وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:DL/10/10

أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

تخصص : أدب عربي

التراث السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر
- سعيد يقطين نموذجا -

إعداد الطالبة:

زهيـــرة بـــارش

تاريخ المناقشة : 2016/06/09

أمام لجنة المناقشة المتكونة من السادة:

عباس بن يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
عبد الملك بومنجل	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد لمين دباغين سطيف2	مشرفا ومقررا
عبد الغني بن الشيخ	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا
عبد الملك ضيف	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا
رابح بن خويـة	أستاذ محاضر أ	جامعة البشير الإبراهيمي ب بوعريريج	ممتحنا
مختار ملاس	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد لمين دباغين سطيف2	ممتحنا

السنة الجامعية 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

" إني رأيت أنه لا يكتب إنسانٌ كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زِيْدَ كذا لكان يُسْتَحسن، ولو قُدمَ هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على كافة البشر "

العماد الأصفهاني

شكر وتقدير

الحمد لله على ما أجزل علينا من عظيم نعمه وفضله ،،، ثم الشكر موصول إلى أستاذي الشاعر الرسالي والنَاقد الملتزم ،،، الذي علمني أن الكلمة مسؤولية عظمى يسأل عنها المرء يوم القيامة ،،،

الدكتور **عبد الملك بومنجل**،،،

الذي كان خير معين لي بصبره علي، فله الشكر أولا وأخيرا ،،، كما أشكر له أمانة الثقة التي وضعها في شخصي، وأشكر له النصيحة التي خصني بها أثناء إنجازي للبحث ،،، فأسأل الله أن يكافئه عني خير الجزاء وأسأل له المولى دوام الصحة والعافية والعطاء ،،، وأتقدم بجزيل شكري وتقديري لكل الطيبين الذين ساعدوني ولو بكلمة طيبة ،،، وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعتي **محمد لمين دباغين – سطيف2–**

ومحمد بوضياف المسيلة

ولا يفوتني تقديم خالص الشكر **لأعضاء لجنة المناقشة** الكرام، كل واحد باسمه وصفته لأتهم شرفوني بقراءة هذا البحث وتقويمه.

أشكرهم كلهم، فالعبارة تضيق والقلب يسع الجميع،،،

إهداء

إلى **والدي** الكريمين،،، عرفانا وحبا وتوددا،،، إلى الرجل العظيم الذي كان وراء كل نجاحاتي،،،

زوجي الرجل الكريم: **عبد الغني**،،، رفيق الآمال والآلام،،، سندي في هذه الحياة،،،

إلى ابنتي: **نور اليقين**،،، وولدي: **المنتصر بالله**،،، على ما يقاسونه معي،،، وأنا أنشغل عنهم بحثا عن علم نافع،،،

إلى كل الذين أحببتهم،،،

وكل الذين أحبهم،،،

وكل الذين سأحبهم،،،

مقدمة

يعتبر البحث في مجال السرد العربي القديم من أبرز القضايا والمواضيع التي أخذت تستقطب اهتمام الدارسين والباحثين العرب، لاسيما في السنوات الأخيرة، حيث عرفت الدراسات النقدية المهتمة بقراءة الموروث السردي العربي تطورا ملحوظا، إذ توالت الأبحاث الفكرية والأكاديمية المقدمة في هذا المجال، وتعددت بتعدد الدارسين المشتغلين به، وذلك في إطار محاولة توظيف مناهج وآليات حديثة، تسعى إلى محاورة المضامين المغيبة واستنطاق المفاهيم المستعصية، من خلال ما تقدمه من آليات إجرائية في قراءة النصوص السردية على اختلاف أشكالها وأنواعها.

وكنتيجة لهذا الانفتاح على مختلف الاتجاهات النقدية الحداثية، سواء على صعيد مرجعياتها المعرفية أو طرائق مقاربتها للنصوص، أصبح السرد العربي القديم أو التراث السردي يشكل محورا هاما من محاور الجدل الثقافي في الوطن العربي بمشرقه ومغربه، وانصبت الاهتمامات حول قراءته، بغية الكشف عن أبعاده التخييلية وبنياته الحكائية، التي تزخر بها الذاكرة السردية العربية، وبهذه الصورة غدا السرد رديفا للشعر ومظهرا من مظاهر الإنتاج الثقافي العربي، بعد أن كان مهمشا ومغيبا لفترات طويلة من الزمن.

وبتنامي الوعي النقدي العربي، برزت رؤى وتصورات تدعو إلى تبني التفاعل الإيجابي بين هذا الموروث والمنجز النقدي الغربي، أو بتعبير آخر بين الذات العربية والآخر، من خلال علاقة تقوم على أساس الحوار العميق الرامي إلى التأصيل والإبداع، بعيدا عن العقد الثقافية والحضارية.

ويندرج موضوع هذا البحث ضمن هذا الإطار، حيث يسعى إلى الكشف عن تجربة واحد من النقاد المعاصرين، المتخصصين في الدراسات السردية بشقيها الحديث والقديم، وإن كانت الدراسات القديمة قد نالت الحظ الأوفر في الممارسة النقدية عند هذا الناقد، ألا وهو سعيد يقطين، الذي أخذ على عاتقه مهمة الاشتغال على الموروث السردي العربي، ذلك ما يتجلى من خلال المؤلفات العديدة والأبحاث الكثيرة التي قدمها في هذا المجال، حيث

تمثل هذه المؤلفات مدونة هذه المقاربة، التي تسعى إلى أن تكون منفتحة على مختلف الإشكاليات والطروحات، وذلك من خلال معالجة المحاور التالية:

- المصطلح التراثي السردي في الممارسة النقدية عند سعيد يقطين.
- الخلفيات والمرجعيات المعرفية للتفكير النقدي عنده.
- منهجيته في قراءة هذا الموروث السردي.
- أدواته الإجرائية في مقاربة النصوص السردية القديمة، وعلى رأسها نص السيرة الشعبية.

في ضوء هذه المحاور، ارتأينا معاينة وتتبع رؤى وأفكار سعيد يقطين النقدية، في معالجته لقضية التراث السردي، من خلال الوقوف عند خصوصية هذه القراءة، ومحاولة إضاءة النص باجتهادات تسعى إلى الإجابة على مختلف التساؤلات التي تطرحها هذه المقاربة.

ولعل الظهور الأولي لفكرة هذه الدراسة، كان نتيجة اهتمام شخصي ببعض الأسئلة التي تطرحها الكتابة النقدية حول قضية التراث بصفة خاصة، إضافة إلى ميل شخصي لكتابات سعيد يقطين، حيث اتضحت لي بعض الجوانب التي أثارت انتباهي في ممارسته النقدية، لاسيما تلك التي تعالج قضية حساسة كقضية التراث السردي، فأردت أن أتوقف عند أهم آرائه التي قدمها حول هذا الموضوع، وبالأخص نص السيرة الشعبية الذي يمثل المهمش والمغيب في المنتوج الثقافي العربي.

بناء على هذا، فإن البحث يستمد دوافعه من مصدرين، الأول محاولة الكشف عن مسار النقد العربي المعاصر في تعامله مع الموروث السردي العربي، من خلال رؤية أحد النقاد المعاصرين، والثاني محاولة تلمس الطريق الأنسب لبلورة رؤية عربية تستخدم في مقاربة هذه المتون السردية القديمة، تتأسس على قاعدة التفاعل الإيجابي مع مختلف المنجزات التي حققتها المعرفة الإنسانية، ووضع كل الاعتبار للقيم الحضارية للذات العربية.

لهذه الأسباب مجتمعة كان عنوان بحثي:

"التراث السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر– سعيد يقطين نموذجا–"

ويسجل هذا المشروع في حقل نقد النقد، حيث يبحث في مرجعيات هذا الخطاب ويتوقف عند خصوصية هذه القراءة، من خلال المدونة التالية:

– الرواية والتراث السردي –من أجل وعي جديد بالتراث–

– ذخيرة العجائب العربية –سيرة سيف بن ذي يزن–

– الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي–

– قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–

– السرد العربي، مفاهيم وتجليات.

حيث سيرتكز البحث عليها بشكل كبير، دون إغفال المؤلفات الأخرى التي تناولت بطريقة مباشرة أو ضمنية قضية التراث السردي.

وبغية الإلمام بمختلف جوانب الموضوع، وتشكيل تصور شامل وواضح حوله، ارتأيت إقامة خطة على أربعة فصول، إضافة إلى مدخل تمهيدي للموضوع.

تبدأ الدراسة بمدخل بعنوان "ماهية التراث السردي"، تطرقت فيه إلى التراث بصفة عامة والتراث السردي بصفة خاصة، مع التوقف عند حدود المصطلح والمفهوم، كما قمت بمعاينة واقع التراث السردي العربي، مع إبراز أهم الإشكاليات المنهجية والمعرفية التي يعيشها، وأبرز الطرائق التي وظفت في قراءته.

ثم يأتي الفصل الأول بعنوان "تلقي التراث السردي في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر"، حيث تطرقت فيه للأصول الغربية للنظرية السردية، بدءا من إسهامات الشكلانيين الروس ممثلة في أعمال رائدها فلاديمير بروب، مرورا بإسهامات بعض النقاد المحدثين أمثال: رولان بارت، تزفيطان تودوروف، جوليا كريستيفا وجيرار جينيت.

ثم تحولت إلى الجهود التنظيرية والتطبيقية العربية في نفس المجال، من خلال تقديم نماذج لبعض النقاد العرب، من أمثال: عبد الملك مرتاض، محمد رجب النجار، عبد الفتاح كيليطو وعبد الله إبراهيم.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ"الممارسة النقدية عند سعيد يقطين على مستوى المصطلح والمصادر المعرفية"، فقد توقفت عند المستويات التالية:

– المصطلح السردي التراثي في الممارسة النقدية عند سعيد يقطين: حيث اجتهدت في رصد أهم المصطلحات السردية الأكثر استعمالا في كتابات سعيد يقطين، والمصطلحات السردية التراثية بوجه أخص، مع محاولة إبراز خصوصية تعامل الناقد معها.

– قراءة في الخلفية المعرفية للتفكير النقدي عند سعيد يقطين: حيث حاولت إماطة اللثام عن أهم المرجعيات المعرفية التي نهل منها سعيد يقطين، والتي شكّل من خلالها رؤاه وأفكاره النقدية، ويمكن إجمالها في مرجعيتين رئيسيتين هما: الدراسات الغربية والتراث السردي العربي.

وفي الفصل الثالث حاولت معالجة أهم القضايا النقدية التي قدمها سعيد يقطين من خلال مدونته، كقضية التراث، والكلام العربي، والعجائبي في الموروث السردي، وقضية الأجناس العربية، والنص واللانص، والسيرة الشعبية وبنياتها الحكائية، وغيرها من القضايا التي حملتها متون المدونة النقدية.

أما الفصل الأخير، فقد كان مخصصا لقراءة يقطين للسيرة الشعبية، من خلال البحث في ماهيتها وخلفيات تحولها من اللانص إلى النص ، وعلاقتها بالاستشراق، ثم البحث في بنياتها الحكائية التي تتجسد من خلال مقولات الفواعل، الأفعال، الزمان والمكان. وفي الخاتمة، حاولت تقديم أهم النتائج التي أفرزتها هذه المقاربة.

وقد تناولت موضوع هذا البحث وفق منهج النقد الحواري، بدا لي أنه الأنسب لمقاربة رؤى وأفكار ناقد ظل يصول ويجول بين قطبي التراث والمعاصرة، إذ حاولت بواسطته محاورة هذه الأفكار والكشف عن مختلف المصادر والمرجعيات المعرفية التي انبثقت منها.

ومن الدراسات التي أفدت منها في موضوع هذا البحث، مؤلفات سعيد يقطين الأخرى مثل: "القراءة والتجربة"، "انفتاح النص الروائي"، "تحليل الخطاب الروائي"، "الأدب والمؤسسة"، "السرديات والتحليل السردي"، "الفكر الأدبي العربي"، إضافة إلى بعض ما كتب

حول السرديات العربية بصفة عامة والتراث السردي بصفة خاصة، مثل كتابي: "السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، و"موسوعة السرد العربي" لعبد الله إبراهيم، وكتاب "السرد العربي القديم –الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل–" لضياء الكعبي، و"العين والإبرة –دراسة في ألف ليلة وليلة–" لعبد الفتاح كيليطو، والمؤلف الجماعي "السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين".

أما الكتب المترجمة فأمثل لها بـ: "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية" لجيرار جينيت، و"مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" لرولان بارت، و"الخطاب الروائي" لميخائيل باختين، و"نظرية التناص" لجراهام آلان، و"مورفولوجيا القصة" لفلاديمير بروب، والمؤلف الجماعي "طرائق تحليل السرد الأدبي"، ومجموعة من الكتب والدراسات التي تخدم الموضوع من قريب أو بعيد.

ولا يسعنى في الأخير سوى أن أشكر الله عز وجل على توفيقه وتيسيره، ثم أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل عبد الملك بومنجل، الذي تحمل معي عناء هذه الدراسة، ومنحني الكثير من وقته الثمين، ووقف إلى جانبي توجيها ونصحا لإتمام هذا العمل، الذي يبقى بدوره مجرد محاولة للقراءة، قراءة منفتحة على مراجعات دائمة، تهدف في النهاية إلى التطوير والإغناء.

ويبقى هذا العمل مجرد اجتهاد بشري يحتمل الخطأ والصواب، فإن وفقت فيه فمن الله وذلك أقصى ما أرجو، وإن جانبت الصواب في بعض الجوانب فالخطأ غير مقصود، وعسى الله يكرمنا بأجر الاجتهاد وإثارة بعض الأسئلة.

الباحثة

مدخل

ماهية التراث السردي

يعد التراث من أبرز القضايا التي استقطبت توجهات الفكر النقدي العربي الحديث والمعاصر، لما يكتسيه من أهمية بالغة في رسم حاضر الأمة ومستقبلها، ولما يكتنفه من لبس وغموض، يعتبر البعد الزمني عاملا أساسيا في تشكلهما، فالتراث يمثل نتاج أمة من العادات والقيم والمعارف والثقافات لفترة زمنية مضت.

وقد قدمت دراسات وأبحاث كثيرة جعلت "التراث" يبرز محورا هاما من محاور الجدل الفكري والنقدي في الثقافة العربية، حيث تباينت الآراء وتعددت زوايا النظر بين مؤيد ومعارض، أو مقدس ومهمش، ومرد ذلك إلى اعتبار التراث رديفا للماضي: "وهذا الماضي اعتبر مرة رديفا للتخلف والانحطاط، ومرة مصدرا للاعتزاز والفخار. وبذلك رأى البعض أن التقدم مشروط بتجاوزه والابتعاد عنه. ورأى البعض الآخر أن التراث هو النموذج الذي علينا أن نحتذيه لنسترجع المكانة التي كانت لنا في الماضي"[1]، ولكل فريق حججه المعلنة والخفية، حتى صار الخوض في هذا الجدال نوعا من المجازفة الفكرية، نظرا للحساسية التي تحيط بالمسألة التراثية.

وبتطور الوعي النقدي العربي، ظهر من نقادنا من تبنى طريقا وسطا، يستأنس فيه بكل من الموروث العربي والمنجزات الحديثة التي أفرزها تطور الفكر الإنساني بصفة عامة، والنقدي بصفة خاصة، وذلك بالاعتماد على آلية التفاعل الإيجابي المفضية إلى الإنتاج النوعي بدل الاستهلاك العقيم، الذي لا يحل الإشكالية المطروحة بقدر ما يؤزمها، فكانت الدعوة إلى إعادة النظر في التراث وفق مقتضيات الواقع ومتطلبات المستقبل.

ويجدر بنا بداية وقبل الخوض في مختلف الأسئلة التي يطرحها التراث، أن نضبط الجهاز المصطلحي والمفاهيمي لهذا الموضوع، بغية تسهيل الولوج إلى قضاياه ومضامينه، ثم محاورتها ومساءلة خباياها المستعصية.

---

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2006.ص 21.

أولا: مفهوم التراث:

-أ/ المدلول اللغوي:

- عند العرب:

يعود أصل كلمة التراث في اللغة العربية إلى مادة (ورث)، (يرث)، (ميراثا)، فهي مرتبطة دلاليا بالميراث والتركة، وما يخلفه الميت لأولاده وأهله، أو بعبارة أخرى ما يخلفه الرجل لورثته، يقول ابن منظور في لسان العرب: "ورث، الوارث صفة من صفات الله -عز وجل- وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله -عز وجل- يرث الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين، أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له، ويقال ورث فلان أباه يرثه وراثة ميراثا، وأورث الرجل ولده مالا إيراثا حسنا، وقيل الوارث والإرث والوراث والإيراث والتراث واحد"[1]. أما لفظة تراث فأصلها "وراث"، حيث قلبت الواو تاء لثقل الضمة على الواو.

ويتضح من خلال الدلالة المعجمية أن لفظ "التراث" ارتبط أساسا بالمفهوم المادي للتركة والميراث، وظل بعيدا عن الدلالات التي أخذها في العصر الحديث.

وبالعودة إلى القرآن الكريم، يتضح أن الكلمة وردت في عدة مواضع، ففي سورة الفجر يقول الله عز وجل: "**وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا** "[2]، وقد قال ابن فارس في معنى هذا اللفظ: "الواو والراء والثاء كلمة واحدة، هي الورث والميراث، أصله الواو، وهو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو سبب[3]، وقوله تعالى في سورة النمل: "**وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ**"[4]، كما وردت في سورة الأحزاب: "**وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَارَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ وَأَرْضًا لَمْ تَطَئُوهَا وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرًا**"[5]،

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (و.ر.ث)، دار صادر، بيروت، مج 2، ص 200.

[2] - القرآن الكريم: سورة الفجر، الآية 19.

[3] - ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة(و ر ث)، دار الفكر، 1979، مج6، ص 105.

[4]- القرآن الكريم: سورة النمل، الآية 16.

[5]- القرآن الكريم: سورة الأحزاب، الآية27.

وفي مجمل المعاني تدل الكلمة على انتقال الممتلكات إلى ورثة معينين عن أهلية واستحقاق.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول أن التراث هو مختلف الآثار المادية والمعنوية التي يخلفها الشخص الراحل بعد موته في شتى المجالات، كالآثار الأدبية والعلمية واللغوية وغيرها، أو كالنسب والجاه والسمعة، وغير بعيد عن هذا المعنى وردت الكلمة في بيتين من الشعر للشريف الرضي:[1]

طلبوا التراث فلم يروا من بعده إلا علا وفضائلا وجلالا

هيهات فاتهم تراث مُخاطـر حفظ الثناء وضيع الأموالا

حيث يرثي الشاعر في هذه الأبيات "الصاحب بن عبَاد"، ويعتب على حكام عصره بسبب ما فعلوه من نهب وسلب لتركته ومخلفاته. والحق، أن مصطلح التراث ملتبس ومتشعب، وثمة اجتهادات كثيرة حوله.

- عند الغرب:

يجد الباحث في المعاجم والقواميس الأجنبية أن كلمة التراث تقابل (Patrimoine) في اللغة الفرنسية، و(Patrimony) في الإنجليزية، ودلالتها لا تختلف كثيرا عن الدلالة التي أخذها المصطلح في اللغة العربية أي التركة والإرث، حيث يرجع أصلها إلى المصطلح اللاتيني(patrimoinùm)، الذي يعني الإرث الذي يخلفه الأبوان لأبنائهما أي "الإرث الأبوي"، كما تورد القواميس الفرنسية* مصطلح (L'heritage) بمعنى "التراث الروحي"، المتكون من المعتقدات والعادات الخاصة بأمة ما.[3]

ب/ المفهوم الاصطلاحي:

---

[1]–الشريف الرضي: ديوان الشريف الرضي، ترجمة وتحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج2، ص187.

* Paul Robert, le petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Pari : Société du nouveau littre, 1970

[3]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص 23.

- التراث العربي:

يمثل كل ماهو ممتد فينا من ثقافات وإيديولوجيات ومعارف وعلوم، وآثار مادية أو معنوية خلفها أجدادنا وأسلافنا العرب على امتداد فترات زمنية ماضية، وقد تناقلها السلف جيلا عن جيل، ولكل جيل خصوصيته في التفاعل مع هذه المخلفات.

ويختلف الباحثون في تحديد الفترة الزمنية التي يمكن اعتمادها مرجعا واضحا للحديث عن التراث العربي، فهناك من يعتمد عصور الازدهار والرقي والتطور الذي بلغته الحضارة العربية الإسلامية، ويعتبرها التربة الخصبة التي أنتجت لنا هذا الموروث الزاخر، وهناك من يعتبر التراث العربي هو ما كان قبل الحملة الفرنسية 1798.

ويذهب البعض إلى أبعد من ذلك، حين يزيح هالة الزمن عن مفهوم التراث، حيث يعد الماضي القريب الذي يخلف أثرا في نفوس الجماعة تراثا أيضا، ما دام أنه يتقمص دور الفاعل أو الممهد للفعل، ذلك ما يعبر عنه الجابري في قوله: "فليس التراث هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد وحسب، بل هو أيضا ما ينتمي إلى الماضي القريب"[1]، ومادام التراث متعلقا بالماضي–قريبا أو بعيدا– فيمكن الاتفاق على أنه نتاج ماضي الأمة العربية بكل ما يزخر به من قيم حضارية، بصرف النظر عن الفترة الزمنية التي تؤطره.

وهناك من الباحثين العرب من يرى أن الزمان ليس ماضيا أو حاضرا فقط، فهناك "الزمان الممتد والمستمر والمنقطع، وبين الماضي والحاضر اتصالات وتداخلات وتفاعلات، فكيف يمكن أن نقيم المسافات والحواجز بين الأزمنة؟ فأين يبتدئ الحاضر؟ وأين ينتهي الماضي؟"[2]، ويزداد السؤال عمقا وغموضا إذا أسقطنا هذا الطرح على صعيد التراث: "هل التراث الذي ندرس باعتباره ماضيا انقطع في الماضي، أم أنه ما يزال ممتدا في الحاضر؟ ما هي أشكال هذا الانقطاع أو أنماط هذا الامتداد؟"[3]، أسئلة كثيرة تفرض نفسها بإلحاح

---

[1]– المرجع السابق، ص 45.

[2]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 25.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

علينا ونحن نقارب مسألة التراث، لتجسد بوضوح مشكلة الزمان ومشكلة الوعي به في تصوراتنا وممارساتنا.

ولم يقتصر الخلاف على–الزمن المرجع– فحسب، بل تعداه إلى التأويل الإيديولوجي للمصطلح، فهناك من يعتبره الثقافة الرسمية المدونة، كما يعرفه لنا عبد السلام هارون في قوله: "التراث هو تلك الآثار المكتوبة، الموروثة، التي حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة فوصلت إلينا. وليس هناك حدود معينة لتاريخ أي تراث كان، فكل ما خلفه المؤلف بعد حياته من إنتاج يعد تراثا فكريا. ولقد أصبح شعر شوقي وحافظ، وحديث عيسى بن هشام، وآثار العقاد والمازني تراثا له حرمته التاريخية، وله مقداره الأثري".[1]

وظل هذا المفهوم الذي يربط التراث العربي بما هو "مكتوب" أو "مدون" مهيمنا فترة طويلة من الزمن، مما أدى إلى إقصاء وإلغاء جزء هائل من هذا التراث غير المدون، وما أعظمه وأجزله في الحضارة العربية، وهذا ما أثار من الإشكاليات ما لا حصر له، لكون هذه الحضارة اعتمدت لعصور طويلة على الثقافية الشفاهية.

وتتعدد الرؤى تعدد وتنوع التراث في حد ذاته، فنجد هناك من يحصره في القرآن الكريم والسنة الشريفة، كما في قول أحمد العلوي الذي يعتبر التراث: "القرآن وكلام محمد صلى الله عليه وسلم لا غير".[2]

كما برز من المفكرين العرب من وسع دائرة التراث لتشمل مختلف المرويات الشفوية، بالإضافة إلى منظومة القيم والعادات والتقاليد والفنون، متجاوزا بذلك حاجز الكتابة التي غالبا ما تعبر عن الثقافة الرسمية، إلى ثقافة أخرى يمكن وصفها بالشعبية أو غير الرسمية، وفي هذا الصدد يقدم الجابري تعريفا آخر للتراث،إذ يقول: "الموروث الثقافي والفكري والديني

---

[1]– عبد السلام محمد هارون: قطوف أدبية، دراسات نقدية في التراث العربي حول تحقيق التراث، مكتبة السنة، القاهرة، ط1 ، 1988، ص 29.

[2]– أحمد العلوي: مناقشة مقال عابد الجابري حول التراث ومشكل المنهج، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986، ص 97.

والأدبي والفني"[1]. ولعل هذا التعريف يقرب بشكل أكبر "المسألة التراثية" من المفهوم الذي تمثلته في الخطاب العربي المعاصر.

أما عن علاقة العربي بتراثه فهي علاقة تماه وانسجام شديدين، بحيث لا يمكن فيها الفصل بين الماضي والحاضر، أو بين التراث والعصر، بل إنه من الصعوبة بمكان فهم الذات العربية المعاصرة دون وصلها بمختلف الوشائج التراثية، فالتراث العربي –على خلاف التراث الغربي– يمثل علاقة وحدة عضوية مع الإنسان العربي، لا يمكن فيها إحداث أي نوع من القطيعة، لأن بتر عضو يؤدي إلى اختلال النظام العام للجسد بأكمله، كما لا يمكن فهم فكر وإيديولوجيات العقل العربي المعاصر دون العودة إلى مرجعياته المعرفية، المتمثلة في المخزون التراثي المختزل في اللاشعور لدى هذا العربي، وعى ذلك أم لم يعه، ذلك ما يعبر عنه سعيد يقطين في قوله: "إن التراث الذي وصل إلينا ما يزال يمتد فينا، وما نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعينا ذلك أم لم نعه، ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته نظريا أو شعوريا، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان ومتمركزة في المخيلة".[2]

ومهما تعددت الآراء وتباينت وجهات النظر فإن التراث العربي يبقى بشقيه المادي والمعنوي، والرسمي والشعبي، والمكتوب والشفوي، هو ما يحدد للأمة العربية تميزها ويرسم لها هويتها.

–التراث الغربي:

لقد أشرنا سابقا إلى أن المقابلات التي تقدمها المعاجم الأجنبية لمصطلح "التراث"، تفتقر إلى الشحنات الوجدانية والزخم المعرفي اللذين يحملهما المصطلح ذاته في الخطاب العربي المعاصر.

---

[1]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 23.

[2]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 125.

وتعد كلمة (Cultural Patrimony)، التي تعني "الإرث الثقافي" هي الأقرب والأنسب للدلالة المقصودة، على اعتبار أنها توحي بجملة من العادات والمعتقدات الخاصة بحضارة ما.

إن هذا الإرث الثقافي يطرح إشكاليات جمة في الثقافة الغربية، لعل أبرزها ما يحدد طبيعة العلاقة بين الإنسان الغربي وتراثه، فإذا كان العربي يعيش حالة من التماهي والانسجام والعضوية مع تراثه، حيث يتم الاستدعاء والاستحضار لهذا التراث باستمرار، فإن الغربي يقف على مسافة بينه وبين تراثه، ويتضح جليا أن هذه المسافة تشكلت نتيجة الفصل بين التاريخي والثقافي وبين الإنساني والمعرفي في هذا التراث، فالعقل الغربي حتى وإن كان يعيش فعلا تواصليا مع تراثه، فهو تواصل ثقافي إنساني بالدرجة الأولى، وبعيون ناقدة محللة لا منبهرة، ولعل إطلالة سريعة على ما في العصور الوسطى كفيل بأن يفسر هذا الموقف. إن استحضار هذه العصور ومحاولة تمثلها في الفترة الراهنة يعد هدما صارخا لكل المنجزات التي حققها العقل الغربي منذ بداية النهضة الأوروبية.

بناء على ذلك، يصبح النموذج الأمثل والأسوة المحتذاة للإنسان الغربي هو الفترة الراهنة، بما حققته من مكتسبات علمية وحضارية، أما ما قبل عصر النهضة (قبل القرن السادس عشر)، فهو تراث جامد، لا يصبو إليه الفرد الغربي ولا يطمح إلى إحيائه أو تمثله أو التماهي فيه، "لذلك فهو يزوره، ومن خلاله يزور ماضيه لكن لا يقيم فيه، فعلى الماضي أن يخدم الحاضر، لا على الحاضر أن يسكب في قوالب الماضي".[1]

فالماضي لا يمثل الزمن الذهبي للعقل الغربي كما هو الحال بالأنموذج العربي، لذلك فهو خزان ينتقي منه فقط ما يخدم به حاضره وتطلعاته المستقبلية، وفق أسس نقدية مجردة.

[1]– فريدريك معتوق: إشكالية التراث، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2007، ع 429، سنة 35، ص 19.

ثانيا: التراث السردي العربي:

أ/أزمة المصطلح والمفهوم:

تعد مسألة عدم الاتفاق على ضبط المصطلحات النقدية وفق معايير محددة من أخطر القضايا الثقافية في الفكر العربي المعاصر، حيث تصبح الإيديولوجيات الفردية والمشارب الخاصة هي المتحكمة بالدرجة الأولى في صياغة منظومة مصطلحية، غالبا ما تكون بالغة التشعب والتداخل، وأحيانا التضارب والتناقض.

ذلك أن الغموض واللبس الذي واجهنا في ضبط مفهوم "التراث" يرافقنا مع مصطلح "التراث السردي"، وغيره من المصطلحات التي تمت بصلة للموضوع على غرار: القصة، الخطاب، الحكاية وغيرها، لذا ارتأينا أن نقتصر على الكلمات المفتاحية للموضوع الذي نحن بصدد دراسته، تمثيلا لوضعيه المصطلح السردي في نقدنا العربي، ونعني بهما مصطلحي "السرد" و"التراث السردي".

- السرد:

هو الذي يهتم بشؤون الحكي وكل ما يمت إليه بصلة كالراوي والمروي له والتقنيات السردية، وقد اقترن وجوده بوجود الإنسان في كل الأزمنة والأمكنة، لذا فهو قديم قدم نشأة الإنسان ومستمر ومتواصل ومتطور، استمرار وتواصل وتطور الحياة البشرية، ويمتد مفهومه ليشمل مختلف المجالات والخطابات، فهو يحضر في اللغة المكتوبة كما يحضر في اللغة الشفاهية، وبتعبير آخر هو موجود في كل ما يقرؤه الإنسان أو يسمعه أو يشاهده أو يحكيه، ذلك ما يعبر عنه رولان بارت في قوله: "ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد وإنها لحاضرة في الأسطورة والخرافة، وحكايا الحيوان والحكاية والقصة القصيرة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والمأساة والكوميديا والمسرح الإيمائي والصورة الملونة(...)، وإن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال

غير المتناهية تقريبا في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه"[1].

وأمام هذا الكم من السرود المتنوعة وطرق الحكي المختلفة، سعى الباحثون إلى إرساء قواعد وأسس تؤطر مختلف هذه الإنجازات، وكانت البداية مع الشكلاني الروسي فلاديمير بروب في دراسته "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"، التي حاول فيها وضع قواعد عامة يمكن أن تستخدم في تحليل جميع أنواع الأشكال السردية.

وقد تلقى النقد العربي هذه المنجزات عبر أطوار مختلفة، بداية بالتقليد والانبهار والإسقاطات المباشرة على النص العربي، وصولا إلى القراءة التأملية الناقدة، التي تهدف إلى التأصيل والإبداع.

وخلال هذه المسيرة برزت بشكل جلي أزمة المصطلح، وإذا أخذنا على سبيل المثال لا الحصر مصطلح "Narratologie"، وهو المصطلح الذي اقترحه تودوروف سنة 1969[2]، سنجد الكم الهائل من الاستعمالات التي وظف فيها هذا المصطلح في الدراسات العربية، فقد تأرجح بين "السردية" و"الكتابية" و"الساردية و"السردولوجية" و"علم السرد" وغيرها، وأمام هذا الحشد من المصطلحات سنكتفي بالإشارة السريعة لأصحابها والمراجع التي تحيل إليها.

يوظف عبد الملك مرتاض مصطلحين مختلفين للدلالة على معنى واحد، فهو يستعمل مصطلح "علم السرد" في كتابه: "تحليل الخطاب السردي"[3]، كما يستعمل "السردانية" في كتاب: "نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"[4]، أما محمد الناصر العجيمي فيستعمل في

---

[1]– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص 25-26.

[2]– يوسف وغليسي: السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، ع1، جانفي 2000، ص 17.

[3]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ص 189.

[4]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد– ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998ص 130.

مؤلفه: "في الخطاب السردي" مصطلح "السردية"[1]، وهو المصطلح نفسه الذي يوظفه لطيف زيتوني[2]، أما المرزوقي وجميل شاكر فيوظفان "نظرية القصة"[3].

ويستعمل عبد السلام المسدي مصطلح "المسردية"[4]، الذي يعلق عنه يوسف وغليسي بقوله: "الأغرب أن يكون صاحبه عبد السلام المسدي، لأنه مصدر صناعي مشتق من مصطلح (المسرد) الذي يفهمه المسدي جيدا، وقد ألفنا أن نجعله مقابلا للمصطلح الأجنبي (Glossaire)، الذي ينتمي إلى عالم المعجمية، ولا صلة له بالدراسة السردية"[5].

ويذهب يوسف وغليسي إلى الحديث عن مزاوجة كثير من الدارسين العرب بين مصطلحي (سرديات–سردية)، المقابل للثنائية الغربية (Narratologie-narrativité)، وتوظيفهما معا في الدراسة الواحدة، دون مراعاة للحساسيات المنهجية بين مختلف هذه الاتجاهات (سرديات بنيوية/ سيميائيات سردية) في أصولها الغربية، حيث يستحيل الجمع بينهما، ويمثل وغليسي لذلك بالدراسة التي قدمها عبد الحميد بورايو في كتابه: "البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي"، حيث يستعمل بورايو مصطلح تودوروف (Narratologie)، في حين يطبق منهج غريماس في تحليلاته.[6]

أما سعيد يقطين فيستعمل في جل كتاباته مصطلح "السرديات"، الذي يعتبره من أصح الترجمات وأقربها إلى المعنى الذي قصده تودوروف أول ما وضع المصطلح الذي نحن

---

[1]– محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993 ، ص11.

[2]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1 ، 2002، ص 107.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 231–232.

[4]– عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات مع مقدمة علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984 ، ص201.

[5]– ينظر: يوسف وغليسي: السردية والسرديات، ص 12.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بصدد الحديث عنه، يقول يقطين: "إن السرديات هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي"[1].

- التراث السردي العربي:

مفهوم حيوي ومتطور باستمرار تطور الوعي النقدي العربي، ذلك ما يتضح جليا إذا قمنا بعملية رصد سريعة لمختلف الدلالات والمفاهيم التي أخذها هذا المصطلح.

تشير الناقدة ضياء الكعبي إلى بعض الاستعمالات التي أخذها هذا المصطلح في الدراسات العربية الحديثة:[2]

فبداية لم يتجاوز مفهوم التراث أو الموروث السردي عند "محمد ذياب" مجرد التسلية والأساليب الإنشائية، دون التركيز على اللفتات الإبداعية التي يمكن أن يحملها. أما "جرجى" زيدان فيصنفه صنفين رئيسيين، القصة الموضوعة، والقصة المنقولة، فالأولى تتمثل في القصص العربية الشهيرة مثل قصة عنترة، وقصة بكر وتغلب وغيرها، أما الثانية فهي ما نقله العرب من القصص عن الثقافات الأولى مثل الفرس والهند. ويتوقف "الرافعي" عند العصر العباسي، متناولا القص بشقيه السياسي والديني.

ويشير "حسن توفيق العدل" إلى ارتباط التراث السردي بالخطاب التعليمي، ممثلا لذلك بفن الخطب والرسائل والأمثال والقصص القرآني. كما اعتبر "العقاد" رسالة الغفران كتاب أدب وتاريخ، وعكف على دراسة فن "المقامة" معتبرا إياها شكلا أدبيا متميزا، وله القدرة على استيعاب مختلف الموضوعات المعاصرة التي قد تعبر عنها القصة والقصيدة والمقالة.

أما "طه حسين" فقد تتبع المراحل المختلفة التي مر بها النثر العربي القديم، مشككا أول الأمر في أصل النشأة، ومدافعا آخره عن أصالته من خلال مناقشة آراء المستشرقين التي تدعي تأثر النثر العربي القديم بالثقافتين الفارسية واليونانية.

---

[1] – سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص22.

[2]– ينظر: ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2005، ص: من 459-465.

ويحصر محمد رجب النجار الموروث السردي في عشرة أنواع [1]، هي:

1. قصص الحيوان العربية.
2. السير والملاحم الشعبية العربية.
3. القصص الشعبي العربي الديني، الأنبيائي والأوليائي.
4. القصص العاطفي في التراث العربي.
5. القصص الفكاهي في التراث العربي.
6. الحكاية الخرافية.
7. الحكاية الشعبية في أشكالها الفرعية التراثية.
8. ألف ليلة وليلة والسوسيو سرديات العربية.
9. فن المقامات القصصية.
10. فن الرسائل القصصية.

وقد جاءت هذه الدراسة في جزأين كبيرين، انفرد كل جزء منها بدراسة بعض الأنماط السردية في التراث العربي، فقد تضمن الجزء الأول الأقسام الخمسة الأولى، أما الجزء الثاني فتضمن الأقسام الخمسة المتبقية.

يقترح سعيد يقطين مفهوم "السرد العربي"، ويجعله مفهوما جامعا للعديد من المسميات السردية مثل: الأدب القصصي، النثر الفني، الحكايات العربية، الملحمة وغيرها، معتبرا إياه أكثر دقة وشمولية، لكونه يسعى إلى رصد الظاهرة السردية التراثية في كلياتها، كما يسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها، وهو يرى أن هذا المفهوم الجامع من شأنه أن يؤدي إلى فهم الظاهرة بشكل أفضل، على عكس المفاهيم القديمة التي تضيق من آفاق البحث العلمي بسبب محدودية دلالاتها من جهة وتكرارها من جهة أخرى.

---

[1] – محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي–مقارنة سوسيو سردية–، ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1995، ص 11.

كما يدعو يقطين إلى إعادة النظر في طريقة تناول هذا المفهوم الجديد، بغية تحقيق المقاصد المرجوة من وراء العودة لهذا السرد العربي، إذ يقول: "إننا باعتبارنا (السرد العربي) مفهوما جديدا، نريد أن ننظر إليه كذلك بصفته موضوعا جديدا، ولا يمكن أن نشتغل به إلا بتصور جديد، ولمقاصد جديدة. إنه وهذه من بين إحدى سماته ومميزاته، بقدر ما يدفعنا دفعا إلى الماضي والتاريخ، لإعادة النظر فيهما من منظور جديد ومغاير، يجعلنا ننفتح على العصر، وعلى حاضرنا"[1]، وتصبح هذه المراجعة الفكرية والمنهجية ضرورية إذا تبين – حسب رأي يقطين– أن العديد من الإبداعات العربية الحديثة تعود إلى هذا التراث، لتتفاعل معه بشتى أشكال التفاعل، محاورة ومحاكاة حينا، ومعارضة في بعض الأحيان.

بناء على سبق، تكشف لنا هذه المحاولات عن الزخم الهائل في الأشكال السردية التي حظي بها التراث في الثقافة العربية، وهو الأمر الذي بقي مجهولا أو مغيبا لعقود من الزمن، حيث ظلت المقاربات التي قدمت حوله محدودة سواء من ناحية الدرس والتحليل أو من ناحية التدوين والتصنيف، فالدرس العربي –قديمه وحديثه– لم يُعن بالتراث السردي بالشكل المطلوب، متحججا في ذلك بعدم التدوين تارة وبكونه أدب العامة تارة أخرى.

واستمر الأمر على هذه الحال عقودا طويلة، قبل أن يلتفت الباحثون والدارسون لهذا التراث النثري المتنوع، بالدعوة إلى تجديد الوعي النقدي العربي اتجاهه، بغية استنطاق المضامين واستثمار المنجزات بما يوافق زمن القراءة الراهن، بعيدا عن التمثل الكلي للحضارة الغربية.

ب/التراث السردي العربي بين التقديس والتهميش:

تعد قراءة التراث السردي من أهم المواضيع والقضايا التي شغلت فكر الناقد العربي المعاصر، وتتبع هذه الأهمية من الدور البارز الذي يلعبه هذا التراث في بلورة هوية حاضر ومستقبل الثقافة العربية، والتي هي في جوهرها امتداد للماضي على أصعدة ومستويات

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 71.

مختلفة، فكرية وثقافية، ودينية، وعقائدية وغيرها، امتدادا تستدعيه الحاجة المعرفية التي تسعى إلى استشراف الرؤى والأفاق المستقبلية.

ومن الأسئلة الجوهرية التي واجهت الباحثين في المسالة التراثية، سؤال عن كيفية التعامل مع التراث السردي العربي، وكيفية قراءته، وهو السؤال الذي يتطلب لا محالة تحديد موقف وتقديم اقتراحات، ذلك ما يفرضه الحضور القوي لهذا التراث في الفترة الراهنة، وإسهامه الفاعل في رسم الملامح الثقافية للعصر، وكأنه جزء لا يتجزأ من الحاضر، أو كأن أفراد الجماعة لا يزالون يعيشون في حقبه الماضية.

ونشير بداية إلى أن ثمة عدة رؤى وقراءات متباينة ومختلفة للتراث السردي العربي، وصلت في بعض الأحيان إلى حد التناقض الصارخ على العديد من المستويات، نظرا لتعدد زوايا النظر واختلاف المقاصد والغايات بين الباحثين والدارسين لهذا التراث، وقد أفضت عملية البحث والتنقيب إلى رصد ثلاثة أنواع أساسية من القراءات:

أولها القراءة التقديسية أو التمجيدية: وتمثل هذه القراءة الرؤية التقليدية المحافظة التي تدعو إلى إحياء التراث السردي العربي وبعثه من جديد، معتبرة إياه "النموذج المحتذى" للإنتاج والإبداع، كما تبالغ هذه القراءة في الاحتماء بهذا التراث، رافعة إياه إلى مرتبة النزاهة والعصمة. إن التراث وفق هذه الرؤية يتحول إلى "ملكية خاصة"، يسعى كل فريق أو جماعة إلى إثبات أهليته وأحقيته وأسبقيته في هذا الميراث، الذي لا يمكن لأحد من الأحياء أن يدعي أنه هو من خلفه "وبما أن هذا الإنتاج بهذه الصفة، يذهب كل بحسب اعتقاده، وموقفه، إلى اعتبار جزء منه ملكية له وحكرا عليه. فيحيطه بهالة من القدسية والمهابة، كي لا يسمح لأي كان الاقتراب منه أو زعم أنه الأولى به من سواه"[1]، وتبعا لذلك يغدو التراث عاملا من عوامل التمايز والصراع بين الأبناء.

[1]-سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص31.

لعل أكثر ما تؤاخذ عليه الرؤية السابقة، هو أنها تبقى غافلة عن معطيات اللحظة الراهنة وما تفرضه من تحديات وإشكاليات فكرية وثقافية وغيرها، ناسية أو متناسية بأن هذا التراث يبقى في النهاية جهد بشري، يعد الزلل والخطأ فيه واردين بشكل كبير.

إن هذه الرؤية غالبا ما تنطلق من القراءة اللغوية للنصوص السردية وفق منهج وصفي يكتفي بإبراز تفوق السابق على اللاحق، والتأثيرات التي تفرضها النصوص القديمة على النصوص الجديدة، بعيدا عن استنطاق الأنساق المعرفية والثقافية لهذه الأشكال التراثية.

ويعد هذا الغرق في الماضي والغياب الكلي عن الواقع، أمر لا يخلو من تطرف، لأنه سيؤدي إلى تضييع قضايا بالغة الأهمية عن اللحظة الراهنة، واستهلاك طاقات رهيبة من أجل الحفاظ على اجتهادات ومنجزات –مهما عظمت قيمتها– فهي قابلة للتعديل والتطوير باستمرار، كما أن "سلطة النموذج" من شأنها أن تعرقل الاجتهاد وتجمد الإبداع.

وثاني هذه القراءات هي القراءة المعارضة أو التهميشية أو التغريبية: وهي التي ظل أصحابها ينظرون إلى التراث عموما نظرة استعلاء، بحجة أنه يمثل الثقافة الشعبية وأنه خاص بعامة الناس، أو أنه ماض انقضى، وبالتالي لا طائل من استحضاره واستنهاضه، فكان أصحابه "يرددون ليل نهار، أنه لابد لنا إن أردنا الوثوب من رقدتنا والخروج عن خيبتنا، من القطيعة المعرفية مع التراث، ودفن الماضي بكل ما فيه إلى الأبد، لنبدأ من واقعنا وحاضرنا"[1]، وبهذا التصور تم صرف النظر عن جواهر ثمينة، وذخائر قيمة زخر بها هذا التراث، كان الأولى استثمارها والانتفاع بها.

وبتسليطنا الضوء على "التراث السردي" على وجه التحديد، نجد إضافة إلى ما ذكرناه آنفا، أن الاعتقاد السائد الذي عمر دهرا طويلا، والذي مفاده أن "الشعر ديوان العرب"، قد أثر أيما تأثير في الفكر العربي عموما، وفي توجهاته واهتماماته، حيث أصبح ينظر إلى النثر على أنه جنس دخيل، زهد في دراسته الكثير من الباحثين العرب –لاسيما القدامى

[1] – منير جمعة: تراث معاني القرآن في العربية، الجزء الثاني، دراسة صوتية، بلنسية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 7.

منهم– ولم يقتصر الأمر على القدماء فقط، بل امتد إلى العصر الحديث، حيث ظل سلطان الشعر مسيطرا على الأذهان والأبحاث، وكان أغلب ما قدم من دراسات يدور في فلك الموروث الشعري.

واستمرت إشكاليات التراث السردي قائمة، حتى في المرحلة اللاحقة التي بدأ يفرض فيها حضورا قويا ويسير جنبا إلى جنب مع الشعر، لكن هذه المرة مع منهجيات قراءته، وآليات مقاربته، فقد كانت أغلب القراءات تنطلق من مفاهيم غربية خالصة دون الالتفات إلى الخصوصية المعرفية والإيديولوجية لهذه المفاهيم، ومدى تواؤمها مع المواضيع التراثية.

إن الخضوع لسلطة النظرية أو المنهج يعد في أغلب الأحيان تكبيل للحرية الفكرية، مما يؤدي إلى إغفال وإسقاط الكثير من الأمور التي لا تتناسب ومسلمات هذه النظريات والمناهج، والتي قد تكون عناصر أساسية في بناء منظومة تراثية متكاملة.

كما أن تطويع المادة التراثية لكي تعبر أو تمثل منهجا أو نظرية ما، أمر بالغ الخطورة، لأنه يصرف النظر عن الإشكالية الحقيقية التي تتمثل في استكشاف كنه هذا التراث واستلهامه، إلى السعي الحثيث من أجل إثبات صحة المنطلقات النظرية، الأمر الذي من شأنه أن ينعكس سلبا على التاريخ والأصالة بل على الذات العربية بأكملها.

أما **القراءة الثالثة التي نتوقف عندها فهي القراءة النقدية التفاعلية:** وهي تمثل موقفا وسطا بين القراءتين، حيث ترى أن "الحاجة الملحة تتمثل في استقراء هذا التراث بشكل دقيق، واستنباط ما يمكن أن يكون إضافة إلى الجهود النقدية العالمية، لا البحث عن المناهج النقدية في الفكر النقدي العربي"[1]، لأن ذلك من شأنه أن يضيع رونق وجمال هذا التراث، ويمكن اعتبار هذه القراءة نتاج تطور حركة الوعي النقدي العربي المعاصر، وهي تنظر إلى التراث السردي على أنه تراث حي لكونه ما زال ممتدا في وجدان وحاضر الأفراد،

[1]– ينظر: محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات ضفاف، الرباط، ط1،2013، ص 14.

وتدعو إلى إعادة قراءته بوعي جديد، عن طريق محاورة مضامينه المغيبة ومساءلة أنساقه المعرفية والثقافية، مستعينة في ذلك بمختلف ما وصلت إليه المعرفة الإنسانية من مناهج وخبرات، ذلك ما يعبر عنه أحد الباحثين في قوله: "الحديث عن القديم يمكن من رؤية العصر فيه، وكلما أوغل الباحث في القديم وفك رموزه وحل طلاسمه أمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات في القديم إلى الأبد، وإبراز مواطن القوة والأصالة لتأسيس نظرتنا المعاصرة، ولما كان التراث يشير إلى الماضي والتجديد يشير إلى الحاضر، فإن قضية التراث والتجديد هي قضية التجانس في الزمان، وربط الماضي بالحاضر وإيجاد وحدة التاريخ".[1]

وقد رافق هذه الأصوات الداعية إلى مد جسور التواصل الحضاري والتاريخي بين الماضي والحاضر، أصوات أخرى دعت إلى ضرورة دراسة هذا التراث السردي دراسة شاملة متكاملة بعيدا عن التجزيء والاختزال والانتقاء، ودون هذه النظرة الشاملة التكاملية سيظل التعامل مع التراث قاصرا فهما واستيعابا، مادام التهميش والتغييب يطبع العلاقة مع جزء هام منه، وكلما تم استدعاء ذلك المغيب والمهمش كلما أتيحت إمكانات تجديد الرؤية والوعي بالتراث وتطوير أدوات التعامل معه. وهذا هو المطلوب لمواجهة التحديات الحضارية للمرحلة الراهنة.[2]

وجماع القول أنه من أجل بلوغ وتحقيق قراءة صحيحة واعية للتراث، لابد من تكثيف وتعميق الالتفات إلى التراث السردي عن طريق الانفتاح على مختلف المنهجيات المعاصرة التي أفرزتها المعرفة الإنسانية –لاسيما في مجال النقد والأدب– دون إلغاء أو تجاوز الخصوصيات المعرفية والثقافية للحضارة العربية، وذلك ضمانا للتطور والاستمرارية، وانتقالا من وضعية التكرار والاجترار إلى الإبداع والابتكار، ومن السكون والجمود إلى الاجتهاد والتحليل.

---

[1]– حسن حنفي: التراث والتجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة و النشر، لبنان ص 17.

[2]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 42.

الفصل الأول

تلقي التراث السردي في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر

المبحث الأول: التراث السردي في الأصول الغربية:

تعد النظرية السردية الحديثة وليدة دراسات عديدة سبقت ظهورها وتطورها، قبل أن تتبلور في الصورة التي أخذتها في الفترة المعاصرة، وإن تتبع المسار التاريخي لهذه النظرية كفيل بدعم هذا التصور، لاسيما إذا توقفنا عند جهود الشكلانيين الروس، التي تمثل مرحلة فارقة في تاريخ الدراسات السردية، منذ دعوتهم الأولى إلى الاهتمام بأدبية النص الأدبي، ويعد رائدهم فلاديمير بروب ممهد ومعبد الطريق للدراسات الحديثة، من خلال دراسته حول الحكاية الشعبية الروسية.

ويذهب بعض النقاد إلى اعتبار أن كل من أتى بعد الشكلانيين الروس قد سار على خطاهم، وأن جل ما قدم بعدهم من أبحاث ما هو إلا تطوير وتوسيع لأفكارهم، ذلك ما يتجلى مع أعلام النظرية السردية المحدثين أمثال: "رولان بارت" و"تودوروف" و"جيرار جينيت" و"غريماس" وغيرهم، حيث استفادوا جميعا من أبحاث "بروب" وتحليلاته، لاسيما غريماس في مجال السيميائيات السردية، وإن كانت الدراسات الحديثة قد ابتعدت عن الأساطير والخرافات إلى الاشتغال على نصوص أكثر تطورا مثل القصة والرواية، لكن بالعودة إلى مرجعياتهم المعرفية يتضح أنهم يستلهمون بشكل أو بآخر إسهامات الشكلانيين الروس، وإن كانوا يوسعون ويطورون فيها حسب مقتضيات العصر الذي يوجد فيه النص الأدبي.

