو الشأن بالنسبة إلى المقتبسة الثالثة"^{٦٧٨}.

١- الاقتباس الأول: أتى به الكاتب من كتاب كمال الدين الدميري: (حياة الحيوان الكبرى)^{٦٧٩}، من باب الذئب، وهو: "وروي عن ابن عدي عن عمرو بن حنيف عن ابن عباس رضي الله عنهما أن النبي ﷺ قال: أدخلت الجنة، فرأيت فيها ذئباً، فقلت: أذنب في الجنة؟ فقال: أكلت ابن شرطي، فقال ابن عباس: هذا، وإنما أكل ابنه، فلو أكله رفع في عليين"^{٦٨٠}.

٢- الاقتباس الثاني: أخذه من كتاب هادي العلوي: (المستطرف الجديد)^{٦٨١}. وهو "رُوي عن سفيان الثوري: "إذا رأيتم شرطياً نائماً عن صلاة فلا توقظوه لها، فإنه يقوم يؤذي الناس"^{٦٨٢}.

^{٦٧٨} الإدريسي، (٢٠١٥)، ص: ٩٨.

^{٦٧٩} كتاب (حياة الحيوان الكبرى): كتاب موسوعي مرتب على حروف المعجم لكمال الدين الدميري يذكر فيه أسماء الحيوانات وخصائصها وفوائدها، وتفسير الأحلام فيها، والفوائد الأدبية والتاريخية لها وينثر أشعاراً قيلت في هذه الحيوانات. وهو نسختان: صغرى وكبرى، والمطبوعة هي الكبرى. طبع الكتاب لأول مرة في بولاق في مصر عام ١٢٧٥هـ، ترجم إلى التركية والإنكليزية وطبعت ترجمته في لندن عام ١٩٠٦-١٩٠٨م، وترجم إلى الفرنسية أيضاً. مؤلف الكتاب كمال الدين الدميري: هو عالم طبيعة وفيلسوف وفقه يكنى بأبي البقاء كمال الدين محمد بن موسى الملقب بالدميري نظراً لانتفاء أسرته إلى بلدة دميرة في شمال مصر عاش بين عامي (١٣٤١-١٤٠٥م). (ينظر: حياة الحيوان الكبرى، كمال الدين الدميري، تصنيف أسعد الفارس، دار طلاس للدراسة والنشر والترجمة، سوريا، دمشق، ١٩٩٢، ص ١٥-١٧).

^{٦٨٠} الإدريسي، (٢٠١٥)، ص: ٩٨-٩٩.

^{٦٨١} كتاب المستطرف الجديد: هو مصدر من مصادر التراث العربي، استوحاه مؤلفه هادي العلوي من كتاب من النمط نفسه اسمه (المستطرف في كل فن مستظرف)، أبواب الكتاب متنوعة وهي: باب العلم والفلسفة، باب الأخلاق والحضارة، باب الحب والمرأة، وباب المنوعات. (ينظر: المستطرف الجديد، هادي العلوي، ط٢، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق،

(٢٠٠٢)

^{٦٨٢} الإدريسي، (٢٠١٥)، ص: ١١.

٣- الاقتباس الثالث: ينتمي إلى الثقافة الغربية، أخذه الروائي عبد الرحمن منيف من رواية (L'Espoir) ^{٦٨٣}

للكاتب أندريه مالرو وهو قول بطل الرواية: "أفضل ما يفعله الإنسان أن يحيل أوسع تجربة ممكنة إلى وعي" ^{٦٨٤}.

إن الاقتباس الأول- كما يرى الإدريسي - يشير إلى توهم الذنب بأنه قام بفعل حسن ظناً منه تخلصه

من مصدر الظلم، وذلك بانتقامه للبشر من الشرطي وأكله لابنه لكنه في الحقيقة لم يفعل شيئاً سوى الاعتداء

على إنسان بريء لا شأن له بما يرتكبه والده من آثام. "فقد أكل ابن الشرطي تاركاً أباه دون أن يمسه بسوء وكان

عليه بالأحرى أن يتخلص منه هو ذاته... وهذا يكشف أن الذنب ظلّ وفياً لبطشه وأفعاله القبيحة" ^{٦٨٥}.

إن استخدام نصّ كمال الدين الدميري كعتبة، يجب أن يفهم في ذاته بوصفه حديثاً نبوياً، ثم فهمه في

علاقته بالعنوان، وما يوحي به من احتمالات يتضمّن نص الرواية.

يربط الإدريسي في كتابه بين الذنب وبين زكي رمز القيادة البيروقراطية الذي يراه: ذنباً خداعاً ومكاراً

وأقرب إلى النفاق. ويتوهم (زكي) - مثلما توهم الذنب من قبل - أنه يسجل انتصاراً، ويحمي التنظيم بطرد

مجموعة من الأعضاء منه، بدعوى الانحرافات والأخطاء الجسيمة التي تسببوا فيها ^{٦٨٦} ثم يضيف قائلاً "وتجد هذ

الإشارة ما يدعمها في كون الذنب حسب ما جاء في المقتبسة ووفق الصفات التي يتميز بها لا يمكنه أن ينهي

حياة ابن شرطي ولا حياة الشرطي نفسه لكونهما (الشرطي والذنب) يلتقيان معاً في إيذاء الناس والبطش بهم، ومن

ثمة يستحيل أن يساهما في تخليص الناس من أي أذى يلحق بهم، الأمر الذي يستوجب ألا يتكل الإنسان على

الآخرين في التصدي للمخاطر التي تعترضه وإرجاع حقوقه ولكن عليه أن يعمل بنفسه على تحقيق ذلك" ^{٦٨٧}.

ويصل مما سبق إلى النتيجة الآتية: يتضمن الاقتباس الأول التأكيد على أن الذنب بوصفه من رموز الإساءة

والغدر والأفعال السيئة لا يمكنه أن يكون بديلاً عن الناس في وضع حدّ للمكروه الذي يصيبهم كما أنّ الجلاد

^{٦٨٣} رواية الأمل L'Espoir: هي رواية عن الحرب الأهلية الإسبانية لأندريه مالرو André Malraux، نشرت عام ١٩٣٧م، ترجمت

إلى العربية والإنكليزية.

^{٦٨٤} الإدريسي، (٢٠١٥)، ص: ١٠٥.

^{٦٨٥} المرجع السابق، ص: ٢٢.

^{٦٨٦} ينظر: المرجع السابق، ص: ١٠٠.

^{٦٨٧} المرجع السابق، ص: ١٠٠.

بأشكاله الظاهرة والخفية لا يمكن التخلص منه بعامل خارجي، ولا بالمبادرات الفردية أو حتى الجماعية المحدودة بل بتضافر كل القوى والجهود.

إن تحليل الإدريسي بجانب الاحتمالات التي يوحى بها الاقتباس الأول كثيراً، وسبب ذلك محاولة تأويله بعد قراءة نص الرواية التي وجهت التحليل والتأويل.

١- النص بوصفه حديثاً نبوياً: أورد عبد الرحمن منيف النص من (حياة الحيوان الكبرى) بوصفه حديثاً نبوياً مرفوع السند إلى الرسول، وهذا الشكل - سواء أكان حديثاً صحيحاً أم موضوعاً- يمنح النص مصداقية وصحة؛ إذ يصبح الموضوع حديثاً صحيحاً لا يمكن تكذيبه مادام جاء مروياً عن الرسول.

