الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين – سطيف2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهـادة

الدكتوراه

التخصص: نقد معاصر وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة: رفيعة مهدي

عنـــــــوان الأطروحـــــة

الخطاب النقدي السيميائي السردي الجزائري المعاصر

قراءة في مدونة "عبد الحميد بورايو"

المشرف: **أ.د عقيلة محجوبي**

جامعة: محمد لمين دباغين- سطيف2

أعضاء لجنة المناقشة :

اسم ولقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ. ليلى بن عائشة	أستاذ	جامعة سطيف2	رئيسا
أ.د عقيلة محجوبي	أستاذ	جامعة سطيف2	مشرفا ومقررا
أ.د سفيان زدادقة	أستاذ	جامعة سطيف2	ممتحنا
د. محمد عبد البشير مسالتي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف2	ممتحنا
د. مفتاح خلوف	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد بوضياف – المسيلة	ممتحنا
د. بوعلام رزيق	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية: **2021 – 2022**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

أتقدم بخالص شكري وتقديري

إلى معلمي وأساتذتي، وإلى كل من أضاف لبنة طيبة في تكويني المعرفي والعلمي . .

وأخصّ منهم :

- الأستاذة المشرفة "أ . د محجوبي باي عقيلة" . .

على حسن متابعتها وطيب خصالها . . .

- لجنة المناقشة . .

على قبولها قراءة البحث وتشريفي بمناقشته

إهداء

الحمد لله وحدّه ، ثـم الصلاة والسلام على من لا نبيّ بعده

أهدي ثمرة بحثي

إلى الوالدين الكريمين حفظهما المولى ورعاهما . . .

ثـم

إلى الإخوة والأخوات ، وكتاكيت العائلة وصيصانيها . . .

وإلى الصديقات الغاليات . . .

وإلى كل من أهداني

جهدا

أو كلمة طيبة

أو دعوة بظهر الغيب خالصة

مقدَّمة

مثّل الخطاب السّيميائي السّردي، بنظريّته ومنهجه في تحليل النّصوص الأدبية، أحدَ أبرز الخطابات التي أسهمت في تجديد الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، تلك التي ارتقت معها إلى مصاف الدراسات العلمية والموضوعية؛ باستنادها على قوانين محددة ومعايير مضبوطة تمكّنها من دراسة النّصوص الأدبية دراسة شاملة ومعمّقة؛ ونظرا للأهمية والتأثير الكبير الذي أحدثه هذا الخطاب في ثقافته الغربية، حيث نشأ وتطوّر، ارتأت ثلّة من النّقاد العرب الاستعانة به في تطوير الدراسات الأدبية والنقدية العربية، ومن بين أولئك النّاقد الجزائري "عبد الحميد بورايو" بعدّه أحد الأوائل الذين عملوا على ترسيخ فكرته في مجال النّقد الأدبي من خلال نشاطه العلمي والتعليمي، وهو النشاط الذي تكلّل بمجموعة من الدراسات والمؤلفات جمعت بين البحث النظري والترجمة والتطبيق الإجرائي، وقد كانت للنّاقد عناية خاصة بهذا الأخير اختبر من خلاله فعالية المنهج السيميائي السردي في أثناء مواجهته بنصوص أدبية عربية وشعبية جزائرية، باعتبارها ذات ميزات فنّية وثقافية تجعلها مختلفة عن تلك التي قام على أساسها أوّل أمره.

ونظراً لتلك الأهمية التي اكتسبها المنهج السيميائي السردي في الثقافتين المختلفتين، وبدافع التّعرّف على طبيعة تلقيّه في الثقافة العربية خاصّة، والكيفية التي تجسّد بها في تجربة أولى من تجارب هذ التلقي المنهجي، وبُغية التمعّن أكثر في طبيعة تفاعله مع النّص الأدبي العربي ومدى فاعليّته في إبراز خصائصه الفنّية وميزاته الثقافية، تمّ اختيار مجموعة دراسات النّاقد "عبد الحميد بورايو" وتقديمها كمدونة للقراءة والبحث تحت عنوان : " **الخطاب النقدي السيميائي السردي الجزائري المعاصر – قراءة في مدوّنة عبد الحميد بورايو**".

والمبدأ في ذلك من إشكالية أساسية تتمركّز حول خصائص الخطاب النّقدي السيميائي السردي في هذه المدونة، وهي الإشكالية التي تشعّبت اعتبارا لأبعاد هذا الخطاب ومفاصله المنهجية إلى مجموعة من التساؤلات من أبرزها :

- ما طبيعة الرؤية التي انطلق منها النّاقد، ودفعته إلى تبني مبادئ الخطاب السيميائي بشكل عام، والسيميائي السردي بشكل خاص ؟ وما مبررات توجهه المنهجي التركيبي ؟ والأفق الذي ينشده من ذلك ؟
- ثم ما طبيعة المفاهيم والمفردات السيميائية التي انبنى عليها جهازه المصطلحي والإجرائي ؟ وما المستويات النّصية التي توزّعت عليها والأبعاد الخطابية التي امتدت إليها ؟
- كيف تجسّدت آليات التحليل السيميائي السردي في مستوى كل مقاربة على حدّة ؟ ثم في المستوى العام لمجموع هذه المقاربات ؟
- وأخيرا، ما طبيعة الأثر الذي أحدثته عملية التركيب المنهجي المعتمدة في تشكيل الصورة الكلية لمنهج التحليل السيميائي السردي في المدونة أوّلا ؟ وفي عملية التلقي النقدي وتنظيره ثانيا ؟

وقد تطلّبت الإجابة عن هذه التساؤلات، تنظيم المعالجة البحثية في تمهيد وثلاثة فصول:

فأمّا **التمهيد**: فسيتم التطرّق من خلاله إلى عملية التلقي العربي للّنقد السيميائي السردي، والخطابات الناتجة عن هذه العملية مع العناية بشكل خاص بخطاب "نقد النّقد" العربي من حيث نشأتُه وموضوعه ومنهجه، والعقبات التي صاحبت ذلك وحالت دون اكتماله.

وأمّا **الفصل الأول** فسيتم من خلاله التطرق للرؤية الفكرية والمنهجية التي انطلق منها النّاقد في مشروعه النقدي، اعتمادا على ما جاء في بحثه حول ما سمّاه بأزمة تدريس نصوص الأدب العربي ودراسته، ومتابعة ترصّداته لجذور هذه الأزمة وعواملها وأبعادها الإيديولوجية والتعليمية والاقتصادية، وإبراز ما قدّمه من مقترحات للخروج من هذه الأزمة، وأبرزها – في إطار موضوع البحث – ضرورة تبني فكرة المناهج ذات التوجه الشكلاني بمبادئها العلمية ومعاييرها الموضوعية، ومن أهمّها منهج التحليل السيميائي السردي لمؤسسه "أ. ج. غريماس".

وأمّا **الفصل الثاني** فسيختص بوصف مفردات السيميائية السردية بالشكل الذي تموضّعت به داخل الجهاز المصطلحي والمفاهيمي للمدونة، بهدف تشكيل الصورة الأوّلية للكيفية التي ترتّبت عليها ضمن هذا الجهاز المبني على أساس التوجه الشمولي والتوسعي المشار إليه في الفصل الأوّل، ومن ثم

إبراز مقاصد **النّاقد** منها وطبيعة انتقاءاته لها ضمن مباحث مصطلحية انحصرت – حسب استخداماته لها – في: السيميائيات، الخطاب والنّص، القصّة الملفوظ، الشخصية وأشكالها السردية، الوساطة القصصية، البنية العميقة والمربع السيميائي، الصور والتجسيدات الخطابية، وأخيرا مسائل التلفظ. حيث مثلت هذه المصطلحات الثمانية وما تضمّنته بين طيّاتها من مبادئ ومفاهيم العمودَ الفقري الذي قام على أساسه البناء الهيكلي والتحليل المنهجي العام في المدونة المدروسة.

وأمّا **الفصل الثالث**، فسيتم فيه وصف منهج التحليل مع كلّ نموذج أدبي على حدّة؛ تيسيرا لعملية المقارنة فيما بينها ثم استنباطِ الصورة الكلية للمنهج المعتمد منها، وهي الصورة التي ستبرز أهم خصائصه وما يتميّز به في المدونة موضع الدراسة من جهة، وتسمح بتمييز تداعياته والإشكاليات التي يطرحها في مجال التنظير النقدي ونقد النّقد من جهة أخرى. وفيما يخّص المعيار المعتمد في تجميع هذه النماذج وتنظيمها فقد تمّ الاستناد في ذلك على الكيفية التي وردت بها مجتمعة أو مستقلة – في المدونة موضع الدراسة – أولا، ثم على مدى التقارب فيما بين خطوات تحليلها ثانيا.

وفي **الخاتمّة** ستسجل أبرز ما تمّ التوصّل إليه من نتائج وملاحظات.

وفيما يخص المنهج المعتمد لمعالجة هذا الموضوع فقد تمت الاستعانة بالمنهج **الوصفي** الذي يساعد على معاينة المسألة في موضعها، وتحليل جزئياتها؛ ومن ثم إمكانية الوصول إلى نتائج وملاحظات أكثر موضوعية.

وبطبيعة الحال، وكما هو معروف، فإنّ هذه المدونة قد تمّ تناولها ضمن أوراق بحثية عديدة، حتى ليصدق عليها حكم القائل: قد قتلت بحثا؛ وذلك ما مثّل تحدّيا حقيقيا لصنع الفارق في قراءتها، ودافعا للإطلاع على ما سبق من دراسات. وممّا توفر منها مذكرة ماستر للطالبة "**سهام غناي**" المعنونة بـ " **المنهج النقدي عند عبد الحميد بورايو، منطق السرد أنموذجا**"، وأطروحة دكتوراه للباحثة "**حفيظة بن قانة**" المعنونة بـ " **الخطاب النقدي الجزائري المعاصر ومدارس النقد الغربية**"، حيث اجتمع البحثان على ما بينهما من اختلاف في تناولهما لجزء بسيط فقط من مدونة النّاقد سواء في قراءة مستقلة أو كجزء من مدونات الخطاب النقدي الجزائري عموما. بالإضافة إلى رسالتي ماجستير للباحثين "**حمزة بسو**"، و"**فاطمة قمولي**"، وبالمقارنة فيما بينهما والبحث المقدّم يتضح أنّ هذا الأخير تميّز عن البحث الأوّل والموسوم بـ " **آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو**" بتركيزه أكثر

على المنهج السيميائي السردي وعدّه أساس التشكيلة المنهجية المعتمدة في أغلب المدونة، كما تميّز عن الثاني وهو الموسوم بـ "**التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو**" بسعة الامتداد؛ نظرا لاعتماد هذا الأخير على جزءٍ أقل من دراسات المدونة موضوع البحث.

وبالنسبة لمصادر البحث فقد تم الاعتماد على ما توفر من مجموعة الدراسات المنجزة من قبل النّاقد، والتي تمثلت في ثمان دراسات ومقال أثبتت في قائمة المصادر والمراجع في آخر البحث، يُذكر منها : كتاب "**منطق السرد**" الذي احتوى البحث النظري للنّاقد وتحليل القصّة والرواية الجزائريتين و"**المسار السردي وتنظيم المحتوى**" و"**التحليل السيميائي للخطاب السردي**" الدراستان اللتان احتوتا تحليل حكايات الليالي وكليلة ودمنة، واللتان تُعدّان المرجعين النموذجيين للتحليل السيميائي السردي في مجموع المدونة، وقد ضمّهما الناقد وصفا منهجيا لمفاهيمه وخطوات تحليله، و"**الحكايات الخرافية للمغرب العربي**" التي كمّلت المقدمات المنهجية للناقد في الدراسات السابقة، واحتوت تحليله للحكايات الخرافية الجزائرية، مع التأكيد على أن دراسات النّاقد يكمل بعضها بعضا ويوضح بعضها ما غمض في بعضها الآخر، فلا يمكن تشكيل الصورة الكلية لخصائص خطابه السيميائي إلا في مجموعها.

ومن أهم المراجع المساعدة في ذلك مصادر المدونة المدروسة ذاتها سواء في لغتها الأجنبية أو ما ترجم عنها كالمجموعة التي ترجمها **النّاقد** نفسه، أو الدراستين اللتين ترجمهما الأستاذ "**جمال حضري**" لـ"**جوزيف كورتيس**" والمعنونتين بـ "**سيميائية اللغة**" و"**مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**"، كما مثّلت مؤلفات الأستاذ "**رشيد بن مالك**" خاصّة "**السيميائيات السردية**" و " **مقدمة في السيميائية السردية**" و" **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**" المفتاح الذي ساعد على فهم كثير من مصطلحات الخطاب النقدي في المدونة المدروسة وتقريب مفاهيمها؛ وتبيّن أنّها أكثر المراجع قربا منها. بالإضافة إلى مؤلفات كل من الأساتذة "**سعيد بنكراد**"، و"**مُحَمَّد الناصر العجيمي**"، و"**يوسف وغليسي**" ذات الأهمية الكبرى في المجالين النظري والإجرائي.

وعن أبرز الصعوبات التي مثّلت عقبة حقيقة في السير الحسن لإنجاز البحث يمكن الحديث عن طول مدّة تجميع مصادر البحث ومراجعه، وصعوبة لغة الخطاب السيميائي في ذاته وما أضافته عليه صورته التركيبية في المدونة المدروسة من إشكاليات مصطلحية ومفهومية، والفارق الزمني والانقطاع

التنسيقي اللذان دلّلت عليهما المدونة فيما بينها ومراجع البحث من جهة، وفيما بين مراجع البحث بعضها ببعض من جهة أخرى، الأمر الذي بدت معه النظرية السيميائية – أول وهلة ولا زالت إلى حدّ ما – مفككة الأجزاء لا رابط بينها إلا بعض المسميات التي لا يُمكن من خلالها تشكيل صورتها الكلية أو تصور بنائها العام.

وفي الختام يُحمد الله وحدّه على إكمال هذا العمل، بما فيه من خطإ وتقصير، ثم الشكر الموصول لكل من ساعد في إنجازه وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة "أ. د. عقيلة محجوبي"، التي سُعدت بإشرافها وتوجيهاته اللطيفة وملاحظاتها القيّمة.

تمهيد

شهد ميدان النقد العربي، في أواخر السبعينات وبداية الثمانينيات[1]، وصول موجاتٍ تجديدية مصدرها النظرية الأدبية والنقدية الحادثة في الثقافة الغربية المعاصرة، وبالرغم ممّا شهدته عملية تلقي هذا الوافد الغريب في الساحة الثقافية والفكرية العربية – بصفة عامة – ومجال النّقد الأدبي – بصفة خاصة – من اضطراب وتباين في مواقف قبوله ورفضه بين المفكرين والمنظرين والنّقاد، إلا أنّه استطاع في الأخير – وكعادة كل جديد تحمله نسمات الشباب – فرض نفسه بشكل أو بآخر، ومن ذلك تبني عدد من الأساتذة الجامعيين والمهتمّين بدراسة الأدب ونقده، دعوةَ أصحاب هذه النظرية ومناصروها نحو دراسة الأدب دراسة علمية موضوعيّة، يحثّهم في ذلك أمل الرّقي بفنون الأدب العربي ونصوصه المميزة ثقافيا وفنّيا إلى مصاف الآداب العالمية، وإيجاد مكانة له بينها.

وقد حاول هؤلاء إحاطة تلقيهم بكل ما دار ويدور في فلك هذه الدّعوة، سواء أكانت دراسات شكلانية أم بنيوية أو سيميائية أو غيرها، مما جدّ واستحدث في مجال النظريات النقدية المعاصرة، بما فيه الجانب الخاص بالنظرية السيميائية وما قام ضمنها – وحولها – من أبحاث ودراسات وتطبيقيات، فتعدّدت مستويات تلقيها من مستوى تأصيلي تأسيسي يبحث في أصولها المعرفية والفلسفية ومبادئها النظرية، إلى مستوى آخر تطبيقي إجرائي يختبر أدواتها ووسائلها المنهجية بمقاربة نصوص عربية فصيحة وأخرى بلهجات شعبية محلية متنوّعة ومختلفة، ومثّلت الترجمة مستوى وسطا بينهما تأمّل من خلاله المترجمون تقديم النظرية السيميائية للقارئ العربي في أقرب صورة ممكنة لصورتها الأصلية في الثقافة الغربية، وبأسرع طريقة ممكنة، وقد أدى تراكم الخطابات الناتجة عن هذه المستويات الثلاثة في فترة وجيزة، إلى إحداث نوع من الفوضى في ذهنية القارئ العربي نتج عنها كثير من الغموض والإحباط وما دفع الدارسون إلى الدعوة بضرورة قراءتها قراءة فاحصة يمكن من خلالها تنظيمها وتصنيفها من جهة وتمحيصها وتصحيحها من جهة أخرى.

1 ينظر يوسف وغليسي: **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، إصدارات رابطة إبداع الثقافة (الجزائر)، ط1، 2002، ص121 وما بعدها.

وبناء على ذلك يُمكن القول أن عمليتي التلقي وتلقي التلقي العربيتين للنظرية السيميائية قد أفرزتا معاً أربعةَ أنواع من الخطابات مستقلة ومتداخلة فيما بينها في الوقت نفسه[1]، وتمثلت هذه الخطابات في خطاب التأسيس والتأصيل الذي يعتني بخطاب التنظير على وجه خاص، وخطاب الممارسة الذي يقوم في أساسه على استخدام أو اختبار الأدوات المنهجية والوسائل الإجرائية لمواجهة النصوص العربية، وخطاب الترجمة الذي قد يحتوي بين دفتيه الخطابين السابقين، وأخيرا خطاب نقد النقد.

أولا – خطاب التأسيس والتأصيل:

اهتم خطاب التأسيس والتأصيل بالبحث في الأصول العلميّة والمعرفية التي انبنت عليها النظرية السيميائية ومناهجها النقدية، مؤرّخا من جهة ومسائلا لأبعادها المعرفية والفلسفية والإيديولوجية من جهة أخرى، وهذا باعتبار أنّ التأريخ والمساءلة هما "السبيل الوحيد الذي سيمكننا من استيعاب هذه النظريات النقدية والوقوف على أبرز مفاهيمها التنظيرية وإجراءاتها التطبيقية، قبل إعمالها ودمجها في السّاحة النّقدية، إذ لا ينبغي أن نكتفي بتقديم هذه المفاهيم والمقولات مفصولة عن جذورها وأصولها التي انبثقت عنها"[2]، فإنّ ذلك سيعمل على بناء الوعي النقدي الذي يجعل صاحبه قادرا على الفرز بين ما يناسب عملية التلقي العربي وما لا يناسبها، ومن ثم ألح كثير من النّقاد على عدم الاكتفاء بنقل مضامين هذه النظريات النقدية – بما فيها النظرية السيميائية – وتكريرها في الدراسات الأدبية والنقدية العربية دون تعريضها لعملية إنتاج جديدة[3] يكون ميدانها النصوص العربية لما تتميّز به من خصوصية فنّية وموضوعية، في محاولة مشروعة إلى استحداث سيميائية عربية ذات طابع خاص يحرّرها من قيود التبعية الكلّية للنّقد الغربي، بغض النظر عن إمكانية ذلك من عدمه.

---

1 ينظر عقاق قادة: **تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغاربي**، كتاب الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، جامعة محمّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، بتاريخ 18-20 أفريل 2011، ص70 وما بعدها.

2 سحنين علي: **السرديات وخطاب التنظير في تجربة رشيد بن مالك النقدية**، جريدة سمات الدولية *Semat* مركز النشر العلمي، جامعة البحرين (البحرين)، العدد01، المجلد2، جانفي 2014، ص59، وعقاق قادة، تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغاربي، ص71.

3 نفس المرجعين.

ومن بين المؤلفات التي يدرجها الباحثون ضمن هذا النوع من الخطابات كتاب "مدخل إلى نظرية القصّة" (1985)، لسمير المرزوقي وجميل شاكر[1]، و" في الخطاب السردي، نظرية قريماس (GREIMAS)" (1991) لمحمّد الناصر العجيمي[2]، "مدخل إلى السيميائية السردية" (2001) لسعيد بنكراد[3]، وكتابا "مقدمة في السيميائية السردية" (2000)، و"السيميائيات السردية" (2006) لرشيد بن مالك[4]. وضمن هذا النوع من الخطابات وما تتضمنه من المؤلفات عادة ما يتم تناول مختلف الأصول المعرفية والمنهجية التي استمدت منها النظرية السيميائية مادتها النظرية وأدواتها، وأبرز ما يتم تناوله على الخصوص تلك المستمدة من الدراسات الشكلانية الروسية، والنظريات اللسانية والبنيوية بمختلف توجهاتهما وتياراتهما، وهنا قد لا يكتفي الباحث بفحص دلالات المفاهيم ومصطلحاتها ضمن أصولها النظرية فقط، بل يحاول توضيح ما لحقها من تحوير وتكييف ضمن النظرية الجديدة، كما قد يُبرز ما قد تنطوي عليه من إشكاليات وما لحقها من انتقادات حين مواجهتها بالنصوص الإبداعية، حيث تمحّصت كثير من المفاهيم والمصطلحات ضمن هذه المواجهات التطبيقية، وأخيرا يمكن للباحث أن يستفيد من وصفه لواقع النظرية السيميائية في الفكر الأوروبي وما تستشرفه في أفقها من طموح؛ ليجعله خلفيةً مرجعيّة يحلل في ضوئها واقع التلقي العربي وما أنجزه من دراسات أدبية ونقدية معاصرة تستند إليها، وإن اعترف أكثر من باحث بأنّ مثل هذه القراءات الوصفية لم تكن إلا مجرّد قراءات جزئية لا شمولية[5]؛ نظرا لغياب العمل التنسيقي بين الباحثين العرب، وانعدام التبني المؤسساتي لمثل هذه المشاريع الضخمة.

1 جميل شاكر وسمير مرزوقي: **مدخل إلى نظرية القصّة، تحليلا وتطبيقا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)، ط1، 1986.

2 محمّد الناصر العجيمي: **في الخطاب السردي، نظرية قريماس (GREIMAS)**، الدار العربية للكتاب (تونس)، ط1991.

3 سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية – مدخل نظري**، منشورات الزمن، الدار البيضاء (المغرب)، ط2001.

4 رشيد بن مالك: **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر (الجزائر)، 2000، و السيميائيات السردية، دار مجدلاوي (الأردن) ط1، 1427هـ، 2006م.

5 ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي (الأردن) ط1، 1427-2006، ص(9-10)، (23، 24)، وسحنين علي: السرديات وخطاب التنظير في تجربة رشيد بن مالك النقدية، ص71.

ثانيا – خطاب الترجمة والتعريب:

قامت الترجمة على الاعتقاد بإمكانية التقريب السريع للتّصورات النّقدية الغربية إلى ذهن المتلقي العربي، ووضعه موضع المواكب لمستجداتها وتطوراتها الرّاهنة، ومن ثم يسهل عليه توظيف مفاهيمها وإجراءاتها في قراءة الأدب العربي، ومن بين الكتب التي تكّفلت بمثل هذا الدور – عدا المقالات الكثيرة – كتاب " البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)" (1996)، لـ"مُحَمَّد عصفور"[1]، و" في المعنى – دراسات سيميائية" (1999) الذي ترجم فيه نجيب غزاوي، مادّة مهمّة من كتاب رائد النظرية السيميائية "ألجيرداس جوليان غريماس"[2]، وكذا كتاب "جان كلود كوكي" "السيميائية مدرسة باريس" الذي ترجمه "رشيد بن مالك" بالإضافة إلى ترجمته لمجموعة ضخمة من المصطلحات المتبوعة بمفاهيمها ودلالاتها المتنوعة ضمن "قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص"، حيث "جسّد من خلاله التقاطع العلمي والمعرفي بين اللغة العربية، واللغتين الفرنسية والإنجليزية"[3]، هذا بالإضافة إلى ترجمة النّاقد "عبد الحميد بورايو" التي تنوّعت بين ترجمة المفاهيم النظرية والممارسات التطبيقية لرواد المنهج السيميائي ومعاصريهم، والتي ضمّها في إحدى طبعاته ضمن كتابين تحت عنوان رئيسي "الكشف عن المعنى في النص السردي"، وتتالت الترجمات فيما بعد، لكنها لا تزال قليلة جدّا، وتفتقر بالخصوص إلى ترجمة أعمال مؤسس النظرية السيميائية "ألجيرداس جوليان غريماس" إذ أن الترجمة المتفرقة لبعض مقالات أو فصول كتبه، لا تعين الناطق بالعربية من الاستيعاب الكلي لتصوراته، التي تأسست عليها النظرية والأبحاث التي قامت عليها، مع عدم تناسي محاولة بعض الباحثين لسد هذا الفراغ المعرفي من خلال ترجمة أعمال تلميذه "جوزيف كورتيس" التي يشرح من

1 جون ستروك: **البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)**، ترجمة مُحَمَّد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) فبراير 1996.

2 ألجيرداس جوليان غريماس: **في المعنى ((دراسات سيميائية))**، تعريب: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، 1999.

3 كمال جدّي: **المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، السنة 2001، 2012م، ص49.

خلالها نظرية أستاذه بأسلوب تعليمي[1]، وإلى جانب هذا الإشكال، أي الترجمة الانتقائية لبعض مقالات أو فصول من مؤلفات النظرية السيميائية، والتي تسببت – بتعبير بعض الباحثين – في تجزئة النظرية في ذهن المتلقي العربي، إشكال آخر تمثّل في انطواء هذه الترجمات – نظرا لعوامل كثيرة أهمها عاملي الاجتهاد الفردي وانعدام التنسيق بين المترجمين – على تنوعات مصطلحية وتداخلات مفهومي كرّست لصفتي الغموض والتفكك[2] المنهجي في ذهن المتلقي العربي تتجسّد بشكل واضح في تضخم مادة المعاجم المصطلحية من جهة وغرابة مفاهيمها من جهة أخرى.

ثالثا – خطاب الممارسة التطبيقية:

تمثّل خطاب الممارسة والتطبيق، في تلك الدراسات التي استندت في مقاربتها للنصوص الإبداعية العربية، إلى مبادئ النظرية السيميائية واستخدمت أدواتها الإجرائية، سعيا منها للإثراء أو الاختبار[3]، ومن الدراسات التطبيقية الأولى لتي تصدّت لهذه المهمّة الصعبة دراسات "مُحَمَّد الناصر العجيمي"، و"رشيد بن مالك" لقصص من كتاب "كليلة ودمنة"، ودراسة "سعيد بوطاجين" لرواية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة[4]، وغيرها الكثير، ومن ضمنها – أيضا – مدونة النّاقد "عبد الحميد بورايو" التطبيقية، التي تنوّعت مادّتها الأدبية بين فنون الأدب العربي الفصيح والأدب الشعبي العربي والأمازيغي، وإن مثّلت المادة الشعبية أساس البحث فيها.

ومن الملاحظات التي وجهت لمثل هذا النوع من الممارسات – مستثنية جدّية بعض الباحثين الجامعيين في تطويعهم لمفاهيم النظرية السيميائية وملاءمتها لطبيعة المادة الإبداعية العربية – ملاحظة

1 ينظر جوزيف كورتيس: **سيميائية اللغة**، ترجمة جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (الجزائر) ط1، 1431-2010، وأيضا **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر) ط1، 1428-2007.

2 ينظر عقاق قادّة: تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغاربي، ص71، 72 و83.

3 نفسه، ص73.

4 ينظر السعيد بوطاجين: **الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، عيّنة**، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، أكتوبر 2000.

النّاقد "عقاق قادّة" الذي يؤكّد "أنّه في أكثر الحالات وأحسنها يكتفي المحلل بوصف النّص وتحديد مكوناته خارج غاياته الدلالية والجمالية، الأمر الذي يتحول معه الفعل النقدي إلى ممارسة تقنقراطية تقف عند حدود الوصف والتعيين المباشرين"[1]، وأمّا ما عدا ذلك من الحالات – والتي ينتفي فيها الاستيعاب الشامل لأصول النظرية السيميائية، وما ينتج عنها من سوء فهم لدلالات مفاهيمها – فإن المقاربات لا تعمل إلا "على تحطيم النص من خلال تقطيعه وتجزيئه وتشظيته إلى أجزاء صغيرة لا رابط بينها – بهدف الوصول حسب زعمها إلى أجزائه ومكوناته الصغرى – مغرقة إيّاه – النّص – ضمن ترسانة هائلة من المصطلحات والمفاهيم التي تتحوّل وفق سوء الفهم هذا، ومع مرور الزمن إلى أدوات صماء رعناء لا تحيل سوى إلى ذاتها بعيدة عن غنى النّص وإحالته الدلالية المتنوعة"[2]، وكان على المحلّل – حسبه – أن يسعى "إلى إنجاز تحليل سليم للنص المقارَب، من خلال فكّ مقوماته الأساسية، وفق طريقة تحليلية تتغي تأويل الجوانب الإيجابية فيه وتقويمها في الوقت نفسه، كما هو هدف كل نقد"[3]، مع ما يثيره هذا "التقويم" من نقاش في المناهج ذات التوجه البنيوي.

إنّ مثل هذه الملاحظات المقدّمة في حق دراسات ومؤلفات مثّلت نتائج العملية الأولى للتلقي السيميائي العربي والمغاربي – بصفة خاصّة – ستكون المادة الأولية لنوع جديد من التراكمات المعرفية؛ أي النوع الرابع من الخطابات المصطلح عليه بـ "نقد النّقد" أو "الميتا نقد" والذي من بين مهامه الأساسية مساءلة ما ضمّته عملية التلقي من مفاهيم واصطلاحات وممارسات، عبر سلسلة من القراءات التأصيلية والتمحيصية والتصحيحية، وهي قراءات، كما تجلّت في مضانها قد تأتي مستقلة في مقالات أو بحوث متخصّصة، كما قد تأتي مبحثا في دراسات تنظيرية أو تطبيقية، أو حتى ملاحظات وتعليقات متناثرة ضمن هذين النوعين، ومن ثَم فما سبق من تصنيف لا يعني منه الفرز التام بين المؤلفات، وبعض ما ورد منها يجمع خطاب التنظير إلى الترجمة إلى الممارسة إلى نقد النّقد، وهو جمع غير اعتباطي – حسب بعض الباحثين – وإنّما الهدف منه انسجام الدراسة الواحدة وتكامل أجزائها، بطريقة لا يشعر معها القارئ بالانفصال بين الجانبين النظري حيث المبادئ والمفاهيم والتطبيقي حيث

1 عقاق قادّة: تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغاربي، ص73.

2 نفسه، ص75، 76.

3 نفسه، 76.

وظائفها وجانبها الإجرائي[1]، وهو ما يبدو متجليا في كثير من الدراسات النقدية إلى الآن، مع اختلاف في كيفية تقديم الجانب النظري وطرح قضاياه، بين تأصيل ونقد أو مجرّد توطئة لما سيتم الاستعانة به في التطبيق.

رابعا – خطاب نقد النّقد(*):

مثّلت الخطابات السابقة وما تضمّنته من دراسات وأبحاث تراكمًا مهمّا في مجال النّقد السيميائي "غير أنّ هذه الأبحاث التي أسيل فيها الحبر الكثير – حسب الناقد مختار ملاس – واحتد فيها النقاش والجدال ظلّت مرتبطة بمعاينة أصول الاتجاه السيميائي ومتابعة مختلف التحوّلات التي وسمته مع تحديد معالمه وكشف أسراره وإجراءاته المنهجية في سبيل الاستفادة منها في تحليل النّص الأدبي الشعري والسردي عند العرب. ومن هذا المنطلق فإن الحاجة تصبح ملحّة إلى ضرورة التوقّف قليلا عن هذا الفرز والتفصيل المِمِلّ أحيانا للوقوف وقفة تأمّل نحو هذا المشروع السيميائي العربي للنظر في مدى تمكّنه من استلهام المنجز الغربي تنظيرا وتطبيقا من جهة، ومن جهة أخرى في مشروعيته وقدرته على استكشاف الظواهر الإنسانية عموما والأدبية خصوصا"[2]. ولعلّ هذه الفقرة تلخّص ما احتك في نفوس الكثيرين من النّقاد والباحثين، ولم يثبّط عزيمتهم في مباشرة تلك المساءلة إلا التخوف من الوقوع في شرك القراءات الجزئية، التي يدركون جيّدا أنها ستكون مجحفة لقصورها عن الإحاطة بهذا المشروع السيميائي الضخم، فمحاولة كشف مساوئه ومثالبه – على حدّ تعبير الناقد "مختار ملاس" – ليست بالأمر الهيّن[3]؛ فهي تحتاج إلى الكثير من الجهد والعنت، والتنسيق بين الباحثين والمؤسسات

1 سحنين علي: السرديات وخطاب التنظير في تجربة رشيد بن مالك النقدية، ص62.

(*) ربما كان التصنيف الأصلي لهذا النوع من الخطابات هو أن يُدرج ضمن خطاب التأسيس والتأصيل، لكن وبقصد التعريف به سيتم تناوله في قسم مستقل، مع الاستناد في ذلك إلى تصنيفات "محمّد الدغمومي" التي ميّز فيها بين خطاب "نقد النقد" وموضوعه من جهة والخطابات المشتغلة في متنه بما فيه "خطاب التنظير" من جهة أخرى. ينظر كتابه نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر ، ص9.

2 مختار ملاس: **التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج**، الملتقى الوطني الرابع: السيمياء والنّص الأدبي، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 18-20 أفريل 2011، ص124.

3 نفسه.

العلمية والأكاديمية، وفي غياب العاملين الأخيرين اضطر الباحثون للبدء في دراسة مدونات نقدية محددة ومحدودة، حيث لم تصل بعد إلى ذاك الكم من التراكم الذي يجعل من مجالها – أي نقد النقد – مجالا مستقلا بمفاهيم واضحة الأطر وإجراءات محددة الوظائف، فالمكتبة العربية لا زالت تفتقر إلى تلك الشروط التأسيسية[1]، التي بقي معها مجال "نقد النّقد" مجرّد مشروع في طور الإنجاز تبدو عملية استكماله صعبة وشائكة[2] إلى درجة أن بعض الدارسين قد نظروا إليه بنوع من الريبة والشك، فهو – حسبهم – كائنا هلاميا خاليا من أي كيان فكري أو مفهومي، وفضلوا أن ينظروا إليه ضمن مفهوم النّقد للخروج من هذه المعضلة[3]، ومع ذلك فالأمر ليس بتلك السهولة، فعلى الرغم من التخوم المعرفية المشتركة بين المجالين "نقد النقد" و"النقد الأدبي" فإنّ ما يميزهما عن بعضهما بعضا يجعل فكرة استقلالهما أقرب إلى منطق التنظير من فكرة اندماجهما.

والواضح من هذا الطرح أنّ المصطلح والممارسة قد سبقا عملية التنظير، ولذلك يوصف مجال "نقد النقد" بالحديث نسبيا، ويؤرّخ لاستخدام مصطلحه عند العرب والغرب منذ الأربعينيات والستينيات – على الترتيب – من القرن العشرين، على أنّه في هاتين الفترتين من تاريخ الثقافتين، بقي استخداما عفويا فلم يتم التعرض إليه بشكل تنظيري مستقل، وإنّما تأخر حدوث ذلك – عند الغرب – إلى ظهور كتاب "اسكندر سكو .." الذي اعتبر – حسب "مُحَمَّد مريني" – أهم كتاب تناول هذا الجانب، أمّا عند العرب فقد ظهرت – فيما بعد – محاولات لتشييد ملامح خطاب نقد نقدٍ عربي[4]، وهو تشييد لا يزال في طور المحاولة إلى الآن؛ نظرا لكثرة المعوّقات التي تقف في طريقه فبالإضافة إلى تلك المذكورة سابقا – حداثة النشأة وغياب التراكم المعرفي اللازم – يضيف بعض الباحثين طبيعة لغة خطابه التي علتها شحنة الاستهجان والهجاء والتّهجم، فقد جاءت في حالتها المتوترة والقلقة سواء في مستوى بنياتها الداخلية أو علاقاته الخارجية فيما بينه وبين أنواع الخطابات الأخرى، ومثّلت اللغة النقدية بذلك قيّدا أعاق مسيرة النقد المعاصر في محاولة إرسائه لملمح جديد في الحركة النقدية المعاصرة،

1 ينظر عبد الله أبو الهيف: **النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق (سوريا)، 2000، ص16.

2 ينظر نجوى الرياحي القسنطيني: **في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، العدد1، المجلد 38، يوليو- سبتمبر، 2009، ص36.

3 نفسه.

4 ينظر مُحَمَّد مريني: **نقد النّقد، في المفهوم والمقاربة المنهجية**، علامات في النّقد، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، (السعودية)، ج64، مج16، صفر1429هـ- فبراير2008، ص38، 39.

خلافا لأسلافهم مع النّقد العربي القديم[1] الذين يشهد لهم بعض الدارسين بذلك، فمهما قيل عنه فقد أحدث لنفسها ملمحا مميزا.

وعلى الرغم من كل هذه المعيقات، حاول عدد من الباحثين التصدي لهذه المهمّة الشاقة، بحثا واستقصاء لينتجوا – ويستعيروا – مجموعة من المبادئ والقوانين التأسيسية تتضمّن تعريفات وتصنيفات وأدوات منهجية ووسائل إجرائية – ما تزال في معرض المناقشة والتطوير والإثراء – حيث يمكن تناول جزءا يسيرا منها، فيما يلي من صفحات.

1- المصطلح والمفهوم:

يُعد مصطلح " نقد النّقد " – على ما وضع له من تعريفات وتحديدات – من المصطلحات غير المحدّدة بصفة تامّة، فهو ذو طبيعة إشكالية صعُب معها إيجاد تعريف جامعٍ مانعٍ له، تعريفٌ يمكّنه من الاستقلال بموضوعه وإجراءات تحليله يتميّز بهما عمّا يتقارب ويتداخل معه من مجالات معرفية تشتغل على موضوعه أو في متنه، ومن أولى هذه المجالات المعرفية مجال "النّقد الأدبي" الذي يمثل موضوع "نقد النّقد" الأساس فعليه يقوم وضمن مجاله يشتغل، ويعد بعض الدراسين[2] تعريف النّاقد "جابر عصفور" أوّل تعريف أعلن ذلك حينما حدّد مفهوم "ما بعد النّقد" بأنّه:

" قول آخر في النّقد يدور حول مراجعة "القول النقدي" ذاته وفحصه"[3] موضحا طبيعة هذه المراجعة والفحص ومركزهما بقوله: "وأعني مراجعة (*) مصطلحات النقد وبنيته المنطقية، ومبادئه

1 ينظر نجوى الريايحي القسنطيني: في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، ص36.

2 نفسه، ص35.

3 جابر عصفور: **قراءة في نقاد نجيب محفوظ ... ملاحظات أولية**، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب (مصر)، المجلد1، العدد3، أبريل 1981، ص164.

(*) المراجعة – حسبه – مردها التعدد والمغايرة في القراءات النقدية (الأقوال) التي عالجت القول الواحد (أدب نجيب محفوظ)، حيث تشكل إطار من التنافر وجبت معه المراجعة في جوانب مختلفة : إما جانب الأنظمة التحتية التي قد تحول التنافر إلى شيء قابل للفهم، أو جانب علاقات كل نظام على حدّة، واكتشاف عناصره، وتبين قربه أو بعده عن غيره من الأنظمة الأخرى، أو جانب علاقاته قربا أو بعدا عن النصوص التي يشتغل عليها.

الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواته الإجرائية"[1]، حيث يتمركز في مستوى البنيات التأسيسية النظرية والمنهجية التطبيقية.

وبناء على ذلك التحديد تتعيّن طبيعة لغة نقد النقد بوصفها لغة معرفية وعلمية يتقاطع من خلالها – وللمرة الثانية – مع النّقد الأدب باعتباره مجالا معرفيا تستند لغة خطابه إلى المصطلحات والإجراءات المنهجية نفسها (*) التي تستند إليها لغة النقد الأدبي لدراسة موضوعه المعرفي المتمثل – تحديدا – في "الإبداع الأدبي"، فـ "نقد النقد" إذن؛ خطاب على خطاب، ولغة واصفة للغة واصفةٍ للغةِ إبداع، ومن ثم يترقى إلى "ميتا لغة" بمرتبة ثالثة، فالثانية للنقد الأدبي، والأولى للأدب باعتباره لغة خاصة[2] تتميز عن لغتها المصدر.

إنّ هذا التشابه الوظيفي بين مجالين معرفيين أحدهما واصف والثاني واصف موصوف قد أحدث نوعا من أنواع التخوم المعرفية، وهذا ما جعل بعض الدارسين –كما سلف ذكره – يعتبرون الواصف من جنس الموصوف ويدرجونه ضمن مجاله، على خلاف بعضهم الذين حاولوا العمل على التمييز بينهما، ومن بين أولئك "مُحَمَّد الدغمومي" الذي ارتقى بالـ "نقد النقد" إلى مستوى الإبستيمولوجيا فهو – عنده – "ابستيمولوجية نوعية" تختص بمجال معرفي آخر هو مجال "النقد الأدبي" وتتميّز هذه الابستيمولوجية النوعية عن موضوعها المعرفي – أيضا – بميزات من أهمّها مقدرتها على تجاوز موضعه المتأرجح فيما بين وضع الثقافة ووضع العلم، باعتبار النّقد الأدبي فعلاً يحاور العلم عبر النّص الأدبي ليحقق لهذا الأخير استمراريته وأهمّيته، أمّا هي فموضعها – الآن – على مقربة من عتبة "العلم"، حيث يسعى "نقد النقد" لبناء نفسه على أساس نموذج من نماذج العلم، يساعده على العمل بطريقة تميّزه عن موضوعه من جهة، وعن باقي الخطابات المشتغلة في متنه من جهة أخرى،

1 جابر عصفور: قراءة في نقاد نجيب محفوظ، ص164.

(*) وذلك باعتبار "ما بعد النقد" وثيق الصلة بمفهوم "ما بعد اللغة" – في مفهوم ياكبسون – حيث تستعين اللغة الواصفة بالحصيلة اللغوية (أو النقدية) نفسها للغة الموصوفة، مع الأخذ في الاعتبار ما تفرضه طبيعة المجال المعرفي وأهدافه من اختلاف في انتقاء الإجراءات وطريقة توظيفها وتطويرها بما يناسب ذلك. ينظر جابر عصفور: قراءة في نقاد نجيب محفوظ (صفحة الهوامش)، ص177، وأيضا يمينة بن سويكي: **نقد النقد، المفهوم والإجراء**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1 (الجزائر)، المجلد31، عدد جوان، 2020، ص54.

2 مُحَمَّد مريني: نقد النّقد، في المفهوم والمقاربة المنهجية، ص41.

وهذه الخطابات مصنّفة – عنده – في أربعة أصناف[1]، والمتمثلة – لديه – في: خطاب التنظير، وخطاب التأريخ، وخطاب التحقيق، وخطاب التعليم.

وتتجسّد هذه الخطابات باعتبارها فعلاً يحرّك مجداف نقد النّقد في اتجاهات مختلفة لتكيّفه بصورة معينة؛ فهو لذلك إمّا أنه فعل يريد فهم النّقد في علاقته بشروط تكوّنه، فهو إذن **تأريخ** له؛ وإمّا أنه فعل يريد فهم النقد في ضوء قواعد محددة للنقد، فهو إذن **تحقيق** في فاعليته وإجرائيته؛ وإما أنه فعل يريد تطويع النّقد لحاجة عملية **تعليمية** أو ثقافية في الغالب، ومن ثم فهذه الخطابات تتميز عن بعضها بعضا – إلى حدّ ما – في ميزتين أساسيتين هما: الأهداف والاستراتيجيات، وتتميز في مجموعها – بما فيها خطاب "التنظير النقدي" – عن "نقد النقد" في مستويات عدّة أبرزها[2]:

- مستوى الموضوع المشتغل عليه،
- ومستوى الفرضيات المنطلق منها،
- ومستوى الأهداف المرجو الوصول إليها،
- ومستوى الاستراتيجيات المعتمدة لأجل تلك الأهداف،

مع تنبيه الدغمومي إلى بقاء احتمالات التداخل وتماثل النتائج فيما بينه وبينها قائمة؛ نظرا لتداخل الإشكاليات والاستراتيجيات المعتمدة، حسب تقديره.

2- المنهج والإجراءات:

لم يمنع اعتراف الباحثين والمنظّرين بانعدام تعريفٍ جامعٍ مانعٍ يحيط بمفهوم "نقد النّقد" من محاولة تأطيره – منهجيا – بواسطة مجموعة من الخطوات المنهجية والأدوات الإجرائية تمكّنه من دراسة موضوع اشتغاله دراسة علمية موضوعية، تنظّم قراءته النقدية وتجنّبه الوقوعَ في محذوراتها، باعتبارها قائمة

1 ينظر محمّد الدغمومي: **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة (المغرب) ط1، 1420هـ، 1999م، ص10.

2 نفسه، ص11.

في أساسها على مؤشرات المحاججة من مساءلة وتمحيص وتصحيح والإقناع بالرأي المخالف[1]، وهو مذهب صعب المراس لا يُمكن التحكم فيها إلا بلغة عملية موضوعية ذات مبادئ وإجراءات محددة وواضحة المعالم، لغة تترفع عن إطلاق الأحكام الجزافية وما يتبعها من تهكم واستهجان.

وضمن هذا المجال حاول "مُحَمَّد الدغمومي" تأطير قراءات التنظير ونقد النّقد بشروط لا يُمكنهم الاستغناء عنها، ومن دونها لا يُمكن نعت صاحبها بالمنظّر أو ناقد النّقد، إذ يوجب على الأول – مثلا – أن يضمّن خطابه خاصيات ثمانيةٍ تجعل منه مشروع تفكيرٍ في بديل ضمن مجال النّقد، يتأسس هذا المشروع على سؤال مركزي يكون له بمنزلة الفرضية، ويعتمد استراتيجية تتوخى تغيير مشروع أو مشروعات سابقة عليه، ووعيا إبستيمولوجيا يستوعب مرجعية محددة؛ ويستخدم مفاهيم نسقية متضامنة وملائمة لها صفة نسق مستقل ولو نسبيا؛ ولغة اصطلاحية بدرجة كافية – على حدّ تعبيره – ويملك قوة استدلالية محققة للمعقولية والمقبولية وأخير يمثل صيغة نظرية معبرا عنها، وتكون إمّا مقترحة لصيغة جديدة أو معدلة لصيغة سابقة، ويشترك "ناقد النقد" مع "المنظّر" في الخاصيات الخمس الأخيرة المتمثلة في الوعي، والمفاهيم النسقية، واللغة الاصطلاحية، وقوة الاستدلال، والصيغة النظرية، ويزيد عليها بثلاثٍ أخر تتمثل في ضرورة امتلاكه لمجموعة قواعد مستمدة من مرجعية محددة سواء كانت نظرية أو منهج أو علم؛ وأدوات إجرائية تمكّنه من السيطرة على موضوع اشتغاله، والاعتماد على استراتيجية يتوخى من خلالها إنتاج صورة مغايرة لصورة الموضوع المشتغل عليه حال الانطلاق[2]، فاستيفاء هذه الشروط حسب الدغمومي هو ما يجب أن يعمل الناقد النقد على تحقيقه وإلا عد متطفلا عن مجال غير مجاله.

أما الباحث والناقد "حميد الحمداني" فقد عمل على تأطير ممارساته في "نقد النّقد" ببعض الخطوات المنهجية والتنظيمية مستمدا إيّاها من دراسة للناقدة الفرنسية "جوهانا نتالي"، وتترتب هذه الخطوات الثمانية كالتالي[3]:

1 ينظر يمينة بن سويكي: نقد النقد، المفهوم والإجراء، ص46.

2 ينظر مُحَمَّد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص12.

3 ينظر حميد لحمداني: **النقد الروائي والإديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، (بيروت)، ط1، آب 1990، الصفحات (9، 10)، وص120 وما بعدها (دراسات تطبيقية لكتب)، ويمينة بن سويكي: نقد النقد، المفهوم والإجراء، ص50، 51.

1. **الأهداف:** ويُعنى فيها بالغاية التي توخّاها النّاقد في ممارسته النقدية، وما يتّصل بها من نوعية اختياراته المنهجية المرتبطة بفلسفته الخاصّة.
2. **المتن:** ويُعنى فيه بما يتصل بتحديد متن دراسة النّاقد، وأبعاد اختياراته على مستوى تحليله المنهجي.
3. **الممارسة النّقدية:** ويعنى فيها بتبيّن الكيفية التي وصف بها النّاقد الإبداع[1]، وتتضمن طريقة تحليله وإعادة تركيبه، وعلاقة ذلك باختياراته المنهجية، ومدى مطابقتها مع مقترحاته النظرية، وما يمكن أن تشخّصه هذه المحاصة من تقصير أو انحراف عن المنهج المعلن أو خطأ في التقدير.
4. **الوصف:** ويُعنى به وصف الكيفية التي وصف بها النّاقد المادة الإبداعية موضوع اشتغاله، وهي عملية تبرز من خلالها ثقافة "ناقد النّقد".

ويعتبر بعض الباحثين هذه العملية الأخيرة علامةً فارقةً[2] في عمل ناقد النقد؛ فهي ما تطبع عليه ميزة خاصة عن غيره من المشتغلين في مجاله.

5. **التنظيم:** الوقوف على "زاوية النظر" التي انطلق من النّاقد.
6. **التأويل:** يتناول من خلاله الخلفية المنهجية للناقد، وهي ذات طابع تأويلي.
7. **التقويم الجمالي:** تتم فيه عملية مقارنة بين العمل المدروس وأعمالا أخرى.
8. **اختبار الصّحة:** تختبر من خلاله صحّة المعلومات النظرية، ومدى شمولية التحليل وسلامة النتائج، وهو وعادة ما يُلجأ إليه حينما يتم الاعتماد على نصوص محدّدة؛ لتفادي الوقوع في متاهة القراءة المضّادة.

وناقد النّقد في اعتماده على هذه الخطوات قد يستغني – مثلا – عن خطوتي التأويل والتقويم الجمالي، إذا ما كان توجهه غير إيديولوجي، كما قد يستغني عن خطوة اختبار الصّحة الذي لا يلجأ إليه – حسب الدارس – إلا مع النّصوص المحددة؛ لتفادي الوقع في متاهة القراءة المضادة – بتعبيره – ، كما أنّه قد يعالج خطوة ضمن أخرى كما تجسدت في معالجة "حميد لحمداني" لاختبار الصّحة

1 ينظر حميد لحمداني: النقد الروائي والإديولوجيا، ص10، ويمينة بن سويكي: نقد النقد، المفهوم والإجراء، ص51.

2 نفس المرجعين.

والتقويم الجمالي ضمن خطوتي الوصف والتأويل، في دراسته لكتاب "البطل المعاصر في الرواية المعاصرة"[1] ضمن المؤلف المرجع.

وقد اختصر تقسيم هذه الخطوات عند الناقد "آراء عابد الجرماني" – مثلا – في كتابها "اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية" في أقسام ثلاثة كبرى، ضمّ كل قسم منها –عناصر إجرائية مفصلة كما يلي[2]:

1. **الغايات:** وضمّت إليها عتبة الكتاب النقدي، والمنهج، والمصادر والمراجع، والمصطلح.
2. **المتن:** وضمّت إليه طبيعة المتن الروائي، والكيفية وتوزيع المتن المدروس.
3. **الإجراء النّقدي:** وهو الإجاء الذي قام به الناقد من خلال عمليتي التصنيف، والتنظيم، وأحكام القيمة.

ويبدو أن العناصر الإجرائية المؤطّرة ضمن هذا التقسيم – وكما أثبتته الباحثة "يمينة بن سويكي"[3] – لا تخرج عمّا قدّمه الدارس "حميد لحمداني" موسعا من جهة ومجملا من جهة أخرى، وتجلى التوسع ضمن هذا التقسيم الأخير بتفصيله في معطيات الإجراء الأول (المسمى بالغايات).

بالإضافة إلى اصطباغ هذه العناصر بالطابع التعريفي فقط في مقابل اعدامها لصفة الإجرائية التحليلية التي تقدم للقارئ معرفة نقدية، واتساع رقعتها استخدامها ضمن المناهج المتسمة بالطابع العلمي الموضوعي فهي لا تختص بمنهج نقدي معيّن[4]، ومن غير الإمكان عدّها كذلك.

أما فما يخص تلك الخطوات الثمانية المتبعة في دراسة "حميد لحمداني" فقد ربطتها علاقة واضحة – كما وضّحته الباحثة أيضا – بتلك المنطلقات المنهجية المعتمدة في "نقد النّقد" والمتمثلة في المقاربات الثلاثة التالية الوصفية – والإيديولوجية – والإبستيميوجية، والتي فصّل فيها الباحث والناقد "محمّد مريني" القول، وعاب على الأولى الانطباعية وغياب التأمل والضوابط المنهجية، كما عاب على

1 حميد لحمداني: النقد الروائي والإديولوجيا، ص147.

2 ينظر آراء عابد الجرماني: **اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية**، منشورات ضفاف (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 1433، 2012، (المقدمة)، ص14.

3 ينظر يمينة بن سويكي: نقد النقد، المفهوم والإجراء، ص51.

4 نفسه.

الثانية اختيارها غير السليم لمنهج يعتمده – في الأساس – ناقد الإبداع الأدبي لا ناقد النقد، مع افتقاده للموضوعية العلمية حيث تحدد المواقف وتطلق الأحكام مسبقا؛ أي قبل بدء التحليل، ويبقى الاختيار الصائب – حسبه أيضا – في الاعتماد على المقاربة الإبستيمولوجية، تلك التي تجاوزت الوصف إلى التحليل وارتقت بالتحليل إلى مستوى التأمل الإبستيمولوجي المحلق بين مختلف الإيديولوجيات[1]، ولا يصدر عن إيديولوجية واحدة موحدة مستقطبة من قبل اتجاه خاص أو مذهب معين.

إنّ ناقد النقد – حسب "مُحَمَّد مريني" – سيتمكّن باعتماده على هذه المقاربة الإبستيمولوجية من أن يستفيد من مبادئ ونظريات مثلت اتجاهات تحليلية في مجال العلوم الإنسانية مثل الهرمنيوطيقا في تفسيرها للنصوص التاريخية والدينية والأدبية، والإبستيمولوجية التحليلية في محاولتها تحديد قواعد للخطاب في مجال العلوم الإنسانية، وهي التي استفاد منها الباحثان "هايد كوثنر"، و"سنيد" في تحديد مقاييس الطابع العلمي الثلاثة للنظرية الأدبية والمتمثلة في الموضوع النظري، ودقة لغة الوصف، وإمكانية البرهة على الإثباتات، وأخيرا السيميولوجيا التي تتيح له إمكانية الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص المدروسة في ارتباطها بمختلف العوم الاجتماعية، حيث اخترقت السيميائية هذه العلوم وقامت بمساءلة وإعادة بنائها[2]. وقد توزعت المدونة العربية في مجال نقد النّقد، حسب هذا التصنيف، بين الأنواع الثلاثة، وخلص الباحث "مُحَمَّد المريني" بأنّ وضعها يوضح أنها في حالة تطور ما بين المقاربتين الوصفية والإيديولوجية نحو المقاربة الإبستيمولوجية، ومن أمثلته على ذلك دراسات "جابر عصفور" للنقدين العربيين القديم والحديث، و"حميد لحمداني" في النقد الروائي، و"مُحَمَّد الدغمومي" الذي تحوّل إلى الاعتماد على الإبستيمولوجيا في اشتغاله بنقد النقد جاعلا إياه مدخلا له ضمن هذا المجال.

1 ينظر يمينة بن سويكي: نقد النقد، المفهوم والإجراء، ص51. وأيضا مُحَمَّد مريني: نقد النّقد، في المفهوم والمقاربة المنهجية، ص42 – 49.

2 مُحَمَّد مريني: نقد النّقد، في المفهوم والمقاربة المنهجية، ص50–52.

وفي الأخير يُمكن التذكير بأنّ هذه الصفحات قد احتوت عرضا تمهيديا، قام بعملية كشف عن طبيعة التلقي السيميائي في النقد العربي وأول ما ألف فيه أو ترجم، ويتضح من خلاله بأنّ نقد النقد العربي قد نشأ بوصفها ممارسة تجريبية نشأة طبيعة مهد إليها إلحاح الدارسين والنقاد العرب على ضرورة تناول التراكم المعرفي الناتج بالقراءة التمحيصية التي تسمح بإعادة فحصه وتصحيحه، كما توضح أيضا بأنّ هذه الممارسات النقدية قد تأخر تنظيرها – على الرغم من ذلك الإلحاح – نظرا لعدة عوامل منها حجم التراكم غير الكافي، واتساع رقعته، والاجتهادات الفردية وانعدام التنسيق الأكاديمي – خاصة – بين الباحثين، الأمر الذي جعل من مجالها المعرفي "نقد النقد" يصنّف في عداد المشروع غير المكتمل، سواء في جانبه المفهومي وصياغته النظرية أم في جانبه الوظيفي وصياغته الإجرائية، ومن ثم فهو لا يزال في حاجة إلى عمل كبير وجهد معرفي ومنهجي ومادي كي يكتمل ويستقل بذاته، وتقطف ثماره.

الفصل الأول:

الرؤية الفكرية والمرجعية المنهجية

للنّاقِد "عبد الحميد بورايو"

أوّلا – أزمة المنهج في الدراسات الأدبية – إشكاليات ومقترحات

1 – نقد المرجعية الإيديولوجية المؤسساتية

2 – نقد المرجعية المنهجية في الدراسات الأدبية

ثانيا – منظومة المناهج النقدية في المدونة

1– النقلة المنهجية وأسبابها – من السياقي إلى المحايث

2 – التركيبة المنهجية – المبادئ المشتركة

ثالثا – المنهج السيميائي السردي – تقديم وصفي

1 – نُبذة تعريفية عامّة

2 – المبادئ المستفادة من بحوث "فلاديمير بروب" و"ليفي ستروس"

3 – مستويات التحليل السيميائي السردي

جدير بالقول إنّ الدراسات الأدبية والنّقدية التي قام بها الباحث **والنّاقِد** "عبد الحميد بورايو" لم تأتِ من فراغ، وإنّما مصدرها رؤية فكرية ومنهجية من صنف الرؤى الثورية المحمّلة بقطيعة إبستيمولوجية والهادفة إلى تأسيس قيم علمية جديدة، حيث لا يمكن تثبيت هذه القيم الجديدة إلا بإعادة النظر في الإيديولوجيات التي تقوم عليها المنظومات الفاعلة في المجتمع من زواياه المختلفة، وعلى وجه التحديد المنظومة التربوية التعليمية في ارتباطها المباشر أو غير المباشر مع منظومتي القيم الاجتماعية والاقتصادية، حيث تتكاتف في ظلهما مجموع العوائق والظروف التي تقف عقبة أمام تطوّرها وإعطاء القيمة اللازمة لما تنتجه سواء في مستوى المعرفة أو في مستوى الإنسان[1]، وهي لكي تلزم المجتمع بإعطائها هذه القيمة المستحقة يجب عليها أن تقف من منظوماته موقفا وسطا؛ ففي الوقت الذي تعمل فيه على تتجاوز عقباتها ينبغي عليها في الآن نفسه أن تستجيب لنداءاته وتأخذ بيده، وترتقي بمخرجاتها المعرفية والإنسانية إلى مستوى طموحاته، وبحكم التخصص الذي انطلق منه **النّاقد** في تأمّلاته لهذه الإشكاليات التربوية والتعليمية فقد رأى فيما يتعلق بالتخصصات الإنسانية والأدبية أنّها تعاني ضعفًا وركودا تولّد عنهما نظرة دونية وتهميشا عان منهما الطلبة الجامعيون من متخرجي هذه التخصصات الإنسانية، سواء في محيطهم الاجتماعي أو في محيطهم الاقتصادي حيث يتمتع خريجو التخصصات العلمية والتقنية بالحظ الأوفر فيه، وتشتد الضائقه أكثر كلما زاد تفاعل المحيطين وتأثيرهما معاً على الموظف الإنساني! الأمر الذي دفع النّاقد إلى إرسال زفرات نقدية – شديدة اللهجة في بعض الأحيان – يدعو من خلالها إلى تجديد روح الإنسان واستعادة جماليات الإبداع الأدبي بتجديد طرق البحث العلمي في التخصصات الإنسانية – بصفة عامة – والأدبية بصفة خاصّة، واستخدام ما جدّ في نظرياتها وتطبيقاتها من أدوات إجرائية ووسائل منهجية، تعين على تجديدها وتطويرها داعما دعوته في تبني التوجه العلمي في دراسة الأدب وتجديد أطره، بالاستعانة بما استحدث في الثقافة الأوربية والغربية بصفة عامة، سواء في مجال البحث النظري تأريخا وتأصيلا أو الدراسة التطبيقية ممارسة وتحليلا.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: **منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، 1994، ص3.وجان كلود جان كلود كوكي: **السيميائية مدرسة باريس**، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، (الجزائر) ط1، 2003 (مقدمة المترجم)، ص10.

لقد اختصّ **النّاقِد** مجال الأدب العربي – باعتبار موقعه كأستاذ وباحث في مادة الأدب العربي والآداب الشعبية – بقراءات نقدية سارت في اتجاهين[1]:

1- اتجاه أوّل صوْب محيطه الخارجي؛ حيث الواقع المؤثر في دراسة الأدب العربي وتدريسه بطريقة غير مباشرة، وهو واقع مجحف في عمومه كما تجلّى لدى النّاقد.

2- اتجاه ثانٍ صوب الدراسات الأدبية ذاتها سواء منها القديم والتقليدي أو الحديث؛ حيث تسود الذاتية والانطباعية والنظرة الجزئية البسيطة للقضايا، وتنعدم معها الرؤية الموضوعية الشمولية المستندة إلى الشروط العلمية من جهة، ومن جهة أخرى تهيمن عليها المقولات والوسائل المنهجية، المستعارة من أدبيات العلوم الإنسانية ودراساتها التي تقوم على إيديولوجيات ومبادئ فلسفية ونفسية واجتماعية وأنثروبولوجية بأهدافها المعلنة أو غير المعلنة.

تلك المبادئ والأهداف التي لم ير فيها النّاقد توجها خاصا يخدم الخصوصية الفنّية خاصّة، محاولا بعد جملة من الانتقادات والملاحظات تقديم مقترحات بديلة يعتقد بإمكانية تعويضها "الأدبَ العربي" ما فاته من رقي وازدهار في ظلّ مناهج تحليل معاصرة محكمة البناء، وثرية بالأدوات الإجرائية والوسائل المنهجية التي ستجعل من تدريسه عملية تقنّية للكشف عن مكنوناته واستخراج جواهره ولآلئه في احترام تامّ لخصوصياته اللغوية والفنّية، وحتى الثقافيه والإيديولوجية.

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص3 وما بعدها.

أولا : أزمة المنهج في الدراسات الأدبية – إشكاليات ومقترحات:

1– نقد المرجعية الإيديولوجية المؤسساتية:

1. صور الأزمة في المدرسة الجزائرية:

تناول **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" قضية تدريس نصوص الأدب العربي والدراسات القائمة عليه وما عانته في فترة الاستقلال – السبعينيات والثمانينيات تحديدا – من جمود وركود، تحت مسمى " أزمة تدريس " مركّزا على المؤسسة التعليمية الجزائرية – مرحلة التعلمي الثانوي نموذجا –، وهذا الحكم (أزمة) كان قد أطلقه –كما سلف ذكره – من منصب الأستاذ المدرّس؛ فهو بذلك يُعتبر شهادة تاريخية وتأصيلا للأزمة المنهجية في الدراسات الأدبية والنقدية في عمومها، انطلاقاً من حاضنتها الأوّلى – المدرسة الثانوية، وبغرض معرفة مواطن الضعف والتشخيص الدقيق والشامل لعناصر الأزمة، صدّر **النّاقد** طرحه بإشكالية ثلاثية الأبعاد، بحيث تسع العناصر الأساسية للعملية التعليمية ذات التأثير المباشر، في حدوث مثل هذه الأزمات، سواء بتثبيتها أو رفعها، وقد تمثّلت هذه العناصر – عنده – في[1]:

- **المنهجية،**
- **التدريس،**
- **نصوص الأدب العربي،**

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص9، 10.

مع التنبيه إلى خطورة "الأطراف الأخرى باختلاف درجة قربها من مسألة تدريس الأدب العربي، وهي ذات طبيعة مؤسساتية واقتصادية وإيديولوجية ومنهجية."[1] حيث تتعمّق الأزمة ويتعقد حلّها باتساع تأثيرها على المنتوج الإنساني والأدبي والعلمي والعملي.

ومن بين صور الحياة الدراسية التي تبلورت لديه كعامل أساس أسهم في إحداث الأزمة الأدبية، أو في تغذيتها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، صورة أطراف التواصل الثلاثة ضمن كل عملية تعليمية (المعلم – المادة – المتعلم)، بالإضافة إلى الإطارين المرجعيين الفكري والإيديولوجي المقيدين لها، حيث لا يُمكن لهذه العملية أن تتم في إطار خارج عنهما، ولكل طرف من أطرافها صورة خاصة التقطت بهذا الشكل:

- ✓ صورة **المعلم**؛ كطرف أوّل فاقد لروح الإبداع والمبادرة بمعالجته الآلية للنصوص الأدبية، وتكراره لإكليشهات وأحكام جاهزة[2] فُرضت عليه فرضا في الكتب المدرسية.
- ✓ صورة **مادة** التدريس؛ المتسمة بالجمود والتقليد في غياب وعي المؤطرين لدراستها بظاهرتيها اللغوية والأدبية؛ بإهمالهم لتربية الذوق الأدبي وجمالية الكتابة كصناعة لغوية، وعجز النصوص الإبداعية المنتقاة عن تمثيل التنوع الثقافي العربي[3]، وامتداداته التاريخية والجغرافية.
- ✓ صورة **المتعلم** المشاغب؛ وغير المهتم بالمادة الأدبية ولا اللغوية، وهو التجاهل الصادر من شعوره باللاجدوى من دراستها[4]، في تأثّر واضح بمحيطه التعليمي في ركوده وجموده.

1 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص11.

2 نفسه، ص9، 10.

3 نفسه، وينظر أيضا عبد الحميد بورايو: **البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية: الأداء، الشكل، الدلالة**، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) ط،06-1998، ص20.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص10، 11.

2. عوامل الأزمة المنهجية:

يُرجع **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" سبب التشوّه الظاهر على صفحات صور كل من المعلم والمتعلم والمادة الدراسية إلى عوامل داخلية وأخرى خارجية، تمثّلت هذه الأخيرة في عناصر من أهمها عنصري التهميش والتشويه الذي طالها منذ الفترة الاستدمارية واستمر إلى عهد الاستقلال نتيجة توجهات سياسية واقتصادية وثقافية مثل النظام الديمقراطي، والقطيعة الثقافية، والاختلاف الإيديولوجي بين النخب المؤثرة على مجالي التعليم وسوق العمل، ويتوضّح ذلك من خلال البسط التالي:

أ. التهميش والتشويه:

تمثّل كل من التهميش والتشويه في معاناة اللغة العربية الفصحى وآدابها وفنونها المختلفة في فترة الاحتلال – خاصة – من التضييق على علمائها ومثقفيها وحصر تعليمها في المساجد والزوايا، ولم تسلم من ذلك فنون الآداب الشعبية وثقافتها فقد مُنع "فن الأراجوز" من الساحات العمومية عام 1843م من طرف المحتّل، وقد أسهمت الحركة الإصلاحية – حسب **النّاقد** – في عملية التهميش على الرغم من إبدائها لبعض التعاطف والتشجيع نحو الحركة المسرحية والشعرية الناطقة باللهجة العربية[1]، كما يؤكد **النّاقد** على ذلك.

ب. دمقرطة التعليم:

وهو النظام الذي انتُهج في فترة ما بعد الاستقلال، وعلى الرّغم من أهمّيته الكبيرة في أدبيات السياسة الإصلاحية إلا أنّ نتائجه – في رأيّ **النّاقد** – لم تكن مثمرة، وسبب ذلك راجع إلى صعوبة التحكم في النمو الكمّي للمتعلمين من جهة وتكييفه النّوعي معه من جهة أخرى، بالإضافة إلى غياب المتابعة بالعمل الملموس حيث كانت الفجوة كبيرة بين مثاليات الديمقراطية النظرية وتطبيقها في أرض

1 ينظر عبد الحميد بورايو: **الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر**، دار القصبة للنشر (الجزائر)، 2007، ص27. والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص19 – 21.

الواقع، بالإضافة إلى عملية التحديث المحتشمة للبرامج التعليمية، والافتقار للكفاءات والوسائل التعليمية[1] المساعدة على التأطير المنهجي.

ت. القطيعة الثقافية:

تجسّدت القطيعة الثقافية – حسب **النّاقد** – في انشغال المنظومتين التربوية والثقافية عن مسايرة التطور العلمي والمنهجي الحادث في تخصصات العلوم الإنسانية واللغوية سواء في أوروبا أو باقي دول العالم، وهذا الانقطاع قد ورّث المنظومتين إفلاس مؤسساتهما في إنتاج الوسائل والمناهج[2]، المعدّة لهذا النوع من التخصصات.

ث. أدلجة التعليم:

اعتقد **النّاقِد** أن صور الأزمة الأدبية المبلورة سابقا ما هي إلا مظهر لبنية فكرية وإيديولوجية بنمطٍ من "التفكير الظلامي المتعصّب وغير المتسامح والرّافض للاختلاف ولوجود الرأي الآخر، والدّاعي لإيديولوجيا واحدّية وشموليّة ومطلقة وذات طبيعة اقصائية""[3]! وبسبب كل ذلك دخلت المؤسسات في عزلة حُرَمت معها الدراسات الأدبية – عموما – الاستفادةَ من المكتشفات المنهجية الجديدة (*) خاصّة تلك الداعية إلى علمنة الدراسة الأدبية[4] استناد للمنجزات العلمية في اللسانيات الحديثة وما دار في فلك موضوعيتها وعلميّتها.

ويلاحظ على لغة **النّاقِد** في وصفه الأخير، علّو الصوت الدال على روح غاضبة مشحونة بعصبية ما عملت على إخراج خطابه من إطار الموضوعية التي تغنّى بها في أطروحته – والتي كما بدت أنّها سمة غالبة عليها –، وهو وصف فيما يبدو موجّه إلى التيار الديني والإصلاحي ممثلا في جمعية

1 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص11.

2 نفسه، ص14.

3 نفسه، ص10.

(*) تكرر ظهور هذه الفكرة في أكثر من عنصر باعتبارها الفكرة الأساس التي يقوم عليها نقده.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص25، ومنطق السّرد، ص 10 – 15.

العلماء المسلمين، وإنْ لم يصرّح بذلك، تلك الجمعية التي كان "لرجالها دور أساسي في توجيه تعليم مرحلة ما بعد الاستقلال، وخاصّة في تعليم اللغة العربية وآدابها." [1] كما أثبت **النّاقد** نفسه في موضع من مدوّنته، واعترف لعامليها بالجهود المبذولة، والروح الكفاحية التي سكنت معلميها في النهوض بها، بالرغم من قلة التأليف لديهم والتي فرضتها حيثيات الفترة التأسيسية[2] التي عايشوها ومتطلباتها الفعلية في ميدان التعليم، وهي الفترة التي شابهت فترة بحثه واشتغاله بقضية التجديد في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، حيث أخذ الجانب التعليمي جلّ اهتمامه وانشغل به عن الجانب التأليفي التأريخي والتأصيلي كما جاء في حواره مع مجلة التبيين.

ج. أدلجة الاقتصاد:

هيمنت على المنظومة الاقتصادية إيديولوجيا ثقافية وتقنية مفرنسة، تميّزت برؤيتها الدونية للتخصصات الإنسانية والأدب العربي ولغته، خاصة، مما ترتب عليه نتائج كارثية تجاوزت سوق العمل إلى الحياة العلمية والاجتماعية، حيث التهميش مصير هذا النوع من الدراسات، وسوء التقدير المجتمعي مصير باحثيها، بالإضافة إلى نقلها الحرفي للمنظومة التقنية الغربية، دون أيّ اعتبار للإطار الثقافي المستقبل لها[3]؛ أي الإطار العربي[(*)] المقابل لإطار إيديولوجيتها المفرنسة.

إنّ الخروج من هذه الأزمة المعقّدة – أزمة المنهج في تعليم مادة الأدب العربي وفنونه – وحلّ ما ينجم عنها من إشكاليات لا يُمكن تحقيقه – في اعتقاد **النّاقد** – إلا بتوافر عوامل عدّة، يمكن ترتيبها في الخطوتين التاليتين:

---

1 عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص11، 12.

2 نفسه، ص12، وعبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص20، وأيضا مجلة التبيين: **حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد عبد الحميد بورايو، من توقيع د. علي ملاحي** (الجزائر) العدد 33، بتاريخ: 1 نوفمبر 2009، ص153.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص13. والأدب الشعبي الجزائري، ص27 و28.

(*) إذ يؤكد الناقد على سيطرة حاملي الصفة المعرّبة على المجالين الثقافي والتربوي – خاصة – وقد أرخ المفكر "مالك بن نبي" لهاتين الطائفتين إلى ما قبل الثورة التحريرية، ويصف العالم الثقافي الذي كان يجمعهما بالخليط غير المتجانس، حيث "لا تستطيع فكرةٌ أن تنبثق مؤمنة بنفسها لتقود الشعب الجزائري إلى مصيره" ويبدو أنّ أمر هذا الانفصال استمر إلى فترة ما بعد الاستقلال، وكلا النخبتين لم تحققا للشعب الجزائري الاتصال بالحضارة، لغياب الأفكار الأصيلة من ناحية، وافتقاد الأفكار الفعالّة من ناحية أخرى. ينظر مالك بن نبي: **مشكلات الحضارة، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي**، دار الفكر المعاصر (لبنان)، دار الفكر (سورية)، ط4، إعادة 1423، 2002، ص140، 141).

أ. امتلاك القدرة على تجاوز مجموع العوائق المذكورة أعلاه، والظروف المساعدة على نشأتها واستمرارها.

ب. العمل الجاد للحاق بركب المعرفة الإنسانية؛ بالاحتكاك بصنّاعها والإحاطة بما جدّ فيها من نظريات ومناهج تهتمّ بدراسة النصوص الأدبية.

2 – نقد المرجعية المنهجية في الدراسات الأدبية:

اعتبر **النّاقِد** مسألة المنهج في الدراسات الأدبية والنقدية أهمّ مشكلة طرحت في العصر الحديث ولازالت المناقشات تدور حولها إلى اليوم، وقد حاول من جهته تشخيص أسباب هذه الأزمة المنهجية في المجالين الثقافي والتربوي في الجزائر، على وجه التحديد، متناولا إيّاها من ثلاثة جوانب، تمحورت كالتالي[1]:

- ✓ دراسات الأدب الشعبي
- ✓ دراسة الأدب الفصيح وتدريسه
- ✓ منهج الدراسة و/أو التدريس

1. دراسات الأدب الشعبي:

يتضّح من خلال طرح **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" موقفه السلبي اتجاه تلك الدراسات التي أنجزت في فترة ما قبل الاستقلال، سواء أكانت من قبل الباحثين الفرنسيين أو الجزائريين، والتي قامت على أساس دراسة الأدب الشعبي، لكنها لم ترق لا في جانبها النظري ولا في جانبها المنهجي إلى مصاف الدراسات الشعبية المستحدثة في أوروبا – على وجه التحديد –، فجزء منها قد غلب عليه الطابع النفعي خدمة لسياسة المستعمر، والجزء الآخر اكتفى أصحابه بترجمة النصوص، والتعليق عليها، وتفسير الإشارات المتعلقة بالمعتقدات أو الأصل العربي للقصة وسبب انتشارها، وما إلى ذلك من اهتمامات لا تخص أدبية النصوص في حد ذاتها؛ لقد كادت هذه الدراسات – حسبه – أن تفتقد

1 يُنظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص15 – 26، والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص20.

التّصور النظري العام والمعالجة المنهجية الدقيقة، بسبب غلبة الطابع الانطباعي والعفوي على عمليات الوصف والتحليل المعتمدة فيها، الأمر الذي لا يمكن معه العثور على تطبيقات نفسية أو أنثربولوجية وظيفية أو بنائية أو مورفولوجية، ولا حتى على دقة المدرسة الفنلدنية ومنهجيتها في التأصيل للفن القصصي[1]، ومن ثم فمشكلة الأدب الشعبي مع هذه الدراسات مزدوجة فلا هي دراسات أدبية نقدية متخصصة، ولا هي ترقى إلى مستوى الدراسات التأريخية إذا ما ادعى أصحابها سيره في هذا الاتجاه.

2. دراسات الأدب الفصيح:

أرّخ **النّاقِد** لأزمة المنهج في دراسة الأدب العربي الفصيح، انطلاقا من المدرسة الثانوية في الجزائر محاولا في ذلك إبراز مظاهرها وتشخيص أسبابها، ومن أبرز هذه الأسباب – حسبه – اعتماد المنهج التاريخي[(*)] في دراسة فنون الأدب العربي وهيمنةُ وسائله وإجراءاته القائمة على مبدأ التحقيب الزمني للمادة الأدبية، وانعكاسات هذه الهيمنة السلبية على "أدبية" الأدب وخصائصه الفنّية، بالإضافة إلى إشكالية الأدوات الفنّية ذاتها ووسائلها المعتمدة حيث قصرت عن تمثّل المادة التي اشتغلت عليها[2]، ومن ثم لم يستفد الأدب الشعبي من كل تلك الدراسات، وبقي مغمورا لا قيمة له.

وقد استند في أثناء مناقشته لأسباب أزمة الأدب الشعبي ودراساته، على أبرز جوانبه المتمثلة – لديه – في مفهوم الأدب ضمن المنهج التاريخي، وكذا الوسائل المنهجية المستمدة من المناهج التقليدية خاصة منها تلك الموروثة عن البلاغيين والانطباعيين، كما تطرق لطبيعة المنطلق النقدي المستمد من تلك المناهج، وأخيرا مبدأ الاقتطاع والأحكام الجزئية، وهو في أثناء مناقشته لهذه المسائل لا يبتعد كثيرا –كما سيلاحظ – عن جملة الانتقادات المقدّمة من قبل النّقاد السابقين عليه، خاصّة منهم أولئك

1 يُنظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص15، والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص20.

(*) النقد التاريخي للأدب يدرس "العوامل المؤثرة في الأدب وصلته بزمانه وعصره". وفي دراسته هذه يُعنى بعناصر العملية الإبداعية الثلاثة (المبدع، النص، المتلقي) فهو " يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب". وانطلاقا من اعتبار العملية الإبداعية حدث تاريخي، له ظروفه ودوافعه، وذو علاقة بالبيئة التي نشأ فيها. للتوسع في ذلك ينظر فائق مصطفى: **في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات**، مديرية دار الكتاب (العراق)، ط1، 1410هـ، 1989م، 169، مُحَمَّد مندور: **في الأدب والنقد**، نهضة مصر (مصر)، ط 1988، ص17.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص13، 14، ومنطق السرد، ص13.

المتأثرين بالنّقد الجديد في أوربا وأمريكا، ومن أبرزهم في النّقد الحديث "جماعة الديوان" وما اشتهر من معاركهم الأدبية وصولاتهم النقدية.

أ. مفهوم الأدب:

لم يخرج مفهوم الأدب – في النقد العربي الحديث عامّة – عن كونه وثيقة تاريخية للظروف المحيطة بالإبداع وبطاقة شخصية لمبدعه، ومطالبة القارئ بحل شفراتها تلك متقمصاً شخصيّة المتحرّي النفسي والتاريخي، ولذلك " ظل الأدب يعتبر هيكلا أجوف، يتم ملؤه من طرف المؤلفين الذين يحمّلونه قضاياهم وهمومهم ومشاعرهم، ويأتي فيما بعد القارئ لكي يعتصر هذه الإسفنجة، ويعيد استخراج العناصر التي انتفخت بها ليعيها ويكتشفها، وذلك من خلال الربط بينها وبين ما عرفه من عصر المؤلّف وسيرته الذاتية"[1]، وبما أنّ هذه الوثيقة قد حملت ما لا تحتمله في العادّة فإنّ اعتصارها لن يخرج عن كونه " صورة مختزلة ومشوّهة" على حدّ وصف **النّاقِد**.

إنّ هذه الانتقادات الموجهة لأعمال النقاد العرب والجزائريين[(*)]– على الخصوص – ومنهجهم التاريخي لا تقتصر عليهم – طبعا – وإنّما كانت قد وجهت من قبل إلى أعمال رواد المنهج التاريخي في أوروبا أبرزهم "سانت بيف" (1804-1839م)، و"همبوليت تين"(1828-1893)، و"فردينان برونتيير" (1849-1906) هؤلاء النقاد الذين انطلقوا في دراساتهم منكرين على أصحاب النقد الكلاسيكي غوصهم فيما يتعلق بالذوق وأحكامه، ومتأثرين في الآن نفسه بأصحاب المنهج العلمي، من خلال محاولتهم وضع قوانين ثابتة للأدب ثبات قوانين العلوم الطبيعية بحيث تطبق على الأدب والأدباء كما تطبق قوانين الطبيعة على الكائنات الحية وجزيئات المادة[2]، لكنهم بالغوا في خروجهم عن خصائص الأدب واهتموا بمحيطه سواء حياة الأديب أو بيئته، فبالغ "سانت بيف" – مثلا – في تحرّيه

1 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص13.

(*) من أبرز النقاد الجزائريين التاريخيين هناك: أبو القاسم سعد الله في دراسته لشعر (محمّد العيد آل خليفة)، وعبد الركيبي في دراساته لـ (القصة الجزائرية القصيرة)، ومحمّد ناصر في دراساته لأدب الجزائري في مرحلة ما قبل الثورة مثل دراسته لـ (مفدي زكريا شاعر النضال والثورة)، و(رمضان حمود حياته وآثاره)، وصالح خرفي في مثل (الشعر الجزائري الحديث)، وقد قيل في حقّ منهجهم التاريخي، أنهم وجدوا فيه ضالته وانتقموا من خلاله للنصوص الأدبية التي اضطهدت في فترة الاحتلال، فأخرجوها من ظلمات القهر إلى نور الدراسات. ينظر يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص22 وما بعدها.

2 ينظر شوقي ضيف: **البحث الأدبي طبيعته – مناهجه – أصوله – مصادره**، دار المعارف، القاهرة (مصر)، ط7، 1972، ص85.

عن شخصية الكاتب وتفاصيل حياته العامة والخاصة، وبالغ "همبوليت تين" في إبراز تأثير البيئة على الأديب متغافلا عن فرديته وعبقريته كما يقول "سانت بيف"[1]. وهناك الكثير من الانتقادات(*) ضمن هذا المنهج والتي كان من نتائجها الأهم إقصاء مركز القضية من التحليل المتمّثل في خصائص الإبداع الأدبي الفنّية والأسلوبية وما سمّاها "جوزيف ياكبسون" بالأدبية كموضوع لعلم الأدب المقترح بديلا عن النّقد وأحكامه القيمية التعسفية.

ب. الوسائل المنهجية:

فيما يخص عنصر الوسائل المنهجية يؤكّد **النّاقد** "عبد الحميد بورايو" أنّه لا يُمكن لوسائل مستمدة من مقولات المناهج التقليدية – ويقصد بها مناهج النقد العربي القديم على ما يبدو – أن ترتقي إلى مصاف الأدوات الإجرائية المحكمة والمقولات العلمية الدقيقة – والظاهر أنه لا يقصد الوسائل المعتمدة في المنهج التاريخي على الرغم من استمدادها من المناهج العلمية أيضا – لأنّها مجرّد أدوات مختزلة في "مجموعة من المسلمات المنمطة والمتوارثة، والتي ترى أنّ النّص الأدبي مكوّن من أفكار وأسلوب، وتنقسم الأفكار إلى أساسية وفرعية، أما الأسلوب فهو مرة مجموع الصور البلاغية، كما قدمتها لنا مختصرات ومبتسرات البلاغة العربية المعيارية، ومرّة أخرى إكليشهات وعبارات محفوظة تعاني من الخواء والفقر، تقال عن اللغة وعن المعاني وعن مكونات القصيدة أو القصة، القصد منها تقديم أحكام جاهزة على النّص المدروس، وتكوين رأي قيمي حوله."[2] وهو أقصى ما يتوصل إليه ويبتغى بتقدير **النّاقِد**، وهو بالطبع أمر مرفوض عنده، وعند كثيرين ممن تأثّرا بالدعوات التجديدية لوسائل النّقد وقبلها، الهدف منه.

1 ينظر مُحَمَّد مندور: في النقد والأدب، ص 59، 60.

(*) يصفها "سيد قطب" – مثلا – بالمحاذير، وقد حدد عدد كبيرا منها في كتابه : **النقد الأدبي–أصوله ومناهجه**، دار الشروق (مصر)، ط6، 1410هـ- 1990م، ص148-150.

2 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص13.

ت. المنطلق النقدي:

إنّ أبرز ما يميّز الدراسات الأدبية العربية الحديثة تلك المعتمدة على الوسائل المنهجية الموروثة من البلاغة العربية والنقد القديم – حسب **النّاقد** – هو في استنادها على منطلقات صادرة لا عن مبادئ نظرية عامة ومقوّننة، وإنّما صادرة عن الحسّ الفني والتذوق البلاغي وحسن التقدير، وإن كانت معاني هذه التسميات تبدو في مستوى مهمّ من الجمال والرّقي إلا أنّ الجانب السلبي منها والمهم هو في قيامها على فرضيات مستمّدة من أحكام مُسبقة، تعينت من خلالها انطباعية النقد العربي في تناول النّص الأدبي، والانطباعية – كفكرة وكمبدأ – لا يُمكنها أن ترتقي إلى مقولات عقلانية معلّلة أو مبرهن عليها، كما لا يُمكنها الإسهام في بناء منهج[1] نقدي ببناء هيكلي متكامل.

ث. الاقتطاع والأحكام الجزئية:

ويعني به **النّاقد** اقتطاف فقرة من مجموع متن الشاعر أو الأديب، وتخصيصها بالدرس والتحليل، كوسيلة منهجية أساسية في دراسة الأدب العربي وتدريسه، وهذا الإجراء كما يذهب إليه **النّاقد** – والكثيرون قبلهم – مرفوض؛ وما ذلك إلا لقصوره عن تمثيل أدب المبدع في كلّيته أو المدرسة التي ينتمي إليها، فمهما صدر في حق هذا المقتطف من أحكام نقدية فإنّها تبقى أحكاما جزئية غير قابلة للتعميم أو التقنين في مستوى أدب المبدع ذاته، فما بالك أن ترقى إلى مستوى المبادئ النظرية[2]، التي يُطمح من خلالها إلى إنشاء نظرية أدبية عربية.