1– فلاديمير بروب (Vladimir propp):

يعد كتاب "مورفولوجيا الحكاية"[(1)] الصادر سنة 1928 لصاحبه فلاديمير بروب، من أهم ما ألف حول السرديات الكلاسيكية، وكان يطمح من خلاله إلى تحديد وحدة قياس ثابتة تسمح بمقارنة مختلف السرود وتصنيفها، بغية الوصول إلى عزل الظواهر الثابتة عن

(1)– Vladimir propp: Morphologie du conte, Edition du seuil, 1965, 1970, Paris

الظواهر الطارئة المتحولة، ثم اختبارها وتحليلها بطريقة استقرائية موضوعية وعرضها بعد ذلك.

وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة الانجليزية سنة 1958، وفي سنة 1960 خصص له "كلود ليفي ستراوس" (Claude Lévi-Strauss) مقالا تحت عنوان (البنية والشكل)، وترجم إلى الفرنسية سنة 1970، وله في اللغة العربية عدة ترجمات، أهمها: ترجمة إبراهيم الخطيب سنة 1986، وترجمة أبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر سنة 1989.

يقدم بروب أربع تصورات للوصول إلى استخراج مجموعة من القواعد والقوانين العامة المتحكمة في بنية الخرافة، وهي قابلة لأن تشتغل كنموذج عام[1]:

1.1. التصور الأول:

"إن الأحداث الثابتة والدائمة هي وظائف الشخصيات مهما كانت تلك الشخصيات والطريقة التي تؤدى بها تلك الوظائف. إن الوظائف هي العناصر المكونة للخرافة"[2]، يسعى بروب من خلال هذا التصور إلى التأكيد على أولوية الوظائف على الفواعل أو الشخصيات، فالوظائف تحافظ على ثباتها وتماثلها مهما تغيرت الظروف المحيطة بها، وهي العامل الأساسي في خلق الشخصيات، التي هي مجرد أداة لتحقيق الوظائف، ومن ثم فلا تهم الشخصية المتمثلة لها، ويمكن تعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل، وهذا ما يؤكده أكثر تعريف بروب للوظيفة، فوحدة القياس التي تحدثنا عنها سابقا هي الوظيفة، أي الفعل الذي تقدم به شخصية من شخصيات الحكاية والذي يحدد من زاوية المعنى الذي يكتسب في مسار الحبكة.

(1) – زهيرة بارش: الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010، ص 13.

(2) – Vladimir propp: Morphologie du conte, p31

2.1. التصور الثاني:

"إن عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدود"[1]، وهو لا يتجاوز واحدا وثلاثين وظيفة في كل الحكايات الشعبية، وبالمقابل نجد التنوع والتباين يمس العناصر الأخرى المتغيرة (الشخصيات،الوسائل، الصفات)، غير أن مبدأ المحدودية هذا لا يستوجب تحقيقا كاملا لهذا العدد من الوظائف داخل كل حكاية.

3.1. التصور الثالث:

"إن تتابع الوظائف متطابق في جميع الحكايات المدروسة"[2]، أي أنها تسير وفق نمط ثابت في كل الحكايات، فحتى وإن كانت هذه الوظائف لا تتحقق باستمرار وبنفس العدد في كل الحكايات، فإن هذا لا يغير من النظام العام الذي يتحكم في تسلسلها، كما أن غياب بعض الوظائف لا يغير بالضرورة من وضعية الوظائف الأخرى.

وتجدر الإشارة، إلى أن هذا النظام التتابعي للوظائف لا يلغي فيه بعضها بعضا، وإنما يخضعها لعملية تصنيف تجعل منها قصة واحدة متواصلة.

4.1. التصور الرابع:

"جميع الحكايات العجيبة تنتمي- من حيث بنيتها- إلى نمط واحد"[3]، أي إلى نفس النوع من حيث البنية، وكأن القارئ أمام حكاية واحدة ببنية واحدة، ويمكن أن يفهم هذا التشابه بين الحكايات على أن هناك مجموعة من الظواهر النصية التي لا يمكن أن تفسر إلا من خلال ربط بعضها ببعض، هذا الربط يكشف لنا عن بنية شكلية موحدة، تقع في أساس تشكل كل الحكايات.

---

(1)- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2)- المرجع نفسه، ص32.

(3)- المرجع نفسه، ص 33.

غير أن هذه الأهمية الكبيرة التي حظيت بها الوظائف لدى بروب، لم تمنعه من التطرق إلى عناصر أخرى ربما لا تملك نفس أهمية الوظائف، إلا أنها تدخل كعناصر أساسية في تشكيل البناء الحكائي في مجمله.

فبعد تحديده للوظائف، ينتقل بروب إلى ما يسميه بـ "دوائر الفعل"، أو "الحدث"، ويقصد بها تحديد تجمعات منطقية لمجموعة من الوظائف المتشابهة التي تقوم بها شخصية واحدة أو أكثر، وعدد الدوائر يتناسب وعدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية، ويحددها بروب بسبعة دوائر، هي كالتالي[1]:

1- دائرة فعل الشرير: ويتضمن مختلف أشكال الصراع ضد البطل من قبيل الإساءة، المطاردة، القتل.

2- دائرة فعل المانح: وتتمثل في نقل الأداة السحرية ووضعها تحت تصرف البطل.

3- دائرة فعل المساعد: تتجلى من خلال سفر البطل إلى مكان آخر، إصلاح الإساءة (الافتقار)، النجدة، القيام بالأعمال الصعبة، تغيير هيئة البطل.

4- الأميرة أو الشخصية موضوع البحث: طلب القيام بالأعمال الصعبة، ووضع العلامة قسرا، انكشاف البطل المزيف، الاعتراف بالبطل الحقيقي، معاقبة المعتدي، الزواج.

5- دائرة فعل الموكل أو المرسل: ويتضمن وظيفة إرسال البطل.

6- دائرة فعل البطل: ويتضمن السفر بهدف البحث، الاستجابة لمطالب الواهب، الزواج.

7- دائرة فعل البطل المزيف: وتتجلى من خلال السفر بهدف البحث، الاستجابة لمطالب الواهب، الادعاءات الزائفة. حيث يعتبر هذا النموذج الخاص بالشخصيات نموذجا عاما، سيظل ثابتا مهما تغيرت أسماء الشخصيات.

كما يتطرق بروب في هذه الدراسة إلى[2]:

---

[1]- ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة الشعبية، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 83، 84.

[2]- ينظر: سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص 14 .

- العناصر التي تقوم بمهمة الربط بين مختلف الوظائف، من خلال إدخال عناصر تملأ البياض الفاصل بينها.
- العناصر التي تساهم في تثليث الوظيفة الواحدة (بعد فشل الوظيفتين الأولى والثانية، يكون النجاح حليف الثالثة).
- المحفزات: أي الأسباب المساعدة على خلق مبرر للقيام بوظيفة ما.

ويشير في ختام دراسته إلى طرق إدخال الشخصيات إلى مسرح الأحداث: "فلكل نمط من الشخصيات طريقة خاصة يستعملها للولوج إلى مسرح الأحداث، كما يشير كل نوع إلى أساليب معينة تستعملها الشخصية للتسرب إلى الحبكة"[1].

5.1. النموذج البروبي في عيون النقد الحديث:

رغم الأهمية الكبيرة التي حظي بها مشروع فلاديمير بروب، نظرا لطبيعته الاستكشافية التي وجهت الأبحاث السردية إلى التحليل العلمي والموضوعي، فإنه لم يكن بمنأى عن بعض الانتقادات والملاحظات الموجهة له من قبل بعض النقاد، من قبيل كلود ليفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss)، الذي رأى أن المشروع لم ينجح في بلورة أدوات إجرائية منفصلة عن المتن، كما أنه يرى أن بروب وضع التحليل في مستوى سطحي، من خلال فصل الشكل عن المضمون، الذي لا يملك –حسب رأيه– أي قيمة دلالية[2]، بينما يختلف الأمر عند ستراوس الذي يرى أن المعنى شكل، والشكل ليس سوى تحقق خاص ضمن تحققات أخرى ممكنة لنفس البنية الدلالية "فليس هناك مجرد من جهة وملموس من جهة ثانية، ذلك أن الشكل والمضمون من طبيعة واحدة ويخضعان لنفس التحليل، مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشكل ليس سوى بنية من البنيات المحلية حيث يوجد المضمون"[3].

---

(1) – Vladimir propp: Morphologie du conte, p :102

(2)– سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص16.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويرى كلود بريمون (Claude Bremond) أن بروب ركز في عمله على مدى صلاحية المنهج المتبع أكثر من تركيزه على العمل الأدبي، وهو ما لا مع المنطق القصصي الذي تتمتع به الخرافة الشعبية، "فوظيفة المعركة مع المعتدي على سبيل المثال، تجعل وظيفة الانتصار على المعتدي ممكنة ووظيفة انهزام البطل غير ممكنة"[(1)].

أما الباحث السيميائي جريماس (Aljirdas-julien Greimas)، فقد اختلفت رؤيته عن سابقاتها، إذ سعى إلى تعديل المشروع وتطويره داخل تصور جديد أكثر مرونة وتفتحا، لأن يرى أن الوظائف التي أحصاها بروب "أكثر من أن تتاح هيكلتها بشكل إجرائي متلائم مع الواقع العام للحكي"[(2)].

رغم كل الانتقادات التي وجهت للمشروع البروبي، إلا أنه حظي بمكانة هامة، من خلال استلهامه من طرف العديد من الدارسين الذين أتوا بعده، مطورين وموسعين له، عن طريق محاورة مختلف أطروحاته، وكما يقول جريماس: "إن قيمة المشروع البروبي لا تكمن في عمق التحليلات التي تسند هذا المشروع ولا في دقة الصياغات، وإنما في طبيعته الاستفزازية وفي قدرته على إثارة الفرضيات، ومن هنا فإن ما يميز السيميائيات السردية هو تجاوز خصوصية الحكاية العجيبة"[(3)]، إلى الانفتاح على مختلف المستويات الدلالية، وهي المهمة الملقاة على عاتق المنهج السيميائي.

2- تزفيطان تودروف (Tzvetan Todorov) :

ينطلق تودوروف في دراسته: "مقولات السرد الأدبي" من التمييز بين القصة والخطاب، فالعمل السردي الأدبي في مستواه العام ذوا مظهريين: "فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما، وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية

---

(1)– عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 1998، ص18.

(2)– Aj Greimas : sémantique Structurale, Larousse, Paris, 1966, p: 192.

(3)– سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 24.

تختلف من هذه الوجهة عن شخصيات الحياة الفعلية(...)، غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها"[1].

وانطلاقا من هذا التصور، يرى تودوروف أن الأهم من الأحداث في حد ذاتها، هي الطريقة التي تنتقل أو تسرد بها تلك الأحداث، مصنفا العمل السردي الأدبي إلى:

- السرد كقصة (حكاية).
- السرد كخطاب (Discours).

ويؤكد تودوروف على صعوبة العزل والفصل بين المظهرين، نظرا للترابط الوثيق بين ماهو دلالي وماهو تركيبي في الظاهرة الأدبية، إلا أن ذلك يصبح ضروريا لفهم وحدات العمل السردي بشكل أوضح، فيتوقف عند الفوارق الفاصلة بينهما، مقسما القصة إلى مستويين:

- منطق الأفعال الروائية.
- الشخصيات وعلاقاتها.

كما قسم الخطاب إلى ثلاثة مكونات:

- زمن السرد (الحكي).
- مظاهر السرد (جهات الحكي).
- أنماط (صيغ) السرد.

1.2. القصة:

هي الأحداث الطبيعية التي تحكى وفق ترتيب زمني منطقي، أي كما وقعت فعلا "فمفهوم القصة يعني عرضا تداوليا لما وقع"[2]، ويطلق عليها الشكلانيون الروس اسم "المتن الحكائي"، ويقصدون بها الحكاية الأصلية قبل أن يحورها ويحولها الكاتب إلى عمل أدبي:

---

[1]– تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، عدد مزدوج، 9،8، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ط 1، 1992، ص41.

[2]– المرجع نفسه، ص42.

"إننا نسمي متنا حكائيا، مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[1]، أما المبنى الحكائي فيراعي نظام عرض تلك الأحداث في العمل الأدبي، وطريقة تقديمها للقارئ.

إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل، ويقسمها تودوروف إلى مستويين[2]:

أ/ منطق الأفعال:

إن تتبع الأفعال الروائية في ذاتها، دون الالتفات إلى العلاقات التي تربطها ببقية العناصر الأخرى داخل السرد، يكشف عن وجود ظاهر التكرار التي لا تنحصر على الفعل الروائي، وإنما أيضا تتعداه إلى الشخصيات وتفاصيل الوصف. ويتحدد هذا التكرار في أشكال رئيسية، هي التقابل والتدرج والتوازي، فالتقابل ناتج عن وجود تشابه ومقابلة بين شخصيات النص السردي، ويمكن لهذا التقابل أن يخلق نوعا من السأم والرتابة، الأمر الذي يستدعي توظيف عنصر "التدرج" لكسر خطر هذه الرتابة، ويتمثل التدرج في المؤشرات والوحدات الإضافية التي تسهم في تنامي الأحداث في النص السردي للوصول إلى النتيجة المنطقية التي يتطلبها الفعل الروائي، ويعتبر "التوازي" الشكل الأكثر انتشارا، ويظهر في صنفين رئيسيين:

– توازي خيوط العقدة، ويتعلق بالوحدات الكبرى للسرد.

– توازي الصيغ التعبيرية "التفاصيل"، ويقوم أساسا على التشابه بين صيغ تعبيرية لفظية تتمفصل داخل ظروف متماثلة.[3]

[1]– الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة حإبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، 1982، ص 180.

[2]– توماشفسكي: نظرية الأغراض: ترجمة إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 180.

[3]– تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 43.

ب/ الشخصيات وعلاقاتها:

تترابط الشخصيات في العمل السردي وفق علاقات كثيرة ومتنوعة، يحصرها تودوروف في ثلاث علاقات رئيسية، يقوم عليها بناء العمل الأدبي السردي، هي: الرغبة (الحب)، التواصل (المسارات) والمشاركة (المساعدة)، ويتفرع عن كل علاقة رئيسية علاقات جزئية.

2.2. الخطاب:

ينطلق تودوروف في دراسته لهذا العنصر من المنجزات التي قدمها الشكلانيون الروس، والتي طورها العديد من الباحثين بعدهم، حيث اعتبر الخطاب هو المبنى الحكائي، ويتكون من نفس أحداث المتن الحكائي، غير أنه يختلف معها في طريقة التقديم والعرض لهذه الأحداث. فتودوروف يرى أن الخطاب يتعلق بـ "طريقة تقديم القصة"[1]، ويميز بين ثلاث مستويات في الخطاب:

أ/ زمن الحكي:

يتحدد من خلال قياس العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب، فالزمن الأول واقعي ومتعدد الأبعاد، إذ يمكن لمجموعة من الأحداث أن تجري في آن واحد، أما الثاني فهو زمن فني لا يلتزم بالتتابع الطبيعي للأحداث، وإنما يوظفه الكاتب لغاية جمالية.

ويضيف تودوروف إلى الزمنين السابقين زمن الكتابة أو التلفظ، وزمن القراءة أو الإدراك، باعتبارهما عنصرين أدبيين في العمل السردي.[2]

ب/ جهات الحكي:

هي الطريقة التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، وتتحدد من خلال العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد، ويحصرها "جون بيون" (J.Pouillon) في كتابه: "الزمن

---

(1)– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن ، السرد ، التبئير 1989، ط 4، 2005، ص 30.

(2)– تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص57.

والرواية"[1] في ثلاثة أصناف رئيسية هي: الرؤية من الخلف، الرؤية مع، والرؤية من الخارج. ويوافقه فيها تودوروف معتبرا إياها مظاهر أو جهات للحكي، مقدما تصنيفا على النحو التالي :

1. الراوي الذي يعلم أكثر مما تعلم شخصياته (الرؤية من الخلف).
2. الراوي الذي يعلم مقدار ما تعلم شخصياته (الرؤية مع).
3. الراوي الذي يعلم أقل مما تعلم شخصياته (الرؤية من الخارج).

ويحدد تودوروف نوع الرؤية انطلاقا من التمييز بين مقدار ما يعلمه الراوي، مقارنة مع باقي شخصياته.[2]

جـ/ صيغ الحكي: وتتعلق بالطريقة التي تقدم بها أحداث القصة، ويميز تودوروف بين أسلوبين:

- الأسلوب غير المباشر: ويتعلق بأقوال الراوي أو السارد.
- الأسلوب المباشر: ويتعلق بأقوال الشخصيات.

وتبقى هذه المكونات الثلاثة التي تحدث عنها تودوروف –رغم أهميتها الكبيرة– لا تشكل سوى عناصر داخل الخطاب السردي الغني بعناصر ومكونات أخرى.

3– جوليا كريستيفا (Julia Kristeva):

لقد ارتبط مصطلح التناص في بداية نشأته بالناقدة والروائية الفرنسية، ذات الأصول البلغارية جوليا كرسيفا سنة 1966، ضمن مقالاتها حول النص والسيميائية، التي نشرتها في مجلتي "كماهو Tel quell" ونقد "Critique" الفرنسيتين، حيث ترى أن كل نص ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، إنه امتصاص وتحويل لنصوص أخرى.

[1] – J.Pouillon : Temps et Roman. Edi Gallimard. 1946.

[2]– تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 58–59.

انطلاقا مما سبق، يمكن تعريف التناص –في أبسط صوره– بأنه تضمن نص ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، سواء عن طريق الاقتباس أو التلميح أو التضمين أو ما شابه ذلك من الآليات المنبثقة من الرصيد الثقافي لدى صاحب النص، ويعتمد في اكتشاف الظاهرة التناصية على المتلقي وخلفياته الثقافية كعامل أساسي، ومدى سعة اطلاعه وقدرته على فك شفرات النص والكشف عن بواطنه، ويقابل المصطلح في اللغة الأجنبية: (Intretextuality) بالإنجليزية و(Intertextualité) بالفرنسية.

ويتضح من خلال التنقيب في أصل النشأة، أن كريستيفا استوحت الفكرة من أبحاث أستاذها ميخائيل باختين(M.Bakhtine)، وبالأخص مبدأ "الحوارية" و"تعدد الأصوات"،اللذين طبقهما حول الأعمال الإبداعية لكل من دوستوفسكي(Dostoievski) سنة (1963)، ورابلي (Rablais) سنة (1965)، حيث طرح فيها مسألة شعرية الخطاب الروائي، التي بحث فيها انطلاقا من صفتين أساسيتين هما: تعدد الملفوظات والتناص، ليتجاوز بذلك الطرح الشكلاني الذي يكتفي باللغة بناء مستقلا منغلقا على نفسه.[1]

ولم تكن أبحاث باختين مشهورة بالصورة التي هي عليها الآن، حتى مطلع السبعينات، حيث أعيد بعثها من طرف العديد من اللسانين الغربيين والفرنسيين بصفة أخص.

وتأخذ حوارية باختين بعدا معرفيا شموليا، نظرا لارتباطها بحقول معرفية متعددة، منها الفلسفية والأدبية والنقدية واللسانية وغيرها، لكن إجمالا يمكن تناولها من خلال تعدد الأصوات وتحاورها، فدوستوفسكي لا يمارس دور الراوي العليم المتحكم في شخصياته بشكل قهري، حيث يصفها بآرائه وإيديولوجياته الخاصة، فلا تتحدث إلا بما يريد ولا تعبر إلا بما يمليه عليها هو، بل يمنحها حرية التعبير والتحدث فتتعدد الأصوات وفق خطاب متبادل يقوم على أساس المبدأ الحواري، وفي ذلك يعلق باختين قائلا: "أما رواية دوستوفسكي فذات طابع حواري، إنها تبنى لا بوصفها وعيا واحدا وتاما يتقبل موضوعيا أشكالا أخرى من الوعي، بل

---

[1]– ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1987، ص 11.

بوصفها تأثيرا متبادلا تاما لعدد من أشكال الوعي"[1]، ففي الرواية متعددة الأصوات لا يمكن الحديث عن صوت نموذجي كصوت المؤلف، يقدم العلاقات وينظم الحوارات بين الشخصيات "فكل شخصية في الرواية الحوارية لها شخصية محددة وسمات فريدة في بعض الحواس، وتحمل هذه الشخصية في طياتها وجهة نظرها للعالم، ونمط تعبيرها النموذجي، وموقعها الإيديولوجي والاجتماعي، إذ يتم التعبير عنها جميعا من خلال كلمات الشخصية"[2]، وانطلاقا من هذا التصور يصبح لكل شخصية نظرتها الخاصة للعالم، تعبر عنها بطريقتها الخاصة وفق خطابها الخاص.

لقد أسهمت جوليا كريستيفا في تطوير مبدأ الحوارية –المذكور سالفا– بإيجادها لمصطلح "التناص"، الذي يؤكد عمليا أن كل نص هو نتيجة تداخل وتماس مع نصوص أخرى، مجددة بذلك زاوية النظر إلى النص باعتباره جهاز عبر لساني، أي بمعنى "أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع، ونتيجة لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة، وإنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء كل نص معين تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"[3]، ويصبح النص بهذا التحديد عبارة عن ملفوظات مستوحاة من النصوص السابقة ومعاصرة للنص الأصلي، كما تشير كريستيفا إلى إنتاجية النص التي تتحقق عن طريق عمليات الهدم والبناء.

---

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل ناصف الفكرتي، دار توبقال للنشر دط، دت، ص 10.

[2]–جراهام آلان: نظرية التناص، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص 38.

[3]–جوليا كريستفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار تبقان للنشر، المغرب ط 2، 1997، ص27.

تأسيسا على ما سبق، تخلص كل من الحوارية والتناص إلى فكرة الإحالة الذاتية، التي تعني أن كل نص يحيل إلى نص آخر يشبهه، فإذا كان اللسان لا يحيل إلا إلى اللسان، فالأدب يحيل إلى الأدب والشعر يحيل إلى الشعر والسرد يحيل إلى السرد.[1]

4- جيرار جينيت (Gérard Genette):

تعد الدراسات التي قدمها جيرار جينيت من أهم ما قدم في حقل الدرس السردي الأدبي، نظرا لدقتها وغناها، حيث سعى إلى بلورة نظرية شكلية للسرد، انطلاقا من تصنيفات دقيقة لمختلف العناصر البنيوية المكونة له عبر مختلف العصور، بدءا بملحمة هوميروس، مرورا بالحكايات الشعبية والروايات الكلاسيكية والواقعية، وصولا إلى الروايات الحديثة.

وسنعرج بإيجاز على أهم رؤاه وأفكاره من خلال مقولته الشهيرة "حدود السرد"[2]، التي بين من خلالها حدود اشتغال السرد داخل الخطاب السردي نفسه، كما سنتوقف عند مؤلفه "أطراس" لتوضيح جهوده التي قدمها في قضية التناص.

1.4. حدود السرد الأدبي: يقدم جينيت أفكاره في هذه المقالة، ضمن ثلاث ثنائيات: المحاكاة والسرد، السرد والوصف، السرد والخطاب.

يصف جينيت الدراسات الكلاسيكية بالتناقض، لكونها اعتبرت السرد تارة نقيضا للمحاكاة وتارة أخرى صيغة من صيغها، ويخلص بعد تحليله لهذا العنصر إلى أن الأدب يعرف صيغة وحيدة هي السرد، دون اقتران بالخطابات. لذا فإن أفلاطون أوقع نفسه في اللبس حين جعل المحاكاة مقابل السرد، أو بعبارة أخرى محاكاة تامة مقابل محاكاة ناقصة، لأن المحاكاة التامة هي في حقيقة الأمر الشيء نفسه. من هذا المنطلق لا يمكن اعتبارها محاكاة، فتبقى فقط المحاكاة غير التامة كمحاكاة وحيدة، وهي التي تجسد فعل السرد.

---

(1)- محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ع1، 2004، جامعة قسنطينة، ص 20.

(2)- جيرار جينيت: حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوحمالة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، والتي خصت طرائق تحليل السرد الأدبي بعددها 8 – 9 سنة 1988.

ويشير في حديثه عن ثنائية (الوصف/ السرد) إلى التداخل الشديد بين العنصرين إلى درجة يصعب فيها التمييز بينهما نظرا لتشابه بنيتيهما، ويرى أن هذه العلاقات تقارب في مستوى الوظائف الحكائية للوصف، أي المهمة التي تضطلع بها المقاطع والمظاهر الوصفية في النص السردي. ويشير إلى أن الدراسات الأدبية التقليدية عرفت وظيفتين بارزتين للوصف، الأولى وظيفة جمالية، يتجلى فيها الوصف كمحسن من المحسنات، ذلك ما عبر عنه بـ"التوقفات التأملية"[1] التي تتخلل البنية السردية، أما الثانية فهي وظيفة تفسيرية رمزية "فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضا"[2]، وبهذا يصبح الوصف عنصرا دالا في السرد.

ثم يخلص جينيت من خلال تحليله لهذا العنصر إلى نتيجة مفادها أن التمييز بين الوصف والسرد قائم على أساس المضمون، إذ يرتبط السرد بالأفعال والأحداث في تتابعها الزمني والدرامي ويكون أكثر حركية، بينما يرتبط الوصف بالأشياء والشخصيات ويكون أكثر تأملا، وهما عمليتان متشابهتان من ناحية الصيغ المستعملة في العرض، إذ تستخدمان الوسائل اللغوية ذاتها.

أما في حديثه عن (السرد والخطاب)، فيشير إلى وجود صنفين كبيرين للأدب، السرد الذي يبرز فيه ضمير الغائب (هو) أثناء "عرض حالة إنسانية، أو مجموعة أحداث لها دورها الخطير في تغيير مسار حياة الفرد، أو حياة الجماعة"[3]، ومن ثم فهو يكتسي صفة الموضوعية. والخطاب الذي يسيطر فيه ضمير المتكلم (أنا)، مما يمنحه صفة الذاتية، وهي مقاييس لسانية محضة.

وبعد تتبعه لجملة العلاقات بين السرد والخطاب، من خلال استعراض بعض التطورات التي عرفتها الرواية عبر العصور، يتوصل إلى أن المرحلة الكلاسيكية

(1)– جيرار جينيت: خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر الحلي منشورات الاختلاف، المملكة المغربية، ط 1، 1996، ص114.

(2)– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة، د ط، 1992، ص 441.

(3)– حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية منشورات الاختلاف الجزائر ط 1 2002 ص 78.

مثلها(المؤلف–السّارد) الذي يعد عنصرا في عملية السرد، من خلال محاورة قارئه كما نجد في نفس المرحلة (السارد–المؤلف) الذي يوكل مسؤولية الخطاب لشخصية من شخصياته، وأحيانا يقوم (المؤلف– السارد) بتقسيم الخطاب بين مختلف الشخصيات، ولم تظهر الموازنة بين السرد والخطاب إلا في القرن 19.

2.4. الأطراس:

تعتبر الدراسة التي قدمها جيرار جنيت حول المتعاليات النصية، من أهم الإسهامات الموجهة لتطوير المفاهيم المتصلة بالعلاقات بين النصوص، حيث استبدل مصطلح التناص بـ"المتعاليات النصية"، التي يخصص لها فصلا كاملا في كتابه "أطراس"، للحديث عن أنواعها والتفصيل في مدلولاتها، ويعتبر سعيد يقطين مفهوم "المتعاليات" أوسع دلالة من سابقه "التناص"، إذ يقول: "لقد استعمل جينيت هذا المفهوم ليحل محل التناص لأنه أجمع وأشمل، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص سوى واحدا منها، وبذلك يغدو التناص مفهوما فرعيا، يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جنيت أنواعا وأشكالا من المتعاليات النصية"[1].

وقد قام جينيت برصد هذه المتعاليات النصية في خمسة أنواع هي: التناص، النصية الموازية، النصية الواصفة، النصية الجامعة، النصية المتفرعة.[2]

1– التناص: يأخذ هذا المصطلح المعنى نفسه الذي حددته كريستيفا، أي حضور نص في نص آخر.

2– النص الموازي: ويظهر من خلال العناوين والمقدمات وتصريحات الناشر وما شابهها.

3– النصية الواصفة: تعلق نص بنص آخر دون الاستشهاد به أو استحضاره، وأحيانا أخرى دون التصريح بذلك التعالق.

---

[1]– سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، 2005، ص 95.

[2]– ينظر: جيرار جينيت: أطراس، الأدب في الدرجة الثانية، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع 16، فبراير 1999، ص 11.

5- النصية الجامعة: وتتعلق بالنوع، كالرواية والشعر وغيرها.

4- النصية المتفرعة: تتمثل أساسا في العلاقة التي تجمع نصا لاحقا بنص سابق، وهي إما تحويل أو محاكاة.

ونشير إلى أننا حافظنا على نفس الترتيب الذي أورده صاحب الكتاب في دراسته، حيث قدم النوع الخامس على الرابع، لكون هذا الأخير، هو الذي سيكون محل الدراسة والتحليل في مقاربته.

ونخلص، إلى ما تشير إليه بعض الدراسات، التي تعتبر كتاب أطراس "بحق الكتاب الجامع للجهاز المفاهيمي للشعرية عند جينيت، وهو المركز الذي تتشتت وتنتثر عنه كل المفاهيم الشعرية والسردية التي درسها"[1]، أو تلك التي أصدرها بعد هذا الكتاب، والتي تعد بشكل أو بآخر تطويرا وتوسيعا لما أورده في هذا المؤلف.

المبحث الثاني: الجهود التنظيرية والتطبيقية في الدرس العربي:

وجد السرد العربي منذ أن منذ أن وجد الإنسان العربي، مارسه هذا الأخير بصور وأساليب مختلفة، وخير دليل على ذلك ما وصلنا من نصوص عربية تنتمي إلى حقب زمنية بعيدة، إلا أن السرد العربي كمفهوم جديد وطرح حديث، لم يشرع في دراسته والاهتمام به إلا في السنوات الأخيرة، حيث صار من أهم القضايا التي أخذت تستقطب اهتمام الباحثين والدارسين العرب، وذلك استجابة للمتغيرات والتطورات التي شهدتها الساحة النقدية الأدبية في العالم، الأمر الذي ولد رغبة في إيجاد مفهوم جديد ليحل محل المفاهيم العربية القديمة التي كانت تفتقد إلى الدقة والتحديد.

وقد صاحب هذا الاهتمام بروز الكثير من الإشكاليات والقضايا التي تطرح نفسها بقوة أمام الدارس العربي، سواء تعلق الأمر بالماهية أو بالآليات الإجرائية في التعامل معه.

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات، جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 ، 2008، ص26.

فظهرت في المشرق والمغرب أسماء عربية تشتغل في هذا المجال، وتسعى لإيجاد نظريات تتناسب والرؤى العربية والخصوصيات الثقافية.

وسنتوقف في هذه الدراسة-على سبيل التمثيل- عند أربعة نقاد عرب، من خلال التعريج على الجهود التنظيرية والتطبيقية التي قدموها للنقد العربي، وسيسلط الضوء على تلك التي قدمت في مجال السرد العربي القديم بصفة خاصة، هؤلاء النقاد هم: عبد الملك مرتاض، ومحمد رجب النجار ،وعبد الفتاح كيليطو، وعبد الله إبراهيم.[1]

1-عبد الملك مرتاض:

تشير العديد من الدراسات[*] إلى أن فضل السبق يرجع إلى الناقد عبد الملك مرتاض، في نقل النظريات اللسانية الحديثة إلى الساحة النقدية الجزائرية، وكذا إدخاله جملة من المفاهيم والمصطلحات الجديدة، وخوضه تجربة مع الحداثة وأعلامها، ذلك ما يتضح جليا عبر العديد من مؤلفاته النقدية، كما يؤكد الناقد نفسه أنه عاش النقد اللساني في مختلف تفرعاته واتجاهاته، إذ يقول: "أنا ناقد ألسني والألسنية هي علم اللغة، وتحت مظلة علم اللغة تأتيك البنيوية وتأتيك السيميولوجية وتأتيك التشريحية وتأتيك الأسلوبية، هناك أربع مناهج تحت مظلة النقد الألسني"[3].

والدراسات التي قدمها الناقد خلال تلك المرحلة، سواء من ناحية التنظير أو التطبيق، تؤكد أنه كان يستعير من كل تيار من التيارات الأربعة: البنيوي والسيميائي والأسلوبي والتفكيكي، لأجل مقاربة نصوصه.

---

(1)- ينظر: زهيرة بارش: الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ، ص31.

(*)- نشير هنا على سبيل المثال إلى الدراسة التي قدمها مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

(3)- عبد المالك مرتاض: حوار مع الدكتور عبد الله الغذامي، أجراه جهاد فاضل، عام 1989، ونشر ضمن أسئلة النقد، الدار العربية، د ت، ص 210.

ويرجع هذا التداخل في التشرب من مختلف النظريات والمناهج اللسانية، إلى كون معظم النقاد الفرنسيين الذين استقى منهم مرتاض تلك المفاهيم والآليات الإجرائية، هم أنفسهم متعددو الاتجاهات، فهم بنيويون وسيميائيون وأسلوبيون، مع الإشارة إلى أنهم يراعون الفوارق المنهجية الموجودة بين مختلف الاتجاهات، على خلاف الدرس العربي الذي غالبا ما يتعامل معها كأنها شيء واحد.

ويؤكد مرتاض استفادته من تلك المناهج ومن أولئك النقاد، فيقول: "ولولا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل النقد على ما أقامه عليه تين ولانسون وبوف، وأقبلوا يبحثون في أمر هذا النص بشره علمي عجيب، فأخذوا يقلبون أطواره على مقالب مختلفة؛ ومن هؤلاء الاجتماعيون النفسانيون والشكلانيون والبنيويون، والتفكيكيون أو التشريحيون والسيمائيون، وأثناء كل ذلك الألسنيون والأسلوبيون؛ لكان أمر النقد عامة، ودراسة النص الأدبي بخاصة انتهيا إلى باب مغلق لا ينفتح بأي مفتاح"[1].

فعبد الملك مرتاض يشيد بمجهودات هؤلاء النقاد باختلاف اتجاهاتهم ومشاربهم الفكرية، حيث ظل يراودهم حلم (علمية المنهج)، وتجلى ذلك في الأساليب التي كانت تطبق على النصوص، والتي كانت تتميز بقدر معتبر من الدقة المنهجية والصرامة العلمية.

ولم يتوقف هذا التأثر عند حد الإشادة بالمنجز الغربي، بل تعداه إلى الممارسة النقدية عند مرتاض، والتي تجلت من خلال مؤلفاته العديدة. فنذكر على سبيل المثال كتاب "تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"[2] ، الذي قدم فيه دراسة تتعلق بالتقنيات السردية، مركزا في بحثه على الشخصية، حيث قدم دلالات الأسماء

---

[1]– عبد المالك مرتاض: أ ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1992، ص19.

[2]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق.

والأعمار وغيرها من الصفات المتعلقة بها، وقد نظر إليها على أنها "كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه"[1].

كما تطرق إلى كل من الوصف والسرد وطبيعة العلاقة القائمة بينهما، مستفيدا في ذلك من بعض الآراء التي قدمها الدارسون الغربيون، لاسيما آراء جينيت، وتبعا لذلك يقول مرتاض: "الوصف في السرد حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف؛ كما يذهب إلى ذلك جينيت"[2]، مؤكدا على العلاقة الوطيدة والمتشابكة بين الوصف والسرد.

1.1.أشكال السرد ومستوياته عند عبد الملك مرتاض:

يعد كتاب "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"[3]، من أهم مؤلفات مرتاض التي بذل فيها جهودا تنظيرية كبيرة في مجال الرواية بصفة عامة، والتقنيات أو آليات السرد بصفة خاصة، وذلك ما يتضح من خلال العنوان الفرعي لهذا الكتاب، بحث في تقنيات السرد، فالناقد وكما يصرح في مقدمة كتابه يسعى إلى الكشف عن مختلف التقنيات والآليات السردية، انطلاقا من المادة النظرية الغزيرة التي تتوفر عليها المدونات والكتب الغربية، وبوجه خاص الفرنسية.

يقول عبد الملك مرتاض: "وقد اضطررنا إلى التعويل في كتابة مادة هذا الكتاب على جمهور من المؤلفين الغربيين، مستقين مواد مقالاتنا من تلك الكتابات المطروحة في اللغة الفرنسية، تأليفا فيها أو ترجمة إليها من الإسبانية والروسية والألمانية والإنجليزية والإيطالية"[4]. ويتألف الكتاب من تسع مقالات، سنركز في هذا المقام على المقالة السادسة،

---

(1)– المرجع السابق، ص 126.

(2)– المرجع نفسه، ص 264.

(3) – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.

(4)– المرجع نفسه، ص08.

باعتبارها الأقرب إلى المجال المراد دراسته (السرديات التراثية)، وهي معنونة بـ(أشكال السرد ومستوياته). [1]

2.1. طرائق السرد في كتاب كليلة ودمنة:

يبين الناقد بداية الأشكال السردية السائدة في التراث القصصي العربي، التي ارتكزت في أغلب مراحلها على (ضمير الغائب)، الذي تجسد بجلاء في عبارات مثل:(زعموا).

ويعد مرتاض كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع أول مؤلف تستخدم فيه هذه الطريقة السردية، القائمة على استخدام عبارة (زعموا) التي تحمل دلالة سرد أشياء وقعت في الزمن الماضي، وينتقد الناقد بشدة الاعتراض القائل بأن ابن المقفع قدم ترجمة حرفية لهذا الكتاب، حيث قام بنقله من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية، إذ يقول: "ونحن نجيب على هذا الاعتراض الشعوبي بأنه لا يقبله منطق، وبأنه لا ينبغي له أن يقوم دليلا دامغا على انعدام أهمية جهد ابن المقفع وجهد اللغة العربية وعبقريتها، ذلك أن الذي يترجم إنما يترجم بما يتلاءم مع روح اللغة المترجم لها، وإلا كانت ترجمته فجة خطيرة، وعليلة عسيرة، وهي سيرة من السوء لا تصادفنا في ترجمة ابن المقفع المزعومة"[2]، فالناقد هنا يميز بين عمل المترجم وعمل الباحث، فإذا كان الأول مبلغ همه حل الإشكالية الاصطلاحية عند طريق فك المبهم وتبسيط الغامض، مستعينا في ذلك بمختلف المعاجم اللغوية مترجمة أو في لغتها الأصلية، فإن الباحث أو الدارس يسعى إلى أبعد من ذلك، فهو يرجع الألفاظ إلى سياقاتها المعرفية، منقبا عما تحمله من دلالات وإيماءات لا يمكن الاهتداء إليها بالترجمة الحرفية.

بناء على هذا يكون عبد الله بن المقفع باحثا ودارسا لا مترجما، لأن الأسلوب الذي قدمت به تلك الحكايات فيه الكثير من الإبداع، وأي إبداع أعظم من هضم منتوج الآخر

---

(1)– ينظر: زهيرة بارش: الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 33.

(2)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، صص 163، 164.

وإعادة تشكيله بما يتناسب والخصوصيات المعرفية، مع المحافظة في ذلك كله على روح اللغة الأم.

يرجع مرتاض توظيف عبارة (زعموا) إلى رغبة المؤلف في تمييزها عن النصوص الدينية والتاريخية التي شاعت في عصره، والتي تميزت بالتحري الدقيق والتوثيق الصارم، فأراد أن يبين بأن عمله لا يندرج ضمن هذا النوع الأخير، وإنما يدخل في باب النقل الأدبي، القائم على الخيال الواسع واللغة الإيحائية، وإمكانية التعديل عن طريق الزيادة والنقصان.

ويقابل مرتاض هذه العبارة بما يعرف بـ(الرؤية من خلف) في النقد الغربي، وهي التي تضفي على العمل الأدبي الطابع الخيالي، بواسطة ضمير الغائب الماثل فيها.

3.1. المصطلح السردي في المقامات العربية:

ظهر في نهاية القرن الرابع هجري شكل سردي آخر على يد "بديع الزمان الهمذاني" يسمى بـ"المقامات"، ولقد لقي هذا الشكل الجديد رواجا واسعا، وسار على خطا الهمذاني "أبا محمد القاسم الحريري" والذي أبدع خمسين مقامة. والمقامة هي "حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي، تحتوي على مغامرات يرويها راو هو عيسى بن هشام في مقامات بديع الزمان، والحارث بن هشام في مقامات الحريري، هذا البطل قد يكون شجاعا يقتحم الأخطار وينتصر، وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا، وقد يكون فقيها متضايقا من مسائل الدين أو اللغة، ولكنه في كل الحالات تقريبا متسول ماكر، ولوع بالملذات، مستهتر مخادع، محتال للحصول على المال"[1]، وهي أيضا "وصف للعادات والتقاليد في المجتمع الإسلامي"[2]، وقد كان لهذه المقامات تأثير واسع في الآداب العربية والأوروبية على حد السواء، حيث ألفت على منوالها العديد من المدونات، وكانت جميعا تبتدئ بعبارة (حدثنا أو حدّث أو حكى أو أخبر أو حدثني)، وهي عبارات ذات مرجعية واقعية، كونها استخدمت من طرف رواة

[1]– محمد رمضان الجريبي: الأدب المقارن، منشورات ELGA، 2002، ص 126.

[2]– حسن جاد حسن: الأدب المقارن، دار الطباعة المحمدية، ط2، 1967، ص65.

الحديث النبوي الشريف، ومن اشتغل في المجال نفسه، إلا أنها في السرود أخذت بعدا إبداعيا صرفا، ويرى مرتاض أن عبارة (حدثني) ألصق بالسرد، باعتبارها تحيل على دواخل الذات فتكشف خباياها عبر أنسجة لغوية، ولكن نظرا لسطحية المواضيع التي تعالجها المقامات، ومحدودية طموح المشتغلين بهذا المجال، فقد أدى ذلك إلى عدم تطور مثل هذه الأدوات السردية وانحصارها في تقنيات محدودة.

كما يتطرق مرتاض إلى المصطلح السردي الذي شاع في حكايات (ألف ليلة وليلة) والمتمثل في عبارة (بلغني) التي توحي بانفتاح الخطاب السردي، وبالتالي قابليته للإضافة والتعديل، كما تمنح السارد حرية سرد ما جرى من وقائع، مشكلا بذلك نسيجا سرديا متميزا، مكسبا إياه قواما جديدا.(1)

أما المصطلح السردي في السيرة الشعبية، فيوضحه الناقد من خلال نموذج واحد من هذه السير يتوقف عنده، والمتمثل في (سيرة بني هلال)، حيث يعمد السارد فيها إلى توظيف عبارة (قال الراوي)، وهي تمثل –حسب مرتاض– أشهر الأدوات السردية التي تدارسها المنظرون الغربيون، حيث فصلوا بين زمن الحكاية وزمن الحكي، فالراوي هنا لا يعدو أن يكون "كائنا ورقيا"(2) –على حد تعبير رولان بارت– يستخدمه السارد الشعبي لمنح حكيه البعد الواقعي التاريخي.

وقد ارتبطت عبارة (قال الراوي) بعبارة (كان ما كان)، التي شاعت كثيرا في السرد العربي لاسيما الشفوي منه، وقد استخدمت أساسا للتعبير عن التراث الشعبي للذاكرة العربية. ويؤكد مرتاض أن الرواية العربية لم تستطع الانفصال نهائيا عن هذه الأشكال السردية القديمة، لاسيما الشكل السردي الأخير (كان ما كان) أو ما شابهه مثل: (كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان)، المعبر عن الزمن الماضي، على اعتبار السرد لا يتعلق إلا بما كان.

---

(1)– مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط03، 1983، ص 192.

(2)– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 72.

4.1. طرائق السرد الروائي:

يتعرض مرتاض لأهم التحديدات التي قدمها النقد الغربي للشخصية:

1. "أن تقدم الشخصيةُ نَفْسَهَا.
2. أن تقدم الشخصيةَ سِواؤُها من الشخصيات الأخرى.
3. أن يقدم الشخصيةَ سارد آخر.

أن تقدم الشخصيةُ نفسَها بنفسها، والسارد، والشخصيات الأخرى معا".[1].

ويعلق على التحديد الأول، إذ يرى أن الشخصية لا يمكنها أن تعمل منعزلة عن بقية العناصر السردية الأخرى، فيقول: "إن الشخصية لا تستطيع ولو أرادت ذلك، أن تقدم نفسها خارج إطار اللغة التي يتشكل منها الخطاب السردي الذي يشمل الوصف والسرد من جهة، والحوار الذي يشمل التعامل مع أطراف أخر من وجهة ثانية، وربما المناجاة (Le monologue intérieur) التي تعني التحاور مع جوانية الذات من وجهة أخرى" [2].

وبهذه الالتفاتة يكون مرتاض قد تطرق إلى مكون هام من مكونات الخطاب الروائي، المتمثل في الشخصية، في علاقاتها مع باقي المكونات. ثم يختم بالحديث عن الضمائر السردية الثلاثة (أنا، أنت، هو) واستعمالاتها، مع تحليل كل استعمال على حدة. مبينا أن تلك الاستعمالات لا تؤثر في قيمة العمل الأدبي، فهي مسألة جمالية وشكلية فقط.

2- محمد رجب النجار:

لقد قدم محمد رجب النجار أبحاثا كثيرة وثرية عن الموروث السردي العربي، لاسيما ما تعلق منها بالقصة الشعبية(الفن القصصي الشعبي)، ونذكر على سبيل المثال: "أبو زيد الهلالي، الرمز والقضية، دراسة نقدية في الإبداع الشعبي"، "قراءة في سيرة حمزة العرب"، "ملاحظات حول أدب الملاحم العربية"، "المرأة في الملاحم الشعبية العربية"، "البطل في

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص176.

[2]- المرجع نفسه، ص 177.

السير والملاحم الشعبية وملامحه الفنية"، وصولا إلى مؤلفه الشهير: "التراث القصصي في الأدب العربي–مقارنة سوسيو سردية–"[1].

هذا الأخير ضمنه جهودا حثيثة، تسعى إلى التنقيب عن أصل التراث القصصي عند العرب، ويتضح جليا من خلال العنوان أن المؤلف استفاد من نظريات السرد الحديثة إضافة إلى علم السوسيولوجيا.

وبالعودة إلى مضمون الكتاب نجد أنه يبتدئه بمدخل تأسيسي لثلاث محاور كبرى:

1- في الموضوع والمنهج.

2- في السرد الشفاهي والسرد النصي.

3- في الأسطورة، باعتبارها أم الفنون الشعبية.

وهي عبارة عن مقدمات طويلة تنقب في أغوار التراث القصصي العربي. بدأ تأسيسه في المحور الأول بحديثه عن الحكي، معتبرا أن دراسة النص تبدأ بدراسة اللانص الشفاهي، مستعينا بأحدث المناهج النقدية، وعلى وجه الخصوص السرديات بشقيها اللساني والسيميولوجي لكشف طبيعة الموروث السردي العربي.

وقد وظف الشق الأول (اللساني)، في كشف مختلف العلاقات التي تربط الراوي بالمتن والمبنى الحكائيين، كما استعان بالشق الثاني (السيميولوجي)، للكشف عن مختلف الدلالات والبنى العميقة المتضمنة في الخطاب القصصي.

ويوضح النجار أنه ينحاز إلى التيار الثاني، ممثلا في فلاديمير بروب وكلود بريمون وغيرهما من منظري المنهج البنيوي التكويني، على اعتبار أنه الأنسب لطبيعة المقاربة التي يقدمها في مؤلفه، والتي تعنى بسردية الخطاب القصصي، من خلال الكشف عن مختلف دلالاته وبنياته بغية ضبط قواعد وظائفية للسرد، إذ يقول: "ولما كان هذا هو الهدف الأساس الذي تسعى إليه هذه الدراسة، فقد كان طبيعيا أن تنحاز لرواد هذا التيار، وعلى رأسهم

---

[1]– محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي–مقارنة سوسيو سردية–، ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1995.

فلاديمير بروب وكلود بريمون وغريماس، وأن تتوجه إلى الإفادة المباشرة من دراساتهم"[1]، كما يشير إلى ضرورة أخذ آراء التيار الأول بعين الاعتبار، ويقصد به تيار "السردية اللسانية" التي تهتم بدراسة المستوى البنائي للخطاب السردي، بغية تقديم مقاربات معرفية للخطاب القصصي العربي في مستوييه: التركيبي والدلالي.

كما يقر أيضا باستفادته من علم سوسيولوجيا الفولكلور وسوسيولوجيا علم الاجتماع الأدبي، لاسيما الأبحاث التي قدمها بيير زيما (PIERRE V. ZIMA)، إذ يقول: "كما استعانت هذه الدراسة أيضا –في جانبها السوسيوسردي– بمعطيات علم سوسيولوجيا الفولكلور، ومعطيات علم الاجتماع الأدبي أو سوسيولوجيا الشكل، خاصة عند زيما"[2].

أما المحور الثاني فتضمن تأسيسه في السرد الشفاهي والسرد النصي، حيث يوضح الفوارق الموجودة بين النوعين انطلاقا من قناة التوصيل، ليقوده التحليل إلى اعتبار السرد الشفوي موروثا تقليديا ذا نزعة محافظة، يعكس فيه الراوي رؤية الجماعة وموقفها من الحياة.

ويطرح في المحور الثالث مسألة الأسطورة باعتبارها أم الفنون السردية، فيعرض بداية مختلف المفاهيم اللغوية والاصطلاحية التي أخذها هذا المصطلح، ثم يتطرق لإشكالية النشأة بعرض مختلف النظريات التي قدمت حول هذه القضية، ليسهب في توضيح وتبيان تأثير الأسطورة الكبير في الموروث القصصي العربي.

بالإضافة إلى هذا المدخل التأسيسي أو النظري، تضمن الكتاب خمسة أقسام أخرى:

تطرق في القسم الأول إلى حكايات الحيوان في الموروث العربي، مقسما إياها إلى الحكايات الشارحة (التعليلية)، والرمزية (التعليمية)، وملحمة الحيوان (الشعرية)، ورواية الحيوان (النثرية)، ثم يوضح استئثار الموروث العربي القديم بالنوع الأخير أي رواية الحيوان، ويمثل لذلك بكتاب كليلة ودمنة، حيث يقدم دراسة نقدية لمختلف البنيات السردية التي يتضمنها.

---

[1]– المرجع السابق، ص 9.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

وقد خص القسم الثاني بحديثه عن القصص البطولي الذي يتجسد في السير والملاحم الشعبية العربية، وقد عالج هذا الموضوع من خلال مقاربات ثلاث.

– المقاربة الأولى: لعالم السير والملاحم الشعبية العربية، حيث قام بتحليل مختلف "الوظائف" التي يتضمنها هذا العالم وهي: وظائف الراوي بنوعيه المفارق والمتماهي بمرويه، ووظائف السرد المتعددة (التحريضية والتقويضية والتعليمية والإقناعية).

– المقاربة الثانية: خصصها للقضايا والمضامين الاجتماعية في عالم السير والملاحم الشعبية، حيث أبرز قيمتها في حفظ مقومات الذات العربية الجماعية، كما انتقد التهميش والإهمال الذي مُني بهما هذا الزخم التراثي الضخم.

