الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة

كليــة الآداب واللغــات

قسم اللغة العربية وآدابها

العنوان:

الخطاب السردي في رواية "بأي ذنب" لمحمد بشير

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب جزائري.

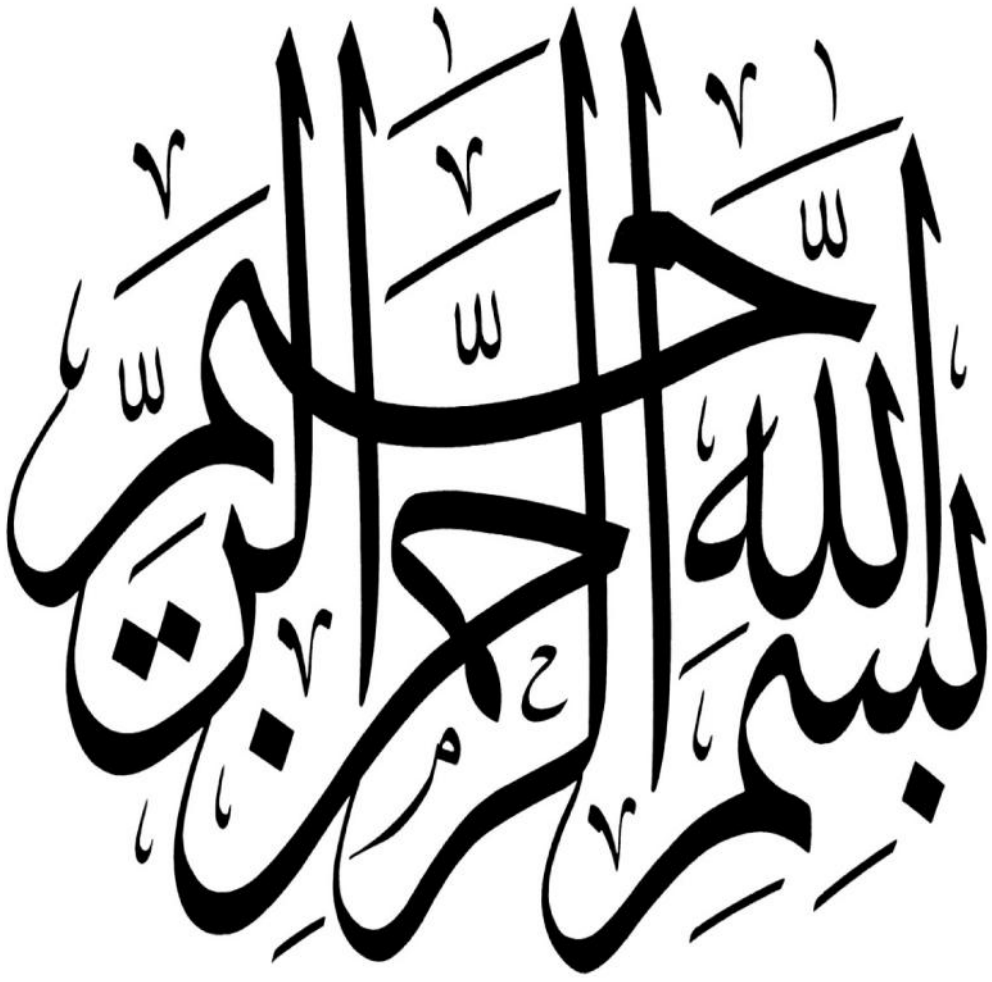
إعداد الطالبتين:

- أمينة محادني.
- ربيعة عوينة.

الأستاذ المشرف:

- إبراهيم بن طيبة.

السنة الجامعية: 2019/2018



دعاء

فاعلم أنه لا إله إلا الله

اللهم أرزق قارئنا فتوح العارفين و صحبة

الصالحين و شهادة المجاهدين وعلوم الأنبياء

و المرسلين و عمر نوح و بشرى يعقوب و حلم إبراهيم

و غنى سليمان و جمال يوسف و قوة موسى وصبر أيوب و بلاغة

هارون

و شفاعة محمد صلى الله عليه و سلم

يـــا رب العالمين.

شكر وعرفان

إن خير فاتحة للشكر والتقدير تكون لله وحده عزوجل، والقائل في محكم تنزيله

{ وإذ تأذن ربّكمْ لئنْ شكرتم لأزيدنكم...} الآية رقم (07) سورة إبراهيم.

فالحمد لله حمدا كثيرا ونشكره شكر العاجز عن إحصاء فضله وعدّ نعمه.

نحن الآن نطوي سهر الليالي وتعب الأيام، وخلاصة مشوارنا الدراسي بين دفتي هذا العمل المتواضع.

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة، جميع أستاذتنا الأفاضل وخاصة الأستاذ المشرف على هذه المذكرة " بن طيبة إبراهيم" الذي راقب هذا الجهد حتى استوى عملا سويا، ونسأل الله أن يرزقه راحة ورضا يغمر قلبه وعملا يرضي ربه، وعفوا يغسل ذنبه وذكرا يشغل وقته، وجنة تكون هي المسكن والمأوى.

كما أتقدم بأسمى معاني الشكر والاحترام إلى أساتذتنا من لجنة المناقشة الذين سيتكبدون عناء قراءة هذا البحث وتقييمه.

وفي الأخير نشكر كل طاقم مكتبة المنتدى.

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع

إلى أغلى وأعز إنسان على قلبي إلى من علمني العطاء بدون انتظار ...إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ...إلى من علمني النجاح والصبر...إلى روحي والدي الذي زرع في روحي التحدي جعل الله أجر هذا العمل فيس ميزان حسناته.

أبي رحمه الله

إلى من جعلت الحياة حلوة في عيوني ...إلى من وهبتني الحنان من أجل العيش في أمان إلى من تكد لأرتاح...إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي...إلى عزيزتي ورفيقة دربي...إلى التي هيا طريقي وسبيلي إلى الجنة غاليتي الوحيدة

أمي الحبيبة

إلى أطيب رحيق في الوجود والشموع التي أضاءت حياتي إلى نبع الأمل والتحدي

إخوتي وأخواتي

إلى أعز صديقاتي وأخص بالذكر توأم روحي حفيظة

إلى من قاسمتني أعباء البحث إلى أختي العزيزة ربيعة

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي

آمله من المولى عز وجل أن يعود بالنفع على الجميع

أمينة

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل الذي رأى النور بعد سنوات من البحث والاجتهاد إلى:

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب، إلى من كلت أنامله ليقدم لي لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم " أبي الغالي" أدام الله له الصحة والعافية.

إلى من حملتني وهنا على وهن ، إلى ست الحبايب وريحانة الدنيا وبهجتها" أمي الحبيبة" لو تعرفين كم أحبك.

إلى أخي الغالي وتوأم روحي الذي اعتمدت عليه في مددي أكبر سند ذخرا في حياتي.

كما أهديه لكل من عائلة **"عوينة"** و**" شوط"**، وإلى روح جدي .

إلى أعز صديقة وأخت على قلبي" أمينة".

إلى كل صديقاتي ومن جمعتني بهم الصدفة وأشركتني بهم الحياة.

إلى كل من مد لي يد العون في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد وساهم بالكلمة الطيبة.

إلى كل من لم تحمل اسمه هذه الورقة، فقلوبنا تحمله وتنحني شكرا له

إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي وهذا العمل المتواضع.

ربيعة

ملخص الدراسة

هذه الدراسة هي محاولة الكشف عن عناصر الخطاب السردي رواية " بأي ذنب" لمحمد بشير، من خلال مكوناته الرئيسية.

فجاء البحث في مقدمة وفصل تمهيدي وثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في الفصل التمهيدي (الرواية، الخطاب، السرد)، أما الفصل الأول فكان عنوانه دراسة في المفهوم والمصطلح، في حين خصصنا الفصل الثاني لعناصر الخطاب السردي لكل من (الشخصيات، الحوار، الحبكة)، أما الفصل الثالث فهو تطبيق لهذه العناصر في الرواية، أما خاتمة البحث فضمت أهم ما توصلت إليه من نتائج قيمة ومفيدة لموضوعنا.

مقدمة

مقدمة

تعد الرواية أهم جنس أدبي، بحيث تقوم بتصوير الحياة الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي يحياها الإنسان، حيث يقوم النص الروائي على أسس جمالية وظيفته تواصلية، من خلالها على ربط الواقع بالخيال في قالب فني، وذلك لأن الرواية تتسم بالكلية والشمول والتنوع، وبأساليب فنية متنوعة.

وعليه فإن الكثير من الروايات الحديثة عبرت عن هموم الوطن وواقع الإنسان وآلامه وقد شهدت الساحة الأدبية في الجزائر عددا من الروايات التي كانت الثورة الجزائرية موضوعا لها وشكلت في الأغلب مرجعية الخطاب الروائي خلال تلك الفترة، فالرواية الجزائرية تعتبر حديثة العهد الظهور، فقد كان ظهورها الأول قد اقتحم الساحة الأدبية بشكل قوي، فهذا الجنس الروائي الذي يعرف بعراقة جذوره الممتدة في الأشكال السردية الموروثة من أقدم العصور استمدت من تقاليد الكتابة الكلاسيكية، تظل نصوصه من أهم الإبداعات الأدبية التي عرفها عصرنا الحديث وفسحت أمامها المجال لإثبات قدرتها على الكشف والإبداع، فهي في معناها العام، موغلة في القدم، ومعبرة عن حياة الشعوب المختلفة في تباين رؤاها وطرائق معاشها.

وقد استقرّ اختيارنا على الرواية لتكون موضوعا للدراسة، لما سخّر لها الروائي من طاقاته الفكرية والمعرفية، هي إضافة نوعية في مسار الخطاب السردي الجزائري، واختبار قدرات النص الإبداعية التي مكّنته من القابلية للقراءة والتأويل، ولعلّ ذلك الانتماء الطاغي الذي شعرنا به .

ونحن نقرأ الرواية من خلال استدعاء التاريخ، وإخضاعه لتقنيات السّرد الحديثة هو الذي أثار فضولنا ودفعنا إلى البحث في بنيتها.

لذا وضعنا عنوانا لمسنا فيه إمكانية تلبية طموحنا المنهجي الذي سوف نحتكم إليه في أثناء قراءتنا للرواية وتحليلها، والموسومة بـ: الخطاب السردي في رواية " بأي ذنب " لـ "

محمد بشير "، ومما دفعنا أيضا لدراسة هذه الرواية، هو أننا وجدنا هذه الرواية استقطبت اهتمام الكثير من القراء على مختلف مستوياتهم وخلف مساحة مقروئية واسعة، إذ شاركت أولا بالمعرض الدولي للكتاب " سيلا بالعاصمة وحققت نجاحا معتبرا واحتلت المرتبة الخامسة ضمن الرواية الأكثر مبيعا في سيلا، والمرتبة الثالثة في دار النشر المثقف، إضافة إلى محتواها الذي تمحور حول الحالة السيئة التي عاشها و لازال يعيشها الشباب من قبل الجماعة الإرهابية المنتمية لتنظيم الدولة " داعش " التي أصبحت في الآونة الخيرة تستقطب الشباب لتنظيم بطريقة دينية وعقائدية، ومن هنا أمكن لنا أن نتساءل:

ما المقصود بالخطاب السردي؟ و هل تمكن محمد بشير من توظيف عناصر الخطاب السردي في روايته؟ وغلى أي مدى وقف الروائي في توظيف هذه العناصر؟

وللإجابة عن هذا التساؤل اعتمدنا على خطة بحث مكونة من فصل تمهيدي، ثلاثة فصول، مسبوقة بمقدمة ترسم للقارئ صورة عامة عن البحث، وخاتمة استخلصنا فيها أهم نتائج البحث، فالفصل التمهيدي خصصناه بإعطاء مفاهيم لغوية واصطلاحية لكل من الرواية والخطاب والسرد، ثم عمدنا في الفصل الأوّل المعنون بـ: دراسة في المفهوم والمصطلح الذي درسنا فيه في المبحث الأوّل: دراسة النص، وفي المبحث الثاني: دلالات الخطاب وفي المبحث الثالث فتناولنا فيه أنواع الخطاب.

وأما الفصل الثاني الذي تطرقنا فيه إلى أهم عناصر الخطاب السردي، حيث خصصنا المبحث الأول منه للشخصيات، والذي تعرضنا من خلالها لمفهوم الشخصية وأنواعها وأبعادها، وال مبحث الثاني خصصناه للحوار، والذي ارتأينا من خلاله لمفهوم الحوار وأنواعه وأهميته والمبحث الثالث التمسنا فيه كل من مفهوم الحبكة وأنواعها وأنماطها.

أما الفصل الثالث فهو تطبيقي بالدرجة الأولى، وقد عنوناه بـ: عناصر الخطاب السردي في رواية " بأي ذنب " لمحمد بشير، وقد انتهجنا فيه مسار شبيه إلى حد كبير بمسار الفصل الثاني من حيث ترتيب مكونات الخطاب السردي وتمفصلات كل مكوّن

وذلك بتطبيق كل ما تناولناه في الفصل النظري من مفاهيم نظرية وأدوات إجرائية على الرواية النموذج مع الإفاضة في بعض العناصر التي تطلبت منا ذلك، فقد قمنا في المبحث الأول بدراسة الشخصيات وحددنا فيها أصناف الشخصيات ويَليها الوصف الداخلي والخارجي لها، وأما المبحث الثاني التمسنا فيه أنواع الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، وفي المبحث الثالث والأخير تطرقنا فيه إلى عنصر الحبكة بأنواعها.

وختاما انتهى البحث إلى جمع أهم النتائج والملاحظات التي توصلت إليها الدراسة النظرية والتطبيقية حتى تكتمل عناصر الخطاب السردي في الرواية موضوع البحث.

ولقد اعتمدنا على مجموعة من من المصادر والمراجع التي كانت سندا لنا نذكر منها: " رواية بأي ذنب لمحمد بشير"، والتي اعتبرناها مصدر للبحث وكتاب في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض وكتاب بنية النص السردي لحميد لحمداني، وكتاب بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي...الخ.

ككل بحث واجهتنا مجموعة من الصعوبات كأن أهمها ضيق الوقت وكثرة المراجع واختلاف أرائها، بالإضافة إلى ندرة الدراسات التطبيقية التي تناولت هذه الرواية دراسة وتحليلا.

وفي الأخير، لا يفوتنا في هذا المقام أن نشكر الأستاذ المشرف " بن طيبة إبراهيم " على ما قدمه لنا من مساعدات وتوجيهات علمية ونصائح قيمة من أجل إكمال بحثنا هذا وإلى أعضاء لجنة المناقشة الكرام على تفضلهم بقراءة البحث وتقييمه وإثراءه بملاحظاتهم وانتقاداتهم.

كما نتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا على إنجاز هذا البحث مساعدة نفسية أو أكاديمية من قريب أو من بعيد.

فصل تمهيدي

فصل تمهيدي

1 . مفهوم الرواية

أ . لغة

ب . اصطلاحا

2 . مفهوم الخطاب

أ . لغة

ب . اصطلاحا

3 . مفهوم السرد

أ . لغة

ب . اصطلاحا

1-مفهوم الرواية :

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء (وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعبر تعريفـــها تعريفا جامعا مانعا، وذلك لأننا نلقـي الـرواية تشتـــرك مع الأجناس الأخرى في كثير من الخصائص).[1]

إن الرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المـــحلل فيهـــا على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد، أحيانا على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة .[2]

الرواية مادة لغوية واللغة – كما نعلم – مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذا عـــزل عن اللسان من جهة، وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية وأعني باللسان المنطوق المحلي الحي، الحامل لعناصر من التجربة المعيشية ولحشد من الدلالات المحسوسة والمرئية الغير المستقرة، أما عن الثقافات الآخرة فهي المكتوب الذي يشمل التراث الكوني بما فيه تراث لغتنا نفسها[3].

فبقدر ما يبدو مفهوم الرواية واضحا، فأن تعريفها ليس بالأمر الهين نظرا لحداثتها وتطورها المستمر وهنا تكمن الصعوبة، وقد أشار إلى ذلك الناقد **عبد المالك مرتاض:**" والحق أننا بدون خجل ولا تردد نبادر إلى الرد عن السؤال بعدم القدر عن الإجابة، والسؤال الذي يعنيه مرتاض هو ما هي الرواية ؟ " [4]، ومن التعاريف التي أوردها بعض الدارسين للرواية نذكر" هي رواية كلية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الأدب، عالم المعرفة الكويت، دط، ص 11.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، (ترجمة محمد برادة)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1987م، ص38.

[3] يمنى العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأدب بيروت جميع الحقوق محفوظة، ط1، 1999م، ص17.

[4] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ط1، دت، ص07.

وتفسح مكانا للتعايش فيه الأنواع والأساليب كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة" [1]،حيث لم تتحقق الرواية المتميزة بوجودها وشكلها الخاص إلا في العصر الحديث.

لكن الرواية قد شهدت في ذاتها ومساراتها اختلافات هامة ومشارب متنوعة بتنوع الأزمنة والأمكنة كما مارسها كثيرون، فاكتسبت من هذا كله أهمية جعلتها جديرة بالاهتمام والتأمل، لكنها صارت أيضا متسعة كما وكيفا أتساعا جعل دراستها مستحيلة، إذ كيف السبيل إلى استخلاص مقومات الرواية وهي نوع قصصي مورس طيلة قرون، وعرفته جل الحضارات وصنفت فيه أعمال لا يحصيها عد، وهي في معناها العام موغلة في القدم ومعبرة عن حياة الشعوب المختلفة في تباين رؤاها وطرائق معاشها[2].

الرواية في أوضح تعريفاتها وأكثرها شيوعا: «كتابة نثرية تصور الحياة وهي ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع، مادتها الإنسان في المجتمع وأحداثها نتيجة لصراع الفرد، مدفوعا برغباته ومثله ضد الآخرين وربما ضد مثلهم أيضا، وينتج عن صراع الإنسان هذا ... أن يخرج القارئ بفلسفة ما أو رؤية عن الإنسانية».

وارتباط مفهوم الرواية بالحياة أو المجتمع بهذا الشكل جعلها ذات طبيعة خاصة وذات وظائف محددة، جعلها صورة خيالية مركّبة من أشخاص وأفعال وأقوال وأفكار، ومن جنس الأحداث التي تجري في المجتمع وعلى شاكلة الأشخاص الفاعلين فيه، وتعبّر تعبيرا دقيقا وصادقا عن واقع الصراع الإنساني وتكشف عن حقيقته حسب وجهة نظر الكاتب ورؤيته الخاصة، صورة مكتوبة باللغة النثرية المنتقاة من اللغة التي يستخدمها الناس في المجتمع

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص7.

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي 2000م، ص16.

والمعبرة في الوقت نفسه عن خطاباتهم ولهجاتهم وأصواتهم[1]، ومن ثم كانت صلة الرواية بالمجتمع ذات ثلاثة جوانب : جانب اللغة، وجانب الموضوع، وجانب المضمون ...

1- أماّ من حيث اللغة : فقد استقرّ لدى أكثر النقاد المهتمين بأسلوب الـــــــرواية أن الرواية مثلما تحتوي على صورة من حياة الناس في المجتمع فإنّها كذلك تحتوي على صورة من لهجاتهم وأصواتهم، وأنّها تستخدم وسائلهم التعبيرية أداة لرسم ملامح الصورة الخيالية فيها، وهي الصورة نفسها التي تعبّر عن رأي الكاتب ووجهة نظره من ثمّ ازدحمت الرواية بأساليب الأشخاص وأساليب الطبقات الاجتماعية وأساليب الأنواع القولية مثل الرسائل والخطب والأشعار والمحاورات، وأصبحت حلبة الصراع في عالم الرواية تـــــدور على مستوى الألفاظ والجمل والعبارات مثلما تدور على ساحة الشخصيات والأحداث [2].

- **وأمّا من حيث الموضوع:** (وأقصد به هنا العالم الخيالي الذي يشكل الكاتب منه صورة ولوحة فنية تعبّر عن تجربة الكاتب وعن فكره من ناحية وتحكي واقع المجتمـــــــع من ناحية أخرى) فإن الروائيين استخدموا في تشكيلة أساليب متباينة، سواء من حيث الطرق رسم الشخصيات أم من حيث طرق إدارة الصراع فيما بينها تنوعت أساليب الروايات تنوعا كبيرا حسب الصلة التي يعقدها الروائيون بين هذه الصورة الفنية وبين الواقع المصـــــور من ناحية، وبينها وبين فكر الكاتب من ناحية أخرى، فاقتربت الرواية من الواقع حينا ثالثا موقفا وسطا التي جعلتها تسجيلا حرفيا لأحداث هذا الواقع، واقتربت من فكر الكاتب حينا آخر إلى المدى الذي ضحت فيه بالواقعية في سبيل التعبير عن هذا الفكر أي أنها تحولت إلى أداة للدعاية والموعظة[3].

[1] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990م، ص3.

[2] المرجع نفسه، ص3.

[3] م نفسه، ص3، 4.

فهكذا تتولد العلاقة بين الموضوع الروائي وبين الحياة المعيشية من جهة وبينه وبين فكر الكاتب من جهة أخرى عن ثلاث أشكال: الرواية الوعظية والرواية التسجيلية والرواية الفنية.

3- وأمّا من حيث المضمون: فقد تناغمت أطرافه في الرواية الفنية مع المستوى اللغوي ومع الموضوع، فغدا الموضوع نفسه وسيلة وغاية وغدت اللغة كذلك موضوعا وأصبحت الرواية وحدة متكاملة لا تنقسم إلى شكل ومضمون أو ألفاظ ومعان، لأنّ شكلها أصبح مضمونا ومضمونها أصبح شكلا، وارتبط الرمز فيها بالمرموز له، وأمتزج التعبير بالأداة وصبت كل مكوناتها في هدف واحد هو تصوير حقيقة الحياة حسب رؤية خاصة.

وقد أتاح هذا لرواية إمكانات هائلة من وسائل التعبير، وجعلها فنا ذا سراديب ينبغي على قارئها أن يتخلى عن قدر كبير من حسن النوايا عندما يشرع في قراءتها، كما أنه منح كتابها أصلح متنوعة يمكنه استخدامها للمراوغة والهروب والتقية وقت الحاجة، وما أكثر الأوقات التي يحتاجون فيها لذلك، كما أنها أتاحت للروائيين فرصا واسعة لتصوير التحولات الاجتماعية والفكرية في المجتمعات التي يعيشون فيها [1].

عناصر ومكونات الرواية:

لكل فن في الأدب العربي عناصر ومكونات يرتكز عليها وتتميّز بها والـــــــرواية من الفنون التي تحتوي على العديد من العناصر، التي بدورها تعطي الرواية قيمتها وقدرتها على إيصال الأفكار، ومن بين هذه العناصر نذكر:

1- الراوي:

يعتبر من أهم عناصر الرواية، فهو بالعادة الشخص الذي بلغ بكل أطراف الرواية فن شخصيات، أحداث أفكار الراوي بصفته شكلا مرتبطا بكتاب يحمل هموما معينة، يعيـــش

[1] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، ص4.

في بيئة ثقافية وحضارية يتأثر بها ويحاول خلال فعل الكتابة أن يكون له فيها أثر. وهناك تعاريف مختلفة للراوي ففي معجم الوسيط (اللغة العربية المعاصرة) الراوي هو راوي الحديث أو الشعر: "حاملة وناقلة والجمع رواه."قال الراوي: (لمتحدث الذي يروي أخبار وقصصا وحكايات). وهو " ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء إن كانت حقيقية أو خيالية. ويقوم الراوي بعدة وظائف أولها رواية الحكاية ثم تنظيم أحداث هذه الحكاية [1]".

والراوي نوعان: الراوي الذي يروي عن نفسه وهذا الراوي جزء من الرواية فهو يعبر عن أحاسيسه، ولكن ليس لديه القدرة على تفسير وتوضيح مشاعر الآخرين لأنه لا يعرفها. والراوي المحايد وهو الراوي الخفي والغير الظاهر ولكن يعرف جميع ما يدور في خلجات الشخصيات وما يدور في عالم الرواية.

2 – الزمن:

يحدد الزمن طبيعة الرواية، مثلما يحدد شكلها الفني إلى حد بعيد، ذلك لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه لعامل الزمن، فقد أثار مفهوم الزمن اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية على اعتبار الزمن مكون أساسي لها . نجد الشكلانيين الروس "من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من التجديدات على الأعمال السردية المختلفة فإن عرض الأحداث عندهم في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم على طريقتين فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية، بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي " [2].

[1] إبراهيم خليل بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010م، ص 220.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، دط، 1990م، ص107.

أما الفيلسوف والناقد " جورج لوكا تش " فيرى أن «الزمن هو عملية انحطاط متواصلة وشاسعة تقف بين الإنسان والمطلق»[1].

3 –الحيز:

يعتبر الحيز محوريا في بنية السرد لا يمكن تصور حكاية بدون حيز ولا وجود لأحداث خارج الحيز، وذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في حيز محدد ومعين، فهو مكون لغوي تخيلي تضعه اللغة الأدبية من الألفاظ لا من موجودات وصور.

فنرى هناك من يربط الحيز بمصطلح الجغرافيا المكانية، التي تعني حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي[2]، حيث يتعلق الأمر هنا بجعل الحيز يتمثل في الحدود الأرضية (المكانية) للنص الحكائي.

وقد توسع مفهوم الحيز عند بعض النقاد فيقال «: إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهيّ إليها، فإن الحيز لا حدود له ولانتهاء، فهو المجال الفسيح يتبارى في مضطربة كتاب الرواية..... ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية خرافة، قصة، رواية) أن يضطرب بمعزل عن الحيز، الذي هو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا»[3].

إذا جعل الحيز أوسع من المكان، نضرا التنافس الروائيون في مجاله فهو لا يخلو أي عمل سردي منه، لأنه عنصر أساسي يمكن ربطه مع المكونات الحكائية الأخرى.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص109.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوتيليكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص67.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998 م، ص125.

4- الحبكة (العقدة):

تعتبر الحبكة بنية النص، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناء متكاملا بمعنى أنها سياق على درجة من القوة والمتانة بمقدوره تحشيد الأحداث المبعثرة في بناء حكائي واحد ومتكامل بحيث تضغط مجمل الوقائع داخل إطار بنائي، وهو بمثابة النظام الذي يسد أجزاء الرواية ويشابك عناصر السرد، فيما يترك للحكاية تشكيل مادة القصة .

لا تكتفي الرواية بسرد الحوادث والوقائع، «وإنما ينبغي على الراوي إن يرتبها ويرويها بتسلسل آخذ بالاعتبار الأضواء الكاشفة التي تشير إلى الأسباب والنتائج، فالحبكة في ابسط معانيها حدث يقود إلى حدث آخر، فالحبكة تكون دائما مرتبطة بالحوادث والشخوص».[1]

5- الشخصيات:

لقد حظيت الشخصيات باهتمام زائد لدى الكتاب كونها تمثل أهم المكونـــــــات في العمل الحكائي، فالشخصيات هي التي تمثل عنصر الحركة في الرواية وتلعب دورا هاما فمن المفترض أن تكون مستوحاة من الواقع وتحمل أمالا ومخاوف، ولها نقاط ضعف ونقاط قوة، تعمل للوصول إلى هدفها وتنقسم إلى بطل وهناك خصم للبطل.

ومما يجعلها صعبة التحديد أن النقاد لم يتفق على المعايير التي بها يحددون الشخصية ن وحاول بعضهم تحديد هذا المفهوم منى خلال الأفعال التي تؤديها، ومن خلال وظائفها وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى[2].

---

[1] إبراهيم الخليل، بنية النص الروائي، ص210.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م، ص43، 44، 45.

6- السرد:

يعد من « أبرز عناصر الرواية، فهي الطريقة التي تحكي بها القصة، كما يعتبر السرد هو العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي وينتج عنها النص القصص المشتمل على اللفظ»[1].

حيث يرى جيرار جنيت'GERARD GENETTE ' أن « الفعل السردي المنتج وتوسيعا لمعناه : الفعل السردي متخذ إمكاناته ضمن الوضعية سواء كانت حقيقة أو خيالية»[2].

ومن أجل تحليل نص سردي، لابد من معرفة العناصر التي يتم الاعتماد عليها في بنائه، لأن الأحداث وحدها لا تكتسي أهمية . وأهم مكونات النص السردي الأخرى هي (الأحداث، الشخصيات، الزمان والمكان، الوصف والحوار)[3].

7- الحوار:

من بين التعاريف المقدمة للحوار نجد تعريف جيرار جنيت بحيث يعرف الحوار بأنه « نمط سردي يدور في فلك الخطاب الذي يتميز عنه بأشكال كثيرة....هو ذلك الكلام الذي يصدر من قبل الشخصيات فتنشأ الأحداث داخل السرد بعيدا عن السارد».[4]

2-تعريف الخطاب:

أ- لغة:

في الحقيقة مصطلح الخطاب في اللغة منسوب "للكلام" باعتباره وسيلة سهلة في خلق التواصل والترابط بين الشعوب، ذلك أن الإنسان عرف منذ القدم في طرح انشغالات وإيصال

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، ص77 78.

[2] سعيد يقطين، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990م، ص41، نقلا عن جيرار جينيت، فيقور3.

[3] على آيت أوشان، ديداكتيك التعبير والتواصل، دار أبي قراقر للطباعة والنشر، الرباط، 2010م، ص5.

[4] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة:عبد الرحمان أيوب،، دائرة الشؤون الثقافية العامة بغداد، دط، دت، ص97.

أفكار الشعب، حيث يعد الكلام مادتها الخام، قبل الخطاب أنداك كانوا يستخدمون الكلام العادي وذلك لتحقيق التواصل بين كل طبقات المجتمع ويعرف ابن متطور الخطاب كونه مشتق من المخاطبة، وهي مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان اللّيث: والخطبة مصدر الخطيب، وخطبهُ الخطيب على المنبر واختطب خطابة واسم الكلام:الخطبة؟

قال أبو منصور: والذي قال الليث: أن الخطبة مصدر الخطيب لا يجوز إلا على وجه واحد[1].

بمعنى أن أبو منصور نسب الخطاب إلى الخطبة، حيث اعتبره الكلام الذي يتكلم به الخطيب على المنبر، فيوضع موضع المصدر.

الخطاب في القرآن الكريم:

في القرآن وردت مادة (خ.ط.ب) في تسعة مواضع من القرآن الكريم تارة بلفظ الخطيب (أربع مرات) وتارة بلفظ الخطاب (ثلاث مرات) وتارة بصيغة الفعل (مرتين فقط)[2].

ومن الموارد التي ورد فيها بلفظ الخطيب قوله تعالى: "وما خطبكم أيها المرسلون" سورة الذاريات [الآية31] وقال: " قَالُوا إِنَّا أُرْسِلْنَا إِلَىٰ قَوْمٍ مُّجْرِمِينَ (32) لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن طِينٍ (33) مُّسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ(34) " إذ نلاحظ أن الآيتان الكريمتان قد وردتا في سياق سرد قصة نبئ الله عليه السلام مع الملائكة التي استهلت بقوله تعلى: " هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ (24) .... قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ.... إلخ الآية"[3]

[1] لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويقعي الإفريقي (المتوفى: 741 هـ)، دار صادر بيروت، ج1، ط3، 1414هـ، ص361.

[2] بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية مكتبة لبنان ناشرون ساحة رياض الصلح، ط1، 1987م، ص 240.

[3] عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، بيروت للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص95.

اصطلاحا:

قبل الخوض في مسائل تحليل الخطاب النظرية والإجرائية، يبدو من الملائم أن نقف على بعض المفاهيم الأساسية في هذا الحقل البحثي،ولعل من أكد تلك المفاهيم وأولاها بالعناية والاهتمام مفهوم الخطاب وهو مناط التحليل وبؤرة النظر، ولا غريب في أن تختلف حدود الخطاب وتصورات الباحثين عنه.

فالخطاب هو من أكثر المفاهيم دورانا على ألسنة علماء أصول الفقه قديما، ولا نحتاج إلى عناء كثير لكي نقف على شدة تواتر هذا المفهوم في كلامهم، وكيف لا وهو مفهوم محوري في دراساتهم الأصولية، فهذا السرخسي يجمع أسماء صيغة الخطاب في استعمال الفقهاء، وأحكامها في هذه الأسماء الأربعة: الظاهرة والنص والمفسر والمحكم، ولها أصداد أربعة: الخفي والمشكل والمحمل والمتشابه[1].

ولا ننسى القاعدة الأصولية الشهيرة القائلة "إن العبرة لعموم الخطاب لا لخصوص السبب[2]" ويقول الآمدي أيضا: فإن الخطاب القولي سيستدعي وجوب الجواب ولا كذلك الفعل.

ووفقا لمفهوم ديكارت لمصطلح الخطاب هو مستوى التعبير في السرد، كنقيض لمستوى مضمونه أو القصة، "كيف" السردي في مقابل "ماذا" العملية السردية، في مقابل المسرود، في مقابل "الرواية والخطاب يشكل وفقا لبنفست مع القصة (Histoire) واحـــدا من أجزاء النظام اللغوي المتكامل، وفي الخطاب هناك صلة بين الحالة أو الواقعة وبين الموقف الذي سيحصرها لغويا، وعلى هذا فالخطاب يتضمن نوعا من الإشارة إلى عملية التلفظ وينطوي على وجود مرسل ومتلقي، بينما القصة لا تقتضي ذلك، وقارن بين" لقد ذهب" ولقد أخبرتك عنه مئات المرات "وذهب وأخبرتها عنه مئات المرات"

[1] أحمد بن أبي سهل السرخسي، أصول السرخسي 483هـ، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1414هـ-1993م، ج1، ص163.

[2] المرجع نفسه، ص 164.

وتمييز بنفست بين الخطاب والقصة نسبة بتمييز فاينرنش بين العالم المحكي ERZÉHITEWELT والعالم الموصوف BESPROCHENE WELT وبتمييز "هامبرجر" بين الحكي الروائي والعرض Fc[1] KTIONALO ERZAIEN AUSSAGE

الخطاب حسب تعريف باربارا كاسان BARBARA CASSIN لم يكن لفظ الخطاب متصلا في الأصل باللغة اتصالا مباشرا، إذ اللفظ (DISCOURS) الفرنسي مشتق من الأصل اللاتيني (DISCURRERE)، بمعنى الجري هنا وهناك.