إنّ دارس الأدب المستند إلى مثل هذه المنطلقات والوسائل المنهجية – حسب **النّاقِد** – حاله كحال الصياد اليائس من المغامرة فالنظر إلى النّص الأدبي في شفافية السرد التاريخي سيُعقد من مهمّته لا محالة، وهي المهمّة التي تنحصر في تكوين نفسية الأديب ومجتمعه من خلال إبداع الفنّي، فلا الأديب مؤرّخا أمينا ولا الأدب يصرّح بمقاصده كي يمكنه القول بعلمية نتائجه وموضوعيتها؛ ذلك أنّ أساسَ الأدب لعبةٌ من التضمينات والإيحاءات وهو أساس يستحيل معه تشكيل صورة واقعية! بل

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص13.

2 نفسه، ص13 و14.

ستكون صورة مشوهة مقطِّعَة لأوصال النّص عاجزة عن إبراز العلاقة الرابطة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي[1]، وعن تمثل النّص في جمالياته الفنّية وفي كلّيّته الدلالية المجلّية لجواهره الكامنة وراء السطح، وراء المدرك من التعبيرات والأساليب.

يُمكن هنا – وقبل الاستمرار إلى المقترحات البديلة – التذكير بأنّ أزمة المنهج هذه لم تقتصر على الدراسات الأدبية في العصر الحديث، بل إنّ بعض الدارسين يؤرّخون لها منذ العصر العباسي ويرجعون بروزها إلى عوامل عديدة من أبرزها ما يكون يدور بين المتكلمين والملاحدة من نقاش وجدال، وأيضا دراسات المستشرقين فيما بعد حيث عزلت اللغة العربية عن باقي الفنون والعلوم، ويتضح ذلك جليا في مقال "محمود مُحَمَّد شاكر" الذي صدّر به كتاب "الظاهرة القرآنية" لـ "مالك بن نبي"، وانتقاده لمنهج الباقلاني في الموازنة بين الشعر الجاهلي والقرآن الكريم من جهة، ثم بين الشعر الجاهلي وشعر المحدثين من شعراء الإسلام من جهة أخرى، وهي السبيل الخطأ –كما يرى صاحب المقال –، حيث إنّ هذا النّوع من الموازنات تغلِب عليه نزعة المتحاورين نحو المغالبة والظهور، وإبراز معايب الشيء المقابل للشيء المراد إبراز إيجابياته وجمالياته، مثلما فرضت على الباقلاني إبرازٍ معايب الشعر العربي وأخطائه في مقابل إبرازه سلامة لغة القرآن الكريم وسمّو أساليبها ومعانيها، وهو المنهج الذي كان سببا – حسب صاحب المقال – في صرف الناس عن مدارسة الشعر العربي على المنهج الصحيح، والذي حاول توضيح معالمه ضمن المقال المذكور[2] "ثم تتابعت – حسبه – العصور على ذلك وعلى ما هو أشنع منه، حتى أفضينا به في هذا العصر الحديث إلى أقبح الشناعة، يوم فرض الاستعمار الغربي الغازي، على مدارسنا **منهجا** من الدراسة لا يقوم على أصل صحيح، كان يرمي في نهايته إلى إضعاف دراسة العربية إضعافا شائناً، لا مثيل له في كل لغات العالم التي يتلقاها الشباب في معاهد التعليم على اختلاف درجاتها. ثم طغت الشناعة بعد سنين، حين **عزلت** اللغة العربية كلها عزلا مقصودا عن كل علم وفن، وأصبح الشباب يتعلم لغته على أنّها درس محدد، هو ثقيل بهذا التحديد المجرم على كل نفس، وخاصة نفوس الشباب الغض. ثم لما أنشئت الجامعة، ودخلها هؤلاء الشباب على ما فيهم من الملل بلغتهم، ومن الاستهانة بأمرها، طلع قرن الشيطان – تعريض بـ "طه حسين" –

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص3، 4.

2 ينظر مالك بن نبي: **الظاهرة القرآنية**، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر المعاصر (لبنان) دار الفكر (سورية)، ط4 1987 (إعادة 2000/1420)، (تقديم: فصل في إعجاز القرآن) ص24 ومابعدها.

بفتنة (الشعر) والتشكيك في صحة روايته، وطار الشر إلى الصحافة، فاتخذت اللغة القديمة كلها لا الشعر الجاهلي وحده، مادة للهزء والسخرية، وللنكتة والزراية، لا بل تندروا بكل من بقي على شيء من المحافظة على سلامة اللغة"[1]، وصحّتها.

فهذه الأسباب – حسبه – هي ما وقفت بالشعر الجاهلي والأدب العربي من بعده – حيث وقف قديما في تلك الصورة المتقطّعة، وحالت بين علماء البلاغة والمنهج النقدي الذي يرتضيه الدرس الحديث.

ومن ثمّ يُلاحظ أنّ الأمر قد تجاوز ثلّة االمتعصبين المسيطرين في زمام المنظومة التعليمية الجزائرية حديثة العهد بالاستقلال، كما ذهب إلى ذلك **النّاقد** – والتي لا يُمكن لعاقل أن ينسى أو يتناسى ما عانته أكثر من غيرها مع خص شرس حاول لما يزيد عن القرن قلع الشخصية الجزائرية من جذورها، ومن بين أهمّ وسائله محاولاته في التعتيم والتضييق على مشروعها الإصلاحي والتأصيلي، مع تعدد طرقه بين الإبعاد والإقصاء من جهة أو الجذب والإغراء من جهة أخرى، كل ذلك لم يكن بالأمر السهل تجاوزه سواء قبل الاستقلال أو فيما بعد.

3. المنهج – اقتراح وتأصيل:

لقد برزت قضية المنهج – في الطرح السابق – كأهمّ قضية تحتاج إلى معالجة في الدراسات الفكرية والأدبية المعاصرة، وبحكم اشتغال **النّاقد** بالمجال الأدبي فقد اختصّه بالتحليل والتشخيص، وها هو الآن يحاول الإسهام في حلّ أزمته باقتراحه بدائل منهجية جديدة مبررا لبدائله من جانبين إجرائيين أساسيين في تعريف المنهج وهما جانبا: الكيفية والوسائل.

وقد قصد بالكيفية الطريقة التي تتم بها مواجهة النّصوص الأدبية في عمومها، أمّا الوسائل فقد بيّن أنها ما يكفل للنّص الأدبي المعين معالجة صائبة[2]، على حدّ قوله.

1 مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ص47.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص2.

وعلى الرغم من أنّ منبت هذه البدائل –كما سيتضح من طرح **النّاقد** – هو المحيط الثقافي الغربي ونظرياته الأدبية والنقدية المعاصرة، إلا أنّه فضل التأصيل لأساسها في النقد العربي القديم نموذجه في ذلك "ابن خلدون" قناعة منه بأصالة الفهم المنهجي العقلي والنّقدي عند هذا العلامة من جهة، واعتبارا مضمون كلامه خلاصة ما توصّل إليه النقد العربي القديم من جهّة أخرى، وليس بعيدا أنّ يكون تأصيله مقاربة منهجية منه فيما بين الإيديولوجيتين المتضادتين والمتحكمتين في مصير هذه الدراسات وباحثيها تعليما وتوظيفا في الجزائر، محاولا إبراز علاقة الأصالة بالمعاصرة في طرح علمي موضوعي لمؤسس علم الاجتماع باعتراف علماء الغرب وباحثيهم.

وقد تطرق **النّاقد** في هذا التأصيل إلى مفاهيم وقضايا منهجية أساسية تحدّدت بشكل بارز في علاقة النّص بالمنهج، ومفهوم الأدبية في النقد المعاصر، وعلاقة الخصوصية الإبداعية بالتقاليد الأدبية في النقد العربي القديم، وأخيراً مفهوم النّقد الأدبي باعتباره نشاطا معرفيا تجريبيا، ولتبيّن آرائه حول هذه المفاهيم والقضايا يُفضّل تناول كلٍّ منها حدّة.

أ. النص والفعالية المنهجية:

يثير هذا التركيب التقابلي إشكالية نقدية فيما يخصّ علاقة المنهج بالنّص الذي يدرسه، فهي علاقة اتسمت في أدبيات الدراسات النقدية بطبيعتها الجدلية التي يتصدّرها سؤال إشكالي من قبيل آلنّص أم المنهج؟ لتندرج تحته مجموعة من الأسئلة تدور حول سلطة أحدهما على الآخر وما ينتج عن ذلك من ترتيبات وإجراءات، تمكّن لصاحب السلطة على حساب المتسلّط عليه.

وفي هذا الجانب يُمكن القول إنّ **النّاقِد** قد أبان عن موقف يجعل من النّص أقوى قطبي العلاقة التقابلية، وذلك بإسناد الحكم له عن جدارة المنهج وفاعليته في استخراج مكامنه وتحديد قيمه الشكلية والدلالية من عدمها، فكلما تفاعل النّص مع معطيات المنهج أثبت هذا الأخير فعّاليته المنهجية؛ فـ"المناهج النقدية المطروحة في الساحة الأدبية تثبت جدارتها وتفوقها أو العكس بحيث تقل فعاليتها ويتأكد فشلها من خلال تعاملها مع النّص الأدبي ومواجهتها له."[1] حسبما يذهب إلى **النّاقد**.

1 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص2.

والإجابة عن هذه الإشكالية لم ولن يكون بالسهولة المتخيّلة، كما أنّ النّص الأدبي ليس هو ذلك الكائن الذي يعلن عن مضامينه بتلك السهولة التي تمكّن لمنهج ما الافتخار بفهمه لدلالاته العميقة ومراميه البعيدة، ذلك أنّ النّص الأدبي وظيفته الأساسية تكمن في حماية تلك الدلالات والمرامي بتنوعاتها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية، استنادا للغته الإيحائية والرمزية، ومن ثم تتجسد جغرافيته في طبقات كثيرة ومكثفة من المستويات التعبيرية ذات الإيحاءات الفنية والجماليات التصويرية المصدّرة للغموض.

وكما يؤثّر خطاب النّص الأدبي في تأكيد فعّالية المنهج وقدرته على التعمّق فيه من عدمه، تؤُثر مادته في تحديد وسائله المنهجية وآلياته الإجرائية باعتبار نظرة **النّاقد** للمنهج كمجموعةٍ من "الوسائل والإجراءات التي تمكّن من السيطرة على مادة معيّنة، وفحصها فحصا دقيقا، ومعرفة حقيقتها، والكشف عنها"[1]. حيث لا يُمكن السيطرة على مادة ما من دون مراعاة لطبيعتها واستمدادٍ لخصائصها، وهذا ما دفع رواد النظريات الأدبية والنقدية المعاصرة إلى البدء – قبل أي بناءٍ منهجي يُمكنها أن تبنية – بتحديد طبيعة المادة الأدبية؛ فماهية الأدب عند أصحاب هذه النظريات هي ما يحدّد المنهج المطلوب وهي ما يفرض عليه بشكل كبير تحديد طبيعة النظرة إلى جوانب النّص المختلفة، وانتقاء الوسائل والإجراءات المناسبة لها، بحيث تيسّر له كشف خباياه واستخراج جواهره.

إنّ مقارنة هذا التحديد مع التحديد الذي يرى بأن مفهوم المنهج يعبّر عن " امتلاك الناقد لرؤية شمولية تجيب مسبقا عن السؤالين التاليين: ما هي طبيعة الأدب؟ وما هي وظيفته؟"[2] لا يكشف عن تناقض بقدر ما يكشف عن دقة تحرّاها **النّاقد** باعتبار المنهج يعبّر أكثر عن الجانب الإجرائي في النظرية، فهي ما يوفر له الإجابة عن السؤالين فيما يخص مفهوم الأدب، ووظيفته، فتمكّنه بفضل ذلك من اكتساب الرؤية الشاملة التي تيسّر له إنتاج وسائله وإجراءاته للسيطرة على المادة الأدبية في أبعادها ومراميه المحددة له من زاوية النظرية المؤطّرة لحدوده.

إن المتأمل في مناقشة **النّاقد** للعلاقة الجدلية بين النّص والمنهج يرى بداية أنّ حكمه في أمرها كان محسوما لصالح النّص الإبداعي، حينما جعل لهذا الأخير سلطة في تحديد الوسائل والإجراءات

1 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص2.

2 حميد لحمداني: **المناهج الأدبية وطرائق التحليل**، ندوة دولية في موضوع سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر، تنسيق محمّد القاسمي، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2014، ص7.

المنهجية، والحكم على فاعليتها من عدمها من خلاله، لكن ذلك الحكم سينجلي خاصّة في تأكيده على أن تحديد مفهوم "الأدب" مرتهنا بتحديد المنهج المتناول له، في عبارات منهجية مقتضبة تبقي هذه العلاقة الجدلية قائمة، وهي العلاقة التي شغلت بال الكثير من الباحثين في هذه المضمار، بين قائل بقدرة منهج ما على اختراق النّص واستخراجه جواهره وتحديد خصوصياته الفنّية، ومخالف له يرى أنّ المناهج النقدية لا يمكنها المساهمة في تحديد مفهوم للأدب إلا من وجه واحد أو رؤية خاصة بها[1]، وهذا الرّأي الأخير هو ما أثبتت صحّته التجارب النّقدية وأبرزته خطابات نقد النقد، وأكد عليه التطور النظري والإجرائي المتجدد.

ب. الخاصية الأدبية:

لاقى المفهوم الذي حدّده "رومان جاكبسون" لمصطلح الأدبية "Littérarité" قبولا عند الباحثين والمهتمين بالبنية الشكلية للنصوص الأدبية، واستفادت منه المناهج ذات التوجه الشكلاني مثل البنيوية والسيميائية والأسلوبية(*)، فمن خلاله أكّد هؤلاء على أنّ الموضوع الذي يرتكز عليه "علم الأدب" المنشود ليس الأدب وإنما هو "الأدبية"، وهي ما يجعل من عمل أو أثر معطى محددا بوصفه عملا أو أثرا أدبيا[2]، قاصدا بها العناصر الجوهرية أو الخصائص النوعية التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص الأدبية من جهة، والنصوص غير الأدبية من جهة ثانية؛ فالنّص الأدبي – شعرا كان أم نثرا – ميزته الخاصة متمثّلة – تحديدا – في بروز شكله المجسّد لمحتوى المضمون[3]، فهو من جهة ذا طبيعة مادية تمكّن الدارس من تحليله وتحديد عناصره ومكوناته، ومن جهة أخرى فعلا تقنيا لا قيميا،

1 ينظر مناقشات حول ذلك عند حليمة خلفي: **إشكالية المنهج في تجربة محمّد بنيس النقدية (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته نموذجا)**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. حسان راشدي، جامعة فرحات عباس، سطيف (الجزائر)، السنة 2011-2012، ص73 وما بعدها.

(*) ناقش "رشيد بن مالك" هذه القضية متخذا موقفا سلبيا منها، حيث أدرج ضمن الأشكال الأدبية كلاّ من الصور والأنساق، والتنظيمات الخطابية و/أو السردية، وهي في رأيه أشكال "لا تملك ما يزكي خصوصيتها الأدبية التي تلتقي مع النماذج الخطابية الأخرى" وعليه "وفي غياب القوانين أو الانتظامات البسيطة الخاصة بالخطاب الأدبي، فإن الحديث عن الأدبية لا معنى له" في اعتقاده. يُنظر كتابه مقدمة في السيميائية السردية، ص50.

2 للتوسّع ينظر نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي**، دار هومة (الجزائر) 2010، ج2، ص96. وأيضا رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (مصر)، 1998، ص26. وأيضا عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب (ليبيا – تونس)، ط3، 1982، ص132- 172.

3 ينظر منطق السّرد، ص3.

باعتباره مجموعة من الطرائق ترتبط فيها طبيعته المادية بوظائف اللغة التعبيرية والتركيبية في إطار نظرية التواصل[1]، وقد تقتصر وظيفته – أسلوبيا – على إبراز نفسه كيانا تعبيريا متميز عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى، باعتباره استخداما نّوعيا وخاصّا للغة[2]، والمناهج التي تحترم هذه الخصوصيات – باختلاف وسائلها وإجراءاتها – تتجنّب العمل أو البحث بعيدا عن هذه الخصائص وما لا ينسجم وطبيعتها.

فكانت المناهج ذات التوجه الشكلاني – على ما دار حولها من نقد وما وقعت فيه من اضطراب – من أولى المناهج التي تغنت بهذا الاحترام الشديد للخصوصية الأدبية للإبداع وأقامت عليه –كما سبق ذكره – دعوتها إلى إنشاء علم للأدب يُهدف من خلاله إلى استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في كليته وشموليته، وقد أبهرت تلك الدعوة بما حملته معها من مواصفات ومعايير علمية موضوعية دارسي الأدب العربي الطامحين إلى الوصول بأدبهم ونقدهم إلى هذه المرتبة العالية من الانسجام بين الأدب ومناهج نقده، وارتأوا وجوب الاستفادة منها ومن دراساتها النظرية والتطبيقية، وقد مثّل **النّاقد** "عبد الحميد بورايو" أحد أولئك الرّواد الجزائريين الذين نادوا – بناء على مفهوم "الأدبية" – بضرورة إعادة النظر في تلك الدراسات التقليدية الموروثة والحديثة، سواء تلك القائمة على مناهج وطرق مستمدة من العلوم الإنسانية والفلسفية كعلم النفس والتاريخ وعلم الجمال، أم تلك القائمة على الانطباع والذوق وحسن التقدير، والتي من أبرز ما عاب عليها ابتعادها الكبير عن الأدب عموما أو خصائصه الأدبية تحديدا، فإنْ كانت المناهج السياقية قد عاملته باعتباره مجرد وثيقة لا قيمة لها في ذاتها، وإنما في إحالتها على الأرشيف التاريخي النفسي أو المجتمعي الذي لا يمثل سوى محيط خارجي لا علاقة له بأدبيته وفنيّته، فإن الانطباع بأحكامه المسبقة قد عجز عن فهم تلك العلاقة التي تربط الإبداع ببنائه الاجتماعي الصادر عنه[3]، وتبيّن من ذلك حجم الخطر الذي يحدق بالأدب شكلا وروحا.

---

1 ينظر يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر) ط1، 1429-2008، ص247 وما بعدها.

2 ينظر حميد لحمداني: المناهج الأدبية وطرائق التحليل، ص7-8.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص4.

وإمعانا منه في الرفض أكّد **النّاقِد** أنّ هذه النظريات والنظرات غير المقدّرة لخصوصية المادة الأدبية في مضانها ما هي سوى ركام من الكتابات النقدية عاجزةٌ لا محالة عن استكناه أسرار النّصوص الإبداعية ومعرفة حقائقها القابعة في عمق البناء الفنّي، فهي لم تميز فيها بين ما هو جوهري متأصّل وما هو ثانوي عارض عن هذا البناء، بل إنّها قد أعطت لهذا الأخير – أي الثانوي العارض – الأهمية القصوى التي وجبت للأوّل، انطلاقا من عدم تَمَثُّلها للطريق الصحيحة منذ البداية[1]، على حدّ تعبيره.

ت.الخصوصية الإبداعية والتقاليد الأدبية – تأصيل مفهومي:

يمثّل مفهوم "التقليد الأدبي" أو "التراث" – بمصطلح **النّاقِد** – القسم النّظري الذي يحتكم إليه كل من "الإبداع الأدبي" و"الدراسة الأدبية" في علاقة أحدهما بالآخر؛ وإذا كانت علاقة "الدراسة الأدبية" بمفهوم "التقليد الأدبي" واضحة روابطها، حيث لا يُمكن لأي نشاط نقدي التصدي لنّص أدبي ما، دون الاحتكام إلى تقاليده المحدّدة لأطره المفهومية والتقنية من لغة وأسلوب وتصوير، ودون فهمٍ متكاملٍ للعملية الأدبية المتضّمنة فيه[2]، فإنّ العلاقة بين "الإبداع" بخصوصيته الفنّية و"التقليد الأدبي" بعموميته الموضوعية تثير إشكالات متعدّدة تنبثق عنها قضايا نقدية متنوّعة ومختلفة.

وإذا كانت هذه المسألة قد مثّلت إحدى أبرز القضايا النّقدية التي قامت عليها النظرية الأدبية والنقدية الغربية المعاصرة، سواء في بحوثها النظرية أو التطبيقات الإجرائية المستندة إليها، فلا يعني ذلك أنّها مسألة جديدة لم تّسبق إليها النظرية الغربية وإنّما – على ما يبدو من طرح **النّاقد** – يُمكن البحثُ لها عن جذور ممتدة في النقد العربي القديم من ذلك ما تم تناوله في مسألة "الأسلوب" عند "ابن خلدون" – باعتبار أنّ ما قدّمه مثّل خلاصةَ مركّزة لتناول النقد القديم لها – حيث ميّز بين علوم العربية – من نحو وبلاغة وبيان وعروض – والأسلوب، فإذ مثّلت الأولى قوانين مستقرة ومبادئ معيارية متعلقة بما ينبغي أن يكون، فإنّ الثاني بخلافها يتعلق بما هو كائن في الواقع اللغوي، باعتباره حصيلة ممارسة الظاهرة الأدبية والتعامل معها.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص4.

2 نفسه، ص5.

ومن ثمّ ميّز **النّاقِد** وجهي الظاهرة الأدبية المتمثلين في التالي[1]:

أ- الوجه **الخصوصي**: يمثّله مفهوم الأسلوب كممارسة متفرّدة، تتجلى فيما يُميّز نصّا أدبيا من غيره من النّصوص الإنسانية.

ب- الوجه **المشترك**: يمثله مفهوم التراث الأدبي لأمّة من الأمم، ويتجلى فيما يشاركه النص الأدبي مع غيره من نصوص هذه الأمة.

ويُلاحظ من تناول **النّاقِد** لرأي ابن خلدون في هذه المسألة استعانته بما جدّ من مفاهيم في النظرية الأدبية واللسانية المعاصرة، فعملية الفهم عنده قائمة على المقاربة فيما بين الطرحين العربي القديم والغربي الحديث، جيئة وإيّابا، بدءً من تقسيم العلامة اللغوية إلى ثنائية لغة/ كلام، وذلك حين جعل تلك المنظومة الأدبية من المشترك واصطلح عليها بـ "التقليد الأدبي" الذي يؤطّر الإبداع الخاص ضمن قواعده العامة، فيكون له بمثابة النظام اللغوي من الأداء أو التجسيد الكلامي، إلى تعميقات أصحاب المناهج المختلفة لهذه الثنائية – وما بُني عليها - مثل "رولان بارت" الذي عمّق من خلالها " البعد الاجتماعي للأدب، المدرك في مفهوم الكتابة – بوصفها فعل التضامن التاريخي – المقابل للبعد الفردي المجسّد في "الأسلوب"[2]، و"أ. ج. غريماس" الذي عمّق من خلالها مفهوم خصوصية الأدب عن اللغة، إذ هو " منزاح عنها بما أنه يشكل نظاما دالا مستقلا... يستمد خصوصيته، من كونه يشكل، من جهة نظاما شكليا ثانويا... على النظام الأولي للتبليغ، ومن جهة أخرى، يشكل بنية فوقية مستقلة ذات دلالة تاريخية خاصة"[3]. إلى مفهوم التناص الذي فتح نافذة في بناء النّص الإبداعي، كانت البنيوية قد أغلقته على ذاته واعترفت له بالاستقلالية، وجعل أساس تفعيله أن يدرج ضمن منظومة نصوصية عريقة سابقة عليه أو معاصرة له، باعتبارها منبعه الخام ومصدر انبثاقه[4]، بتعبير **الناقد**.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص5.

2 ينظر جان كلود كوكي: السيميائية مدرسة باريس، ص30، 31.

3 نفسه، ص31.

4 ينظر (مفهوم التناص) عند جميل حمداوي: **مستجدات النقد الروائي**، طباعة شبكة الألوكة الالكترونية، ط1، 2011، ص157 وما بعدها.

وسيظهر اعتماده على هذا المفهوم وإجراءاته في تطبيقاته المختلفة على الحكايات والقصص، بدءً من اختياره لمفهوم الخطاب إلى ما يفرزه من قضايا ومسائل في المستوى الإدراكي للنّصوص، كما سيأتي بيانه في الفصلين التاليين، كما أنّ تأمّله في المبادئ التي قام عليها الطرح الشكلاني لعلمنة الدراسات الأدبية مكّنه من استخلاص بعض ميزات هذا الطرح عند ابن خلدون، ومن أهمّها اتصاف قوله في "الأسلوب" بصفتي "الشمول" و"التلخيص المركّز" للتجارب النقدية العربية السابقة من جهة، و"الاستخدام المضبوط والمحدد للمصطلحات"[1] من جهة أخرى؛ بالإضافة إلى إرادته في " إقامة وسائل نقدية تعتمد على المنجزات النقدية التراثية، وتتخذها قاعدة نظرية تستوحي منها طرق معالجة النصوص الأدبية."[2]. وهو في ذلك يؤكّد أن قيمة الدراسات الأدبية تكمن في مزاوجتها بين القيام على إرث تاريخي سابق من جهة، ومسايرتها للتطور المعاصر لها واقعيا من جهة أخرى، فهو الضامن للانسجام المطلوب بين وجهي الدراسة الأدبية.

وقد أكّد **النّاقِد** بأن استقراءه لكلام ابن خلدون مكّنه من استنتاج مقولات عدّت حداثية في النقد المعاصر، أبرزها القول بخصوصية الأدب كلغة، فالأدب لغة خاصّة، تدرك بوصفها[3]:

- ✓ بنية بقوانين ذاتية التحكم، لا تكتسب إلا بالتمرس.
- ✓ صورة ذهنية ذات طبيعة علائقية، لا تنظر إلا في كلّيتها.
- ✓ صورة مجرّدة، لا تفهم إلّا في علاقتها مع النص الأدبي الخاص.

وبموجبها هذه المواصفات اللغوية للأدب يتحدد عمل دارس الأدب –كما يذهب إلى ذلك **النّاقِد** – في إجراءين اثنين هما[4]:

1- استنباط الصورة الذهنية وتأليفها بالتمرّس على النصوص والتعامل معها.

2- استخراج العلاقات القائمة فيما بين العناصر النّصية، وتحديد أنماط ارتباطها، وكيفية تشكلها.

1 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص5.

2 نفسه.

3 نفسه، ص6.

4 نفسه.

وهدفه من ذلك التوصل إلى بناء نموذج عام، يتمكن بواسطته من إخضاع مختلف أشكال النصوص الأدبية بما تخبئه بين طياتها من بنيات أوّلية وأشكال مجرّدة كامنة خلف "أعيان التراكيب وأشخاصها"[1] على قول ابن خلدون.

أمّا سير العملية – تطبيقيًا – فلا يكون إلا باستقراء مجموع النصوص الخاصّة بكل أديب على حدّة؛ ليتسنى للباحث استنباط تصوره العام أو رؤيته الكلية التي يصح وصفها بـ "الصورة الذهنية"[2] في أدب أديب ما.

ويضيف **النّاقِد** عاملا آخر في التمييز بين وجهي العملية الأدبية – خاصّها وعامّها – وهو المتمثل في الشرط التاريخي بتأكيده على أنّ التمييز بينهما لا يمكنه أن يُحدث فارقاً إلا في إطار حركيّة العملية الأدبية في مختلف مراحلها التاريخية، إذ أن هناك علاقة جدلية بين المادة الأدبية وأشكالها المجرّدة، حيث يتمّ استنباط القوانين المجرّدة من أشكالها المتحقّقة، ثمّ يُعاد إنتاج المادة الأدبية على ضوء هذه القوانين السابقة عليها، ليضاف عليها تعديلات تنتج في ضوئها مادة جديدة أخرى، وتستمر العملية إلى أن تترسخ تقاليد أدبية في صورتها المجرّدة أو النموذجية التي لا تعرف السكون[3]، فهي حركة مستمرة تتداول نسج كينونتها بين قانون شكلي مجرّد ومادة أدبية متجددة.

كما أكّد **النّاقِد** على وعي "ابن خلدون" بالمفهوم الذهني للبنية الضمنية – أو البنية اللاشعورية بمصطلح ستروس – التي يقوم عليها الإبداع الأدبي، مظهرا انسجام الفكرة الغربية الحديثة مع المنظومة النقدية العربية القديمة، فالوعي بِدورِ الجانبِ الذّهني في تشكل التقاليد الأدبية يراه بارزا عند ابن خلدون الذي يصطلح عليه بـ "القوى النفسية" ويعرّفها بأنّها "هيأة ترسخ في النّفس"[4] بفعل الارتياض في أشعار العرب وحفظها.

1 عبد الرحمن بن مُحَّد بن خلدون (ت808هـ): **ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر**، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر (بيروت) ط2، 1408-1988، ج1، ص786. وأيضا منطق السرد، ص6.

2 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص6.

3 نفسه، ص7.

4 عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص786.

فـ "النماذج الأدبية تترسب في الذهن وفي القوى اللاواعية عند الإنسان بفعل التكرار والتعود على التعامل مع النصوص الأدبية." [1] فتشكل صورة ذهنية في كليتها أو قالبا أو منوالا – على حدّ قوله – وهو في ذلك كله "يقترب من مفهوم "النموذج البنائي" الذي تنتج المادة الأدبية في حدوده."[2] بالإضافة إلى وعيه بمستوى "الخطاب" الملحوظ سابقا مع مفهومي الأسلوب والتناص وإبرازهما للغة كوسيلة فالإبداع تجبر الأديب أن يخضع لقواعدها وأصولها، وما تقتضيه ملكتها والثقافة التي تعبّر عنها.

ث.النقد الأدبي – نشاط معرفي تجريبي:

لقد سعى **النّاقِد** من خلال رفعه قضية التراث العربي (أو التقليد الأدبي) إلى توكيد أصالة الوعي الذي يمتلكه ابن خلدون بمفهوم النموذج البنائي ومستوى الخطاب، ويلحّ من خلاله على ضرورة الوعي بهذا الأمر من قبل النقاد المعاصرين، والوعي أيضا بطبيعة العملية الأدبية وعلاقاتها بالتقاليد التي نظمت في إطارها، حيث يتركز الاهتمام في الكشف عن تلك النماذج أو الصور الذهنية الكامنة – النموذج البنائي أو البناء الضمني – خلف عناصر النصوص الأدبية المتحققة، ويُمكن من خلاله – أيضا – تمييز العام من الخاص[3]، والموروث من المبتكر.

وبانتهاج الدراسة الأدبية هذا النهج البنيوي أو الشكلاني، أي نهج الكشف عن الصور الذهنية وبنياتها الضمنية داخل النّصوص الأدبية، تتغير المنطلقات المفهومية في مجال النقد الأدبي وتتحدد له طبيعة معرفية جديدة مختلفة عن تلك المعهودة في مجال النقد الانطباعي أو السياقي، حيث سيتخلى النقاد عن إصدار الأحكام الفنّية والقيمية المعلل منها وغير المعلل بطابعها التذوقي ونظرتها الجزئية، ويتجاوزونها إلى الوصف والتحليل الموضوعي باعتماد طرق الاستقراء والاستنباط وتعميم النتائج "وهو ما يجعل من المهمة النقدية نشاطا وصفيا للعمل الأدبي يسعى إلى استقصاء واستقراء النصوص الأدبية، واستنتاج النظام الأدبي الذي تتراكب على أساسه عناصر العمل الفني في مختلف مستوياته، ويجعل من النقد نشاطا معرفيا لا يختلف عن النشاطات المعرفية الأخرى، إلا في كونه يعالج موضوعات لها طبيعتها

1عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص786.

2 عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص6.

3 نفسه، ص8.

الخاصة. ويستخلص وسائله المنهجية من الوقائع الأدبية ذاتها."[1] وهو الأمر الذي – إن اعتمد – سيحرر النقد الأدبي من ميتافيزيقا التأويل واستعلاء الإبداع الفنّي عن أدوات التحليل و"يتطلب من **النّاقِد** التخلص من تلك الرؤى التي تجعل من العمل الإبداعي شيئا مستعصيا على الفهم وكأنه يرجع إلى مصادر شبه غيبية، بل النظر إليه باعتباره نتاجا طبيعيا وعضويا ذا وظائف يمكن الكشف عنها، وعلى أنه قابل للتحليل والتشريح كأي ظاهرة أخرى."[2] من ظواهر العالم الطبيعي الموضوعي.

ولا يعني ذلك اكتمال الأمر لدارسي الأدب والنّقاد؛ لأن غلبة شروط البحث العلمي التجريبي على عملهم ستنبثق عنه إشكاليات أخرى في مستويات متعددة، بداية من المصطلحات والمفاهيم وصولا الإجراءات والوسائل المنهجية، ومن أبرز هذه الإشكاليات المطروحة في المستوى الأول إشكالية تسمية مجال الدراسة، فهناك من أصبح يتساءل: هل ستبقى تسمية النقد الأدبي عَلَمَا على هذا النوع من الدراسات أم يجب تسميتها بـ "الدراسات الأدبية"؟ وما مصير "النقد الأدبي" حينذاك؟ بالإضافة إلى إشكالية أحكام القيمة التي كانت تُعد أهم الأسس التي يقوم عليها صرح النقد الأدبي، ويصطبغ بصبغة الهيبة والجلالة بفضلها، حيث أصبحت الآن منبوذة أمام دعوة التحليل العلمي والموضوعي، ومن لم يتقبّل هذا النفي القيمي يتساءل عن جدوى هذه الدراسات والمناهج الموضوعية إذا لم يكن باستطاعتها تقديم تقييم للجوانب الفنية والجمالية والأخلاقية؟ كما يتساءل عن جدوى وصف شيء ظاهر ومفهوم؟ أهو تكرار أقوال على أقوال فقط؟. وغير ذلك من الأسئلة التي تحتاج للإجابة عنه.

1 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص8.

2 نفسه.

ثانيا – منظومة المناهج النقدية في المدونة:

1 – النقلة المنهجية وأسبابها – من السياقي إلى المحايث:

في بدايات اهتمامات **النّاقِد** البحثية اعتنى بالنقد السوسيولوجي لقناعات إيديولوجية ذات توجه يساري، كما وضّح في حواره مع مجلّة التبيين، ثم انتقل في مرحلة لاحقة إلى الاهتمام بالمناهج الشكلانية في اتجاهاتها المختلفة، تلك التي تكرس مبدأ المحايثة حيث لا قيمة للنّص الأدبي إلا في عناصره الداخلية وبنائه السردي، ومن ثمّ فهي أقدر على استخراج مكامنه وتمثّل كينوناته من سابقتها، ومن أهم العوامل التي أسهمت في حدوث هذه النقلة اهتمامه بالنّص التراثي العربي والجزائري، وبالأخص من جهة سياقاته الخارجية التي يكتنفها غموض كثيف وضبابية تزداد بزيادة تراكم طبقات التاريخ المارِّ عليها[1] فنصّ الليالي – مثلا – قد تمّ إبداعه " في عصور موغلة في القدم، وظل متداولا يعاد إنتاجه من جديد في كل حقبة تاريخية، ومن الصعوبة بمكان تفسيره بالوسائل المنهجية التي يتيحها المنهج السوسيولوجي... وذلك بسبب صعوبة الحصول على المعطيات السوسيولوجية المتحكمة في إنتاجه"[2] ومع ذلك فهو لا يستغني عن التحليل الاجتماعي المستفاد من مقولات المناهج الشكلية ذاتها بالإضافة إلى الميثيولوجيا والأنثربولوجيا التي يؤكّد قدرتَها على إبراز علاقة البناء الفنّي ببنائه الاجتماعي دون الخروج عن الإطار المسموح به السيميائيات، فهي " مناهج لا أرى أنها مخالفة تماما للمنهج السوسيولوجي، بل أجد فيها عناية كبيرة بالظروف الاجتماعية التي أنتجت المادة الثقافية"[3] على حدّ قوله.

والفرق بينها لا يكمن إلا في أن هذه المناهج " ترجئ عادة التفسير الاجتماعي إلى مرحلة تالية للمرحلة المتعلقة برصد الخصائص الشكلية والطبيعية الفنية للعمل المدروس."[4] وعليه فطبيعة التنقل من

1 ينظر مجلة التبيين: حوار، ص143، 144.

2 نفسه.

3. نفسه، وينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص8.

4 مجلة التبيين: حوار، ص144.

بين النوعين السياقي/والنّصي تبرز من خلال التراتبية المنهجية والتقيّد بالقرائن النّصية كي لا ينفتح التأويل على آفاق خيالية لا يقرّها النّص.

2 – التركيبة المنهجية – المبادئ المشتركة:

لا يُمكن لأي متلقٍ أن يُخفي اندهاشه – بادئ الأمر – من الكمّ الهائل للمصطلحات والمفاهيم والأدوات المنهجية والوسائل الإجرائية، بمختلف مرجعياتها النقدية في المدونة موضع الدراسة، التي تتمثل خاصة في شكلانية "فلاديمير بروب" المورفولوجية، وبنوية "لوسيان غولدمان" التكوينية، وبنوية "ليفي ستروس" الأنثروبولوجية، وبنيوية "تزيفيتان تودوروف" و"جيرار جنيت" اللسانية، وسيميائية "أ. ج. غريماس" و"جوزيف كورتيس" السردية والخطابية وتطبيقاتهما المتنوعة، وغير ذلك من المرجعيات ممّا أعلن عنه **النّاقِد** أو لم يُعلن.

وللنّاقد في هذا الإحضار المتنوّع والمختلف مبدأ يقوم على النظرة الشمولية الموسّعة، فحسبه أنّ جميع هذه المناهج والتطبيقات المشتغلة على النّص الأدبي خاصة – والسردي عامة – من "فلاديمير بروب" إلى "كلود بريمون" قد نشأ بعضها في إثر بعض تعديلا وإثراءً[1]؛ فمهما اختلفت فيما بينها حول مادة التطبيق والمنطلقات الفكرية والأهداف المرجوّة –كما يؤكّد – فإنّها تتفق في مبادئ أساسية حصرها "كلود بريمون"، وأوردها **النّاقد** في مهاده النظري الذي انتظمه في مسار تاريخي تطوري ليُبرز من خلاله وحدة الاتجاه العام الذي يؤطّرها، وعلى هذا الأساس بنى منهج تحليله المعتمد في أغلب تطبيقاته الإجرائية على النّصوص الأدبية السردية المضمّنة في المدونة موضع الدراسة.

ومن الممكن القول بأنّ النّاقد في إجرائه التركيبي الموّحد لمجموعة من المناهج المختلفة ضمن اتجاه واحد وعام، قد استند إلى مفهوم "نظرية القصة" – الذي أورده مؤلفا كتاب "مدخل إلى نظرية القصّة" باعتباره منهجية! حيث يحددانه بقولهما "أما نظرية القصّة narratologie وهي المنهجية التي يقدمها هذا الكتاب فهي تعمل على دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية ويعني هذا أنها منهجية هيكيلية

1 عبد الحميد بورايو: **الحكايات الخرافية للمغرب العربي–دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات**، وزارة الثقافة (الجزائر)، 2007، ص15.

structurale لهـا أكثـر مـن علاقـة بمشـكلة المعـنى أي بالدلاليـة sémantique والعلاميـة sémiotique وتـدخل في نطـاق هـذه المنهجيـة مؤلفـات فلاديمـير بـروب Propp وأ. ج. غريمـاس Greimas وجينات Genette وبريمون Brémond مثلا"[1]، على حدّ ذكرهم.

هـذا، وقبـل التطـرق إلى الكيفيـة الـتي تجلّـى بهـا المـنهج المحـدد مـن قبـل **النّاقـد**، يُمكـن تقـديم مـادة ملخصـة مـن البحـث النظـري الـذي قدّمـه الناقـد في إحـدى دراسـاته، عـبر خطـوتين تـبرز الأولى طبيعـة الاتجـاه الشـكلي العـام للمنـاهج ذات التوجـه الشـكلاني، كمـا تـبرز الثانيـة معطيـات التطبيـق الإجرائـي ووسائله المنهجية.

1. البحث النظري – الاتجاه المنهجي الشكلي العام:

في بحثـه النظـري الـتي تضـمّنته دراسـته "منطـق السّـرد" جمـع **النّاقِـد** بـين المنـاهج ذات التوجـه الشـكلاني في مسـار تطـوري زمـني ونقـدي، ولم يكـن هدفـه مـن هـذا التنظـيم التطـوري إلا اسـتخلاص الاتجـاه العـام الـذي سـلكته النظـريات الـتي تجـاوزت مـيراث "فلاديمـير بـروب"، علـى حـدّ قولـه، ويمكـن تلخـيص أهـمّ المحاور التي وضّحها في المحاور التالية[2]:

- ✓ إشـارة جوزيـف بيـديي المبكـرة للبنـاء الكـامن خلـف أشـكال التعبـير القصصـي، حيـث عُـدّ رائـدا في الدراسـات البنيويـة للقصـة، باعتبـاره القصـةَ كائنـا حيّـا ينمـو حـول نـواة ثابتـة، وتمييـزه لشـكلها العضـوي بوصـفه جوهرهـا عـن ملامحهـا العارضـة، فمسـألة تكـون القصّـة مـن عناصـر ثابتـة وأخـرى متغـيرة بـدأت معـه، بالـرغم مـن عـدم تحديـده لهـذه الثوابـت أو وصـفه لكيفيـة عملهـا[3]، حسبما وضّحه **النّاقد**.

- ✓ كشـفُ "فلاديمـير بـروب" لنمـوذج البنيـة التركيبيـة في مجموعـة مـن الحكـايات الخرافيـة الروسـية، مقيمـا إيّاه علـى العناصـر الثابتـة أمـا المتغـيرة فقـد اعتبرهـا مجـرّد تنويعـات خطابيـة، ونظـرا لتحديـده هـذه العناصـر الثابتـة وتأطـيره إيّاهـا في ترسـيمة خطيـة مـن واحـدٍ وثلاثـين وظيفـة،

[1] ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص14.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص18 – 66.

3 نفسه، ص 18.

فقد اعتبر "فلاديمير بروب" أوّل من أرسى أسس المنهج البنيوي في الدراسات السردية، مستفيدا في ذلك من قراءاته المتعمّقة فيما سبقه من دراسات متفحّصا ومنتقدا، مثل انتقاده لـ "فسلوفسكي" في تحديده للحوافز – الوجه التجسيدي للموضوعات – كوحدات أساسية بالرغم من قابليتها للتجزؤ، وانتقاده لـ"بيديي" في قوله بإمكانية تحديد "النواة الثابتة" في العمل القصصي واستحالة تحديدها ذلك عند "فلاديمير بروب"، وأخيرا انتقاده لـ"فولكوف" في اعتباره "الموضوع" نقطة انطلاق لدراسة القصة وهو في رأي "فلاديمير بروب" "موضوع مركب ومتغير"[1] ولا يُمكن الانطلاق منه لذلك.

✓ تقدّيم آراء بعض الباحثين ومقترحاتهم وتعديلاتهم على منهج "فلاديمير بروب"، مثل "آلان دندس" الذي سار على نهجه ولم يُضِفْ إلا بعض التعديلات والمصطلحات الجديدة، وعُد بذلك أقرب الباحثين إليه وأوفاهم لوجهة نظره، وكذلك "كلود ليفي ستروس" الذي بخلاف الأوّل قدّم انتقادات مهمّة لمنهج "فلاديمير بروب" المورفولوجي – وصفها أ. ج. غريماس بالتمزيقات – واختار منطلقات مختلفة عنه لبناء منهج أنثروبولوجيّته البنيّوية، بالإضافة إلى "أ. ج. غريماس" و"كلود برومونـد" اللذين قاما بتعديلات على صياغات "فلاديمير بروب" المفهومية ونماذجه الشكلية ذات البعد السطحي تعميقا لوظيفة المعنى فيها وضبطا لإجراءاته العملية للحصول على "نموذج عام يحكم جميع أشكال التعبير القصصي" كهدفٍ مرتجى، أمّا "تزيفيتان تودوروف" فعلى الرغم من استفادته من شكلانية "فلاديمير بروب" فقد حاد عن ترسيمتها الوظائفية إلى "النماذج النحوية" في تكوين حكايات الديكاميرون[2]، ومنه يتضّح أنّ أولئك الباحثين قد استفادوا من منهج "فلاديمير بروب" المورفولوجي في تأسيس منهج لدراساتهم السردية، وقد اختلفت طبيعة هذه الاستفادة ما بين تبني عام وانتقاد عام، أو تعديل يعمّق منهجه ويضيف عليه آليات أخرى إلى أن ينبني منهجا مستقلا تماما.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص19-23.

2 نفسه، ص26-66.

وختاما لهذا المسار التأريخي التطوري الذي تتضّح في أثنائه معالم الاتجاه الشكلي العام الذي يجمع إليه مختلف المناهج المتطوّرة، يُثبت **النّاقد** فقرة لـ "كلود برومون" باعتبارها خلاصة تحدد المبادئ المتفق فيها من قبل الجميع، وهي[1]:

1. التمييز بين مستويين بنيويين للقصة.
2. تنظيم الأحداث المروية (وظائف بروب) في متواليات.
3. استخراج قواعد تركيب شاملة لهذه الوحدات.

لقد مثّلت هذه المبادئ المتفق فيها والمشتركة أرضية عامّة **للنّاقِد** لكي يُبرّر من خلالها توجهه الشمولي والتوسّعي، الذي ينظر من خلاله إلى تلك المناهج المختلفة وتطبيقاتها المتنوّعة كـ "تيارات[*] منهجية تترابط فيما بينها لتكوّن رؤية للنّص تراعي بصفة أساسية طبيعة بناء الرمزية وتنحو نحو علمنة الدراسة الأدبية وجعلها ممارسة معقّدة ومنطقية، وتولي أهمّية كبيرة للبعد اللغوي في الظاهرة الأدبية."[2]. كما أثبت ذلك في حواره مع مجلة التبيين.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص66.

(*) يعبّر بمفردة (تيار) عن اتجاه عام يوجه الأذهان نحو فكرة معيّنة، تظهر في مجموع مؤلفات أصحابه في مرحلة تاريخية معيّنة، أما تحديد المنهج فيركز على الطريقة – الوسائل والكيفيات – التي يعالج بها النّص الأدبي للوصول إلى هدف محدد. ينظر سمير سعيد حجازي : **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر (مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية)**، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، (سورية – لبنان)، ط1425 هـ، 2004، ص141، و152)

2 مجلة التبيين: حوار، ص150.

2. التطبيق الإجرائي:

بناء على المبدأ الشكلي العام لمجموع التوجهات المنهجية في دراسة الحكايات الخرافية بشكل خاص والقص السردي بشكل عام، ومبادئه المشتركة فيما بين هذه التوجهات والمحدّدة سابقا، نظر **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" إلى النصوص القصصية والحكايات الخرافية باعتبارها شكلا من الأشكال الفنّيّة التي تمثّل "تحققا لإمكانيات كامنة(*) تعبّر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير"[1]. وبالتركيز على جوهره القابع فيما وراء الأشكال التعبيرية المختلفة وأساليبها الفنّية المتنوّعة يصبح النّص القصصي مجرّد مظهرٍ لبنية كامنة وهذه الأخيرة هي الجديرة بالدراسة، وتتطلب دراستها منهجا علميا موضوعيا يراعي بُعدها البنيوي المزدوج؛ فالمنهج الحقيقي – حسب **النّاقِد** – هو ما يتوخى فهم النّص الأدبي في إطار بنيته الازدواجية ويجعل هدفه من التحليل الكشف عن هيكله البنائي أو بنيته التركيبية، فأهمّ صفتين يرتكز عليهما هذا التوجه في تحليل النّص الأدبي هما صفتا التركيب والثبات[2]، التي تسمح بالبحث بواسطة الأشكال وقوانينها المجردة.

وبناءً على نظرة **النّاقِد** الشمولية التي جمعت مختلف التيارات المدرجة ضمن هذا التوجه الشكلي العام في منهج تركيبي خاصّ، ستتجلى في مدونته التطبيقية مصطلحات وإجراءات تدلل على انتماءاتها المختلفة مثل تلك التي توضح التقسيم المستوياتي في مورفولوجية "فلاديمير بروب" الموصوفة سابقا، أو في بنيوية "ستروس" الأنثروبولوجية حيث بنى على أساسه منهجه الشمولي في تحليل الأساطير الذي يغوص من خلالها إلى ما وراء المستوى المدرك المحسوس وهو والملخّص بـ" البحث عن

(*) تعددت تعريفات النّاقد المتضمنة لهذا التحديد بتوزعها على عدّة دراسات من مدونته التطبيقية، وبالإمكان النظر إلى مؤلفيه: **المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة**، دار السبيل للنشر والتوزيع (الجزائر)، 2009، (مقدمة) ص3، و**البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري**، منشورات بونة للبحوث والدراسات (الجزائر)، ط1/1429-2008، حيث عرّف فن القصّة بوصفه "شكلا سرديا ذا قالب منطقي مبني" (ص5).

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص4. والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص75.

2 يُنظر عبد الحميد بورايو: **القصص الشعبي في منطقة بسكرة– دراسة ميدانية**، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، 1986، ص137، وأيضا البعد الاجتماعي، ص30، وأيضا منطق السرد، ص4، و70، حين انطلق في ملاحظاته التي قدّمها حول قصة "الأجساد المحمومة" من هذا المبدأ النقدي، هادفا إلى "رصد بعض مظاهر البنية القصصية" فيها على حدّ قوله.

البنيـة التحتيـة اللاشـعورية فيمـا وراء العلاقـات الظـاهرة (الملموسـة)"[1]، معـبّرا بـه عـن "ثنائيـة مظـاهر القصـص الشـعبية (فهـي): متعـددة الأشـكال، ومثـيرة، ومزينـة، علـى نحـو غـير مـألوف؛ ومـع ذلـك فهـي متماثلـة[*] علـى نحـو بارز"[2] أيضـا، وفي سـيميائية أ. ج. غريمـاس حيـث تعمّـق التقسـيم في مسـتويين دلّـل بهمـا علـى بنيـات الـنّص السـردية السـطحية منهـا والعميقـة في مسـتواه الكـامن مـن جهـة، وعلـى بنياتـه اللغويـة والأسـلوبية في مسـتواه الخطـابي الظـاهر مـن جهـة أخـرى. أمّـا عنـد "كلـود برومـون" فتجلّـى التقسـيم المسـتويات في تقسـيمه لبنيـة القـصّ بـين قصّـة سـاردة وقصـة مسـرودة[3]، وهـو مـا اعتمـده **النّاقِـد** في إعـادة تنظـيم خطـاب بعـض الحكـايات، خاصّـة حكـايات الليـالي والكرامـات، وسـيتم التفصـيل في كيفيـة تراتـب مختلف هذه الوسائل والإجراءات في المدونة التطبيقية، من خلال الفصلين التاليين.

1 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص31.

(*) وأساس هذا الإجراء عند "ليفي ستروس" يكمن في الفكرة الأساسية التي حاول فيها هذا الباحث إنشاء علاقة بين الطبيعة البشرية والتنوع الثقافي، من خلال جعل الأولى "تكمن خلف الثانية بوصفها بنية موحّدة مجردة تتحكم بالتنويعات المجسدة الخاضعة للملاحظة". جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ص26.

2 ينظر كلود ليفي ستروس: **الأنثروبولوجيا البنيوية**، ترجمة د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1983، ج2، ص172 وما بعدها.

3 يُنظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص66.

ثالثا – المنهج السيميائي السردي:

لقد مثّل المنهج السيميائي السردي – موضوع البحث الرئيسي – أحد أهم المناهج الحاضرة في الشبكة المنهجية المعتمدة من قبل **النّاقِد** سواءً في مدونته التطبيقية حيث قارب باستخدام وسائله المصطلحية والإجرائية مجموعة من القصص والحكايات، ولم تكد تخلو منه أيّة دراسة مع خضوعه لمداولات الهيمنة الإجرائية في إطار الرؤية الشمولية المتبناة، أو في مدونته النظرية – إنْ صح التعبير – المتمثلة خاصّة في كتبه المترجمة لعدد من نصوص الرّواد سواء كانت تعريفات مصطلحية أو مقاربات تطبيقية لأصحابها[1]، والتي مثّلت مصدرا مهمّا لفهم التجربة السيميائية في مدونة **النّاقِد** التطبيقية.

وأملا في استيعاب حيثيات هذا المنهج وفهم مقاربات **النّاقد** بناءً عليه ارتأى البحث تقديم نُبذة تعريفية عامّة عنه تشمل التّسمية والرّواد والمعطيات التأسيسية الأولى، وأبرز ما تبلور من قراءة "أ. ج. غريماس" و"جوزيف كورتيس" لأعمال كلٍّ من "فلاديمير بروب" و"كلود ليفي ستروس"، بالإضافة إلى المستويات التي تم بناؤها من أجل تحليل منهجي موضوعي ودقيق للنّصوص والخطابات السردية، مع تأجيل التفصيلات التي تناولها **النّاقِد** في مدونته التطبيقية – خاصّة – إلى الفصل الثاني.

1 ينظر ترجمته لـ : مجموعة من المؤلفين : **السيميائيات السردية، نمذجة سردية، الأشكال السردية، وظائف العنوان**، دار التنوير (الجزائر)، ط1، 2013، و**الكشف عن المعنى في النص السردي – النظرية السيميائية السردية**، دار السبيل للنشر والتوزيع (الجزائر)، ط1، 2008، و**الكشف عن المعنى في النص السردي – السرديات التطبيقية**، دار السبيل (الجزائر) ط1، 1430-2009.

1- نُبذة تعريفية عامّة:

1. التسمية:

إنّ تسمية المنهج السيميائي هي تسمية أطلقت على تلك الطريقة المتبعة في تحليل النصوص السردية، والمعتمدة خاصة على الوسائل والمصطلحات الإجرائية المحصّلة من نظرية الفرنسي "أ. ج. غريماس" في مجال تحليل النصوص الأدبية[1]، وقد عرفت في بداياتها بالنظرية السيميائية الشكلانية نظرا لقيامها على مقولات الشكلانية الروسية بما فيها مورفولوجية "فلاديمير بروب"، كما عرفت بـ"السردية الدلالية" نسبة إلى التيار الذي أدرجت فيه – يضم إلى جانب أ. ج. غريماس كل من "فلاديمير بروب"وبرومونـد – حيث يتمركز البحث على جانب المدلول من النّص، ثم عرفت بـ "السيميائية السردية" اعتبارا لتعمقها في البحث السيميائي[2]، وقد أضاف إليها جوزيف كورتيس وصف السيميائية الخطابية في كتابه "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية" إبرازا لما استحدثه من وسائل تحليل في المستوى الخطابي، وصار الأمر على هذه الشاكلة فكلّما تطوّر مسار التحليل فيها وتوسّع ليشمل زوايا النّص السّردي المختلفة وجوانبه المتعددة، قيّدت بوصفٍ جديد حتى صارت السيميائية سيميائيات: سيميائية الفعل أو العمل، وسيميائية الخطاب، وسيميائية التلفظ، وسيميائية الأهواء والعواطف، ليعنون جوزيف كورتيس أحد مؤلفاته الجامعة في عبارة " التحليل السيميائي للخطاب من الملفوظ إلى التلفظ"[3] وهو مؤلف يجمع جل المقولات السيميائية التي يُمكن أن تُدرج ضمن التخصصات المذكورة، وقد يجمعها تحليل سيميائي شامل في مقاربة واحدة.

وبالنسبة لمدونة البحث فقد تنوّعت عبارات **النّاقِد** للدلالة عليها في مثل "السيميائيات السردية ذات التوجّه المنهجي الشكلاني" أو "المدرسة السيميائية، ... الغريماسية، ذات التوجه

1 ينظر جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)**، مكتبة المثقف، almothaqaf.com، ط1، 2015، ص41.

2 نفسه، وأيضا عبد القادر شرشار: **مدخل إلي السيميائيات السردية (نماذج وتطبيقات)**، منشورات الدار الجزائرية (الجزائر) ط1، 2015، ص27 ومابعدها.

3 Joseph courtés : **Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation**, Hachette supérieur, France, 1991. (pdf)

الشكلاني"[1] أو "المنهج السيميائي الشكلاني" والظاهر أنّ وصف "الشكلاني" قد اقتصر عليه – أو على جيله الأوّل من السيميائيين – إذ لم يعُد منتشرا فيما جدّ من مؤلفات وقواميس، فحتى في قاموس المصطلح السيميائي لرشيد بن مالك كأقرب المؤلفات لتوجه **النّاقِد** لم يأتِ هذا الوصف دلالة على سيميائية أ. ج. غريماس، وغلب عليه وعلى غيره من المؤلفات المتوفرة للبحث تسمية "السيميائية السردية" أو "السيميائيات السردية" وهي التسمية التي اعتمدها **النّاقِد** عنوانا لأحد كتبه المترجمة والتي ضمّت مقالات انتمت لتيارات بنويّة وسيميائية مختلفة، فيها ما تعلق بدوال النّص الروائي وفيها ما اعتنى بمكونات الخطاب القصصي في مظهر السيميولوجي، بتعبير **النّاقِد**[2]، وفي كتاب آخر اعتمد تسمية "النظرية السيميائية السردية" كعنوان ثانوي في طبعة من طبعاته وفي طبعة متأخّرة عنها غيّر العنوان جمّلة إلى "المنهج السيميائي"[3]، ومما سبق تبرز إشكالية استقرار المصطلح وتداوله في هذا المجال الغني بهذا النوع من الإشكاليات المصطلحية(*).

2. روّاد السيميائية السردية:

ضمّت مدرسة باريس السيميائية بالإضافة إلى جهود الرائدين "ألجيرداس جوليان غريماس" (A.J. Greimas)، وجوزيف كورتيس (J. Courtès) اللذين يُعزى إليهما تأسيس النظرية السيميائية ومنهجها الإجرائي ثم توسيعه وتبسيطه ليكون في مستوى المتعلمين، جهودَ مجموعة من الباحثين عملوا ضمن فريق للبحوث السيميو-لسانية ومن أبرزهم: جان كلود كوكي (J.C.Coquet)، وميشيل أريفي (M.Arrivé)، وكلود شابرول (C.Chabrol)، وكلام (Calame)، وفلوش (Floche)، وجينيناسكا (J.Geninasca)، وجيولتران (Gioltrin)،

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص5.

2 ينظر مج مؤ: السيميائيات السردية، ص3.

3 ينظر مج مؤ: الكشف عن المعنى في النص السردي، طبعة دار السبيل، وقد جاء في طبعة مختلفة بعنوان: المنهج السيميائي – الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، طبعة دار التنوير (الجزائر) ط1، 2014.

(*) أسهمت الإشكاليتان المصطلحية والمنهجية في إرباك سير البحث فترة من الزمن، فالنظرة الشمولية للناقد عسُر معها فهم قصده بمصطلح السيميائية، فهل يطلقه على مجموع المناهج التي وصفها بالتيارات أم يختص بها تطبيقات مدرسة باريس، خاصّة مع الجانب التطبيقي في "منطق السرد" الذي ضم الجانبين النظري والتطبيقي، حيث ضم الأخير دراسات للقصّة القصيرة والرواية استخدم فيها مقولات منهجية من كل التيارات المحددة وغير المحددة، كما سيأتي تفصيله في الفصل الثاني من البحث.

ولندوفسكي (Landowski)، ودولورم (Delorme)[1]. وفي أعمال هؤلاء وتطبيقاتهم وجدت المعرفة السيميائية ونقودها ومقترحاتها للتصحيح والتطور والتغيير والتبديل وحتى التهديم والتحول إلى نماذج ومناهج أخرى تقدم للنص والخطاب ما لم تقدمه لهما السيميائية السردية.

3. المجال والموضوع:

تحدد مجال السيميائية السردية في الدلالة فاهتمت بأنساقها وأشكالها والقوانين المنبثقة عنها، فهي في أصلها مشروع بناء نظرية ومنهجية تمكّن السيميائيين من إقامة تحليل علمي للغات والنصوص الأدبية والسردية وأنساق الدلالات جميعها[2]، في طموح واضح لاحتواء كل الأنظمة الدلالية، والكشف عن "جميع القوانين والقواعد الثاوية والثابتة التي تتحكم في توليد النصوص في تمظهراتها النّصية واللامتناهية العدد والمختلفة على مستوى التنوع الأجناسي."[3] في محاولة لحصر القوانين السيميائية التي تحكم إنتاج المعنى في كل النشاطات الإنسانية والحيوانية والنباتية[4] بتحديد جوزيف كورتيس.

إنّ هذا الطموح في البحث المعمّق إلى ما وراء الأشكال التعبيرية(*)، وعقيدة الاستفادة من كل ما يمكن تأطيره شكليا أو إعادة هيكلته لينسجم مع الطرح المنهجي الموضوعي للسيميائية السردية، قد وسّع من مصادر بحثها وعمّق من تأثيرها في الجهاز الاصطلاحي والمفهومي خاصتها، فعاد عليه بالتضخم والتشعّب الذي لم تشهده نظرية قبلها أو بعدها –كما يؤكّد على ذلك الباحثون – ومن

---

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، (هامش) ص5، ودايري مسكين: **سيميائيات جوزيف كورتيس أسسها النظرية وآفاقها التطبيقية**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. أحمد يوسف، جامعة وهران (الجزائر)، السنة 2007-2008 (مخطوط) ص50، وجميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية ص41.

2 هايدي تويل: **المبادئ التي كان غريماس سيني عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عنها**، الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد، 18-20 أفريل 2011، ص44.

3 جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية الخطابية والسردية، ص9، 10.

4 ينظر جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص69، و165. وأيضا دايري مسكين: سيميائيات جوزيف كورتيس، ص49، 50.

(*) حيث اعتقد جوزيف كورتيس بتجاوز السيميائيات للإطار الذي وضع لها في المنطق الوضعي، بوصفها لغة عليا واصفة، لأن اللغات الطبيعية – حسبه – قادرة على تناول ذاتها، وتناول سيميائيات أخرى كالرسم والموسيقى، فلم يعد ينظر إلى النّص كتسجيل ماديّ للاستعمال اللغوي، وإنما "النّص ما تضمن شرط النسقية السيميائية الدالة" ومن ثم توسّع التحليل السيميائي ليشمل كل ما يُمكن وصفه بنظام دال، ومنه تحليل كورتاس للموكب الجنائزي، والاضراب. ينظر جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص49، 50، أيضا أحمد يوسف: **الدلالات المفتوحة–مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، منشورات الاختلاف (الجزائر)، المركز الثقافي العربي (المغرب)، الدار العربية للعلوم (لبنان) ط1، 2005، ص175-176.

نتائج هذا التضخم المصطلحي توافرها على مصطلحات إجرائية ومفهومية توصف بالإشكالية مثل: النص، والخطاب، والبنية، والدلالة، والشكل، والعامل، والقيمة، والموضوع، والكفاءة، والأداء، والصيغة، والتلفظ، والأيقونية، والسنن، بالإضافة إلى المفاهيم التي ابتدعتها – أي السيميائية السردية – في أثناء بحثها المعمّق والدقيق عمّا يُمكنه تمثل آلياتها الشكلية وتقسيماتها المستوياتي[1]، مثل: التشاكل، والمحور الدلالي، والسيميمات، والميتاسيميمات، والبنية الأولية الموزعة بين مستويات النّص السردي.

4. المصادر المعرفية:

من مبادئ "أ. ج. غريماس" التأسيسية ضرورة تميز السيميائي عن غيره؛ إذ يتوجب عليه الانفراد بمبادئ ومعتقدات فكرية أهمّها أن " لا يتردّد في استعارة أفكار الآخرين ويستعملها كمعلومات استكشافية مرّة أخرى ... إنّ ما يهمه فوق أي شيء هو تلاؤم هذه الأفكار مع ما يعتقد أنّه حالة علمه الآن"[2] وهذا المعتقد، الذي سار عليه "أ. ج. غريماس" ومن اتبعه كان سبب مهمّا في توسّع مصادر السيميائية المعرفية فاختلفت وتنوعت تنوعا كبيرا ما بين فلسفية ومعرفية ولسانية، وهي في مجملها أصولا أساسية من حيث تمثل النظرية لها واستثمار مقولاتها[3] فهناك الفلسفة (أرسطو، وديكارت، وهوسرل، وميرلوبونتي)، والمنطق(*) الصوري والرياضي القديم والحديث (العلاقات، والمجموعات، والنظرية الكارثية)[4]، والعلوم الفيزيائية (التشاكل)، وهناك بالأساس اللسانيات بمختلف تياراتها، التي كان لها الأثر الأكبر في بنائها المنهجي بدءً من بنيوية دي سوسير (العلامة وشبكة العلاقات)، إلى غلوماسية هيلمسليف (شكلية اللغة)، وفونولوجيا براغ (نظرية الفونيم، والتقابلات

1 ينظر دايري مسكين: سيميائيات جوزيف كورتيس، ص49 – 50.

2 نفسه، ص 26.

3 عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة**، شركة النشر والتوزيع المدارس، (المغرب)، ط1، 2002، (الهامش) ص9.

(*) بالنسبة للمنطق، فإنّ برونداال يقر بوجود بنية متعددة الأقطاب، في حين يدافع ياكبسون عن الطبيعة الثنائية، ويبدو تأثير هذا الأخير واضحا في مفهوم البنية الأولية للدلالة كأبسط بنية قائمة على الثنائية القطبية.

4 ينظر أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، ص21.

الثنائية)، وتوليدية تشومسكي وتينيير (التأهيل – الإنجاز، والفعل)[1]، بالإضافة إلى تلك الدراسات التي يُصنّفها بعضهم في المجال المعرفي وأبرزها مورفولوجية "فلاديمير بروب" (التحليل المحايث للترسيمة السردية: الوظيفة ودوائر الشخصيات)، وأنثربولوجية ستروس البنيوية (التحليل الدلالي)، وجهود جورج دوميزيل (وصف العالم الإلهي) وبشلار (الأمكنة)[2] ودلالاتها.

إن نظرة سريعة على هذا الامتداد المعرفي والإيديولوجي تبرز مدى صعوبة البحث في المجال السيميائي وتأطيره، وبالرغم من ذلك اشتهر عمل رائده "أ. ج. غريماس" ببنائه المحكم وصرامة منهجه الشكلي، الذي عمل كثيرا على متابعته وتمحيصه مع مجموعة من الباحثين والطلاب، وبقيت هذه المتابعة والمحاصة ردحا من الزمن أظهرت في أثنائه إيجابيات المنهج ونقاط قوّته، كما أبرزت نقائصه ونقاط ضعفه وسلبيات.

فالشيء الجميل والملاحظ في جهد القائمين على هذه النظرية والمنهج المستقى منها فيتمثل في تبنيهم لمبدأ النقد الذاتي، والتطوير المتدرج إلى المدى الذي أطال عمر النظرية السيميائية بعكس ما توقع لها واضعها "أ. ج. غريماس"، ومنعها من "أن تتحول إلى نظرية ومنهجية جامدتين من الطالب و/أو الباحث أن يطبقهما كما هما حتى ولو أجبره ذلك على أن يلفت النظر عن المشاكل التي قد عثر عليها، وهو يحلل نصا أو نسق دلالات ما." [3] لكن؛ ومع ذلك الجهد لم يكن من المستطاع منع وجود إشكاليات غير قابلة للحل ضمن هذا الإطار المحدد، إشكاليات عميقة هدّدت بتفجير كلي للبناء المنهجي الغريماسي، ومن ثم العمل على إعادة هيكلته من جديد، لأن الإرث الغريماسي كما يفهم من كلام السيميائي "جاك جينيناسكا" لا يؤخذ من منجزاته في ذاتها بل من مبادئه التي تؤكد على ضرورة تجاوز المعرفة الثابتة ومد المشروع السيميائي[4] بعيدا عنها، وهذا "أ. ج. غريماس" نفسه يؤكد أنه "لو عثرنا على نص مقاوم للتحليل بواسطة نظريتنا لوجب علينا أن نغير النظرية ولا أن نغير

1 ينظر مرابط عبد الواحد: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر) ط1، 2010، ص40 وما بعدها، وأيضا سعيد بوعيطة: **المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، جريماس نموذجا**، جريدة سمات الدولية *Semat* مركز النشر العلمي، جامعة البحرين (البحرين)، العدد01، ماي 2013، ص53، 54.

2 ينظر بن غنيسة نصر الدين: **التمثل العربي لسيميائيات باريس بين الثابت والمتحول**، كتاب الملتقى الدولي الثامن "السيمياء والنّص الأدبي"، جامعة محمّد خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد 8-10 نوفمبر، ص25، 26. وأيضا نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو (الجزائر) ط1، 2008، ص15، 16.

3 ينظر هايدي تويل: المبادئ التي كان غريماس سيني عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عنها، ص46.

4 ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص10.

النّص"[1]، فهي في الأخير مجرّد نظرية ومقترحات منهجية لا علما ثابتا، كما يؤكد هو وغيره ممن تطورت السيميائية على أيديهم، أو حتى تحول عنها إلى مناهج أخرى وهذا الأخير كان من ضمن الحلول التي اقترحها "ج. فونتاني" وهو يقدم اعتراضاته على القواعد الأساسية التي قام عليها صرح السيميائية الكلاسيكية[2] ببعدها السكوني.

5. المؤلفات التأسيسية:

إنّ أوّل ما قامت عليه النظرية السيميائية السردية، قد تمثّل في جهود منشئها "أ. ج. غريماس" كرائد لأبحاث دلالية توجّت بكتابه المعنون بـ "الدلالة البنيوية بحث في المنهج"، أي منهج التحليل العلمي للأدب، وما أحدّثت في طرحه ومنهجه من جديد ترك أثرا كبيرا في أوساط معاصريه من اللسانيين والنقاد والفلاسفة؛ ليتم تبنيه في عدد من الأبحاث والدراسات الأدبية والنقدية باعتباره عملا مرجعيا لدراسة مستويات الدلالة بطريقة موضوعية، ومن ثّم ترسّم نصًّا تأسيسيا للمدرسة السيميائية السردية لما تضمّنه من مفاهيم مبدئية للمنهجية(*)، وتبع هذا العمل التأسيسي بأعمال أخرى من تأليفه الخاص أو المشترك مع جوزيف كورتيس، بالإضافة إلى أعمال هذا الأخير التي تكفّلت بمهمتين أساسيتين في ظل هذه النظرية: مهمّة الشرح والتبسيط لغايات تعليمية، ومهمّة تطويرية قائمة على النقد والتمحيص، فأسهمت إسهاما كبيرا في نشر تصورات النظرية السيميائية وتوسيع مجال تلقّيها. ومن الأعمال الرائدة في هذا المجال بالإضافة إلى مؤلفي جوزيف كورتيس المذكورين سابقا، مؤلف "في المعنى2" لـ: أ. ج. غريماس و"القاموس المعقلن" بالاشتراك مع جوزيف كورتيس[3]، وهناك الكثير من المقالات والدراسات التطبيقية في هذا المجال.

1 ينظر هايدي تويل: المبادئ التي كان غريماس سيني عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عنها، ص46.

2 ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص19.

(*) قامت نظرية غريماس على أساس العناصر البسيطة التي ينطلق منها الفكر البشري، ليصل إلى تشكيل موضوعات ثقافية، لكن سبيله إلى ذلك سيكون معقدا، وعليه أن يتجاوز قيوده ويحدد موقفه من اختياراته المتاحة. ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية – مدخل نظري، ص28.

3 ينظر قائمة لها في كتاب الجيرداس جوليان غريماس: في المعنى، ص6 – 10، وأيضا رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص14.

2 – المبادئ المستفادة من بحوث "فلاديمير بروب" و"ليفي ستروس":

تُعدّ أعمال كل من "فلاديمير بروب" في تحليل الحكايات الخرافية و"كلود ليفي ستروس" في تحليل الأساطير من أهم الأعمال التي اعترفت بها النظرية السردية كمصدرين أساسيين لها، "فقد احتفظت من المصدر الأوّل بفكرة المنظومة التركيبية لمستوى فوق جملي للحكي، واحتفظت من الثاني بفكرة المكون الدلالي"[1]. فقد ثمّن "أ. ج. غريماس" منهجية "فلاديمير بروب" في إنتاجها لفكرة المنظومة التركيبية لمستوى فوق جملي للحكي، وربما كانت قراءة ستروس لجهود هذا الأخير حافزا مهمّا لـ "أ. ج. غريماس" كي يرمّم ما مزّقه نقد ستروس اللاذع، كما حفّزت قراءاته للنموذج اللساني وتطبيقه على تحليل الأساطير، جوزيف كورتيس لاعتماد القراءة البُعدية لمحوري النّص الأفقي والعمودي، وميله نحو تجاوز التحليل المحايث إلى التحليل الاثنو-أدبي للحكايات الخرافية والشعبية الفرنسية. ومما توصّل إليه أ. ج. غريماس، مستفيدا من جهود الرّجلين، الدعوةَ إلى تنظيم أو إعادة تنظيم منظومة "فلاديمير بروب" الوظائفية، وتطوير جهازها المفهومي، وتدقيق إجراءاتها التحليلية(*). ومن أبرز ما تناوله – مع جوزيف كورتيس – بالفحص والتمحيص[2] : الوظيفة والملفوظ السردي، والإسقاطات الاستبدالية والمسار التركيبي، والخطاطة السردية، والتقطيع المقطعي وعلاقات الاتصال والانفصال، والشخصية الدرامية، والتحليل الدلالي.

1 دايري مسكين: **دلاليات التلفظ عند جوزيف كورتيس، فعالية المفاهيم اللسانية في المقاربة السيميائية**، مركز الكتاب الأكاديمي، (الأردن) ط1، 2018، ص50.

(*) يوضّح الباحثون بأنّ التوجهات العامة لقواعد البحث السيميائي تُلتمس في إعادة قراءة غريماس لمشروع فلاديمير بروب، فمن منطلقات هذه القواعد أعاد غريماس صياغة مجموعة من القضايا المرتبطة بتعريف الوظيفة، ومستويات تنظيم السردية، مقترحا مفاهيما مثل الملفوظ السردي، والخطاطة السردية، والعامل كمركز للاستثمار الدلالي، والرسم السردي بوصفه بديلا للتتابع الوظيفي.

2 يُنظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص17 وما بعدها. دايري مسكين: دلاليات التلفظ، ص50 وما بعدها.

1. الوظيفة والملفوظ السردي:

من خلال تفكيك "فلاديمير بروب" لبنية الحكاية الخرافية وتأمّله في العلاقات القائمة بين عناصر تركيبتها الأولية، خلص إلى تحديد مفهوم الوظيفية الذي أقام عليه منهجه المورفولوجي فيما بعد، وعنى به " فعل الشخصية من حيث دلالته في سير الحبكة"، ومعنى ذلك أنّه قد جعل من عنصر "الحدث" أو "فعل الفاعل" وظيفة وأن أهمّية هذا الحدث-الوظيفة – سواء كان حدثا فعليا أو قوليا – لا يتجلّى إلا ضمن مسار وظائفي[1]؛ حيث تتسلسل الأحداث-الوظائف ويستمر تسلسلها في خطية زمنية تاريخية إلى أن ينتهي الخيط السردي عند نقطة معيّنة، قد تكون نهاية أو شبه نهاية.

وبالنظر إلى صيغة تحديد مفهوم الوظيفة وآليات استخدامه، لاحظ أ. ج. غريماس بأنّ هناك تناقض نتيجة نقص اعتراه، ممثلا على ملاحظته بما سمّاه "فلاديمير بروب" وظيفة "الافتقار" أو "النقص" حيث أن المسمى لا يوحي بطبيعة فعل وإنما يعبّر عن حالة، وفي ذلك يقول: " إذا كان في المستطاع الاطمئنان إلى حدس "فلاديمير بروب" حين يعتبر أن "الوظائف" تغطي دوائر العمل لأشخاص الحكاية، فإن صياغاته التي يعطيها لمختلف الوظائف تجعلنا غالبا في حيرة ، فإذا كان "خروج البطل" يبدو وظيفة تقابل شكلا من النشاط فإن "النقص" يبعد أن يمثل فعلا ولكن الأحرى أن يمثل حالة ولا يمكن اعتباره وظيفة."[2] وكما هو بارز فالحالة تستدعي فعلا لتحويلها إلى الحالة المعاكسة[3]؛ كحالة النّقص التي تحتاج فعلا ليحوّلها إلى حالة اكتمال، وحالة الافتقار التي تحتاج فعلا تحويلا – أيضا – ليقلبها إلى حالة غنى.

وقد أدى تأمّل "أ. ج. غريماس" في مفهوم الوظيفة وما اعترى دلالته من نقص، إلى اقتراحه مصطلح "الملفوظ السردي" الذي ضمّنه مفهوما إجرائيا يتجاوز مفهوم الوظيفة "البروبيّة"، باعتبار أنّ هذا الأخير قد افتقد صفة الإجرائية ولم يمثّل سوى تلخيص لمختلف مقاطع الحكاية أو متتالياتها، أكثر منه تعيين لمختلف أنماط النشاط الذي – من المفروض – أن يُظهر تتابُعُها – أي المتتاليات الوظيفية

1 ينظر سمير مزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص20 21.

2 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص17.

3 ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية- مدخل نظري، ص35.

– الحكايةَ بوصفها برنامجا منظّما محكم البناء، ولأجل هذه الغاية أعاد "أ. ج. غريماس" صياغة مفهوم الوظيفة آخذا في الاعتبار العلاقة الإسنادية التي تجمعها إلى القائم، بها سواء أكان عاملا فردا أم عدّة عوامل أبرزت مساهمتها في بناء الفعل السّردي، وقد تجسّدت بنية الملفوظ السرديً الأولية في الصيغة الرياضية التالية[1]:

م.س = و(ع1، ع2، ...).

حيث (م. س = ملفوظا سرديا)، و(و= وظيفة)، و(ع = عامل). فالوظيفة – حسب هذه الصيغة – لا قيمة لها من دون مسندها، وهي الوحدة الأساسية في بناء الملفوظ السردي، هذا الأخير الذي يتشكل من تآلفت عدّة وحدات يطول أم يقصر بحسب عددها فيه.

2. الإسقاطات الاستبدالية والمسار التركيبي:

انتبه "أ. ج. غريماس" لملاحظة "ليفي ستروس" الخاصة بوجود إسقاطات استبدالية يمكن من خلالها المزواجة بين الوظائف البروبية، فقام بتطوير إجراء يُمكن بواسطته لكل عنصر من عناصر النّص أن يستدعي نقيضه الذي سبق طرحه، اعتمادا على ذاكرة النص لا على سياق التجاور، وعلى الرغم من أنّ الناتج عنه مجموعة وحدات سردية متقطعة بالنسبة للنسيج التركيبي، إلا أنّه سيعمل في الوقت نفسه، على إنشاء نوع آخر من العلاقات النّصية في بعده الاستبدالي عموديا، حيث تعمل هذه العلاقات على التقريب فيما بين الوظائف ذات المضمون المتناقض[2]، ليتجلى بموجبها الملفوظ السردي:

1 ينظر: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص18، وسعيد بنكراد: السيميائيات السردية– مدخل نظري، ص36.

2 ينظر دايري مسكين: سيميائيات جوزيف كورتيس، ص40، 41، وأيضا سعيد بنكراد: السيميائيات السردية– مدخل نظري، ص37.

" كتمثيل تركيبي/ دلالي مكثّف وواضح في نفس الوقت، وسيأخذ شكل بنية عميقة(*) في مقابل البنيات السطحية المتمثّلة في النصوص المحققة"[1]. ومن الأمثلة البارزة في توضيح عمل هذين العنصرين وظيفة "زواج" كحاصل جمع ملفوظين سرديين – على الأقل – صيغته:

م.س(زواج) = [هبة + تعاقد]

حيث تعبّر وظيفة "الهبة" على عملية تزويج الأب ابنته من البطل، وكل من الواهب (الأب) والموهوب له (البطل) يمثل طرفاً أساسيا في وظيفة "تعاقد"[2] التي ينبني عليها موضوع انشغالهما.

3. الخطاطة السردية:

إنّ الهدف من تلك التعديلات الإجرائية كما تبيّن هو القيام بعملية تنظيم سردي للخطاطة التركيبية وتمثل هيكلها البنائي في بعديه التوزيعي والاستبدالي، بشكل يبرز معه مفهوم السردية لا كتتابع وظائفي يختصر الأحداث المروية أو يلخّصها فقط، بل ككيان منظِّم سابقٍ على تجليه ممثلا في قواعد تركيبية تحكم البناء السردي في المستوى التوزيعي منه، ليصبح هذا الكيان هو مركز البحث في التحليل السيميائي السردي، بدل البحث في التتابع الوظائفي[3]. ومن أبرز البنيات السردية التي تُسند إليها مهمّة مفصلة الترسيمة السردية الغريماسية وتنظيمها، يُمكن ذكر البنيات التعاقدية، والبنيات الاختبارية، والبنيات التواصلية.

(*) انتقدّ الباحث "عبد اللطيف محفوظ" تضخيم عمل البنيات العميقة إلى درجة جعلها معيارا لإنتاج النّص أو تلقيه، موضحا الفجوة بين الإنتاج والتلقي، حيث يقول " لكن إذا كانت رؤية هذه البنيات، في مستوى نظري مجرد، تجعلها تبدو منتجة؛ فإنّ رؤيتها بوصفها معيارا لإنتاج أو تلقي النص فعليا، يجعلها غير مقنعة. والدليل على ذلك أنّها لحدّ الآن لم تستطع إثبات كفاءتها بوصفها سيرورة منهجية دقيقة للإنتاج أو التلقي. ولعل هذا الفشل يعود إلى نفس العطب الذي سبقت الإشارة إليه بخصوص نمذجة إيكو، والذي يتمثل في التفكير في قضايا إنتاجية انطلاقا من تصور تلقياتي." ينظر كتابه **آليات إنتاج النص الروائي– نحو تصور سيميائي**، الدار العربية ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 1429-2008، ص139.

1 ينظر دايري: سيميائيات جوزيف كورتيس، ص35، وأيضا جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص19.

2 ينظر سعيد بنكراد: السيميائية السردية– مدخل نظري، ص37.

3 نفسه.

أ- البنيات التعاقدية:

تُعد الترسيمة السردية المستنبطة من نموذج "فلاديمير بروب" - في جانب من جوانبها - إسقاطا نظميا للبنية التعاقدية، فهي بنية مجمع على مركزيتها في قيام السّرد وما تبقى من الحكاية سيكون مجرّد تنفيذ لمضمونها؛ أي العقد المبرم بين طرفيها المحددين بالمرسل والمرسل إليه - أو الذات في النموذج الغريماسي(*) – فتأخذ وظيفة "زواج" – مثلا – صيغة أمر/ طاعة، حيث يبتدأ مسار السرد بحدث مخالفة مضمون التعاقد أو نقضه ساعيا إلى إقامته في نهاية القصّة، وعلى أساس هذه الأخيرة يتحدد نجاح الذات أو فشلها في تحقيقها مكافأة أو التعرض للعقاب[1]. وتصنف بنية التعاقد – بموجب علاقة الذات بتنفيذ مضمونها من عدمه – في وحدات ثلاث تتمثّل في وحدة التنفيذ، أو الإبطال، أو الاستئناف، وعلى أساسها يُمكن تفسير مزدوجات "فلاديمير بروب" كتلك المشكّلة لبنية " منع/امتناع " – مثلا – في ثلاث حالات كالتالي[2]:

- منع/ امتناع كتنفيذٍ للعقد،
- منع/ خرق كإبطال للعقد،
- منع/ عودة للامتناع كاستئناف لتنفيذ العقد بعد إبطاله.

كما تصّنف بنية التعاقد – بموجب علاقة الذات بالمرسل إليه – إلى ثلاثة أصناف أيضا، حيث تبرز ثلاث أنواع من العقود: عقد ائتماني، وعقد إجباري، وعقد ترخيصي.

فالعقد الائتماني، هو ما يسبق أي عقد أو تبادل، ويدور حول القيمة النفعية أو المعرفية، باعتباره توثيقا لمصداقية أحد الطرفين عند الآخر، فإما أن يقوم على الوضوح والثّقة، وإمّا يتقدّمه فعل إقناعي من طرف المرسل يقابله فعل تأويل من قبل المرسل إليه أو الذات، إذ يتحدد الفعل الثاني

(*) يبيّن "عبد الحميد بورايو" أن المرسل إليه قد يندمج بالذات (الفاعل أو القائم بالبحث) في مثل هذه الوظيفة. ينظر دراسته منطق السّرد، ص42.

1 ينظر رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة (الجزائر) فيفري2000، ص46، وجيرالد برنس: **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص54.

2 نفس المرجعين.

بموجب الفعل الأول؛ فإذا كان موضوع الفعل الأول – مثلا – "قولا صادقا" كان موضوع الثاني "اعتقادا بالصدق"، والعقد الائتماني تصديقا، وإذا كان الفعل الأول "قولا كاذبا" كان موضوع الفعل الثاني "توهما بالصدق"، والعقد الائتماني "إيهاما". أما العقد الإجباري فيأتي في صيغة أمرية، يتضمّن بموجبها تفويضا من المرسل إلى الذات يتوجب عليها تنفيذه، وعلى خلافه العقد الترخيصي حيث تلزم الذات نفسَها البحث عن الشيء المفقود – مثلا – فتخبر المرسل بعزمها؛ ليبدي هذا الأخير موافقته[1]، وتصدر أهمّية التصنيف الأخير، فر القراءة التأويلية خاصة، حيث يستعين بها المحلّل في تبيّن طبيعة العلاقات السائدة بين أفراد مجتمع ما، وتبيّن المرجعية الخلقية أو العقائدية أو العادات والتقاليد الصادرة منها، وتأثير كل ذلك في سلوكاتهم اتجاه النظام السائد سواء اكان نظاما اجتماعيا أو سياسيا إمّا بتوطيده إذا ما كان كافلا للحريات وتطلعات الأفراد، وإمّا بالسعي إلى تغييره وإحلال نظام آخر بديلا عنه إذا ما كان القديم صادرا عن ديكتاتورية تمنع هذه الحريات أو تقف في وجه من يتطلع إلى الوصول إليها[2]، وهذا الجانب التأويلي كما سيتضح لم تعدمه السيميائية السردية، تأثرا منها بالتحليل الدلالي للأساطير في بنيوية "ليفي ستروس" الأنثربولوجية".