وباستحضار مضمون الحديث: الذئب حيوان مفترس غادر وخبيث وماكر، ذو طبائع عدوانية للبشرية، وبسبب كثرة أخطائه وتعددها يُعتقد أنها لا تغتفر، بدليل أن الرسول استقهم متعجباً لما رآه في الجنة قائلاً: أذنب في الجنة ومع ذلك غُفِرَتْ هذه الأخطاء، ودخل الجنة بفعل واحد هو أكل ابن شرطي، والمغفرة تدلّ هنا منطقاً على نبل الفعل الذي قام به الذئب، وبالمقابل تدلّ مفهوماً على بشاعة الفعل الذي يقوم به الشرطي، لا اجتماعياً فحسب وإنما دينياً أيضاً. ويتأكد هذا التفسير بقول ابن عباس: هذا، وإنما أكل ابنه، فلو أكله رُفِعَ في عليين، أي أن يُرْفَع إلى مقام الأنبياء والصديقين والشهداء، كما يؤكد الحديث أن الشرطي بطبعه ظالم ومعتدٍ، وأن ضحاياه من السجناء الأبرياء.

٢- الاقتباس في علاقته بالعنوان: يضيء الاقتباس الفعل المستتر في العنوان، الفعل الذي نتحدث عنه هو عالم السجن والتعذيب والتكيل بالضحايا المظلومين.

٣- الاقتباس وعلاقته بالمتن: يوحى الاقتباس بقسوة التعذيب وجرمه، ومهما تخيلنا درجة القسوة والعنف والتعذيب الذي يمارسه الجلّادون، فإنّه لن يعبر عن قسوته مثلما عبر عنه الاقتباس. فهو يفتح التخيّل إلى أقصى درجة يمكن تصوّرها ما دام الله عزّ وجلّ قد غفر للذئب ذنوبه كلها لما أكل ابن الشرطي وليس الشرطي نفسه، ممّا يجعل القارئ يدخل باب الرواية حذراً من رؤية بشاعة الفعل الذي يقوم به رجل الشرطة.

يتبيّن من هذا التحليل أن الشخصية التي يتمحور حولها موضوع الاقتباس هو الشرطي وليس الذئب

كما يوهما تحليل الإدريسي، ويؤكد ذلك مضمون الاقتباس الثاني الذي ورد في كتاب هادي العلوي (المستطرف الجديد): روي عن سفيان الثوري (إذا رأيتم شرطياً نائماً عن صلاة فلا توقظوه لها، فإنه يقوم يؤذي الناس). إنه المضمون نفسه الذي يوحى به الاقتباس الأول مع فرق في الدرجة، فالصلاة كانت على المؤمنين كتاباً موقوتاً، والواجب إيقاظ الشرطي حتى لا يفوته أجر الصلاة في وقتها وأجر الجماعة، لكن سفيان الثوري قارن بين أجر الصلاة الجماعية في وقتها - وهو أجر كبير - وبين إيذاء الناس الذي ينتج عن إيقاظ الشرطي، فاستعظم الأذى على الأجر، وهذا يدل أيضاً على مدى الأذى الذي يلحقه الشرطي بالناس والذي بسببه دخول الذنب الجنة.

ومما يلاحظ في الكتاب الاشتغال المزدوج بين التنظير والممارسة من جهة، والتنظير الغربي والعربي من جهة ثانية، واللجوء إلى الاهتمام بالشذرات المتفرعة في التراث العربي من جهة ثالثة، مما يجعله بحثاً متناقضاً، ولو أنه اكتفى بالفصلين الثاني والثالث (التطبيقات الغربية والتطبيق على الرواية) ستكون دراسة جيدة مع الإشارة إلى وجوده العتبات في التراث.

إن ربط المرافقات النصية (خارج النص) بالنص (النصي) بكون الثاني امتداداً وتوسيعاً مقابل نصوص أوائل يمكن أن نعدّها نصوصاً مقلّصة ومختزلة، هو ما يوضح أنّ الناقد لم يغرق في الاهتمام التقني بالعتبات، وإنما جعلها مكوناً تحليلياً لا ينبغي تجاوزه مع احتراز منها بعدّ بعض من مكوناتها - إن لم نقل كلها - مقاطع إيديولوجية.

وبالنسبة إلى ما تلقاه عن الغرب عامة وجينيت خاصة فهو تنظير مؤسس على المضاربة الاجتهادية المستمرة، وغير المكتملة أيضاً يدل على ذلك تعدّد أسماء المشتغلين في حقل العتبات، وأكثرهم جينيت الذي نقل أفكاره ودار في فلك تنظيراته رغم المحاولة التأصيلية، ومحاولة أخذ نتائج جينيت ووضعها في قالب عربي.

مما سبق فدراسة الإدريسي دراسة مهمة عربياً، تناولت مرافقات نصية تمثل جهود سيميائية أخرجها جيران جينيت وجعل لها الصدارة في الدراسات النقدية للنصوص الأدبية، وما يمكننا قوله إن التلقي العربي للمرافقات النصية الجينيتية لم يضيف شيئاً، بل كانت دراسات مهمة تطبيقياً تبين المرافقات النصية وتوضحها بحسب ما لدى صاحبها من أدوات، وفي النهاية نرى أن الباحث في المرافقات عليه أن يعي أولاً حدودها وتطبيقاتها ومرجعياتها، لاسيما أنها كانت موضوعاً لمقاربات عدّة، ومقاربين كثر سعى كل واحد منهم إلى النظر إليها باعتماد مرجعيته النظرية وخلفيته الفكرية.

خاتمة الدراسة

١ - نتائج الدراسة:

تخلص الدراسة إلى مجموعة من النتائج وهي:

- ١- في مجال الشعرية والأجناس الأدبية؛ مرت شعرية جينيت بمراحل مختلفة حسب توجهه في كل مرحلة وقد تجلّى ذلك في مؤلفاته التي تتباعد زمنياً، فوصل إلى شعرية منفتحة لم تقتصر على اللغة وحدها أو على جنس أدبي محدد بل تعدت كل ذلك إلى شعرية (الممكنات).
- ٢- من النماذج العربية التي تناولت شعرية سعيد يقطين الذي عمل بوعي في حقل الشعرية وتلقى عن جينيت انفتاحه لها فجعل الشعرية ممكنة وغير محصورة في شكل أو مجال معين، وقد حاول الناقد المغربي ترجمة مصطلحات جينيت بالصورة التي يرمي إليها جينيت، فكانت دراساته دقيقة عميقة وجديرة بالدراسة.
- ٣- ومن النماذج التي تلقت شعرية جينيت دراسة للناقدة بشرى البستاني؛ فكانت دراسة تطبيقية وهي كغيرها من النقاد العرب افتقدت التحليل والابتكار، وتطبيقها هذا جاء على الشعر والسرد على حد سواء، مشيرة بشكل صريح إلى استنادها واعتمادها على دراسات الناقد الفرنسي جينيت، فكان تطبيق أفكاره لديها في السرد يتقدم على تطبيقها في الشعر والعناوين الشعرية.
- ٤- في مجال السرديات؛ عني جينيت بالملاحم والروايات في تطبيقاته، فأخذ منحى مميزاً جعله مرجعية ومنهجاً للكثير من الباحثين والنقاد.
- ٥- عكف جيرار جينيت في دراسته (خطاب الحكاية) على تحليل الخطاب السردى بتناوله نظرياً وتطبيقياً للكشف عن حدوده وإمكاناته وشذوذه، جاعلاً رواية (البحث عن الزمن المفقود) لبروست مدونته الرئيسة لتطبيق النظرية واختبار جهده النقدي.
- ٦- كان من النقاد الذين تلقوا سردية جينيت: عبد الله إبراهيم في موسوعته السردية لكنه تخبط فيها بين التأصيل

والتجديد، وعبد الملك مرتاض الذي استقى من عدة مناهج إلى جانب تلقيه عن جينيت مما أوقعه باللبس والتخبط، والناقد سعيد يقطين الذي استقى سردية جينيت بموضوعية ووعي، وحاول بناء مشروع متكامل في السرديات باعتماده السرديات (التوسيعية والحصرية).

٧- من النقاد الذين تلقوا أفكار جينيت الناقدة سيزا قاسم في دراستها (بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، اتسمت دراستها بالاعتماد الكلي على أعمال جينيت في مجال السرد الروائي ولا سيما مفهوم الزمن الروائي.