– المقاربة الثالثة: عبارة عن دراسة للبنيات الدلالية من خلال التحليل البنيوي لهذه السير والملاحم، حيث وظف النجار الوحدات الوظيفية التي حددها بروب، ليتوصل إلى وجود ثلاث طبقات مورفولوجية في السير الشعبية هي: البنية الصغرى والتي تعادل "العنصر"، والبنية الوسطى التي تعادل "المقطع" الذي يحتوي بدوره على عدد من العناصر، والبنية الكبرى التي تشكل "الهيكل الأساسي" للسيرة الشعبية. ويختار النجار "السيرة الهلالية" أنموذجا تطبيقيا في دراسته.

أما القسم الثالث فقد خصصه للقصص الديني الإسلامي، والقصص الأنبيائي، والقصص الصوفي "الأوليائي"، مصنفا كل نوع حسب مصادر إبداعه، كما يعلل اختياره للقصص الأنبيائي بقوله: "تشكل روايته قالبا أو شكلا قصصيا متميزا من الناحيتين البنائية والوظيفية"[1]، فالبطل الأنبيائي في القصص الديني، يأخذ الأهمية ذاتها التي يأخذها البطل الملحمي في السير الشعبية.

وقد عالج النجار في القسم الرابع التراث القصصي العاطفي، حيث تطرق لبعض المدونات التراثية التي عالجت الموضوع، مثل الكتب التراثية الموسوعية، وكتب التراث

(1)– محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي، ص 317.

القصصي المجهولة المؤلف، وكتاب ألف ليلة وليلة. وقد صنف النجار قصص الحب عند العرب إلى شعرية ونثرية، ومن حيث المبنى الحكائي إلى: قصص الحب الحسي والجسدي، والحب العذري والحب العاطفي.

وقد توقف عند قضية المصطلح والنشأة الخاصة بالحب العذري في المجتمع الإسلامي، حيث حاول دراسة البنية الحكائية والتركيب السردي لهذا النوع من القصص، عن طريق تحليل الشخصيات ووظائفها وفقا للتصور الذي وضعه غريماس.

وعالج في القسم الخامس من مؤلفه ما يسمى بـ: "القصص الفكاهي"، المتمثل في الرسائل القصصية الساخرة والنوادر المرحة والنموذج الجحوي، حيث يعرض لمختلف السياقات (تاريخية، دينية، اجتماعية، ثقافية) التي نشأت فيها الفكاهة العربية، وأهم روادها منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، كما ينقب في المصادر الخاصة بدراسة هذا النوع من القصص في التراث العربي.

ليخلص إلى تقديم أربعة تصنيفات للنوادر، والحكايات الفكاهية العربية هي: التصنيف الاسمي، والتصنيف الموضوعي، والتصنيف الموضوعي الفرعي، والتصنيف الموسوعي. وقد اختار النجار من الناحية التطبيقية "النموذج الجحوي"، ليكون محل الدراسة والتحليل.

3-عبد الفتاح كليطو:

يعتبر الناقد عبد الفتاح كيليطو من المهتمين بدراسة التراث السردي ومساءلة، حيث قدم خلال مسيرته النقدية أعمالا عديدة تعكس هذا التوجه العام نحو قراءة المتون السردية القديمة، ويعد مؤلفه: "العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة"[1]، من أهم ما قدم في قضايا السرديات التراثية، حيث حاول من خلاله تطوير بعض جوانب المفاهيم النقدية السائدة التي تتعاطى مع هذه القضية.

---

[1] – عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، دار الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، 1996.

يبدأ كليطو مشروعه حول المؤلف التراثي الشهير "الليالي"، بإثارة جملة من التساؤلات حول الكتابة، ومفهوم كل من الراوي والمؤلف، ليصل إلى إثبات عروبة هذا المؤلف الكبير الضارب في عمق الحضارة العربية.

وقد عرض الناقد جملة من الآراء والأفكار المتنوعة حول "الليالي"، من خلال زوايا نظره المتعددة التي سعى من خلالها إلى الإجابة عن مختلف الإشكاليات والتساؤلات المثارة حول هذا المؤلف التراثي.

وقد عنون الفصل الأول بـ"خزانة شهرزاد"، في إشارة إلى الزخم المعرفي الكبير الذي احتوت عليه "الليالي"، ثم يفتح الناقد باب التأويل على مصراعيه حول طبيعة الحكي وقيمته في "الليالي"، وطبيعة الحيل السردية الشهرزادية في درء فكرة الموت.

وقد حمل الفصل الثاني عنوان: "توطئة عن كل نهاية"، حيث تطرق فيه لمختلف الافتراضات التي دفعت بشهرزاد إلى اتخاذ قرار بوقف خيط السرد عند الليلة الواحدة بعد الألف، ليخلص إلى نتيجة مفادها أن هذه المرأة تمثل شخصية "الراوي الماهر"، الذي يمتلك قدرة فائقة على ابتكار الحكايات باستمرار، وإطالة السرد لأطول وقت ممكن. ويتوقف الناقد عند حكاية "سيف الملوك" التي ترويها شهرزاد للملك شهريار.[1]

وقد حمل الفصل الثالث عنوان "الكتاب القاتل"، حيث لجأ الباحث إلى توظيف التناص لعرض مختلف تأويلاته وقراءته، منوعا بين الدراسات الغربية والعربية على حد سواء، فالأولى يمثل لها بإحدى قصص "بوزاتي" وبرواية "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو، والثانية بـ"حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان"، كما استعان بمختلف الترجمات الغربية التي قدمت "لليالي ألف ليلة وليلة"، محاولا بذلك استنطاق الدلالات الخفية التي تضمنها السرد أو الحكي الشهرزادي.

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 38.

وقد عنون الفصل الرابع بـ"الكتاب الغريق"، إذ تطرق فيه لحكاية "حاسب كريم الدين"، التي تعالج مسألة الموت والحياة والتلازم العجيب القائم بينهما، فالولادة الحقيقية هي التي تتأسس على الموت، حيث أن حاسب يولد بعد موت والده مباشرة، ليحل محله لكن بعد مسار طويل، مليء بالأحداث والمفاجآت والمخاض العسير.

تشير دلالة "الغرق" إلى السنين التي تنصرم من عمر المرء ولا يمكن استرجاعها، وفي هذا الصدد يقول كيليطو: "وكما هو الشأن بالنسبة للكتب الغريقة، فإن السنين التي انصرمت من عمر الحكيم لا يمكن استرجاعها، أما عن الأوراق المنتشلة من الغرق والإبادة، فإنها ستشهد على قرابتها بالكتب المفقودة، وستضمن استمرار حياة الأستاذ من خلال ابنه"[1]، في إشارة إلى "حاسب" الذي يولد بعد وفاة والده مباشرة.

وقد عنون الفصل الخامس بـ"ابتسامة السندباد"، حيث تطرق فيه لحكاية السندباد والدوافع الكامنة وراء أسفاره المتكررة، حيث يجملها في الفضول والرغبة في التجديد، فالسندباد في كل مرة يعيد نسج مغامراته، ليخيط بها مجموعة من الحكايات العجائبية المتوالية، التي تخلق عنصري المتعة والتشويق.

ويقابل كيليطو هذه الشخصية بشخصية "عزيز" في الليالي، حيث البحث عن الاسم المفقود والثروة الضائعة والوجود المبدد، كما يشير إلى ورود حكاية السندباد في الطبعات العربية مباشرة بعد حكاية "حاسب كريم الدين"، المذكورة في الفصل السابق، وهو تجاور ليس وليد الصدفة –حسب كيليطو– وإنما يرجع إلى السمات الكثيرة المشتركة بين الحكايتين، وعلى رأسها مسألة التوريث.[2]

أما الفصل الفصل السادس فأخذ عنوان "مدينة الأموات"، حيث يتطرق كيليطو لقضية ورود القماقم السليمانية (نسبة إلى النبي سليمان –عليه السلام–) في الليالي، من خلال حكاية "مدينة النحاس"، هذه الأخيرة التي مات سكانها بسبب نقص المؤونة، فأمست مدينة

---

(1) – المرجع عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة ، ص74.

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص 93.

للأموات. وتبدأ الحكاية بسرد قصة الملك عبد الملك بن مروان، الذي أمر بإحضار القماقم السليمانية، ليتضح له بعد ذلك أن الجن قد فقد مفهوم الزمن، يتجلى ذلك في إعلانه التوبة مباشرة بعد خروجه من القمقم امتثالا لأمر سيدنا سليمان -عليه السلام-.

ويشير كيليطو إلى "الزمانية المزدوجة" في هذه الحكاية، والتي تجلت من خلال الجمع بين لحظتين زمنيتين متباعدتين، بحيث تفصل بينهما قرون. كما يخلص إلى اعتبار مختلف الأحداث التي ميزت هذه الحكاية بمثابة حشو وحكاية داخل حكاية[1].

ويختم كليطو بحثه بفصل تحت عنوان "الخيط والإبرة"، حيث يستحضر بهذا العنوان عبارة شهيرة حفي بها الحكي الشهرزادي، هي: "حكايتك حكاية عجيبة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر"، في إشارة واضحة لدلالات الإبرة.

أما الخيط فتفهم دلالته من خلال العبارة التي يمهد بها لفصله، والتي تقول: "وكان إدريس أول من خط بالقلم، وأول من خاط الثياب ولبس المخيط، وأول من نظر في علم النجوم والحساب"[2]، ولعله باستحضاره لمختلف الدلالات التي تتولد عن لفظ "الخيط"، يريد الوصول إلى الدلالة الأكبر، وهي أن للحكي حكما كبيرة ومهمة في الحياة، لكن يحتاج استلهامها إلى وقت وجهد، فهي كالثوب الذي يحاك أو يخاط بدقة كبيرة وعبر مراحل متأنية، يتضح ذلك من خلال قول كيليطو: "لقد كانت الحكايات مرايا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن بفضلها من التغلب على عزلته"[3]، إذ استطاع بفضل إبداعية الحكي الشهرزادي أن يكتسب رؤية جديدة للحياة، خالية من الحقد الذي عمر في نفسه ردحا من الزمن.

ويختم كيليطو مؤلفه بالإشارة إلى الدور البارز الذي تؤديه الحكايات في حياة الناس، من اكتساب للحكمة واتعاظ بالتجارب، غير أن ذلك قد يستلزم وقتا طويلا، وهو السبب الذي

---

(1) - المرجع السابق، ص135.

(2) - المرجع نفسه ، ص 145.

(3) - المرجع نفسه، ص 146.

جعل شهرزاد لا تستعجل لفت انتباه الملك لهذه الفوائد، إلا بعد الانتهاء من سرد جميع حكاياتها.

4-عبد الله إبراهيم:

يشير عبد الله إبراهيم إلى صعوبة التأصيل للسردية العربية بقوله: "ليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت، مثلما حصل في موضوع أصول السردية العربية الحديثة ومصادرها ونشأتها وريادتها"[1]، ومرد ذلك كله –حسب صاحب الموسوعة– يرجع إلى غياب وعي دقيق بمسار هذه السردية من قبل النقاد والدارسين العرب، الذين اقتصرت جل أبحاثهم على تتتبع الحوادث دون استنطاق سياقاتها الثقافية والمعرفية، مما جعل السرديات العربية تختزل إلى وقائع تاريخية وإخبارية، أو حكايات خرافية.

ولعل الوعي بالإشكالية المطروحة هو ما دفع بالناقد إلى التخصص في مجال السرد العربي دون غيره من المجالات، حيث أصدر مجموعة من المؤلفات التي ضمنها أفكاره وتصوراته حول الموضوع. وتعد "موسوعة السرد العربي" أهم إصدار له في هذا المجال، وهي موسوعة ضخمة استغرق العمل عليها –كما يصرح صاحبها– نحو عشرين سنة، تتبع فيها السرديات العربية من العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين، متقصيا أبنيتها السردية والدلالية، وتحتوي على أربعة وعشرين فصلا.

يعالج الكتاب الأول منها العلاقة بين المرويات السردية والدينية، ثم يصف بطريقة مفصلة الأنواع السردية القديمة، مع التطرق لكيفية ظهورها وانهيارها "وتحللها، وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها مازالت تعتاش على خصائصها العامة"[2].

---

[1]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، مقدمة.ص 05.

[2]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص06.

أما الكتاب الثاني من الموسوعة، فيقدم فيه الناقد تحليلا معمقا لنشأة السرديات العربية، يختلف عن ذلك الذي شاع لفترة طويلة من الزمن، والذي يربط نشأة الرواية العربية بالمؤثرات الغربية، مقدما معطيات ووثائق عن نشأة الرواية في منتصف القرن التاسع عشر.

ويعد الكتاب الثالث من الموسوعة تحليلا استقصائيا لعدد معتبر من الروايات العربية، الصادرة في القرن العشرين. وبهذا تكون الموسوعة السردية جهدا نقديا عربيا ضخما يصدر في الثقافة العربية الحديثة.

1.4. السردية العربية وإشكالية التأصيل[1]:

يسلم الناقد في مقدمة الموسوعة بصعوبة البحث في تاريخ الأشكال السردية القديمة، وفي طريقة نشأتها وتطورها، فهو توغل في عالم شبه مجهول ومترامي الأطراف، وتعد العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات السردية ونشأة النصوص الدينية، ونشأة الأخبار والتواريخ وقصص الأنبياء والإسرائيليات، القضية الأكثر حساسية وخطورة، على اعتبار أنها تمثل السياقات الثقافية لنشأة تلك المرويات السردية، إضافة إلى الطابع الشفوي الذي ميزها مع ما يحمله من خصائص.

يرجع عبد الله إبراهيم الشفاهية إلى أصول دينية، باعتبارها ارتكزت أول الأمر على ما يسمى بالإسناد، الذي ارتبط برواية الحديث النبوي الشريف، فصار عنصرا هاما في المرويات السردية، وانتقلت العلاقة الوطيدة بين السند والمتن إلى الراوي والمروي، ثم يأتي التدوين في مرحلة لاحقة لتثبيت ذلك النسق، وبذلك تكون المرويات السردية القديمة قد اكتسبت هويتها عن طريق المشافهة.

ويرى إبراهيم أن ربط تلك المرويات بأصولها أو المؤثرات التي أسهمت في تكوينها، لا ينقص إطلاقا من قيمتها الأدبية والتاريخية، وينص على أن السرد العربي بدوره ينتمي إلى السرود الشفوية التي نشأت في ظل ثقافة المشافهة ذات المرجعية الدينية، ولم يأت التدوين

---

[1] – زهيرة بارش: الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 37.

إلا في مرحلة متأخرة من أجل تثبيت الركائز التي استقرت عليها تلك المرويات، والمتمثلة أساسا في ركني السارد والمروي.

كما يتطرق إبراهيم إلى الأسباب التي أدت إلى ظهور التمييز بين "السرود الشفوية" و"السرود الكتابية"، حيث يرى أن النوع الأول يضع مسافة واضحة بين مكونات البنية السردية، فالراوي يحكي أحداثا لا تعاصره، وربما لا يرتبط بها إلا من كونه راو لها، ويصطلح عليه الناقد اسم (الراوي المفارق لمروي)، أما النوع الثاني (السرود الكتابية)، فالمسافة فيه تغيب بين مكونات البنية السردية، ويتماهى الراوي في الأحداث التي يرويها، فيسمى (الراوي المتماهي بمرويه)، ويصبح الخطاب كلا متجانسا، يصعب فيه كشف مكونات البنية السردية، ويرجع الناقد ذلك إلى طبيعة كل من المشافهة والكتابة، فإذا كانت الأولى لا تستدعي انفصالا بين المؤلف والخطاب، فإن الثانية على العكس من ذلك تماما، أي أنها تلزم بالضرورة فصل الراوي عن المروي.[1]

وقد أدى هذا التمييز إلى وصف السرود الشفوية بـ"العرضية"، والسرود الكتابية بـ"الدائمة" على حد تعبير إبراهيم، ذلك أن الأولى متغيرة بتغير الرواة وأزمنتهم، في حين أن الثانية تظل خالدة، ويمكن أن يعاد إنتاجها أو تأويلها في أزمنة وأمكنة أخرى، مع محافظتها على أصلها الأول.[2]

وبهذا تكون السردية العربية الحديثة قد انبثقت "بوصفها ظاهرة أدبية –ثقافية– من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة النماذج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبية التقليدية، وفي مقدمة ذلك، ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وتداخل النصوص وغياب الهويات النصية الثابتة، وتفكك الأنظمة

---

[1]– ينظر: عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 07.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

السردية التقليدية، وانحسار دور الأنظمة الثقافية المطلقة، التي كانت تدعم الخصائص القارة للنصوص والأنواع والأجناس، وتعزز من ثبات موضوعاتها وأغراضها وأبنيتها وأساليبها"[1].

ويخلص عبد الله إبراهيم إلى أن السرديات العربية أصيلة، وهي موجودة بعمق في التراث العربي وإن لم تأخذ التسميات والاصطلاحات الحديثة، وللنهوض بها يجب مقاربتها بأدوات حديثة تطورها من جهة، وتحفظ هويتها من جهة أخرى.

2.4. الحكاية الخرافية وتشكل النوع السردي:

ركز عبد الله إبراهيم على الحكاية الخرافية، وأولاها اهتماما خاصا لكونها تعود إلى مراحل متقدمة من التاريخ الإنساني، ولعل ميزة القدم التاريخي هي ما أكسبتها "حق الأسبقية في التحليل على غيرها من الأنواع السردية القديمة في الأدب العربي، وهي مثال لكل ما هو خيالي وتوهمي، أحداثها الخيالية تنسب إلى رواة لا وجود لهم، ويصح القول بأن النسيج السردي للخرافة، هو إسناد مالا حقيقة له إلى رواة وهميين"[2]، لذا يعد وضع سند ومتن متخيلين خاصية بارزة في الخرافة، مما يمنحها طابع التسلية والسمر الذي لا يخلو من عبرة وغاية.

كما يتوقف الناقد كثيرا عند الموقف الديني من الخرافة، من خلال الحديث الذي ينسب إلى رسول الله –صلى الله عليه وسلم– عنها، ويسعى الناقد إلى التثبت من صحة هذا الحديث مستعرضا الآراء المؤيدة والمخالفة. ليخلص إلى نتيجة مفادها عناية العرب المبكرة بهذا النوع القصصي، ذلك ما يعكسه اهتمامهم البالغ بقضية التأكد من صحة هذا الحديث.

وفي حديثه عن التأليف الخرافي عند العرب، يحصي الناقد ما يقارب سبعين كتابا تداولته الأيدي من كتب السمر العربية قبل منتصف القرن الرابع، إضافة إلى ما أورده "ابن

---

[1]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص07.

[2] – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص، 124.

النديم" في المقالة الثامنة من كتاب "الفهرست"، والتي خصصها لأخبار الأسمار والخرافات.[1]

أما في إطار معالجته للسياق الثقافي الذي احتضن ظهور الخرافة في الثقافة العربية، فيتوقف عند إشكالية الانتماء والتأليف في موضوع "ألف ليلة وليلة"، مستعرضا آراء القدامى أمثال: "أبو الريحان البيروني" و"ابن النديم" و"المسعودي"، والمحدثين أمثال: "محسن مهدي" و"سهير القلماوي" و"محمود طرشونة". ليخلص إلى اعتبار هذا الكتاب من أهم ذخائر الحكايات الخرافية في الثقافة العربية.

3.4. أشكال السرد في السيرة العربية:

اعتمد عبد الله إبراهيم في معالجته للسيرة العربية على تتبع تشكلاتها النوعية وبنيتها السردية، وقد تبنى اصطلاحيا التعريف المقدم من قبل فاروق خورشيد، وهو "مجموعة من الأعمال الروائية ذات سمات فنية متشابهة، وذات أهداف فنية متماثلة"[2]، رغم هذا التعريف سيبقى الغموض واللبس قائمين حول هذا المفهوم نظرا لشدة خصوصية هذا الجنس السردي، مما سيدفع بالناقد إلى عدم الوقوف طويلا عند حدود المصطلح، ليوجه جهوده للبحث في مسألة النشأة في الثقافة العربية، حيث يقوده البحث إلى تحديد فضاء دلالي عام يضم أربعة أشكال سردية هي: التراجم، والسير الذاتية، والسير الموضوعية، والسير الشعبية.

بعد ضبطه لمختلف الفوارق الموجودة بين الأشكال السردية السابقة، يتوقف عبد الله إبراهيم عند السيرة الشعبية ليتخذها حقلا لتحليله الفني والدلالي، إذ يشير بداية إلى انتمائها إلى مرويات العامة، الأمر الذي جعلها تتشكل بمنأى عن الثقافة العالمة أو المتعالية التي تعنى بأخبار الخاصة، وقد أدى ذلك إلى تهميش هذه المرويات الشعبية وإقصائها من دائرة الاهتمام تدوينا ووصفا.

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 136.

[2] – فاروق خورشيد: السير الشعبية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص5.

ويعزو إبراهيم تشكل السيرة الشعبية في الثقافة العربية إلى تعلق الجماعة الإسلامية بذاكرتها المجيدة، وإلى الاعتصام بعصر البطولة نتيجة اهتزاز الوجدان العربي إبان حقبة الحروب الصليبية، وهو نفس الرأي الذي يذهب إليه دارسوها أمثال عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد.

ويجتهد الناقد في وضع مسرد يتناول أهم الآراء التي أثيرت حول زمن تأليف هذه السير الشعبية، ليخلص إلى نتيجة مفادها أن السير الشعبية تتغير صورها الشفاهية تبعا لتغير زمن روايتها، وأن الإنشاد يلعب دورا هاما في تلك العملية، وقد استدعى ذلك "التدقيق بوظائف الرواة انطلاقاً من استخلاص لابدّ من أخذه بعين الاعتبار، هو أن المروي السيري يرتبط بالراوي، وعنه يصدر إلى المروي له، ولذلك فهو أداة لتشكيل نسيج ذلك المروي. وذكر وظائف الراوي المفارق لمرويه الاعتبارية والتمجيدية والبنائية والإبلاغية والتأويلية، ووظائف الراوي المتماهي بمرويه الوصفية والتوثيقية والتأصيلية"[(1)]، ويستفيض إبراهيم في شرح هذه الوظائف للوقوف على أثر كل منها في البنية السردية لتلك المرويات.

كما يتطرق إلى ما سماه بـ"بنية الوحدة الحكائية" التي يستمد تعريفه لها من النموذج البروبي، إذ يقول: "سلسلة الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة لإشباع حاجة ما، مادية كانت أو معنوية، وتستدعي رحيلاً عن المكان الذي يقيم فيه، والذهاب إلى مكان خصومه، والدخول معهم في مواجهة، وعودته ظافراً إلى مكانه، وقد أشبع الحاجة التي دفعته للرحيل"[(2)]. ويعد الزمن عاملا أساسيا في الكشف عن بنية الوحدة الحكائية، لذا سيتم إخضاعها إلى هذا المعيار بغية إيضاح الأبنية السردية الداخلية.

ثم يتوقف إبراهيم عند بنية الشخصية السيرية، لاسيما شخصية البطل على اعتبار أنه حامل للوجدان القومي، وتتألف هذه البنية من: النبوءة، الأصول النبيلة، الانتساب، الغربة،

[(1)] – عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص342.

[(2)] – عبد الله ابراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992، ص 150.

الاختبار، الاعتراف بالبطل، التكليف الأولي، المعارضة الضيقة، التكليف القومي– الديني، المعارضة العامة، المعاضدة، الخوارق والسحر، الانتصار، العزلة والموت، التوريث.

ليخلص بعد التحليل إلى نتيجة مفادها أن الثوابت الأساسية في سيرة البطل تكشف عن تواتر نسق من الوحدات الدلالية، التي تتطابق بنية ودلالة مع الوحدات الحكائية المشكلة لمتن السيرة، مما يجعله إطارا عاما يوجه النظام الذي يحكم تلك الأفعال[1].

4.4. البنية السردية للمقامة العربية:

في إطار معالجته للمقامة، حاول عبد الله إبراهيم تسليط الضوء على مختلف الآراء والإشكاليات المطروحة بين النقاد حول ظهور هذا النوع السردي، وإشكالية الريادة الإبداعية، وثبات البنية التقليدية، مع التركيز على بنيته السردية ومجمل خصائصه وصفاته الفنية التي تميزه عن غيره من الأنواع القصصية الأخرى في السرد العربي، "كونه يمثل تياراً كبيراً، يتصف بخصائص وصفات محددة، تمنحه حق انتزاع صفة النوع القصصي الخاص، بين أنواع القصص العربي الأخرى"[2].

يبتدئ الناقد تحليله بالتطرق لـ"بنية الاستهلال السردي"، التي يعتبرها بمثابة مفتاح للنص، وهي صيغة إسنادية عبرت باستمرار عن سمة ثابتة ومميزة في المقامات العربية، وهي تنسب عادة إلى رواة مجهولين يتخفون خلف رواة معروفين، حيث تعزى إليهم مهمة تشكيل بنية الحكاية.

ويشير إبراهيم إلى الأهمية التي استأثر بها رواة المقامات في الثقافة العربية، باعتبارهم نماذج عليا تتمتع بنفس القيمة التي منحت لأبطال المقامات، حتى صار الرواة في بعض الأحيان أشهر من المؤلفين، ولعل شخصيتي "عيسى بن هشام" و"الحارث بن همام" خير دليل على ذلك.

---

[1] – ينظر: عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 220.

[2] – عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص 191.

ثم يعرج عبد الله إبراهيم في دراسته للبنية السردية على سمات الراوي باعتباره بطلا، توكل إليه مهمة سرد الأحداث إضافة إلى دوره البطولي في الحكاية، وسيتخذ الناقد الإجراءات نفسها التي قام بها مع الرواة، بغية الوقوف على دور البطل الراوي في صياغة عالم المقامة. ليخلص إلى أن هذا البطل غالبا "ما يختلق حكاية غريبة، أو يورد طرفة عجيبة، أو يتعمق في وصف حالة الضيق والفقر التي هو عليها، ليخلق تعاطفا وجدانيا مع المروي له، هادفا من وراء ذلك إلى زيادة الكسب، وثمن المكافأة بوساطة تضليل المروي له، بأن ما يقوله حقيقة"[1]، ويشير إبراهيم إلى أن المكافأة مرتبطة بدرجة غرابة ما يرويه البطل، فكلما زادت غرابة حكاياته زادت مكافأته من طرف المتلقي، الذي قد يكون فردا أو جماعة.

يختم إبراهيم دراسته للمقامة، بتسجيل نتيجة مفادها أن البنية السردية للمقامة هي بنية شديدة الخصوصية مقارنة بالأنواع السردية الأخرى، فيه تمتاز بالثبات والتحديد نظرا لارتباطها برواية معينة وراو محدد، مما أفضى إلى ثبات بنيتها ورسوخها في تاريخ الأدب العربي، وظلت كذلك لمدة طويلة.

[1] – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 252.

الفصل الثاني

الممارسة النقدية عند سعيد يقطين على مستوى المصطلح والمصادر المعرفية

المبحث الأول : المصطلح السردي التراثي في الممارسة النقدية عند سعيد يقطين

لقد شهدت الستينيات من القرن الماضي ثورة لسانية نقدية عارمة، ميزها الطابع العلمي للدراسات والأبحاث الأدبية والإنسانية بصفة عامة، وقد أدى ذلك إلى بروز عديد من الإشكاليات والصعوبات في الساحة النقدية العربية، لاسيما في مجال المصطلح النقدي، سواء من حيث الترجمة والتعريب، أو التلقي والتمثل، حيث ظهرت العشرات من المصطلحات الجديدة في المعجم اللساني والنقدي العربي.

وبهدف التعامل مع هذا الانفجار المعجمي والاصطلاحي الجديد، شهدت الحياة الثقافية والأكاديمية والمعجمية حركة عربية ناشطة وحثيثة، على مختلف الأصعدة، لسانيين ومترجمين ونقادا ومجامع لغوية وهيئات تعريب.

وبالعودة إلى السرديات، نجد أن كما هائلا من المصطلحات قد تسرب إليها، من قبيل "ميتا نص"، "تناص"، "رؤية"، "بؤرة"، "شخصية"، "تواتر"، "سرعة" وغيرها، وأصبح من الضروري على الناقد العربي أن يستقرئها، باعتبارها كلمات مفاتيح تساعده في تحليل النصوص الأدبية عموما والسردية منها بصفة خاصة.

وسنقف في هذه الدراسة، عند جملة من المصطلحات السردية الموظفة في كتابات سعيد يقطين، مع التركيز على بعض النماذج الأكثر استعمالا في أبحاثه، والأوضح تعبيرا عن وضعية المصطلح السردي في الدرس النقدي العربي بشكل عام، والمصطلح السردي التراثي بشكل خاص، وإبراز خصوصية تعامله معها.

1. السرد العربي:

يقترح الباحث مصطلح السرد العربي ليكون قرينا للشعر العربي، وليعبر عن جزء كبير من التراث السردي العربي، الذي ظل مهملا طيلة قرون طويلة، فهو يجعله "المفهوم الجامع" لمختلف الاستعمالات الموظفة قديما وحديثا، من قبيل الأدب القصصي، النثر الفني، أدب القصة، الحكايات العربية، الملحمة وغيرها، يقول يقطين: "تقديم مفهوم جامع هو

السرد، ليصبح رديف الشعر وقرينه في التراث العربي، ومعنى توظيف هذا المفهوم ليكون شاملا لممارسات خطابية متنوعة ولنصوص متعددة وكثيرة من تراثنا، وليحل محل العديد من المفاهيم التى لا تزال ترددها الألسن، مثل القص والقصة والحكاية"[1]، فهي استعمالات متشعبة ومتنوعة، لا رابط فيها ولا ناظم، كما أنها عاجزة عن الإحاطة والشمول، ويعتبر المفهوم الجديد أكثر دقة وشمولية، لأنه يسعى إلى رصد الظاهرة السردية التراثية في كلياتها، كما يسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها.

ويوضح الباحث الأسباب التي تدفع إلى اقتراح المفهوم الجديد كيفما كان نوعه، حيث يلخصها في:

1. استجابة لدواع جديدة تستدعيه وتتطلبه.
2. يأتي ليعوض، أو ليتجاوز، أو ليجدد، أو ليحل محل مفاهيم قديمة، أو استعمالات متشعبة.
3. توليد دلالات جديدة في ضوء السياقات التي تولد فيها.[2]

إن اعتبار السرد مفهوما جديدا يستدعي إعادة النظر في آليات الاشتغال عليه، وكذا إعادة تجديد المقاصد والغايات من وراء هذا الاشتغال، ويقترح الباحث طرائق جديدة للبحث والدراسة، ككتابة تاريخ لهذا السرد، والسعي لإنشاء مكتبة سردية تجمع شوارده وتنظم ما تفرق منه، وتصنف وفق الطرق الحديثة. ذلك ما يتعرض له بالتفصيل في كتابه "السرد العربي مفاهيم وتجليات".

2. سرديات القصة:

هي السرديات التي تهتم بالمادة الحكائية في حد ذاتها، من خلال علاقة الفواعل أو الشخصيات بالأفعال أو الأحداث، فكل عمل حكائي يتجسد من خلال مقولات:

---

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 271.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

(الأفعال/الفواعل) و(الزمان/المكان)، فالأفعال أو الأحداث يقوم بها فواعل أو شخصيات في زمان ومكان (فضاء) معنيين، ويبين الباحث بأن اهتمامه بهذا النوع من السرديات جعله ينفتح على السيميائيات الحكائية ويستفيد من منجزاتها، ذلك ما يتضح جليا من خلال كتابه "قال الرواي" الذي خصصه للبحث في البنيات الحكائية، بكيفية تتلاءم ورؤيته للعمل السردي بشكل عام.[1]

3. سرديات الخطاب:

وهي السرديات التي تعنى "بالسردية" التي يتم بواسطتها تمييز حكائية عن أخرى، أو بعبارة أخرى هي طريقة تقديم المادة الحكائية، فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن طرائق تقديمها تختلف باختلاف الخطابات.

ويطلق عليها الباحث أيضا اسم "السرديات الحصرية"، ذلك لأنها هي "الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية، وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم، وجعله مقتصرا على الخطاب في حد ذاته، وفي هذه الحقبة تأسست الأصول، وتم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السردي"[2]، حيث ميزت هذه المكونات بين السرديات وغيرها من الاختصاصات الأخرى التي تبحث في السردية، على غرار السيميوطيقا السردية، حيث صارت علما مستقلا داخل علوم الأدب المختلفة.

4. السرديات النصية:

وهي التي تهتم بالنص السردي من جهة علاقته بالمتلقي في زمان ومكان معينين، وفي إطار بنية نصية كبرى، ويسميها الباحث أيضا بالسرديات التوسيعية، على اعتبار أنها "سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب، بانفتاحها على مستويات أخرى لم تهتم بها في

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 224.

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

الحقبة البنيوية، ودارت نقاشات واسعة حول هذا التوسيع وإمكاناته، لكنه الآن صار واقعا ملموسا في مختلف الأدبيات السردية"[1]، حيث نجدها تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع المظاهر النصية في مختلف جوانبها وأبعادها الدلالية والموضوعية (اجتماعية ونفسية وأنتروبولوجية ومعرفية وغيرها)، وهي بذلك تسعى إلى الانفتاح على مستويات أخرى لم تولها البنيوية اهتماما، متجاوزة بهذا الطرح المستوى اللفظي أو النحوي للخطاب، إلى المستوى الدلالي للنص.

ويشير الباحث إلى أن العلاقة بين سرديات الخطاب وسرديات النص، هي علاقة تكاملية، حيث يتحدد هذا التكامل باختيار الدارس للموضوع الذي سيشتغل عليه، كما يعد سرديات الخطاب الأصل الذي انبنت عليه السرديات، فهي لازمة ومحددة لمختلف أنواع السرديات الأخرى.

5. القصة:

يعرفها الباحث بأنها المادة الحكائية، ويمكن لها أن تتجلى ككحكي من خلال الخطابات العديدة التي تأخذها، فالخطاب هو الذي يمنح القصة تركيبها، باعتباره الطريقة التي يتم بواسطتها إيصال المادة الحكائية أو التعبير عنها، ويصفها الباحث في كتاب "الكلام والخبر" بالثبات، وأن مدار السرد كله يقوم عليها، وبانتفائها ينتفي السرد، على خلاف الخطاب الذي يمتاز بالتحول وعدم الثبات، إذ بواسطته يمكن التمييز بين الأنواع السردية المختلفة. كما يشير يقطين إلى العلاقة الوثيقة بين القصة والخطاب، إذ لا يمكن فهم القصة إلا من خلال فهم علاقتها بالخطاب.[2]

---

[1]– المرجع السابق، ص 25.

[2]– ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 51.

6. الحكائية:

يعرفها الباحث بأنها مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد، حيث يقول: "تختزل مختلف ما تتشكل منه البنيات الحكائية في مفهوم واحد هو الحكائية، ونقصد بها مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد"[1]، وسيشتغل بهذا المفهوم ضمن ما يسميه بـ"سرديات القصة" أو"المادة الحكائية"، مشيرا إلى الإهمال الذي لحقها من قبل السرديين الذين انصب جل اهتمامهم في موضوع الخطاب، تاركين المادة الحكائية للسيموطبقين الذين ركزوا بدورهم على المعنى دون كشف جمالية هذه الحكائية، ذلك ما دفع بيقطين إلى اتخاذ السيرة الشعبية موضوعا يشتغل عليه، ليبرز من خلاله مختلف البنيات الحكائية التي تشكل هيكل النص، ذلك ما يتعرض له بالتفصيل في كتابه "قال الراوي –البينات الحكائية في السيرة الشعبية–".

7. السيرة الشعبية:

يعرفها الباحث بأنها عمل حكائي مكتمل ومنته، ويمتاز بالطول الذي يسمح له باستيعاب العديد من النصوص(الأجناس والأنواع والأنماط)، وله خصوصيته التي تميزه عن غيره من الأنواع السردية العربية، سواء من حيث الشكل أو العوالم الواقعية والعجائبية التي يزخر بها، كما له القدرة على التفاعل مع مختلف النصوص العربية الحديثة.

والسيرة الشعبية نتاج تفاعل يومي وتاريخي للذات العربية مع العالم الذي كانت تعيش في أكنافه، لذا جاءت محملة بزخم كبير من الأحاسيس والانفعالات والرؤى التي تعبر عن مواقف الإنسان العربي من عصره ومن الآخر.[2]

---

[1]– سعيد يقطين: قال الراوي، البينيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1997، ص 7.

[2] – ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 8.

ويشير الناقد إلى أن هذه السيرة، ظلت عصورا طويلة محسوبة على قطاع واسع من الإنتاج الثقافي العربي المهمش، والبعيد عن دائرة البحث والاهتمام، لذا فإعادة التفكير في قراءته من جديد هو تجديد للذات العربية في مختلف بنياتها الذهنية والفكرية.

8. الخبر:

يعرفه الباحث بأنه أصغر وحدة حكائية، ويميزه عن الحكاية بكونه يرتكز على الحدث خلافا للحكاية التي يعتبر الفاعل هو محور توجيهها، وتشكل مجموعة من الأخبار ما يسمى بالحكاية، إذ يقول: "نعتبر الخبر أصغر وحدة حكائية، ونميزه عن الحكاية بكون مركز التوجيه فيه يتمحور حول الحدث أو الفعل"[1]. وعلى اعتبار أن الخبر هو أصغر وحدة حكائية، فهو غير قابل أن يحذف منه أي مقطع من مقاطعه.

9. الحكاية:

الحكاية أوسع من الخبر، إذ يمكنها أن تضم وحدتين خبريتين أو أكثر، وتختلف الحكاية عن الخبر في كونها لا ترتكز أساسا على الحدث أو الفعل، ولكن يعد الفاعل هو مركز توجيهها، فهو الذي يؤطر الوحدات الخبرية التي تندرج تحتها.

ويمثل الباحث لذلك بحكاية "جرير الزاهد" من كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، إذ يوضح أن هذه الحكاية تتشكل من ثلاثة أخبار، ويمكن لكل خبر أن يستقل عن الآخر وأن يشتغل في معزل عنه، لكن الذي يؤطر هذه الوحدات الخبرية الثلاث هو "الشخص" أي "الفاعل" جرير. ويعتبر سعيد يقطين كل من الحكاية والخبر نوعين سرديين داخل جنس السرد.

كما ينطلق من مبدأ التراكم لرسم حدود العلاقة التي يشتغل ضمنها كل من الخبر والحكاية والسيرة، فإذا اعتبرنا الخبر أصغر وحدة حكائية، والحكاية تراكم لمجموعة من

---

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 153.

الأخبار المتصلة، فإن القصة تصبح عبارة عن تراكم لمجموعة من الحكايات، والسيرة تراكم لمجموعة من القصص.[1]

والمقصود بالتراكم هنا تراكم الأحداث، الذي يضمن استمرارية اشتغال هذه الأنواع مجتمعة وبصورة تكاملية.

10. المجلس:

يعتبره الباحث الفضاء الذي يتشكل فيه الكلام، وهو فضاء جماعي متميز بزمان خاص وعوالم خاصة وشخصيات متميزة، إذ يقول: "المجلس فضاء متميز، له زمانه الخاص، وشخصياته المتميزة، وعوالمه الخاصة"[2]، كما يرى أن لكل فئة اجتماعية مجالسها الخاصة، وفي إطار هذه المجالس يتحقق البعد الاجتماعي والثقافي للكلام العربي، بل يذهب الباحث إلى أبعد من هذا حين يعتبر أن المجلس هو الفضاء الثقافي الأساسي الذي تم فيه إنتاج الكلام العربي القابل للنقل والتداول والاستمرار، كما لعبت المجالس دورا بارزا في تشكيل المتخيل والكلام العربيين، يقول يقطين: "إن كل شيء وليد هذه المجالس، التي تمكننا دراسةٌ تاريخيةٌ واجتماعيةٌ من تبين الدور الكبير الذي لعبته في تشكيل المتخيل والكلام العربيين"[3]، ويدلل على ذلك بأهم المناظرات والمساجلات الكبرى التي عرفها الفكر العربي، والتي كان موئلها بامتياز المجلس، وبتنوع هذه المجالس يتنوع ويتلون الكلام العربي، كما يشير الباحث إلى سمة أساسية من سمات المجلس ألا وهي الاستمرارية، حيث أن المجلس لا ينقضي بتفرق الجلساء وإنما يستمر ويستأنف في وقت لاحق. وسنخص مجالس السير الشعبية بالبحث والدراسة، لأنها تعكس بامتياز خاصيتي الطول والاستمرارية.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 195 .

[2]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 213.

[3]– المرجع نفسه، 215.

ويحدد يقطين ثلاثة مكونات أساسية للمجلس، هي المتكلم والسامع والكلام، حيث سيقوده البحث في أنواعها وخصائصها وآليات اشتغال مختلف أطرافها ومكوناتها، إلى تلمس أهم محددات الإنتاج الثقافي العربي.[1]

11. الكلام:

يرى الباحث أن الكلام قد احتل مكانة واسعة في الثقافة العربية، باعتباره محور التواصل الرئيسي، حيث يقول: "الكلام محور التواصل، وهو في الثقافة العربي يحتل أعلى المراتب"[2]، وقد اعتبر الجنس الجامع للنظم والنثر معا، فقد اهتم به العرب منذ القدم، ووصفوا به مختلف ممارساتهم اللفظية، وميزوا أنواعها وخصائصها. وقد درس يقطين هذا المفهوم من خلال ثلاثة محاور: المحور الأول ويتعلق بـ(المبادئ، المقولات، التجليات)، المحور الثاني ويرتبط بـ(الجنس، النوع، النمط)، أما المحور الثالث فيعنى بـ(القصة، الخطاب، النص)، حيث يقدم الباحث جهدا واسعا لشرح مختلف هذه المحاور، ذلك ما يتضح في كتابه "الكلام والخبر– مقدمة للسرد العربي–".

كما يحرص يقطين على الدعوة إلى إعادة النظر في هذا المفهوم باستمرار، بهدف فهم مختلف ملابسات تصنيفه، بين النص أحيانا واللانص أحيانا أخرى، وذلك ما سيقدم عليه هو شخصيا في كتابه "السرد العربي، مفاهيم وتجليات"، حيث يعيد قراءة وطرح العديد من المفاهيم التي سبق وأن طرحها في كتاب "الكلام والخبر".

12. التراث:

يقر الباحث بداية بتشعب هذا المفهوم وغموضه، نظرا لضيق ومحدودية زوايا النظر التي يتم من خلالها تناول هذا التراث.

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص132.

[2]– المرجع نفسه، ص 146.

فيشبهه في مرحلة بألبوم الصور، الذي يضم صورا لمختلف أفراد العائلة الواحدة في مراحل زمنية مختلفة ومتباينة، ولو رجع كل فرد لهذا الألبوم لشكل كل واحد تصورا خاصا به، بناء على درجة وعيه وعلمه اللذين بلغهما في المرحلة التي عاد فيها لتفحص هذا الكتاب من الصور، فقد يرى أحدهم في هذا العالم الصوري ذكريات جميلة، تستحق أن تُستعاد لتُعاش مرة أخرى وإن بشكل مغاير، كما قد يرى الآخر في هذا العالم، فترة مضت وانقضت ولم يتبق منها سوى الذكريات. بهذا التشبيه يقيم الباحث إسقاطا على التراث، حيث تتباين وتتعدد الآراء حوله بتعدد وتباين زوايا النظر إليه، فهناك من يعتبره ماضيا انقضى ولا مجال للحديث عنه إلا من باب الاستذكار والاستئناس، وهناك من يراه ملهما ومنطلقا للتأسيس لحاضر ومستقبل لا يمكن لهما أن يتشكلا بعيدا عن هذا التراث.[1]

ويرى الباحث أن مثل هذه الرؤى مهما تعددت وتنوعت، فإنها تبقى قاصرة وعاجزة عن تحقيق المبتغى من وراء العودة إلى التراث، ويحصر أسباب المشكلة في كونها لم تأخذ بأسباب البحث العلمي، واكتفت بالنظرة الاختزالية التعميمية، دون تلمس مختلف الجزئيات والتفاصيل التي من شأنها أن تسهم في عملية الفهم والتفسير والتأويل.

بناء على ذلك، يقترح الباحث مفهوم "النص" ليحل محل "التراث"، ويبرر هذا الإبدال الاصطلاحي بـ:

1-لأن مفهوم النص مفهوم "لازمني" لارتباطه بما سماه "النصية"، التي هي في حد ذاتها لا ترتبط بزمن معين.

2-لأن المفهوم الجديد يسمح بتأسيس نظرية للنص، أو على الأقل مقاربته في ضوء نظرية معينة للنص، بناء على تحديد الموضوع ومكوناته وعناصره، كما يمكن للنص أيضا أن يأخذ أبعادا ودلالات عدة نظرا لانفتاحه على بنيات مختلفة.

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 16.

3-يتيح استعمال مفهوم النص، دراسة مختلف التفاعلات النصية التي حدثت عبر مختلف الفترات الزمنية، وإبراز مستويات هذا التفاعل وأشكاله.

بهذه الاعتبارات يمكن تجاوز الانتقائية والعشوائية والإيديولوجيات في دراسة التراث، ليتم التركيز على بنيات النص الخاصة.[1]

13. العجائب:

يستعمل الباحث هذا المفهوم للتعبير عن كل ما يحدث الحيرة في ذهن البطل أو المتلقي، ويعتبره المعنى الجامع والشامل لمختلف الاستعمالات القديمة والحديثة، من قبيل الوهم، العجيب، الخارق، الأسطوري والفانتاستيك، كما يشير الباحث إلى أنه يفضل مصطلحي "العجائب" و"العجائبي" على "الفانتاستيك"، ويحملهما المعنى الذي يمكن استنتاجه من مختلف الاستعمالات العربية، رغم تشعبها وتنوعها.

ويستند في شرحه لهذا المفهوم على تعريف "كارا دي فو"(Carra de vaux) للعجائب، حيث يرى أنه قريب من المعنى الذي عبرت عنه الأدبيات العربية القديمة: "العجائب آثار ومخلوقات ووقائع ترد في كتب الجغرافيا والتاريخ، وما إليها مما انحدر إلينا من تلك العصور، وليس ثمة ما يثبت حقيقتها، ولا ما يقطع ببطلانها، وأبرز صفاتها صعوبة إثباتها"[2].

فالحيرة لا تتحقق إلا أمام أشياء يصعب على العقل البشري تقبلها، بناء على اعتقاد أو تصور معين للأشياء، وانطلاقا من هذا يكون مفهوم العجائبي نسبيا، فما هو عجائبي عند قوم قد يكون اعتياديا عند آخرين، رغم وجود عجائب مشتركة بين كل الأمم والشعوب.

ولعل هذه النسبية في البعد العجائبي، هي ما جعلت الباحث يضيف صفة "العربية" إلى العجائب لتصير "العجائب العربية"، هذه الأخيرة التي يتم تناولها من منظور ثقافي عربي

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 48.

[2]- سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية، سيرة سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 10.

وإسلامي بالدرجة الأولى، ويمثل الباحث لذلك بـ"سيرة الملك سيف بن ذي يزن" التي يمكن أن تقرأ من زاويتين، الأولى على أنها تعبر عن قوة الله عز وجل وعظيم سلطانه، والثانية على أنها انحراف بشري عما يعتقده العربي المسلم.

بهذا الطرح تكتسي السيرة بنيتها وخصوصيتها، لتصبح "موقفا" من هذه الذخيرة أكثر من كونها جزءا منها.

14. النص:

يعرف يقطين النص بأنه "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية وجماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة".[1]

ويقسم هذا التعريف إلى عنصرين أساسيين: العنصر البنيوي والعنصر الإنتاجي.

– العنصر الأول، ويضم:

"* بنية دلالية: على اعتبار أن النص دليل يستوعب دالا ومدلولا، ومن خلالهما معا يتضمن بنية صرفية وأخرى نحوية، وكل بنية من هذه البنيات الثلاث يمكن تحليلها ووصفها وتفسيرها في تعالقها بباقي البنيات الأخرى.

* بنية نصية: أن النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية/نحوية)، يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية، تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء.

* بنية ثقافية واجتماعية: هي المحددة للنص الذي ينتج في إطارها، حيث تكون متزامنة مع النص زمنيا".[2]

---

[1]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق 1989 المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص32.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– أما العنصر الثاني، فيتجلى أساسا من خلال العلاقات المختلفة بين هذه البنيات، التي تتفاعل مع ذاتها ومع الموضوع الذي توجد فيه، ذلك ما يؤكده يقطين بقوله: "وهكذا نعاين أن هذه البنيات (نصية أو ثقافية أو اجتماعية) ليست معزولة عن بعضها، فهي تنتج ذاتها في إطار علاقتها مع الموضوع الذي توجد فيه، من خلال عملية الإنتاج هاته تتفاعل مع موضوعها جدليا، والعملية هاته تتغير بتغير علاقات البنيات فيما بينها استمرارا وتقطعا"[1].

يتضح مما سبق، أن يقطين حاول استنبات تصور جديد للنص ينطلق فيه من الفضاء الثقافي العربي، رغم التأثر الواضح بالبعد الإنتاجي الذي تمنحه جوليا كريستيفا للنص، وهذا البعد ناتج عن تأثرها هي الأخرى بكتابات كارل ماركس.

15. التفاعل النصي:

هو مظهر من مظاهر تعالق النص مع نصوص أخرى سابقة أو معاصرة أو مغايرة له، في الجنس أو النوع أو الأسلوب، ويضعه الباحث مقابلا لمفهوم "التناص" و"المتعاليات النصية"، فهو يعتبره أعم من هذين المصطلحين، نظرا لدلالتهما البعيدة، وفي هذا الصدد يقول يقطين: "نؤثر استعمال (التفاعل النصي) لأنه أعم من(التناص)، ونفضله على (المتعاليات النصية) التي هي مقابل (transtextualité) عند جنيت لدلالتها الإيحائية البعيدة"[2].

ويقابل (التفاعل النصي) في النص (صيغ الخطاب) في الخطاب الروائي، والذي يمكن بواسطته معاينة طرق تقديم القصة، ويتم ذلك عن طريق تفكيك النص بهدف توضيح العلاقة القائمة بينه وبين غيره من النصوص الأخرى، التي أسهمت في تشكيل بنيته، ويميز الباحث بين نص الكاتب الذي يضم مختلف البنيات النصية المتصلة بالسرد أو العرض على حد سواء، وبين نصوص غيره من الكتاب، والمتمثلة في البنيات النصية التي جرى استيعابها

---

[1]– المرجع السابق، ص 33.

[2]– المرجع نفسه، ص 98.

وإدخالها في النص، وعن طريق الدمج والتعالق يحدث التفاعل النصي بين النص ومختلف البنيات النصية التي استوعبها.

ويخص الباحث مفهوم التفاعل النصي بفصل كامل في كتابه "انفتاح النص الروائي"، حيث يدرسه من حيث:

-قسميه: المتمثلين في النص والمتفاعل النصي.

-أنواعه: المتمثلة في المناص والتناص والميتناص.

-أشكاله: المتمثلة في الذاتي والداخلي والخارجي.

-ومستوييه: العام والخاص.

وبهذا التصور يمكن الحديث عن مشروع شامل لبحث التفاعل النصي، بإمكانه أن يجيب على مختلف الأسئلة النظرية، سواء تعلقت بتاريخ الأدب أو الأنواع الأدبية، أو بالنقد الأدبي، أو السوسيونص.[1]

16. المتفاعل النصي:

مصطلح صاغه الباحث انطلاقا من المفهوم السابق أي(التفاعل النصي)، ليعبر به عن البنيات النصية التي تفاعل معها نص المبدع، وبواسطته يمكن فهم طبيعة التفاعل الحاصل بين هذا النص وغيره من النصوص الأخرى، ويقسم الباحث هذه المتفاعلات النصية إلى قديمة وحديثة.