وعندما بدأت لفظة ديسكور سيس (DISCOUR SUS) عند نهاية الحقبة اللاتينية تأخذ بمعنى الخطاب، فقد كان معناها في البداية طريقا محفوفا بالشكوك للمحادثة فالمناقشة قبل أن تحيل اللقطة على تشكيل منطوق أو مكتوب للفكر، وهكذا أصبحت البلاغات الإغريقية للوغس"LOGOS" ومثلها البلاغات اللاتينية للخطابة"ORATION"، أصبحت بالنسبة إلينا بلاغات للخطاب، لأقسام الكلام (الفعل، الفاعل،...إلخ) ولترتيب الخطاب(ديباجة، قضية، سرد،...إلخ) ولأجناسه (برهاني، مشاوري، قضائي...) إن تاريخ اللفظ[لفظ الخطاب] وتاريخ استعمالاته يوازيان تاريخ الفكر، وهكذا ففي القرن السابع عشر الذي أصبح فيما بعد قرن شفافية اللغة والفكر في العرض، أمكن لديكارت أن يكتب"خطابا" في المنهج، بمعنى ذلك «المسار" المنظم والذي ما يزال النعت (DISURSIF) في الفرنسية محافظا على دلالاته ذاتها[2]، ومع ذلك ليس الخطاب في البلاغة وسيلة تعبير عن الفكر فحسب، بل هو مثل ذلك من جهة مستقلة، إنه " تيار "من باث إلى سامع أو قارئ، وإنه عمل يستهدف تحقيق أثر ما، يشهد بذلك كل خطاب منذ خطاب السفسطائيين، وتقترح اللسانيات تعريفا موسعا للخطابات باعتبارها مسارات قولية فردية قابلة للانفصال[عن غيرها] عن طريقها يجعل المتكلم أو الكاتب "اللسان" "كلاما" بالمعنى الذي وصفه دي سوسير

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ترجمة : عابد خزندار، محمد بريري 1987م، القاهرة، ط1، 2002، ص 63.

[2] المرجع نفسه، ص 102.

لهاذين اللفظين كما يحلل مع أوسن مثلا مختلف الأعمال القولية واللاقولية وأعمال التأثير بالقول التي ينجزها الخطاب.

ويعرف فوكو الخطاب بأنه «..هو أحيانا يعني الميدان العام لمجموعة المنطوقات (ENONCÉS) وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدل دلالة قصف على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها.[1]

ويعرفه في موضوع آخر يقوله: « مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية، قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ .....بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شرط وجودها».[2]

يركز فوكو في تعريفاته على المنطوق وهو أبسط أجزاء الخطاب، يقول:« فقد استخدمت في مناسبات عديدة فقط المنطوق، إما لأشير به لعدد من المنطوقات... أو لأميز عن تلك المجموعات التي أسميها الخطابات (مثل ما يتجزأ الجزء عن الكل) ويبدو المنطوق لأول وهلة كعنصر أخير، أو جزء لا يتجزأ، قابل لأن يستقل بذاته،ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة له....المنطوق أبسط جزء في الخطاب.[3]

وفوكو يشكك في موضوعية تجنيس ضروب المعرفة التقليدية، ويطبق مقولته بالنظرية الراجعة إلى حقوق الخطاب في عصر النهضة، والعصر الكلاسيكي، والقرن التاسع عشر، "ولعل أول ما يخضعه الفيلسوف لمبادئ طريقته الإجرائية في القطع والحد والكشف عن الدرجات والمستويات وعوامل التبديل والتحويل في ظاهرة تقسيم الأنواع الكبرى للخطاب في الفكر الغربي بين أشكال وأجناس حددت لنا ما نعرفه ونألفه تحت مسميـــــات الأدب أو الفلسفة أو التاريخ أو الخيال".[4]

---

[1] ميشيل فوكو، حفريات المعرفة –المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1967م، ترجمة: سالم يفوت، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص 111.

[3] م نفسه، ص87.

[4] محمد علي الكردي، الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو، المجمع 11، دط، 1992م، ص 40.

وأما هدف ميشال فوكو وراء تحليل الخطاب فيقول عنه عبد الله إبراهيم إنه." يعني بالعبارة بوصفها شيئا قائما بذاته، لا تحيل على شيء آخر، إنما كونها تتصف بذاتها لا يغيرها، والتحليل هنا ينص على ضروب الترابط من العبارة، وما يتصل بها من عبارات أخرى وصولا إلى تحديد نظام الخطاب كله.[1]

وعن علاقة الخطاب بالسلطة والمعرفة يقول فوكو، ففي الخطاب بالذات، يحدث أن تتمفصل السلطة والمعرفة، ولهذا السبب عينه، ينبغي أن تتصور الخطاب كمجموعة أجزاء غير متصلة وظيفتها التكتيكية غير متماثلة ولا ثابتة، بصورة أدق يجب، أن لا نتخيل عالما لخطاب مقسما بين الخطاب المقبول والخطاب المرفوض، بل يجب أن تتصوره كمجموعة عناصر خطابته نستطيع أن نعمل في استراتيجيات مختلفة: الخطاب ينقل السلطة وينتجها ويقويها، ولكنه أيضا يلغمها ويفجرها ويعلها هزيلة، ويسمح بإلغائها".[2]

وفوكو هنا لا يفصل بين الخطاب وسلطة الخطاب " إن الفصل الذي يمكن الحديث عنه هو فصل منهجي، لكن في إطار نظرة تكاملية، تناقش الخطاب في مختلف مستوياته اللغوية والمعرفة والسياسية والأخلاقية، مستويات تعكس مفهومه وامتداداته وعلاقاته بعقول وممارسات معرفية وسلطوية وأخلاقية، وهو ما يشير إليه فوكو في إدارة المعرفة".[3]

إن الخطاب عند ميشال فوكو يشكل سلطة، وينقل هذه السلطة وينتجها ويقودها ويلغمها، ويفجرها، ويمكن أن يجعلها هزيلة ويسمح بإلغائها – على حد قوله– كما يلعب دورا أساسيا مماثلا "بالنسبة للخطابات الأخرى" إذ إن هذا الخطاب قد يقوم بالنسبة لها يدور "النموذج الصوري" الذي تحاول أن تطبقه في حقولها الدلالية المختلفـــة، وقد يكـــــون

[1] عبد الله إبراهيم الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص104.

[2] ميشيل فوكو، إدارة المعرفة، مركز الإنماء القومي، تر: جورج أبي صالح، مراجعة وتقديم: مطاع صفدي، بيروت، ط1، 1990 م، ص 108 109.

[3] الزواوي يغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة مشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000م، ص133.

على العكس، نموذجا معبرا عن الخطابات أكثر تعميما وتجريدا منه، وقد يكون مرتبطا بعلاقة بارزة من التشابه أو التعارض مع خطابات أخرى في مجال بعيد نسبيا".[1]

وإذ كان للخطاب سلطة يمارسها على ما حوله من مجتمع وسير مؤسسات فإنه أيضا الخطاب– انعكاس لسلطة والخطاب أحد عناصر السلطة، كما أن السلطة تعمل من خلال الخطاب " إن التحليلات التي يقوم بها فوكو لا نناقش الخطاب انطلاقا من الذات داخل نظام استراتيجي أو سلطوي، ينتج عن هذا أن السلطة ليست خارج الخطـــاب ولكـــن هذا لا يعني أن السلطة مصدر وأصل الخطاب، بل إن السلطة تعمل من خلال الخطاب، ما دام الخطاب ذاته يشكل أحد عناصر الجاهزية الإستراتيجية لعلاقات السلطة".[2]

كما يتحدث فوكو عن العلاقة بين الخطاب والذات موضحا أن الذات تنشئ الخطاب ولكن الخطاب يكشف الذات ويبعثرها، يقول: " وبدلا من أن يعمل التحليل الذي نقترحه هنا الصيغ نفسها تكتشف عن تبعثر الذات كما يحيل الذات إلى مختلف الأوضاع والمواقف التي نشغلها عندما تتلفظ بخطابها".[3]

إن العناصر التي يطرحها فوكو على أنمط أطراف في تشكيل الخطاب وتلقيه، لا بعد أحدها منتجا والأخر مستهلكا، وإنما هي أطراف تشترك معا في إنتاج الخطاب وتلقيه في عملية تبادلية، إن لا تعود مرجعية الخطاب في الذات أو إلى المؤسسة أو إلى الصدق المنطقي أو إلى قواعد البناء النحوي، وإنما إلى الممارسة. الممارسة الخطابية وغير الخطابية، على أن لا تفهم العلاقة بين الممارسات على أساس السبب والنتيـــجة، وإنما على أساس العلاقة التبادلية.

[1] محمد علي الكردي، الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو، ص 38.

[2] الزواوي يغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، ص 247.

[3] ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ص 53.

والخطاب حسب مفهوم "دي سوسير DESAUSSURE"

– هو وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية وهو هذا مرادف للملفوظ (ENONCÉ) .

– التلفظ (ECONCIATION) حيث يفترض باتا ومتقبلا ويسعى الباث إلى التأثير في المتقبل، حسب منظور بنفستE.BENVENISTE .[1]

وإضافة إلى هذا يعرض منغينو« DOMINIQUE MAINGUENEAU » ثلاثة مفاهيم للخطاب هي كالتالي:

– ملفوظ طويل أو متتالية منغلقة بمفهوم هاريس « HARRIS »

– النص من خلال دراستنا لشروط إنتاجية.

– مفهوم باعتبار المآل الذي تمارس فيه الإنتاجية وهذا المآل هو الطابع السياقي "CONTEXTUALISATION" غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان.[2]

كما يرى جيرار جينيتGERARD GENETTE **إن** الخطاب هو مجموعة العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا أحداث قصته في صلبها.[3]

مفهوم السرد:

أ– لغة:

تقدمه شيء إلى شيء ما تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويسجل فيه وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه. وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه ومنه الحديث كان

[1] Jean des bois (et autres) dictionnaire de linguistique Libraire l'arousse. canard 1989. p 156,158.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التمييز) المركز الثقافي العربي، ط3، د ت، 1997م، ص 22 .23

[3] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 78.

يسد الصوم سرداً، وفي الحديث أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسرد الصيام في السفر، فقال إن شئت خصم، وإن شئت فأفطر[1]

وقد اتسعت دائرة السرد ليشمل عدة مجالات على حد قول رولان بارت (ROLAND BARTHES)

إذ يمثل العمل السردي لدى بارت (Roland Barthes 1915-1980) "في عوالم لا حصر لها من الأجناس والأنواع والمظاهر والأشكال: إذ لا يمنع هذا العمل السردي من أن تحتمله اللغة المنطوقة، فبغض النظر عن كونها شفوية أو مكتوبة؛ كما لا يمنع لديه من أن تجسده الصورة؛ بصرف النظر عن كونها ثابتة أو متحركة ؛كما لا يمتنع لديه من أن تجسده الإشارة؛وما شئت من هذه الأمشاج المولدة عن كل هذه العناصر "أي أن لا سرد عند "بارت" حاضر في الأسطورة (LEMYTHE)، وفي القصة (LA NOUVELLE) وفي الملحمة (L'ÉPOPÉE) وفي الأحدوثة(L'HISTOIRE)، وفي المشجاة(la TRAGÉDÉE) وفي المأساة (LE DRAME)، وفي الملهاة(LA COMÉDIE) وفي،التمثيلية الصامتة (LA PANTOMIME)، وفي اللوحة الزيتية (LE TABLEAU PEINT) وفي ما لا يحصى من المظاهر والظواهر والعناصر والصور والأشكال[2].

ب- <u>اصطلاحا:</u>

أما بالمعنى الاصطلاحي للسرد بمفهومه الحديث، فهو خطاب غير منجز، وله تعريفات شتى تتركز في كونه طريقة تروى بها القصة ويحسن بنا اعتماد تعريف جيرار جينيت الذي تأصل المصطلح على يده، وقد عرّفه من خلال تمييزه للقصة"أي مجموع الأحداث المروية من "الحكاية" أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها " ومن السرد" أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة روايتها بالذات[3]. أما السرد

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي، مادة (س.ر.د). ج3، ص211.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص219.

[3] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2011م، ص13.

عند الشكليون الروس فهو" وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي وهو الراوي".

وهذا يقتضي إلى أن جوهر العملية السردية تقوم على إعادة تشكيل الواقعة الحقيقية أو الخيالية، أي الطريقة التي تم بها وصف الأفعال بعلاقاتها المختلفة وتشعباتها، وتقع مهمة انتقاء الآليات والتقنيات في توصيف الأفعال وتوصيلها إلى المتلقي على عاتق السارد الذي يحدد من خلال إدراكه للحكاية الكيفية التي يتم بها نقل الواقعة[1]

والسرد مصطلح أدبي فني هو القص المباشر الذي يؤديه الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات، بينما يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما ;تضم أحداثا معينة

وثانيتهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

إن كون الحكي بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخ يَحكي، وشخص يُحكى له أي أن وجود تواصل بين طرف أول يدعى «راويا" أو ساردا NARRATEUR، وطرف ثاني يدعى مرويا أو قارئاً (NARRATAIRE)، ونستخلص من كل هذا أن الرواية أو القصة باعتبارها محكياً أو مروياً تمر عبر القناة التالية: [2]

الشكل رقم (1): القناة التي تمر عليها القناة القصة

[1] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص14.

[2] حميد لحميداني بنية النص السردي (من متطور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 45.

وأن السرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤشرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها[1].

السرد عند بول ريكور:

يمكن القول إن السرد يعني الذاكرة، وإن التنبؤ يعني التوقع، والذي يعنيه التذكر هو أن نملك صورة عن الماضي لأن هذه الصورة هي الانطباع الذي تركته الأحداث، أي الانطباع الذي يظل عالقا في الذهن. وليس تفسير التنبؤ لأمر المستبق يفضل التوقع الحاضر تكون الأشياء المستقبلية موجودة لدينا بوصفها أشياء ستأتي، ولدينا إدراك سابق (PRESENSION) كما يمكّننا من أن نتنبأ بها ونستبقها (PEAENUNTION)، وهكذا فالتوقع هو نظير الذاكرة، إذ يكمن في صورة توجد سلفاً، بمعنى أنها تسبق الحدث الـــذي لم يوجد بعد (MONDUR) لكن هذه الصورة ليست انطباعا تركته الأشياء الماضية، بل هي "علامة" أو "أمارة" على أشياء مستقبلية، يتم على هذا النحو استباقها أو التنبؤ بها أو تصورها أو توقعها، أو تخيلها سلفا، وعلى هذا الأساس ائتماننا الذاكرة على الأشياء الماضية، ائتماننا التوقع على الأشياء الآتية، فإننا مكن أن نكون قد حصرنا الذاكرة والتوقع في حاضر ممتد وجدلي، لا ينحصر هو نفسه في الطرفين اللذين رفضناهما سابقا، فلاهما من الماضي، ولا هما من المستقبل، ولا من الحاضر الشبيه بالنقطة، ولا حتى من انقضاء الحاضر. أي بمعنى أن السرد تذكر أشياء ماضية والتنبؤ بها ومحاولة تصورها وتوقعها[2].

السرد عند فان ديك

لقد عرف "فان ديك" السرد بأنه: وصف أفعال، يلتمس فيه كل موصوف فاعلا وقصدا وحالة وعالما ممكنا وغاية، فضلا عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها فالتنافد قائم بين عمليتي الإرسال والتلقي، لأن السلسلة اللفظية المشفرة التي يرسلها المؤلف

[1] حميد لحميداني بنية النص السردي (من متطور النقد الأدبي)، ص45.

[2] بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي) ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ج1، ط1، 2006م، ص 32.

يقوم المتلقي بحلها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكل عالما خياليا، يستمد دلالتـــــه من المضمرات النصية التي تستشار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع.

كما ذهب إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجا لدراسات تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي– النفسي، وأخيرا السياق الثقافي وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره،وأخيرا تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية، إذ يحدد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص، والأنماط الشائعة منها،وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بحصورها، فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي، الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية، إنما منضمون النصوص ووظائفها وذلك ضمن أطر واضحة، ويعزز اختلاف الظواهر الثقافية، وشيوع أنواع النصوص، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية والبلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره.[1]

ووفقا لتمييز "لابوف" الشهير يمكن أن يقال إن السرد يظهر على الأقل حدثا معقدا (وحين يكتمل أو يتطور بشكل تام) فإنه يظهر ستة عناصر أساسية بنيوية مكبرة: " MACROSTUCTURAL"تجريد وتوجيه وحدث معقد وتقييم ونتيجة أو حل وأية إشارة للنهاية، وعلى وجه التحديد، وتبعا للنموذج البنيوي من مستويين فإن السرد على جزئيين: القصة والخطاب.[2]

والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2008م، ص17، 18.

[2] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 146.

قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ.[1]

وإن أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت له بقوله «أنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة »[2] لكن هذا التعريف رغم يسره فإنه عام وفضفاض، فالحياة نفسها عصبة على التعريف لغزارتها وتنوعها وسرعة تقلبها، ولارتباط تعريفيها بتعريف الإنسان، ذلك الكائن المتمرد على تعريف أو قانون، ومن ثم كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنســـاني وليس بوصفه حقيقـــة موضـــوعة تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية.[3]

ثم إن السرد هو الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي ليقدم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي، ولهذا للسرد أشكال كثيرة تقليدية كالحكاية عن الماضي تتم بضمير الغائب كما هو الحال مع رائعة ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة فالمقامات بوجه عام وجديد تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والاستباق والارتداد...[4]

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 1997م، ص28.

[2] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د.ت، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص13.

[4] بعطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (د ط ت)، ص06.

الفصل الأول

دراسة في المفهوم والمصطلح

مفهوم النص

المبحث الأول: مفهوم النص

1-1-لغة

1-2-اصطلاحا

2-النص والسياق

3-القارئ في النص

المبحث الثاني: دلالات الخطاب

1-ثنائية الخطاب الجملة

2-ثنائية الخطاب القول

3-ثنائية الخطاب النص

4-الخطاب والأسلوبية والشعرية

المبحث الثالث: أنواع الخطاب

1-الخطاب الأدبي

2الخطاب الغير أدبي

المبحث الأول

مفهوم النص

1- مفهوم النص:

النص وحدة كبرى شاملة تتكون من أجزاء مختلفة تقع على مستوى أفقي من الناحية النحوية، وعلى مستوى عمودي من الناحية الدلالية، ومعنى ذلك أن النص وحدة كبرى لا تتضمنها وحدة أكبر منها، والمقصود بالمستوى الأول (الأفقي) أن النص يتكون من وحدات نصية صغرى تربط بينهما علاقات نحوية، أما الثاني فيتكون من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية، ولهذا عند تحليل النص ينبغي أن نتبنى نظرية كلية تتفرع عنها نظريات صغرى تحتية تجمع كل المستويات، وقد أورد الكاتب إحدى النظريات التي اعتمدها الباحثون في تحليلهم للنصوص وهي نظرية " السياق الاتصالي" التي تحدد وظيفة للنص، حيث دعم رأيه بقول سميث الذي جاء فيه:" ..... وعلى عكس الاتجاهات الداخلية الباطنية التي تعرف النص بالنظر إلى مكوناته، فإن الآراء الجديدة تعتمد في نظرية النص على السياق الاتصالي، وما يتضمنه علميا وترى أن النصوص ليست سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة وأن وظيفتها إنما هي الاتصال الاجتماعي.."، والمعنى الذي نستشفه من هذا القول هو أن النص لم يبقى بالمفهوم التقليدي الذي ينظر إليه من خلال مكوناته الداخلية، بل ارتقى إلى مفهوم جديد انطلاقا من الوظيفة التي يؤديها[1].

وبما أن العلم يتسم بتشعبات عديدة، فقد استوعب حدا لا يستهان به من التعريفات نظرا لاختلاف مشارب وتصورات كل باحث فيهن وهو ما قد نستمد منه بعض المؤشرات التي يمكن أن تضيء لنا دروب الاهتداء إلى تعريف النص على المستوى اللغوي والتأصيل لهذا المفهوم على المستوى الاصطلاحي.

[1] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار الكتاب العالم للنشر والتوزيع عمان، مكتبة الآداب جامعة عنابة سابقا، ط1، 2009م، ص42-43.

أ- **النص لغة:**

إن الباحث عن كلمت النص في معاجمنا اللغوية القديمة سيجدها تدور على عدت معاني منها:

1- **الرفع:**" فنص الشيء رفعه"[1] ومن المجاز نص الحديث إلى صاحبه، وقال: ونص الحديث إلى ..... فإن الوثيقة في نصه ونص فلان سيدا: نصب، قال حاجز بن الجعيد الأزدي:

أأن قد نصصت بعد ما شبت سيّدا * تقول وتهدي من كلامك ما تهدي**

ونصصت الرجل إذا أخفيته في المسألة ورفعته إلى حد ما عنده من العلم حتى استخرجته"[2].

2- الإظهار:

جاء في لسان العرب لابن المنظور في مادة (ن ص ص)، "النص: رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، ووضع على المنصة، أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور والمنصة ما تظهر علية العروس لترى وقد نصها وانتصت هي والماشطة تنص العروس فتقعدها على المنصة وهي تنتص عليها لترى من بين النساء[3]".

3- جعل بعض الشيء فوق بعضه:

" ونص المتاح نصاً: جعل بعضه على بعض"[4].

---

[1] الإمام محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبطا وتخريج وتعليق، مصطفى ديب البغا، دار الهدى، ط4، 1990 (ن ص ص)، ص419.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت، 1454ه/1984م، ص235-232.

[3] ابن منظور" لسان العرب"، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج8، فصل النون، حرف الصاد، مادة (نصص)، ص366.

[4] المرجع نفسه، ص621.

4- بلوغ الشيء أقصاه ومنتهاه:

" قال الأزهري النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها ومنه قيل نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده وكذلك النص في السير إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة غايته"[1].

أما حين نعود إلى الأصل اللاتيني لكلمة (نص) في اللغات الأوروبية، فسنجد أن"مصطلح نص TEXTE في الفرنسية و TEXTO في الإسبانية و TEXT في الإنجليزية و TEKTA في الروسية وكلها أصلها اللاتيني كلمة TEXTE وهي تعني النسيج"[2].

فالأصل اللاتيني يحيل إلى النسج، ويوحي بالجهد والقصد، كما يوحي أيضا بالاكتمال والاستواء " أ فليس النسج مجموعة من العمليات التي يتم بمقتضاها ضم خيوط السـدى إلى خيوط اللحمة لتحصل على نسيج ما يعتبر تتويجا لهذه العمليات ؟ ثم ألا يعني النسيج بمعناه الواسع، الإنشاء والتنسيق في ضم الشتات والتنضيد؟"[3].

كما نجد تعريفا شاملا لكل التعريفات السابق ذكرها، تم ذكره في القاموس الجديد للطلاب، حيث أشار إلى أن "النص هو الصيغة الأصلية لما ينتجه المؤلف، وما لا يحتمل إلا معنى واحدا ومالا يحتمل التأويل وهو منتهى كل شيء، وهو عند الأصوليين هو الكتاب والسنة "[4] .

ب- النص اصطلاحا:

له مفهومان أحدهما قديم والآخر حديث: الأول هو المفهوم التقليدي الذي يرى النص بين المعالم والحدود " نص له بداية ونهاية له وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل

[1] ابن منظور "لسان العرب"، ج8، فصل النون، حرف الصاد، مادة (نصص)، ص367

[2] Dictionnaire de la langer exponu madrid1992 iip 1973

[3] أحمد الحذيري، من النص إلى الجنس الأدبي، الفكر العربي المعاصر، ع/100-101، 1988م، ص41.

[4] علي بن هادية، بلحسن البليش، الجيلالي بالحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب، تقديم محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص1225.

النص، له عنوان ومؤلف وهوامش، وله أيضا قيمة مرجعية حتى إن لم يكن محاكاة للواقع الخارجي، كل هذه تمثل حدود النص والكلمة المستخدمة هنا لا تترك مجالا للشك في دلالته الجغرافية [1].

أما المفهوم الحديث فقد ظهر في الستينات مع بداية إستراتيجية التفكيك، وهو كغيره من المفاهيم الكثيرة في شتى العلوم الحديثة الوافدة علينا من الحضارة الغربية، وهذا ما يشير إليه قول "دريدا" ما حدث، إذا كان حدث هو عملية اجتياح..... أبطلت كل ما استمـــــر في تسميته "نص" لأسباب إستراتيجية..... نص لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتمـــــلا أو مضمونا يحده كتاب أو هوامش، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصـــورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى، وهكذا يجتاح النـــــص كل الحدود المعنية له حتى الآن(إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف بل يجعلها أكثر تعقيدا).....[2] .

من بين هذه المفاهيم ما أوردته" جوليا كريستيفا Kristeva. j التي ترى أن " النص ليس نظاما لغويا مغلقا كما ترى البنيوية الشكلية وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات معقدة ومتغايرة، في إطار أنظمة ثقافية واجتماعية وسياسة سائدة، ومن هنا فإن النص، أي نص هو غير مكتمل، وعملية استكماله تتم بوساطة قراءته والقراءة ليست واحدة وإنما هي قراءات متعددة، تختلف حسب القراء، حسب تناصه، ومن هنا يمكن القول إن النص هو متغير باستمرار ومتحول، وإن دراسته ينبغي أن تهتم بتقاطعات النص، حيث تعتبره جزءا من كـل أو مفردا بصيغة الجمع، وأن له ماضيا وحاضرا ومستقبلا"[3].

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1990م، ص367.

[2] المرجع نفسه، ص367.

[3] محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، دط، 1996م، ص144.

والنص ليس بضع كلمات أو حروف تدونها على الورق، وإنما يتجاوز ذلك فهو أيضا إشارات المتكلم وحركاته، والمعاني المضمرة في الخطاب، ورد فعل المخاطب، ولهذا يقول عنه غريماس " علينا أن نتقيد في الدراسة بالنص فقط، كل النص، ولا شيء غير النـــص أو خارج النص"[1]، وهذا بالفعل ما يجب أن نتبعه في مشوارنا الدراسي.

إن مفهوم النص الذي تطور عن مفهوم القديم، لم يقتصر على الغربيين فقط، وإنما كان للعرب نصيبهم من ذلك وفي هذا الإطار يشير الدكتور محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري– إستراتيجية التنافس– أن النص مدونة كلامية وأنه حدث، أي أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي، وهو تواصلي يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي[2].

بالرغم من التنوع والاختلاف في مفهوم النص، إلا أنه حصيلة ثقافية وحضارية، ولغوية لرحلة الأديب أو الكاتب عند إبداعه وحياته كلها.

1- **<u>النص والسياق:</u>**

نظرا لأهمية "النص" من حيث هو وثيقة تعبر عن أمال وطموحات المجتمع عبر كرونولوجيا الأحداث التي مر بها، يأتي مفهوم " النص" عند عبد الفتاح كليطو، كهوية محددة ضمن إطاره الثقافي، فالكلام "لا يصير نصا إلا داخل ثقافة، فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا، قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى "

إننا نلاحظ أن "كليطو" يقيم معارضة بين النص واللانص ضمن الإطار الثقافي وبالرغم من تأكيده واهتمامه بالطبيعة اللغوية للنص، فهو يرى أن هذا الأخير يتمتع بخاصية

[1] محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، ص 144.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيه التناص)، بيروت، ط1، 1985م، ص120.

أساسية تميزها عن غيره اللانص فالأول يستشف منه المدلول الثقافي، أما الثاني لا يستشف منه شيء إلا انه يحافظ اللغوي فحسب.

وحسب تقديرنا أن اللام النافية لا يمكنها أن تختزل النص ضمن إطاره الثقافي، وما عداه فهو يخرج عن هذا الإطار لأن الانسجام داخل النص بنية أساسية تعطيه المشروعية للمرور كهوية ثقافة.

إن رولان بارت عندما شبه النص بالنسيج الذي ينتج لنا حجابا جاهزا أو لباسا لنتوارى فيه حتى يصبح جزءا من شخصيتنا، يشير في دلالته الضمنية لعملية التشابك المستمر والانسجام والتماسك التي يقيمها " التناص/ الكاتب للكلمات والجمل والمعاني التي تعطينا – في النهاية– نصا كما يعطي العنكبوت شبكة من ذاته . فالناص يعادل أو يوازي العنكبوت والشبكة توازي أو تعادل الكلمات والجمل والمعاني التي تؤلف النص.

في محاولتنا للتعرف على مختلف المقاربات لمفهوم النص نجد أن مصطلحا آخر يسهم في تحديده، وهو مصطلح السياق "CONTEXTE" وهو ما يضطرنا في البحـــــث عن هذا المفهوم وفق منظور المؤسسين لعلم النص من خلال الإطار المعرفي الملامس للنص بشكل مباشر.[1].

أ– بنية السياق:

ويوجد على الأقل في كل موقف تواصلي شخصان، أحدهما فاعل حقيقي، والآخر فاعل على جهة الإمكان أي المتكلم أو المخاطب على التوالي. وكلاهما ينتميان على الأقل إلى جماعة لسانية أي طائفة من الأشخاص لها اللغة وترابط ضروب الاتفاق والتواطؤ للقيام بالفعل المشترك الإنجاز. وطوال مدة معينة من الوقت فإن نشاطات عضوين فأكـــــــثر

[1] بن سعدة هشام، بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، 2013–2014م، ص19–20.

من الجماعة قد تتسق وتنتظم على معنى أن المتكلم ينتج عبارة أو ربما ليس ذلك فحسب وإنما يصير فاعلا وينجز عددا من الأفعال الإنجازية.[1]

والخاصية الأولى للسياق مما يتعين التوكيد عليها هي الصفة أو الميزة " الديناميكية" المحركة فليس السياق مجرد حالة لفظ، وإنما هو على الأقل متوالية من أحوال اللفظ. وفضلا عن ذلك لا تضل المواقف متماثلة في الزمان، وإنما تتغير. وعلى ذلك فكل السياق فهو عبارة عن اتجاه مجرى الأحداث، وقد يكون اتجاه الأحداث هذا حسب نظرية الأحداث المعالجة في الفصل السادس، دالا على حالة ابتدائية وأحوالا وسطى، وحالة نهائية. ولما كان ينبغي أن تتحدد السياقات من الوجهة النظرية كان من الواجب أن تكون لها نهايات: إذ يتعين أن نعرف أية شروط يجب أن يستوفيها العالم الممكن حتى نصف الحالة الابتدائيـــة أو النهائية للسياق، وإن لم يحتج السياق المتناهي أن يوجد له طول محدود. وتوجد لدينا مجموعة من السياقات الممكنة التي يستطيع أحدنا أن يكون له فيها أوضاع مخصوصة أعني حالة سياق واقعي. ويتحدد السياق الواقعي بفترة من الزمان والمكان بحيث تتحقق النشاطات المشتركة لكل من المتكلم والمخاطب وبحيث تتحقق النشاطات المشتركة لكـــل من المتكلم والمخاطب وبحيث تستوفي خواص "الآن" و"هنا" من الوجهة المنطقية، والفيزيائية والمعرفية. وكل سياق واقعي، وكل جزء من أحواله الوسطى توجد له مجموعة من البدائل.[2]

ب- معنى الوحدة الكلامية والسياق:

يحدد السياق معنى الوحدة الكلامية على مستويات ثلاث متميزة في تحليل النص، فهو يحدد أولا أية جملة تم نطقها إن تم فعلا النطق بالجملة. ثانيا انه يخبرنا عادة أية قضية تم التعبير عنها بموجب نوع معين من القوة اللاكلامية دون غيره. ويكون السياق في الحالات

[1] فان دايك، النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، إفريقيا الشرق، بيروت، دط، 2000م، ص258.

[2] المرجع نفسه، ص258

الثلاث هذه علاقة مباشرة بتحديد ما يقال حسب المعاني المتعددة التي يحملها الفعل "يقول" والتي تم تحديدها في الفصل السابق، ولكن معنى الوحدة الكلامية يتجاوز ما يقال فعلا، إذ انه يتضمن أيضا ما هو مقصود ضمنا أو ما يفترض مسبقا، وللسياق صلة وثيقة بهذا الجزء من معنى الوحدات الكلامية، يتركز اهتمامنا في هذا القسم على ما يقال، أي على ناحيتين من نواحي معنى الوحدة الكلامية: الناحية الكلامية والناحية اللاكلامية، وستعتمد في بادئ الأمر على المفهوم الاعتيادي الإدراكي لما يعنيه السياق قد يحدد لنا الجملة التي تم نطقها وكما شاهدنا سابقا يمكن لا مارات نقش الكلام ذاته أن تظهر نتيجة لنطق جمل مختلفة في مناسبات مختلفة، وفي حالات كهذه سيكون نقش الكلام ذاته غامضا عادة نحويا أو معجميا.[1]

ج- النص في مقابل السياق:

إن تحرير موضع النزاع الوحيد الذي ينبغي لفت الانتباه إليه هو ما يتعلق بوجوه التشابه والاختلاف بين النص والسياق. ونحن قد درسنا في هذا الفصل بوجه خاص الخطاب على مستوى متن آليات الجمل، ومتواليات فعل الكلام، وأحد المسائل الطبيعية التي يجب البحث عنها في هذا الإطار يتعين أن تكون متعلقة بما إذا كانت بنية الخطاب، على الأقل من الوجهة النحوية يمكن أن تعتبر هي أيضا بالقياس إلى الجمل "البسيطة والمركبة" من ناحية أولى أو ما إذا كانت متواليات فعل الكلام والسياق منظورا إليها بالقياس إلى الجمل من ناحية ثانية كما يمكننا أن نؤول جملة متصلة بجملة أخرى تلفظ بها سابقا في نفس سياق التحاور.[2]

[1] جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، 1987م، ص222.

[2] فان دايك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ص304.

3- القارئ في النص:

أ- كيف يتوقع (يستبق) النص قارئه:

هذا الشرط البديهي لوجود نصوص يبدو أنه يصطدم بقانون تداولي بديهي بدورهن أوتي له أن يخرج في النهاية، اليوم، من مطاوي النسيان حيث جرى إقصاؤه من قبل تاريخ نظرية التواصل. وهذا القانون يمكن أن نصوغه بشكل شعار: «إن كفاية المتلقي ليست بالضرورة مساوية بأهميتها لكفاية الباثّ».

كنا لطالما انتقدنا وأجرينا ذلك النقد نهائيا في كتابنا الأطروحة TRATTATO النموذج التواصلي الذي انتهى إلى تبسيطه منظرو الإعلام الأوائل: مرسل (أو باثّ) ورسالة، ومرسل إليه أو (متلق)، وفي هذا السياق تتكون الرسالة بناء على أرموزة ويعبر عنها من خلالها.[1]

وبحسب هذا يفترض على القارئ أن يضيف إلى كفايته اللسانية كفاية ظرفية مختلفة المدارك وحيث أفكاره الحدسية وتوفير الطاقة الكافية على ترقب ذلك.