٨- أهمية عمل سيزا قاسم تبقى قائمة لا في جانب التحليل بل في جانب تقديم كثير من المعلومات النظرية عن مفهوم الزمن وغيره من المفاهيم.

٩- أما في معرض الحديث عن نظرية التناص والمتعاليات النصية فإن مؤلف جينيت (طروس) يعدُّ من أهم الدراسات التي تناولت مجموعة علاقات التفاعل النصي الذي يحدث بين النصوص من تداخل نصي أو تعالقه.

١٠- حدد جينيت خمسة أنماط تناصية كانت مرتكزاً للكثير من النقاد العرب والغرب وهي كالاتي:

التناص - المرافقات النصية - النصية الواصفة - النصية الجامعة - النصية المتفرعة.

١١- اختلف التلقي العربي لنظرية التناص والمتعاليات النصية لجينيت من ناقد لآخر، بسبب اختلاف الترجمة ووضع مصطلحات مختلفة تتكيف مع رؤية كل ناقد، فالناقد محمد بنيس أطلق على مصطلح التناص مصطلح (هجرة النص). وسعيد يقطين عبر عن التناص بمصطلح (التفاعل النصي) لأنه يرى هذا المصطلح أشمل من التناص، كذلك أطلق عليه في موضع آخر (المناس).

١٢- قدم سعيد يقطين -الذي اتخذته الدراسة نموذجاً للتلقي العربي لنظرية التناص والمتعاليات النصية- في كتابه (انفتاح النص الروائي) تصورات جينيت بعد أن قدم تصورات نقاد آخرين، ليستقر على رؤى جينيت

ويتخذها سبيلاً يسير عليه ولا يخرج عنه. مع بعض التدخل الذي يكشف عن رؤية خاصة ولا يؤسس لفكرة جديدة مثاله: عندما مزج بين مفهومي التناص والمناص عند جينيت وجعل منهما جزءاً من المناص تحت مسمى (المناص الداخلي)، أما المناص الخارجي فهو نفسه (المرافقات النصية) التي عالجه جينيت في كتابه *Seuils* ، أي أنه حاول التفرد بجهوده لكنه ظل يدور في نفس الدائرة التي عمل فيها جينيت.

١٣- يعد جيرار جينيت من أوائل الذين أثاروا موضوع المرافقات النصية، وكتابه الرائد في هذا المجال هو *Seuils* أبدى فيه اهتمامه بها ليشمل كل النصوص المرافقة للنص الأدبي، كون أن لكل نص أدبي نصاً مرافقاً. ١٤- شملت المرافقات النصية لدى جينيت: المقدمات - الذيل - الخواتيم - كلمات النشر والصور والمعلومات الشخصية وكل ما يدور حول النص (ما قبل النص وما بعده).

١٥- كان التلقي العربي للمرافقات النصية عن جيرار جينيت مضطرباً وغير دقيق، وأحد هذه الاضطرابات عدم توحيد المصطلح فقد ترجمه سعيد يقطين بالمناصصات في كتابه (القراءة والتجربة) وب(المناص) في كتابه (انفتاح النص الروائي). وترجمه د. وائل بركات ب(المرافقات النصية)، وترجمه محمد بنيس ب (النص الموازي)، وترجمه فريد الزاهي ب (المحيط الخارجي أو محيط النص)، وترجمه عبد الرحيم العلام ب (الموازيات)، ومحمد الهادي المطوي ب(الموازية النصية أو الموازي النصي).

١٦- كان هناك الكثير من النقاد العرب الذين تناولوا المرافقات النصية منهم محمد بنيس، وفريد الزاهي، وسعيد يقطين، ونيل منصر، وعبد الرزاق هلال، وحامد لحميداني وغيرهم.

١٧- حاول حميد لحميداني التوسع في موضوع المرافقات النصية وفق استقرائه للشعر القديم والشعر المعاصر، فیری أن هناك من ركز على عنوان وهناك من اهتم بمطالع النص (الافتتاحية).

١٨- اتخذت الدراسة نموذجاً للاتكاء الصريح على جهود جينيت؛ هو يوسف الإدريسي في كتابه (عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر).

١٩- دراسة يوسف الإدريسي هي دراسة وصفية نقدية تنقل الناقد فيها من تراثه الذي تناثرت عتباته على مستوى التصورات، إلى عصره الملتفت إلى الهوامش، تماماً كالتفاتة إلى المتن على مستوى التتظيرات، منتهياً به إلى إجراءاته التطبيقية على مستوى المنتج النصي.

٢٠- ومجمل التلقي السابق يجعلنا نصل إلى أن تلقي السرد والسمياء والتناص الجيني متساو إلى حد بعيد ليس هناك زيادة لأحده على الآخر، باستثناء الشعرية التي كان في تلقيها تقصير، فلم يهتم أي من نقاد العرب بالأدب الممكن والمحتمل الذي جاءت به شعرية جينيت.

٢١- إن الباحث المغربي سعيد يقطين أكثر من تلقى أفكار جينيت بموضوعية ووعي، وحاول أن يأتي بتصورات خاصة تبعده عن التبعية والنقل.

٢٢- نستنتج أيضاً أن التلقي العربي لجيرار جينيت في مغرب الوطن العربي أكثر من مشرقه، فمقلو جينيت في المغرب العربي أكثر عدداً وأشد ولوجاً في دراساته، بينما هناك عدد أقل في المشرق العربي حاول البحث بما جاء به الناقد الفرنسي، ربما يعود هذا إلى الاحتراف باللغة الفرنسية في المغرب العربي والاعتماد عليها بشكل كبير في حياتهم اليومية مما جعلهم يفهمون أسلوب ج. جينيت الصعب، بينما اقتصر البحث في المشرق العربي على من يتقنون اللغة الفرنسية.

إن النتائج تشير إلى أن التلقي العربي لأعمال الناقد الفرنسي جيرار جينيت في معظمه يفتقد للدقة والتجديد والابتكار والقراءة النقدية الواعية، ويكتفي بإبراز تعريفات الناقد وتوضيحها من خلال التطبيق على نصوص عربية، وإن حاول بعض النقاد العرب تقديم محاولات تنتشلهم من التقليد والاتباع لكنها مع ذلك ظلت محاولات لم ترتقٍ للنهوض بقيمة علمية رائدة تتوسع بها الدراسات. فحال التلقي العربي لجينيت كحال تلقيهم لكل ماهو غربي هو تلقٍ مقلد ومتبع فقط ليس فيه الجديد ولا التحليل العميق، ربما يعود ذلك إلى حال العرب الضعيف والمتراجع اليوم، فهذا الضعف شمل كل مجالات حياتهم ومنها تلقيهم للأدب والنقد وغيرهما.

-توصيات الدراسة:

في الختام يُوصى بما يأتي:

- ١- متابعة البحث في التلقي العربي لدراسات ج. جينيت ولاسيما التلقي اللاحق الذي سيأتي بعد هذه الدراسة.
- ٢- متابعة دراسة تلقي النقاد الغربيين في النقد العربي.
- ٣- متابعة دراسة تلقي كل دراسة لجينيت بدراسة منفردة؛ لأنه يمكن القول إن كل فصل من فصول الرسالة قابل لأن يكون رسالة قائمة بذاتها.

المصادر والمراجع

المصادر:

- ١- جينيت، ج. (١٩٨٦). مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب. ط٢، المغرب، دار توبقال للنشر. ص١٠٩.
- ٢- جينيت، ج. (١٩٩٧). خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ت: محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، ط٢، مصر، الهيئة العامة للمطابع الأميرية. ص: ٥٠٧.
- ٣- جينيت، ج. (١٩٩٩). مدخل إلى النص الجامع، ت: عبد العزيز شبيل، مصر، الهيئة العامة للمطابع الأميرية. ص: ١١٠.
- ٤- جينيت، ج. (٢٠٠٠). عودة إلى خطاب الحكاية. ت: محمد معتصم، ط١، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٢٧٦.
- ٥- جينيت، ج. (٢٠١٠). الانتقال المجازي - من الصورة إلى التخييل، ت: زبيدة بشار القاضي، سوريا، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة السورية للكتاب. ص ٦٤.
- ٦- جينيت، ج. (١٩٩٩). أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ت: المختار الحسيني، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع١٦. ص: ٢٠-١.
- ٧- جينيت، ج. (١٩٩٧). من التناص إلى الأطراس، مجلة علامات في النقد، ت: المختار حسني، م٧، ع٢٥، صص: ١٧٦-١٩٢. النادي الأدبي الثقافي، جدة. السعودية.