أ/ متفاعلات قديمة، ويوزعها كالتالي:

- تاريخية: فهي تمتد إلى التاريخ البعيد سواء كان عربيا إسلاميا أو غير ذلك، ويتضح ذلك من خلال الإشارة إلى شخصيات أو أحداث تاريخية.

- دينية: تتعلق بتلك البنيات المتصلة بالأدب، شعرا كان أو سردا.

ب/ متفاعلات حديثة: ويقسمها إلى:

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص 100.

- تاريخية: مثل حرب 1967، 1948.

- إعلامية: مثل الإعلام والصحافة ولافتات الدعاية.

- أدبية وثقافية: وتتجلى مثلا من خلال اهتمام الأبطال بالأدب.[1]

وقد وظف الباحث هذا المفهوم (المتفاعل النصي) لتحليل التعالق النصي، وفهم طبيعة التفاعل الحاصل في النص الإبداعي الذي يدخل في علاقة مع نصوص ثانية.

17. الخلفية النصية:

ينطلق الباحث في شرحه لهذا المفهوم من مستويين: (مستوى النص ومستوى القارئ)، ذلك أن الذات تنتج النص انطلاقا من "خلفية نصية" تم تشكيلها من خلال عمليات التفاعل مع نصوص سابقة وفي مراحل متباينة، ويمثل الباحث لهذه الخلفية بما أسماه "النص القابع في دواخل كل واحد منا، وهو عند البعض ثابت وعند آخرين متحول "[2].

وتتجلى هذه الخلفية على شكل بنيات نصية تطفو على سطح النص، سواء أراد الكاتب ذلك أو لم يرد، ويبرز الباحث ثلاث طرائق تؤدي إلى إنتاج الدلالات انطلاقا من هذه الخلفية، إذ يكون ذلك إما بمعارضتها أو بنقدها أو استلهامها من طرف الكاتب، ثم يأتي دور القارئ كذات تتلقى هذا النص الجديد، فيتفاعل معه منتجا هو الآخر دلالات ينطلق فيها من "خلفيته النصية" الخاصة به.

ويوضح الباحث صعوبة عملية البحث، والكشف عن أشكال تفاعل القارئ مع تلك البنيات النصية التي أنتج النص ضمنها، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال النص الثاني الذي ينتج عن القراءة النقدية للنص الأصلي. وبهذا يتجلى التفاعل النصي بين النص والبنية النصية التي أنتج ضمنها، سواء تعلق الأمر بذات الكاتب أو ذات القارئ.[3]

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 106.

[2]– المرجع نفسه، ص 34.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

18. زمن النص:

وظف الباحث هذا المصطلح لتجاوز المستوى التركيبي أو النحوي لمقولة الزمن، والذي ارتبط أساسا بزمني (القصة والخطاب)، وكان قد اشتغل عليه في مؤلفيه "انفتاح النص الروائي" و"قال الراوي".

يرتبط هذا النوع من الزمن بعمليتي القراءة والكتابة، فالمستوى الأول يتعلق باللحظة الزمنية التي يمارس فيها الكاتب عملية الكتابة، وهي لحظة تختلف عن كل من زمني القصة والخطاب، أما المستوى الثاني فيتعلق بزمن تلقي النص من طرف ذات القارئ، وبتعالق هذين الزمنيين يتشكل ما يسمى بـ"زمن النص".

ويصف الباحث العلاقة بين هذين البعدين الزمنيين بعلاقة البناء، حيث يتم من خلالها إنتاج الدلالة، فالكاتب وهو يمارس عملية الكتابة يكون في حالة بناء لعالم زمني تتداخل فيه زمنيته بزمن القصة، وكلما تقدم في عملية البناء هاته يكون قد تقدم شوطا في إنتاج عالمه الدلالي، حيث يكتمل هذا العالم باكتمال فعل "الكتابة"، وتجدر الإشارة إلى أن مختلف هذه التفاعلات تحدث على المستوى الداخلي للنص، لذا يطلق عليه الباحث اسم البناء النصي الداخلي.

أما على المستوى الخارجي، فيتم التفاعل من خلال عملية القراءة، حيث يتم إنتاج الدلالة من ذات القارئ، وتختلف هذه الدلالة حسب نوعية القراء وخلفياتهم النصية.

وبهذا الشكل تسهم كل من ذات الكاتب وذات القارئ في بناء النص داخليا وخارجيا، ومن خلال هذه العملية يتحدد ما يسمى بـ(زمن النص) في بعديه، زمن القراءة وزمن الكتابة.[1]

وصفوة القول، أن يقطين أضاف مجموعة كبيرة من المصطلحات إلى المعجم النقدي العربي، حيث سعى من خلالها إلى تقديم إبدالات معرفية جديدة لا تتوقف عند حدود

[1]– ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 51.

الترجمة اللغوية، بل تتعداها إلى تقديم تصورات واجتهادات خاصة، على غرار ما قدمه بصدد مصطلحي النص والتناص.

المبحث الثاني: قراءة في الخلفية المعرفية للتفكير النقدي عند سعيد يقطين :

لفهم أي ناقد أو مبدع لابد من الإطلاع على مختلف المصادر المعرفية التي نهل منها، والتي أسهمت بشكل مباشر أو غير مباشر في تشكيل رؤاه وتصوراته وأفكاره، ذلك أن الناقد يخضع في حياته عموما لظاهرة التأثر والتأثير، التي تتعلق أساسا بمعطيات الزمان والمكان، ومن خلالهما يتحدد نوع الأخذ والعطاء، إذ أن الموضوع لا يتم بشكل عشوائي، "بل إنه يرتبط بشروط يتعلق بعضها بتقبل الفكرة أو النظرية في موطنها الجديد، ثم بطريقة استعمالها، حيث أنها قد تكتسب طابعا جديدا في مكان وزمان جديدين، وفي إطار عملية المثاقفة التي غدت تخضع لها كل الأمم، بما فيها تلك التي تتوفر على السبق في جميع المجالات، يكتسي انتقال المعرفة من العالم المتقدم إلى العالم العربي (كجزء من العالم الثالث) صبغة نوعية"[1].

ويتطلب هذا الانتقال توفر حالة استقبال ملائمة، بغية تحقيق التجاوب الفعال بين المتأثر والمؤثر، كما يستوجب وجود مبدع أو ناقد واع "يكون على حظ كبير من العقل والذوق ورهافة الحس، بالإضافة إلى ثقافة منوعة واطلاع واسع على الآداب"[2]، حتى يتسنى له التفاعل الإيجابي مع مختلف الرؤى والتصورات التي من شأنها أن تسهم في إثراء الآداب القومية وتطويرها، فالعودة إلى تجارب الآخرين "أمر لا شك في جدواه، إذا كانت هذه العودة لغرض الإضافة والتجاوز، لا لغرض الاجترار والتكرير"[3].

---

[1]– فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989، ص 189.

[2]– عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، 1999 ، ص32.

[3]– عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، د ت، ص 08.

فالأصالة الحقيقية لا تعني الانعزال والجمود، وإنما التفاعل الإيجابي مع ما تقدمه المعرفة الإنسانية بطريقة واعية منتجة "وفي هذا أكدت الفاعلية الإبداعية العربية على أن ثقافة شعب ما، لا تقوم بذاتها ولذاتها في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى، وإنما هي تأثر وتأثير، أخذ وعطاء، وأكدت في الوقت نفسه أن الشرط الأول لهذه الحركة من التفاعل أن تتسم بالإبداعية والخصوصية معا، وهذا المزيج الإبداعي الخصوصي هو ما نقلته الفاعلية العربية الإسلامية، في ذروة نضجه إلى الغرب، عبر الأندلس"[1]، عندها فقط يمكن للتأثر أن يكون سمة من سمات التفوق والنبوغ، ومظهرا من مظاهر الاقتدار والرقي.

على العموم، يبقى الطرح السابق مثاليا نوعا ما، لأن المتأمل للواقع النقدي العربي، يجد الوضع مختلفا كلية، والصورة معتمة، فالنقد العربي يستمد جل مفاهيمه وأنساقه المعرفية من بيئة غربية مغايرة للبيئة العربية على العديد من الأصعدة، وهذا من شأنه أن يطرح صعوبات جمة.

لكن ما تجدر الإشارة إليه، أن هناك تطورا متناميا، يتزامن وتطور الوعي والأسئلة التي تطرح في النقد العربي، وقد مثله ثلة من النقاد العرب، حاولوا انتهاج سبيل "التفاعل الايجابي" الذي يحاور المنجز الغربي ويستنطق مرجعياته الخفية، غير مستأنسين للجاهز من الأحكام والسابق من التصورات، مستفيدين في الوقت ذاته من أحسن وأصح ما قدمه هذا النقد الغربي.

وسنحاول من خلال هذا البحث، الكشف عن مختلف المصادر المعرفية والمرجعيات التي أسهمت في تشكيل وتوجيه التفكير النقدي عند سعيد يقطين، وذلك عبر التنقيب في الجذور الفكرية التي شكلت رؤاه وتصوراته، مع محاولة الإحاطة بمختلف العوامل الذاتية والموضوعية التي أسهمت في بلورة هذه التوجهات، وكذا البحث في مختلف المصادر التي أثرت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تشكيل خلفيته المعرفية.

---

[1]– أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ط2، 1989، ص 97.

بداية، يمكن تسجيل ملاحظة عامة، يستشفها المتفحص لمختلف الأعمال السردية التي قدمها سعيد يقطين، حيث يجدها ترتكز على دعامتين أساسيتين، يؤسس من خلالهما لمشروعه السردي في شموليته، هما "الدراسات الغربية" و"التراث العربي"، ونفس المعنى يؤكد عليه يقطين نفسه في قوله: "تشكلت خلفيتي المعرفية من خلال قراءاتي الأدبية للأعمال البويطيقية الغربية القديمة والحديثة، واطلاعي على الكتابات العربية النقدية والبلاغية وآراء الفلاسفة في نقد الشعر والأدب، وكتب التفسير وعلم الأصول، كما تأسست على قاعدة اللسانيات البنيوية الغربية والاتجاهات المختلفة للمدارس النحوية العربية القديمة والجديدة"[1]، فهي إشارة واضحة لدعامتي الدراسات الغربية والتراث العربي.

كما يشير يقطين إلى الحقبة الزمنية التي تشكلت فيها مختلف هذه الخلفيات والمقاصد، والتي يحددها بمنتصف السبعينيات، إذ يقول: "تشكلت لدي هذه الخلفيات والمقاصد في منتصف السبعينيات بناء على متابعاتي لمختلف الكتابات النقدية العربية، وقراءاتي المتعددة للأدبيات الأجنبية في مضمار الدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية"[2]، وسنسعى من خلال هذا المحور تبين مختلف تلك الخلفيات والمقاصد.

1- الدراسات الغربية:

1.1. الاتجاه الشكلي (الشكلانيون الروس):

يعد الاتجاه الشكلي من أهم المذاهب المؤثرة في ميدان الأدب ونقده، وقد ظهر في روسيا في الفترة ما بين 1910 و1930، وأحدث ثورة مفاهيمية في النقد الأدبي على يد رواده أمثال: فيكتور شيكلوفسكي ويوري وأيشينباوم ورومان جاكبسون وغيرهم، حيث بذلوا جهودا كبيرة لتأكيد خصوصية الأدب واستقلاليته وسماته التي تميزه عن غيره، إذ تبنوا في دراستهم منهجا علميا على خلاف الدراسات التي كانت سائدة قبل ذلك، والتي كانت تتناول العمل

---

[1]– مجموعة مؤلفين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 244.

[2]– سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص 123.

الأدبي انطلاقا من كونه مرآة عاكسة لسيرة المؤلف وخلفيته وآرائه السياسية والاجتماعية، أو أنها كانت تركز على مختلف السياقات المحيطة بالعمل الأدبي من أجل قراءته وتفسيره، وهذا ما رفضه الشكلانيون، حيث أعلنوا استقلالية العمل الأدبي وخصوصيته، منطلقين من مبدأين أساسيين: الأول ويتعلق بالأدب نفسه، أي السمات الخاصة التي تميز الأدب عما سواه من الأنشطة البشرية الأخرى، أما المبدأ الثاني فيتصل بـ"الحقائق الأدبية" التي يجب أن تتخذ كمنطلق في النقد الأدبي، بدل المسلمات الفلسفية والجمالية وغيرها، التي تعطي صورة نمطية تقديسية للعمل الأدبي، وقد انتقل الشكلانيون الروس إلى دراسة "أدبية الأدب" بدل دراسة الأدب، أي التركيز على مختلف الخصائص التي تجعل العمل أدبيا، وهي المقولة الشهيرة التي نادى بها جاكبسون.[1]

وقد لقيت هذه الدعوة استجابة واسعة لدى العديد من الأدباء والمفكرين، أمثال مايكل باختين ويوري لوتمان وغيرهما، كما كان لها صدى واسع وتأثير كبير على المدارس بأكملها، على غرار المدرسة البنيوية وأتباعها في مختلف أنحاء العالم.

ولم يكن النقد العربي الحديث بمنأى عن هذا التأثير، بل إن الاتجاه الشكلي يعد من أكثر الاتجاهات التي لقيت رواجا في الساحة النقدية العربية، نظرا لتهيؤ حالة استقبال مناسبة، وفرتها الأجواء الفكرية والجدالات النقدية السائدة في تلك الفترة، ونقصد بها فترة الستينيات على وجه التحديد، فكانت البداية مع طه حسين ورشاد رشدي وغيرهما.[2]

وامتد تأثير هذا الاتجاه إلى أجيال لاحقة، ويبرز ذلك من خلال التوجه النقدي العام إلى الدراسة العلمية للعمل الأدبي، من خلال البحث في خصائصه ومكوناته الداخلية، ويعد سعيد يقطين واحدا من النقاد العرب الذين وجدوا ضالتهم في مبادئ وأفكار هذا الاتجاه، والمتفحص لنصوصه والمتتبع لآرائه النقدية يمكن له أن يتبين ذلك، بل إن سعيد يقطين

---

[1]– ينظر: فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 14.

[2]– ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 260.

يصرح في العديد من المحطات بإعجابه بهذا التوجه الجديد، إذ يقول: "طموح الشكلانيين الروس كان أكثر واقعية وعلمية في الأخذ بروح الممارسة العلمية، من خلال تحديد موضوع دراسته"[1]، فهو ينوه بالصرامة والدقة التي ميزت أعمال الشكلانيين الروس في تحديدهم لموضوع الدرس الأدبي وضبط حدوده، مخالفين بذلك ما كان سائدا في كتابات القرن التاسع عشر التي تناولت الأدب كمفهوم عام بعيد عن الدقة والتحديد.

بل إن يقطين يعتبر كل ما أتى من دراسات واختصاصات لاحقة، ماهو إلا امتداد للرؤى والتصورات التي نادى بها الشكلانيون الروس، حيث يقول: "كما أن ظهور اختصاصات جديدة خاصة بهذا الخطاب الأدبي أو ذاك، ليس إلا ترجمة وتطويرا للأسئلة وللمشاريع التي دشنها الشكلانيون الروس منذ بدايات هذا القرن"[2]، ويرى يقطين أن ذلك مرده إلى الطابع الحيوي والانفتاحي الذي ميز مختلف تلك الرؤى والطروحات، حيث أنها تركت فرص ومهام البحث عن عناصر الموضوع مفتوحة أمام مختلف الاجتهادات والإضافات، فمن الأدب بمعناه الواسع إلى الأدبية كخصائص نوعية للأدب، فالخطاب الأدبي في مرحلة لاحقة.

وبالتنقيب في جذور هذه الخلفية المعرفية عند سعيد يقطين، نجد أنها تشكلت انطلاقا من سؤال جوهري كان يشكل هاجسا مركزيا بالنسبة له، يتعلق هذا السؤال بماهية الناقد الأدبي "أهو السياسي ذو الميولات الأدبية والثقافية؟ أم هو المثقف ذو الانتماء السياسي؟ إنه بصورة أو بأخرى كان مزيجا منهما معا"[3].

وكان هذا الصنف من النقاد هو الغالب في الفكر العربي آنذاك (إبان فترة السبعينيات)، حيث كانت التوجهات السياسية هي ما يحدد علاقة الناقد بالنص الأدبي، وذلك ما يجعله ينطلق من رؤى وتصورات وأحكام جاهزة ومعدة سلفا، ليوظفها في مقاربة مختلف

---

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 15.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص 127.

الأشكال الأدبية، دون مراعاة لخصوصية أي جنس أو نوع أدبي، فيغدو النص الأدبي وفق هذا التصور واجهة ووسيطا لتمرير مختلف الرؤى والإيديولوجيات الخاصة، كما يغدو الناقد الأدبي العربي "مثقفا" بالدرجة الأولى يدافع عن أفكاره وتوجهاته، أكثر منه دارسا للأدب في حد ذاته، من حيث تركيبته وفنياته التي يزخر بها، وكذا في علاقته بغيره من الخطابات الأخرى.

من منطلق سؤال الهوية، وما شاكله من أسئلة عن وظيفة الناقد وطبيعة عمله من جهة، وضبابية الصورة وعتامتها في الدرس العربي من جهة أخرى، يجد يقطين نفسه ملتفا حول الفكر الشكلاني الذي –بحسب رأيه– يقدم أجوبة واضحة لتساؤلاته، حيث يقول: "وجدت الجواب عن مثل هذه الأسئلة واضحا لدى الشكلانيين الروس، الذين دعوا إلى ميلاد علم خاص بالأدب، مادامت العلوم التي يشتغل بها دارسو الأدب لا علاقة صميمية لها بالأدب"[1].

وموضوع هذا العلم لن يكون الأدب كمفهوم عام، ولكن أدبية الأدب، كما يحددها جاكبسون: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل أدبيا"[2]، وتبعا لتحديد العلم وضبط موضوعه تتحدد هوية الناقد، الذي حتما سيشتغل وفق هذه الأطر والمبادئ التي يقدمها هذا التصور الجديد، ويستدعي ذلك إعداد العدة الملائمة لقراءة النص الأدبي، من حيث طبيعته وخصوصيته، وأيضا في علاقته بمختلف النصوص الأخرى التي تربطه بها وشائج وصلات مختلفة.

وسيستقي يقطين جلَ عدته وعتاده الأوليين من رؤى وتصورات الشكلانيين الروس، حيث تتصدر الروح العلمية (المنهج العلمي) قائمة هذه المتطلبات.

---

[1]– مجموعة مؤلفين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 235.

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 16.

2.1. البويطيقا:

اختصاص علمي له جذور ضاربة في عمق التاريخ اليوناني، حيث يعد أرسطو أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه الشهير"بويطيقا"، في القرن الرابع قبل الميلاد، وقد تناول فيه بالتحليل قواعد الكتابة الأدبية وبخاصة في الشعر والمسرح، ضمن نظرية "المحاكاة والتطهير"، فبعد الحديث عن التمثيل (المحاكاة) بصفة عامة، تطرق أرسطو إلى وصف الأجناس الأدبية الممثلة (المتخيلة) كالملحمة والدراما، وإبراز خصائص كل منها وما يجب أن تتوفر عليه، لذا فإن هذا الكتاب يعد أول محاولة نقدية، سعت لإيجاد أسس فلسفية معينة، تقوم عليها العملية الإبداعية.[1]

وقد استخدم علماء العرب القدامى هذا المصطلح بدلالات متعددة، حيث استخدمه "ابن سينا" بمعنى "المحفَز" لقول الشعر، إذ يقول: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان، أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع"[2]. يتضح من هذا القول أن الشعرية عند ابن سينا تعني الرغبة المحفزة في نظم الشعر، انطلاقا من عاملين هما: المحاكاة وحب التأليف.

كما استخدمه "ابن رشد"، ويعني به الجانب الفني في العمل الأدبي، حيث يقول: "وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أميروس"[3]، فهذه الأخير أخذت أبعادا جمالية وفنية لتضمنها مفهوم الشعرية.

---

[1]– ينظر: تزفيطان توردوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987، ط2، 1990، ص 12.

[2]– ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق، عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص172.

[3]– ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو: في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث، القاهرة، ص204.

وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد، أن ما وصلنا من استخدامات تراثية لهذا المصطلح، ظل غير بعيد عن المعنى الذي أخذه في الدراسات المعاصرة، وإن لم يتطابق معه بصورة كلية.

أما في النقد الحديث والمعاصر، فلا يزال هذا المفهوم يثير جدالات واسعة في الدرس العربي على وجه التحديد، ويرجع ذلك أساسا إلى تعدد الترجمات من باحث إلى آخر ومن ثم تعدد القراءات، فنجد على سبيل التمثيل لا الحصر، مصطلحات من قبيل "الإنشائية"(عبد السلام المسدي)، "نظرية الشعر"(علي الشرع)، "الشاعرية"(عبد الله الغذامي)، "الأدبية"(عبد الملك مرتاض)، "علم الأدب" (جابر عصفور). ويعد مصطلح "الشعرية" الأكثر شيوعا واستخداما من طرف الباحثين مشرقا ومغربا، أمثال "شكري المبخوت"، و"رجاء سلامة" و"سامي سويدان" وغيرهم، أما سعيد يقطين فيقوم بتعريب المصطلح مباشرة، فيستخدم "بويطيقا" ليكون مقابلا للكلمة اليونانية.

وما يمكن التنويه إليه، هو الطابع الدينامي الذي يتسم به هذا المفهوم، حيث أنه يتطور باستمرار ويأخذ دلالات جديدة تبعا للعصر الذي يوجد فيه، وتبعا للمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك.

وقد حاول الشكلانيون الروس تجديد البويطيقا بإعطائها بعدا علميا، حيث ربطوها باللغة بصفة خاصة، باعتبارها أساس العمل الأدبي، ثم سعوا إلى وضع أسس ومبادئ مغايرة، تضع في الحسبان التحولات التي طرأت على الظاهرة الأدبية، كظهور أنواع جديدة تقوم على النثر على خلاف الأجناس القديمة التي كانت تقوم على الشعر، وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين: "نادى الشكلانيون أولا بضرورة ميلاد علم جديد للأدب، هو البويطيقا كمقابل لبويطيقا أرسطو"[1]، وموضوع هذا العلم هو أدبية الأدب، وليس الأدب في مفهومه العام، وهو انتقال نوعي من الأدب إلى الأدبية في تلك الفترة.

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 13.

ويتطور المفهوم في المرحلة البنيوية، حيث تتخذ البويطيقا موقعا متميزا ضمن الدراسات الأدبية السائدة، ويسم يقطين بويطيقا هذه المرحلة بـ"المتجددة"، ذلك ما يعبر عنه في قوله: "وكما حددت البويطيقا الجديدة مع الشكلانيين الروس موضوعها وطرائق تحليله، حددت البويطيقا المتجددة مع البويطيقيين بشكل أدق موضوع الأدبية، الذي سيصبح هو الخطاب الأدبي"[1]، ومن خلال الخطاب يمكن البحث في الخصائص النوعية للأدب، إذ لا يعد العمل الأدبي موضوعا في حد ذاته، وإنما في خصائصه التي يتضمنها، ويعبر تودوروف عن هذا المعنى في قوله: "ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع البويطيقا، إن ما تبحث عنه البويطيقا هو خصائص هذا الكتاب الخاص، الذي هو الخطاب الأدبي"[2].

وبهذا الشكل، يمكن رصد تطور هذا المفهوم عبر العصور، انتقالا من العمل الأدبي إلى الأدبية، فالخطاب الأدبي، وهي مراحل أسهمت كلها في بلورة تصور متكامل عن علم البويطيقا.

ويبدو سعيد يقطين متابعا جيدا لمختلف هذه المحطات، ومعجبا بالانجازات التي حققتها البويطيقا عبر مراحلها المختلفة، حيث يرجع الفضل لأرسطو كأول ناقد يحدد قواعد الإبداع الأدبي، التي نهل منها الدرس الأوروبي والعربي على حد سواء، فيقول: "عندما نقول البويطيقا في التراث الأوروبي نعني بذلك كل الأدبيات التي تجد جذورها في بويطيقا أرسطو، باعتباره أول فيلسوف يوناني حاول أن يقدم تصورا متكاملا لنمذجة الإبداع الأدبي، وتقديم تصور عن الأجناس الأدبية"[3]، ومن هذا المنطلق يكون أرسطو قد خلف إرثا فكريا ونقديا هاما، تداولته العديد من الأجيال اللاحقة.

ولا يقف يقطين عند حد الإشادة بمنجزات البويطيقا فحسب، وإنما يعلن بشكل صريح أن تمثله لمبادئها كان قرارا حاسما، ينبع عن قناعة تامة بضرورة البحث في السمات

---

[1]– المرجع السابق، ص 14.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص 45.

الجوهرية لأي كلام، إذ يقول: "كان تمثلي للبويطيقا ونظرية الأجناس واقتناعي بضرورتها في أي تفكير في الأدب أو الثقافة حاسما"[1]، هذا الموقف الذي لم يتغير ولم يتبدل أمام إغراءات النظريات الأخرى، التي كانت تنادي بدراسة النص الأدبي خارج نطاق التحديد الجنسي أو النوعي.

كما يعلن أيضا بأنها أسهمت في تشكيل خلفيته المعرفية، حيث يقول: "تشكلت خلفيتي المعرفية من خلال قراءاتي الأدبية للأعمال البويطيقية الغربية، القديمة والحديثة"[2]، ولم تكن هذه القراءة –حسب يقطين– تهدف إلى التطبيق أو الاستشهاد، وإنما كانت قراءة تأملية نقدية، تسعى إلى ربط المنجز الغربي بما هو موجود في الثقافة العربية إبداعا وفكرا أدبيا، وذلك ما سعى إلى تجسيده في مؤلفه "الكلام والخبر"، الذي حاول من خلاله تقديم صياغة نظرية عامة لأجناس الكلام العربي تكون مخالفة للتصورات الغربية التي يستهلكها الدارسون العرب.

3.1.الاتجاه البنيوي:

يعد هذا الاتجاه امتدادا وتطويرا لبعض الفرضيات والمنطلقات التي جاء بها الشكلانيون الروس، وقد ظهر في فرنسا منتصف الستينيات من القرن العشرين، بعد ترجمة تودوروف لأعمال الشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية، كما يعد(النقد الجديد) و(الألسنية) من أبرز مصادره الفكرية، لاسيما ألسنية "دوسوسير" التي دعت إلى استقلالية النص الأدبي بوصفه نظاما لغويا خاصا، وبامتداد آراء واجتهادات رائدها والتقائها بالتيارات النقدية السائدة آنذاك، برز الفكر البنيوي في النقد الحديث.

ومن أهم مبادئ البنيوية ما عرف في الدراسات النقدية بأدبية الأدب، أي العناصر الجوهرية التي تجعل العمل أدبا، وقد تم شرحها في العنصر السابق(1–2)، وأيضا رفض

---

[1]– مجموعة مؤلفين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 248.

[2]– سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص 137.

حضور المؤلف، حيث ترى أن لا دور هام يذكر له، لأنه قام باستخدام اللغة التي هي حق مشاع، ومن ثم فهي ترفض الرأي الذي يعتبر المؤلف منبع المعنى في النص، كما ترفض كلا من المرجعيتين التاريخية والاجتماعية.[1]

وتنظر البنيوية إلى الأدب على أنه "صيغة متفرعة عن صيغة أكبر، أو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسسة اجتماعية)، تحكمه قوانين وشيفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة كنظام"[2]، ويصبح الأدب وفق هذا المنظور عبارة عن نظام لغوي، تحكمه جملة من القواعد والقوانين، حيث تسعى مقاربة النص الأدبي وفق المنظور البنيوي، إلى الكشف عن الطريقة التي تشتغل بها مختلف عناصره وبنياته، ثم رصد الأثر الناتج عن هذا الاشتغال، ومن نفس المنطلق يمكن تناول مختلف الأجناس الأدبية، باعتبارها أنظمة تشتغل مع بعضها البعض ضمن الحقل الأدبي والثقافي الأشمل والأوسع، كما يتضح من خلال هذا القول العلاقة الوطيدة بين البنيوية والدراسات اللسانية، إلى الحد الذي يجعل النقاد يعتبرونها وليدة الفكر اللساني.

ولم تنتقل البنيوية إلى النقد العربي إلا أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، عبر الترجمات المختلفة لمؤلفاتها، وكذا الانتقال المباشر للدراسة في الجامعات الأوروبية، وكانت البداية مع مجموعة من النقاد، حاولوا ترجمة كتب تعريفية بهذا الاتجاه، ونذكر على سبيل المثال "صلاح فضل"، "عبد السلام المسدي"، "تمام حسان"، "كمال أبو ديب" وغيرهم.[3]

ويعد المنهج البنيوي من أكثر المناهج حضورا وهيمنة في الساحة النقدية العربية، سواء من الناحية التنظيرية أو التطبيقية، حتى وصل الأمر ببعض الباحثين إلى اعتبار البنيوية سيدة العلم والفلسفة: "هي سيدة العلم والفلسفة رقم واحد، بلا منازع"[4].

---

[1]– ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 38.

[2]– المرجع نفسه، ص 37.

[3]– ينظر: جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2014، ص 98.

[4]– رائد فؤاد الرديني: خطاب نقد الشعر عند عزا لدين إسماعيل، دار فضاءات، عمان، ط1، 2015 ص 281.

ولما كانت البنيوية ترجع في جذورها إلى فلسفات غربية متنوعة ومتباينة في بعض الأحيان، من قبيل الماركسية والبرجوازية، كان لزاما على التلقي العربي أن يتلبس بإحدى هذه الفلسفات السائدة، وتجلى ذلك من خلال العديد من الدراسات التي قدمت في النقد العربي، وكانت تتبنى أغلبها الاتجاهين الرئيسيين في البنيوية، ونقصد بهما الاتجاه الشكلي والتكويني، ونذكر على سبيل المثال أبرز من مثلهما: "خالدة سعيد"، "كمال أبو ديب"، "محمد برادة"، "محمد بنيس"، "جابر عصفور"، "حميد لحميداني" وسعيد يقطين.[1]

وعموما، يمكن الإشارة إلى هيمنة البنيوية التكوينية–بمختلف تفرعاتها واختصاصاتها– في الدراسات النقدية العربية، على نقيض نظيرتها البنيوية الشكلانية التي تكاد تنحصر في الدراسات التقديمية الشارحة، حيث قدمت دراسات وأبحاث حاولت تمثل هذا المنهج النقدي، سواء على صعيد الممارسة التنظيرية أو التطبيقية، مع مراعاة خصوصية المنتوج الأدبي العربي، ويمكن الإشارة في هذا الإطار إلى ما حققته التجربة النقدية المغربية، سواء من حيث كمية أو نوعية الأبحاث المقدمة، مقارنة بمثيلاتها في الدول العربية الأخرى، وقد نالت السرديات القسط الأكبر في هذه التجربة، مستعينة بما وفرته لها البنيوية من أدوات إجرائية لدراسة السرد.

ورغم أن الحركة النقدية في مرحلة لاحقة، قد شهدت ظهور مناهج واتجاهات جديدة تجاوزت الطرح البنيوي في صرامته، كالسيميائية والتفكيكية والتأويلية وغيرها، إلا أن بصمة البنيوية ظلت بارزة في صفحة النقد الأدبي بصفة عامة، والنقد العربي بصفة خاصة، حتى أُرَخ لما أتى بعدها بمرحلة "ما بعد البنيوية"، وأصبح فهم المناهج اللاحقة مرتبط ارتباطا وثيقا بفهم واستيعاب مبادئ البنيوية، وذلك لتأثيرها الكبير في أسس ومنطلقات هذه المناهج الجديدة.

[1]– ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 271.

وكما سبقت الإشارة إليه، فإن سعيد يقطين تأثر بهذا المنهج وبمبادئه، وتبناه في العديد من أبحاثه، فهو يعلن من أول مؤلف له "القراءة والتجربة"، أنه سيقدم قراءة جديدة مغايرة، ووجه الجدة فيها –حسب رأيه– أنها ستتناول المكونات البنيوية للخطاب الروائي وفق أدوات ومفاهيم جديدة مستوحاة من السرديات، إذ يقول: "تروم هذه القراءة أن تكون جديدة على مستويين:1– البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوية، وهذه القضية ما يزال نقد الرواية ببلادنا والوطن العربي لا يعيرها كبير اهتمام، رغم بعض المحاولات القليلة والمتفرقة. 2– استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات"[1]، وسيركز في قراءته على ثلاث مفاهيم أساسية هي: الانزياح السردي والميثاق السردي والخلفية النصية، وسيتناول المفهومين الأول والثاني كما وردا في الدراسات الغربية، أما المفهوم الثالث فيعتبره مستخلصا من عملية البحث في محددات القراءات واختلافاتها.

كما نجده يصرح منذ الكلمات الأولى لتقديم كتابه(تحليل الخطاب الروائي)، بالمنهج البنيوي الذي سيسلكه أثناء بحثه، فيقول: "نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البوطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر"[2]، وسيتمحور تحليله حول ثلاثة مفاهيم مركزية، تعد من صميم النقد البنيوي، وهي الزمن والصيغة والرؤية.

وهو بذلك يحاول تجاوز الطرح النقدي العربي الذي كان سائدا في تلك الفترة، حيث كان يتم التركيز أثناء تحليل العمل الأدبي على المضامين بالدرجة الأولى، والتي كانت تُقرأ انطلاقا من تحديد انتماءات الكاتب وتوجهاته السياسية، فرغم التسليم الشكلي بجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون على مستوى المناقشات الشفوية، إلا أن الممارسة النقدية –حسب يقطين– كانت تتعامل مع النص بناء على اعتبارات لا علاقة لها بالأدب، وهذا ما جعله

---

[1]– سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985ص 9.

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 07.

يطرح تساؤلا جوهريا، هل نحن نحلل النص الأدبي أم نحاكمه سياسيا، حيث كان يرى أن الانتصار يكون دوما للكاتب الذي يشاطرنا نفس الإيديولوجية، وإن كان هناك قصور في تجربته الإبداعية، ويحدث العكس عندما يتعلق الأمر بمبدع حقيقي، ولكننا نختلف معه.[1]

وعلى خلاف هذه النظرة العربية الإسقاطية، نجد الممارسة النقدية الغربية تختلف بصورة كلية، فمهما تباينت الرؤى وتعارضت الطروحات، تبقى هناك مسافة قائمة بين النص الأدبي ومؤلفه، وهذه المسافة هي ما يمنح الممارسة النقدية طابع الحياد والموضوعية، فنجد "كارل ماركس" الاشتراكي يُنوَه ويشيد بغريمه "بلزاك البرجوازي"، رغم البون الشاسع بين فكريهما.

وقد نتج عن هذه المقارنة التي أقامها يقطين، أن قرر الانحياز إلى الفن الحقيقي والوعي العلمي، الذي وجده مجسدا في مبادئ البنيوية وإنجازات أعلامها، ذلك ما عبر عنه من بقوله: "لقد دفعني هذا الموقف الحاسم، إلى الاهتمام بالانجازات البنيوية لأنها تصر على العناية بالشكل، وهو ما كان ينقص تفكيرنا الأدبي"[2]، الذي غرق في محاكمة المضامين، وانشغل بالحكم والتأويل انطلاقا من الأفكار الجاهزة والأحكام المسبقة، دون أن يلتفت إلى الفهم الملائم لطبيعة العمل الأدبي، ومن ثم التفسير الصحيح الذي ينتقل من قراءة الكاتب إلى قراءة النص، وما يقال عن الفكر الأدبي ينسحب على كل مجالات الحياة.

لذا سيظل يقطين ممتنا لأعلام البنيوية، وعلى رأسهم "لوكاش" و"غولدمان"، حيث يرى أن الدرس العربي لم يولهما حقهما، وتعامل معهما بطريق اختزالية وفهم مخل، إذ يقول: "وما أزال إلى الآن أكن تقديرا كبيرا للوكاش وغولدمان، وأرى أن المثقفين العرب اختزلاهما اختزالا فظيعا، وفهماهما فهما مخلا"[3]، بل ويرى أيضا أن فكر هذين العلمين سيظل قابلا للاستثمار في أي وقت إذا ما أحسن التعامل معهما.

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، ص 124.

[2]– المرجع نفسه، ص 125.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهناك علمان آخران من أعلام الفكر البنيوي، كان لهما بالغ الأثر في تكوين وتشكيل رؤى وتصورات يقطين، لاسيما في المجال السردي، وهو الاختصاص ذاته الذي سيختاره ويشتغل عليه، ونعني بهما الفرنسيين "جيرار جينيت" و"تزفيطان تودوروف"، حيث يقول يقطين: "ومن خلال متابعاتي لأعمالهم جميعا، تأكد لي أن كل واحد له طريقة مختلفة في معالجة موضوع واحد هو السرد، وكان علي أن أختار الأقرب إلى تكويني المعرفي وانشغالاتي الأدبية، فوجدت أن ما يستجيب لأسئلتي النقدية يكمن في أعمال جيرار جينيت وتودوروف"[1]، ويعني الانحياز لهذين العلمين، اختيار السرديات كاختصاص نشأ وترعرع في أحضان البنيوية، ويعد كل من جينيت وتودوروف من أبرز أعلامها .

فأول من استخدم مصطلح "السرديات" هو تودوروف سنة 1967، وهو ذات المصطلح الذي تبناه يقطين في دراساته، حيث يقول: "إن السرديات هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي"[2]، ويحدد موضوعها الذي يكمن في دراسة سردية الخطاب السردي، فيقول: "تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بسردية الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام"[3]، وهو الموضوع ذاته الذي حددته الدراسات الغربية.

وبعد إصدار جينيت لكتابه (عودة إلى خطاب الحكاية)، يقدم يقطين للطبعة المترجمة لهذا الكتاب قائلا: "لنقرأ هذا الكتاب، ولنتأمل طريقة الحوار المبدع، ولنتعلم أن السرديات ليست حكرا على أحد، وأن الإبداع يبقى، والسجال العقيم والاستهلاك الأبدي وإن داما طويلا فهما جعجعة ولا طحين"[4]، مستمدا بذلك دروسه من هذا الباحث، لاسيما في طريقة تعامله مع مختلف المراجعات والانتقادات التي وجهت لأعماله.

---

[1]– مجموعة مؤلفين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 238.

[2]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 22.

[3]– المرجع نفسه، ص 23.

[4]– جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، مقدمة، ص : ز.

ويظهر تأثر سعيد يقطين بجينيت جليا في أكثر من موضع، حيث نجده يقول: "عندما نتحدث عن جيرار جينيت (1930)، فإننا نتحدث عن لحظة فارقة في تاريخ الدراسات الأدبية بوجه عام، والدراسات السردية بكيفية خاصة"[1]، حيث لا يمكن لأي مشتغل بالسرديات أن يشكل تصورا متكاملا، دون الرجوع إلى ما قدمه جينيت في هذا المجال.

ويبلغ الإعجاب أقصاه مع يقطين، إلى حد يعتبر فيه جينيت حفيد أرسطو، حيث يقول: "سنجد للجمال (علم الجمال) حضورا متميزا في مختلف أعماله، ولعل كتابيه حول العمل الفني (1966- 1997) خير دليل على ذلك، وهذا ما جعله بتعبير رولان بارت يستحق وصفه بأنه حفيد أرسطو"[2]، فهو يرى أن مشروع جينيت كان متكاملا، فهو سردي وأدبي وثقافي، ويرجع ذلك -حسب رأيه- إلى الخلفية البويطيقية التي انطلق منها هذا الباحث.

وغير بعيد عن جينيت، كان لتودوروف دور بارز في تشكيل رؤى وتصورات يقطين، حيث اتخذه مرجعية له في العديد من القضايا النقدية، فنجده على سبيل المثال يصف تصوره للحكي بالمتكامل: "بهذه الإحالة التي تمتد من التاريخ مع البلاغة إلى البويطيقا مع الشكلانيين الروس، واللسانيات مع بنفنست، يقدم تودوروف تصورا متكاملا لدراسة الحكي، سواء في التمييز بين مظهريه في اختلافهما أو تكاملهما، أو في خصائص كل واحد منهما. ثم يقدم لنا بعد ذلك مكونات كل من المظهرين، مركزا بشكل رئيسي على ما ينبغي أن يهتم به التحليل الأدبي بحثا وتقصيا" [3]، ويقصد بمظهري الحكي القصة والخطاب، اللذين يوظفهما يقطين في مختلف تحليلاته، إذ يقول: "كل حكي يتم من خلال مكونين مركزيين:

---

[1]- مجموعة مؤلفين: السرديات والتحليل السردي، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 47.

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص30.

القصة والخطاب. إن القصة هي المادة الحكائية، والخطاب هو طريقة الحكي"[1]، متبنيا بذلك التقسيم الثنائي للحكي الذي قدمه تودوروف.

كما يعتمد عليه في تحديده لمفهوم الصيغة، إذ يقول: "في تحديدي للصيغة، أجدني أنطلق من تحديد تودوروف إياها، حيث يراها تتعلق بـ(الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة)"[2]، وسينطلق يقطين من نفس التصور في مختلف تحليلاته السردية.

كانت هذه بعض النماذج على سبيل التمثيل لا الحصر، فيما يتعلق بالأثر الذي خلفته البنيوية بوجه عام والمدرسة الفرنسية بوجه خاص على الفكر اليقطيني، ومن هنا جاء اهتمام سعيد يقطين بها، من خلال الولوج إلى عوالمها تأملا واستقراء واستيعابا، فكانت عاملا هاما في تشكيل خلفيته المعرفية، رغم إعلانه في كتابه انفتاح النص الروائي عن ضرورة تجاوز الطرح البنيوي، نظرا لانقضاء مبررات بقائه، حيث يقول معلقا على سوسيولوجيا النص الأدبي: "بهذا التصور يمكنها أن تتجاوز وعي الستينات، والمرحلة البنيوية التي لم يبق ما يصوغها –في نظري– عمليا ونظريا معا"[3]، رغم ذلك سيبقى الناقد وفيا للفكر البنيوي في الكثير من أعماله اللاحقة.

4.1. النصيات والتفاعل النصي:

لقد لاقت البنيوية انتقادات كبيرة من معارضيها، الوجوديين (سارتر)، والشيوعيين(غارودي)، والتاريخيين(غولدمان)، والسيميائيين (لوتمان)، والتفكيكيين (دريدا)، حيث اتهموها بالجمود والتعسف والغلو، لكونها أغلقت على نفسها كل الأبواب في وجه العالم الخارجي، واكتفت بالبحث في طبيعة اللغة داخل النص الأدبي، مصادرة بذلك كل مقاصد

---

[1]– المرجع السابق، ص50.

[2]– T. Todorov : Les catégories du récit littéraire in « communication » n° 08 , 1966, p149.
نقلا عن: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 194.

[3]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 36.

المتكلم أو الكاتب، وكذا محو دور القارئ نهائيا من المشهد الأدبي، الأمر الذي أدى بها إلى طريق مسدود.[1]

أمام هذا الوضع المتأزم، وجد البنيويون أنفسهم مضطرين إلى إقامة مراجعات لمختلف آرائهم وأطروحاتهم، بحثا عن متنفس من شأنه أن يفتح سبل التواصل، "فإذا كان بارت هو المثال البنيوي، فإنه هو نفسه في عام 1971 رفض ونفى مفهوم العلمية البنيوية، وكل محاولات التنظيم في مستهل دراسته البنيوية(س/ز). أما دريدا كعادته فقد وصفها بالاختزالية والتجريد، واتهامها بسمات الثبات الشكلاني"[2]، وكانت نتيجة هذا التوجه الجديد، أن قدمت اجتهادات وأطروحات متعددة ومتنوعة من قبل البنيويين وغيرهم، عملوا على تطويرها وتنميتها لتصبح فيما بعد نظريات ومناهج، صنفت كلها تحت ما اصطلح عليه "ما بعد البنيوية".

وتشير الدراسات النقدية إلى افتقار اتجاهات "ما بعد البنيوية" إلى نظرية جامعة تحتويها، رغم التفافها جميعا حول هدف واحد سعت إلى تحقيقه، وهو تحرير الخطاب الأدبي من هيمنة الأفكار البنيوية وسلطة النظام والتمركز الميتافيزقية من جهة، ومن النقد التقليدي الذي أغفل دراسة النص، واحتفى بحياة المؤلف ومختلف السياقات التي لا تمتَ للأدب بصلة، من جهة أخرى.

لكن، وبالرغم من غياب هذا الإطار النظري الجامع، إلا أنه وجد عامل مشترك، وجامع حقيقي لاتجاهات مابعد البنيوية، ذلك ما اصطلح عليه بـ"المقولة التناصية"، التي ستنتقل أساسا بالبحث من المستوى التركيبي للخطاب إلى المستوى الدلالي للنص، "فبعد

---

[1]– ينظر: نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، شركة الأمل للطباعة والنشر ن القاهرة، ط1 2010، ص 31.

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 40.

اكتشاف بنية العمل الأدبي يمكن تحليل المعاني الكامنة وراء هذه البنية، وهكذا تتفتح مغاليق عالم المعاني في النص الأدبي"[1]، ولم تكد تخلو أي نظرية أو اتجاه من هذا الطرح الجديد.

وانطلاقا من المقولة السابقة، سيتحدد "التفاعل النصي" كمفهوم ما بعد بنيوي، يحيل إلى انفتاح النص وبالتالي انفتاح قراءته، حيث لا ارتباط بمركز معين، وهو ما يمثل الرد العملي على مقولة انغلاق (النص/الكتابة)، التي كانت سائدة في الدراسات السابقة.[2]

وتعد كتابات ميخائيل باختين من أهم المرجعيات التي نهلت منها اتجاهات ما بعد البنيوية، حيث لاقت صداها عند العديد من النقاد، من قبيل جوليا كريستيفا في مقالها (الكلمة، الحوار، الرواية 1966)، وجاك دريدا في مقاله (البنية والعلاقة والتفاعل في خطاب العلوم الإنسانية)، ورولان بارت في مقاله (موت المؤلف)، وهي دراسات حاولت أن تحيط بمختلف أطراف العملية الإبداعية، وإن تباينت واختلفت الآراء والتصورات من اتجاه إلى آخر، ومن نظرية إلى أخرى.[3]

وما تجدر الإشارة إليه، كثرة الآراء والتصورات التي قدمت حول مفهوم النص باعتباره محور العملية الإبداعية، وكذا تقارب هذه الآراء أحيانا وتضاربها أحيانا أخرى، لذا ستتم الإشارة إلى آراء أهم علمين حاولا بلورة نظرية للنص الأدبي وكان لهما تأثير واضح في تشكيل الخلفية المعرفية لسعيد يقطين، ونقصد بهما على وجه الخصوص: "جوليا كريستيفا" و"بيير زيما"، حيث قدما مجهودات تنظيرية هامة، جعلت لمستويات الدرس الدلالي نفس الأهمية التي حظيت بها مستويات التحليل التركيبي مع البنيويين.

تعرف كريستيفا النص بأنه "جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان(Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف

---

[1]– محمد عزام: النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1996، ص 123.

[2]– ينظر نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، ص 34.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الملفوظات السابقة والمعاصرة"[1]، و بهذا التعريف يتحدد النص كإنتاجية من خلال علاقات الهدم والبناء التي يقيمها مع اللسان الذي يقع فيه، ومن جهة أخرى فهي تعتبر النص تناصا مأخوذا من عدة نصوص تتقاطع فيما بينها، لذا دعت إلى عدم الاقتصار في مقاربة النصوص على المقولات اللسانية المحضة، وإنما تدعيمها بمقولات منطقية.

كما دعت كريستيفا إلى ضرورة ميلاد علم جديد يتعامل مع النص بانفتاحية أكبر، هذا العلم هو (السيميولوجيا)، وقد كان لهذه الإضافات صدى واسعا، حيث أنها أصبحت محددة للعديد من الرؤى التي أتت بعدها، فرولان بارت لم يخرج عن الحدود النظرية التي قدمتها كريستيفا، ففي حديثه عن النص يسترجع تعريفها، مبينا الدور الأساسي الذي لعبته آراؤها في تغيير وجهة النظر فيما يتعلق بالنص ونظريته.[2]

أما بيير زيما فقد سعى إلى تشكيل "سوسيولوجيا النص الأدبي"، تمييزا له عن "سوسيولوجيا الأدب"، فكان كتابه الشهير "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي" حاملا هذا الطموح، حيث يرى بأن النص "ذو طابع مزدوج: فهو من جهة بنية مستقلة ومن جهة ثانية بنية تواصلية"[3]، ولا يمكن فصل هاتين البنيتين(المستقلة والتواصلية) عن بعضهما، فإذا كان النص بنية مستقلة فهو في الوقت ذاته يعبر عن مختلف القيم والمعايير الاجتماعية، وباشتغال البنيتين معا يتحدد الاختصاص الذي تعنى به سوسيولوجيا النص الأدبي، والمتمثل في مقاربة مختلف البنيات النصية من حيث كونها لسانية واجتماعية في آن واحد، وانطلاقا من هذه المفاهيم حاول بيير زيما إماطة اللثام عن النص الروائي الذي سيشكل حقل دراساته وتحليلاته.

أما مفهوم التناص، فقد ارتبط أيضا بكريستيفا، التي استوحته من مبدأ الحوارية عند ميخائيل باختين، ونشرته في مجلة "تال كال" سنة 1966، وقد لاقى هذا المصطلح رواجا

---

[1]– J.Kristeva: Sémiotike: Recherche pour une sémanlyse, Seuil 1969, P52.

[2]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 22.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كبيرا في مختلف أقطار العالم، وتوالدت عنه العديد من المصطلحات والدلالات، حتى غدا مفهوما مركزيا تدور حوله الأبحاث والدراسات في مختلف الاختصاصات، وإن كانت الريادة ترجع إلى كريستيفا في إدخاله حقل الدراسات الأدبية، حيث فتح المجال للانتقال من المستوى اللساني إلى المستوى الإيديوليوجي بصفة عامة، وذلك بتجاوز الانغلاق إلى انفتاح النص وانفتاح قراءته.

وقد وظف جينيت مصطلح "المتعاليات النصية"، التي يقصد بها كل ما يجعل النص يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، وانطلاقا من هذا التعريف يحدد جينيت خمسة أنماط من المتعاليات النصية هي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، معمارية النص.[1]

وبالعودة إلى الوطن العربي، نجد أن معضلتنا الكبرى "تكمن في أننا نعيش في عصر بتصورات عصر سابق، ويؤدي هذا في أغلب الأحيان، إلى أننا لا نندمج فيه بسرعة، ولا ننخرط فيه بصفة إيجابية"[2]، إذ أن أغلب التطورات الحاصلة في مجال الفكر والأدب العالميين بشكل عام، تصل الساحة النقدية العربية متأخرة بفارق زمني كبير، حيث يتم التعامل معها في بادئ الأمر بشكل اختزالي، وبصورة استهلاكية تقليدية في أغلب الأحيان، بمنأى عن التفاعل الإيجابي، الذي من شأنه أن يستثمر تلك المنجزات الغربية في النهوض بالأدب العربي وتطويره، كذا الشأن مع مختلف النظريات النصية التي ظهرت بعد البنيوية .

على العموم، وبصرف النظر عن شكل التلقي ونوعيته، يتضح جليا التأثير الواضح لهذه المنجزات في تشكيل الخلفيات المعرفية لنقادنا العرب، وعوا ذلك أم لم يعوه، صرحوا به أم ستروه، فكتاباتهم تبقى شاهدة على مدى تمثلهم لتلك المبادئ والنظريات، ونوع الوعي

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 97.

[2]– سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة رقمية عربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008، ص 12.

الذي انطلقوا منه، وحجم تجاوزهم لما هو سائد، ومدى تحويره وتفعيله ليتناسب وخصوصية الإبداع العربي، ذلك ما نحاول معاينته من خلال الوقوف عند تجربة سعيد يقطين.