أما فيما يخص عمل كل من "أ. ج. غريماس" و "جوزيف كورتيس" مع البنية التعاقدية، فقد قاما بإدراجها في مستوى أعلى من مستوى التتابع الوظائفي، مستوى النماذج الإجرائية والأشكال البسيطة المولّدة للتنوع السلوكي الإنساني[3]، تلك المستويات السردية التي تختص ببنى الأعمال بدء من النموذج العاملي وبنيته الفاعلية.

ب – البنيات الاختبارية:

من خلال تأمّله مسار الذات في أثناء تنفيذها لمضمون العقد، لاحظ "أ. ج. غريماس" تعرضها لثلاث اختبارات متضمّنة في التتابع الوظيفي المتمثل في (تلقي مساعدة، مواجهة، انتصار)؛ حيث تتعرض في الأولى لاختبار أو استنطاق أو حتى هجوم من قبل المانح يُهيئها – حسب ردّة فعلها –

1 ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص47، 73، وأيضا برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام: **معجم مصطلحات السميوطيقا**، ترجمة عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة (مصر)، ط1، 2008، ص67.

2 يُنظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص66-67.

3 يُنظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية- مدخل نظري، ص70 – 77.

لتلقي مساعدة، وتتعرّض في الثانية إلى مواجهة الخصم الذي ينهزم أمامها لتصل في الثالثة إلى الانتصار الذي لن يتحقق إلا بنجاحها في اختبار التعرّف حيث يتوجب عليها إثبات حقيقتها أما البطل المزيف، ليتحقق لها الاعتراف والتمجيد، وعليه تشكّل هذه الاختبارات الثلاثة – لدى "أ. ج. غريماس" – ملخّصا لمجموعة مهمّة من الوظائف البروبوية[1]، والتي تتوضح في مثل الجدول التالي[2]:

	اختبار ترشيحي	اختبار حاسم	اختبار ممجد
عقد	- الوظيفة الأولى للمانح - رد فعل البطل	- تفويض - قبول التنفيذ	- تكليف بمهمّة
اختبار		- صراع - انتصار	- نجاح
نتيجة	- تلقي الأداة المساعدة	- القضاء على النقص	- تعرّف ومكافأة

ويجسّد هذا الجدول – كما هو ملاحظ – بينة التقاطع الوظيفي فيما بين البنيات الاختبارية وبنيات التعاقد ونتائجها، ويبرز تباين المستويات الاختبارية وأبعادها[3]، وهو تجسيد تبدو من خلاله القصة مشابهةً لاتجاه الحياة، التي تعمل بداية على تأهيل الفرد لوظيفته في الحياة ومواجهة صعباها ليصل في نهايتها إلى مرحلة الاعتراف والتمجيد، لكن هذه المشابهة تبدو من خلالها الحياة مثالية لا واقعية –كما لاحظها "جوزيف كورتيس" – ويتجلى ذلك في مرحلتها الأخيرة – خاصّة – فهي لا تستوعب حقيقة النهاية بتركيزها على الجانب الإيجابي أو المشرق فقط، بينما قد تنتهي القصة بالسلب حيث لا يوجد انتصار ولا تمجيد، وعليه فقد فضّل تغيير مصطلح "انتصار" واقترح بدلا منه مصطلح "التقييم" بمفهومه الذي يحتمل النهايتين المتوقعتين، وهو المصطلح الذي تجلّى في بنية الترسيمة السردية القانونية إلى جانب مصطلحات التحريك والكفاءة والأداء، وهي البنية المؤطّرة لبينة البرامج السردية

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص21، 22، ورشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص160 – 163.

2 ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص68، وعبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص42. وفي الأصل عند غريماس sémantique structurale، ص197.

3 ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص70.

التي استعان "أ. ج. غريماس" و"جوزيف كورتيس" في تشييدها انطلاقا من المتتالية الاختبارية المستفادة من ترسيمة التتابع الوظائفي لـ "فلاديمير بروب"[1]، تلك الموصوفة أعلاه.

ج – البنيات التواصلية:

تُمثَّل البنيات التواصلية علاقات الاتصال والانفصال المستمدة من مسائل المنطق الرياضي، حيث أفاد منها "أ. ج. غريماس" في حصر عدد كبير من الوظائف موزعة بين العلاقتين بالشكل التالي:

1- علاقة انفصال:

حيث يُمكن لهذه العلاقة أن تنشأ في مستويات مختلفة، فتكون في مستوى البنيات الخطابية والسردية حيث العلاقات الشخوصية الممثلية أو الفاعلية، فتتجسّد في علاقة الشخصية بالشخصية، أو علاقة الشخصية بالمكان، أو علاقة الشخصية بموضوعها، وتُعد وظائف "فلاديمير بروب" المتمثّلة في (رحيل – انطلاق – انتقال) أشكالا مختلفة لهذا الصنف من العلاقات، وتكمن أهمية هذه الوظائف- الانفصالية مع بداية السّرد فيما يترتب عنها من إساءة (حصول افتقار، حدوث نقص)، لتنطلق بذلك مساعي "الذات/ القائم بالبحث" لاسترجاع التوازن المفقود، وهي العملية التي تنشأ منها علاقة اتصال[2]، حيث تتجسّد نتيجة لفعل التحويل بين الحالتين المتناقضتين.

2- علاقة اتصال:

وقد مثّلت – من المنظور الاستبدالي – علاقة ضديدة لبنية الانفصال، فهي تقاسمها المستويات نفسها، فحيثما تنشأ علاقة الانفصال تنشأ علاقة الاتصال في المستوى نفسه، كما تمثل وظائفها القطب المقابل أو الضديد لوظائف العلاقة الأولى[3]، ومن أبرز هذه الوظائف تجليا وظيفة وظيفة (عودة) في مقابل وظيفة (رحيل)، ووظيفة (إصلاح ضرر) في مقابل وظيفة (حدوث ضرر).

---

1 ينظر جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص92 – 105، وأيضا وينظر خديجة حداد: **الشخصية في روايات محمّد مفلاح من منظور نظرية العامل السّردية، رواية شبح الكليدوني أنموذجا**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د. إبراهيم بلقاسم، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، (الجزائر) السنة 2018-2019، ص51 و92 – 94.

2 ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص72، ورشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص40.

3 نفسه.

أمـا في النمـوذج العـاملي – عنـد غريمـاس – فالعلاقتـان تحـتلان مركـزه، حيـث تأتي كـل منهمـا للدلالـة علـى قطـب مـن أقطـاب مقولـة الصـلة، تلـك المقولـة الـتي تتحـدد في المسـتوى النظمـي كعلاقـة-وظيفـة بـين الفاعـل وموضـوع قيمتـه، مشـكّلة ملفوظـات الحالـة في بنيـة الـبراامج السـردية، وأمـا علاقـة التنـاقض فيمـا بينهمـا فسـتظهر مـن المنظـور الاسـتبدالي فقـط، بخـلاف المنظـور النظمـي الـذي يجعلهمـا في محـور واحـد مقـابلين لنقيضـيهما [1]، فـإذا كـان قطبـا المحـور الأول يعـبران عـن علاقـتي (اتصـال – انفصـال) فإنّ قطبا المحور النقيض يعبّران عن علاقتي (لا اتصال – لا انفصال).

وقـد تجلّـت أهمّيـة عمـل "أ. ج. غريمـاس" في هـذا الإجـراء التركيـبي في اقتصـار لسلسـلة التتـابع الوظـائفي مـن جهـة، وتصـنيفه لنوعيـة العلاقـات الناشـئة فيمـا بينهـا، بالإضـافة إلى تجريـده مـن المـدركات بحيـث أفادتـه في توسـيع نطـاق التحليـل الشـكلاني ليشـمل أنواعـا أخـرى مـن السّـرد، وصـولا بـه إلى مسـتوى النظرية بمسلماتها وقوانينها العامة.

4. التقطيع المقطعي وعلاقات الاتصال والانفصال:

اعتمـد التحليـل المورفولـوجي لخطـاب الحكايـة علـى التقطيـع السـردي والـزمني، ومـن بـين المشـكلات الـتي واجههـا في هـاتين العمليتـين مشـكلة المعيـار الـذي يسـتند إليـه في تحديـد المقـاطع، واقـترح "أ. ج. غريمـاس" للخـروج مـن هـذه المشـكلة – في أثنـاء تحليـل لقصـة "الصـديقان" لموباسـان" – معيـارا قسّـم علـى أساسـه نـصّ القصّـة إلى مواضـع اتصـال وانفصـال زمـني ومكـاني في علاقتهمـا بالفـاعلين[2]، فتبـدو مواضـع الاتصـال الـزمني أو انفصـاله مـن خـلال النظـر في زمـن تلفـظ الحكايـة ومـا يتخللـه مـن مقـاطع زمنيـة تختلـف عنـه، فقـد تكـون هـذه الحكايـة ملفوظـة في زمـن الحاضـر – مـثلا – وعليـه فاسـتعمال صـيغة دالـة علـى زمـن الماضـي سـيورد مقطعـا نصـيا جديـدا يلعـب دور "لاحقـة" بينمـا يـدخل اسـتعمال صـيغة دالـة علـى زمـن المسـتقبل مقطعـا نصـيا يمثـل دور "سـابقة"، وقـد يحـدد اسـتعمال مكـرر لصـيغة دالـة علـى زمـن "الماضـي النـاقص" مقطعـا "مؤلفـا"، كمـا قـد يحـدد اسـتعمال صـيغة دالـة علـى زمـن "الماضـي البسـيط"

1 ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص40، 61.

2 ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص71، 72.

مقطعا "مفردا"[1]، لتجتمع – من ذلك – خمسة أنواع من بنيات المقاطع مقطعا يسمى بنية أساسية أو قاعدية، وثانٍ بنية لاحقة، وثالث بنية سابقة، ورابع يدعى مقطعا "مفردا" وخامسا مقطعا "مؤلفا"، والظاهر أنّ هذه الأنواع ناتجة عن التقسيم الزمني الخاص بقواعد اللغة الفرنسية، وعليه لا بد أن يُراعى في تحليل سرود الثقافات الأخرى التقسيم الزمني الخاص بنحو اللغة الناشئ فيها أو منها.

وفي مقابل البنيات الزمنية هناك البنيات المكانية – أو الفضائية –، وهي كذلك بنيات اتصالية أو انفصالية، حيث ينتج عن إبدال الإطار المكاني مقطعا نصيا جديدا[2]، وقد أفاد "أ. ج. غريماس"في تقسيمه للفضاء المكاني من ملاحظات "فلاديمير بروب"، مضيفا عليه تعديلات حتى تستقيم الرؤية الفضائية، من وجهة نظره، فإذا كان "فلاديمير بروب" قد صنّف الأمكنة إلى ثلاثة بنيات تناسب بنية الاختبارات التي يتعرّض لها "البطل" في أثناء تنقله من مكان إلى آخر، بحثا عن "الشيء المفقود"، حيث ينتقل من المكان الأصل – مسقط رأسه –، إلى مكان الاختبار التأهيلي – وهو مكان عرضي مؤقت –، ومن ثم إلى مكان الاختبار الرّئيسي أين يقوم بإنجاز المهمّة الموكلة إليه، فإنّ "أ. ج. غريماس" قد قام – أوّلا – بتوسيع دلالة المكان من خلال اصطلاحه عليه بمصطلح "الفضاء" ثم قام – ثانيا – بتقسيم هذا الفضاء إلى فضاءين أساسيين هما [3]:

1. الفضاء الخارجي: ودلّل به على المكان الأصل، حيث تجري الأحداث، وهو فضاء مجاور لفضاء الفعل يشمل سوابق التحول ولواحقه، فعادة ما يمثل نقطة انطلاق البطل والعودة إليه في النهاية.
2. فضاء الفعل: ويقسّمه إلى فضاءين – أيضا – هما:

أ. الفضاء الجانبي: ويمثل موضع الوساطة بين أقطاب التصنيف الفضائي لاكتساب الكفاءة، حيث تتعرض فيه الذات لاختباري التأهيل والتمجيد.

ب. الفضاء الوهمي: ويمثل موضع التحول المنطقي الذي تتعرض فيه الذات لاختبارها الرئيسي (الحاسم)، والوهمي صفة أطلقها عليه "أ. ج. غريماس"؛ لأنه – بالنسبة إليه – غامض وغير محدد ولا يتعلق – في أساسه – بمكان معيّن.

1 ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص72، وأيضا نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص114.

2 يُنظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص91 – 92.

3 ينظر نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص114، 115.

ويُمثل لهذه البنية الفضائية بالجدول التالي[1]:

الحالة الابتدائية	تحقيق الإنجـازات			الحالة النهائية
	فضاء الفعل			
فضاء خارجي	فضاء جانبي اختبار تأهيلي	فضاء وهمي اختبار رئيسي	فضاء جانبي اختبار تمجيدي	فضاء خارجي

ومـن خـلال هـذا الجـدول تـبرز علاقـة عكسـية أو تقابليـة فيمـا بـين الفضـاء الخـارجي، أو فضـاء "الهنالـك" بحالتيـة الابتدائيـة والنهائيـة، وفضـاء الفعـل بقسـميه الجـانبي، فضـاء "الهنـاك"، وفضـاء الـوهمي "هنا" حيث تعمل الذات على صناعة مجدها.

وقـد يبـدو الجـدول الـذي قدّمـه "سـعيد بنكـراد" أكثـر تفصـيلا، لكنـه لا يخـرج عـن هـذا الإطـار، الـذي يطـابق تقسـيم الفضـاءات مـع سلسـلة الاختبـارات الـتي تتعـرض لهـا الـذات (البطـل) في أثنـاء بحثهـا عـن الشـيء المفقـود، ويربطهـا بعناصـر الترسـيمة السـردية القانونيـة (تحريـك – إنجـاز – جـزاء)، ويـبرز إلى جانـب ذلـك فضـاء الاسـتهلال والاسـتعداد الـذي يتطـابق سـرديا مـع الحالـة البدئيـة مـن جهـة، وفضـاء النّصـر باعتبـاره فضـاء للفعـل بامتيـاز – علـى حـدّ تعبـيره – أيـن يـتم تحقيـق الفعـل الإنجـازي والإعـلان عـن انتصـار البطـل في حصـوله علـى موضـوع القيمـة[2]، ويصـل بعـد تجسـيده لهـذه الأنـواع في جـدول إلى ملاحظـة يوضّـح فيهـا "أن هـذا التصـنيف لا يُمكـن أن يتجـاوز حـدود الحكـايات الشـعبية، ويصـعب إيجـاد معـادل لـه في النصـوص السـردية المعاصـرة"[3]، ومـن خلالـه يوضـح بأنّ مـا قدّمـه "أ. ج. غريمـاس" في هـذا المجـال "لا يجيـب إلا عـن حركـة البطـل داخـل المسـاحة الزمنيـة والفضـائية المغطيـة للحكايـة... أمـا الفضـاء في النصـوص السـردية المعاصـرة، فيشـتغل بطريقـة مغـايرة تمامـا، إنّـه لـيس تحديـدا لنوعيـة الفعـل ولا تحديـدا

1 ينظر نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص115.

2 ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية- مدخل نظري، ص140-141.

3 نفسه، ص140.

لتوقعية ما، بل هو عنصر مساهم في عملية إنتاج المعنى، ودلالته لا تأتي من العناصر الطبيعة المشكلة له ... بل تأتي عن طريق عرض هذا الفضاء، ذلك أن عملية انتزاع العنصر الطبيعي من بنيته الأصلية وتثبيته داخل بنية جديدة ... تمنح للفضاء دلالة جديدة هي تركيب لمعنيين: معنى العنصر داخل البنية الأولى، ومعناه داخل البنية الثانية. وهكذا، فإن أي فضاء قد يشتغل كفضاء عدواني كما قد يشتغل كعنصر مساعد، تماما كما هو الشأن مع ما يسمى بالفضاء المفتوح والفضاء المغلق، فالانفتاح ليس معطى بشكل سابق على تحيين الفضاء داخل النص، وكذلك الأمر مع الانغلاق، فتنظيم العناصر السردية وطريقة تحيين القصة داخل شكل سردي ما، هو الذي يحدد طبيعة هذا الفضاء أو ذاك"[1] على حدّ قوله.

ويُضاف إلى المقياسين السابقين – البنيات الزمانية والمكانية – مقاييس أخرى مثل الفاعل والنمط والغرض، حيث يمثّل ظهور فاعل أو غيابه، أو تحوّل من نمط خطابي (وصف مثلا) إلى نمط آخر (حوار مثلا)، أو تغير غرض (حافز) إلى آخر، سببا في بروز مقطع نصي جديد، وإذا ما وصف المقياسان الأوليان بالموضوعية والدقة اللتان تساعدان في ضبط مقاطع النص القصصي، فعلى خلافهما وصف مقياس "الأغراض"، فعلى الرّغم من أنّه أكثر المقاييس انتشارا في الدراسات التقليدية والكتب المدرسية – حسب مؤلفي كتاب مدخل إلى نظرية القصة – فهو أصعبها حيث "يعتمد فيه على إبراز المقاطع الهامة من وجهة نظر الأغراض أو الأسلوب بالنسبة لمن قام بعملية اختيارها"[2]، وما يُمكن أن يحيط بهذه العملية الاختيارية من تقييم إيديولوجي أو ميل نفسي ذاتي نحو غرض معيّن، تصدر على أساسهما أحكام مسبقة لا تأخذ بعين الاعتبار مضمون القصّ في كلّيته.

كما وجب التذكير بمقياس "الحدث" – القائم في أساسه على مفهوم الوظيفة باعتبارها أصغر وحدة سردية – فالحدث من ذلك بإمكانه تجسيد قصّة دنيا، فهو من منظور بنيوي تركيبي "عبارة عن حكايات قصيرة لها نظام تركيبي ودلالي مستقل قادر أن يندمج في وحدات خطابية موسّعة"[3]، وهو من منظور السيميائية السردية – بشكل خاص – يتموضع "على مستوى فعل الفاعل – الفردي أو

1 ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية- مدخل نظري، ص141.

2 يُنظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص91 – 92.

3 ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص72.

الجماعي – الذي يَعترف به ويؤوّله فاعلٌ مدرك، قد يكون فاعلا ملاحظا مستقرا داخل الخطاب (شاهد) أو راويا نائبا عن اللافظ (المؤرخ مثلا)"[1] بتمثيل "رشيد بن مالك" عليها.

5. الشخصية:

مثّلت "الشخصية" عند "فلاديمير بروب" العنصر الأساسي الثاني في التحليل الوظائفي إلى جانب "الوظيفة"، وأهمّيتها نابعة من حيث تمثيلها "السّند المرئي لكل الأفعال المنجزة داخل الحكاية"[2]، وعلى الرغم من ذلك فهي لا ترقى إلى مستوى أهمّية "الوظيفة"؛ فإذا كان "فلاديمير بروب" قد نظر إلى هذه الأخيرة باعتبارها عنصرا ثابتا لا يُمكن المساس به دون الإخلال بنظام الحكاية في كلّيته، فإنّه قد نظر إلى الأولى باعتبارها كيانا متحولا عرضيا لا يشكل سمة مميزة توجب الاستناد إليها في محايثة نص الحكاية، والشخصية – مع ذلك – مرتبطة ارتباطا وثيقا بالوظيفة تدرج بواسطتها ضمن محاور دلالية تسمى "دوائر الفعل"، وهي سبعة دوائر مقسّمة بحسب أفعال رآها ثابتة وتتكرر في كل الحكايات المدروسة بغض النظر عن كيفية تجليها في مستوى الإدراك، مسمّيا إيّاها باسم فاعلها، فهناك دائرة المعتدي، ودائرة الواهب، ودائرة المساعد، وهناك دائرة الأميرة (موضوع البحث)، ودائرة الموكّل (الملك)، ودائرة البطل (القائم بالبحث)، ودائرة البطل المزيف، وتمثّل هذه الدوائر في مجموعها نسقا عاما[3]، يمُكن تحليل أي حكاية خرافية على أساسه.

وكما وجهت لـ "فلاديمير بروب" ملاحظات فيما يخص موضوع الفصل بين الوظيفة والشخصية، واعتمد "أ. ج. غريماس" في ذلك مصطلح الملفوظ السسردي الذي يقوم أساس على علاقة الإسناد فيما بينهما، وجهت له أيضا ملاحظة في موضوع محدودية دوائر الفعل التي عمل "أ. ج. غريماس" على توسيعها مستندا في ذلك إلى مفهوم "العامل" في النموذج النحوي لـ "تينيير" والمسرحي لـ"سوريو"، وهو المفهوم الذي يجعل من الشخصية عنصرا سرديا يتسع دلاليا للكائن الحي والجماد من جهة وللأشياء المحسوسة والمفاهيم المجرّدة من جهة أخرى، بالإضافة إلى قابليته للتراكب في

1 ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص72.

2 ينظر سعيد بنكراد: **سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا**، دار مجدلاوي عمان (الأردن)، ط1، 2003. (على الموقع الالكتروني للمؤلف: http://saidbengrad.free.fr/ouv/spn/spn2.htm).

3 نفسه.

مستويات الخطاب والسرد على تباين طبيعتها وأبعاده، ومن ثم يُمكن تطبيقه في مختلف البنيات السردية أدبية كانت أم غير أدبية لفظية وغير لفظية، ونظرا لكل ذلك تعددت بنيات الشخصية – عند أ. ج. غريماس – وأدوارها ومسمياتها وتباينت تعريفاتها بين مستوى وآخر فكانت الممثل والعامل، والدور العاملي والدور الغرضي، والفاعل المورفولوجي والعامل التركيبي، وشكلت بنيات ممثلية وبنيات فاعلية[1]، وغير ذلك من المصطلحات التي يُمكن تأجيل الحديث عنها إلى حين تناولها ضمن عناصر الجهاز المصطلحي المعتمد من قبل **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" في مدونته محل الدراسة.

6. التحليل الدلالي:

في متابعته لتطوير برنامج "أ. ج. غريماس" السيميائي، ركّز "جوزيف كورتيس" بحثه في تطوير آليات تحليل المكون الدلالي، وقد وضّح – في كتابه مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية[(*)] – أن السيميائية السردية قد استفادت من عمل "فلاديمير بروب" من جهة، ومن عمل "كلود ليفي ستروس" من جهة أخرى، فقد أفادت من الأول في التنظيم التركيبي للحكايات، وأبرز ما في هذا التنظيم – على الرغم من وصفه له بالجزئي جدا – هو تجاوزه لمستوى الجملة الذي كانت اللسانيات قد وقفت عنده، وارتبط هذا التنظيم لذلك بتمفصل مجموعات سردية أوسع بكثير من التنظيم الجملي، وأمّا الثاني فقد أفاد منه إمكانية دراسة المكون الدلالي في الاتجاه الذي رسمه لها في دراسته للخطاب الأسطوري، وتجلى ذلك في كتابه "ليفي ستروس وإجبارات الفكر الأسطوري" حيث عمل على توظيف هذه المنهجية[2]، على حدّ قوله.

---

1 يُنظر سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية (السابق)، وأيضا دايري مسكين: سيميائيات جوزيف كورتيس، ص36.

(*) تمثل الدراسة التي يضمها هذا المؤلف ملتقى للتقاطع بين علم الإناسة واللسانيات.

2 جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص48، و89 (تطبيقه على حكاية سوندريون برواياتها المختلفة)، وسيميائية اللغة (حكاية عفريت الريح)، ص89، وعلى مجموعة من الحكايات الخرافية الفرنسية في:

- Joseph courtés : **le conte populaire poétique et mythologie**, presses universitaires de France, 1986, Paris.

-.وأيضا مؤلفه " Analyse sémiotique " الذي يبرز من خلاله مراحل تطور التحليل السيميائي.

إنّ المقاربة السيميائية – حسب جوزيف كورتيس – تنتقل من مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب من خلال نقل النموذج التركيبي من مستوى إلى آخر، ويتأسس ذلك الانتقال على الاعتراف بظواهر التكثيف والتوسع المميزة للغات الطبيعية، حيث تسمح مفاهيم أساسية في الوصف اللساني بالاشتغال الماوراء – لساني للخطاب في صيغة شروح أو تلخيصات أو تعريفات موسّعة من معطيات المعاجم[1]، وقد ربط في تحليله للمحتوى، بين الانتظام السردي للحكايات والمكون الدلالي الموافق لاستثمار بنيتها التركيبية في هدف واحد، حيث يتأسس العمل – عنده – على تبيين كيفية بنينة وتوليد – في مستوى العمق – مجموعات خطابية ظاهرة الطول حسب مدارج تراتبية، تُظهر كل خطاب كتسلسل من الملفوظات[2]، إذ إنّ تأكيد "ليفي ستروس" على "إمكانية وجود دلالة حقيقية وتشكيلها لأنظمة علاقات شكلية"[3] دفع بأبحاث السيميائية السردية نحو معالجة المكون الدلالي، وهو ما يستوجب "استحضار المكونات الدلالية ودمجها، والأخذ بعين الاعتبار القيم المتغيرة ودراستها لذاتها دون مراعاة الترتيب النظمي للنصوص." [4]حيث ظهر ما أسماه "أ. ج. غريماس" بالبنية الأولية للدلالة.

واهتم جوزيف كورتيس في تحليله الدلالي أيضا – مستفيدا بالإضافة إلى البحث التاريخي "لفلاديمير بروب"، والتحليل الميثولوجي لـ"ليفي ستروس"، من التحليل الأسطوري لـ "جورج دوميزيل"، ومفهوم الحافز في تاريخ الفن عند "بانوفسكي" – وبما سمّاه " المركب التصويري أو التصويرية " "Figuratif" الذي حدّده بقوله:

" كل محتوى لغة طبيعية أو نظام تمثيل له مماثل (مطابق) ملموس من حيث التعبير على العالم الطبيعي"[5]، في علاقته التقابلية مع "المركب الموضوعي" ذي الطبيعة المفهومية واستثماره الدلالي المجرّد

1 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص50.

2 نفسه.

3 نفسه.

4 بن سنوسي سعاد: **السيرورة السيميائية ومشروع الدلالات المفتوحة– قراءة في الخطاب النقدي المغاربي**، مركز الكتاب الأكاديمي (الأردن) ط1، 01-01- 2018، ص100.

5 J. courtés: le conte populaire.18ص ،

مستظهرا من خلالها الأبعاد الأسطورية للحكاية العجيبة الغرائبية الفرنسية[1]، بالإضافة إلى إسهامه في إنشاء دلاليات للتلفظ، ليتوسع البحث معه إلى دراسة أي شيء حامل لمعنى في إطار ثقافة محددة.

وبعمل "جوزيف كورتيس" التوسيعي والتبسيطي اصطبغ التحليل السيميائي بصبغة أكثر إجرائية وأوسع نطاقا، بحيث يسمح له الغوص في جزئيات النّص السردي بتتبع علاقاته وعملياته وتموضع وحداته، بداية من مستوى الخطاب إلى مستوى السرد، حيث الأشكال المجردة والقوانين العامة التي تتحكم في تلك الصور والمدركات بأشكالها المتنوّعة.

1 Dion Michel. **Courtes (Joseph) Le Conte populaire: poétique et mythologie**. In: Archives de sciences socials des religions n°62/2, 1986. P. 252.

3 – مستويات التحليل السيميائي السردي:

إن الهدف الأوّل – الذي حدّده "أ. ج. غريماس" وجوزيف كورتيس – للتحليل السيميائي المحايث للنصوص والخطابات هو الوصول إلى تلك القواعد الثاوية في عمقها المتحكمة في شكل دلالتها أو بنائها السردي، ولا يتم له ذلك إلا بمراعاته لمكوني النّص: النحوي الذي يبرز شكل المدلول، والدلالي الذي يبرز جوهر الدلالة[1]، حيث تتدرج المقاربات السيميائية – في العادة – وفق مستويي السطحي والعمق بالشكل التالي:

- **الأول – مستوى السطح**؛ ويضم مكونين اثنين:

1- المكون السردي؛ الذي ينتظم المسار السردي للشخوص، وهو المسار الذي يتتبعه المحلل من أجل الكشف عن الحالات والتحولات التي مرّت على الشخصية في أثناء تطورها السردي.

2- المكون الخطابي؛ والذي ينتظم تسلسل الصور وآثار المعنى أو أصدائه[2]، ويعمل من خلاله المحلل في الكشف عن طبيعة التحكم في هذا التسلسل ودلالاته.

- **الثاني – مستوى العمق**؛ ويضم تنظيمين:

1- العلاقات؛ أين يتم رصد شبكتها التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها.

2- العمليات: أين يعمل تبيين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة على أخرى.

وتتحدد إجراءات المستوى السطحي في إنجاز البرامج السردية وتحليل ما يتبعها من مكونات الترسيمة القانونية أو الرسم السردي كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم مع التركيز على صيغ الجهات،

1 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية (تقديم جميل حمداوي)، ص11 و12.

2 ينظر عبد القادر شرشار: مدخل على السيميائيات السردية، ص112 – 114

بالإضافة إلى دراسة الصور بوصفها وحدات دلالية وصور معجمية تُبرز مساراتها وتجسيداتها، والأدوار التيمية المتعلقة بها مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي[1] الذي يضمها.

أما إجراءات المستوى العميق فتتركز على دارسة المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل بين الصور والوحدات، وتجسيدها في المربع السيميائي الذي يولد التمظهرات النصية السطحية سردا وحكيا، ويقوم على تشخيص العلاقات فيما بين الوحدات كالتضاد والتناقض والاستلزام؛ ومن خلال علاقات التناقض والتضاد القائمة على مبدأ الاختلاف تولد الدلالة وينبثق المعنى في أشكال تصويرية متباينة متمظهرا على السطح النّصي بصيغ تعبيرية متنوعة أين يبرز الجانب الخصب من التحليل والمرتكز تحديدا في العنصرين الدلاليين التيمي والتصويري اللذان يعملان على إبراز مراحل تبلور المعنى[2] وأبعاده الدلالية في النصوص السردية.

وهذا ما يُبرز النص السردي – لفظيا كان أم غير لفظي – في شكل نسيج طبقي طبقات بعضها فوق بعض، وبناء يقتضي بعضه بعضا، ينبثق من عمقه في شكل بنية دنيا قائمة على علاقة تضاد قابلة للاستثمار والتوالد، تؤول إلى بناء أعلى بمكونات سردية قابلة للوصف والتحريك في إطار الزمان والمكان، ويؤول هو الآخر إلى بناء أعلى منه، بمكوناته التيمية أو الموضوعية تبرز من خلالها بنية سردية بكائنات روائية متصارعة، لا يجلّيها في العلن إلا ارتقاؤها في المستوى التصويري، حيث تبرز خصوصيتها الثقافية وتغتني دلالاتها باختلاف التأويل[3]، الصادر عن اختلاف زاويا النظر والإيديولوجية القارئة لمعاني وقيم العالم الدلالي للقص.

1 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص13.

2 نفسه.

3 نفسه (مقدمة)، ص17 – 20، وأيضا عبد القادر شرشار: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص112 – 114.

وخلاصة القول فيما تمّ عرضه فيما يخصّ رؤية **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" لحال الدراسات العربية وما تعانيه من ركود وجمود في مستوى الفكر النظري والمنهج العلمي، تبيّن أن طرحه ذلك لم يأتِ من فراغ وإنما مصدره قلق معرفي ومنهجي اتسم بروح ثورية تجديدية سعت إلى "إحداث قطيعة جذرية مع الممارسات التقليدية وإعطاء الأولوية في التعامل مع النصوص للتفكير العلمي."[1] ؛ ولأجل ذلك اقترح بدائل اعتقد بكفاءتها العلمية وحاجج لأجلها محاججة الباحث-التجريبي متسلّحا بالمكتسبات المعرفية ووسائل التجربة الموضوعية، وهدفه من كل ذلك الرفع من قيمة الدراسات الأدبية العربية وإيصالها إلى مصاف المعرفة الإنسانية في الزمن المعاصر، ولم يكن **النّاقِد** وحده في هذا المضمار بل رافقه نخبة من النقاد المعاصرين الجزائريين والعرب والذين وضعوا نصب أعينهم تأسيس سيميائية عربية خاصة، كهدف طويل المدى، سيميائية تساير النّص الإبداعي والمناهج المعاصرة من جهة، وتحترم خصوصية الإبداع العربي القديم – خاصة – بأنواعه المختلفة من قصص شعبية وخرافات من جهة أخرى[2]، بالرغم ممّا يجده هذا التوجه من الرفض وانعدام الثقة في تحقيق هذا الهدف، لدى فئة أخرى لها تبريراتها الموضوعية التي تنطلق من المبادئ نفسها؛ أي كفاءة الأطر المنهجية والآليات الإجرائية للمناهج القائمة على مقولة علمنة الدراسات الأدبية، بما فيها السيميائيات، حيث أنّ المتلقي العربي – باستثناءات نادرة – مثّل دور المتلقي السلبي لكل ما يجود به النقد الفرنسي ولم يساير مراحل النقد الذي وجّه إلى هذه المناهج حيث اخترقتها – منذ أواخر الستينيات – "موجة من الشعور المناهض للعلم، شعور لا يقتصر على استحالة إضفاء الطابع العلمي على العلوم الإنسانية، بل يتعداه إلى عدم الرغبة بأن تكون هذه العلوم علمية."[3] هذا العلم الذي غيّر "أ. ج. غريماس" مفهومه التقليدي بوصفه "معرفة منجزة تامة" إلى "مشروع يتحقق بالتدريج، تحكم سيرورته الشك واليقين." الأمر الذي أظهر تأثره الدائم بالإديولوجيا، وهشاشة جانبه الابستيمولوجي، وعدم اكتمال بنائه النظري، على حدّ قول "آن إينو" التي اعتقدت بأن التراجع عن الصرامة العلمية – بمبدأيها الكوني والثابت الملازم لمفهوم البنية – قد

1 رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص69.

2 نفسه، ص7، وأيضا عائشة حمادو: **تلقي السيميائية عند عبد الحميد عبد الحميد بورايو: بين آليات المنهج وخصوصية النص المقارب**، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية (الجزائر)، المجلد5، العدد10 (جوان 2017)، ص10.

3 بن غنيسة نصر الدين: التمثل العربي لسيميائيات باريس بين الثابت والمتحول، ص19.

يساعد في تطوير السيميائيات، وهو التوجه الذي اتجهته نظريات ما بعد الحداثة مع تفكيكية دريدا وابستمية فوكو ولسانيات بنفنيست الخارجية، حينما انفتحت رؤاهم على مفهوم السيرورة الخطابية وعلاقة ظواهرها وأنساقها بسنن الكون والمجتمع الطبيعية والثقافية[1]، ومن ثم فالتغني بالصرامة العلمية في مثل هذه الدراسات والشعور بالدونية اتجاهها أمر رفضه نقاد ما بعد الحداثة، وانتقدوا أسلافهم فيه.

في ظل هذه المعطيات ومجمل ما قدّم ينطلق البحث في وصف تجربة **النّاقِد** السيميائية استأنسا بإعلانه في موضع من مواضع مدونته التطبيقية بسلوكه مسلكا قائما على اختبار النظرية السردية السيميائية[2] في تحليل النّصوص ذات الانتماء الثقافي العربي – الليالي تحديدا – بمميزاتها النوعية المختلفة عن غيرها من النصوص الأوربية التي قامت الدراسات السيميائية أساسا على معالجة متونها، ومن بين ما أعلن عنه من نتائج فيما يخّص ذلك أن دراساته قد كشف له " عن مدى غنى النتائج المحققة عن طريق الوسائل المنهجية المستمدة من الأبحاث السيميائية الحديثة، والتي سمحت بتفكيك عناصر النماذج القصصية المدروسة، وإعادة تركيبها من جديد بلغة منطقية ترمي إلى محاصرة الظاهرة المدروسة والقبض على جوهرها وبيان القواعد الأساسية التي تحكم انبجاسّها"[3]؛ ليتحدد هدف البحث في إبراز مدى تبني **النّاقِد** لهذه المعطيات من جانب المفاهيم والوسائل الإجرائية والكيفية التي تناولها بها، في قراءتين منفصلتين ومتداخلتين في الآن ذاته، ترتكز الأولى المفاهيم على وصف الجهاز المصطلحي والمفاهيمي للمنهج السيميائي السردي، أما الثانية فتجلي منهج التحليل في النماذج الأدبية التي اشتغل عليها **النّاقِد**، وهي نماذج متعددة ومتنوعة جُمعت في مدونة من عدّة مؤلفات، سُجّلت في ثبت المصادر آخر البحث.

1بن غنيسة نصر الدين: التمثل العربي لسيميائيات باريس بين الثابت والمتحول، ص19.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص5.

3 نفسه ص357.

الفصل الثاني:

الجهاز المصطلحي والمفاهيمي السيميائي السردي في المدونة

أولا – السيميائيات

ثانيا – الخطاب والنّص

ثالثا – القصة الملفوظ

رابعا – الشخصية وأشكالها السردية

خامسا – الوساطة

سادسا – البينة العميقة والمربع السيميائي

سابعا – الصور والتجسيدات الخطابية

ثامنا – مسائل التلفظ

يمثل الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لمدونة ما ألفبائيَتَها ومعجمَها المحمّل بمفاتيح قراءتها وفهمها، فهو ما يوضّح الرؤية ويحدد المنهج المعتمد، وتزداد أهمّيته أكثر كلما تموضّع هذا المنهج موضعا وسطا بين مناهج أخرى متباينة عنه، أو قريبة منه، أو حتى متداخلة معه، وهي السّمة التي وسمت الاستخدام المنهجي في المدونة موضع الدراسة، ما ينبئ عن صعوبة الولوج إلى هذه الصفحة الأولى من صفحات تمثلها للمنهج السيميائي السردي، فالأمر ليس بالهيّن إذ هو أشبه بالمغامرة في أدغال شائكة ممتدة إلى جغرافيات مختلفة التضاريس، مستندة إلى مبدأ الاستعارة المعرفية والمنهجية من كل ما يمكن الاستفادة منه، من معارف وعلوم وفلسفات مختلفة (*). واعتبارا لذلك ومن أجل الخروج بزادٍ ممحّص حاول البحث تناول مصطلحات السيميائية السردية ضمن ما أقامته من علاقات بينية بمصطلحات المناهج الأخرى الممتزجة معها في المدونة موضع الدراسة، مع التركيز عليها – خاصّة – إبرازا لرؤية **النّاقِد** السيميائية وتمثلاتها المنهجية الملتقطة بمنظاره الخاص، ومن أبرز هذه المصطلحات المتناولة كمحاور كبرى هناك: السيميائيات، والخطاب والنّص، والملفوظ السردي، والشخصية، والمربع السيميائي، والوساطة، والصور والتجسيدات، والتلفظ؛ حيث مثّل كل واحد منها محورا يتضمّن مصطلحات دقيقة تندرج في إطاره وتحديدات مفهومية وإجرائية مستخرجة من النصوص التقديمية في المدونة أو متناثرة بين عبارات التحليل، لتتضح بها الصورة الكلية لبنية هذا الجهاز.

(*) وهذا المبدأ لا يخص "أ. ج. غريماس" وحده، وهو ما توضّحه إشارة **الناقد** لاقتراحات "فانديك" بالاستفادة من مختلف العلوم الإنسانية في دراسة النصوص، مع شرط أن يكون ذلك وفق نظام معيّن في نطاق علم النّص، بتعبيره.

أولا – السيميائيات:

مثّل مصطلح "السيمياء" أو "السيميائيات" أبرز المقابلات العربية حضورا في المدونة المدروسة، كترجمة للمصطلح الأجنبي Sémiotiques /Sémiotique في مقابل حضور قليل لمصطلح "السيميوجيا" الوارد خاصّة في المؤلفات المتضمّنة ترجمة **النّاقِد** لبعض متون النظرية السيميائية ومنهجها عند غريماس وكورتيس وآخرين، كمقابل معرّب لمصطلح Sémiologie، والمصطلحان أو التسميتان على الرغم من دلالاتهما العامة على معنى واحد عند بعض الباحثين، إلا أنّ هناك من يؤكّد على ضرورة تمييز كل منهما عن الآخر من منطلق منشئهما المختلف، ومنهج البحث المرافق لكل مسمّى منهما، ومن ثم مثّلا مادةً للنّقاش المصطلحي والمفهومي سواءً فيما بين الباحثين الغربين أو فيما بين الباحثين العرب المتلّقين لهذه التسميات التي زادتها إشكالية الترجمة تعقيدا؛ فحتى بعد صدور قرار الجمعية الدولية باختيار مصطلح "**السيمياء**" كاسم علم واحد لعلم العلامات[1]، حاول بعض السيميائيين التمييز بينهما [(*)]، ومنهم أ. ج. غريماس الذي جعل "السيميولوجيا للدلالة على تاريخ العلم ومبادئه النظرية وراوفده التاريخية، والسيمياء للدلالة على الحقول التطبيقية"[2] لهذا العلم، ويتضّح أصل هذا التمييز في قول ج. كورتيس بأنّه " منذ عشريتين أو ثلاثة، لم يعد أحد يجهل أن السيميائية الفرنسية خاصة تؤكّد أكثر على العلاقات بين العلامات وعلى المعنى المنتج من خلالها بينما تركز "السيميولوجيا (أو السيميائية الأنجلوساكسونية) على تعريف وتصنيف وتنميط العلامات، إنها تهتم بداية بالاتصال والقنوات التي تعتمد عليها." وعلى الرغم من هذا الاختلاف المنهجي في دراسة

---

1 ينظر ترجمة المصطلح ومناقشته عند: صالح مفقودة: **السيميولوجيا والسرد الأدبي**؛ كتاب الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 7-8 نوفمبر 2000، ص317. ومحمّد صاري: **البعد الغائب في الكتابة السيميائية العربية، مجلة عالم الفكر نموذجا**، كتاب الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، جامعة محمّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، بتاريخ 18-20 أفريل 2011، ص58. وأيضا فريد أمعضشو: **المنهج السيميائي**، مجلة ضفاف، العدد رقم 6، بتاريخ 1 مايو2004، ص68.

(*) وهناك من يضع تقسيما ثلاثيا يتضح من خلاله دلالة السيميوطيقا على النظرية العامة، والسيميولوجيا على العلم، والسيميائيات على المنهج النقدي، ويوضح كوكي في ما يخص سيميائيي باريس أنّهم كانوا يستخدمون لمصطلح "السيميوطيقا" لا غير. ينظر صالح مفقودة: السيميولوجيا والسرد الأدبي، ص317.

2 مجلة التبيين: حوار، ص153، 154، وينظر جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص17.

العلامات فإنّه يؤكّد في الموضع نفسه على أن هاتين المقاربتين " لا تتناقضان بالتأكيد بل بالعكس لا يمكنهما – حسب مقاربتنا – إلا أن تتكاملا"[1]. هذا، وقد مال بعض النّقاد العرب إلى القول بهذا التمييز، مثلما وضّح **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" في حواره مع مجلة "التبيين"، ومال بعضهم الآخر إلى إلغائه استنادا إلى سلطة الشائع المتداول، وبغض النظر عن حدّة الجدال التي برزت في نقاشات بعض النّقاد العرب الرافضين للتمييز فيما بينهما، فإنّ تفسير هيمنة مصطلح "السيميائية" في المدونة المدروسة يوضّح تبني **النّاقِد** لموقف غريماس في التمييز بينهما أوّلا، وثانيا على اندراج جهوده بشكل أساس في الجانب التطبيقي من هذا العلم ونظريته المحددة بأطر مدرسة باريس خاصّة، وإنْ تموضعت عنده في إطار شكلاني عام –كما سلف ذكره وكما سيأتي توضيحه أيضا – ومن العبارات المصطلحية التي استخدمها للدلالة على ذلك: السيميائيات الشكلانية، والتحليل السيميائي، ودراسة سيميائية، والمعالجة السيميائية، حيث يُعلن من خلالها اعتمادَه على وسائل التحليل السيميائي وآلياته المنهجية، ويؤطّرها بإجراءٍ اختباري لقياس مدى فاعليتها وصرامتها حينما يتم مواجهتها بنصوص إبداعية غير تلك التي صُنعت منها ولأجلها، والمتمثلة – خاصّة – في مجموعة حكايات "الليالي" وغيرها من الحكايات والقصص ذات الخصائص الثقافية والتعبيرية[2]، تجعلها متميّزة عن النّصوص الإبداعية الأوربية والغربية عامة.

أما فيما يخص المفهوم، فقد وافق **النّاقِد** في تحديده لمفهوم السيميائيات تعريفَ غريماس، في أنّ السيميائيات ليست بعلمٍ وإنّما هي مشروع علمي اندرجت ضمنه مجموعة من المباحث والتطبيقات نمت في إطار الدراسات الأدبية، واعتمدت في أثنائها على نتائج اللسانيات والإناسة الثقافية والإبستيمولوجيا، واتسمت بثلاث سمات بنوية وتوليدية وموضوعية[3]؛ متأثّره في ذلك بتنوع قاعدتها المعرفية، وتعدد زوايا نظرها إلى الموضوع السيميائي المحدّد.

وقد أقامت السيميائية السردية صرحها –كما هو معروف – على تحليل جانب المدلول في النّص السردي هادفة من ذلك إلى الكشف عن قوانين لعبته في التدليل. فانطلاقا من تبني مؤسسيها لمبدأ

1 جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص17.

2 ينظر مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص5، وحوار النّاقِد في مجلة التبيين.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص15.

يلمسليف في أن المعنى ليس كيانا جاهزا وإنّما هو سيرورة(*) مولّدة للدلالات يمكن التقاط تحولاتها في مستويات النّص السّردي المختلفة، سعت إلى تفحّص هذه العملية التحوّلية لالتقاط صورةٍ عن تشكل الدلالة وشبكاتها النصوصية، والكشف عن القواعد المتحكّمة فيها لمعرفة الكيفية التي تتم بها عملية التدليل في المستوى المدرك من النّصوص بأشكالها المختلفة ووسائطها المتعددة[1]. وقد أعلن **النّاقِد** عن تبنيه لهذا التوجه وما يستلزمه من إجراءات عملية في أثناء تحليل النصوص الإبداعية – في المدونة موضع الدراسة – حينما صرّح في دراسته لحكايات الليالي – في مؤلفه المسار السردي وتنظيم المحتوى – بأنّ هذه الدراسة تهدف "إلى الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السّرد في قسم من كتاب الليالي، بحيث تمّ تحويل التعبير القصصي المتميّز بالتعدد والتداخل إلى نماذج وبنيات عامة تمثل القانون الضروري ذي الطبيعة التجريدية، والذي من خلاله يردّ المتعدد من حيث التعبير – إلى الوحدة من حيث الدلالة" ويضيف مفصلا "سعت الدراسة إلى استكشاف عملية تشكيل المعنى في الحكايات المدروسة انطلاقا من البنيات السطحية ووصولا إلى البنيات العميقة، بمراعاة أن المعنى ليس كيانا جاهزا ولا معطى بديهيا يمكن إدراكه بدون وسائط بل باعتباره سيرورة خاضعة لمجموعة من الشروط، تسعى السيميائيات السردية ذات التوجه المنهجي الشكلاني إلى معرفة قواعدها"[2] وهو المنهج نفسه الذي اعتمده مع نصوص قصصية أخرى كما سيأتي بيانه.

ويستند التحليل السيميائي في أثناء تفحّصه لهذه السيرورة التدليلية، والكشف عن شروطها وقواعد تنظيمها، إلى مقولات مبدأية كان لها بالغ الأثر في تأهيل البحث السيميائي والانفتاح التأويلي – على حدّ قول الباحث – بتطوير قدرته في الكشف عن القراءات المتعددة، وشمولية بحثه للعناصر اللغوية وغير اللغوية، وأبرز هذه المقولات –كما وردت في المدونة موضع الدراسة – فيما يلي[3]:

(*) ترتبط السيرورة (أو السيميوزيس) في اشتغالها وتحققها بمجموعة من العمليات الاستدلالية التي تقود إلى إنتاج الدلالات وتداولها، وتختلف في ذلك باختلاف الوقائع النصية، فمكونات كل واقعة تقود إلى تحديد نوعية السميوز وطريقة اشتغالها، فقواعد السرد مثلا ليست هي قواعد الشعر أو المسرح أو الرسم، ومن ثم تبرر السيميائية عدم ارتكازها على مادة المحتوى –كما سيأتي ذِكره – وإنّما على سيرورة إنتاج دلالاتها. ينظر سعيد بنكراد: **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاته**، دار الحوار للنشر (سورية)، ط3، 2012، ص31، 32.

1 ينظر جمال حضري: **سيميائية النصوص – عرض وتطبيق منهجي**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (لبنان)، ط1، 1436-2015، ص11.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص3.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص15 إلى 17.

1- **السياق**: ويقصد به نسق تجاور الوحدات الدلالية في النّص، فهو مصدر تشكل دلالتها، وميدان فحصها؛ يرصد من خلاله المحلِّل السيميائي تحولات المعنى لنفس الوحدة، وهو التحول الذي لا ينكشف إلا باختلاف مواقعها من السياق، فمع كلّ موقع جديد تتولّد لها سمّة جديدة، ولا يكتمل لها معنى إلا في نهاية النّص.

2- **أغلوطة القصدية**: يرفض التحليل السيميائي في مقاربته لمعنى النّص، المماثلة بين مفهوم "المعنى المقصود" ومفهوم "المعنى المدرك" من قبل القارئ (*)، فيمتنع عن الأول وينحاز للثاني، فمفهوم المعنى المقصود ممتنع، نظرا لصعوبة تحديد مجال نية الاتصال النفسية أو الاجتماعية، وصعوبة تحديد المواصفات الموضوعية لوجود هذه النية في الأصل، أما مفهوم المعنى المدرك فبالإضافة إلى تحرره من تقييدات النِيَّة، فإنّ له قدرة الكشف عن كمٍّ من القراءات المختلفة التي يتقبّلها النّص[1]، بفضل تأثره بالشروط الموضوعية والخصائص الذاتية لكل قارئ على حدة.

3- **شمولية العلامة**: ابتدأ البحث السيميائي مع النّص الأدبي خاصة، لكن بفضل مفاهيمه التجريدية وآليات تحليل الشكلي استطاع التوسع ليشمل مفهوم العلامة في شموليته، لمختلف الأنساق الثقافية، حيث أصبح بإمكانه فحصُ الأنساق اللغوية – الشفوي منها والكتابي – والأنساق غير اللغوية — بوسائطها المختلفة سيمناطوغرافية، وحلمية، ورسم تصويري. وبعبارة جامعة كل الأشكال الحاملة لمعنى[2]، ويتمكّن في أثناء ذلك المحلل السيميائي من المقارنة والمقاربة بين ما تشترك فيه هذه الأنساق من دلالات، ليستنتج بعدها ما اشتركت فيه وما اختلف، ويمثل الناقد على ذلك بإمكانية إيجاد العلاقة فيما بين بعض فنون الشعر العربي وفنّ العمارة والزخرف الأندلسيين[3]، والظاهر أن هذا الأمر ليس بالغريب على أهل الإبداع والمشتغلين به منذ القدم، فمصطلحات علوم العربية مثلا مستخرجة من البيئة العربية نفسها،

(*) حاولت السيميائية تعويض غياب القصدية بالاتكاء على مفهوم "الهوية الثقافية" المذكور سابقا، والذي يساعد على إدراك دلالة النصوص والخطابات باعتبارها سلوكا ثقافيا دالا.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص16، وأيضا محمّد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص26. وجوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص55، وسيميائية اللغة، ص17،18.

2 ينظر مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص60. وأيضا جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص11 و22 وما بعدها.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص17.

والشيء الذي يمكن للسيميائي أن يقنع به متلقيه هو القيمة البحثية القائمة على الدقة والعمق.

4- **ازدواجية العلامة**: اتسمت العلامة بالازدواجية منذ دوسوسير الذي جعلها مركّبا من دال ومدلول، ثم يلمسليف الذي عمق تقسيمها، بتقسيم ثانٍ لمكونيها كلّا منهما إلى صورة ومادة، واصطلح عليهما بتسمية جديدة : فالدال تعبير (شكل التعبير وصورته – محتوى التعبير ومادته)، والمدلول محتوى (شكل المحتوى وصورته – ومحتوى المحتوى ومادته)، وتأثّرت السيميائية السردية بهذا التقسيم فجعلت من النّص الأدبي علامة من مستويين: دال (الشكل اللساني في مظهر تجليه) ومدلول (المحتوى الدلالي في بنيته عميقه)، ف ويتحددان فيما يلي[1]:

أ- **الدال**: شكل النّص الأدبي ومستوى تعبيره، مادته تتمثل فيما تقترحه لغة إنتاجه من جوهر صوتي خام مع إمكانيات تركيبه، وصورته تتجلى في انتظام هذا الجوهر الصوتي في شكلٍ تعبيري معيّن شفوي، أو كتابي، أو سردي، أو موسيقي، أو أي شكل يمكنه أن يحوي هذه المادة.

ب- **والمدلول**: مادة النّص الأدبي ومستوى دلالته، مادته باعتبارها سديما دلاليا متمثلا في العوالم الخام، والثقافات التي تحيل عليها المفاهيم، وصورته تتجسّد في انتظام شبكة المفاهيم والقيم في شكل محتوى معين أو نحو سردي[2] بالمصطلح السيميائي.

إنّ أساس التمييز بين مكوني النّص –كما يؤكّد كورتيس – ليس إلا من جانب تداولي فقط، نظرا لاختلاف الوسائط التعبيرية الحاملة للمحتوى، وإلا فالعلاقة بين دال النّص ومدلوله هي علاقة تضمّن متبادل، ومنطلق التحليل أن يحتفظ بما بينهما من تضاد وتكامل، ليتمكن النّاقِد من بدء رحلته الاستكشافية انطلاقا من المعطى النّصي المدرك، والمتمثل في وحدات الخطاب وصوره وعلامته – فهو القابل للتفكيك وإعادة التركيب والتأويل – نحو المعنى المتخفي في بنية العمق المفترضة، حيث تقبع السردية سابقة الانتظام على تجليها، مجسّدة مفهوم الجذع المشترك لكل الأشكال السردية على تنوعها واختلافها[3] في شكل واحد مبسط إلى أقصى حد حيث المفردات والعلاقات الأولية في أنصع صورها.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص16 و38. ومجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص60. وجوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص44.

2 ينظر عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص30.

3 ينظر مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص60، وجوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 64، 65.

وأبرز ما يتعيّن على المحلل السيميائي مراعاته، يتمثل في ثلاث محاور يقوم عليها التحليل السيميائي، والملخّصة – حسب **النّاقد** – في التالي[1]:

1- الاعتناء بمستويات الدلالة، وبالعلاقات فيما بين عناصرها، ووحداتها الدالة ومراتب القيم فيها.

2- رصد طريقة تولد المعاني وانبثاقها ونموها، بالانتقال التصاعدي فيما بين المستويات.

3- الاعتناء أساسا بموضوع التحليل، وهو مادة النّص (شكل المحتوى).

إنّ هذه الخطوات تؤكد على أساسية مفهوم المدلول في منهج التحليل السيميائي للنصوص الأدبية خاصة، كما تؤكد على أنّ طريق الوصول إلى هذا المفهوم التجريدي لا يكون إلا بالاستناد إلى داله كوسيط حامل له (شكله اللساني)، هذا الأخير الذي يؤكّد كورتيس أن إهماله في التحليل السيميائي الخالص ما هو إلا إجراء جزئي للاشتغال في حقل المدلول[2]، وهو ما يفسر استعادة الاهتمام به فيما بعد مع تحليل المستوى التصويري، والتلفظي خاصة.

هذا، ومع ما تؤكّد عليه المقولات السابقة فيما يخصّ مبدأ الانغلاق النّصي البنيوي، وما يتوجب معه من إقصاءات دلالية وسياقية[3]؛ فإنّ **النّاقِد** يستثني منه بعض الإشارات المنبثقة عن عناصر الإنتاجية تضيء النّص، في حدود ما يسمح به تحليلها الداخلي، حسب قوله، أي أنّه ينطلق من الإبداع إلى المجتمع، فيجعل من التحليل المحايث منطلقا لتحليل البنيات الاجتماعية، باعتبار الأهمية البالغة التي تكتسيها علاقة الإبداع بسياق تداوله ونسقه الثقافي المتولّد عنه[4]، وهو ما دفعه إلى توضيحها في إطار علاقة "النّص" بـ "الخطاب" إبرازا لوجهة نظره، وتوضيح موقفه إزاءها.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص16، 17. وللتوسع ينظر حضري: سيمائية النصوص، ص11، ومرابط عبد الواحد: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص12، ومحمّد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص 26 و27.

2 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل، ص65، 66.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص15، وأيضا جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص58، وجميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية، ص11.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص15.

ثانيا – الخطاب والنّص

يعد مصطلح "الخطاب" من أهم المصطلحات الإشكالية في النظرية النقدية المعاصرة، إذ يكثر تداوله في الإشارة إلى نوع من التعقيد النظري؛ نظرا لوروده في فروع معرفية وعلمية قديمة ومعاصرة، كثيرة ومتنوعة، كالفلسفة، وعلم اللغة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس الاجتماعي، والنظرية الأدبية ودراساتها، ومناهج النقد، وتحليل الخطاب، فتنوعت مفاهيمه النظرية واستخداماته الإجرائية من منهج إلى منهج، بل من مستوى تحليلي إلى آخر في المنهج نفسه، فعُدّ بذلك المصطلح الأوسع نطاقا من حيث الدلالات المندرجة ضمنه، واكتسب صفة الإشكالية في مصطلحات النظرية الأدبية والثقافية المعاصرة[1]، الأمر الذي دفع بباحثين كثر للاشتغال عليه أملا في الخروج من ذلك بمفهوم واضح ومحدد، غير أن تحقق هذا الأمل يراه بعضهم مستحيلا، ومن هؤلاء "ميشال فوكو" الذي عبّر عن هذا الإشكال بقوله: " بدلا أن أضيق من المعنى الفضفاض والواسع للفظ "خطاب"، أعتقد أنني ضاعفت وأكثرت من معانيه"[2] فقد تجلى له – كما فصّل – في: الميدان العام لمجموع الملفوظات، أوالعبارات وفي مجموعة متميزة منها، وفي ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف على عدد من الملفوظات أو العبارات وتشير إليها، وأيضا في مجموعة من الملفوظات أو العبارات(*) بوصف انتمائها إلى تشكيلة خطابية واحدة، وفي عدد محصور منها ومتميز عنها بإمكانية تحديده لشروط وجودها[3]. لذلك قيل في محاولة القبض على معناه بأنّه " المصطلح الذي نشعر بابتعادنا عن كنهه، كلما حاولنا الاقتراب منه وتعريفه "[4]. وقد انعكس هذا الوضع المفهومي المتأزم – بطبيعة الحال – في المحتوى المفهومي،

1 سارة ميلز: **الخطاب**، ترجمة عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2016، تقديم).

2 ميشال فوكو: **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط2، 1987، ص76.

(*) اختلف المترجمان في مقابلة لفظة (Enoncé) بلفظتي العبارة والمنطوق أو الملفوظ، حيث يميل "بغورة" إلى الترجمتين الأخيرتين، لأن لفظ العبارة – حسبه – لا تؤدي المعنى المراد بها، في إطار تحليلات فوكو للخطاب، وقد اختار البحث لفظ (ملفوظ) لشيوع تداولها في المدونة المدروسة، وجل المراجع الحديثة المعتمدة.

3 ينظر ميشال فوكو: حفريات، ص76، وأيضا سارة ميلز: الخطاب، ص18 وما بعدها. والزواوي بغورة: **مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو**، المجلس الأعلى للثقافة، ط، 2000، ص94 – 95.

4 نعيمة سعدية: **التحليل السيميائي والخطاب**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع (الأردن)، ط1، 2016، ص 3-4.

والاستخدام المصطلحي، والإجرائي في مدونة البحث، نظرا لاشتغالها على نصوص متنوعة وذات طبيعة خاصة من جهة، وتنوع استعاراتها المنهجية وتباين تطبيقاتها التحليلية من جهة أخرى، ولذلك حاول **النّاقِد** تناول المصطلح الموصوف في مقابلته مع مصطلح "النّص" كرديف له في جل هذه المعارف والدراسات، وشريكه الأكثر بروزا واستعصاءً في هذه الإشكالية المفهومية، ليس على مستوى المناهج المتباينة الرؤى فقط، بل حتى في المستوى البنوي للنص الواحد، وهي محاولة يمكن القول فيها أنها ذات أصل تطبيقي أكثر منه نظري، إذ كان تناوله للمصطلحين لتوضيح زاوية نظره حيال نصوص بحثه، وتوضيحا لطبيعة المعالجة المنهجية، وآلياتها الإجرائية التي سيعتمدها في تناول هذه النصوص. وفيما يلي عرض لما ضمنّه **النّاقِد** لمفهومي الخطاب والنّص، وتوضيح لموقفه إزاءهما:

1- الخطاب – تكثيف الدلالات وانتظامها:

تتحدد قيمة المصطلح – حسب بورايو – في " قدرته على تجميع وتكثيف مجموعة من العناصر تبدو مشتّتة في تصورها السابق على وضع المصطلح، ثمّ تصبح منتظمة في مفهوم موّحد "[1] وهو تحديد وافق فيه مفهوم الوظيفة التي أسندها كانط إلى المفهوم في حالته العامة، فحسب هذا الأخير يتعيّن على المفهوم " توحيد المتنوع في فكرة واحدة "[2]، ويبدو أنّ مصطلح "**الخطاب**" قد اكتسب هذه القيمة في اعتقاد بورايو، وهو الذي حمّله مفاهيم متعددة مختلفة ومتباينة، تنوعت بين الأداة والمادة الخاضعة لها من جهة، وطبيعة المادة ووظيفة الأداة ما بين النّصية وخارج النّصية من جهة أخرى، وقد تجلى ذلك في تعبيره الجامع الذي يقول فيه "يأتي مفهوم "الخطاب" كأداة تحليل بنيوي وعلاميّ ودلالي للأثر الأدبي، باعتباره بناء مستقلا من جهة، وفي علاقته بقائله، وبمتلقيه، وبالخطابات السّابقة وكذلك السائدة، من جهة أخرى."[3]. وانسجاما مع هذا المفهوم الموسع حمّل **النّاقِد** "الخطاب" بوصفه أداة إجرائية وظيفة مزدوجة تراعي مستوياته المختلفة، فهو لذلك:

1 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص87.

2 الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب، ص12.

3 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص88.

1. **أداة تحليل محايث**: تتناول بنية النّص في انغلاقها، واستقلاليتها، عن كل العوامل المحيطة به والمساهمة في إنتاجه؛ فالنّص علامة دلالتها متولّدة في بنيتها الداخلية؛ وملفوظ مؤدى عن طريق وحدات توزيعية محدّدة، ومن ثم فكل قصة أو حكاية هي ملفوظ سردي، قابل لمحايثة بناه وعناصره السردية للكشف عن منظومتها السردية، وشروط تشكلها وانبثاقها[1] المحددة.
2. **أداة تحليل تداولي**: تنظر إلى النّص في وظيفته التواصلية، حيث يبرز كرسالة ينتجها مؤلف، ويتلقّاها قارئ في ظروف وقواعد معيّنة، بالإضافة إلى الوظيفة التناصية فيما بينه ونصوص المنظومة المرجعية التي ينتمي إليها[2]، ومن ثم فكل قصة أو حكاية هي تلفظ وتناص ولا يمكن فهم معناها إلا في سياق تداولها التلفظي والنّصي.

ومن ثم تجلى "الخطاب" كمفهوم عام وشامل، باحتوائه للمختلف والمتباين وحتى المتعارض في عرف مناهج أحادية التوجه؛ فقد تعالقت فيه ثنائيات تقابلية مثل: البنية/ التداول، الاستقلالية/ التواصلية، الانغلاق/الانفتاح، النّص/ التناص؛ الملفوظ/ التلفظ وغيرها؛ ولذلك اعتبره **النّاقِد** حلقة الوصل المفقودة بين مناهج ظلّت متنافرة في جِدّة كالمنهج البنيوي والمناهج السياقية، وقد تبنّاه مؤكّدا على أنّ هذا الاحتواء المزدوج للمقولات هو الذي أعاد البريق للمناهج التقليدية، لا في ثبات مفاهيمها وسكون آلياتها، بل في فعالية تحريكها للجوانب النفسية والاجتماعية للظاهرة الأدبية في مستوياتها المختلفة. والمعتقد لديه في أهمّية هذا التضام المفهومي في مصطلح الخطاب هو أنّه قد جاء من طول ممحاصة وتدقيق، حيث لم يعترف بفعاليته إلا بعد جهود متضافرة مختلفة، ومصادر متنوعة من الشكلانية إلى الدلالية وما بينهما من تيارات ومناهج، تطورت بنقد ما اختلفت فيه سابقتها أو معاصرتها، وتمحيص ما ائتلف منها، وقد سمحت — حسبه – هذه التعددية المصدرية للبحث الأدبي

1 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص90. وأيضا **التحليل السيميائي للخطاب السردي، نماذج تطبيقية، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و "كليلة ودمنة"** (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، منشورات مخبر "عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، ط1، 2003، ص7، 9. والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص23 ومنطق السرد، ص55.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص87 – 88.

بتجاوز المفاهيم المستهلكة والضيقة، وتنويع مداخل تحليله للخطاب الأدبي[1]، ومن ثم توسع أفق بحثه وأهدافه المعلن عنها وغير المعلن.

إنّ تبني **النّاقِد** لهذا النزوع الشمولي في مفهوم الخطاب، مرّده بالدرجة الأولى الطبيعة الشفوية الغالبة على المادة الحكائية والقصصية، محلّ بحثه وتحليله، سواء كانت هذه الشفوية ميزة لها في أصل تكوينها أو صبغة متجلية في نموذج كتابتها، ومعنى ذلك هيمنة هذا المفهوم (الخطاب) –كمادة وأداة – على باقي المفاهيم المنافسة له في عرش التحليل الأدبي في مدونة البحث، وأبرزها مفهوم "النّص"، الذي بدا غير مناسب – في اعتقاد **النّاقِد** – نظرا لخضوعه المباشر والتام لسلطة الكتابة كما سيأتي تفصيله، و**النّاقِد** في هذا الطرح المصطلحي لا يخفي قلقه من المخاض العسير الذي سيميّز ترسيمه لمصطلحات جهازه الإجرائي عامة، وتقييد اختياراته المنهجية – مصطلحا ومفهوما وإجراء – إذ يعي أنّ هذا الأمر يتطلب كثيرا من الدقة والضبط والحذر من الوقوع في العمومية أو التلفيق، مما قد يعود على الصرامة المنهجية المتغنى بها بالتفكك والاضطراب، التي لم يكد ينجو منها أي جهاز منهجي أو إجرائي معاصر، نتيجة اشتغال المناهج على الموضوع نفسه، في محاولة للإحاطة بكل زواياه، والتعالقات الإشكالية الناجمة عن ذلك، وهو الذي عبّر في إحدى ترجماته عمّا اعترضه من إشكاليات في ترسيم المصطلحات فكيف بمناقشة الأصلح منها والأنسب للدراسة، حيث يقول آملا في تجاوز ذلك مستقبلا: " اعترضتنا بعض الصعوبات في استعمال المصطلحات التي مازالت تعاني من الاضطراب في الترجمات والتأليفات باللغة العربية، رغم قلتها، وقد توخّينا أن نختار منها ما يبدو لنا منها الأنسب والأكثر شيوعا والأقرب إلى الدلالة الأصلية، ولا شكّ أن التراكم في مجال البحث والترجمة في هذا الميدان وكذلك الاتصال بين الباحثين في المستقبل، سيكونان عاملين مساعدين على توحيد المصطلح واستقراره"[2] إنّ هذا النص مثال عام، عن وعي **النّاقِد** بالإشكالية المصطلحية، وما عناه أوائل الباحثين المهتمين بالدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، وأبرزهم إشكالية كما سلف ذكره "الخطاب"، هذا المفهوم الأخطبوطي الذي صار له رجل في كل تخبط اصطلاحي، وأبرز تشابكاته حينما تتم مقابلته بمصطلحات لسانية وسيميائية من قبل: اللغة، والنّص، والملفوظ، والتلفظ، والكلام، وما يبرز عنها من

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص88.

2 دليلة مرسلي وآخرون: **مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة)**، ترجمة عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، (الجزائر)، 1995، ص7.

إشكالات مفهومية نتيجة العلاقات الجدلية التي تتأسس، بسبب علاقات الترادف، والتضاد، والتداخل التي يحدثها الخطاب بينه وبينها باختلاف المستويات المتموضعة فيها.

2- الخطاب تجاوز لسلطة الكتابة:

حضر "النّص" في طرح النّاقِد كمصطلح تربطه بمفهوم "الخطاب" علاقة تداخل مزدوج تتضمّن الترادف والتضاد معًا، إلا أنّه – أي **النّاقِد** – قد لعب أكثر على وتر التمايز بينهما، وهو التوجه يبدو فيه مخالفا لكل من تودوروف وغريماس – بوصفهما مصدران مهمّان في مدونة بحثه – حيث تعامل الاثنين مع النص والخطاب في ترادفهما، ولم يلتفتا إلى ما يميّز كلا منهما عن الآخر، فحسب ما أوردته الباحثة "فطيمة الزهراء حفري" في مقال لها، فقد وجّه عبد المالك مرتاض نقدا لغريماس في مساواته بين الخطاب والنص وعدم مقدرته على التفريق بينهما، وأما هو (مرتاض) فقد ميّز بينهما من حيث قابلية القراءة، التي تؤهل النّص ليرتقي خطابا، فحسبه أن " الخطاب هو النّص الكامل المتكامل المنجز، أي النّص المهيأ للطبع والقراءة"[1]، فكأنّما النّص هو مخطوط الخطاب ومادته الخام، فإذا ما تهيأ تقديمه للقراءة كملت خصائص الرسالة فيه، ووضع موضع الخطاب المتداول بين مؤلف مرسل وقارئ مستقبل. والحقيقة أن هذا التوجه نحو مقولة التمييز–التعالقي فيما بين النّص والخطاب، قد تبنّاه عدد من الدارسين بدافع رؤاهم المنهجية وباختلاف زاويا نظرهم إلى المفهومين، فقد يتأسس التمييز إما على طبيعة المنهج، أو طبيعة المادة المدروسة وعناصرها المشكّلة لها، أو وظيفة المفهوم[2]، ومن الدارسين الغربين الذين انتهجوا هذا النهج هناك بيري " Perret " الذي استند في مقاله "نص الكتابة" إلى التقليد الفيلولوجي الذي يقابل النص بالخطاب والكتابي بالشفوي، وبعض البلاغيين الذين يرون ارتباط مفهوم النّص على نحو مفرط بالمكتوب، بالإضافة إلى التفكيكيين في نظرتهم إلى النّص باعتباره خطابا مكتوبا وثابتا، والألسنين مثل "ماري آن بافو" التي تؤكّد أن "الملفوظات لا تقدّم نفسها بوصفها جملا أو متواليات جمل، بل بكونها نصوصا. والنّص، في واقع الأمر طريقة خاصّة، ويجب أن يدرس، بناء

1 ينظر فطيمة الزهراء حفري: **الخطاب زئبقية المفهوم وتنصّل المعنى**، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، (الجزائر)، المجلد9، العدد1، مارس2016، ص288.

2 ينظر فرانسوا راستيي: **فنون النص وعلومه**، ترجمة إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، (المغرب)، ط1، 2010، ص42.

على هذه الصفة، بإرجاعه إلى الظروف التي أنتج فيها. إن دراسة بنينة النّص بإرجاعه إلى ظروف إنتاجه يعني تصوره بوصفه خطابا(*)."[1] وكذا "ديفيد كريستال" الذي ميّز تحليل لغة الخطاب عن تحليل لغة النّص فأقام الأول على بنية لغة الحديث الطبيعية، وأقام الثاني على "بنية اللغة المكتوبة" وإن لم يسلم هو الآخر من النقد بوصف الفروقات التي قدمها بغير الصارمة، فهناك خطاب شفهي أو مكتوب أو نص شفهي ومكتوب[2]، على غرار النقد الذي وجهه "ميشيل فوكو" إلى البلاغيين ووصفه لهم بالتقليديين، وهو الذي ينظر إلى الخطاب في شموليته.

إنّ الجامع للنصوص السابقة هو اتفاقها حول الفارق-العلائقي بين النّص والخطاب، والذي يبدو أنه تمييز دقيق جدّا، انطلاقا من شدة تعالقهما، فبين المصطلحين تطابق لكنه غير تام ويضيق في خاصية تمييزية واحدة فقط، مجسدة في المقابلة الأساسية بين الكتابي/ والشفوي، ومع ذلك فهي ذات أهمية كبيرة نظرا لما ينبثق عنها من تمييز في المستوى المادي والإجرائي بين السكوني والدينامي، والمنغلق والمنفتح، والنصي والتواصلي، والمنعزل والتفاعلي، وبالنظر إلى موقف **النّاقِد** من هذه الزاوية التمييزية بين المفهومين، فالملاحظ انسجامه التام مع الطرح القائل بها، خاصة وأن دافعه الأول إلى النظر من هذه الزاوية الدقيقة، كما سلف ذكره، قد تمثّل في مراعاة الطبيعة الشفوية للمادة الحكائية والقصصية – موضوع بحثه ودراسته – وما تستلزمه من مراعاةٍ للعامل الجمعوي التاريخي الصادرة عنه من جهة أخرى. هذا بالإضافة إلى عامل آخر مهم مكملا للأول، والمتمثل في رغبة **النّاقِد** في التحرر من سطلة الكتابة المهيمنة على مفهوم النّص، وما ينجر عن الخضوع لها من تحوّل منهجي تام، من مناهج التحليل السيميائي والسردي إلى مناهج التحليلي اللساني النصي والأسلوبي، وهو ما لا يتناسب مع طبيعة الحكايات الخرافية والشعبية بلغتها السردية وظروف نشأتها، والتي تجعل منها أكثر استجابة لمفهوم الخطاب بحركيته ووظيفته التواصلية، من مفهوم النّص بسكونيته ووظيفته النّصية، الأمر الذي أكّد الكاتب بموجبه تجنبه للتحليل النّصي، تخففا من وطأة الأدوات المنهجية المنبثقة عن هذه السلطة الكتابية، مع انعدام ملابساتها – أصلا – في مواد التراث الشعبي من جهة، ومحدوديتها من جهة

(*) حسب هاليدي، فإنّ القول بتجذر الخطاب في سياق محدّد نابعٌ من فهم عام ومتفق عليه في أي تحليل للخطاب. ينظر برونوين وفليزيتاس: معجم مصطلحات السميوطيقا، ص76 – 77.

1 فرانسوا راستيي: فنون النص وعلومه، ص328.

2 ينظر سارة ميلز: الخطاب، ص15.

أخرى[1]؛ فبالرغم من كون الكتابة عاملا رئيسا في تحقق وجود النّص في بعده الفيزيقي الخطي المرئي والفضائي الورقي، إلا أنّها ليست الوسيلة الوحيدة التي يمكن بث المعنى من خلالها، ولا حتى الأداة المنهجية الوحيدة لتفحصه. إنّ التحليل النصي في خضوعه لسلطة الكتابة حتى في استثارته لقارئه الضمني لذو أفق ضيق، زادته قيود البنيوية بمقولتي الانغلاق الذاتي والمحايثة ضيقا. في المقابل يتصف تحليل الخطاب بسعة أفق(*) وشمولية تسمح للعلاقات فيما بين عناصر الخطاب الداخلية بالانفتاح على وصلات خارجية، تراعي تعالق هيئات التلفظ فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين هيئات السرد من جهة أخرى، كعلاقة الراوي بالكاتب، وعلاقة الراوي بالشخصيات، وعلاقة الكاتب بالقارئ؛ فعنده أن قيمة النّص الأدبي هي في كونّه خطابا لغويا بالدرجة الأولى، برسالته المبثوثة، وعلامته الصوتية التي تحقق له فعّالية التواصل المباشر بين الباث والمتلقي، ومن ثم فقد غلب في تحليله الاهتمام بالأطراف الثلاثة المساهمة في عمليّة الخطاب اللغوي؛ أي الباث والمتلقي والبلاغ المبثوث[2]، سواءً وضّح ذلك في تقديماته المنهجية أو لم يوضّح، وسواء كان تحليلا محايثا داخليا أو تداوليا خارجيا إلى البيئة الجمعوية في العالم الواقعي.

ومع هذا لا يجب إغفال ميزة الاضطراب في الاستخدام المصطلحي بين المصطلحين، حيث يلاحظ في مدونة البحث تناوب المصطلحين في تعريفٍ واحد أو عبارة منهجية شارحة مثل قوله " يتم الكشف عن الحالات والتحولات النفسية المعبّر عنها في الخطاب" أو " يتم بيان السمات الثقافية التي انبثق عنها الخطاب المدروس" حيث ترد العبارتان نفسهما في موضع تالٍ من الدراسة المتضمنة للطرح النظري، بمصطلح "النّص"[3]، والذي يمكن تفسيره، بغض النظر عن عامل الاستعمال والتداول، بتأثير مقولات التوجه السيميو-لساني، التي يبرز فيها المصطلحان مترادفان خاصة مع غريماس – وهو الذي لم يلتفت لمقولة التمييز كما تبين أعلاه – ومن ذلك بروز صفة الانغلاق في تعريفاته للنص والخطاب،

1 ينظر عبد الحميد بورايو: **القراءة من النّص إلى الخطاب**، مجلة التبيين، (الجزائر)، العدد (12، 13)، 1 أبريل 1998، ص48، والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص87، 88.

(*) تجلّت سعة أفق الخطاب أكثر وأكثر، عند فوكو، حينما اعتبره أساس الفعل الثقافي بشكل عام، وهو كمصطلح جمع ضمنه كل أشكال الحياة الثقافية وتصنيفاتها، حتى ملابسات الدوران والحركة التي أوحى بها جذر كلمة الخطاب الهندوروبي (Kers) وصيغته اللاتينية (discurrere) حيث تعني (dis) اتجاهات مختلفة، وتعني currere يركض، لتترجم في جملة يركض في اتجاهات مختلفة. ينظر جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ص98.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: القراءة من النص إلى الخطاب، ص46-48، والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص87 – 89، ومنطق السرد، ص73.

3 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص94 و119.

كم في قوله " أنّ النّص " عالم دلالي صغير (micro-univers) منغلق على نفسه، يمثل ذاته ويحيل على ذاته" وقوله في الخطاب "يميل الخطاب أن ينغلق على نفسه بسرعة، أي أنّ كيفية تواجد الخطاب تحمل في ذاتها شروط تمثيليته الخاصة "[1] على حسب ما جاء في ترجمة عبد الواحد المرابط، في كتابه السيميائية العامة. وهذه الصفة؛ أي الانفتاح والانغلاق التي ميّز غريماس بها النص – أو الخطاب – هي ما يثار من خلالها صفتي الفردية والجماعية التي يتميّز بها النص-الخطاب.

3- الخطاب – الفرد والجماعة:

من بين زوايا النظر التي اعتمدها **النّاقِد** في معالجته لنصوص مدونته النقدية، هو اعتبار هذه النصوص نشاطا حضاريا وإنسانيا متعلقا بالفرد مثلما هو متعلق بالجماعة، فالإبداع الأدبي قد "يكون من نتاج حضارةٍ كاملةٍ أو مجموعةٍ بشريةٍ أو فردٍ"[2]، وهو في ذلك متأثر – لا محالة – بطبيعة منتجيه نصّا وخطابا، فإذا كان سياق الإنتاج فرديا، فالاهتمام مُنصّب حول فكرة الأسلوب ومتعلقاته الانتقائية في مستوى البنية النّصيّة، أو الحالة الذهنية والنّفسية للمتكلّم/ الكاتب أو المتلقي/ القارئ، وأما إذا كان السياق سياقا جمعويا فالاهتمام مُنصّب حول فكرتين أو مركبين هما مركب الكون الاجتماعي كبنية ذهنية نصية عميقة، في مقابل "التوجيه المؤسساتي" كمركب خارجي؛ ومن تفاعل هذين المركبين يكتسب النّص فعّاليته بوصفه " وحدة فوق جملية تصدر عن لغة جماعية تجسد وتشخص من خلال قاموسها ودلالاتها وتركيبها ونحوها خصائص المؤسسات الجماعية والنزاعات فيما بين الجماعات، وكذلك تغير المواقع وما يطرأ من تطور على البنيات الاجتماعية."[3] فالنّص بذلك دال اجتماعي لكنه لا يجسّد صورة انعكاسية للوعي الجماعي، بل يجسدّ مفهوم الرابطة الوظيفية التي باستطاعتها أن تبرز تساوقا أو ترادفا بُنيويا بين بنية النّص الأدبي وتوجهات الوعي الجماعي للفئة الاجتماعية المنبثق عنها، فهو يمثل رؤيتها الكونية للحاضر والمستقبل، ويطرح حلولها الجذرية لمعالجة واقعها المضطرب والتحول عنه إلى واقع جديد متسم بالتوازن؛ إنه الوعي الممكن الذي كلما ازدادت

1 مرابط عبد الواحد: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص142.

2 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص15.

3 عبد الحميد بورايو: القراءة من النص إلى الخطاب، ص47.

درجة تلاحمه صنع كلّية متجانسة وشاملة، من التصورات الاجتماعية والكونية في آن، وأصبح رؤيةً للعالم(*)[1]، فرؤية العالم من هذا المنظور تُعدّ بنية ذهنية مشكلة للمجموع المعقد من الأفكار والمشاعر والتطلعات، تصل بوظيفتيها المعرفية والإيديولوجية، بين قيم الجماعة الإنسانية وواقعها الاجتماعي، ومن ثم يُنظر إليها في المستويين؛ أي المستوى الاجتماعي الذي يبرز وظيفة الجماعة في تلاحمها لخلق هذه البنية (الرؤية)، والمستوى الفردي الذي يبرز وظيفة أدباء هذه الجماعة وفلاسفتها في تعبيرهم عن رؤيتها الكلية؛ وهو الأمر الذي تجلّى في تناول **النّاقِد** لخطاب حلقة الرواية الشعبية ووصفه للعلاقات القائمة بين عناصر هيئة تلفظه؛ أي علاقة الراوي الحقيقي في مجتمع التداول برؤية جماعته الاثنية، وتصديره لها للمستمعين في طقوس اجتماعية وقيود أخلاقية مقدّسة[2] – بتعبير **النّاقِد** نفسه –؛ في تحليله لمجموعة من الحكايات الخرافية الجزائرية والقصص الشعبية والمغازي، وكذلك في وصفه للعلاقات الرابطة فيما بين هيئات الرواية والهيئات السردية داخل حكايات الليالي مثلا، حيث يقول: " إن فحص الأنساق الضمنية أو المعلنة في نظام الليالي يجب أن يُستكمل بإعادة بناء النسق المرجعي الشامل الذي يمثّل عمق الأنساق الأخرى وخلفيتها."[3] وتتضح علاقة النسق المرجعي برؤية العالم لديه في قوله " إن إقامة النسق المرجعي، يعني في نفس الوقت تعيين رؤية العالم المعبّر عنها في النّص عن طريق الصور، فهناك عدد من القراءات الحديثة لليالي تذهب إلى أنّها تتعدى كونها تمثيلا لمشاهد من الحياة الاجتماعية والسياسية –كما تذهب أغلب الدراسات العربية – بل هي إلى جانب ذلك عمل في نطاق اللغة وفعل تواصل؛ إنّها إلى حدّ ما جهاز إبداعي سردي تطبيقي، فبراعة استخدام الكلام تمثّل قوام جميع الأنساق التي تقدمها الليالي، بما فيها نسق الساردين ونسق الشخوص، إنّها الشرط الذي يحرّر الإمكانيات الكامنة ذات التوجهات المادية والسياسية والاجتماعية والروحية. نفس الشيء يحدث بالنسبة للقدرات السردية الكامنة."[4] في أعماق النّص.

(*) تدل رؤية العالم على وجود نظام فكري، أو شعوري لا يظهر في بنية الأثر الأدبي بصورة مباشرة" سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص167.

1 ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل النّاقِد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص78.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، 120 ومابعدها.

3 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص18.

4 نفسه، ص19، 20.

لقد حاول **النّاقِد** تجسيد رؤية العالم سواء في الليالي أو الحكايات الخرافية والقصص الشعبية، لتمكّنه من قياس التطابق المفترض بين بناها الأدبية والبنية الاجتماعية؛ باعتبار أن هذه الحكايات خطابا لغويا واجتماعيا وثقافيا ونفسيا، وبناء متلاحما ومتماسكا نابعا من الضمير الجمعي المنبثقة عنه أو المتداول لها، وموجهة إليه في بيئة معيّنة بوحدة من الزمان والمكان[1]، وعليه استبق تحليله بافتراضات أولية وأطر منهجية منظمة كافتراضه انتماء مجموعة حكايات الليالي الأصلية للبناء العقلي والثقافي نفسه، ليتمكّن بعد ذلك من الوصول إلى بنيتها العميقة الموحّدة، ومن ثم إخضاعها لتأويل سوسيوثقافي موحّد أيضا[2]، حيث يبرز عنده الميل إلى الملاءمة بين آليات التحليل السياقي بمختلف قراءته وتأويلاته وآليات التحليل السيميائي في تمسكّها ببنية النّص السردي، وهو ميل حاول ألّا يبتعد فيه كثيراً عن أطر السيميائية الغريماسية وتحديثات "جوزيف كورتيس" عليها، حيث بنى الأول منهجه الشكلي في تحليل الأبنية العميقة على نظرية إيديولوجية، والتي تجلّت في قوله بأنّ هذه " البنيات العميقة تحدّد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو لمجتمع"[3]، ومن ثمّ نبّه "جوزيف كورتيس" إلى ضرورة وضع النص في بنية دالة تماهيه؛ ليبدو منفتحا نسبيا، فهو وإن كان مغلقا فليس ذلك الانغلاق بالأبدي، كما يفهم من عبارة سابقة لـ" أ. ج. غريماس"، وإنما يلعب على محور الفتح والغلق السريع، ليتزود بزاده الاجتماعي ثم يخضعه لنظامه الخاص ويصبغ عليه أسلوبه المميز، حفاظا على وحدته وانسجامه، فالنّص مهما بدا مستقلا، فلابد وأن يحتفظ بآثار سياقه المعرفي والتداولي العام، ومن ثم وجب دراسته غير منعزل عن باقي الأنظمة السيميائية المزامنة له في مجتمع تداوله، مع تقييد وضعه بمجموعة دالة محددة بحدود مسبقة، تمنع **النّاقِد** من الوقوع في فخ المقاربة العامة، بالرغم من اعترافه بصعوبة هذا التقييد مع التأويل الذي لا يتضمن وقوفا، ولا يكون مغلقا بصورة تامة أبدا[4]، فمن غير الممكن اعتقاد ذلك.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص9، والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص75، 76 والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص196.