المصادر الفرنسية:

- 1- Genette, G. (1966). **Figures I**, Paris, Seuil. P:272.
- 2- Genette, G. (1969). **Figures II**, Paris, Seuil. P:320.
- 3- Genette, G. (1972). **Figures III**, Paris, Seuil. P:285.
- 4- Genette, G. (1979). **Introduction a l'architexte**, Paris, Seuil. P:79.

- 5- Genette, G. (1982). **Palimpsestes**, (La littérature au Second degree) Paris, Seuil. P:576.
- 6-Genette, G. (1987). **Seuils**, Paris, ed.du seuil. P:426.
- 7- Genette, G. (1991). **Fiction et Diction**, Paris, Seuil. P:144.

المراجع:

- ١- إبراهيم، عبد الله. (١٩٩٠). المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط١، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص:١٨٢.
- ٢- إبراهيم، عبد الله. (٢٠٠٣). السردية العربية الحديثة، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ص:٤٢٤.
- ٣- إبراهيم، السيد. (١٩٩٨). نظرية الرواية- دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، القاهرة، مصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. ص:٢٩٩.
- ٤- إبراهيم، عبد الله، والغانمي، سعيد، وعلي، عواد. (١٩٩٦). معرفة الآخر، ط٢، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص:١٤٤.
- ٥- الإدريسي، يوسف. (٢٠١٥). عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط١، بيروت لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون. ص:١٣٨.
- ٦- أدونيس. (١٩٨٣). زمن الشعر، ط٣، بيروت، لبنان، دار العودة. ص ٣٨٤
- ٧- أبو ديب، كمال. (١٩٨٤). جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، ط٣، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين. ص:٣١٢.
- ٨- أبو ديب، كمال. (١٩٨٧). في الشعرية، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية. ص:١٧٦.

- ٩- أبو حميدة، محمد صلاح. (٢٠٠٦). دراسات في النقد الأدبي الحديث، ط١، (د.ن). ص: ١٧١.
- ١٠- ابن منظور. (٢٠٠٠). لسان العرب، ط١، بيروت، لبنان، دار صادر. ص: ٣٥٣٤.
- ١١- الأحمر، فيصل. (٢٠١٠). معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون. ص: ٣٦٠.
- ١٢- أديوان، محمد. (٢٠٠٦). النص والمنهج، ط١، الرباط، المغرب، منشورات دار الآمان. ص: ١٣٤.
- ١٣- إسكندر، يوسف. (٢٠٠٨). اتجاهات الشعرية الحديثة - الأصول والمقولات، ط١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية. ص: ٢٠٣.
- ١٤- أمين، أحمد. (١٩٦٧). النقد الأدبي، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي. ص: ٣٩٦.
- ١٥- البازعي، سعد. (٢٠٠٤). استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، ط١، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٢٩٤.
- ١٦- بركة، بسام. (٢٠١٣). قاموس لاروس المحيط، بيروت، أكاديمية، انترناشيونال. ص: ٧٨٤.
- ١٧- البعلبكي، رمزي. (د.ت). معجم المصطلحات اللغوية، بيروت، دار العلم للملايين. ص: ٨٠٨.
- ١٨- بعلي، حفناوي. (٢٠١٧). استقبال النظريات القديمة في الخطاب العربي المعاصر، ط١، الجزائر، دار دروب للنشر والتوزيع. ص: ٣٦٠.
- ١٩- البعلبكي، منير. (٢٠٠٤). قاموس المورد، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين. ص: ٢١٥٥.
- ٢٠- بنكراد، سعيد. (١٩٩٤). مدخل إلى السيميائيات السردية، ط١، المغرب، دار تينمل. ص: ١١٢.
- ٢١- البقاعي، محمد خير. (١٩٩٨). دراسات في النص والتناصية، ط١، حلب، سوريا، مركز الإنماء الحضاري. ص: ١٨٤.
- ٢٢- بلال، عبد الرزاق. (٢٠٠٠). مدخل إلى عتبات النص - دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، المغرب، أفريقيا الشرق. ص: ١٠٠.

- ٢٣- بلعابد، عبد الحق. (٢٠٠٨). عتبات (جبرار جنبيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، ط١، الجزائر، منشورات الاختلاف. ص: ١٥١.
- ٢٤- بنيس، محمد. (١٩٧٩). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط١، بيروت، دار العودة. ص: ٥٤٦.
- ٢٥- بنيس، محمد. (١٩٨٥). (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية) ط٢، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، دار التنوير. ص: ٥٤٥.
- ٢٦- بنيس، محمد. (١٩٨٩). الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ١-التقليدية، ط١، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر. ص: ٢٦٣.
- ٢٧- بنيس، محمد. (١٩٨٨). حادثة السؤال، ط٢، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٢٢٧.
- ٢٨- بنيس، محمد. (١٩٩٤). كتابة المحو، ط١، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر والتوزيع. ص: ١٥٣.
- ٢٩- بوحوش، رابح. (٢٠٠٦). اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، عنابة، الجزائر، دار العلوم للنشر والتوزيع. ص: ٣٢٠.
- ٣٠- بوطاجين، السعيد. (٢٠٠٠). الاشتغال العمالي : دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هذوقة- عينة، ط١، الجزائر، منشورات الاختلاف. ص: ١٨٢.
- ٣١- بوطيب، جمال. (١٩٩٦). العنوان في الرواية المغربية، في كتاب (الرواية المغربي: أسئلة الحداثة) الدار البيضاء، دار الثقافة. ص: ٢٥٤.
- ٣٢- بواريو، عبد الحميد. (١٩٩٤). منطق السرد: دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية. ص: ٢٢٥.
- ٣٣- بوقرة، نعمان. (٢٠١٠). المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية، إريد، عالم الكتب الحديث، جدار الكتب العالمي. ص: ١٧٣.

٣٤- تاويريت، بشير. (٢٠٠٦)، رحيق الشعرية الحدائية، ط١، الوادي، الجزائر، مطبعة مزوار.
ص: ٢١٨.

٣٥- تاويريت، بشير. (٢٠٠٨). ط١، محاضرات في مناهج النقد الأدبي، مصر، الهيئة المصرية العامة
للكتاب. ص: ٢٧٨.

٣٦- تاويريت، بشير، وراجح، سامية. (٢٠١٠). التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر: دراسة في
الأصول والملاح والإشكالات النظرية والتطبيقية، ط١، دمشق، سوريا، دار رسلان. ص: ١٢٢.

٣٧- تاويريت، بشير. (٢٠١٠). الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج الشعرية المعاصرة والنظريات
الشعرية: دراسة الأصول والمفاهيم، ط١، إربد، بشير عالم الكتب الحديث. ص: ٦١٢.

٣٨- تليمة، عبد المنعم. (١٩٧٦). مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، مصر، دار الثقافة للطباعة والنشر.
ص: ٢١٦.

٣٩- توفيق، سعيد. (٢٠٠٢). في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط١، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية
للدراسات. ص: ١٦٨.

٤٠- جبارة، محمد جاسم. (٢٠١٣). مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، بيروت، مركز
دراسات الوحدة العربية. ص: ٢٥٦.