بدا يقطين بدوره، مقتنعا بعدم الوقوف عند الحدود التي رسمتها السرديات البنيوية، يتضح ذلك من خلال قوله: "وأنا أشتغل بالسرديات كنت أرى أن عملي لا يمكن أن يقف عند حدود السرديات البنيوية"[1]، وكان لابد من عمليات توسيعية لحقل اشتغاله، ولأنه كان موقنا أيضا بأن هذه التوسعة لابد أن تكون من الداخل، داخل الحقل ذاته وليس من خارجه، فإنه لم يقتنع كثيرا بطروحات السوسيولوجيين (سوسيولوجيا الأدب)، التي كانت تحتفي بسياقات وعوامل لا صلة لها بالعمل الأدبي، ولم يجد ضالته إلا عند أصحاب "سوسيولوجيا النص" لاسيما مع بيير زيما، حيث استلهم منهم العديد من الرؤى والتصورات، فكان كتابه "انفتاح النص الروائي" خير مثال على ذلك، حيث نجده يقول في مقدمته:" تطمح هذه الدراسة إلى تحليل النص الروائي العربي، باعتباره بنية دلالية، وهي بذلك تستفيد من أهم إنجازات نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي"[2].

حيث تعتبر هذا الدراسة امتدادا لمؤلفه السابق "تحليل الخطاب الروائي"، وهو يدرجها ضمن ما سماه بـ"السوسيو سرديات"، التي يعتبرها تخصصا يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية، من خلال تجاوز البحث في المستوى الشكلي للخطاب إلى الانفتاح على النص، من حيث أنماطه المختلفة وتفاعلاته النصية المتعددة، باستثمار مختلف المنجزات التي تقدمها العلوم الإنسانية والاجتماعية.

ويعترف يقطين بتأثره بكل من جوليا كريستيفا وبيير زيما، بحيث أصبحت آراؤهما موجهة له، إذ يقول: "كريستيفا التي كانت لي منطلقا منذ بدأت التفكير في هذا العمل، وكذلك مع زيما الذي كانت منطلقاته النظرية بالنسبة لي محددة وموجهة"[3]، حيث سينطلق

---

[1]– مجموعة مؤلفين: السرديات والتحليل السردي، ص 138.

[2]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 05.

[3]– المرجع نفسه، ص 19.

في التعريف الذي يقدمه للنص من نفس البعد الإنتاجي الذي وضعته كريستيفا، يقول يقطين: "النص بنية دلالية تنتجها ذات(فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[1]، حيث نلاحظ أن هذا التعريف ينقسم إلى عنصرين، العنصر البنيوي ويتمثل في مختلف البنيات الدلالية والنصية والثقافية والاجتماعية، والعنصر الإنتاجي الذي يتحقق من خلال أفعال إنتاجية تقوم بها الذات، عبر تفاعلها مع الموضوع الذي توجد فيه، وبتضافر هاتين البنيتين يحدث انفتاح النص.

ويشتغل يقطين في هذه الدراسة على ثلاثة محاور، هي البناء النصي والتفاعل النصي والبنيات السوسيو نصية، حيث يؤثر استعمال "التفاعل النصي" على التناص لأنه يعتبره أعم منه، ويفضله على المتعاليات النصية عند جينيت لدلالاتها البعيدة، فبما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق معها ويتفاعل معها بأشكال مختلفة، ويدرس التفاعل النصي من خلال: قسميه المتمثلين في النص والمتفاعل النصي، وأنواعه المناص والتناص والميتانص، وأشكاله الذاتي والداخلي والخارجي، ومستوييه العام والخاص، وفي ذلك كله كان يستلهم مختلف الكتابات الغربية حول التناص.

حيث نجد الكاتب يستثمر في الفصل الأخير من الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه، مختلف نظريات علم اجتماع النص، أو كما يسميها بـ"سوسيولوجيا النص الأدبي"، بغية رصد مختلف البنيات الاجتماعية داخل النص، إذ يقول: "لابد لنا في هذا التقديم من تأطير كلامنا ضمن ما يعرف بسوسويولوجيا النص الأدبي، وبالأخص مع بيير زيما الذي استفدنا منه كثيرا في هذا النطاق"[2]. ورغم إشارته إلى عدم التقيد بتصوراته، نظرا لاختلاف الكتابة الروائية العربية عن الكتابة الروائية الغربية، التي أنتج في إطارها المنهج، فإننا نجده يتخذ من هذه الآراء محددا وموجها في العديد من القضايا، فهاهو يركز على نفس المظهر اللفظي للأدب باعتباره وسيطا بين النص والمجتمع، حيث يقول: "بناء على هذا التصور الذي يذهب

---

[1]– المرجع السابق، ص 32.

[2]– المرجع نفسه ، ص 133.

فيه زيما من المظهر اللساني للنص في علاقته بنصوص أخرى إلى اعتباره التناص مفهوما سوسيو لسانيا تتجلى من خلاله المظاهر الاجتماعية داخل النص، ومحاولته تفسير هذه العلاقة بين البنية النصية والبنية الاجتماعية ننطلق في تحديدنا وفهمنا لعلاقة النص بالمجتمع في نطاق ما سميناه البنية السوسيونصية"[1]، ويقصد بالبنية الأخيرة مختلف البنيات الإيديولوجية والثقافية والاجتماعية التي أنتج في إطارها النص.

إضافة إلى الأنواع السابقة، يعالج يقطين في كتابه "الرواية والتراث السردي" مستوى آخر من مستويات التفاعل النصي، وهو ما سماه بـ"التعلق النصي"، حيث يقول: "إن هذا النوع يتميز عن غيره من أنواع التفاعل النصي، بسبب العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، أولهما سابق (Hypotexte) والثاني لاحق (Hypertexte)، وإن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة"[2]، حيث يحاول إبراز علاقة الرواية كنص جديد بالتراث كنص قديم، ومنه علاقة العربي بتراثه.

يرتكز يقطين بشكل كبير على أبحاث جيرار جينيت في نظرية التناص، في مقاربته لهذا المفهوم (التعلق النصي)، إذ نجده يقول: "إن التمييز بين الأنماط الخمسة هو الذي مكن جينيت من تطوير نظرية التناص(...)، وإذا كان الباحث قد أفرد للنمط الأول (معمارية النص) كتابا خاصا، قدم فيه معالجة دقيقة وجديدة لمسألة الأجناس الأدبية، فإنه خصص كتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه للنمط الثاني، التعلق النصي"[3]. ويقصد بالأنماط الخمسة، التحديدات التي وضعها جينيت وهي: التناص والمناصة والميتانصية والتعلق النصي ومعمارية النص، ويقصد بالكتاب "أطراس"(*PALIM PSESTES*)، الذي سيكرسه للبحث في المتعاليات النصية، بحيث تصبح معمارية النص نمطا من أنماطها. وعلى نفس الخطا سيسير يقطين مستلهما تصوره، في مؤلفه الذي نحن بصدد الحديث عنه (الرواية

---

[1]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 137.

[2]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 6.

[3]– المرجع نفسه، ص 23.

والتراث السردي)، وذلك من خلال الدراسة التطبيقية التي أجراها على مجموعة الروايات العربية، التي ترجع في أصولها إلى التراث العربي.

لقد عالج يقطين في الجزء النظري الذي وضعه لكتابه ما يسمى بالمتعاليات النصية، التي خصص لها جينيت كتابا بأكمله، قام من خلاله برصد مختلف أوجه التفاعل النصي، حيث أكد معنى التعلق النصي الذي يصل نصا لاحقا مثل إنياذة فرجيل بنص سابق كإلياذة هوميروس. وينقل يقطين نفس تحديدات جينيت للحديث عن ظاهرة التعلق النصي، التي يتم من خلالها تحويل نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة، وذلك عن طريق المحاكاة الساخرة أو التحريف أو المعارضة.

وسيلجأ يقطين إلى دراسة هذه الأنواع الثلاثة وإبراز الفوارق بينها، وهو يرمي من وراء ذلك إلى إبراز الفارق بين التعلق النصي والتفاعل النصي، ليخلص إلى أن التفاعل النصي عام، من حيث كونه يعبر عن علاقة مطلقة بين النصوص في أجناسها وأنواعها وأنماطها المختلفة، أما التعلق النصي فهو خاص، باعتبار أنه يتجسد من خلال علاقات محددة تصل النصوص السابقة بالنصوص اللاحقة، ويؤكد يقطين على هذا المعنى فيقول: "النص اللاحق متعلق والنص السابق متعلق به، وإذ نستعمل معنى التعلق لوصف هذه العلاقة بين النصين، ننطلق في ذلك من الإيحاءات التي يحملها فعل تعلَق، فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا للتعلق لمواصفات خاصة مميزة"[1]. وقد يحدث أن تشترك العديد من النصوص في نفس "المتعلَق به"، فتتعدد مواطن التعلق وتختلف وتتمايز باختلاف العصور والنصوص.

كما يشير يقطين إلى أشكال حضور النص "المتعلق به" في النص "المتعلق"، فقد يحضر من خلال اسمه أو أحد نعوته، على غرار "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، حيث

[1]– المرجع السابق، ص 29.

التعلق بالاسم الأصلي "ألف ليلة"، كما قد يحضر من خلال باقي أنواع التفاعل النصي، من قبيل المناص والتناص والميتانص[1].

ويخلص يقطين من خلال تحليلاته، إلى أن النص المتعلق يسعى عن سبق إصرار وقصد، إلى محاكاة النص السابق والسير على خطاه، سواء صرح الكاتب بذلك أم لم يفعل، فإن ذلك سيتضح من خلال اعتماد النص المتعلق بنية نموذجية، تعبر عن الصيغة الأولى في نقاوتها، ويكون ذلك في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد، وفي هذه الحالة تتقلص سلطة النص المتعلق به، بحيث تسلب منه نمطيته التي يتشربها النص المتعلق، ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة على سبيل التناص، ويدخل في هذا الباب ما أسماه القدامى العكس والاجتذاب والمخترع.

وانطلاقا من هذه التصورات، التي هي في مجملها ترجمة وتفسير لأفكار جيرار جينيت، يسعى يقطين إلى تقديم مقاربة للروايات الأربع المذكورة سابقا، باعتبارها نصا جديدا تأسَس على قاعدة استلهام النص القديم، حيث أعاد صياغته وتقديمه بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل، وباتخاذه ظاهرة التعلق النصي موضوعا للبحث، فهو يرمي إلى معاينة إنتاجية الرواية من خلال تعلقها بالتراث، ودلالة هذه الإنتاجية وأبعادها ووظائفها.[2]

2- التراث العربي:

سيتم تناول المرجعية التراثية، باعتبارها ذلك النتاج الفكري الضخم الذي خلفه الأجداد عبر العصور الماضية، والذي امتدت آثاره لتلامس الفكر العربي الحديث والمعاصر، وذلك بطريقة مباشرة أو ضمنية، مصرح بها أو مسكوت عنها، بحيث يمكن أن تتجلى على شكل

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 29.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

رؤى وتصورات ومناهج يتبناها مفكر ما، وتنعكس على طريقة اشتغاله وكذا غاياته ومقاصده.

وإذا خصصنا الفكر النقدي الأدبي العربي على وجه التحديد، يتضح أن مساحة واسعة من هذا الفكر قد تأسست على رؤى ودعائم أجنبية عن الثقافة العربية، لكن وباتساع رقعة الوعي وتجاوز مراحل الانبهار بالآخر، برزت فئة من نقادنا العرب، سعت إلى تشكيل وتطوير تصوراتها انطلاقا من العودة إلى هذا التراث، محاولة قراءته بوعي جديد وأسئلة جديدة، من شأنها أن تسهم في فهمه فهما صحيحا، ومن ثمَ استلهام ما يزخر به من زخم معرفي.

ونحن إذا تحدثنا عن الوعي الجديد، وعن العودة إلى التراث، فإننا نتجاوز ثنائية (الأصالة/المعاصرة)، و(الشرق/غرب)، و(التقديس/التهميش) و(مع/ضد)، إلى التفاعل الإيجابي مع كل ما أنتجته المعرفة الإنسانية في شموليتها وأبعادها المختلفة، لأننا نرمي من وراء هذا الطرح تطوير فهمنا لذواتنا ولتراثنا، ومحاولة قراءته بشكل مغاير، يتجاوز التقديس وكذا التهميش، ولكن قراءة واعية، راشدة، هادئة، هادفة، تمده بمختلف عناصر القوة والنماء، وتحافظ على خصوصيته في الوقت ذاته، وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض: "يجب أن ننظر إلى التراث نظرة عادية، فلا نصبغ عليه أي قداسة، لأنه تراث معرفي دنيوي محض، وهنا يجب أن نعود إليه فنقرأه وندارسه، ونتعمق في مدارسته، حتى نستخلص من صالحه كل ما يمكن أن نستند إليه في بناء معرفة عربية إسلامية جديدة أصيلة معا"[1]. ولتحقيق هذه الغاية ينبغي دراسة هذا التراث ومختلف قضاياه دراسة موسعة من خلال البحث في أمهات الكتب والمصادر الأصلية، وتحليلها ومناقشة ما تحتويه من قضايا مناقشة علمية ثقافية.

[1]– عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، 2012، ص 121.

ويشير طه عبد الرحمن إلى الحضور القوي للتراث في نفوس أبنائه، سواء وعوا ذلك أم لم يعوه، حيث يقول: "لا سبيل إلى الانقطاع عن العمل بالتراث في واقعنا، لأن أسبابه مشتغلة على الدوام فينا، آخذة بأفكارنا وموجهة لأعمالنا، متحكمة في حاضرنا ومستشرفة لمستقبلنا، سواء أقبلنا على التراث إقبال الواعي بآثاره التي لا تنمحي أم تظاهرنا بالإدبار عنه، غافلين عن واقع استيلائه على وجودنا ومداركنا"[1]، فلا يمكن الانفكاك عن حقيقة ملازمة التراث لنا، ولو سعى المرء إلى ذلك، ويستدل الباحث على صحة ما ذهب إليه، بتكاثر الأعمال المشتغلة بالتراث دراسة وتقويما، وإن اختلفت النظرة إلى هذا التراث من ناقد إلى آخر، وهو يدعو إلى النظرة التكاملية التي تعتمد على الأدوات المأصولة، بدل النظرة التفاضلية التي تلجأ إلى الأدوات المنقولة.

وبالعودة إلى سعيد يقطين، نجد أن أول ما يثيره في قضية التراث هي مشكلة المصطلح، بحيث يرى أن هذا المصطلح يمتاز باللبس والغموض لعدة اعتبارات، منها أنه ارتبط بكل ما خلفه العرب والمسلمون، ومن ناحية أخرى يتحدد زمنيا بكل المنجزات قبيل عصر النهضة، وهو ما يجعله مفهوما فضفاضا يفتقد إلى الدقة والتحديد، وهذا ما يدفع بالباحث إلى تعويضه بمفهوم "الزمن": "يدفعني هذا الالتباس في استعمال التراث إلى تعويضه بمفهوم آخر هو النص، إنه وان كان لا يقل عن التراث إبهاما وشمولا، فهو أقل منه إيحاء إلى البعد الزمني"[2]، وهو يرمي من وراء هذا التحديد إعطاء التراث بعدا حضاريا وثقافيا، يتجاوز الانتقائية والعشوائية والإيديولوجية.

ويدعو يقطين إلى تناول التراث في كليته، دون التمييز بين النص واللانص أو بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، لأن مثل هذه التصورات من شأنها أن تدفع إلى الانتقائية والاختزال، ومن ثم إسقاط جزء كبير من هذا التراث من دائرة الاهتمام، مما يجعل عملية الفهم والاستيعاب ناقصة وعاجزة عن أداء المهام المنوط بها.

---

[1]– طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2012، ص19.

[2]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 48.

وما تجدر الإشارة إليه المقارنة التي يقيمها يقطين، بين المبدع العربي والدارس أو الباحث العربي في تعاملهما مع التراث، فالأول استطاع أن يتعدى مرحلة الاسترجاع إلى التفاعل الايجابي الذي سينجر عنه التجاوز في مرحلة لاحقة، ويمثل لذلك بشعر التفعيلة الذي كان نتاج تفاعل الشاعر العربي مع التراث الشعري في وقت مبكر، مما أعطى الإبداع الأدبي نفسا جديدا وروحا مغايرة، حبلى بمؤهلات التطور والنماء، وانعكس ذلك كله على النص العربي الذي شهد هو الآخر العديد من التطورات والتحولات.

أما الثاني، ونقصد به الدارس فإنه لم يستطع أن يتجاوز مرحلة استرجاع التراث النقدي والبلاغي وحدود تطبيقه، فبدل التفاعل الإيجابي الذي من شأنه أن يؤدي إلى إنتاج معرفة جديدة، حدث الاستنساخ واقتداء النموذج، وذلك بسبب اختزال التراث في قيم محددة وقوالب جاهزة، وكانت النتيجة الحتمية الجمود والاجترار.

ومرد هذه الفوارق بين المبدع والدارس يرجع –حسب يقطين– إلى المنظورات التي تعامل بها كل طرف، فالمبدع لم ينطلق من نظرة اختزالية وانتقائية للتراث، بل وقف على مسافة واحدة من التراث المكتوب والتراث الشفاهي، ومن الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، لقد كان أكثر تحررا من القيود الإيديولوجية التي كبحت جماح الدارس، وحدت من أفق تطلعاته، وخير دليل على نجاح الإبداع العربي في تعامله مع التراث، نجاح الرواية العربية في ترهين النظر إلى التاريخ بلفت الانتباه إلى حقب مهمشة، كعصور الانحطاط مثلا.

كما يشير يقطين إلى مجموعة من النقاد من قبيل "جمال الغيطاني" و"إيميل حبيبي" و"أمين معلوف" وغيرهم، الذين استطاعوا أن يقدموا معرفة جديدة للتراث من خلال تواصلهم الإيجابي معه.[1]

وغير بعيد عن طرح طه عبد الرحمن، يشير يقطين إلى امتداد التراث في وجدان أبنائه ومخيلتهم وطرائق تفكيرهم، حيث يرى أن الإشكالية الحقيقية التي يجب أن تثار ليست

[1]– ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 49.

في كوننا مع أو ضد هذا التراث، ولكن بأي وعي نتعامل معه، يقول يقطين: "إن التراث الذي وصل إلينا ما يزال يمتد فينا، وما نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعينا ذلك أم لم نعه، يحضر بأشكال متعددة في مخيلتنا وذاكرتنا، ويتجلى بصور مختلفة في تصوراتنا وتعبيرنا وطرائق تفكيرنا، ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته نظريا أو شعوريا، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان ومتركزة في المخيلة"[1]، لكن المشكلة أننا تعاملنا مع هذا التراث بوعي يحتاج إلى مراجعات مستمرة، لقد اختزلنا هذا التراث بكل غناه وتشعبه في بعض الهواجس والأفكار والمواقف التي تمليها لحظة ظرفية عابرة، وغدا التراث طبقا لهذا التصور مجرد خزان للنصوص، نستشهد به على صحة مرامينا وشرعية مقاصدنا.

تعد العودة إلى التراث عودة إلى الذات، ومن ثم فإن الأمر يستدعي تجديد الأسئلة والأدوات والوعي، بغية الإسهام في فهم جديد لهذه الذات في علاقاتها التفاعلية مع مختلف مستجدات العصر الذي تعيشه.

بناء على ما سبق، يتضح حضور التراث في الخلفية الفكرية لسعيد يقطين، سواء كان هما فكريا ونقديا يستدعي إعادة النظر فيه باستمرار، من قبيل الأفكار التي تعرضنا لها، أو ملهما للعديد من الرؤى والتصورات، التي سنسعى لإماطة اللثام عنها من خلال محاورة المتون السردية التي اشتغل عليها الباحث، وكذا ممارسته النقدية.

يشير المتن السردي الذي يشتغل عليه يقطين في مدونته، إلى حضور النص التراثي بقوة وإن تعددت وتنوعت الأساليب، مما يوحي أن عملية انتقاء هذه المتون كانت عن قصد وسبق إصرار من طرف الباحث، فهي تزخر بحمولات معرفية ضخمة، تعبر عن البعد العربي الحاضر والممتد في نفوس أبنائه، وكأن يقطين يقول لنا من خلال هذه النصوص، أنه يوجد في أدبنا العربي ما يصلح أن يكون مجالا خصبا للبحث والدراسة والتحليل، وأن

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 125.

هناك نصوصا تحمل من الخصائص والمزايا ما يؤهلها لذلك، فبالإضافة إلى البعد العربي المذكور، نجد أن المتن الذي اشتغل عليه يتمتع بتقنيات لا توجد إلا في الخطابات الحديثة.

فبالعودة إلى الرواية والتراث السردي، نجده يشتغل على روايات لاحقة تعلقت نصيا بمتون سردية قديمة وحاولت كتابتها بطريقة جديدة، ومن هذا المنطلق درس يقطين رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة"[1] من زاوية علاقتها بالنص الأصلي "ألف ليلة وليلة"[2]، حيث عمل نجيب محفوظ على ترهين الليالي من خلال العمل الروائي، وعلى نفس النهج سيواصل يقطين تحليله للروايات المتبقية، حيث يدرس رواية "نوار اللوز"[3] لواسيني الأعرج من زاوية تعلقها بنص السيرة الهلالية، وبالأخص في جانبها المتعلق بالتغريبة[4]، حيث يركز على نوع التفاعل الحاصل بين النصين، والذي تجاوز حدود المحاكاة أو التحويل إلى المعارضة، التي تبرز من خلال نبرة السخرية والسخرية اللاذعة[5].

وبنفس الطريقة يدرس رواية أمين معلوف "ليون الإفريقي"[6]، في تعلقها بكتاب "وصف إفريقيا"[7] للحسن بن محمد الوزان، وأثناء تحليله كان يبدي بعض الملاحظات التي يخلص إليها من خلال مقارنته بين النصين، ويختم بتحليله لرواية "الزيني بركات"[8] في تعلقها بالكتاب التاريخي "بدائع الزهور في وقائع الدهور"[9] لابن إياس، وتشترك الروايتان في تطرقهما لحقبة تاريخية عاشتها الأمة العربية، والتي تتمثل في زمن صراعها مع العثمانيين في المشرق ومع الإسبانيين في المغرب.

---

[1]– نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، ط3، 1987.

[2]– ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة، المكتبة العلمية الحديثة، د.ت.

[3]– واسيني الأعرج: نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري دار الحداثة، بيروت، ط1، 1983.

[4]– تغريبة بني هلال، ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، د. ت.

[5]– ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 49.

[6]– أمين معلوف: ليون الإفريقي، ترجمة عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت، 1990.

[7]– الحسن بن محمد الوزان: وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، الرباط، 1980.

[8]– الزيني بركات: جمال الغيطاني، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، ط2، 2014.

[9]– ابن اياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، 1312 هـ.

أما المتن السردي في "ذخيرة العجائب العربية"، فهو عبارة عن مجموعة من النصوص السردية المتنوعة المستمدة كلها من السرد العربي القديم، والتي تنبثق كلها من نص واحد هو "سيرة الملك سيف بن ذي يزن"[1]، كما تشترك هذه النصوص أيضا في احتوائها جميعا على "عناصر عجيبة".

كما يعلن منذ مقدمة كتابه "الكلام والخبر"، أنه سينطلق في هذه الدراسة من السرد العربي القديم، إذ يقول: "ارتأيت الانطلاق من المتن السردي العربي القديم، إنه من الغنى والتنوع والتعدد، بالقدر الذي يتيح لنا إمكانية معالجة الموضوع المؤجل بالصورة الملائمة"[2]، الملائمة"[2]، حيث يقصد بالموضوع المؤجل البحث في القصة أو المادة الحكائية، على اعتبار أنه ركز على مستوى الخطاب في بداية اشتغاله السردي.

كما يشتغل يقطين في كتابه "قال الراوي" على متن سردي دسم، يتكون من عشر سير شعبية، هي: "سيرة الأميرة ذات الهمة"[3]، "سيرة عنترة بن شداد"[4]، "سيرة الظاهر بيبرس"[5]، بيبرس"[5]، "تغريبة بني هلال"[6]، "سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن"، "قصة الأمير الأمير حمزة البهلوان"[7]، "سيرة الزير سالم"[8]، "سيرة علي الزئبق"[9]، "سيرة فيروز شاه بن بن الملك ضاراب"[10] و"سيرة الملك سيف التيجان"[11].

---

[1]– سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، القاهرة.

[2]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 7.

[3]– سيرة الأميرة ذات الهمة، وولدها الوهاب، المكتبة الشعبية، بيروت، 1980.

[4]– سيرة عنترة بن شداد، المكتبة العلمية الحديثة، بيروت، د. ت.

[5]– سيرة الظاهر بيبرس، ملتزم الطبع والنشر، عبد الحميد حنفي، القاهرة، ط1، 1948.

[6]– تغريبة بني هلال، المكتبة الشعبية، بيروت، د. ت.

[7]– قصة الأمير حمزة البهلوان، مكتبة ومطبعة المشهد الحسني، القاهرة.

[8]– سيرة الزير سالم، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.

[9]– سيرة علي الزئبق، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت، 1971.

[10]– سيرة فيروز شاه بن الملك ضاراب، ملتزم الطبع والنشر عبد الحميد أحمد حنفي، القاهرة.

[11]– سيرة الملك سيف التيجان، مطبعة النجاح، تونس ن ط1، 1344هـ.

أما في مؤلفه "السرد العربي مفاهيم وتجليات"، فإنه يستحضر أيضا كتابا تراثيا، هو "الإمتاع والمؤانسة"[1] لأبي حيان التوحيدي، ويحاول الإحاطة بمختلف الآليات التي ينبني عليها، من خلال الاشتغال على مفاهيم أساسية هي المجلس والكلام والخطاب، كما يسعى في محور آخر في نفس الكتاب إلى مقاربة موضوع "تلقي العجائبي" في السرد العربي، من خلال الاشتغال على نموذج "غزوة وادي السيسبان"[2]، بعد أن أدرجها ضمن النمط العجائبي"، ليخلص في المحور الأخير من كتابه إلى إعادة تشكيل نص السيرة الشعبية، حيث اتخذ سيرة بني هلال نموذجا يشتغل عليه، نظرا لخصوصيتها وتميزها عن باقي السير، ويشير إلى أن أغلب الدراسات التي تناولت هذه السيرة قد ركزت على ما يسمى تغريبة بني هلال، دون الالتفات إلى الجزء السابق عليها والذي طبع تحت مسمى سيرة بني هلال.

وهكذا يتضح من خلال نصوص المتن المدروس، الحضور البارز للسرد العربي القديم، بمختلف تجلياته وأشكاله، بحيث لم يميز فيه الباحث بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، وبين النص واللانص، محاولا بذلك تجسيد النظرة الكلية لهذا التراث، وكذا إضفاء شرعية أدبية وفكرية على نصوص من السرد العربي القديم، ظل بعضها مهمشا ومغيبا لعصور طويلة.

ولا يتوقف الأمر عند إضفاء الشرعية وإثبات القيمة الأدبية والفكرية لهذا التراث السردي، وإنما يطمح الباحث إلى أبعد من ذلك، إنه يسعى إلى تطوير تصوره السردي انطلاقا من هذا التراث، حيث يقول: "نسعى إلى تحقيق غايتين مركزيتين: 1- تطوير تصورنا السردي الذي نسعى إلى إقامته وبلورته بالانطلاق من السرد العربي. 2- فتح مجال للبحث في فكرنا الأدبي، بالذهاب إلى بعض جوانب السرد العربي القديم، الذي ظل مهمشا

---

[1]– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، 1953.

[2]– غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب في" مجموع لطيف"، به خمس قصص، دار إحياء العلوم، د، ت.

ومغيبا من دائرة الاهتمام"[1]، وسيشتغل على نص السيرة الشعبية، انطلاقا من البحث في حكائيتها، كنص له خصوصيته على صعيد السرد العربي برمته.

ويؤكد الباحث على نفس المعنى، من خلال قوله: "عندما نعود الآن إلى ما خلفه لنا العرب من آثار، نجدها كثيرة ومتنوعة بتنوع وتعدد العصور والأمكنة، وفيما تركوه لا نجد فقط آثارا قابلة للدرس والبحث، ولكن أيضا طرائق للتفكير وإعمال النظر" [2]، وستجر هذه القناعة الباحث إلى إمعان النظر في طرائق التفكير التي اشتغل عليها العربي، وذلك من خلال البحث والتنقيب في مختلف ما أنتجه من آثار فكرية ضخمة، يمكن الاتكاء عليها والاستئناس بها في ضبط العديد من الرؤى والاستعمالات، وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين: "إن الاستئناس بالمرجعية العربية القديمة في ضبط الاستعمال، يعود بالدرجة الأولى إلى إبراز أن العرب انشغلوا بقضايا كثيرة ومهمة، وقدموا فيها نتائج باهرة" [3].

ومن أوجه الاستئناس بالمرجعية التراثية، عودة يقطين إلى مختلف الأدبيات العربية القديمة، والاستعانة بها في تشكيل تصور متكامل عن الكلام العربي، حيث يقول في مقدمة كتابه "الكلام والخبر": "حاولت في الفصل الثالث الانطلاق من الكلام العربي كما تقدمه لنا بعض الأدبيات النقدية والبلاغية والأدبية، فتبين لنا أن العرب قدموا لنا اجتهادات مهمة، يمكن استثمارها لتشكيل تصور متكامل للكلام العربي ولأجناسه وأنواعه"[4]، وينطلق في مشروعه بالبحث في ماهية الكلام وفي صفاته وفي علاقاته، كما خصص فصلا كاملا في كتابه هذا، لرصد آراء العرب القدامى حول قضية النص واللانص، إذ يقول: "أما الفصل الأول فجعلته لرصد آراء القدماء العرب حول ما أسميته النص واللانص، متسائلا عن سبب الاهتمام بنوع من النصوص، وعدم الاهتمام ببعضها الآخر"[5]، حيث يستعين بآراء كل من

---

[1]– سعيد يقطين: قال الراوي، ص7.

[2]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص39.

[3]– المرجع نفسه، ص 171.

[4]– المرجع نفسه، ص 10.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ابن وهب وابن الجوزي حول قضية النص، إذ يقول: "نعالج البحث في النصية العربية من خلال التعرض لوجهة نظر كل من ابن وهب الكاتب في كتابه البرهان، وابن الجوزي في "كتاب القصاص والمذكرين"، وذلك بهدف ملامسة بعض الشروط المتحكمة في تأكيد نصية أو لا نصية النصوص"[1]، ثم ينتقل إلى عرض وجهات النظر الحديثة التي يراها تسير في المنحى نفسه.

كما يتضح حضور المرجعية التراثية عند يقطين، من خلال بحثه في مفهوم الكلام وماهيته وكذا أقسامه وأوصافه، حيث يتكئ على التعاريف والتحديدات المختلفة التي قدمها علماء النقد والبلاغة، أمثال مسكويه وأبو العلاء المعري والرماني وأبو هلال العسكري، وفي هذا الصدد يقول: "تزخر كتب البلاغة والنقد القديمة بالإشارة الصريحة إلى مفهوم الكلام، وهي تسعى مجتهدة إلى الكشف عن خصائصه ومميزاته"[2]، ليخلص إلى تعريف الكلام العربي على أنه مختلف التجليات اللفظية التي أنتجها العربي.

وفي كتابه "السرد العربي مفاهيم وتجليات"، يشيد يقطين بالحضور المتميز والقوي لشخصية أبي حيان التوحيدي، التي برزت من خلال مصنفه الجامع"الإمتاع والمؤانسة"، والذي حاول من خلاله تقديم تصور شامل لمختلف قضايا الثقافة العربية القديمة، وهو يعتبره ذخيرة نصية هامة، اكتسى قيمته من شخصية مؤلفه: "ما كان لهذا المصنف أن يكون على هذا القدر من الأهمية ومن التمثيل العام والشامل للثقافة العربية القديمة، لو لم يكن صاحبه هو أبو حيان التوحيدي المتميز بالاطلاع الواسع، والإدراك العميق لمختلف خصائص هذه الثقافة في أصولها وتحولاتها"[3]، وانطلاقا من هذا المصنف سيعيد يقطين النظر في مفاهيم مركزية، من قبيل المجلس والكلام والخطاب.[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص 52.

[2]– المرجع نفسه، ص 134.

[3]– أبوحيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، المكتبة العصرية، 1953 ص،127.

[4]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص129.

حيث يقوده التحليل إلى رصد ظاهرة الترابط والانسجام بين هذه المستويات الثلاث، بحيث أنها تشكل مجتمعة حلقة متواصلة من الإنتاج والتلقي، ومن شأن البحث الهادف العميق في مختلف جوانب هذه الحلقة، أن يمدنا بمعرفة دقيقة عن ثقافتنا العربية الإسلامية في تشكلها وصيرورتها، وعن الإنسان العربي منتج هذه الثقافة، ومتلقيها ماضيا ومستقبلا.

3- المقاصد:

تأسيسا على ماسبق، ستغدو الخلفيات المذكورة آنفا –بتعدد مصادرها وتنوع مناهلها– عاملا هاما في تحديد مواقف سعيد يقطين من الوعي والممارسة النقديين العربيين، وسيتجسد ذلك من خلال جملة المقاصد التي سيصوغها الباحث، ويضعها في الاعتبار في كل عمل يشتغل به، لتكون المؤطر لرؤاه وتصوراته المنهجية، فتقوده في عمليات التحليل والتأويل.

ويمكن للمتتبع لأعمال سعيد يقطين النقدية، أن يتبين ثلاثة مقاصد رئيسية، تشكلت لديه انطلاقا من فهمه وتأويله للظاهرة التي يهتم بها ويبحث فيها، كما تحكمت في فهمه للأدب وتحليله للنص الأدبي.

1.3. المقصد الأول: الشكل الأدبي:

لقد استطاع يقطين بفضل قراءاته التأملية النقدية للتراث العربي من جهة، وللمنجز الغربي من جهة أخرى، أن يميز بين مختلف الاجتهادات النقدية، وأن يقف على خصائص كل اتجاه وما يميزه عن غيره من الاتجاهات، ليتسنى له فيما بعد تحديد الاتجاه الأنسب لتوجهه الفكري وأسئلته النقدية، ولما كانت أعمال جيرار جينيت وتودوروف هي الأقرب لتكوينه المعرفي وانشغالاته الأدبية، اختار اختصاص السرديات كحقل اشتغال، وبالمقابل صرف النظر عن السيميائيات، لأن الاهتمام بالدلالة لم يكن يعنيه في تلك المرحلة، فعلاقته بغريماس وإيكو (ECCO) كانت تبدو بعيدة، ذلك ما يتجسد من خلال قوله: "وجدت أن ما يستجيب لأسئلتي النقدية يكمن في أعمال جيرار جينيت وتودوروف، وأن علاقتي بإيكو

وغريماس بعيدة، فاخترت السرديات ولم أهتم بالسيميائيات، رغم أن قراءتي فيها ظلت متواصلة، ومتابعتي لأعمال السيميائيين ظلت شغلا شاغلا "[1].

وهذا الاختيار هو ما يفسر احتفاء يقطين بمختلف الأعمال البويطيقية، نظرا لاهتمامها بمظهر الشكل أو الخطاب في العمل الأدبي.

ونفس السبب سيدفع بالباحث إلى متابعة الدراسات الأنجلو أمريكية، التي كانت تهتم بالتقنيات الروائية من حيث اللغة والأسلوب، بحيث سيتبنى تقسيمها الثلاثي للحكي، ليخالف بذلك الدراسات الفرنسية التي ركزت على التقسيم الثنائي ولم تتعد حدوده.

ويشير يقطين إلى الإشكالية الجوهرية التي واجهها النقد العربي في هذا المجال، والتي تتمثل في عدم تمييزه بين مختلف الاجتهادات الغربية، والتعامل معها جميعا بنفس التصور وكأنها شيء واحد، رغم الفوارق الجوهرية الموجودة بينها، حيث يقول: "وفعلا لامست أن العديد من الزملاء النقاد، يتحدثون عن جينيت وتودوروف وباختين وغريماس وكريستيفا وإيكو ولوتمان وكأنهم عالم واحد موحد، لقد كانوا بنيويين وكان يكفي أن نستشهد بهم مجتمعين ، لنكون بنيويين عربا"[2].

ويرجع ذلك حسب يقطين إلى التعامل البسيط والسطحي مع هذه النظريات، وإلى القراءات السريعة الاختزالية التي تنطلق من المعرفة العامة والأحكام الجاهزة، دون إمعان للنظر أو محاولة للفهم قبل التطبيق.

2.3. المقصد الثاني: التخصص العلمي:

يعد غياب التخصص العلمي في الحقل المعرفي، أحد أهم العوامل التي تطرح صعوبات جمة في الدراسات العربية، هذه الأخيرة التي لم تكن–حسب يقطين– تؤمن بضرورة الانطلاق من تصورات علمية، مما جعل باب البحث مفتوحا على مصراعيه أمام

---

[1]– مجموعة مؤلفين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 238.

[2]– المرجع نفسه، ص 238.

كل من أراد ذلك، حتى وإن كان يفتقر إلى المؤهلات اللازمة التي تمكنه من الخوض في مسألة ما، زيادة على ذلك غياب العملية التراكمية في الأجوبة عن مختلف الأسئلة التي كانت تطرح في الساحة النقدية العربية.

لذا كان من الضروري اختيار تخصص محدد، يسمح بمحاصرة موضوع البحث من جهة، والتطور في معالجته تدريجيا من جهة أخرى، وهو ما دفع بقطين إلى اختيار السرديات كتخصص علمي لدراسة السرد، وقد أعلن من أول كتاب له "القراءة والتجربة" بأنه سيشتغل وفق هذا الأفق، إذ يقول: "استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات، التي يعمل الباحثون في البويطيقا على بلورتها وتدقيقها لتصبح اتجاها متميزا في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة"[1]، حيث سيشتغل على أربع خطابات روائية تمثل التجربة الروائية الجديدة بالمغرب، وهي: "الأبله والمنسية وياسمين"[2] للميلودي شغموم، و"وردة للوقت المغربي"[3] لأحمد المديني، و"رحيل البحر"[4] لمحمد عز الدين التازي، و"بدر زمانه"[5] لمبارك ربيع.

ولم يتوقف يقطين عند حدود الرواية، وإنما انفتح على السرد العربي قديمه وحديثه، فقد كان مقتنعا بضرورة تجاوز المستوى اللفظي أو النحوي للخطاب إلى مستويات أخرى تتعلق بالدلالة، وهو ما يفسر تبنيه للتقسيم الثلاثي للحكي، الذي يضيف مستوى النص إلى المستويين السابقين (القصة والخطاب)، وفي ذلك يقول: "وبسبب قناعاتي التي لا تريد الوقوف على مستوى تحليل الشكل لأني أومن بضرورة الانتقال –مع تطور امتلاك الموضوع والتفكير فيه– إلى زوايا أبعد تتصل بالدلالة والتأويل والمجتمع، فقد حاولت تجاوز الاشتغال

---

[1]– سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 9.

[2]– الميلودي شغموم: الأبله والمنسية وياسمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.

[3]– أحمد المديني: وردة للوقت المغربي، دار الحكمة، بيروت، ط2، 1983.

[4]– محمد عز الدين التازي: رحيل البحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

[5]– مبارك ربيع: بدر زمانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983، بيروت.

بالقصة والخطاب إلى التفكير في النص الذي حملته دلالات خاصة"[1]، من قبيل طرح أسئلة تتعلق بنظرية الأجناس التي حاول أن يشتغل عليها في كتابه "الكلام والخبر"، حيث سعى إلى إعادة النظر في تشكل الأجناس والأنواع في ثقافتنا العربية، انطلاقا من البحث في الكلام العربي بدل استرجاع الآراء الغربية الجاهزة.

انطلاقا مما سبق، يسعى يقطين إلى جعل السرد منفتحا على مختلف القضايا الأدبية والإنسانية، فمن "سرديات الخطاب" في "تحليل الخطاب الروائي" إلى "سرديات القصة" في "قال الراوي"، فـ"سرديات للنص" تنفتح على مختلف العلوم السوسيولوجية والأنتربولوجية التي تعنى بقضايا تتعلق بالبنيات الذهنية.

ولا يزال بحث يقطين قائما بشأن "سرديات ترابطية" (نسبة إلى النص المترابط الذي ظهر مع الثورة التكنولوجية)، وهي سرديات لا تتوقف عند حدود النص المكتوب، وإنما تدرسه من خلال تحققه اللفظي والصوري والحركي، وهذا ما حاول تجسيده من خلال مؤلفيه: "من النص إلى النص المترابط" و"النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية"، بحيث يعتبر الخلفية البنيوية هي المؤسسة لهذا النوع الجديد من السرديات، إذ يقول: "وأنا أتابع الكتابات النظرية المتصلة بالسرد موصولا بالثقافة الرقمية، وجدت الخلفية التي يعودون إليها بنيوية محضة، فألفيتني أتحرك في الفضاء نفسه"[2]. ولم يتوقف طموح يقطين عند هذا الحد، بل تفكيره مستمر في "سرديات تاريخية"، تعنى بتاريخ الأشكال السردية، وأخرى "اجتماعية" تطويرا للسوسيوسرديات التي كان قد اشتغل عليها في" انفتاح النص الروائي".

من هذا المنطلق، يمكن للفكر النقدي المنفتح والتخصص العلمي الدقيق، أن يسهما في تجاوز مختلف الإشكالات التي هيمنت على النقد العربي طويلا، من خلال التفكير في تقديم مساهمة عربية (سرديات عربية)، يمكن أن تشارك في تطوير اختصاص السرديات بصفة عامة.

---

[1]– مجموعة مؤلفين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 239.

[2]– المرجع نفسه، ص 242.

3.3. المقصد الثالث : التفاعل الإيجابي:

يتعلق هذا المقصد بضرورة تجاوز ثنائية (التراث–الغرب)، والتفاعل الإيجابي مع مختلف الانجازات المعرفية، باعتبارها إنسانية تتعدى الحدود الإقليمية، ولن يتأتى ذلك إلا بتغيير زاوية النظر إلى كل من التراث والغرب على حد سواء.

فبالنسبة للتراثّ، ينبغي تجاوز النظرة السائدة (تقديسا أو تهميشا) والتعامل معه بمرونة وحيوية وإبداعية، وقراءته بوعي جديد وأسئلة جديدة، قراءة علمية ومنهجية تراعي مختلف السياقات، بعيدا عن السجال العقيم والمواقف المسبقة والنظرة الاختزالية.

إننا مطالبون بفهم أحسن لتراثنا لأنه جزء منا، وما يزال يمتد فينا: "ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته نظريا أو شعوريا، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان ومتركزة في المخيلة"[1]، وبحسب طبيعة ممارساتنا التفاعلية في أبعادها المختلفة والمتداخلة والمعقدة، نقيس درجة تطورنا في إنتاج معرفة جديدة، خدمة للذات العربية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

أما بالنسبة للنظريات الغربية، فينبغي أيضا تجاوز مرحلة الانبهار والتقليد إلى القراءة التأملية النقدية، التي تطَرح الجاهز من الرؤى والتصورات، وتتجه إلى البحث والدرس والتحليل، مع الاستفادة من ايجابيات تلك النظريات، والعمل بها وفق ما تتطلبه خصوصية الواقع العربي الأدبي والإبداعي.

انطلاقا من هذه الخلفيات والمقاصد، يمكن أن يتحقق التفاعل المنشود، الذي يفتح المجال أمام إمكانية إنتاج المعرفة الأدبية الحقيقية.

---

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 125.

الفصل الثالث

قضايا ومضامين المدونة النقدية

سنتناول في هذه القراءة، إسهامات سعيد يقطين النقدية في دراسة التراث السردي من خلال مدونته السردية التراثية التي ضمنها أهم وجل آرائه في الموضوع، وتتكون هذه المدونة من المؤلفات التالية:

- الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث–
- ذخيرة العجائب العربية – سيرة سيف بن ذي يزن–
- الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي–
- قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–
- السرد العربي – مفاهيم وتجليات–

لذا فإن هذه القراءة تكتسي بعدا وصفيا من جهة، وحواريا من جهة أخرى، تهدف من خلالهما إلى عرض قضايا ومضامين هذه المؤلفات، ومحاورة المادة النقدية المتضمنة فيها، مع محاولة إبراز مواطن التميز.

يشكل التراث السردي حلقة هامة من حلقات المشروع المعرفي، الذي يسعي سعيد يقطين إلى التأسيس له من خلال اشتغاله في مجال السرديات بصفة عامة، والسرديات التراثية بصفة خاصة.

ويمكن اعتبار كتاب "الرواية والتراث السردي –من أجل وعي جديد بالتراث–" بداية الاشتغال المتخصص في التراث السردي، يتضح ذلك في الأسئلة العديدة التي طرحها الباحث في هذا المؤلف، والتي تنبئ عن نقطة تحول في الرؤيا وفي طبيعة الاشتغال النقدي، من خلال الانتقال من مستوى الخطاب والنص، إلى إبراز مدى حضور التراث القديم في الرواية كنوع أدبي حديث، ودراسة مختلف التفاعلات الحاصلة بينهما.

المبحث الأول:

1 – الرواية والتراث السردي –من أجل وعي جديد بالتراث– [1992]:

1.1. بنية الكتاب وأهمية موضوعه:

يعالج يقطين في بحثه هذا علاقة الرواية كنص جديد بالسرد القديم، ويفصح عن ذلك بقوله: "البحث عن كيفية (تعالق) أو (تعلق) نص جديد (الرواية) بنص سردي قديم"[1]، لينتقل بعد ذلك إلى تحديد علاقة الإنسان العربي بتراثه، حيث يضيف مفهوم "التعلق النصي" إلى الأنواع الثلاثة التي اشتغل عليها في كتابه"انفتاح النص الروائي"، وهي: المناصة، التناص، الميتانصية، ويميزه عن غيره "بسبب العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، أولهما سابق (Hypotexte) والثاني لاحق (Hypertexte)، وإن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة"[2].

يستحضر يقطين أربع روايات تتكئ على نصوص سردية قديمة، وهي: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، و"ليون الأفريقي" لأمين معلوف. أما النصوص السردية القديمة التي تتبني عليها فهي على الترتيب: "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس، "ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة" و"تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة" و"وصف إفريقيا" للحسن بن محمد الوزان، حيث تمثل الأولى "النصوص المتعلِّقَة"، وتمثل الثانية "النصوص المتعلق بها"، والملاحظ على هذه الأخيرة أنها لا تنتمي إلى نفس الجنس السردي، وإنما تراوح بين جنس التاريخ وجنس الحكاية الشعبية وجنس السيرة الشعبية. حيث يبرز الناقد حضور التراث في الفكر السردي المعاصر الذي تعامل معه بمنظور جديد.

---

(1)– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص5.

(2) – المرجع نفسه، ص 6.

2.1. المتن النقدي:

1.2.1. ليالي ألف ليلة نموذجا:

ينطلق سعيد يقطين في هذه الدراسة من هاجس يتمثل في توضيح العلاقة القائمة بين "ليالي ألف ليلة"[(1)] للروائي نجيب محفوظ، و"ألف ليلة وليلة" الأصلية، ويدرس هذه العلاقة في إطار التفاعل النصي، حيث يسعى إلى اكتشاف طرائق اشتغال النص الأول باعتباره "نصا متعلقا"، على النص الثاني بوصفه "نصا متعلقا به"، ليخلص إلى إبراز تميز نص نجيب محفوظ.

- مبدأ الحكي في"ليالي ألف ليلة" و"ألف ليلة وليلة":

تتجسد سردية ألف ليلة وليلة -حسب يقطين- من خلال مبدأ الحكي الذي يمتاز ببعديه، "العجائبي" و"المولد" للعديد من الأحداث والشخصيات، والذي يتجسد في النص من خلال مقولة شهرزاد: "إن ما سأحكيه أعجب مما حكيت"[(2)]، هذه العبارة التي كانت دافعا لإثارة فضول شهريار ودفعه إلى التساؤل عما يمكن أن يكون أعجب مما سمع، فتكون الإجابة حكاية أخرى جديدة، وهكذا. ويوضح يقطين أن مبدأ الحكي هذا، يجعلنا أمام قصتين اثنتين:

"1- القصة الإطار: ومحورها شهريار، الذي انتهى إلى قاتل للعذارى بعد الليلة الأولى.

2- القصة المضمنة: ما تحكيه شهرزاد كل ليلة دفعا للقتل"[(3)] .

وتعد القصة الإطار بمثابة المرجع الثابت، الذي تكون العودة إليه مباشرة بعد انتهاء القصص المضمنة، التي تتمل فيما تحكيه شهرزاد للملك من قصص عجيبة تنسيه خيانة زوجته الأولى، فينجب من شهرزاد ويعفو عنها، وبتحقق المقصد من وراء القصة المضمنة (درء القتل) تنتهي القصة الإطار.

(1)- نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، ط3، 1987.

(2)- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 35.

(3)- المرجع نفسه، ص 36.

وقد اتخذ نجيب محفوظ من هذه القصة الإطار (حكاية شهرزاد) محورا لحكاياته، جاعلا من نهايتها بداية للياليه، مستعيدا في ذلك بعض عوالم القصص المضمنة، التي يعيد حكيها كوقائع جارية، ويتضح حضور هذه العوالم في ليالي نجيب محفوظ من خلال العناصر التالية:

– الشخصيات: توظيف بعض شخصيات ألف ليلة وليلة مثل عبد الله البري، الحمّال، السندباد وغيرهم.

– المكونات النوعية: مثل: المسخ، التنكر وغيرهما.

– الأحداث: كالمطاردة والقتل والاحتيال وغيرها.[1]

حيث يعيد نجيب محفوظ تحويل هذه العناصر، وتوظيفها بشكل مغاير، يبرز من خلال:

– الشكل السردي: الذي يتصف بالتتابع والتسلسل، على خلاف ما هو عليه في ألف ليلة وليلة الأصلية حيث يتداخل فيه التأطير والتضمين، كما تعد شهرزاد في ليالي نجيب محفوظ فاعلا، بينما يتكفل بالحكي ناظم خارجي آخر، في حين أنها كانت في ألف ليلة وليلة ناظما خارجيا مكلفا بالحكي.

– البنيات الحكائية: التي تتعدد وتختلف في إطار بنية حكائية واحدة، لها بداية ونهاية في ليالي نجيب محفوظ، بينما هي متعددة ومختلفة عن بعضها البعض في ألف ليلة وليلة.

– عمليات الهدم والبناء للنص السابق: إذ بواسطتها ينتج نجيب محفوظ النص الجديد، ويختزل التفاعل بين البنيات النصية الجديدة والبنيات السابقة في نوع واحد هو "التعلق النصي"، الذي يتجسد على صعيد (بناء النص) من خلال عمليتين:

– المشابهة: تتجلى من خلال التشابه الحاصل بين الوقائع والأحداث في ليالي نجيب محفوظ، مع ما جرى في ألف ليلة وليلة.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

– التحويل: يتجسد من خلال تحول نص "ألف ليلة وليلة" إلى نص ليالي نجيب محفوظ، ذلك ما يبينه يقطين من خلال تحليل طرق الاشتغال (التعلق النصي) في "ليالي ألف ليلة وليلة".[1] ثم يتوصل إلى جملة من النتائج يجملها في[2]:

1– أنتج نجيب محفوظ نصا جديدا هو "ليالي ألف ليلة"، انطلاقا من نص سابق هو "ألف ليلة وليلة"، وقد انبنى النص الجديد على جملة من القواعد والأسس، أهمها:

– مشابهة النص السابق في مادة حكيه وبعض خصائصه، لاسيما تلك المتعلقة بالبعد العجائبي والمولد للعديد من الحكايات والأشخاص، ويرى يقطين أن نجيب محفوظ أبدع إبداعا كبيرا في هذا المجال، مكسبا بذلك الرواية خصوصيتها.