2 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص10.

3 نفسه، ص28.

4 ينظر هايدي تويل: المبادئ التي كان غريماس سيني عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عنها، ص43، وجوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص12-14 و122.

وانسجاما مع هذا الانفتاح على إيديولوجيا المجتمع أكّد **النّاقِد** مراعاته للطبيعة الخاصّة المميّزة للوظائف السردية في النّص القصصي الواحد، حيث يراعي في أثناء استخراجه لها علاقتها بعالمه الدلالي الخاص من جهة، وبمحيطه التكويني الثقافي من جهة أخرى، وذلك واضح في قوله: "إن التحديد نفسه للوظائف السردية لا يمكن أن يكون إلا خاصا بالعمل المدروس وبالوسط الثقافي الذي نما فيه، فلا شك أن احترام خصوصية النص المعالج يعد أمرا ضروريا، يسمح باستنتاج صورة العالم المنبثقة عنه والمتعلقة أساسا بزمن وفضاء إنتاجه."[1] وفي ظل ذلك – أيضا – يراعي إطار التحليل المحدّد فيقوم بتحديد مسبق للمجموعة الدالة أو المدونة المتجانسة التي تتضمّن القصص والحكايات محل اشتغاله، ليسُهل عليه إخضاعها لمبادئ الانسجام والملائمة المنهجية، التي تمكّنه من تقديمها في شكل المتن الموحد والمنسجم سرديا وخطابيا، وهو الإجراء الذي جعله يفصل بين نصوص متن الليالي ليختار الأصلي منها دون المضاف إليها في فترات تاريخية لاحقة، ويصفها بـ "مدوّنة شبه متجانسة، تشكل نسقا لدلائل شبه مغلق، قابلة للتحليل السيميائي والتّعامل مع مكوّناتها على أنها ذات بنية كبرى واحدة، مع احتمال وجود تشابهات وتماثلات في البُنى الصُّغرى، السردية، والفاعلية، والغرضية، والمكانية الخ..."[2]. مستندا في ذلك إلى قانون التوالد السردي الموحّد لأطرها، والتصنيفات التي ميزت الأصيل من الدخيل في نصوصها.

فعلى الرغم من " تعدد التدوينات المختلفة لمؤلّف الليالي وانتشار الروايات الشفوية لأجزاء منه ظلّ محافظا على طابعه الخاص باعتباره مجموعة حكايات شبه مغلقة، تحمل مدوّنة منتظِمة ومؤطَّرة لها بنية متميزة، تتصف بشيء من المرونة فتنفتح في حدود معيّنة لتسمح بالإضافة والحذف، غير أنّها تظل محافظة على هيكلها وعلى طبيعتها الخاصة، إلى درجة أنّنا يمكن أن نميز ما ينتمي إليها وما هو غريب عنها، كما يمكن تمييز ما هضمه جسمها وتمثله عبر عصور معيّنة وفي فضاءات إنتاج واستهلاك يمكن حصرها وتعدداها."[3] وهو ما أكدته الدراسات السابقة مثل دراسة "نيكتا إليسّاف" التي أشار إليها، حيث استطاعت التمييز بين الحكايات الأصلية والحكايات الفرعية: البغدادية والمصرية والطويلة. وقام وفقا لهذا الإجراء – أيضا – بإدراج مجموعة من الحكايات الخرافية ضمن هوية موحّدة من جانبين:

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص6.

2 نفسه، ص9.

3 نفسه، ص8، 9.

جانب سوسيوثقافي جزائري – مغاربي باعتبارها نظام دالّ يتأسس على بنيات كامنة توحّده بالرغم من الاختلافات المحلية والإقليمية الظاهرة، وجانب أنثربولوجي–أدبي باعتبارها مجسّدة لصنفين من الحوافز ليشكّل في إطاره مجموعتين كبيرتين من الحكايات مثّلت الأولى حافز البطلة الضحية (أو الأنوثة المغتصبة)، ومثلت الثانية حافز البطولة الملحمية (الفرد الذي يفرض نفسه على المجتمع)، مستندا في ذلك إلى تمييز "فلاديمير بروب" بين نمطين أساسيين للحكاية العجيبة والمحددتين في "الحكاية ذات البطل–الباحث" و"الحكاية ذات البطل–الضّحية"[1] الذين درسهما بشكل منفصل على أساس الحافز.

4– الخطاب والنّص – مستويان إجرائيان متكاملان:

بتوسيع السيميائية لمفهوم النّص–الخطاب ومراعاتها لِلَعِبِه لُعبة الانغلاق النّصي والانفتاح على باقي الأنساق الثقافية والطبيعية — البارزين كنَدَّيْنِ أساسيين في المدونة المدروسة –، وتحمّله تأمينَ العلاقة – الوظيفية المزدوجة بين البنيتين النّصية والتناصية و/أو التواصلية، تكون قد سجّلت ثورة تحررها من قيود الإيديولوجية البنوية، التي حوّلت الإبداع الأدبي بدلالاته الاجتماعية والفنية، إلى أشكال فارغة ونماذج نمطية في تنظيم مكرر رتيب، واستمرت على هذا الحال حتى لاقت مجابهة قوية من قبل السيميائيين المتأثرين بتوجه ما بعد البنيوية — برزت خلالها لسانيات التلفظ لبنفنيست، والفكر التفكيكي لدريدا، وإبستيمولوجيا فوكو — والذين ضاقوا ذرعا بإقصاءاتها للرّوح الإنسانية والدلالة الحركية التفاعلية بين الإبداع وسياقاته الحيوية خارج بنية المحايثة، وهم في ذلك لا يرفضون فكرة الانغلاق تماما، بل بقيت عندهم مقياسا أساسيا في التحليل المحايث وأضافوا إليها وظيفة التحليل السياقي الذي لا يقوم إلى على شرط البنية وقرائنها النّصية؛ فالانفتاح لا ينطلق إلا من انغلاق ولا يكون على إطلاقه وإنما يتحدد بقدر ما يستفيد منه النّص في تجديد روحه والتدليل على بنيته الكبرى، ومن مجموع ذلك يتبلور شكل الدلالة الكلي للنص–الخطاب[2] في تعالقهما المستوياتي.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، والبعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، والبطل الملحمي والبطلة الضحية.

2 ينظر سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص75 وما بعدها. وأيضا نعيمة السعدية: التحليل السيميائي والخطاب، ص1. ونصر الدين غنيسة: التمثل العربي لسيميائيات باريس بين الثابت والمتحول، ص20 وما بعدها.

إنّ السيميائي – حسب كورتيس – حينما يسلك هذا المسلك التوسعي لا يخرج من دائرة النسق الكوني المغلق وتمظهراته في النصوص المنبثقة عنه[1]، وإنّما يوسع فيه ليشمل مظاهره المساهمة في تحققه فقط، ومنهجه في التحليل حينها يماثل منهج تحليل النّص السردي كبنية مستقلة بمستوييها النصي والخطابي والذي يتضح في وصف غريماس التالي: " إذا ما كانت البنيات السردية سابقة على تجليها، هذا الأخير، لكي يحدث، عليه أن يستعمل وحدات لسانية تكون أبعادها متسعة أكثر من وحدات الملفوظات Enoncés، وحدات تشكل "نظيمة كبيرة "Une grande systagmatique حسب تعبير ش. ميتز Ch. Metz وهو يتحدث عن سيميائية السينما. توافق إذن البنيات السردية، على مستوى التجلي، البنيات اللسانية للقصة، ويصبح تحليل الخطاب رديفا للتحليل السردي." [2]، ومن ثم يُتصوّر هذا النسق الكلي والكوني منتظما في مستويين إجرائيين متفاعلين في إطار علاقتهما بالقيم الأخلاقية والإيديولوجية والاجتماعية التي تستدعيها الرسالة المبثوثة، مستوى مجرّد وافتراضي يمثله مفهوم النص ببنيته النسقية، ومستوى مدرك وملموس يمثله مفهوم الخطاب ببنيته التلفظية[(*)3]، وهما المستويان اللذان تكفّلا بتأطير التحليل السيميائي في مدونة البحث، معليان من شأن البنية في سيرورتها الإنتاجية نصا وخطابا، وقد ماثلهما **النّاقِد** في بعض مقارباته ذات الطابع المنهجي المزجي و/أو التلفيقي[(**)] ببنيتين استعار لهما مصطلحين تكوينيين هما "الفهم" و"الشرح"، حيث يعنى في الأولى بمستوى المحايثة، والثاني بمستوى خطاب التناص والتواصل.

ومن أبرز العبارات الموضّحة لهذا المنهج ما جاء في قول **النّاقِد** بعد تحليله المحايث لنص غزوة الخندق – وبالمنهجية نفسها باقي نصوص دراسته "القصص الشعبي لمنطقة بسكرة" – : "بعد أن أعطينا للبناء الداخلي للنّص باعتباره بنية دالة حقه في التحليل، وكشفنا عن وحدته التركيبية، وبالتالي اجتزنا مرحلة فهمه، يحق لنا أن ننتقل الآن إلى جانب آخر من الدراسة يتمثل في مرحلة شرح النص

1 مرابط عبد الواحد: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، (هامش) ص169.

2 مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص60.

(*) يوضّح كورتيس قابلية تأويل مفهوم التناص بمفردة التلفظ، في قوله: "التناص (مفهوم قابل للتأويل بمفردة التلفظ بأريحية)". سيميائية اللغة، ص12.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: القراءة من النص إلى الخطاب، ص46 – 48، والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص87 – 89.

(**) في تعريف "البنيوية التكوينية" ما يناسب هذا التوجه، بمزاوجتها بين التحليل البنيوي والتحليل السوسيولوجي. ينظر مُحَمَّد نديم خشفة: **تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان**، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997م، ص9، وسمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص82، 83.

عن طريق بيان علاقة بنيته بالبناء الاجتماعي، الذي يمثل المحيط الذي تولّدت عنه البنية الأدبية المتجسّدة في النّص باعتباره خطابا لغويا، ذا طبيعة اجتماعية، نابعا من الضمير الجمعي.. "[1]. ويتضح من خلال هذا التحديد الرؤية الشمولية التي تميّز بها **النّاقِد** في تحليله لأغلب النصوص القصصية في مدونة بحثه، وبالتأطير نفسه، فبغض النظر عن استخداماته المصطلحية، أو الترتيب والتداخل بين مرحلتي الفهم والشرح، عادة ما يحلل نصوصه وفق التحليلين الموصوفين، الداخلي المحايث، والتناصي المقارن، ومن ثم بدا أنّ الفهم – عنده- عملية داخل نصية تتسع لمقولات المحايثة في كل المناهج ذات البعد المحايث من الشكلانية إلى البنيوية إلى السيميائية، أو كما يحدده هو في "البطل الملحمي" بـ "خطوات منهجية تستفيد من منجزات السيميولوجيا وعلم السرديات"[2]، والتي اجتمعت - جلّها - في التحليل المحايث لـ "القصص الشعبي"– بداية من مقولات التحليل المورفولوجي (بروب) إلى البنوي (تودوروف مثلا)، والبنوي الأنثربولوجي (ستروس)، والسيميائي السردي (غريماس) والسيميائي البنيوي (بارت)، والسردي اللساني (جنيت)، حيث تمثّل دورها مجتمعة في "الكشف عن الهيكل البنائي للقصص، وبتعبير آخر البنية التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت خلف مختلف أشكال القصص موضوع الدراسة" تحت عنوان عام :- (البنية القصصية دراسة **بنيوية** لنماذج من النصوص)، فقد جمع مصطلحي الفهم والبنوية تطبيقات مختلفة للتحليل المحايث. وأمّا الشرح فقد حدّده منهجيا بقوله " ونعني بشرح النّص إدماج بنيته الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة. ويعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه"[3] ويهدف من خلال ذلك الكشف عن رؤية العالم.

وبالمنهج نفسه عالج قصص الليالي، مع فارق في منهجية التحليل حيث لم يصرح ببنيتي الفهم و/أو الشرح، من جهة وانعدام الترتيب التدرجي بينهما، إذ اندرج التأويل والتحليل السياقي - الاجتماعي والنفسي - ضمن مقولات المنهج السيميائي السردي، وتعليقات **النّاقِد** على الأشكال الخطابية والسردية المختلفة، وفي البطل الملحمي يوضّح الطبيعة الموسّعة للمنظور الأول – وهو ما يقابل بنية

1 عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص196.

2 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص2.

3 عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص197.

الشرح كمنظور ثان هنا – بأنه "منظور يستند على المقارنة بين النصوص ومحاولة الكشف عن ملامح القرابة ومواطن التشابه والاختلاف فيما بينها، والتعرف على ظروف نشأتها وتداولها ومسارات تطوّرها، وطبيعة موادّها واستراتيجّية روايتها"[1] المتميزة عن بعضها البعض.

ومن هذا التحديد الخارج-نصي لوظيفة الشرح، يتبيّن مقصد **النّاقِد** من اختياره لمصطلح الخطاب، فهو ليس مستوى داخل نصي وإنما يتجاوزه إلى المستوى السياقي الخارجي بأنساقه المختلفة؛ ومن هذا التحديد التمييزي بين النص والخطاب، أيضا، يميّز السيميائيون بين مفهومين لتحليل النص السردي، لكن من منظور محايث فيجعلون – بغرض المواءمة بين مصطلحات الجهاز المفهومي والإجرائي- مكان النص مصطلح الملفوظ ومكان الخطاب مصطلح التلفظ، ومن ثم يغدو الخطاب كل ملفوظ نظر إليه في إحالته على فعل تلفظ، ويغض الطرف عن هذه الإحالة، في حال تم تناوله بمقولات التحليل السيميائي السردي المحايث، حيث يراعى الملفوظ بوصفه قصة ككل دال مستقلا بتاريخيته الخاصة، عن كل مرجع تلفظي حقيقي أو وهمي، خارجي أو محايث.

1 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص2.

ثالثا – القصة الملفوظ:

1– الملفوظ السردي– إنتاج واستثمار:

نظر **النّاقِـد** إلى نصوص الحكايات والقصص – في المدونة المدروسة – بوصفها ملفوظا سرديا وكلا دالا في ذاته، بمعنى أن كل قصة أو حكاية منها هي عبارة عن سيرورة تدليلٍ تقوم على إنتاج المعنى واستثماره، فيرتبط إنتاجه بسرديةٍ قابعةٍ في العمق وسابقة في الوجود على تحققه في أشكال تعبيرية مختلفة، كما يرتبط استثماره بوقائع مادية قابلة للإدراك والمعاينة[1]، ولأجل الوصول إلى هذه السردية القابعة في العمق ورسالتها المبثوثة، عمل **النّاقِـد** على تفكيك هذا المتصل في وحدات دلالية صغيرة وفق انتظامه في المحورين النظمي والإيحائي[2] متبعا الخطوتين التاليتين:

أ– في المستوى التركيبي، يتم تناول القصة أو الحكاية في كونها ملفوظا سرديا منتجا لقضية تتطور ومؤدى بواسطة وحدات توزيعية محدّدة، قد يسمّيها وظائفا و/أو متواليات و/أو أصنافا وظائفية، حسب مواضع مختلفة من مدونة البحث[3]، ومن ثم تأخذ القصة شكل بنية عميقة في مقابل بنيات السطح المتمثلة في النصوص المحققة[4] في مستوى الإدراك والبنيات الخطابية.

ب– في المستوى الدلالي، يتم تناول القصة أو الحكاية في كونها استثمارا دلاليا لعدد من الدلالات المنتمية إلى نسق مرجعي معيّن، ومتجسد عن طريق الحوافز أو الموتيفات[5]؛ حيث يختلف الوضع الخاص هنا مع الوضع العام في البنى السردية، وفي ذلك يقول غريماس إذا كان "يمكن للبنيات السردية أن تعتبر مميزة للخيال البشري العام، نرى أن التجسيدات الخطابية – حوافز وموضوعات – مهما كانت قابلة

1 سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص229.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص90. وعبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص13.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيمائي للخطاب السردي، ص7. والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص23. والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص91.

4 ينظر مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص26، 27. وأيضا دايري مسكين: سيميائيات جوزيف كورتيس، ص40.

5 ينظر عبد الحميد: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص23، والتحليل السيمائي للخطاب السردي، ص7، والبعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص30.

لتعميمات واسعة وترحال ما بين اللغات تخضع لتصفيات منبثقة عن الأجواء والجماعات السيميو – ثقافية." [1] المنتجة لها أو المتداولِة فيها فيما بعد ذلك.

واعتبارا لهذين المستويين، ومن أجل الإحاطة بالنص القصصي من جميع زواياه، وتجسيد بنائه السردي وفهمه، استعان **النّاقِد** بقراءة سيميائية مزدوجة، حيث تمكّنه أولا:- من تناول القصة في بعدها النظمي، وتتبع علاقات وحداتها التوزيعية التي تقيمها فيما بينها، بفعل حضورها وتجاورها في السياق القصصي الخطي التاريخي والتطوري، ما يسمح له ببناء النسق المنطقي الذي تنتظم على أساسه هذه الوحدات التوزيعية، متمثلا في متتاليات وظائفية أو صيغ مقاطع. وثانيا:- من إبراز استثماراتها الدلالية المغيبة فيما وراء سطح النّص، مستعينا بذاكرة هذا الأخير وما حفظته من استداعاءات عناصر التضاد بعضها لبعض، ليتمكّن من وصف وضع الوحدات المعنوية في تسلسلها المتتابع داخل هذا النسق المنطقي[2]، بتحديد **الناقد**.

وإجمالا تسمح القراءتان ببلورة شكل الدلالة في القصة أو الحكاية، ببناء مكونيها السردي والتصويري معاً، حيث يمثل الأول نحوها السردي في بعده التاريخي التطوري، والثاني تركيبتها التصويرية المجسّدة لاستثماراتها الدلالية والمنظمة لها في تمفصلات عاملية ممثلية وفضائية وزمانية. ولا تستكمل هاتان القراءتان هدفهما من التحليل إلا بالكشف عن البنيات الفاعلية والمسار الغرضي، ثم البنية العميقة*، بترتيبه، ويوضّح **النّاقِد** طريقة تحديد هذه النماذج السردية والدلالية بقوله: "ويجدر التنبيه إلى أنّ تحديد موضوعات القيمة في النّص يمثل دليلنا لتحديد البنيات الفاعلية، وأن تحديد أهم التجليات الغرضية يتم استنادا على مراعاة تقابلاتها وتحولاتها، كما أن تحليل البنية العميقة يتم عن طريق المربع السيميائي"[3]، وهي النماذج التي سيتم التعرف عليها فيما يلي من صفحات.

1 مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص46. وجوزيف كورتيس: Analyse sémiotique، ص258.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص90، 91. والتحليل السيمائي للخطاب السردي، ص7. والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص23.

3 عبد الحميد بورايو: التحليل السيمائي للخطاب السردي، ص9، 10.

2- وحدات المسار السردي ونماذجه:

يمثل المسار السردي في القصة – الملفوظ، بناءها النسقي الفوقي العام الذي يحكم نصّها، أو ترسيمتها الخطية التي تمنح هذا النّص شكله الخاص، وهي في عملها هذا تخضع إلى قواعد تنسيقية وفق نموذج معيّن[1] – كالنموذج السيميائي المتبنى من قبل **النّاقِد** والمراد وصفه هنا – جسّده **النّاقِد** في ترسيمات متنوّعة على رأسها ترسيمة المقطع المرجعي الجامع لوحدات وظيفية متنوعة بين البساطة والتركيب(*)، والتجريد والتجسيد، والترسيمة السردية القانونية المرتكزة على الشخصية المنجزة وما يتعلق ببرامجها السردية. وإن كانت هذه الأخيرة لم تظهر في شكلها الرسمي المتكامل إلا في دراسته لقصتي كليلة ودمنة، فإنّ الأولى قد هيمنت على مجموعة مهمّة من مقارباته باعتبارها إجراءً أوليا يتم من خلاله مفصلة خطاب الحكاية، إلى متواليات وظائفية وحوافز، حيث ولكي يتمكّن من بناء المسار السردي لحكاية ما، فإنّ **النّاقِد** يقوم بتتبع مسار الحكي في سرديته التاريخية من بداية النّص إلى نهايته، باعتباره كلاًّ دالا متصلا يعمل على تفكيكه وفق معايير محدّدة إلى وحدات صغرى، تمثل الوحدة منها أبسط وحدة دالة يمكن أن يصل إليها التحليل، وقد تمثّل أصغرها على الإطلاق في مفهوم **الوظيفة** – بالمعنى البروبوي –، وبموضعة هذه الوظائف في مسار تراتبي وفق ما تقتضيه العلاقات المنطقية القائمة بينها، تتشكل له وحدة جديدة أكبر منها تسمى الصنف الوظائفي، والذي يمثل بها الحد الأدنى لأي قصة، وتنتظم الأصناف الوظائفية في مقطع سردي، وبتواليها في مسار خطي أو استبدالي تتشكّل المتوالية أو المقطوعة السردية–الخطابية الكلية[2]، حيث يبرز معها شكل البناء النسقي العام للحكاية الواحدة أو مجموع الحكايات.

---

1 ينظر عبد الحميد بورايو : البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص120.

(*) في إحدى مواضع المدونة محل الدراسة، حدّد النّاقِد المتوالية الوظائفية بقوله: " تنتمي كل وظيفة لمتوالية لكونها تمثل أحد مكونات مسار متنام، وتمثل المتوالية أصغر حلقة مكتملة وممثلة للقصة، إنّها تحققات منطقية لقصة صغرى تمثل تتابع اللحظات: الماقبل/ الأثناء/ المابعد." عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص17).

2 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص7. والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص144.

أ- الوظيفة السردية:

كما اتضح أعلاه فإنّ الوظيفة هي الوحدة المعنوية البسيطة التي يتوقف عليها بناء المسار السردي العام، وكذلك يبنى عليها المسار الخاص بكل شخصية من شخوص القص، وقد بيّن **النّاقِد** مقصده بالوظيفة، والذي وافق فيه مفهومها عند "فلاديمير بروب"[1]، حيث تحدد بأنّها "فعل الشخصية منظورا إليه من خلال دلالته على تعقد الحبكة القصصية"[2]، ومن أجل تحديد موضع هذا الفعل الدلالي في مسار الحكي، استند **النّاقِد** إلى معايير وخطوات إجرائية ترتيبها كمايلي:

1- انتقاء الوظيفة بناء على نتائجها التي تظهر أثناء تطور القصّة.

2- تسمية كل وظيفة بمصطلح يحمل معنى تجريديا عاما، يسمح بالتعرف على نواة معنى أو موضوع مشترك بين مجموعة من الجمل السردية، في مستوى الخطاب.

3- تصنيف الوظائف – حسب نتائجها الظاهرة – إلى وظائف إنجازية، ووظائف حالة؛ لتمثل:

- وظائف الإنجاز: مسارَ تحول في طريقه إلى التحقق.
- ووظائف الحالة: مسارا منتهيا وصل إلى نوع من العلاقة المستقرة نسبيا.

حيث تتميّز وظائف الحالة بإمكانية فتح أو غلق عدد من المسارات الإنجازية؛ فهي التي تفتتح وتختتم الحكايات في العادة؛ ولذلك تسمى بـ وضعية افتتاحية أو وضعية ختامية[3]. وهو في هذا التصنيف ينسجم مع إجراءات السيميائية السردية في تقسيمها للوحدات السيميائية إلى عوامل ومسندات، حيث تقسّم هذه الأخيرة - حسب مقولة كلاسيمية سكون/حركة – إلى وحدات تقدّم معلومات عن الحالات، وهي ما تسمّى بوحدات الوصف، وأخرى تقدّم معلومات عن الإجراءات المتعلقة بالعوامل، وهي ما تسمّى بوحدات "فعل-وظيفة"[4] تمييزا لها عن سابقتها وتحديدا لوظيفتها في الآن نفسه.

---

1 V. Propp: Morphologie du conte, p31.

2 عبد الحميد بورايو :الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص17.

3 نفسه، ص18. وعبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص92 – 94.

4 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص98 وما بعدها.

ب – الصنف الوظائفي والمقطع المرجعي:

بهدف التعرف على أصناف الوظائف في خطاب قصصي معيّن وتعيينها، وضع "بورايو" نموذجا مرجعيا، تمثّل في مقطع سرديّ نمطيَ مبدئي مفاده:

" أن كل صنف وظائفي يمثل مكونا من مكونات قضية تتطوّر، تنتمي لمقطع منطقي أولي يمثل قاعدة للقصة، يمكن تحديده على أنه تطورٌ منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة، وخمسة مراحل" وتجسيده في الجدول التالي[1]:

الأزمنة	المراحل: أصناف وظائفية قاعدية	الوظائف	تعيينها
أ – ما قبل	**1– وضعية افتتاحية (وف)**	–	مجموع علاقات تتمتع باستقرار نسبي.
ب – أثناء	**2– اضطراب (ض)**	– –	تغيير يصيب إحدى هذه العلاقات على الأقل مما يخلق فقدان للتوازن.
	3– تحول (ت)	– –	فعل صادر عن أحد الأطراف المساهمة في الوضعية الافتتاحية يؤدي إلى تغيير العلاقات.
	4– حل (ح)	–	نوعية التحول الناتج عن تغيير العلاقات.
ج – ما بعد	**5– وضعية نهائية (ون)**	–	مجموع علاقات جديدة مستقرة.

مقطع سردي أولي نمطي/قاعدي للقصة.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص7، 8. والمسار السردي وتنظيم المحتوى ص24.

يمثّل الشكل السابق تجسيدا نموذجيا لمفهوم السردية(*)، بوضعها هدفا وأداة إجرائية تدلل على شروط المعنى، وطرق تشكّله وتولده في النصوص، وتحديدها بتتابع من الحالات والتحولات(**) في خطاب معيّن، ينشأ عن حركيتها تولّدا للمعنى؛ وعليه يضطلع التحليل السيميائي بإجراءات الكشف عن الاختلاف الناتج عن هذا التتابع فيما بين الحالات وتحولاتها، حيث لا يمكن القبض على المعنى المتولّد كشكل إلا ضمن هذه اللعبة من الاختلافات، وهنا يصبح للعالم الدلالي معنى على صعيد المحتوى[1]، كما يؤكّد على ذلك جوزيف كورتيس.

واستنادا إلى مقولة الاختلاف المحددة لمواضع تولد الدلالة راعى **النّاقِد** في تحديده للنص السردي هذا الأمر فيما بين الوضعيتين الأولية والختامية تحديد، وعليه فـ" كل نصّ سردي حامل لقضية تتطور، حسبها يتم تعاقب مجموعة من المراحل، متسلسلة منطقيا وزمنيا وتتمتع بتمثيلٍ غرضي معيّن، تتمثل بداية النّص في وضعية أولية معطاة، وينتهي بخاتمة هي حصيلة المسار السردي المتسلسل، وهي تختلف عن الوضعية الأولية."[2]، فهذا الاختلاف هو ما يعطي للعالم الدلالي معنى على صعيد المحتوى[3]،بتعبير جوزيف كورتيس أيضا.

(*) أعلن النّاقد استعارته هذا النموذج المنطقي من الباحثة "كلود كازالي بيرارد" في دراستها لقصص الديكاميون (بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص24)، ويبدو أنّه أوجز وأضبط ما تمّ التوصل إليه في تنظيم مضمون المتوالية السردية ، التي هي من المبادئ المتفق فيها، ويظهر احتواؤه – أيضا – العناصر نموذج تودوروف الخماسي الذي يمثل الحد الأدنى لأي قصّة. ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص144.

(**) وجهت انتقادات إلى هذا التحديد وصفا له بالسكونية نظرا لابتداء صيرورته بالحالات إلى والتحولات، ومن بين المنتقدين "بوتي" الذي وضح أن " الصيرورة قاعدة ضرورية لكل برنامج سردي، وأن الفاعل المنفذ الذي يحول الحالة قصد الدخول في وصلة بموضوع القيمة ليس في نهاية الأمر إلا سببا في التغيير"، وكذلك "كوكي" الذي أكد ضرورة " النظر إلى العوامل في صيرورتهم دون الاكتفاء بالتحويل البسيط والميكانيكي للحالات". (رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص22، 23) ومن ثم عمل السيميائيون على تعديل مفهوم الحكاية بما يراعي طبيعته الحركية أكثر، فهي تغيير أكثر منه استمرار. ينظر مجموعة مؤلفين: السيميائيات السردية، ص58.

1 مجموعة مؤلفين: السيميائيات السردية، ص57، وأيضا حضري: سيميائية النصوص، ص13.

2 عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص6.

3 ينظر جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص11.

ج – صيغ التتابع السردي وعلاقاتها(*):

يمكن لأي مقطع سردي نمطي، أن يشكّل إما قصة دنيا في حالة استقلاله عن أي ارتباط مقطعي قبلي أو بعدي، كما يمكن أن يكون عنصرا ضمن تتابع منطقي، لأنّ "كل مقطع سردي – حسب غريماس – يكون قادرا على أن يكوّن لوحده حكاية مستقلة، وأن تكون له غايته الخاصة به، غير أنّه يكون قادرا أيضا على الاندماج داخل حكاية أكبر توسعا مؤديا وظيفة خاصة داخلها"[1]. فإذا ما عبر المقطع السردي عن:

– قصة دنيا؛ فإنّه سيبدأ بوضعية افتتاحية (وف) وينتهي بوضعية ختامية (ون)؛ تؤطّر الوضعيتان بناءَ المقطع المتدرّج منطقيا، وإذا كان متن حكايته مركّبا من قصتيّن أولاهما إطار للثانية، فعادة ما تكون الأولى هي موضع الوضعيّتين (وف/ون)، وتخلو منهما الثانية.

– وإذا ما عبّر عن عنصر في سلسلة تركيب مقطعي؛ فإن عمليتي الإلحاق والدمج تقومان بربط الوضعيتين النقيضتين: حل واضطراب بعلاقتين مختلفتين – فإما استبدال (↓) أو استتباع (>) – حيث ينشأ عن اختلافهما اختلاف في طبيعة المسار السردي للقصة[2].

ومن اختلاف العلاقتين تُستنبط صيغتان قصصيتان مختلفتان أيضا؛ فتكون الأولى ذات طابع استبدالي، والأخرى ذات طابع تتابعي تراكمي، بالوصف التالي:

– **الصيغة التتابعية التراكمية**: وفيها يلحق المقطع أو المتتالية ببقية المقاطع، ويندمج في مستوى "الحل" الذي يُستدلّ منه عن حدوث اضطراب جديد(*)، دون أن يكون سببا فيه. ويرمز لهذه الصيغة في السلسلة الحدثية بـ: (ح+ض) ؛ حيث تتراكم المقاطع أو المتتاليات كالتالي:

(*) في عنصر الانتظام الزمني، حيث بيّن النّاقد نوعين من العلاقات، علاقات تربط فيما بين المتواليات، وهي: التتابع، والحصر أو التضمن، والاقتران والتوازي، والتقاطع، وعلاقات تربط فيما بين القصص التي تؤلف متن الحكاية (الغزوة)، وهي التسلسل، والتضمين، والتأجيل. يُنظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص183 – 184.

1 عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص13.

2 يُنظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص8، 9. والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص23 – 26.

(*) الصنف الوظائفي (حل) هو آخر صنف في المقطع الأول، يليه (اضطراب) كأول صنف في المقطع التالي.

م = وف >ض>ت> **ح+(ض)**>ت> **ح+(ض)**>ت>ح> ون.

- **الصيغة الاستبدالية**: وتنشأ عن استبدال الحل الأوّل باضطراب ثانٍ؛ حيث يكون هذا الحل سببا في ظهور الاضطراب الذي يعقبه. ويرمز لهذه الصيغة بـ: (ح>ض)، حيث تتتابع المقاطع كالتالي[1]:

م = وف >ض>ت> **ح>ض**>ت> **ح>ض**>ت>ح>و ن.

وانطلاقا من نوع الصيغة المهيمنة في نصوص القصص أو الروايات تتميز أنواعها؛ إذ يغلب تجلي الصيغة التراكمية – حسب **النّاقد** – في الروايات ذات الكثافة التشخيصية العالية، أما الصيغة الاستبدالية فهي تتجلى – بشكل أكبر– في الرّوايات ذات الانقلابات المفاجئة خاصة وغير المتوقعة من طرف المتلقي؛ لأن كل اضطراب جديد يتعلّق به إدخال عنصر جديد في الصيّرورة الحدثية[2]، عدا على إمكانية تمثل القصة الواحدة للصيغتين معا.

بالإضافة إلى هاتين الصيغتين، يمكن أخذ **الصيغة الاختبارية** النموذجية، باعتبارها متتالية تتجسد " كتعاقب لأشكال السلوك البشري، تقوم على تتابع زمني، لا يربط بينها علاقة منطقية أي أنّها تتمتع في مسارها بحرية لا تتوافر للعلاقات المنطقية، ومعنى هذا أنها تحمل صفتي التاريخ، السير في اتجاه واحد، وحرية الاختيار"[3]، وأهم ما يميّزها – في التتالي السردي العام – هو مجيؤها منفردةً؛ إذ لا تظهر إلا في شكلها الإيجابي، فالاختبار هو " النّواة التي يتعذر ردّها إلى مستوى آخر، وتأخذ مكانها في القصّة باعتبار هذه الأخيرة سلسلة من التطورات"[4]، مثلما تبيّنت في تحليل **النّاقد** للمسار التطوري للمقطوعة الأولى من مقاطع "غزوة الخندق"، حيث ظهر الاختبار كراسب تطوري (résidu diachronique) ربط بين صنفين دلالين ذي شكل ثنائي وظيفي (مواجهة/انتصار) مثلتهما

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص25.

2 يُنظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص25، والتحليل السيميائي للخطاب السردي، ص21 (مثال الخيانة) وص61 (الصياد والعفريت).

3 عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص146.

4 نفسه.

البنيتان الوظيفتان المستنبطتان في صيغة عقدين متقابلين، ومثّل هو – أي الاختبار – النواة البينية بين حدي التعاقد، والتي تتميّز بعدم قابليتها لأن تتحوّل إلى صنف دلالي أولي؛ نظرا لطابعها الشاذ الموصوف أعلاه.

د– الحافز (الموتيف):

من أولى الإجراءات التفكيكية التي تبعها **النّاقِد** في تناوله للنصوص السردية، إجراء تحديد الحوافز والذي – عادة – ما يتدرّج فيه عبر الخطوات التالية[1]:

1. اختزال الجمل السردية النّصية إلى جمل سردية ملخّصة، تعبر عن قضية أساسية عامة، ليتم من خلالها "الجمع بين التجسيدات المفصّلة المختلفة لمعاني متقاربة في تجسيد مركّب واحد يمثّلها جميعا." [2] ليشكل مقولة تتأسس على حافز محدد تستقل به عما يسبقها أو يلحقها.
2. تعيين كل وحدة من الوحدات السردية بإطلاق تسمية نمطية للحافز المعيَّن.
3. تصنيف هذه الحوافز حسب التسلسل المنطقي.
4. إقامة ترسيمات شاملة تُجسّد البرنامج السردي لجميع الحكايات.

وتكون هذه الخطوات – حسبه – "متبوعة برصد الدلالة، أو بالأحرى بتعليق يستخلص منها المعنى ويحدّد الأقطاب الدلالية المبثوثة عبر الرسالة التي تسعى الرواية إلى إيصالها للمتلقي" وإجمالا " يُستكمل حصر الحوافز والتحليل النّصي والسياقي باستخراج نسقي الشخوص والهيئات السردية"[3] كما وضّح.

فالحافز – على هذا – يتمثّل في التجسيد المركب الجامع للتجسيدات المتنوعة المعبّرة عن قضية أساسية عامة، كما يعبّر به – أيضا – عن الوحدات الأساسية الكبرى، التي تمثل بنيات دلالية متكاملة تتضافر فيما بينها لتشكيل البناء العام للقصة أو الحكاية، وبالرغم من ضبابية حدوده في مستوى

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص14، 15، والبعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص101-103.

2 نفس المصدرين، وأيضا عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص9.

3 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص15، 16.

التجلي فإنّ دارسي الفلكلور عادة ما يقابلون الحافز بالنموذج؛ فإذا كان النموذج عبارة عن سلسلة من الحوافز الخاضعة للتنظيم السردي والخطابي الخاص، فإن الحافز هو أصغر عنصر قابل للتواجد في الحكاية كما هو في التقاليد الشعبية – بتحديد توبسون – فلا يتأثر تنظيمه الداخلي بقدر ما يتأثر تأويله بالتكييفات التاريخية[1]، ويماثل الحافز في الحكاية الواحدة أو مجموعة من الروايات حكاية صغرى بعناصرها الفنّية المتمثلة في "الشخصيات والأدوار المسندة لها والوظائف التي تقوم بها، وكذلك القيم التي تعبّر عنها مختلف العلاقات التي تنبني عليها الروايات"[2]. وشرط التواجد النسقي شرط أساس لدراسة الحافز إذ لا يمكن تناول حافز ما إلا ضمن وحدة خطابية موسّعة، أو نسق مرجعي محدد، وهذا ما قرّره بروب – والبنيويون من بعده في تحديدهم لمفهوم الحدث – حينما قال "الحكاية الخرافية بالنسبّة لنا كلّ، حيث جميع مباني الموضوعات مترابطة ومرهونة ببعضها البعض، هذا ما يجعل من المستحيل الدراسة المعزولة لحافز ما [..] إن حافزا ما لا يمكن أن يدرس إلا من خلال نسق مبني موضوع. مباني الموضوعات نفسها لا يمكن أن تدرس إلا في علاقاتها ببعضها البعض"[3] كما يؤكّد.

واعتبارا لهذا، يحرص **النّاقِد** كثيرا على وضع الحكاية–الحافز ضمن نسقها المرجعي النّصي والسوسيوثقافي المحدد بدقة، ليتبيّن استبدالاتها ويستنبط دلالاتها ويخضعها للتأويل الموضوعي نسبيا – على حدّ قوله – معتمدا التجسيدات النصية الملموسة في استطراداتها وتفاصيلها وصورها، مستفيدا من مبادئ نظرية في سوسيولوجيا الثقافة، والتحليل النفسي، والميثولوجيا، والأنثروبولوجيا[4]، أمّا فيما يخص الأمثلة عن مقارناته النصية فيما بين حوافز مجموعة الليالي مثلا، فتتجسّد فيما قام بتوضيحه في القصة الثالثة من قصص الشيوخ الثلاثة حيث اكتفت بتكرار الحافز نفسه دون أي إثراء، وهو ما جعله يستنتج اصطناعها على عجل من قبل الراوي مستعينا ببعض جزئيات القصتين السابقتين لها، استجابة منه لفكرة القصة الإطار في افتكاك عفو العفريت عن التاجر المسكين، يقول: " كما أنها اكتفت بتكرار نفس الحافز الذي ظهر في القصتين الأولى والثانية دون إثراء، المتمثل في معاقبة "الخائن" وسجنه في هيئة حيوانية، بعد أن يكون الخائن قد اعتدى على "البطل" بتحويله إلى هيئة حيوانية، وحدث

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص7 و15، وأيضا عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص15 و102. ورشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص115.

2 عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص112.

3 نفسه، ص 12.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص2.

تدخّل من طرف قوى خيّرة أنقذت البطل وعاقبت "المعتدي" بنفس جنسه فعله."[1]. وبالنسبة لمنهجية تحليله لمجموعات الروايات فعادة ما يتبع **النّاقِد** إجراءين للجمع والتفكيك ومن ثم إعادة البناء، فيعمل – أولا – على جمع الروايات في بنية كبرى تمثل "وقائع القصة الأكثر تجريدا وعمومية وشمولا، حيث لا يحتفظ إلا بالمعلومات الأهمّ والأوثق صلة بالموضوع والأكثر جوهرية"[2] ثم يفككها ويعيد بناءها في صيغ تناسب مفهوم الحافز عند بروب بوصفه "عملية إسنادية قائمة على مسند ومسند إليه ولوازمهما، وتمثّل أصغر وحدة قصصيّة، ويحمل مفهوم الجملة البسيطة."[3] مبرزا المسند والمسند إليه ووضعيته بين الصنفين الدلالين "الحال" و"التحول". و– ثانيا – يقسّم الروايات إلى مجموعات وفق الحافز الذي يشكل مدخلا للحكاية، مثلما قسم العشرين رواية المدروسة في مؤلفه "البعد الاجتماعي"[4] إلى سبعة مجموعات بسبعة حوافز تنبني على أساسها بنياتها السردية.

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص95.

2 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص119، 120.

3 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص67. (صفحة هامش).

4 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص100 – 102.

رابعا – الشخصية وأشكالها السردية:

1- الوضع المصطلحي والمفهومي:

تميّز مفهوم الشخصية الفنية في المناهج التقليدية بترسيخه لكينونتها الواقعية بذاتيتها واستقلاليتها، ومن ثم عرفت بالكائِنٌ المستقل الذي لا يتحدد معناه إلا في ذاته، وقد طرح مصطلحها هذا إشكاليات عدّة؛ نظرا لالتباسه بمصطلح الشخصية في التحليل الاجتماعي والنفسي، وكثيرا ما حاول النقاد الفصل بين المفهومين تجنبا للالتباس المذكور، من خلال التمييز بين الشخصية والشخص[1]، مثلما فعل **النّاقِد** – في المدونة موضع الدراسة – حين أعلن تحديده لمفهوم الشخصية مع الاحتفاظ بلفظها[(*)] المناسب ضمن مصطلحات التحليل السيميائي المستحدثة؛ مبررا اختياره بعدم وجود بديل يغنيه عنه من جهة، وقابليته لحمل مفهوم جديد يتماشى واستقراءاته النصوصية من جهة أخرى[2]، حيث نبّه إلى وجوب "استبعاد ما يعلق بهذا المصطلح من مفاهيم تقليدية للشخصية، ككائن مستقل يتحدد معناه في ذاته، وهو ما اتضح خطؤه من خلال معالجتنا لهذه المقطوعة، وستؤكده المقطوعات الأخرى كما سنرى فيما بعد."[3]، ويقصد بالمقطوعة المقطوعة الأولى في تحليله لغزوة الخندق.

وقد همّش النّاقد ملاحظة وضّح فيها تفضيله في "استخدام مصطلح الشخوص عوض الشخصيات، وذلك من أجل رفع الالتباس الحاصل بين مفهوم الشخصية الفنية، وهو المقصود هنا،

---

1 ينظر حميد لحمداني: **بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي، ط1 آب 1991، ص50، 51. ومعلم وردة: **الشخصية في السيميائيات السردية**، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 28-29 نوفمبر 2006، ص331. وجيرالد برنس: المصطلح السردي، ص30، 31، وجميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص182.ط

(*) قد يكون الناقد هنا، متأثرا بطرح "هامون الذي رأى أن "مفهوم الفاعل لن يمحو مفهوم الشخصية ولن يُنسي في أهمية دراسة الطبائع" جميل حمداوي: **سيميولوجية الشخصية الروائية**، MasrNet.com، ص89.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص153، ورشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص129.

3 عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص153 و154.

ومفهوم الشخصية من المنظور النفسي."[1]، وأمّا المفهوم الجديد فقد عنى به ما يناسب التحديد اللساني لها بوصفها حزمة من العناصر الخلافية، حيث لا قيمة لها إلا بوظيفتها الخلافية التي تُميّزها عن باقي شخوص القصّة، في شبكة العلاقات النصية التي تنسجها فيما بينها من أجل المساهمة في نمو الفعل القصصي، ولأهمية دورها الوظيفي التساهمي نظر غريماس إلى النّص بوصفه كيفية من كيفياتها المنتجة للدلالة، وذلك حينما بيّن أنّ "عالم القصة الدلالي في صورته المصغرة لا يمكن أن يتحدد كعالم، أو ككل دلالي، إلا في الحدود التي يبرز فيها أمامنا كمشهد بسيط، وكيفية للقائمين بالأفعال"[2]؛ فلقد ارتقت الشخصية، مع التحليل السيمولساني، إلى منزلة الدليل اللغوي؛ فهي دال بوصفها مجموع أسماء وصفات تلخّص هويتها، ومدلول بوصفها مجموع سلوكات وأعمال تميزها عن غيرها من شخوص القص، مع اعتبار شكلها الفارغ الذي لا يكتمل دلاليا إلا في نهاية النّص.

وانسجاما مع هذين الجانبين المتقابلين في الشخصية، تقسّم النّص مستويين: سطحي يبرز صفاتها كدال، وما وراء سطحي يبرز وظيفتها كمدلول، واكتسبت تسميات جديدة تناسب وضعياتها المختلفة في المستويين المتدرجين. أشهرها تسميتي غريماس: (acteur) التي تصف الوضع الخاص والمتغير للشخصية في مستوى تحققها، و(Actent) كصنف لها في وضع فوق لساني يتميّز بالثبات، يسمح بتحديد مجالات عملها، لإنشاء بنية فواعلية مكتملة، مستفيدا في ذلك من تحليلات دوميزيل حول الآلهة، وتسنيير حول وظيفة الفاعل في الملفوظ-المشهد، وبروب حول شخصيات الحكاية الشعبية بدوائرها السبعة، وسوريو في فواعل المسرح[3]، فمن مجموع تلك النماذج قام بناء النموذج العاملي في سيميائية غريماس.

وقد تناول **النّاقِد** هذين المصطلحين ترجمة وتعريفا واستخداما، وضمن جهازهما المصطلحي والمفهومي الخاص برز مصطلحه المفضّل – سالف الذكر – لا مستغنيا به عنهما، فقد أورد في "القصص الشعبي" أنّ غريماس استبدل لفظة الشخصية بتسميات جديدة "عندما سمّاها "ممثلا" في تحققها في النص، و"**قائما بالفعل**" في مستواها **التجريدي**"، وفي موضع تالٍ من الدراسة نفسها، فصّل في تعريفهما أكثر، ضمن عبارات تقديمية لخطواته المتبعة في التحليل، وظهر في أثناء ذلك استبداله

1 عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، (هامش)، ص16.

2 عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص154، وينظر في المؤلف الأصلي: sémantique structurale، ص173.

3 A.j. greimas :sémantique structurale, pp 172-176.

إحدى التسميتين المترجمتين سابقا بلفظة "الشخوص"، حيث يقول: ".. سنقوم بتلخيص أحداث القصة...، مستخدمين تسميات رائجة...، مضيفين تسميات جديدة إذا ما اقتضى الحال، ويكون ذلك بين قوسين كبيرين(*)...، ثم ننتقل إلى الجانب الثاني من الدراسة، وهو تتبع العلاقات الغائبة عن السياق، واكتشاف البعد اللاتطوري للنص، وقيمه الدلالية، وهو ما سيقودنا إلى **القائمين بالفعل** في القصة، أي من تسند لهم وظائف، وهم ينقسمون إلى **صنفين**:-

1 – الشخوص

2 – الأدوار

ويكمن الفرق بينهما في كون الشخصية هي الصورة المحققة للدور في القصة، والشخصية قد تقوم بتحقيق أكثر من دور، كما أن الدور قد لا يتحقق في شكل شخصية، ويظل دورا يظهر ضمنيا داخل النص، ويمكن أن نقول أن الشخوص هي وحدات الخطاب، بينما الأدوار هي وحدات **الرواية** القصصية باعتبارها بنية كامنة.

ومن المناسب أن نشير إلى أن عدم تجسيد الأدوار في شكل شخوص كثيرا ما يعود إلى كون مثل هذه الأدوار تحمل رمزا معنويا، لا يقبل التشخيص (مثل الظلم، الحق الخ..)، أو أن مثل هذا التشخيص يعد من المحرمات الدينية، مثلما أشار "أ.ج. جريماس""[1] في مقال عالج فيها مسائل القائمين بالأفعال والطبيعة التي يكون عليها.

لقد مثّلت هذه العبارات التقديمية فرضيات الباحث التي انطلق منها لتحليل نص غزوة الخندق، وسيعود للتأكيد عليها كنتيجة محققة بقوله: " ... إن الفرق بين الشخصية والدور، كما تبيّن لنا، يكمن في كون الأولى هي الصورة المتحققة للثاني في القصة باعتبارها نصا لغويا (أو خطابا لغويا)، بينما **الدور** عنصر يقوم بنشاطه في مستوى **الدلالة** التي يحملها الخطاب اللغوي، وقد نقترب أكثر من فهم هذا الفرق إذا ما شبهنا الأدوار بنظام اللغة، والشخوص بالكلام الذي يتحقق عن طريقه هذا

(*) من بين المصطلحات التي جاءت بين قوسين كبيرين مع ما جاء قبلها: الرسالة (المبثوثة) والغرض (الموضوع) والطرفين (القطبين)، والقائمون بالفعل (الشخوص) والقائمون بالفعل (الأدوار).

1 عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص139، 140، و135.

النظام؛ فحديث إنسانٍ ما هو إلا جزء يسير متحقق مما تتوفر عليه ملكته من مقدرة لغوية حصل عليها من محيطه الاجتماعي، وكذلك الشخوص إذا ما قورنت بالأدوار في دلالتها على المحتوى القيمي الذي تحمله، وقد رأينا عند تحليلنا أننا ندرك المظهر السطحي للقائمين بالفعل في القصة من خلال تناولنا للشخوص، بينما ندرك المظهر الكامن، للقائمين بالفعل وما يحكم علاقاتهم من قيم عن طريق تناولنا للأدوار"[1]؛ والأدوار الفاعلية تحديدا.

ثم يكمل توضيحه بأنّه قد أردف عبارة "القائمين بالفعل" في أثناء التحليل بلفظة (الأدوار) في الموضع الذي يهتم فيه بهذه المابين قوسين، فيما انفردت لفظة (الشخوص) عن أي رديفٍ – لا مرادف – ، وبخلاف ما جاء في دراسته "الحكايات الخرافية للمغرب العربي"، ففي هذه الدراسة أيضا تناول الجهاز المصطلحي والإجرائي لـ "أ.ج. غريماس"، وجاء في أحد هوامشها توضيحٌ بمقابلة (القائمون بالفعل) للمصطلح الأجنبي (Les acteurs)، و(الأدوار الفاعلية) للعبارة (Les rôles actantiels)[2]، وفي موضع تالٍ منها – في المتن – وضّح **النّاقِد** خطوة نهايةٍ من خطوات تحليله المحايث بقوله: "في النهاية نتناول الأدوار والقائمين بالفعل (الشخوص) باعتبارها عناصر مكونة للنّص، تمثل الأطراف المشاركة في الفعل، والتي تنبثق عنها القيم التي عملت الحكاية على تجسيدها". ثم وضّح ما يعنيه بالأدوار في قوله "نقصد بالأدوار تلك الأطراف الموجهة للفعل القصصي، والتي يمكن أن نستنتج طبيعتها بعد الانتهاء من قراءة النّص، والتي تنحصر في الأقطاب التالية: الموضوع، الفاعل، المرسل، المرسل إليه، المساعد، المعارض.

يؤدي الأدوار السابقة عادة القائمون بالفعل، غير أنّ بعضها قد لا يجسّده القائمون بالفعل، إنّما يتمّ استخلاصه من معاني النّص، ويتمثل الفرق بين الأدوار والقائمين بالفعل، في كون الدّور الواحد قد يؤديه أكثر من قائم بالفعل، وأن قائما بالفعل واحداً يمكن أن يقوم بأكثر من دور، بالإضافة إلى أن **القائمين بالفعل** هم عناصر فنية **متحققة** في مظهر النص، بينما الأدوار عناصر محايثة، يتم إدراكها

1 عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص185، 186.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص16، 106.

عن طريق استخلاص النتائج."[1] مجدولا مختلف بنيات الأدوار التي استخلصها من قراءته لحكاية "أعمر الأتان" بموقفها الافتتاحي، ومقاطعها الخمسة كل منهم على حدّة، ويتبعها ببنية شاملة للحكاية ككل.

إذن؛ فقد مثّلت هذه المقتطفات تعريفات بمصطلحات النموذج العاملي، جاء في أثناء التحليل والتطبيق المباشر لتوضيح الخطوات التي سيقوم **النّاقِد** بها، أو النتائج التي استخلصها، وما يلاحظ على هذه التعريفات أو التحديدات المنهجية، أنّه قد شابها اضطراب دقيق في الاستخدام المصطلحي لتسميات غريماس، وهذا بالمقارنة بين الدراستين وليس في مستوى الدراسة الواحدة، حيث صُعب على **النّاقِد** التوفيق المصطلحي بينهما؛ فجاءت مفردة "**القائم بالفعل**" مرادفة لمفردة "الشخوص" في مستوى التحقق، كما جاءت قبل ذلك مرادفة لـ"الدور" كمستوى تجريدي في مقابل "الممثل" مستواه التحققي، وأخيرا مثّلت مصطلحا جامعا للصنفين معاً (الأدوار) و(الشخوص)، مع ملاحظة غياب تام للفظة العامل في هاتين الدراستين، كتسمية صارت فيما بعد علما على هذا النموذج، واستخدمها **النّاقِد** في دراسات أخرى مثل "البعد الاجتماعي"، ومع ذلك هيمنت مفردتي "القائم بالفعل" أو "الفاعل" في مجموع مدونته، والأخيرة تواتر استعمالها في المستوى التركيبي من دراسته "المسار السردي" كما في عبارة "البنية الفاعلية" و"الذات الفاعلة"، وتناوبت مع الذات هذا المنصب الفاعلي، ولم تضف أبدا إلى لفظة الدور الذي كان يخصص في أحيانٍ قليلة بصفة الوظيفي "الدور الوظيفي"، كوصفه لدور الأب مع ابنته شهرزاد في نطاق تشكيل كفاءتها المعرفية (أو معرفة الفعل)؛ هذا بخلاف ما جاء في "البعد الاجتماعي" حيث عبارة "الأدوار الفاعلة" و"الأطراف الفاعلة (الشخوص)" متواترة، كذلك الأمر مع مفردة "الممثل" و"البنية الممثلية" فقد اضطرب في استخدامه لهما بإثباتهما أحيانا كما في "البعد الاجتماعي" و"المسار السردي" لكن كان ذلك في حالات قليلة جدا، واستغنى عنهما في حالات كثيرة[2] لصالح لفظتي "الشخوص" و"نظام الشخوص" و"القائمين بالفعل" كما تجلى في أكثر استخداماته.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص118، 119.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص53، والبعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص104 و148 والبطل الملحمي والبطلة الضحية، 100.

إنّ ذاك الاضطراب الذي ميّز استخدام الجهاز المصطلحي للشخصية، قد يكون نتيجة إقحام تسمية دخيلة في منظومة مكتملة، وكذا الوضع المصطلحي البدائي الذي عايشه الباحث، حيث التلقي الأول للمصطلحات دائما ما يكون صعبا في ظلّ غياب التنسيق المؤسساتي والعمل الجماعي، وثقل العملية التوفيقية والجمع المعجمي والتراكم الترجمي سنوات فيما بعد، وهو ما يتجلى في وجود بعض التسميات في دراسة معينة وغيابها عن دراسة أخرى منها مصطلح "العامل" كأبرز مثال، وقد أدى هذا الوضع الذي عانى منه **النّاقِد** إلى تضخم كبير في مفردات الجهاز المصطلحي السيميائي لمدونته، مع تضخمه الأصلي، بالإضافة إلى وجوده ضمن مصطلحات المناهج أو التيارات الأخرى – بتعبير النّاقد –، فتعددت بذك التسميات مستوى وصيغا صرفية، وبدا الوضع بالنسبة للدارس مربكا للغاية والبحث شائك، ومن أبرز التسميات الكائنة والمتعلقة بالشخصية لوحدها: الممثل، القائم بالفعل، الشخصيات، الشخوص، الفاعل، الذات، الذات الفاعلة، العامل، الأطراف المساهمة في الفعل، الدور، الدور الوظيفي، الأدوار الفاعلية(*). بالإضافة إلى التسميات الخاصة بالبنية الفاعلية والبرنامج السردي.

2- البنيات الشكلية للمكون الشخوصي:

تتجسّد الشخصية في خطاب النّص في صورة معجمية حاملة لدلالتين: دلالة غرضية وأخرى عاملية، تعمل الأولى على تحديد انتمائها إلى مسار صوري واحد أو عدّة مسار صورية، والثانية على تحديد وضعية لها داخل البرنامج السردي، وبما أنّ الدلالتين لا تكتملان إلا بوصول المسار السردي إلى نهايته واكتمال سيرورة الدلالة النّصية، فإنّه يتعيّن على المحلّل، حين بنائه للمسارات الغرضية والبنيات العاملية، مراعاة التغيرات الحادثة باعتبارها مفاصل لانبثاق الدلالة وتشكلها، حيث تبرز الشخوص

(*) ترجم رشيد بن مالك في قاموسه "acteur " بالممثل و"Actant" بالعامل. (قاموس، ص15، 16)، وفضّل "جميل حمداوي" – مثلا – ترجمة الأول منهما بالفاعل نظرا للبعد المسرحي للفظة ممثل، مع تنبيهه إلى ضرورة تمييزه بـ"الفاعل المعجمي" في مقابل "العامل" كـ "فاعل سردي أو التركيبي"، وبالرغم من وروود هذا الأخير (العامل) في تعريف بورايو بعمل تودوروف وبروز اشتماله على حالتي الفاعل والمفعول (منطق السرد، ص56) إلا أنّه لم يستخدمه إلا نادرا في مثل (الأطراف الفاعلة والعاملة) أو (البنية العاملية) في دراسته "البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري" (ص88) والتي يبدو أنّها أحدث دراساته، لما بدا فيها من تحيين مصطلحي. ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص15، 16. وجميل حمداوي: سيميولوجية الشخصية، ص41. وجيرالد برنس: قاموس السرديات، ص13.

كعقد وظيفية منتشرة بانتظام معيّن ضمن الشبكة النّصية، كل عقدة منها مكوّنة من خيوط تمييزية تفرّق الشخصية عن مثيلاتها(*) ضمن هذه الشبكة العلائقية.

وهو ما أخذه **النّاقِد** بعين الاعتبار حين قال: "يتم رصد كل شخصية من خلال التغيّرات التي تطرأ عليها، وبناء على موقعها في شبكة العلاقات التي تنتمي لها، حسب المستويات الثلاثة: البنية الفاعلية، وبنية الممثلين، وبنية الأدوار الغرضية."[1]، وهي مستويات تتأرجح بين العمق البني والسطح الخطابي.

إنّ هذه العمليات التصنيفية المقترحة هي في النّالاقد ما يسمح له بفحص الشخوص في وظائفهم الخاصة في إطار التعقّد المتدرّج للأدوار، ومن خلال هذا الفحص الوظائفي يمكنه تمييز الشخصيات الرئيسية "الأبطال" من غيرها، هذه الأخيرة التي يعتبرها **النّاقِد** ذات حضور المتميز، ويولي لها عناية خاصة اعتقادا منه بتمثيلهم لقيم مجتمعهم المختلفة وبلورة نسق وظيفي إيديولوجي خاص بالشريحة الاجتماعية التي ينتمون إليها. بالرغم من اهتمامه بتناول مجموع الأطراف المساهمة في الفعل القصصي عملا بملاحظة لكلود بروموند[2] بشأن ذلك.

إن الاهتمام بالشخصية في بنياتها المختلفة لا يسهم فقط في تحديد وظائفها ذات الدور الرئيسي في إحداث الصراع فقط، بل يسهم أيضا في ترابط المتواليات بعضها ببعض، باعتبارها حلقةَ وصلٍ تجسّد علاقات التتابع المنطقي (التضمّن، التداخل، التتابع) فيما بين بنيات السرد المختلفة، كما تتبيّن من خلالها طبيعة الأدوار الغرضية المعبرة عن موضوعات الحكاية، والأغراض التي تسعى الشخصيات لتحقيقها، أما تجريد صور الشخوص وأدوارها التمثيلية والغرضية فيسهم في تجسيد بنيات الفاعلين التي تمثّلها وتتموضع بموجبها في مستوى العمق ليتميّز معنى العمق الأدنى من معاني الحكايات التي حمّلتها شخوص القصة بعيدا عن الصوّر وتجسيداتها الخطابية.

(*) فالـ(الشخصية) التي تحدد قبل أي وضع بنيوي لها، باستمرار حضورها طيلة الخطاب السردي، تُعدّ –كممثل – "وحدة معجمية من النوع الأسمى المسجلة في الخطاب، والقادرة لحظة تجليه على استقبال استثمارات التركيب السردي السطحي والدلالة الخطابية" معاً. (وهذا تعريف غريماس وكورتيس في قاموسهما) ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص15، 17، وحليمة وازيدي: **سيميائيات السرد الروائي من السرد إلى الأهواء**، منشورات القلم المغربي (المغرب)، ط1، 2017، ص17.

1 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص91. والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص17 و257.

2 نفس المصدرين.

أ- نظام الشخوص (القائمون بالفعل):

نظام الشخوص، أو نظام دخول الشخصيات، أو بنية القائمين بالفعل، أو بنية الممثلين، عبارات يدلل بها **النّاقِد** على عملية تحليله للكيفية التي تتواجد بها شخوص القصّة في المستوى الخطابي منها، متتبعا ما تقيمه بينها من علاقات خلافية "تضاد" و"وساطة" و"استبدال"؛ بهدف رسم مسارها التصويري والوظيفي الخاص و/أو العام في أثناء تطور العملية السردية لمتوالية أو مقطع معيّن؛ حيث يقوم – بداية – باستخراج طرفي صراع أو شخصيتين مساهمتين في حدوث الفعل القصصي، مرتكزا إلى قيمة خلافية بينهما ليشكل منهما محور تضاد قطبي، الذي سيبدو كبنية خطابية بسيطة مغلقة على نفسها، لا تنفتح إلا بدخول وسيط ميزته في اتصاله بقطبيها كل واحد منهما على حدّة، في القيمة نفسها التي يتضادان فيها، وفي انفصاله عن كل واحد منهما – أيضا – في قيمة أخرى، تضمن له استقلالية وقدرة على فك الارتباط عن أحدهما لإنهاء التضاد الأول، وإبراز تضاد جديد، سيمثل الوسيط نفسه أحد قطبيه. وتتكرر هذه العملية الاستبدالية إلى أن تتوقف الحاجة إلى وسيط آخر لإنهاء الصراع[1]، وفي أثناء ذلك تعمل هذه التكرارات الاستبدالية على إنتاج شبكة خطابية من البنيات الأولية تتحرك ذاتيا بفعل التغيرات الحادثة في مستوى مفاصلها العلائقية، لا تتجسّد مكتملة إلا بعد نهاية النّص بوصفه بنية مغلقة؛ حيث يمكن لنظرةٍ عموديةٌ إليها إبراز شخوصَ القصّةِ مثل عقدٍ مفصلية وظيفية، تنسج فيما بينها شبكة خطابية هي ما يسمى بالبنية الممثلية.

كما يمكن لنظرة أفقية إبراز مسارها التطوري – التصويري والغرضي والوظيفي- بتتبع نظام دخولها فيه من بداية العملية السردية إلى نهايتها. ومن أبرز تطبيقات المدونة الموضحة لمثل هذه البنية وتطور مساراتها في شكل ترسيمات ما تضمنه تحليل الحكايات الخرافية في المغرب العربي، والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، حيث يلخّص فيها **النّاقِد** البنية الخطابية ككل، بإبرازه لمختلف المسارات الشخوصية والتغيرات الحادثة عليها، والوظائف السردية، والأغراض، والأدوار الغرضية التي تكفّل القائمون بالفعل بأدائها[2]، في صورهم المحددة لمستواهم الإدراكي كممثلين أو شخوص بتسمية الناقد.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص91. والحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص17، 18.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص17، والحكايات، ص113 و95، والبعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص80، 84، والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص153، 154، ومنطق السّرد، ص78.

ب – الأدوار الغرضية وبنيتها التنظيمية

تمثل عبارة "الدور الغرضي" أو "الأدوار الغرضية" مقابلا عربيا للعبارة الأجنبية " Les rôles thématiques"، حيث تبرز لفظة "غرض" مقابلا للفظة "thème" مفضّلة عند **النّاقِد** لانسجامها مع استخدامات النقد العربي لها في الدلالة على مضامين النصوص الأدبية، بخلاف لفظة "موضوع" المرادفة لها، وبخلاف – أيضا – معرّبها الممثل في لفظة "التيمة" أو "الثيمة" وتركيبها في عبارة الدور الثيمي أو الأدوار التيمية[1]، كاختيار مقدم من قبل مترجمين ونقاد آخرين.

أما المعنى الذي يقصده بالدور الغرضي؛ فهو ذاك الدور الذي تقوم به الشخصية في حال ارتباطها بغرض أو موضوع معيّن، وينشأ حينما تتبنى هذه الشخصية مسارا صوريا، من إحدى المسارات الناتجة عن شبكتها الموصوفة سابقا، تعبّر من خلاله عن غرضها الذي تتواجد لأجل تحقيقه في شبكة القيم المتصارعة التي تتكفّل شخوص القصة بتمثيلها، وفي تلك الأثناء تبرز البنية الاختزالية المضاعفة التي تميّز هذا النوع من الأدوار، بتمثيلها لجانبي الشخصية الدال ببعده التصويري المادي، والمدلول بمفهومه التجريدي[2]، ولا يتحقق لها ذلك إلا وفق إجراءين اثنين متكاملين هما[3]:

1. أولهما يختزل التجسيد الخطابي في مسار صوري متحقق أو قابل للتحقق في الخطاب.
2. وثانيهما يختزل المسار الصوري في عامل كفء يتكفل به بصفة احتمالية.

ومن أبرز الأدوار الغرضية التي قلّدها **النّاقِد** شخوص مدونته المدروسة، تلك المتجلية في صورة شهرزاد بطلة الليالي في دور الزوجة الوفية لمحو آثار الخيانة القاتلة.

---

1 ينظر سعيدة حمداوي: **الخطاب النقدي الجزائري نقد السرد أنموذجا**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. باديس فوغالي، جامعة العربي بن مهيدي، سوق أهراس (الجزائر)، السنة: 2010-2011، ص111 (مخطوط). وأيضا سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص87، 133. ويوسف غليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص153 وما بعدها.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص16، 17 (هامش)، وأيضا مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص52 و55. ومُحَمَّد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص81.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص119.

ج- الأدوار الفاعلية وبنيتها الدلالية:

تمثل الأدوار الفاعلية النوع الثاني من الأدوار المسندة إلى الشخصية القصصية، والمضمّن في تعريفها السيميائي المعتمد من قبل **النّاقِد**، وهذا النوع هو الذي يعمّق وجودها كمكوّن سردي أساسي في منظومة البرامج السردية، بوصفها شخوصا اعتبارية تُمثّل بما تُقيمه بينها من علاقاتٍ تعميمًا لبنية تركيبية ذات طابع إجرائي تجريدي لمحسوسات النّص بأحداثه وتجسيداته التصويرية، من خلال قيامها بعملية تحليلية تقليصية لا تبقي إلا على العناصر المميزة (=الوظائف)، حيث تتكثف السلوكات المتشابهة لتُجمع ضمن مفهوم شامل وعام يتطابق والمواقع التركيبية للعوامل (= الدوائر الشخوصية) [1]، ويتحدد العامل – بموجبها – بميزتين اثنتين[2]:

- ✓ دوره الفارق في تطوّر الفعل السردي
- ✓ ووضعه المختلف ضمن المنظومة العاملية

فأمّا الدور فيتشكّل من مجموع العناصر المضافة إليه في إحدى مراحل المسار السردي خلال التطور التوزيعي للخطاب، وأمّا الوضع فيتحدد ضمن المسار المنتهي المتجلّي في كُلّيته، سواء كان معطى صريحا أم ضمنيا مستنتجا[3]، ومن بين الوظائف التي يضطلع بها **النّاقِد** ضمن تحليله لهذه البنية العاملية هو الكشف عن الوضعية التركيبية لكل عامل فيها مستندا إلى التحديد اللغوي للأطراف المشاركة في الفعل القصصي، وهو تحديد يستمد أهمّيته من وظيفته السردية التي يعمل من خلالها على ضبط العلاقات التي تنتظم العوامل في بنية أولية – نوعا ما –، تبرز بموجبها القصّة أو الحكاية كمشهد بسيط أو نموذج مصغر لعالمها الدلالي[4]، وقد صاغ "أ. ج. غريماس" هذا النموذج المصغر في شكل كالتالي[5]:

---

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص39-41، و77، و78، والحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص118، وأيضا سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص71، وجيرالد برنس: قاموس السرديات، ص10.

2 ينظر خديجة بصالح: **سيميائية الأفعال والفواعل في القصة القصيرة "الجوع" لنجيب محفوظ نموذجا**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د. مُحَمَّد عباسة، جامعة مستغانم، (الجزائر)، السنة 2008- 2009، ص137.

3 نفسه، ص137.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، 154، والحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص118.

5 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص40، وفي الأصل عند أ. ج. غريماس: sémantique structurale، ص180.

مرسل ⟵ **موضوع** ⟵ مرسل إليه

↑

مساعد ⟵ **فاعل** ⟶ معارض

حيث يظهر تقليصه لشخوص القصّ وفق معيار الوظيفة المميزة في ستة عوامل، يتم استخراجها وفق علاقات تقابلية (تضاد) ليؤلف كل عاملين منها صنفًا، والناتج ثلاثة أصناف عاملية يمثل الصنفين الأوليين الفاعل والموضوع، والمرسل والمرسل إليه، بوصفهما صنفين مستخرجين من النموذج النحوي المتمحور أساسا حول الموضوع كقيمة مرغوبة وموضوع اتصال في آنٍ، ويُدعّمان بصنف ثالث يُنظر إلى عامليه على أنّهما من خارج النموذج النحو.

وتحدد العلاقات الثنائية داخل كل صنف بالشكل التالي[1]:

- **الفاعل/ الموضوع**: يعبر الأول عن العامل المكلّف بمهمة البحث عن العامل الثاني، باعتبار المبحوث عنه يمثّل القطب الدلالي الذي تتجسّد فيه القضية المعالجة.
- **المرسل/ المرسل إليه**: يعبّر الأول عن العامل المهيمن والموجِه للعامل الثاني ومصدر إيعازه وتقويمه ومجازاته، فالمرسل إليه هو العامل الذي وجهت إليه الرسالة المحمولة عن طريق موضوع القيمة، وهو المستهلك للقيم الموعَز بها. وبهذا الوصف تكون له إمكانية التقاطع مع الفاعل فيتوحّد مجال نشاطهما.
- **المساعد/ المعارض**: ينبثق تضاد هذين العاملين من اختلاف أدوارهما في دعم علاقة الفاعل بموضوع قيمته وتسهيل اتصاله به، أو معارضة هذه العلاقة والوقوف أمام تحقيقها.

إنّ لكل علاقة تضاد من هذه العلاقات المتموضعة على محور التركيب، نمط دلالي (مكيف جهي) يقابلها على محور الاستبدال حيث تستثمر دلالاتها، فعلاقة الفاعل بموضوعه يقابلها نمط الإرادة، وهي الرغبة (أو الواجب) التي تدفع الفاعل للحصول على موضوع قيمته، وعلاقة المرسل بالمرسل إليه يقابلها

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص39 -41، والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص154، 155.

نمط المعرفة على محور التواصل، وعلاقة المساعد بالمعارض يقابلها نمط القدرة على محور الصراع[1]، وتعتبر هذه العلاقة الأخيرة علاقة ثانوية بالنسبة للعلاقتين السابقتين، وترتبط بالظروف التي يقع فيها الفعل من دعم أو معارضة.

ويمكن قبل تناول أمثلة من تحليل هذه البنية في مدونة البحث، توضيح جانب الاستخدام المصطلحي الدال عليها حيث تم تناولها تحت عناوين من قبيل :

"نموذج الفاعلين" أو "بنية الفاعلين" أو "البنية الفاعلية" في مؤلفيه "التحليل السيميائي" و"المسار السردي" باعتبارها نسقا من الأنساق النموذجية التي تملك قواعد عملها وانسجامها، والماثلة في المستوى الضمني والمحايث، والمستنبطة وفق آليات تحليل يسمح بها النموذج المستنبط[2]، مثله في ذلك مثل البنية الدلالية العميقة.

و"بنية الأدوار" في مؤلفه "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" كالمتموضعة في عبارته التوضيحية: "ويصور الجدول التالي مختلف بنيات الأدوار التي يمكن استخلاصها من قراءة مختلف أقسام حكاية "أعمر الأتان"[3]، وهي الحكاية موضوع دراسته.

و"البنية العاملية" في مؤلفه "البعد الاجتماعي والنفسي" في قوله – مثلا –: "يمكن استنباط ثلاث بنيات عاملية في القصة الفرعية الأولى وفقا للتحولات الأساسية التي حدثت فيها من بدايتها حتى نهايتها" [4]، وكان ذلك في أثناء تحليله لأسطورة بسيشي وكيوبيد لأبولي دومادور.

و"البنية الدلالية" في مؤلفه "منطق السّرد" في أثناء تحليل لقصة "الجنين العملاق" حيث تحققت المواقف الثلاثة التي جسدتها الصيغة السردية البسيطة (الافتتاحي، والوسيط، والختامي) [5] في بنيات دلالية حددت بنيات أدوار القائمين بالفعل ضمنها.

1 نظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص39 –41، والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص154، 155.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص5.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص118.

4 عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص 85.

5 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص77، 78.

والملاحظ على ترسيمة هذه البنيات الدلالية هو موافقتها للشكل الذي قدمه غريماس – والموضح أعلاه – بخلاف الترسيمات المثبتة في المسار السردي مثلا؛ حيث يضيف عليها **النّاقِد** سهما فيما بين المرسِل والذات (الفاعل) ليشكل محورا تركيبيا يقابل النمط الدلالي "إيعاز"، مستفيدا – فيما يبدو – من الانتقاد الذي وجهته المسرحية "آن أوبرسفالد/Anne Ubersfeld"[1] إلى ترسيمة غريماس العاملية بسبب تغييبها لهذا المحور من العلاقات الترابطية.

بالإضافة إلى إبرازه مكان تواجد الأنماط الدلالية ضمن هذه الترسيمة فوق الخطوط المعبّرة عن علاقات التواصل فيما بين العوامل، وقد تمت مبادلة أنماط من قبيل حكم/جزاء، هيمنة/جزاء، حكم، هيمنة، نتيجة، جزاء. ضمن العلاقة الموجهة من الموضوع إلى المرسل إليه، كجزء أخير من الترتيب: مرسل ← الذات ← موضوع القيمة ← المرسل إليه؛ مراعاة لاحتمالات نهاية القص المتعددة، فترسّم شكلها التجريدي العام كالتالي[2]:

معرفة جزاء/حكم

المرسل — موضوع القيمة ← المرسل إليه

إيعاز ↙ ↑ رغبة

المساعد ← **الذات** → المعارض

قدرة قدرة

الترسيمة العامة للبنية الفاعلية في تحليل نصوص الليالي

1 ينظر السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، ص16-18.

2 يُنظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، والتحليل السيميائي للخطاب السردي.

د – الترسيمة السردية القانونية (مراحل الرسم السردي):

تـدُعم هـذه الترسـيمة الفاعليـة ذات البعـد السـكوني، بالترسـيمة السـردية القانونيـة الـتي تـؤطّر جانبهـا الـديناميكي، المجسّـد في الـبرامج السـردية باعتبـار هـذه الأخـيرة صـيغة تركيبيـة منظمـة للفعـل الإنسـاني في شـكله الصـريح أو الضـمني، ترتكـز بشـكل خـاص علـى مسـعى الـذات لاتصـالها بموضـوع قيمتهـا، وتسْـهم كيفياتهـا الجهيـة الأربعـة في إبـراز تحققـات هـذا المسـعى في المسـتوى الحـدثي، بتثبيـت أهـم اللحظـات السـردية الـتي مـرّت عليهـا الـذات، وهـي لحظـات تتراتـب فيمـا بينهـا تراتبـا مرحليـا تـدرجيا اقتضـائيا موجهـا مـن التحريـك إلى الكفـاءة إلى الأداء إلى التقـويم[1]، وقـد اهـتم **النّاقِـد** بهـذه المراحـل الأربعـة في أثنـاء تتبعـه للتحـولات الحادثـة علـى مسـتوى الـبرامج السـردية في كثـير مـن تحليلاتـه السـيميائية، وأبـرز مـا تجلّـت فيـه مكتملـة تحليلـه لقصـتي كليلـة ودمنـة "الحمامـة المطوقـة" و"الحمامـة والثعلـب ومالـك الحـزين" خاصـة، ومـن ثم يمكن الاستعانة به للتعريف بهذه المراحل والتمثيل عليها في المحاور التالية:

أولا – **الكفـاءة؛** هـي إجـراء سـابق علـى الإنجـاز، ويتحـدد بوصـفه "كينونـة الفعـل"، ويمثـل محـور ذات الفعـل في علاقتهـا بموضـوعها الكيفـي، حيـث عليهـا أن تمتلـك أمـورا أربعـة لتحـوز علـى الكفـاءة، هـذه الأمـور الأربـع هـي مـا يصـطلح عليهـا بالصـيغ الجيهيـة أو الكيفيـات وهـي المعرفـة، والإرادة ، والقـدرة، وفعـل الفعـل. أمـا عمـل **النّاقِـد** ضـمنه فيتمثـل في تتبـع مسـار ذات الفعـل نحـو امتلاكهـا الكفـاءة مـن عدمـه، مـع إبـراز طبيعـة هـذا الامـتلاك مـا إذا كـان ذاتيـا أو مكتسـبا، والنتـائج المترتبـة عليـه، وتسـمى الـبرامج السـردية الـتي تنجزهـا الـذات لامـتلاك كفاءتهـا بـرامج اسـتعمالية، وهـي ثانويـة بالنسـبة لـبرامج الإنجـاز الرئيسـية، وتكـون مـن طبيعـة معرفيـة أو نفعيـة، هـذا مـع إمكانيـة غيـاب هـذا النـوع مـن الـبرامج في النصـوص القصصـية حيـث تفـترض الـذاتُ ذاتُ كفـاءةٍ مسـبقة، كشخصـية شـهرزاد في الليـالي، مـن حيـث كفاءتهـا السـردية الـتي قامـت علـى أساسـها نصـوص الليـالي، ومـع ذلـك وضـعها **النّاقِـد** موضـع الـذات في طـور

1 ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص108.

التأهيل في موضوع زواجها من الملك "القاتل" بإدراجه لحكاية الحيوان التي سردها والدها عليها وبين احتمالية مجيئها في "نطاق تشكيل الكفاءة المعرفية أو معرفة الفعل"[1] وبرهن على ذلك.

ثانيا – **التحريك** (الإيعاز)؛ وهو إجراء "فعل فعل" يمثل فعل الإقناع فهو من طبيعة معرفية، ويمثل محورا قطبيه المرسل والمرسل إليه، ويتمثل عمل **النّاقِد** في مستواه على وصف عملية الإقناع التي يقوم بها المرسل كمحرّكٍ أو محفزٍ للمرسل إليه باعتباره ذات التنفيذ (الفاعل–الذات) ودفعها لإنجاز برامجه السردية للاتصال بموضوع الكيفي أو القيمي، وقد يكون هذا المرسل المحفّز من طبيعة خارجية (شخصية مثلا) كما قد يكون من ذاتية (فكرة، واجب، رغبة)، ويقابل فعل التحفيز بعد الإنجاز فعل التأويل المتمثل في أحكام تقويمية كالاعتراف بسلطة المرسل المتحرك، أو إبرام عقد بين المرسل والمرسل إليه. ويتوضّح من تحليل هذا المستوى أيضا، أحوال الأطراف المحركة للفعل في انفرادها أو تعددها، كتداول شخصيتي "الحمامة المطوقة" و"الجرذ" على دور تحريك الحمام في الخروج من فخ الشرك، وكثيرا ما يأخذ **النّاقِد** في اعتباره زوايا النظر المختلفة للشخوص المساهمة في فعل القص، مع مراعاة خاصّة لزاوية نظر الشخصية الرئيسية "البطل"[2] كشخصية الحمامة في قصّة " الحمامة المطوقة" مثلا.

وقبل الانتقال إلى المرحلة التالية، يمكن تناول الاستخدام المصطلحي للفظة "تحريك"، لما لوحظ عليه من كثرة المقابلات، وهو ما ينبئ بالمعاناة التي تحشأها **النّاقِد** حيالها، لانتقاء أدقها تعبيرا على المفهوم المقصود منها، فقد اجتمعت – في المدونة موضع الدراسة – الكلمات العربية الأربعة (الإيعاز، الاستعمال، التفعيل، والتحريك،) كمقابل للمصطلح الأجنبي (manipulation)، وحسب ما جاء في تناول رشيد بن مالك لهذا الإشكالية على هامش إحدى دراساته، فإن ذلك يدلل على مراحل البحث للوصول إلى الترجمة الدقيقة لهذا المصطلح الأجنبي، حيث وضّح – في دراسته هذه – رسوّه أخيرا على لفظة (التفعيل)، وعلل رفضه للآخريات بعلة خاصة بكل واحدة منها؛ فكلمة (الاستعمال) شاع تداولها في مقابل (Usage)، وكلمة (الإيعاز)، المترجمة من قبل بورايو (اعتمدها خاصة في المسار السردي)، تحيل على جانب مفهومي واحد في المصطلح، هو جانب الأمر فقط، وهو ما يراه قاصرا عن تغطية دلالاته الفرعية، وأما كلمة (تحريك) فتحقق الفاعلية من جانب واحد،

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص93، 94، والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص53، وأيضا جمال حضري: سيميائية النصوص، ص15 وما بعدها.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، الصفحات 77، 78 و94، 95.

أي جانب المحرّك فقط، ومن ثم لا تشمل اللحظة التواصل الإقناعي بين المحرّك والمحرَّك، ومن ثم تم التحفظ على الثلاث لصالح " التفعيل" المشتق – حسبه – من فعل (فعّل) الذي يغطي المسارات الدلالية لفعل الفعل (Faire-Faire). وبالرغم من اتفاقه والأساتذة (عبد الحميد بورايو، وعبد القادر بوزيدة، وبيرنار بوتي)، فإن هذا المصطلح يبدو مثله مثل مصطلح التحريك يقتصر على جانب المحرّك دون المحرَّك[1]، والذي لايزال بعض الدارسين يراه أنسب لسيميائية العمل من غيره[2]، بسبب طبيعته العملية الميكانيكية.

ثالثا – **التقويم؛** هو إجراء "كينونة الكينونة"، يجسد محور المرسل مع ذات التنفيذ أو(ذات الحالة) باعتباره "فعلا تقييما" تأويليا، وضمن هذا العنصر تمثل عمل **النّاقِد** في وصف الأحكام التقييمية الصادرة من أحد "الشخوص المساهمة في الفعل" أو وفي حقه. مثل التقييم الإيجابي لـ "الجرذ" بدور "ذات فاعل" في حق "الحمامة المطوقة" بدور محرّك الحمام "ذات فعل الفعل"، أو التقييم السلبي من "الثعلب" بدور "البطل الضديد" في حقّ "مالك الحزين" بدور "ذات حالة" واتهامه بالعجز في استخدام كفاءته المعرفية لحماية نفسه. مع توضيحه لطبيعة هذه الأحكام فقد تأتي صريحة في مستوى التلفظ، كما تأتي ضمنية وتستنبط، كالأحكام الصدارة عن السارد الخارجي (بيدبا) ذات التقييم السلبي أو الإيجابي في حق الصياد" و"الثعلب" و"الحمامة"، والمستنبطة من عباراته "مثيرا للاشمئزاز" أو "مثيرا للشفقة"[3]. هذا، وقد حاول **النّاقِد** استنباط حكما تقويميا من "الحكم العام المستخلص من "القصة-المثل" والذي جاء على لسان الملك "دبشليم" في خطابه لـ"بيدبا" عن إخوان الصفا، باعتباره حكما موجها لتقويم(*) شخصيات الحمامة المطوقة والجرذ والغراب.

رابعا – **الأداء؛** يعبّر عن "فعل الكينونة" باعتباره فعلا تحويليا ممثلا لمحور ذات الإنجاز في علاقتها بحالاتها أو موضوعات قيمتها، حيث يتأسس الأداء على البرنامج السردي الأساسي الذي تحدد نتيجته نهاية مسار الذات في محاولة اتصالها بموضوع قيمتها، فإمّا نجاحا وإما فشلا، وتعتبر هذه

1 ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، هامش الصفحتين 107، و160.

2 ينظر جمال حضري: سيمائية اللغة، هامش ص78.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص79، وأيضا جمال حضري: سيميائية النصوص، ص19.

(*) بالنسبة للفظة (تقويم) المستعملة من قبل الناقد، تبدو أقل دقة من لفظة (تقييم)، حيث تعبّر الأولى عن إصلاح اعوجاج، وليس إصدار حكم فقط، باعتبار أنّ طبيعة فعل المرسل إليه تأويليا لا إنجازيا.

النتيجة تقييما إيجابيا أو سلبيا من جهة المرسل (المحرّك) أو الذات الساردة[1]، والأمثلة في هذا الشأن كثيرة جدا.