٤١- الحجمري، عبد الفتاح. (١٩٩٦). عتبات النص (البنية والدلالة)، ط٨، الدار البيضاء، منشورات
الرابطة. ص: ١٠٠.

٤٢- حسين، طه. (١٩٢٦). في الشعر الجاهلي، القاهرة، مصر، دار الكتب المصرية. ص: ١٩٥.

٤٣- حسين، طه. (١٩٣٣). في الأدب الجاهلي، ط٣، القاهرة، مصر، مطبعة فاروق (محمد بن عبد الرحمن
محمد). ص: ٣٥٥.

٤٤- حمودة، عبد العزيز. (١٩٩٨). المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٣٢. كتاب
ص: ٣٥٦.

- ٤٥- خمري، حسين. (٢٠٠٧). نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط١، بيروت، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف. ص: ٥٠٨.
- ٤٦- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد. (٢٠٠٥). دليل الناقد الأدبي، ط٤، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٤٦٥.
- ٤٧- الزواهره، ظاهر محمد. (٢٠١٣). التناص في الشعر العربي المعاصر، ط١، عمان، دار الحامد. ص: ٣٣٤.
- ٤٨- زيتوني، لطيف. (١٩٩٤). حركة الترجمة في عصر النهضة، الجزائر، دار النهار. ص: ١٩٢.
- ٤٩- زيتوني، لطيف. (٢٠٠٢). معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون. ص: ٢٣٩.
- ٥٠- بوحوش، نور الدين. (٢٠١٥). الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج ٢، الجزائر، دار هومة للنشر. ص: ١٤٧.
- ٥١- السعدني، مصطفى. (١٩٨٧). المدخل اللغوي في نقد الشعر، الإسكندرية، منشأة المعارف. ص: ٢٦٣.
- ٥٢- الشريف، محمد مهدي. (٢٠٠٤). معجم مصطلحات علم الشعر العربي، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية. ص: ٢٤٨.
- ٥٣- الشنتوف، عز الدين. (٢٠١٣). شعرية محمد بينيس، الدار البيضاء، دار توبقال للتوزيع والنشر. ص: ١٤٠.
- ٥٤- الصالح، نضال. (٢٠٠٣). معراج النص: دراسات في السرد الروائي، دمشق، دار البلد، ص: ١٨١.
- ٥٥- ضيف، شوقي. (١٩٦١). الأدب العربي المعاصر في مصر، ط١، القاهرة، دار المعارف. ص: ٣١٦.
- ٥٦- العالم، محمود أمين. (١٩٨٥). ثلاثية الرفض والهزيمة، القاهرة، مصر، دار المستقبل. ص: ١٧٩.
- ٥٧- عبد الواحد، عمر. (٢٠٠٣). التعلق النصي - مقامات الحريري نموذجاً، ط١، مصر، دار الهدى للنشر والتوزيع. ص: ٢٣٤.

٥٨- عبد الوهاب، محمود. (١٩٩٥). ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة. ص ٩٣.

٥٩- العجمي، محمد الناصر. (١٩٩٣). في الخطاب السردي - نظرية غريماس، تونس، الدار العربية للكتب. ص ١٤٢.

٦٠- عزام، محمد. (١٩٩٦). النقد والدلالة - نحو منهج سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة. ص ١٦٦.

٦١- علوش، سعيد. (١٩٨٥). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، عرض وتقديم وترجمة دار الكتاب اللبناني، ص: ٣٠٤.

٦٢- عيد، رجاء. (١٩٩٥). القول الشعري: منظورات معاصرة، الإسكندرية، مصر، منشأة المعارف. ص ٢٤٩.

٦٣- عياد، شكري. (١٩٩٣). المذاهب الأدبية والنقد عند العرب والفرنسيين، عالم المعرفة، الكويت. ص: ٢٦٠.

٦٤- عيد، كمال. (١٩٨٧). فلسفة الأدب والفن، ليبيا-تونس، الدار العربية للكتاب. ص: ٣٥١.

٦٥- عيلان، عمر. (٢٠١٠). النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد، ط ١، بيروت، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف. ص: ٢٥٣.

٦٦- الصالح

٦٧- عيلان، عمر. (٢٠١٧). الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، الجزائر، وزارة الثقافة، ص ٢٨٨.

٦٨- العيد، يمنى. (١٩٨٥). في معرفة النص، ط ٣، بيروت، لبنان، دار الآفاق الجديدة. ص: ٣٠٣.

٦٩- العيد، يمنى. (١٩٨٦). الراوي: الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي، ط ١، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية. ص: ١٨٨.

- ٧٠- العيد، يمنى. (٢٠١٠). تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط٣، بيروت، لبنان، دار الفارابي. ص:٣٢٥.
- ٧١- الغدامي، عبد الله. (٢٠٠١). النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. ص:٣١٥.
- ٧٢- الغدامي، عبد الله. (٢٠٠٦). الخطيئة والتكفير، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص:٤١٠.
- ٧٣- الغنام، عزة. (١٩٩١). الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع. ص: ٢٨١.
- ٧٤- فاضل، جهاد. (١٩٨٩). أسئلة النقد حوار مع الدكتور عبد الملك مرتاض بيروت، الدار العربية. ص:٣٦٨.
- ٧٥- فضل، صلاح. (د.ت). مناهج النقد المعاصر، القاهرة، مصر، دار الآفاق العربية، د. ط. ص:٢٠٧.
- ٧٦- فضل، صلاح. (١٩٩٥). أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، بيروت، دار الآداب. ص:٢٤٩.
- ٧٧- فضل، صلاح. (١٩٩٥). شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط٢، مصر، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ص:٢٤٩.
- ٧٨- فضل، صلاح. (١٩٩٨). النظرية البنائية، ط١، القاهرة، دار الشروق. ص:٢١١.
- ٧٩- بن فارس، أحمد. (١٩٨٦). معجم مقاييس اللغة، ط٢، بيروت، دار الجيل. ص٥١٥.
- ٨٠- قاسم، سيزا. (١٩٨٤). بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص: ٢٥٣.

٨١- قاسم، سيزا، وأبو زيد، حامد نصر. (١٩٨٧). أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى

السيميوطيقيا)، ط١، القاهرة، مصر، دار إلياس العصرية. ص: ٣٦٠.

٨٢- القاضي، محمد، والخبو، محمد، والسماوي، أحمد، والعمامي، محمد نجيب، وعبيد، أنور، وآخرون. (٢٠١٠).

معجم السرديات، ط١، تونس، دار محمد للنشر. ص: ٥٤٣.

٨٣- قطب، سيد. (١٩٩٣). النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، ط٧، بيروت، لبنان، دار الشروق. ص: ٢٦٠.

٨٤- كامل، عصام خلف. (٢٠٠٣). الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ط١، القاهرة، مصر، دار فرحة

للنشر والتوزيع. ص: ١٤٩.

٨٥- حميداني، حميد. (١٩٩١). بنية النص السري من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي

العربي. ص: ١٦٠.

٨٦- بن مالك، رشيد. (٢٠٠٦). السيمائيات السردية، ط١، عمان، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

ص: ١٨٢.

٨٧- مباركي، جمال. (د.ت). التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، الجزائر، دار هومة للنشر.

ص: ٣٥٠.

٨٨- مبارك، مبارك. (١٩٩٦). معجم المصطلحات الألسنية، ط١، بيروت، دار الفكر اللبناني. ص: ٦٨٢.

٨٩- مبروك، مراد عبد الرحمن. (١٩٩٨). بناء الزمن في الرواية المعاصرة: روايات تيار الوعي نموذجاً

(١٩٦٧-١٩٩٤م)، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص: ٢٠٧.

٩٠- مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤). المعجم الوسيط، ط٢، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ص: ١٠٩٧.

٩١- مرتاض، عبد الجليل. (٢٠١١). التناص، د.ط، الإسكندرية، مصر، ديوان المطبوعات الجامعية.