– القدرة على تحويل النص السابق إلى نص جديد مختلف، ويبرز ذلك في القراءة الإنتاجية التي قدمها الروائي للحكاية الشعبية.

2– يعد ما قدمه نجيب محفوظ إضافة هامة للرواية العربية، التي أصبحت تتفاعل مع نصوص أخرى، محافظة في الوقت نفسه على خصوصيتها.

3– اقتصر تفاعل "ليالي ألف ليلة" مع "ألف ليلة وليلة" على "التعلق النصي"، دون أن يتعداه إلى أنواع أخرى من التفاعل، والتي هيمنت بشكل أساسي على الرواية العربية الجديدة، مثل المناص والميتانص.

ويرجع ذلك –حسب سعيد يقطين– إلى أن نجيب محفوظ ظل محافظا على المبدأ الجوهري للعمل في "ألف ليلة وليلة"، ولم يتجاوز حد تحويل مجرى السرد، بل حاول إعطاءه بعدا جديدا، عن طريق توجيه دلالاته توجيها خاصا، يتناسب ورؤيته الخاصة للأشياء.

4– حاول نجيب محفوظ تجسيد هذه الرؤية الخاصة في مختلف نصوصه، والتي ينص يقطين على أنه يمكن أن يستخلص منها نصا شاملا على صعيد البنيات السردية أو الخطابية أو الدلالية.

(1)– ينظر: المرجع السابق، ص 37.

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

5– توفر نص الليالي الجديد على مختلف تقنيات الكتابة الروائية التي وظفها نجيب محفوظ في رواياته، مما يدل على إبداعية الروائي وتميزه.

وبعد تحليله لروايات المتن التي يؤكد من خلالها حضور التراث بقوة في الوعي السردي العربي الحديث، ينتقل الناقد إلى الغوص بشكل أعمق في العلاقة التي تربط الرواية "كنص جديد" بالتراث السردي "كنص قديم"، معرجا على الكثير من الجوانب المرتبطة بهذه العلاقة.

3.1. جدلية التفاعل بين التراث والخطاب الروائي:

يتناول سعيد يقطين في هذا المحور، كلا من المناص الخارجي، والنص الروائي، والتراث ووعي الكتابة، والتراث والكتابة الروائية.

1.3.1.المناص الخارجي والنص الروائي:

يقصد بالمناص الخارجي الشهادات والحوارات التي يجريها الروائي حول تجربته الإبداعية أو حول نصوصه، وهي ما يسميه جيرار جينيت بـ(العتبات): "وشهادة الروائي أو حديثه عن تجربته في كتابة الرواية يدخلان ضمن نصوص الكاتب، وإن كانت لها طبيعة مغايرة، نسمي هذا النوع من الكتابة بالمناص الخارجي، وهو النص الموازي الذي يكتبه الروائي على هامش نصوصه وبشكل مستقل عنها"[(1)]، ويوضح يقطين بأن هذه المناصات متجذرة في عمق وعي الروائي، وهي لا تنفصل عن رؤيته وعالمه الفكري، بل هي تمثل خلفيته النصية ووعيه وتفاعلاته مع مختلف النصوص قديمة كانت أو حديثة، وهي تعتبر بمثابة مفاتيح تساعد الباحث على الولوج في أغوار التجربة الإبداعية للروائي، وما يميز هذه التجربة عن غيرها، وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين: "حين ننعت هذا النص بالمناص الخارجي، فلأنه يكتب بمنأى عن النص وإن كان جزءا من رؤية كاتبه، ومتصلا بعوالمه اتصالا وثيقا، وهو إلى جانب الحوار الذي يجرى مع الروائي يقدم لنا إضاءات مهمة تبين لنا

[(1)]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 89.

خلفيته النصية، ووعي كاتبه، وتفاعلاته مع النصوص الأخرى قديمة أو حديثة"[1]، وتكمن أهمية دراسة هذه المناصات فيما تقدمه للدارس من مفاتيح وإيحاءات، من شأنها أن تسهم في معرفة خصوصية الكتابة الإبداعية عند الروائي.

فالروائي من خلال هذه المناصات الخارجية، يميط اللثام بطريقة واعية أو غير واعية عن بعض أسرار تجربته الإبداعية، أو بعبارة أخرى عما هو مبهم أو غامض أو مسكوت عنه في نصوصه، وبطبيعة الحال لا يمكن الإمساك بزمام هذه الخيوط الدقيقة في وعي الروائي إلا إذا كان المتلقي باحثا ذكيا وناقدا ممحصا.

بهذا الطرح يحاول سعيد يقطين تجاوز الصرامة العلمية والإجرائية التي فرضتها البنيوية طيلة فترة غير وجيزة من الزمن، والتي تنبذ دراسة كل ما هو خارجي عن النص، ومنها هذه المناصات المذكورة سابقا، باعتبارها جوانب خارجة عنه، فقد دعا رغم إقراره بالانطلاق من منجزات البنيوية إلى تجاوز الانغلاق على الخطاب والانفتاح على جوانب أخرى أرحب أفقا، ذلك ما حاول تجسيده في مؤلفه "انفتاح النص الروائي"، من خلال التطرق إلى قضايا تتعلق بالتفاعل النصي والتلقي والإنتاج والتأويل، مدرجا البحث في "المناصات الخارجية" ضمن هذه القضايا، حيث يحلله وفق نظرية "التفاعل النصي" و"التعلق النصي".

ويختار سعيد يقطين المناص الخارجي عند جمال الغيطاني مجالا للدراسة، موضحا الأسباب وراء هذا الاختيار في[2]:

- كون جمال الغيطاني واحدا من أهم الرواد العرب في كتابة السرد المتفاعِل والمتأثر بالتراث، وتعد روايته "الزيني بركات"[3] في تأثرها بـ "بدائع الزهور"[4]، تجسيدا واضحا لذلك.

---

(1)– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2)– المرجع نفسه، ص 91.

(3)– جمال الغيطاني: الزيني بركات، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1975.

(4)– محمد بن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، 1312هـ.

• تعتبر الرواية الأخيرة نصا محوريا، اشتغل عليه سعيد يقطين في كل من مؤلفيه "تحليل الخطاب الروائي" و"انفتاح النص الروائي"، منتقلا في ذلك من التعلق النصي إلى المناصات الخارجية التي تعين على فهم وعي الروائي وفحص موقفه من التراث.

إن هذين السببين بالخصوص، هما ما وجها جهود يقطين للتمركز في نقطتين متكاملتين، هما: "التراث ووعي الكتابة"، كما يقدمه الغيطاني من خلال المناص الخارجي الذي يحدد فيه تجربته في كتابة القصة والرواية، والنقطة الثانية هي "التراث والكتابة الروائية"، كما تتجلى من خلال "الزيني بركات" في تعلقها بـ"بدائع الزهور".

2.3.1. التراث ووعي الكتابة:

يتناول يقطين في هذا العنصر الرؤية المتميزة في الكتابة السردية عند جمال الغيطاني، هذه الرؤية التي يلخصها في ما سماه بـ "الإحساس بالزمن"، هذا الأخير الذي يأخذ أبعادا ودلالات أخرى غير التي عرف بها في فترات سابقة، وهذا الإحساس هو الذي يؤدي ويرسم الطريق نحو التاريخ، ذلك ما يبينه يقطين من خلال استحضاره لقول الغيطاني: "تلك اللحظة الحاضرة تنفلت، تنأى، تصبح ماضيا، تتحول إلى مجرى التاريخ الذي ينساب في إصرار ليجعل كل حاضر ماضيا، تلك كانت نقطة توجهي إلى التاريخ، إحساس قوي بالزمن، ليس حاضرنا فقط الذي يصب في مجرى التاريخ، وإنما حياة كل منا، إحساس بالزمن يصل إلى حد تقمص لحظة الموت، والتي ينتهي فيها العالم بالنسبة لي(...)، كنت أطيل التأمل في اللحظة، أنظر إليها من عدة زوايا، اللحظة في أنينها، ثم عندما تندمج في الماضي، عندما تصبح تاريخا من موقع المستقبل الذي هو صائر إلى تاريخ أيضا(...)"[1].

وتكمن حقيقة التاريخ في تلك المعاناة وفي ذلك الأنين الذي يعيشه الإنسان وهو ينتقل من مرحلة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر. أجل إن التاريخ هنا يتجاوز حدود العوالم التي ترسمها الكتب والوثائق إلى عوالم أخرى نعيشها ولا نبصرها، نحس بها ولا نعبر عنها، إنها

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 92.

أشياء مغيبة في دهاليز النفس البشرية. كذلك هو الوعي عند جمال الغيطاني، ففي لحظة تأمل في التراث، يرحل إلى الماضي لينقب ويفحص ويداعب كنوز هذا البعيد، ولن يجد ضالته إلا حين يلتقي بابن إياس والمقريزي وغيرهما، مقاسما إياهم هموما فكرية وأوجاعا نفسية لم تجد من يفهمها عند أبناء عصره.

وليس معنى هذا أن الغيطاني يهرب من الحاضر ليعيش ماضيا ميتا، كلا فالمتأمل لوعي هذا المبدع يجده يبحث عن شيء آخر غير الهروب، شيء يشبه الذات المستقلة عن الآخر، شيء اسمه الموروث الأصيل الذي بإمكانه أن يغنينا عن هذا الآخر، الذي اعتدنا دائما أن ننقاد وراءه بكل تقديس وانبهار، هذا ما يتضح جليا في آلية التعامل مع الماضي، فالغيطاني يحاور هذا الماضي بمنظور الحاضر، وفي وعيه يدرك جيدا أن الأول زمن سابق واضح الحدود والمعالم، على عكس الثاني الذي يعتبر أكثر انفتاحا واتساعا وغموضا، ومن ثم فهو كروائي يقدم نصه في زمنية خاصة ومتغيرة ومتطورة باستمرار، تنهل من الحاضر والماضي معا.

انطلاقا مما سبق، يتضح بأن الغيطاني يغوص في الموروث بحثا عن التاريخ، ولعل هذا ما يعطي كتاباته بعدا تاريخيا، هذا البعد الذي ينتج عن القراءة الواعية للموروث، وإعادة كتابته وإنتاجه بشكل مغاير.

3.3.1. التراث ووعي الكتابة الروائية:

بالعودة إلى "الزيني بركات"، نجد أن هزيمة 1967 كانت بمثابة هاجس وبؤرة توتر كبرى في حياة الغيطاني، الذي عايش هذه اللحظات بكل ما تحمله من معاناة وآلام، بل صارت مرجعية فكرية له، وفي ذلك يقول: "كانت نكسة 1967 بوتقة صهرت تجربتي، وفي

آلامها اعتصر جيلي، وفي تلك الأيام كنت أدور حول هذه اللحظة من التاريخ، أبتعث من الماضي لحظات تتشابه مع اللحظات التي تمر بي أو أمر بها(...)"[1].

ولعل هذه العودة إلى الماضي هي التي هيأت له اللقاء مع ابن إياس، الذي وجده يقاسمه تجاربه ومعاناته، وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين: "وتبعا لهذا الفهم تتشابه اللحظات حتى وإن تميز بعضها، بهول المأساة التي تتجلى فيها أبشع صور المعاناة التي تمس الأمة بكاملها (هزيمة1967)، بالنسبة إلى جيل بكامله ما يزال يجرجر تبعات هذه اللحظة، ولقراءة هذه (اللحظة) يجد في تاريخ مصر المملوكية ما (يشاكل) هذه الفترة من حيث سماتها ومقوماتها الجوهرية. إنهما لحظتان تتشابهان، ولهذا السبب سيقود هذا التصور الغيطاني إلى قراءة هذه اللحظة الحاضرة في ضوء لحظة مشاكلة لها(هزيمة القاهرة أمام العثمانيين)، لتجسيد فهمه الخاص للزمن وإحساسه المتميز به، ورغبته في الإمساك بـ(اللحظة) التاريخية تماما كما فعل المؤرخ ابن إياس وهو يرصد بعين "الفنان" مصر المنهزمة أمام العثمانيين" [2].

وتظهر روائية نص الغيطاني بالخصوص، في البعد التخييلي الذي جسدته بعض الشخصيات التي وظفها، مثل شخصية كبير البصاصين وشخصية الكاتب الأزهري، وهما شخصيتان لا وجود لهما في كتاب ابن إياس، وهذا مما يجسد الفرق بين المؤرخ والروائي، فإن كان الأول يثبت أحداثا وقعت بالفعل في زمن ومكان محددين، فإن الثاني يجمع بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، مشكلا بذلك عالما يختلف أيما اختلاف عن العالم الأول.

كما يتجسد هذا الاختلاف أيضا في الأسلوب السردي عند الغيطاني، الذي تجاوز التفاعل النصي على مستوى الحدث أو الموضوع إلى التعلق النصي على صعيد الأسلوب، أو كما يعبر عنه يقطين بـ"البعد الفني"، ويستدل يقطين بتصريح الغيطاني: "من ابن إياس

[1]– جمال الغيطاني: تجربتي في القصة، مجلة الهلال، 1977، ص 58، نقلا عن: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 94.

[2]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 95.

تشربت أسلوبه الدافئ، البسيط التلقائي، الذي يأتي بصياغات جميلة، وهو لا يقصد الصنعة في الصياغة، وكان ذلك حلا فنيا أمامي لتكسير رتابة السرد التقليدي وعادية الجملة، كذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائم على البساطة وتضمين النوادر والحكايات"[1]، فالبساطة في الأسلوب والتلقائية في الصياغة والواقعية في سرد الأحداث، وتكسير رتابة السرد عن طريق توظيف نصوص أخرى كالنوادر والحكايات هي الدافع إلى تعلق الغيطاني بابن إياس على صعيد الأسلوب، ويجب أن لا يفهم من هذا التعلق على أنه محاكاة أو تقليد سلبي، وإنما هو تفاعل إيجابي وحوار بناء يهدف إلى إيجاد شكل جديد للكتابة، فالغيطاني كان يعي جيدا خصوصية عصره ويدرك إدراكا واضحا مختلف التساؤلات والجدالات التي يطرحها، فهو وإن كان يستأنس بالماضي، فهو يسافر إليه بذات وهوية تعيش هموم حاضرها وتناقضاته، كان يبحث عن لغة مغايرة وكتابة جديدة ورواية مميزة، تنطلق من الماضي شاقة طريقها نحو المستقبل، وفي تلك الرحلة نمو وتطور وتجدد باستمرار.

وقد حاولت "الزيني بركات" أن تقدم هذه الرؤية والتصور والطموح في أجلى صوره ومظاهره، يقول أحد الباحثين معلقا على هذا المشروع: "يطرح مشروع الغيطاني قضايا تحتضن النص الأدبي وتتجاوزه، عنوانها أزمة الحداثة القائمة وأزمة البحث عن حداثة مغايرة، ففي مقابل حداثة اجتماعية زائفة تلغي الذات وهي تنفتح على الآخر، هجس الغيطاني بحداثة أخرى تذهب إلى الذات الوطنية قبل أن تتوسل الآخر وتقف على أعتابه، وفي مقابل حداثة أدبية تستقيم تارة وتتحني تارة أخرى، سعى الروائي إلى أرض خاصة به، يحاور فيها نموذجا لا يغترب عنه وأسلوبا لا يستعصي عليه، ومنظورا أنس إليه"[2].

[1]– جمال الغيطاني: تجربتي في القصة، مجلة الهلال، 1977، ص 60، نقلا عن: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 102.

[2]– فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002، ص 230.

بهذا الوعي، وبهذا الطموح الإبداعي العنيد حاول الغيطاني أن يقدم "الزيني بركات"، محملة ومعبأة بكثير من الرؤى، والتصورات، والدلالات، والمقصديات المسكوت عنها، في شكل أدبي جديد اسمه "الرواية".

4.1. مستويات التفاعل الإبداعي بين الرواية والتراث:

يحاول سعيد يقطين في هذا المحور أن يشرح كيفية حدوث التفاعل النصي أو التعلق النصي، بين نصوص المتن المدروس والتراث السردي العربي القديم، وما مدى نجاح ذلك في إنتاج نص جديد، وسيتطرق إليه على صعيد كل من: المادة الحكائية، الخطاب، الأسلوب والدلالة.

1.4.1. على صعيد المادة الحكائية:

تستمد جميع نصوص المتن مادتها التاريخية بشكل جلي من النصوص المتعلَق بها، ما عدا "نوار اللوز" التي تستمد مادة حكيها من مصدرين هما: التغريبة والواقع الممثل في شخصية عامر ابن صالح الزوفري، ويوضح يقطين كيف أن هذه المادة التاريخية يتم تحويلها وتقديمها في قالب مغاير، على النحو التالي:

- في نوار اللوز: تحول المادة الحكائية من المستوى البطولي إلى المستوى الهجائي، حيث يقدم "أبو زيد" مثلا في "نوار اللوز" كشخصية انتهازية ضعيفة على عكس ما تقدمه السيرة كبطل للأحداث، وفي هذه الحالة يأخذ التعلق النصي شكل المعارضة.
- في ليالي ألف ليلة: تحول الليالي من نص جامع لأنواع متعددة ومتناثرة إلى حكاية عجيبة (نص منسجم)، ذات بعد زماني ومكاني محددين.
- في الزيني بركات وليون الإفريقي: الشيء نفسه يتم على صعيد المادة الحكائية، حيث يوحد ويجمع الغيطاني شخصياته المشتتة في الخطاب التاريخي، ويكسبها البعد الزماني والمكاني، والأمر نفسه يقوم به أمين معلوف مع شخصيته الرئيسية. [1]

[1]– ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 118.

2.4.1. على صعيد الخطاب:

في هذا المستوى يشير يقطين إلى أنه لا مجال للحديث عن المحاكاة، لأن الرواية لها القدرة على استيعاب مختلف المرجعيات القديمة، وإعادة صياغتها وفق نسق جديد يوضحه في[1]:

- **الزمن السردي:** تحاول كل من "نوار اللوز" و"الزيني بركات"، تكسير خطية الزمن التسلسلي الذي يقدمه الخطاب التاريخي، عن طريق توظيف المفارقات الزمنية وتنويع الصيغ والأصوات، على خلاف ذلك نجد البعد التسلسلي والترتيبي للزمن السردي في كل من "ليون الإفريقي" و"ليالي ألف ليلة"، ويرجع ذلك إلى التحول الحاصل على مستوى شكل السرد، حيث البناء التسلسلي للحكايات في "الليالي" هو ما يكسبها الترتيب الزمني، وكذا الأمر نفسه مع الشخصية في "ليون الإفريقي"، إذ أنها تنمو وتتطور وفق مراحل متسلسلة.
- **المنظور السردي:** يؤدي تكسير خطية الزمن في كل من "الزيني بركات" و"نوار اللوز" إلى تنويع الصيغ والأصوات، هذا الأمر الذي يؤدي بدوره إلى التعدد في المنظورات السردية، مما يكسب الروايتين سمات الرواية الحديثة، على عكس "ليالي ألف ليلة" وليون الإفريقي، التي يهيمن فيهما الصوت السردي الأحادي، حيث تروى الأحداث بضمير الغائب في الليالي وضمير المتكلم في ليون الإفريقي.

3.4.1.على صعيد الأسلوب:

يقر يقطين بداية باختلاف الأسلوب تبعا لاختلاف العلاقة التي يقيمها الروائي مع النص المتعلق به، فنجيب محفوظ قام بتحويل أسلوب الليالي "ذات الطابع الشعبي" من الأسلوب المنحط إلى الأسلوب السامي، يبدو ذلك في شكل التعابير والصياغة المختلفة عن الكتابة الأولى، أما الزيني بركات وليون الإفريقي فتقومان بالدرجة الأولى على محاكاة أسلوب الخطاب التاريخي والجغرافي، بالإضافة إلى الأسلوب الديني الذي كان سائدا في

(1)– المرجع السابق، ص 119.

الخطابات المكتوبة آنذاك. ورغم اختلاف اللغة التي كتب بها النصين (نص الزيني بركات المكتوب باللغة العربية ونص ليون الإفريقي المكتوب باللغة الفرنسية)، فإن الروح العربية والنبرة الدينية يتجلى حضورهما بوضوح في النصين. بينما تنفرد نوار اللوز بمزجها بين الأسلوبين السامي والمنحط، يتجسد الأول في اعتماد بعض أساليب السيرة الشعبية ذات الطابع السامي، وأيضا في لغة الراوي، أما الثاني فيتضح في توظيف أساليب أو أقوال ذات النبرة العامية.

بهذه الملاحظات على صعيد المستويات المذكورة سالفا، يمكن الإقرار بوجود تفاعل إيجابي مع التراث السردي القديم لا يتوقف عند حدود المحاكاة الخالصة، وإنما يتعداه إلى التحويل والمعارضة، مما يؤدي إلى إنتاج نص جديد بمعنى جديد ودلالة مغايرة، وإن هذه الأسئلة الجديدة التي تحاور التراث بشكل دائم ومستمر تعد "من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه وعن أبرز ملامحه وسماته، كما أنه من دواعي تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا"[(1)]. يتضح مما سبق الترابط الوطيد بين التراث والذات العربية، فبقدر تطوير وعينا وقراءتنا لهذا التراث، يتطور وعينا بذواتنا ومستقبلنا.

4.4.1. على صعيد الدلالة:

يبين يقطين بأن إنتاج دلالة جديدة يتوقف على نوعية التفاعل النصي الذي يمارسه الروائي، هذا الأخير الذي يخضع بدوره إلى موجهات سياقية تسهم في عملية اختيار النص المتعلَق به، وعلى اعتبار أن النصوص المنتقاة تنتمي جميعها إلى عصور الانحطاط، فمعنى ذلك أن الكاتب يجد نوعا من المشابهة والمماثلة بينها وبين واقعه الذاتي الذي يكتب فيه، الأمر الذي يدفعه إلى التفاعل معها. ويبرز لنا سعيد يقطين هذه المماثلة من خلال عمليتي: الامتداد والاستعادة.[(2)]

---

(1)– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 15.

(2)– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 121.

يتضح الامتداد في الحكاية العجيبة والتغريبة، فهما ممتدتان تاريخيا إلى الواقع المعاصر، فالليالي عند نجيب محفوظ تجسد فكرة تواجد الشر في النفس البشرية منذ القديم، وهو مستمر إلى الآن وممتد في التاريخ وفي التغريبة، يتضح ذلك في امتداد السلالة التي قامت على النهب والسلب وهي لا تزال متواجدة في الواقع.

أما الاستعادة فهي تعبير عن المماثلة أو المشابهة بين النصين التاريخي والجغرافي والواقع الذاتي، إذ الهزيمة والصراع والعجز كلها قواسم مشتركة بين التاريخ والواقع.

هذه المماثلة بنوعيها يعتبرها سعيد يقطين تمثيل بيَن لجدل التفاعل والإبداع بين الرواية والتراث، وفي ذلك يقول: "إنها تمثيل لجدل التفاعل مع النص والواقع الذاتي والعصر، وفي طريقة التفاعل هاته، وفي أبعادها تتجسد "نصية" الرواية العربية الجديدة وإبداعيتها، وخصوصيتها باعتبارها شكلا تعبيريا جديدا ومجددا ورائدا. وعندما نعاين ما حققته الرواية العربية المعاصرة والجديدة على هذا الصعيد، نقدر الأسباب التي جعلتها أكثر قدرة من الخطابات العربية الأخرى، إبداعية وفكرية في التفاعل مع النص التراثي"[1].

بهذا الطموح في تطوير الوعي لقراءة التراث ومحاورته بأسئلة جديدة، تبقى الرواية النص الأكثر استيعابا لمختلف المرجعيات الثقافية والفكرية التي يزخر بها هذا التراث، والأقدر على تشكيل هذا الوعي لما تتميز به من خصائص وسمات تبوئها هذا المكانة.

5.1. من التراث إلى النص.

لا يزال هاجس التراث يرافق سعيد يقطين، فبعد أن تحدث عن علاقة الرواية بالسرد العربي القديم ينتقل في هذا المحور إلى الحديث عن علاقة الإنسان العربي بتراثه.

يبين بداية الحساسية المفرطة التي تحيط بهذه القضية "التراث"، والتعصب والانفعال الزائدين كلما أثير جانب من جوانبها، ويُرجع ذلك إلى قصور في الفهم ومحدودية في الوعي اتجاه هذه القضية، لأن الإشكالية الحقيقية التي يطرحها التراث لا تكمن في كوننا مع أو

---

[1]– المرجع السابق، ص 123.

ضد هذا التراث، وإنما في كيفية التعامل معه وبأي وعي نقرؤه، هذا السؤال الذي لا يجب أن يظل مؤجلا ومغيبا باستمرار، وإنما يجب مواجهته ومحاولة الإجابة عنه بكل جرأة وموضوعية.

وما يلتمسه المتأمل في حديث سعيد يقطين عن التراث، هو ذلك اللبس والغموض حول تقديم مفهوم واضح محدد لهذا المصطلح، وكأن التراث بتشعباته وتنوعاته يعسر المهمة على الناقد ذاته لتقديم رؤية ثابتة، محددة المعالم، فتارة يسميه نصا وتارة أخرى يعتبره جملة من الإيديولوجيات والعلاقات المتشابكة، وأحيانا ينظر إليه على أنه تلك المرجعية المعرفية والخزان الذي يحتوي على عدد لا محدود من النصوص والتراكمات الفكرية.

يجتهد يقطين في تقديم بديل لمفهوم التراث، يتمثل في "النص"، إذ يقول: "نعتبر التراث الكتابي كل ما أنتجه العرب إلى غاية عصر النهضة، وكل هذا التراث ننظر إليه على أنه "نص" رغم ما فيه من تنوع واختلاف"[1]. بعد ذلك يسعى إلى تقديم تصوره حول آلية الاشتغال في هذا التراث فهما ووعيا وإجراء، من خلال الأسئلة التالية: لماذا هذه العودة إلى الوراء؟ ما الجدوى من الاهتمام بهذا التراث الآن؟ وبأي وعي نتعامل معه؟

ليقوده العرض والتحليل، إلى أن العودة إلى التراث يجب أن تكون واعية مدروسة، تسعى إلى تجديد زاوية النظر إلى هذا التراث، بما يتناسب والتصورات الجديدة والمعطيات الحديثة التي حصلت في مسيرة أمة ما.

والأهم من تجديد زاوية النظر تحويلها إلى وعي عملي، يسعى إلى تقديم أجوبة واقتراحات حول مختلف الإشكالات التي تمليها قضايا هذا التراث، والتدرج في الطرح بغية تشكيل تراكمات نوعية تعين على إيجاد فضاءات أوسع، تسمح بالتفكير في إيجاد رؤى وطروحات مغايرة لما هو سائد ومهيمن.

---

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 127.

وبهدف الوصول إلى هذا المستوى من الوعي في التعامل والتفاعل الإيجابي مع التراث، يقترح سعيد يقطين إنجاز ثلاث عمليات رئيسية[1]:

– عملية الفهم: ويلخصها يقطين في تغيير النظرة إلى التراث عن طريق تجاوز الوعي السائد، وتجديد الأسئلة بخصوصه، ذلك أن معرفتنا بتراثنا ناقصة وقاصرة، لكونها ناتجة عن التأثر الظرفي المحدود، الذي يحصل حين نسقط ذواتنا وواقعنا على هذا التراث.

– الاستيعاب: هي عملية مكملة ومتممة للأولى، والمقصود بها تجنب النظرة الاختزالية لهذا التراث والنظر إليه ككل، أو بعبارة أخرى كنص له سياقاته وتطوراته وتحولاته وآفاقه.

– القراءة المنتجة: هي نتيجة التفاعل الحاصل بين العملية الأولى والثانية، فعن طريق الفهم والاستيعاب يمكن إنتاج معرفة جديدة ونص جديد، يتكئ على الماضي بتراثه وزخمه ويمتد في الحاضر والمستقبل، بأسئلتهما المتنوعة والمتجددة والمنفتحة باستمرار.

بهذه القراءات وبهذه الاقتراحات، يمكن الولوج إلى التراث العربي، بكل ما يحمله من زخم معرفي، بقناعة فكرية كبيرة بضرورة إعادة النظر في رؤانا وتصوراتنا، في ثقافتنا وإبداعنا، وفي الكثير من إنتاجياتنا الثرية التي غابت في غياهب التاريخ وطمرتها رمال البادية، فنسيها أبناؤها ولم يولوها حقها في البحث والتنقيب

ولن تتحقق هذه المقاصد والغايات إلا بإدراكنا لأهمية الوعي بضرورة البحث العلمي، الذي بدونه لن تتحقق الأهداف والغايات المرجوة: "كل ما قيل ويقال عن التراث، يظل نسبيا وناقصا، ما لم يناقش نقاشا علميا لا سجاليا، وما لم يتحول الحديث عن التراث إلى البحث فيه من منظور علمي ووعي جديد"[2].

هذا البحث العلمي والوعي الجديد هو ما يحدد الأسئلة ويؤطر الإشكاليات ويرهن مختلف القضايا الهامة، التي ظلت مهمشة ومغيبة على غرار ماهية الأدب، أجناسه، أنواعه، بنياته، علاقة المكتوب بالشفوي وغيرها من القضايا التي من شأنها أن تسهم في فهم

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 144.

[2]– المرجع نفسه، ص 147.

جديد للذات والتراث، عبر التفاعل الإيجابي القائم على الحوار الهادف والبناء، والمفضي بدوره إلى الإنتاج النوعي لا الكمي.

2 – ذخيرة العجائب العربية – سيرة سيف بن ذي يزن– [1994]:

1.2. بنية الكتاب وأهمية موضوعه:

يعد هذا الكتاب امتدادا للكتاب السابق: "الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث"، فبعد إبراز قيمة التراث السردي والدعوة إلى إعادة قراءته بوعي جديد وأسئلة جديدة، كان من الضروري توضيح ملامح هذا الزخم المعرفي، وتحديد أطر من شأنها أن تسهم في ضبط حدود أرضية مناسبة للاشتغال عليه، فكان التفكير في ذخيرة العجائب العربية لتكون مادة قابلة للبحث والدراسة، حيث يرمي صاحبها من خلالها إلى إنجاز معجم للعجائب العربية، ليكون ذلك بداية مشروع لجمع كل العجائب العربية المتناثرة في كتب التاريخ، والجغرافيا، والأخبار، والسير، والحكايات، والرحلات وغيرها.

ومن ثم سيسلط الباحث الضوء من خلال هذا المشروع، على أنماط من التفكير الذي ميز الثقافة العربية، والذي ظل مهمشا وبعيدا عن البحث الأكاديمي عصورا طويلة. وفي هذا الصدد يقول الباحث في مقدمة مؤلفه: "فكرت وأنا أبحث في السيرة الشعبية العربية وبنظيراتها من النصوص العربية المهمشة، أن أجمع هذه المواد المتفرقة وأجعل هذا مشروعا أدشنه، باستخراج ما في سيرة الملك "سيف بن ذي يزن" من عجائب لخصوصيتها في هذا المضمار"[1]، طبعا على أن يواصل البحث والتنقيب في مختلف المصنفات الأخرى التي تزخر بها الثقافة العربية، ذلك لأن ضرورة البحث العلمي تستدعي توفير المادة قبل الشروع في دراستها.

[1]– سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية، ص 6.

2.2. المتن النقدي:

أما عن بنية الكتاب، فهو عبارة عن مجموعة من النصوص السردية المتنوعة، والتي تنبثق كلها من نص واحد هو "سيرة الملك سيف بن ذي يزن"، كما تشترك هذه النصوص أيضا في احتوائها جميعا على "عناصر عجيبة"، الأمر الذي من شأنه أن يكسب القارئ متعة، والباحث حافزا للدراسة والتأمل، وهما غايتان رئيسيتان يصرح بهما صاحب هذه الدراسة في مقدمة كتابه، بالإضافة إلى غاية ثالثة تتمثل في التحليق في عالم الخيال العربي بصفة عامة، والشعبي منه بصفة خاصة، حيث يقول: "إن كل قارئ كيفما كان مستواه الثقافي، يجد في هذه الذخيرة موضوعا للمتعة وهذه غاية أولى، والدراسة والتأمل والبحث وهذه غاية ثانية، والتحليق في متاهات الخيال العربي والتخيل الشعبي المبدع وهذه غاية ثالثة"[1]. وهي مكاسب يستفيد منها كل من القارئ والباحث على حد سواء.

إضافة إلى غايات أخرى، سيفرزها البحث الهادئ الهادف، حيث يعتبرها الباحث أكثر عمقا وبعدا، لكونها تطال الإنسان العربي في كينونته وتاريخه ومواقفه ورؤيته للعالم.

1.2.2. خصوصية سيرة سيف بن ذي يزن:

يبين الباحث الأسباب التي تقف وراء اختياره هذا النص السيري دون غيره من النصوص، ويرجع ذلك إلى تميزه عن مختلف الكتب والمصنفات التي تناولت موضوع العجائب العربية، ويتجلي هذا التميز في:

– احتوائه على معظم الحكايات العربية العجيبة التي يمكن أن توجد في متون أخرى، ككتب التاريخ والجغرافيا والكونيات وغيرها، وذلك ما دفع بالباحث إلى اعتباره "ذخيرة" و"خزانا" حقيقيا لهذه العجائب، فسيرة الملك سيف بن ذي يزن تكتسي خصوصيتها من خلال التفاعل النصي الكبير، الذي تحققه مع النص الثقافي العربي في مختلف بنياته وتجلياته.

(1)– المرجع السابق، ص 8.

– أما الميزة الثانية التي انفردت بها هذه السيرة، هي ورود العجائب المشكلة لنصها في شكل قوالب سردية متكاملة، لها بدايتها ونهايتها، بالإضافة إلى عنصري الإثارة والمتعة الذين حفت بهما. وهي بهذا تتميز عن الأعمال الأخرى التي تناولت موضوع العجائب وقدمته بأسلوب تقريري خال من المتعة والتشويق.

– يذكر الباحث، زيادة على ما سبق، خاصية ثالثة أساسية ميزت هذه السيرة أيضا، تتعلق بالنص وبطله في آن واحد، وتتمثل في نقل سيرة "سيف بن ذي يزن" القارئ إلى حقبة ما قبل الإسلام، وهي بذلك تحقق التباعد الزمني، في حين يحقق بطلها سيف بن ذي يزن التباعد الفضائي، من خلال انتقاله في فضاءات واسعة جدا، ويعد هذين التباعدين عنصرا أساسيا في تشكل العجائب وتوالدها.(1)

وتُبرز السيرة أيضا الملك سيف كعنصر فعال في خلق الحيرة والإعجاب معا، من خلال الصورة التي تقدمها له مختلف حكايات العجائب:

- فسيف من حمير، التي تعود أصولها إلى الجن.
- وسيف مولع بالعجائب وكل ما يمت لها بصلة، بل يحاول أن يخوض بنفسه التجربة مع هذه الغرائب والعجائب، ليحكيها لرجاله فيما بعد.
- وسيف هو الذي يقتحم ويحارب هذه الوقائع الغريبة والعجائب المثيرة، لأن المهمة الملقاة على عاتقه تستدعي ذلك.(2)

بهذه العوامل مجتمعة، يبين ويشرح الباحث الحوافز التي دفعته إلى اختيار سيرة الملك سيف بن ذي يزن، لتكون نموذجا يعكس الذخيرة العربية في مختلف تجلياتها .

(1)– سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية، ص 09.

(2)– ينظر :المرجع نفسه، ص 09.

2.2.2. تصنيف العجائب العربية:

لقد قام الباحث باستخراج المواد المشكلة لهذه العجائب، ثم صنفها ووزعها وفق الترتيب الألفبائي إلى: –فضاءات –شخصيات –أدوات –أفعال المادات –نباتات.

ويعترف الباحث بوجود تداخلات كثيرة بين مستويات هذا التوزيع، رغم سعيه الحثيث إلى عقد روابط بين بعضها، ويبين أن الهدف من وراء هذا التوزيع هو فصل المواد وجعلها أكثر وضوحا وتميزا.

كما يشير إلى أنه حافظ في هذه الدراسة على روح النص الأصلي، مع إجراء بعض التعديلات التي تقتضيها طبيعة العمل الذي يهدف إلى تقديم هذه العجائب على شكل مواد، لكل منها بنيتها الخاصة في إطار السياق النصي العام الذي تندرج ضمنه[1]. وهكذا يبدو سعيد يقطين قارئا حداثيا لنصوص مهمشة، تضرب في عمق التاريخ البعيد، إذ يحاول استحضارها ومحاورتها بأسئلة جديدة وأدوات إجرائية حديثة.

المبحث الثاني:

1– الكلام والخبر– مقدمة للسرد العربي– [1997]:

1.1. بنية الكتاب وأهمية موضوعه:

يعد هذا الكتاب امتدادا لكتاب "الرواية والتراث السردي"، ذلك لأنه يحاول الإجابة عن مختلف الأسئلة التي طرحت في الكتاب السابق، ويصرح بذلك يقطين في مقدمة كتابه: "يأتي هذا الكتاب، كما يمكن أن يبدو ذلك للقارئ المتتبع، امتدادا لكتابي "الرواية والتراث السردي 1992". إنه يسعى جاهدا للإجابة عن بعض الأسئلة التي طرحها في خاتمته المفتوحة، والمتعلقة بدراسة السرد العربي القديم"[2]، كما يعتبره أيضا مقدمة لمختلف أبحاثه

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص11.

[2]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 11.

المتعلقة بالتراث السردي العربي، لاسيما ما تعلق منها بالسيرة الشعبية من خلال البحث في مختلف بنياتها الحكائية والسردية والنصية.

يحاول الباحث في هذا المؤلف أن يثير العديد من القضايا والأسئلة التي لا تزال تطرح نفسها باستمرار وإلحاح على الدرس النقدي الأدبي بصفة عامة، والسردي بصفة خاصة. وتتصدر قضية مفهوم الأدب وطبيعته ووظيفته لائحة الانشغالات، بالإضافة إلى تحديد مختلف أجناسه وأنواعه وأنماطه، والسعي لاستخراج مختلف بنياته، الثابتة والمتغيرة والمتحولة.

لذا نجد الباحث يعلن منذ البداية بأنه سيشتغل على مستوى المتن السردي العربي القديم، بعد أن ظل هذا المستوى بعيدا عن دائرة اهتماماته السابقة، والتي انكب فيها على دراسة مستويي الخطاب والنص. غير أن طبيعة التصور التكاملي للبحث السردي الذي يشتغل عليه، جعلته يفكر في مختلف ما يكون حلقات مشروعه السردي المترابط. فكانت العودة إلى المتون السردية القديمة منطلقا لهذا المشروع، نظرا لما تتمتع به من غنى وتنوع وتعدد. وسيركز على السيرة الشعبية، نظرا لانفتاحها على مختلف المعارف والثقافات التي جسد من خلالها العرب شتى تصوراتهم ومواقفهم، وتركوا بصددها أدبيات متعددة.

2.1. المتن النقدي:

يبدأ الباحث هذه الدراسة بتأطير مفاهيمي لجملة من القضايا الهامة، التي تتعلق بمجال السرديات بصفة عامة. يهدف من وراء ذلك إلى تشكيل تصور متكامل واضح المعالم يسمح بدراسة السرد العربي من مختلف جوانبه وزواياه.

حيث ينطلق من إعادة قراءة التراث، ويعتبر أن جل ما قدم من دراسات حول هذا الموضوع كان ذا طابع اختزالي وتجزيئي، لأنه ينبني على المعتقدات السائدة والتصورات الجاهزة والأحكام المسبقة، وهي مواقف زادت المفهوم غموضا ولبسا، وباعدت بيننا وبين فهمه وتقييمه تقييما سليما.

ويكمن الحل الأمثل لهذه الإشكالية في تغيير زاوية النظر لهذا التراث، وإعادة قراءته بوعي جديد، وأدوات جديدة نظرا لامتداده العميق في حاضر الذات العربية بل وفي مستقبلها أيضا: "إن إعادة قراءة تراثنا الأدبي والفكري، ومعاودة التفكير فيه بشكل دائم وجديد، من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه وعن أبرز ملامحه، كما أنه من دواعي تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا"[1].

ولن يتأتى ذلك إلا باطراح السائد من المعتقدات والجاهز من الأجوبة والتصورات، والتفكير الجاد في العناصر الفعالة التي يمكنها أن تسهم في تشكيل الذات العربية القادرة على فهم ومواجهة مختلف تحديات العصر، بعيدا عن مختلف العقد الحضارية والمغالطات التاريخية. وتجديد الفكر ليس معناه رفض الماضي، وإنما استثمار تجاربه في بناء حاضر أفضل، وهذا ما عبر عنه امبرتو ايكو في قوله: " إن العمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضرورة. إننا نعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلا، ولكن أيضا بهدف معرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على الأقل ما يمكننا قوله الآن بناء على ما قيل سابقا"[2]. فالتعامل المناسب مع الماضي يساعد على الفهم الحقيقي لمقتضيات الحياة المعاصرة.

ويحدد الباحث آليات اشتغاله الخاصة التي سيعيد بها قراءة هذا التراث، حيث تنبني أساسا على ما سماه بـ"الملاءمة العلمية"، التي تقوم على أساس الفصل بين الذات والموضوع عن طريق اتخاذ مسافة نقدية بينهما، تسمح بإقامة دراسة علمية موضوعية. وتنطلق هذه الملاءمة من إجراءات وأسئلة دقيقة ومحددة تهدف إلى البحث في الموضوع لتحصيل معرفة جديدة ومختلفة.

وبالمقابل يتحدث الباحث عن الملاءمة الاجتماعية، التي تقوم على أساس الوصل بين الذات والموضوع بحيث تنعدم المسافة الفاصلة بينهما، مما يجعل الحقائق التي تنتجها

---

(1)– المرجع السابق، ص 15.

(2)– المرجع نفسه، ص 16.

تتسم بطابع التكرار واللاموضوعية، لأنها تنطلق من مسلمات موجودة سلفا، وهي بذلك تنأى عن الأهداف العلمية المرجوة. وتلك سمة يراها يقطين ميزت أغلب الدراسات السابقة التي عالجت موضوع التراث.

ويبدأ الباحث دراسته بمحاولة إيجاد مفهوم جديد يعوض المفهوم السابق، ويكون مقتصرا فقط على المنجز الأدبي الذي عرفه العرب بمختلف تجلياته، لأن مفهوم التراث قد يشمل كل ماهو أدبي وغير أدبي نظرا لارتباطه بالبعد الزمني .

ويستقر الباحث على مفهوم(النص) ليكون هو البديل المصطلحي المؤقت (التراث)، وذلك للاعتبارات التالية :

- مفهوم النص لا زمني، ومن ثم فهو يتسع لدراسة مختلف أوجه الإبداع التي عرفها الأدب العربي، سواء صنفت كنصوص أو(لا نصوص)، فلكل حقبة أدبية أدوات قراءة خاصة بها، بناء على ما تقدمه مختلف السياقات المشكلة لها، من إمكانيات ومؤهلات وأسئلة، فالنص يبقى موجودا بغض النظر عن العصر الذي ظهر فيه، وبالتالي يصبح الهم الأساسي هو الكشف عن نصيته بصرف النظر عن الاعتبارات الخارجية الأخرى .
- يسمح مفهوم النص بتأسيس نظرية نصية خاصة به، أو على الأقل مقاربته ضمن نظرية معينة، عكس مفهوم التراث الذي يدفع إلى اتخاذ "موقف" نظرا لارتباطه بالأيديولوجيات المختلفة .
- يتيح هذا المفهوم الجديد إمكانية دراسة مختلف التفاعلات النصية التي حدثت عبر مختلف الفترات الزمنية السابقة واللاحقة، وإبراز مستويات هذا التفاعل وإشكاله.[1]

تأسيسا على ما سبق، سيدرس سعيد يقطين مسيرة (السيرة الشعبية) وتحولاتها، بين اعتبارها "لا نصا" تارة نظرا لانتمائها لمجالات لا تمت للأدب بصلة، وبين اعتبارها نصا

[1]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص48.

تارة أخرى، يعبر عن مختلف القيم الثقافية والحضارية للعصر الذي ظهرت فيه، ويؤكد الناقد على أن هذا التمييز بين النص واللانص هو نتيجة تصورات تمليها جملة من الشروط التاريخية والاجتماعية، لذا فهو يدعو إلى تجاوز هذه الشروط، وإلى انتهاج طريقة تنبني على أساس البحث العلمي الدقيق، أو -كما سبق ذكره- على الملاءمة العلمية المنفتحة على الملاءمة المعرفية بمختلف أبعادها، الاجتماعية والأيديولوجية.

ويوضح في مقدمة كتابه سبب اختياره لهذا النوع الأدبي دون غيره من الأنواع، وذلك نظرا للمعطيات التالية :

أ – السيرة الشعبية عمل حكائي مكتمل ومنته، ويشتمل على العديد من النصوص التي قدمها العرب من خلاله.

ب – تميز هذا العمل الحكائي بالطول، الذي يتيح له إمكانية استيعاب العديد من الأجناس والأنواع والأنماط.

ج – تتمتع السيرة الشعبية بخصوصية تميزها عن باقي الأنواع السردية العربية الأخرى، سواء من حيث تشكلها أو عوالمها الواقعية أو التخييلية التي تزخر بها.

د – هناك العديد من النصوص العربية الحديثة التي تتفاعل معها بمختلف أنواع وأشكال التفاعل النصي.[1]

إضافة إلى هذه الاعتبارات، يرى الناقد أن البحث في هذا النوع من النصوص المهمشة من شأنه أن يسهم في تطوير معرفتنا بالمجتمع العربي، وبمختلف بنياته الفكرية والإبداعية، ومن ثم فتح آفاق جديدة للتفكير في الذات العربية، فالسيرة الشعبية تمتاز بانفتاحها على مختلف روافد الفكر الإنساني في شموليته، سواء تعلق بالموروث العربي الإسلامي -الذي يشكل قاعدة أساسية لها- أو بموروث الحضارات الأخرى التي تفاعلت معها في حقب سابقة .

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص07.

وقد دفعت هذه الاعتبارات جميعا الباحث إلى الانكباب على دراسة السير الشعبية، وجمع مختلف نصوصها المعروفة، والبحث والتنقيب عن المجهول منها. وتتجلى غايات وأهداف الاشتغال على هذا النوع السردي في مقصدين رئيسيين، يجملهما سعيد يقطين في:

– الأول: يتمثل في تعميق التصور السردي الذي يسعى الناقد إلى بلورته من خلال بحثه في السرد العربي الحديث، وتطوير آليات الاشتغال وإجراءات البحث، بالانتقال إلى الاهتمام بالسرد العربي القديم.

– أما الثاني: فيتمثل في السعي لإقامة علاقة بالنص التراثي العربي في مختلف تجلياته ومستوياته وتعتبر السيرة الشعبية أكثر الأنواع انفتاحا على التاريخ والجغرافيا، ومختلف المعارف التي ضمنها العرب تصوراتهم وأدبياتهم المختلف.[1]

وانطلاقا من هذين المقصدين، سيعمل الباحث على تحقيق رغبته في ربط مختلف الهواجس العلمية، بالمعرفة بالتراث العربي الإسلامي في مختلف تجلياته.

وقد انطلق في دراسته لهذا النوع الأدبي من ضبط جملة من المفاهيم التي ستؤطر تصوراته أثناء البحث، مركزا على مفهوم (الكلام)، الذي انطلق في تعريفه من أهم المصادر العربية القديمة، التي قامت بتحديده وتبيان أهم الأجناس والأنواع التي يمكن أن تنضوي تحته، حيث ميز بين المبادئ والمقولات والتجليات، ووصل كلا منها بقسم من أقسام الكلام، حيث ربط المبادئ بالجنس ومنحها صفة الثبات، وربط المقولات بالنوع ومنحها صفة التحول، وربط التجليات بالنمط وأعطاها صفة التغير.

كما ميز بين ثلاث أجناس للكلام انطلاقا من صيغه(القول/الإخبار)، وهي: الخبر والحديث والشعر. وركز على مفهوم الخبر، الذي تناوله من حيث الأنواع والأنماط. وقد صنف السيرة إلى جانب الخبر والحكاية والقصة، لأنها من الأنواع الخبرية الأصلية، إذ

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 08.

يقول: "حاولنا موقعة السيرة إلى جانب الخبر والحكاية والقصة، باعتبارها من الأنواع الخبرية أو السردية الأصلية"[1]، وبالتالي يكون قد منحها صفة "الجنسية".

3.1. طرائق تحليل الكلام العربي :

نظر سعيد يقطين إلى الكلام العربي من خلال ثلاثة محاور، هي: 1-المبادئ والمقولات والتجليات 2- الجنس والنوع والنمط 3- القصة والخطاب والنص. ويرمي من خلال هذا التقسيم الثلاثي إلى تقديم رؤية متكاملة، ينتقل فيها من الأعم إلى الأخص مرورا بالخاص، من خلال الموضوع الذي يحدده ويعالجه من زوايا ثلاث: الجنسية باعتبارها الموضوع الذي يتحقق من خلاله الكلام، والسردية التي يكشف عنها من خلال حضور (جنس) السرد في (نص) محدد، والنصية التي يبحث فيها من خلال التجليات النصية. وسيسعى الباحث إلى مقاربة مختلف هذه الموضوعات من خلال تمفصلها حسب النقاط الثلاثة السالفة الذكر، للتمكن من النظر إليها في مختلف مستوياتها[2].

1.3.1.المبادئ، المقولات، التجليات:

يحدد الباحث عبر هذا المحور العلاقة بين الجنس والنص في الكلام العربي، حيث يرى أن البحث في قضية الأجناس الأدبية يعد حجر الأساس الذي تتبنى عليه النظرية الأدبية، لذا فهو يدعو إلى التعامل مع هذه القضية بنوع من المرونة والانفتاح على ما يمكن أن يقدمه (النص) من فرص للتطوير والإغناء، وأن أي جهد في الاشتغال على قضية الأجناس هاته سيظل ناقصا وغير منته، مادام غير منفتح على النص ولا يحقق نوعا من التفاعل بين (الجنس والنص).

---

(1)– المرجع السابق، ص10.

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص 179.

ويقر الباحث في الوقت نفسه بصعوبة هذه المهمة، نظرا لتشابك وتداخل الأجناس الأدبية في الكلام العربي، مما يلقي على عاتق المتلقي مهمة التمييز بين مختلف مستويات الكلام.

كما يرى أن المزاوجة بين عمل(العالم)، الذي يسعى إلى الإمساك بالبنيات الكلية المجردة، وعمل (الناقد) الذي يتعامل مع بنيات كائنة وملموسة، هو المدخل الطبيعي لتقديم تصور ملائم لقضية الأجناس وتجلياتها النصية، وذلك ما يحاول إبرازه من خلال ثلاثية: المبادئ والمقولات والتجليات.

ويقصد **بالمبادئ** الكليات العامة المجردة التي تتعالى على الزمان والمكان، ومهما تعددت طرائق إدراكنا لها تبقى موجودة سلفا. ويختزلها الباحث في ثلاث مبادئ أساسية وهي: الثبات والتحول والتغير.

فالثبات يحدد العناصر الجوهرية الثابتة، التي بواسطتها يمكن تحديد ماهية الأشياء. ويتعلق التحول بالصفات البنيوية التي تكون عرضة لهذا التحول، كلما طرأت عوامل جديدة محيطة من شأنها أن تؤثر في الظاهرة. أما التغير فيحدث نتيجة مختلف التفاعلات التي تحصل عبر الزمن، وتكسب الظاهرة سمات جديدة.

ويخضع الكلام باعتباره ظاهرة لهذه المبادئ، إذ يتم النظر إليه من حيث جوانبه الثابتة والمتحولة والمتغيرة.[1]

أما **المقولات** فتتحدد بوصفها كليات من الدرجة الثانية، ويقصد بها مختلف التصورات والمفاهيم التي توظف لرصد الظواهر ووصفها، ويرى الباحث أنها تمتاز بالتحول، لأن طرائق تمثل الأشياء تختلف باختلاف الأزمنة ومختلف الأنساق الثقافية المشكلة لظاهرة ما.