إنّ الذات في أثناء سيرها عبر هذه المراحل الأربعة، يتحدد مسارها المقترح بين ثلاث وضعيات: أولاها وضعية افتراضية يفترض أنّها لم تكتسب فيها كفاءتها بعد، ثم وضعية تحيينية إذا ما تمّ لها اكتساب الكفاءة، وأخيرا وضعية تحققية إذا ما تم لها إنجاز برنامجها السردي الخاص، واتصلت بموضوع قيمتها، وكذلك الموضوع يطابق مساره مسار الذات فهو مفترض، ومحين، ومحقق. وتتضاعف البرامج السردية كما تتضاعف البنى الفاعلية، في النصوص من خلال احتوائها – خاصة – على البنية الجدالية، فتكون هناك البرامج والبرامج الضديدة، والتي تنشأ حينما يبرز الصراع بين أضداد العوامل (ذات–ذات ضديد، موضوع– موضوع ضديد، مرسل–مرسل ضديد، مرسل إليه–مرسل إليه ضديد) حول موضوع قيمة واحد، مثل تنازع التاجر وزوجته حول موضوع "السرّ" الذي يتوجب على التاجر إخفاءه للحفاظ على حياته، وتحاول الزوجة كشفه بدافع الفضول غير آبهة بخطورة الأمر؛ وهو الصراع الذي قامت عليه قصة الحيوان المعنونة بـ "الثور والحمار وصاحب الزرع"، المدروسة في "المسار السردي"، و"التحليل السيميائي" والمؤطّرة في الحكاية الأم، المسرودة من قبل أب شهرزاد لابنته، حينما عزمت على الذهاب إلى الملك لإنقاذ بنات المسلمين[2]، بسردها المتميز وقدرتها على التأثير في المستمع.

إنّ ما يُلاحظ – ولوحظ سابقا – على ترتيب هذه المراحل في المدونة محل الدراسة – خاصة في تحليل قصتي كليلة ودمنة – هو عدم تناولها بالترتيب التدرجي بعلاقاته السببية فيما بين المراحل، والذي يتحتم التقيد به حضورا وافتراضا، حيث أن هذه المراحل يمكن لها أن لا تظهر مجتمعة في النّص، فيُفترض وجودها بوجود إحداها لاستكمال مفاصل البرنامج السردي، وقد جاءت في نموذجها القاعدي مرتبة بالشكل الذي يبرز الاقتضاءات المؤطّرة لها فالتحريك (الإيعاز) يستلزم اكتساب الكفاءة، وهي تستلزم الإنجاز الرئيسي الذي حرّكت الذات لأجله بأداءاته المختلفة، ومن ثم يُعرض هذا الإنجاز للتقييم، باعتبار الأخير آخر مرحلة في الترسيمة السردية، تقدّم بوصفها حكما معرفيا تأويليا يصدره المرسل ويتعلق بكينونة الكينونة، من خلال الاعتراف بأن التحويل قد تم بالفعل، وأن عمل

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص79، 80 و96. وجمال حضري: سيميائية النصوص، ص19.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص33 وما بعدها. والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص49 وما بعدها.

ذات الفعل – وذوات الحالة بشكل موسع – يحتاج إلى تقييم (أو تقويم)[1]. مع ملاحظة تغيب الكفاءة في تحليل قصة "الحمامة المطوقة"، من التراتب المرحلي، لاستباق تناول في تعليقات **النّاقِد** على البرامج السردية.

تشكّل هذه الوحدات الخطابية والسردية – المتناولة سابقا – فيما بينها شبكة العلاقات التي يقوم عليها بناء النّص السردي ككل دال، وهي شديدة الترابط فيما بينها وتتداخل مساراتها السردية والتصويرية، حيث يصعب تناول عنصر منها كجزءٍ منفصل لدواعٍ منهجية، دون أن يتضمن هذا التناول مسارات دقيقة لعنصر آخر مجاور له في التركيب أو مقابل له في الدلالة، أو دون أن يتنقل **النّاقِد** بين العناصر في مستوياته المختلفة من أجل تجميع جزئيات العنصر المدروس؛ لذلك كثيرا ما كان **النّاقِد** يثبت في تقديماته المنهجية أن استخراجه لعنصر ما أو تحليله لمستوى ما سيسمح له باستخراج عنصر آخر أو تحليل مستوى آخر، وإن دلّ هذا الشيء على الترابط فإنّه يدل أيضا على التراتب المنطقي الذي يجب أن يُتبع في التحليل، والأصل في التحليل السيميائي أن يبتدأ بالمستوى الخطابي المدرك للوصول إلى المستوى العميق المفترض، وفق سلسلة من الاستنباطات والاستنتاجات، وأن يبتدأ بتفكيك الكلي ليصل إلا الجزئي ويعيد بناءه وفق قوانين النموذج المعالج، ومع ذلك قد تنعكس المنطلقات في تحليل بعض العناصر الجزئية، للوصول إلى نتيجة مختلفة، مثلما يحدث حين الانتقال من الأدوار الغرضية إلى مساراتها مثلا، فإنّه بالإمكان وانطلاقا من وجهة نظر إنتاج النّص أن تنقلب الطريقة؛ فبدلا من اختزال التجسيدات الخطابية في الأدوار الغرضية التي يتكفل بها القائمون بالفعل، يمكن "إعطاء الأولوية المنطقية للأدوار الغرضية التي تمسك عن طريق الصور وتنميتها إلى مسارات صورية، تحتوي ضمنيا جميع التجسيدات الممكنة للخطاب المتجلي"[2] وهذا قد لا يتم – حسب غريماس – إلا بمساعدة أدوار فاعلة " تشكل الهيئة الوسيطة التي ترتب الانتقال من بنيات سردية إلى بنيات خطابية"[3] في سير عكسي يعمل على تجسيد المجرد في صورة محسوسات مدركة.

هذا ومن أبرز العبارات المنهجية – في المدونة موضع الدراسة – التي تَبِين عن الترابط فيما بين الوحدات الشكلية المختلفة في المستويين ما جاء في توضيح **النّاقِد** – مثلا – بأن تتبعه للعلاقات فيما

1 ينظر جمال حضري: سيميائية النصوص، ص18. ورشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص158.

2 مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص54.

3 نفسه.

بين الشخوص يسمح له بالاستخراج التدريجي للترتيب الذي تنبثق على أساسه كلٌ من الأدوار الغرضية والفاعلية، فرصد الأدوار الغرضية – حسبه – يضمن بيان علاقات الأفعال بالشخوص، ويسهل عملية التعرف على الوظائف، باعتبار أن وظيفة الفعل لا تتحدّد إلا في ارتباطها بهيئة أحد الشخوص المساهمة فيه أو بمبادرة صادرة عنه، على حدّ قوله، كما أن وصف العلاقات فيما بين الأدوار الغرضية نفسها، يجلي تكوُّن هذه الأخيرة تدريجيا من الملامح المميزة للشخوص[1]، وذلك لاعتبارين يتحدد من خلالهما:

- تركيب بنية الشخصية في تشكيل قيمي غرضي، يسمح تعيين التضادات فيما بين قِيمه ببناء الترتيب الذي يتركّب على أساسه نظام الشخوص، الموصوف سابقا.
- وتركيب الأدوار الفاعلية من حزم العلاقات التي تربط كل شخصية بغيرها من عناصر الحكاية، والأدوار الفاعلية – نفسها – تشكّل هيئة وسيطة بين مستويي السرد والخطاب، بما تضمنه من عملية تكثيف – أو توسيع – للأدوار الغرضية ومساراتها لتشكيل إحداهما انطلاقا من الأخرى، كما أنّ بنية الأدوار الفاعلية، باعتبارها بنية تجريدية تحوي طبيعتي الشخوص المادية والمعنوية، لتكمل ما عجز عن استيعابه نظام الشخوص من أدوار تجريدية، لطبيعته الحسية التي تمنعه من تمثيل هذا النوع من الأدوار في مستوى الخطاب.

إنّ مراعاة التحليل لعلاقات الترابط الوثيقة بين الوحدات تساعد **النّاقِد** – حسب قوله – على إدراك تأثير التحولات الحاصلة في مستوى السطح على مستوى العمق، فأي تحول يحدث في مستوى السطح سيتبعه – آليا – تحول في مستوى العمق السرد، فالتحول الوظيفي – مثلا – يقابله تحولا في مستوى الشخوص والأدوار، وقد اعتبر غريماس –كما أورد **النّاقِد** – الاختبار بمنزلة المظهر السطحي للتحولات العميقة التي تحدث في مستوى المحتوى العميق للبنية الكامنة في القصة[2]، فالمستويان في ترابط وثيق.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 17 و19.

2 نفسه، ص16 – 19، والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، الصفحات 154 و161 و185، و218، ومنطق السرد، ص39، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص93.

خامسا – الوساطة:

تجلّى مفهوم "الوساطة" في ثلاثة نماذج وظيفية بمرجعية ثلاثية مشتركة بين كلٍّ من "بروب" و"ستروس" و"غريماس"، وملخّصها كالتالي:

أ– الوساطة باعتبارها وظيفة: استخدم بروب مصطلح "الوساطة" للدلالة على الوظيفة "التاسعة" الموصوفة بـ "لحظة انتقال" حيث يتمّ من خلالها إدخال البطل مسرح الأحداث، أو إحداث انطلاقه بعد ما ينتشر خبر الإساءة أو النّقص، وذلك إمّا بالتّوجه إليه بطلب أو أمر أو بتركه يذهب من نفسه[1]، وهي بذلك تترسّم وظيفةً أولى في تدشين سلسلة التحولات الرئيسية ذات الطابع الإيجابي المسندة إلى البطل، وأمثلتها في المدونة كثيرة منها ما تجلى في رغبة الفلاح – في حكاية نصيف عبيد – بالحصول على "الطائر العجيب الذي يقطن العالم الآخر" وتكليف أولاده بالإتيان به وقرار "نصيف عبيد" مشاركة إخوته في مغامرة البحث، حيث توالت سلسلة التحولات المبرزة في مساره السردي ومساره إخوته [2] – أيضا – التي شكلت في مجموعها سلسلة التحولات في مسار الحكاية الكلي.

ب – **الوساطة باعتبارها قطبا تحويليا:** وتجسّدت – عند ليفي ستروس – في مفهوم البنية الأولية للأسطورة القائمة على بعملياتها المنطقية الثلاث (تضاد – وساطة – استبدال)، "فإذا كان هناك حدّان يظهر العبور بينهما غير ممكن، يتمّ استبدالهما بحدين معادلين يسمحان بوجود حدّ آخر كوسيط، بعد ذلك يتم استبدال أحد القطبين، والحد الوسيط، بثلاثي آخر من الحدود"[3] وتستمر العملية إلى أن يتوقف بروز الحد الوسيط.

---

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السردي، ص20، وأيضا فلاديمير بروب: **مورفولوجية القصة**، ترجمة عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمّو، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ- 1996م، ص53. وفي النسخة باللغة الأجنبية : V.Propp: Morphologie du conte, pp47, 48.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص51.

3 عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص34.

وقد برزت استعانة **النّاقِد** بهذه العملية الإجرائية في تشكيل بنيات الشخوص والأدوار الغرضية – كما سبق تناوله – منطلقا في ذلك من تعارض الأدوار في مستوى الوظيفة – المحور، بإدخال قطب جديد (شخصية أو قيمة غرضية) بين قطبين متضادين مسبقا (شخصيتين أو قيمتين غرضيتين)، يشارك هذا القطب الجديد كل واحد من القطبين المتضادين الصفة المختلفيْن فيها، ويخالفهما في صفات أخرى في الآن نفسه، وينتج عن ذلك إجراءين أساسيين يتحددان في[1]:

- ✓ إما إنجاز وظيفة–محور جديدة،
- ✓ أو إنهاء الفعل السردي من أساسه بإلغاء التضاد أو إنهائه كلّية.

ج– **الوساطة باعتبارها قصة**، تناول غريماس القصة من حيث كونها وسيطا بين الإنسان وعالمه الدلالي؛ وجعلها في نمطين كالتالي[2]:

- نمط أوّل، يعمل على تكريس النظام الموجود.
- ونمط ثانٍ، يعمل على قلب النظام الأول، وترجيح كفة نظام جديد حلّ محله.

وتبنى **النّاقِد** النمط الثاني منهما، حيث "يُنظر إلى الوضع القائم على أنّه ناقص، ويكون فيه الإنسان مستلبا، وتسود وضعية لا تطاق. تأتي عندئذ ترسيمة القصّة كنمط أصلي للوساطة، كوعد للإنقاذ: على الإنسان أو بالأحرى على الفرد أن يتكفل بمصير العالم، عليه أن يحوله عن طريق سلسلة من التصديات والاختبارات. بهذا يضع النموذج الذي تقدمه القصة في حسابه مختلف الأشكال السلوكية الخرقاء مقترحا الحل الذي لكل وضعية غير محتملة من النقص"[3]، وتتجلى استعانته به كثيرا في تأويله للتحولات النظامية في مستوى العلاقات الأسرية والاجتماعية، فدائما ما تقوم الحكايات على

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص92.

2 A.J.Greimas: sémantique structurale, pp212,213. (le récite en tant que médiation.)

3 عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص29، 30. والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص45، 46.

مركزية التحول بين نظامين متناقضين، يمثل الأول منهما القيم السلبية المراد تغييره إلى إيجابية في نظام جديد يضمن ذلك.

ومن أمثلة القصص الوسيطة المتناولة في المدونة – محل الدراسة – "قصّة شهرزاد" المؤطّرة ضمن القصة الأم "قصة شهريار"، وهي قصة تحكي عزمها على الزواج بالملك السّفاح فداء لبنات المسلمين، وتغيير وضع مجتمعهن المضطرب إلى وضع أكثر استقرارا، وهو العزم الذي أفزع الأب وجعله يجسّد دور وظيفيا يعرّض فيه ابنته لاختبار ترشيحي يؤهلها كذات فاعلة في مواجهة الملك السّفاح، بسرد قصة لها (قصة الحيوان المركبة من قصتين "التاجر والثور والحمار" و"التاجر وزوجته")، تضمّنت عِبَرا وتعلميات تساعدها في تشكيل كفاءتها المعرفية أو معرفة الفعل لديها لخوض هذه المواجهة الدموية[1]، ويمكن التنبيه إلى أن منهج تحليل هذه القصة الوسيطة لم يختلف عن منهج التحليل السائد لقصص مدونة الليالي، من تقسيم متونها إلى وضعيات افتتاحية ووسيطة وختامية، حيث تتحقق الوساطة في الوضعية الثانية منهما عبر مجموعة من الوظائف السردية المكونة للقصتين المتضمنتين في قصة شهرزاد وهما: قصة التاجر والثور والحمار، وقصة التاجر وزوجته.

ومن خلال ما سبق، يبدو واضحا التراكم والتحديث الذي لحق مفهوم الوساطة بين الباحثين الثلاثة، وهي على اختلاف نماذجها الإجرائية قائمة على فكرة التحوّل أو ضمان التحول التدريجي بين الشيء وضدّه، بين الشخص وغريمه أو اضطراب في الوضع واستقراره.

1ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص48 وما بعدها. والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص46 وما بعدها.

سادسا – البينة العميقة والمربع السيميائي:

ينهي **النّاقِد** محايثته للبنيات الخطابية والسردية، باستنباط المقولات الدلالية العامة المنبثقة عن حركية علاقاتها الدينامية، ليعمل بعد ذلك على تنظيمها في مستوى البنية العميقة ومفصلتها وفق علاقاتها المنطقية، مستعينا بالبنية الأولية كنموذج " للتمفصل يقع في مستوى البنيات العميقة والمجرّدة حيث تلعب دور الطريقة الوصفية التي تسمح بالكشف عن الوقائع السيميائية (أو التشكلات المعنوية) السابقة للتجلّي"[1]، إذ بإمكانها أن "تحدّد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو لمجتمع، وبالأحرى شروط وجود الموضوعات السيميائية"[2]؛ نظرا للوضع المنطقي الذي تتخذه مكوناتها الأولية، ومن ثم فهي قابلة للتحدد والوصف كما يؤكّد غريماس، وقد لجأ **النّاقِد** إلى استخدام هذا النوع من البنيات الأولية، التي يعيّنها بالمربع السيميائي، لأجل رصد انبثاقات المعنى وتمثيلٍ لكيفيات إنتاجه وتجليه، حيث يقول " لجأنا من أجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة إلى استخدام نموذج البنية الأولية المسمى عند السيميائيين بـ"المربع السيميائي" وهو صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية (أو التأسيسية) للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات: التناقض والتقابل والتلازم؛ فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آليات إنتاجها عبر ما يُسمّى بالتركيب الأساسي (أو القاعدي) للمعنى." [3]؛ أي البنية العميقة.

ويضيف محددا مفهومه "إنّه أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية – أو شبه الخام إن صحّ التعبير – وحتى حالاته التركيبية المختلفة المتبدية أولا في الدلالة التأسيسية ثم في مختلف التجليات: الصيغية والفاعلية والوظائفية والخلاقية والفضائية " [4] وغيرها من البنيات النموذجية.

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص28.

2 نفسه.

3 نفسه.

4 نفسه. وينظر ألجيرداس جوليان غريماس: **سيميائيات السرد**، ترجمة عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2018، ص8 و108.

ثم إنّ **الناقد** قد أورد ثلاثة نصوص تعالج مفهوم المربع السيميائي(*)، وتبرز في واحد منها خاصية مميزة فيه، فمثلا في تعريف كورتيس بأنّه " تجسيد مرئي لتمفصل مقولة دلالية، كما يمكن استخراجها، على سبيل المثال، من عالم خطاب معطى، مقولة تمثّل اللُّب، المستوى الأكثر عمقا"[1]، يؤكّد على خاصية العمق التي تميّز المقولة المجسّدة. وفي تعريف "قاموس السيمياء المعقلن" لكورتيس وغريماس، تبرز أكثر العلاقة الجدالية بين التمثيل المرئي والتمفصل المنطقي حيث يحدّد بـ "التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لمقولة دلالة ما" وقد نال هذا التعريف ما ناله من النقد، وأمّا في تعريف "دانيال باط" فتبرز العلاقة الوثيقة بين الدلالة الأساسية والتركيب السردي، باعتبار المربّع السيميائي "نموذجا تقسيميا يسمح بتمثيل نسق القيم، الذي يُنظم العوالم الصغرى الدلالية والذي هو ممسرد في المستوى المؤنسن تبعا لضرورات التركيب السردي"[2]، معتمدا تعريف غريماس الذي يؤكّد على بنية الانبثاق في تعريفه للمربع السيميائي فـ"هو قبل كل شيء بنية انبثاق تسعى إلى تمثيل كيفية إنتاج الدلالة عن طريق سلسلة من العمليات الإبداعية لمواقع متباينة" معلّقا أنّه "منذ ذلك الحين. بدا أنّ المربع السيميائي قابل للتماثل مع التركيب السّردي السطحي الذي هو بدوره، بنية انبثاق للدلالة"[3] في صورتها المتجلية والخاصة؛ فالبنيتان – على هذا – لغتان وصفيتان متعادلتان وليستا متناظرتين[4]؛ لأن ما يربط بينهما هو علاقات التشاكل والتماثل لا علاقات التضاد بحسب غريماس.

وقد يكون "باط" بتوجهه التركيبي هذا مخالفا لانتقادات بعض السيميائيين، والتي اعترف بها كل من غريماس وكورتيس، كالتناقض الذي حواه مفهوم البنية العميقة ذاته بتضمّنه التجسيد البصري إلى جانب التمفصل المنطقي، والعلاقة التنافرية بين الشيئية المنطقية والدينامية التدليلة[5]، كما أكّد ج. فونتاني "أن المربع السيميائي **لا** يعمل على إبراز الطريقة التي تأخذ المقولة شكلا، ولا الطريقة التي يكون

(*) وضّح كورتيس بأنّ المربع السيميائي قد تم تطويره تدريجيا من قبل غريماس، بالاعتماد على لسانيات مدرسة براغ، والبحث الأنثربولوجي لستروس. ينظر كتابه Analyse sémiotique، ص171، 172.

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص29.

2 نفسه9.

3 دانيال باط: **المربع السيميائي والتركيب السردي**، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبو بكر بلقايد (تلمسان)، المجلد3، العدد3، 15-06-2007، ص145.

4 نفسه، وينظر مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص69.

5 ينظر بن غنيسة نصر الدين: التمثل العربي لسيميائيات باريس بين الثابت والمتحول، ص23.

بها كل خطابٍ قادرٍ على خلق وإعادة تنظيم مقولاته الخاصة" فهو بترسيمته المعتمدة من قبل غريماس لا يسفر عن حركية دينامية تدرك من خلالها طريقة انتقاء الوحدات وإعدادها وتنظيمها في النّص السردي، وإنّما يعبّر فقط عن مقولة قارّة في تشكّلها المكتمل، وحتى يتم إبراز هذه "الطريقة التي تدرك بها مجموعة من الصور، وتنتقى وتُعد إعدادا بهدف تنظيمها في شكل مقولات، ينبغي اللجوء – حسبه – إلى مناهج ونماذج أخرى." غير هذا النموذج، ومن مقترحاته البديلة ضرورة النظر إلى الخطاب في اشتغاله، من خلال "فحص الطريقة التي يصل بها النص الصور ويفصلها، يضمها ويفككها وذلك في سبيل الوصول إلى التناظرات التي تتشكل في الحركة نفسها للتلفظ"[1]، وهذا ما دفع السيميائيين إلى الاهتمام بمسائل التلفظ أملا في تطوير هذا الجانب الحيوي.

وأما من جانب تطبيقي فيُعدّ المربع السيميائي بنية متطوّرة نموا من بنية ثنائية بسيطة بطابعها الضدّي الذي تبيّنه هذه الصياغة:

وفاء ضد **خداع**(*)

وتنفتح هذه البنية المغلقة، لتتطوّر إلى بنى أقل بساطة في عالم دلالي مصغر معيّن، بدخول وسيط بين قطبيّه، كما تمت مشاهدته مع نظام الشخوص، وإمّا باستدعاء كل من الحدين المتضادّين لنقيضه، الذي يقتضيه – آليا – مضاد نقيضه، لتشكيل مربع من مجموع هذه العلاقات، ويسير الأمر كالتالي[2]:

1- وفاء **ضد** خداع

2- وفاء **يناقض** لا-وفاء - خداع **يناقض** لا-خداع

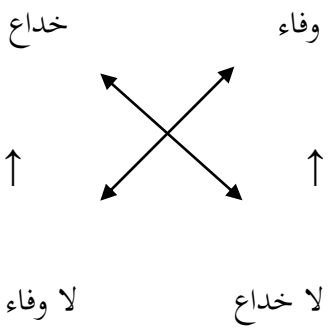
3- وفاء **يقتضي** لا-خداع - خداع **يقتضي** لا-وفاء

1 ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص19.

(*) بني الشرح – هنا – على أساس المربع المستخلص من تحليل الناقد لقصة "المتكسي والعريان".

2 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص152، 151. وفي الأصل غريماس: sémantique structurale، ص20.

ومرئيا؛ تنتظم هذه المقولات الخلافية، في شكل مربع سيميائي كالتالي[1]:



والذي يمكّن فهم كيفية اشتغاله وقراءاته انطلاقا من تناول عناصره الثلاثة المتمثلة في المفردات والعلاقات والأبعاد، بالاعتماد على الشرح المقدّم من "غريماس" و"كورتيس"[2]:

1- **المفردات**: بما أنّ مفهوم المفردات الأربعة شكلي وسابق عن كلّ استثمار، فإنّه بالإمكان تناول واحدة منها مع نقيضها أو ضدّها، للحصول على الثلاث الأخرى؛ كأن تؤخذ مفردة الوفاء مع الخداع للوصول إلى نقيضه لا-خداع ومستلزمه لا-وفاء، وذلك طبعا تحت ضروريات قواعد البنية التي تبرزها العلاقات ومقولاتها.

2- **العلاقات**: حيث تنتظم مفردات المربع وفق نوعين من العلاقات تراتبية ومقولية، كل واحدة منهما تتضمّن علاقات محدّدة[3]:

فالعلاقات التراتبية: يدرج بموجبها وفاء/ خداع في مقولة (سلوك أخلاقي)، مثلا، ولا-وفاء/لا-خداع في مقولة (لا-سلوك أخلاقي) مثلا، حيث تحدد المفردات في المستوى الأعلى بعلاقة اتصال في مقابل انفصالهما في المستوى الأدنى، وبالنسبة للقراءة التصديقية ستمثل مقولة (سلوك أخلاقي) الوضع الصحيح بخلاف مقولة (لا-سلوك أخلاقي) التي تمثل الوضع الخاطئ.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص195.

2 ينظر: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص88-94، ومجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص22،23، ورشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص23 ومابعدها.

3 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص93،94.

وأمّا **العلاقات المقولية**: فتتأسس بموجبها ثلاث علاقات جزئية[1]:

- علاقة تناقضية بين سلوك أخلاقي، لا-سلوك أخلاقي، وفي مستوى أدنى بين وفاء، لا-وفاء، وخداع، لا-خداع.
- علاقة تضادية بين وفاء، خداع من جهة، ولا-وفاء، لا-خداع من جهة أخرى.
- علاقة استلزام بين وفاء، لا-خداع من جهة، وخداع، لا-وفاء من جهة أخرى.

3- **الأبعاد**: تتجمّع المفردات الدلالية، وفق تعريفاتها العلائقية، مثنى مثنى، حسب ستّة أبعاد نظامية، يُميَّز منها[2]:

أ- **محوران**: سلوك أخلاقي، لا-سلوك أخلاقي بعلاقة تناقض؛ "سلوك أخلاقي" يمكن أن يسمى محور المركّب، ويضم وفاء، خداع. و"لا- سلوك أخلاقي" محور نقيض لسابقه ويضم لا-وفاء، لا-خداع، ويدعى محور الحياد بالنسبة لـ وفاء وخداع إذ أمكن تحديده بنقيضيهما فلا هو بوفاء ولا هو بخداع.

ب- **ترسيمتان**: وفاء + لا-وفاء، وخداع + لا-خداع، كل منهما تتكون من علاقة تناقضية.

ج- **إشاريتان**: وفاء، لا-خداع، وخداع، لا-وفاء، كل منهما محدّدة بعلاقة استلزام.

إنّ نموذج المربع السيميائي بهذه الصفة الشكلية يمثلّ – حسب كورتيس – مستوى النظام من منظور إبدالي، لذلك تُستكمل معالجته – لديهم – من منظور إجرائي حسب المحور المركّب؛ فحسبهم أن التدليل الذي بدا كتمفصل لعلاقات أساسية قارّة، قابل – أيضا – لتمثيل حركيّ في اللحظة التي يُعتبر فيها التقاطا أو إنتاجا للمعنى من قبل ذات محدّدة، وإذا ما تمّ أخذ هذا المظهر الحركي في الاعتبار، فإنّه يمكّن من إقامة شبكة من التكافؤات بين العلاقات الأساسية المكوّنة للنموذج التصنيفي، والإسقاطات لهذه العلاقات نفسها أو العمليات، وذلك بالاعتماد على المفردات التي سبق وضعها لهذا الصرف الأولي ذاته، وتقنين العمليات معناه تشكيل للتركيب.

1 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص93،94.

2 نفسه، ص94، وأيضا مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص23.

فالتناقض باعتباره[1]:

- علاقة، يهدف في مستوى التصنيف إلى تأسيس الترسيمات الثنائية،
- وباعتباره عملية، يهدف في مستوى التركيب إلى نفي مفردة من مفردات الترسيمة مع تأكيد نقيضتها في آن.

ولقد استخدم **النّاقِد** هذا النوع من البنيات العميقة البسيطة (الثنائية) منها والمطوّرة (المربع السيميائي)، في بنائه لأنظمة النّص المختلفة وصيغه المتباينة، من نظام الشخوص (حيث وصف المقولة الثنائية التي لا تتطور إلا بدخول شخصية وسيط، بين طرفيها بأنّها صنف من العلاقات المتبادلية التي اعتبرها غريماس نموا منطقيا لصنف دلالي ثنائي من طراز أبيض عكس أسود، ومن ثم تشكيل علاقة الشخوص فيما بينها لبنية دلالية، تقوم عليه المقطوعة الأولى – مثلا – لنص غزوة الخندق، وجسّدها في شكل مربع) ، وبيان العلاقات بين أطراف الفعل في أداءاتها السردية، وأدوارها الغرضية، ونظام الأحياز المكانية، ... إلخ[2]. مما يبرز أنّ وراء كل تنظيم مهما بدا بسيطا أو معقدا بنية عميقة تتحكم فيه وتضبط علاقاته، ولقد كثرت تسمياته لهذه الترسيمات الممثلة للبنيات العميقة، وتباينت دقتها من عموميتها منها: "الشكل" و"الصورة " و"العلاقة" و"العلاقة الدلالية" و"الصنف الدلالي المركب"[3] دون أن يشير مع كثير منها – خاصة في القصص الشعبي – لتسمية المربع السيميائي، هذه الأخيرة التي ترسّمت في السيميائية –كما توضّح – كتسمية لترسيمة البنية العميقة العامة للعالم الدلالي المصغر في نص الحكاية الواحدة أو مجموع الحكايات.

ومن الأمثلة الكثيرة المستخدمة لهذا النموذج – في المدونة المدروسة – ما جاء في تنظيم البنية العميقة لحكاية "المتكسي والعريان" حيث صاغها **النّاقِد** في شكل المربع التصديقي التالي[4]:

1 ينظر جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص91 – 95.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص152، 153.

3 نفسه، ص152 - 254.

4 نفسه، 254.

الوفاء ↔ الخداع

السّر ↑ ↑ **الكذب**

اللاّ-خداع ↔ اللاّوفاء

علاقة باطلة

حيث استخدمت مكوناته فيما سبق من تقديم نظري، لتوضيح تلقي المربع السيميائي وفهم كيفية اشتغاله، وسيتم ربطها – هنا – بالقصة التي ارتبطت بها في المدونة، حيث بنى **النّاقِد** قصة المتكسي والعريان على نظام القيم الأخلاقية الذي يقابل بين الوفاء والخداع في سلوك شخصيتي القصة "المتكسي" الذي ظهر بمظهر الوفاء ومستلزمه اللاخداع ودام معه إلى نهايتها، وانتفى عنده الخداع ومستلزمه اللاوفاء مظهرا وكينونة، بخلاف ضدّيده "العريان" الذي مثّل مسارا معكاسا لمسار "المتكسي"، حيث ينقلب وضعه في بداية القصة بدخوله إلى أحداثها بمظهر الرفيق الوفي إلى وضع الرفيق المخادع في نهايتها[1]، انقلاب وصفه **النّاقِد** بالسريع معللا له بشدة استبداد الطمع بصاحبه، ليتوقف المسار السردي على نهايتين منسجمتين مع المسارين الغرضيين للشخصيتين، مثّل الهلاك فيها نهاية للمتعريّ والنجاة جزاء للمتكسي على وفائه ومسامحته لمن خدعه.

إنّ مما يُلاحظ على مثل هذا النوع من التجسيد المرئي للبنية العميقة، باستخدام مقولات المربع التصديقي (الصحيح، والباطل، والكذب، والسر) سواء في المدوّنة أو غيرها، أنّه لا يأخذ في اعتباره – في كثير من الأحيان – النتائج التي تسفر عنها تحوّلات المسار السردي والغرضي العام، بين الوضعيتين الافتتاحية والختامية، ما يعتبر في قراءة أخرى تجاوزا كبيرا لدينامية التدليل السردي، تحت تأثير مقولة الكونية والعمومية التي يقوم على أساسها مفهوم البنية العميقة، وهي في الحقيقة كونية نسبية بالنظر إلى الاختلاف الذي قد يشهده استنباط البنية العميقة في هذه القصة نفسها، والذي قد شوهد مثله في تحليلات من المدونة نفسها لقصص أخرى[2]، استنادا إلى سلسلة التحولات التي شهدها

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص187-195.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص127.

مسارها السردي والغرضي العام، والمكوّن من مجموع مساري الشخصيتين، وكذا المغزى المستنتج من قبل **النّاقِد** نفسه حينما قرّر أنها "تنتهي بمغزى أخلاقي تسوقه بقصد التربية والإرشاد إلى السلوك القويم الذي تتطلّبه حياة الجماعة البشرية"؛ والمؤطّر سيميائيا أنّ السلوك القويم يتبعه جزاء، وغير القويم يتبعه العقوبة، وهو المعبّر عنه في تحليل القصة بمقولتي الوفاء والنجاة، من جهة الخداع والهلاك، من جهة أخرى، ومن ثم يمكّن تنظيم المقولات الأربعة فيشكل المربع التالي:

الوفاء ↔ الهلاك

↑ ↑

النجاة ↔ الخداع

وبهذا تبرز نسبية الكونية والعمومية التي يقوم عليها مفهوم البنية العميقة، حيث يختلف تقديرها من تحليل إلى آخر، دون الابتعاد عن إرغامات المستوى العميق.

إلى جانب هذه الصياغة البنوية للمربع السيميائي، استخدم **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" صيغة أخرى كان قد استعارها من دراسة غريماس "الدلالة البنيوية"، والتي يمكن القول بأنّها قد مثّلت النسخة الأولية لشكل البنية العميقة عنده (غريماس)، قبل أن تعدّل إلى شكل المربع السيميائي الشهير، وتظهر البنية العميقة من خلال هذه الصيغة الأولية في شكل كسري يحدد موضعها ضمن علاقة تبادل لمقولتين مزدوجتين، وعلاقة التبادل نفسها تتحدد كعلاقة لنقيضين متماثلين، كما يوضحه الشكل التالي[1]:

$$\frac{\text{س}\mathbf{1}}{\text{س}\mathbf{1}} \cong \frac{\text{س}\mathbf{2}}{\text{س}\mathbf{2}}$$

حيث ستمثل هذه الحدود وحدات المربع السيميائي بعلاقاته المختلفة[2]، ويظهر استخدام النّاقد لمثل هذه الصيغة خاصة في دراسته "القصص الشعبي"، بالإضافة إلى شرحه لها في تقديمه النظري الذي ضمّنه دراسته "منطق السّرد".

1 يُنظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص44 وما بعدها، والقصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص146، 147.

2 يُنظر مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص16 وما بعدها.

وأخيرا؛ يمكن لفت الانتباه إلى أنّ **النّاقِد** في تعليقه على البنية العميقة لحكاية المتكسي والعريان، قد ربطها بمستوى التجلي الخطابي، وذلك حين وضّح أن التضاد بين قيمتي الوفاء والخداع قد رمز إليه تصويريا باللباس، فالكسوة الفاخرة التي كانت لباس شخصية "المتكسي" كدلالة على الغنى المادي، ما هي في أصل كينونتها – حسبه – إلا دليلا على امتلائه الأخلاقي المتمثل في الوفاء والتسامح، وأما اللباس الرثّ الذي ميّز شخصية "المتعري" ودل على فقره المادي في مستوى التجلي، فلم يكن إلا رمزا للخواء الأخلاقي المجسّد في سلوك الطمع والخداع لديه، ومن جدية الربط التأويلي بين الصوري والتصويري، بغض النظر عن موافقة **النّاقِد** في تأويله من عدمها، تبرز أهمية التحليل الخطابي كمرحلة تالية للتحليل السردي تهدف إلى استنتاج الدلالات المنبثقة عن التراكيب الشكلية، حيث لا قيمة لهذه الأخيرة إلا بها.

سابعا – الصور والتجسيدات الخطابية:

تحت هذا العنوان "الصور والتجسيدات" أو "مظاهر التشاكل والتناظر" تناول **النّاقِد** المستوى التصويري في الحكاية الواحدة أو مجموعة الحكايات، باعتبارها استثمارا دلاليا خاضعا لمنطقِ نسقٍ مرجعيٍّ معيّن[1]؛ يعمل هو على تحليل بنياته الخطابية وحوافزه تحليلا دلاليا ليعمّق معرفته ببنية المعنى الكلية والشاملة، حيث لا تُستكمل – حسبه – هذه المعرفة بالاقتصار على تحليل الأشكال السردية، دون قراءة دلالية لصورها وتجسيداتها، وتأويلها باعتبار تفاعل النّص مع محيطه التناصي أو التداولي.

وقبل تناول بعض الأمثلة من المدونة المدورسة، يمكن الالتفات إلى الوضع المصطلحي والمفهومي قليلا، خاصة مع ما اتسّم به من غموض لأسباب عدّة؛ أبرزها تنوع المصلحات الدالة على هذا المستوى وندرة استعمال المقابلين الدالين عليه في كتب هذا الجيل الجديد، والمقصود بهما "التشاكل والتناظر"، وتجاوز **النّاقِد** مرحلة تحديد المفاهيم مع ما يعانيه وضعهما في المدونة النقدية العربية، واضطراب ترجمتهما حتى إنّهما قد تبادلا المواقع ترادفا واختلافا، فهما مترادفان مرّة لمقابلتهما لفظة واحدة هي "Isotopie"، ومتقاربتان أخرى لانفراد كل منهما بمقابلة لفظة معيّنة فشاعت لفظة التشاكل مقابلا لـ "Isotopie"، والتناظر مقابلا لـ "Isomorphisme"، ثم جاء من الدارسين من أكّد على انعدام الدقّة في ذلك وأكّد على ضرورة تبديل موقعي التقابل، ليترجم المفردة الثانية إلى التشاكل حيث التحليل يرتكز على سيمات التماثل المجسّدة في مفاهيم التكرار والتواتر والمعاودة، والأولى إلى التناظر حيث التحليل يرتكز على سيمة الاختلاف بين العناصر المتقابلة، لتمييز وحدات الدلالة بعضها عن بعض، وهذا التمييز – في اعتقاد غريماس – هو ما يضمن للخطاب انسجامه ووحدته[2]، ومن ثم غدا التناظر "Isotopie" مركز بحثه واهتمامه.

---

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص45 و 92. والبطل الملحمي والبطلة الضحية، ص93 (والتطبيق ص135 وما بعدها). والحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص20 (والتطبيق 90، 94، و104، 105).

2 ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص264، 270. وسعيد بنكراد: **سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان (المغرب)، ط1، 1433-2012، ص289.

والملاحظ في استخدام النّاقد للمسميات الدالة على هذه المفاهيم يجد له ندرة في استعمال لفظتي التشاكل والتناظر، خاصة في مدونته التطبيقية، في مقابل استعمال واسع للفظة القطب الدلالي والمحور الدلالي، وقد يكون في ذلك متأثرا بالدراسات السردية التونسية(*)، التي طغى فيها استعمال هذه التسمية – حسب الباحث يوسف وغليسي – الذي تبيّن من خلال بحثه اصطناعهم لهذه العبارة التركيبية؛ أي عبارة "القطب الدلالي" بوصفها مقابلا عربيا لمفردة "Isotopie"، مبررين فعلهم بانسجامها مع مفهوم التناظر بوصفه مفهوما أساسيا في قيام مفهوم البنية الدلالية الأولية بعلاقاتها التقابلية، التي تُعدّ مصدرا لانبثاق التواترات والتكرارات الدلالية، وملخص استنباطها وتأويلها الوحيد[1] في الآن نفسه، فهي المصدر والمآل.

وبناء على ذلك فإنّ عبارتي "القطب الدلالي" و"المحور الدلالي" تتحدد في المدونة باعتبارها مرادفة لمفردة "التناظر"، وبتعبير أدق معبّرتين عن مفهومه فالمحور حامل للقطبين والعلاقة بينهما دلالية قائمة في أساسها على التقابل سواء كان تقابل تضاد أو مناقضة، وقد اتسع استخدامه لها في مستويات التحليل الدلالي سواء في المستوى السردي ليبني من خلال تمفصلات البنية السردية والبنية العميقة، أو في المستوى الخطابي ليبني من خلاله شبكة العلاقات الشخوصية والغرضية، ويلخّص من خلالها مجموع القيم المتقابلة التي قامت عليها البنية الدلالية في كليّتها.

ولم يخرج **النّاقِد** في استخداماته تلك عن العمليات الإجرائية المحددة عند كل من "أ. ج. غريماس" و" جوزيف كورتيس"، بتركيزه على مستوى "التشاكل الدلالي" – أو "التناظر الدلالي" بتعبير أدف–، حيث ميّزه بوظيفة تماسك النّص وانسجامه وهما ما يضمن له تأويل واحد وموحد، مسندا إيّاه على

(*) فضل مؤلفا كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" استخدام عبارة "قطب دلالي"، بدلا من عبارة "محور دلالي" معللين ذلك بقولهما "لأن كلمة قطب تعنى بصفة أوضح وأدّق الاستقطاب (polarisation) الدلالي حول نواة دلالية واحدة (sème) فغريماس يرى أن كلمة (lexème) وهي المفرد أي الوحدة الدلالية المتداولة وحدة معقّدة أي أنها مركّبة من جملة المعاني البسيطة أو الأصولية التي لا يمكن تفكيكها" ينظر سمير وجميل، مدخل، ص114 – 115.

1 ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص269.

تشاكل تركيبي يضمن تواتر المقولات ومعاودتها –كما سبق ذكره – حيث سينقسم التشاكل بحسب أبعاده التركيبية إلى تشاكلين[1]:

- ✓ أولهما، تشاكل جزئي يتمركز في مستوى الجمل،
- ✓ وثانيهما، تشاكل شامل يمثل الدلالة الكلية للخطاب؛

ليبدو النّص حينها كشبكة معقّدة من التشاكلات التي تحفظ له وجوده وكينونته(**)، وتصبغه بصبغة خاصة تميّزه عن غيره من النصوص، سواء أكانت نصوصا من جنسه، أو من غير جنسه.

والملاحظ على استخدامات النّاقد الإجرائية أنّه قد استعان بالنوعين على الترتيب، واهتم بالثاني باعتباره هدف التحليل طلبا لامتثال الدلالة الكلية للقصة الخطاب، وقد تمركز عمله في رصد مظاهر التشاكل والتناظر، على المستوى المدرك من النص، مستوى تجلي القيم والموضوعات في صور أو سلوكات ، فيعمل على رصد مفرداته وصوره بوصفها وحدات محتوى في عُقد تشابكها ضمن شبكة البنيات الدلالية، بهدف كشف غموض ملفوظاتها وتقارب صورها، ليسهل عليه فهم اللعبة المجازية والتوظيفات الاستعارية التي تخفي وراءها معاني الخطاب أو الرسالة التي تريد تبليغها[2]، على حدّ قوله.

فتحليل الصور والتجسيدات الخطابية لا يقتصر على نفسه –كما نبّه إليه جوزيف كورتيس – ولا ينعكس على ذاته في حلقة مفرغة وإنتاج صوري عقيم، وإنّما الهدف منه تبيّن طبيعة علاقات هذه الصور والتجسيدات بالدلالات والقيم النابعة منها[3]، وعليه يتعين بوصفه منطلقا مبدئيا في مسار الكشف عن دلالات المستوى العميق بطابعها المفهومي والتجريدي؛ وبذلك يتماثل مسار بحثه عن الصور والتجسيدات وتحديد عقد تلاقيها ضمن الشبكات الصورية في مستوى الخطاب السردي مع التحليل الثيمي في مسار بحثه عن الثيمات أو الحوافز المهاجرة في الحكايات الخرافية والأساطير، وتتبع

1 يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص264، وفي الأصل غرماس: sémantique structurale، ص69 وما بعدها.

(**) سيبدو الاضطراب واضحا هنا في تحديد المقابلات، نتيجة اختلاف مراجع البحث في ترجمة المفردتين كما توضّح في المتن أعلاه.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص93.

3 نفسه.

معاوداتها وتكرراتها، بهدف إبراز وضعياتها المختلفة أو المتشابهة في الوظائف السردية التي تتكفل بأدائها هناك[1]، كما أكدعلى ذلك جوزيف كورتيس.

ولقد تمثل التحليل السيميائي في المدونة المدروسة مجمل تلك المسارات البحثية، اتفاقا مع تنوع النصوص السردية المشتغل عليها من قصة وخرافة وأسطورة. مع استمداد ما يحاكي التحليل السيمي عند غريماس من تطبيقات اقتفت مساره، مثل تلك العمليات القائمة على مفهوم الحقول الدلالية أو المعجمية، والتي ابتدأ بها **النّاقِد** قراءته لقصتي كليلة ودمنة، مبيّنا الكيفية التي تنبني عليها، من حيث قيامها على الفصل بين الأغراض من جهة، والتجسيدات التصويرية من جهة أخرى، واستخراج المفردات من سياقها النّصي بمراعاة دورها الأساسي في إبراز الدلالة، وما تقيمه فيما بينها من علاقات تشابه وتخالف، ليتم جمعها في جداول وفق مقولات دلالية عامة ودقيقة في الآن نفسه، عامة لتحوي المتقارب منها، ودقيقة في تعيين المعنى الإجمالي للنص[2]. كما يؤكد **الناقد**.

وتكمن أهمّية هذه العملية – حسبه – باعتبارها خطوة أولية تمكّنه من الوصول إلى السردية – هدفه الأساسي – هذه السردية التي لن يتمكن من الإمساك بها أو بمكوناتها وبمظاهرها – في اعتقاده – إلا بتناول مثل هذا النوع من البنيات الخطابية – بالإضافة إلى الحقول الدلالية هناك المقطوعات والتجسيدات الخطابية التي قد تبرز في شكل تمفصلات فضائية وزمانية – نظرا لأهميتها الكبيرة حيث " تسمح بمعالجة أولية للمعنى من خلال التمظهر اللفظي للخطاب، وبإدراك مراتب التشاكل الدلالي في النّص، وكذلك باكتشاف بنيات القيم والأدوار الغرضية، والأغراض وموضوعات القيمة والفاعلين ومختلف الأداءات المشكلة للبرامج السردية"[3] لتمثل – بذلك – عملية شاملة يتجاوز تأثيرها بنية التجلي إلى ما وراءها.

ومن ذلك تتوضّح العلاقة التكاملية بين تحليل الأشكال الخطابية، وتحليل الأشكال السردية، في استنباط دلالة الخطاب، وبلورة شكلها الكلي، وليس هذا فقط فهما يتكاملان أيضا في إبراز تفرّد النّصوص بعضها عن بعض، فهي وإنْ مثلت وظيفة التحليل السيمي الأولى فإنّه لا يمكنه إتمامها إلا

1 J. Courtès : Analyse sémiotique, pp224, 231.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيمائي للخطاب السردي، ص69.

3 نفسه.

بالاستناد على معطيات التحليل السردي ونتائجه، ومن أمثلة ذلك في المدونة ما لاحظه **النّاقِد** فيما يتعلق بإحدى قصص الليالي، وهي القصة الثالثة من قصص الشيوخ الثلاثة في مقارنة بينها والقصتين السابقتين لها، حيث وضّح أنّها " شديدة الاختزال من حيث الصور والتجسيدات، ومن حيث التبسيط المتناهي للخطاطة السردية التي انحصرت في عدد محدود من الوظائف، كما أنّها اكتفت بتكرار نفس الحافز الذي ظهر في القصتين الأولى والثانية، دون إثراء، والمتمثل في معاقبة "الخائن" وسجنه في هيئة حيوانيّة[1]، مما جعله يرجح اصطناعها على عجل لغرض دلالي معيّن وضحه في قوله: " يبدو وكأن الراوي اصطنع هذه القصة اصطناعا، وعلى عجل مستعينا ببعض جزئيات القصص السابقة، وذلك لكي يستجيب للفكرة الطريفة في القصة الإطار، والتي تجعل العفريت لا يتخلى مقابل الحكاية الواحدة إلا على ثلث دم غريمه.. ومن هنا كان لا بدّ من استكمال المجموعة القصصية الثلاثية، لافتكاك العفو الشامل عن التاجر المسكين." [2] وزيادة في التوضيح أكّد بأنّ " هذا التقليص والتخفيف لم يمسّ المضمون، إنّما ألحق ضررا بالمظهر الصوري للنص"[3] فقط.

إنّ مثل هذا النوع من المقارنة والذي جاء في شكل ملاحظة جزئية، قد مثّل في جزءٍ مهم من المدونة ككل مرحلة مستقلة من مراحل التحليل السيميائي، فتحت عنوان "التحليل المقارن" كان **النّاقِد** يتتبع أبرز الصور والتجسيدات المنتشرة في خطابات عدد من الحكايات الخرافية والقصص الشعبية، مثلما هو حاله مع الحكايات الخرافية الثلاثة (ولد المتروكة، ونصيف عبيد، ولونجة) بهدف الكشف عن كيفية توظيفها في كل حكاية من هذه الحكايات، مبرزا مواضع الاختلاف ومواضع التماثل فيما بينها، ومن أمثلة صور التماثل اشتراك الحكايات الثلاث في توظيف صور متنوعة لفضاءات التحول يمكن مفصلتها إلى مقولتين قيميتين متضادتين مرضية/غير مرضية، وكذا علاقة تردد الصور الدالة عن معنى التجرّد (نزع أوراق الشجرة، مثلا) بموضوع الكشف عن حقيقة الشخوص (اكتشاف وجود أميرة الجنّ ووصيفاتها) [4]، وتنظيم ذلك في جدول قابل فيه ما بين هذه الصور والأغراض (أو المضوعات) في ترابطها الوظيفي للكشف عن حقيقة الشخوص.

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 95.

2 نفسه، ص95، 96.

3 نفسه، ص96.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص93، 94.

هذا، وينبّه "جوزيف كورتيس" فيما يخص استخدامه للمقارنة أنّ ذلك سيكون بصفة جزئية فقط؛ أي بقدر ما تدعم البحث السيميائي، الذي استعان فيه بآليات المنهج المورفولوجي في جانب البناء السردي من جهة، وبآليات التحليل الأنثربولوجي في جانب المعاني الدلالية، حيث تمتلك إجراءات مقارنة صارمة نصوصية وثقافية[1]؛ ومن ثم عمل **النّاقِد** في أثناء مقارناته على مراعاة مستويات القراءة المزدوجة ببعديها الخطي والاستبدالي، والترابط الموضوعي فيما بين مستويات التعالق النصي الداخلي والخارجي، العام والخاص، متناولا الصور والحوافز والموضوعات في بنى تقابلية وتعارضية، مبرزا مظاهر التشاكل والتناظر بينها، مفصلا في درجات الحضور المعلن والسري الخافي لعنصر معيّن بين أو حكايتين أو عدة حكايات.

إن كل هذه العمليات المعتمد عليها في التحليل المقارن لا يمكنها أن تتم إلا باستناد هذا الأخير على مفهوم الوحدة، تلك المحددة عند **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" بالوحدة الثقافية الجزائرية أو الوحدة الثقافية المغاربية[2] – التي سبق تناولها ضمن مصطلح الخطاب – والتي كان "كورتيس" قد سمّاها بالهوية الثقافية، حيث نبّه أنّه "من الضروري افتراض – ما وراء الاختلافات المحلية والإقليمية – وحدة معيّنة، هوية ثقافية، والتي بدونها لن يكون للجسد أي معنى، ولم يكن للتحليل المقارن أي قيمة"[3]؛ لأنّ هذه الفرضية هي ما يضمن تحقق شرط المقارنة القائم على مبدأ " التسليم بأنّ أي نص معزول لا يمكن أن يعطينا معناه الكامل بمفرده"[4]، في تحرر صريح من القيد التام للمبادئ البنيوية، ومن ثم تصبح المواجهة المنهجية بين النصوص ممكنة، بل تعد الكفيل الوحيد للكشف عن معنى الحكاية الخرافية، أو مجموع الحكايات، خاصة مع الغموض المحيط ببنية تكوينها التاريخية والسوسيوثقافية.

من جانب آخر، يلاحظ حدوث تقارب مفهومي بين التحليل المقارنة في البحث السيميائي الخطابي والتحليل وفق مفهوم التناص؛ في جانبين أساسيين:

1 J. courtés: le conte populaire, p11.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص12.

3 نفسه، ص9.

4 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص29، والحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص59.

- تمثل الأول في قيام كليهما على مبدأ المقارنة وآلية المواجهة النّصية وما يؤطّرها من شروط(*)
- وتمثل الثاني في تشاركهما لمستوى التحليل؛ أي مستوى التلفظ، وهو ما جعل "جوزيف كورتيس" يرادف بينهما أي بين التلفظ كمستوى خطابي في النّص والتناص في تمركز بحثه ضمن هذا المستوى أيضا(**)، الأمر الذي قد يفسّر معه الاهتمام باستعادة المقارنة – كإجراء قديم موجود منذ المدرسة الفلندية – قد كان نتيجة تزايد الاهتمام بالمستوى المدرك للنصوص، أي مستوى البنيات الخطابية إثراء للتحليل الدلالي والتداولي، كما يمكن تبرير ذلك بفعل باختين – مثلا – مع روايات ديستوفسكي، بوصفها مزيجا من النصوص المختلفة في مستوى الشخوص والسياقات[1]، مع صدورها عن بنية عميقة واحدة.

وهذا المستوى التصويري هو المستوى المعتمد كمنطلق لرصد مظاهر التشاكلات والتناظر في التحليل السيمي، الأمر الذي دفع الناقد "مُحَمَّد مفتاح" إلى التأكيد على وجود علاقة بين التناص والتشاكل، ويتبنى ذلك في تحليله السيميائي للنصوص الشعرية، فكلٌ من المفهومين – حسبه – يخضع ويشغل الآلية نفسها؛ فكما أنّ التشاكل تكرار وامتداد لنواة معنمية، فالتناص أيضا تراكم وامتداد لنواة معنوية موجودة من قبل، وقابلة للاستثمار فيما بعد، وعليه فالتناص نوع من التشاكل أو هو تشاكل بتسميات أخرى[2]، كما يؤكد عليه.

(*) بالنسبة لغياب مبدأ التأثر والتأثير أو غموضه، يوضحه "دانييل هنري" من خلال مصطلح "التناصية" أنه بالإمكان إيجاد مسعى مقارن انطلاقا من نص واحد باعتبار أن النّص – بمفهوم بارت – تناص في ذاته لصناعته من نصوص أخرى موجودة فيه بمستويات مختلفة، ومن ثم يمكن قراءة النص الواحد كنص لاحق بالمقارنة مع نصّ سابق داخلي، والأمر على هذا سيكون تبريره في مفهوم المجموعة الحكائية أيسر. ينظر دانييل هنري باجو: **الأدب العام والمقارن**، ترجمة غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب لعرب (سوريا)، 1997، ص27، 28).

(**) والأمر قد لا يوصف بالاضطراب إذا ما تم تقدير المستوى المشترك لهذه الإجراءات الثلاثة، أي المستوى المدرك من النّص؛ حيث ينظر إلى النّص في وظيفته التواصلية، كرسالة ينتجها مؤلف، ويتلقّاها قارئ في ظروف وقواعد معيّنة، وفي وظيفته التناصية كوحدة نصية صغرى تنتمي إلى منظومة مرجعية من النصوص، فالانفتاح محدد من زاويتي التناص والتداول.

1 ينظر العماري أمُحَمَّد: **لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي**، مقال بموقع المنهل https://platform.almanhal.com/Files/2/21525، تاريخ التصفح 2020-06-24.

2 مجموعة مؤلفين: **مُحَمَّد مفتاح – المشروع النقدي المفتوح**، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2009، ص61 وما بعدها.

هـذا ويلاحـظ المشـتغلين بهـذين المفهـومين – التنـاص والتشـاكل - أن كـلاً مـن منهمـا لديـه القـدرة علـى تمييـز الملامـح الشـكلية الفرعيـة والأسـاليب التعبيريـة والبلاغيـة لـنص في مقابـل نـصّ آخـر، مـع مـا يتطلبه تحليل الصور من عناية وتركيز على الوظيفة التمييزية فيها[1]؛ وتلبسها بالعفوية والغموض.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص93، 24، 119. والحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص20.

ثامنا – مسائل التلفظ:

مفهوم "التلفظ" – في القاموس السيميائي لغريماس وكورتيس – لا يتحدّد بمضامين الكينونة أو النفسية التي تخص فاعل التلفظ أو سياقاته بقدر ما يتحدد " بوصفه ذلك الطرف الوسيط الذي يضمن افتراضات تحقق تصورات اللسان في ملفوظ خطاب"[1]. وقد شكلت مسائله إشكالية عويصة في البحث السيميائي منذ غريماس، وبالرغم من محاولة كورتيس وفونتاني العمل على تطوير آليات تناولها بما يساعد على فهم النشاط اللغوي في علاقته بالموضوعات السيميائية بوصفها مركز العلاقة التواصلية بين مرسل الخطاب ومتلقيه – حيث يتجلى الانفتاح على مفهوم الخطاب - إلا أنّ كورتيس قد اعترف بعدم اكتمال مباحثها[2] وصعوبة ذلك أمام الموضع الذي تحتله من مستوى الإدراك، وقربها من ملابسات الواقع والإحالة عليه ما أحدث تداخلا بينها وإجراءات التداولية الأمريكية في جانب الكفاءة الجهية، خاصة، وهو الأمر الذي أحدث اضطرابا في موقف "غريماس" بخصوصه، وصعب عليه الاستمرار حيث التوجه الذي يجب عليه أن يسلكه بها[3] ويوافق ما سبق بناؤه.

وكانت قد تجلّت أولى مسائل التلفظ(**) عند غريماس في تمييزه داخل الملفوظ نفسه بين عوامل التبليغ (التلفظ) وهم الراوي والمروي له كمستوى أعلى للتلفظ، أو المخاطِب والمخاطب في بنية الحوار كمستوى أدنى للتلفظ بوصفهما فواعل السّرد الممتلكين للكفاءة اللسانية، وعوامل السرد (الملفوظ) وهم الفواعل التركيبية في نموذجه العاملي؛ أي الفاعل والموضوع، والمرسل والمرسل إليه، بالرغم من

1 دايري مسكين: دلاليات التلفظ، ص89.

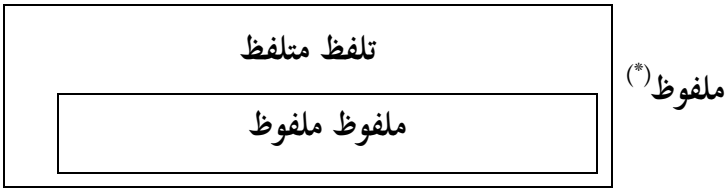
2 J. Courtés: Analyse sémiotique, pp282, 284.

3 ينظر جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص121، ، وأيضا رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص12.

(**) لخّص "فلاديمير كريسينسكي" أهم محاور التلفظ عند غريماس، ومن بين ما احتوته أن: التلفظ ليس شكلا أو عبارة لغوية خاصة متعلقة بالنص، ولا يتطابق مع تواصل خاص، بمميزات تجعل منه مستقلا عن الملفوظ، كما أنّه يحيل ضمنيا إلى بنية تتجلى فيها مختلف الوظائف العاملية، وعلاقة التلفظ بالملفوظ من نوع hypotaxique، فالتلفظ يمتلك بنية الملفوظ والعامل الوحيد المتمظهر فيه هو العامل الموضوع، حيث "المتلفظ عامل منتج للملفوظ، ولا يتم التوصل إلى بنائه إلا من خلال هذا الملفوظ نفسه، والأمر نفسه بالنسبة للمتلفظ حيث يبنى هو الآخر من خلال الملفوظ ومعناه". ينظر دايري مسكين: دلاليات، 89-90. تترجم لفظة hypotaxique بمعنى (تابع) حسب: سيدي محمّد بن مالك: **قاموس السرديات** فرنسي-عربي (كتاب بصيغة الكترونية) المنظمة العربية للترجمة (لبنان)، 2015، ص58.

احتوائه هو الآخر على سمات تلفظية خاصة فيما بين عوامل محور التبليغ، حيث يسخرها كل من المرسل والذات في إنجاز برامجهما التداولسانية، كفعل الإقناع بالنسبة للمرسل فهو "شكل من أشكال الفعل المعرفي ومرتبط بهيئة التلفظ؛ يرتكز على استدعاء اللافظ لكل أنواع الكيفيات التي ترمي إلى جعل الملفوظ له يقبل العقد التلفظي المقترح وإلى أن يكون التبليغ فعالا"[1]، واكتساب عناصر الكفاءة الجهية بالنسبة للذات[2].

وحين أعاد "جوزيف كورتيس" قراءة مفاهيم "غريماس" كشف في أثناء ذلك عن جانبين مختلفين في بنية المتن القصصي حيث يُمكن من خلالهما تناول مسألة التلفظ: باعتبار أنّ التلفظ هو الفعل المولّد للملفوظ وعملية يقتضيها هذا الأخير كثمرةً لها، وفي الوقت نفسه يحتفظ بآثارها الدالة عليها في بنيته؛ وعليه يمكن تناول التلفظ كفعل صادر من ذات منتجة (لافظ) نحو ذات متلقية (ملفوظ له)، أو كمظهر من مظاهره فعله البارزة في خطابات الشخوص. كما عملت هذه القراءة على تجسيد العلاقة بين التلفظ وملفوظه بتبسيطها في شكل التوليفة التالية[3]:



الذي وضّح به البنية التركيبية المزدوجة للملفوظ ما، حيث تقتسمها بنيتان محايثتان تجسدان نظامه الدال في كلّيّته، وأطلق على إحداهما تسمية الملفوظ–الملفوظ تعبيرا عن القصّة المروية، وعلى الثانية التلفظ–المتلفظ تعبيرا عن الطريقة الخاصة التي قُدِّمت بها، في تأثر واضح بتقسيمات جنيت للقصّة*. وبالرغم من تزايد الاهتمام بمستوى التلفظ إلا أنّ الفعل الإجرائي إلى حدّ هذه التوليفة الأولية، كما

1 رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص137.

2 ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص12 (هامش)، و14.

3 ينظر جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص74، وجوزيف كورتيس: Analyse sémiotique، ص284.

(*) وقد تطوّرت هذه التوليفة في مرحلة ثالثة (1998) لتجعل من التلفظ مركز الاهتمام باعتباره بنية الإضمار التي لها صدارة توجيه الحكاية، ونصب استراتيجيته الخاصة. ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص18.

وضّح كورتيس، قد تمركّز اهتمامه حول الملفوظ-الملفوظ باعتباره ذا دلالة مستقلة عن دلالة تلفظه، ليأتي التلفظ مختتما للمسار التوليدي بدلالة محددة[1].

وتتجسّد علاقة التلفظ بملفوظه، إجرائيا، في هيئتين متقابلتين: هيئةً تلفظية **ذاتية** تدلّل على اجتماع الذات الساردة بحضورها الزماني والمكاني، في مقابل هيئةٍ سرديةٍ **غيريةٍ** نافية للهيئة الأولى، ويعبّر عنهما – تقليديا – بالصيغتين المتقابلتين في الشكل التالي:

[أنا – هنا – الآن] **ضد** [هو – هناك – عندئذ]

تلفظ **ضد** ملفوظ

حيث يتم تناولهما وفق علاقتي الاتصال والانفصال، لتعبّر الأولى عن رغبة في جلب التلفظ نحو الهيئة، والثانية عن توجيه مقصود نحو المتلفظ له؛ ليترتب على ذلك، من منظور المتلقي، وهمان سرديان: مرجعي وتلفظي، تدعم الأول ذعلاقة الاتصال والثاني علاقة الانفصال، اللتان تمّ بناؤهما بواسطة الموضوع السيميائي نفسه[2] كما يوضّح كورتيس.

ومن أولى الإجراءات السردية التي تمّت الاستعانة بها لمعالجة مسائل التلفظ في الحكايات الخرافية والقصص الشعبية، هناك: التضمين السّردي وكذلك الحوار؛ فالتضمين هو إحدى عمليات التوليد السردي التي تعمل على إنتاج تمفصلات داخلية في بنية الخطاب، لتسهيل الوصول إلى عقد تشكل الدلالة في مجموعة من القصص المتداخلة فيما بينها سرديا، وأما الحوار – والمسمّى – سيميائيا – بالبنية التلفظية المنقولة –، فهو أحد أهم الإجراءات التي تعمل على إدراج بنية الاتصال ذاتها داخل القصّة؛ لإعطاء الانطباع بواقعية عالمها الدلالي وصدقيته[3]، باعتباره أساس قيام هذه النصوص لتبرر به وجودها.

1 ينظر جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص121، ورشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص15.

2 نفسه، ورشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص48.

3 نفس المرجعين، ص122، وص49.

هـذا، ويصـرح "جوزيـف كـورتيس" بهواجسـه حـول تعقّـد عمليـة الفصـل بـين الـتلفظ والملفـوظ ونسـبيتها، حيـث لا يمكنهـا اختـزال أو تجاهـل العلاقـة الشـائكة بـين هيئـات الـتلفظ وعلاماتهـا المسـتخدَمة والشـروط المتحكّمـة فيـه، ثقافيـا وسوسـيولوجيا وتاريخيـا وبسـيكولوجيا، فحـالات ذات الـتلفظ هـذه ليسـت بمنـأى عـن الكشـف داخـل الخطـاب ذاتـه، لأن عمليـة قـذف الملفـوظ خارجهـا لا تلغـي بحـالٍ سـياق تلفظـه، لعلاقـتي الاقتضـاء والاسـتلزام الـتي تجعلهمـا في ارتبـاط شـديد، يـدلل علـى نسـبية انغـلاق الموضـوع السيميائي وإحالته الدائمة إلى خارج "محايث"[1]، خارج مقيد بشروط المحايثة البنيوية والنصية.

وكـذلك المـتلفظ لـه فإنّـه لم يعـد مجـرّد عامـل متـأثر وحسـب، بـل ارتقـى دوره إلى دور المـتلفظ نفسـه، مـن خـلال عمليـة القـراءة الـتي تعـبر عـن عمـل حقيقـي، يـبرز مـن خلالـه مفهـوم البيذاتيـة، الـذي يسـمح بإبـراز علاقـات التحـاور بـين ذات الـتلفظ وذات المـتلفظ لـه؛ هـذا الأخـير الـذي أصـبحت مسـائل الـتلفظ تعـالج مـن منظـوره، وفـق تمفصـلات مظهريـة قـد تتشـكل في ثلاثيـات مثـل ثلاثيـة اسـتهلال ضـد اسـتمرار ضـد نهايـة، كمـا قـد تتشـكل في ثنائيـات التـام ضـد غـير التـام، أو المنقطـع ضـد غـير منقطـع[2]، والـتي يُمكنهـا أن تتجسد في أي صورة أو شكل تصويري.

فهـذه التمفصـلات المقتضـبة قـد تعـبّر في التحليـل السـيميائي السـردي علـى تمفصـلات خطابيـة فاعليـة، أو زمنيـة، أو مكانيـة؛ وهـي في التمفصـل الفـاعلي تتمركـز حـول مقـولات السـرد المتمثلـة في الـراوي والمـروي لـه، أو الحـوار والتخاطـب المتمثلـة في المتحـاورين أو المتخـاطبين المخاطِـب والمخاطَـب، أمـا في التمفصـل الـزمني فتتمركـز حـول مخرجـات المقولـة التوبولوجيـة الممفصـلة في ثنائيـات مـن قبيـل تـزامن/ لا-تـزامن أوتقـديم/ تأخـير، أو أمـام/ خلـف تلـك المحـدّدة لمختلـف الـبرامج السـردية، والمقطوعـات-الخطابيـة، وأمـا في التمفصـل الفضـائي فتتمركـز حـول مخرجـات المقولـة التوبولوجيـة البعديـة الممثلـة في ثلاثيـة الأبعـاد أفقـي/ شـاقولي/ مسـتقبلي، والمعيّنـة لشـبكة وضـعيات تحـال عليهـا مختلـف الـبرامج السـردية، بالإضـافة علـى مقـولات أخـرى كمقولـة الأحجـام محتـوى/ محتـوي الـتي لـوحظ اسـتخداها في تحليـل **الناقـد** لـبعض الحكـات

1 ينظر مؤلفي جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة، ص14، و123 وAnalyse sémiotique ، ص280 وما بعدها.

2 نفس المرجعين.

الخرافية الجزائرية –كما سيأتي تناوله – أو مقولات المساحات مثل المقولة الثنائية محيط/محاط[1] وغيرها من التمفصل التي يُمكن أن تتسع لزوايا مختلفة من زوايا العالم الدلالي وخطوطه الفضائية والزمنية.

هذا؛ وبالاستناد إلى التقديم النظري أعلاه، تتضّح جليا معالجة **النّاقِد** لمسائل التلفظ، في المدونة موضع الدراسة، وهي حسب ما تم ملاحظته قد جاءت في صبغتها الأولية عند غريماس، أي تلك المرحلة التي سبقت تطوير كورتيس وفونتاني لها، حيث تجلّت مركزية الملفوظ على حساب التلفظ، وتجنّب **النّاقِد** الغوص في دقائق التحليل اللغوي بقرائنه وإشاراته الضمائرية والاسمية والفعلية وغيرها من الوسائل ذات الصّلة الكبيرة بقواعد الكتابة والتحليل الأسلوبي، التي كان **النّاقِد** قد أظهر موقفا منه في أثناء فصله بين مفهومي النص والخطاب، وانسجام مفهوم الأخير مع الطبيعة الشفوية للمدونة التي اشتغل. وعليه تمثّلت أبرز آليات تحليل التلفظ لديه، في عمليتي التضمين السردي والتمثيل الحواري، حيث أقام على أساسهما التمفصلات السردية في حكايات الليالي، وبعض قصص التراث الشعبي والأدب الرسمي، لأنّ حكايات الليالي – بخلاف الحكايات الخرافية للتقليدية – تعتمد في بنائها وفي طريقة تشكليها للدلالات على التضمين كفاعلية وظيفية مزدوجة تؤطّر التوالد الشكلي في البنية السطحية، كما تنظّم الانبثاق الدلالي في مستوى البنية العميقة، حيث يمكنها عكس الدلالات في القصص الإطار وتوكيدها وتتميمها، فدلالات الوضعيتين الافتتاحية والختامية في القصّة لا تتحدّد إلا بالدور الوظيفي الذي تشغله القّصة من حيث موقعها في حركّية التضمين[2] بتأكيد **النّاقِد**.

إذن، فقد مثّلت عملية التضمين السردي – في الليالي خاصّة – القانون الأساسي والموحّد لبنيتها الكلية شكلا ودلالة، كما مثّل الحوار البنية التلفظية الممفصلة لخطابها. وبموجب هذين الإجراءين تمكّن **النّاقِد** من تفكيك خطابها وإعادة بنائه في شكل تأطيري: حكاية إطار تتضمّن حكاية/ حكايات مؤطَّرة، وهذه الأخيرة قد تجسّد أيضا إطارا لحكاية أو مجموعة من الحكايات، وهكذا إلى تضمّ كل الحكايات طال السّرد أم قصر، وهو ما تبرز معه طبيعة العملية التركيبة المعقدة التي يقوم عليها فعل الحكي في هذا النوع من السرد، وهي عملية تسند – بنيويا – إلى مجموعة من الهيئات السردية يندرج بموجبها فعل التلفظ ضمن نسق الأفعال القصصية، وتتفاعل هيئاته مع نسق الشخوص، فيساهم

1 ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص48-53، و60.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص358.

الساردون في بناء الفعل القصصي، والشخوص في بناء فعل السّرد (الحكي)، إلى الحدّ الذي قد يتوقف معه استمرار وجود بعض الشخصيات على ما ترويه، مثل شخصية التاجر في قصة الحيوان (صاحب الزرع وزوجته) الذي قام فعل الحكي " كشف السّر" عنده مقام الموت الأكيد، واضطره إلحاح زوجته إلى إنجاز برنامج سردي ردعي مضاد لبرنامجها للمحافظة على حياته، أو تتحول مصائرها بناء عليه وأبرز أمثلته شخصية شهرزاد التي تحوّل مصيرها من الموت إلى الملك بفضل براعتها في السّرد، أو بناءً على ما يُروى من أجلها مثل شخصية التاجر مع العفريت الذي لم ينقذه من عقابه إلا روايات الشيوخ الثلاثة لحكايات ذات أحداث غريبة كان قد اشترطها العفريت لإطلاق سراحه[1]، كما توضّح من السرد والتحليل.

ويؤكّد **النّاقد** أنّه بفضل مساهمة عمليتي "التضمين" و"التمثيل" في التركيب السردي تبرز علاقات التواصل بين باث/ومتلقٍ بوجود مضعّف ومستقل في الآن نفسه، فعلى الرغم من توزعها في مستويات متنوّعة وما يُمكن أن يجمع بينها من علاقات تداخل وتشابك إلا أنّها تبقى مستقلة بعضها عن بعض، ومن ثم توجب – على المحلل السيميائي – التمييز بين عنصري الباث والمتلقي كعاملي تلفظ أو عاملي سرد من جهة، ومن جهة ثانية بين مستويي الساردين في المتن الحكائي أو القصصي والرّواة الخارجيين في محيط تداول هذه المتون القصصية أو الحكائية؛ فأما التمييز بين الثنائي الأوّل؛ أي عاملي التواصل في مستوى التلفظ أو مستوى السرد فيمكن الاستناد فيه إلى شروط "غريماس" التي تحدّدَ عمل المتلفظ في نقل معرفة لا في صنع رسائل[2]. وهذا الشرط هو الذي فرض إدراج تحليل إحدى مقاطع حكاية "محذوق ومحروش مع الغولة" وفق عناصر بنية التواصل (باث – رسالة – متلق)، مثلا، ضمن تحليل الفعل القصصي لا الفعل التلفظي (الحكي)، حيث مثّلت الرسالة (المعلومات المزيفة) مركز الصراع، فالباث أو المتلقي هنا ليس مجرّد متلفظ أو متلفظ له، بل هو طرف من أطراف الصراع ويتحدد مصيره بمعرفته لقواعد اللعبة، التي بموجبها يستطيع صنع رسالة يخضع بها خصمه أو يدفع تأثير هذه الرسالة عنه[3]، فالمعرفة هنا ليست موجّهة فقط بل محدّدة للمصير، ومن ثم فبنية التواصل هنا هي بنية تلفظ منقولة ومحوّلة عن وضعها الأصلي.

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، الصفحات: 5، و16، 17، و60، و70.

2 ينظر دايري مسكين: دلالاليات التلفظ، ص89.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص95 -105.

وأمّا التمييز بين الثنائي الثاني؛ فقد وضّحه **النّاقِد** من خلال علاقة الراوي المفترض بالساردين المنفّذين المعلن عنهم في النّص، حيث لا يعني تمثيل أحدهما للآخر أنّ نسقيهما متماثلان وقابلان للاستبدال أو الحلول فيما بينهما، فبالرغم من تحميل الراوي المفترض للساردين المنفّذين ما يريد قوله أو هم من ينوب عنه في ذلك، فإنّ نسقهم يبقى متمتعا بهويّته الخاصة، وباستقلاله وبقواعده التي لا تنطبق بحذافيرها على أولئك الرّواة المجهولين والمفترضين لحكايات الليالي، أو ما يماثل نظامها السردي من حكايات وقصص، بالرغم من أنه قد يعكس بصفة جزئية بعض توجهاتهم، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مستوى الشخوص، حيث يوضّح **النّاقِد** أنّ مجموعة من الساردين أو الشخوص مؤلّفة في نسق ما لا تحيل فقط على مجموعة عناصرها، بل إنّ التداخلات بين هذه العناصر، وكذلك علاقتها بالأنساق الأخرى هي التي تحدد ظهور عدد من العوامل التي تشكل الصفات المنبثقة عن النسق كله؛ ومن ثم يخرج بنتيجة مفادها أنّ مجموع نسق الساردين ليس مجرد ناقل شفّاف، بل يمثّل في حدّ ذاته وجودا دالا، حيث لا يمكن تجاوزه أو إلغاؤه، ويتوجب لذلك الأخذ في الاعتبار بهذه الانزياحات والمزالق فيما بين النسقين في دراسة النسق المرجعي للحكاية للحكايات، وإلا فالتعميم قد يفقد مصداقيته[1]، ووفقا لكل تلك الاعتبارات أبرز **النّاقِد** أهمّية فعل السرد الموحّد في حكايات الليالي – مثلا- باعتباره قوام جميع الأنساق التي تقدّمها هذه الحكايات بما فيها نسقي الساردين والشخوص، فبراعة الكلام التي ميّزت هذه الشخوص قد مثّلت – حسبه – الشرطَ الذي يحرّر الإمكانيات الكامنة بمختلف توجهاتها السردية وغير السردية، تلك الإمكانيات المحتملة للأبعاد المادية، والسياسية، والاجتماعية، والروحية[2] وغيرها.

وبالإضافة إلى ذلك، فقد استعان **النّاقِد** أيضا بالتمفصلات الزمنية والمكانية، ومن أبرز الوظائف السردية التي مثّلتها تأطير مسيرة الشخصية الرئيسية (البطل) في بحثها عن الشيء الهدف، أو في محاولة اتصاله بموضوع قيمته، حيث يتم وصف العلاقة بين مكان التواجد وأداءات الشخصية الرئيسية وإنجازها لتلخّص في ترسيمة اختبارية خطّية تطورية، حيث مكان التأهيل يختلف عن مكان الإنجاز والمكانان يختلفان عن مكان التمجيد، مثلما هو الحال في تتبع **النّاقِد** لمسيرة "ولد المتروكة" في بحثه عن الدواء لأبيه الملك وتنقلاته بين مملكة أبيه والغابة من جهة، وعالم الإنس وعالم الجن من جهة أخرى،

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص17 – 19.

2 نفسه.

وانتقال الحمام "في الحمامة المطوقة" من الغابة كمكان للأسر يتطلب اختبارا تأهيليا إلى الجو كفضاء للتحول والإنجاز والعمران كفضاء للحرية جزاء الإنجاز[1]، كما تبيّن.

في الأخير يُمكن تلخيص أهم ما تضمّنه هذا الفصل الأوّل، حيث تمّ التطرق إلى أبرز عناصر الجهاز المصطلحي والمفاهيمي السيميائي السردي في مدونة **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" بالتركيز على مقاصده منها، وطريقة تحديده لها.

وكان البدء بمصطلح السيميائيات وتحديد **النّاقِد** له بوصفه مشروعا منهجيا، موافقا في ذلك تحديد غريماس له، والمستند فيه إلى ما استحدثه في مفهومه للعلم كمشروع غير مكتمل الإنجاز ولا يتحقق بالتدريج، ثم إنّ هذا المشروع السيميائي قائم على تحليل النّصوص السّردية مختصا منها المعنى أو المدلول – موضوعها الأساس – بهدف الكشف عن قواعد إنتاجه وحيثيات انبثاقه منها، حيث تُسند عملية إنتاج القيم الفنية والجمالية إلى قواعد السّرد وقوانينه القابعة في عمق النّص، ولا تنبثق الدلالة إلا في إطار تفاعلاتها القائمة على علاقات التقابل والاختلاف، حيث لا مكان للحديث عن الذات المتلقية وفكرها، ليتأطّر التحليل وفق مبادئ ومقولات مفهومية تراعي هذا التوجه البنيوي مثل السياق، والعلامة، ومستويات التحليل. بعد ذلك تم تناول مصطلحي الخطاب والنّص حيث تبرز من علاقتهما أولى الإشكاليات المصطلحية التي عانى منها دارسو السيميائيات وباحثيها، في محاولة لإبراز موقف **النّاقِد** إزاء ذلك وقد تجلّى في توجهه اتجاه من يفصل بينهما خلافا لغريماس وتودوروف من جهة، واتجاه من يُفضل الخطاب على النّص تأثرا بكورتيس وبنظريات تحليل الخطاب عامّة من جهة أخرى، وهو التوجه الذي انسجم مع الطبيعة الشفوية لقسم مهمٍ من المادة الأدبية التي اشتغل عليها – أوّلا – ومع توجهه الأول في التحليل الاجتماعي والسوسيوثقافي – ثانيا –، ومن ثمّ تجلى الخطاب عنده مفهوما منفتحا على نظرته الشمولية لمنهج التحليل ومادته في الآن نفسه، حيث أسند له وظيفتين متراتبتين وظيفة التحليل البنيوي في محايثته للبنيات الداخلية للنّص السردي، ثم وظيفة التحليل التداولي والسياقي في تأويله لعلاقات النّص ببنياته الخارجية حيث مبررات نشأته وتكوينه، وهو ما أسهم في تضخم جهازه المصطلحي والمفهومي وازدواجية بنائه المنهجي، حيث يضم العديد من الثنائيات

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، (قصة دفاتر الطفولة)، ص89 -91.

التضادية من قبيل البنية/ التداول، الاستقلالية/ التواصلية، الانغلاق/الانفتاح، النّص/ التناص، الملفوظ/ التلفظ، ...الخ. والخطورة التي يُمكن أن تنبثق عن هذا التوجه الشمولي، ستبرز أكثر في الفاعلية الإجرائية لمنهج التحليل الذي سيضم هذه المتناقضات في أثناء مواجهة للمادة الإبداعية، ومن ثم يمكن الحكم عليها بالنجاح أو الفشل.

ولأجل عدم الوقوع في شرك هذا الأخير، حاول **النّاقِد** دعم رؤيته وتحليله بمصطلحات ومفاهيم إجرائية تخدم المستويين في انفصالهما وفي تعالقهما أيضا، فاعتنى بمصطلحات القصّة بوصفها ملفوظا سرديا منتجا الدلالة ومستثمرا لها في آن، واستعان لتحليل فعل السّرد في هذين العمليتين بترسانة متنوّعة من الوحدات والآليات الإجرائية برزت المجموعة الأولى منها، والمختّصة مباشرة بتقطيع خطاب الحكاية وإعادة تركيبه وتنظيمه وفق مبدأ التتالي في مفاهيم: الوظيفة، والصنف الوظائفي، والمقطع المرجعي، وصيغ التتابع بعلاقاتها المختلفة، في مقابل الحافز (الوحدة القصصية الكبرى) وآليات تحديده وتلخيصه في جمل سردية ملخّصة.

وتمثلت المجموعة الثانية في المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالشخصية بوصفها المكون السردي الأساسي في إضفاء طابع الأنسنة على التحليل السيميائي، وقد تميّز هذا المكون – في المدونة موضع الدراسة – بوضعٍ مصطلحي ومفهومي خاص؛ نظرا لما أبداه **النّاقِد** حيال متعلقاته الإسمية، وانزياحه عن مفاهيم غريماس مع استخدامه لتركيبتها في الوقت نفسه، ما أحدث اضطرابا وتضخما في جهازه الشخوصي زيادة على ثرائه الأصلي حيث تتنوع نماذجه وبنياته الممثلية والغرضية والفاعلية ومسمياتها.

ومن بين المصطلحات التي اعتمدها **النّاقِد** ولها علاقة بمكون الشخصية، مصطلح الوسيط الذي يعبّر عن دور وظيفي ينبني على أساسه النموذج الثلاثي المستخدم في عملية بناء وتطوير المسارين الشخوصي والغرضي، وهذا هو المفهوم القاعدي له عند ستروس، إلا أنّ غريماس قد استفاد منه في تحديده للقصّة كوسيط تُسهم في قلب نظام اجتماعي قديم وإحلال آخر جديد محلّه، تحتفي به، ويكون لهذا الانقلاب الدلالي أثر داخل نظام البنية السردية متجاوزا بنيات السطح إلى البنية العميقة.

هذه الأخيرة، التي تعبّر عن المستوى الأخير والهدف المركزي في التحليل السيميائي، حيث القواعد الكامنة المتحكّمة في عملية السّرد وانبثاق الدلالة، وتنتظم البنيات العميقة في نموذج شكلي تترتب على أساسه بنيات الدلالة الأولية بتمفصلاتها المورفولوجية وعلاقاتها المنطقية، وتتجسّد مرئيا في

مربع سيميائي، وقد استعان **النّاقِد** بمفاهيم هذا المستوى ومصطلحاته في كثير من النصوص كتنظيم شكلي للمحتوى الدلالي المستخلص من تحليل مضامين الأشكال السردية.

بالإضافة إلى مصطلحات ومفاهيم التحليل السردي، تضم المدونة مصطلحات تحليل البنيات الخطابية ودلالاتها، والمتمثلة في: الصور والتجسيدات، والتشاكل والتناظر، والقطب الدلالي، وقد لوحظ وجود إشكالية مصطلحية عويصة في هذا المستوى، أسهم في حدوثها انعدام شبه كلّي للتقديم النظري الذي كان **النّاقِد** يُعين به المتلقي في تحليل المستويات الأخرى، بالإضافة إلى استعانته بمقابلات لم تفرض نفسها في مجتمع التداول السيميائي حديثا – تقديرا حسب المتوفّر من الدراسات والمؤلفات – أبرزها مصطلح القطب الدلالي كتركيب مهمل أمام مصطلحي التشاكل والتناظر الذين استخدمهما في مواضع قليلة ومتباعدة، كما برزت في هذا المستوى – أيضا – بداية انفتاح التحليل المحايث على حيثيات التحليل الدلالي بأبعاده التناصية والسياقية، وما يثيره هذا الانفتاح من إشكاليات في التقريب بين نوعي التحليل بطبيعتهما التناقضية، التي تضاف إلى إشكالية الجمع بين مصطلحات ومفاهيم مناهج متنوعة وتطبيقات مختلفة، كما لوحظ فيما سبق من مادة.

وكمادة أخيرة متناولة في هذا الفصل، سجّلت مصطلحات مستوى التلفظ وإجراءاته حضورها الأساسي في تفكيك خطاب الحكايات وإعادة تركيبه، ونظرا للصورة المفهومية الباهتة التي ظهرت بها استعان البحث بما جاء في وصفها عند كورتيس – خاصة – للمقاربة بينها واستخدامات **النّاقِد**، حيث تجلّى مصطلحي التضمين السّردي، والحوار بوصفه بنية تلفظية منقولة كأبرز وسيلتين يُمكن إدراجهما في هذا الإطار، بالإضافة عمليات المفصّلة الزمنية والمكانية كمحور رئيس في عمليتي التنظيم الخطابي والسردي.

الفصل الثالث:

وصف منهج التحليل

السيميائي السردي في المدونة

أولا – حكايات الليالي

ثانيا – قصتا كلية ودمنة

ثالثا – حكاية المتكسي والعريان

رابعا – غزوة الخندق

خامسا – قصتا كرامات الأولياء الصالحين

سادسا – أسطورة "بسيشي وكيوبيد"

سابعا – حكايات البطل الملحمي

ثامنا – حكايات البطلة الضحية

تاسعا – القصة الحديثة والرواية

بعد أن تركّز البحث في الفصل الثاني على وصف الجهاز المصطلحي في المدونة موضع الدراسة، وتحديد مفاهيمه المعتمدة خاصة في التحليل السيميائي السردي وما تعالق بها بطريقة أو بأخرى، فإنّ العمل في هذا الفصل الثاني سينتقل إلى وصف منهجية التحليل والكيفية التي تراتبت بها العمليات والآليات الإجرائية، من أجل بلورة الصورة الكلية للتحليل السيميائي السردي والكيفية التي تموضع بها في المدونة المدروسة، وكخطوة أولى سيتم وصف منهجية تحليل **النّاقِد** لحكايات "ألف ليلة وليلة" المتضمّنة في مؤلفيه المعنونين بـ "المسار السردي وتنظيم المحتوى" و" التحليل السيميائي للخطاب السردي" باعتباره "شاهد التجربة" – إن صح التعبير – ذلك، لكون **النّاقِد** قد وضّح في تقديماته المثبتة في الصفحات الأولى لهذين المؤلفين اعتماده على أدوات منهجية مستمدة بشكل غالب من المدرسة السيميائية نفسها، أي المدرسة الغريماسية بتوجهها الشكلاني[1]، ومن ثم يَسكتمل الوصف مساره، مستئنسا بهذه التقديمات المنهجية والتحليل المستند إليها، مع باقي المقاربات التحليلة بهدف تكوين صورة كلية لمنهج التحليل السيميائي السردي في المدونة، وللشكل المنهجي العام والشامل الذي يضمّه إلى جانب مجموعة أخرى من المناهج المختلفة والمقاربات المتنوعة، والتي مثّلت مجموعة ضخمة رتبت في محاور الوصف التسع التالية: حكايات الليالي، حكايات كليلة ودمنة، حكاية المتكسي والعريان، غزوة الخندق، قصتي كرامة الأولياء، أسطورة "بسيشي وكيوبيد"، حكايات البطل الملحمي، حكايات البطلة الضحية، نصوص من فنّ القصة الحديث.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص3 و5.