ص: ٩٦.

٩٢- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٢). دراسة سيميائية تفكيرية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة،

الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص: ١٧٤.

٩٣- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٥). تحليل الخطاب السردى، مصر، ديوان المطبوعات الجامعية. ص: ٣١٢.

٩٤- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨). في نظرية الرواية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ص: ٢٨٩.

٩٥- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨). السبع معلقات: مقاربة سيميائية، أنثربولوجية لنصوصها، دمشق، سوريا، اتحاد الكتاب العرب. ص: ٤٩٣.

٩٦- مرتاض، عبد الملك. (٢٠٠٧). نظرية النص الأدبي، الجزائر، دار هومة للنشر والتوزيع. ص: ٤٣١.

٩٧- مرتاض، عبد الملك. (٢٠١٠). في نظرية النقد: متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، الجزائر، دار هومة للنشر والتوزيع. ص: ٢٦٣.

٩٨- المرتجي، أنور. (١٩٨٧). سيميائية النص الأدبي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، دار أفريقيا الشرق. ص: ١١٠.

٩٩- المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل. (١٩٨٥). مدخل إلى نظرية القصة، تونس، الدار التونسية للنشر. ص: ٢٤١.

١٠٠- المسدي، عبد السلام. (د.ت). الأسلوبية والأسلوب، ط٣، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ص: ٢٧٧.

١٠١- مصطفى، منصوري. (٢٠١٥). سرديات جنيت في النقد العربي الحديث، القاهرة، مصر، دار رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة. ص: ٥٧١.

١٠٢- مفتاح، محمد. (١٩٨٩). في سيمياء الشعر القديم - دراسة نظرية وتطبيقية، الدار البيضاء، المغرب، دار الثقافة للتوزيع والنشر. ص: ١٩١.

١٠٣- مفتاح، محمد. (٢٠٠٥). تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، ط٤، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٣٥٩.

١٠٤-مفتاح، محمد. (٢٠١٠). دينامية النص (تنظير وإيجاز) ، ط٣، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص:٢٢٤.

١٠٥-مندور، محمد. (١٩٩٦). النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة، منشورات دار نهضة مصر. ص: ٤٧٩.

١٠٦-منصر، نبيل. (٢٠٠٧). الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط١، المغرب، دار توبقال للنشر. ص:٣٩٨.

١٠٧-موسى، سليمان. (١٩٨٣). الأدب القصصي عند العرب، ط٥، بيروت، دار الكتاب اللبناني. ص:٢٨٨.

١٠٨-موسى، إبراهيم نمر. (٢٠٠٥). آفاق الرؤيا الشعرية: دراسات في أنواع التناس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط١، البيرة، فلسطين، وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتاب. ص٢٨٣.

١٠٩-ناظم، حسن. (١٩٩٤). مفاهيم الشعرية، ط١، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص١٥١.

١١٠-ناهم، أحمد. (٢٠٠٤). التناس في شعر الرواد ، ط١، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة. ص:١٣٩.

١١١-نايف، مي. (٢٠٠٢). الخطبة والتكفير والخلاص: الخطاب الشعري عند الشاعر محمد حسيب القاضي - دراسة نصانية، اتحاد الكتاب الفلسطينيين. ص:٧٤١.

١١٢-النجار، محمد رجب. (١٩٩٥). التراث القصصي في الأدب العربي - مقارنة سيسو سردية، مصر، دار الفكر العربي. ص:٩٤٢.

١١٣-هلال، محمد غنيمي. (١٩٩٧). النقد الأدبي الحديث، د.ط، مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. ص: ٦٧١.

١١٤-واصل، عصام. (٢٠١١). التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ط١، عمان الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع. ص: ١٠٦.

١١٥-وغليسي، يوسف. (٢٠٠٧). الشعريات والسرديات، بيروت، لبنان، دار أقطاب الفكر. ص: ١٥٩.

١١٦-وغليسي، يوسف. (٢٠٠٨). إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، بيروت، الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف. ص: ٥٤٣.

١١٧-وهبة، مجدي. (١٩٥٢). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان. ص: ٤٨٤.

١١٨-يحيائي، رشيد. (٢٠٠٧). النص ولغزه، ط١، القاهرة، مصر، وكالة الصحافة العربية. ص: ١٧٤.

١١٩-يقطين، سعيد. (١٩٨٩). تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التبيين، ط١، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٣٩٢.

١٢٠-يقطين، سعيد. (١٩٩٢). الرواية والتراث السري، ط١، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٢٨٤.

١٢١-يقطين، سعيد. (١٩٩٧). الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٢٢٩.

١٢٢-يقطين، سعيد. (٢٠٠١). انفتاح النص الروائي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ١٦٠.

١٢٣-يقطين، سعيد. (٢٠٠٥). من النص إلى النص المترابط، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٢٧٩.

١٢٤-يقطين، سعيد. (٢٠٠٨). النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ط١، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي. ص: ٢١٣.

١٢٥-يقطين، سعيد. (٢٠١٤). القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط١،

القاهرة، مصر، رؤيا للنشر والتوزيع. ص: ٣٠٩.

١٢٦-يوسف، آمنة. (٢٠١٥). تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط٢، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر. ص: ٢١٣.

الكتب المترجمة:

١- آرون، ب، وسان جاك، د، وفيالا، آ. (٢٠١٢). معجم المصطلحات الأدبية، ت: محمد حمود، ط١،

بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ص: ١٣٣٤.

٢- آيزر، ف. (٢٠٠٧). التفاعل بين النص والقارئ في كتاب (القارئ في النص: مقالات في الجمهور

والتأويل)، ت: حسن ناظم، وعلي حاكم، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد. ص: ٢٢-٣٠.

٣- باجو، د. (د.ت). الأدب العام المقارن، ت: غسان السيد، ط١، دمشق، سوريا، اتحاد الكتاب العرب.

ص: ٣٠٠.

٤- باختين، م. (١٩٨٦). شعرية دوستوفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، ط١، الدار البيضاء - بغداد،

دار توبقال للنشر. ص: ٤٠٧.

٥- باختين، م. (١٩٨٦). الماركسية وفلسفة اللغة، ت: محمد البكري ويمنى العيد، الدار البيضاء، ط١،

المغرب، دار توبقال للنشر. ص: ٢٢٩.

٦- باختين، م. (١٩٨٧). الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، ط١، القاهرة، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر.

ص: ١٩٠.

٧- بارت، ر. (١٩٩٢). لذة النص، ت: محمد خير البقاعي، ط١، بيروت، مجلة العرب والفكر العالمي.

ص: ٧٩.

- ٨- بارت، ر. (١٩٩٣). درس السيميولوجيا، ت: عبد السلام بنعبد العالي، ط٣، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب. ص: ٩٠.
- ٩- بارت، ر. (١٩٩٤). نقد وحقيقة، ت: منذر عياشي، ط١، حلب، مركز الإنماء الحضاري. ص: ١٢٤.
- ١٠- بارت، ر. (١٩٩٩). هسهسة اللغة، ت: منذر عياشي، ط١، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ص: ٥١٢.
- ١١- بارت، ر. (٢٠٠٠). شذرات من خطاب في العشق، ت: إلهام سليم حطيط وحبيب حطيط، ط١، الكويت، سلسلة إبداعات عالمية. ص: ٢٣٢.
- ١٢- بارت، ر. (٢٠٠٢). الكتابة في درجة الصفر، ت: محمد نديم خفشة، حلب، ط١، مركز الإنماء الحضاري. ص: ٢٢٤.
- ١٣- بارت، ر. (٢٠٠٩). التحليل النصي: تطبيق على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي وتقديمه، المغرب، الرباط، منشورات الزمن. ص: ١٤٠.
- ١٤- تاديه، ج. (١٩٩٢). النقد الأدبي في القرن العشرين، ت: قاسم مقداد، ط١، دمشق، سوريا، منشورات وزارة الثقافة. ص: ٤٤٤.
- ١٥- تشاندلر، د. (٢٠٠٨). أسس السيميائية، ت: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، ط١، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة. ص: ٥١١.
- ١٦- تودوروف، ت، وإيخنباوم، ب، وجاكسون، ر، وتينياتوف، ي، وتوماشفسكي، ب، و شلوفسكي، ف. (١٩٨٢). نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية. ص: ٢٣١.
- ١٧- تودوروف، ت، وآخرون. (١٩٨٧). في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، ت: أحمد المديني، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية. ص: ١١٦.
- ١٨- تودوروف، ت. (١٩٩٠). الشعرية، ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط٢، المغرب، دار توبقال. ص: ١٠٠.