وتنقسم المقولات بدورها إلى ثابتة، وهي التي تنظر إلى الكلام من جهة الثبات، وترتبط بالجنس، الذي يتيح إمكانية الإمساك بمختلف الأقسام الثابتة في الكلام. ومقولات

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 181.

متحولة، وترتبط بالأنواع، هذه الأخيرة التي تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض وإن اشتركت في الجنس الذي يجمعها. وترتبط المقولات المتغيرة بالأنماط، التي يقصد بها مختلف الصيرورات التي تنتهي إليها الأنواع أثناء تطورها التاريخي.

وتعرف **التجليات** بكونها التحققات النصية الملموسة، وصنفت على هذا النحو لتأكيد طابع التغير الذي يطالها، وهي تخضع على غرار المقولات للثبات والتغير والتحول.

حيث تتحدد التجليات الثابتة من خلال ما يسمى بـ(معمارية النص)، وتتجسد من خلالها جنسية النص، ويدخل ضمن هذا النوع من التجليات مختلف المقولات العامة أو المتعالية التي يرتبط بها كل نص.[1]

ويدخل ضمن التجليات المتحولة "التناص" بمختلف أشكاله وصوره، أما التجليات المتغيرة فيدخل ضمنها مختلف أنماط التفاعل النصي التي حددها جيرار جنيت، وهي المناص والتعلق النصي والميتانص.

وهذه التجليات متغيرة باستمرار، وتأتي لاتخاذ موقف من النص بإعلان الانتماء أو الرفض، ويتجسد ذلك في شكل (المحاكاة) أو(التحويل) أو(المعارضة).[2]

وهكذا نجد سعيد يقطين وهو يربط المقولات بالتجليات يحاول البحث في جنسية النص ونصية الجنس، وهو ما سيشكل محور اشتغاله العملي على السيرة الشعبية.

2.3.1. الجنس، النوع، النمط:

يضبط الناقد في هذا المحور تعريفا محددا للكلام العربي فيقول: "نقصد بالكلام العربي مختلف التجليات اللفظية التي أنتجها العربي"[3]، وانطلاقا من المبادئ السابقة يربط اللسان العربي بالثبات لأنه يعتبره الجنس العام، ويصل اللغة العربية بمبدأ التحول فهي بمثابة النوع، ويربط الكلام بمبدأ التغير لأنه يعده نمطا.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 186.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 187.

[3]– المرجع نفسه، ص 188.

-الجنس:

ينطلق يقطين في ضبطه لهذا المفهوم من صيغتي الكلام (القول/ الإخبار)، ومن خلال النظر إلى الأداة (شعر/ نثر)، وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم/ الراوي)، ليخلص إلى تمييز ثلاثة أجناس للكلام هي: الشعر والحديث والخبر. ويمكن لهذه الأجناس أن تستوعب كل كلام العرب، لأنه لا يخلو من اندراجه ضمن إحداها، وبالتالي تصبح متعالية على الزمان والمكان، ويرى الباحث أنه: "آن الأوان لإعادة النظر في كل منها على حدة، والبحث في طبيعتها وتطورها التاريخي، وعلاقتها بعضها ببعض"[1]، وذلك ما سيكرس له جهده في أبحاثه اللاحقة.

-النوع:

بعد تحديد أجناس الكلام، يقر الباحث بصعوبة تحديد الأنواع المنضوية تحت كل جنس بالدقة المنشودة، نظرا لتمتعها بخاصية التحول، لذا سيكتفي بتقديم تصور شامل، يمكنه من وضع الأسس التي تساعده على ضبط تلك التحولات.

ولما كانت الأنواع تتصل بالمقولات، فإنه سيقاربها في ضوء المبادئ الثلاثة المنطلق منها، وبالتالي سنكون أما أنواع ثابتة ومتحولة ومتغيرة.

- الأنواع الثابتة، وهي أقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها، وتمثيلا بالخبر نجد الأنواع الخبرية الأصلية هي: الخبر، الحكاية، القصة، السيرة. ويثبت الباحث أصليتها من حيث مبدأي التراكم والتكامل.[2]
- الأنواع المتحولة: هي أنواع فرعية، يمكن البحث فيها تاريخيا لمعاينة مختلف التحولات الحاصلة في ضوء الأنواع الأصول، كما يمكن البحث في ما تفرع عنها. ولأجل ذلك وجب وضعها في سياقها التاريخي لفهم خصوصيتها، وضبط مختلف الحاجيات التي جاءت لتلبيتها.

---

(1)- سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 194.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص 195.

- الأنواع المتغيرة، ويقصد بها كل الأنواع المختلطة، التي تحتوي على مقومات جنسين مختلفين، وبالتالي يصعب تحديد جنسيتها، ويمثل الباحث لذلك بكتاب كليلة ودمنة، الذي يضم نوعين مختلفين هما: المثل باعتباره قولا يندرج ضمن الحديث وقصة الحيوان.(1)

-النمط:

يشتغل الباحث في هذا المفهوم من وجهة أفقية عكس الأنواع والأجناس، ويعتبر الأنماط بمثابة صفات الكلام كما وردت عند القدماء، ونجد الأنماط الثابتة والمتحولة والمتغيرة .

- الثابتة: هي أنماط ثابتة لاتصالها بما يمثله الكلام في علاقته بالتجربة الإنسانية، وهي تنطلق من الأليف الواقعي(الخبر يوازي التجربة)، إلى العجيب التخيلي(الخبر يفوق أو يوازي التجربة)، مرورا بالغريب التخييلي (الخبر يتجاوز التجربة).
- المتحولة: هي الأنماط العامة التي تتصل بالموضوعات، أو الصور القابلة للتحول بناء على المقاصد التي يرمي إليها المتكلم، وتكون هذه العلاقات ذات طبيعة معرفية أو وجدانية أو حسية، ويكون القصد من الإخبار تحصيل المعرفة عن طريق التعرف والتدبر، أو الإمتاع عن طريق التفكه واللذة، وتتم المزاوجة بين المقصدين لتحقيق نوع من التوازي في الكلام ولدى المتلقي.(2)
- المتغيرة: وتنعت بالأنماط الخاصة لأنها تتصل بالأداة المستخدمة(اللغة والأسلوب)، لتمثيل التجربة المتوخاة أو تحقيق الوظيفة المرجوة.

وتبعا لهذا التحديد يقدم الباحث ثلاثة أنماط خاصة لنقل الخبر، وهي الأسلوب السامي كما تمثله المقامة مثلا، إذ يحافظ على قواعد اللغة ويغالي في توظيف المحسنات البلاغية، ويعتقد الباحث أن هذا قد يكون سببا وراء الالتفاف حول المقامة من طرف

(1)– ينظر: المرجع السابق، ص 197.

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص 202.

الباحثين والدارسين، أما الأسلوب المنحط، فيتجلى من خلال الأخبار التي لا تراعي القواعد البلاغية والنحوية المتعارف عليها، ويمثل له بأسلوب السيرة الشعبية.

ويأتي الأسلوب المختلط ليزاوج بين ما هو سام وما هو منحط لأغراض بلاغية خاصة، ويمثل الباحث بأسلوب كل من الجاحظ وابن وهب.[1]

كما يشير في هذا الصدد، إلى أن تمييزه بين السامي والمنحط، لا يخضع لمعايير تفضيلية بقدر ما هو تفريق وتمييز تفرضهما طبيعة البحث في الأنماط، ولكل أسلوب سحره وبلاغته الخاصة. وما يهم من خلال الاشتغال على هذا النحو هو الوقوف عند مختلف الأنماط، بغض النظر عما توصف به أو ما يسند لها في حقبة معينة.[2]

3.3.1. القصة، الخطاب، النص:

عندما ينتقل الباحث إلى التجليات يبين بأنه يحقق الانتقال من الجنس إلى النص، وأنه يرمي إلى تجسيد "نصية الجنس" من خلال تدقيق "جنسية النص".

وسيقتصر بحثه على جنس واحد هو "الخبر"، وعلى نوع واحد من أنواعه وهو "السيرة الشعبية" باعتبارها "نصا"، وقبل الشروع في تحليل هذا النص وفق التصور العام الذي انتهجه على صعيد النظر إلى الكلام يستعيد اسما جنسيا، سبق وأن وظفه وهو"السرد" ليحله محل "الخبر"، ثم يطرح الباحث إشكالا يتعلق بتغيير زاوية النظر إلى "الإخبار" فيقول: "لكننا لو نظرنا إلى الإخبار من زاوية أخرى، أي من زاوية أداء الإخبار، لوجدنا أنفسنا أمام صيغة جديدة يتحقق الإخبار بوساطتها هي صيغة السرد، فهي الأداة أو الطريقة التي من خلالها يقدم الإخبار"[3]، وتختلف صيغة السرد عن صيغة القول من جهات متعددة.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 213.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 203.

[3]– المرجع نفسه، ص 219.

وتبعا لذلك، يصبح السرد هو "الاسم الجامع" لمختلف أنواع الكلام الذي يتحقق بواسطته، كما يغدو الخبر نوعا من أنواع السرد. وبذلك نكون أمام ثلاثة أجناس هي: الشعر والسرد والحديث.

انطلاقا من هذا المفترض، سيجري النظر إلى السيرة الشعبية على أنها "نص سردي"، كما سينظر إلى السرد على أنه "جنس" قابل للتمفصل من حيث التجلي وفق المبادئ الثلاثة المنطلق منها، ومن ثم سيقارب جنس السرد من حيث الثبات وانطلاقا من القصة (المادة الحكائية)، وسينظر في التحول من جهة الطرائق الموظفة في تقديم تلك المادة الحكائية (الخطاب)، وسيدخل ضمن التغير كل ما له صلة بالأغراض والغايات التي يصبو إليها مرسل الخطاب إلى المتلقي، ونظرا لاتصال هذا المبدأ بالنمط، فقد ربطه يقطين بالنص الذي يعتبره موئل الدلالة.

ليخلص بعد ذلك إلى نتيجة مفادها ترابط المبادئ بالمقولات والتجليات أفقيا وعموديا، وتداخلها جميعا وعلى كافة المستويات وفق منظور كلي وشمولي، يتيح إمكانية النظر في السرد من حيث تجليه، من جهة بنياته الحكائية والخطابية، ووظائفه الدلالية.[1]

وبهذا الترابط والانسجام تشتغل كل من سرديات القصة وسرديات الخطاب وسرديات النص، مشكلة حلقات المشروع المعرفي الذي يسعى الباحث لتشييده عبر مختلف دراساته وأبحاثه، وقد عالج ذلك بمنظور جديد ووعي جديد، يتجاوز التمييز القائم بين النص واللانص، محاولا إقامة نظرية عامة للكلام لاسيما في تجلياته العربية. وقد أقام يقطين تصوره هذا بشكل شامل ومعمق، ينفتح على الدراسات السردية بمختلف تجلياتها.

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 220.

2-قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية -[1997]:

1.2. بنية الكتاب وأهمية موضوعه:

يعد هذا الكتاب امتدادا للكتاب السابق (الكلام والخبر)، وترجمة عملية لبعض الرؤى والتصورات التي وردت فيه لاسيما ما تعلق منها بالسيرة الشعبية، ويتضح ذلك جليا في مقدمة الكتاب التي يقول فيها الباحث: "حاولنا في (الكلام والخبر) تقديم تصور أردناه متكاملا لدراسة السرد العربي، بعد أن وضعناه في نطاق تصور محدد لأجناس الكلام العربي، نروم في هذا الكتاب ترجمة جزء من ذلك التصور من خلال البحث في البنيات الحكائية"[1].

ويعلن أنه سيشتغل على هذه البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ضمن "سرديات القصة" أو "المادة الحكائية"، مؤجلا البحث في "بنيات الخطاب" و"النص" إلى أبحاث أخرى، مشيرا إلى أن أغلب الدراسات السردية قد ركزت على مفهوم الخطاب، تاركة البحث في القصة للسيميوطيقيين الذين انصب اهتمامهم على دراسة المعنى أو الدلالة، ومن ثم أهملوا الدراسة السردية التي من شأنها أن تكشف عن مختلف الخصائص الجمالية والفنية لهذه المادة.

من هذا المنطلق، ستكون دراسة سعيد يقطين، التي حاول أن يكشف من خلالها عن مختلف البنيات الحكائية في السيرة الشعبية –التي يتناولها من حيث كونها قصة– سواء من زاوية اتصالها بالخطاب أو النص، أو من خلال تبيان مجمل خصائصها الفنية والجمالية من جهة، وأبعادها الدلالية من جهة أخرى، وسيرتكز على مفهوم رئيس سماه "الحكائية"، ويعرفه بأنه "مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد[2]". وعليه تغدو الحكائية مقولة جنسية وكلية ثابتة، تنضوي تحتها جملة من المقولات الفرعية، التي يقصد بها الأفعال والعوامل والزمان والمكان. وسيخصص لكل واحدة من هذه المقولات فصلا خاصا.

---

[1]– سعيد يقطين: قال الراوي، ص 7.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يصرح الباحث بغايتين رئيسيتين يرمي إلى تحقيقهما من وراء هذه الدراسة:

– الأولى: وتتمثل في تطويره للتصور السردي الذي يسعى إلى إقامته وبلورته، انطلاقا من السرد العربي.

– أما الغاية الثانية، فتتمثل في فتح مجال للبحث في جزء مهم من تراثنا السردي، الذي ظل مهمشا وبعيدا عن دائرة الاهتمام والدراسة عصورا طويلة.[1]

وسيكرس جهدا غير يسير في كتابه هذا، لتحقيق الغاية التي ينشدها، إذ سينطلق من نص السيرة الشعبية كما تجسد كتابيا، مفككا بنياته الكبرى والمكونات الرئيسية المتحكمة فيه، ليتوصل بعدها إلى الكشف عن مختلف العلاقات التي أقامتها هذه البنيات مع السياق الثقافي والتاريخي الذي أنتجت في إطاره، محددا من خلالها خصوصية هذا النص السردي الذي يقوم بتحليله.

وسيعتمد في هذه الدراسة على منهجية منفتحة على مختلف المنجزات، التي من شأنها أن تسهم في تطوير آليات اشتغاله على صعيدي التنظير والتطبيق معا.

2.2. المتن النقدي:

يشتغل الباحث في هذا المؤلف على متن دسم، يتكون من عشر سير شعبية وهي: سيرة ذات الهمة، سيرة عنترة، سيرة الظاهر بيبرس، سيرة بني هلال، سيرة سيف بن ذي يزن، سيرة حمزة البهلوان، سيرة الزير سالم، سيرة علي الزئبق، سيرة فيروز شاه وسيرة سيف التيجان، حيث يقسم هذا المتن السردي على مختلف أجزاء بحثه، المتكون من تأطير وأربعة فصول.

تناول في التأطير تدقيقا لجملة المفاهيم والتصورات التي سبق أن تطرق لها في كتابه (الكلام والخبر)، والتي تتعلق أساسا بالسرديات من خلال علاقتها بالمادة الحكائية أو

[1]– ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

البنيات الحكائية، كما تتجلى من خلال السيرة الشعبية. ويقترح إستراتيجيتين للعمل أو القراءة، على النحو الآتي:

– الإستراتيجية الأولى، تتكون بدورها من مرحلتين: يتم الانطلاق أولا من النص كما هو، من أجل تحليله بناء على تصور نظري محدد، بهدف الكشف عن وظائف تلك البنيات ودلالتها من خلال وضعها في السياق التاريخي والثقافي الذي أنتجت فيه، وأيضا في السياق النصي الذي تولدت عنه، وصارت جزءا من بنيته عبر تحققاتها النصية المختلفة، التي تتجاوز السياق الأول.(1)

– أما الإستراتيجية الثانية، فيكون الانطلاق من خطاطة عامة للنص، مفترضة كانت أو مضمرة، ويشترط فيها أن تتمتع بقدر معين من الملاءمة والكفاية والانفتاح، ويقرأ النص فيها على النحو الآتي:

– البحث في انتظام النص لعناصر تلك الخطاطة، كليا أو جزئيا.

– النظر في اختراقه لها، بتقديمه عناصر جديدة غير متضمنة فيها.

ويوضح الباحث بأنه سينحاز للإستراتيجية الأولى، مع أخذ الإستراتيجية الثانية بعين الاعتبار: "من جهتنا، نختار الإستراتيجية الأولى، ولكن من منظور يضع في الاعتبار الإستراتيجية الثانية"(2)، لأنه يعتبرهما متكاملتين من حيث الجوهر.

وتعد هذه المنهجية التي سيعتمدها الباحث في مقاربة موضوعه في غاية الأهمية، لأنها تقدم تصورا نظريا يتم في ضوئه مقاربة نص السيرة الشعبية، حيث تراعى فيه مختلف خصوصياتها النصية والحكائية، بدل الاتكاء على الجاهز من الرؤى والتصورات المعدة سلفا في التحليل السردي.

ويبدأ الباحث دراسته، بتحديد خصوصية هذا النص السيري، عن طريق ضبط الجنس الأدبي الذي يمثله، بهدف تعيين موقعه ضمن الكلام العربي، كما سبق التطرق إليه في

---

(1)– ينظر: المرجع السابق، ص 10.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(الكلام والخبر)، ويقترح الباحث مفهوم "الحكائية" ليعني به المقولة الجنسية الخاصة بجنس السرد، وفي هذا الإطار يقول: "تعتبر الحكائية هي الطابع الذي تشترك فيه مختلف الأنواع التي تندرج ضمن السرد، إنها العنصر الثابت الذي ينظم أي كلام يوسم بميسمها، ويلحقه بدائرة جنس السرد بغض النظر عن الزمان والمكان"[1]. وبالتالي يصبح البحث في حكائية السيرة الشعبية، يعني البحث في بنياتها الحكائية التي بواسطتها تنتمي السيرة إلى جنس السرد.

ويقوم الباحث بضبط دقيق لجملة المصطلحات التي سيوظفها في تحليلاته، بادئا بتحديد دلالتها كما وردت عند مجموعة من السرديين والسيميوطيقيين الغربيين، ليخلص إلى تقديم تحديده الخاص وفق رؤية شمولية وصرامة علمية دقيقة، ويمكن التمثيل لذلك من خلال الإجابة على سؤال جوهري نطرحه في هذا الصدد: لماذا يشغل الباحث مصطلح الحكائية بدلا من السردية؟

يرى يقطين أن الدراسات الغربية توظف مصطلح (La Narrativité) كمفهوم جامع لتحديد الموضوع الذي تشتغل عليه العديد من العلوم السردية، "وهذا المفهوم يأخذ في الدراسات العربية ترجمات غير دقيقة تنم عن سوء الاستيعاب والفهم"[2]. لذا يدعو إلى تحديد مختلف الدلالات التي يتخذها المصطلح في الدراسات الغربية، والتي يحصرها في دلالتين متباينتين، هما:

أ/ سيميوطيقا السرد، وهي التي تركز على المحتوى الحكائي كموضوع رئيس لها، وتهدف من وراء ذلك إلى الإمساك بالمعنى أو الدلالة. وانطلاقا من هذا المعنى، تصبح (La Narrativité) تعبر عن "مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب، والضامن

---

(1)– سعيد يقطين: قال الراوي، ص 12.

(2)– المرجع نفسه، ص 13.

لإنتاج المعنى"[1]، وهي بهذا تنأى عن مفهوم الأدبية التي يمكن البحث فيه عبر مستويات أخرى.

ثم يخلص الباحث إلى تبيان المقصود الذي يعنيه، والمتمثل في "المادة الحكائية" أو المحتوى أو القصة، وذلك انطلاقا من التمييز الدقيق الذي يقيمه بين مفهومي السرد والحكي، إذ يقول: "وحسب ما نذهب إليه، فإن المصطلح المناسب الذي نضعه هنا، بسبب طابعه "الثابت" هو "الحكي" وليس السرد، إن الحكي عام والسرد خاص، فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح " Recit" و" Narrativité "[2]، ويمكن له أن يوجد في الأعمال التخييلية والصور والحركة وغيرها، أما السرد فسيقتصر على الأعمال اللفظية فقط.

ب/ السرديات التي تهتم بصيغ السرد أو الخطاب، فإذا كانت السيميوطيقا تتخذ من المحتوى موضوعا لها فإن السرديات تتخذ "التعبير" الذي يجسد الأفعال أو الأحداث مجال بحثها.

ليخلص الباحث إلى نتيجة مفادها، أن (La Narrativité) تتحدد انطلاقا من الاختصاص والمقاصد، فهي عند السيميوطيقيين تناظر "الحكائية" بحيث ترتبط بمبدأ الثبات وتتصل بالجنس، أما عند السرديين فتقابل مفهوم "السردية" نظرا لارتباطها بالخطاب أو التعبير، وهي تتعلق بالنوع وتتسم بطابع التحول.[3]

انطلاقا من هذا التحديد للجهاز المصطلحي الموظف، يتناول الباحث مختلف البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، والمتمثلة في(الأفعال والوظائف)، و(الشخصيات والفواعل والعوامل)، وكلا من البنيات (الزمانية والفضائية).

وسنقدم قراءة موجزة لمختلف هذه المستويات، لكونها ستكون محل التفصيل والتدقيق في الفصل الموالي من هذا البحث، إذ سنقدم دراسة تفصيلية لكل بنية على حدة.

[1]– المرجع السابق، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 15.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

1- الأفعال: ويحصرها الباحث في أربع وظائف هي: الدعوى، الأوان، القرار والنفاذ. فالدعوى هي الداعي إلى العمل الحكائي، وهي التي يستند عليها في تشكله وانبنائه[1]، والأوان هو انطلاقة العمل الحكائي، والقرار هو الشروع في إنجاز الدعوى، أما النفاذ فهو تحقيق الدعوى، يقول سعيد يقطين: "إن كل سيرة شعبية تقوم على أساس دعوى معينة، وحينما يحين أوان تحقيقها يبدأ الحكي، ومن الأوان إلى النفاذ نكون أمام الوظائف الأساسية التي تخبرنا عن كيفية تحقق تلك الوظيفة المركزية"[2]، حيث يعتبر دعوى العمل الحكائي بمثابة الوظيفة المركزية.

2- الفواعل: وقد رتبها الباحث حسب الوظائف إلى: الفاعل المركزي، الفاعل الموازي الأول، الفاعل الموازي الثاني والفواعل الأساسيين، ويتحدد كل فاعل بحسب المقاصد التي توجهه نحو فعل معين، وانطلاقا من ذلك ينتسب إلى هذه البنية أو تلك[3]، وقد توصل الباحث من خلال عمليات التحليل إلى التمييز بين بنيتين عامليتين، الأولى وتضم الصاحب والقرين والأتباع، أما الثانية فتضم الخصم ، القرين والأتباع.[4]

3- الزمان: يميز الباحث بين ثلاثة أنواع للزمان في العمل الحكائي، زمن القصة، زمن الخطاب وزمن النص، كما يخضع هذا الزمان لنظام دقيق يتجلى عبر مختلف البنيات والعلاقات.

4- الفضاء: يتم في هذا المستوى تحليل البنيات الفضائية في ارتباطها بالشخصيات، حيث قام الباحث برصد مختلف البنيات الفضائية العامة والخاصة، ومن ثم تحليلها والكشف عن خصوصياتها، ليتوصل إلى اختزال مختلف علاقاتها بدوري: المركز والمحيط[5].

(1)- ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص 51.

(2)- المرجع نفسه، ص38.

(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص 135.

(4)- ينظر: المرجع نفسه، ص 145.

(5)- ينظر: المرجع نفسه، ص 304.

وبهذا الجهد المقدم في صفحات هذا الكتاب، يعيد يقطين بناء تصور جديد للسيرة الشعبية، ينتقل بها من وضع المهمش المغيب إلى وضع الأرضية الخصبة القابلة لمختلف عمليات الدرس والتحليل، وفق أبرز المنهجيات الحديثة والمعاصرة.

المبحث الثالث:

- السرد العربي - مفاهيم وتجليات- [2006]:

1- بنية الكتاب وأهميته:

يعد هذا الكتاب بدوره امتدادا لكتاب "الكلام والخبر"، فهو يأتي ليسير في المسلك نفسه الذي رسمه الكتاب السابق، وذلك من خلال البحث في بعض المفاهيم الأساسية التي وردت فيه، وهي تحتاج إلى إعادة النظر فيها باستمرار، ذلك ما عبر عنه سعيد يقطين في مقدمة مؤلفه: "يأتي هذا الكتاب ليسير في المجرى نفسه الذي اختطه كتاب الكلام والخبر، من خلال ترهين البحث في بعض المفاهيم الأساسية المتصلة بالسرد العربي"[(1)]. ومن بين هذه المفاهيم، السرد العربي وأبعاد الاشتغال به، التراث وما يتصل به، قضية كتابة السرد العربي ومشروع المكتبة السردية وغيرها.

كما توقف الكاتب في هذا البحث عند مجموعة من التجليات السردية في التراث العربي القديم، والتي مكنته من إعادة النظر في بعض المفاهيم التي وظفها في الكتاب السابق (الكلام والخبر)، مثل مفهوم المجلس الذي أولاه أهمية خاصة في إنتاج الكلام العربي، وقد اختار الباحث متنا سرديا قديما هو كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، ليجسد من خلاله منطلقاته النظرية ويعمق الفكرة التي يرمي إليها، فهو يعد هذا المتن السردي تجليا نصيا يبين بامتياز صلة الإنتاج العربي الكلامي بفضاء المجلس. كما توقف أيضا عند خطاب الرحلة في الثقافة العربية، وقد حاول الكشف عن أبرز مكوناته البنيوية، وهي الزمن والمكان والصيغة والبناء.

---

(1)- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 9.

وقام برصد مختلف مكونات الرؤيا من زاويتي التلقي والتأويل، ثم بين قواعد هذا التأويل وحدوده. وبحث أيضا في عالم تلقي العجائبي في السرد العربي، من حيث الشكل وعلاقاته بمختلف الأنماط الأخرى، وأيضا في بنياته وآلياته، حيث اشتغل في ذلك على نموذج غزوة "وادي السيسبان". كما أعاد تشكيل النص السردي انطلاقا مما هو مطبوع، وذلك في إطار إنشاء مكتبة سردية عربية، متخذا من سيرة بني هلال نموذجا تطبيقيا.

وقد قسم الكتاب إلى بابين:

- الباب الأول في المفاهيم، وضم أربعة فصول هي:
  - التراث العربي والسرد العربي.
  - السرد العربي، المفاهيم والأبعاد.
  - كتابة تاريخ السرد العربي.
  - المكتبة السردية العربية.
- أما الباب الثاني، فجعله في التجليات وضم خمسة فصول هي:
  - الكلام، المجلس، الخطاب، من خلال الإمتاع والمؤانسة.
  - خطاب الرحلة العربي، بحثا عن البنيات الخطابية.
  - تلقي الأحلام وتأويلها، تأصيل قواعد التأويل.
  - تلقي العجائبي في السرد الشعبي، غزوة وادي السيسبان.
  - سيرة بني هلال، إعادة تشكل النص السردي الشعبي.

2-المتن النقدي:

لقد عالج سعيد يقطين في كتاب "السرد العربي مفاهيم وتجليات"، قضايا ذات أهمية بالغة، تصلح أن تكون كل قضية مشروع بحث مستقل، نظرا لعمقها وتعدد جوانبها، فهي – كما يصرح صاحب الكتاب– لا تسعى إلى الإحاطة بقضايا التراث السردي العربي من حيث المفاهيم والتجليات فحسب، وإنما تحمل في ثناياها طموح التأسيس لنظرية سردية متكاملة

الجوانب والأجزاء، تتعدى البحث في الأشكال إلى الدلالات بأبعادها المختلفة، الواقعية والتاريخية والتأويلية والثقافية.

وتبقى الغاية الكبرى التي يسعى الباحث إلى تحقيقها من وراء هذا العمل، هي تعميق الوعي بالتراث العربي بصفة عامة، والسردي منه بصفة خاصة، وهو الهاجس نفسه الذي ظل يرافق الباحث طيلة مراحل اشتغاله بالمشروع التراثي.

1.2. تجديد زاوية النظر إلى التراث العربي:

تطرق الباحث إلى العديد من الإشكاليات التي ترتبط بالتراث، على نحو الزمان، الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، المهمش والمغيب وغيرها من المفاهيم، التي أسهمت بشكل أو بآخر في تعميق أزمة التراث، لاسيما على الصعيد المفاهيمي، لكونها أدت إلى إنتاج ثقافة ذات طابع تجزيئي واختزالي، مما يجعل الدارس للتراث أمام رؤى ضيقة وتصورات جاهزة ونتائج معدة سلفا.

وبعد البحث والتحليل يخلص يقطين إلى تقديم تعريف للتراث العربي، إذ يقول: "مجموع الإنتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية"[1]، ويركز الباحث على اللغة العربية، لأنها الإطار الذي ينظم كل أشكال التعبير والتفكير، فالتراث كل متكامل رغم تضمنه لرؤى وتصورات متناقضة ومتصارعة في بعض الأحيان، ويعد هذا التباين والاختلاف أمرا طبيعيا، لأنه ينتج عن مختلف التفاعلات التي يقيمها التراث مع غيره من الحضارات والثقافات، بل يمكن اعتباره العامل الذي يؤكد وحدة البنية أو كلية النسق، حيث لا يمكن للبنية أن تتبنى على الائتلاف فقط.

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 26.

انطلاقا من هذه الرؤية، يمكن اعتبار التراث العربي بنية أو نسقا له محدداته ومقوماته، وبالتالي يصبح من الضروري عدم الفصل بين هذه المكونات، وإنما النظر إليها في كليتها وانسجامها واندماجها، وتلك هي البداية السليمة في قراءة التراث.

ويشير الباحث إلى أسبقية المبدع على الناقد والباحث، في تفاعله الإيجابي مع هذا التراث، ويمثّل لذلك بالرواية العربية الحديثة في تجسيداتها المختلفة للأنماط المتنوعة لحياة الإنسان العربي[1]، أما العمل النقدي فقد ظل أسير المواقف المسبقة والأيديولوجيات الموجهة والنتائج الجاهزة، ولن يحدث التغيير المرجو إلا بتغيير زاوية النظر إلى هذا التراث، وتعميق الأسئلة المطروحة. وذلك من خلال:

- الانتقال من القراءة الأيديولوجية إلى القراءة العلمية، التي تتأسس على الرغبة في الفهم والتحليل وفق ما يقتضيه البحث العلمي، بالإضافة إلى التحلي بالروح العلمية والصبر وطول النفس أثناء عملية البحث والتنقيب.
- الانطلاق من فرضيات وأسئلة محددة، تساعد على الوصول إلى إنتاج معرفة جديدة تعيد الاعتبار لجزء كبير من النصوص السردية التي ظلت مهمشة لعصور طويلة بسبب دواع متعددة.
- الابتعاد عن النرجسية الذاتية، والانفتاح على التراث الإنساني في شموليته، ومحاولة الإفادة من منجزات العصر وتوظيفها في عملية القراءة.

بهذا الطرح العلمي الذي يتجاوز الإيديولوجيات، يمكن تحقيق الغايات المرجوة والمقاصد المطلوبة، من وراء العودة إلى هذا التراث.[2]

[1] – ينظر : المرجع السابق ، ص 49.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص50.

2.2. الوعي بالسرد العربي:

1.2.2.المفهوم الجامع:

يعالج الباحث هذا الموضوع من خلال ثلاثة أسئلة جوهرية يطرحها، يحاورها ويحاول الإجابة عنها وهي: ماهية السرد العربي، سبب الاهتمام به، وكيفية التعامل معه.

يشغل الباحث مفهوم"السرد العربي" ليكون المفهوم الجامع الشامل لمختلف التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، على غرار الأدب القصصي، النثر الفني، القصة، الحكايات العربية وغيرها من المفاهيم المتشعبة والمتنوعة، التي وظفت قديما وحديثا وكانت أغلبها تنطلق من رؤى خاصة، مما جعلها تنتج دلالات محدودة وضيقة، لا تعكس الظاهرة السردية في شموليتها.

وبتوظيف هذا المفهوم، يصبح "السرد العربي" بمثابة "الجنس العام" الذي توظف فيه مختلف أنواع الصيغ، واعتباره جنسا يستدعي أن تكون له أنواع وأنماط وكذا تاريخ، وما يتغير هي الأنواع والأنماط، أما الجنس فهو ثابت.

ويشير الباحث إلى الحضور الهام والواسع للسرد في التراث العربي، حيث سجل العرب من خلاله مختلف مواقفهم من العصر والتاريخ والكون، وكذا جل رؤاهم وتفاعلاتهم من الذات والآخر، لكن رغم هذا الحضور الفاعل نجد أن الثقافة الرسمية صبت اهتمامها على الشعر، وجعلته "ديوانا للعرب"، ومن ثم أقصي جزء كبير من التراث الأدبي لاعتبارات عديدة[1].

ويقود هذا الطرح إلى الإجابة عن السؤال الثاني: لماذا الاهتمام بالسرد الآن؟

يجمل الباحث الدوافع الكثيرة التي أدت إلى الاهتمام بالتراث السردي، في سببين رئيسيين:

– الحاجة الملحة إلى تجديد النظر في تاريخ الأمة وتراثها، بما يتلاءم والتصورات الجديدة والتطلعات الحديثة، التي يفرزها التطور الفكري والحضاري، فمنذ عصر النهضة و"التراث"

---

(1)– ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص61.

يطرح إشكالات عديدة، يرى الباحث أنها ستبقى مستمرة ولن يتم تجاوزها إلا بالوعي العلمي، الذي يعمق الرؤية إلى الماضي ويحدد طرائق التعامل معه بفعالية وإبداع.

– لا يكفي تغيير زاوية النظر، ولكن يجب أيضا التطوير في تقديم الإجابة عن مختلف الأسئلة المطروحة، بغية تحقيق تراكمات معرفية ونوعية من شأنها أن تثري أدواتنا وإجراءاتنا في تعاملنا مع النص العربي. [1]

ومن هنا تأتي الإجابة على السؤال الثالث: كيف نتعامل مع السرد العربي؟

تعد الإجابة عن هذا السؤال امتدادا للتصورات التي طرحت في العنصر السابق، إذ أنها تتعلق بتطوير الوعي والأسئلة التي نعالج بها مختلف قضايا هذا السرد العربي، من قبيل ماهية النص، أجناس الأدب العربي، الأنواع التي يتضمنها كل جنس، وكيفية التأريخ للأشكال الأدبية وفق الطرق الحديثة.

وبهذه التصورات يمكن اقتحام قضايا خاصة تتصل بالسرد العربي، تتعلق أساسا بالنص، من حيث بنياته وتشكلاته وتطوراته، ولن يتأتى ذلك إلا بالتسلح بعدة جديدة ومنهجية مغايرة، يرى الباحث أنها تكمن في "السرديات" كاختصاص علمي يهتم بالسرد، ويحقق ما يلي:

- الوصف العلمي الذي يتيح إمكانية الوصول إلى معرفة تشكلات السرد وتمظهراته، وكذا الوقوف على خصائصه ومميزاته وبنياته المتعددة.
- التصنيف الذي يتيح مراعاة خصوصية النص العربي، وفهم أهم تجلياته وخصائصه وعلاقته بأنواع أخرى أنتجت خارج الفضاء العربي.
- الانفتاح على علوم إنسانية أخرى، وعلى رأسها الأنتربولوجيا بهدف إبراز الأبعاد الدلالية والتأويلية المختلفة للظاهرة السردية، وعدم الوقوف عند الجوانب الوصفية والتصنيفية (التاريخية). [2]

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 62 .

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

الفصل الثالث ـــ

[1]– موسى سليمان: الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5، 1983.

[2]– عزة الغنام: الفن القصصي العربي القديم، من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

[3]– محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيو سردية.

ليخلص إلى وجود تصورين متداخلين حول قضية الأدب والتاريخ والعلاقة القائمة بينهما، أما التصور الأول فيتعلق بـ"الأدب في التاريخ"، ويعني تناول الأدب في ضوء التحولات الاجتماعية الحاصلة، وهو تصور بعيد عن المقاصد التي يرمي إليها الباحث، لأن النص الأدبي يتمتع بتاريخ ذاتي خاص، ومهما تأثر بالسياقات الأخرى فإنه يظل مرتبطا بشكل وثيق بسياق تاريخ النصوص السابقة عليه، وهو السياق الذي سيحدد انتماءه إلى تاريخه الخاص.

ثم يأتي دور الباحث لإحصاء وضبط مختلف التجليات والتحولات التي حصلت انطلاقا من التطورات الكبرى التي عرفها الأدب، وهو التصور الثاني الذي ينطلق منه (تاريخ الأدب).

وباعتبار السرد العربي مفهوما جامعا، فإن البحث سيتمركز حول الأنواع والأنماط المنضوية تحته، لأنه لا يمكن ممارسة التأريخ للسرد العربي دون تشكيل تصور واضح عن هذه الأنواع والأنماط، وكذا عن علاقته بمختلف الأجناس الأخرى التي ينفتح عليها ويتفاعل معها. ويبقى البحث في هذه القضية، مشروعا متقدما منفتحا على أبحاث ودراسات لاحقة.[1]

3.2.2. مشروع المكتبة السردية العربية :

تبقى الأسئلة تتوالد من صلب المفهوم الجامع، فبعد طرح قضية التأريخ للسرد العربي، يثير الباحث إشكالا آخر يتعلق بالمتن أو المادة السردية، التي يسجل بأنها تعاني ضعفا وفوضى في الجمع والتحقيق والتصنيف، نظرا لاعتبارات عديدة على غرار هيمنة سلطان الشعر وغياب المفهوم الجامع، وقد يكون بسبب وفرتها وكثرتها لدرجة يصعب فيها إحصاؤها وضبطها. إن عدم الإحاطة هذا بمختلف التجليات النصية في سياقاتها العامة الشاملة، من شأنه أن يؤدي إلى إنتاج معرفة محدودة، لا تتعدى حدود النص الواحد إلى قضايا أوسع وأعمق.

(1)– ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 91.

من هذا المنطلق، يطرح الباحث مشروع مكتبة سردية عربية تضم كل ما أنتج في الثقافة العربية إلى غاية عصر النهضة، حيث يحدد بعض المبادئ العامة التي يمكن أن تكون أرضية ومنطلقا لهذا المشروع، ونجملها في:

– الشمول والأمانة، ويقصد به تجاوز النظرة التجزيئية والانتقائية، وتناول الظاهرة السردية في كليتها دون تمييز بين سرد رسمي وآخر شعبي، والتزام الأمانة العلمية في نقل النصوص كما وردت في مصادرها الأصلية، بهدف التعرف على جزئيات التعبير وأنواع الملفوظات في تداولها عبر التاريخ.

– البعد التاريخي، ويقصد به مراعاة تطور المادة الحكائية تبعا للعصر الذي وجدت فيه، وذلك بهدف معاينة ظهور أنواع واختفاء أخرى، وكذا تحول القيم والموضوعات والأفكار.

– البعد النوعي، يؤدي تحقق الشمول والأمانة والتطور التاريخي إلى إمكانية تصنيف النصوص السردية وفق تصور محدد للأنواع والأنماط، حيث توضح من خلاله طبيعة كل نوع ووظيفته وعلاقته بغيره من الأنواع عبر مختلف الحقب التاريخية.[1]

وانطلاقا من هذه المبادئ العامة، يمكن أن تتفرع مبادئ خاصة ومعايير فرعية ستفرزها مراحل البحث المختلفة.

بهذا المشروع الفكري الذي يسعى إلى جمع مختلف الأجناس، والأشكال، والأنواع في تجلياتها المختلفة وتطوراتها المتنوعة، يكون سعيد يقطين قد فتح أبوابا واسعة وهامة أمام الباحثين والمهتمين بالتراث عموما، والسرد العربي بصفة أخص.

3.2. المتن التراثي وزوايا قراءته:

1.3.2. سعى الباحث إلى الإحاطة بمختلف الآليات التي يقوم عليها كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، وذلك من خلال الاشتغال على مفاهيم أساسية، من قبيل

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 122 .

المجلس والكلام والخطاب. ويرجع الباحث تميز هذا المصنف إلى تميز شخصية صاحبه، وذلك لعدة اعتبارات، يجملها فيما يلي:

- الاستيعاب الواسع للثقافة العربية في أصولها وتحولاتها وتطوراتها.
- التفاعل المتميز مع العصر، وفق رؤية خاصة وموقف محدد.
- التعبير عن ذلك الاستيعاب من خلال التصنيف والتأليف.[1]

فالباحث يرى في كتابات أبي حيان التوحيدي ما يعكس مختلف جوانب وقضايا الإنسان العربي، في تعامله مع الثقافة والتاريخ والعصر، وهو يدعو إلى قراءة هذه الكتابات وفق المنهج العلمي المؤسس على الوضوح النظري وتجاوز القراءات التقليدية، حيث يضبط قراءته وفق مراحل متدرجة كالتالي:

- المرحلة الأولى، ويسعى فيها إلى الإمساك بآليات إنتاج "الإمتاع والمؤانسة".
- ثم العمل على وضع هذه الآليات في سياق الثقافة العربية بوصفها كلا واحدا.
- لتتم قراءتها في ضوء المعطيات التي أنتجت هذه الثقافة وطورتها.
- وفي مرحلة لاحقة يتم تشخيص خصوصية الإمتاع والمؤانسة، بالنظر إليه من خلال ما تمثله تلك الثقافة، والسعي إلى تجسيد طبيعته ووظائفه المختلفة.

ولتحقيق هذه المقاصد، ينطلق الباحث من المفاهيم الثلاثة المذكورة آنفا، وهي المجلس الكلام والخبر.

فالمجلس يمثل الفضاء الأساسي لإنتاج الكلام في الثقافة العربية لعصور طويلة مضت، وهذا ما أعطى البعد الشفاهي التداولي لهذا الإنتاج الثقافي، حيث العلاقة مباشرة بين المنتج والمتلقي. ويميز الباحث بين نوعين من المجالس: عامة وخاصة، فالأولى تتعلق بما أسماه بـ"الثقافة العالمة" والثانية بـ"الثقافة الشعبية"، كما يرصد أيضا مجالس علنية وأخرى

[1]- ينظر المرجع السابق، ص 130 .

سرية. وبحسب طبيعة المجالس والأطراف المكونة لها تتلون الثقافة العربية بسمات خاصة، فتأخذ صورا متباينة.

ومهما تعددت المجالس وتباينت فإنها تشترك في مكونات أساسية، هي المتكلم والسامع والكلام، مما يجعلها من أهم مقامات التواصل التي يسعى يقطين إلى الإمساك بآليات اشتغال مختلف مكوناتها وأطرافها، حيث ينطلق من المتكلم والسامع –باعتبارهما الطرفين المحركين للمجلس– ويحاول تحديد نوع العلاقة القائمة بينهما، وكذا نوع الخطاب الذي ينتج ضمن هذه العلاقة. ليخلص إلى وجود نوعين من العلاقات، فعلية حيث يكون المتكلم هو الفاعل الوحيد، والسامع متلقيا للفعل، وإن تفاعل فإن تفاعله سيكون ضمنيا أي لا يتجسد من خلال فعل كلامي، ويمكن التمثيل لهذا النوع بالواعظ، الخطيب، الشاعر والراوي.

أما في العلاقة التفاعلية، فإننا نكون أمام فعلين كلاميين، يؤدي التفاعل الذي يحصل بينهما إلى إنتاج الكلام داخل المجلس، حيث يكون السامع مشاركا إيجابيا، ويتخذ كلامه في الغالب صيغتي الطلب أو الاستفهام، ويدخل ضمن هذا النوع المحاورات والمناظرات والألغاز والأحاجي ومصنفات من قبيل كليلة ودمنة والإمتاع والمؤانسة وغيرها. ويقود التحليل الباحث إلى نتيجة مفادها أن المجلس المقدم في الإمتاع والمؤانسة يكون فيه كل من السامع والمتكلم نموذجيين، يعكسان صورة المثقف العربي في القرن الرابع هجري.[1]

كما تختلف المجالس وتتباين حسب طبيعة المحاورات التي تقام فيها، فهناك مجالس واقعية كالإمتاع والمؤانسة وأخرى تخييلية كألف ليلة وليلة، وقد يتداخل الواقعي مع التخييلي.

أما الكلام فهو المفهوم الجوهري الثاني الذي يتم تسليط الضوء عليه من خلال الوقوف عند طبيعته ومقاصده، بهدف معاينة كيفية حصول الإمتاع والمؤانسة، حيث يتناول الباحث صيغ الأداء مميزا بين صيغتين كبيرتين هما: القول والإخبار، ويندرج ضمنهما عدد هام من الصيغ الصغرى، التي تسهم في تحديد طبيعة الكلام وأصوله.

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 146.

وانطلاقا من هذه الصيغ، يحدد الباحث ثلاثة أجناس هي الخبر والحديث ويتوسطهما الشعر، وباجتماع هذه الأجناس كلها وتفاعلها فيما بينها، تتحقق المتعة والمعرفة والمؤانسة.[(1)]

وفي الخطاب يشير الباحث إلى الدور الثانوي الذي لعبته الكتابة، حيث كانت عبارة عن عملية تدوين لما يقال في المجالس أو إعداد لما يمكن أن يقال فيها، وانطلاقا من هذا تغدو المصنفات التراثية القديمة عبارة عن خزائن جامعة للنصوص، وضمن هذا النوع يندرج كتاب الإمتاع والمؤانسة، حيث عمل صاحبه على جمع ونظم ما تشتت من نصوص وفق نظام خاص يمكن المتلقي من التعامل معها. ويمكن اختزال شرطي الكتابة النموذجية في الإبداع وعدم المحاكاة، وهما شرطان متحققان في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ويتضح ذلك من خلال الحضور المتميز والقوي لأسلوب التوحيدي، مقارنة بالمصنفات الأخرى.

وانطلاقا مما سبق، يظهر الترابط الحاصل بين المجلس والكلام والخطاب، حيث يختزله يقطين في مقدمة ابن عربي لكتابه: "محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار"، حيث يقول: "وقال بعض الأدباء: قال مصعب بن الزبير: "إن الناس يتحدثون بأحسن ما يحفظون، ويحفظون أحسن ما يكتبون ويكتبون أحسن ما يسمعون"[(2)].

فبين الحديث والسماع والحفظ والكتابة يضعنا يقطين أمام دائرة كبرى من الإنتاج والتلقي، والقراءة الواعية لمختلف حلقات هذه الدائرة، من شأنها أن تعمق الوعي والمعرفة بالثقافة العربية في تشكلاتها المختلفة، وأيضا بالإنسان العربي منتج ومبدع هذه الثقافة.

2.3.2. كما يحاول الباحث في محور آخر إبراز تميز خطاب الرحلة العربي، ورصد مختلف مكوناته البنيوية، مشيرا بداية إلى أن اهتمام الدراسات انصب على "مادة الرحلة"، مع تغييب واضح للجوانب الفنية والتقنية والجمالية، وهو انحياز غير مبرر – حسب وجهة نظر

[(1)]– ينظر: المرجع السابق، ص 158.

[(2)]– محي الدين بن عربي: محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، تحقيق محمد مرسي الخولي، دار الكتاب الجديد، القاهرة، 1972، ج 1، ص 7. نقلا عن: سعيد يقطين: السرد العربي،مفاهيم وتجليات، ص 166.

يقطين- لأنه يمس بجوهر عمل الدارس الأدبي الذي لا يتعلق بالرحلة في حد ذاتها ولكن بخطابها. لذا نجده يقيم تمييزا دقيقا بين الرحلة وخطابها، أو بتعبير آخر بين الرحلة كفعل والرحلة كخطاب.

فالرحلة باعتبارها فعلا، تعني أن شخصا ماديا سينتقل من مكان إلى آخر، محملا بجملة من الأحاسيس والرؤى والانفعالات، فجوهر الفعل يكمن في الانتقال، أما الرحلة كخطاب فتتمثل في ذات مرسلة تنتج ملفوظاتها وفق قواعد خاصة وغايات معينة، تتحدد في ضوء العلاقة مع المرسل إليه، حيث تفصل مسافة زمنية بين الفعل والخطاب، إذ الأول سابق والثاني لاحق، فالذات المتكلمة في الخطاب تسعى إلى ترهين ما تم معايشته ومعاينته في زمان ومكان مختلفين عن زمن التكلم، وانطلاقا من هذا يغدو الخطاب ترهينا للرحلة ككل.

ويكون السردي معنيا بهذا المستوى(الخطاب) أثناء اشتغاله، وهو ما يميز عمله عن عمل غيره من الباحثين الذين اهتموا بالرحلة باعتبارها مادة، فكانت حصيلة أعمالهم تسميات متباينة ومتشعبة لهذا النوع من الأدب من قبيل "الرحلة"، "أدب الرحلة"، "الأدب الجغرافي"، كما ظل مفهوم الخطاب ملتبسا على الأفهام ومستعصيا ومبهما.[1]

ويسعى الباحث إلى الكشف عن مميزات هذا الخطاب، من خلال الاشتغال على العناصر التالية:

-**البناء:** يرتبط بشكل وثيق بزمنية الخطاب، ويسعى خطاب الرحلة إلى مواكبتها من البداية إلى النهاية، حيث يبتدئ بتحديد أسباب الرحلة ودوافعها، وكذا زمن الخروج ومكانه، ويستمر في مواكبة التطورات بحسب انتقالات الرحالة، إلى غاية الوصول إلى نهاية الرحلة، وبهذا يتخذ خطاب الرحلة طابع التسلسل والترتيب، لكونه يوازي خط سير الرحلة، ويمنحها طابعا لفظيا، أو كما يسميه يقطين بـ"تلفيظ الرحلة" من خلال تقديم عوالمها ورصد جزئياتها

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين ، السرد العربي ، مفاهيم وتجليات، ص 176.

وتفاصيلها بواسطة الألفاظ المكتوبة، ويمتاز هذا الخطاب بكثرة تضمنه للمؤشرات الزمانية والمكانية، ويشير الباحث إلى أن هذه الأخيرة لا تكتسي قيمة في حد ذاتها، بل بما توحي إليه هذه الأزمنة والأمكنة، ويمثل لذلك بـ" تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار" لابن جرير.[1]

-**المتكلم والخطاب:** يرى الباحث أن خطاب الرحلة يقدم من خلال ذات مركزية، تتمفصل إلى:

* مبئر: وهو الذي يرى العالم أو الفضاء الذي ينتقل فيه، ويرصده من منظوره الخاص.
* شخصية: تنخرط في الحياة وتعيش تجربة جديدة بانتقالها في الزمان والمكان.
* راو: ينقل الصورة ويقدمها لنا بلغته الخاصة. [2]

ومن خلال هذا التمفصل، تحاول الذات المركزية ترهين خطاب الرحلة، مركزة على الأثر الذي سيحدثه في نفس المتلقي (القارئ) الذي تكتب من أجله، وهو ما يعلل عمليات الحذف والتلخيص أو الإسهاب والإغراق التي نجدها، وبحسب نوعية الأثر وطبيعته ووظيفته تتميز وتتصنف خطابات الرحلات إلى واقعي وعجائبي وغيرهما.

-**اشتغال السرد والتقرير:** يتمفصل خطاب الرحلة في علاقته بالمتكلم إلى صيغتين خطابيتين، هما:

* خطاب الراوي المبئر: ويسميه الباحث بـ"التقرير"، لأنه يقوم على الوصف وضمير الغائب والمعرفة والموضوعية.
* خطاب الراوي الشخصية: وهو ما يسميه بـ"السرد"، حيث يقوم على سرد الأحداث وضمير المتكلم والتجربة والذاتية.[3]

---

[1]- ابن جرير: رحلة ابن جرير، منشورات الأنيس، الجزائر، 1988.