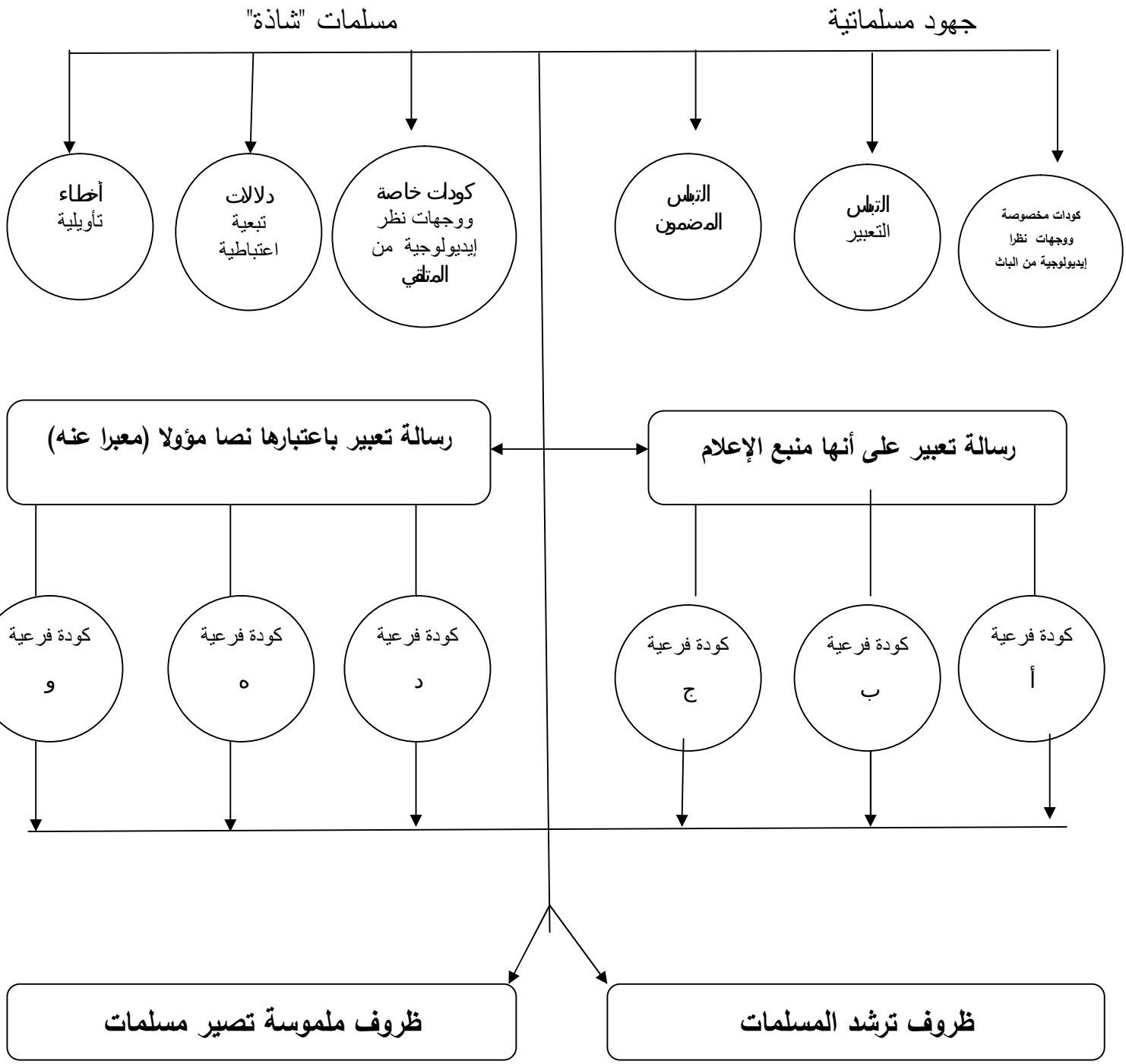
إذا، ما الذي يضمن التعاضد النصي بإزاء إمكانيات التأويل الذي يتفاوت "ضلالا"؟ والحال أن أشكالا لا تحصى من **التعزيز اللساني- الخارجي** (الإيمائية منها، والإعلانية الخ...)، وسلوكات عديدة من التكرار والارتجاع تتدخل في صلب التواصل اللفظي ويسند بعضها بعضا. مما يعني أنه لا يوجد لتواصل لساني صرف أبدا، بالمعنى الصريح للكلمة إنما نشاط سيميائي بالمعنى الشامل للكلمة، ولكن ما صلة هذا بالنص المكتوب، الذي يصوغه المؤلف ثم ينيط به أمره إلى مختلف أفعال التأويل، على نحو ما يرمى المرء بقنينة إلى البحر؟[2] .

---

[1] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص65.

الشكل رقم 02: يمثل التعاضد النصي



لقد سبق أن قلنا إن النص يصادر على تعاضد القارئ باعتباره شرطا للتفعيل ويسعنا أن نخلص إلى هذا التعيين بكلام أدق: النص إن هو إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو(التعبيري) بآلية تكوينه ارتباطا لازما، فأن يكون المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل إستراتيجية. وعليه فإن الاحترابيّ إذ يكون حيال الإستراتيجية الحربية(أو حيال إستراتيجية الشطرنج، أو لنقل حيال كل إستراتيجية لعب) فإنه غالبا ما ينصرف إلى رسم صورة خصم نموذجي[1].

ب- التفاعل بين النص القارئ" فولفغانغ آيزر":

ما هو أساسي بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، وهذا هو السبب الذي جعل النظرية الظاهراتية للفن تولي، على لنحو لافت للنظر، اهتماما لحقيقة أن الدراسة العمل الأدبي ينبغي أن تعني ليس فقط بالنص الفعلي، وإنما أيضا، وبدرجة مساوية بالأفعال المتضمنة بالاستجابة لذلك النص. فالنص نفسه يعرض، ببساطة،) جوانب مخططة)من خلالها يمكن إنتاج الموضوع الجمالي للعمل. ومن هنا، بوسعنا أن نستنتج أن العمل الأدبي قطبين، ويمكن تسميتها بالقطب الفتي ARTISTIC والقطب الجمالي AESTHETIC فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ.[2]

ج- ملاحظات عن النص بوصفه قارئا "جيرالد برنس":

إن القراءة فعالية تفترض قبلا وجود نص (مجموعة من الرموز اللغوية الواضحة بصريا يمكن استخلاص المعنى منها) ، ووجود قارئ فاعل له القدرة على استخلاص المعنـــــى مع ذلك النص، وتفاعل بين النص فالقارئ، بحيث يكون القارئ قادرا على الإجـــــــــابة عن بعض التساؤلات التي تدور حول النص[3].

---

[1] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص67.

[2] سوزان روبين سليمان، أنجي كروسمان، القارئ في نص المقالات في الجمهور والتأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص261.

المبحث الثاني

دلالات الخطاب

يمثل الخطاب منذ بداية تداوله في الستينيات من القرن العشرين والى حد الآن سؤلا ذات طابع إشكالي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، حيث تعددت حوله المفاهيم النظرية فتراكمت تبعا لذلك الدلالات التي يعيدها، وخصوصية الحدث التواصلي الذي ينبثق منه وللخطاب عدة دلالات منها:

الخطاب عند "إميل بنفست" "EMILE BNEVEST":

هو الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما[1].

والتلفظ ENONATION في نظر "بنفست" دائما هو "الحدث (ACTE)، التكلم نفسه أي مجموع الأقوال المنجزة"[2] ويعني هذا أن حيثيات الكلام تجعل من أنساق لغوية معينة خطابا، بينما إذا استثنينا تلك الحيثيات كانت تلك الأنساق اللغوية دالة على معان اصطلاحية فقط .

والخطاب حسب هاريس الذي انطلق من خلال إثارته لقضية الملفوظ، هذا الأخير الذي اعتبره كل جزء من أجزاء الكلام التي تشكل وحدة متكاملة، تعرف بالخطاب كما لجأ إلى تطبيق تصوره التوزيعي الذي بواسطته لا تلتقي العناصر ببعضها بشكل احتياطي في مختلف مواطن النص وشاركه في قضية الملفوظ الفرنسي"بنفست" الذي اعتبر الخطاب الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة تكلم معين في مقام معين وهذا الفعل هو عملية التلفظ[3].

---

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفق، ط1، 1988م، ص 10.

[2] محمد يحياتين، الأصالة في نظر رضا مالك، تحليل الخطاب من خلال النظرية الحديثة أو التلفظ، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 14 ديسمبر 1998م، ص337.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 17-18-19.

الخطاب عند عبد السلام المسدي:

هذا الأخير اعتبر الخطاب" كيان أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاءه، وقد تولد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي كونه جاهزا خاصاً من القيم طالما أنه محيط ألسنتي مستقل بذاته، وهو ما أفضى بالقول بأن الأثر الأدبي بنية ألسنية مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً"[1].

أما جابر عصفور فيرى أن الخطاب هو الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغير ومتعدد الخواص أو على نحو يمكن معه أن تتألف الجمـــل في خطاب بعينه لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد وقد يوصف الخطاب بأنه مساق العلاقات المتبعة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة"[2] .

والمقصود من هذا أن الخطاب يقوم على أساس علاقة ترابط من أجل أداء غرض بعينه، ويطلق الخطاب أيضا على نص بعينه، ويكون بدوره شاملا لنصوص متعددة.

والخطاب عند سعيد يقطين هو" الطريقة التي تقوم بها المادة الحكائية في الرواية قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما تغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها[3].

أي بمعنى أن الخطاب يختلف من مبدع إلى آخر بحسب اتجاهه وموقفه حتى ولو كان الموضوع المعالج واحداً

والخطاب هو الوسيط المسمى في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيليـــــة التي أطلق عليها جنيت مصطلح الحكاية[4].

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، ص 110.

[2] جابر عصفور، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، دار الآفاق العربية، بغداد، 1985، ص 265.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989م، ص7.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م، ص38-39.

والمقصود بهذا أنه يمكن أن يكون الخطاب أو كل عملية تخاطب يكون... في نقل مجموعة من الأحداث سواء كان خطابا سياسياً أو دينياً ويتجمل هذا القول الصدق والكذب بمعنى خاص.

كنا أن الخطاب في كل اتجاهات فهمه هو اللغة في حالة فعل من حيث هي ممارسة تقتضي فاعلاً وتؤدي من الوظائف ما يفترض لتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها[1].

الخطاب حسب تعريف دومنيك منغينو" Dominique Mangeuneau" فهو ذو دلالة عامة باعتباره نشاط فواعل واقعيين في سياقات معينة، ومثلها يفترض الخطاب تمفصل اللغة وفق معايير غير لسانية، فإنه لا يكون موضوع مقاربة لسانية صرفية.

ويدخل الخطاب في سلسلة من المقابلات يتخذ ضمنها دلالات أدق من ذلك خصوصا:

1 . ثنائية الخطاب، الجملة:

إن تمثيل الخطاب وحدة لسانية تتشكل من تتابع الجمل، وبهذا المعنى تحدث هاريس (Harris) 1952 عن" تحليل الخطاب" وتكلم بعضهم عن" نحو الخطاب" ونفضل اليوم الحديث عن النص واللسانيات النصية

[أي تفهم ضمنيا أن الخطاب يطابق النص في الدلالة. إتباعنا المعنى السالف الذكر.]

2 . ثنائية الخطاب/ القول (ÉNONCÉE):

فضلا عن سمته باعتباره وحدة لسانية(قولا) فإن الخطاب يشكل وحدة تواصل تنظم إلى شروط إنتاج محددة، أي أنه ينتمي إلى نمط قولي محدد: حوار تلفزي، مقال صحفي رواية...إلخ

من هذا المنظور يميل أقول والخطاب على وجهتي نظر مختلفتين:

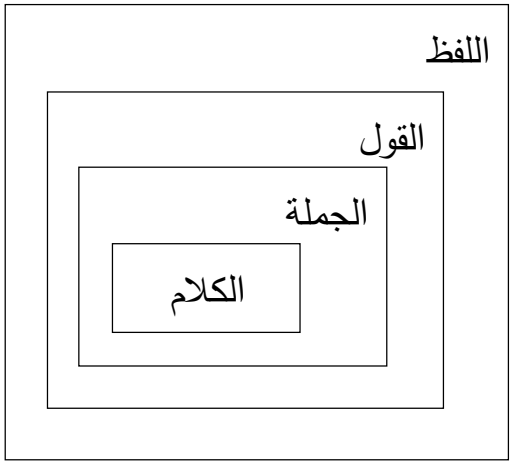
[1] جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 1997، ص 47.

" إن نظرة تُلقي على إلى نص من جهة هيكلته" في اللسان" تجعل منه قولاً، أما دراسة شروط هذا النص دراسة لسانية، فتجعل منه خطابا"[1]

ولقد ميز النقد العربي القديم بين النطق والتلفظ من ناحية والقول من ناحية أخرى وذلك حين قال الجرجاني: " [إذا قيل لك] امرؤ القيس قائل هذا الشعر، من أين جعلته قائلا له... وذلك ما لا سبيل إليه" [2]فالتلفظ هنا ليس القول، وإلا لكان راوي الشعر قائلا له ليس الأمر كذلك، أما القول فهو ينطبق على منشئ الكلام دون رواية أو ناقلة، لذلك يمكن أن نقول كما قالوا:

كل قول لفظ " لكنه لا ينعكس، إذ ليس كل لفظ قولا، فالقول يقتضي بداية النشأة فيه يكتسب الكلام اختصاصه بقائله"[3] فاللفظ بذلك يحتوي القول، والقول يحتوي الجملة، والجملة تحتوي الكلام، فعلاقة القول باللفظ والجملة والكلام هي علاقة احتواء الجنس للنوع ويمثلها محمد الشاوش بالشكل التالي: [4]

الشكل رقم 03: يمثل علاقة احتواء الجنس للنوع



[1] صابر محمود الحباشة، الأسلوبية التداولية، مداخل لتحليل الخطاب، الجامعة العربية المفتوحة، البحرين(الأردن) عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. ط1، 1432هـ-2011م، ص 106.

[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز تحرير، عبد المنعم الخلافي، مكتبة القاهرة، مصر، دط، 1969م، ص 277.

[3] محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، مج2، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر، تونس، ط1، 2001م، ص618.

[4] المرجع نفسه، ص 618.

كما يميز العرب الكلام عن القول، يقول ابن جني:" وقد بثت بما شرحناه فأوضحناه أن الكلام إنما هو في لغة العرب عبارة عن الألفاظ القائمة برؤوسها، المستغنية عن غيرها والتي يسميها أهل هذه الصناعة الجمل على اختلاف تركيبها وثبت أن القول عندنا أوسع من الكلام تصرفا، وأنه قد يقع على الجزء الواحد وعلى ما هو اعتقاد ورأي لا لفظ وجرس.[1]

فالعلاقة بين القول والكلام ليست علاقة ترادف، وإنما علاقة العام وهو الكلام بالخاص وهو القول، وهذا تمييز يسيق به ابن جني علم اللغة الحديث في تحديد الكلام وعلاقته بالقول، وسيق ثنائية دي "سوسير" المشهورة: اللغة / الكلام، ما انبنى عليها من ثنائيات أخرى تحدد علاقة الكلام بالخطاب وبالنص، " إن اعتناء السلف بالكلام في منظومة اللسان المكونة من اللغة والأداء ليعد خطوة تجاوزوا بها على الرغم من وجودهم زمنا قبل، لسانيات "سوسير" الذي أهمل الكلام بوصفه ظاهرة فردية، إلا وإن الاهتمام بهذا الركن من اللسانيات الغربية، لبعد ظاهرة جديدة نسبيا، فلقد دخلت ميدان الدراسات اللسانية حديثا مع اللسانيين الذين خلفوا "سوسير"، واتجهوا برؤيتهم نحو النص.[2]

فالقول عند العرب لا يحتاج المرء إلى نطقه ككلام، وإذا كان الكلام لا يقتضي ترتيبا وتناسبا وتناسقا، فالقول على عكس ذلك.

إن القول لا يستوفي عناصر الرسالة اللغوية كما عمل على تحديدها دي "سوسير" و"ياكبسون" بعدة، ويمكن أن يكون القول متوجها من مرسل كاملا لرسالة دون تحديد الطرف الثالث الأكثر أهمية في علم اللغة الحديث، وفيي الدرس النقدي المعاصر، أما الخطاب فإنه يقتضي هذا الطرف ويستوجب وجوده، وإذا كان الخطاب لا يتم فهمه وتحصيله إلا بقارئ فإن القول يحمل رسالة بذاته أولا، وبقاءه ثانيا، وبالتالي فإن الخطاب أوسع دلالة من القول

[1] ابن جني، الخصائص، تحرير: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ج1، ط2، 1952م، ص 32.
[2] منذر عياشي، اللسانيات والدلالة /الكلمة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م، ص 13.

وليست العلاقة هنا علاقة ترادف ولا علاقة احتواء، بل يمكن القول أنها علاقة امتداد، فالقول يمتد إلى خطاب، وليس العكس وأما تمام الدلالة والمعنى فلا يكون إلا بالنص.

3 . ثنائية الخطاب/ اللسان (Langue):

أ . يتقابل اللسان معرفا بوصفه نظام فهم افتراضية مع الخطاب، وذلك في استعمال اللسان في سياق مخصوص، وهو استعمال يحصر هذه القيم، وينشئ أخرى في الوقت ذاته.

هذا التمييز يستعمل بكثافة في المعجم، إذ يتصل الإحداث المعجمي (NEOLOGIE LEXICALE) بالخطاب بشكل خاص.

ب . يتقابل اللسان معرفاً بوصفه نظاما يتقاسمه أفراده مجموعة لسانية مع الخطاب باعتباره (أي خطاب) استعمالا محصورا لهذا النظام ويمكن أن يتعلق الأمر ب:

1) تموقع في حقل خطابي ("الخطاب الشيوعي". الخطاب السوريالي"....)
2) نوع من الخطاب ("خطاب صحفي". خطاب إداري". خطاب روائي"...)
3) إنتاجات صنف من المتكلمين ("خطاب الممرضات". خطاب الأمهات"...)
4) وظيفة لغوية ("الخطاب السجالي". الخطاب التوصيفي "(PRESCRIPTIF)

غالبا ما يقع انزلاق من نظام القواعد إلى المدونة: يعني الخطاب الاشتراكي القواعد التي تسم موقفا تلفظياً بكونه اشتراكيا، كما يعني مجموعة الملفوظات المحمولة بالفعل انطلاقا من هذا الموقف أيضا.

4 . ثنائية الخطاب/النص:

يتداخل مفهوم النص والخطاب تداخلا كبيرا في الخطاب النقدي الحديث على حد يصعب أحيانا التمييز بينهما [1] ففي موسوعة اللغوية العالمية فإن الخطاب والنص يستخدمان بذات الدلالة وهما وحدة لغوية تتعدى حدود الجملة .[2]

[1] فاضل شاكر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 85.

[2] William Bright international Encyclopedia of linguistics, V1 Oxford university press, New York, Oxford, 1992, p 356.

فالخطاب عند جوليا كريستيفا (JULIA KRISTEVA) إذا تجمع بينهما (الخطاب /النص) في كتابها (علم النص) بقولها "فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والايدولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد للسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد الملفوظات (التي يقوم بمفصلتها)، ويقوم النص باستحضار((PRÉSENTIFIE)كتابةGRAPHIQUE) ذلك البلور الذي هو محمل الدلالة، المأخوذ في نقطة معينة من لا تناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي .[1]

ويعبر مصطلح الخطاب في المفهوم اللساني المعاصر عن القول الذي يتجاوز الجملة، والذي تدرسه اللسانية انطلاقا من قواعد تسلسل الجمل[2]، أما الخطاب في المفهوم السردي فهو القول الشفهي أو الخطي الذي يخبر عن حدث أو سلسلة أحداث، ويقر به من السرد، وهو ضع الحكاية وهي مضمون النص، والواقع أن هذه المفاهيم الثلاثة تختلط على ألسنة المتكلمين في أكثر من لغة واحدة، والخطاب هو نص الرواية وهو يتحدد بمادته (كلام أو كتابة) و(جمل متلاحقة ذات ترتيب مقصود تعرض حالات ومواقف وأحداث، وهذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوي وسرعة السرد وبتعليقات المؤلف...[3]

وتطلق اللسانية كلمة نص على مجموع الأقوال الخاضعة للتحليل، فالنص بهذا المعنى مرادف للمتن اللغوي (CORPUS) ويطلق يلمسلف HJELMSLER كلمة نص على القول اللاشفوي أو الخطي، الموسع أو الموجز القديم أو الجديد: فكلمة "قف" نص والرواية بكاملها

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظر، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 1997م، ص 13- 14.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م، ص 89.

[3] المرجع نفسه، ص 89.

نص، وقد يشبه النص الجملة، ولكنه يبقى نظاما مستقبلا عن نظام اللغة، وإن تجاوزا وتشابها.[1]

وإذا كانت النظرة التقليدية إلى النص قد أخذت بمفهوم الحقيقة، فأخضعت المبنى لسيطرة المعنى وسحبت النص داخل مدلول واحد فإن النظريات اللسانية أخذت بمفهوم صحة المبنى، وحررته من سيطرة المعنى وسحبت النص داخل مدلول واحد فإن النظريات اللسانية أخذت بمفهوم صحة المبنى، وحررته من سيطرة المعنى، ووسعت النظر نحو الخطاب لكشف ما فيه من غنى وظلال وتحولات لا تنتهي، هذه النظرة الحديثة، الأقرب على علم البيان منها إلى فقه اللغة،اعتمدت بمبادئ العلم الوضعي، فدرست النص كشيء كشبكة من العلاقات الداخلية، من دون الالتفات لا إلى معناه ولا إلى محدداته الخارجية الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية.[2]

على أن التغيير الفعلي للنظر إلى النص تحقق بعد وضع محصلات الأبحاث اللسانية والسيميائية في حقل مرجعي جديد متكون من كلا في المادية الجدلية وعلم النفس التحليلي، فالعلم الجديد ليس تعميقا للقديم أو توسيعا له بل لقاء يتم بين معارف مختلفة يجهل واحدها الآخر ويؤدي إلى ولادة شيء جديد ولعل التعريف الإبستمولوجي الأبرز للنص هو الذي قدمته جوليا كريستيفا، J.KRISTEVA: النص أداة تتوسل اللغة وتعيد ترتيبها لإقامة علاقة بين الكلام الإبلاغي المباشر والأقوال السابقة والمعاصرة المختلفة.[3]

ولقد حدد رولان بارت المفاهيم النظرية الأساسية التي تحدد بها النص، وهي:

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص167.

[2] المرجع نفسه، ص167.

[3] م نفسه، ص167.

الممارسة الدالة (IQUE SIGNIFIANTES) والإنتاجية (PRODUCTIVITE) والدلالية (SIGNIFIANCE) والنص الظاهر والنص النوعي، PHÉNO- TEXTE- GÉNO TEXTE.، والتناص (INTERTEXTUALITÉ) .[1]

من خلال هذا تقييم الفرق بين الخطاب والنص عبد اله إبراهيم فذلك بقوله "إن الخطاب، هو السياق الذي يتشكل فيه النص، ولا مرجع للنص سوى الخطاب، ولا مرجع للخطاب غير الأثر الذي يقوم بنوع من تمثيل البنية الثقافية للمرجع، فملكية الأثر تعود إلى المؤلف، ولا ملكية تلحق بالخطاب والنص، غنما يتدرجان بعلاقات اتصال والتفاعل مع القارئ [2] أي بمعنى أن الخطاب له علاقة بالنص والنص له علاقة بالخطاب أي أن كليهما يكمل الآخر.

حيث يتابع عبد الله إبراهيم في إظهار الفروق بين الخطاب والنص بقوله:" فالخطاب يكون موضوعا لبحث القارئ، أما النص فهو الذي يكون موضوعا للقارئ النموذجي الذي يجعل منه حقلا للتحليل والتأويل غير المحدود، فيما ينطوي الخطاب على نظم قابلة للتعيين والوصف يحتوي النص على شفرات، لا تتوفر على قيمة بذاتها، إن لم تعرض للاستنطاق والتأويل،[3] أي أن الخطاب بدوره يتصل بالباحث الواصف، أما النص فيتصل بالقارئ المؤول.

كما يمكن القول إنه لا يمكن فصل السرد عن الخطاب أو تجزئته، فقد ترجع مصطلح السرد بين كونه خطابا شفويا أو مكتوبا، فالخطاب بوصفه مصطلحا مهما في الدرس السردي والبنيوي، حيث مر بمراحل طويلة، واستخدم بدلالات كثيرة ومتنوعة يمكن أن تنضوي تحت اتجاهين:

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 167.

[2] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، د ط ت، ص116.

[3] المرجع نفسه، ص 116.

الأول: يرى أن الخطاب مرادف حقيقي للنص وفق معنى موحد، فاستخدام النص في اللسانيات للدلالة على ما هو مكتوب أو ملفوظ، لكن دلالة الخطاب والنص واحدة أي أنه يطلق على الملفوظ صفة النص عندما يكتسب صفة التحرير أو الكتابة فيرى " بول ريكور" أن النص هو خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة.[1]

والثاني: يجعل الخطاب مفهوما أشمل من النص، يقدمه على أساس أن كل ملفوظ يشترط باتا ومستقبلا عند الأول يقصد التأثير على الثاني بأنه طريقة وتتنوع الخطابات وتمتد من المحادثة اليومية إلى الخطبة الأكثر إمعانا في الزخرفة البديعية.

فالخطاب يحتوي النص، ويصفه في نطاق أوسع فلا يعزله عن شروط تلفظه، وتداوله أما مصطلح النص فهو مقابل للدلالة اللغوية (TEXTE) يدل على المتون العائدة لمؤلف ما، كما يحيل على النسيج اللغوي، فعد النص مقابلا للمتن كما هو معامل للملفوظ.

وبناءا على خصوصية المعنى التي ينطلق منها الاتجاه الثاني نستخدم مصطلح (خطاب) للدلالة على منظومة لغوية أو فكرية تحدد أنماط القول، وتستخدم مصطلح (النص) للدلالة على المتن الحكائي في نظامه الخاص الذي يحوي نسيجه اللغوي.[2]

5 . الخطاب والشعرية والأسلوبية:

تتلاقى هذه المفاهيم الثلاثة في كونها تتعامل مع النص الأدبي، في الوقت الذي تصلح فيه الأسلوبية للتعامل مع حقول معرفية مختلفة غير الأدب، وكذلك الخطاب فإنه موضوع لمعارف عديدة أيضا، وأما الشعرية فإنها تتعامل مع الأدب فحسب، والشعـــرية "لا تسـعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخاف

[1] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمآنسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011م، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.....إلخ، نبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"وباطنية" في نفس الوقت"[1].

وتتفق الأسلوبية والشعرية في البحث عن قانون للأدب ذلك أن "الأسلوب" من أهم المقولات التي توجد بين علمي اللغة والأدب وأن دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما،[2]وبالإضافة إلى ذلك فإن دراسة الأسلوب هي التي فجرت الشعرية الحديثة، توجهت الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل علمي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية فالتفكير الأسلوبي يتجه اتجاها علميا تحليليا تجريديان ويهدف إلى إدراك البصمات الإنسانية التي تميزه عن سواه، وتميز عمله بالتالي عن أعمال الآخرين "من هنا ندرك" أن الشعرية تحتوي الأسلوبية، وتتجاوزها الأسلوبية هي إحدى مجالات الشعرية –والأسلوبية وجود فقط لأن الأسلوبية تقوم على توصف الخصائص القولية في النص وهذا لا يقوم كأساس واف لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها.[3]

لقد أسلفنا القول أن الأسلوبية كانت وراء نشوة الشعرية إلا أنها أصبحت علما يحتوي الأسلوبية ويتجاوزه، فتحليل لغة النص وقضايا القراءة والكفاية الأدبية قضايا لا تعالجها الأسلوبية وإنما تعالجها وتتعامل معها الشعرية فإنها تهتم فيما وراء اللغة أو بلغة اللغة، لأنها تبحث عن القوانين التي تجعل من رسالة لفظية ما عملا أدبيا،[4] وهذا يستدعي النظر فيما وراء اللغة، وليس الوقوف عند حد الاهتمام باللغة وحدها، ولعل مدخل الشعرية في ذلك هو الاهتمام بعلاقة النص بغيره من النصوص وهو ما سمته جوليا كريستيفا " التناص "، أو ما سماه "جيرار جينيت" التعالي النفسي حيث يقول: "لا يهمني النص حاليا غلا من حيث

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1978م، ص 23.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1975م، ص 83.

[3] عبد الله الذامي، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي28، ط1، 1975م، ص 22.

[4] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1976م، ص 90.

النص وتعاليه النصي أي أن أعرف كل من يجعله في علاقة، خفية أم جلية مع غيره، من النصوص.[1]

وأما عن علاقة الخطاب بالشعرية فإن الشعرية تقوم على الخطاب، لا يمكن استخلاص شعرية النص ما لم يوصف خطابه ذلك أن " موضوع اللسانيات اللغة نفسها وموضوع الشعرية الخطاب، على الرغم من أن كليهما غالبا ما يعتمد على المفاهيم نفسها.

وكل منهما يدرج ضمن إطار السميوطيقا حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة كلها.[2]

فالخطاب هو " مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة ن ويخضع القواعد في تشكيله وفي تكوينه الداخلي، قابلة للتنميط والتعيين، بما يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، سرديا كان أم شعريا، [3] وتقوم الشعرية على الخطاب لتوجه هذه الوحدات النحوية وجهة أدبية أو بتعبير أدق، تبحث عما يجعل هذه الوحدات عناصر أدبية سواء كان هذا في الشعر أم في النثر، فالخطاب هو البني المجردة في النص الأدبي ودراسة هذه البنى وتحديد أدبيتها هو دور الشعرية إذ ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي[4].

وفي الأخير يمكننا القول أن الأسلوبية والشعرية لها علاقة كبيرة بالخطاب فهي الأساس الذي يقوم عليه الخطاب وكل من الأسلوبية والشعرية لهما هدف وجيه، فالخطاب هو القوانين النحوية، والبنى المجردة في النص، والشعرية تبحث فيما عما يصنع فرادة الحدث الأدبي، ويجعل منه نصا أدبيا، فالشعرية تنطلق من الخطاب إلى النص، وأما

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص90.

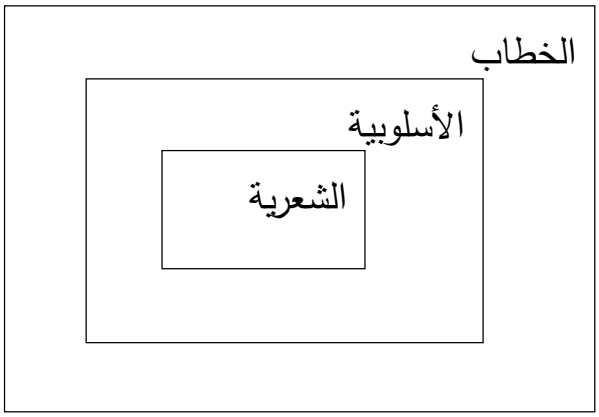
[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994م، ص 82.

[3] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص 116.

[4] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

الأسلوبية فإنها تقوم بالخطاب وعلى الخطاب لتبقى فيه، وذلك من أجل تحديده وإظهار ميزاته وشرح قوانينه، والشكل التالي يمثل العلاقة بين الأسلوبية والخطاب والشعرية:

الشكل رقم 04: العلاقة بين الأسلوبية والخطاب والشعرية.



الخطاب حسب تعريف "أوليفيي روبول " (Olivier reboul):

يحدد الفرنسي"أوليفيي روبول" المقصود بالخطاب حيث يقول:" هذا الاصطلاح الذي صار حاليا ادعاءاً فارغا من طرف كل العلوم يشتمل بالفعل على عدة معانٍ:

1. المعنى الشائع: الخطاب هو مجمع منسجم من الجمل المنطوقة جماهيريا من طرف نفس الشخص عن موضوع معطى، مثال ذلك (خطاب انتخابي)، ويمكن أن يعني عن طريق التوسع نصا مكتوبا، لكنه في الأخير جنسا محدود جدا، خصوصا في ثقافتنا إنتاج شعائري واحتفالي نوعا ما ومثاله: خطاب استقبالي في الأكاديمية الفرنسية.

2. المعنى اللساني المختزل: بالنسبة للسانيين المعاصرين، إذ يعتبر الخطاب (متوالية من الجمل المشكلة لرسالة لها بداية وانغلاق.

3 . المعنى اللساني الموسع: تأخذ اللسانيات الاصطلاح بمعنى أكثر اتساعا، أنها تقصد بالخطاب مجموع الخطابات (بالمعنى المختزل) المرسلة من طرف نفس الفرد أومن طرف نفس الجماعة الاجتماعية والتي تعرض طبائع لسانية مشتركة.[1]

[1] أوليفي روبول، لغة التربية. تحليل الخطاب البيداغوجي، تر: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، 2002م، ص41-42.

الخطاب في معجم اللسانيات "لديبواه" وغيره: " J. Dubois"

يدل الخطاب في هذا المعجم على أربعة معان، يمكن إرجاع اثنين منها إلى اختلاف في التسمية، فالمعنى الأول يرادف فيه الخطاب الكلام، والمعنى الثاني يرادف فيه الخطاب العقول أو الملفوظ.

ويبرر المعجمان للفظان معنية آخرين أحدهما ينتمي إلى البلاغة، والآخر وارد في بعض التوجهات اللسانية المعاصرة.

ولعل ما نشكو منه الإسهامات العربية المحدودة في اللسانيات حقلا للمعرفة اللسانية أو إنتاجا أو ابتكارا وما أقل ذلك لعل ما نشكوه ليس خصيصة عربية ولا سمة محلية، بل هو من مميزات العلوم الإنسانية، ولعل ما يذكره معجم اللسانيات المشار إليه أعلاه من كون مصطلح الخطاب (DISCOURS) يلتبس بالقول أو الملفوظ (ÉNONCÉ) فيكون هو إياه، بمعنى أننا نعرفه في هذا الاعتبار كما يلي:

الخطاب وحدة مساوية للجملة أو هي أكبر منها، وتتشكل هذه الوحدة من متتالية تكون رسالة (MESSAGE) ذات بداية ونهاية ".

ولعلنا نجزم بمطابقة عبارة سيبويه في حد الكلام (الجملة للحد السابق، إذ يقول صاحب النص:" غير أن كلمة خطاب تعني في البلاغة " متتالية من التمشيات الخطابية التي يقصد بها لإقناع أو إثارة العواطف، وهي تمشيات تنظمها قواعد دقيقة، تميز بين الجنس البرهاني (عتاب أو مدح) والجنس التشاوري (نصيحة أو نهي) والجنس القضائي (دفاع أو اتهام).

ويعني الخطاب في التصور اللساني المعاصر له كل قول أكبر من الجملة منظورا إليه من زاوية نظم قواعد تضمين[إدراج] متواليات من الجمل[1].