- ١٩-تودوروف، ت. (١٩٨٦). نقد النقد، ت: سامي سويدان وليليان سويدان، ط٢، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة. ص: ١٦٤.
- ٢٠-جاكسون، ر. (١٩٨٨). قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، ط١، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال. ص: ٥٩.
- ٢١-جينيت، ج، وبارت، ر. (٢٠٠١). من النبوية إلى الشعرية : من النص إلى العمل، ت: غسان السيد، ط١، دمشق، سوريا، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر. ص: ١٥٦.
- ٢٢-دو سوسير، ف. (١٩٨٦). محاضرات في الألسنية، ت: يوسف غازي، مجيد النصر، ط١، الجزائر، المؤسسة الجزائرية للطباعة. ص: ٢٨٧.
- ٢٣-ساتروك، ج. (١٩٩٦ فبراير). النبوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، سلسلة عالم المعرفة، ت: محمد عصفور، الكويت، ع: ٢٠٦. ص ٢١٠.
- ٢٤-شفايفر، ج، وديكرو، أ. (٢٠١٣). القاموس الموسوعي الجديد لعلوم الإنسان، ت: منذر عياشي، ط١، لبنان، بيروت، المركز الثقافي العربي. ص: ٧٥٠.
- ٢٥-سلدن، ر. (١٩٩٨). النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، ط١، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر. ص: ٢٢٤.
- ٢٦-شولز، ر. (١٩٧٧). النبوية في الأدب، ت: حنا عبود، ط٧، دمشق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب. ص: ٢٢٤.
- ٢٧-فولتير. (٢٠٠٢). زيدج أو القضاء: قصة شرقية، ت: طه حسين، القاهرة، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة. ص: ٢٠٠.
- ٢٨-فيكتور، إ. (٢٠٠٠). الشكلانية الروسية، ت: محمد الولي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي. ص: ١٨٤.

- ٢٩-كريستيفا، ج. (١٩٩١). علم النص، ت: فريد الزاهي، المغرب، دار توبقال للنشر. ص: ٩٦.
- ٣٠-كوهين، ج. (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي محمد، ط: ١، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر. ص: ٢٢٠.
- ٣١-كوهين، ج. (٢٠١٣). الكلام السامي، نظرية في الشعرية، ت: محمد الولي، ط: ١، دار الكتاب الجديد المتحدة. ص: ٣٠٣.
- ٣٢-كيرزويل، أ. (١٩٨٥). عصر النبوية، ت: جابر عصفور، ط: ١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة. ص: ٤٢٤.
- ٣٣-مجموعة من المؤلفين. (١٩٩٦). مفاهيم في بنية النص، ت: وائل بركات، دمشق، سوريا، دار معد للطباعة والنشر. ص: ١٢٨.
- ٣٤-مجموعة من المؤلفين. (٢٠٠٠). آفاق التناسية: المفهوم والمنظور، ت: محمد خير البقاعي، مصر، الهيئة المصرية للكتاب. ص: ٢١٥.
- ٣٥-مونتالييتي، ك. (٢٠٠١). جزار جنيت نحو شعرية مفتوحة، ت: غسان السيد، وائل بركات، ط: ١، دمشق، سوريا، دار الرحاب. ص: ٣٢٤.
- ٣٦-وايلز، ك. (٢٠١٣). معجم الأسلوبيات، ت: خالد الأشهب، بيروت، المنظمة العربية للترجمة. ص: ٧٦٥.
- ٣٧-ولسون، أ. (١٩٧٦). قلعة إكسل دراسة في الأدب الإبداعي، ت: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص: ٢٦٤.

المجلات والدوريات:

- ١- أعمار، محسن. (٢٠٠٣، نيسان). مدخل إلى الدراسات السيميائية بالمغرب-محاولة تركيبية، مجلة علامات، العدد ٢٠. ص: ٩٩-١٠٩. المغرب، وزارة الثقافة.

- ٢- البلوحي، محمد. (٢٠٠٦، حزيران، تموز). سيميائية الخطاب السردي، تأسيسات كريستيفا، بارت، بيرس، جاكسون والعرب، مجلة كتابات معاصرة، مج: ١٢، العدد ٤٧، ص- ص ٤٢-٥٠، بيروت، لبنان.
- ٣- تودوروف، خريستو. (٢٠٠٠) نقد مفهوم علم الأدب عند رولان بارت، مجلة نوافذ، ت: حسين جمعة، ع ١٢. ص- ص: ٨٧-١١٨، السعودية، النادي الأدبي بجدة.
- ٤- جبريل، محمد. (٢٠٠٨ آذار). التناص في رواية (غواية الإسكندر)، مجلة العلوم الإنسانية، عدد ١٣. ص- ص: ٢١١-٢٢٥، بسكرة - الجزائر. جامعة محمد خيضر.
- ٥- جمعة، حسين. (٢٠٠٠، نيسان). نظرية التناص - صك جديد لعملة قديمة، مجلة مجمع اللغة العربية، مج ٧، عدد ٢. ص- ص ٣١٧-٣٨٠، دمشق، سوريا. مجمع اللغة العربية بدمشق.
- ٦- الحجمري، عبد الفتاح. (١٩٩٨، شباط). السرديات في نماذج من النقد المغربي، مجلة فكر ونقد، العدد ٦. ص- ص: ٨٤-٩٣. الدار البيضاء. المغرب.
- ٧- حلي، عمر. (١٩٨٨). مفهوم التناص عند باختين، مجلة الرصيف، العدد ١، ص- ص: ٢٠-٥٠. الدار البيضاء. المغرب. دار النشر المغربية.
- ٨- حمداوي، جميل. (١٩٩٧، آذار). السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج: ٢٥. عدد ٣، ص- ص: ٧٩-١١٢. الكويت. المجلس الوطني الثقافي والفنون والأدب.
- ٩- داغر، شربل. (١٩٩٧ كانون الثاني). التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، مج ١٦، العدد ١، ص- ص: ١٢٤-١٤٦. القاهرة. مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ١٠- دحماني، نادية. (٢٠٢٢، أيار)، مفهوم المواضعة وتفرعاتها عند جيار جينيت، مجلة المدونة ASJP، العدد الأول- المجلد ٩، ص- ص: ٥٠٥-٥٠٤، الجزائر. جامعة البويرة.
- ١١- بن رشيد، مالك. (٢٠٠١، كانون الثاني - حزيران). إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية الراهنة، مجلة المترجم ASJP، العدد الأول، ص- ص: ١٢٣-١٣٠. الجزائر. جامعة تلمسان.