أولا – وصف منهج تحليل حكايات الليالي[1]:

إنّ أوّل ما اعتمده **النّاقِد** في تحليله لنصوص الليالي هو التمييز بين الأصلي منها وغير الأصلي مستندا في ذلك على أبحاث سابقة[2]، وقد اختص الأصلية منها بالتحليل لعدة اعتبارات أولها: إمكانية التعامل مع مكوناتها السردية في بنية واحدة كبرى، باعتبارها مدوّنة شبه متجانسة تشكّل نسقا دلائليا شبه مغلق، بالرغم من الاستقلال الذاتي التي تتميز به وحداتها الكبرى، مع احتمال وجود تماثل في بنياتها الصغرى من سردية وفاعلية وغرضية ومكانية. وثانيا: فرضية انتمائها لبناء عقلي ورؤية للعالم واحدة. وثالثا: اشتراكها في نظام للتجسيدات يسمح بالمقارنة فيما بين الحكايات للكشف عن نظام علاقاتها الواحد الذي يحكم مساراتها الصورية والغرضية، فهذه الشروط الثلاثة هي ما سيسمح للناقد باستخدام وسائل منهجية موحّدة في التحليل من جهة، وإخضاع الحكايات لتأويل يفترض صدورها عن أنظمة اجتماعية ووضعيات نفسية متشابهة من جهة ثانية[3]. وانطلاقا من هذه الاعتبارات تفرّع تحليل حكايات الليالي في المحورين التاليين:

1- تحديد المسار السردي وتنظيم المحتوى الدلالي، حيث مثل "الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السّرد في مجموع حكايات الليالي" الهدف الأساس من التحليل السيميائي السردي لها، وهو هدف تطلّب الوصولُ إليه الانطلاق من المستوى السطحي لتحديد المسار السردي، والاتجاه نحو المستوى العميق لتحديد دلالته الأولية ونظام تشكّلها، وهو الإجراء نفسه الذي سمح للناقد بإدراك علاقات التأطير السردي فيما بين الحكايات، باعتبارها نوعا من العلاقات الدلالية الصادرة عن أهمّ سمة شكلية وسمت سرد الليالي، والمتمثلة في قانون التوالد السردي القائم أساسا على

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، والتحليل السيميائي للخطاب السردي، ص11 – 67.

2 نفسه، ص8 وما بعدها.

3 نفسه، 9، 10.

عمليـة التضـمين القصصـي[1]، والـذي خضـعت لـه جميـع الحكـايات الأصـلية كقـانون موحّـد لهـا، تنبثـق بموجبه الحكايات المؤطّرة عن الحكايات الإطار.

2- تأويـل الحكـايات تأويـلا نفسـيا واجتماعيـا، يعتمـد معطياتهـا البنويـة وقرائنهـا الدلاليـة، لتعيـين رؤيـة العـالم المنبثقـة عنهـا والمتعلقـة أساسـا بـزمن إنتاجهـا وفضـائه، عـن طريـق تحليـل الصـوّر والتجسـيدات، وبخـلاف الدراسـات المتناولـة لمجموعـة الحكـايات الخرافيـة والشـعبية فـإن التحليـل السـياقي أو التحليـل المقـارن أو التأويـل الـدلالي المتعلـق بهمـا، لم يكـن مسـتقلا بذاتـه في الليـالي، وإنّمـا جـاء متضـمنا فيمـا بـين تعليقـات **النّاقِــد** علـى الأشـكال السـردية وعلاقـات ربطهـا المنطقيـة والتنظـيم الـدلالي للمحتواهـا، أو في شـكل ملاحظـات ختاميـة، والأمثلـة علـى ذلـك كثـيرة، منهـا تلـك الملاحظـة الختاميـة الـتي قـارن فيهـا بـين البنيـة العميقة في قصّة "الصياد والعفريت" وقصّة "الملك شهريار"[2] مقارنة مماثلة.

وفيمـا يلـي عـرض مـوجز لأبـرز الخطـوات المنهجيـة الـتي تتبعهـا **النّاقِــد** في تحليلـه السـيميائي لنصوص الليالي[3]:

1- تحديد المسار السردي وتنظيمه:

قبـل البـدء في عمليـات تنفيـذ هـذا الإجـراء يـتم، في العـادة، تقـديم ملخّـصٍ عـام لمضـمون الحكايـة المدروسـة مـع اسـتنتاجٍ بعـض الأحكـام القيميـة أو العـبر منهـا، أو تبيـّن دورهـا الـوظيفي (أي الحكايـة) ضـمن مسـار الحكـي العـام والـذي قـد يتجسّـد – مـثلا – في بـرنامج سـردي اسـتعمالي يؤهـل الـذات الفاعلـة لخـوض المواجهـة الرئيسـية مثلمـا توضّـح في "قصـة الحيـوان" الـتي حكاهـا الأب لشـهرزاد كـي تنفعهـا في زواجها من الملك السفاح[4]؛ أي شهريار.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص3 -6.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص67.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص31 وما بعدها.

4 نفسه، ص50.

ثم بعد ذلك تتالى العمليات الإجرائية وآلياتها للكشف أوّلا عن الحالات والتحولات السردية التي تمر بها شخوص القص، وإبراز ما يصدر عنها من دلالات ورؤى ثانيا، ومن أبرز هذه العمليات ما يلي:

أ– تحديد الوضعيات السردية للحكاية – سواء كانت حكاية إطار أو مؤطّرة – وفق خطاطة البنية السردية العامة بتمفصلها الزمني الثلاثي (الوضعية الافتتاحية – الوضعية الوسيطة – الوضعية الختامية)، حيث يسمح هذا التحديد الزمني العام بتتبع المسار السردي في نموّه التطوري، وكذا الانفتاح على مختلف الاحتمالات الحدثية أو الأوضاع السردية، فالوضعية الختامية – مثلا – ليس شرطا أن تنتهي بوضعية استقرار نهائي بل قد تنتهي بوضعية اضطراب، كالوضعية المأساوية التي انتهت بها "قصّة الملك السندباد" وقتله الباز لسوء تقديره[1]، بتعبير **النّاقِد**.

ب– في تحليله لمتن الوضعيات، يبتدأ **النّاقِد** بتحديد الحالة الأولية التي انبنت عليها الوضعية الافتتاحية، ومن ثمة يتتبع تتالي الحالات مركّزا على تسجيل ما اعتراها من تحوّل أثناء تطور الفعل السردي، لاستخلاص أهمّ لحظتين سرديتين متعارضتين تأسست عليهما البنية السردية للقصة ككل، ومما يلاحظ في مسار الحكي لقصص الليالي أن هاتين اللحظتين المتعارضتين قد تتشكلان في قصّة كاملة أو قصتين كاملتين، مثلما اتضح في تلك التحولات الحادثة بوساطة قصتي " التاجر والثور والحمار" و"التاجر وزوجته"[2]، حيث مثّلتا مفصلا أساسيا في تحديدهما .

ت– أما فيما يخص تسجيل الحالات والتحولات المتعلقة مباشرة بشخوص القصّ، فيتم إبراز السمات المميزة لكل شخصية من الشخصيات المساهمة في الفعل السردي، بما يسمح بتحديد أدوارها الغرضية وبنيتها القائمة على علاقات التعارض والوساطة، مثل شخصية شهريار وحاشيته اللذين جمعتهما ثنائيات غرضية مثل: حاكم/محكوم، وخادع/ مخدوع، أو شخصية شهريار وشهرزاد اللذين جمعتهما ثنائية أساسية: زوجة سلطان وفية/ سلطان عطوف، والتي جاءت نتيجة تحولات سردية بديلا عن ثنائية أولية تمثّلت في زوجة سلطان خائنة/سلطان قاس وفاقد للثقة، والمشفوعة في كثير من الأحايين بتقييم أخلاقي مستند إلى المعيار الاجتماعي المتمثل

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، الصفحات (33، و70، و101 وما بعدها)، وصفحات المثال (131، 132).

2 نفسه، ص32، و40، وصفحة المثال56.

في القيم السائدة. وانطلاقا من تحليل العلاقات فيما بين الأدوار الغرضية وتحريدها يتم تحديد الوظائف المسندة للشخوص وكذا الأصناف الوظائفية المتضمّنة لها.

ث- بعد ذلك يتركّز العمل على تمثيل معطيات المسار السردي في مجموعة من الأشكال السردية والصيغ المختلفة أبرزها: المقطع السردي-الخطابي ببنيته المرجعية - الموصوفة في الفصل السابق -، وتحليل مضمونه وفق ترسيمة سيميو-وظائفية كترسيمة الاختبار الثلاثية (التأهيلي – الرئيسي – والتمجيدي)، أو صيغ البرامج السردية برموزها المنطقية لإبراز تحولات الذات الفاعلة في علاقات انفصالها واتصالها بموضوع قيمتها(*)، وهي البرامج التي قد تتضاعف بتضاعف مسارات البحث وتعارضها الذي يجعل من البنية السردية بنية جدالية صراعية، وكذا صيغ العلاقات التتابعية أو الإبدالية الرابطة بين متتاليات المقاطع، هذه الأخيرة التي عادة ما يختتم تحليل برامجها السردية بتنظيم مسارات عواملها في بنيات فاعلية، فهناك بنية عاملية لكل مقطع، كما أنّ هناك بنية عاملية عامة لمجموع المقاطع[1]، المتضمّنة في كل قصّة على حدّة.

2- تنظيم المحتوى الغرضي والبنية العميقة:

ضمن هذا الإجراء ذي البعد الدلالي، يتم العمل بالمقارنة بين متن الوضعيتين المتعارضتين، أي الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية، لاستنباط المقولات الدلالية الأربع التي ستشكل البنية الأولية للدلالة وتجسيدها في المربع السيميائي، ومن أبرز الخطوات المتّبعة في ذلك ما يلي[2]:

أ- استخلاص مقولة دلالية ملخّصة للأدوار الغرضية المتماثلة، وتشكيليها في بنية أولية ذات طبيعة ثنائية القطبين ومن أمثلتها: سلطة غافلة/أنثى خاضعة – زواج/ سلطة، ثم تحليل هذه البنيات الدلالية، بتناول كل طرف من أطرافها على حدّة باعتباره بنية دلالية بسيطة أيضا، مثل القطب الدلالي "سلطة" الذي يحلل باعتباره بنية تعاقدية بين حاكم/ ومحكوم، أو القطب

(*) نظرا لطريقة المزج المنهجي التي اتبعها النّاقِد في مقارباته السيميائية، يلاحظ في كثير من الأحيان، موازاته بين إجراءات بروب وغريماس، كموازاته بين البرامج السردية ومجموعة وظائفية في ترسيمة بروب، أو مماثلته بين مجموعة من الأصناف الوظائفية المكونة لمقاطع محدّدة وترسيمة الاختبارات الثلاثية. ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص110، 111.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى - تمثيلا - الصفحات: 58، و68 – 69، و86، 87، و110، و132.

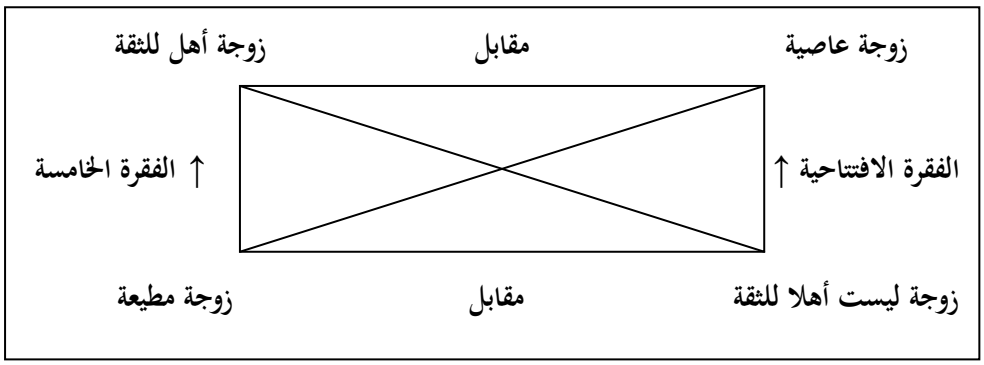
2 نفسه، ص39 وما بعدها (خلاصة من مجموع الكتاب).

الدلالي "زواج"باعتباره بنية تعاقدية بين زوج/ زوجة، وإبرز دور كل قطب منهما في ضمان تجانس مجموع صوره في إطار فضاء معيّن من فضاءات القص المكانية أو الزمانية مثلا.

ب- تحليل الأدوار الغرضية في علاقتها بصور الشخوص في مستوى التجلي، بإبراز مسنداتها الممثلية، كالدور الغرضي "العصاة" الذي أسند تمثيله للحاشية المحيطة بالملك في مجموعها المكون من الزوجة والعبيد والجواري؛ تضخيما لتأثير فعل الخيانة في نفسية شهريار ممثل الدور الغرضي "مخدوع" إلى جانب أخيه، الذي أكّد **النّاقِد** هامشيته كظلٍ للأول اعتبارا لتقنية التدرج في إعلان المأساة. وفي الخطوات الأخيرة من التحليل تتم – أولا – المقارنة بين الأدوار الغرضية في الوضعيتين الأولية والختامية من المسار السردي؛ لاستنتاج التطور السردي الذي وصل إليه المسار السردي، وإبرازه العلاقة التقابلية فيما بين وضعيه الطبيعي والمعكوس مجسّدةً شكليا في نموذج تناسبي كسري بسيط، ستتم مماثلة محتواه بالبعدين الزمنيين للسرد ماقبل/مابعد، بهذا الشكل[1]:

$$\frac{\textbf{ما قبل}}{\textbf{ما بعد}} \cong \frac{\textbf{/زوجة السلطان العاصية /،/ السلطان القاسي فاقد الثقة في الزوجة/}}{\textbf{/زوجة السلطان العفيفة /،/ سلطان الحليم والكريم الواثق من الزوجة/}}$$

ثم في خطوة تعميمية تُستنبط المقولتان الدلاليتان العامّتان المقابلتان لمحتوى القصّة في وضعيتيها الأولية والختامية، ليتمّ إرجاعهما إلى مستوى الدلالة التأسيسية التي انبثقت عنها القصة – أو القصتان – وتمثيلها في مربع سيميائي، بهذا الشكل المحدد بالفقرات في الحكاية الإطار " حكاية شهرزاد"[2]:



1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص42.

2 نفسه، ص43.

ولا ينتهي التحليل عند هذه الخطوة، كما هو متوقّع، بل سيكمل استنباطه للمسارات الغرضية للقصّة، سواء المسار العام المنبجس عن التركيب القاعدي لمعنى القصة، أو المسارين الغرضيين للوضعيتين الافتتاحية والختامية، فقد انبثق عن التركيب القاعدي الموضّح أعلاه – مثلا – مساران غرضيان عبّر الأول منهما عن تقلبات "شهريار" بين الثقة وعدمها بسبب معصية زوجته الأولى وخيانتها في الوضعية الافتتاحية، وطاعة شهرزاد ووفائها في الوضعية الختامية، تلك المحددة بـ (الفقرة الخامسة) في الشكل أعلاه.

ومن الملاحظ على ورود هاتين الخطوتين الأخيرتين أنّهما قد تحملان ضمن أحد المسمّيين "تنظيم المحتوى" أو "البنية العميقة"، أو يفصّلان بتسميتين فرعيتين من التسمية الأولى: المسار الغرضي، والبنية الدلالية العميقة، وأما ترتيبهما فالغالب أن يبدأ التحليل بالأدوار الغرضية ثم البنية العميقة ثم استخلاص المسارات الغرضية لاستنباط رؤية العالم المنبثقة عنها، وقد يحدث استباق لهذه الخطوة الأخيرة فتأتي بعد تحليل الأدوار الغرضية قبل تحليل البنية العميقة، أو حتى تأخيرهما معًا بعدها[1]، وعلى الرغم من أنّ الوضع يُمكن تفسيره بمرونة نظام البنيات الخطابية – الدلالية بعلاقاته التي تتيح له العمل في الاتجاهين تقديما وتأخير، أي علاقتي التضمين والاستلزام، إلا أنّه يحتاج إلا تبرير يوضّح قيمة جهة الانبثاق الدلالي.

3 – الوساطة القصصية:

أبرز هذا الإجراء الخطابي– السردي قيام حكايات الليالي، بشكل أساسي، على نظام الوساطة القصصية، أي الذي لا يقتصر على مجموعة وظائف جزئية متحققة في متن الحكاية تربط بين وضعيتيها الافتتاحية والختامية، وإنّما يتجاوزها إلى القصّة كبناء فني متكامل ومن القصص الوسيطة قصة "شهرزاد" المتعلقة بالحكاية الأم "قصة شهرزاد وشهريار" التي هدفت إلى القضاء على الاضطراب (بعد الاستقرار المبدئي) الذي يحياه المجتمع بسبب انتقام "شهريار"، وكذا قصة الحيوان "الحمار والثور

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، الصفحات: (39، 40) و(159- 162)، و(277 – 283). وأيضا التحليل السيميائي للخطاب السردي، الصفحات: (25-28) و(81، 82).

وصاحب الزرع وزوجته" التي هدفت إلى القضاء على الاضطراب الذي عاشه "صاحب الزرع"[1] بسبب إلحاح زوجته على إفشاء السر الذي يؤدي إلى وفاته، ويحدث هذا الإنقاذ عن طريق تحويلات منجزة من قبل شخوص القص لتؤثر على مجرى الأحداث وتوجه مصير الشخوص المنكوبة في مجريات الحكاية نحو الاستقرار.

وفي خاتمة دراسته لنصوص الليالي، خرج **النّاقِد** بنتائج منهجية، تصّب في مجموعها في البرهنة على فاعلية الوسائل الإجرائية والاصطلاحية المستمدة من السيميائية السردية الغريماسية – والمدعومة بوسائل من مناهج مختلفة كما تبيّن سابقا – معترفا لها بهذه الفاعلية في التصدي لنصوص "الليالي" تلك التي تتميّز بميزات فنّية وموضوعية تختلف عن النماذج الحكائية التي قامت عليها في أصل وضعها، وجدواها في فهم النّص السردي، وخلقها لإمكانية تجديد فهم التراث الحكائي والقصصي العربي عامّة[2]، ومما يلاحظ على هذه الخاتمة هو خلوها من تقييم فاعلية المنهج السيميائي السّردي، وذلك إذا ما تمّ الأخذ بعين الاعتبار منطلق اعتماد النّاقِد عليه في مواجهة نصوص الليالي بعده اختبارا منهجيا وإجرائيا لمخرجاته في مواجهتها لنصوص مختلفة عن تلك التي قامت عليها بداية أمرها.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص29، و49، والمسار السردي وتنظيم المحتوى، ص46 و65. والحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص18.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى (الخاتمة)، ص358.

ثانيا – وصف منهج تحليل قصتي كلية ودمنة[1]:

تناول **النّاقِد** قصتي "الحمامة المطوقة" و"الحمامة والثعلب ومالك الحزين" المضمّنتين في كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، معتمدا في تحليلهما على الوسائل الإجرائية والمصطلحية السيميائية – أيضا – وبالرغم من تماثل تحليلهما لتحليل "الليالي" إلا أنّه قد انفرد عنه في استعانته ببعض الوسائل السيميائية أو إبرازها بعدما اتصف حضورها هناك بالباهت، إن صحّ التعبير، وقد أُبتدأ هذا التحليل **بالتوطئة** كإجراء تقديمي معتمَدٍ في معظم مقاربات المدونة موضع الدراسة، حيث تبيّن من خلاله الهدف من تحليل القصتين وموضوعه، والمتمثّل أساسا في القبض على "السردية"، وهو هدف ليس سهلاً الحصول عليه، كما يؤكّد **النّاقِد**، نظرا لطبيعته المعنوية المجرّدة، ومع ذلك حاول الوصول إلى مظاهره باعتباره تتابعا من الحالات والتحولات والاستعانة على ذلك بإجراءات تحليل بنية الخطاب المتمثلة في:

الحقول الدلالية أو المعجمية – والمقطوعات الخطابية – والتجسيدات الخطابية(*)، والتي ستعينه على إبراز العلاقات المتصّلة بالرؤية والزمن والمكان، بتحديده. وقد تتابعت خطوات تحليله وتسلسلت كما يلي[2]:

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص68 وما بعدها.

(*) في أثناء تحليله لقصة الغراب والثعلب، وضّح السيميائي "جوروج موراند" أنّ البنيات الخطابية ثلاث طبقات تترتب كالتالي: "الحقول المعجمية، فالمقاطع الخطابية، وبنيات التجلي المباشر للملفوظ، وهذه الأخيرة – حسبه – لم تكن محل عناية من غريماس أو كورتيس، إلى غاية إنجازه هذه الدراسة، وإنّما تم التنظير لها جزئيا من خلال البنيات الأربعة المتمثلة في التمشهد، التزمن، والتفضية، والتمثيل، ذلك أنّها كانت تُنسب – تقليديا – إلى المجال الأسلوبي، وهو المجال الذي برز في مقاربته السردية الخطابية للقصة المذكورة، (مجموعة مؤلفين: الكشف عن المعنى في النص السردي– السرديات التطبيقية، ص82، 83)، وبالنظر إلى عمل "عبد الحميد بورايو" – في هذا المستوى من المدرك – عموما – فقد حرص على الاستعانة بالوسائل السيمياية عند كل من غريماس وكورتيس – خاصة – في استثمارهما لمقولات بروب وستروس تحديدا.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص69 وما بعدها.

1- الحقول المعجمية:

حيث تركّز العمل في إقامة جداول للحقول المعجمية، ثم تصنيفها وتعليل توزيعها، وأخيرا التعليق عليها. وتكمن أهمّية هذه العملية الأولية – حسب **النّاقِد** – في نتيجتها التي تؤدي إلى إنجاز سلسلة من الإجراءات الخطابية التي ترتبت – لديه – حسب الخطوات التالية[1]:

- ✓ اعتماد مبدأ الفصل بين الأغراض (التجريدية) والتجسيدات التصويرية؛ وأهمّيته تكمن في أنّه يقود إلى اقتراب دلالي أوّلي من الخطاب[2] ويسمح بالإضافة إلى المعالجة الأولية للمعنى من خلال المظهر اللفظي للخطاب، "بإدراك مراتب التشاكل الدلالي في النص، وكذلك باكتشاف بنيات القيم والأدوار الغرضية والأغراض وموضوعات القيمة والفاعلين ومختلف الأداءات المشكلة للبرامج السردية."[3]، وعلى ذلك فهو إجراء محوري في التحليل السيميائي، وكل ما يأتي بعده يستند عليها.
- ✓ استخراج المفردات الأساسية في إبراز الدلالة، وفق سياقاتها النّصية.
- ✓ تجميع المفردات – في جداول – وفق مقولات دلالية معمّمة (أو متسعة) إلى الحدّ الأقصى منه، ودقيقة في تعيين المعنى الإجمالي وفهمه؛ لتسهم في تشكيل الحقل الدلالي[4]، حسبما أراده **النّاقِد**.
- ✓ اعتماد مبدأي التشابه – بعلاقته الانضوائية – والتخالف – بتعارضاته النسبية – من أجل عملية التجميع سابقة الذكر، كما يتجلى في الجدول المنجز من قبل **النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" بالنسبة لمقولة "الموقع" التي جمع ضمنها بين "أرض سكاوندجين" و"شجرة" على أساس التشابه الموقعي، وخالف بينهما على أساس التعارض النسبي المحتمل في مقولتي

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص69 – 72.

2 ينظر مجموعة مؤلفين: الكشف عن المعنى في النص السردي– السرديات التطبيقية، ص83.

3 نفسه، ص69.

4 نفسه، ص85.

الثقافة والطبيعة(*) فمثلت الأولى مقولة "الثقافة" ومثلت الثانية مقولة "الطبيعة"[1]، كما اتضح في تحليله.

- ✓ ترتيب الحقول الدلالية في جداول؛ والتي بلغت أربعة عشر جدولا رتبت مقولاته في "الحمامة المطوقة" كالتالي: (الصدق – الأسر – الحرية – التضامن – المصير – التواصل – القيم – المتبادلة – العاطفة)، لكن علّة الترتيب بالطريقة المقدّمة لم تتضح بالرغم من تصنيفها للمقولات وتوضيح العلاقات فيما بينها؛ وفي ((الحمامة والثعلب ومالك الحزين))، بيّن أنّ المقولات المحددة "محكومة في علاقتها فيما بينها بمبدأ التضاد، بحيث تبرز كثنائيات متضادة، فمقولة العمود الأول – مثلا – تتضاد مع المقولة الدلالية للعمود الثاني وهكذا فتشكلت له (أربعة أزواج) من الأعمدة الضدية: العلو (السماء)/ الانخفاض (الأرض) – الحياة (الانعتاق)/ الموت (التهديد) – الاطمئنان (التّنفس)/ الاضطراب (الجسد) – الحقيقة (الكينونة)/ الادعاء (المظهر) – وألحقها بعمود تاسع مثّل "حلقة وصل"[2] فيما بينها، كما تبيّن.
- ✓ تصنيف المقولات الدلالية في قصة "الحمامة المطوقة" وفقا لصنفين أساسيين آخذا في الاعتبار إسهامها في بيان الحالات والتحولات، وقد تمثّل هذان الصنفان في[3]:
  - مقولات الأطراف المشاركة في الفعل القصصي: الفواعل والممثلون، والحالات التي تمر بها كالهوية، والغذاء، والطبيعة، والثقافة وغيرها.
  - مقولات حركية النّص، ونمو الفعل، وموضوعات القيمة، والعلاقات بين العوامل والفواعل في القصة.
- ✓ تصنيف مقولات الحقول الدلالية لقصة ((الحمامة والثعلب ومالك الحزين)) وفقا لبيان مبدأ التضاد بين طرفي الصراع: الطيور/ الثعلب لتنتج الثنائيات المذكورة سابقا، ويبرز من خلالها التقييم أفعالها المتضادة أيضا.

(*) حسب منظور "ليفي ستروس" فإنّ مقولتي الثقافة والطبيعة تقسّمان العوالم الدلالية للمجتمع البشري "فتتحدد الأولى بالمحتويات التي تضطلع بها وبالمجال الذي تستثمر فيه، وما ترفضه هذه المحتويات يحدّد للثانية." مجموعة مؤلفين: المنهج السيميائي، ص71.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي (جداول الحقل المعجمي)، ص70.

2 نفسه (قصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، ص85 – 87.

3 نفسه (قصة الحمامة المطوقة)، ص69، 90.

وتجسّد ذلك فيما يلي[1]:

- التقييم الإيجابي لفعل (الطيور) وكل ما دلّ على علو، في مقابل التقييم السلبي (الثعلب) ككائن أرضي وكل ما يتصف بصفاته السفلية.
- مقولة "التواصل" التي تمثل همزة وصل بين طرفي الصراع.

✓ استنتاج مسار تطور الشخوص – في الحكاية الثانية – وفق اتجاهي التضاد (علو/انخفاض)؛ فالحمامة مثلا عانت الاضطراب الذي ينزل بها من السماء إلى الأرض، لولا أنّ الاضطراب قد ولّد لها وعيا (بفضل مالك الحزين)، ومن ثم بقيت تحتل موقع العلو (السماء) فتجسّد مسارها في (سماء ← اضطراب (ولّد وعيا) ← سماء)، أما مالك الحزين فبالرغم من وعيه، إلا أن غفلة "الزهو" (التي تولّدت بفعل المدح الماكر من الثعلب) أنزلته إلى الأرض فتجسّد مساره في: (علو← اضطراب (غفلة) ← أرض)، ومن ثم ترسّم الثعلب كبطل ضديد أرضي[2]، في تحليل هذه القصّة.

لقد شكّلت الحقول الدلالية – بتصنيفاتها – شبكة من العلاقات النّصية أبرزت حالات الأطراف المساهمة في الفعل السردي، والتحولات التي مرّت بها؛ إذ بدت متغيرة حسب تغير أقطاب العلاقة التي تنسجها فيما بينها، وكشفت – مثلما وضح **النّاقِد** في مقدمته المنهجية – عن الأدوار الغرضية والأدوار الفاعلية التي مثلتها شخوص القص "الحمامة الضحية" و"الثعلب الماكر" مثلا، وموضوع القيمة الأساسي الذي دار حوله الصراع (الغذاء)، فانطلاقا منها يمكن للمحل بناء البرامج السردية وغيرها من صيغ النحو السردي، وبذلك يكون "الحقل المعجمي" قد برّر وجوده في بناء النّص، كما اشترط ذلك "ج. موراند" حيث " لا بدَّ أن يلعب دورا ما في بناء النص، عن طريق لعبة من التشابهات أو التضادات والمجموعات الفرعية"[3]، وهو ما تمّ تحققه في تحليل هذه القصّة.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص85.

2 نفسه، ص85 وما بعدها.

3 مجموعة مؤلفين: الكشف عن المعنى في النص السردي– السرديات التطبيقية (جورج موراند، الغراب والثعلب)، ص85.

2- التقطيع النصي:

من أجل وصف إجراءات التقطيع الخطابي في قصتي "كليلة ودمنة" يمكن – أولا – تحديد المعايير الأساسية تم الاستناد إليها في هذه العملية، والمتمثلة في التمفصلات الثلاثة التالية[1]:

أ- تمفصلات حدثية: تبرز في تعبير **النّاقِد** عن المعيار الذي راعى فيه "الاستقلال النسبي للأحداث الأساسية التي يشكل كل منها قصة دنيا"[2] وبترابطها تتشكل المتواليات السردية ومقطوعاتها الخطابية ومن أبرز التمفصلات الحدثية أو الحدث – القصة تلك التي عبّرب عن قدوم الصياد ونصبه للشبكة، أو عن قدوم الحمام ونزوله على الشبكة ووقوعه في الشرك[3]، بالنسبة للقصة الأولى (الحمامة المطوقة) ، أو عن إنجاز الحمامة لعشها في أعلى الشجرة، أو عن المواجهة الأولى فيما بين الحمامة والثعلب[4] بالنسبة للقصة الثانية.

ب- تمفصلات مكانية وزمانية: تمثّلت في تلك "التحديدات الموقعية" المضمّنة في الحقول المعجمية للقصتين؛ وقد اعتنى فيها **النّاقِد** بتعيين الأماكن التي ترتادها الأطراف المساهمة في الفعل القصصي والممفصلة في قصّة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" ضمن المقولتين المتضادتين (أرض/سماء) بالنسبة لمحوري طبيعة/ثقافة، وفي قصّة "الحمامة المطوقة" ضمن ثلاث مقولات (الموقع – الطبيعة – الثقافة). مع ملاحظة انعدام تبريره لمقولة (موقع) إذا ما كان التمفصل الثنائي يفي بالغرض، ولم يختصها بالفضاءات الوسيطة فيما بين القطبين؛ فقد مثلت مقولة (الجو) - مثلا – دور الفضاء الوسيط، وفي الوقت نفسه أُدرج في فضاء "الطبيعة" كقطب مضاد للثقافة؛ حيث تمّت مفصلة الأمكنة إلى ثلاثة أقسام (المنطلق – الوسيط – المقصد)[5]. وأمّا فيما يخص التمفصلات الزمنية فيلاحظ بروزها من هذا التقسيم المكاني الأخير، كما تتجلّى بصورة أوضح في التسلسل الزمني الخطي: الماقبل – الأثناء – المابعد، التي تعادل التمفصل النّصي: الموقف الافتتاحي – المتن

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص73، 74 و90.

2 نفسه، ص74.

3 نفسه.

4 نفسه، ص83.

5 نفسه، ص69.

– والموقف الختامي، ويترتب على أساسه تطوّر المسار الغرضي العام للقص، أو حتى الخاص بإحدى شخصياته.

ج– تمفصلات شخوصية: لتشكيلها في خطاب القصتين تمّ الاستناد إلى المعيارين التاليين[1]:

1. "تغير الشخوص المساهمة في الفعل القصصي" وتحديد هويتها في الحقل المعجمي بالأسماء والصفات.
2. و– تحديد الشخصيات "المتواجهة" وحصرها في حقل معجمي ضمن مقولة صراعية ثنائية القطبين الطيور/ الثعلب، لتجسيد آلية تحريك الصراع الذي تناوبت على تمثيل دوره الشخصيات الأساسية المساهمة في الفعل.

لقد عمل **النّاقِد** على تشكيل القصة الأولى "الحمامة المطوقة" في متواليات رئيسية، انبنت كل متوالية منها – باعتبارها قصة دنيا أو مشهدا – على ثلاثة "**وظائف**" تمّ نعتها بتسميات خاصّة تتانسب مع الغرض المحدد في المتوالية المضمّن فيها[2]، وهنا يُمكن تسجيل ملاحظة فيما يخص وحدة التحليل، حيث تمايزت العملية في تحليل القصّة الأولى عن مثيلتها في تحليل القصّة الثانية أو حتى في تحليل قصص الليالي، وذلك من خلال اكتفائها في القصّة الأولى بالـ "الوظيفة" كوحدة صغرى للتحليل بدلا من "الصنف الوظائفي" المعتمد في باقي التحليلات، على الرغم من إمكانية تعميم مضمون الوظائف بتجميعه ضمن تسميات الصنف الوظائفي؛ أي اضطراب – تحول – حل، الأمر الذي جعل عملية التقطيع السردي في القصة الثانية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" تبدو – في تقدير البحث – أكثر ضبطا منها في القصّة الأولى "الحمامة المطوقة".

كما لوحظ تنويعه في تسمية وظيفة[(*)] نقص (manque)،باستخدام تسميات من قبل (اضطراب) أو (وقوع أذى) أو (حصول الافتقار) – سواء في تحليله لقصتي كليلة ودمنة أو قصص

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، الصفحات: 71، 89، 94.

2 نفسه، ص73، 74.

(*) بمصطلح "فلاديمير بروب"، وقد تمّ تناول النّقد الموجه إليه من قبل "أ. ج. غريماس" فيما يخصّ تجاوزها لتعريف الوظيفة القائم على الفعل لا الصفة، وقد لوحظ – من قبل – على النّاقِد عدم اهتمامه بملاحظة "غريماس" واستخدامه للتسمية البروبوية. ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص39.

الليالي – كتسميات متعددة لمفهوم وظيفي واحد، وهو تعدد يحدث لا محالة تضخما في مفردات الجهاز المصطلحي ويؤثر في دقة مفاهيمه؛ بإيحائه انعدام أي إمكانية لتعميمها في مصطلح واحد يجمعها، كما يبرز ارتباك المحلل في محاولة تجاوزه للإشكالية المصطلحية المتمثلة في افتقاد هذه التسمية لمفهوم "الفعل" من خلال إضافته لها إلى تسميات تتضمّن معناه، أو استخدامه لصيغ صرفية دالة عليه مثل المصدر في "وقوع" أو "حصول" أو "افتعال" في "افتقار" أو "اضطراب" وقد يضيف على هذه الأخيرة "حدوث اضطراب".

وعلى العموم، فقد راعى **النّاقِد** بعض المحددات الأخرى – غير الوظيفة – كإبرازه للتمفصلات النصية المتمثلة في المشهد، والمواقف المختلفة، ووجهة نظر الشخصية في رصد الوظائف (الصياد – الحمام).

أما فيما يخّص بيان العلاقات المنطقية فيما بين أصناف الوظائف – في القصّة الثانية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" – فقد عمل النّاقِد على تجسيدها وفق مسار خطي من طبيعة تراكمية، وتجلّت – لديه – في الشكل التالي[1]:

[ض>ت>ح> ض'>ت'>ح'> ض''>ت''>ح''> ض'''>ت'''>ح'''] > ض>ت>ح> ض>ت>ح>

مع ملاحظة – في الطبعة المعتمدة في للبحث – تجاوز عدد المتواليات الوظائفية لعدد المقاطع المتضمّنة في تحليل شكل المقطع الخطابي للقصة، ويُفترض – لذلك – تقصيره إلى ما بين المعكوفتين الموضوعتين – من قبل البحث – لتوضيح عدد المقاطع الموجودة فعلا.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص90.

3- التحليل السردي الخطابي:

في تحليل محتوى البنية السطحية للقصتين اختلف تناول النّاقِد لها، فقد تناول متواليات القصة الأولى – الحمامة المطوقة – كل واحدة منها على حدّة، وأما متواليات القصة الثانية – الحمامة والثعلب ومالك الحزين – فقد تمّ تنظيمها وفق شكل المقطع السردي المرجعي – الموصوف في الفصل السابق من هذا البحث – ومن ثم تحليل مسارها وفق إجراءات البرنامج السردي وترسيمته – ذات المراحل الأربعة –، حيث[1]:

أ. مثّلت **البرامج السردية**: أداة مهمّة في وصف مراحل السردية بتتابع حالاتها وتحولاتها، من خلال تحديد مواضيع القيمة الأساسية والثانوية (الشراك، مثلا) وتبيين طبيعتها ما إذا كانت معرفية، أو نفعية، أو خاصّة بفعل الفعل، وكذا العلاقة التي تتأسس عليها كالتناقض بين الظاهر والكائن في موضوع (الشراك) الذي وضعه الصياد للحمام[2]، ثم استنباط علاقات الوصل والفصل بين ذات الحالة وموضوع قيمتها، وتمييز البرامج الأساسية من البرامج الاستعمالية المؤسسة على موضوعات قيمة بقيود صيغية أو كيفيات (معرفة – قدرة – إرادة – وجوب) يفترض بالذات امتلاكها ليتشكل لديها عنصر "الكفاءة" الذي يؤهلها لتنفيذ برنامجها الأساسي – وصلا أو فصلا – كانفصال (الحمام – الحمامة) عن الخطر (الشراك – تهديد الثعلب)، والاتصال بالأمن والحرية (بالوصول إلى العمران، أو البقاء في العلو)[3]، وتمييز ذات الحالة (التي تناوب على تمثيل دورها الحمام بالنسبة للقصة الأولى، والحمامة أو مالك الحزين بالنسبة للقصة الثانية، مثلا) من ذات الفعل المنفذة للتحويل (الجرذ، الحمام، الحمامة في تنفيذ نصيحة مالك الحزين)[4]، حيث إنّ هاتين الذاتين (ذات الحالة – ذات الإنجاز أو التنفيذ) قد تتجسدان في ممثل واحد (الصياد مثلا؛ فقد مثل دور ذات حالةٍ في احتياجها إلى الغذاء، وذات فعل حين قام

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، (القصة الأولى، ص74-77)، و(القصة الثانية، ص91-93).

2 نفسه، 74.

3 نفسه، 76، 92.

4 نفسه.

بوضع الشراك وإن لم يتم الإنجاز كما أراد) [1]، أو تستقلان كل منهما بممثل واحد على حدّة (مثل الحمامة المطوقة، حينما جسدت دور ذات فعل في تحريك الحمام (أو ذات فعل الفعل [فاعل الفعل]) و(باقي الحمام، في تجسيده لدور ذات حالة وذات منفذة لفعل قطع الشراك، في الوقت نفسه)[2]، كما تجلى في تحليل القصتين، كل منهما على حدّة.

ب. ومثّل **الرسم السردي:** من خلال مراحله الأربعة استكمالا لتحليل المحتوى السطحي ببرامجه السردية المؤداة في القصتين المذكورتين، ففي مرحلة:

– **الكفاءة** –كمرحلة أولى عنده – تم وصف كيفية امتلاك ذات الفعل لكفاءة التنفيذ، مثل الحمام في تنظيمه لإرادة التخلص من الورطة وتحقيقها عن طريق التضامن، في القصة الأولى وكذلك مالك الحزين في دور "الفاعل المنفذ" حينما نقل معرفة للحمامة في دور "ذات الحالة"[3] المفتقرة إليها، فتمتلك بفضله الكفاءة التي تخلّصها من تهديدات الثعلب، وتجعل منها ذات فعل منفّذة.

– وأما في مرحلة **التحريك** فمن بين ما تم وصفه ضمنها "فعل التحفيز" الذي قام به كل من الحمامة المطوقة والجرذ اتجاه باقي الحمام الواقع في الشراك لرفع همتهم ودفعهم نحو التضامن عن طريق نقل معرفة (حكمة) إليهم، وهو الأمر الذي تحقق وتم الاعتراف (تقويم) وفقه بسلطة الحمامة على زميلاتها، وتحقق معها إبرام العقد بين المرسل والمرسل إليه. وبالنسبة لهذه المرحلة في القصة الثانية فقد تم من خلالها وصف كيفية تداول شخوص القصة الثلاثة (الحمامة، والثعلب، ومالك الحزين) [4] على التحريك وفق منظورها الخاص.

– وأما في مرحلة **التقويم** فقد حرص **النّاقِد** على إبراز الأحكام التقييمية الصادرة في حق الشخوص المساهمة في الفعل، والمرسل لهذه الأحكام، هذا الأخير الذي قد تمثله شخوص القص ذاتها مثل الجرذ (كذات فاعل) في إصداره لتقييم إيجابي في حق الحمامة المطوقة (كذات فعل الفعل)، أو الثعلب (كبطل ضديد)، في اتهامه لمالك الحزين (كذات حالة) بالعجز عن استخدام معرفته لحماية نفسه قبل

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص77.

2 نفسه، ص92.

3 نفسه.

4 نفسه، ص77، 94.

حماية الآخرين (الحمامة)، كما قد يكون دورا خارجيا عن متن السرد في حالة ما إذا جاءت الأحكام صريحة في مستوى التلفظ أو مستنبطة، مثلما هي الأحكام التي استنبطها **النّاقِد** من عبارات السارد الخارجي (بيدبا) والتي تنوعت بين تقييم سلبي موجه في حقّ الصّياد والثعلب – مثلا – الموصوفين بعبارات تثير الاشمئزاز[1]، وآخر إيجابي في حق الحمامتين – مثلا – الموصوفتين بعبارات قد تثير الشفقة عليهما والتعاطف معهما أو الاحترام[2] خاصة مع الحمامة المطوقة.

وفي خطوة أخيرة من التحليل عمل **النّاقِد** على استنباط حكم تقويمي من "الحكم العام المستخلص من القصة–المثل" الذي جاء على لسان الملك "دبشليم" في خطابه لـ"بيدبا" عن إخوان الصفا، باعتبار أنه " حكم موجه لتقويم كل من الحمامة المطوقة والجرذ والغراب."[3] إلا أنّ استنباطه هذا جاء على خلاف مبدأ المحايثة، الذي يرفض إدخال التأويل السياقي(*) ضمن خطوات تحليله للعناصر الداخلية.

أمّا في مرحلة **الأداء** فقد تمّ تلخيص الأداءات الأساسية المقدّمة في القصتين والمتمثلة في البرامج السردية التي تأسست عليها بتحديد نهاية الأداء المحتملة في اتجاهين إما فشل ذريع أو نجاح من جهة نظر ذاتٍ معيّنة، مع تقييمات الجهة المرسلة (المحرّك) أو الجهة السارة (الذات الساردة) إما بالإيجاب أو السلب، وتبيان طبيعة العلاقات فيما بين أطراف الفعل، أو التي عبّرت عنها التحولات وفقا لمربع سيميائي خاص[4] بكل مرحلة وما تحويه.

وقد لوحظ استغناء **النّاقِد** عن تجسيد الأداءات الرئيسية الثلاثة في قصة "الحمامة المطوقة" في بنيات فاعلية، على غير ما كان يقوم به في تحليلات سابقة، لتأتي الباحثة "فاطمة قمولي" – في رسالتها للماجستير – بمحاولة تجسيدها محاكية شكل الترسيمة المعتمدة من قبل **النّاقِد**[5]، مع ملاحظة

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص78.

2 نفسه، ص78، 97، 95.

3 نفسه، ص79.

(*) الملاحظة نفسها، كان "رشيد بن مالك" قد قدّمها، وفصّل فيها مدققا في اختلاف مستويات التلفظ مسعينا بمعيّنات الإحالة التلفظية (الأنا – الأنت – هم). ينظر رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص36.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص (79، 80) و96.

5 ينظر قمولي فاطمة: **التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. عبد الحميد هيمة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، السنة 1014 -2015 (مخطوط)، ص 178، 179.

تغييبها لدور "المعارض" في الأداءين الأول والأخير، وهو الدور الذي يمكن إسناده إلى الحمام كقائمين بفعل التحرر بالنسبة للأداء الأوّل، إذ بالرغم من امتلاك الصياد لأدوات النجاح (معرفة – قدرة – إرادة) إلاّ أن سعي الحمام للتحرر هو ما عارض نجاحه، كما يمكن إسناده لافتقاد حرية الحركة الفردية للحمام بالنسبة للأداء الثالث، كمعارض جُوبه بحكمة الحمام في تفعيل العمل الجماعي بمساعدة الجرذ.

ج. **تجسيد تطور المسار السردي العام**: من أجل إبراز تطور المسار السردي العام في قصة الثعلب ومالك الحزين، تمّ الاستعانة بالمقارنة كأداة تحليل في توضيح التقابل الحادث بين بداية القصّة ونهايتها وتجسيده في نموذج شكلي منطقي للبنية العميقة بعلاقاته المندرجة فيه[1]:

- ✓ علاقة صادقة قطباها المتناقضين "كينونة" (الحمامة في علوّها) في مقابل "ظاهر" (الثعلب في ادعائه مقدرة الصعود)
- ✓ وعلاقة كاذبة قطباها "السر" (مالك الحزين عارف بحقيقة الثعلب") في مقابل "الكذب" (الحمامة في جهلها لحقيقة الثعلب).

هذا فيما يخص بداية القصة، وأما فيما يخص تحليل نهايتها فقد تمثلت في[2]:

- ✓ قطبي العلاقة الصادقة في: "كينونة" (الحمامة "ماكر"(*) في مقابل "ظاهر" (الثعلب مادحا مالك الحزين")،
- ✓ وتمثّل قطبي العلاقة الباطلة في: "السر" (مالك الحزين مصدقا كذب الثعلب) في مقابل "الكذب" (هلاك مالك الحزين وافتراس الثعلب له).

وهي علاقات، وإن حاول **النّاقِد** توضيحها وربطها بأحداث القصة، إلا أنّها بدت عسيرة على الفهم؛ ربما بسبب إقحامه للتحليل الفلسفي العميق، الذي لم ينسجم مع معطيات المستوى السردي التركيبي وشروط المحايثة النصية، هذه الأخيرة التي قطّعت أواصر شبكتها العلائقية دون وجود مبرر إجرائي، أو منطقي يحفظ لها سلاستها وتدرجها الاستنتاجي.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص97.

2 نفسه.

(*) يبدو خطأ مطبعيا في وصف الحمامة بـ"ماكر"، والأصل "غافلة".

4- تنظيم المكان (نظام الانتقالات المكانية):

مثل المكان في منهج التحليل السيميائي السردي عنصرا مهمّا في تشكيل مقاطع القصة ودلالاتها، وقد ارتبط عند السيميائي "أ. ج. غريماس" –كما مرّ بنا في الفصل الأول – بنموذجه العاملي، وتجلى – تحديدا – في المسار السردي لشخصية البطل ومقتضيات رحلته واختباراته؛ ونظرا لتعدد مسار هذه الرحلات ومقتضياتها فقد تعددت فضاءات السرد واختلفت أيضا، ليعبّر كل فضاء منها على مرحلة من مراحل تحقيق البطل – أو الشخصية الرئيسية – للأداءات المطالب بإنجازها أو الاختبارات المطالب بتجاوزها في أثناء سعيه للاتصال بموضوع بحثه[1] أو موضوع قيمته.

وفيما يخص استعانة **النّاقِد** بهذا الإجراء الوظيفي في قصتي "كليلة ودمنة" فقد تمحوّر لديه في وصف كيفية انتظام الفضاءات المكانية[(*)]، بناء على علاقتها بانتقالات الشخوص المساهمة في بناء الفعل السردي، هادفا إلى استنباط التحولات السردية لمسار القص من جهة، ثم توضيح رؤية العالم الدلالي من جهة ثانية[2]؛ مستعينا في ذلك بما عمل على تحديّده وتجميعه في مقولات الحقول الدلالية.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص224.

(*) استخدم النّاقِد عملية "تنظيم المكان" – المحددة لوظيفة تنقلات البطل عبر الأمكنة ودلالاتها على مساراته الإنجازية – في تحليله لنصوص الحكايات الثلاث، مبرزا وظيفتها في تماسك البناء القصصي، حيث يقول – في معالجته لبناء الغزوة مثلا- : "... مثّل مستوى الحيز المكاني للغزوة مثلما هو الحال بالنسبة لوظيفة الانتقال المكاني، التي رأينا طابعها الثانوي على صعيد تركيب الوحدات الوظيفية في كل قصة من القصص المكونة للغزوة، ثم طابعها باعتبارها وحدة أساسية على مستوى البناء الحيزي في الغزوة ككل" عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي، ص195.

وفي معالجته لـ(بناء الحيز المكاني لحكاية ولد المحقورة)، يوضح دلالة جريان الأحداث بين ثلاث أماكن (المدينة –الغابة – والعالم الآخر)، وبحث في دلالة موازاة الأمكنة لمراحل عملية التحول الاجتماعي التي عبرت عنها الحكاية بين نظامين متقابلين: أمومي (فاسد)/ أبوي(مصلح)، واستنبط علاقات التضاد بين المدينة/العالم الآخر، حيث مثلت الغابة الحيز الوسيط بينهما المتضمّن للتحول والاستقرار، وأقام مجموع العلاقات بينها على الصنف الدلالي ("س" / ما ليس بـ"س") وجسدها في مربع سيميائي. عبد الحميد بورايو: القصص، ص225.

أما في معالجته لحكاية "الأخوة الثلاثة" فعمل على إبراز الموازاة بين (تنقل الأخوة في الأمكنة الثلاثة) و(مراحل التحول الوظيفي في المواقف الثلاثة). عبد الحميد بورايو: القصص، ص 254 إلى 256.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص80، 98.

وبالنسبة لنظام الانتقالات المكانية – في قصة "الحمامة المطوقة" مثلا – فقد انبنى على أساس إنجاز الحمام للأداءات الأساسية الثلاثة وتحققها واقعاً، لتتجسّد بناء عليه الثلاثية المكانية أو الفضائية التالية[1]:

1. **الشجرة الكثيفة**: باعتبارها فضاء للاستهلال، وتحدّد عند **النّاقِد** في النقطة المكانية التي انطلق منها الحمام لتحقيق الحرية المسلوبة بوقوعه في الشرك.
2. **الجو**: باعتباره فضاء للاستعداد، وهو الفضاء الفرعي الأول في فضاء الإنجاز، وقد جعله **النّاقِد** مكانا اكتسب الحمام فيه الكفاءة التي تؤهله لتحقيق التحرر، والمعبّر عنها بتضامن الحمام وابتعاده عن الخطر، بفعل التحريك الذي أدته الحمامة المطوقة بمساعدة صديقها الجرذ.
3. **العمران**: باعتباره فضاء للنصر، وهو الفضاء الفرعي الأخير من فضاء الإنجاز، وقد تحدد في تحليل القصّة بفضاء الاختبار الرئيسي الذي واجهه الحمام؛ وانتهى بتحقق فعل العودة إلى الحرية المفتقدة، وتم فيه أيضا تقويم الحمامة المطوقة اعترافا بسلطتها؛ إذ دلّت النهاية على اكتمال أداءاتها وبرامجها السردية بالنجاح.

وأمّا عن التحديد المكاني في تحليل قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" فقد تميّز بتقابل أكثر حدّة إذ لم تبرز أية وساطة مكانية بين القطبين سماء/أرض[2]؛ فالأول للتضامن والنجاة والثاني للافتراس والهلاك، وهو ما فسّر به **النّاقِد** نجاة الحمامة – على الرّغم من سذاجتها – أي ببقائها في العلو، وهلاك مالك الحزين – على الرغم من حكمته – أي بنزوله إلى مكان ليس مقصد وجوده، ولم يدل ذلك على شيء كدلالته على أهمّية المكان في تحديد مصير "الشخصية"، ومن خلاله تتضح رؤيته التأصيلية لعنصر المكان في مفهوم الشخصية، وهي رؤية تبدو أنّها ذات طابع فلسفي أكثر منه موضوعي عقلاني، تجعل من المكان عنصرا جوهريا في تحديد مصير الشخصية وطباعها أيضا، فالمخلوقات – على ذلك – علوية وسفلية فكل علوي منها جميل وعلى خلافه السفلي، ومن التزم مكانه نجا وإن كان مغفلا!.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي (الأداءات) و(التحريك) و(التنقلات المكانية)، ص77-88.

2 نفسه، 94-98.

بعد ذلك قام **النّاقِد** باستنباط الأحكام القيمية من طبيعة الأداءات المتحققة في كل فضاء، وبناء على رؤيته السابقة فقد مثّلَ القطبان (الطبيعة/أرض) القيم السلبية، كما مثّل القطبان (سماء/العمران) القيم الإيجابية؛ ثم قام بتجسّيد الانتقال بين قطبي المحورين بواسطة عملية التحول في المستوى السردي، وفي مستوى الرؤية الدلالية على السواء؛ مثلما ظهر ذلك من خلال عملية الحفر التي قام بها الجرذ، والتي مثّلت فعل التحول الدلالي من الطبيعة إلى الثقافة، كما مثّلت حُفَرُه المِئَة فضاءً – حسبه – وسيطا للتحول الدلالي من الموت إلى الحياة، ومن الخوف إلى الأمان[1]، ومن فقد تعددت – في تحليله – الوسائط حيث لم يقتصر دور (الوسيط) بين الفضائين الأرضي والسماوي أو الطبيعي والعمراني على فضاء (الجو) وحده، بل تجاوزه إلى فضاء (الحفر المئة) التي أنجزه "الجرذ" وهنا تبرز علاقة "إيجابية" كانت قد غيّبتها حدّة التمييز بين الفضاءات المتناقضة وتدحض حدّة التقييم فيما بينها سلبا وإيجابا، والمتمثلة في علاقات الصداقة التي قد تقوم بين المخلوقات العلوية والسفلية كصداقة "الحمامة المطوقة" بـ "الجرذ"، والتي أسهمت بشكل أساس – هي أيضا – في إنقاذ الحمام ككائنات علوية من الصياد ككائن أرضي.

5- المسار الغرضي:

يمثل المسار الغرضي مع المسار السردي المكونات المتعلقة " بمظهر الخطاب وبعناصره الحاضرة في السياق والمتجاورة في خطاب القصّة"[2]؛ إذ يتعلق بالأغراض ومستواها الذي تتجسد فيه صورة العالم، ويمثل المسار الغرضي حسب ما بينه **النّاقِد** حلقة وصل في التحليل السردي، إذ لا يتم الكشف عنه إلا بعد تحليل الملفوظ السردي فإذا كان " تحديد موضوعات القيمة في النص يمثل دليلا لتحديد البنيات الفاعلية"[3] فإن "تعيين أهم التجليات الغرضية يتم استنادا على مراعاة تقابلاتها وتحولاتها"[4]، وتمثل الدلالات المنبثقة من ذلك مادة تشكيل البنية العميقة أين يتم مفصلتها منطقيا لاستنتاج مقولاتها الدلالية القاعدية.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص80، 81 و98.

2 نفسه، ص5.

3 نفسه، ص6.

4 نفسه، ص9.

وفيما يخصّ تحليل **النّاقِد** للمسارات الغرضية ضمن القصتين المحددتين – هنا–، فقد ابتدأها مباشرة بعملية تلخيص المسار الغرضي أو إجماله – على حدّ تعبيره – وفق التتالي الزمني الثلاثي (الماقبل/الأثناء/المابعد)، ثم يقيّم المراحل (سلبا/إيجابا) تبعا لعلاقتها بالفضاء الذي تحقق فيه الأداء، ثم يعمل على بيان نمو الأدوار الغرضية للشخوص طيلة المسار القصصي،[1] وتجسيد مسارها الغرضي في شكل كسري بناء على التقابل الوظيفي فيما بينها مثل (خدعة/انخداع)، (نصح/عمل بالنصيحة)، (انتقام/فريسة).

ثم المقارنة الدلالية التي يُبرز من خلالها مواضع التطابق في القصة كالبداية والنهاية أو الاختلاف خاصة في وسطها، حيث أبرز في تحليله للقصة الثانية تماهي "موقف متلقي القصة المفترض مع موقف مالك الحزين"[2] هذا المتلقي الذي تحذره القصة من التعرض لمصير الطائر نفسه بالرغم من تسلحه بالمعرفة التي لم يستخدمها في الوقت الضروري لدرجة تضحي فيها القصّة بشخصيتها الرئيسية، ويضحي فيها التحليل بمبدأ المحايثة استجابة لمبدأ التلقي الوظيفي للرسالة التعليمية في أخذ العبرة مما حدث لشخوص القصّة.

6– البنية الدلالية العميقة:

خلص النّاقِد من خطوات تحليله المحايث السابقة إلى استنتاج تركيبي فيما بينها يوضّح من خلاله اتحاد القصّتين المدروستين – الحمامة المطوقة، والحمامة والثعلب ومالك الحزين – في شكل بنية عميقة متحكمة في توليد الدلالات المعبّر عنها في كل منهما على حدّة، وقد لوحظ تفضيل **النّاقِد** – كما سلف التنبيه إليه في الخطوات السابقة – الاستعانة بمقولات ذات بعد فلسفي، عوض تكملة مساره مع وحدات المحتوى المستنبطة في المسارين الغرضيين الملخصين في خداع/ هلاك، حيث تضمنت وحدتا (كينونة – مظهر) مقولتي (خطر الموت – الغذاء من أجل الحياة) ووحدتا (اللامظهر – اللاكينونة) مقولتي (الروح الخالدة – الجسد الفاني) [3]، في عدول واضح عن مبدأي المحايثة

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص، ص80.

2 نفسه، 98، 99.

3 نفسه، ص99.

والملاءمة، حيث تغيّر المسار من سلطة النسق المغلق إلى النسق المنفتح على المحيط التكويني للقصتين زمن روايتهما، والذي برز في محيط من طبيعة فلسفية قد غلب عليه المبدأ الفلسفي المرتكز في انبنائه على ثنائية الروح والجسد[1]، والتي بدت من خلال تتبع خطوات التحليل السابقة خارجة عن نطاقه(*)، وقد فرضت فرضا على تحليل المستوى العميق بطريقة لا يمكن تبريرها في أي زاوية من زواياه.

بالمقارنة بين تحليل قصص الليالي وتحليل قصتي كليلة ودمنة، يُمكن تحديد أبرز ما افترقا فيه على بينهما من تشابه، والمتمثل خاصة في استخدام العمليات على الحقول الدلالية كمنطلق أساسي للأخيرة، وإن كانت هذه العمليات قد انعدم وجودها في تحليل الليالي وغيرها، فالظاهر أنّ انعدامها منحصر في مستوى التنظيم والتوثيق فقط، وإلا فهي موجود قبليا في المستوى الذهني للمحلل، ويتضح ذلك في إسناد **النّاقِد** لها مهمّة بدء كل العمليات، وفتح المجال لإنجاز كل إجراءات المقارنة والتنصيف واستنباط المقولات العامة والمفردات المجرّدة، وما يربط بينها من علاقات تخالف ومماثلة.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص82، 83.

(*) هنا أيضا وجد البحث موقفا موافقا عند "رشيد بن مالك" ينظر مؤلفه: السيميائيات السردية، ص36 – 38

ثالثا – وصف منهج تحليل الحكاية الشعبية "المتكسي والعريان"[1]:

تنتمي حكاية " المتكسي والعريان " إلى حكايات الواقع الاجتماعي، كما صنّفها **النّاقد** نفسه، وتدور أحداثها حول قيمتي "الوفاء" و"الغدر" المجسدتين في علاقة صديقين، أحدهما غني وهو الموصوف بـ(المتكسي) والآخر فقير وهو الموصوف بـ(العريان)، وقد تصدى **النّاقِد** لمعالجة هذه القصّة بوسائل ومصطلحات سيميائية مماثلة لتلك التي تمّت الاستعانة بها في تحليل حكايات الليالي، حيث يُمكن عدّها صورة مصغّرة عنها؛ فبعد إثبات نص الحكاية كاملا قام **النّاقِد** بتحليل ملفوظ الحكاية بدءً بمسارها السردي تتبعا لتطوّرات حالاته وتحوّلاته، وتنظيما لمحتوى بنيته السطحية، وصولا إلى مسارها الدلالي لتنظيم محتوى بنيتيه الغرضية والعميقة، ثم يُتبع هذه الإجراءات السيميو–سردية بقراءة دلالية لمضمون الحكاية في بعدها الأنثربولوجي. وعليه يمّكن وصف منهجية تحليلها وفق المحاور الثلاثة التالية[2]:

1– المسار السردي:

انطلقت إجراءات تحليل المسار السردي من مستوى خطاب الحكاية وترتبت وفق الخطوات التالية:

أ. تفكيك خطاب الحكاية إلى ثلاثة مواقف متسلسلة خطيا بدءً من الموقف الافتتاحي المعبّر عن وضعية استقرار أوّلي حاملة لعوامل تناقض تؤدّي إلى الاضطراب (حيث تبرز مظاهر الوفاء في علاقة الصديقين واضمار خلافها عند العريان) إلى المتن باعتباره وضعية وسيطة تتضمّن التحولات الحادثة (الخداع الذي تعرّضت له شخصية المتكسي) وأخير الموقف الختامي الذي يتضمّن نتائج التحولات المتمثلة في الاستقرار الختامي[3]، والذي تمثّل في "عقاب المخادع" و"نصرة المخدوع" في تحليله هنا.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص187 وما بعدها.

2 نفسه، ص187 – 190.

3 نفسه، ص191 – 193.

ب. إعادة بناء محتوى البنية السطحية شكليا بواسطة إجراءات التقطيع السردي، بهدف بيان كيفية تطوّر مسارها السردي العام، لتنتج منها ستة متواليات – لم يستخدم النّاقِد هنا مصطلح مقطع –، مترابطة فيما بينها بعلاقات تكفّل بإبرازها ووصفها، مركّزا على العلاقات "الزمنية" التي تنوعت بين علاقات التداخل والتتابع، ومعنى التداخل – عنده – هو أن تتضمّن المتتالية اللاحقة جزءا من وظائف المتوالية السابقة، مثلما أبرزه فيما بين المتتاليتين الثانية والثالثة في تحليل هذه الحكاية، ويتحدد بدقة في توافق فعل إنجاز بعض الوظائف من المتتالية الأولى مع بعض الوظائف من المتتالية الثانية، أي أنّ إنجازهما تمّ في وقت واحد[1] مع اختلاف تواضعهما ضمن السلسلة الوظائفية الموافقة لهما، وهو ما يحدث تداخلا بين متتاليتين مستقلتين.

ج- تمثيل العلاقة الزمنية التي تحكم المتواليات عن طريق خطاطة تبرز حدود الصنف الوظائفي في ثلاثية تراتبية (ض-ت-ح)، وحدود كل متوالية بالأرقام، وعلاقة الاستبدال الحادثة فيما بين حدود الصنف الوظائفي بسهم نازل –كما وضّحه – وعلاقة التوالي الزمني بإشارة (>) رأس السهم، ثم التعليق على هذه الخطاطة، مبرزا الاستبدالات الحادثة وعلاقات التضمن والتتابع فيما بين أصنافها الوظائفية، وعلاقات التوازي والتداخل والتسلسل فيما بين حدودها، ونقطة التأزيم[2] المعبر عنها في الحكاية.

وقد لوحظ أن شكل الخطاطة المثبت لا يستجيب لمضمون الشرح، فقد جاء الرسم بسيطا أسطره كلها أفقية ينفرد كل واحد منها بصنف مستقل بحدوده الثلاثة، وتتابع باقي الحدود عموديا في تنازل؛ فلا يتوضّح معه ذاك الاختلاف الحادث بين علاقات الاستبدال والتضمّن، فإذا كان بالإمكان فهم علاقات الاستبدال بين (حل: ح) المتوالية السابقة مع (اضطراب: ض) المتوالية اللاحقة، فإنّ فهم تداخلها – هنا – يبدو صعبًا.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص194.

2 نفسه.

2 – المسار الغرضي:

على أساس تتبعه للأدوار الغرضية الممثلة من قبل شخصيتي "المتكسي" و"العريان"، قام **النّاقِد** ببناء المسارين الغرضيين لكل منهما وفق علاقتي التصديق المحددتين في المقابلة بين المظهر والكينونة، حيث تلخّص لديه مسار الشخصية الأولى في قيمة "الوفاء" مظهرا وكينونة، مقيّما إيّاه تقييما إيجابيا متدرّجا به من حالة "الوفاء" إلى حالة "متحسّن"، كنتيجة مادية ظاهرة لهذه القيمة الخلقية الطيبة، وما تبعها من سلوك قويم تمثّل في "مسامحة" الصَّديق على الرّغم من غدره وخداعه، وذلك ما يُمكن تجسيده في الصيغة التطورية التالية[1]:

- **وفي ← مخدوع ← مسامِح ← متحسّن.**

أمّا مسار الشخصية الثانية فقد تلخّص لديه في صفة "الصديق الخادع" وتقييمها السلبي، حيث أبرزت سلوكات مظهرية عبّرت عن "الوفاء" في مقابل إخفائها لأطماع برزت فيما بعد في سلوك "الخداع"، والذي كان سببا في هلاكها، وذلك ما يُمكن تجسيده في الصيغة التالية أيضا:

- **وفي ← طمّاع ← خدّاع ← هالك .**

وهي الصيغة التي أسهمت في إبراز العامل النفسي كدافع أساس في فعل الخداع، ونقطة التحول في مسار الحالات، ويتضح من خلالها تأكيد **الناقد** على رمزية صفات "العريان" و"الثياب البالية"، فإنّما هي – حسبه – دلالة على "الخواء الأخلاقي" أكثر منها دلالة على الفقر المادي، لتكون النهاية عادلة – تربويا وأخلاقيا– حيث يحيا الوفي ويهلك المخادع.

3 – البنية العميقة:

انسجاما مع نتائج تحليل المسارين السردي والغرضي، قام **النّاقِد** باستنباط المقولات الأربعة التي تنتظم على أساسها بنية الدلالة الأولية في المستوى العميق، ثم عمل على تجسيدها في مربع سيميائي

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص195.

سبق وأن استخدمت قيمه وعلاقاته في شرح "بنية المربع السيميائي" في الفصل السابق من هذا البحث[1]، والخاص بمفاهيم الجهاز الإجرائي ومصطلحاته.

ويوضّح **النّاقِد**، من خلال تحليله لمضمون الدلالة الأساسية، ما سبق ذكره فيما يخص الجانب التربوي في تحديد نهاية الحكاية، حيث خلص إلى أن الحكاية طرحت مسألة أخلاقية قائمة على المقابلة فيما بين قيمة إيجابية (وفاء) وأخرى سلبية (خداع)، بهدف تعليم الناشئة وإرشادهم إلى السلوك القويم[2]، وهذا الهدف نفسه هو ما مثّل مركز عناية **النّاقد** في كثير من الحالات، وعمل على إبرازه من خلال تحليلاته وملاحظاته الأخلاقية والجمالية، وقد يكون الدافع الأهم وراء تجاوزه مستوى محايثة البنيات الداخلية للنّص ووظائفها الآلية في البناء السردي، إلى تأويل دلالاتها الخطابية والتوسع في سياقاتها المختلفة باعتباره النّصوص الأدبية رسائل ذات وظيفة تعليمية تربوية بدرجة أولى.

4- البعد الأنثربولوجي للحكاية:

تلخّص تحليل **النّاقِد** الدلالي في المقابلة بين مقولتي الطبيعة والثقافة من جهة، وبين عالم الهنا (الإنس) والعالم الهناك (الآخر) من جهة أخرى، مستعينا في ذلك بتحليل الصور والتجسيدات في المستوى الخطابي للحكاية، مع إبراز تقييماته المبنية أساسا على القيم الإيجابية المسندة دائما إلى مقولة الثقافة بتجسيداتها المختلفة (السراية – السلطة – الحلاقة...)، والقيم السلبية المسندة دائما – أيضا – إلى مقولة الطبيعة بعناصرها المتعددة (الأرض – البئر – الماء – الجنّ...)، وأما في علاقة الإنس بالجن فقد بيّن تثمين الحكاية لعملية "الحصول على المعرفة" وإن كانت صادرة من العالم الآخر[3]، مع شرط اعتبار زمن التلقي ونبالة الاستخدام.

1 ينظر الفصل السابق (الثاني) من هذا البحث، ص142.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص195.

3 نفسه، ص196.

رابعا – وصف منهج تحليل "غزوة الخندق"[1]:

صنّف **النّاقِد** قصّة هذه الغزوة ضمن قصص البطولة، وقد تموضع تحليلها إلى جانب تحليل كلٍّ من الحكاية الخرافية "ولد المحقورة" – التي عالجها أيضا في دراسة أخرى بمقاربة مختلفة نوعا ما – الحكاية الشعبية "الإخوة الثلاثة" في المؤلف المعنون بـ "القصص الشعبي في منطقة بسكرة"، حيث تناولها نصوص هذه الثلاث بوسائل مصطلحية وإجراءات منهجية نفسها؛ لذا يصلح أخذه (تحليل الغزوة) كمثال نموذجي يُغني عن الاثنتين. وقد بيّن في تقديم منهجي (تمهيد) منطلقاته المفهومية ووسائله المصطلحية والإجرائية وهدفه المبتغى ومنهجه المتبع فيقول مثلا : " وسيكون هدفنا الكشف عن الهيكل البنائي للقصص، وبتعبير آخر البنية التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت خلف مختلف أشكال القصص موضوع الدراسة... وسيكون سبيلنا إلى ذلك اتباع منهج تحليلي تركيبي في نفس الوقت"[2] مدرجا إيّاها ضمن مجال الدراسة البنيوية بعنوان " البنية القصصية – دراسة بنيوية لنماذج من النصوص"، وبالرغم من هذا التحديد المنهجي فإنّ نظرة على الوسائل المستخدمة والإجراءات المتبعة تكشفت عن تنوع في الوسائل المستعان بها واستخدمها في نماذج متنوّعة ومختلفة، قد تتصل بالبنيوية بطريقة أو بأخرى، لكنّها لا تحتويها تحت مسمّى عام، مثل نموذج البنيوية الأنثربولوجية لستروس، ونموذج البنيوية السردية لتودوروف وجينيت، ونموذج البنيوية الوظيفية لرولان بارت، بالإضافة إلى نموذج السيميائية السردية لغريماس، ومن أجل استبصار وضعية هذا الأخير ارتأى البحث وصف منهجية تحليل نص الغزوة وصفا عاما، والتركيز على عرض نموذج غريماس، حيث يُمكن الاقتصار على خطوات التحليل المتبعة في المحاور التالية:

1– تفكيك خطاب الغزوة: قام **النّاقِد** بداية بمفصلة خطاب الحكاية في خمسة بنيات خطابية سمّاها أقساما سياقية كبرى، اعتبارا لطبيعتها الشفوية، وتمثلت هذه البنيات الخطابية في: الاستهلال – بداية القصة – المتن – النهاية – خاتمة[3]، ثم قام بتلخيص أحداث القصّة في جمل قصيرة

1 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي، ص137 وما بعدها.

2 نفسه، ص137.

3 نفسه، ص139.

–كان قد سمّاها حوافز في مواضع أخرى من التحليل –، بهدف حصر وحداتها الوظيفية وإعادة تشكيلها في بناء هيكلي يتصاعد من الوظيفة إلى المتتالية إلى المقطوعة؛ يسمح بالوصول إلى عناصرها الداخلية ومحايثتها، وعبر تتبعه لخطوات العملية الاستقرائية تشمل مجموع هذه الوحدات، يصل **النّاقِد** إلى استنباط النماذج التي خضعت لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها، والمتمثلة خاصة في نموذجي نظام الشخوص، وبنية الفاعلين – أو الأدوار[1]، كما يسمّيها؛ مبرزا في أثناء ذلك علاقاتها المورفولوجية والتركيبية والدلالية.

2– ملخص غزوة الخندق: لخّص **النّاقِد** مضمون الغزوة التي، في بنية عامة تبرز شخصية "عمرو بن ود العمري" كحاكم لمكة يؤذي محكوميه "المسلمين" خاصّة، وكيفية تصدي النبي "صلى الله عليه وسلم" لجبروته، لتنهي القصّة بقتل الحاكم الظالم وانهزام جيشه في قتال المسلمين بعد هجرتهم إلى المدينة[2]. ثم يصف مضمون "الاستهلال" الذي يحوي تمهيد الرّاوي – راوي الغزوة – جمهورَه لتلقي أحداث قصّته، وبعدها يصف مضمون "بداية القصّة" والتي مثّلت – حسبه – وظيفة الشر الرئيسي[3]، التي تفتح علاقات المتن وتحوّلاته الهادفة إلى إزالة هذا الشر، في نهاية القصة.

3– تحليل متن القصّة: نتج عن تتبع المسار السردي لمتن الغزوة تقطيعه إلى أربعة مقطوعات، وتشكيل كل مقطوعة من متواليات وظائفية وتعاقدات فيما بين شخوصها، حيث تمّت جدولة مضمون كل مقطوعة في جدول من عدّة أعمدة، يضمّ كل عمود منها حدود متتالية وظائفية تتوضّح من خلالها علاقات الاستتباع والاقتران الرابطة فيما بين المتواليات، والمرموز لها بأسهم في ترسيمة جدولية معقدة نوعا ما، واستقل تحليل كل مقطوعة من المقطوعات الأربعة عن الأخرى[4]، ومن أبرز ما تمّ تناوله ما يلي:

1 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص139 وما بعدها.

2 نفسه، ص141.

3 نفسه.

4 نفسه، ص142.

أ- تحليل الوحدات الوظيفية المسندة(*): من بين النماذج التي تمت الاستعانة بها في تحليل المسار السردي وتنظيم انتقالاته أو تحولاته نموذج "غريماس" الذي مَوْضَعَ **النّاقِد** كينونته في مستوى القيم الدلالية، حيث قام بترتيب التعاقدات الحادثة بين الشخوص حسب قيم الإيجاب والسلب، وتتبعها لاستنتاج السياق التطوري في المقطوعة، مجسّدا إيّاه في صيغتين رياضيتين من طبيعتين تتابعية وأخرى تناسبية[1]، فالصيغة التتابعية للمقطوعة الأولى – مثلا - جاءت بالشكل التالي:

$$ع1^{+} > ع2^{-} < ع3^{+} > ع1^{-} < ع2^{+}$$

حيث مثلت مجموعة موجهة من التعاقدات في صيغ سالبة وأخرى موجبة، اكتشف من خلالها **النّاقِد** تعادل التعاقدين (أ) و(ب) بهذا الشكل:

$$ع1^{+} > ع2^{-} \approx ع1^{-} < ع2^{+}$$

ولفهم هذه الصيغ المبهمة، يُوضح بأنّ التعاقد (أ) قد مثّل العهد الذي أخذه (عمرو بن ود العمري) على نفسه بقتل كل من يقف أمام بيته، كاتبا ذلك على باب بيته، أمّا التعاقد (ب) فيمثل العهد الذي أقامه مع الأعربي حين استدان منه وتعهد برد الدين بعد العودة إلى البيت، وتعادل هذين العقدين هو ما سيحدث المواجهة بين شخصيتي "عمرو" و"الأعرابي"، حيث بموجب العقد (أ) سيتعرض الأعرابي للقتل، وبموجب العقد (ب) على عمرو أن يلغي العقد (أ) ويتقبّل وقوف الأعرابي أمام بيته ليحفظ عهده، وهو ما لم يحدث إلا بعدما تتدخل شخصية الرسول ﷺ وسيطا عدلا بينهما، جابه ظلم عمرو وأجبره على دفع ما عليه للأعرابي[2]، ليرضخ الأول لذلك.

(*) استنادا إلى تصنيف رولان بارت بين وظائف أساسية وأخرى فرعية، يميّز النّاقِد بين نوعين من الوحدات في المتوالية الواحدة فهناك: الوحدات الوظيفية الأساسية: (التعاقد/ تنفيذه أو نقضه)، و(تلقي المساعدة/ مواجهة /اختبار)، و(شر/ وساطة/ إزالة الشر)، والوحدات الفرعية: (استعلامات/ معلومات، خروج/ عودة).

1 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص145، 146.

2 نفسه، ص142.

أمـا صـيغة المقطوعـة في وضـعها الاسـتبدالي أو اللاسـياقي، فتظهـر تقابـل التعاقـدين (أ) و(ب) في الشكل االتناسبي التالي[1]:

$$\frac{ع2}{ع2} = \frac{ع1}{ع1}$$

بمعـنى وجـود تقابـل بـين (ع1 و عَ1) وبـين (ع2 وعَ2) أي بـين التعاقـد الواحـد في صـيغتيه السـالبة والموجبـة، حسـب الصـنف الـدلالي (س **vs** مـاليس بـ "س")، وبموجـب هـذا التقابـل تتوضّـح الطبيعـة الدلاليـة المزدوجـة للبنيـة السـردية للتعاقـدين (أ) و(ب)، بخـلاف بنيـة التعاقـد (ج) (=ع3) ذات البعـد الواحـد، الـتي تتمظهـر في متتاليـة اختباريـة منفـردة لا صـيغة سـالبة لهـا (تلقـى مسـاعدة/ مواجهـة/ انتصار)[2]، موجّهة لتعطي للقصة طابعها التاريخي، كتوالٍ من الأحداث.

وبالرجـوع إلى صـيغة التعـادل التتـابعي الكلـي للمقطوعـة – والمثبـت أعـلاه – يتوضّـح أنّ طرفيهـا قـد عـبّرا عـن التقابـل بـين الوضـعيتين الافتتاحيـة والختاميـة، وبمقابلـة مسـاريهما بالمقولـة الزمنيـة الخطّيـة الماقبـل/ المابعـد تمكّـن النّاقِـد مـن تجسـيد مسـار بنيـة التحـول العـام في المقطوعـة الأولى في نمـوذج تناسـبي بالشكل التالي[3]:

$$\frac{\text{ماقبل}}{\text{مابعد}} \approx \frac{\text{وضع معكوس}}{\text{وضع طبيعي}} \approx \frac{\text{نقص}}{\text{قضاء على النقص}}$$

وفي قـراءة مزدوجـة لدلالـة التناسـبين التركيـبي والاسـتبدالي، باسـتعارة مقـولات غريمـاس، يسـتنبط **النّاقِـد** مـن الأوّل أن اسـترجاع القـيم الأصـيلة الـتي انتفـت في مجتمـع اللاقـانون هـو مـا يسـمح بأن يسـود القـانون مـن جديـد، ومـن الثـاني علاقـات التبـادل مـا بـين نظـامي العـالم الـدلالي الفـردي والاجتمـاعي، باعتبـار القصّـة مظهـرا للعلاقـات الموجـودة علـى مسـتوى القـيم الجماعيـة، و"مـا هـي إلا تجسـيد، لـه

1 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص196.

2 نفسه، ص146.

3 نفسه، ص147.

خصوصية، لبعض البنيات الدلالية التي تكون سابقة على الخطاب الاجتماعي، ومترددة فيه"[1] ليتحدد له في خطوة أخيرة الهيكل البنائي للمقطوعة الأولى بتواجد ثلاث مجموعات وظيفية تشترك في بنية اتصال أو تبادل واحدة، حيث تقوم هذه البنية – أساسا – على عملية انتقال شيء معيّن وفق نمط معيّن، ومن الأشياء التي يمكن نقلها حدّد **النّاقِد** ثلاثة وهي[2]:

- رسالة (إبلاغ)،
- أو ملكية،
- أو قدرة،

مقابلا إيّاها بثلاثة أنماط دلالية على التوالي هي: المعرفة، والقدرة، والإرادة، لتعبّر في مجموعها عن مسار القصّة الذي بدأ بعملية استلاب لحرية التصرف أعلنها عمرو بن ود على مجتمع مكّة، ثم انتقال إرادة التصرف في الملكية الخاصة حينما امتنع عن رد دين الأعرابي، وأخيرا انتقال قدرة على الفعل حينما أجبره الرسول (ﷺ) على ردّ الدين[3]، كما سبق واتضح.

ب- نظام الشخوص وبنية الأدوار: من خلاله تحليل العلاقات فيما بين الشخوص المسندة إليها الوحدات الوظيفية في انتقالها بين المجموعات الوظيفية (المتتاليات) يعمل النّاقِد على استنباط صيغة تواجد هذه الشخوص وتشكيل بنية نظامها، لينتقل بعد ذلك لاستنباط الأدوار الفاعلية في مجموعها تلك التي تقف وراء حركية الأحداث ومحمولها الدلالي، لتشكيل نموذج البنية الفاعلية في كل متوالية، ثم في نهاية المقطوعة يستنبط بنيتها الدلالية العامّة[4]، والتي تلخّص علاقات الأدوار الفاعلية في مستوى الحكاية ككل.

4- المدلول الاجتماعي للبنية القصصية: يُمثّل هذا العنصر في تحليل النّاقِد –كما سبق ولوحظ – مرحلة الشرح؛ حيث وبعد الانتهاء من إجراءات التحليل السردي بتطبيقاته المتنوّعة

1 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص148، وفي الأصل: غريماس: sémantique structurale، ص208.

2 نظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، 149.

3 نفسه.

4 نفسه، ص150 و153 و155.

ووسائله الإجرائية والاصطلاحية التي جاءت بسبب هذا التنوع في حالة تضخم مفرط، وهو ما سمّاه بالتحليل في مرحلة الفهم، ينتقل **النّاقِد** في مرحلة ثانية سمّاها بمرحلة "الشرح" إلى تحليل نص الغزوة في علاقة بنائه الدلالي بالبناء الاجتماعي الصادر عنه أو المتداول له، متجاوزا بذلك المحايثة الداخلية إلى تأويل محيطه الخارجي وبيئته السوسيوثقافية، هادفا من خلال ذلك الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية للعالم المعبّر عنه في النّص[1]، جاعلا من عناصر التحليل التكويني والقراءة الاثنو الأدبية بتوسعهما وتعمقهما في الدلالات الخفية والوعي العميق رديفا للتحليل المحايث ومكملا لما قصر عنه، في تركيبة منهجية مزجية لم تنجو من النّقد؛ نظرا لما أحدثته من شروخ في مستوى البناء المنهجي المستقل، والإخلال بالعمليات التصنيفية القائمة على هذا النوع من الاستقلال، كما سيأتي التفصيل فيه في آخر البحث.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص196 – 200.

خامسا – وصف منهج تحليل قصتي كرامات الأولياء الصالحين[1]:

عالج **النّاقِد** ضمن هذا النوع من القصص – في فرعيه الرسمي والشعبي بحسب تصنيفه – قصتين اثنتين مثّلت الأولى منهما قصّة "الشيخ البودالي خديم سيدي عبد القادر" ومثّلت الثانية قصّة "من كرامات سيدي أبي مدين شعيب"، متتبعا في ذلك مستويين من التحليل بدأ فيهما بالمستوى المحايث ليصل من خلاله إلى استكشاف المكونات الداخلية للبنية السردية، وأنهاهما بالمستوى الخطابي التلفظي ليقوم بمقارنة – تناصية – فيما بينهما، هادفا من خلالها إلى تحديد طبيعة نمطي القصتين –كما بيّن – ثم معرفة وظيفة كلّ منهما، ومكوّناته في الحبكة القصصية، وقد يتوضّح ذلك فيما يلي:

1– تحليل البنيات الداخلية: ابتدأ النّاقِد تحليل البنيات الداخلية بتقديم ملخص عام أبرز من خلاله أهمّ الحالات والتحولات التي ميّزت مسار القص، ثم مر بعده إلى تحليل متن القصة، وتشكيل نظامها العام متدرّجا في ذلك عبر ما يلي من عناصر:

أ. النظام السردي العام: ويتم ضمنه تفكيك القصة إلى مركبات، فمثلا قسّم القصة الأولى إلى ستّ مركبات (استهلال عام – افتتاح – قصة–مدخل أولى – قصة–مدخل ثانية – قصة رئيسية – نهاية – اختتام) ثم قام بعملية الوصف المضموني، وطريقة الراوي في تقديمها، أمّا القصة الثانية فاعتبارها "أحدوثة بسيطة" ولخص مساره في شكل الصيغة التتابعية التالية[2]:

– وضع أولي – انقلاب ← اضطراب – التخلص من الاضطراب.

ب. المسار السردي لقصتي المدخل الأولى والثانية: قام فيه بتحليل الموقف الافتتاحي للقصة –أو ما سمّاه – هنا – بالمدخل الأولى – تحليلا داخليا باعتباره ملفوظا سرديا، مستخدما العمليات على البرامج السردية ليميّز فيها ما بين البرنامج الرئيسي والبرنامج الموازي له، وهو الذي مثّله

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص35 وما بعدها.

2 نفسه، الصفحات 35، 41، 42.

في مسار سردي تأويلي خاصّ بمتلقّيي الخطاب، أولئك المؤمنون بعقيدة عبادة الأولياء – كما وصفهم –، ثم إبرازه للكيفية التي تحوّل من خلالها موضوع القيمة من صفة المادية –كشيء واقعي يتقبله العقل والمنطق– إلى صفة القيمية – في كرامة تتجاوز العقل والمنطق–، أما المسار السردي للقصة–المدخل الثانية، فركّز في تحليله على وظيفة الانتقال المكاني "السحري" الذي هو أداة خرافية في الأصل[1]، يبدو بأنّ أدب الكرامات قد استفاد منه ليقنع المتلقي بمعقولية هذا التحول إلى ما فوق الواقع الملموس، بما أنه قد آمن في مرحلة من حياته بسلطة السحر.