[1] J. Dubois et al, Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 2001, P 150.

المبحث الثالث

أنواع الخطاب

الخطاب رسالة يتم توجيهها من طرف المرسل إلى طرف آخر وهو المستقبل، والهدف منها هو إيصال أو توضيح موضوع ما، ويكون على شكل الاتصال الشفوي المباشر من خلال الكلام الذي يتضمن مجموعة من العبارات والأقوال ونتيجة لاختلاف مصادر الخطاب ومواضيعه واختلاف نوعية الفئات التي يوجه إليها الخطاب وعددها، فقد تم تقسيمه إلى عدة أنواع ولهذا نجد بأن للخطاب صنفان هما الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي.

أ . الخطاب الأدبي:

ينظر إلى الخطاب الأدبي على أنه من أهم الظواهر الفاعلة والمحركة لعوامل وجود الأمم واستمرارها والحفاظ على كيانها الحضاري، وإبراز وجهها الحقيقي من خلال أنساقها الجمالية التي تمثل نبضها الثقافي ووعيها الفكري وحسبها الفني.

والخطاب الأدبي يختلف عن الخطاب غير الأدبي وهذا الاختلاف موجود في طبيعة موضوعه ونوع لغته اللغة الأدبية الشعرية.

فلا نكاد نعثر على تعريف جامع للأدب باعتبار أن موضوعه الأدب له عدد لا متناه من الخصائص، ومنه يمكن أن نقترح هذا التعريف" فالأدب بوصفه استعمالا" خاصا للغة يحقق لها التمييز باعترافه عن اللغة (العلمية) المشوهة، وتستعمل اللغة العلمية لتحقيق أفعال اتصالية بينما لا تمتلك اللغة الأدبية أية وظيفة علمية على الإطلاق وتقتصر على جعلنا نرى الأشياء رؤية مختلفة"[1].

والمقصود من هذا أنه بفضل اللغة ننتج خطابات أدبية ونتوصل إلى استنتاج أفعال تواصلية وهذه اللغة مجازية ومبدعة وبها يتوصل الأدباء إلى إبداع عوالم جديدة وهذا ليس بالضرورة أن يطابق العالم الواقعي.

والخطاب الأدبي يمكن أن يكون شعرا أو نثرا حيث أن الشعر يمتاز بالقافية، وفيه الإيقاع وغير ذلك من الميزات، أما النثر فيمتاز بالعقل والمنطق الانسجام كما أن الخطاب

[1] رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996م، ص 18.

الأدبي يمكن أن نجد فيه إبداعات مثلا جعل النص يتكلم بنفسه أي أن الفقد هو خلق حول خطاب مؤسس، وهذه العملية خلق خطاب في غاية الدقة، كما يتضمن هذا الخطاب أيضا شكلا آخر يتمثل في الشكل الفني، الذي يعتمد على السرد، فالخطاب السردي يشمل عدة أجناس منها الرواية والقصة والمسرح والأسطورة والخرافة...إلخ

والخطاب الأدبي يملك حاسة فنية وطاقة جمالية خلاقة يخاطب الإنسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا ويعمل على إيقاظه ولذلك قال "الدارس "هكسلي" "إن أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جديدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلمة الآنية: هذا ما أشعر به وأفكر فيه دائما ولكن لم أكن قادرا على أن أصوغ هذا الإحساس في كلمات حتى ولا لنفسي".[1]

وإن الخطاب الأدبي يمتاز بمميزات خاصة منا اللغة التي تكون مبدعة مجازية تجتاز وتعبر مني الدلالات المختلفة بها، ومن خلالها يستطيع الأدباء إبداع عوالم خاصة بهم حيث أن الخطاب الأدبي بنية تعبيرية فنية، أي كلما أسقطت زادت القدرة على التعبير وكثرت طاقتها المجازية وحققت شعريتها، لهذا تكون المسافة بين الدال والمدلول في لغة الأدب واسعة[2] كما نجد أيضا الملتقى في الخطاب الأدبي يقوم بنقل الرسالة إلى كل الجمهور، وهذه الرسالة يمكن أن تقرأ عدة مرات وهذه القراءة تكون أرضية لقراءة أخرى تليها[3].

ولقد سعت مناهج النقد الحديث على أنواعها وبطرق مختلفة إلى الكشف عن جماليات الخطاب الأدبي بوصفه نظاما يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه، ويتميز بخصائص لغوية يتحول بها سياقه الإخباري إلى

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، النهضة العربية، مصر، ط1، 1979م، ص 18.

[2] بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ص146.

[3] المرجع نفسه. ص147.

وظيفته التأثيرية والجمالية والخطاب الأدبي يتجه إلى مظاهره اللغوية إلى البنى الصرفية والنحوية والدلالية لوصفه العلاقات القائمة بينها.

بـ . الخطاب غير الأدبي:

- **الخطاب الإعلامي:**

يعد هذا الخطاب من بين الخطابات غير الأدبية، وهو يتغلغل في أعماق الحياة الاجتماعية، إنما معبرة عن مجالات الحياة المؤثرة فيه، كما يقوم بحل وتفسير كل مشاكل الناس الفردية والجماعية، ولهذا أصبح الفرد لا يستطيع أن يستغني عنها وصار كأنه كائن إعلامي تواصلي يحتاج إلى معلومات وتفسيرات وأداء وغيرها، مثلما يحتاج إلى الأكل والشرب.

والسبب راجع إلى الاهتمام بالجرائد لأنها مكتوبة وهم لم يتعلموا القراءة، وأيضا هناك من لم يتوصل بشبكة الإنترنت لأن هذا العلم لم ينعم بخيراته إلا الجزء القليل من سكان العالم، أمثال البلدان الصناعية المتقدمة.

لكن رغم كل هذه الوسائل إلا أنها ناقصة، ولكن بظهور الجهازين" الراديو والتلفزيون" اللذان يوجدان في كل زاوية وفي كل بيت إضافة إلى الهاتف وكل ما يملك دورا في نقل الأخبار ومن كل هذا يتوصل إلى تحديد مفهوم الخطاب الإعلامي، فتجده أولا في لاروس الكبير (GRAND LAROUSSE) بحيث يعرف في هذا المعجم أن الإعلام هو اطلاع غيرنا على واقع أحداث معينة"[1].

أما إبراهيم إمام " فيرى أن مصطلح إعلام" " يفيد مفهوم النقل الموضوعي للمعلومات بصورة صحيحة".[2]

[1] بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

والمقصود من هذا أن الإعلام يقوم بنقل الأخبار الصحيحة والمفيدة ولا يمكن أن يكون هناك أي كذبة أي غش في الأخبار.

- **الخطاب الإشهاري:**

يمثل الإشهار أحد الأنماط التواصلية الأساسية لترويج السلع عبر الوسائط الإعلامية الشفوية أو المكتوبة أو المرئية الثابتة أو المتحركة بأسلوب صريح أو غير صريح وهذا النوع من الخطاب يعد في عصرنا هذا صناعة إعلامية ثقافية بأتم معنى الكلمة لذلك فهو يحظى باهتمام كبير في مختلف المجتمعات خصوصا المتطورة منها لما يتميز به من قدرة عالية على بلورة الرأي وتشكيل الوعي في التأثير على الثقافة وتوجيهها في أبعادها المختلفة الأخلاقية الفلسفية.

حيث يجد عبد العالي بوطيب"أن الخطاب الإشهاري دونا عن غيره من الخطابات الأخرى يمتاز ببناء خاص تتظاهر مختلف مكوناته التعبيرية يقصد تبليغ رسالة وحيدة محددة، ولا يمكن ولا ينبغي أبدا أن يخطئها القارئ المستهدف (LE LECTEUR CIBLE) والزبون المحتمل (LE CLIENT ENEVTUEL) وإلا اعتبر ذلك دليلا " على فشله الذريع"[1].

والمقصود بهذا أن الخطاب الإشهاري يختلف عن الخطابات الأخرى فهو يمتاز بميزته الخاصة، وهذه الميزة تؤدي إلى إبلاغ الرسالة، وهذه الرسالة لابد أن تكون صريحة وواضحة لكي تكون ذات هدف وفائدة لدى القارئ.

ويعبر العلماء العرب القدامى عن الخطاب الإشهاري بأنه يخرجه من مستوى الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل أو من مستوى الملكة (LA COMPETENCE) إلى مستوى الإنجاز (PERFORMANCE) بلغة لسانية.

[1] بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ص96-97.

وصار الخطاب الإشهاري عصرنا يمثل ظاهرة لغوية تواصلية تداولية تتفاعل فيه أنظمة العلامات اللسانية وغير اللسانية وتتداخل فيه الخطابات وتتعارض الأيديولوجيات وتتدافع سلطة الأشكال الرمزية.

ومنه فإن الإشهار متنوع الأشكال والأهداف فقد يتم توجيهه إلى فرد أو جماعة أو حزب أو أمة...

وقد يكون مسموعا أو مكتوبا أو سمعيا–بصريا، انه كما يقال: " فن مركب يضع العالم بين يديك"[1]، أي بمعنى أن الخطاب هو فن من الفنون التي يرتكز عليها العالم.

- **الخطاب السياسي:**

إن للخطاب الإعلامي علاقة بالخطاب السياسي فلا يمكن لأي منهما أن يستغني عن الآخر، فيمكن للخطاب الإعلامي أن يتحول إلى خطاب سياسي، كما يمكن للخطاب السياسي أن يتحول إلى خطاب إعلامي وهذا راجع إلى شدة الترابط والتماسك فيما بينهما بحيث يشكل الخطاب الإعلامي أفكار السياسة وأقوالهم، ويعمل على نقلها إلى المتلقي فيتحول الخطاب السياسي إلى أخبار لابد من نقلها ووصفها وشرحها وتحليلها [2]

وهذا يعني أن الأخبار السياسية والتي بدورها تتمثل في أقوال السياسة، توجد في الخطاب شرحا ووصفا وتحليلا والذي يقوم بدوره الخطاب ينقلها إلى المتلقي من اجل إخباره بها.

كما أن الخطاب السياسي يمكن أن يكون على الظاهرة السياسية أو غيرها، وهذا على حسب الموضوعات فهناك موضوعات لا تنتمي إلى السياسة بمعنى البحث في علاقة السلطة بالمواطن والمواطن بالسلطة، والحق ما يلفت النظر في الفكر العربي الحديث

[1] عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد92، سنة 1998م، ص 23.

[2] بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ص53.

والمعاصر هو ضحالة الخطاب السياسي فيه نقد الخطاب الذي يطرح مشكلة الدولة والمجتمع والعلاقة بينهما من متطور ويعالج بأساس مسألة السلطة[1].

كما يمكن أيضا أن نسجل الخطاب السياسي في الفكر العربي قديمه وحديثه كان ولا يزال في الأعم الأغلب خطاب غير مباشر غير صريح، وهذا يعني أن هذا الخطاب يكون قائما على التلميح[2].

ومن أبرز القضايا السياسية الأساسية التي شغلت الفكر العربي الحديث ولا زالت تشغله قضية العلاقة بين الدين والدولة.

وقد انتهى الخطاب السياسي العربي بعد الخوض لمدة قرن في هذه القضية إلى إحالة القضية على المستقبل على" رجال الفكر في الوطن العربي، العالم الإسلامي وأهل الحل والعقد..."[3]

●الخطاب العلمي:

يحتل الخطاب العلمي منزلة مهمة، وهذا بالمقارنة مع الخطابات الأخرى، وإن هذا الامتياز يخص عصرنا هذا الذي تطورت فيه أنماط الحياة الإنسانية واتسعت آفاقها، وكثرت وتنوعت اختصاصاتها وامتيازاتها يتنوع المعارف المختلفة.

وهذا التطور والتنوع خاص بهذا العصر، وهذا ما توصل إليه" بيار يرو " (PIERRE GOUIRAND) في كتابه المصطلحات العلمية (LES MOTS SAVANTS):

"في تطور مستمر تتوفق دون توقف، موضوعاتها غير محددة تمام التحديد، مما يحول بينها وبين تعريفها الدقيق، فلا تقدر على تثبيت مصطلحاتها"[4].

---

[1] محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، د ت، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

[3] م نفسه، ص 97.

[4] نبيل اللو، مدخل إلى المصطلح العلمي والتقني، مجلة الفكر العربي، العدد 95، السنة 20، 1999م، معهد الإملاء العربي، بيروت، ص 98.

والمقصود من هذا أن العلم تطور كثيرا في هذه القرون حيث أصبح يوصف بدوره بقرن العلم والمعرفة.

وللحديث عن الخطاب العلمي ينبغي الإشارة إلى مفهوم العلم الذي يهتم بدراسة جملة من المعايير والمقاييس التقنية التي يتم استعمالها في ضبط النظريات المختلفة علما لابد من أن نستخدم ما كان قد عبر عنه العالم الأمريكي "توماس كون" (KHAN THAMES) [1] بالمقاييس التالية:

- الملاحظة.
- التجربة.
- الضبط.
- الموضوعية.

وفي الخطاب العلمي يمكن أن نجد الخطاب اللساني يعني نفس الشيء، حيث يهتم بكيفية تولد الحدث اللغوي وبلوغ وظيفته ثم تحقيق مردوده عندما يولد رد الفعل المنشود أي موضوعه هو اللغة ممثلة في مظهرها الآداني أي كيفية تولد الحدث اللغوي ومظهره الإبلاغي، أي بلوغ وظيفته ومظهرها التواصلي أي تولد ردود الأفعال المختلفة.[2]

إذا لغة الخطاب اللساني هي لغة واصفة علمية محددة تتعامل مع المفاهيم والمصطلحات فمادته اللغة وموضوعه اللغة.

وإننا نستمد الخطاب العلمي عادة من المؤسسات العلمية ومراكز البحث الجامعية والمخابر العلمية والتقنية والدوريات والمجلات العلمية المتخصصة، ويتوجه إلى جمهور خاص من المستعملين الاجتماعيين والباحثين والتقنيين والطلبة والأساتذة المتخصصين.[3]

---

[1] مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسانية الحديثة، مدخل دار طلاس، دمشق، ط1، 1988م، ص 10.

[2] عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الدار التونسية للنشر، تونس 1986م، ص 81.

[3] بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ص 144.

ونستنتج من خلال هدا التعريف أن الخطاب العلمي كيفية الخطابات يقوم على المرسل والمرسل إليه وأنه يتميز بالحقيقة فهو خال من الخيال وهذه الحقائق يتفق عليها العديد من العلماء والمختصون، وهذا الاتفاق يكون بفضل التجارب التي يقومون بها بوسائل مادية محسوسة، ومعايير الحكم على مثل هذه الحقائق لا يترك مجالا للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتمايز من فرد إلى آخر فهي يتصف بها العام وليس الخاص لأنها يؤكدها المنطق وتثبتها التجارب العلمية التي يقوم بها العلماء والمختصون، فلا يمكن أن يصلوا إلى نتيجة إن لم تكن هناك تجربة ولكن هذه النتيجة التي استنتجوها تطبق على الجماعة وليس على الفرد.

وإن وظيفة الخطاب العلمي تتمثل في كونه ينقل محتوى معرفيا محددا دلاليا بناءا لغويا صارما يتفق عليه مجتمع الباحثين.[1] والمقصود من هذا أن الخطاب العلمي له غرض وحيد وهو التفسير والتقرير، أي يختص بدوره بوظيفة التقرير من خلال الإتيان بالعديد من الأدلة والحجج.

كما أن معجمه خال من الإيحاء والتراكم، محدد الدلالة غير قابلة للاشتراك والترادف وتراكيبه غير مكررة ولا تعيد نفسها.[2]

أما لغة العلم فمحددة تتعامل مع المصطلحات والمفاهيم إذ لابد للعالم أن يرى بوضوح نقاط التواصل والتماثل والتناقض بين الأفكار العديدة التي تمثل قاعة المفاهيم الخاصة بخطابه، وهذا يعني أن المسافة بين الدال والمدلول في اللغة العلمية تصنف وتكاد تتطابق حتى أنها لا تتجاوز مستوى الإخبار والتفسير والإيضاح والتقرير .[3]

أما المتلقي في الخطاب العلمي فمتلق خاص فهذا الخطاب لا يتوجه إلى جميع الناس إنما إلى مختصين فقط أمثال الباحثين والأساتذة والطلبة المختصين في إطار أكاديمي

[1] بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ص، 146

[2] المرجع نفسه، ص146.

[3] م نفسه، ص146 -147.

وكذلك القراءة في هذا الخطاب محددة تتميز بالصرامة والضبط المنهجي ولا تقبل تعدد القراءات لأن ذالك يتنافى مع مصداقيتها .[1]

وإن درسنا الخطاب العلمي لأنه بمثابة تأشيرة للمرور إلى المستقبل بما يتطلبه التفكير العلمي عند الفرد وتوجيهه الوجهة السليمة بما يناسب حاجاته وإمكانياته المتعددة.

ويعد الخطاب العلمي حقلا معرفيا واسعا، يمكن المتعلم من اكتساب المهارات والملكات الوظيفية، التي تمكنه من مواجهة المشكلات المختلفة التي تعترضه، والتكيف مع الأحوال والمقامات المختلفة التي تعرفها الحياة اليومية.

وفي الأخير يمكننا القول أن الخطاب العلمي من الخطابات غير الملتفت إليها في حياتنا التعليمية، وهذا بالرغم من أهميته الكبيرة ودوره الأساسي على غرار الخطاب الأدبي أو الديني.

فهو يعتبر خطابا نظريا يكمن دوره في تفسير وتحليل الظواهر من خلال العديد من الحجج والبراهين والأدلة التي يقدمها.

●**الخطاب الأيديولوجي:**

إن الايدولوجيا بمفهومها البسيط هي «التعبير في لغة عادية عن الأفكار الفلسفـــية أو الدينية أو السياسية[2] ليكون بذلك الخطاب الأيديولوجي تعبيرا عن إنتاج أيديولوجي له لغته الخاصة وعلاقته ورموزه الخاضعة للقضاء والزمن، أو ما يطلق عليه الألسنيون السياق اللغوي الذي يفصح المجال من على اللحظة التاريخية»[3]

أي بمعنى أن الخطاب الأيديولوجي في حد ذاته يعبر عن الفكر الفلسفي والديني والسياسي فهو بذلك يتميز بلغة خاصة وجميلة حيث له علاقة كبيرة بالقضاء والزمن من عدة جوانب.

---

[1] بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ص147.

[2] علال سنقوفة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية والسلطة والسياسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ط1، ص 61.

[3] أحمد حمدي، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2002م، ص 27.

●الخطاب القانوني:

الخطاب القانوني محكوم باللغة: فهي أداة صياغتيه ووسيلته للتعبير ولما كان القانون خطابا معبرا عن بنى فكرية كانت اللغة بقواعد نحوها وتركيبها متحكمة فيه، فهو لا يستطيع تحقيق وظيفته الأساسية كخطاب يفهمه المتلقون المعنيون به إلا إذا خاطبهم بلغة يفهمونها.

ولعل أهم ما يميز الخطاب القانوني عن سائر الخطابات الأخرى هو صعوبة فهمه على القارئ العادي، لأن الألفاظ فيه انزاحت عن معانيها المعجمية، لتتخذ معاني اصطلاحية جديدة.[1]

يتصل الخطاب القانوني بمجالات عديدة ففيه نصوص تأسيسية كالدستور، وفيه نصوص تنظيمية على غرار القانون الإداري أو المدني، وفيه نصوص جزائية هي القوانين الجنائية.

والغاية من كل هذه النصوص هي محاولة تسييج المجتمع بجملة من القواعد والضوابط من أجل تحقيق العدالة والمساواة لسائر أفراد المجتمع.

ومن أمثلة الخطابات القانونية في الصحافة المكتوبة الإشعارات الإعذارات والمناقصات والمزايدات ...

●الخطاب البصري:

استحالت الصورة في عصرنا الراهن من بين المقومات البصرية الهامة في سرد وتحليل الوقائع غير اللسانية وتصنيفها، فالخطاب المعاصر المعتمد على الصورة أصبح خطابا تحليليا سيميائيا ودلاليا، يجعل المبصر يسعى إلى مقاربة هذا الخطاب حسب الأبعاد التأويلية للمستوى الأيقوني للمادة البصرية، ومكوناتها الظاهرة والباطنة باعتبارها لغة تواصل.[2]

---

[1] ليلى سلمة، الخطاب القانوني أنموذجا ثقافيا، على الموقع:http، //www.alawan.org/article5244.html

[2] طه النيل، الخطاب البصري وسلطة الصورة للفن المعاصر على الموقع: http، //www.essahafa.info.tn .

الفصل الثاني

عناصر الخطاب

السردي

عناصر الخطاب السردي

المبحث الأول: الشخصيات

1. مفهوم الشخصية.
2. أنواع الشخصية.
3. أبعاد الشخصية.

المبحث الثاني: الحوار

1. مفهوم الحوار.
2. أنواع الحوار.
3. أهمية الحوار.

المبحث الثالث: الحبكة

1. مفهوم الحبكة.
2. أنواع الحبكة.
3. أنماط الحبكة.

المبحث الأول
الشخصيات

الشخصيات:PERSONNAGES

تتحدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود فهي تعد من المواضيع الأساسية في عالم الإنتاج الأدبي فهي تمثل وفي كل الحالات موضع اهتمام ونقطة تركيز تقليدية ومتوارثة للنقد القديم والمعاصر. فالشخصية هي القطب الذي يتمحور عليه الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي يرتكز عليه.

1-1 - مفهوم الشخصية:

أ -لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور مادة (شخص): «الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره.مذكر: فالجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشخص: سواد الإنسان وغيره،تراه من بعيد، نقول ثلاثة أشخص. وكل شيء رأيت جثمانه. فقد رأيت شخصه"[1].والمقصود من هذا التعريف أن مفهوم الشخصية بمعنى عام ارتبط بدوره بالإنسان كهيئة وجسد.

أما في المعجم الوسيط نجد الشخصية: «صفات تميز الشخص من غيره ويقال: فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة. وكيان مستقل"

والمقصود من هذا التعريف أن الشخصية تتمحور حول مجموعة من الصفات الجسمية والنفسية التي من خلالها نستطيع التمييز بين شخص وأخر.

وفي التنزيل العزيز يقول تعالى: «ولا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار " سورة إبراهيم (الآية 42).

والحق أن اشتقاق اللغة العربية بمعني من وراء اصطناع تركيب: ش.خ.ص، وذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل من ضمن ما يعنيه. التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة فكان المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته، ولا يعني أصل المعنى في اللغات

[1] ابن منظور، لسان العرب مادة (ش. خ. ص)، ص36.

العربية إلا شيئا من ذلك إلا أن قولهم"PERSONNAGE"إنما هو تمثيل وإبرازا وعكس وإظهارا لطبيعة القيمة الحية العامة الماثلة في قولهم الأخر"PERSONNE"فالمسألة الدلالية وقبلها الاشتقاقية في اللغات الغربية محسومة، بينما هي في اللغة العربية معرضة لبعض الاضطراب، لأننا لو مضينا على تمثيل الدلالة الغربية وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خصوصا، لكان المصطلح هو "شخصنه" لا "شخصية": وذلك على أساس إن الشخصية مصدر متعد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى.

وذلك إنّا كنا لاحظنا إن محسن جاسم الموسوي. ولويس عوض. ومصطفى التواتي. وشوقي ضيف وفاطمة الزهراء سعيد لا يميزون تفسيرا واضحا بين الشخصية والشخص والبطل؛ فيعدونها شيئا واحدا، ويستريحون.[1]

وأيا كان الشخص فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي"PERSONNAGE" هو "شخصية" وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة في الناس يقتضي أن يكون الشخص هو الفرد المسجل في البلدية والذي له حالة مدنية والذي يولد فعلا، ويموت حقا.

ب –اصطلاحا:

لقد تعددت تعريفات الشخصية سواء من الناحية التنظيرية أو التطبيقية نظرا لأهميتها في الدراسات الحديثة. فهي كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية ومن أهم هذه الآراء والمفاهيم التي تعرضنا لها رغم اختلافها لدينا:

1–الشخصية عند فلاديمير بروب:

يرى فلاديمير بروب"VLADIMIR PROP" أهم الرواد الشكلانيين الروس ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، وقد قدم هذا الباحث نظرية عن الشخصية في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) حيث اهتم بالشكل على حساب المضمون

[1] عبد المالك مرتاض، تحليلي الخطاب السردي، 125– 125، ألف ليلة وليلة، ص103.

واعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد، وتركز دراسته على تحليل الشخصيات من خلال الوظائف.

يلاحظ بروب إن الحكاية تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة، فالثابت هو (الأفعال) والمتغير هو الأسماء، وأوصاف الشخصيات، ولتبيين ذلك قدم لنا هذه الأمثلة:[1]

- يعطي الملك نسرا للبطل، يحمل البطل إلى مملكة أخرى؛
- يعطي الجد فرسا لـ: "سوت شيتكو" يحمل الفرس "هذا" إلى مملكة أخرى؛
- يعطي ساحر قاربا "لإيفا"، القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى؛
- تعطي الملكة خاتما "لإيفا" يخرج من الخاتم رجال أشداء. يحملون" ايفا" إلى مملكة أخرى.

ونستخلص من كل هذا ما يلي:

"إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات. إما من فعل هذا الشيء أو ذلك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير".

وإذا كان "بروب "ينبه إلى أن الوظائف تتكرر بطريقة مذهلة فإنه يدعو إلى مراعاة دلالة لكل وظيفة منها ودورها في السياق الحكائي العام ذلك أن الوظائف المتشابهة قد تكون لها دلالات مختلفة إذا ما أدرجت ضمن سياقات متباينة، ولهذا تراه يعرف الوظيفة على الشكل التالي:

"...ونعني بالوظيفة: عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة ".

وقد حدد "بروب" الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة، ولسنا في حاجة هنا لتمفصل الكلام عن كل وظيفة على حدة ونكتفي بالقول إنه وضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها وجعل لكل وظيفة أشكالا مختلفة قريبة منها أو

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الثقافي الأدبي)، ص23-24.

متفرقة عنها، فإذا كانت الوظيفة الأولى وظيفة الابتعاد (ELOIGNEMENT) يرمز لها بالحرف:B فإن تنوعاتها المختلفة يرمز لها هكذا:

$B^1 - B^2 - B^3$...الخ

وقد تحدث بروي بتفصيل تام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى إن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات:[1]

1/المعتدي والشريرAGRESSEUROU MECHANT

2/الواهب DONATEUR

3/المساعدAUXILIAIRE

4/الأميرة PRINCESSE

5/الباعثMANDATEUR

6/البطل HEROS

7/البطل الزائف FAUS HEROS

حيث لاحظ أن كل شخصية من هذه تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن ما هو مشار إليه سابقا (31 وظيفة)،وما يلاحظ في هذا التوزيع الجديد للشخصيات عند "بروب" هو التقليل من أهمية ونوعية الشخصيات وأوصافها ذلك أن ما هو أساسي هو الدور الذي تقوم به. وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال، ولا يستثنى من هذا التحديد إلا شخصية واحدة وهي الأميرة التي أثبتها "بروب" بهذه الصفة المحددة نفسها.[2]

2-الشخصية عند الجير داس جاليان غريماس:"GREIMAS"

انطلق غريماس المؤسس الفعلي السينمائي السردي وزعيم مدرسة باريس بدون منازع من حيث انتهى "فلاديمير بروب" حيث أسس غري ماس أول نظام عامليه للشخصيات

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص25.

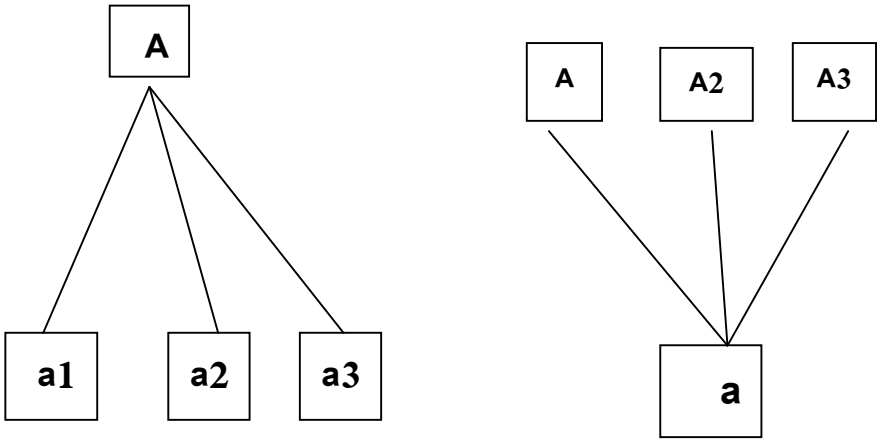
[2] المرجع نفسه، ص 25.

حيث ميز بدوره بين العامل والممثل على أساس أن العامل في نظر "غري ماس" ليس من الضروري أن يطابق الممثل، ولقد سبق وأشرنا أن ذات الحالة (SUJET D'ETAT) يمكن أن تمثلها في البرنامج السردي ذات الإنجاز (SUJET DE FAIRE)، وهذا يعني أن العامل الذات في هذه الحالة ممثل بشخصين يطلق عليهما "غري ماس" ممثلين (ACUTEURS)، وعلى العموم يمكن لعامل واحد أن يقوم بأدوار عامليه متعددة،ويوضح "غري ماس" هذه المسالة على الشكل التالي مستخدما الرمز: A للدلالة على العامل .a للدلالة على الممثل:

وهاتين الحالتين تبينان ما تحدث عنه غريماس:[1]

الشكل رقم 05: يمثل البرنامج السردي الذي تحدث عنه غريماس

الحالة الأولى **الحالة الثانية**



كما ميز غريماس بين العامل والممثل: وقدم في الواقع فهما جديدا للشخصية في الحكي هما ما يمكن تسميته "بالشخصية المجردة " وهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في عالم الاقتصاد. فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد: ذلك أن العامل في تصور "غريماس" يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا،فقد يكون مجرد فكرة. كفكرة الدهر، أو التاريخ وقد

[1]A. j Greimas, les actants, les acteurs et les figures – in – sémantique narrative et textuelle – coll.– Paris – 1973, p161.

يكون جمادا أو حيوانا هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه.[1]

إن مفهوم الشخصية الحكائية عند "غريماس" (GREIMAS) يمكن التمييز فيه بمستويين:

مستوى "عاملي" تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

ومستوى "ممثلي"(نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي. فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة ادوار عامليه.[2]

إن عدد العوامل في حكي محدود على الدوام في سنة، عوامل قابلة للمزاوجة وهو ما يسمى عنده بالنموذج العاملي، ويتألف من ثلاثة أصناف يضم الصنف الأول عامل الذات مقابل عامل الموضوع: وتجمعهما علاقة رغبة (RELATION DE DESIR)،ويضم الصنف الثاني مرسلا (DESTINATEUR) مقابل مرسل إليه (DESTINATAIRE) وتجمعهما علاقة تواصل (RELATION DE COMMUNICATION) في حين يضم الصنف الثالث مساعدا (ADJUVANT) مقابل معارض(L'OPPOSANT) وتجمعهما علاقة صراع (RELATION DE LUTTE).

ومن هنا ووفق تصور غري ماس يمكن إعطاء الترسيمة التالية التي تقوم باختصار مجموع الأدوار في خانات ست:[3]

الشكل رقم (06): يمثل الأدوار العاملية

الذات ⟵ الموضوع ⟵ محور الرغبة

[1] Gremials: semantique structural, l'arouse,1966, p181.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الثقافي الأدبي)، ص52.

[3] المرجع نفسه، ص 52.

المساعد ⟵ المعارض ⟵ محور الصراع

المرسل ⟵ المرسل إليه ⟵ الإبلاغ (تواصل)

ويبين غريماس من خلال المستوى الثاني أن لكل ممثل دورين. دور حدثي من حيث هو يقوم بعمل ما. أو أكثر في الرواية. ودور معنوي من حيث مسند إليه تأدية دور معين وبعبارة أخرى أن لكل ممثل دورا في مستوى تقدم الأحداث ودورا في مستوى بناء المعنى.[1]

ولكي تكون الصورة كاملة حول الأدوار العاملية والعلاقات التي تربط بينهما ولكي تكون الصورة كاملة وضع غريماس نموذجا للتحليل يقوم على ثلاثة علاقات، هي:

- علاقة الرغبة(RELATION DE DESIRE):

وتجمع هذه العلاقة بين ما يرغب الذات وما هو مرغوب فيه "الموضوع"، وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة (ENONCES NARRATIF SELEMENTAIRES EN).

وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة (LES ENONCES D'ETAT) مثلا ذات يسميها هنا "ذات الحالة (SUJET D'ETAT)، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال ∧ أو في حالة انفصال ∨ عن الموضوع 0، فإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب في الانفصال، وإذا كانت في حالة الانفصال فإنها ترغب في الاتصال، وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيما يسميه "غريماس"بملفوظات الإنجاز (ENONCE DE FAIRE) وهذا الإنجاز يصفه بأنه "الإنجاز المحول (FAIRETRANSFORMATEUR) ويرمز له كالتالي (F.T) ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال أو في طريق الانفصال، وذلك حسب نوعية ذات الحالة (SUJET D'ETAT)[2].

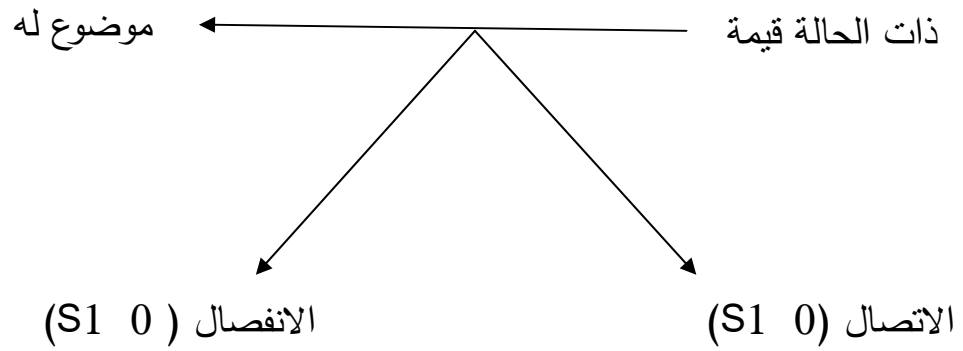
[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الثقافي الأدبي)، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

إن الإنجاز المحول يقضي أيضا باعتباره يعمل على تطوير الحكي وإلى خلق ذات أخرى يسميها غريماس "ذات الإنجاز" (SUJET DE FAIRE)، وقد تكون "ذات الانجاز" هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقا بشخصية أخرى، ويصبح العامل الذات (L'ACTANT SUJET)في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين يسميهما "غريماس" (ACTEURS) والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الإنجاز يسميه "غريماس": البرنامج السردي (PROGRAMME NARRATIF)(P.N)[1].