- ١٢- صالح، بشرى موسى، (٢٠٠١، حزيران) المنهج الأسلوبى فى النقد العربى الحديث، مجلة علامات فى النقد، مج ١٠، ع ٤٠، ص - ص: ٢٨٢-٣٠٨. جدة. السعودية. النادي الثقافى بجدة.
- ١٣- الضمور، عماد. (٢٠١٤). وظائف العنوان فى شعر نادر هدى، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج ٢٨، العدد ٥، ص - ص: ١٢٥٣-١٢٧٤، الأردن. جامعة النجاح للأبحاث.
- ١٤- العلاق، علي جعفر. (١٩٩٧، ١ آذار). شعرية الرواية، مجلة علامات فى النقد، مج ٦، ع ٢٣، ص - ص: ٩٨-١٣٨، جدة. السعودية. النادي الثقافى بجدة.
- ١٥- عياد، شكري. (١٩٨١، كانون الثانى). موقف من البنيوية، مجلة فصول، مناهج النقد الأدبى المعاصر، مج ١، ع ٢، ص - ص: ١٨٨-١٩٩. مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ١٦- الغامدى، صالح. (١٩٩١، ١ كانون الأول). ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، مجلة علامات فى النقد، العدد ٢. ص - ص: ١٨٤-١٨٩، جدة. السعودية. النادي الثقافى بجدة.
- ١٧- قطب، محمد سيد. (٢٠١٠ صيف وخريف)، صلاح فضل وقوانين الشعرية، مجلة فصول، العدد ٧٨، ص - ص: ٣٩١-٣٩٥، القاهرة، مصر.
- ١٨- حميدانى، حميد. (٢٠٠٢ كانون الأول)، عتبات النص الأدبى، مجلة علامات فى النقد، العدد ٤٦. ص - ص: ٨-٥٠. جدة. السعودية. النادي الثقافى بجدة.
- ١٩- لودج، دافيد. (١٩٩١). تحليل النص الواقعى وتأويله، ترجمة ابن الغازى الطيب، دراسات أدبية ولسانية، العدد ٥، الدار البيضاء. المغرب. دار سال.
- ٢٠- لوثن، نور الهدى. (١٤٣٤ هـ صفر). التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مج ١٥، العدد ٢٦. ص - ص: ١٠١٩-١٠٣٣. مكة - السعودية. جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها.
- ٢١- لوكام، سليمة. (٢٠٠٩ كانون الأول). شعرية النص عند جبرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة تواصل، العدد ٢٣، ص - ص: ٣٠-٥١. الجزائر. جامعة باجي مختار عنابة.

٢٢- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩١ أيار). فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد ،

العدد الأول، ص- ص: ٦٩-٩١. جدة. السعودية. النادي الأدبي الثقافي.

٢٣- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٦-آب). بين التناص والتكاتب: الماهية والتطور، مجلة قوافل، مج: ٤،

العدد ٧، ص- ص: ١٨٥-٢٠٨. الرياض. السعودية. النادي الأدبي بالرياض.

٢٤- الملا، أسامة. (١٩٩٨-أيلول). من الأزرق إلى الأزرق... قراءة في عتبات العصفورية، مجلة علامات

في النقد، العدد ٢٩، المجلد ٨. ص- ص: ٢٠١-٢١٨. جدة. السعودية. النادي الأدبي الثقافي.

٢٥- النعمي، حسن. (٢٠٠٢ أيلول). قراءة في هيمنة الخطاب السردى، علامات في النقد، مج: ٤٥،

العدد ١٢، ص- ص: ١٣٣-١٦٨، جدة. السعودية. النادي الثقافي بجدة.

الملتقيات:

١- تاويريت، بشير. (١٥-١٦-٢٠٠٢). أبجديات في فهم النقد السيميائي، محاضرات الملتقى

الثاني للسيميائ والنص الأدبي، بسكرة، الجزائر.

٢- مجموعة محاضرين. (٢٥-٢٧/٧/٢٠٠٦). تحولات النقد العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي

عشر، جامعة اليرموك، الأردن، عالم الكتب للنشر والتوزيع. ص: ١٣٨٧.

الرسائل العلمية:

١- بغداد، حياة، ومعزوزي، نجاة. (٢٠١٥-٢٠١٦). نظرية التناص بين جبار جينيت وسعيد يقطين، رسالة

مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، بإشراف: أ. أحلام بلكاتب، الجزائر، جامعة الجيلالي

بونعامة-بخميس مليانة.

المواقع:

١- البستاني، بشرى. شعرية السرد، قراءة في رواية محمد الأسعد، مركز الدراسات والأبحاث في العالم العربي،

١٢/ تموز / ٢٠١٥ ، الرابط: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=475955>

٢- البستاني، بشرى. شعرية الغنونة: اسمك بحراً.. اسمي يدي الرمل. موقع صحيفة المثقف، عدد ٢٠٧، الجمعة ٢٠ / كانون الثاني / ٢٠١٢، الرابط:

<http://ns1.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/59559-2012-01-20-01-39-20>

٣- بارت، رولان. مدخل إلى التحليل النبوي للمحكيات، موقع أنطولوجيا، ٢٧ / أيلول / ٢٠١٧، ترجمة: غسان السيد. الرابط: <https://alantologia.com/blogs/3430/>

٤- سراطوي، لينا. الفرق بين السرد والقصة، موقع موضوع، ٦ / حزيران / ٢٠٢٢، الرابط: https://mawdoo3.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%82_%D8%A8%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF_%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D8%A9

٥- Par Patrick, Kéchichian. Le théoricien de la littérature Gérard مقال بعنوان:

Genette est mort، موقع صحيفة Le monde الفرنسية، نشر في ١١ / أيار / ٢٠١٨، الرابط:

https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2018/05/11/le-theoricien-de-la-litterature-gerard-genette-est-mort_5297715_3382.html

المراجع الأجنبية:

١ - الفرنسية:

1-Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits, In: Communications, Paris, seuil, p:7-33.

2- Collectif Larousse. (2007) le petit-larousse illustre, Paris, Éditions Larousse. P:1952.

3- Jakobson, R.(1963), Essais de linguistique générale, traduit de l'anglais et préfacé par: Nicolas Ruwet, les Edits de Minuit. P:260.

4- Larousse. (1980). Petit Larousse en couleurs, Dictionnaire encyclopédique, Paris, Librairie Larousse. P:1720

5- Todorov, T, and , Oswald, D. (1972). **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** , Paris, seuil. P:400.

٢ - الإنكليزية:

1-Baldick, C. (1986). **Concise Dictionary of Literary Terms**, Oxford University, New York press, P:291.

2-Graham, A. (2000) .**Intertextuality** (Origins and Development of The Concept), 2nd, Routledge Taylor and Francis Group London and New York. p:244

3-McARTHUR, T. (1992). **Companion to the English Language**, Oxford University, New York press, P:1184.

4- Todorov, T, and , Oswald, D. (1979). **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**, translated by Catherin Porter, Baltimor and London, The Johns Hopkins University press, P:380

Abstract

The research aims to illuminate the Arab reception of Gerard Genette and the extent to which the Arabs benefit from it, and the shortcomings that Arab criticism of this critic and literary theorist Gerard Genette, who is one of the poles of poetry and literary criticism in France and the world, introduced to the literary lesson new concepts in classification and analysis. Theoretical, many world critics in France and abroad benefited from it, and Arab criticism had a share of polarizing his ideas and theories. Arab critics received his studies and ideas in poetry, narration, intertextuality and semiotic thresholds through translation, research and application, and research in their theoretical and applied studies showed that the application of Genette's ideas and studies was predominant in Arab reception. As for the theoretical effort, there were Arab studies that wanted to be isolated after attracting any idea to Gerard Genette and broadcasting a special effort in it in order to distance its owner from the accusations of dependence and imitation. Especially with what Genette brought, however, the attempts remained deficient and did not rise to the level of something new or develop an idea. Rather, Arab critics continued to roam the circle of Gerard Genette's ideas and theories, and they could not get out of his cloak.

Key words: Receive, Gerard Genette, Contemporary Arab criticism, Poetics, Narrative, Intertextuality, Semiologie.

**Syrian Arab Republic
Damascus University
Faculty of Arts and Humanities
Arabic Language Department**



The Reception of Gerard Genette in Contemporary Arabic Criticism

**A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Ph.D. in Arabic and its literature**

By:

Riham Al-Shareef

Supervisor:

Prof. Wael Barakat

2022-2023