ج. المسار السردي للقصة الرئيسية: بالنسبة للقصة الأولى تم تحليل مسارها باستخدام إجراءات البرامج السردية وآلياتها، واكتفى من خلالها **النّاقِد** برصد الأساسي منها، مع تنبيهه إلى سياقها الفرعي (الاستعمالي – الذرائعي)، كما عمل على إبراز البنية الجدلية في موضوع القيمة المتنازع عليه "زوجة البودالي"، ليص إلى عملية التفسير التأويلي بناء على وظيفة التعاقد بين الشيخين "البودالي" و"الولي الصالح"[2] فالأول "خديم" الثاني وتابعه الذي فرّط في ثروته إخلاصا له.

وأما القصة الثانية، فمثلت في مجملها قصة رئيسية، وتم تقديم تطور مسارها السردي عبر متوالية من الملفوظات السردية المجسدة في الصيغة التطورية التالية: موقف افتتاحي – اضطراب – تحوّل – حل – موقف ختامي، واصفا إياها بـ"جمل ملخصة"، ثم تحليلها بالعمليات على البرامج السردية، ليتجلى تعبيرها عن برنامجين سرديين رئيسيين، مثلا مرحلتي انتقال الشخصية التي تخلت عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية وانتقلت إلى حياة الزهد والتواصل مع الطبيعة والحيوان حيث الطمأنينة النفسية[3]، والرقي الروحي التي تسعى إلى بلوغه الشخصيات المتصفة بالكرامة.

2– الدراسة المقارنة: شملت المقارنة عناصر سردية بنائية كما شملت عناصر دلالية خطابية، وقد تلخّصت لديه في جداول كالتالي[4]:

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص37 – 39.

2 نفسه، ص30-41.

3 نفسه، ص93، و41-42.

4 نفسه، ص43 – 45.

1) جدول العلاقات البانية وتشكل الفعل القصصي: وازى فيه علاقات الشخوص (توافقية – تضادية)، وتحولات الفعل القصصي (تهييئ – تأزيم – تشكيل – حلّ).

2) جدول الشخصيات المسند إليها الفعل القصصي: تناول فيه عناصر مختلفة لا يقتصر فيها على بنية واحدة كالبنية الفاعلية أو الدوائر الشخوصية – مثلا –، فبالإضافة إلى البطل، والمساعد، والخصم، هناك شخصية الحَكَم، والشخصية الثانوية.

3) جدول متعلق بالوسط الذي يجري فيه الفعل القصصي: ضمّنه تصنيفات مختلفة للأمكنة (جغرافي – طبيعي – اجتماعي – حيواني – ثقافي) لم يتوضّح معها المعيار الجامع، كما كما هو الحال مع ثنائيتي الطبيعة والثقافة.

4) جدول المراتب التي ينتمي إليها القائمون بالفعل القصصي: (دينية – سياسية – (اجتماعية–الاقتصادية)).

5) إبراز "مظاهر التشاكل والتناظر في القصتين" لتمييز الخصائص المشتركة بينهما من الخصائص الخلافية[1]، حيث تنفرد الواحدة منهما بما لم تتناوله أو بما لم تجله الأخرى.

وخلاصة القول في علاقة القصتين فيما بينهما، يبيّن النّاقِد أنّهما جاءتا في شكل أدبي واحد ممثل – حسبه – لقصص "كرامات الأولياء الصالحين"، وهو الشكل الذي يحتوي صور وموضوعات تتجسّد أو تدور حول مواضيع: البيئة المحسطة بالشخصيات، والعقيدة المتمثّلة في عبادة الأولياء، وقضية المقدس والمدنس، والمثالية المترفعة عن مماديات الحياة البشرية، كما وضَح أنهما يتميزان بعضهما عن بعض في نشأتهما الرسمية والشعبية إذ تصدر الأولى عن ثقافة رسمية والثانية عن ثقافة شعبية، وأردف مقارنته تحليلا بنيويا تكوينيا ضمّنه تفصيلا عن نشأة الأدب الرسمي وعلاقته بالأدب الشعبي من جانب الأدوات الفنية[2] المستخدمة في كلا النوعين، لتتجلى الصورة البنية المنهجية للتحليل مزيجا – أيضا – من عناصر منهجية متنوعة تتوزع فيما بين مناهج نقدية مختلفة ومتباينة الأهداف، تضيف ورقة أخرى إلى منهج التركيب المنهجي، المعلن عنه السابق والمتجلي أيضا في ما سبق من تحليل.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص45.

2 نفسه، ص45 – 47.

سادسا – وصف منهج تحليل أسطورة "بسيشي وكيوبيد"[1]:

أو أسطورة "النفس والعشق" لأبولي دومادور، تُعدّ مصدر الحافز العالمي في الأدب المسمى بـ"الجميلة والوحش"، وقد اتبع **النّاقِد** في دراستها الخطوات المنهجية نفسها المتبعة في تحليل حكايات الليالي، مع وجود بعض الاختلاف من حيث تحليل "الصور والتجسيدات" كعنصر يستقل تحليله عن تحليل العناصر السردية بخلاف ما كان عليه في تحليل حكايات الليالي، حيث لم يتم تناوله في هذه الأخيرة إلا ضمن التعليق على مضامين المكونات السردية وأبنيتها الشكلية النموذجية، وكما تم تناوله في قصتي "كليلة ودمنة" أيضا حينما ضمّ إلى التعليق على مقولات "الحقول المعجمية" وما تبنيه فيما بينها من علاقات تضاد وتضمن.

وبداية تمت إعادة هيكلة بنية الأسطورة لتقسم إلى أربعة أنواع من القصص تتضمّن بعضها بعضا ومتسلسلة خطيا من القصة المدخل إلى القصة الأساسية التي تتفرّع هي الأخرى إلى قصتين فرعيتين أولى وثانية، وتتابعت خطوات تحليلها كالتالي[2]:

1 – القصة – المدخل: تلخّص تحليلها في تتبع نظامها السردي التطوري بآلية المقطوعة السردية القائمة على النموذج المرجعي، لتشكل مقطعا واحدا (اضطراب – تحوّل – حل) ثم تحليل نظام دخول الشخصيات (الممثلين) وبناءه على بنية أولية ثنائية تضادية (آلهة (فينوس)/ بشر (بسيشي)) لم تنحل إلا بظهور الوسيط (كيوبيد)، وهي "الوساطة التي فتحت المجال أمام استبدال جديد يسمح بظهور قصة أخرى في نطاق الأسطورة"[3]، ثم البنية العاملية التي تمّ تصورها وفق مشهدين سرديين موضوعا قيمتهما (تحدي الآلهة) و(العقاب)، وأخيرا تحليل النظام الدلالي من زاوية نظر تزامنية بالاستناد إلى المحاور الدلالية التي كشف عنها النظام السردي التطوري (طبيعة الكائنات (آلهة/بشر) / مصدرها(بحر/أرض)/ مصيرها(خلود/فناء))، تتميز هذه المحاور بالتقابل في مستوى بنيتها الداخلية من

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائر، ص76 وما بعدها.

2 نفسه، ص79.

3 نفسه، ص80.

جهة، وفي علاقتها فيما بينها من جهة أخرى والتي تشبه علاقة الجوهر بالصفة[1]، على حدّ تقدير **النّاقِد**.

2- القصة الأساسية: بدأ تحليله بتقديم ملخص برزت فيه الحالات والتحولات التي مرّت بها الشخصية، ومن ثم تقطيع القصة الرئيسية إلى قصتين فرعيتين (الزواج السري وهروب كيوبيد) و(متابعة بسيشي له واختبارات الوصول إليه)، وتم تحليل كل من القصتين بالمنهجية نفسها: النظام السردي المجسّد في المقطوعة بنموذجها المرجعي، ثم نظام دخول الشخوص (الممثلين)، ثم النظام الدلالي القائم على التقابل الرئيسي إلهي/بشري ليشكل كلا القطبين مقولة دلالية تنضوي تحتها مقولات دالة (ثنائيات دالة) في القصة الفرعية الأولى تمثيلا [2]، ليتمكن بعد ذلك من تشكيل البنيات العاملية للمشاهد الثلاث في الأولى والأربعة مشاهد في الثانية، ويصل في آخرها إلى استنباط قيم البنية العميقة وتجسيدها وفق مربع سيميائي للصدق (اختص به القصة الفرعية الأولى) والقائم على المقابلة بين الجمال الإلهي والجمال البشري، لينزاح عنه دون سابق تأويل ليضمنه مقولات الفكرة الفلسفية القائمة على ثنائية الروح/ الجسد، السر/الوهم، ويوضّح أنها " فكرة فلسفية عرفتها البشرية منذ أقدم العصور وعبّرت عنها العديد من الحضارات والثقافات، ومن بينها تلك التي أنتجت مثل هذه الأسطورة التي نحن بصدد تحليلها"[3] كما يؤكّد.

وعليه فما لوحظ على البنية العميقة في "الحمامة المطوقة" يمكن أن يعاد التنبيه إليه هنا، حيث تابع **النّاقِد** استعانته بالفكرة الفلسفية في تحليل المسار الغرضي للأسطورة أيضا؛ وقد بدا أكثر إقناعا – منه في الأخرى – حيث تجلّت استثماراته الدلالية في علاقتها بالفكرة الفلسفية المسيطرة على الوعي الفكري آنذاك، أما المسار السردي العام فقد بناه على أساس تعارض فيما بين الدورين الغرضيين الممثلين من قبل القطبين المتقابلين شخصية (بسيشي) في تجليتها لـ (الجسد البشري) من جهة، وشخصيتا (فينوس وابنها كيوبيد) في تمثليهما لـ (الروح الإلهية)[4] من الجهة المقابلة.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص81، 82.

2 نفسه، 84، 85، وبالنسبة للقصة الفرعية الثانية (ص87، 88).

3 ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص86، 87.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص89، 91.

وأخيرا قام **النّاقِد** بتحليل الصور والتجسيدات وفق الأقطاب الدلالية المركزية المستنبطة في التحليل السردي والمتعلقة بالقيم: إلهية/ روحية، وبشرية/ مادية، ووسيطة بينهما (عناصر الطبيعة والكائنات المنتمية لها، وبعض مراتب الآلهة الأقل شأنا والمرتبطة بالأرض) [1]، وحاول بيان انعكاس صيرورة القصة على بعدها النظمي من خلال وظيفة "التعرف"(*) الذي جاءت نتائجه محددة لمصائر الشخصيات الرئيسية في الأسطورة، وأحدث انقلابا أدى إلى توليد القصة الفرعية الثانية من القصة الفرعية الأولى، ومن ثم شكل حلقة وصل بين الوحدتين السرديتين، ثم أشار سريعا إلى البعد التداولي للغة السردية؛ ووظيفة الفعل بالقول التأثيرية على مصير الشخصية (بسيشي)؛ وأخير دور التحريك الموزع بين (فينوس) و(كيوبيد) والمنتج لسلسلة من أفعال المسار السردي وتأويل صراعهما الدرامي ضمن الثنائية الأنثربولوجية للنظامين الأموسي/أبوي [2] ثم تقييمهما إيجابا وسلبا.

هذا، وبعد دراسته لبنية الأسطورة قام **النّاقِد** بدراسة مجموعة من القصص تحت عنوان "المرأة في الحكايات المغاربية" أقامها على حافز "المرأة – الضحية"، بعلاقتها الدلالية بالحافز التي قامت عليه الأسطورة وهي الصلة التي تجلت – لديه – في "طبيعة الموضوعات والشخوص وكذلك العلاقات والقيم"[3] ليستغلها في تحليلاته المقارنة فيما بين بنية الحكايات وبنية الأسطورة مستعينا في ذلك بما تقرر لدى "ليفي ستروس"[4] وإبرازه للخصائص المشتركة(*) فيما بين هذين الجنسين الأدبيين المختلفين من جهة، وما يتميز فيه كل واحد منهما عن الآخر من جهة أخرى. أما فيما يخص تحليل بنية القصص الخرافية، فقد أعلن **النّاقِد** فيه عن استعانته بنموذج بروب الخطي (الترسيمة الوظائفية) لبيان "القواعد التنسيقية التي تحكم تركيب وحدات القصة"[5] وتماثلت منهجية تحليلها مع منهجية تحليل لمجموعات الحكائية الأخرى: الحكايات الخرافية، والبطل الملحمي.

---

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص92.

(*) التعرف – بالمعنى الأرسطي –كما يوضّح النّاقِد "يمثل انتقالا سارا ومرضيا أو محزنا وغير مرضٍ من وضعية جهل إلى وضعية معرفة".

2 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص94.

3 نفسه، ص104.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص112 – 114.

(*) حيث تبدو موافقته لتوجه "جوزيف كورتيس"، في تحليله الدلالي للحكايات الشعبية الفرنسية، بواستعانة كل منهما بما حدده "ليفي ستروس" من خصائص علائقية تقارب فيما بين بنية الحكاية وبنية الأسطورة باعتبار الأولى بنية مصغرة عن الثانية. كورتيس: le conte populaire، ص11.

5 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص104.

سابعا – وصف منهج تحليل حكايات "البطل الملحمي"[1]:

يقصّد بحكايات البطل الملحمي تلك المجموعة من الحكايات الخرافية الجزائرية والمغاربية التي تناولها **النّاقِد** ضمن حافز البطولة الملحمية، حيث تستأثر شخصية "البطل الباحث" باهتمام السّرد، بخلاف نوع آخر من الحكايات الخرافية تَمَرَكَزَ اهتمامها حول شخصية "البطلة الضحية"، حيث لا وجود لأبطال باحثين[2]، وقد توزّعت دراسة هذا النوع من الحكايات في مجموعة من المؤلفات أهمّها هذه الثلاثة المعنونة بـ "الحكايات الخرافية في المغرب العربي" والتي اهتمت أساسا بحكايات البطل الباحث، و"البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري" التي عالجت كلا النوعين حيث شملت على تحليل حكاية ضمن حافز "البطل البلحمي" ومجموعة من الحكايات ضمن حافز "البطلة الضحية" أما المؤلف المعنون بـ "البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري" فقد ضمّ إلى جانب قصص الكرامات مجموعة من الحكايات المندرجة ضمن حافز "البطلة الضحية" بالإضافة إلى أسطورة "النفس والعشق" المصدر الأساسي لهذا الحافز الأدبي العالمي. وسيتم تناول منهجية تحليل هذه الحكايات تباعا، وبداية مع حكايات "البطل الملحمي" التي ضمّها المؤلفان الأوّلان.

فبالنسبة للمؤلف الأوّل "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" فقد ضمّنه **النّاقِد** دراسة وصفها بالدراسة التحليلية في "معنى المعنى"، مصدّرا إيّاها بتعريف "عبد القاهر الجرجاني" في " دلائل الإعجاز": " نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.." [3]. وعلى الرغم من هذا التأصيل في النقد العربي القديم وعلوم البلاغة إلا أنّ منهج الدراسة لم يخرج عن الإطار الموسع لمشروع السيميائيات والموضح في قوله: " تأخذ دراستنا في حسبانها البحث الشكلاني والبنائي الذي أنجز في هذا المجال، والذي تعود ريادته لفلاديمير بروب Propp وكلود ليفي ستروس، وتمت متابعته وتطويره من طرف من جاء بعدهما من الباحثين من أمثال كلود برومونـد Bremond وأ.ج. جريماس Greimas وج.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي للمغرب العربي.

2 نفسه، ص67، 68.

3 نفسه، ص4.

كورتيس Courtès وآخرين"[1]. وهو ما سيتضّح بتتبع مراحل تحليله التي تناول فيها خمس حكايات خرافية اعتبرها من الموروث المغاربي، وهي: ولد المتروكة (أو ولد المحقورة)، ونصيف عبيد، ولونجة (أو بقرة اليتامي، أو زوجة الأب الشريرة)، ومحذوق ومحروش مع الغولة (أو ولد المرأة النابهة وولد المرأة المغفّلة)، وعمر الأتان، بالإضافة إلى الحكاية السادسة التي ضمّتها دراسة "البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري".

ونظرا لطبيعة تناول **النّاقِد** لهذه الحكايات فسيتم تقسيم وصف منهجيته على أربعة محاور، يتم في الأوّل وصف منهجية تحليله للقصص الثلاثة الأولى فعلى الرغم من تناوله المستقل لكل حكاية منها على حدّة فإنّ هذه الاستقلالية لم تمنعه من تتبع منهجية موحّدة الخطوات في الغالب الأعم، بالإضافة إلى ربطه فيما بينها بتحليل مقارن حدّد من خلاله تماثلاتها واختلافاتها، سواء في مستوى بنية المعنى أو مستوى البنيات الخطابية الشكلية، حيث تتمايز طرق تقديم الحوافز والصور والتجسيدات التي عمل **النّاقِد** على توضيح أبرزها في جداول مشتركة للمقارنة. ليتم الانتقال في المحاور الثلاثة الأخيرة إلى وصف منهجية تحليل كل حكاية من الحكايات الثلاثة المتبقية على حدّة، ومن ثم العمل على تلخيص أهم ما جمع بين هذه التحليلات المختلفة إن أمكن.

1- الحكايات الخرافية الثلاثة الأولى[2]: من أبرز المراحل التي تداول عليها تحليل الحكايات الخرافية الثلاثة (ولد المتروكة - ونصيف عبيد – ولونجة)، هي ما تضمّنته المحاور الستّة التالية[3]:

1. تقديم الحكاية: ملخص لكل حكاية
2. خطاب الحكاية: تحديد المتواليات والوظائف
3. انبثاق القصّة ونظامها: المدخل والرّئيسية والوسيطة
4. نظام الشخوص: العلاقات الشخوصية والأدوار الغرضية
5. معنى الحكاية: الدلالات الاجتماعية
6. التحليل المقارن: الصور والموضوعات

1 عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص4.

2 نفسه: الحكايات (ولد المتروكة ص25 وما بعدها)، و(نصيف عبيد، ص46 وما بعدها)، و(لونجة، ص63 وما بعدها)

3 نفسه، ص25 -94.

مع تجاوز هذه المحاور العامة، لبعض الاختلافات التفصيلية والخطوات الترتيبية التي تطلّبها التحليل الخاص بكل حكاية في استقلاليتها عن الأخريات، والتنبيه – أيضا – إلى أنّ التحليل المقارن لم يتم تناوله كعنصر مستقل إلا مع الحكاية الثانية "نصيف عبيد" ليستمر حضوره إلى تحليل الحكاية الثالثة "لونجة" فتتوسع بموجبه المقارنة من ثنائية إلى ثلاثية تضم الحكاياتِ جميعها.

إن المتأمّل لهذه المراحل المحدّدة أعلاه سيلاحظ البداية المعتادة للمحلل، حيث ينطلق في تحليله من مستوى خطاب الحكاية لتحديد المتواليات، والوظائف، وتشكيل البنيات النمطية للحكاية، بتقسيم هذا الخطاب كإجراءٍ أوّلي – مصرّحا به كما في تحليل الحكاية الأولى، أو مضمّنا كما في تحليله للحكايتين التاليتين – إلى بنيات حكائية كبرى (يسمّيها – أيضا – حوافز)، لينتقل بعد ذلك إلى تحديد وظائف كل بنية منها على حدّة، ومن خلال تتبعه لعمل هذه الوظائف في نص الحكاية يتمكّن من تصنيفها وتحديد مواضعها في مسار الحكي، وقد نتج عن هذا الإجراء تقسيم الحكايتين الأوليتين كل منهما إلى قصتين اثنتين: (قصّة–مدخل)، و(قصة–رئيسية)، وقصر الثالثة (قصة لونجة) على بنية واحدة (قصّة رئيسية)، وتجسيد كل قصّة من هذه القصص في متوالية من الوظائف أسفرت عن نوعين من المسارات، مسارات منفردة حيث يتمركز السّرد حول علاقة هيئة سردية واحدة بموضوع بحثها، ومسارات أخرى مزدوجة يبرز من خلالها ازدواج مسار البحث أو المغامرة، نتيجة وجود متنافسيْن حاملين لمشروع البحث نفسه[1]، كما بيّن النّاقِد واتضح في ترسيماته.

وقد يصنف المسار السردي في مسار بسيط بحيث يقتصر في تأليفه على مجموعة قليلة من الوظائف، مثلما هو حال مسار بنية القصّة–المدخل في الحكاية الثانية (نصيف عبيد) الذي تألّف من ثلاثة وظائف فقط (تهديد – تكليف بمهمة – اختبار تأهيلي)، كما قد يصنف في مسار مركب من عدّة وظائف متباينة تعبّر عن وضعيات مختلفة ومواقف محدّدة[2]، فتتمّ مفصلته بناء على ذلك.

وإلى هنا يكون **النّاقِد** قد أنهى المرحلة الأولى من التحليل أي مرحلة تفكيك وإعادة تنظيم شكل الحكاية بتحديده للوظائف والمتواليات وترتيبها في شكل البنية السردية ذات التمفصل الزمني الخطي، باعتبارها أبسط بنية مفصّل على أساسها بنيات الحكايات الثلاث، وحكايات مدونته في مجموعها.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص32.

2 نفسه، 40 وما بعدها.

بعد ذلك ينتقل **النّاقِد** إلى المرحلة التالية، والتي يعمل من خلالها على تتبع المتواليات الوظيفية لوصف الكيفية التي تنبثق بها هذه القصّص ونظامها المترتبة عنه، فيتناول كل واحدة من هذه القصص على حدّة، ثم كل وضعية من وضعيات القصّة الثلاثة على حدّة، ليتمكّن من خلالها تبيّن مراحل السردية وتقلبات الوضع بين البدء والختام، حيث عادة ما تكون النتيجة مختلفة فينقلب الوضع من مستقر إلى مضطرب ثم إلى مستقر أو مضطرب في وضعيته النهائية، وفي أثناء هذا التتبع السردي لا ينسى **النّاقِد** الإشارة إلى مواضع التشابه والاختلاف، كما هو الحال مثلا في وصفه للتضاد الدلالي بين وظائف القصة- المدخل في الحكاية الثانية[1] ووضعيتي الافتتاحية والختامية في القصة – المدخل للحكاية الأولى، والذي أقامه على أساس صراعٍ ثنائي بين عالمين: عالم بشري وعالم آخر (مخلوقات بشرية/ مخلوقات من العالم الآخر)، ووضح من خلاله أن وظيفتي "عقاب" في القصّة المدخل الأولى، و"الرغبة في الحصول على الطائر العجيب" في القصة المدخل الثانية، قد شكلتا الدافع إلى انبثاق القصّتين الرئيسيتين في الحكايتين الأوليتين (ولد المتروكة) و(نصيف عبيد)، ومثّلتا بذلك حلقة الوصل[2] لاستكمال السرد فيهما.

وفي أثناء تتبعه لنمو الفعل السردي القائم على وظائف الشخوص وصراعاتها في تنفيذ ما كلّفت أو تكفّلت به جلبا أو إنقاذا، يتعرّض **النّاقِد** إلى طبيعة العلاقات المتبادلة فيما بين شخوص القصّ، كالعلاقات الخلافية التضادية المؤسّسة لنظام الشخوص بمحاوره الدلالية، كالمحور الذي جمع بين شخصيتي الملك والعفريت في القصّة الأولى (ولد المتروكة) نتيجة العقد الذي فرضه العفريت على الملك، وهو ألا يبوح هذا الأخير بمكان العفريت المتتبّع من قبل السحرة، ونشأت بموجبه ثنائية وظيفية من صنف فارض/ مفروض عليه، أو المحور الذي جمع بين الملك (الكاتم لسر العفريت) والسحرة (الباحثين عن العفريت) نتيجة تهديد الأخيرين له، والذي تمفصل في ثنائية وظيفية من صنف مهدَّد/مهدّد[3]، وقد يتطوّر هذا النوع من المحاور ذات الوظيفية الجزئية إلى محور رئيسي يعبّر عن تضاد عام يضم مجموعة من شخوص القص في مقابل مجموعة أخرى، كالمحور المقابل بين شخصيات العالم البشري وشخصيات العالم الآخر، المذكور أعلاه، أما تتبعه لعلاقات المساهمين في الفعل فيما بينها فقد

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص53.

2 نفسه، ص27 و53.

3 نفسه، ص26.

تجلّى في تحليله للحكاية الأولى، حينما جعل الملك مرسلا، وابن المتروكة فاعلا، والأم والغولة والشيخ مساعدا، والزوجة الأولى وولداها وإخوتها المعارض لمشروع جلب ابن المتروكة الدواء لأبيه الملك[1]، لتتشكل بذلك بنية الفاعلين وتتمركز حول مغامرةجلب ابن المتروكة للدواء، إثباتا لقدرته وتحقيقا لمكانته العائلية الملكية.

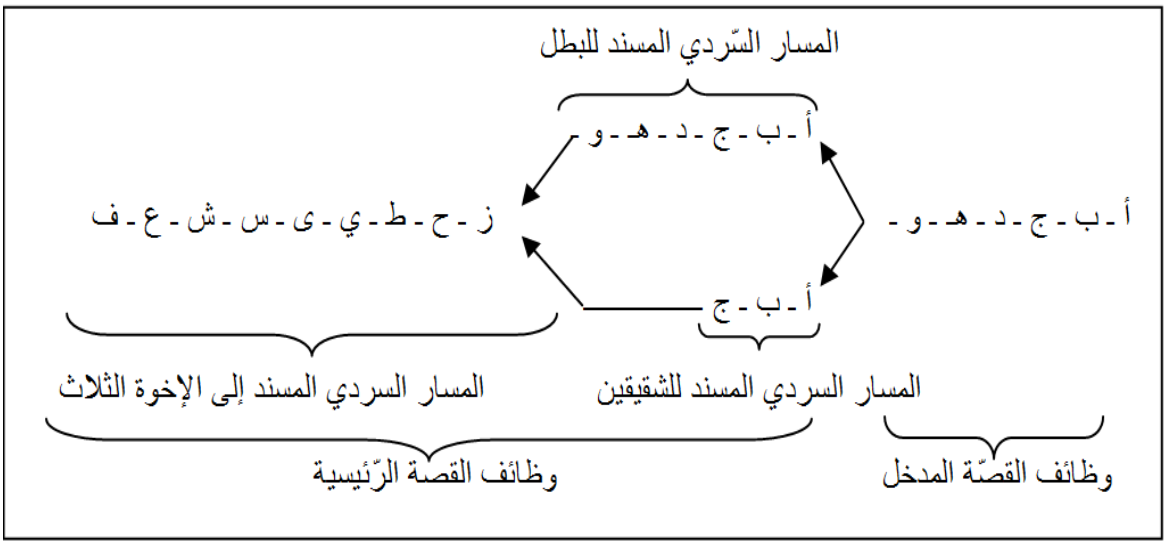
وأمّا ما ميّز تحليل هذه الحكايات عن سابقاتها، بصفة ما، هو تداخل التحليل الدلالي القيمي للصور والتجسيدات والأغراض والسلوكات، مع التحليل السردي للوظائف والمسارات السردية خاصة مع الحكايتين الأوليتين؛ لأنه بالنسبة للحكاية الأخيرة قد لاحظ فصل ما بين التحليلين باختصار الأوّل منهما والتوسع في الثاني، مع تضمّن التحليل الأخير لإجراء المقارنة فيما بين الصور والتجسيدات الخطابية في الحكايات الثلاثة، وقد أسهم ذلك في إبراز ثنائيات مختلفة الأبعاد سرديا ودلاليا كتلك المعبّر عنها في ثنائيات: العالم البشري/ العالم الآخر، قصر/ مدينة، مغلق/ منفتح، بثْ/تلقٍ، مسيطر/ خاضع، أب/أبناء، حب/احتقار، سلبي/ إيجابي، والتي تتشابك فيما بينها لتنسج رسائل الحكايات التي تدور – حسب **النّاقِد** – حول: إقناع المستمع بمقولة انتصار البطل الفرد على قوانين المجتمع الجائرة، إذا ما اعتقد بإمكانياته واستخدم مواهبه[2]، وهو ما كان يثبته للشخصية الرئيسية في كل حكاية يقوم بتحليلها.

في نهاية تحليله الذي تتبع من خلاله المسارات السردية والغرضية حاول **النّاقِد** تجسيد هذه المسارات في ترسيمات خطّية وجداول توضيحية لبلورة الصورة العامة لها في نسيج الحكاية، ومن أمثلة ذلك الشكلان التاليان اللذان استخدمهما في تحليل حكاية "ولد المتروكة" حيث جسّد في الأول منهما خطاطة المسار السردي العام الذي تتبعته الشخوص الرئيسية المساهمة في نمو الفعل القصصي الذي دار حول جلب الدواء للأب "الملك" من مملكة الجنّ، وجسّد في الثاني جدولا للتنظيم الغرضي والسردي المشترك بين هذه الشخوص، مبرزا بعض التفاصيل التي وضّح بها الرموز المبهمة في الخطاطة الأولى.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص26.

2 نفسه، ص31، 32.

- **الشكل الأول**: ترسيمة المسارات السردية المنجزة من قبل الشخوص المساهمة في الفعل القصصي في حكاية "ولد المتروكة" والتي جسّدها **النّاقِد** في الشكل التالي[1]:



حيث يتضّح من هذا الشكل التجريدي (أعلاه)، المسار السردي العام الذي أنجزته الشخوص بداية من تنقلهم (مجتمعين) من مملكة أبيهم بحثا عن الدواء له، وهو المسار الذي أطّرته وظائف القصة المدخل، وصولا إلى نقطة افتراقهم في نهايتها وبداية القصة الرئيسية، حيث افترق البطل عن شقيقيه واستكمل كل منهم مساره الفرعي فابن المتروكة وحده والشقيقان معاً، ليتضح الفرق بينهما في كمّ الوظائف المنجز، حيث تجاوز البطل شقيقيه بمواصلة بحثه عن الدواء ليجده في مملكة الجنّيات بخلافهما حيث توقفا عن البحث عملا بنصيحة أخواهما، ثم يعود هو إليهم ليلتقوا مرّة أخرى ويواصل الجميع العودة إلى مملكة أبيهم[2]، وسيتضّح من خلال الجدول التالي ما الذي حدث في هذا المسار الأخير من القصّة الرئيسية، وما جسّدته الشخوص من أدوار غرضية في مسيرتها نحو تحقيق أغراضها، وكذلك العلاقات المنطقية التي ربطت فيما بين متتاليات الوظائف[3]:

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص37.

2 نفسه (شرح المسار الوظائفي)، ص26-36.

3 نفسه، ص38، 39.

الوظائف	ز ← ح ← ط ← ي ← يَ ← س ← سَ ← ع ← ف								
الأغراض	خدعة	تهديد	انقاذ	الوصول خفية	ادّعاء	اكتشاف البطل المزيف	اكتشاف البطل الحقيقي	اعتراف	زواج
الأدوار الغرضية	الشقيقان البطل النائم البطل	الأسد الغابة البطل	الشيخ الحكيم التجربة البطل	مظهر البطل أخلاق البطل حقيقة البطل	مظهر الشقيقين أخلاق الشقيقين حقيقة الشقيقين	أميرة الجنّ الاختبار الشقيقان	أميرة الحنّ الاختبار البطل	الملك الحاكم البطل	البطل الملك أميرة الجنّ
العلاقات	تضادّ / وساطة / استبدال ..... قضاء على التضادّ (التوحّد)								

المسار السردي والغرضي المشترك بين الأخوة الثلاثة الخاص بالقصّة الرئيسية[1]

ليتضح تعرض البطل لمجموعة من المضايقات من قبل الإخوة قبل وصوله إلى مرحلة الاعتراف بإنجازه وبطولته والتتويج بالزواج من أميرة الجنّ.

وقد وضّحت الخلاصة البنائية للمحلل على أن النظام العام في الحكايات دّل على " أنّ استثمار المعنى، في كل وحدة سردية، مهما كان مستواه، محكوم بثلاثة مبادئ: التضاد – الوساطة – الاستبدال ... حتى ... تظهر الحكاية كمجموعة من الاستبدالات لأنوّية دلالية أو لموضوعات ولأدوار غرضية .. تتابع على شكل ثنائيات "[2] توضّحت في الأشكال التي قدّمها.

وكما هو ملاحظ فإنّ الخلاصة لا تختلف عن هدف المشروع السيميائي الداعي إلى تعميم المختلف في بنية محددة بنظام معيّن، وإن غاب عنه المفهوم الغريماسي للبنيتين الفاعلية والعميقة بمربعها السيميائي، وإذا ما تم تناول بنية جدول التنظيم السردي والغرضي هذا، ومقارنتها مع شكل المقطع

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص39.

2 نفسه، ص40.

المرجعي المعتمد في تحليلاته السابقة، يمكن ملاحظة بعض المظاهر التي تميّز به تحليله الذي غلب عليه المنهج الوظائفي عن ذلك الذي هيمن عليه التحليل السيميائي الغريماسي، حيث لا يبدو الثاني إلا كبنية تجريدية ملخّصة لتمدد الأوّل، عمل من خلاله على إدراج الوظائف في بنيات أكثر عمومية، وتنظيمها في ترسيمة بحيث تبرز من خلال دينامية القص أكثر، بالتركيز على أبرز الحالات السردية وتحولاتها الرئيسية المجسّدة في مفهوم الصنف الوظائفي ومتواليته الثلاثية (نقص – اضطراب – حل)، بالإضافة إلى المزاوجة المصطلحية بين وظائف بروب وتحيينات غريماس عليها كالأدوار الغرضية، والترسيمة الاختبارية.

بعد مرحلة التحليل السردي، يتناول **النّاقِد** الدلالة الاجتماعية للحكاية في علاقتها بسياقاتها السوسيوثقافية، هادفا من ذلك إلى التعرف أكثر على دلالة بنية المعنى فيها[1] مستعينا بمقولات التحليل الأنثربولوجي (ستروس) والخطابي (كورتيس) المتمثلة في: البنيات القرابية، وأنظمة الحكم، والتنظيم المكاني، والصّور والتجسيدات، والأغراض (الموضوعات)، موزّعا قراءاته بين تحليل دلالي مستقل يتناول فيها بنية المعنى في مستوى الحكاية الواحدة، وتحليل مقارنٍ جامعٍ يُبرز من خلاله ما تتماثل فيه الحكايات من بنيات وصور وتجسيدات، وما تتمايز فيه من خلال طرق تقديمها المختلفة لهذه الصور والتجسيدات، أو ما تتبادله فيما بينها من مواضع الصمت والتصريح بموضوعات وأغراض، أو الإخفاء والتوضيح، أو الحضور والغياب، وغيرها من التفاصيل الشكلية للأماكن والفضاءات والصوّر.

ومن أبرز ما تماثلت فيه هذه الحكايات، هو قيامها جميعا على علاقات القرابة نفسها، والتي مهما تنوّعت صوّرها وتفرّعت تصنيفاتها، تعود لتلتقي في ثنائية تقابلية وفق نظامي الحكم البطريركي/والأموسي، ومفاضلة الحكايات بينهما – في بنية المعنى نفسِها أيضا – بتثمينها للأوّل على حساب الثاني، من خلال تقديمها "في البداية للنظام الأموسي كنظام قرابة ناقص، يعاني الخاضعون له من القلق ويتسبب في وجود وضع غير مرضٍ، أما النظام القرابي البطريركي فيقدّم من خلال نموّ القصة وعقدتها على أنّه هو المثالي والكامل، ويلعب الدور الأساسي في التحولات السردية، ويتعاظم دوره في مسار الحكاية، ويحتل في النهاية مكانته ويبرهن على فعاليته ونتائجه المثمرة، وعلى عدالته

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص44.

وأخلاقيّته"[1]. ومثال ذلك معاناة ولد المتروكة في القصة الافتتاحية مع نظام القرابة الأموسي وقلبه للوضع في نهاية الحكاية.

والأمر نفسه في تأطير الحكايات للبنيات القرابية وفق تنظيم مكاني معيّن، فقد تماثلت الحكايات الثلاث فيما يخص التنقلات المكانية للشخوص، بتحديدها بدقة مكان إقامة كل شخصية، وخط تنقلها، "وبالتالي نعثر على تعيينٍ لموضع كلّ حدث دالّ على علاقة بطريريكيّة أو أموسيّة."[2] بقول **النّاقِد**. وهو التعيين الذي كشف من خلاله أنّ الحكايات قد مَوضعت الصراعات فيما بين الشخوص في مجال العلاقات الأموسية، ما يعني أنّ هذا النظام قد احتوى عناصر فنائه. ثم قام – فيما بعد – بتمييز صنفين من الأماكن والفضاءات: فضاء التحولات المرضية الموسوم بالبطريريكية/ فضاء التحولات غير المرضية الموسوم بالأموسيّة، وبناء على هذا المحور الدلالي العام سيبرز أبرز التشابهات والاختلافات.

وفي محور أخير قارن **النّاقِد** فيما بين الحكايات الثلاث، من جانب استخدامها للصور المجسّدة للعلاقة محتوَى/ محتوي المعبّرة عن معنى "التجرّد" وارتباطها بالشيء موضوع البحث، ليستنج بعد مقارنة وتفصيل أن الحكايات الثلاث قد ربطت بين تردد صور "التجرّد" وموضوع الكشف عن حقيقة الشخوص، سواء جاء ذلك في شكلٍ صريح، أو إيحاءً بشكل ضمني[3]، ومن أمثلته أن رواية الشقيقين لأميرة الجنّ – في حكاية ولد المتروكة – قد عبّرت عن كيفية حصولهما على الدواء، وتجريد أم البنات لأشقاء البطل من ملابسهم – في حكاية نصيف عبيد – قد كشفت عن لعبهم لدور البطل المزيف، الذي يفشل في الاختبار، وكذلك اكتشاف حقيقة الأخت الشوهاء حين طلبت من أختها الجلوس على حافّة البئر لتمشط شعرها، وكانت تريد دفعها إلى أعماقه، في حكاية "لونجة".

ومع نهاية تحليله لكل حكاية لا ينسى **النّاقِد** أنّها نتاج نظام اجتماعي يمثله المجتمع المغاربي المتداول للحكايات، وينجز بموجب ذلك قراءته التأويلية ترتبط ما بين عالمي الحكايات الدلالي والتداولي.

1 عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص45.

2 نفسه، ص48.

3 نفسه، ص95-105.

2- حكايـة "محـذوق ومحـروش مـع الغولـة"[1]: تحكـي القصـة عـن صـراع دائـر بـين عـائلتي الأخـوين غـير الشـقيقين محـذوق ومحـروش مـع الغولـة الغاضـبة مـن قـل نعاجهـا، وقـد تناولهـا **النّاقِـد** تحـت عنـوان "العلامـات الـتي تحـدّد المصـائر" حيـث تمثـل العلامـات المرسـلة بـين طـرفي الصـراع متلـق/مرسـل أدوات الصـراع وبموجبهـا تكـون السـلطة في يـدّ مـن يمتلـك علـم العلامـات وقواعـده. ويمكن تلخيص خطوات التحليل في المحاور الأربعة التالية:

1. المسار السردي
2. العالم الدلالي للحكاية
3. دلالة الصور في الحكاية
4. نظام الشخوص

حيـث كانـت بدايـة التحليـل بتتبـع المسـار السـردي العـام للحكايـة، مـن أجـل الكشـف عـن العناصـر الأكثـر تـواترا كسـمّة مميـزة لهـذه الحكايـة، وقـد انتظمـت هـذه العناصـر في خطاطـة سـردية مـن وضـعيتين افتتاحيـة مثّلـت اسـتقرارا نسـبيا (تعـايش الـزوجتن المغفلـة والفطنـة)، وختاميـة مثّلـت اسـتقرارا نهائيـا (انقـاذ المصـائر البشـرية وتحسّـن وضـعيتها بالحكمـة)، وبـين هـذين الوضـعيتين هنـاك وضـعية وسـيطة عـبّرت عـن تحـولات أنتجهـا اضـطراب في الأوضـاع مثـل تصـدر موضـوع الغفلـة لمسـرح الأحـداث وغيـاب فاعليـة العقـل بالرغم من وجوده[2]، وهما الموضوعان المجسدان في شخصية المرأتين.

وقـد أسـفرت عمليـة التقطيـع المسـتندة لمعيـار تغـيّر أطـراف الفعـل القصصـي بـين الفاعليـة والجمـود، عـن جـدول مـن ثلاثـة أعمـدة، ضـمّ كـل عمـودٍ منهـا ثلاثـة متواليـات وظائفيـة ثنائيـة الحـدود، مثلـت معـاً النـواة الـتي تراكبـت حولهـا بقيـة الوظـائف المشـكّلة للحكايـة، وجسّـدت كـل منهـا صـيغة جهيـة رغبـت الشخصيات في اكتسابها أو تحقيقها، كما يوضحه الجدول التالي[3]:

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص95-105.

2 نفسه، ص100.

3 نفسه، ص100، 101.

الوظائف	مهمّة/ تنفيذها أو فشلها	مساءلة/ الحصول على المعلومات	بث علامة زائفة/ تلقي العلامة
التجسيد	إرادة فعل	رغبة معرفة	تحقق كينونة
الوصف	إرادة الشخصيات تغيير الواقع	تصرفها بناء على معرفة	تحقق إرادتها في الوجود

من بين هذه المتواليات التي شمّلت متن الحكاية في كليّته، اختص **النّاقِد** المتوالية الثالثة بالتحليل ممحورا إيّاها دلاليا في ثنائية قطبية: بث علامة زائفة/تلقي العلامة، هذا التلقي يتفرّع إلى قسمين فقد يكون تصديقا ومن ثم يقع المتلقي ضحية المرسل، وقد يكون اكتشافا لحقيقة الزيف ومن ثم فهو يملك نفسه. وقد اعتبر **النّاقِد** هذا النوع من الصراع هو أكثر ما يميّز حكاية " محذوق ومحروش" عن غيرها من الحكايات الخرافية، لقد جسّدت شكلا من أشكال اللعب بالعلامات[1]، الذي ومن أجل فهمه قام بحصر أهم الدلالات التي يمكن لنظام الحكاية السردي – في بعده الزمني التتابعي – الكشف عنها.

والجدول التالي يتضمّن ملخّص لأهم العناصر التي ارتكّز عليها التحليل[2]:

العملية	**بث العلامات المزيفة للسيطرة على الخصم**		
أطراف الصراع	**الباث**	**المتلقي**	**ردّ الفعل وطبيعته**	
المقطع الأوّل	الغولة	الزوجتان	المغفّلة: تصديق مطلق بفاعلية الفطنة: شك وارتياب دون فاعلية	سلبي
المقطع الثاني	الزوجة الفطنة	الغولة	عدم استجابة	إيجابي
المقطع الثالث	محذوق	الغولة	استجابة	سلبي

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص101.

2 نفسه، ص103.

لقد تمّ تضمين الجدوّل بأبرز مراحل المواجهة المحدّدة من قبل **النّاقِد**، وتبيّن من خلاله عودة نتيجة هذه المواجهة لصالح محذوق وعائلته، بفضل نباهته لرد فعل أمّه ومحاولتها الأولى في خلق علامة مزيفة للسيطرة على الغولة، وقيامه بمحاولة ثانية بمنع أخيه محروش (ابن المغفلة) من افشاء سر قتل النعاج إلى الغولة والقضاء على هذه الأخيرة[1]، فتتحقق بطولته ووجوده بإنقاذه لعائلته.

بعد ذلك تحوّل اهتمام **النّاقِد** إلى مستوى الصور للكشف عن دلالاتها، مقيما تحليله لها على مفهوم العلامة المعبر عن ثنائية مادة/ صورة والمجسّد في تمفصل مكاني محتوى/محتوي، فإذا ما تطابقت الصورة المحتوية بمادتها المحتواة فيها وصف العلامة بالصادقة، وإلا فهي مزيفة. وقد قام بحصر مجموعة منها في جدول حيث وسم العلامات الصادقة بالإيجابية مستدلا على وجودها في حدي طبيعة/ثقافة، بخلاف العلامات المزيفة التي وسمها بالسلبية لانتفائها من حدي طبيعة/ثقافة فلا هي طبيعية ولا هي ثقافية، ومن بين الإمكانيات التي أسندها لهذه الصور هو أن تمفصل موضوع القيمة في ثنائيات من قبل[2]: حقيقة/زيف، واقع/وهم، ذكاء/غباء، فطنة/غفلة.

بعد ذلك وفي خطوة أخيرة، تمّ تناول نظام الشخوص ملخّصا بنيّة التجلّي النّصي في تقابلين: باث/متلقٍ باعتباره طرفي الإرسال، وتلقي سلبي/تلقي إيجابي[3] باعتبار تقييم الإرسال هو سلبي إذا ما أبرز وقوع المتلقي تحت سيطرة الباث، بخلاف الإيجابي الذي يبرز تحرّر المتلقي منها وتحقيقه لوجوده المتميّز.

3- حكاية "أعمر الأتان"[4]: تناول **النّاقِد** هذه الحكاية منطلقا من الوظيفة الأساسية التي تمركّزت حولها التحولات السردية والمتمثلة في كيفية تطويع قوة حيوانية-إنسانية لخدمة المجتمع، وقراءتها دلاليا ضمن مقولة "البطل حامل الحضارة"، هذه القوة التي اتصف بها الفتى "أعمر" كان قد اكتسبها من رضاعته لـ"الأتان" بسبب وفاة أمّه ورفض أهل القرية تغذيته، ومن ثم سُمّي بـ"أعمر الأتان". وتتابعت خطوات تحليه وفق الترتيب التالي:

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص103، 104.

2 نفسه، ص104، 105.

3 نفسه، ص105.

4 نفسه، ص 106-121

1. تحديد الوحدات السردية: الوحدات الكبرى، والوظائف.
2. تحديد نظام القائمين بالفعل (الشخوص).
3. تشكيل بنيات الأدوار الفاعلية
4. تحديد نظام الأمكنة والعلاقات الزمنية
5. الدلالة الاجتماعية للحكاية

فبعد تثبيت نصّ الحكاية، قامّ **النّاقِد** بتقطيع خطابها إلى ستّة مقاطع تضمّنت ست وحدات كبرى مثّلت قصصا-حوافز، توزّعت الوحدات الوظيفية لاثنتين منها على الموقفين: الافتتاحي (قصّة ولادة البطل) والختامي (مكافأة البطل وتزويجه) [1]، وشكّلت في الأربعة الباقية الوحدة المركّبة لمتن "الحكاية الأم" معبّرت عن القضايا الأساسية التالية: النمو غير العادي للبطل واصطدامه مع أهل القرية، ثم مواجهة البطل لوحش "اللحيان"، ثم مواجهته للوحش "بوفخذان"، ثم مواجهته لوحش الغابة "الأسد"، فجعل **النّاقِد** خط سير البطل "أعمر" العنصر الوحيد الضامن لتكاملها، نظرا لتغيّر الشخصيات المتعاملة معه وأماكن وقوع الحدث، كما جعل من المجموعات الوظائفية لمتن القصص الأربعة مجموعة من الوساطات ذات طابع صراعي اختباري، فكل قصّة منها تحوي اختبارا رئيسيا ناجحا يؤكّد تحقق الفعل البطولي لـ"أعمر الأتان"، ومن خلال تتبع المسار التطوّري لهذا الأخير استخلص **النّاقِد** النموذج البنائي للحكاية ككل، مجسّدا إيّاه في بينة سردية خطّية كالتالي[2]:

وجود نقص (حياة الجماعة) ← توسط البطل (اختبار/نجاح) ← القضاء على النقص

مستنتجا من دراسة العلاقات فيما بين مجموعاتها الوظائفية، قيامها على "تكرار تراكمي" يسهل معه حذف وحدة من الوحدات الكبرى وإضافة أخرى، دون أن تتعرض بنية الحكاية للهدم الكلي نظرا لطبيعتها المنفتحة على ذلك. وفيما يخّص الطبيعة التكوينية للمجموعات الوظائف فقد بيّن تشكلها

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص110، 112.

2 نفسه، ص110-113.

مـن متواليـات ثنائيـة وثلاثيـة الحـدود، وتـرابط هـذه المتواليـات فيمـا بينهـا بثلاثـة أنـواع مـن العلاقـات (التضمّن، والتتابع، والتقاطع) مقدّما أمثلة عن استنتاجاته هذه.

وفي محـور ثالـث قـام **النّاقِـد** بتحليـل العلاقـات فيمـا بـين القـائمين بالفعـل (الشـخوص) في كـل مقطـع على حدّة، حسب دخولهم مسرح الأحداث، موضحا ذلك في ترسيمات ثلاثية الأبعاد، حيث مثّل[1]:

- بعدا المحور الأفقي علاقة التضاد الرئيسية بين الشخصيتين المتقابلتين،
- وبعدا المحورين العموديين (المائلين) علاقتي التخالف والتوافق اللتين يقيمها الطرف الوسيط مع كل شخصية من الشخصيتين المتقابلتين،
- وتلخّصت علاقات التضاد الرئيسية للحكاية ككل في المحاور الدلالية الستّ: الجنس، الحضانة، النّوع، القدرة، التسلّط، العقل

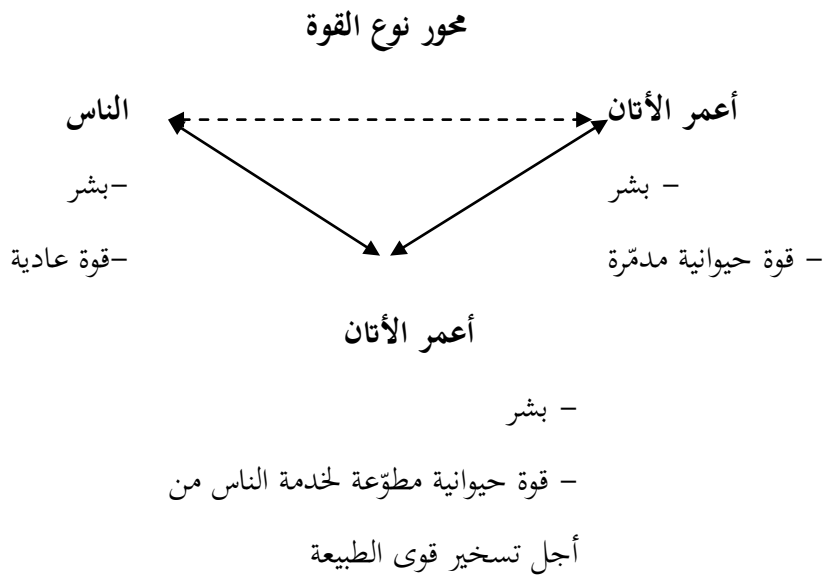
ليستنبط من مجموعها(*) البنية الشخوصية الشاملة متخّذا من "نوع القوّة" محورا رئيسيا لها، كما يبرزها الشكل التالي[2]:

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص112، 113.

(*) خالف الباحث "حمزة بسو" تعميم النّاقِد للصيغة الاختبارية على وحدات المتن الأربعة، باستثنائه للوحدة الأولى حيث رأى أن "قصّة "النمو غير العادي للبطل" لم يتعرض فيها البطل لأي اختبار رئيسي"، والفاصل بين الرأيين هنا تقديري، ويحتاج إلى شرح وجهتي النظر الغائبة عن السياقين، وقد تكون وجهة النظر أقوى في الأولى اعتبارا لفرضية أن البطل أثبت وجوده في المجتمع الذي أهمله فجعله يهتم لأمّره ويسند له مهمّة حضارية سامية، كما أنّ هذه الفرضية قد تنتقد من الطرف الثاني لغياب الإرادة أو عدم إعلانها، وهي مقدّرة عند الرأي الأول.

يُنظر حمزة بسو: **آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. محمّد عزو، جامعة محمّد لمين دباغين، سطيف، (الجزائر) السنة 2012-2013، ص131.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص113 - 118.



حيث قابل النّاقِد من خلال هذا الشكل الأوّلي فيما بين شخصية "أعمر الأتّان" كمخلوق بشري يملك "قوّة حيوانية مدمّرة"، وأهل قريته كقوة بشرية عادية، لا طاقة لها بمجابهة قوّته المدمّرة، لتفسر التحوّلات الحدثية البارزة في نهايتها على أنّ شخصية "أعمر" نفسه لم تكن سوى تجسيدا لوساطة بين القوتين، وأداة لتطويع القوّة الحيوانية الهائلة لخدمة الناس[1] والانتقال بهم من البداءة إلى الحضارة.

وأمّا المحور الرابع فقد لخّص **النّاقِد** من خلاله الأدوار الفاعلية التي قامت بتمثيلها الشخوص والقيم في المقاطع الستّة جامعا إيّاها في جدول، ومضيفا عليها بنية شاملة للحكاية ككل منسجمة مع بنية الشخوص في مستوى التحقق، حيث تلخّص موضوع قيمتها في "استخدام القوّة الحيوانية من أجل تسخير الطبيعة"[(*)]، وهو الموضوع الذي يبعث به المرسل (العالم البشري) إلى الفاعل (أعمر الأتّان) لكي يتّصل به ويحققه في (عالم الطبيعة) ، ولم يكن ذلك ليحدث لولا وجود المساعد المتمثلة مجموع

1 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص118.

(*) تأسست قراءة أولية لعلاقة البطل بموضوع قيمته من اعتبار المرسل مستفيدا من اتصالهما ومن ثمّ يحدد بـ(عالم البشر)، إلّا أن تحديد النّاقِد له بـ(عالم الطبيعة) غيّر من اتجاه القراءة نحو اعتبار (المرسل إليه) هو مجال نشاط البطل، وربما هذا التأويل الذي يناسب الحكاية الروسية. ينظر منطق السرد، ص39.

عناصر تمثل العقل والقوة والأدوات، والتي قلّلت من تأثير القطب المقابل لها والمتمثل في الضعف البشري[1]، وما الإنجاز إلا دليل على ذلك التغيير الحادث.

أمّا المحوران الخامس والسادس فقد جعلهما **النّاقِد** لتحليل العلاقات المكانية والزمانية في الحكاية ككل، فقابل بين نوعين من الأمكنة طبيعية/ ثقافية وجعل من الثاني مجالا تحويليا لمادة الثاني في صالح الإنسان، كما قابل بين نوعين من الأزمنة، فميّز زمن الرّواية عن زمن القصّ في ثنائية انقطاع/ استمرار حيث يقطع زمن الأحداث بسبب تدخلات الرّاوي وتعليقاته[2]، وقد بدت هذه الوسائل المستعارة من منهج التحليل البنيوي السردي – منهج تودوروف وجنيت خاصة – غير منسجمة تماما مع ما سبقها من تقنيات التحليل السيميائي المستند إلى مبادئ التحليل الشكلاني حيث تتباين معايير التقطيع من تلك القائمة على الزمنية التاريخية في صغيتها الثلاثية ما قبل/ الأثناء/ وبعدها الخطي باتجاهه الواحد، إلى تلك القائمة على المبادلة أو الحوارية فيما بين زمن السرد وزمن الرواية، وما يتبع ذلك من تفرعات ومتطلبات المواءمة المنهجية.

وأخيرا، وفي المحور السابع، تعرض **النّاقِد** إلى الدلالة الاجتماعية للحكاية في قراءة تأويلية، تلخّصت حول قصّة صراع الإنسان مع الطبيعة من أجل تسخيرها لخدمة أغراضه، مستدلا بواقع تداول الحكاية وظروفه مجتمعه[3]، المؤّثرة في وعيه ورؤيته إلى العالم.

4 – حكاية "الطّامة أم سبعة روس"[4]: دار سرد الأحداث في هذه الحكاية الخرافية حول بطولة فتى يتميا، كان قد خرج من بيت أبيه فرارا من سلوكات زوجة أبيه العنصرية التي كانت في مقابل احتفائها بابنها تحتقر ربيبها اليتيم، وقد تحققت بطولته في قرية غير قريته الأصلية وصل إليها خلال ترحاله وذلك عندما ساعد أهلها في قتل "طامة أم سبعة روس" كانت تسد الماء عنهم، وقد تتبع التحليل مسار الفتى البطولي ودلالتيه الاجتماعية والنفسية، في المحورين الرئيسيين التاليين:

1 عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص119.

2 نفسه، ص120.

3 نفسه، ص121.

4 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص95-111.

1. المسار السردي
2. والدلالة.

فأما **المسار السردي** فقد تم تفكيكه وإعادة تركيبه وفق عملية التقطيع الخطابي-السردي التي أنتجت جدولا من أربعة أعمدة تحوي العناصر السردية التالية[1]:

أ. **تقطيع الخطاب**: والذي أسفر عن وجود أربع متواليات تمهيدية، ووسيطة، ورئيسية وختامية.

ب. **وقائع القصّة** (تجلي الخطاب): والذي احتوى على جمل سردية ملخّصة لوقائع القصة، كتب بالدراجة الجزائرية.

ت. **البرامج السردية الأساسية**: وصف من خلالها علاقات الفصل والوصل بين ذات الفعل وموضوع قيمتها، في صيغ رمزية تستخدم لهذا الغرض، مثل: ف (ذ فا) => ذ حا U م ق. التي تعبر عن انفصال الأم عن معرفة ولدها من ولد ضرتها المتوفية، للتشابه الكبير بينهما، وهي المعرفة التي اكتسبتها بفضل نصيحة "الدبّار"[2] الذي أسسه النّاقِد كعامل مساعد، وكانت سببا في خروج ابن الضرّة من البيت.

ث. **الوظائف** (الأحوال – التحولات): في عمود الوظائف-الأحوال حدّد **النّاقِد** الوضعيات المختلفة بين الاستقرار النسبي في الوضعية الافتتاحية إلى التدهور في الوضعية الوسيطة إلى الاستقرار النهائي وتحسن الحال في الوضعية الختامية. أمّا في عمود الوظائف-التحولات، فقد فصل في تسمية الوظائف "البروبوية" الموزعة على هذه الوضعيات مثل : رحيل، نقص1، ...، إساءة (1) ونقص (2)، وساطة، قرار البطل، ...، القضاء على النقص (2) و(3)، زواج وارتقاء للعرش[3] في اختبار تمجيدي أخير.

ثم إن **النّاقِد** وبعد استكماله بناء جدوله المقطعي الملخص لوظائف الحكاية، قام بوصف مضمون المتواليات وما حدث فيها من تحولات سردية مستعينا بالعمليات المنجزة في البرامج الثانوية

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية ، ص95-98.

2 نفسه.

3 نفسه، ص98.

ذات البعد الاستعمالي، وعناصر الرسم السردي بكيفياته الجهية الأربعة، وترسيمة البنيات الفاعلية، ووصف ما بين هذه العناصر من علاقات.

أما في مستوى **الدلالة**، فقد تناول دلالتين رئيستين في محورين مختلفين هما الدلالة الاجتماعية وعلاقتها بالتنظيم المكاني للحكاية في محور أول، والدلالة النفسية في محور ثانٍ، مستخدما آليات التحليل الأنثربولوجي والتحليل النفسي[1]، مُنهيا بذلك تحليل هذه الحكاية الخرافية التي انتهت بانتصار شخصية البطل الذي عان بداية عنصرية أخرجته من بين أبيه.

وملخص القول في تحليل الحكايات الست أنّها قد جاءت جميعها مدرجة ضمن حافز "البطل الملحمي" والذي مثّلت دوره شخوص القصّ الرئيسية المسماة بـ"ولد المتروكة" و"نصيف عبيد"، و"لونجة"، و"أعمر الأتّان"، و"محذوق"، و"الولد اليتيم" قاتل الطامة أم سبعة روس، كذلك جاءت كلها مؤطّرة بالخطوات المنهجية نفسها، وما اختلفت إلا من حيث تعيين بعض الآليات السردية بتحليل مستقل عن غيرها؛ أي الأمر يخص خطة ترتيبية تستجيب لبروز أو هيمنة عنصر شكلي أو دلالي على حساب آخر نظرا للخصوصية التي يتميّز بها في خطاب الحكاية عن غيره. وإلا فمنهجية التحليل تستجيب للانسجام الذي يعمل **النّاقِد** على تكريسه – في مجموع مدونته – باعتبار مبدأ الخصائص المشتركة بين الحكايات إن في مستوى البنية أو في مستوى الدلالة، وأما ما تميّز به تحليله للحكايتين فقد ظهر تخلّيه في ما قبل الأخيرة أثناء القراءة الاثنو-أدبية عن الثنائية التقابلية أمومي/بطريركي، لصالح طبيعة/ثقافة، بخلاف تحليل الأخيرة الذي شمل المقولتين معاً.

ومن ثم برز مزج واضح بين آليات التحليل السردي البروبي (الوظائف خاصة)، وآليات التحليل السيميائي-السردي (ترسيمة الاختبارات الثلاث، ونظام الشخوص، والأدوار الغرضية، والبرامج السردية، والبنية الفاعلية، الوساطة، والصور والتجسيدات)، بالإضافة إلى التحليل الدلالي الاجتماعي والنفسي، والاثنو – أدبي المستند فيه إلى كورتيس وبرومونـد، وأنثربولوجيا ستروس، وهي المناهج والتطبيقات المختلفة التي كان قد أطّرها ضمن تطبيقات البحث الشكلاني والبنائي[2] في بداية دراسته.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص105-111.

2 نفسه، ص15.

ثامنا– وصف منهج تحليل حكايات "البطلة الضحية"[1]:

يقصّد بحكايات البطلة الضحية تلك الحكايات التي تركّز سردها على تتبع خطوات شخصية الأنثى المغلوبة على أمرها حيث لا وجود لأبطال باحثين ولا اهتمام بهم، كما سلف ذكره، وسيتم هنا تناول تلك المجموعة التي ضمّها دراسة **النّاقِد** " البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري" الموصوف في عنوان ثانوي بـ" دراسات حول خطاب المرويات الشفوية: الأداء، الشكل، الدلالة"، أما تحليل هذه الحكايات في ذاتها فقد عنونه بـ "الأنوثة المغتصبة دراسة في تجسيد المخيال الشعبي للأنوثة من خلال نماذج من الحكايات الخرافية المغاربية"[2] متباينة الصور.

وأمّا فيما يخص منهج تحليل هذه الحكايات، فهو لم يخرج عن الإطار المحدد سابقا، بطبيعته المزجية، وقد وصفه هنا – بمنهجية تستفيد من منجزات السيميولوجيا من جهة وعلم السرديات (Narratologie) [3] من جهة أخرى – معتمدا في طريقته للمزاوجة فيما بين منظورين اثنين، مبدأين مختلفين – متناقضين – يستند الأول منهما على المقارنة بين نصوص الحكايات للكشف عن ملامح تماثلها واختلافها وظروف نشأتها وتداولها وغير ذلك من معطيات التحليل وفق العناصر الخارج نصيّة، ويستند الثاني إلى عزل النّص عن تلك العناصر ودراسته بالتركيز على بنيته الداخلية وفقا لمبدأ المحايثة النّصية، والهدف المتوخى – دائما – محاولة بيان تركيبها أو تركيب بنيتها العميقة في بشاطتها وشموليتها.

وقد تتابعت خطوات تحليل النّاقِد للحكايات الثمانية الممثلة لنماذج الدراسة وفق المحاور التالية:

1- **تلخيص** رواياتها المختلفة في بنية كبرى مشتركة تمثل "وقائع القصة في المستوى الأكثر تجريدا وعمومية وشمولا، حيث لا يحتفظ إلا بالمعلومات الأهم والأوثق صلة بالموضوع والأكثر

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص115 وما بعدها.

2 نفسه، ص115.

3 نفسه، ص2.

جوهرية"[1] لتتشكل في أربع جمل إسنادية، تمثل بنيات تركيبية (المسند إليه – المسند – الوضعية) قائمة على سمة دالة إما عن حال أو تحوّل حيث أحاط الحالان بالتحويلين.

2- **تحديد المسار السردي العام**، بعملية تجريد الحوادث الأساسية في كل حكاية، من البداية إلى النهاية، ثم تتبع تطوره وفق ترسيمة بروب (17 وظيفة) منها، مع التنبيه إلى غياب وظائف المجموعة الوظيفية للاختبارات الثلاث، والمساهمة في تشكّل الفعل البطولي، وهو ما استنبط منه النمط الفرعي للحكايات الذي يحدد حافز "الأنوثة"[2] موضوعاً للنزاع بين النظامين الاجتماعيين المتمثلين في النظام الأمومي ومقابله النظام البطريركي.

3- تناول **الأدوار الغرضية** من زاوية علاقتها بالقيم المتصارعة في القصّة، والتي تتكفل بتمثيلها الشخصيات، بالعمل على "توزيع شخوص القصّة وأطراف النزاع المعبّر عنه عبر مختلف مراحل المسار السردي حسب الأغراض والقيم التي مثلتها"[3] في محاور قطبية تقابلية (معتدى عليها/معتدية) مثلا؛ مع إبراز الصفات المميزة لقطبي الصراع وموضوع النزاع، وتجسيدها أخيرا في نموذج.

4- دراسة **صور الحكايات وتجسيداتها**؛ بغرض "بيان خصوصيّة هذا الشكل الفرعي – البطلة الضحية – للحكاية الخرافية وأساليبه البيانية والبلاغية."[4] في قراءة دلالية لمستوى التجلي، أين تبرز دلالات الأنوثة المشتملة للخصوبة والحيوية المقترنتين بقيمتي الجمال والعطاء، والمحددة في ثنائيات قطبية: الأنوثة/الجسد، الأنوثة/الماء، الأنوثة/الثقافة، مع تكوين الصور الدالة لمعاناة الأنوثة مع الاغتصاب والتشويه، والتحول السحري، بالإضافة إلى إبراز "تجلي الأمومة"[5] كقيمة وظيفية في نظام الأسرة البطرياركيّة.

1 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص119.

2 نفسه، ص119، 121.

3 نفسه، ص132، 133.

4 نفسه، 119.

5 نفسه، ص136 - 142.

5- الكشف عن **السياقات** الكبرى للحكايات: التداولي – والإدراكي – والنفس اجتماعي – والثقافي؛ مستندا في تحليلها – أساسا – إلى مقولات اللسانيات التداولية (الأفعال الكلامية – أوستين) والتحليل الأنثربولوجي (ستروس)، والاثنو–أدبي (كورتيس)[1]، والموصوفة كالتالي:

أ. فأما السياق **الإدراكي**، فهو سياق يوضح من خلاله الجانب المعرفي في القصص "حيث يتمّ التعرف على النظرة إلى العالم التي يشخّصها الخطاب" أو النّص[2]، وهو في تحليله ينطلق من مجموعة أسئلة تستفهم عن عناصر الكيفية والماهية، في مكونات حلقة الحكي: راويها، ومستعميه وعلاقاتهما ببعضهما من جهة وبعالم الحكاية من جهة أخرى، ثم ترسيمها في بنية فاعلية باعتبارها عناصر نسق وظيفي ذي طبيعة إيديولوجية، يشترك مع النسق السردي في إنتاج الموقف الاجتماعي من الرواية الذي "يتشكل عبر المسار المتطور للرواية، ويتموقع من خلال أدوار الشخوص المتحولة ... وموقفهم التأولي في النهاية"[3] وانعكاسها على مدلول الحكاية في كليّتها.

ب. وأما السياق **النفسي – الاجتماعي**، فيهدف بالبحث فيه إلى الكشف عن الحالات والتحولات النفسية المعبّر عنها في الخطاب/النّص، وبيان علاقتها بالنظام الاجتماعي الذي تصفه الحكاية/القصّة، وكذلك بطبيعة تأثير هذا اللون من السرد على المستمعين ومتداولي الروايات الشفويّة. وفيه تتبع كيفية ترسّم الحكايات للبعدين النّفسي والاجتماعي من خلال محوري التركيب (النظمي) للبعد النفسي، والاستبدال (الإيحائي) للبعد الاجتماعي، حيث تبيّن من الأول علاقة تطور شخصية البطلة – الأنثى بتطور الشخصيات المحيطة بها ضمن نظام الأسرة البطرياركي، ومن الثاني الدلالة الاجتماعية للحكايات المنبثقة عن التقابلين الأساسيين طبيعة/ ثقافة، ذكر/أنثى[4]. أما التحولات السّردية فترسّم من خلالها عمليّة الانتقال التدريجي للنظام الأسري من الطبيعة إلى الثقافة من خلال نظرة الدراسات الأنثربولوجية.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص142 – 153.

2 نفسه، ص94 و119.

3 نفسه، ص148.

4 نفسه، الصفحات: 94 و119 و148 و150، 151.

ت. وأما السياق **الثقافي**، فقد تناول **النّاقِد** ضمنه مجموع الروايات باعتبارها "ظاهرة ثقافية، عبَرت في مراحل إنتاجها وتداولها مجموعة من العلاقات الاجتماعية والوظائف المنوطة بها"[1] فعمل على بيان السّمات الثقافية التي انبثقت عنها الحكايات وطبيعة علاقتها بالثقافة السائدة فيما بين أفراد المجتمع المنتج والمستهلك[2] لهذه الثقافة، أيضا.

إنّ هذا التفصيل في وظائف السياقات المختلفة وطريقة **النّاقِد** في تحليلها، وإن جاء ضمن دراسة واحدة من مجموع الدراسات فإنّه يكفي للاستدلال من خلاله على طريقة تحليله في مجموع دراساته السابقة حيث تتوحد وسائله وخطواتها وإن تغير منهج الترتيب والتأطير.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص152، 153.

2 نفسه، ص94 و119.

تاسعا – وصف منهج تحليل نصوص القصّة الحديثة والرّواية[1]:

إلى جانب نصوص التراث القديم العربي والمغاربي، المتناولة سابقا، والتي شكّلت المادة المهيمنة في المدونة محل الدراسة، تناوّل **النّاقِد** بعض النصوص الأدبية التي تندرج ضمن الأدب الحديث والمعاصر، سواء تلك المنتمية إلى جنس الرواية، أو القصة القصيرة، ومن ضمنها القصّة الموجّهة للأطفال، كفئة خاصة لفنّها تقاليد أدبية معيّنة. وبناء على طبيعة المنهج المعتمد وقربه من موضوع البحث يُمكن تناول نماذج محددة فيما يلي:

1– نصوص من أدب الأطفال[2]:

تناول **النّاقِد** مجموعة من القصص الموجّهة للطفولة، للمرحوم "عياش بن سليمان" تتميّز بصلتها الوشيجة لحكايات الليالي خاصة، هادفا من ذلك الكشف عن آثار التراث الشعبي في هذه النوع من تجارب الكتابة السّردية، نارا إليها في مكوّناتها، وطبيعة بنائها، ودلالاتها المركزية[3]، على حدّ قوله، حيث تشكّلت مدونته من خمس قصص، هي لونجة، وياسمين ونرجس، وذئاب الغابة، ومزمار أمل، وسجّادة الخلفاء.

وقد ماثل القالب المنهجي لتحليل هذه القصص قالبَ تحليل قصتي كرامات الأولياء السابقتين لها في الدراسة نفسها، فتمفصل هذا القالب وفق عناصر أساسية تمثلت في عنصر: الملامح البنويّة التي انتظمها في ثلاثة جداول: جدول للعلاقات البانية وتشكل الفعل القصصي، ثم جدول للشخصيات المسند إليها الفعل القصصي، وأخيرا جدول متعلّق بالوسط الذي يجري فيه الفعل القصصي[4]، وقد تبع ذلك تحليل دلالي من النّاقِد للمعطيات المضمّنة في الجداول الثلاث السابقة.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص67 وما بعدها. ومنطق السرد، ص44 وما يعدها.

2 نفسه، ص67-75.

3 نفسه، ص67.

4 نفسه، ص67 – 74.

ومن خلال خطوات التحليل للقصص الخمس وضّح النّاقِد اقتراب شكل هذه القصص من النمط القصصي الخرافي المتفرّع عن الحكاية العجيبة، والقائم على حافز البطلة – الضحية واغترافها من حوافزه وطرقه التصويرية[1]، حسبما استند إليه من تعريفات "فلاديمير بروب" في هذا الجانب.

ونظرا لتشابه القصص من حيث بناؤها الشكلي وتعبيرها عن النمط التوليدي نفسه المستمد من الموروث الشعبي الجزائري، قام **النّاقِد** بتحديد بنية شكلية ضمنية مشتركة بينها، مراعيا في بحثه عن خصائصها البنوية الشكلية التحام النموذج الشكلي بالخطاب، ليتمكّن من معرفة جوهر دلالاتها وتفصلاتها الأساسية، لينظم مستخرجاته، المتمثلة في المكونات الأساسية الكاشفة عن طبيعة هذه الخصائص البنوية الشكلية، في جداول محددة، عمل على تحليل معطياتها مقارنا إيّاها بمعطيات أسطورة "النفس والعشق"، وما ماثلها من قصص قامت على حافزها "الجميلة والوحوش" الذي أصبح فيما بعد حافزا عالميا؛ ليتبين له اشتراكها في هذا الحافز نفسه محدّدا في "البنت الجميلة"، مستدلا على ذلك بتتبعه لمحطاته المتموضعة على مسارها السردي العام، والمتسلسلة في المكونات السردية التالية[2]:

بنت فاقدة للرعاية ← تجد من يرعاها ← تصبح عرضة للاعتداء ← ينقذها فارس الأحلام.

أما فيما يخص الاستخدام المصطلحي والإجرائي سواء في تحليل **النّاقِد** لهذه القصص الخمس أم في تحليله لقصتي الكرامات سابقة التناول، فيمكن القول بأنّه قد تميز بإدخال بعض التعديلات مقارنة مع الاستخدام المصطلحي والإجرائي الغالب في تحليله لنصوص الحكايات الشعبية والخرافية – حكايات الليالي، وكليلة ودمنة، والمتكسي والعريان وغيرها – فمثلا في جدول العلاقات البانية وتشكّل الفعل القصصي، تحوّل اهتمام التحليل من التركيز على موضوع "الحالات" – تلك التي ارتكزت عليها الترسيمة السردية للأصناف الوظائفية – إلى التركيز على موضوع "الأفعال" التي شكّلت سردية التحول القصصي في الترسيمة الخطية التالية[3]:

فعل تهييئ ← فعل تأزيم ← فعل تشكيل ← فعل حلّ.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص67، 68.

2 نفسه، ص74.

3 نفسه، ص43.

وهي بالنظر إلى تجسيداتها الملخصة من قبل **النّاقِد**، تجمع بين مراحل السردية المشكلة من الأصناف الوظائفية الخمسة، والترسيمة القانونية بمراحلها الأربعة، أما فيما يخص جدول الشخصيات المسند إليها الفعل القصصي فقد ربط فيه بين الممثلين وأدوارهم الفاعلية، مركزا على عوامل الصراع دون تمييز موضوع القيمة (أو البحث)، لتماهيه – على الأرجح – في شخصية البطل/ والبطلة مستغنيا تماما عن عاملي محور التبليغ (المرسل والمرسل إليه)، والملاحظ على هذه المكونات أنّها قد تزاد كما قد تنقص حسب أنواع الشخصيات المشاركة في نمو الفعل القصصي، فبينما يقتصر هنا على شخصيات (البطل – المساعد – الخصم – شخصيات ثانوية) يزيد عليها في قصتي الكرامة شخصية (الحكم) ويقسم الشخصيات الثانوية نوعين (1) و(2) ، وأمّا فيما يخص الجدول المتعلق بالوسط المحيط الذي يجري فيه الفعل القصصي، فيقسّم الأمكنة بحسب طبيعة المحيط (جغرافي، طبيعي، اجتماعي، حيواني، ثقافي) دون إبراز العلاقات القائمة فيما بينها ضدية أو توافقية، ودون إبراز أيضا لدورها الوظيفي الذي يربطها بطبيعة الأفعال[1] التي ضمّنها في الجدول الأوّل.

2- نماذج تحليل القصة القصيرة[2]:

من بين النصوص السردية الفنّية الحديثة، التي شملتها المدونة محل الدراسة وتجلّت فيها آليات التحليل السيميائي السردي، قصّتان قصيرتان هما: الجنين العملاق لإسماعيل غموقات، ودفاتر الطفولة لبوعلي كحّال، حيث يمكُن تتبع خطوات تحليلهما في ما يلي:

أ – قصة "الجنين العملاق"[3]:

تدور أحداث القصة – حسب **النّاقِد** – حول جريمة اعتداء راحت ضحيّتها شابة، حولت حياتها من حياة هادئة ومستقرة إلى حياة مضطربة عانت معها آلاما نفسية واجتماعية، خاصّة مع تكرر صورة المعتدي وتكشّفها مع كل وجه جديد تقابله، وتظنه منصفها وآخذ بحقها منه بسلطة

1 ينظر عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص44.

2 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص69-114.

3 نفسه، 76-79. (ونص القصة وضعه في ملحق الدراسة، ص217).

القانون والشهامة! فتتكرر خيباتها إلى اليوم الذي يولد فيه "الجنين العملاق"، وينتقم للضحية من هذا المعتدي ومن تشكّلوا في صورته.

وقد تتابعت خطوات تحليل **النّاقِد** لهذه القصة بدءً من التقطيع الخطابي-السردي القائم على مفهوم الوظيفة، إلى تشكيل بنياتها الدلالية في ترسيمات فاعلية، ليختمها بتشكيل بنية المظهر الخطابي حيث تتحدد كيفية ظهور الشخوص، ودخولها مسرح الأحداث، وملخص ما تضمّنته فيما يلي[1]:

1- **مفصّلة مشاهد القصّة** – وهي ثلاثة مشاهد مكتملة، حسب **النّاقِد** – وتوزيع فقراتها الثمانية على ثلاثة مواقف تترتب زمنيا كالتالي: افتتاحي، أوسط، ختامي، بخلاف كيفيتها مجيئها في طريقة سرد القصّة حيث تقدّم فيها الموقف الختامي على الموقفين السابقين له، ليستنتج **النّاقِد** من هذا التبادل الموقعي، إرادة القاص في جذب اهتمام القارئ نحو العلاقة المنطقية بين هذه المواقف، لأهمّيتها في إثارة سؤاله عن كيفية وقوع حدث الانتقام وأسبابه، وهو ما يريد القاص التركيز عليه، وإبراز رسالته من خلال الإجابة عنه تدريجيا.

2- **تحليل الفقرات الثمانية** المؤطرة وفق المواقف الثلاثة، بواسطة آليات إجرائية مستعارة من نموذجي "بارث" و"غريماس"، وقد تتابعت خطوات التحليل كالتالي[2]:

أ. تتبع **مسارها السردي العام** من خلال التمييز – بداية – بين الوظائف الأساسية والوظائف المساعدة في المشهد الختامي، كمشهدٍ مبتدَإٍ به سرديا، حيث توضّحت **للنّاقد** سيطرة الوظائف المساعدة على النّصف الأوّل من المشهد، لتمثُّلها "علاقات حاملة لقيم معنوية زخر بها الموقف الختامي في القصة"[3] وتسجيلها فعلَ التحوّل السردي من القيم السلبية إلى القيم الإيجابية، والتي جمّعت صورها في جدول قسّمت أعمدته حسب التمفصل الدلالي المزدوج للموت في مقابل الحياة، ليُمثل الموت قيم الخوف، والذل، والوهم، والخلل، والحياة قيم الرجولة، والقوّة والعزّة، والحقيقة، والسّعادة، ومثّلت الولادة الوسيط الدلالي الذي أنهى التضاد بينهما بنفيه لقيم الموت الإنساني، ودعمه للقيم الإيجابية التي لا تستمر الحياة إلا ببقائها.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص79.

2 نفسه، ص76، 77.

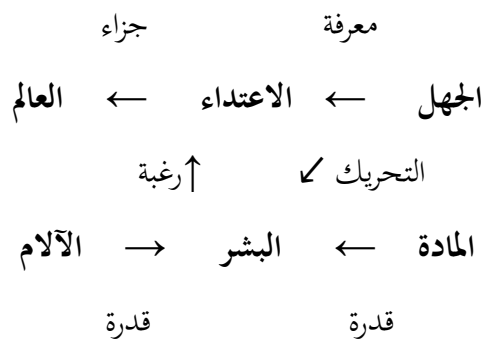
3 نفسه، ص76.

أمّا الوظائف الأساسية، التي رأى **النّاقِد** سيطرتها على النصف الثاني من المشهد الختامي، لتجسيد تحوّل القيم المعنوية إلى فعل خارق، فقد انتظمها في خطاطة سردية مقلّصة بحيث لا تبرز إلا وظائف هذا التحوّل (خروج، اختبار، عودة) والمستثمرة دلاليا في (ولادة، معركة، موت)، وقد بيّن **النّاقِد** أن هذا الفعل الخارق– حسب واقع القصّة – لم يأتِ فجأةً وإنّما مُهّد له بمقطع "اختبار ناجح" كتريسمة وظائفية مزدوجة آلام الوضع/ الولادة، ممثّلة بذلك الوساطة السردية بين الموقفين الختامي والافتتاحي، هذا الأخير الذي تمفصل – عنده – سرديا في وظيفتين ابتدأهما بوظيفة مزدوجة خداع/انخداع، وأنهاهما بوظيفة منفردة "تعرف" باعتبارها سرديا مفتتح التحوّلات السردية، ودلاليا مبررة لفعل الانتقام الحادث في بداية القصّ[1]، والترتيب في ذلك يبرز قلبا بين الوضعيتين الافتتاحية والختامية، إذ ابتدأت القصة بالموقف الختامي؛ أي فعل الانتقام ثم راحت تبحث في أسبابه.

ب. استنباط **البنيات الدلالية** الخاصة بكل موقف من المواقف الثلاثة، أي بنيات أدوار القائمين بالفعل متمثلا عواملها التركيبية في أدوار شخوصية مجسّدة وقيما معنوية تجريدية، وإجمالا مثّل المرسل (**الجهل** – الحمل – المرأة)، والفاعل (إبراهيم – المرأة – الجنين)، والموضوع (**الاعتداء** – الولادة – الثأر)، والمرسل إليه (المرأة – **العالم** – إبراهيم)، كما مثّل المساعد (الإمكانيات **المادية** – الرغبة في التخلص من الجنين – الخنجر) في مقابل المعارض (الجنين – **آلام** الولادة – مشاعر البنوّة)[2] كما اتضح لديه. وانطلاقا من هذه البنيات الدلالية الثلاث يمكن تشكيل بنية دلالية شاملة وموحّدة لها، بداية من اختيار قيّمها الأكثر تجريدا وترتيبها كوحدات أولية في ترسيمة فاعلية تحاكي ترسيمات النّاقِد في المدونة المدروسة، لتتجسّد في الشكل التالي:

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد ص77.

2 نفسه، ص77، 78.



بنية فاعلية شاملة لقصة "الجنين العملاق"(*)

حيث يُمكن أن تُقرأ من خلالها رسالة القصّة، بأنّ الجهل كخُلق سيّء كامن في النّفس البشرية، يحرّك غرائز الشرّ في نفوس البشر ليعتدوا على أبناء جلدتهم (من النساء خاصّة)، يساعده في ذلك هوسهم بالمادة وشدّة رغباتهم في التملك وضعف ضحاياهم، بالرغم من الآلام النفسية والاجتماعية التي تعدّ العائق الأكبر أمام المعتدي نفسه إلا أن آثارها، والتي لا تقتصر عليه وحده بل يتحمّل تبعاتها العالم بأسره، لا تتجلّى – في كثير من الأحايين – إلا بعد نهاية الجرائم حيث لا موضع للندم.

3- وفي آخر خطوة من التحليل، تتم العودة إلى بنية الخطاب (الظاهر)، لتحديد **الكيفية التي ظهرت بها الشخوص** في مسرح الأحداث، وإبراز الأدوار الغرضية التي تكفّلت بها، حيث مثّلت شخصيتا "فتاة" و"شاب" أطراف الفعل القصصي، لتتم المخالفة بينهما بقيم الجنس البشري رجل/امرأة محددة بذلك محور الصراع المعبّر عن الاعتداء ومفصلته في دورين غرضيين متقابلين معتدي/ معتدى عليها، وهو التقابل الذي لم يُحسم فيه إلا بظهور الوسيط "الحقيقي"[1] – في تقدير **النّاقِد** – والممثل في شخصية "الجنين العملاق" منهياً الصراع بإبعاد أحد طرفيه؛ أي المعتدي.

ومن اللافت في تحليل هذه القصّة قلب ترتيب خطوات الغوص في بنياتها الداخلية بالنّسبة إلى تحليل النصوص الأخرى – في المدونة نفسها –، حيث عادة ما كان بناء نظام الشخوص يسبق بناء نموذج الفاعلين – على الأقل – باعتبار أنّ الأوّل هو ما يوصل إلى استنباط الثاني؛ ومنهما ينتهي إلى

(*) تم استخلاص فواعل هذه البنية وعلاقاتها من مجموع ما دلّت عليه البنيات الفاعلية الثلاث في تحليل النّاقِد.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص78.

تحديد مفردات البينية على بنية العميقة، وأقرب ما يثيره هذا القلب سيتصل بقضية الانسجام وآليات التدرج المنهجي وضبط الكيفية التي يتم من خلالها الولوج إلى بنية النّص السردي وبناء هيكله العام.

ب– قصّة "من دفاتر الطفولة"[1]:

تحت عنوان "آدم وحوّاء والتّفّاحة" تم تحليل هذه القصّة، وفق بنيتي الملفوظ الملفوظ، والتلفظ الملفوظ، وقد قسّم **النّاقِد** البنية الأولى قسمين (ملفوظين سرديين) وفق معيار القيم الخلافية التي ميّزت بين ملفوظاتها، والمتمثلة – لديه – في "وحدات المعنى المباشر المراد توصيله"[2]، ممثلا الملفوظ السّردي الأوّل خطابًا للذات السّاردة بوصفه مناجاة نفسية، والملفوظ السّردي الثاني رواية لحدث شارك في صنعه مجموعة من الشخصيات.

أما البنية الثانية؛ أي بنية التلفظ المتلفظ، فقد تناول من خلالها القصة ككل في جانبها "المتعلق بالعلامات الدالة على الراوي والمروي له، أو ما يمكن أن نسميه بشروط الرواية (الحكي)"[3] – على حدّ قوله – وبالإمكان تقديم خطوات التحليل ضمن المحورين التاليين:

1. **القصة الملفوظ**؛ وهو المستوى الذي قام **النّاقِد** فيه بتتبع وحدات المعنى المباشر المراد توصيله، مستعينا في ذلك بالعمليات الإجرائية التالية:

أوّلا:– تجميع المقولات (مفردات دالة) وفق حقول معجمية (أو دلالية) ثلاثة تمثّلت في: عالم الطفولة الموسوم بالقيم الإيجابية، وعالم الواقع الخارجي المعاش الموسوم بالسلب، وعالم الإنسان الداخلي الموسوم بالذاتية من جهة والحركة والاضطراب من جهة أخرى، دلالة على فعل الانتقال في الزمان والثبات في المكان ثم إقامة هذه المجموعات الحقلية على أساس محور ثنائي القطبية ذي دلالة زمنية (ماض عكس حاضر) [4]، ومن ثم تم له تتبع تحولات القص فيما بين الزمنين للوصول إلى نقطة

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد (قصة آدم وحواء والتفاحة)، ص84 وما بعدها.