ولهذا يميز "جان ميشال آدم" استنادا إلى "غريماس "دائما بين تناوبين:

الشكل رقم (07): يمثل تناوب على مستوى ملفوظ الحالة:[2]

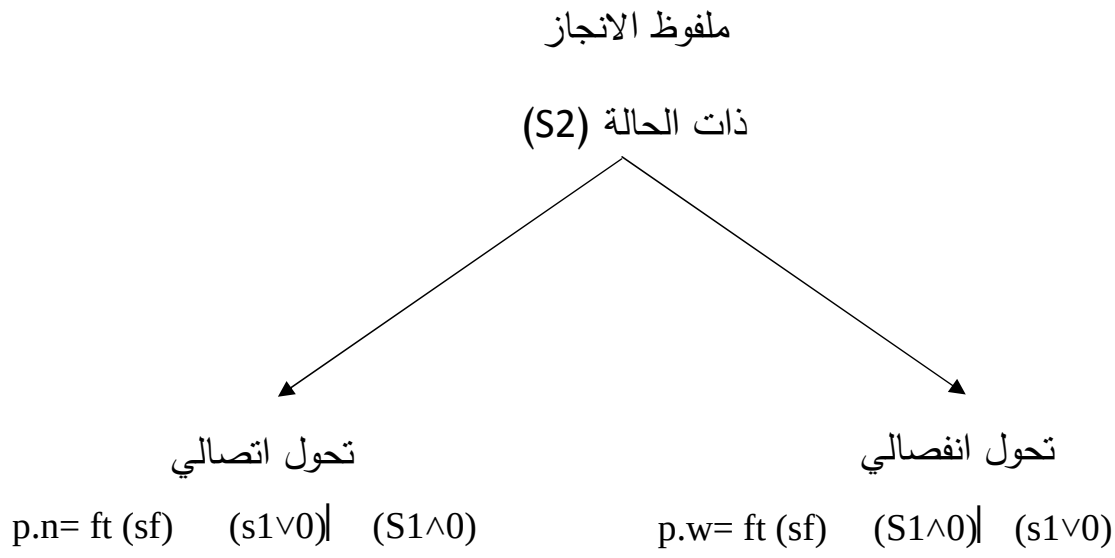


وتقرأ هذا التناوب على شكل التالي: إن ملفوظ الحالة لا بد أن يحتوي على ذات الحالة (sujet d'état S1)، وهي ذات تتجه نحو موضوع له قيمة، (Objet de valeur 0)، وهذا الاتجاه ⟵ هو الذي يحدد رغبة الذات، تناوب ملفوظ الحالة حالتان: فإما أن تكون ذات الحالة في حالة اتصال مع الموضوع (S1∧0) وإما أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع (S1∨0).

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الثقافي الأدبي)، ص 34.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشكل رقم (08): تناوب على مستوى ملفوظ الإنجاز:[1]



ويقرأ هذا التناوب الثاني على الشكل التالي: إن ملفوظ الإنجاز (E.F) يمكن يأتي في شكل تحول اتصالي، فيكون البرنامج السردي (P.N) مجسدا في الإنجاز المحول (F.P) وممثلا بذات الإنجاز (S.F) عاملا على تحويل حالة الانفصال إلى حالة الاتصال: ((s1∨0)| (S1∧0))

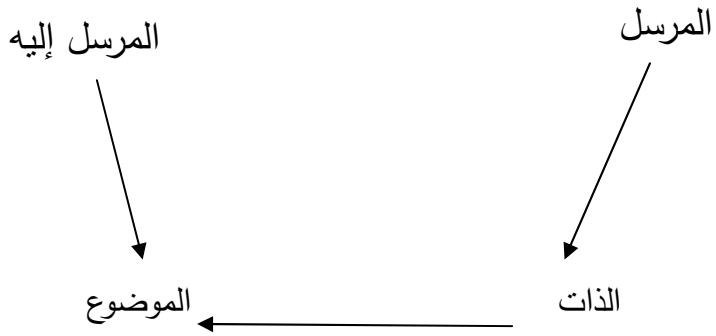
ب –علاقة التواصل: (RTELATION DE VOMMUNICATION)

إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أن كل رغبة من لدن ذات الحالة "لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه "غريماس" مرسلا (DISTINATEUR) كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 35.

أيضا بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع [1].

الشكل رقم (09): يمثل علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه والذات والموضوع



إن المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام.

ج –علاقة الصراع (RELATION DE LUTTE):

وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقهما، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان أحدهما يدعى المساعد (ADJUVANT) والأخر المعارض (OPPOSANT) الأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع[2].

إن نظرة البنائية للشخصية مستمدة في مجموعة من الوظائف في اللسانيات، ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها، بل إنها لا تأخذ دلالاتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

للجملة حتى لقد وصفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء: على غرار ما هو حاصل في جهاز عضوي أو هيئة اجتماعية، يقدم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة جماعية[1].

ولقد نظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور، ذلك أن ما هو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات فمن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص، وهذا هو سبب تحول الشكلانيين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية.

3- الشخصية عند فيليب هامون:PH. Hamon

ينطلق فيليب هامون"PH. Hamon"هو الآخر من حيث انتهى غريماس ويرى أن الشخصية إضافة إلى كونها وليدة مستوى عميق، لا يمكن الإمساك بمدلولاتها وملئ بطاقتها إلا من خلال وجود عناصر مهمة تسهم في بنائها وهي القراءة والسنن الثقافي، إن الشخصية في نظر هامون "Hamon" تشبه العلاقة اللسانية "إنها علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد"[2].

ولإدراك الأبعاد التي ترمز إليها الشخصية والمواصفات والقيم الكونية التي تجسدها لا بد من فعل القراءة "، فإذا كان المؤلف يسعى من خلال شخصياته تسنين واقع معين داخل النص السردي، فإن دور القارئ يتمثل في فك ذلك السنن أثناء استهلاكه للنص، وبين عملية التأويل التي يقوم بها القارئ لإدراك مدلولات الشخصيات وعملية الخلق التي يقوم بها المؤلف وتنتصب الشخصية كإسقاط لصورة مسننة داخل نوع ثقافي خاص[3]، وانسجاما مع تصوره الذي ينهل من اللسانيات، قسم هامون الشخصية إلى ثلاثة أنواع[4]":

---

[1] OSWALD DUCROT t-z VEIAN Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, SEUIL: 1979 , P: 270-271.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: بن كراد سعيد، دار الكلام، الرباط، دط، 1990م، ص 8.

[3] بن كراد سعيد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، 1994م، ص 102.

[4] المرجع نفسه، ص24-25.

أولا:شخصية مرجعية:

تحيل على عالم خارجي محقق ماديا ومعروف تاريخيا، وتنقسم هذه المرجعيات بدورها إلى ثلاث مرجعيات: مرجعية مباشرة، تحشر في الشخصيات التاريخية المعروفة (كهتلر ستالين...) وغالبا ما تكون ثانوية، ومرجعية شبه مباشرة مثل الشخصيات الأسطورية (تموز سندباد...) وأخيرا مرجعية غير مباشرة، ويتعلق الأمر بشخصيات تتحدد من خلال مهنها (أستاذ، طالب...).

ثانيا: شخصيات إشارية:

تصل المؤلف بالسرد وغالبا ما تأخذ صوت المؤلف الذي يرتدي قناع السارد.

ثالثا: شخصيات استذكارية:

تعمل على تنظيم النص السردي عبر تقنية الاسترجاع والاستدعاء، حيث يحيل العمل الأدبي من خلالها بنفسه على نفسه[1].

مفهوم الشخصية عند علماء النفس:

مفهوم الشخصية عند ريموند كاتل "RIMOND CATTELL "

"الشخصية هي ما يمكننا من التنبؤ بما سيفعله الشخص عندما يوضع في موقف معين".

ويضيف "إن الشخصية تختص بكل سلوك يصدر عن الفرد سواء أكان ظاهرا أو خفيا".

ويعد تعريفه عاما حيث يركز بدوره على القيمة التنبؤية لمفهوم الشخصية، ويضع "CATTELL" تعريفه في شكل المعادلة التالية:

س= د (م × ش)

حيث س: استجابة الفرد السلوكية.

[1] بن كراد سعيد، شخصيات النص السردي، ص 110.

م: المنبه.

ش: الشخصية.

د: دالة.[1]

وهذا يعني أن الاستجابة دالة لخصائص كل من المنبه والشخصية.

مفهوم الشخصية عند أيزنك"EYSENCK":

"الشخصية هي ذلك التنظيم الثابت والدائم إلى حد ما، لطباع الفرد ومزاجه وعقله وبنية جسمه، والذي يحدد توافقه الفريد لبيئته" وتشير الطباع إلى جهاز السلوك النزعي (الإرادة) ويقصد بالمزاج السلوك الوجداني (الانفعال)"على حين يشير العقل إلى السلوك المعرفي (الذكاء) ويقصد بالبنية شكل الجسم والميراث العصبي والغدي للفرد،ويركز هذا التعريف كثيرا على مفهوم كل من الجهاز والتركيب والتنظيم وهو في حد ذاته يخالف فكرة نوعية السلوك[2].

2 – أنواع الشخصية:

لقد تنوعت الشخصية بحسب المحددات والمعايير التي انطلق منها كل دارس وناقد ومن أهم تلك المحددات يمكن الإشارة إلى نوعين من الشخصية:

أ – الشخصية الرئيسية:

وهي الشخصية التي تتحكم في الشخصيات الأخرى فتصف مشاعرها وتسمع وتقول ما تريده، مركزة على نقل الموضوعات التي تتحاور فيها الشخصيات ضمن الوجود المكاني الذي حددته والمقصود من هذا أن الشخصية هي التي تقوم بالفعل وتؤدي به إلى الأمام.[3]

ب– الشخصية الثانوية:

---

[1] Catetell. R. B. Scientific analysis of personality, Middy–Le 5x/ Penguin, 1967, P 25.

[2] أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، تر: هـ. ج. أيزنك، دار المعرفة الجامعية، 1992م، ص 40–41.

[3] إدريس بوذينة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسات نقدية)، منشورات جامعة قسنطينة، ط1، 2001م، ص92.

وهي التي تحدد صورة البطل أو الشخصية الرئيسية، ومن هذا التفاعل ينتج المسار الفني للرواية عنده والذي يقوم على توازنات محسوبة بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية وهذا يساعد في إعطاء الشكل والمضمون صورته في كل مرحلة.

ثم إن الشخصية الثانوية دور مهم في هندسة البناء، هذه حتى وإن تنوعت بين شخصيات ذات دور كبير ومساحة واسعة في أحداث الرواية، أو شخصيات دورها بسيط ومساحتها ضيقة وكلاهما مهم للبناء.[1]

ج – الشخصية المدورة:

وهي شخصية مستوحاة من التراث العربي[2].إذ كان الجاحظ قد كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي ونصفها الآخر خيالي، وهي رسالة التربيع والتحوير الشهيرة، فكأن العرب عرفوا هذا الضرب، أو تمثلوه على نحو ما، ولو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ في آثارهم، على حين أن مصطلح لتودروف (TODOROVE) وديكرو ويمكن أن يترجم تحت عبارة: "الشخصية المكثفة".

فالشخصيات المدورة يشكل كل منها عالما كليا ومعقدا، في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة، وتشع بمظاهر كثيرا ما تتسع بالتناقض[3]".

د– الشخصية المسطحة:

هي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة، ومثل هذا التعريف متفق عليه في النقد العالمي شرقيه وغربيه، والشخصية المسطحة هي مرادف للشخصية الثابتة (STATIQUE) التي لا تكاد تختلف عن الشخصية المسطحة في اصطلاح" فوستر"[4].

---

[1] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، (د ط ت)، ص 35.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 87.

[3] المرجع نفسه، ص88.

[4] م نفسه، ص89.

و- الشخصيات المرجعية:

يحيل هذا النوع من الشخصيات على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن خصوص الثقافة، ومنتجات التاريخ (الشخصي أو الجماعي)، إنها تعيش باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، كما هي كل شخصيات التاريخ أو شخصيات الوقائع الاجتماعية.[1]

هـ- الشخصيات الإشارية:

هي تلك الشخصيات التي تحدد تلك الآثار المنقلة من المؤلف، تلك المحافل التي تدل على وجود ذات مسربة إلى النص في غفلة من التحلي المباشر للملفوظ الروائي.

أو هي بعبارة أخرى: "شخصيات ناطقة جاسمة، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيين، شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم، "واستون "بجانب "شارلوك" شخصيات رسام، كاتب، "ساردون"، "فنانون"...[2].

الشخصيات الاستذكارية:

تلعب هذه الشخصيات دور مهم في العمل السردي حيث تقوم بربط أجزاء العمل السردي ببعض، ويحتاج الإمساك بهذا النوع من الشخصيات إلى الإلمام بمرجعية السنن الخاص بالعمل الأدبي "فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ، بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية من أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة، فقرة)، ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وتراجعية بالأساس، إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ أو هي الأداة التي من خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة، تتحول إلى مرجعية داخلية لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة[3]

أبعاد الشخصية:

---

[1] فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 7.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] م نفسه، الصفحة نفسها.

يحرص الكاتب في العديد من الروايات على تقديم شخوصه بطريقة واضحة الأبعاد وقد يعيد رسم الشخصية بإضافة جديدة خيالية أو تكثيف سلوكه ليظهره على حقيقة معينة وفي هذا الصدد يمكننا رصد بعض الأبعاد التي تميز الشخصية وهذه الأبعاد هي:

أ- البعد الجسمي:

وفيه يهتم القاص بتصوير أو رسم شخصية من حيث الملامح المميزة لها، وفي هذا السياق يقول الكاتب عبد المالك مرتاض مشبها الكاتب بالفنان الرسام: "فكأن النص استحال إلى ريشة ترسم وتدقق في الرسم، فلا تغادر لونا، ولإقامة ولا وزنا ولا عينين ولا شعرا ولا فما، ولا أسنانا إلا رسمتها بشكل من التمفصل"[1].

وهذا يعني أنه يجب وصف المظاهر الخارجية للشخصيات عند بداية ظهورها على مسرح الأحداث من أجل التعريف بها.

ب- البعد النفسي:

يهتم القاص خلال هذا البعد بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها، وهذا كله يعود إلى الجانب النفسي والذهني للإنسان وحمله للقاص أن يصف المجتمع عن طريق تحليل شخصياتهم تحليلا نفسيا، ونقصد بهذا تصوير الشخصيات من حيث استخراج مجموعة من العناصر النفسية والذهنية من مكونات ومشاعر وعواطف[2].

ج- البعد الاجتماعي:

في هذا البعد يهتم القاص بتصوير كل ما يحيط بالشخصيات تصويرا دقيقا من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه، ويهتم كذلك بالطبيعة والأشياء في ذاتها وغالبا ما يعتمد في هذه الحالة على المشاهدة ومعايشته الأحداث.

---

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية، مركبة رواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 147.

[2] محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص 59.

ويعني هذا إبراز الواقع الحقيقي لشخصيات القصة ذات الطابع الاجتماعي والثقافي المتأثرة ببيئة معينة تختلف نشأتها عن بعضها البعض باختلاف ثقافة الفكر العربي والأجنبي بعيدا على مواكبة التاريخ والأحداث أو الوقائع[1].

[1] محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 63.

المبحث الثاني

الحوار

1/مفهوم الحوار

1-معنى الحوار في لغة العرب:

قال ابن فارس{ معجم مقاييس اللغة }:

"حور: الحاء، الواو، الراء ثلاثة أصول: أحدهما لون، والآخر الرجوع، والثالث أن يدور الشيء دوراً.

فأما الأول: فالحور: شدة بياض العين شدة سوادها... ولا يقال امرأة حوراء إلا لبيضاء مع حورها والجميع حور، وفي قراءة { وحير عين } (الواقعة: 22) إذاً لا تكون الأدماء حوراء ... وقيل في الحور غير هذا. وهو أحور وهي امرأة حوراء: بنية الحور[1].

وأما الأصل الثاني: فبمعنى الرجوع، فيقال حار إذا رجع.

قال محمد صلى الله عليه وسلم الله:{ إِنَّهُ ظَنَّ أَنْ لَنْ يَحُورَ} سورة الانشقاق الآية:﴿١٤﴾

والعرب تقول: الباطل في حور، أي رجع ونقص ورجوع حور.

وحديث: " أعوذ بالله من الحور بعد الكور"، والباطل في حُور، هما النقصان، كالَهوْن والهُوْن، والضَعف والضَعْف.

والحور: مصدر حار حوراً رجع، والحور الرجوع إلى الشيء وعنه...[2].

والأصل الثالث: المحور: الخشبة التي يدور فيها المحالة، والحديدة التي تدور عليها البكرة يقال لها: المِحْورة

وفي الصحاح: والمحور: عود الخباز، والمحور: المحور التي تدور عليه البكرة، وربما كان من حديد، ويقال: حورت الخبر تحويرا، إذ هيأتها وأدرتها لتضعها في الملة أو الفرن وحور القرص: دوره بالمحور، والحوراء: كية مدورة.

قال ابن فارس: " ومما شذّ عن الباب حُوار الناقة وهو ولدها"[3].

بمقارنة مفهوم الحوار بهذه الأصول اللغوية الثلاثة يتضح ما يلي:

---

[1] الحوار أصوله وآدابه، وكيف نربي أبنائنا عليه؟، إعداد أبي معاذ (موسى بن يحي الفيفي)، تقريظ: عبد الغفور عبد الحق البلوشي، دار الخضيري للنشر، المدينة النبوية، دط، 1427 هـ، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص24 .

[3] م نفسه، ص 27.

1) إن الحوار بمعنى المحاورة والمجاوبة والمخاطبة ومراجعة الكلام يدخل تحت الأصل الثاني هو- بمعنى- الرجوع، باعتبار أن فيه مراجعة للكلام فلا يكون الحِوار حِوارًا حتى يكون بين طرفين أو أكثر .

2) وإذا اعتبرنا أن المحاورة يتم فيها دوران الكلام من شخص إلى آخر من المتحاورين ثم يعود وهكذا، فهو يدخل في الأصل الثالث أيضا بمعنى الدوران ولذا يقال في الحوراء: "يدير الحوار فلان ..."، لكن مع ملحوظة أن الدوران هنا معنويا لا حسيا، والله الموفق.

3) أما دخول الحوار في الأصل الأول وهو البياض والتنقية والخلوص كما في:" تهذيب اللغة " في سبب التسمية بالحواريين، فهو باعتبار ما ينبغي أن يكون عليه المتحاورون من الصفاء والإخلاص، ولذا جاء عن بعض السلف قوله: " وحق المناظرة _ وهي الحوار في بعض الوجوه أن يراد بها وجه الله عز وجل ولم أر من ذكر هذا ولا الذي قبله، فإن أصبت فالحمد لله، وإن أخطأت فمني ومن الشيطان والله ورسوله منه بريئان .

4) الحوار بالكسر والفتح لغة لا غير _ له مرادفات منها: المحاورة والتحاور والحَوْر وحوير ومُحور) كمشورة ومَحورة _ بفتح فسكون_ والمحاورة...

5) الحوار مصدر فلا يثني ولا يجمع فلا يقال: " حوران، ولاحورات ".

6) ما شاع اليوم من قولهم: " الحُوار" _بالضم_، غير صحيحة، لأن الحُوار بالضم هو ولد الناقة، ويزيد بشاعة عندما يقال الحُوار الوطني فيكون من جنس الغنم الوطني و"اللحم الوطني" و"الدجاج الوطني" وإنما الحِوار الذي بمعنى المحاورة هو بالكسر وقد يفتح لغة فيه كما سبق قريبا[1].

2- الحوار في الاصطلاح:

كما رأينا التعريف اللغوي، نعرف الآن ما يعنيه الحوار في تحريفه الاصطلاحي:

للحوار دور هام

الحوار لا يكون إلا بين طرفين أو أطراف ولا يكون مع النفس، فلا يقال: يحاور نفسه وقد يقال: "يحدث نفسه"، شأنه كشأن الجدال إلا ما يذكر عن بعض الفلاسفة، فعند سقراط

[1] الحوار أصوله وآدابه، وكيف نربي أبنائنا عليه؟، ص 29.

هو مناقشة قوم على الحوار وسؤال وجواب، ولا يشترط أن يشترك فيها أكثر من شخص واحد، إذ يستطيع الشخص الواحد أن يلقي على نفسه السؤال ثم يجيب لنفسه عنه[1].

وهو في الاصطلاح: نوع من الحديث بين شخصين أو فريقين، يتم فيه تداول الكلام بينهما بطريقة متكافئة فلا يستأثر أحدهما دون الآخر، ويغلب عليه الهدوء والبعد عن الخصومة والغضب، ومثال ذلك ما يكون بين صديقين في دراسة أو زميلين في عمـــــــل أو مجموعة في ناد أو مجلس أو سهرة[2].

للحوار دور هام في الرواية، إذ بواسطته يمكن التعرف على الشخصيات وأفكارها ثقافتها وأبعادها، ويعرف الحوار بأنه "محادثة بين شخصين وهو جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات، ويكون ذلك بأسلوب مباشر خلافا لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف، هو شكل أسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال[3].

فالحوار هو الحديث الذي تتبادله الشخصيات، فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام وهو أداة فنية تكشف عن ملامح الشخصية الروائية، وتساعد القارئ على تمثلها حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب عنها ويدعم المواقف التي تظهر على طوال الرواية ويضيف د.نجم أن الحوار هو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه ولهذا كان من الأهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم شخصياته وتطوير أحداثه واستخصار الحلقات المفقودة منها[4].

أما عن مفهوم الحوار في الخطاب العادي تقول "اكيوني" لكي نتمكن من الحديث بصفة دقيقة عن الحوار لا يتعين فقط افتراض حضور شخصين على الأقل يتبادلان الأدوار ويشهدان بسلوكهما غير الكلامي وجودهما في المحادثة، ولكن يتعين عليهما تحديد أقوالهما بأنفسهما[5].

---

[1] أبي معاذ (موسى بن يحي الفيفي)، الحوار أصوله وآدابه، وكيف نربي أبناءنا عليه؟ ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 212.

[4] غسان كنفاتي، جمالات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2005م، ص175.

[5] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، دط، 2003م، ص58.

ويقول "ياكبسون" أنه في كل خطاب شخصي يفترض وجود تبادل، فإنه ليس حوار بالمعنى الحقيقي للفظة، كما أوردناه سالفا، أنه حوار، ولكنه من نمط خاص المتكلم فيه هو نفسه المخاطب[1] .

كما نجد مفهوما آخر للحوار أكثر دقّة وشمولا يقول:" الحوار هو عرض. درامي الطابع. للتبادل الشفاهي يتضمّن شخصين أو أكثر وفي الحوار تقّدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات[2]، إذا فالحوار هو تبادل الحديث بين شخصين أو أكثر وفقا لما تتطلبه ضرورات حياتهم، بحيث يقوم كل طرف بالاستماع إلى حديث الطرف الثاني ومحاورته بعدها مباشرة، باستعمال لغة سهلة بسيطة واضحة يغلب عليها طابع الهدوء والمرونة بعيدة عن الصّراع والتعصب، وفي بعض الأحيان تكون لغة الشخصيات المتحاورة مصحوبة بكلمات من قبل الراوي لكي يغلب على هذا الحوار الطابع الفلسفي.

وفي مفهوم آخر للحوار نجده يتجلى فيما يلي "أنه ظاهرة أدبية تتجلى في كل نواحي الحياة المختلفة لأنه يمثّل الحديث والكلام الدائر بين الناس، وهو اشتراك طرفين أو أكثر في الإحساس في موقف معين يشارك في الملقي والمتلقي في إبداء رأي معين أو طرح فكرة غالبا ما تكون فيها الآراء متضاربة [3].

وفي ضوء ما تقدم من تعريف الحوار اصطلاحا، نستخلص انه يعني إيصال الأفكار والمعارف إلى الآخرين، وتبادلها من خلال الإقناع بالحجة بين الأطراف المتحاورة، والهدف في الأخير هو التفاهم والاتفاق بينهم قدر الإمكان والوصول إلى الحقيقة بوجهات نظر مختلفة.

---

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 59.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، ط1، 2003م، ص45.

[3] ليلى محمد ناظم الخيالي، جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2009، ص42.

2/أنواع الحوار:

الحوار هو ذلك الذي يكون ذا أثر وظيفي في إقامة البناء الدرامي وذلك من خلال عامل التطور الذي ينقلنا من حالة إلى حالة أخرى ومن موقف إلى آخر ليصعد بنا إلى قمّة الأحداث ثم يهبط بنا إلى حيث النهاية، فيعتبر عنصرا أساسيا في بناء النصوص النثرية وهو بذلك أنواع:

أ:الحوار الخارجي:DIALOGUE

هو الحوار الذي يكون بين شخصيتين أو أكثر وهو" حوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر على الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية، وهذا نوع من الحوار له حضوره الواضح في الكتابة الروائية العربية التقليدية، وهو أكثر انتشارا فيها، ويستعمله الروائيون لكشف عن الملامح الفكرية للشخصية الروائية ولتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق، فتتوقف عند فعل الشخصية وحوارها، وتقدم الشخصية نفسها بموضوعية معبرة بصدق عن أفكارها ومشاعرها ومواقفها من غير تدخّل الراوي"[1]، فالحوار الخارجي هو الحوار الذي يكون شخصين أو أكثر في العمل الروائي حول قضية معينة، حيث يكون هذا الحوار من خلال تبادل الأفكار بين الشخصيات المتحاورة بطريقة مباشرة، ولا يكاد يخلو نص روائي من حوار خارجي، ثم إن هذا النوع من الحوار يسمح بالكشف عن الكثير من الأمور المتعلقة بالشخصيات الروائية وخاصة الكشف عن الملامح الفكرية للشخصية.

وللحوار الخارجي مفهوم آخر يظهر فيه على أنه " أحد الدعائم وأحد أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي، وذلك لأنه المادة الأساس في البنية الحوارية، إذ أن البنية الحوارية تكون أداة فاعلة في نسج العلاقات مع البنى الأخرى، وهو في النص في النّص المسرحي وجه من وجوه استعمال اللغة، وهو من هذه الناحية يفترض الغير، فاللغة على حد

[1] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، أربد، عمان، ط1، 2004، ص214.

تعبير سارتر، ليست ظاهرة مضافة إلى الغير ولكنّها هي الوجود للغير...."[1] فالحوار الخارجي هو أحد أهم الدعائم الأساسية التي يقوم عليها الحوار لأن فيه اشتراك لشخصيتين أو أكثر في الحديث حول رسالة معينة، أي يكون الطرف الأوّل وهو المتكلم والطرف الأخر الذي يكون منصتا ومستقبلا للرسالة، هذان العنصران هما اللّذان يشكلان اللغة في النّص، حيث يجمع زمان ومكان واحد في الحوار.

ونجد باختين (BAKHTINE) ويقول عن الحوارية الخارجية(وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب كلامه الأول، عالما بكرا، لم يوضع موضع تساؤل وحده آدم ذلك المتوحد، كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي، الذي لا يستطيع تجنبه إلا بطريقة اصطلاحية، وفي حدود معينة فقط شكل من أشكال التواصل مع الآخرين[2].

ب-الحوار الداخلي:MONOLOGUE

وهو عكس الحوار الخارجي، حيث لا يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر في تبادل أطراف الحديث، فهو حوار من جهة واحدة، أي أنّه حديث النّفس لذاتها جرّاء موقف ما، أو استرجاع لذكريات ماضية وقد عرّف بأّنه" حديث النّفس للّنفس بعيدا عن أسماع الآخرين فإنّ الاستخدام الأدبي والنّقدي للكلمتين يفرّق بينهما، على أنّ المونولوج نوع أدبي شامل لكلّ ما تنطقه الشخصية على منصّة المسرح، في حين تعدّ المناجاة نوعا من أنواع المونولوج وخاصّة عندما تفضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطّور المصيري الحاسم"[3]، فهذا النوع من الحوار يكون بعيدا كل البعد عن مشاركة الطرف الثاني حيث تتحدث الشخصية لذاتها ونفسها فإن الراوي يلجأ إلى استبطان الداخل الإنساني لها من خلال حوار جاء بتعمق في الذات الشخصية عالمهما الحقيقي والواقعي إلى عالم فردي وخاص بها ولا علاقة له بالمحيط الخارجي ولا بتأثيراته السلبية أو الإيجابية.

---

[1] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجا)، دار غيداء، عمان، ط1، 1433هـ، 2012م، ص39.

[2] محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية الحديثة، دراسات أسلوبية، دار الهدى، ط2، 1993م، ص14.

[3] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص141.

ويعرف أيضا على أنّه" ضرب من المونولوج الداخلي يظهر في النّصوص والمقاطعة السردية بضمير المخاطب ويتمّيز بإقامة وضع تلفظّي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون أن يحدث تبادل الكلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب بل يظلّ شاهدا فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه وهو خطاب مسوغة أفعاله النحوية في المضارع ورغم أنّ الأزمنة لا تخضع في المونولوج لأي تنظيم داخلي فإن الأمر خلاف ذلك في الحوار الداخلي، فهذا الحوار يسمح بالانتقال بين الأزمنة، ويتيح وصف للعالم الخارجي دون قطع، استرسال الوعي ويعدّ الحوار الداخلي علامة حداثة سردية بفضل ضمير المخاطب والمضارع الذي لا ينسخ واقعا سابقا للسرد"[1]،يظهر هذا النوع من الحوار في الكثير من المقاطع والنصوص السّردية على أنّه حديث الشخصية مع النفس، حيث أن الشخصية توجه حوارها من الدّاخل رغبة في مراجعة الذّات واسترجاع أحداث ماضية، ونلمح في هذا النوع تداخل كل من ضمائر المخاطب والمضارع.

وفي مفهوم آخر للحوار الداخلي نجد أنّه " حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشّخصية ويقدّم هذا النّوع من الحوار المحتوى النّفسي والعمليات النّفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي دون أن تجهز الشخصية في كلام ملفوظ دون أن تستلزم بالترتيب النّحوي والمنطقي للكلام، وقد شاع هذا النّمط من الحوار في الرواية الجديدة التي أفادت من علم النّفس، وتمكنت من فهم الأبعاد النفسية والعقد التي تواجه الإنسان المعاصر[2]، حيث أنّ هذا النوع ينبع من العمق ويوجّه إلى الدّاخل ليعّبر عن الحالات النفسية والمكبوتات التي تحس بها الشخصية أو الأزمات التي يواجهها الشخص في حياته وقد ظهر هذا النّوع بصورة جليّة في الرواية العربية الجديدة، إذ أن هذا النّوع من الحوار يشتمل على نوعين اثنين:

أ-المونولوج المباشر:

وهو نوع من أنواع الحوار إذ يعدّ " نمط من المونولوج الدّاخلي الذي يمثّله عدم الاهتمام بتدّخل المؤلف وعدم افتراض أنّ هناك سامعا، ومما يلاحظ على هذا الحوار تداخل

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص161.

[2] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص220.

بين الضمائر، وسيطرة ضمير الغائب على المشهد الحواري"[1]؛ هذا النوع من الحوار موجه إلى الذات، كما نلحظ فيه تداخل بين مجموعة من الضمائر، كضمائر المضارع والمخاطب وضمائر الغائب التي نجدها مسيطرة وبشكل كبير على المشهد الحواري.

إلى جانب هذا المفهوم نجد مفهوم آخر يقول:" هو الذي يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة على عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، أي انه يوجب غياب كلي للمؤلف، بل إنّ الشّخصية لا تتحدث حتى إلى القارئ، فالشخصية توجه كلامها إلى الداخل، محاولة لمراجعة الذات، وفكّ رموزها "[2].

ب-المونولوج غير مباشر:

وهو المونولوج الذي يختلف عند المونولوج المباشر في " تدخل المؤلّف المستمر واستعماله ضمير المتكلّم المفرد، ويتمّيز عن غيره من الحوار بأنّه نمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير المتكلم بها، ويقدمها كما لو أنها تأتي من وعي شخصي ما عن طريق التعليق والوصف، ويكون المؤلف في الحوار الغير مباشر حاضرا دائما ويتولى مهمة إرشاد القارئ وتدخله بين ذهن الشخصية والقارئ"[3]، في هذا النوع من المونولوج نلاحظ تواجد المؤلف باستمرار، وتوكيله مهمة إرشاد القارئ.

والمونولوج غير المباشر هو أيضا الذي يعطي القارئ إحساسا لحضور المؤلف المستمر، ويستخدم وجهة نظر الفرد الغائب بدلا من وجهة نظر الفرد المتكلم والطّرق الوصفية والتعبيرية؛ فالحوار الداخلي يقدّم على نحو مغاير للحوار الخارجي، فهو كلام موجه إلى الجميع على حد سواء إلى المتلقي والأشياء، بيد أنه يوجّه بالدرجة الأولى إلى ذات المرسل، فالحوار الداخلي يكون استنباطا للذات"[4]

ج-تيار الوعي:

هو أحد أنواع الحوار الداخلي" فهو تقنية معينة في النص الأدبي بالزمن النفسي للشخصية، ومحاولة الدخول إلى المناطق المظلمة في الداخل الإنساني،وتقديم هذا الداخل

---

[1] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 220-221.

[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، (ناهض الرمضاني نموذجا)، ص 58.

[3] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص221.

[4] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، (ناهض الرمضاني)، ص 95.

الذي هو إرهاصات غير متشكلة في اللاوعي، ويقوم الكاتب باستخراج هذه الطبقات من اللاوعي وعبر زمنها النفسي، وذلك عبر تداعي الأفكار وكسر التتابع السببي بتدفقات سريعة، فهو يقدم أفكار غير متشكلة إنما هي أفكار لا تخضع لنظام معين، فهذه الأفكار لا تتسم بالثبات بل تشير إلى الأنماط المتمثلة في كسر التسلسل السببي للأحداث وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهمارا فياضا لا يكاد يتوقف، وهو هنا يصور إرهاصات مازالت في طور التشكل اللاوعي، فهو معني بتقديم الداخل النفسي والشعوري للشخصية، وليس معنيا بالذي يتناقص معها أي الخارج"[1].

د- المناجاة:

هي نوع أخر من أنواع الحوار الداخلي، ويمكن تعريفها على أنها" تفكير الشخصية بصوت عال وتكثيف وتركيز عاليين"[2].

إلى جانب هذا المفهوم نجد مفهوم آخر للمناجاة حيث تعرّف على أنها "تكنيك تقديم المحتوى الزمني والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا، لذا فإن التكنيك هذا بالضرورة أقل عشوائية وأكثر تحديدا بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه من المونولوج الداخلي"[3].