2 نفسه.

3 نفسه.

4 نفسه، ص85.

جذب الذاكرة؛ أي الزمن الماضي الذي تفرّ إليه الذات الساردة لصفائه الباعث على الرضى، في مقابل عالم الواقع مكان الثبات وعدم الرضى.

ثانيا:- بالتقطيع السردي وترسيمته الخطاطية، باعتبار الملفوظ السردي الثاني يمثّل حدثا مكتملا ومبنيا بشكل تقليدي، ما ساعد على تقطيعه في موقفين افتتاحي (استقرار نسبي) وختامي (توازن نفسي) يتوسطهما تحولات (حركة واضطراب)، أطّرت هذه المواقف الثلاثة متوالية من ستة وظائف بروبوية، برزت خلالها ترسيمة اختبارية ثلاثية ترتبت كالتالي: اختبار أولي ← رئيسي ← إضافي، قاصدا بالاختبار الإضافي ما يجيئ مضمونه لأجل تأكيد الموقف المعلن عنه في الاختبار السابق عنه[1]، ومن ذاك يُمكن القول بأنّ أهمّية هذا النوع من الاختبار تترجح في طبيعته الدلالية أكثر منها في تحديد تمفصلات البنية السردية، حيث يُمكن تضمينه في الاختبار السابق عنه دون الحاجة إلى مفصلته في مرحلة جديدة سردية.

2. **خطاب التلفظ**: في هذا الجانب الثاني من القصة، يرتكز عمل **النّاقِد** على الشكل السردي، بتناول الوسائل التعبيرية التي استعانت بها القصّة في أدائها لمجموع ملفوظاتها المدروسة سابقا في بنية الملفوظ على أساس مساهمتها في بناء الفعل القصصي، وقد تمثّلت هذه الوسائل التعبيرية عنده في ثلاثة أنواع هي: الصيغة، والصور، والتحييز.

فأمّا **الصيغة** فقد تمثّلها في ضمير المتكلّم المهيمن على فعل الحكي في هذه القصّة، بلعبه دورا ثلاثي الأبعاد جسّدت الذات من خلاله بنية تواصل خاصة بها تجسّدت في ثلاثية: الرواي، والمروي عنه، والمتلقي[2]، كما اتضح في تحليله.

وأمّا **الصور** فوضّحت – في القسم الأوّل منها خاصة - الطبيعة الوصفية للنّص وغياب الحدث، مجسّدة علاقة تقابلية بين عالم الطفولة المتسع والمتموضع في الزمن الماضي، وحياة العزلة المعاشة في الزمن الحاضر، ومثل سعي الذات في التنصل من قيود الثاني للاتصال بالأول اللانهائي فعل الوساطة بينهما، وبموازة مع ذلك جسّد **التحييز** المقابلة بين الفضاءات المتسعة والأمكان المادية الضقية، ومثّل

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص85-90.

2 نفسه، ص89-91.

فعلا التذكر والكتابة الوسيط بين الفضائين، حيث سعت من خلالهما الذات الفاعلة للهروب من الثانية (الغرفة كمكان مادي ضيق) إلى الأولى (الحديقة، الذاكرة بطابعها النفسي، والأوراق)، إلّا أن **النّاقِد** قد رأى أن الذاكرة كأداة زمنية كانت أكثر نشاطا وجرأة في عملية التحرر من الكتابة لأن هذه الأخيرة مرتبطة بحيز نصي ضيق، وهو أقرب الحيّيزين إلى مادية المكان وقيوده المتمثلة في القلم، والورقة، واللغة [1] على حدّ تمثيله.

ومما يُمكن ملاحظته فيما يخص المنهج المعتمد عليه في تحليل هذا القصّة هو أنه لا يختلف كثيرا عن منهج تحليل المسار السردي في حكايات الليالي، أو بعض الحكايات الخرافية حيث تم المزج فيه بين آليات التحليل السيميائي السردي في النموذج الغريماس وآليات التحليل الوظائفي لبروب، والأمر إلى حدّ هنا أصبح واضحا في دلالته على طبيعة منهج التحليل المعتمد والمهيمن على مختلف مقاربات المدونة موضع الدراسة، وإن لم تنتظم بالشكل المضبوط كما في دراسة **النّاقِد** لحكايات الليالي – ضمن دراسته المعنونة بالمسار السردي –، كأبرز مثال تطبيقي له، لكن المقارنة لا تستعصي المماثلة بينهما وإن غابت بنيات بارزة في الأولى كبينة الأدوار الغرضية أو المربع السيميائي للبنية العميقة، فقد تمت الإشارة إلى فواعل البنية العاملية التي مثلت أدوارها من قبل الشخصيات التالية: خديجة (موضوع الرغبة)، الطفل (البطل) وأحمد (البطل – الضديد)، والمعلم (البطل المنافس)، والأب والمعلم والمدرسة (المعارض) [2]، مع ملاحظة انعدام الإشارة لدور المساعد على الرغم من وجود المعارض الذي فشل برنامجه بتحقق برنامج البطل، حسبما تبين من خطوات التحليل.

اتضح من خلال تحليل النّاقِد لهاتين القصّتين القصيرتين المنتميتين إلى فنّ القصّة الحديث – بإشكاليته المركزية التي ينبني عليها، والتي عادة ما تكون مكثّفة وعميقة تعالج مشاكل الإنسان المعاصر بثقلها الإيديولوجي وأبعادها الفلسفية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية – بروز إشكالية مهمّة تتمحور حول قدرة التحليل السيميائي بتوجهه الشكلاني ليتحمّل كل هذه الأبعاد وعمقها الدلالي على النفس البشرية والمجتمع الإنساني المعاصر الذي يختلف بإدراكاته وآفاقه المعرفية والثقافية عن المجتمع الإنساني المجسّد في الحكايات الخرافية والقصص الشعبية بطريقة سردها البسيط في مقابل أساليب

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص91.

2 نفسه، ص84-91.

السرد الحديثة الإيحائية وخيالاتها، لقد تجلّت آلياته جامدة وحركيته رتيبة لم تستطع الغوص في أعماق تلك النفوس المتألمة وتشف غليلها بالتعبير عن حالها، على الرغم من محاولة دعمه بتعليقات وتحليل نفسي واجتماعي حاول من خلاله النّاقِد سدّ هذه الثغرة الدلالية.

3- نماذج من تحليل الرواية[1]:

من بين النماذج الإبداعية المتنوّعة – التي احتوتها المدونة موضع الدراسة – قام النّاقِد بتحليل نصوص روائية جزائرية تحت عنوان " مقاربات حول الرّواية الجزائرية (باللغة العربية) "[2]، وضمن هذه المقاربات – أيضا – لم يخرج منهج التحليل عن إطاره التركيبي مع تغليب بارز لمعطيات التحليل الاجتماعي والنفسي، وأمّا فيما يخص استعانته بالوسائل الإجرائية السيميائية فقد اختلف الوضع – هنا – عن سابقه، ففي الحين الذي تراجع النّاقِد عن استخدام النماذج الغريماسية الموصوفة سابقا، كالمقطع السردي، والبنية الفاعلية، والمربع السيميائي، برز بشكل مُلفت اعتماده على وسائل تحليل البنيات المكانية والزمانية، تلك التي اشتهر تناولها في تطبيقات كل من "تودوروف" و"جيرار جنيت" (*) رائدي البنيوية السردية أو السردية اللسانية، أو تلك التي اشتهر تناولها عند "ميشال بوتور"(**) وما قام على نموذجها من دراسات ومقاربات، وضمن هذا الإطار وبعنوان شامل " المكان والزمان في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية (دراسة تصنيفية وتحليلية للأمكنة والأزمنة الموظفة في نماذج منها)" قام بتحليل بنيتي المكان والزمان ودلالاتهما في روايتي "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، و"نوار اللوز"، لواسيني الأعرج[3] متتبعا – في كل منهما على حدّة – خطوات ثلاثة تعالج مستوى العتبات ثم البنيتين السرديتين المتمثلتين في البنية المكانية، والبنية الزمانية.

---

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص (93 - 117) وص (118-135).

2 نفسه، ص93.

(*) يدرج منهج جيرار جنيت ضمن تيار السردية اللسانية "التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب بما ينطوي عليه من علائق تربط الراوي بمادته الخام، والأساليب التي تطبع السرد ووجهات النظر..الخ. ومن أشهر باحثي هذا التيار رولان بارت، وتزيفيتان تودوروف وجيرار جنيت.". ينظر طه حسين عيسى الهاشمي: **تجنيس السيناريو(موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية)**، الدار الثقافية للنشر (القاهرة)، ط1، 2010، ص12.

(**) يذكر بعض الباحثين اشتهار "ميشال بوتور" بتناول الحيز المكاني كمفهوم إجرائي، ووسيلة منهجية ذات وظيفة أساسية في تشكيل دلالة النّص وبنيته الخطابية. ينظر عبد القادر شرشار: **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، منشورات الدار الجزائرية (الجزائر) ط1، 2015، ص121 (هامش).

3 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص115 وما بعدها.

أولا – العتبات:

ضمن هذا العنصر المبدئي تناول النّاقِد عتبات العمل الروائي تحت مسمى "المشروع الروائي" بالنسبة للجازية والدراويش، و"حيز النص ومفاتيح الولوج للعمل الروائي" بالنسبة لنوار اللوز، وتمثلت عتباته في العناصر الثلاثة التالية (*):

- عنوان الرواية.
- فاتحة الكتاب أو فاتحة الرّواية
- أقسام الرواية أو فصول الرواية.

فأمّا "عنوان الرواية" فقد ضمّنه تحليلا سيميائيا دلاليا لعنوان الروايتين ومن بين ما أبرزه من معاني ودلالات معنى الكمال والتقديس في علاقة الجازية بشخصيات الدراويش السبعة بالنسبة للرواية الأولى، وعلاقة العنوان الرئيسي "نوار اللوز" والعنوان الفرعي " تغريبة صالح بن عامر الزّوفري" بمعنى الرواية الثانية[1]. وأمّا فيما "فاتحة الكتاب أو فاتحة الرواية" فقد عمل ضمنه على تلخيص مضمون رواية الجازية وفق بنية دلالية أوّلية ثنائية مثّل عنصرا الزمان والمكان قطبيها المتعالقين على المحور التاريخي بلحظتيه المتتعاقبيتين: الماقبل/ والما بعد، وفي إطاره تعمّق النّاقِد في دلالات أسماء الأماكن والشخصيات المرتبطة بها رمزيا، بالنسبة للرواية الأولى، كما قام بإبراز بعض من سمات العالم الروائي في نوار اللوز، فهي رواية : تعليمية، واقعية، أخلاقية، للشخصية مكانتها الأساسية، حاملة لموقف سياسي ونظرة إيديولوجية منحاز لطرف من أطراف الصراع القائمة عليه[2]، وأما فيما يخص "أقسام الرواية أو فصول الرّواية" فقد قسّم من خلاله بنية رواية الجازية إلى ثمانية أقسام، مرتبا كل قسم منها وفق التقسيم الزمني السردي، وأمّا زمن القص (الخطاب) فقد تقسّم قسمين فبحسب الشخصيات الساردة برزت بنيتين سرديتين قامت ببنائهما شخصيتين رئيسيتين هما شخصية "الطيّب" وشخصية "الرواي الشاهد"، وبحسب زمن الحضور والغياب برزت بنيتين زمنيتين تناوبت من خلالهما الرواية بين زمن الحاضر وزمن

(*) تصدر أهمية تحليل هذه العناصر – حسب النّاقِد – من "أهميتها في كونها تمثل للقارئ مفاتيح الولوج للعمل الروائي والإشارات الرامزة الصادرة عن وعي الكاتب بالتوجهات الأساسية لإنتاجه الإبداعي". منطق السرد: ص143.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص119 ، 120 و137، 139.

2 نفسه، ص120، 121 و139، 141.

الماضي[1]، وأما بنية رواية نوار اللوز فقد بيّن تأليفها من أربعة فصول "يحمل كل فصل منها عنوانا يكشف عن جانب من جوانب الرواية" حاول النّاقِد تبيينها وإبراز دلالاتها، ومما أبرزه – هنا – ركيزية الخطاب الروائي ويليه الشخصيات ذات القيم الشكلية والدلالية ثم الفعل الملحمي صانع مشروع الحرية، ثم المعوقات المضادة لهذا المشروع.

ثانيا – البنية المكانية:

تناول الناقد هذه البنية في الرّوايتين بعملية المقابلة فيما بين صفاتها الاختلافية، وزاد عليها في الرّواية الثانية بإبراز ما تجانس من صفاتها :

1– ثنائية الأمكنة في رواية الجازية: استعان النّاقِد في تحليل البنية المكانية في هذه الرواية بالمفهوم الإجرائي للوساطة؛ الذي سيعينه في تجسيد بنيتها الدلالية الأولية بطابعها الثنائي البسيط، حيث تلخصت هذه البنية في ستّة ثنائيات ضدية كالتالي: السجن/ الدشرة، قمة الجبل/ الهاوية، جامع السّبعة/ دار الأخضر الجبايلي، الداخل (المدينة)/ الخارج (أمريكا)، القرية / المدينة، حناجر الطيور/ الألف بندقية، الدشرة/ قرية المستقبل[2]. وقد عبّرت هذه الضدّيّات الثنائية بشكل عام عن المقابلة الدلالية فيما بين الفضاءات الخارجية والداخلية، وتجلّت هذه الدلالة بشكل أوضح في الثنائية الرابعة حيث تمّت مقابلة فضاء الداخل المجسّد في "الدشرة" بفضاء الخارج المتمثل في "أمريكا" وهي المشار إليها في مسمّى الوكالة الأجنبية – في الرواية–، وأمّا سمة التناقض بينهما فتتلخّص في صراع يعتبر فضاء الخارج حيزا مكانيا يتم فيه الإعداد لمؤامرة ضد سكان الدشرة، بتواطئ من شخصيتي الشامبيط وابنه، كان الهدف منها نقل أهل الدشرة إلى القرية الجديدة حيث مشروع السّد قائم هناك، وعلى أساس هذا الترحيل سيتم إلغاء "الدشرة" كطرف نقيضٍ للخارج؛ تسهيلا لإخضاع سكان القرية الجديدة للسيطرة الأجنبية وللعملاء في فضاء الداخل، ومن ثمّ ينظر **النّاقِد إلى** كل من "القرية الجديدة" و"السّد" باعتبارهما الفضاء الوسيط فيما بين قطبي التضاد الدشرة/ أمريكا، وقد أثّر موت "الشامبيط" على وظيفة هذين الوسيطين بإلغاء التضاد بين الفضاءين لصالح أهل الدشرة، وتجسّد بشكل واضح في

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص115 – .

2 نفسه، ص122–129.

موقف ابنه الذي رفض – بعد موت والده – الصعود إلى فضاء "القرية الجديدة" وانكشاف أمر عدم صلاحية "مشروع السّد"[1] كما اتضح.

وفي تأويل النّاقِد لدلالات هذا الصراع بيّن موقف الرّواية في مستوييه الداخلي ثم الخارجي فهي تدعم التغيير الداخلي وترفض الخضوع للسيطرة الأجنبية[2]؛ فالتغيير لا بد وأن يصدر من الداخل فما يريده أهل القرية هو ما ينسجم مع رؤيتهم وآمالهم لا رؤية غيرهم وأطماعهم.

2- **نظام الأمكنة بين الصفات المتجانسة والقيم الخلافية في رواية نوار اللوز:** في هذه الرواية تناول النّاقِد بنية الأمكنة من جانب انتظامها فيما بين الصفات المتجانسة من جهة والقيم الخلافية من جهة أخرى، فالأماكن ذات الصفات المتجانسة ميز فيها بين أمكنة الأحداث لحظة وقوعها والأمكنة المستحضرة بالتذكر ، واعتنى بالأولى وعنى بها تلك التي تؤدي دورها من خلال الحضور المباشر – على حدّ قوله، مثل "مسيردة" و"بلعباس" و"الحدود المغربية الجزائرية" التي مثلت – حسبه – مجال انتقال البطل وعملت على إيهام القارئ بواقعية الأحداث الجارية في إطارها[3]، وأما الأماكن ذات الصفات الخلافية فقد ميز فيها بين الأماكن المنفتحة، مثل السوق ملتقى الاختلافات البشرية والحركات والتوجهات، والأماكن المنغلقة مثل بيت البطل الذي يخلو فيه بنفسه وتسرح فيه مخيلته بعيدا لاستحضار الذكريات وصناعة الصور الأسطورية والخرافية[4]، ومن تحليلاته تتبين العلاقات فيا بين عناصر الرواية الفنية علاقة الأماكن بعضها ببعض وعلاقاتها بالشخصيات وعلاقة كليهما بالزمن وتجلياته ودلالاته.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص126، 127.

2 نفسه، ص127.

3 نفسه، ص143.

4 نفسه، ص147.

ثالثا – البنية الزمنية :

عمل النّاقد من خلالها على تبيين الكيفية التي تم استعمال الزمن بها في الروايتين، وتجسّد ذلك كما يلي:

1– ففي رواية **الجازية** تناول عنصر الزمن من زاويتن؛ فقد نظر إليه – في الأولى منهما – باعتباره موضوع قامت على أساسه أحداث الرواية، ثم نظر إليه – في الثانية – في انتظامه في مستوى فعل الرواية؛ وقد تبيّن من خلال تحليله الطبيعة الجدلية لموضوع الزمن؛ إذ يقوم – عنده – على الصراع بين الزمن الماضي وزمن المستقبل، متجلّيا من خلال ذلك في صور مادية مثّلت الأمكنة والشخصيات نماذجها كبنية زمنية محددة الأطر، أما الزمن المطلق فكما يتجلّى في زمن روحي أو نفسي، يتجلّى أيضا في زمن موضوعي[1]، وأمّا فيما يخص عنصر "انتظام زمنية الرواية"، فقد سجل ثلاثة أنواع وهي: زمن القص، وزمن الأحداث، والديمومة، أما الأول فقد بنى من خلاله صيغة الحكي وفق المقابلة بين ضمير المتكلم والغائب، المعبرين على قيمتي الذاتية والموضوعية الدلاليتين، وأما الثاني فقد ميز منها خمسة أزمنة هي المطلق، والتاريخي، والحاضر، والماضي، والمستقبل، وأبرز تمثلاتها الدلالية المجسدة في الشخصية كأن يعبر بالزمن المطلق على "الجازية" رمز الوطن. وأما "الديمومة" فقد حاول من خلاله تحديد بعض ملامح الزمن الروائي بناء على إشارته الدالة على حدث معين، أو وصف حالة أو ملامح شخصية، ومن تصنيفاته الإشارية وتحديداته الزمنية: الإشارات الزمنية النادرة، إشارات تحدد المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث، مدة الأحداث في أثناء وجود الطلبة في القرية، أحداث ذات خلفية للقصة الأساسية، وأخيرا أحداث في أثناء حرب التحرير.

2– وأمّا في رواية **نوار اللوز، فقد** تناوله من حيث استعمال أوّلا وقيمته الرمزية ثانيا، واستخدم الوسائل نفسها التي استخدمها في رواية الجازية، وزاد عليها بشكل مستقل وسيلتي "الترديد" و"التأويل الرمزي"[2] لعنصر الزمن، فتناول في الأولى نوعين من الدلالات التي تجسد علاقات تضادية على محور القيم الموجبة والسالبة، وأما تأويله الرمزي فقد تناول من خلالها الدلالات التي أوحت بها

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص129 وما بعدها.

2 نفسه، ص150 وما بعدها

الأطر الزمنية لأحداث الرواية ومظاهر طقسها الطبيعي والوعي بزمنها التاريخي والأسطوري ثم فكرة الحياة والموت التي تجسّدت في أشكال فنية متعددة منها صورة الجواد "الأزرق" – جواد البطل – الذي يبرز النّاقِد مكانته في التراث العربي ومفهوم الفروسية[1]، حيث تتأكد وساطته المركزية في الفصل بين القطبين النقيضين لمقولة الحياة والموت بدلالتها الحقيقية والمجازية الفاصلة بين المجد والذلة.

ومما سبق تبيّن جليا استغناء النّاقِد في تحليله للنصوص الروائية على النماذج الشكلية للتحليل السردي كالمقطع والبنية الفاعلية والمربع الدلالي، تلك التي شكّلت مرتكزاته في تحليل النصوص الحكائية القديمة واستعان بها في تحليله للنصوص القصصية الحديثة، كما تبيّن – في الآن نفسه – اعتماده على وسائل التحليل الخطابي والتأويل الدلالي خاصّة منها ما تعلّق بعنصري المكان والزمان – في الروايتين السابقتين – ولم يكتفِ في ذلك بإجراء "الوساطة" الذي يساعده في تجسيد شكل البنيات الدلالية الأولية وإبراز دور الفضاءات المتنوعة والمتباينة في إنتاج المعنى، بل لجأ – أيضا – للاستعانة بنموذج "جيرار جنيت" كي يقدّم له ما يكفي من الوسائل المنهجية لملء الفراغ الذي تركته ثغرات التنظير الغريماسي وتطبيقاته، خاصّة منها ما تعلق بتحديد العنصر الزمني داخل النّصيّن الروائيين "الجازية والدراويش" و"نوار اللوز"، أو الدور الذي لعبه التوزيع الزمني في إنتاج المعنى ضمنهما، ذلك أن توظيف الفضاءات المكانية والزمانية في النصوص الروائية يختلف عنه في النصوص الحكاية القديمة[2]، فإذا كانت هذه الأخيرة تبرز أكثر دور هذه الفضاءات في تأطير رحلة البطل ومفصلة مساره السردي، فإنّ الأول تجعلها عنصرا مساهما مساهمة فعّالة في إنتاج معنى النّص والإيحاء بدلالاته العميقة، إذ لا يُمكن الاستغناء عنها في تبيّن نوعية الحدث ودوافعه النفسية والموضوعية واستشراف نتائجه، وما إلى ذلك من إيحاءات دلالية تجعل من الفضاء مركزا مستقلا للتحليل.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص162.

2 سعيد بنكراد: السيميائيات السردية (مدخل نظري)، ص173.

في الأخير، يُمكن القول بأنّ الوصف المنهجي لهذه المجموعة الكبيرة من نماذج التحليل لمتون النّصوص القصصية والحكايات الخرافية وخطاباتها، قد وضّح الطريقة التي اتبعها **النّاقِد** في تركيب ذاك الكم المهم من الوسائل المصطلحية والآليات الإجرائية المنتمية لمناهج سردية وبنيوية مختلفة وتطبيقات سيميائية متنوّعة، تلك الموصوفة في الفصل الأول من هذا البحث، وهي طريقة تعتمد التركيب المنهجي مزاوجةً ومزجًا بكيفية يظهر من خلالها البناء المنهجي للتحليل السيميائي السّردي في غير نسخته الأصلية؛ أي تلك التي ظهرت في مصادره عند غريماس خاصّة، حيث أُضيف عليه ما سبق تكوينه من عناصر سردية ونماذج وظيفية في منهج "فلاديمير بروب" و"كلود ليفي ستروس" – خاصّة – ثم ما لحق تحديثه أو تطويره من آليات وإجراءات زاد في دقته وضبطه أو وسّع من مساحة اشتغاله النّصي والخطابي، عند كلّ من "جوزيف كورتيس" – كأهم مطوّر لمنهج غريماس – و"كلود برومونـد" في تحديداته وغيرهما ممن أعلن النّاقِد عن أسمائهم أو حتى لم يُعلن. وهو على ذلك – أي منهج التحليل السيميائي – إمّا منهج مهيمِن مدعوم أو مهيمنٌ عليه داعم، وعلى هذا النهج سار **النّاقِد** في جميع دراساته ضمن المدونة المتناولة، فتجاورت ضمن منهجه التركيبي مصطلحات ووسائل تدرج ضمن سيميائيات متنوعة خطابية وتصويرية وتلفظية، وأخرى ضمن مناهج مختلفة كالمنهج الوظائفي، والبنيوي السردي، والبنيوي الأنثربولوجي، والبنيوي التكويني، وبالإمكان وصف الإطار النموذجي العام الذي ظهر عليه منهج التحليل السيميائي السرّدي ضمن هذه المنظومة المنهجية في المحورين التاليين:

أولا – التنظيم الشكلي للمحتوى السطحي: حيث يرتكز عمل **النّاقِد** على تنظيم محتوى البنيات السطحية بمستوييها التّمظهري والسردي البيني، في نماذج شكلية وبنيات دلالية مجسّدة في: المتوالية الوظيفية ضمن المقاطع السردية، وبنيات القائمين بالفعل، والأدوار الفاعلية، والبرامج السردية، والرسم السردي.

ثانيا – التنظيم الشكلي للمحتوى الدلالي: حيث يرتكز عمل **النّاقِد** على تنظيم المحتوى الدلالي في نماذج لبنيات دلالية في مستويي الخطاب والعمق، والمتمثلة خاصة في بنيات الأدوار الغرضية ومساراتها، والبنية العميقة للنموذج التأسيسي المجسّدة مرئياً في المربع السيميائي.

بالإضافة إلى حيثيات التحليل الدلالي بأبعاده التناصية والتداولية فعلى الرغم من الاهتمام المعلن بالكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم طرق السّرد وانبثاق دلالاته – ونموذجه في تحليل حكايات الليالي وقصّتي كليلة ودمنة وما ماثلهما - فإنّ **النّاقِد** لا يتخلى أبدا عن مبدئه في اعتبار النّص نظاما دالا ضمن محيطه التناصي أو التداولي الخاص، وفي هذا الحال يتشعب بالتأويل وفق مسارين مختلفين: مسار داخلي، يعتمد فيه التأويل المستند على القرائن النّصية ليتناول من خلاله المستويات التصويرية والتلفظية الناتجة عن مبدأ التقسيم المستوياتي فيما بين مكوني الخطاب والسّرد حيث يعتبر الأوّل مخططا خلفيا للثاني، ليجمع آليات التحليل المحايث إلى آليات التأويل السياقي داخل البعد النّصي نفسه بصعيديه الظاهر والخلفي[1] – على حدّ قوله – ويسمح له ذلك بالمقارنة التناصية فيما بين نصوص المجموعة الحكائية إما على أساس الوحدة البنائية (الحافز – التضمين السردي) أو على أساس الوحدة الثقافية (الجماعة المغاربية)، في إجراء انفتاحي محدود.

وأما المسار الخارجي فهو ما يرتكز عمل النّاقِد فيه على ربط العناصر الدلالية لعوالم القص السردي بمجتمع تداولها تعميقاً لمعناها القابع ضمن الأشكال السردية والبنيات الدلالية وربطها ببنيات الوعي المنبثقة عنها، تلك التي تمتثلها الجماعة المنتجة للخطاب السردي أو المتداولة له، ليتم في الأخير استنباط رؤيتها للعالم ورسالتها المتضمّنة فيه(*).

ومن نماذج هذا المسار التكويني دراسته التطبيقية المضمّنة في مؤلفه "القصص الشعبي" ونموذجها "تحليل نص غزوة الخندق" حيث تمركز بناء المنهج فيه على إطار عامٍ تقاسمته مرحلتا التحليل البنيوي التكويني؛ أي مرحلة الفهم ومرحلة الشرح، فاختصت المرحلة الأولى بالتحليل المحايث للبنيات الداخلية في النّص القصصي، وتشكّلت في بنية منهجية مركّبة من أمثلة تطبيقية لمختلف المناهج سالفة الذكر بما فيها المنهج السيميائي السردي، وبالرغم من جهد **النّاقِد** في تنسيق وسائلها المنهجية والإجرائية المتنوعة وتضمينها في نماذج شكلية موحّدة (المتواليات الوظائفية) إلا أنّ الأمر لم يكتمل له، وذلك حينما عمل على تقديمها في تحليل البنيات الممثلية والعاملية بوصفها نماذج تطبيقة مختلفة لتحليل بنية معيّنة، ومن ثم برزت كمجموعة من الإجراءات المنهجية ليس بينها رابط محوري ينمو ببنائها في

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص22.

(*) يعتبر بروب بأن التحليل البنيوي – المحايث - شرطا ضروريا لدراسة مظاهر الأدب الشعبي التاريخية، فدراسة القواعد الشكلية هي المدخل لدراسة القواعد التاريخية. ينظر سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص18.

خطّ تطوّري موّجه نحو هدف محدد، بخلاف نماذج التحليل التي غلب منهج التحليل السيميائي[1] حيث ظهرت نماذجه الشكلية مترابطة في مسار متدرج من مستوى السطح إلى مستوى العمق بدءً بالنموذج المنطقي المرجعي المتضمّن لمتواليات الأصناف الوظائفية والمستعار من إحدى التطبيقات السردية، كما أعلن، إلى النموذج العاملي ببنيته التواصلية ثم إلى النموذج التأسيسي القاعدي بمربعه السيميائي وعلاقاته المنطقية، وتُعتبر الصورة الملتقطة للمنهج التركيبي ضمن هذه الدراسات – أي التي هيمن فيها المنهج السيميائي السردي – أحسن صورة تُبرز تكامل الوسائل المستعارة من مناهج وتطبيقات مختلفة، بخلاف صوره الملتقطة في دراساته للـ"القصص الشعبي" والحكايات الخرافية القائمة على حافزي "البطل الملحمي" و"البطلة الضحية" حيث لم تكن الهيمنة للتحليل السيميائي السردي، باستثناء – إلى حدّ ما – تحليله للحكايات الثلاثة المنفردة عن المجموع "ولد المتروكة" و"عمر الأتان" و" الطامة أمّ سبعة روس"، التي استعان فيها بشكل بارز بالنماذج الشكلية والبنيات الدلالية الخاصة بمنهج التحليل السيميائي السردي، سواء المستجد منها أو المعدّل والمتمثلة في: البرامج السردية، ونظام القائمين بالفعل، الأدوار الفاعلية، والمسارات الصورية والغرضية.

ومنه يتبيّن أن منهج التحليل المعتمّد من قبل **النّاقِد** هو ما يُسمّيه بعض الدارسين بمنهج **التركيب** حيث يعمد النّاقد فيه إلى الجمع بين عدد من الوسائل والآليات الإجرائية مستعيرا إيّاها من مناهج مختلفة وتطبيقات متنوعة، مستندا في ذلك على ما يُمكن أن تشترك فيه من مبادئ ومعايير. وفي المدونة تجلى التركيب المنهجي بصيغة موحدة في عمومه مع اختلاف في طريقة المزج والمزاوجة بين دراسة وأخرى، وإن لم يكن الأمر بتلك الصفة التي تجعل من كل واحدة منها تتمايز عن غيرها تمايزا تاما، فإذا برز تغير ما فإنّه لا يعدو – في الغالب الأعم – عن كونه تغييبا لوسيلة منهجية معينة أو تجاوزا لآلية إجرائية محددة أو حتى مجموعة من الإجراءات في مستوى معيّن، كتغييب إجراءات تحليل المستوى العميق بنموذجه التأسيسي المجسّد في المربع السيميائي مع الحكايات الخرافية دونًا عن إجراءات المستوى السطحي، كما قد يكون التغيير استجابة لخصوصية نصّية شكلية أو دلالية مميزة لنص حكائي يُراد إبرازها مثلا. وأهمّ ما يُمكن للتغيير أن يحدّثه هو زيادة نسبة الهيمنة أو انقاصها لحساب منهج دون آخر.

1 ينظر عبد الحميد بورايو: المسار السردي، والتحليل السيمائي للخطاب السردي.

ومثل ذلك سيؤثرّ لا محالة على عملية التصنيف التي لا يقتصر عملها على توضيح الإطار العام لمنهج التحليل، وإنّما تأخذ في حسبانها كل جزئية من جزئياته، وتغدو معه هذه العملية إشكالية حقيقة؛ لأنّ كل مصنِّف لا بد واجدٌ ما يبرر تصنيفه وما يدعّم حكمه، خاصّة إذا ما تم النظر من زاوية واحدة دون اعتبار للباقي كأن يستند على التقارب النسبي أو القصدية المعلن عنها من قبل المحلل نفسه، مثلما تجلى الأمر في تصنيف منهج دراسات "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" – حين صنّفه بعض الدارسين – بناء على العنوان المقدّم من قبل النّاقِد – ضمن المنهج البنيوي[1] على إطلاقه، دون مراعاة للاختلاف الحاصل فيما بينه وبين المناهج المعتمدة عليه، في مقابل ذلك يأتي من يصنّفه في إطار منهج محدد، كمنهج البنيوية التكوينية أو السوسيولوجيا الجدلية للأدب[2] مستندا في ذلك إلى بعض مفردات جهازه المصطلحي وآلياته الإجرائية، وتغليبا له عن غيره من المناهج المتراكب معها في التركيبة المنهجية التطبيقية، كالمنهج الوظائفي، والمنهج البنيوي الأنثربولوجي، والمنهج السيميائي السردي. والأمر لا يختلف مع منهج تحليل مجموعتي الحكايات الخرافية الجزائرية، وحتى مع قصتي كرامة الأولياء والأسطورة –كما تبيّن من العرض أعلاه – وبناء على ذلك قد يأتي من يدرج منهج تحليل حكايات الليالي – مثلا – وإن أعلن **النّاقِد** غلبة وسائل المنهج السيميائي السردي عليه –، ضمن هذا الإطار السوسيولوجي الجدلي، خاصّة إذا ما تمّت موازاتها مع حجم التحليل السياقي بمختلف أبعاده الإدراكية والاجتماعية والنفسية والثقافية دون تغييبٍ لخصوصية إطاره النّصي، مع التنبيه إلى أنّ نزوع النّاقِد إلى هذا النّوع من التحليل يبدو غالبا على نمذجته الشكلية خاصة، وهو نزوع لا يتناقض – في حقيقته – مع المجال العام الذي موضع فيه "أ. ج. غريماس" نظريته السيميائية وقيامها أساسا على مبادئ علم الاجتماع والإيديولوجية بالرغم من الاهتمام الكبير بجانبها التقني والإجرائي المجسّد في نماذجها الشكلية المختلفة.

إنّ المتأمّل في الوضع المنهجي العام سيلحظ بأنّ الحديث عن المناهج الشكلية بمختلف أطرها السردية والسيميائية – في المدونة المدروسة – سيغدو حديثا عن مناهج ثانوية أو مساعدة أو حتى

1 ينظر مثلا: حفناوي يعلى: **استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص135.

2 ينظر عبد الله أبو الهيف: النقد العربي الجديد، ص264، ويوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص147، والنقد الجزائر المعاصر، ص121، 123.

تمهيدية تمثّل خلفية موضوعية للتحليل السياقي بمختلف أبعاده السوسيوثقافية مع تركيز **النّاقِد** على إبراز فترات تأسيس المجتمع الجديد واضطرابات تحوّله بين النظامين الأموسي والبطريكي ودلالات ذلك في تكوين رؤية الجماعة إلى العالم المحيط بها، ويستشف ذلك في تأكيده – المتناول في المدخل – بأنّ الفرق بين هذه المناهج – ذات البعد الشكلاني المحايث- والمناهج السياقية هو في أنّ الأولى ترجئ التحليل الاجتماعي إلى ما بعد التحليل المحايث، والتأخير هنا قد لا يعني تقليل الأهمّية بل العكس من ذلك.

بالإضافة إلى إشكالية التصنيف، تأتي إشكالية التركيب المنهجي في ذاته، وتتمثّل خطورتها في انطوائها على خروقات مفاهيمة وإجرائية تخصّ مبدأي الملاءمة والانسجام الضروريين لبناء منهج واحد متسق ومتكامل ومستقل عن غيره، ما جعّل جملة من الباحثين والنّقاد يؤكّدون ألّا وجود لمبدأ نظري يبرر توجه التطبيقيين العرب نحو العمل بالمنهج التركيبي أو التكاملي، وهو وإن كان حتمية واقعية فرضتها تطبيقاتهم لسبب أو لآخر فلا يعني ذلك صحّتها أو صواب التّوجّه نحوها، حسبهم.

ومن أبرز المصطلحات المستخدمة ضمن هذه النقاشات – التي قد تتسم لغتها بالشدة والتعنيف في بعض الأحيان – مصطلحات ومفاهيم من قبيل: "الانتقاء"(*) و"التلفيق"(**) و"التوفيق"(***)، يستخدمها المناقشون لوصف الطريقة المعتمدة في التركيب المنهجي.

(*) يُمكن أن يفهم من الانتقاء، عملية اختيارية لنظرية أو منهج دون آخر، أو لعمل معين ضمن هذه النظرية أو المنهج، أو حتى لبعض الوسائل الإجرائية ضمن المنهج نفسه دون غيرها، بتبرير من النّاقِد أو دون تبرير، وتنعكس هذه العملية على آليات الخطاب النقدي وأفعاله، وقد تظهر في شكل مقارنات وتصنيفات، ومن نتائجها – حسب مُحَمَّد الدغمومي – حضور بعض الاتجاهات والمناهج النقدية على حساب أخرى، وتعدد التقسيمات والمصطلحات، وغلبة بعض المصطلحات أو ترادف في التسميات سواء في مستوى منهج بعينه أو وسيلة إجرائية من وسائله، كما تمت ملاحظته في مستوى تسمية "المنهج السيميائي" – سابقا – والاضطراب الحاصل جراء ذلك في مستوى المصطلح أو التصنيف حي ينعدم معه مفهوم "النسقية". (الدغمومي، نقد النقد، ص309).

(**) و"التلفيق" – حسب الدغمومي – من نتائج الانتقاء، وذلك حينما يتم الجمع بين عناصر منتقاة بغرض المصالحة بينهما – بتعبيره – أو تركيبها، ويتجلى في النّقد – خاصة – عند أولئك الذين ينزعون إلى ممارسة النقد التكاملي، جامعين بين مناهج عدّة آملين في الإحاطة الشاملة بالنّص من جميع جوانبه الشكلية والدلالية. (نفسه، ص319 - 320)

(***) مصطلح استخدم بكثرة في مؤلف عبد الله أبو الهيف – مثلا – في مقابل استخدام قليل جداً لمصطلح "تلفيق"، والظاهر من عدم عناية "الدغمومي" بتعريفه مثل باقي المصطلحات، هو كونه لا يخرج –كثيرا – هو لا يخرج عن دائرة مفهوم التلفيق، وإنّ تميّز عنه – باعتبار المفهوم اللغوي – بمراعاة إجراءات التنسيق في عمليتي الانتقاء والتركيب فيما بين الاستعارات المنهجية المختلفة لتبدو في وضعيتة انسجام ومواءمة.

وما يلاحظ في واقع هذه المناقشات هو انقسام أصحابها فئتين متضادتين باعتبار رؤيتيهما المتباينيتن لصحة هذا التركيب من عدمها، وقد مثّل الفئة الأولى نقاد الأدب الممارسون في مقابل الفئة الثانية الممثلة في نقاد النّقد والمشتغلين بالتنظير النقدي، وهم الفئة الرافضة لمثل هذا النوع من التركيب جملة وتفصيلا، وإن خرج من بين الفئتين وسيط معادل – إن صحّ التعبير – فلن يكون تقبّله إلا بتحفظات وشروط تؤكّد الوعي بالمرجعيات المعرفية وأبعاد المفاهيم النظرية، والمواءمة فيما بين الإجراءات المنهجية، وقد يكون من بين أولئك النّاقِد "محمّد مفتاح" الذي اعتقد بوجود التعددية المنهجية وممارسها في دراساته، مثل تلك التي قام فيها بتحليل الشعر العربي القديم، مبررا توجهه هذا في أنّ مصدر الإشكال ليس في التعددية المنهجية ذاتها، وإنما في كيفية القيام بها، فالعملية يجب أن يُستند فيها على وعي منهجي وابستيمولوجي، يجنب المحلّل مزالق التلفيق، فلا تصعب إذن إلا على الجاهل بالمرجعيات التاريخية والنظرية فـ" إذا كان اتباع النظرية الواحدة يقي من الانتقائية والتلفيقية، فإنّ الأخذ من نظريات مختلفة يحتّم الانتقائية، ولكنّه لا يؤدّي حتما إلى التلفيقية بالضرورة. لأنّ آفة الانتقائية لا تصيب إلاّ من كان ساذجا مؤمنا إيمانا أعمى بما يقرأ، غير متفطّن للظروف التاريخية والابستمية التي نشأت فيها النظريات، وغير قادر على تمييز الثوابت من المتغيرات في كلّ منها، وعلى ما تجتمع عليه وتفترق"[1] على حدّ قوله، ثم إنّ هناك مبررات لهذا التوجه، يدخل ضمن التوصيات والمقترحات التي خرجت بها الدراسات المتعاقبة على تطبيق المنهج السيميائي السردي، وهو ما برر به "مُحَمَّد مفتاح" أسباب اختياره المنهجي في المزاوجة بين منهج اللسانيات والسيميائية السردية في تحليله لبنية الخطاب الشعري العربي، والتي وصفها بالموضوعية من حيث إن أيّة مدرسة لم تتوفق – إلى الآن – في وضع نظرية شاملة؛ فحتى النظرية السيميائية لمدرسة باريس، والتي قد تعدّ النظرية الأشمل لتحليل الخطاب الإنساني – على حدّ وصفه – قد احتوت ملاحظات غريماس على منجزات أتباعه[2]؛ ومن ثم فالنقص يعتريها ومنجزاتها، وما على الدارس إلا الحذر في تطبيق مقولاتها.

وبمقابلة مبررات "مُحَمَّد مفتاح" بالعملية التركيبية الموصوفة في المدونة موضع الدراسة يتعيّن أنّ النّاقِد "عبد الحميد بورايو" لم يكن بمنأى عن ذلك الوعي المنهجي والابستيمولوجي بمعطيات المناهج المختلفة والنظرية التي تؤطّرها، ويُستدل على ذلك ببحثه النظري الذي صدّره برؤيته الخاصة متعددة الجوانب،

1 مُحَمَّد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) ط2، 1986، ص07.

2 نفسه، ص9.

مثل الجانب البنيوي القائم على المبادئ المشتركة، والتي تجتمع بموجبها مناهج تحليل السرد البنيوية والسيميائية من "بروب" إلى "برومونـد" بوصفها تيارات لمسار شكلاني عام، ومنها الجانب السياقي القائم على مبدأ أنّ النّص الأدبي خطاب ينبثق عن بنية لغوية كما ينبثق عن بنية سوسيوثقافية متأثّرا في ذلك بتوجه "كورتيس" الشمولي والتوسعي، وهو ما جعله يتعامل مع متن الليالي – كنموذج أساسي على غلبة منهج التحليل السيميائي السردي – " باعتباره صياغة للسلوك الإنساني الذي تحكمه رؤية معيّنة للحياة والكون وموقف إيديولوجي من العلاقات ما بين البشر، وهو سلوك يتجسد من خلال انتظام العلامات في أنساق سردية يتطلب الكشف عن هذه الأنساق بيان طبيعة تمفصلها وأنماط وجودها وطرق اشتغالها، وكذلك السياقات الثقافية التي نبعت منها."[1] كما يذهب إليه **النّاقِد** مبررا ذلك باحترام خصوصية النّص ورؤيته الخاصة " فلا شك أن احترام خصوصية النّص المعالج يعد أمرا ضروريا، يسمح باستنتاج صورة العالم المنبثقة عنه والمتعلقة أساسا بزمن وفضاء إنتاجه"[2]، في تضحية صريحة بمبادئ المنهج البنيوي المنغلق على نفسه لصالح الأفق الدلالي الواسع وإيحاءته العميقة.

ولا ينسى النّاقِد مع ذلك تأكيده على صرامة الآليات المنهجية السيميائية الشكلانية ومراعاتها للملاءمة والانسجام والتجانس والتدرج فيما بين مستويات التحليل لاستنباط المعنى غير الجاهز بالإضافة إلى "مراعاة الخصائص الذاتية للخطابات وربطها بالمحيط الثقافي الذي أنتجها وتداولها."[3] فتأكيده على علاقة البنية اللغوية المتمثلة في الإبداع الفني والبنية السوسيو-ثقافية التي أنتجته وتداولته يُبرز طموحه في إعادة تشكيل البنيات الاجتماعية من خلال التعمق في البنيات الداخلية لأشكالها الإبداعية والوصول إلى قوانينها الضمنية المنبثقة منها، ومن ثم تقنين العلاقة بين المجتمع وبنائه الفنّي؛ إذ تنسحب – عنده – قوانين المحايثة للبنيات الإبداعية على بنيات الوعي في العالم الخارجي المتداول لها.

ومع هذه الرؤية التوسعية والشمولية التي ميّزت توجه **النّاقِد**، وبالرغم من وعيه بالإطار الابستيمولوجي والمنهجي الذي قد يجنّب دراساته من الوقوع في فخّ التناقض والتصادم، فإنّ منهج التركيب المعتمد لم يسلّم من فخّ التلفيق الذي تجلّى خاصة في تفكك بناء التحليل في "القصص الشعبي" وطريقة المقترحات المتعددة الموصوفة سابقا، بالإضافة إلى عملية جمعه للمتوازيات والمتماثلات

1 عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص3.

2 نفسه، ص7.

3 ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص13.

– إن صحّ الوصف – من وسائل التحليل، مثل جمعه للوحدات الوظائفية وترسيمتها الممتدة في الطول المستعارة من منهج بروب إلى جانب مختصراتها عند غريماس كالترسيمة السردية القانونية والاختبارية، فتجاور في تحليل المتن القصصي الواحد النّسخة المعدّلة مع نسختها غير المعدّلة، كما تجاوز فيها أيضا ملاحظات غريماس فيما يخص دقّة تعريف الوظيفة واحتوائه للحدث والصفة على الرغم من افتقار هذه الأخيرة لعنصر الحدث المضمّن في تعريف الوظيفة، وضمّها في الوقت نفسه إلى ملفوظات البرنامجه السردي الإنجازية (الفعل) والوصفية (الحالة) [1]. إنّ هذه التجميعات وإن لم تحدث تصادما مفاهيميا ستحدث لا محالة تضخما مصطلحيا ووفرة إجرائية تضغط على صرامة البناء المنهجي المنشودة وتهدّده بالتفكك، وهذا ما يؤكده وصف **النّاقِد** للتّطور الحادث من بروب إلى غريماس وما بعدهما حيث لم يكن متناميا في مسارٍ واحدٍ بل تولّد عن مساءلة منهجية للمنطلقات النقدية والوسائل الإجرائية، ونتجت عنها وسائل جديدة أكثر ضبطا وأوسع رؤية لمستويات البنيات النّصية والخطابية، ومن ثم لا يُمكن تجاوز ما قيّد من ملاحظات والتمسك بالمشتركات إن كان ذلك على حساب المنهج، فالأمر لا يخص منهجا واحد نمى نموا تدريجيا، وإنّما مناهج مختلفة فإن اتفقت في مبادئ محددة فقد اختلفت في جزئيات مهمّة.

وبغض النظر عن ذلك كلّه – سواء من حيث أنّه واقع مفروض أم من حيث طبيعة التبريرات المسوّقة لتقبله – فإنّ المشتغلين بالتنظير ونقد النقد يرفضون مثل هذا النوع من التركيبات ويعتبرونها طفرات وراثية [(*)]، مثلما جاء عند النّاقِد "عبد الله أبو الهيف"، والذي يؤكّد مع هذا الوصف فقدان عمليات التركيب المنهجي لأي مبرر منطقي أو عضوي يُمكن أن تستند إليه، خاصّة مع تجاوزها للاختلاف المرجعي النقدي في النقد الغربي نفسه، معلّلا سبب اعتمادها عند الروّاد العرب بصفة عامّة و**النّاقِد** "عبد الحميد بورايو" –كإحدى النماذج المتناولة في دراسته – بالعامل التاريخي وتأثّره بما شهدته فترة تلقيه للمناهج الحداثية من تداخل، إذ يعتبره من الدارسين "الأوائل الذي عرّفوا بالبنيوية

1 ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 26 وما بعدها، وأيضا عبد الله أبو الهيف: النقد الأدبي العربي، ص261 وما بعدها.

(*) يرفض الباحث أشكال المزاوجة بين البنيوية والسيميائية فيقول "وحظيت أشكال مزاوجة البنيوية بالعلامية أو الدلالية أو السيميائية باهتمام عدد كبير من النقاد والباحثين العرب، وإنّ مثل هذه الممارسة النقدية أشبه بالطفرات، أو لم تظفر بالالتفاف حولها في جهد شامل أو كامل، وثمة اختلاف في المرجعية النقدية الغربية من جنيت إلى ... تودوروف" وغيرهم. (ص264).

متداخلة مع مناهج أخرى"[1] وطبقوها في دراساتهم، وهو ما انعكس على عملية التلقي عنده، وعملية تلقي التلقي – أيضا – المتناولة في مسألة التصنيف سابقا.

أمّا النّاقِد "مختار ملاس" – الذي اتسم خطابه بنوع من الشّدة في موقف الرفض التام لهذا التوجه في التركيب المنهجي – فيصفها بالـ" أمر بالغ الأهمية"[2] مؤكّدا على أن الكلام عن تعدد منهجي هو كلام مردود، فإمّا منهجٌ أو لا منهجَ، كما يؤكّد أنّ "القول بتعدد المناهج في تلك الدراسة معناه أنّ صاحبها ليس له منهج، فهو يهذي أو يتّبع طرائق شتّى لا توصل إلى نتيجة معيّنة. وعلى هذا الأساس فإنّ تنويع الدارسين والنقاد في إجراءاتهم ومقولاتهم بين مناهج مختلفة ليس معناه أنّهم يستخدمون تلكم المناهج كلّها في دراستهم، وإنّما فقط يستفيدون من تلك المناهج فيما يسمح لهم بتحقيق مآربهم النقدية. وعليه نقول أنّ منهجهم هو الأخذ من كل شيء بطرف."[3]! قياسا منه على تعريف لفظة "الأدب" قديما.

وختام القول في هذا الأمر، هو إنّ عملية التركيب المنهجي في أصل اعتمادها التطبيقي لا ينبغي نبذها واستبعادها جملة وتفصيلا، بل ينبغي اعتبارها – على الأقل – نوعا من أنواع النقد غير المباشر لقصور المنهج ووسائله الإجرائية في الوصول إلى النمذجة الكلية المتكاملة، ومحاولة تطبيقية أيضا لاقتراح أنواعٍ من هذه النمذجات، ولا يعني ذلك تقبل الوضع على علاّته وإنّما يتم ذلك في جوّ من المناقشة الموضوعية بناء على منطلقات النّاقِد المفهومية وقواعد التركيب المنهجي ومعاييره في المواءمة والانسجام، وإبراز انعكاساتها السلبية والإيجابية على عملية التنظير النقدي ومقاييسه التصنيفية.

1 عبد الله أبو الهيف: النقد العربي الجديد، ص264.

2 مختار ملاس: التجربة السيميائية العربية، ص129.

3 نفسه، ص 129، 130.

خـــــاتِـمـــة

في ختام هذا البحث؛ الموسوم بـ "الخطاب النقدي السيميائي السردي الجزائري المعاصر، قراءة في مدونة عبد الحميد بورايو"، يمكن إثبات الملاحظات التالية:

1. الطبيعة **التطبيقية** للمدونة المدروسة، فهي عبارة عن مجموعة مهمّة من الدراسات الأدبية والنقدية القائمة على تحليل نصوص سردية متنوعة من الأدب العربي الفصيح والأدب الشعبي المحلي.
2. الدافع **التجديدي** المصدّر برؤية نقدية نابعة من القلق المنهجي حيال ما أسماه **النّاقد** بأزمة تدريس نصوص الأدب العربي في المؤسسة التربوية، وأبعادها الاجتماعية والاقتصادية على خريجي هذا التخصص والمختتم باقتراح تطوير مناهج التدريس والدراسات الأدبية بشكل عام، بدحض الانطباعي منها والتقليدي والتوجه نحو اعتماد المناهج المعاصرة القائمة على مبادئ العلمية والموضوعية.
3. الطبيعة **التعليمية**، التي تجلّت في تبسيط المفاهيم وسعة التحليل وثرائه، مع المحافظة على القيمة المصطلحية لمفردات الجهاز المصطلحي والضبط المنهجي لآلياتها الإجرائية.
4. الطبيعة **التركيبية** لمنهج تحليل مجمل النماذج السردية الأدبية المتناولة من قبل النّاقد، وتوزع عملية التركيب فيها على مستويين:

أ- مستوى المزج بين السياقي والنسقي؛ حيث تتراكب وسائل التحليل الاجتماعي والنفسي في علاقاتها الوطيدة بالبيئة التكوينية المنشئة أو المتداولة للنصوص الإبداعية مع وسائل التحليل الشكلاني النافرة من مثل هذا النوع من العلاقات التكوينية.

ب- مستوى المزج بين وسائل المناهج النسقية؛ استنادا على ما يجمع بينها من مبادئ عامة، بدءً من مورفولوجية "فلاديمير بوروب" إلى سردية "كلولد برومونـد" مرورا ببنوية "ليفي ستروس" وسيميائية "أ. ج. غريماس" وغيرها. في توجه شكلاني عام ورؤية توسعية شمولية يغدو معهما الخطاب السيميائي مشروعا منهجيا مفتوحا على مصراعية، وكل منهج من المناهج المعتمدة ضمنه حلقة من حلقات تكملته.

والمتأمل في الكيفية التي استُخدمت بها هذه التشكيلة المنهجية في المقاربات النموذجية لهذه المدونة يمكن أن يلاحظ أمرين هامّين:

أ- يظهر الأول التشابه العام في صيغة التركيب المنهجي المعتمد في معظم النماذج، وهو التركيب الذي يصبغ منهجها بصبغة منهج الدراسة البنيوية التكوينية، التي تقسّم التحليل على البنيتين الداخلية والخارجية الموازية للتقسيم المستوياتي بين البنيات السردية والبنيات الخطابية في التحليل السيميائي السردي، وأما ما يصنع الفارق بين المقاربة والأخرى فيكمن في الكيفية المزجية في مستوى البنية الداخلية بالنسبة للمناهج النسقية، وتغليب الاستمداد المنهجي من منهج على حساب منهج آخر.

ب- أما الأمر الثاني فيظهر مركزية منهج التحليل السيمائي السردي - لغريماس – ضمن هذه التركيبة المنهجية، وما تم استمداده من باقي المناهج ما هو إلا تدعيم لما قصرت عنه وسائله الإجرائية أو زيادة ضبط وتأطير أو إثراء وتأطير، بدءً من اعتماد مفهوم الوظيفة المورفولوجي إلى توسيعات "جوزيف كورتيس" وإثراءاته وتعميقاته التي استفادها من "ستروس" وغيره، سواء تمّت فيها مراعاة إشارات غريماس وملاحظاته وتوصياته أو جاءت بخلاف ذلك، وهو الأمر الذي يستند فيها عادة بتجاوز **النّاقد** لمفاهيم هذا الأخير.

5. الطبيعة **الإشكالية** التي يصطبغ بها هذا النوع من الممارسات التطبيقية، فهي برؤيتها الشمولية ومنهجها التركيبي تعمل على تصدير إشكاليات في مستويات متباينة من مستويات البناء المنهجي والتنظير النقدي، ومن بينها:

أ- بروز إشكالية أولى في مستوى البناء الهيكلي للمنهج السيميائي السردي – ذاته –، حيث سيتزعزع هذا البناء وتختل داخله معايير الانسجام والمواءمة؛ نتيجة ما أصابه من تضخم في مستوى جهازه المصطلحي ومبادئه المفهومية، بضمّه إلى جانب مفرداته الأساسية – المتضخمة أصلا لسعة قاعدته المرجعية وتنوّعها المعرفي والمنهجي – مفردات من مناهج أخرى سواء أكانت متقاربة معه ضمن توجهه الشكلاني العام، أو متباعدة عنه ومتباينة مثل تلك المستمدة من القراءات التأويلية السياقية والتداولية.

ب – بروز إشكالية ثانية – كنتيجة من نتائج الإشكالية الأولى - في مستوى عملية التنظير النقدي، أربكت عمليات التصنيف المنهجي القائمة على قواعد الانسجام ومعايير المواءمة فيما بين مبادئ النظرية والجهاز الإجرائي للمنهج القائم على أسسها، بسبب إجراءات التلفيق والتوفيق المعتمدة في عملية التركيب المنهجي، وما ينشأ عنها من شواطئ

برزخية فيما بين البناءات المنهجية المستقلة لتجعل منها مجرّد أطر هيكلية مفتوحة البدايات والنهايات، ويغدو معها كل منهج مسودّة مشروع غير مكتمل.

6. الطبيعة الاختزالية للتحليل السيميائي السردي بمبدئه البنيوي في محايثة العناصر الداخلية للعمل الإبداعي جعلت من النّصوص القصصية إمّا وثيقة هندسية لبناء مسارات الشخصية سرديا وتواصليا في شكل صيغ متنوّعة بناء موحّدا تتغلّب أشكاله على دلالاته، في جوّ من الرتابة يزداد بازدياد النماذج المقولَبة من جهة، والغوص في أبعاد القراءة التأويلية وسياقاتها الثقافية والاجتماعية والنفسية والتداولية والتاريخية بطابعها التوثيقي، في مقابل التغييب المتعمّد لآليات التحليل الأسلوبي المشتغل على جماليات التخطيب وخصوصيات العناصر الفنّية جعلت منها وثيقة اجتماعية وتأريخية توثّق مرحلة انقلاب – في صراع دائم – بين نظامين اجتماعيين أو سياسيين متناقضين من جهةٍ ثانية، ومن جهة ثالثة أعلنت هذه الإجراءات المنهجية في مجموعها عن قصور التوجه الشكلاني بمجموع تياراته، في إخراج مكامن النّص العربي وما يمتلكه من خصائص وفنّيات تميّزه عن غيره من نصوص الثقافات الإنسانية الأخرى وخطاباتها.

7. تغييب الجانب النّقدي أو الانتقادي في تقييم النّاقد لفاعلية المنهج السيميائي السّردي بعد مواجهته مع النصوص الأدبية العربية المتميزة عن تلك التي قام على أساسها في الثقافة الأوروبية بداية أمره، وغياب تعليل واضح لمنهجية التركيب وأسبابه وأهدافه ومستوياته وكيفيّاته، كل ذلك أدى إلى ضبابية في الرؤية حيال الأهداف المتوخاة ونسبية تحققها ومقترحات تجاوزها، وهذا – طبعا – إذا ما تمّ الأخذ بعين الاعتبار منطلقات الدراسة، المصرّح بها في تحليل نصوص الليالي – مثلا – بوصفها اختبارا منهجيا وإجرائيا لمخرجات السيميائية السردية في مواجهة مثل هذه النصوص المختلفة.

ومع ذلك، فقد يصح اعتبار التوجه نحو التركيب المنهجي ذاته – على ما قيل في شرعيته وفاعليته – داخلا ضمن هذا الجانب من نقد النّقد في مستواه التطبيقي، حيث يُعدّ اعترافاً ضمنيًّا بقصور مناهج التحليل الشكلي كل منها على حدّة، وقصور وسائل منهج التحليل السيميائي السردي على الخصوص، في التكفل وحدها بتحليل كافٍ ووافٍ لعناصر النّصوص السردية الأدبية، والإحاطة بمختلف زواياها الأسلوبية والدلالية والتنقل فيما بين مستوياتها الخطابية والسردية بدينامية وآلية محكمة.

وأخيرا، وعلى الرّغم من كل تلك الملاحظات فإنّ هذه المدونة بطابعها التأسيسي ومنهجها الموضوعي في التحليل النقدي، تفرض قيمتها البحثية في مجالها المعرفي سواء مجال النقد الأدبي أو نقد النقد – إلى جانب المدونات النقدية المعاصرة لها – بمحاولة تجاوزها للأزمة النقدية التي عانت منها الدراسات الأدبية والنقدية العربية المستندة على النظرة المعيارية الجزئية من جهة أو النظرة التذوقية الانطباعية من جهة أخرى، وبانفتاحها على ما استحدث من دراسات تتأسس – بشكل خاص – على حيثيات البحث العلمي الموضوعي في نظرته الكلية للنص الإبداعي من جهة أخرى؛ فهي بذلك تجمع بين القراءة الفاحصة ونقد المخزون المعرفي المتاح، وبين الاستشراف المؤسس لرؤى التجديد وفتح أفق الطموح لتجسيده على أرض الواقع.

والمدونة على ما أنجز حولها من بحوث لازالت بحاجة إلى قراءات أخرى تراعي كل منها جانبا من جوانبها المتعددة ومستوى من مستوياتها المتباينة، ومن مجموع ذلك كلّه يُمكن بلورة أطر المشروع النقدي التجديدي الذي توخّاه **النّاقد**، والذي أهمّ ما يميزه هو الصبغة التركيبية التي فرضها عاملان أساسيان وهما: احترام الخصوصية الإبداعية في كل نصّ، وتجاوز قصور الآلية الإجرائية في كل منهج.

مُـــصطلحات

المقابل العربي	المصطلح الأجنبي
تجريد	Abstraction
الاقتران أو التوازي	Accolement
قائم بالفعل	Actant
ممثل	Acteur
التحليل السيميائي	Analyse sémiotique
تتابع	Bout à bout
الحكاية الخرافية	Conte merveilleux
التقاطع	Croisement
الخطاب	Discours
التسلسل	Enchainement
التضمين	Enchaissement
الحصر أو التضمن	Enclave
ملفوظ – ملفوظات	Enoncé – Enoncés
فعل الفعل	Faire-Faire
الصور والتجسيدات	figures et configurations
الوظيفة	Fonction
تابع	Hypotaxique
التشاكل	Isomorphisme
التناظر	Isotopie
الحكاية الشعبية	le conte populaire
الدور الغرضي	Le rôle thématique

Les acteurs	القائمون بالفعل
Les motifs	الحوافز (الموتيفات)
Les rôles actantiels	الأدوار الفاعلية
Les rôles thématiques	الأدوار الغرضية
Lutte	صراع
Macro – structure	البنية الكبرى
Manipulation	الإيعاز، الاستعمال، التفعيل، والتحريك
micro-univers	عالم دلالي صغير
Médiation	وساطة
Paradigmatique	المحور الإيحائي
résidu diachronique	راسب تطوري
Retardement	التأجيل
Schéma narratif	الترسيمة السردية
Sémiologie	السيميولوجيا
Sémiotiques	السيميائيات
Structure formelle matricielle	البنية الشكلية الضمنية
Syntagmatique	المحور النظمي
Texte	النص
Thème	الغرض (أو الموضوع)
Une grande systagmatique	نظيمة كبيرة
Usage	الاستعمال

المصادر والمراجع

أولا – المصادر:

1. الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر (الجزائر)، 2007.
2. البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية: الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) ط06-1998.
3. البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات (الجزائر)، 1429-2008.
4. التحليل السيميائي للخطاب السردي، نماذج تطبيقية، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و "كليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، منشورات مخبر "عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، ط1، 2003.
5. الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة (الجزائر)، 2007.
6. القراءة من النّص إلى الخطاب، مجلة التبيين، (الجزائر)، العدد (12، 13)، 1 أبريل 1998.
7. القصص الشعبية في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
8. المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع (الجزائر)، 2009.
9. منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، 1994.

ثانيا – المراجع باللغة العربية:

1. أحمد يوسف: **الدلالات المفتوحة–مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، منشوارت الاختلاف (الجزائر)، المركز الثقافي العربي (المغرب)، الدار العربية للعلوم (لبنان) ط1، 2005.
2. آراء عابد الجرماني: **اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية**، منشورات ضفاف (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 1433، 2012.
3. ألجيرداس جوليان غريماس: **سيميائيات السرد**، ترجمة عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2018.
4. ألجيرداس جوليان غريماس: **في المعنى ((دراسات سيميائية))**، تعريب: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية (سوريا)، ط1،1999.
5. برونوين مات وفليزيتاس رينجهام: **معجم مصطلحات السميوطيقا**، ترجمة: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة (مصر)، ط1، 2008.
6. بن سنوسي سعاد: **السيرورة السيميائية ومشروع الدلالات المفتوحة– قراءة في الخطاب النقدي المغاربي**، مركز الكتاب الأكاديمي (الأردن) ط1، 01، 01، 2018.
7. جان كلود كوكي: **السيميائية مدرسة باريس**، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع (الجزائر) ط1، 2003.
8. جمال حضري: **سيميائية النصوص – عرض وتطبيق منهجي**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (لبنان)، ط1، 1436، 2015.
9. جميل حمداوي: **الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)**، مكتبة المثقف، almothaqaf.com، ط1، 2015.
10. جميل حمداوي: **سيميولوجية الشخصية الروائية**، MasrNet.com
11. جميل حمداوي: **مستجدات النقد الروائي**، طباعة شبكة الألوكة الالكترونية، ط1، 2011.
12. جميل شاكر وسمير مرزوقي: **مدخل إلى نظرية القصّة، تحليلا وتطبيقا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)، ط1، 1986.

13. جوزيف كورتيس: **سيميائية اللغة**، ترجمة: جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (الجزائر) ط1، 1431، 2010.

14. جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر) ط1، 1428،2007.

15. جون ستروك: **البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)**، ترجمة مُحَمَّد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) فبراير 1996.

16. جيرالد برنس: **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: مُحَمَّد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (مصر)، ط1، 2003.

17. حفناوي يعلى: **استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر (دراسة نقدية مقارنة)**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2016.

18. حليمة وازيدي: **سيميائيات السرد الروائي من السرد إلى الأهواء**، منشورات القلم المغربي (المغرب)، ط1، 2017.

19. حميد لحمداني: **المناهج الأدبية وطرائق التحليل**، ندوة دولية في موضوع سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر، تنسيق مُحَمَّد القاسمي، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2014.

20. حميد لحمداني: **النقد الروائي والإديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، (بيروت)، ط1، آب 1990.

21. حميد لحمداني: **بنية النّص السردي – من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط1، آب1991.

22. دانييل هنري باجو: **الأدب العام والمقارن**، ترجمة غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 1997.

23. دايري مسكين: **دلاليات التلفظ عند جوزيف كورتيس، فعالية المفاهيم اللسانية في المقاربة السيميائية**، مركز الكتاب الأكاديمي، (الأردن) ط1، 2018.

24. دليلة مرسلي وآخرون: **مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة)**، ترجمة عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، 1995.

25. رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، دار قباء لطباعة والنشر والتوزيع (مصر)، 1998.

26. رشيد بن مالك: **السيميائيات السردية**، دار مجدلاوي (الأردن) ط1، 1427، 2006.

27. رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة (الجزائر) فيفري2000.

28. رشيد بن مالك: **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة للنشر (الجزائر)، ط1، 2000.

29. الزواوي بغورة: **مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000.

30. سارة ميلز: **الخطاب**، ترجمة عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2016.

31. سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية – مدخل نظري**، منشورات الزمن، الدار البيضاء (المغرب)، ط، 2001.

32. سعيد بنكراد: **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاته**، دار الحوار للنشر (سورية)، ط3، 2012.

33. سعيد بنكراد: **سميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة نموذجا**، دار مجدلاوي عمان (الأردن)، ط1، 2003.

34. سعيد بنكراد: **سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان (المغرب)، ط1، 1433، 2012.

35. السعيد بوطاجين: **الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، عيّنة**، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، أكتوبر2000.

36. سمير سعيد حجازي: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر (مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية)**، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، (سورية – لبنان)، 2004.

37. سيد قطب: **النقد الأدبي–أصوله ومناهجه**، دار الشروق (مصر)، ط6، 1410، 1990.

38. سيدي محمّد بن مالك: **قاموس السرديات** فرنسي–عربي (كتاب بصيغة الكترونية) المنظمة العربية للترجمة (لبنان)، 2015.

39. شوقي ضيف: **البحث الأدبي طبيعته – مناهجه – أصوله – مصادره**، دار المعارف، القاهرة (مصر)، ط7، 1972.

40. طه حسين عيسى الهاشمي: **تجنيس السيناريو(موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية)**، الدار الثقافية للنشر (القاهرة) ط1، 2010.

41. عبد الرحمن بن مُحَمَّد بن خلدون(ت808هـ): **ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر**، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1408، 1988.

42. عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب (ليبيا، وتونس) 1982.

43. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، منشورات الدار الجزائرية (الجزائر) ط1، 2015

44. عبد القادر شرشار: **مدخل إلي السيميائيات السردية (نماذج وتطبيقات)**، منشورات الدار الجزائرية (الجزائر) ط1، 2015.

45. عبد اللطيف محفوظ: **آليات إنتاج النص الروائي، نحو تصور سيميائي**، الدار العربية ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 1429-2008.

46. عبد الله أبو الهيف: **النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق (سوريا)، 2000.

47. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة**، شركة النشر والتوزيع المدارس، (المغرب)، ط1، 2002.

48. فائق مصطفى: **في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات**، مديرية دار الكتاب (العراق)، ط1، 1410، 1989.

49. فرانسوا راستيي: **فنون النص وعلومه**، ترجمة إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2010.

50. فلاديمير بروب: **مورفولوجية القصة**، ترجمة عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمّو، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط1، 1416، 1996.

51. كلود ليفي ستروس: **الأنثروبولوجيا البنيوية–ج2**، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق (سوريا)، 1983.

52. مالك بن نبي: **الظاهرة القرآنية**، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر المعاصر (لبنان) دار الفكر (سورية) ط4، 1987، إعادة 1420، 2000.

53. مالك بن نبي: **مشكلات الحضارة، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي**، دار الفكر المعاصر (لبنان)، دار الفكر (سورية)، ط4، إعادة 1423، 2002.

54. مجموعة من المؤلفين: **المنهج السيميائي الخلفيات النظرية وآليات التطبيق**، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار التنوير (الجزائر)، ط1، 2014.

55. مجموعة مؤلفين: **السيميائيات السردية، نمذجة سردية، الأشكال السردية، وظائف العنوان**، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار التنوير (الجزائر) ط1، 2013.

56. مجموعة مؤلفين: **الكشف عن المعنى في النص السردي – السرديات التطبيقية –**، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار السبيل (الجزائر) ط1، 1430، 2009.

57. مجموعة مؤلفين: **الكشف عن المعنى في النص السردي – النظرية السيميائية السردية**، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع (الجزائر)، ط1، 2008.

58. مجموعة مؤلفين: **مُحَمَّد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح**، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2009.

59. مُحَمَّد الدغمومي: **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة (المغرب) ط1، 1420، 1999.

60. مُحَمَّد الناصر العجيمي: **في الخطاب السردي، نظرية قريماس (GREIMAS)**، الدار العربية للكتاب (تونس)، ط1991.

61. مُحَمَّد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) ط2، 1986.

62. مُحَمَّد مندور: **في الأدب والنقد**، نهضة مصر (مصر)، ط 1988.

63. مُحَمَّد نديم خشفة: **تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان**، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا) ط1، 1997.

64. مرابط عبد الواحد: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر) ط1، 2010.

65. ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي (المغرب) ط3، 2002.

66. ميشال فوكو: **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، (لبنان–المغرب)، ط2، 1987.

67. نادية بوشفرة: **مباحث في السيميائية السردية**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو (الجزائر) ط1، 2008.

68. نعيمة سعدية: **التحليل السيميائي والخطاب**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع (الأردن) ط1، 2016.

69. نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي**، دار هومة (الجزائر)، 2010.

70. يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر) ط1، 1429، 2008.

71. يوسف وغليسي: **النقد الجزائر المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، إصدارات رابطة إبداع الثقافة (الجزائر)، 2002.

ثالثا – الكتب باللغة الأجنبية:

72. Algirdas julien greimas: **sémantique structurale, recherche de méthode**, presses universitaires de France, 3'tirage, 2013, septembre.

73. Joseph courtés : **Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation**, Hachette supérieur, France, 1991.

74. Joseph courtés : **le conte populaire poétique et mythologie**, presses universitaires de France, 1986, Paris.

75. Vladimir propp: **Morphologie du conte**, traduction de Marguerite Derrida, tzvetan Todorov, et Cloude Kahn, Editions du Seuil, 1965 et 1970.

رابعا – أطروحات ورسائل ومذكرات:

76. حليمة خلفي: **إشكالية المنهج في تجربة مُحَّد بنيس النقدية (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته نموذجا)**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. حسان راشدي، جامعة فرحات عباس، سطيف (الجزائر)، السنة 2011-2012.

77. حمزة بسو: **آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. محمّد عزو، جامعة محمّد لمين دباغين، سطيف2 (الجزائر)، السنة 2012-2013.

78. حفيظة بن قانة: **الخطاب النقدي الجزائري المعاصر ومدارس النقد الغربية**، أطروحة دكتوراه العلوم، إشراف: أ. د. يوسف لطرش، جامعة مُحَّد لمين دباغين-سطيف2 (الجزائر)، 2016-2017.

79. خديجة بصالح: **سيميائية الأفعال والفواعل في القصة القصيرة "الجوع" لنجيب محفوظ نموذجا**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د. مُحَّد عباسة، جامعة مستغانم (الجزائر)، السنة 2008- 2009.

80. خديجة حداد: **الشخصية في روايات محمّد مفلاح من منظور نظرية العامل السّردية، رواية شبح الكليدوني أنموذجا**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د. إبراهيم بلقاسم، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، (الجزائر) السنة 2018-2019.

81. سعيدة حمداوي: **الخطاب النقدي الجزائري نقد السرد أنموذجا**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. باديس فوغالي، جامعة العربي بن مهيدي، سوق أهراس (الجزائر)، السنة 2010-2011.

82. سهام غناي: **المنهج النقدي عند عبد الحميد بورايو منطق السرد** – أنموذجا – مذكرة ماستر، إشراف: أ. آمنة أمقران، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي (الجزائر)، 2012-2013.

83. قمولي فاطمة: **التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو**، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. عبد الحميد هيمة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، السنة 1014 -2015.

84. كمال جدّي: **المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك**، رسالة ماجستير، إشراف: أد. العيد جلولي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، السنة 2011-2012م.

خامسا – المقالات:

85. بن غنيسة نصر الدين: **التمثل العربي لسيميائيات باريس بين الثابت والمتحول**، الملتقى الدولي الثامن "السيمياء والنّص الأدبي"، جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد 8-10 نوفمبر2015.

86. جابر عصفور: **قراءة في نقاد نجيب محفوظ ... ملاحظات أولية**، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب (مصر)، المجلد1، العدد3، أبريل 1981.

87. دانيال باط: **المربع السيميائي والتركيب السردي**، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبو بكر بلقايد (تلمسان)، المجلد3، العدد3، 15، 06، 2007.

88. سحنين علي: **السرديات وخطاب التنظير في تجربة رشيد بن مالك النقدية**، جريدة سمات الدولية *Semat* مركز النشر العلمي، جامعة البحرين (البحرين)، العدد01، المجلد2، جانفي 2014.

89. سعيد بوعيطة: **المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، جريماس نموذجا**، جريدة سمات الدولية *Semat* مركز النشر العلمي، جامعة البحرين (البحرين)، العدد01، ماي 2013.

90. صالح مفقودة: **السيميولوجيا والسرد الأدبي**؛ كتاب الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 7-8 نوفمبر 2000.

91. عائشة حمادو: **تلقي السيميائية عند عبد الحميد بورايو: بين آليات المنهج وخصوصية النص المقارب**، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية (الجزائر) المجلد5، العدد10، جوان 2017.

92. عقاق قادة: **تلقي المعرفة السيميائية في الخطاب النقدي المغاربي**، كتاب الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، بتاريخ 18-20 أفريل 2011.

93. العماري أمُحَمَّد: **مقال: لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي**، موقع المنهل https://platform.almanhal.com/Files/2/21525، تاريخ 24، 06، 2020.

94. فريد أمعضشو: **المنهج السيميائي**، مجلة ضفاف (المغرب) العدد رقم 6، بتاريخ 1 مايو2004.

95. فطيمة الزهراء حفري: **الخطاب زئبقية المفهوم وتنصّل المعنى**، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، (الجزائر)، المجلد9، العدد1، مارس 2016.

96. مجلة التبيين: **حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو**، من توقيع د. علي ملاحي، (الجزائر)، العدد 33، بتاريخ: 1 نوفمبر 2009.

97. مُحَمَّد مريني: **نقد النّقد: في المفهوم والمقاربة المنهجية**، علامات في النّقد، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، (السعودية)، ج64، مج16، صفر1429، فبراير2008.

98. مُحَمَّد صاري: **البعد الغائب في الكتابة السيميائية العربية، مجلة عالم الفكر نموذجا**، كتاب الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، بتاريخ 18-20 أفريل 2011.

99. مختار ملاس: **التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج**، الملتقى الوطني الرابع: السيمياء والنّص الأدبي، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 18-20 أفريل 2011.

100. معلم وردة: **الشخصية في السيميائيات السردية**، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 28-29 نوفمبر 2006.

101. نجوى الرياحي القسنطيني: **في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، العدد1، المجلد 38، يوليو- سبتمبر، 2009.

102. هايدي تويل: **المبادئ التي كان غريماس سيني عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عنها**، الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنص الأدبي، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد، 18-20 أفريل 2011.

103. يمينة بن سويكي: **نقد النقد، المفهوم والإجراء**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1 (الجزائر)، المجلد31، عدد جوان، 2020.

104. Dion Michel: **Courtes (Joseph) Le Conte populaire: poétique et mythologie**. In: Archives de sciences sociales des religions n°62/2, 1986.

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدَمة (أ – ج)

تمهيد: التلقي السيميائي ونقد النّقد العربي 07

الفصل الأول

الرؤية الفكرية والمرجعية المنهجية للنّاقد "عبد الحميد بورايو"

أوّلا : أزمة المنهج في الدراسات الأدبية – إشكاليات ومقترحات 27

1 – نقد المرجعية الإيديولوجية المؤسساتية 27

1. صور الأزمة في المدرسة الجزائرية 27

2. عوامل الأزمة المنهجية 29

أ. التهميش والتشويه 29

ب. دمقرطة التعليم 29

ت. القطيعة الثقافية 30

ث. أدلجة التعليم 30

ج. أدلجة الاقتصاد 31

2 – نقد المرجعية المنهجية في الدراسات الأدبية 32

1. دراسات الأدب الشعبي 32

2. دراسات الأدب الفصيح 33

أ. مفهوم الأدب 34

ب. الوسائل المنهجية 35

ت. المنطلق النقدي 36

ث. الاقتطاع والأحكام الجزئية 36

3. المنهج – اقتراح وتأصيل 38

أ. النّص والفعالية المنهجية 39
ب. الخاصية الأدبية 41
ت. الخصوصية الإبداعية والتقاليد الأدبية – تأصيل مفهومي 43
ث. النّقد الأدبي – نشاط معرفي تجريبي 47
ثانيا – منظومة المناهج النقدية في المدونة 49
1 – النقلة المنهجية وأسبابها – من السياقي إلى المحايث 49
2 – التركيبة المنهجية – المبادئ المشتركة 50
1. البحث النظري – الاتجاه المنهجي الشكلي العام 51
2. التطبيق الإجرائي 54
ثالثا – المنهج السيميائي السردي 56
1 – نُبذة تعريفية عامّة 57
1. التسمية 57
2. رواد السيميائية السردية 58
3. المجال والموضوع 59
4. المصادر المعرفية 60
5. المؤلفات التأسيسية 62
2 – المبادئ المستفادة من بحوث "فلاديمير بروب" و"ليفي ستروس" 63
1. الوظيفة والملفوظ السردي 64
2. الإسقاطات الاستبدالية والمسار التركيبي 65
3. الخطاطة السردية 66
أ- البنيات التعاقدية 67
ب- البنيات الاختبارية 68
ج- البنيات التواصلية 70
4. التقطيع المقطعي وعلاقات الاتصال والانفصال 71
5. الشخصية 75

6. التحليل الدلالي 76
3 – مستويات التحليل السيميائي السردي 79

الفصل الثاني

الجهاز المصطلحي والمفاهيمي السيميائي السردي في المدونة

أولا – السيميائيات 86
ثانيا – الخطاب والنّص 92
1 – الخطاب – تكثيف الدلالات وانتظامها 93
2 – الخطاب تجاوز لسلطة الكتابة 96
3 – الخطاب – الفرد والجماعة 99
4 – الخطاب والنّص – مستويان إجرائيان متكاملان 103
ثالثا – القصة الملفوظ 107
1– الملفوظ السردي – إنتاج واستثمار 107
2– وحدات المسار السردي ونماذجه 109
أ– الوظيفة السردية 110
ب – الصنف الوظائفي والمقطع المرجعي 111
ج – صيغ التتابع السردي وعلاقاتها 113
د– الحافز (الموتيف) 115
رابعا – الشخصية وأشكالها السردية 118
1– الوضع المصطلحي والمفهومي 118
2– البنيات الشكلية للمكون الشخوصي 123
أ– نظام الشخوص (القائمون بالفعل) 125
ب – الأدوار الغرضية وبنيتها التنظيمية 126
ج– الأدوار الفاعلية وبنيتها الدلالية 127

د – الترسيمة السردية القانونية (مراحل الرسم السردي) 131
خامسا – الوساطة 137
أ- الوساطة باعتبارها وظيفة 137
ب- الوساطة باعتبارها قطبا تحويليا 137
ج- الوساطة باعتبارها قصة 138
سادسا – البينة العميقة والمربع السيميائي 140
سابعا – الصور والتجسيدات الخطابية 149
ثامنا – مسائل التلفظ 157

الفصل الثالث

وصف منهج التحليل السيميائي السردي في المدونة

أولا – وصف منهج تحليل حكايات الليالي 170
1- تحديد المسار السردي وتنظيمه 171
2- تنظيم المحتوى الغرضي والبنية العميقة 173
3 – الوساطة القصصية 175
ثانيا – وصف منهج تحليل قصتي كلية ودمنة 177
1- الحقول المعجمية 178
2- التقطيع النصي 181
3- التحليل السردي الخطابي 184
4- تنظيم المكان (نظام الانتقالات المكانية) 188
5- المسار الغرضي 190
6- البنية الدلالية العميقة 191
ثالثا – وصف منهج تحليل الحكاية الشعبية "المتكسي والعريان" 193
1- المسار السردي 193

2- المسار الغرضي 194
3- البنية العميقة 195
4- البعد الأنثربولوجي للحكاية 196
رابعا – وصف منهج تحليل غزوة الخندق 197
1- تفكيك خطاب الغزوة 197
2- ملخص غزوة الخندق 198
3- تحليل متن القصّة "المقطوعة الأولى نموذجا" 198
4- المدلول الاجتماعي للبنية القصصية 201
خامسا – وصف منهج تحليل قصتي كرامات الأولياء الصالحين 203
1- تحليل البنيات الداخلية 203
2- الدراسة المقارنة 204
سادسا – وصف منهج تحليل أسطورة "بسيشي وكيوبيد" 206
1- القصة المدخل 206
2- القصة الأساسية 207
سابعا – وصف منهج تحليل حكايات "البطل الملحمي" 209
1- الحكايات الخرافية الثلاثة الأولى 210
2- حكاية "محذوق ومحروش مع الغولة" 218
3- حكاية "أعمر الأتان" 220
4– حكاية "الطّامة أم سبعة روس" 124
ثامنا– وصف منهج تحليل حكايات "البطلة الضحية" 227
تاسعا – وصف منهج تحليل نصوص القصّة الحديثة 231
1- نصوص من أدب الأطفال 231
2- نماذج تحليل القصة القصيرة 233
أ – قصة الجنين العملاق 233
ب- قصة من دفاتر الطفولة 237

3- نماذج من تحليل الرّواية 240
أ- العتبات 241
ب- البنية المكانية 242
ج- البنية الزمنية 244
خاتمة 255
مصطلحات 260
قائمة المصادر والمراجع 263
فهرس الموضوعات 274

ملخص

سعت هذه الدراسة للبحث في خصائص الخطاب النقدي السيميائي السردي في مدونة النّاقِد الجزائري "عبد الحميد بورايو"، منطلِقةً في ذلك من رؤيته الفكرية والمنهجية التي وضحت – منذ البداية – تبنيه لمبدأ شمولي اعتقد من خلاله إمكانية تَمثُّل مختلف المناهج ذات المنحى الشكلاني والبنيوي في خطٍّ شكلي عام، مستندا في ذلك على المبادئ المشتركة فيما بينها، والمحددة مُسبقا عند "كلود بريمون".

ولقد تجسّد هذا المبدأ الشمولي – في المدونة المدروسة – من خلال منهجٍ تركيبي، مزج فيه النّاقد بين وسائل وآليات منهجية سيميو–سردية، ومورفولوجية، وبنيوية، معمّقا تحليله الشكلي بتحليل دلالي لمختلف الأبعاد الأنثروبولوجية والسياقية؛ لتتراكب بذلك مستويات التحليل المحايث مع مستويات تحليل الخطاب وتأويله.

إنّ اعتماد هذا النوع من التركيب المنهجي، وبالرغم من موضوعية دوافعه في الإحاطة بزاويا النّص المختلفة وأبعاده الدلالية المتعددة، إلا أنّ تطبيقه يطرح إشكاليات منهجية جمّة، ويلاقي بسببها انتقادات حادّة، تتمركّز – بشكل خاص – حول مبدأي الانسجام والمواءمة، وخطورة الإخلال بهما في تفكيك مفهوم المنهج وبنائه.

خطاب، نقد، سيميائي، سردي، جزائري، عبد الحميد، بورايو

Abstract :

This study aims to seek the characteristics of narrative semiotic critical discourse in the corpus of the Algerian critic "Abdelhamid Borayo", starting from his intellectual and methodological vision which clarified - from the outset - his adoption of a holistic principle through which he believed in the possibility of representing the different formal and structural approaches in a general formal line, based on the principles common to them, and previously defined by "Claude Bremond".

This holistic principle was embodied - in the corpus studied - through a synthetic approach, in which the critic combined the methods and mechanisms of the semi-narrative, morphological and structural methodology, deepening his formal analysis through a semantic analysis of the different anthropological and contextual dimensions. Thus, the levels of immanent analysis overlap with the levels of analysis and interpretation of discourse.

The adoption of this type of methodological structure, despite the objectivity of its motivations to surround the different aspects of the text and its various semantic dimensions, its application raises many methodological problems. As a result, it encounters strong criticism particularly on the principles of harmonisation and alignment, and the risk of not observing them in the construction and deconstruction of the approach's concept.

Discourse, critical , semiotic, narrative, Borayo, Abdelhamid.