هـ-الارتجاع الفني:

هو أحد أنواع الحوار الداخلي ويسمى أيضا الاسترجاع وهو عبارة عن تقنية تستخدمها الشخصية أو توظفها قصد أو بغية استرجاع أحداث ماضية، ويعرف الارتجاع الفني على أنّه "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي يستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، يقصد توضيح ملابسات موقف ما"[4].

---

[1] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص68.

[3] م نفسه، ص65.

[4] م ن، ص 72.

3/أهمية الحوار:

إن ما يميز الحوار عن الأشكال التعبيرية الأحرى هو طابعه التبادلي ويعني ذلك أنه لكي يتم حوار لابد من وجود شخصين على الأقل، يتبادلان أطراف الحديث، "فالحوار أكثر من أي شيء آخر هو الذي يوسع دائرة قراءة الكتابة، والقارئ يقضي وقتا سهلا وممتعا مع تلك الروايات التي يقضي فيها مؤلفها الجزء الأكبر من الوقت وهو يسرد كل ما يحدث وليس هناك أفضل من استراق السمع على الشخصيات لتعرف طبيعة هذه الشخصيات على حقيقتها وليس هناك وسيلة لجذب القارئ إلى خط القصة في الرواية أفضل من جعل القارئ يستمع إلى ذلك الخط من خلال شخصيتين يسردان هذا الخط"[1].

ولعل الوظيفة الأولى والمهمة للحوار هي رسم صورة واضحة للشخصيات وتحقيق تميز من خلال مفرداتها الخاصة وطبيعة تفكيرها، وانشغالاتها وآرائها، كما يكشف أبعادها المختلفة الجسمية والنفسية والاجتماعية[2].

لأن الناس يجب أن يتكلموا بالشكل الذي يقنع القارئ بأنهم بالفعل يتكلمون به فالحياة، وإذ غفل عنها الكاتب فهو يغفل عن ناحية مهمة في عمله، وهذا يعني أن الرواية الجيدة لا توظف الحوار لتنمية الحدث فحسب وإنما للكشف عن الملامح الذاتية والنفسية لكل شخصية في الرواية[3].

وترجع أهمية الحوار باعتباره نافذة لتبادل الأفكار بما يحقق العديد من الأمور الهامة فهناك فوائد تعود على المشارك في الحوار:

- كسب خبرات في طرق العرض ومهارات الإقناع والاستماع والاتصال.

- معارف جديدة ومعلومات أكثر حول الموضوع محل الحوار والإطلاع على ثقافة وأنماط مختلفة من الفكر.

---

[1] لورانس بلوك، كتابة الرواية، من الحبكة إلى الطباعة، تر: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، دط، 2009م، ص217.

[2] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، د ط ت، ص21.

[3] غسان كنفاتي، جمالية السرد في الخطاب الروائي، ص 175.

– معرفة أماكن قصوره ونقاط ضعفه سواء حول خلفيات الموضوع محل الحوار، أوفي مهارات الاتصال والحوار والدفع لملء هذه الفراغات ونقاط الضعف.

/ وهناك فوائد تعود على الموضوع محل الحوار:

– نشر الموضوع محل الحوار وعمل رأي عام حوله.

– شرح الموضوع وتطويره نتيجة لاختلاف الأفكار ومزجها.

– جذب مؤيدين وحشد الآراء لمناصرة الموضوع والاقتناع به[1].

تبرز أهمية الحوار أكثر عندما يسهم في بناء الحدث وبلورته، لأنه يبني الوقائع الصغيرة ويدخلها في خضم الحدث لتكون جزءا منه، كما أنه يكسف عن الزمان والمكان بوصفهما محركين للحدث والشخصية، وتستقطب حوله فكرة النص ومضمونه، فهو قناة للاتصال وتقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص، ويعمل على استحضار الحلقات المفقودة في النص، فضلا عن قيامه بـ(تحديد الشخصية والمكان والفعل)، وبث الحركة والحيوية وإبعاد النص عن الرتابة والجمود، لأن الحوار لا يتجزّأ من الشخصية، لذا يمكننا القول أن الحوار عنصر حيوي متميز في العمل الأدبي[2].

[1] سناء محمد سليمان، فن وأدب الحوار بين الأصالة والمعاصرة عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2013، ص68–69.

[2] إبراهيم عزيز(أبو بكر بكالوريوس)، الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة صلاح الدين، أربيل، 1433هـ–2012م، ص5.

المبحث الثالث

الحبكة

مفهوم الحبكة INTRIGUE:

أولا: لغة

من حبك الشيء–حبكا: احكمه، يقال حبك الثوب: أجاد نسجه وحبك الحبل: شد فتله وحبك العقدة قوى عقدها ووثقها، وحبك الأمر: أحسن تدبيره، والثوب–ثنى طرفه وخاطه[1].

"الحُبكة: بضم الحاء وتسكين الباء، مصدر للفعل الثلاثي: حبك يحبك حبكا، والحُبك هو الشد والإحكام وتحسين الصنعة، والحُبكة: الحبل الذي يشد به على الوسط".

والتحبيك: هو الشد والتوثيق والتخطيط.

وحبكت العقدة يعني: أوثقت حبكها، وحبك الثوب: أجاد نسجه؛ وأحسن حبكه." والمرأة إذا شدت الأزار وأحكمته حول وسطها قيل عنها أنها أحبكت[2]".

وجمع (حُبكة) هو (حُبُك)، وهي الكلمة التي وردت في القرآن الكريم، في قوله تعالى: (والسماء ذات الحبك)[3]، وتعني طرائق النجوم، وأهل اللغة يقولون: ذات الطرائق الحسنة. أما اهل التفسير فيرونها: أن المراد بها ذات الخلق الحسن، أو المتقنة البنيان.

أما مصطلح (حِبكة) بكسر الحاء وتسكين الباء، وهو مصطلح مدار البحث، وهو مصدر للفعل حَبك وهو الأصح من المصدر حَبكة"[4].

حيث استخدم مجازا للكناية عن شد أطراف العمل الأدبي وإحكام أنسجته والإجادة والاتقان في صنعه سواء في الرواية او المسرحية او القصة.

الحَبْكة: (بفتح فسكون) من حَبَك حَبْكا أي أحكم صناعة الشيء. وحبك الثوب: أجاد نسجه، وحبك الحبل: شد فتله، والحُبكة (بضم فسكون) الحبل يشدّ به على الوسط[5].

---

[1] معجم "اللغة العربية"، المعجم الوسيط، ص 153.

[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، بيروت، طبعة دار صادر، المجلد الرابع، فصل الحاء، ص، ص 19–20.

[3] سورة الذاريات، الآية 07.

[4] مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية، البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، دار نشر ضفاف، لبنان، ط1، 2013م، ص 23.

[5] عبد القادر أبو شريفة (حسين لافي قزق) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار فكر ناشرون وموزعون، عمّان، ط4، 1428هـ–2008م، ص127–128.

ثانيا: اصطلاحا:

يعرفها "فورستر" بأنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا، يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، ونتائج هذه الأحداث يفضي إلى نتيجة قصصية تخضع لصراع ما، وتعمل على شد القارئ إليها[1].

والحبكة توحي بأنها " نسيج محكم، متماسك الأطراف كبنيان مرصوص، ليست له ذوائب أو خيوط مدلات[2]".

ومن خلال المقولة: الحبكة هي مجموعة او سلسلة الاحداث التي تجري في القصة متصلة ومرتبطة فيما بينها، بهدف الوصول الى تكوين خيوط حوادثها بشكل متماسك ومرتبا وفق تنظيم معين.

يقول صاحب المعجم الأدبي: ان الحبكة: سياق الاحداث والاعمال وترابطها لتؤدي الى خاتمة، وقد ترتكز على تصادم الاهواء والمشاعر، او على احداث خارجية، وهي في راي الكثرة المشاهد او السامع،واندماه مع الشخصيات الواقعية او الرمزية المتحركة.

ويمكن تعريف الحبكة بأنها شكل الاحداث في القصص او الدراما، سواء اكان ذلك نثرا ام شعرا، ويقولون: ان الحبكة لا تزيد او تقل عن كونها سلسلة من الاحداث المسببة، ويقال أيضا: ان الحبكة وحدة من وحدات القصص الأدبي[3].

وإن بناء الحبكة يجعل المؤلف يحلل شخصياتها ودوافعها وسلوكياتها بحيث يتساءل الجمهور لماذا تم هذا؟ وكيف ستتعامل الشخصيات مع هذا الموقف؟،وبهذا يمكن القول بان الحبكة هي تطور للفكرة "بمعنى وماذا سيحدث بعد ولماذا"[4].

---

[1] عبد القادر أبو شريفة (حسين لافي قزق)، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 128.

[2] مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية السردية، ص 24.

[3] لورانس بلوك، كتابة الرواية، ترجمة وتقديم: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، ابريل، دط، 2009م، ص 5.

[4] فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003م، ص 46.

وقد حدد محمد يوسف نجم الحبكة بأنها "سلسلة الحوادث التي تجري فيها القصة، مرتبطة عادة برابط السببية[1]"، وهذا يعين انها تقوم على الترابط المتين، وتقوم على السببية، فالحبكة وهي تنظيم سلسلة متعاقبة من الحوادث المترتبة والمختارة على مبدأ: السبب والأثر والعلاقة الوثيقة والارتباط.

وعندما نتحدث عن حبكة القصة، يجب ان ننظر الى المواد الأولية التي تستمد منها والى قيمة هذه المواد عندما تعارض بالحياة نفسها، فلو نظرنا الى قصص بعض كتابنا "كتوفيق الحكيم" "المازني" "نجيب محفوظ" وغيرهم، وجدنا ان موضوعاتها مستمدة من واقع الحياة التي تحيط بهم[2].

والحبكة من منظور انها عنصر من عناصر صناعة العمل الفني، تشير دائما الى الحدث، والى الشكل، والبنية، او قد تكون تشكيلة من كل هذه العناصر مجتمعة الذين ينظرون الى الحبكة بمنظار الاستجابة النفسية والانفعالية، لكل من الجمهور والقراء، يبحثون عن الانطباع، ومعنى الوحدة، او الهدف أو أية استجابة أخرى تكون من هذا القبيل، وفي ضوء منظور الحبكة الأخير هذا، يمكن ان يكون أي عنصر من هذه العناصر المختلفة الكثيرة بمثابة هذه النوعية الدقيقة الموجهة[3].

أنواع الحبكة:

والحبكة تنقسم الى قسمين حبكة بسيطة وحبكة معقدة، كما قسمها ارسطو في كتابه فن الشعر.

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979م، ص 63.

[2] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص 64.

[3] لورانس بلوك، كتابة الرواية (من الحبكة إلى الطباعة)، ص 07.

أولا: الحبكة البسيطة

"وأعني بالحبكة البسيطة ذلك الفعل الواحد المتواصل على نحو الذي سقناه من قبل والذي يتغير فيه خط البطل دون "تحول" أو "تعرف"[1]. ويقصد أرسطو بهذا أن الحبكة البسيطة هي النثر يتغير فيها المصير بدون أي انعكاس في الوقف، ودون حدوث أي نوع من أنواع التصرف وهي لا تحقق التطهير.

ثانيا: الحبكة المعقدة

"أما الحبكة المعقدة، فهي التي يتغير فيها خط البطل أما عن طريق "التحول"[2] واما عن طريق "التعرف"[3]، من صميم بناء الحبكة نفسها، وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية او محتملة لما وقع من احداث يتولد الواحد منها من الآخر–أي كل واحد منها نتيجة طبيعية لسابقه وأحداث بعضها بعضا".[4]

يركز أرسطو على الحبكة ويعني من خلال ما ذكرناه أن الحبكة المعقدة هي تلك التي يكون تغيير المصير مرتبطا بانعكاس الموقف او التعرف، او بهما معا، يعني أرسطو بانعكاس الموقف بأنه التحول الذي يطرأ على الموقف فيجعله عكس ما كان عليه كما يعرف بانه الانتقال والتغيير، ويؤكد على ان يكون الانعكاس والتعرف نابعين من البيئة الدالية للحبكة ومن اجل تحقيق التطهير.

والحبكة القصصية تنقسم من حيث موضوعها الى نوعين:

- النوع الأول:(الحبكة البسيطة) وتكون هنا القصة مبنية على حكاية واحدة.

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، مصر، ط 1، 1999 م، ص 120.

[2] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي)، ج2، مؤسسة جورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2007م، ص 09.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] محمد أبو العلاء، اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها، ألوان مغربية، الرباط، ط1، 2004 م، ص 14.

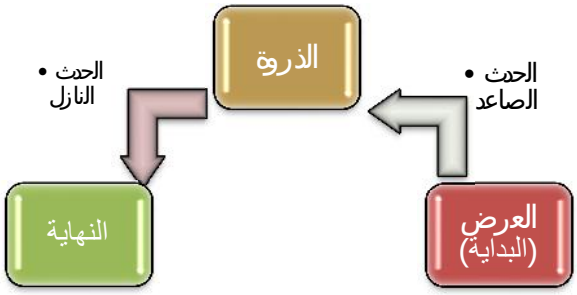
النوع الثاني: (الحبكة المركبة) تكون مركبة من حكايتين او أكثر، ووحدة العمل والتأثير في القصة تتطلب تداخل للحكايات المختلفة، واندماج بعضها في البعض الآخر[1].

أنماط الحبكة:

أولا: الحبكة المتوازنة

وهي التي تبدأ بالعرض ثم تأخذ الحوادث تتصاعد لتصل الى درجة الذروة، ثم تبدأ بالنزول نحو النهاية، وفي العرض تبدأ أحداثها لتكون وسطا بين الوضوح والغموض وتتضح الخيوط الأساسية في العقدة، وتكون غامضة بحيث تجعل المتلقي متلهفا متشوقا الى معرفة النهاية.

الشكل رقم (10): الحبكة المتوازنة [2]



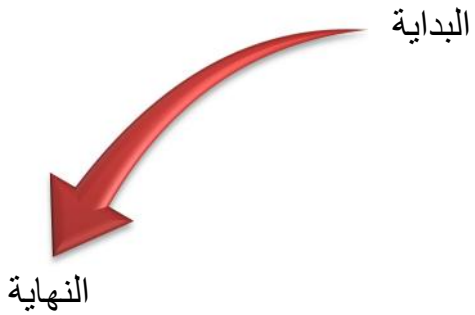
ثانيا: الحبكة النازلة

وهي التي تبدأ بانحدار البطل وفشله ثم تستمر في النزول به الى الحضيض ومثال ذلك أن يكون البطل قاتلا فيعرض الكاتب هذا البطل وهو يرى في المشاكل النفسية وعدم التوفيق، ثم يضيف اليه مصائب أخرى تزيد من تحطيمه، فمع انه هارب من يد العدالة مثلا الا انه يلقى الجزاء الأليم، ويمكن رسمها على الشكل التالي:

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص 76.

[2] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 129.

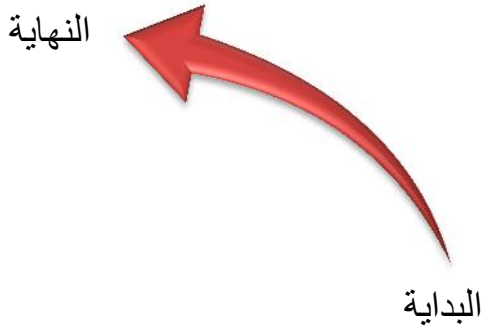
الشكل رقم (11): الحبكة النازلة [1]



ثالثا: الحبكة الصاعدة

وعي عكس السابقة، ففيها ينتقل البطل من نجاح الى نجاح، كأن يكون البطل تاجرا صادقا فتربح تجارته، ويتزوج فيسعد بزواجه ثم ينجب أطفالا يملؤون عليه حياته بهجة وسرورا، ويمكن رسمها كما يلي:

الشكل رقم (12): الحبكة الصاعدة [2]



رابعا: الحبكة الناجحة في النهاية

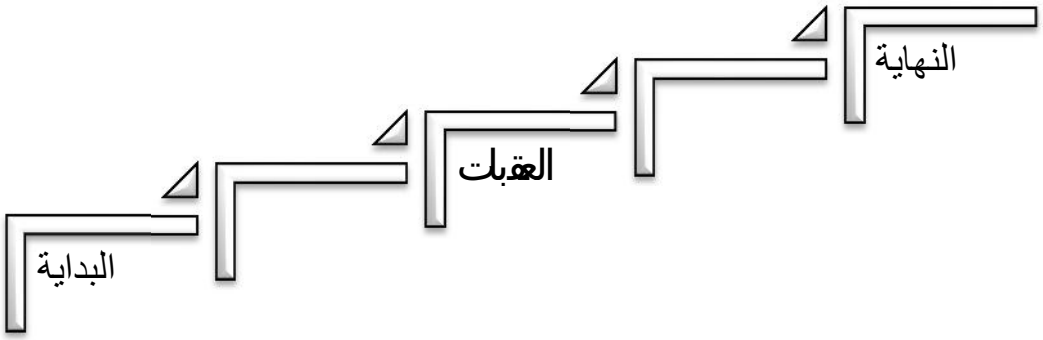
يواجه فيها البطل إخفاقات عديدة ولكنه ينتصر في النهاية وهي أكثر أنواع الحبك شيوعا واظهرها صراعا وتشويقا ولا سيما في المسلسلات التلفزيونية، اذ تبدأ القصة بالبطل الطيب وشخصيات أخرى تساعده، وفي المقابل يترصده شخص شرير لا يوقع به ويعرضه للمخاسر، فيترنح ويكاد يسقط، ولكنه

[1] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 130.

[2] المرجع نفسه، ص 130.

لطيبته يجد من يساعده وينقذه في كل مرة حتى يستطيع التغلب على الشر[1]. ويمكن رسمها على النحو التالي:

الشكل رقم (13): الحبكة الناجحة في النهاية [2]



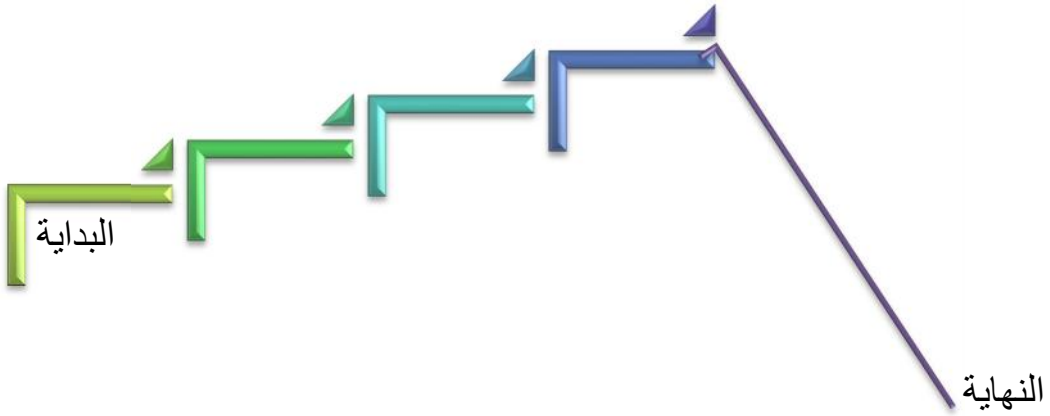
خامسا: الحبكة المقلوبة

وفيها يحرز البطل انتصارات مزيفة، فيبدو عليه النجاح وعلامات السعادة، ولكنه في الحقيقة يكون قد بنى مكاسبه على الغش والظلم، وحين يصل الى القمة يهوي الى الحضيض، كالتاجر أو المسؤول الذي يستغل منصبه ويرتكب المحرمات ويسير مخالفا للقانون، ومع ذلك يثري ويجني أرباحا طائلة فيبني بيتا فاخرا ويركب سيارة فارهة ويقدم له الكثير من الطاعة والاحترام، الا نفرا قليلا يشكون في صلاحه ويسعون الى كشفه للناس والقانون، ويمكن رسم الحبكة كما يلي:

[1] عبد القادر أبو شريف، حسين لافي قزف، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 130.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشكل رقم (14): الحبكة المقلوبة [1]



تعتمد الحبكة الناجحة على الصراع والحركة لبناء التوتر والقوة الدافعة، بينما لابد لها ان تكتشف الشخصية والحافز في الوقت نفسه كي تولد المعنى، وتخبرنا مبادئ الحدث ان المشاهد يجب ان ترتبط بعضها ببعض كي يتابعها المشاهدون، وحين نطبق مبادئ الحدث، نجد أن لدينا أدوات محددة تساعدنا على هذه الوظائف، وانا أطلق على هذه الأدوات أدوات الحدث وأدوات الشخصية وأدوات التفسير المبدئي[2].

[1] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 130-131.

[2] ليندا كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: د. محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، دط، 2013م، ص 93.

الفصل الثالث

عناصر الخطاب السردي

في رواية

"بأيِّ ذنب" لـ "محمد بشير"

عناصر الخطاب السردي
في رواية "بأيِّ ذنب" لـ "محمد بشير"

المبحث الأول: الشخصيات في رواية " بأي ذنب "

1. تقديم لرواية بأي ذنب لمحمد بشير
2. أصناف الشخصيات في رواية " بأي ذنب "
3. البناء الداخلي والخارجي للشخصيات
4. بناء الشخصيات حسب النماذج

المبحث الثاني: الحوار في رواية " بأي ذنب "

1. الحوار الخارجي
2. الحوار الداخلي

المبحث الثالث: الحبكة في رواية " بأي ذنب "

1. الحبكة في الرواية
2. أصناف الحبكة

المبحث الأول

الشخصيات في الرواية

1 – تقديم لرواية " بأي ذنب" لمحمد بشير:

رواية بأي ذنب هي رواية صدرت وخرت إلى النور بفضل الله تعالى أولا بالمعرض الدولي للكتاب "سيلا" بالعاصمة، وحققت نجاحا معتبرا بفضل الله تعالى، واحتلت المرتبة الخامسة ضمن الرواية الأكثر مبيعا في سيلا، والمرتبة الثالثة في دار النشر المثقف، وهي رواية اجتماعية ذات طابع واقعي ملحمي رومانسي، تحكي قصة شخصين رئيسيين، عبد الهادي وفاطمة، عبد الهادي شاب جزائري ينهي الدكتوراه لعلم الكيمياء، يشارك في منحة تدريس بجامعة باريس بفرنسا، هذان الشخصيتين عبد الهادي وفاطمة، يكتب لهما القدر أن يصبحان زوجين في الجزائر، ثم يهاجر عبد الهادي مع عائلته للعيش بفرنسا، وذلك طمعا في مستقبل أفضل كل اللحظات جميلة إلى حد الساعة، لكن ليست دائما النهايات كما البدايات، فمن تسعده البداية فلا يتفاعل كثيرا وينتظر النهاية.

وشاء الأقدار أن يصطدم الزوجان بأشباح الأحزان والكآبة والصدمات التي لم يتلقوها في حياتهم، لكنهما يضمدان أمام هبوب رياح القدر ضدهما، فعبد الهادي يبقى صامدا قدر المستطاع كي لا يكون ضعيفا، أما عائلتها التي تستمد قوتها منه، لكنه وللأسف لم يتوقع يوما بأنه سيكون خاتما في إصبع جماعة إرهابية منتمية لتنظيم الدولة " داعش "، التنظيم الذي أصبح في الآونة الأخيرة يستقطب الشباب بطريقة دينية وعقائدية، والذي كان يخطط العمليات التجارية بباريس عن طريق المتفجرات الكيميائية ويحتاجون دعم شخص مسلم ولديه علم بكل المتفجرات، ومن سوء عبد الهادي أنه سيكون هو المطلوب بشده من طرف الجماعة الإرهابية.

ولقد شكلت رواية " بأي ذنب " من اثنتا عشر فصول أو مقاطع، حيث كان كل فصل يقوم على حدث معين، وكانت الأحداث في البداية في هذه الرواية عبارة عن وصف للحياة الاجتماعية التي كانت تعيشها عائلة عبد الهادي، ومن ثم بدأت الأمور تتعقد في كل فصل من هذه الرواية، وذلك من خلال ظهور الجماعة الإرهابية التي كانت تبحث عن عبد الهادي الذين كانت نيتهم في أخذه من أجل العمل في أمور المتفجرات والقتل و تعذيب الأبرياء.

2 – الشخصيات في رواية " بأي ذنب":

تعتبر الشخصية كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بإحداث بشرية، ممثل مقسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة حيث تخض للتغيير) مستقرة (حينما لا يكن هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة ويمكن التنبؤ بسلوكها)، لأفعالها أقوالها، ومشاعرها ومظهرها ...الخ، ووفقا لتطابقها مع أ دوار بعض العاملين[1].

وقد اعتبر "جيرار جنيت" "G. Genette" الشخصية أثرا من آثار الخطاب، ولكنها لا تنتمي إليه بل إلى الحكاية، وهو يفضل دراسة الوسائل التي يستخدمها الخطاب في رسم الشخصية، أي التشخيص، بدل الشخصية مباشرة[2].

أما "غريماس" "Greimas" فيستخدم بدلا من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما العامل والممثل، وهو يدرس الشخصية انطلاقا من ستة أدوار ثابتة ممكنة (العوامل) وقد تمثل الشخصية دورين أو أكثر، وقد يميل الدور الواحد أكثر من شخصية واحدة[3].

ولقد حضي مفهوم الشخصية بأهمية كبيرة في الأعمال الروائية كونه يمثل "أهم مكونات العمل الحكائي"، ولذلك نجد هناك اختلاف وتباين في تحديد مفهوم الشخصية، فقد كان استقطاب مفهوم الشخصية وما يتصل بها من مفاهيم الفكر الأدبي منذ أرسطو أساس وحتى الآن"[4] فلو عدنا للمفاهيم الأولى ابتداءا من أرسطو الذي اهتم بفعل الشخصية " لما كانت المأساة عند أرسطو هي أساس محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل وتكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكر تنسجم مع

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، معجم المصطلحات، ص42.

[2] لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، ص105.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص89.

طبيعة الأعمال التي تنتسب إليها، وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية"[1].

كما احتلت الشخصية في القرن التاسع عشر مكانة بارزة في الفن الروائي " بحيث يربط "آلان بروب" هذا الاهتمام بالشخصية بصمود قيمه _ الفرد في المجتمع "، ورغبته في السيادة أي ما أسماه بالعبادة المفرطة للإنساني" " ولذلك كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز" [2] ، ولكن بعد ظهور مفاهيم جديدة عرضها الاتجاه البنيوي، قام الروائيون الجدد بالتخلي عن فكرة " العبادة المفرطة " " للإنساني " " إلى أن وجدنا "كافكا" أحد المبشرين بحسن روائي جديد، يجترئ في روايته المحاكمة بإطلاق مجرد رقم على شخصيته[3].

فتأتي للشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية أكثر من اهتمامها بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص قطب الرحى، إذ لا رواية بدون شخصية تدفع بالحدث في زمن معين ومكان محدد لتشكيل الخطاب الروائي، ولكن الأمر في فهم الشخصيات حديثا لم يتوقف عند رسم الشخصيات، وإنما يتجاوز إلى حد اعتبار الشخصية ملفوظاً من الملفوظات في الرواية أو القصة عموما، إذ يرتكز الاهتمام على أن كل فاعل هو عبارة عن شخصية معينة لفعل مذكور وهكذا يمكن أن يكون الفاعل بصفات غير إنسانية، مثل عبارة أو جملة: " سقط المطر" فسواء كنا أمام سرد ظاهرة فيزيائية آو رياضية ونظرنا إليها من الزاوية السردية يمكن أن تعتبر دائما على فاعل الفعل مذكور عادة ما يكون هذا الفاعل بصفات إنسانية وإن كان حيوانا أو جمادا ".

أما دراستنا لشخصيات رواية ط بأي ذنب "، فقد اعتمدت على معيار هو: دور الشخصيات وحجم وجودها ونموها داخل النص الروائي، حيث ركزت شخصيات رواية بأي

---

[1] حسن بحراوي، بنيه الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص208.

[2] المرجع نفسه، ص208.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة علم المعرفة، العدد240، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998م، ص77.

ذنب على الواقع المعاش في عهد الإرهاب وكل أنواع القتل والتعذيب الذي عاشه الناس من قبل عدة جماعات إرهابية.

والشخصيات في هذه الرواية " بأي ذنب " هي شخصيات من الطبقة العامة والمتوسطة، فهي شخصيات لا تكاد تعرف السعادة والفرح، شخصيات من واقع كئيب ومدبر فرضه عليهم بطش العالم والتي زرعت في قلوب الناس والشباب الخوف، فأصبحوا بسبب الإرهاب المعروف بـ "داعش" لا يعرفون معنى للنوع والراحة والسعادة، وقد تنوعت شخصيات هذه الرواية بين شخصيات رئيسية وثانوية، كما كان هناك شخصيات عابرة أم مهملة.[1]

أ/ الشخصيات الرئيسية:

1 – عبد الهادي:

من بين الشخصيات التي احتلت حيزا كبيرا في الرواية من بدايتها إلى نهايتها و كان أقل شخصية افتتحت بها الرواية، فهو شاب جزائري درس في جامعة الجزائر، بتخصص الكيمياء، وواصل إكمال الدكتوراه وسجل بمنحة تدريس في جامعة باريس ويعتبر شخصية رئيسية مهمة في الرواية، فوجود عبد الهادي متعلق بالحدث الأساسي الذي تناولته الرواية وهو " تجنيد الشباب الجزائري المهاجر بداعش "، حيث كان يعيش مع والده وأمه، حيث كان والده يعمل مفتش، درس مادة العلوم الطبيعية في الطور الثاني، كان رجل قوي الشخصية إذ يتميز بالرجولة، كما كان رجل شجاع وذكي في نفس الوقت، توفي والده في حادث مرور سيء بعد ذهابه إلى العمل في مدينة سيدي بلعباس، تزوج حديثا بالجزائر من بنت اسمها فاطمة كانت تدرس معه في الجامعة، بعد وفاة والده الذي كان يدعى السيد عامر، هاجر إلى فرنسا مع زوجته فاطمة وأمه إلى فرنسا من أجل أن يشارك في منحة تدريس بجامعة باريس بفرنسا، وذلك طمحا في مستقبل أفضل له وعائلته، ومن أجل العيش بهناء وسعادة[2].

[1] ساري محمد، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديان، ع1، جانفي 2004، جامعة منتوري، قسنطينة، ص26.

[2] محمد بشير، رواية بأي ذنب، دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1439 هـ – 2018م، ص25.

والذي يدل على بروز شخصية عبد الهادي في الرواية، والذي يعتبر شخصية رئيسة مهمة في هذه الرواية ما يلي:

" منذ سنة وتحديدا في اليوم الرابع من شهر رمضان المبارك سافر والدي لإلى ولاية سيدي بلعباس لدورية في التفتيش".[1]

وأيضا:

صراخ وآهات، أوجاع وأسقام، دموع ودماء، كلها كلمات تدور في دوامة المستشفيات مناظر تلهب الأنفس وتلفحها تعاسة وحزنا، فحينما تراودنا أحيانا نفحات اكتئاب يكفينا أن نذهب إلى المستشفيات، ونشاهد بأم أعيننا معاناة المرض بين أركان غرف المستشفيات نشعر بذلك السقيم الذي أقفل المرض كاهله، وأصحاب الوهن أعضاءه، ونحس بذلك الصدى الذي فقد أحد أطرافه دفاعا عن وطنه، وبذلك الرجل يتجرع مرارة فقد زوجته أثناء ولادتها[2].

" يؤسفني القول بأن أباك انتقل إلى رحمة الله تعالى ... صبركم الله وعظم أجركم"[3].

2 – فاطمة:

فتاة درست مع عبد الهادي في جامعة الجزائر تعرف عليها عبد الهادي في جامعة الجزائر، أعجب بها كثيرا، تزوج بها، ورزق بطفلة اسمها سرين، وكان لها دور أساسي في النص الروائي، والذي يدل على ذلك في الرواية لدينا "فتاة درست معي في الجامعة تدعى فاطمة، هي أول إنسانة تبادرت إلى ذهني، شاعرا بوجود أيد خفية تجتذبني إليها رغما عني"[4].

والدها يدعى العم صالح، وأمها تدعى مليكة، مضى على زواجها بعبد الهادي شهر حيث كان زواجها به بسيطا وغير مهدر للأموال، هاجرت مع عبد الهادي وأمه إلى فرنسا

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] م نفسه، ص19.

[4] م ن، ص21.

لإكمال عبد الهادي دراسته، هي فتاة جميلة لها مسؤولية كبيرة في حياتها الزوجية، امتازت بأخلاق عالية وحسنة، تتميز المرأة القوية والقادرة على إعطاء كامل السعادة لعائلتها.

كانت تعيش مع عبد الهادي في سعادة وفرح، وكلها أيام السعادة لم تكتمل بينهما حيث عاشت مع زوجها ظروف ولا أصعب في ظل التنظيم الإرهابي الذي خلفهم، وذلك من تعذيب وخطف، وقتل وغيرها من أنواع التعذيب، اختطفت من قبل التنظيم داعش من أجل إجبار زوجها على العمل مع الإرهاب، ومن ذلك في الرواية:

" فتاة درست معي بالجامعة تدعى فاطمة هي أول إنسانة تبادرت إلى ذهني، شاعرا بوجود أيد خفية تجتذبني إليها رغما عني".

" فتاة ذات وجه حزين هادئ محجوب بنقاب من الاصفرار الشفاف".

جمالها لم يكن منطبقا على معايير الجمال الخارجية بقدر ما كان مندسا في هالة الطهر بقلبها ولم يكن مكحولاً بعينها بقدر النور المنبت من صميم بؤبؤها[1].

" اقتحم الرجلان المنزل واقترب أحدهما مني من شدة الفزع لم أستطع النهوض فحاولت التراجع زحفا على ظهري بعد أن أدركت أخيلة الضعف تتبختر حول جثماني، وبينما أنا منهمكة في مصارعة ضعفي، حتى أطبق علي أحدهما بكلتا يديه الشديدتين، فضغط علي في تضغط الأفعى على فريستها...الخ"[2].

" افتحوا الباب ما الذي تريدونه مني بالله عليكم؟ ما الذي تريدونه؟ أخرجوني من هنا"[3].

أصيبت بمرض السرطان الذي أحسنت من خلاله إنها لن تعيش حياة سعيدة مع عائلتها،ولكن بالرغم من شدة المرضى إلى أنها كانت امرأة قوية، فلم تحس بالضعف يوما ما،قاومت كثيرا إلى أن شفيت من المرض ومن ذلك في الزاوية نذكر:

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص 125.

[3] م نفسه، ص129.

السيدة فاطمة بها ورم دماغي للأسف، وهو بادرة غير حسنة عن بداية نشوء سرطان المخ،الأشعة قد أظهرت بقعا صغيرة في أماكن متفرقة من الدماغ أي أن الورم لم يتطور بعد، ولمّا أنه اكتشف مبكرا فهذا ما يسهل العلاج...الخ[1].

وأيضا:

" أنا والسرطان مستلقية ولعدوانه نظيرة على بصيلات شعر متنافسة، فهذا العدو اللئيم هو يحابني معتمدا على رأسي، كمقر يلوذ به في الفرار، كعدو جبان لتطويف الحرب على رأسه،أنا عازمة وللهجوم المعاكس فارضه، بحلبة ملاكمة، أنا موضوعة، حلية، ليست ضد إنسان مثلي..."

وأيضا:

"وضع عبد الهادي يده اليمنى بمرارة على تجاعيد خدي اليسر الذابلة: حمدا لله لقد شفيت عزيزتي، أنت قوية ما شاء الله"[2].

فكل من فاطمة وعبد الهادي يعتبران من الشخصيات الرئيسية اللذان كان لهما دور أساسي في النص الروائي، عاشوا فترات سعادة وفترات حزن، حيث جعلوا النص الروائي مشوق، فوجودهما في الحدث الروائي مهم كثيرا من البداية إلى النهاية.

ب_ الشخصيات الثانوية:

شخصيات مساعد للشخصيات المحورية في دفع سيرورة الحكي وهي " التي تضيء الجوانب الخفية للشخصيات الرئيسية، وتكون إما عوامل للكشف عن الشخصية المركزية وتعديل سلوكها وإما تُبَعٌ لها، تدور في فلكها وينطلق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها"[3].

---

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص85.

[3] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص132.

وهذا يعني أنها عنصر أساسي ومهم لاكتمال الرواية، فبدونها لا يكتمل الحكي في الرواية، فهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصيات الرئيسية.

ومن الشخصيات الثانوية التي برزت فهذه الرواية نذكر منها:

1 – السيد عامر:

ويعتبر من الشخصيات المحورية في هذا النص الروائي، ويعتبر في نفس الوقت والد عبد الهادي، فهو مفتش لمادة العلوم الطبيعية للطور الثاني، فهو رجل يحب عمله ومهنته كثيرا، و لا يفرط في حقها أبدا، فبمجرد تلقيه دعوة من المديرية للذهاب لمؤسسة ما يلبي النداء بصدر رحب، له زوجة اسمها خديجة وابن يدعى عبد الهادي يدرس في الجامعة يحب عائلته كثيرا، كما أن عائلته تحبه كثيرا، كان يقطن بمدينة الجزائر ويعمل مفتش في مدينة سيدي بلعباس، تعرض لحادث مرور مؤلم في مدينة سيدي بلعباس على الطريق السريع قبل الدخول للمحطة، وذلك إثر انقلاب الحافلة التي ركبها والد عبد الهادي واصطدامها بشاحنة نقل بضائع، حيث تم نقله إلى المستشفى الولائي بسيدي بلعباس، وقد نزف الكثير من الدم من ركبته اليسرى، وهذا ما أدى إلى فقده العي، حيث نقل إلى العناية المشددة، وتوفي وهو في العناية المشددة، وذلك بحضور ابنه عبد الهادي وزوجته خديجة حيث حزن عليه ابنه وزوجته كثيرا، لأن هبد الهادي كان يحب والده كثيرا، فقد كان الأب الحنون واللطيف لعبد الهادي، فقد كان بمثابة الجدار الصلب الذي يستند إليه عبد الهادي[1].

2 – الأم خديجة:

وتعد من الشخصيات الثانوية التي أضاءت الجوانب الخفية للشخصيات الرئيسية، فهي تعتبر والدة البطل عبد الهادي وزوجة السيد عامر في نفس الوقت، حاربت في سبيل إسعاد ابنها عبد الهادي ونجاحه، هي الأم الحنون التي ينبني عليها البيت ووجودها مهم في الرواية، هي كل شيء بالنسبة لعبد الهادي، شاركت عبد الهادي في كل همومه بحبها له ودعواتها له بالنجاح، والذي يدل على شخصية الأم الحنونة في الرواية لدين:

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص 11-13.

هي أنت أمي

هي...

أرواح في شغاف قبلنا عمرت،

حنان يزهر الجمال تطبقت،

عيون لراحتها سهرت،

برائحة الياسمين تعطرت،

ثوب البهاء ألبست،

رحيق الأمومة أُسكبت،

نضارة نور وجهها أسحرت،

شمسي التي إن تأملتها انتعشت،

مطر الذي إن احتجت عني ذبلت.

أنت[1].

فهي نبع الحنان والحياة كله بالنسبة لعبد الهادي، فهي تعد الأم والأب في نفس الوقت بحنانها وحبها وتربيتها وحبها لابنها، هاجرت مع عبد الهادي إلى فرنسا للعيش معه، عاشت ظروف صعبة في فرنسا من قبل التنظيمات الإرهابية التي كانت تحوم حول عبد الهادي من أجل أخذه للعمل معهم، فقتلت الأم خديجة من قبل الإرهابي أبي القاسم الأمين أثناء مداهمته لبيت عبد الهادي وأثناء هذه المداهمة فقتلت الأم خديجة مما يسبب فراقها حزن شديد لعبد الهادي.

3 – أبي القاسم الأمين:

يعتبر من الشخصيات الثانوية التي ارتكز عليها النص الروائي، أصله من سوريا مقيم في فرنسا منذ حوالي خمس سنين، متزوج ولديه طفلتان، كان يعمل في شركة لنقل البضائع والمواد الغذائية، اتهم بجريمة فعل المخدرات وبيعها، حكم عليه بالسجن، هدد بقتل

[1] محمد بشير، رواية "بأي ذنب"، ص8-9-10.

عائلته واضطر للعمل مع الجماعة الإرهابية من أجل حماية عائلته وهو الآن يعمل مع التنظيم داعش وتقوم بعدة عمليات إجرامية من قتل وتعذيب وسفك للدماء، وهذا الأخير متهم بالقيام بعدة جرائم ومتهم بالقيام بعدة عمليات إرهابية[1].

4 – الشيخ أبو بغداد:

هو رجل ذو ملامح متآكلة من شدة التجاعيد والشيب الذي أشعل بصيلات شعره، فهو شيخ كبير في من الخمسينات وهو قائد للجماعة الإرهابية الذين كانوا يخططون و لا يزالون يخططون للعديد من العمليات الإرهابية وهو الرأس المدير لجماعة الإرهاب، كل الهجمات التي جرت كانت من تدبيره بما فيها الهجوم الذي جرى على صحيفة "شارلي إيبدو" الذي راح ضحيتها العديد من رؤساء اللجنة، وهو من أمر بما فيه عبد الهادي ومحاولة جلبه من أجل العمل لصالحه، وهو من أمر يخطف زوجته عبد الهادي وأمه، من أجل تهديده لكي يقبل العمل معه، قام بعده عمليات إرهابية كانت السبب في قتل العديد من الأبرياء[2].

5 – الأخ سليم:

هو رجل من أصول عراقية، ولد بفرنسا، يعمل مدربا رياضيا في رياضة الكاراتيه التقى به عبد الهادي صدفة في محطة الحافلات، وهو رجل عربي لأنه يسلم بتحية الإسلام وهو تابع للمنظمات الإرهابية التي كان يترأسها الشيخ أبو بغداد، بعث من قبل التنظيم "داعش" لمراقبة عبد الهادي، الذي كان همهم الوحيد هو ضمه إليهم من أجل العمل معهم وللقيام معهم بعدة عمليات إرهابية يروح ضحيتها الناس الأبرياء الذين لا ذنب لهم[3].

6 – الضابط جون:

هو ضابط في الشرطة، يعمل في قسم التحقيق الجيني والشرطة العملية، كان له دور فعال في الرواية، حيث ساعد عبد الهادي كثيرا في القبض على الجماعة الإرهابية، ومن

[1] محمد بشير، رواية " بأي ذنب"، ص109.

[2] المصدر نفسه، ص 139.

[3] م نفسه، ص43-64.

بينهم أبي القاسم الأمين وأبو بغداد اتفق مع عبد الهادي، ووضع خطة محكمة لإنقاذ فاطمة وإلقاء القبض على الشيخ أبو بغداد وجماعته التابعة له، من بينهم أبي القاسم الأمين، الذين كانوا يخططون للعديد من العمليات الإرهابية، وكانت هذه الخطة مبنية على تنفيذ أوامر الجماعة بحذافيرها والابتعاد كل البعد عن إثارة الشكوك وعن أعماق التهور، وهذه الخطة هي شريحة الهاتف المبرمجة بنظام التموضع العالمي (GPS)، حيث أنها تقوم بإرسال موجات للحاسوب المتصل برقمها السري، مجرد أن تتصل بهاتف ما، وهذه الشريحة تساهم في العثور على مخبأ الجماعة الإرهابية فالقضاء عليها وإنقاذ فاطمة من يدهم في نفس الوقت[1].

ج – الشخصيات العابرة:

وهي شخصيات نادرة الظهور، أو الشخصية التي تظهر مرة واحدة، ومن ثم تختفي ومن هذه الشخصيات العابرة أو المهملة نذكر:

/ الدكتور أحمد:

هو دكتور يعمل في المستشفى الولائي لولاية سيدي بلعباس، الذي نقل إليه والد عبد الهادي إثر الحادث الذي قام به، وهو الذي أعلم عبد الهادي بحادث والده، حيث وصف حاله السيد عامر بكامل التفاصيل وهو الدكتور الذي اعلم عبد الهادي بوفاة والده[2].

/ الأستاذ صالح:

هو والد فاطمة ، يدرس في ثانوية العقيد لطفي، يسكن في الجزائر العاصمة[3].

/ الخالة مليكة:

هي والدة فاطمة وزوجة الأستاذ صالح، تتميز بعفويتها وخفة ظلها، التي أكسبتها مكانة جميلة في القلب بسرعة[4].

---

[1] محمد بشير، رواية " بأي ذنب"، ص148-149.

[2] المصدر نفسه، ص12-13.

[3] م نفسه، ص23.

[4] م ن، ص26.

/ الدكتور بيار:

هو دكتور بمستشفى باريس والدكتور الذي تعالج عنده فاطمة بعد إصابتها بمرض سرطان المخ، وهو إنسان خلوق، يحمل في جوفه أخلاقا إنسانية راقية، تنبعث من إحساسه الرقيق، بمعاناة مرضاه، وتعامله الذي لا يخلو من كامل الرقة والحنان والإنسانية، وهو إنسان صبور يعرف بتعديله الجميل لمزاج مرضاه، هو دكتور يرسم على تفاعل مرضاه ويجعل مرضاه يرون الحياة بصورة جميلة، بعيدة عن الظلمة والتشاؤم[1].

/ الأستاذ سام:

هو أستاذ في الجامعة، كان يدرس مع عبد الهادي في نفس الجامعة وكان صديق لعبد الهادي في نفس الوقت، ساعد عبد الهادي وعرفه بالضابط جون من أجل مساعدته في الإبلاغ عن الجماعة الإرهابية[2].

/ أبو يزن:

هو رجل من جماعة الشيخ أبو بغداد، التابعين للتنظيم الإرهابي "داعش"، وهو من الرجال الذين قاموا باقتحام بيت عبد الهادي، كانوا سببا في مقتل أم عبد الهادي " الأم خديجة "، واختطاف فاطمة زوجة عبد الهادي[3].

/ كورين ري:

وهي رسامة صحيفة "شارلي إيبدو"، تعمل بمقر الصحيفة[4].

/ سعيد:

هو من المسلحين الذين اقتحموا مقر صحيفة "شارلي إيبدو" وقاموا بمجزرة قاسية بمقر الصحيفة والتي راح ضحيتها الكثير من العمال في الصحيفة[5].

---

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص147-148.

[3] م نفسه، ص 140.

[4] م ن، ص101.

[5] م ن، الصفحة نفسها.

/ شريف كواشي:

يعتبر أحد الجماعة الإرهابية وهو في نفس الوقت أحد المسلحين الذين كلفوا بمهمة اقتحام صحيفة "شارلي إيبدو" والهجوم عليها، ومن الذين قاموا بأكبر مجزرة قتل للعديد من الأرواح في الاجتماع الخاص الذي أقامته أسرة التحرير بمقر صحيفة "شارلي إيبدو".[1]

/ صهر شريف كواشي:

يعتبر من المسلحين الذين ساعدوا سعيد وشريف كواشي في اقتحام صحيفة " شارلي إيبدو"، ويعد في نفس الوقت صهر شريف الكواشي.[2]

/ مراد حميد:

من المسلحين الذين قاموا باقتحام صحيفة "شارلي إيبدو" وأحد الهاربين الذين تبحث عنهم الشرطة من جراء العملية الإجرامية التي قام بها هو وكل تابعيه.[3]

/ أمين كوليبالي:

هو إرهابي خطير قام بعدة مجازر قاسية في حق العديد من الناس، حيث قام باحتجاز العديد من الرهائن من أجل مساعدة الأخوين شريف وسعيد اللّذين ألقي القبض عليهما بعد المجزرة التي قام بها في حق أسرة التحرير، تم قتله من قبل رجال الشرطة اعتمادا على القنابل الصوتية والأسلحة الرشاشة في العملية التي تكللت بإنقاذ الرهائن.[4]

/ سيرين:

وهي طفلة صغيرة، تعتبر ابنة عبد الهادي وفاطمة، هي طفلة جميلة، والداها يحبانها كثيرا.[5]

---

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص 101.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] م نفسه، ص102.

[4] م ن، الصفحة نفسها.

[5] م ن، ص165.

3 – البناء الداخلي والخارجي للشخصيات:

هو وصف الشخصيات وصفا داخليا وخارجيا بطريقة مباشرة، وقد تتعلق بالصفات السلوكية والأخلاق والطبائع، ففي رواية بأي ذنب نجد بعض الوصف الظاهري لبعض الشخصيات، كوصفه هنا إزاء ريشة يرسم لنا صورة الشخصيات، فالنص قد تتبع كل ملامحها، وقامتها وملابسها...وغيرها من التفاصيل، فنجد كاملة، في وصف فاطمة زوجة عبد الهادي عندما قال " فتاة ذات وجه حزين هادئ محجوب بنقاب من الاصفرار الشفاف نحيلة الجسم، ذات صوت منخفض حلو، تقطعه التنهدات، فينسكب من بين شفتيها مثلما تتساقط قطرات الندى على تيجان الزهور بمرور تموجات الهواء العابرة، جمالها لم يكن ينطبق على معايير الجمال الخارجية بقدر ما كان مندسا في هالة الطهر بقلبها، حيث كانت ذا قلب طاهر لم يكن ملحوظا بعينها بقدر النور المنبث من صميم بؤبؤها، فكان جمال فاطمة أشبه بشعلة بيضاء منفذة سابحة بين السماء والأرض كنجمة متوهجة تائهة في طرف الليل الحالك".

كما ركز الكاتب في وصفه على البعد النفسي للشخصية، حيث وصف لنا الأخلاق النبيلة التي تتميز بها فاطمة، حيث كانت فتاة ذو أخلاق حسنة ومحتشمة وخجولة، فكان جمالها يكمن في حيائها وخجلها، حيث جسد الكاتب من خلال وصفه لهذا الجانب الموجود في شخصية فاطمة صورة فنية رائعة عن المرأة المسلمة التي تتطبع على خصالها علامات الوقار والحياء والخجل، حيث قال في هذا الصدد " تمشي على استحياء"[1].

/ شخصية عبد الهادي:

فلقد وصف الكاتب شخصية عبد الهادي بشكل جيد، وذلك من أجل التعريف بها أكثر، حيث صور لنا الجانب الفيزيولوجي لهذه الشخصية، فهو رجل شجاع وذكي جدا عيونه جميلة تتقاطر من صميمها قطرات العسل المصفى، وذو لحية خفيفة مهذبة متناثرة من أسفل شفتيه وفكيه، يبدو مؤدبا وحسن الخلق ويتميز بالحياء والخجل، فهو رجل محتشم

[1] محمد بشير، رواية " بأي ذنب "، ص21-22-23.

يحترم الكبير ويحب كل الناس[1]، كما صور لنا البعد الاجتماعي له، بمعنى أنه صور لنا حياته الاجتماعية التي كانت تجمعه بأمه والتفكير في إسعادهما من خلال نجاحه الذي كانت تنتظره بفارغ الصبر، وذلك حين قال " وعلى حين غرة تراءت لي ملامح أمي بمخيلتي أمي التي تنتظر بفارغ الصبر نسمات البشارة من ابنها بعد أن ملأت عروق التفاؤل بصدري صباحا قتل خروجي بكلماتها الساحرة[2].

كما هو لنا الكاتب في شخصية عبد الهادي البعد النفسي له من خلال وصفه لنا شدة الخوف التي كانت تبدوا على عبد الهادي لحظة رؤية قائمة الناجحين التي كان ينتظرها بفارغ الصبر، فحينما قال " اقتربت من القائمة بارتجاف شديد في ركبتي واضعا خطوات الأشبه بخطوات النملة الخائفة، وعلى كل خطوة أضعها على الأرض يتزايد حجم المغص بأحشاء بطني، وتكاثر جراثيم الضيق التنفسي بقفصي الصدري رغبة في استعماره[3].

كما وصفه حين تعرض والده لحادث مؤلم، شدة الخوف الذي امتلكته أثناء إعلامه بالخبر، حيث قال " توجست في نفسي ضيقة ماسكا بصدري في فزع شديد، حركت شفتي والغصة تقطع صوتي، وأيضا عندما وصف شدة الحزن على والده، حينما قال " أخذت الدموع الصامتة المتحجرة بجفوني، تتساقط كالأمطار الهادئة دون توقف اقتربت مني أمي بخطوات بائسة، فانعقد لساني لوعة، ولم أستطيع أن أنبس ببنت شفة[4].

أ/ شخصية الأم خديجة:

حيث وصف لنا في هذه الشخصية الجانب المورفولوجي لها عندما قال"هي ذات وجه جميل، ذو عينين جميلتين شبيهتين بعيون اللؤلؤ، مكحولتين بالنور المنبثق من صدرها"، كما

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص37.
[2] المصدر نفسه ، ص8.
[3] م نفسه، ص7-8.
[4] م ن، ص12-13.

وصف لنا البعد النفسي لهذه الشخصية في حبها وعطفها وحنانها على عائلتها، فهي نبع الحنان والنور الذي يضيء كل بيت [1]، حيث قال:

هي أنت أمي

هي...

أرواح في شفاف قبلنا عمرت،

حنان بزهر الجمال تطبقت،

عيون لراحتها سهرت،

برائحة الياسمين تعطرت،

ثوب البهاء ألبست،

رحيق الأمومة أُسكبت،

نضارة نور وجهها أسحرت،

/ شخصية الدكتور بيار:

فالكاتب في هذه الشخصية صور لنا البعد النفسي لهذه الشخصية، فهو إنسان خلوق يحمل في جوفه أخلاقا إنسانية راقية تنبعث من إحساسه الرقيق بمعاناة مرضاه، وتعامله الذي لا يخلو من كامل الرقة والحنان، الإنسانية، فهو إنسان صبور، من خلال تعديله الجميل لمزاج مرضاه، يسهر طول الوقت على زرع التفاؤل في قلوبهم، من أجل أن ينير رؤيتهم للحياة التي أظلمت في عيونهم[2].

/ شخصية العم صالح:

حيث وصف لنا الكاتب في هذه الشخصية المظهر الخارجي لها، حيث أن هذه الشخصية ذو وجه بشوش، تنسكب من عينه أشعة سحرية، ترسل نورها لشفاف القلب وبابتسامة خفيفة لطيفة، وجملية يرتاح لها الإنسان، كما وصف لنا البعد النفسي له، فهو ذو

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص81.

قلب طيب وحنون يحب كل الناس ولطيف مع الجميع، محبوب لدى الجميع، يرتاح له الناس وخلوق، ذو شخصية كبيرة وطيبة، يحب ابنته ويخاف عليها كثيرا[1].

/ شخصية الشيخ أبو بغداد:

ولقد وصفت هذه الشخصية من الجانب الظاهري، فهو رجل ذو ملامح متآكلة من شدة التجاعيد الشيب الذي يشعل بصيلات شعره، فهو شيخ كبير في السن، فهو شيخ كبير في الخمسينيات من عمره[2].

/ شخصية أبي القاسم الأمين:

فالكاتب في هذه الشخصية صور لنا الجانب الاجتماعي لها، حيث قال بأنه رجل لديه زوجة وولدان، يعمل في شركة نقل البضائع، يعيش حياة جميلة مع عائلته، أُتُهِمَ بتهمة بيع المخدرات ودخل السجن بسبب هذه التهمة، فهي شخصية شريرة لا تعرف لا رحمة ولا شفقة[3].

/ شخصية سيرين:

فقد صور لنا الكاتب سيرين من الجانب الفيزيولوجي لها، حيث قال: سيرين... هي يا أجمل طفلة من أجمل زوج في الدنيا، فهي ذو ابتسامة جميلة تنجذب من يراها، حيث قال في وصف جمالها وحيائها، ووصف مدى حبّه لها، فهي طفلته الوحيدة والمحبوبة على قلبه حيث قال:

ابتسامتك

كانت كلما ضحكت في وجهي،

انغلقت براعم عيونها خجلا وحياء،

وتفتحت أبواب قلبي حبا وأملا،

---

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص139.

[3] م ن، ص159.

وفاضت شراييني فرحا وسرورا،

وكانت كلما ضحكت لغيري،

تزايدت جرعة غيرتي امتلاء،[1]

وقال أيضا في مقطع آخر في وصف جمال سيرين:

وقال أيضا في مقطع آخر في وصف جمال سيرين:

ابتسامتك يا أنت،

مثيرة لذرات شفاف قلبي،

شاعلة فتيل حرب عالمية ثالثة،

حرب تعلن انطلاق معركة بيننا،

معركة بين حب وتفاؤل[2].

[1] محمد بشير، رواية بأي ذنب، ص165.

[2] المصدر نفسه، ص166.

المبحث الثاني

الحوار في رواية "بأي ذنب"

الحوار في الرواية Dialogue dans le roman:

هو أداة لغوية تتمتع بخصائص مميزة تؤدي وظائف عديدة في العمل الأدبي، ويغلب استعمال الحوار في " بأي ذنب "، فلما اختارت الشخصيات سرد ماضيها بنفسها أفسحت مجالا للمبادرة الشخصية بالتحاور فيما بينها، وكانت هذه الحوارات كثيرة معبّرة قوية تظاهر السرد على دفع الحدث نحو الأمام لبلوغ نهايته، وقد شكل الحوار بالفعل أداة فعالة في القضاء على رتابة السرد، فقد تطور الحوار في الفن الروائي شأنه شأن الأساليب السردية ونستطيع أن نلمس ذلك من خلال هذه الرواية (بأي ذنب)، فنجد أن الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي قد تجسد بالشكل الآتي:

أ_ الحوار الخارجي Le dialogue:

الحوار في الرواية يبين التعليق على أحداث حدثت بالفعل، أو لم تحدث، ويشكل الحوار لبنة أساسية في اكتشاف الشخصية التي تنبثق عنه عن طريق ترسيم صفاتها ومعالمها حتى ولو علمنا أن ذلك من خصائص السرد.

لقد خلفت الرواية بمقاطع طويلة وصريحة للحوار، فنجد في الصفحة الثانية عشر وهو عبارة عن حوار دار بين عبد الهادي والدّكتور أحمد عن الحادث الذي تعرض له السيّد عامر (والد عبد الهادي) ومنه ما يلي:

- السلام عليكم أبي، تقبَّل الله منّا ومنكم..
- وعليكم السّلام ورحمة الله تعالى وبركاته..هل أنت عبد الهادي؟
- نعم أنا هو، من المتّصل؟
- قد وجدنا رقمك مدوّنا كآخر رقم اتّصل به السّيد عامر، لذلك سارعت بالاتّصال بك، هل يمكنك إخباري بمدى قربك للسيّد عامر؟
- إنّه والدي، من فضلك أخبرني ما الذّي حصل؟ هل أضاع والدي هاتفه؟[1]

[1] محمد بشير، بأي ذنب، ص12.

صمت لبضع ثوان قبل أن يأتيني ردّه:

– معك الّدكتور أحمد، يؤسفني إعلامك بأنّ السيّد عامر لدينا في المستشفى..

– هه؟ مستشفى؟ وما الّذي أخذه للمستشفى؟

– للأسف، تعرضت الحافلة التي ركبها والدك لحادث مرور على الطّريق السّريع بولاية سيدي بلعباس قبل الدّخول للمحطّة، ابتعدت الحافلة عن مسارها وانقلبت بعد الاصطدام بشاحنة نقل بضائع..[1]

هذا المقطع الحواري هو بمثابة العتبة التي لابد من اجتيازها، عتبة التعرف على شخصية عبد الهادي وحقيقة وفاة والده، إن ما يمكن قوله بالنسبة للحوار في هذه الرواية أنه يتبع تماما ظل الشخصيات الرئيسية شخصية عبد الهادي ووالدته خديجة وزوجته فاطمة التي لا تكتمل إلا باكتمال الرواية، ففي كل مقطع حواري نتعرف على جزء من هذه الشخصيات وخاصة ما يتعلق بالقضايا الفكرية والدينية والثقافي والاجتماعية، ولذلك سنحاول أن نتطرق لمقاطع قصيرة من الحوار المتعلق بهذه القضايا، ونجده في الصفحة الرابعة عشر والخامسة عشر يقول في محل وصفه لحالة والده في المستشفى إثر الحادث الذي تعرض له التي يريد أن يبلغها لأمه فيقول:

– تحدّث بني بالله عليك، ما به والدك؟

– أمي بالله عليك لا تصرخي، قدّر الله وما شاء فعل، تعرضّ والدي لحادث مرور بولاية سيدي بلعباس زهو بالمستشفى الآن، سنفطر ونقطع تذكرة السفر الليلة إنشاء الله.

– أمّي، أمّي....[2]

– هل سيكون بخير؟

---

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص12-13.

[2] المصدر نفسه، ص14.

اصطنعت على ملامحي المرهقة وخطوط تفاؤل على وجهي، لامست خدّها ماسحا عبراتها المنسكبة ثم قلت:

– هو بالعناية المشددة أمّي ... سيكون بخير إنشاء الله.. ادعي له يا أمّي...ادعي له لعلها ساعة استجابة[1].

هذا المقطع يناقش شدة الصدمة التي لم يتحملها عبد الهادي وأمه بسبب إدخال والده للعناية المشددّة وحالته الميئوس منها، وهنا يقول الكاتب:

خرج الطبيب بملامح منقبضة تعبر عن تعبه وإرهاقه، حدّق بي قليلا ثم أردف يقول:

– هل أنتم عائلته؟

– نعم...نعم، خيرا إنشاء الله !

– يؤسفني القول بأّن انتقل إلى رحمة الله تعالى... صبرّكم الله وعظّم أجركم[2].

وفي هذا المقطع نجد أن الحوار بنية أساسية في الرواية، وكان هدفا في حد ذاته، أي لإبراز قدرات الكاتب الثقافية، والمعرفية، وهي في الأساس وظيفة تزيينية خارجية بالدرجة الأولى، ثم تأتي الوظيفة الدلالية في المرتبة الثانية، ونعني بها الوظيفة الإيديولوجية.

وفي حوار دار بين فاطمة ووالدتها (مليكة) حول خطبتها وقرارها بالزواج من عبد الهادي، قالت:

– هل صليت صلاة استخارة بنيّتي؟

– نعم يا أمّي، لقد فعلت.

– رائع وماذا شعرت؟

– شعرت بالطمأنينة للرّجل، واعتقد أننّي سأقبل به..

– هل أنت متأكّدة؟ لكن لماذا؟

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص39.

– نعم يا أمّي، أنا متأكدة... أشعر بالراحة التامة، وإحساس الأمان والسّكينة اتّجاهه...أخبرني أبي بأنني قبلت به...[1]

وهنا ينقل لنا الكاتب فائدة صلاة الاستخارة والراحة التي شعرت بها فاطمة عند استخارة الله في أمر زواجها من عبد الهادي.

ومن بين المقاطع الحوارية التي حفلت بالوصف ما دار بين فاطمة وأمها حول مواصفات عبد الهادي وشخصيته قائلة:

– وما هي مواصفته يا أمّي؟

ضحكت أمّي ملء شدقيهَا، وتناثرت قطرات الدموع من على أجفنها وبصوت مرح قالت:

– ألم تخبريني بأنّ جمال الرّجل آخر همّك؟

عقدت شفتي وحاجبي في عبوس ثمّ قلت:

– ومن قال لك بأنني أسأل عن مواصفاته الشّكلية يا أمّي؟

حدّقت أمّي بي قليلا ثمّ قالت رسمت وجها بشوشا على ملامحها الجميلة ثمّ قالت:

– لعوب أنت، لعوب مثل أمّك.. يعني الرّجل ما شاء الله، كما أخبرنا أبوك هو دكتور جامعي بجامعة باريس لكنّه لم يبدأ العمل بعد، سيتكفل بالزّفاف هن بالجزائر قبل سفره، عيونه جميلة تتقاطر من صميمها قطرات العسل المصفّى وذو لحية خفيفة مهذّبة متناثرة من أسفل شفتيه وفكّيه، يبدو مؤدّبا وحسن الخلق، فقد غضّ بصره عنّي بمجرّد أن اقتحمت غرفة استقبال الضّيوف وشعرت بحيائه وخجله...[2]

هذا المقطع يبيّن لنا رغبة فاطمة في معرفة تفاصيل شخصية عبد الهادي ومواصفاته الخلقية.

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص36-37.

ويرد أيضا في هذه الرواية مقطع من حوار يدور بين عبد الهادي والإرهابي عند سفره إلى فرنسا لحصوله على منحة تدريس بباريس من طرف جماعة إرهابية " داعش " أرادت استغلاله في صنع المتفجرات، وهذا الحوار كان طويل لا نستطيع أن نقتبسه كلّه من الرواية، وإنّما ينحصر بين الصفحة 107 إلى الصفحة 114، ومنه ما يلي:

– وما هي هاته الخدمة الّتي تريدها منّي أخي؟

ابتسم ابتسامة خفيفة شبيهة بملابس الأفعى ثمّ قال:

– أتدري يا أخ عبد الهادي بأنّك رجل ذكيّ، وهذا ما جعلنا نفكّر برجل مثلك وندعوك للعمل معنا.. صدّقني ستكتب الكثير وراء ذكائك هذا..

سكت بضع ثوان، حدّق في يده قليلا، ثمّ أردف يقول:

– حسنا.. بدون إطالة رجالنا الأقوياء الّذين ساهموا في دفاعهم عن الله ورسوله، واسترجاع كرامة المسلمين، قد سلبت أرواحهم بدم نجس بكريّا الكفر، نريد الانتقام لأرواحهم والتّلذّذ بسلب أرواح الكفرة النّجسين، إضافة إلى أنّ بلاد الكفر هاته تستفزّنا دائما بنشر الرّذيلة علنا، ونحن كمسلمين مؤمنين بالله ورسوله، ونعلم أحكام ديننا الّتي توجّب على كلّ مؤمن أن يقف وقفة رجل شديد[1].

وهناك مقطع آخر من حوار يدور بين عبد الهادي وأبو القاسم الأمين مملوء بكثير من الغضب والسخرية حتى يبين الكاتب مدى تفاوت أطراف الحوار من العقيدة والدين والفكر، وأخذ أبي القاسم الأمين نصيب من اللوم والتوبيخ والهراء والسخرية إمعانا في إذلاله وعانته قائلا:

– هل في قلوبكم رحمة؟ بالله عليكم كيف تدعون أنفسكم بالمسلمين؟ هل حقا أنتم مسلمون، انتم لا تنتمون للدّين الإسلامي مطلقا، ولا تمثّلون الإسلام أبدا...أنتم قتلة، أنتم إرهابيّون...

خرجت من شفاهه الملطخّة بالدّماء كلمات متقطّعة جارحة بحلاوتها:

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص111.

– ليس لي ذنب في مقتل أمّك، صدّقني إنه ليس لديّ أيّ ذنب في مقتل أمّك...

تبدّدت مشاعري، وانهارت أعصابي، فصرخت بصوت قد أعمت القسوة بصيرته:

– لا ذنب لك؟ إذا ذنب من؟ هيّا أخبرني ذنب من؟[1]

فقد جاء الحوار في النص باللغة الفصحى، موافقا لطبيعة الشخصيات التي يصدر منها، فاتسم أغلبه بالبساطة والمباشرة مثلا كالحوار الذي دار بين عبد الهادي وزوجته فاطمة حول نجاتهم من قبضة الجماعة الإرهابية التي أرادت استغلالهم في تنفيذ خطتها الجهنميةومنه ما يلي:

– هل نجونا...؟

أمسك عبد الهادي بيدي الملتصقة بأنبوب وضمّادة، ثم قال مازحا:

– نعم.. لقد نجونا عزيزتي ... حمدا لله على عودتك وسلامتك...

– ما الّذي حصل لي؟ أشعر بألم حارق أسفل صدري.

– لا تقلقي، أنت بخير والحمد لله، لقد نجوت من رصاصة كانت على بعد بضع سنتيمترات من اختراق قلبك، لكن قدّر الله كان لصنفّي وأبقاك بجانبي في هاته الحياة.

– هه ! هل لا زالت الرصاصة بجسدي؟

– لا ..لقد تمكّن الأطباء من نزعها، وأغلقوا لك المنطقة المصابة، أنت قويّة وبطلة ما شاء الله.[2]

لا يتوقف الحوار عند هذا الحد، وإنما تتدخل أطراف أخرى مشاركة.

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص158–159.

[2] المصدر نفسه، ص161–162.

ب _ الحوار الداخلي: LE MONOLOGUE

نجد في روايتنا هذه " بأي ذنب ط أن الراوي قد أفلت من القيود الصارمة التي كانت لتشكل عقبة أمام سيرورة نصه السردي ولاسيما التي تتعلق بالمكونات الداخلية والنفسية للشخصية، من خلال حوار جاد يتعمق في الذات والوجدان، حوار يجرى داخل الشخصية ومجاله النّفس أو باطن الشّخصية، وهو أشبه ما يكون بمخاطبة الذات ومناجاتها، ومن بين المونولوجات الواردة في الرواية قول الشخصية الرواية " عبد الهادي ":

ترى كيف ستكون هناك المعيشة؟ هل ستكون سهلة أم صعبة؟ هل سنتأقلم هنالك في بلد أوروبيّ يختلف كثيرا عن الجزائر؟ هل تستطيع فاطمة العيش بعيدة عن أهلها لمدّة طويلة؟ ألن يملأ الشّوق أهواء عواطفها؟[1]

فهذا الحوار الداخلي يكشف عن حيرة عبد الهادي وخوفه من الرحيل إلى باريس وعدم التأقلم وأن يحس بالوحدة والغربة هو وزوجته فاطمة، كما يحضر المونولوج في الرواية على شكل استفهام وتعجب من لحظة قادمة من طرف فاطمة آملة أن تكون لحظة سعيدة ويوم مميز قائلة: غدا سيكون عيد زواجي الأول بعبد الهادين انتظرت هذا اليوم الرائع على أحرّ من الجمر، لم تستطيع أجفاني مداعبة النّم، ولم ترض الأفكار الكثيرة مفارقتي، هل سيكون هذا اليوم مهمّا لعبد الهادي؟ هل سيتذكره كما تذّكر سابقا عيد ميلادي؟ هل سيعتبر هذا اليوم مهمّا أم لا؟ هل سيشكر وجودي في حياته؟ كلها أسئلة كثيرة تنزل على عقلي كالبرق بين الفينة والأخرى...[2]

إضافة إلى تساؤلات أخرى من طرف عبد الهادي عن الهجمات الإرهابية ضد المسلمين قائلا:

... لكن بالله عليكم بأي ذنب أقحمتم المسلمين في أعمال إرهابية مموّلة من قبل أمريكا؟

---

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص55.

ما الّذي فعله المسلمون لكم، لكي تحملوا في صدوركم كل هذا الحقد والبغض ضدّهم؟ بأيّ ذنب سمّيتم المسلمين بالإرهاب وتركتم جميع الدّيانات؟ [1]

بأيّ ذنب تزهق أرواح بريئة تحت غطاء الإرهاب؟ ما ذنب المرأة الّتي تستغلّ من طرف الإرهاب كوسيلة في زواج تعسّفي؟ ما ذنب الرّجال الّذين يلعب بأمخاخهم ويعتقدون بأنّ الجهاد في سبيل الله هو قتل الأبرياء..؟ [2]

ما ذنب المرأة الّتي يسلب منها زوجها من طرف الإرهاب، فترمّلت في سنّ مبكرة؟ ما ذنب الأطفال الذّين يشرّدون في الشّوارع بسببكم؟ ألا يستطيع أحد أن يوقفكم؟ أتعتقدون بأنّكم فوق الجميع؟ صدقا بالله، لو كنتم فوق الجميع، فالله تعالى فوقكم.. ولا يظلم ربّك أحدا[3].

هذه عينة من الحوارات الداخلية التي تكشف عن المعاناة والأحزان التي عايشها عبد الهادي في بلاد الغربة بسبب وقوعه في شباك المجموعة الإرهابية المنتمية لتنظيم الدولة "داعش" التي أرادت استغلاله في صنع المتفجرات التي راحت ضحيتها والدة عبد الهادي "خديجة " تاركة فراغ كبير في قلبه.

نجد نوع آخر من المناجاة في قول الكاتب:

جملة تعجبية كثيرا ما تراود أحاسيسنا، مداعبة أرواحنا، حروف نجعلها دائما حليفة في معاركنا الّتي نقحم فيها أنفسنا، ونخرج منها مهزومين، نادبين تعاستنا، جملة نجعلها شفيعة لنا دائما، محامية لأعمالنا المشينة التي ارتكبناها متغافلين عن الحساب[4].

فالكاتب هنا يخاطب نفسه، والدليل على ذلك أنه لم يوجد الخطاب إلى شخصية معينة، حتى لو امتنعت عن الإجابة، فالراوي هنا لا ينتظر جابا بل هو متأسف على النفس الأمارة بالسوء، ويؤكد ذلك بقوله: إن لم نحاسب خطأ أنفسنا، سيأتي من سيحاسبنا يوما ما

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص171.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] م نفسه، الصفحة نفسها.

[4] م ن، ص 4.

أكيد فنحن لو وقفنا ضدّ أنفسنا وبصرامة، وقفة شديدة حيادية، غير عنصرية، لم نكن لنجزع يوما بحظّنا التعيس المرسوم بعقلنا ولم نعب القدر والعيب فينا، ولم نكن لنتعجب متسائلين: بأيّ ذنب.. !؟[1]

هذه الحوارات الداخلية أغلبها مونولوجات تحاول الشخصيات من خلالها قول ما لا يستطيع أن تفصح عنه بصوت مرتفع.

وفي الأخير يمكننا القول أن الحوار كان مبثوثا في كافة فصول الرواية وأقسامها وبني على أساس علاقات وظروف مترابطة يؤثر فيها الحوار الداخلي والخارجي معا.

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص 4.

المبحث الثالث

الحبكة في رواية "بأي ذنب"

1 – الحبكة في رواية " بأي ذنب " L'intrigue du roman:

الحبكة في الرواية هي بنية النص، أي النظام الذي يجعل الرواية بناءا متكاملا فتسلسل الأحداث البسيطة لا يصنع رواية، بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج فالحبكة حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي، وهي لا تتكون من ترتيب الظروف، بل من تقدمها وتطورها وتحولها من حال إلى حال آخر[1].

تتقاطع الحبكة في السردية مع مجموعة من المفاهيم تتدرج كلها في إطار المصطلحين المتضادين: الحكاية والقصة، فإذا كانت الحكاية هي مادة القصة، أي الأحداث قبل أن تأخذ شكلها الفني في النص المكتوب، وإذا كانت القصة هي النص المكتوب بمضمونه ونظامه الفني، فإن الحبْكة في نظام شيّد أجزاء الحدث ويتولى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل، وتتعدد أشكال الحبْكة القصصية وتختلف، ولكنها ترتد إجمالا إلى فكرة الصراع بمعناه الواسع: صراع الإنسان مع الطبيعة أو ضد إنسان آخر أو ضد نفسه (تصادم مشاعر)، ويكون الصراع قاسيا بقدر ما تقترب القوى المتصارعة من التوازن[2].

ويبين أرسطو حيث يقول واضعًا المُحَدَدْ بل المُحَددْ، إن الحبكة في ترتيب الأحداث [ENTONPRAGMATON SUNTHESIS] ، فينبغي أن نفهم SUSTASIS أو المصطلح المكافئ لها SUNTHESIS لا كنظام (كما يترجمها دونا بروك لالو)، بل بالمعنى الفعال لترتيب الأفعال في نسق لرسم الشخصية الفعالة للمفاهيم جميعا في " فن الشعر "[3]، ولهذا السبب تقد الحبكة من السطور الأولى بوصفها التكملة للفعل الذي يعني " يؤلف" ومن هنا يعرّف "فن الشعر" دون ضجيج كبير بأنّه "فن تأليف الحبْكات".

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص72.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] بول ريكور الزمان والسرد، (الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعة عن الفرنسية، الدكتور جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006م، دط، ج1، ص66.

أما بالنسبة إلى روايتنا "بأي ذنب" فنجد أن الحبكة أو العقدة تظهر في عدة فقرات نجدها من خلال تأزم الوضع في العديد من الأحداث، وتظهر الحبكة في الرواية عندما روى عبد الهادي حكاية والده الذي توفي إثر حادث في مدينة سيدي بلعباس عندما قال: " منذ سنة وتحديدا في اليوم الرابع من شهر رمضان المبارك، سافر والدي إلى ولاية سيدس بلعباس لدوريته في التفتيش، فقد كان مفتشا لمادة العلوم الطبيعية في الطور الثاني، وبمجرد تلقيه دعوة من المديرية للذهاب لمؤسسة ما، يلبي النداء بصدر رحب وهو يحب مهنته كثيرا ولا يفرط في حقها مطلقا"، بعد أن ساعدت أمي في تحضير الفطور ووضعه على طاولة الأكل جلسن ننتظر الآذان بفارغ الصبر، بشغف، كما تنتظر الأمطار انتهاء فصل الصيف وبعد هنيهة تحدثت أمي بصوت متمازج بين حيرة وسرور:

– بني هاتفك يرن...أعتقد أنه أبوك...[1]

– هه ألم أسمعه يا أمّي سأجلبه، ونرى...

مسكت الهاتف لأبصر رقم والدي، ولم يكن مني إلا وإن فتحت الخط مبادراً بالرّد:

– السلام عليكم أبي تقبل الله منا ومنكم...

لأتفاجأ بصوت تتموج في مقاطعة نغمات خشنة غريبة عن مسامعي:

وعليكم السلام ورحمة الله وتعالى وبركاته..هل أنت عبد الهادي؟

– نعم أنا هو، من المتصل؟

– قد وجدنا رقمك مدونا كآخر رقم اتصل به السيّد عامر، لذلك سارعت بالاتصال بك، هل يمكنك إخباري بمدى قربك للسيّد عامر؟

– إنّه والدي، من فضلك أخبرني ما الّذي حصل؟ هل أضاع والدي هاتفه؟

– معك الدكتور أحمد، يؤسفني إعلامك بأن السيّد عامر لدينا في المستشفى...

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص 11.

توجست في نفسي خيفة ماسكا بصدري في فزع شديد، حركت شفتي والغصة تقطع صوتي...[1]

وهنا في هاته المقاطع اعتمد الكاتب عن شخصية عبد الهادي في النقاش الّذي دار بينه وبين الدكتور أحمد حول الحادث المروع الذي حدث لوالد عبد الهادي السيّد عامر حيث عبر من خلال عبد الهادي عن شدّة خوفه وحزنه الشديد على والده والوضع الذي وصل إليه.

وفي مقطع آخر في الرواية بين شدّة الأسى والخوف والحزن عن والده، عندما قال: " أخذت الدموع الصامتة، المتحجرة بجفوني، تتساقط كالأمطار الهادئة دون توقف، اقتربت مني أمّي بخطوات بائسة، فانعقد لساني لوعة، ولم أستطع أن أنبس ببنت شفة، انتصب وجه أمي وقابل وجهي، تنظر إلي بنظرة تذيب الفؤاد وتثير الشجون، ثم أردفت تقول بصوت جزع:

– خيرا يا عبد الهادي ما به أبوك[2].

ففي هذا المقطع اعتمد الكاتب أيضا عن ما نجم من مكبوتات ومشاعر تعبر عن شدّة الحزن عن والده الذي أصيب في الحادث وأصبحت حياته مهددّة بالموت.

وقوله أيضا" أنا والسرطان مستلقية ولعدوانه نظيرة على بصيلات شعر متنافسة، فهذا العدو اللّئيم هو يحاربني معتمدا على رأسي كمقر يلوذ به في الفرار كعدو جبان لتطويق الحرب على رأسه، أنا عازمة وللهجوم المعاكس فارضة، بحلبة ملاكمة أنا موضوعة، حلبة ليست ضد إنسان مثلي...، حلبة سيكون محاربها نفسي فإما أن أتفوق على نفسي وأطرد هذا المتطفل من جسدي، وغما أن أستسلم لوجوده بين شراييني وأوردتي، لذلك لا مفر سوى مهاجمته والضرب بكل قوتي، وهذا الملاكم اللّئيم يعشق الانتصار وتجري في عروقه دماء الاستيطان، يريد أن يرمي منافسه في عالم النسيان، مفرغا بطارية قوية بعد التغذية عليها

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!،ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص13.

لتتحول حياة منافسه لجحيم الانهزام، بين أركان المستشفيات، لنبدأ هنالك رحلة المحاولات البائسة، كوسيلة غايتها واحدة، القضاء على هذا الوحش المتمرّد الذي لن يرضى أبدا بتوقيع هدنة السلام، واضعا بين عينه هفاً وحيداً يدعى الانتصار[1] .

وهنا في هذا المقام يحكي لنا عن حدث هام يقع، وهو مرض أصيبت به فاطمة، وهو مرض السرطان، الذي جعل حياة فاطمة معقدة وبائسة، حيث جعلها تعيش في صراع بينها وبين نفسها، إمّا أن تعيش أو تموت، ويخبرنا أيضا في هذا الحدث عن حياة فاطمة التي تغيرت بين ليلة وضحاها، بعد أن كانت تعيش حياة سعيدة مع زوجها وعائلتها، وفجأة تصاب بمرض السرطان، فهنا في هذا الحدث يتأزم الوضع وتصير فاطمة في صراع كبير بينها وبين المرض الذي أصبح بالنسبة إليها عدو يجب القضاء عليه بكل الطرق، وكأنّها في حلبة ملاكمة موضوعة، تحارب عدوها، فهذا العدو يحاول السيطرة عليه، فمرض فاطمة جعل حياتها معقدة، جعلها تعيش في خوف شديد من فقدان حياتها، ومنه فهذا الحدث الذي وقع زاد من إصرار وشوق القارئ، ماذا سيحدث لفاطمة، هل ستشفى أم سيقضي عليها المرض.

2 _ أصناف الحبكة:

لقد قسم كرين الحبكة إلى ثلاثة أصناف: حبكة الحدث (القائمة على تغيير في حال الشخصية)، حبكة الشخصية (القائمة على تغيير في معنوياتها) وحبكة الفكرة (القائمة على التغيير في أفكارها ومشاعرها)[2]، وقدم "فريدمان" (FRIEDMAN) تصنيفا للحبكة لا يختلف في خطوطه العامة عن التنسيق السابق، ولكنه أمثر تفصيلا منه: هل ينجح البطل أو يفشل، هل هو ودود ومسؤول أو لا، كيف يتأثر شعوره بالعوامل التي يواجهها..[3]

[1] محمد بشير، بأي ذنب.. !!، ص 81.

[2] لطيف زينوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص73.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1 – حبكات المصير:

أ – حبكة الحدث: تعرض مسالة وتقدم حلاً لها: القبض على لص أو اكتشاف مجرم أو الوصول إلى جزيرة أو كنز يتساءل القارئ عما سيحصل، مثلها كثير في الروايات الشعبية.

ب – الحبكة الميلودرامية: مرض حال بطل ودود وضعيف تكرر عليه المآسي فيسقطن مثالها كثير في روايات المذهب الطبيعي[1].

2 – حبكات الفكرة:

أ – حبكة الكشف: تعرض حال بطل يجهل في البداية حقيقة وضعه، فيكتشف هذه الحقيقة في النهاية.

ب – حبكة زوال الوهم: تعرض حال بطل يخسر مثله العليا، وينتهي في حالة الخيبة أو الموت، فلا يتعاطف في نهاية الرواية[2].

جدول تصنيف الحبكة في رواية " بأي ذنب " والتحليل يليه والذي يعبر عن كل مقطع منه:

حبكات المصير		**حبكات الفكرة**	
حبكة الحدث	**الحبكة الميلودرامية**	**حبكة الكشف**	**حبكة زوال الوهم**
" بضع دقائق من حالة الرعب التي عمت المكان، رنّ هاتف الرجل الّذي يقابلني، فابتعد قليلا، ثم بدأت في الحديث بصوت خافت أشبه	" يؤسفني الفعل بأنّ أباك انتقل إلى رحمة الله تعالى... صبّركم الله وعظّم أجركم". " وبعد دقائق كانت كالسنين لها، ها هي	" طرقة خفيفة على باب المنزل فقط، كانت كقبلة لينفتح على ملامح أمّي الجوهرية وعينيها الجميلتين الشبيهتين بعيون اللؤلؤ	" كان باب غرفة المكتبة مغلقا، وضعت يدي المرتجفة على مقبض الباب ثم جذبته نحوي بسرعة شديدة، وإذا بي أفاجئ

[1] لطيف زينوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 73.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالهمس، وبعد أن أغلق الخط، عاد وفي عينيه مخيفة، ثم أردف يقول لزميله: –حياتي..ستأخذ حياة الفتاة معنا، بسرعة، سأذهب وأفتح باب السيارة... وبعد أن اتجه الرّجل لباب المنزل، وابتعد عن ناظري انطلق فجأة ، صوت نغمة هاتفي الموضوع بالمطبخ ذعرت واهتزت شعيرات جسدي	تضعف لذلك الموت وتخضع لطلباته، فلم يكن منها إلا و أن استكانت لضعفها، ونطقت بالشهادتين...الخ. " هيا بنا سنأخذ الفتاة معنا، بسرعة سأذهب وأفتح باب السيارة ..كن حذراً".	المكحولتين بالنور المنبثق من صدرها،حدّقت إلي قليلا بحدقة عين تنسب بينت شفة، فلم يكن مني إلا وأن اقتربت منها وبعيون تضارع فرحة الأزهار بقدوم فصل الربيع. –لقد نجحت أمي.. لقد نجحت. أمسكت أمّي رأسي ووضعته على صدرها، وغمست كياني بين أحضانها كما تغمس البذور نفسها بين أحضان التراب ثم وضعت	بالفوضى، قد عمت في كل بقعة في المكان كتب مرمية وبقع قطرات دم متناثرة على بلاط الغرفة، ما إن أزحت جثة أمي ملونة بدم أحمر قائم، قبضت على صدري في رعب ثم صرخت جزعا: أمي..أمي.. ارتميت على جثة أمّي كأسد جائع، وانغمست بحضنها المليء بكريات الدم الحمراء ورحت أتحدث بصوت حزينا مرتعش
ص126	ص 19–120–126	ص08–09	ص117
كاهتزاز كهربائي، تمنيت من الزمن أن يتوقف، عاد الرّجل أدراجهن فراح يتتبع مصدر الرنة، لم		في صدي تذكرة شعرة لعالم فائق الروعة، عالم حدائقه أحضان مياهه أمل، أشجاره سعادة،	أمي بالله..عليك انهضي. أمّي.. وقوله أيضا في مقطع آخر:

يطل الأمر كثيرا، فقد تمكن من إيجاد مكان الهاتف لمدة لم تتجاوز الدقيقة، عاد واقترب من زميله، ثم قال: سنأخذ الهاتف معنا.. وفي مقطع آخر من الرواية " أما بخصوص الجماعة الإرهابية تلك بقيادة الشيخ أبي بغداد، فقد تم القضاء عليها وقتلوا جميعا إلا أبو القاسم الأمين الذي أدخل السجن لمدة عشر سنوات".		ووروده حنان، عالم تحكمه ملكة وحيدة و ما أعظمها.. !	" رفعت أمّي إصبعها الأيمن بصعوبة شديدة تحاول أن تدفع عبرْ الكلمات المحشورة في حلقها، خرجت هاته الكلمات المتقطعة بحشرجة صوت مع أنفاسها الأخيرة: – بني ابحث عن زوجتك، وعودا للوطن لا تبقيا هنا أبداً، ادفني بجانب والدك، بني أنا أرى والدك الآن. – أنظر هو ورائك، أنظر إليه هو يبتسم لي...
ص126		ص08-09	ص120

تحليل جدول تصنيف الحبكة في رواية "بأي ذنب ":

1 – تحليل مقاطع حبكة الحدث:

وكل المقطعان اللذان ذكرناهما يدلان على حبكة الحدث، والتي عرضنا فيها مسألة اختطاف فاطمة من قبل الجماعة الإرهابية بقيادة الشيخ أبي بغداد، حيث عرضنا الحدث وقمنا بتقديم حلا لهذه المسألة، من خلال إلقاء القبض على الجماعة الإرهابية والقضاء عليها والذي من بينهم أبي القاسم الأمين الذي ألقي القبض عليه، وأدخل في السجن لمدة عشرة سنوات.

2 – تحليل مقاطع الحبكة الميلودرامية:

وقد عرضنا في هذه المقاطع حالة عبد الهادي الذي عاش ظروف ومآسي صعبة وأحداث مريرة كانت سببا في إصابته بالحزن والخيبة والهم، وأولها موت والده وثانيها وفاة والدته وثلثها اختطاف زوجته التي خطفت من قبل الجماعة الإرهابية، فكل هذه المقاطع دلّت على الحبكة الميلودرامية التي بينت حالة عبد الهادي المريرة التي عاشها، والظلم الذي عاشه هو وعائلته.

3 – تحليل مقاطع حبكة الكشف:

وهنا قمنا بعرض حال عبد الهادي وعائلته والحياة التي كان يعيشها، ففي البداية كان يعيش حياة ملؤها السعادة، ومن ثم تغيرت حياته، حيث اكتشف في الأخير أن الحياة ليست كلها سعادة، فأحيانا سعيدة وأحيانا أخرى تنتهي بالأحزان والمآسي.

4 – تحليل مقاطع زوال الوهم:

وتكمن حبكة زوال الوهم في وفاة أم عبد الهادي، والتي قتلت من قبل بعض الإرهابيين الّذين داهموا منزل عبد الهادي وقاموا بقتل أمه واختطاف زوجته، فوفاة والدته سببت له الكثير من الحزن والخيبة، فَقَدْ فَقَدَ عبد الهادي مَثَلُهُ الأعلى، فقد كانت أمّه كل شيء بالنسبة إليه، فهي كالنور الذي يستضاء به في كل منزل، فكانت هي الهواء الذي طالما استنشقه عبد الهادي.

الخاتمة

وصلنا إلى توقيع صفحة النهاية بعد أن كنا قد وقعنا أولى صفحاتها مع بداية عرضنا هذا وحاولنا من خلال بحثنا هذا المتواضع، بأن نعطي نظرة عن الخطاب السردي وأهم العناصر التي تضمنها في رواية "بأي ذنب" للروائي محمد بشير، وقد أفضت هذه الدراسة إلى عدة نتائج نذكر منها:

1- حققت الرواية في العالم العربي مكانة هامة بعد مواجهات عديدة، حيث توافرت الأعمال الروائية كما ونوعا، مما أدى إلى تهافت القراء عليها بشكل كبير.

2- لقد عالجت رواية "بأي ذنب" موضوعا في غاية الأهمية هو موضوع يعالج قضية تجنيد الشباب في التنظيم الإرهابي المعرف بداعش، وذلك بطرق دينية وعقائدية من أجل التخطيط للعديد من العمليات الإرهابية ودمجهم في الإرهاب.

3- حاول محمد بشير في رواية "بأي ذنب" عرض أحداث الرواية من خلال رؤية أدبية اجتماعية وجمالية خاصة.

4- اعتمد الكاتب في البناء السردي في الرواية على مختلف العناصر التي يتكون منها الخطاب السردي من شخصيات وحوار وحبكة.

5- من بين أهم عناصر الخطاب السردي: الشخصيات، الحوار، الحبكة.

6- الشخصيات نوعين: شخصيات رئيسية تتحكم في الشخصيات الأخرى وتنقل الموضوعات التي تتحاور فيها الشخصيات. وشخصيات ثانوية هي التي تحدد صورة البطل أو الشخصية الرئيسية.

7- حضور الشخصيات الثانوية كان كثيفا، تنوعت ملامحها وأدوارها، لكنها ارتبطت بالشخصيات الرئيسية، فجاءت معارضة أو مساعدة لها.

8- أسست الشخصيات في الرواية بأنها شخصيات واقعية بالدرجة الأولى دالة على شرائح مختلفة من المجتمع خاصة المثقفين كشخصية البطل عبد الهادي.

9- للحوار نوعان، حوار داخلي، يكون بين النفس وذاتها، وحوار خارجي يكون بين شخصين أو أكثر.

10- الوظيفة الأولى للحوار هي رسم صورة واضحة للشخصيات، يكشف أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية.

11- لجأ الراوي في هذه الرواية إلى استقطاب الداخل الإنساني العميق للشخصية من خلال حوار جاد يتعمق في الذات والوجدان.

12- تعد الحبكة عنصر هام من عناصر الخطاب السردي في الرواية، فهي النظام الذي يجعل الرواية بناءا متكاملا، فالحبكة حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث إلى حكاية وحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي.

وفي الأخير أتمنى أن نكون قد وفقنا في إعطاء هذه الدراسة حقها، وليسعنا القول في هذا المقام إلا الحمد لله رب العالمين الذي أعاننا على انجاز هذا البحث المتواضع الذي نأمل أن يجد فيه القارئ شيئا من ضالته في يوم من الأيام حين يتصفح وريقاته، و إن كان الأمكر غير ذلك فحسبنا أننا اجتهدنا وحاولنا أن نصيب، و إن لم نصب فلنا أجر الاجتهاد.

المصادر والمراجع

1-المصادر:

_ القرآن الكريم.

_ محمد بشير، رواية بأي ذنب، دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2018م.

2-المراجع:

1 – إبراهيم خليل، بنية الفن الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010م.

إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفق، ط1، 1988م.

2- ابن جيني، الخصائص، تحرير: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ج1، ط2، 1952م.

3- أحمد الحذيري، من النص إلى الجنس الأدبي، الفكر العربي المعاصر، ع/100-101، 1988م.

4- أحمد بن أبي سهل السرخسي، أصول السرخسي 483 هـ، دار المعرفة، بيروت، ج1، ط1، 1414هـ-1993م.

5- أحمد حمدي، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2001م.

6- أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، ترجمة: هـ.ج أيزنك، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1992م.

7- إدريس بوذينة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسات نقدية)، منشورات جامعة قسنطينة، ط1، 2001م.

8- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1999م.

إعداد أبي معاذ (موسى بن يحيى الفيفي)، الحوار أصوله وآدابه، وكيف نربي أبنائنا عليه؟ ، تقريظ: د- عبد الغفور عبد الحق البلوشي، دار الخضيري للنشر- المدينة النبوية، د ط، 1427هـ/2006م.

9- الآمدي أبو الحسن، الإحكام في أصول الأحكام للآمدي، المكتب الإسلامي، بيروت، ج1، (د ط ت).

10- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م.

11- بشير إبرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2010م.

12- بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، ساحة رياض الصلح، ط1، 1987م.

13- بن كراد سعيد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، منشورات جامعة المولى إسماعيل مكناس، د ط، 1994م.

14- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1997م.

15- جابر عصفور، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس غلى فوكو، دار الأفاق العربية، بغداد، د ط، 1985م.

16- الجرجاني، دلائل الأعجاز، تحرير: عبد المنعم الخفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، د ط، 1969م.

17- حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، دط، 1990م.

18- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994م.

19- حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000م.

20- الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت، د ط، 1454هـ/1984م.

21- الزواوي يغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000م.

22- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

23- سعيد يقطين، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د ط، 1990م.

24- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د ط.

25- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، د ت.

26- سناء محمد سليمان، فن وأدب الحوار بين الأصالة والمعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2013م.

27- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي)، مؤسسة جورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ج2، ط1، 2007م.

28- صابر محمود الحباشة، الأسلوبية والتداولية، مداخل لتحليل الخطاب، الجامعة العربية المفتوحة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، البحرين(الأردن)، ط1، 1432هـ-2011م.

29- الصادق قسومة، الرواية ومقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، د ط، 2000م.

30- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب لنشر، تونس، د ط، 2000م.

31- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ط1، د ت.

32- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1975م.

33- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د ت.

34- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990م.

35- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، دت.

36- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1986م.

37- عبد العزيز حمودة، المرايا الحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1990م.

38- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983م.

39- عبد القادر أبو شريفة (حسين لافي قزف)، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط4، 1428هـ، 2008م.

40- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999م.

41- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م.

42- عبد الله الذامي، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي28، ط1، 1975م.

43- عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998م.

44- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة، رواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط ت).

45- عبد المالك مرتاض، في نظرية الأدب، عالم المعرفة، الكويت، (د ط ت).

46- عبد المالك مرتاضى، تحليل الخطاب السردي، 125-125، ألف ليلة وليلة.

47- عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلّله، بيروت للنشر والتوزيع، ط1، 2009م.

48- علال سنقوفة، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية والسلطة والسياسة، دار المنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.

49- علي آيت أوشان، ديداكتيك، التعبير والتواصل، دار أبي قراقر للطبعة والنشر، الرباط، د ط، 2010م.

50- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي،في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف،د ط، 2003م.

51- غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان،د ط، 2005م.

52- فاضل شاكر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994م.

53- فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003م.

54- قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص السردي (ناهض الرمضاني نموذجا) دار بغداد، عمان، ط1، 1433هـ/ 2012م.

55- ليلى محمد ناظم الحبالي، جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2009م.

56- مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسانية الحديثة، مدخل دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1988م.

57- مجيد محمد الجبوري، البنية الداخلية، البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، دار نشر ضفاف، لبنان، ط1، 2013م.

58- محمد أبو العلاء، اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها، ألوان مغربية، ط1، 2004م.

59- محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، مجمع2، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر، تونس، ط1، 2001م.

60- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، النهضة العربية، مصر، ط1، 1979م.

61- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، د ت.

62- محمد عزام، النقد...والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، د ط، 1996م.

63- محمد علي الكردي، الخطاب والسلطة عند مشيل فوكو، المجمع11، د ط، 1992م.

64- محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطباعة والنشر، (د ط ت).

65- محمد غنايم ، تيار الوعي في الرواية الحديثة (دراسات أسلوبية)، دار العمل، دار الهدى،ط2، 1993م.

66- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983م.

67- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985م.

68- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان (د ط ت) .

69- مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا، النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002م.

70- منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، الكلمة ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م.

71- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمآنسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2011م.

72- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996م.

73- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية، لسانيات النص وتحليل الخطاب ،(دراسة معجمية)، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، مكتبة الأدب، جامعة عنابة سابقا، ط1، 2009م.

74- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، أربد، عمان، ط1، 2004م.

75- يمنى العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م.

المراجع المترجمة

1 – أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996م.

2– أوليفي روبول، لغة التربية، تحليل الخطاب البيداغوجي، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، د ط، 2002م.

3– بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، ج1، ط1، 2006م.

4– تحرير سوزان روبين سليمان انجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007م.

5– ترفيطان تودوروف، الشعرية، دار توبقال للنشر والتوزيع ، المغرب، ط1، 1978م.

6– جرار جنييت، مدخل لجام النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د ط ت).

7– جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 1997م.

8– جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، أفاق عربية، ط1، 1987م.

9– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م.

10– جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار– محمد بريبري، د ط، 1987م.

11– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت، ط1، 2003م.

12– رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996م.

13- فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، إفريقيا الشرق، بيروت، 2000م.

14- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: بن كراد سعيد، دار الكلام، الرباط، د ط، 1990م.

15- لورانس بلوك، كتابة الرواية، من الحبكة إلى الطباعة، ترجمة: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، د ط، 2009م.

16- ليندا ج كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: د- محمد منير الأصبعي، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، د ط، 2013م.

17- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.

18- ميشيل فوكو، إدارة المعرفة، جورج أبي صالح، مراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990م.

19- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يافوت، المركز الثقافي العربي، المغرب، د ط، 1967م.

المراجع الأجنبية

1 - A.J greimas, les actant, les acteurs et les bigures, semantique narrative et textuell, coll.l. paris 1973 .

2- Cattell.R.B, scientific analysis of personality.madrid,lesxs pengeuin,1960 .

3- Dictionnario de la lungues exponu madrid 1992, iip1973.

4- Greimas : semantique, structurale, l'arouse, 1966.

5- J, Dubois et la: dictionnaire de lingustique, l'arousse , paris, 2001 .

6- Jean Dubois (et autres) dictionnaire de linguistique :libraire l'arousse, cand, 1989.

7- Osuald Ducrot zveian todorove :dictionnaire , ensyclopedique des sciences du langage, seul :1979.

8- William bright, international encylo of linguistique s.b1, oxford, university press; new York, oxford, 1992.

المجلات والمراجع الإلكترونية

و الرسائل الجامعية

أ- المجلات:

1 – بعطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، جامعة محمد خيضر بسكرة.

2- ساري محمد، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، جامعة منتوري قسنطينة، العدد1، جانفي 2004م.

3- عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد92، 1998م.

4- نبيل اللو، مدخل إلى المصطلح العلمي والتقني، مجلة الفكر العربي، العدد 95، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، شتاء، 1999، السنة 20.

ب- المراجع الإلكترونية:

1 – ليلى سلامة، الخطاب القانوني أنموذجا ثقافيا على الموقع:

http:// www,alawan.org/article.s244.html.

2- طه النبيل، الخطاب البصري، وسلطة الصورة في الفن المعاصر على الموقع:

http:/www ,essaha fa,info .Ln.

ج- الرسائل الجامعية:

1 – إبراهيم عزيز (أبو بكر بوكالوريوس)، الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة صلاح الدين- أربيل، 1433هـ/ 2012م.

2- بن سعدة هشام، بنية الخطاب السردي في رواية " شعلة المايدة" لـ"محمد مفلاح"، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي العربي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، 2013/ 2014م.

المعاجم والقواميس

1 – إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، (د ط ت).

2– الإمام محمد بن أبي بكر الرّازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البُغاَ، دار الهدى، ط4، 1990م.

3– بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، ساحة رياض الصلح، ط1، 1987م.

4– جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، ط1، 2003م.

5– علي بن هادية، بلحسن البليش الجيلالي الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب، تقديم محمود محمد المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ت.

6– لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر (مكتبة لبنان ناشرون)، بيروت، ط1، 2002م.

7– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010م.

8– محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويقعي الإفريقي (المتوفى: 711هـ)، لسان العرب، دار صابر، بيروت، ج1، ط3، 1414هـ.

الفهرس

فهرس

المحتويات	الصفحة
مقدمة	–
فصل تمهيدي	6-25
1 . مفهوم الرواية	6-13
2 . مفهوم الخطاب	13-20
3 . مفهوم السرد	20-25
الفصل الأول: دراسة في المفهوم والمصطلح	29-65
المبحث الأول: مفهوم النص	29-39
المبحث الثاني: دلالات الخطاب	41-54
المبحث الثالث: أنواع الخطاب	56-65
الفصل الثاني: عناصر الخطاب السردي	69-106
المبحث الأول: الشخصيات	69-85
المبحث الثاني: الحوار	87-97
المبحث الثالث: الحبكة	99-106
الفصل الثالث: عناصر الخطاب السردي في رواية "بأيِّ ذنب" لـ "محمد بشير"	110-146
المبحث الأول: الشخصيات في رواية " بأي ذنب "	110-127
المبحث الثاني: الحوار في رواية " بأي ذنب "	129-137
المبحث الثالث: الحبكة في رواية " بأي ذنب "	139-146
الخاتمة	148-149
قائمة المصادر والمراجع	151-157
المراجع المترجمة	159-160

المراجع الأجنبية	162
المجلات والمراجع الإلكترونية والرسائل الجامعية	164
المعاجم والقواميس	166
الفهرس	169-168
الملخص باللغة الفرنسية	-

الملخص باللغة الفرنسية

الملخص باللغة الفرنسية:

Cette étude est une tentative pour découvrir les éléments des récits de discours narratifs "sans faute de la part" de Mohammad Bashir, à travers ses composants principaux.

Le premier chapitre s'intitulait Étude du concept et du terme, tandis que le deuxième chapitre était consacré aux éléments du discours narratif de chacun des personnages (personnages, dialogue, intrigue) et que, dans le premier chapitre, nous abordions le chapitre introductif (le roman, le discours, la narration). Le troisième chapitre est une application de ces éléments dans le roman, et la conclusion de la recherche inclut les découvertes les plus importantes de valeur et d’utilité pour notre sujet.

الحمد لله