[2]- ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 185.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 188.

ورغم تميز الخطابين، فإن العلاقة بينهما في خطاب الرحلة هي علاقة تكامل، وطريقة اشتغالهما تناوبا وتداخلا هو ما يحدد نوعية الخطاب وطبيعته، ويخلص الباحث من خلال تحليله إلى اعتبار التقرير هو الأساس في خطاب الرحلة والسرد هو المؤطر لها.

ويبقي يقطين باب البحث مفتوحا على هذا النوع من الخطاب، إذ بتعدد زوايا النظر إليه تتعدد الرؤى والدلالات، فبين اعتباره خطابا تتم مقاربته على المستوى التركيبي أو النحوي، يمكن الكشف عن تطور الأشكال الخطابية وتشكلها(تاريخ الأشكال)، وبين اعتباره نصا يتم البحث فيه من خلال المستوى الدلالي، يمكن استخراج مختلف البنيات النصية المتفاعل معها، ومن ثم تحديد مختلف الأبعاد الثقافية والحضارية التي يحيل إليها نص الرحلة.

3.3.2. سعى يقطين في محور آخر إلى رصد مكونات الرؤيا من زاويتي التلقي والتأويل، ثم بين صلاحية هذا التأويل وحدوده، حيث وضح بداية أن مجال اشتغاله سيكون على مستوى "السرديات النصية"، التي تبحث في قضايا تتعلق بالقارئ (المتلقي) الذي يمارس عملية التأويل .

وسيشتغل في دراسته على "الرؤيا" كنص يتماهى فيه القارئ بالمروي له، بحيث لا يبقى القارئ فيه مجرد متلق، ولكن يأخذ بعدا آخر يسميه الباحث بـ"الترهين التأويلي"، تمييزا له عن" الترهين السردي".[1]

وانطلاقا من العلاقة بين المتلقي والتأويل يمكن رصد مختلف الآليات التي تتحكم في ممارسة التأويل، على اعتبار أن "تأويل النصوص كيفما كان نوعها تتحكم فيه آليات مشتركة في الثقافة المعنية، وأخرى خاصة بالمتلقي في حد ذاته"[2].

(1)– ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 197.

(2)– المرجع نفسه، ص 199.

وبناء على هذه الفرضية سيتم الاشتغال على أهم كتب تعبير الأحلام، من قبيل "منتخب الكلام في تفسير الأحلام" لابن سيرين[1]، و"الإشارات في علم العبارات" لابن شاهين الظاهري[2] و"تعطير الأنام في تعبير المنام" لعبد الغني النابلسي[3]، وذلك من خلال الإجابة على الأسئلة المركزية التالية": ماهية الحلم، من هو المؤول، وما هي أدواته وطرائقه في التأويل، وما هي أبعاد التأويل ووظائفه؟

يبين الباحث أن الحلم نص كأي نص ينتجه الإنسان، والتراث العربي يزخر بالنصوص التي تبوئ الحلم وتأويله مكانة متميزة، على غرار قصص الأنبياء وكتب الأخبار والسير الشعبية، ولا أدل على ذلك من سيرة حمزة البهلوان التي اشتغلت من خلال مجلدات أربع على تأويل حلم رآه كسرى.

والحلم من النصوص المستعصية على الفهم، لأنه أقرب إلى النص العجائبي أو اللغزي الذي يولد الحيرة والدهشة لدى القارئ أو المتلقي، ويتوقف الباحث عند تمييز العرب القدامى بين كل من الرؤيا والحلم، حيث اعتبروا الرؤيا من الله والحلم من الشيطان، وبهذا يغدو التمييز بين النص واللانص في الدرس الأدبي امتدادا للتمييز السابق.

ويؤدي اعتبار الرؤيا نصا، إلى قابلية حدوث التأويل واستنباط الدلالات، حيث يضع الباحث لهذا التأويل مبادئ، هي:

- الإنجاز و يتعلق بالمرئي، ويقسمه إلى رؤيا وحلم.
- الإمساك ويتعلق بالمؤول، وهو إما عاجز عن التأويل لقصوره المعرفي أو متسترا على الرائي.
- التحويل ويتصل بالرائي، لأنه ليس هو المؤول.

---

(1)– ابن سيرين: منتخب الكلام في تفسير الأحلام، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

(2)– ابن شاهين الظاهري: الإشارات في علم العبارات، طبع بهامش الجزء الثاني من تعطير الأنام للنابلسي.

(3)– عبد الغني النابلسي: تعطير الأنام في تعبير الأحلام، المكتبة الثقافية، بيروت، 1384 هـ.

ويشير الباحث إلى أن التداخل الحاصل بين هذه المستويات يعكس التداخل بين مختلف مكونات النص، كما يعد الإمساك موقفا تأويليا، لأنه يأخذ صيغة "الميتا تأويل"، التي تبرز من خلال خطابي الدعاء والتعوذ اللذين يعتبرهما الباحث استجابة للمرئي [1]. إن المرئي عبارة عن نص ينتج خارج إرادة الرائي، وأي نص بغض النظر عن جنسه أو نوعه فهو يتضمن معنى، والمعنى يحتاج إلى تأويل.

وللقيام بعملية التأويل يتم استدعاء مختلف الأطراف التي تتشكل منها بنية النص المرئي، حيث يقسمها الباحث إلى عالمين: الأول ويتكون من الرائي والرؤيا، أما الثاني فيضم المتلقي والتأويل، وبتضافر هاتين البنيتين يخلص الباحث إلى وجود ذاتين هما: الرائي والمتلقي، وموضوعين هما الرؤيا والتأويل. ثم يعمد إلى تحديد القواعد المتعلقة بكل عنصر، بغية استخلاص الصورة العامة التي تحدد آليات وضوابط تأويل نص الرؤيا.

ويبرز الدور الأساسي للتأويل، في تحديد زمن الرؤيا بوجه عام، على اعتبار أن تحققها غير مقترن بزمن معين، وبناء على هذا التحقق يمكن التمييز بين التأويل الموافق والتأويل المخالف، بحيث يكون الأول (الموافق) هو الأصلح والقابل للتحقق، لأنه يصدر عن "المؤول النموذجي الموسوعي".

وبتحقق التأويل تكتمل حلقات الدائرة التي رسمها يقطين، وسعى من خلالها إلى تفكيك بنيات نص الرؤية، باعتبارها لا تقف عند حد الرؤية أو قصها أو تأويلها ولكن تمتد أيضا إلى ما بعد التأويل، أي عند تحققها.[2]

وبهذا تتحقق الفرضية المنطلق منها، التي تحدثت عن "نصية الرؤيا" باعتبارها نصا يتضمن معنى، حيث يقترن التلقي بالتأويل الموافق والقابل للتحقق.

---

(1)– ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات ، ص205 .

(2)– ينظر: المرجع نفسه، ص 225.

4.3.2. يسعى الباحث في محور جديد إلى مقاربة موضوع "تلقي العجائبي" في السرد العربي، من خلال الاشتغال على نموذج "غزوة وادي السيسبان"، بعد أن أدرجها ضمن النمط العجائبي.

ويشير بداية إلى أهمية نظريات التلقي التي تتخذ القارئ موضوعا لها، وإلى ما حققته من نجاحات وصيت عالميين، غير أنها ستظل –حسب رأيه– علما جزئيا محدودا، ما لم تضع المتلقي في سياق مختلف المكونات الأخرى التي يتشكل منها العمل الأدبي بشكل عام، والسردي بصفة خاصة، وذلك بهدف جعل البحث في مسالة المتلقي، عملا ينفتح على غيره من القضايا التي تطال مختلف أشكال التلقي نظرا لأهميته.

وهو ما دفع بالسرديات إلى الانفتاح على قضايا تمس "المروي له" بعد أن صبت جل اهتمامها ولفترات طويلة على "الراوي" تنظيرا وتطبيقا. ويبرر يقطين لهذا التوجه بعدة عوامل وأسباب، يجملها في غايتين رئيسيتين:

- توسيع مجال بحثها بالانتقال من المروي له إلى المتلقي.
- تطوير نظرية التفاعل، بنقلها من مجال التفاعل بين النصوص إلى التفاعل بين القارئ والنص.[1]

ولتحقيق هاتين الغايتين، ينطلق يقطين من النص العجائبي، على اعتبار أنه يتحدد بالأساس انطلاقا من العلاقة التي يقيمها مع المتلقي، ويتناول هذا النص من زاويتين:

- الأولى، وتتناول النص العجائبي في حد ذاته (الراوي والمروي والمروي له).
- الثانية، تتناوله في علاقته بالمتلقي، أي رصد أشكال تلقيه سواء في الفترة التي ظهر فيها أو في العصر الراهن.

حيث يسعى من خلال هذين البعدين إلى الإمساك بآليات اشتغال هذا النص العجائبي، وأشكال تلقيه من قبل المروي له أو القارئ.

(1)– ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات ، ص 232.

يقسم الباحث الحكاية (غزوة بني السيسبان) إلى ثلاث وحدات واثني عشر مقطعا، ليقوده التحليل إلى رصد ثلاث حركات أساسية تتشكل منها البنية الحكائية، وهي الاستعداد للمعركة وخوضها، وأخيرا نتيجتها التي غالبا ما تكون ايجابية ولصالح المسلمين، ويشير إلى أن كل الحكايات التي تندرج ضمن هذا النوع تأخذ نفس الشكل التسلسلي.

أما المادة الحكائية فهي مستمدة من التاريخ الإسلامي، وبالتحديد إبان فترة الفتوحات، وتكاد تشترك في هذه المادة كل القصص المتصلة بالمغازي، وقد صيغت وفق منظور المتخيل الإسلامي، الذي جعل الواقعي يجاور العجائبي، سواء على مستوى الحدث أو الشخصية أو الزمان والمكان. وبهيمنة البعد العجائبي، صنفت الغزوة ضمن "النمط العجائبي" الذي يتجلى في صور عدة، كما يشير الباحث إلى الأسلوب الإسهابي الذي قدمت به الغزوة، والذي يعنى بالتفاصيل والجزئيات.[1]

وانطلاقا من هذه المكونات الخاصة، تدخل هذه البنية النصية في تفاعلات مع نصوص أخرى، من قبيل السيرة النبوية التي تستقي منها مادتها الحكائية، وكذا الحكاية العجيبة التي تستلهم منها البعد العجائبي.

وفق هذه الإستراتيجية النصية الخاصة تسعى الغزوة إلى تشكيل إستراتيجية تلقيها، انطلاقا من كون "أي نص كيفما كان نوعه، وهو ينتج في سياق نصي وثقافي وتاريخي ينتج متلقيه في الآن ذاته"[2].

يشير الباحث إلى الوجود الدائم لمتلقي هذا النوع من النصوص، رغم ثقافة التهميش والتغييب التي طالتها عصورا طويلة، وإن كان المتلقي المعاصر يختلف كلية عن المتلقي القديم من حيث شكل التلقي وأبعاده، لكن ومهما تعددت أنواع المتلقين وأشكال التلقي فإنه يلاحظ حضور قوي للنص العجائبي، ليس فقط لدى المتلقي الشعبي ولكن أيضا لدى المبدع العربي المعاصر، الذي التفت إلى مثل هذه النصوص وراح يتفاعل معا وجدانيا ونصيا.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 239.

[2]– المرجع نفسه، ص 239.

ويختم الباحث هذا المحور بإبقاء باب العجائبي مفتوحا على الدرس والتحليل والتنقيب في مختلف القضايا والجوانب المتعلقة به، من قبيل تشكل العجائبي في الثقافة العربية وتحديد علاقاته بالأنماط الأخرى، وكذا وصف بنيات وآليات اشتغاله.

وبالاشتغال على مثل هذه القضايا النقدية، يكون سعيد يقطين قد وسع في حقل سردياته، من خلال إحالتنا إلى مشروع بحث جديد، يتعلق بـ"سرديات التلقي"، التي يعتبر البحث فيها امتدادا للبحث في سرديات االنص، وسيسعى إلى بلورة هذا المشروع على صعيدي التنظير والتطبيق في أبحاث لاحقة.

5.3.2. أما في المحور الأخير فقد حاول الباحث إعادة تشكيل نص السيرة الشعبية، حيث اتخذ سيرة بني هلال نموذجا يشتغل عليه، نظرا لخصوصيتها وتميزها عن باقي السير، ويشير إلى أن أغلب الدراسات التي تناولت هذه السيرة قد ركزت على ما يسمى "تغريبة بني هلال"، دون الالتفات إلى الجزء السابق عليها والذي طبع تحت مسمى "سيرة بني هلال"، عدا الدراسة التي أنجزت من طرف الباحث عبد الحميد يونس، والتي حاولت تناول السيرة في شموليتها، وإن ظل عمله هو الآخر يعتريه النقص.

وسيظل كل ما ينجز بصدد هذه السيرة ناقصا ما لم يحط بمختلف أجزائها، وإن قيمة الجزء لا تبرز إلا من خلال وضعه في السياق الحكائي بأكمله، رغم اعتراف يقطين بصعوبة هذا الطرح، نظرا لكثرة الروايات حول هذه السيرة وتضاربها أحيانا، إضافة إلى كون السيرة الأصلية لا تزال عبارة عن مخطوط يتناوله الباحثون بكثير من الأخطاء والتحريفات، وأن ما طبع فهو غير منقح وغير محقق.[1]

ويقترح يقطين إعادة قراءة هذه السيرة بشكل مغاير للقراءات السابقة ذات البعد التاريخي، حيث يكون المنطلق البنية الداخلية للنص، وذلك عن طريق محاولة الإمساك بآليات اشتغالها، بغية إبراز مختلف تقنياتها الحكائية والسردية التي تتضمنها والمقاصد التي

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 256.

ترمي إليها. وسيلجأ إلى اعتماد بعض الطبعات الشعبية، التي صدرت بالعنوانين السابقين(التغريبة والسيرة) على النحو التالي:

- سيرة بني هلال الشامية الأصل، وتحتوي ستة وأربعين جزءا.
- سيرة بني هلال، مكتبة كرم بدمشق.
- تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي، طبعة القاهرة.
- تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، طبعة بيروت.
- تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، طبعة دمشق.

كما سيعمد إلى تقسيم هذه الطبعات إلى ثلاثة أقسام، الأول وهو المنشور تحت عنوان سيرة بني هلال، الثاني وهو ما يعرف بتغريبة بني هلال(طبعتي القاهرة ودمشق)، والثالث وهو ما تقدمه طبعة بيروت.[1]

ويشير الباحث إلى اختلاف نهاية القسم الثاني عن نهاية القسم الثالث، وهي نهاية غنية بالتفاصيل الجديدة، مما يضعنا أمام نهايتين مختلفتين لهذه السيرة، التي تصبح ذات ثلاثة أجزاء بدلا من جزأين، ومن ثم نكون أمام نص جديد يختلف عن نص التغريبة الذي انصب عليه الاهتمام والتحقيق.

ينطلق الباحث في تحليله لنص السيرة بأقسامه الثلاثة، من "الوظيفة المركزية" التي يحددها بـ"دعوى النص"، وتتفرع عنها وظائف أساسية تتضافر مجتمعة لتجسديها.

وأولى هذه الوظائف الأساسية "الأوان"، وتعني تشكل المادة وتأسيس عناصرها، وثانيها القرار الذي يسعى إلى تطوير عناصر الحكي، ونقلها من المرحلة الأولى إلى مرحلة الخروج لتحقيق الدعوى، وثالثها "النفاذ" الذي يعني تحقق دعوى النص.[2]

ويندرج ضمن هذه الوظيفة المركزية والوظائف الأساسية، وظائفا بنيوية هي بمثابة دعاوى فرعية.

---

(1)– ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات ، ص 258.

(2) – ينظر: المرجع نفسه، ص 260.

وبإسقاط هذه الخطاطة على نص سيرة بني هلال، يتضح أن دعوى النص تتمثل في الدعاء المزدوج (الدعاء لهم بالنصر والدعاء عليهم بالتشتت)، أما الأوان فيتناول كيفية تشكل قوة بني هلال من خلال التلاحم بين مختلف الأطراف ونصرتهم لبعضهم، وفي هذا القسم يتحقق شطر من دعوى النص "النصر".

ويمكن تسجيل بداية "القرار"، بجدب أراضي بني هلال والتفكير في الرحيل إلى تونس، وتلك بداية التشتيت. ويتحقق "نفاذ" الدعوى بتحقق اكتمال الشطر الثاني من الدعاء وهو"التشتت"، فبعد نجاح بني هلال في فرض وجودهم في الغرب الإسلامي، بدأ الخلاف ينشب بينهم -لاعتبارات عديدة تفصل فيها السيرة بإسهاب- وبهذا يتحقق نفاذ الدعوة[1].

ويخلص يقطين من خلال هذه القراءة الجديدة للنص السيري، إلى تشكيل معمار سردي جديد، حاول من خلال الاشتغال عليه بالدرس والتحليل، أن يبرز أهم ما يشكل بنياته الكبرى، كما تهدف هذه المقاربة في أبعادها المختلفة إلى تعميق وتدقيق الرؤية للسرد العربي، ولما يزخر به من رؤى وتصورات اتجاه الواقع والعالم ككل.

ونشير في ختام هذه القراءة إلى ملاحظتين أساسيتين، ميزتا قضايا ومضامين المدونة:

الملاحظة الأولى، وتتعلق بوحدة المشروع السردي التراثي الذي يشتغل عليه سعيد يقطين، الذي يتدرج في وضع لبناته وصياغة حلقاته، بحيث ينفتح بعضها على بعض في انسيابية وانسجام. فكما رأيناه في كتاب "الرواية والتراث السردي" يعمل على توسيع بحثه حول نظرية التفاعل النصي، من خلال الانطلاق من الرواية العربية كنص جديد وربطها بالتراث السردي كنص قديم، نجده يتخذ من هذا العمل حافزا ودافعا للتنقيب في أغوار وخبايا التراث السردي العربي، فكانت النتيجة أن جمع "ذخيرة العجائب العربية"، لتكون حقلا خصبا لدراسة أنتربولوجية سردية، ولما تبين له أن الأمر يحتاج إلى مجهود أوسع، حاول العمل

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 265.

على طرح الأسئلة الأولى المتعلقة بهذا التراث، فكان كتابه "الكلام والخبر" كمقدمة للسرد العربي، من خلال البحث في أنماطه وأنواعه، وهو يرمي من وراء ذلك تطوير السرديات انطلاقا من خصوصية ما يمنحه السرد العربي.

وتجسيدا لبعض ما نظر له في الكتاب السابق، أتى كتاب "قال الراوي" ليبحث في البنيات الحكائية للسيرة الشعبية، وهو بذلك يوسع مجال السرديات، من خلال البحث في مستوى آخر هو القصة ومادتها الحكائية، كما تتجلى عملية التوسيع بجعل السرديات منفتحة على قضايا تاريخية واجتماعية ونفسية وانتربولوجية.

ليتوقف مؤقتا، لاعتبارات عديدة " تدفع بين الفينة والأخرى إلى فتح قنوات جديدة، وروافد أخرى، وهي كلها تصب في المجرى نفسه، لأنها تصدر عن المنهل عينه بهدف التعميق والتطوير"[1]، ونقصد بالقنوات الجديدة كتابي: "الأدب والمؤسسة والسلطة"[2] الذي يبرر الباحث إصداره بجاهزية مادته للنشر، وكتاب "من النص إلى النص المترابط" الذي جاء كضرورة حتمية، نظرا لتأخر الدراسات العربية –حسب يقطين– في مجال الأدب التفاعلي بشكل عام، أما كتاب "آفاق نقد عربي معاصر"[3]، فجاء كتتمة للمشروع العام الذي يشتغل عليه الناقد.

ثم يستأنف الباحث –بعد هذا التوقف– حلقات مشروعه بإصداره لـ"السرد العربي، مفاهيم وتجليات"، ليسير في المجرى نفسه الذي اختطه كتاب "الكلام والخبر"، من خلال ترهين البحث في بعض القضايا المتعلقة بالسرد العربي من حيث مفاهيمه وتجلياته ومجمل المسائل التي تتصل بهما، والتي تستدعي إعادة النظر فيها باستمرار، من قبيل مفهوم السرد العربي وأبعاد الاشتغال به، قضية كتابة التاريخ السردي، مفاهيم التراث وما يتصل بها،

(1)– مجموعة مؤلفين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 215.

(2)– سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة: نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2002.

(3)–سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، بالاشتراك مع فيصل دراج، دار الفكر، دمشق، 2003.

ومفهوم المكتبة السردية وغيرها من القضايا الهامة التي يثيرها هذا المؤلف، والتي يسعى من خلالها سعيد يقطين إلى تطوير النظرية السردية من مختلف جوانبها، التي تتعدى الأشكال إلى الدلالات في أبعادها المختلفة، الواقعية والتاريخية والتأويلية والثقافية.

أما **الملاحظة الثانية،** فتتمثل في الترابط بين نصوص المدونة النقدية، بحيث يبدو العمل النقدي اللاحق وكأنه يخرج من صلب العمل السابق، وهذا ما تؤكده مقدمات وخواتم هذه الكتب، ويشير محمد مريني إلى المعنى نفسه حين يصفها بـ"المقدمات الاسترجاعية" و"الخواتم الاستشرافية"، حيث يقول واصفا عمل يقطين: "غالبا ما يسترجع في المقدمة الخلاصات التي كان قد انتهى إليها في الكتاب السابق، ويستشرف في الخاتمة القضايا التي سيطرحها في الكتاب اللاحق"[1].

وتتأكد صحة هذه الفرضية، بتتبع مقدمات وخواتم هذه الكتب، فبالعودة إلى "الرواية والتراث السردي"، نجد يقطين يقول في المقدمة: "يأتي هذا الكتاب امتدادا وتوسيعا للمبحث الموسوم بالتفاعل النصي، في الكتاب المذكور أعلاه، وهنا أسعى إلى معالجة مستوى آخر من مستويات التفاعل النصي"[2]، ويقصد بالكتاب المذكور أعلاه "انفتاح النص الروائي"، بحيث نجد هذا الترابط بين كل نصوص مدونته السردية، ولا يقتصر على المدونة التراثية فقط. ويقول في الخاتمة المفتوحة لكتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه: "وللبحث في مثل هذه القضايا التي ظلت مغيبة ومهمشة، لابد لنا من ترهين نصوص عديدة ماتزال لم تقرأ، ولم يبحث فيها، رغم أنها أكثر تداولا بين أيدي فئات واسعة من القراء، والعمل على إخراج نظيرات لها ماتزال تعاني من رطوبة الرفوف في المكتبات العامة والخاصة "[3].

وهو العمل الذي سيسعى إليه في كتابه "ذخيرة العجائب العربية"، الذي احتوى مجموعة كبيرة من النصوص السردية ذات البعد العجائبي، والتي تصدر كلها عن نص واحد

---

(1)– مجموعة مؤلفين: السرد والسرديات في أعمال سعيد يقطين، ص 43.

(2)– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 6.

(3)– المرجع نفسه، ص 149.

هو سيرة الملك سيف بن ذي يزن، حيث يقول في مقدمته: "إن كل قارئ كيفما كان مستواه الثقافي، يجد في هذه الذخيرة موضوعا للمتعة وهذه غاية أولى، والدراسة والتأمل والبحث وهذه غاية ثانية، والتحليق في متاهات الخيال العربي والتخيل الشعبي المبدع وهذه غاية ثالثة، وهناك عناصر أخرى محددة لغايات أخرى أعمق وأبعد"[(1)]، باعتبارها تطال الإنسان العربي في مختلف جوانب حياته التاريخية والفكرية والمستقبلية، ويمكن تبينها واستنتاجها من خلال البحث العلمي الرصين، ويختم كتابه بإشارة إلى أنه يمثل بداية مشروع بحث طويل في التراث السردي العربي، وستعقبه أبحاث ودراسات أخرى.

ويأتي كتاب "الكلام والخبر" كامتداد لكتاب "الرواية والتراث السردي"، فهو يسعى إلى الإجابة عن الأسئلة العديدة التي طرحت في خاتمته المفتوحة، من قبيل ماهية الأدب وماهي بنياته الثابتة والمتحولة والمتغيرة، وغيرها من الأسئلة التي لم يرتح يقطين إلى استعارة أجوبتها الجاهزة من الكتابات الغربية، وإنما سعى إلى التنقيب عنها انطلاقا من العودة إلى التراث العربي، بكل ما يزخر به من حمولات معرفية، يقول الباحث في مقدمة كتابه: "يأتي هذا الكتاب كما يبدو ذلك للقارئ المتتبع، امتدادا لكتابي "الرواية والتراث السردي" (1992)، إنه يسعى جاهدا للإجابة عن بعض الأسئلة التي طرحتها في خاتمته المفتوحة، والمتعلقة بدراسة السرد العربي القديم، كما أنه من جهة ثانية، يأتي مقدمة لمختلف أبحاثي عن التراث السردي العربي، وخصوصا ما تعلق منها بالسيرة الشعبية"[(2)]، وهو بذلك يومئ إلى الكتاب اللاحق "قال الراوي"، الذي سيشتغل فيه على البنيات الحكائية للسيرة الشعبية، ذلك ما تؤكده خاتمة كتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه، إذ يقول: "لنا أن نأمل والطريق طويل، ونضع على عاتقنا إنجاز جزء من هذا التصور من خلال البحث في السيرة الشعبية باعتبارها تجليا سرديا من خلال الانطلاق من تحديد بنياتها الحكائية"[(3)].

[(1)]– سعيد يقطين: ذخيرة العجائب، ص 8.

[(2)]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 11.

[(3)]– المرجع نفسه، ص 227.

أما في كتاب "قال الراوي"، فقد حاول يقطين ترجمة جزء من هذا التصور الذي وضعه في "الكلام والخبر" حول أجناس الكلام العربي، حيث يقول: "حاولنا في (الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي) تقديم تصور أردناه متكاملا لدراسة السرد العربي، بعد أن وضعناه في نطاق تصور محدد لأجناس الكلام العربي، نروم في هذا الكتاب ترجمة جزء من ذاك التصور من خلال البحث في البنيات الحكائية"[1].

ويختم كتابه بقوله: "يستدعي هذا الجانب المتصل باللغة والأساليب التعبيرية تحليلا خاصا، ويمكن لدراسات أخرى أن تتناول جوانب عديدة لم نقف عندها بالقدر الكافي(...) وأتمنى أن تتاح لي فرصة البحث في هذه الجوانب"[2].

ثم يأتي كتاب "السرد العربي، مفاهيم وتجليات"، لترهين البحث في بعض القضايا الأساسية التي سبق وأن أثيرت في "الكلام والخبر"، ذلك ما يؤكده يقطين في مقدمة كتابه: "يأتي هذا الكتاب ليسير في المجرى الذي اختطه كتاب الكلام والخبر، من خلال ترهين البحث في المفاهيم الأساسية المتصلة بالسرد العربي (مفهوم السرد العربي وأبعاد الاشتغال به، قضية كتابة التاريخ السردي، مفاهيم التراث وما يتصل بها من مفاهيم مفهوم المكتبة السردية)، لأني رأيت أن هذه المفاهيم ما تزال تستدعي إعادة النظر فيها باستمرار"[3].
ويختمه بدعوة مفتوحة إلى المساهمة في مشروع البحث في التراث العربي بصفة عامة، والسردي منه بصفة خاصة، بغية التأسيس لفهم جديد ورؤية دقيقة في التعامل مع تراثنا (ذواتنا) في تكونها وتاريخها وصيرورتها.

(1)– سعيد يقطين: قال الراوي، ص 7.

(2)– المرجع نفسه، 232.

(3)– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 9.

الفصل الرابع

السيرة الشعبية العربية وإبداعية السرد في الخطاب النقدي اليقطيني

ينطلق سعيد يقطين في هذه الدراسة من المتن السردي العربي القديم، بعد أن ظل هذا المستوى بعيدا عن دائرة اهتماماته السابقة، التي كان فيها منشغلا بدراسة مستوى الخطاب على وجه الخصوص، غير أن طبيعة التصور التكاملي للبحث السردي الذي يشتغل عليه جعلته يفكر في مختلف ما يكون حلقات مشروعه السردي المترابط، فكانت العودة إلى المتون السردية القديمة منطلقا لهذا المشروع، نظرا لما تتمتع به هذه المتون من غنى وتنوع وتعدد.

وسيركز سعيد يقطين على السيرة الشعبية، نظرا لانفتاحها على مختلف المعارف والثقافات التي جسد من خلالها العرب شتى تصوراتهم ومواقفهم، وتركوا بصددها أدبيات متعددة، تعبر عن مختلف القيم الثقافية والحضارية للذات العربية، إضافة إلى اعتبارات أخرى، كنا قد تطرقنا إليها في الفصل السابق.

دفعت مختلف تلك الاعتبارات بالباحث إلى الانكباب على السير الشعبية جمعا وبحثا وتحليلا، حيث يحدد مقصدين أساسين من وراء هذا الاشتغال، هما[1]:

1- تعميق التصور السردي الذي يسعى إلى بلورته عبر مختلف أبحاثه السردية، وتطوير إجراءات هذا البحث وتدقيق أدواته عبر توجيه الاهتمام إلى السرد العربي القديم.

2- العمل على إقامة علاقة مع النص التراثي في مختلف تجلياته ومستوياته، باعتبار أن السيرة الشعبية نص منفتح على مختلف العلوم والمعارف، التي راكم فيها العرب تجاربهم وتصوراتهم مخلفين بصمات أدبية متعددة.

وعلاوة على الاعتبارات السالفة، يجد يقطين في الاشتغال على نص السيرة ما يحقق رغبته الملحة، المتمثلة في ربط الهواجس العلمية بالمعرفة بالتراث العربي الإسلامي، على اعتبار أن تطوير الذات مرتبط أساسا بتطوير مناهج قراءتنا وطرائق تفكيرنا وزوايا رؤيتنا وتناولنا لهذا التراث، فالسيرة الشعبية زيادة إلى الخصائص المذكورة آنفا، فهي:

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 08.

– تنتمي إلى قطاع واسع من الإنتاج الثقافي الذي ظل ردحا من الزمن محسوبا على ثقافة الهامش، التي تعد في نظر الدرس العربي الكلاسيكي غير جديرة بالبحث والدراسة، على خلاف الواقع الذي يقول أن دراسة مثل هذه النصوص المهمشة من شأنه أن يفتح آفاقا جديدة للتفكير في الذات العربية ومختلف بنياتها الذهنية والفكرية.

– وليدة تفاعل يومي وتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي كان يعيش فيه، ومع الآخر الذي كان يتفاعل معه، فهي لا تنفتح على التراث العربي فحسب، ولكن أيضا على مختلف حضارات الشعوب الأخرى، لذا جاءت محملة بزخم هائل من الأحاسيس والرؤى والانفعالات التي تعبر عن مواقف العربي من العصر والتاريخ والآخر.[1]

ولتجسيد مختلف هذه المقاصد والغايات التي وضعها الباحث، فإنه ينطلق من فرضيتين، يجعلهما مدار عمله، هما:

– الفرضية الأولى: اعتبار السيرة الشعبية نوعا سرديا، له خصوصيته التي تميزه عن باقي الأنواع السردية الأخرى، وهو بهذا التصور ينقض التصورات النقدية السائدة التي تعتبرها تارة ملحمة وتارة أخرى قصة بطولية وطورا رواية، وغيرها من التسميات.

– الفرضية الثانية: اعتبارها نصا ثقافيا، ينفتح على مختلف بنيات العالم العربي الثقافية، ليقدم لنا نصا يتفاعل مع مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه المديد.[2]

وقد انطلق يقطين في دراسته لهذا للسيرة الشعبية من ضبط جملة المفاهيم والتصورات التي ستؤطر عمله أثناء البحث، حيث ركز على مفهوم (الكلام) الذي استأنس في تعريفه بأهم ما قدمته الدراسات العربية القديمة، التي قامت بتحديده وتبيان أهم الأجناس والأنواع التي يمكن أن تنضوي تحته، ثم يقوده البحث إلى التمييز بين المبادئ والمقولات والتجليات، واصلا كل مقولة بقسم من أقسام الكلام، حيث ربط المبادئ بالجنس ومنحها صفة الثبات، وربط المقولات بالنوع ومنحها صفة التحول، وربط التجليات بالنمط وأعطاها صفة التغير.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 08.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

واعتمادا على صيغتي (القول والإخبار)، قام بالتمييز بين ثلاث أجناس للكلام، هي: الخبر والحديث والشعر، مركزا على مفهوم الخبر، الذي تناوله من حيث الأنواع والأنماط، ليخلص إلى تصنيف السيرة الشعبية إلى جانب الخبر والحكاية والقصة، لأنه يعتبرها من الأنواع الخبرية الأصلية. وبالتالي يكون قد منحها صفة الجنس.

وانطلاقا من هذه التحديدات المنهجية، سيحاول يقطين ولوج عالم السيرة الشعبية، والبحث في مختلف القضايا المتعلقة بها، وهي قضايا ذات صلة بالإنسان العربي والثقافة العربية في مختلف أبعادها ومستوياتها، وذلك ما سنحاول معاينته من خلال هذا العرض.

المبحث الأول: السيرة الشعبية العربية، مسيرة وتحولات.

1- السيرة الشعبية العربية وسؤال الماهية:

تشير الدراسات النقدية إلى وجود اختلافات كثيرة في تحديد ماهية السيرة الشعبية، وموقعها ضمن باقي الأجناس الأدبية العربية، نظرا للاضطراب الكبير الذي يسود المصطلحات والاستعمالات التي تتصل بهذا المفهوم، من قبيل الملحمة، الحكاية، الرواية، الملحمة الشعبية، القصة البطولية وغيرها، لذا يصبح من غير اليسير تقديم دلالة دقيقة لهذا المصطلح ، إلا برده إلى السياق الذي أنتج فيه والشكل الأدبي الذي تجسد من خلاله.

لكن، بالرغم من هذا الاختلاف والتباين حول المصطلح، فإن هناك حيزا مشتركا، يكاد يجتمع عليه جل المشتغلين بالسيرة، يتمثل في الاتفاق على إبداعية هذا العالم الرحب الفسيح، الذي ارتبط بحياة الناس وبيئاتهم الاجتماعية والتاريخية والثقافية، وحاول نقلها وتجسيدها من خلال أشكال أدبية، تزخز بكثير من الحمولات الثقافية، وكذا الخصوصيات والمزايا الفنية والشكلية والمضمونية.

يعد بطل السيرة المحرك الرئيسي لأحداثها، فهو يجمع "ملامح البطل في الأسطورة والملحمة وفي الدراما والبطل الروائي التاريخي جميعا"[1]، وهو عادة صاحب رسالة تجسد قيم الحق والفضيلة، بحيث يدخل في صراعات كثيرة مع قوى الشر، تنتهي في أغلب الأحيان بانتصار الحق على الباطل، والخير على الشر، لذا نجد أغلب السير تقوم على أساس خلقي، يسعى إلى تقديم صورة مشرقة عن المثل العليا والقيم الراقية.

ويزخر تراثنا السردي بكم هائل من السير الشعبية، التي احتوت متونا ضخمة، ضاع الكثير منها بسبب سياسة التغييب والإهمال التي طالت هذه المرويات، باعتبار أنها تنتمي إلى الثقافة الشعبية التي تمثل أدب العامة، ومن ثم ظلت في منأى عن دائرة الاهتمام لعصور طويلة، مما أدى إلى الجهل بأصول نشأتها ومراحل تكونها، وفي هذا الصدد يقول عبد الله إبراهيم: "تنتمي السير الشعبية إلى مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي تعنى إجمالا بأخبار الخاصة وشؤونها، وذلك أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات تدوينا ووصفا، فالتواريخ الأدبية الرسمية تنتقص العامة وآدابها، وتراها نفثات مشوشة لأغلبية جاهلة"[2].

وبهذه النظرة الاختزالية في التعامل مع التراث، كما يصورها عبد الله إبراهيم، ضاع جزء كبير من هذا التراث العربي، بكل ما يحمله من أبعاد ودلالات وقيم حضارية وثقافية.

ومن أهم السير الشعبية العربية المتبقية، "سيرة عنترة بن شداد"، و"السيرة الهلالية أو سيرة بني هلال"، و"سيرة الملك سيف بن ذي يزن"، و"سيرة الظاهر بيبرس"، و"سيرة الأمير حمزة البهلوان" و"سيرة ذات الهمة" و"سيرة الزير سالم"، إضافة إلى بعض الأعمال التي أطلق عليها اسم السيرة، غير أنها لا تحتوي على نفس خصائص السير السابقة.

---

[1]– علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 109.

[2] – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص194.

ويشير يقطين إلى بعض الدراسات العربية التي اهتمت بالسيرة الشعبية، وامتازت في عمومها بغياب التحديد الدقيق للمصطلحات، مثل دراسة "عبد الحميد يونس" في كتابه "الحكاية الشعبية"[1]، بحيث يجعلها نوعا من أنواع الحكايات الشعبية، كما يدرجها "موسى سليمان" ضمن الأدب القصصي عند العرب، أما "فؤاد حسنين" فيدرجها ضمن القصص الشعبي، كما يتضح هذا الاضطراب أيضا مع كل من "عبد الحكيم شوقي"، الذي يقرنها بالملحمة في كتابه "السير والملاحم الشعبية"[2]، و""فاروق خورشيد الذي يعدها مرحلة من مراحل تطور الرواية العربية، أما "نبيلة إبراهيم" فتضعها ضمن القصص البطولي، حيث تعدها تارة ملحمة، وتارة أخرى رواية.[3]

ويرجع هذا الاضطراب الكبير الذي يسود المصطلح المتصل بالسيرة، إلى السجال الطويل الذي خاضه الدارسون العرب مع آراء المستشرقين، الذين سبقوا العرب إلى الاهتمام بها، حيث نعتوها بمصطلحات الأنواع الأدبية الموجودة في تراثهم الغربي، من قبيل الملحمة، الرواية(رومانس)، القصة القصيرة وغيرها، فما كان من العرب إلا أن يدافعوا عنها بأسلوب استرجاعي، يوظف نفس المصطلحات التي وصفت بها: "قالوا: ليس في التراث العربي ملحمة أو رواية (...) فقلنا: السيرة الشعبية ملحمة ورواية و(...)"[4].

وكانت النتيجة أن انعكس هذا الاضطراب الاصطلاحي على أصعدة أخرى، ترتبط بتحديد ماهية السيرة ونوعيتها ومجال الاختصاص الذي يدرسها، بحيث أصبحت تكتسي دلالتها انطلاقا من السياق الذي توظف فيه، فهي القصة والرواية والملحمة والمسرحية بحسب موضوع السجال أو سياق التحليل، وللتوضيح أكثر يمثل الناقد ببعض النماذج من الدراسات العربية.

---

[1]– عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية ، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.

[2]– عبد الحكيم شوقي: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت، 1984.

[3]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص99.

[4]– المرجع نفسه، ص 99.

بدءا بعزة الغنام، التي توظف مصطلح الملحمة وتنعت به سيرة عنترة، فتقول: "سيرة عنترة تعد ملحمة من الملاحم العالمية، وهي كتاب جامع للمعارف، وسجل لمآثر العرب في العصر الجاهلي"[1]، وغير بعيد عن المعنى الذي ذهبت إليه الغنام نجد أحمد محمد الشحاذ يعتبر السيرة الشعبية مقابل الملحمة في التراث الغربي، حيث يقول: "السيرة الشعبية قامت مقام الملحمة الأوروبية أو الهندية أو البابلية، لأن غلبة الفكر الأسطوري والواقع غير المنطقي يجعلها بعيدة عن التماس بالحياة العامة للأقوام"[2].

أما عمر الساريسي فيعدها قصة طويلة، ويتضح ذلك في قوله: "هي قصة طويلة دونت، وأصبحت من التراث الذي جمد على الحال التي دوَن عليها"[3].

ونختم بفاروق خورشيد الذي يتحدث عن محاولة روائية تعكسها سيرة سيف بن ذي يزن، إذ يقول: "سيرة سيف بن ذي يزن محاولة روائية، تعكس موقف الحبشة من الحرب الصليبية، ومشاركتها مسيحي أوروبا في الهجوم على الدولة الإسلامية"[4].

وتبعا لذلك سيبقى تحديد مفهوم الماهية مبهما وعائما، بل سيمتد الخلط والاضطراب إلى مستوى آخر، يتعلق بالاختصاص الذي تدرس فيه، هل هو أدب الخواص، أي الأدب الرسمي الذي تعنى به الدراسة الأدبية، أم أدب العوام أي الأدب الشعبي الذي يدرسه الفولكلور، فهناك من يصنفها ضمن الحكاية الشعبية، وهناك من يدرجها في إطار القصة العربية.

ويرجع ذلك الخلط والاضطراب –حسب يقطين– إلى المنهجية المتبعة في دراسة السيرة الشعبية، والتي تتبنى أساسا على مبدأ الملاءمة الاجتماعية، الذي ينطوي على غايات ومقاصد إيديولوجية بعيدا عن الأسس العلمية المضبوطة، ومن ثم فإن أي مقاربة تنطلق من هذا المبدأ تحول دون بلوغ الغاية المنشودة المتمثلة في البحث عن خصوصية السيرة

---

[1]– عزة الغنام: الفن القصصي العربي القديم، الدار الفنية، القاهيرة، 1990، ص 275.

[2]– أحمد محمد الشحاذ: الملاحم والسير الشعبية العربية، مجلة التراث الشعبي ع2، 1986، ص 140.

[3]– عمر الساريسي: الحكاية الشعبية الفلسطينية، مجلة التراث الشعبي، ع 10، 1980، ص 190.

[4]– فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1964، ص 176– 177.

الشعبية وعن بنياتها الثابتة والمتحولة، بغية ضبط نوعيتها وطبيعتها وخصوصيتها، بعيدا عن السجال العقيم والطرح الإيديولوجي.

وعلى العموم يمكن إجمال الاختصاصات التي تناولت السيرة الشعبية في:

- الفولكلور ومثلته دراسات شوقي عبد الحكيم.
- الدراسات الأدبية ومثلتها أعمال فاروق خورشيد.
- بين/ بين، مثلتها باقي الدراسات، مثل أعمال نبيلة إبراهيم، عبد الحميد يونس وعبد الرحمن أيوب وغيرهم.

وهي اختصاصات متداخلة فيما بينها، بحيث يتعسر تحديد سمات كل اختصاص على حدة، نظرا للاشتراك اللفظي والإجرائي بينها، مما يجعلها تخفق في تحديد موضوعها وضبط حدوده بالدقة المنشودة، بسبب غياب البعد العلمي في الدراسة، والمتمثل أساسا في العدة النظرية والمنهجية المحددة.[1]

2- خلفيات تحول السيرة الشعبية العربية من اللانص إلى النص:

أخذت السيرة الشعبية تستقطب اهتمام الدارسين العرب منذ أواخر الأربعينيات، أي بعد الحرب العالمية الثانية، حيث ظهرت العديد من الدراسات التي تناولتها بالبحث والتحليل، وتنوعت بين المقالة والفولكلور والمجلة، لتمتد إلى الأعمال الجامعية، وهي في مجملها تسعى إلى إضفاء شرعية فكرية وأدبية عليها، بعد أن طالتها يد الإهمال عصورا طويلة، نظرا لاعتبارات عديدة (لغوية ودينية ومؤسساتية).

ونظرا لجملة التطورات والتغيرات التي لحقت بالمجتمع العربي إبان ما يسمى بعصر النهضة، فقد أدى ذلك إلى ظهور بنيات وتصورات جديدة على أصعدة عدة، من بينها تغيير زاوية النظر إلى التراث، باعتباره جزءا من الكيان العربي الذي كان يرزح تحت أغلال الاستعمار، ومحاولة إعادة قراءته في ضوء العلوم الجديدة التي انفتح عليها العرب، وحاولوا

---

[1] – ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 107.

الأخذ بأسبابها، فكان من نتائج هذا التحول، أن تم فتح آفاق جديدة للبحث والتفكير، بالانطلاق من النص العربي باعتباره بنية كلية متكاملة غير قابلة للتجزئة والتمفصل، أو التمييز بين الشعبي والرسمي، والهامشي والمركزي، والعالمي والعامي، والنص واللانص.

بهذا التصور جرى النظر إلى السيرة الشعبية العربية، باعتبارها نصا عربيا جديرا بالبحث والتحليل، وهي تعبر عن جوانب هامة من الذات العربية في صيرورتها وتحولاتها، وقد تضافرت عوامل متعددة واجتمعت أسباب كثيرة على مختلف المستويات والأصعدة، الاجتماعية والسياسية والثقافية بغية تحقيق هذا التحول.

وسيقوم سعيد يقطين برصد أهم هذه الأسباب، التي بوأت السيرة الشعبية موقعا متميزا في الإبداع الفني العربي، بعد أن نقلتها من وضع "اللانص" المهمش غير المعترف به، إلى "نص" جدير بأن يكون موضوعا للبحث، ويجملها في البعد القومي التحرري و بروز مقولة الشعب العربي والبعد القومي والبطولي.

1.2. البعد القومي التحرري:

لقد أدى ظهور حركات التحرر العربية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، إلى بروز النزعة القومية في الفكر العربي، الذي اتجه إلى البحث في مقومات الذات العربية وتاريخها الحضاري، بهدف الخروج من الانتكاسة النفسية التي خلفها الاحتلال، وذلك بالسعي إلى تشكيل مناعة وحصانة فكرية ضد المعطى الغربي بصفة عامة، وردا على أعمال بعض المستشرقين على وجه التحديد، لاسيما تلك التي حاولت الانتقاص من قيمة العربي ومنجزاته قديما وحديثا، وعلى أصعدة عدة، بما فيها الإبداع الفني.

أمام هذه الوضعية الفكرية المضطربة، وجد المثقف العربي ضالته في هذا الشكل السردي الجامع "السيرة الشعبية" –الذي يعتبره يقطين بحق ملتقى كثير من النصوص– للتصدي والذود عن الذات العربية باستحضاره الأمجاد العريقة، التي تجسدت في أبطال هذه السير وفرسانها كعنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي وغيرهم، وفي هذا

الصدد يقول صاحب موسوعة السرد العربي: "ولا يمكن حصر أسباب ظهور هذا الشكل السردي إلا على سبيل تأويل متونها الضخمة، كونها تستدعي أشهر فرسان العرب، ليكونوا أبطالا لعصور غير عصورهم، وهو ما جعل الباحثين يعللون ظهورها، بأنه نوع من استحضار الماضي المجيد، لمواجهة عصر انحسر فيه الدور العربي الإسلامي"[1].

وسيقوم يقطين بتتبع أهم الجهود العربية التي احتفت بدراسة السيرة الشعبية، في محاولة منها لرد الاعتبار، من خلال كشف اللثام عن قيمة هذا التراث السردي الهام.

ويبتدئ بالتساؤل الذي طرحه "موسى سليمان" في دراسته، التي تناولت وجود الملاحم في التراث العربي، ليخلص إلى أن العرب عرفوا القصة لكن لم يولوها أهمية كبرى في الأدب، مرورا بـ"حسنين علي" الذي يرى يقطين أنه كان أذكى في معالجته لنفس القضية، حيث اعتبر القصة من الأنواع الأدبية التي وجدت في كل الآداب العالمية، مؤكدا أن القصص الإسلامي في الأدب العربي يعد من اهتمامات العامة دون الخاصة، حيث أنه يقدم الأحداث بشكل مغاير عما وجد في الآثار الأدبية الأخرى، وهو تصور يعارض ما تذهب إليه المؤسسة الحاكمة. وصولا إلى الدراسة التي قدمها عبد الحميد يونس عن البطولة في الأدب الشعبي، التي خصصها لمناقشة الطرح الذي قدمه الفيلسوف الفرنسي "أرنست رينان" (Ernest Renan) عن افتقار الشعب العربي إلى التجسيم الملحمي والدرامي، حيث يفند الباحث هذا الطرح ويبين بأن الأمة العربية كغيرها من الأمم مرت بالطور الأسطوري والطور الملحمي.

وفي نفس المجرى الذي خطه عبد الحميد يونس، يواصل فاروق خورشيد في دراسته "أضواء على السيرة الشعبية"، رده على اتهامات المستشرقين للتراث والشعب العربيين، حيث ينعتون هذا الأخير بالعقلية التجريدية العاجزة عن التحليل والتركيب وصياغة الكليات، وكذا الانتقاص من الدور العربي في نقل الفكر اليوناني.

---

[1]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 195.

أمام هذه الآراء، كانت السيرة الشعبية تمثل بامتياز الرد الأقوى على هذه الاتهامات، بتقديمها الحجج الدامغة التي تدرأ تلك النظرة المجحفة التي يحاول بعض المستشرقين تقديمها عن العرب وحضارتهم، من خلال تجسيدها للإبداع العربي الزاخر بالخيال والقيم العليا والمثل السامية، التي تقدم العربي في أبهى صورة.[1]

2.2. بروز مقولة الشعب العربي:

لقد كان للتحولات العامة التي عرفتها البلاد العربية مع مطلع القرن العشرين، أثر بارز في ظهور ما يعرف بمقولة "الشعب العربي"، التي سارت جنبا إلى جنب بجوار مقولة أخرى هي "التراث العربي"، وقد ارتبط ظهور المقولتين بما اصطلح عليه بـ"عصر النهضة"، وتتميزان بتعدد دلالتيهما حسب تعدد السياقات والرؤى والتخصصات، وكذا التطورات التاريخية والفكرية، شأنهما في ذلك شأن كل المفاهيم الجامعة التي ترفض الانحصار في مجال معين، أو الاحتكار من طرف اختصاص ما.

ولقد ارتبط استعمالهما –بادئ الأمر– بشكل وثيق بالفكر والممارسة السياسيين، مما أدى إلى انحسار الأبعاد الثقافية والحضارية الأخرى التي يزخر بها المفهومان، إلى أن تعالت أصوات داعية إلى تجاوز هذا البعد السياسي: "آن الأوان للنظر إليهما من المنظور الثقافي والحضاري، لأنه المنظور الذي يتيح لنا التعامل معهما وفق إستراتيجية أبعد ورؤية أوسع من تلك التي مورست ردحا طويلا من الزمان"[2]، ومع التحولات السياسية والاجتماعية المصاحبة تغيرت النظرة إلى هذين المفهومين عما كانت عليه سابقا، فلم يعد ينظر إلى الشعب نظرة ازدراء وتهميش، بل أصبحت له قيمته ومكانته التي يستحقها في المنظومتين الفكرية والسياسية، وقد صاحب هذا التحول في النظرة إلى الشعب، تحول آخر على صعيد الأدب الشعبي أو أدب العوام، بحيث أصبح هناك من يدافع عنه ويدعو إلى دراسته والبحث

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص87.

[2]– سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص22.

فيه، وفي هذا السياق تحولت الأنظار إلى السيرة الشعبية، حيث انتقدت مختلف الآراء التي قامت بازدرائها أو التقليل من قيمتها، من قبيل مواقف بعض القدماء وآراء بعض المستشرقين.

ويشير يقطين إلى المجهود الخصب الذي قدمه عبد الحميد يونس في هذا المجال، والذي امتاز بالدقة في رصد التحولات وفهم روح العصر، حيث يقول : "إن عبد الحميد يونس كان دقيقا في رصده للتحولات وفهم روح العصر، من خلال تأكيده أن الديموقراطية الأدبية وليدة العصر الحديث الذي تعددت فيه الوسائط باستعمال الصورة والصوت"[1]، في إشارة إلى وسائل الاتصال المختلفة، مثل التلفاز والمذياع والسينما وغيرها، التي لم تبق الفن حكرا على فئة دون أخرى، بل إنه يرى أن "الأدب الشعبي، أو بعبارة أخرى أدب العاديين أدل على بيئته من أدب الخواص وأشباه الخواص"[2].

وما يلاحظ من خلال هذا التصريح إضافة إلى تجاوز النظرة التهميشية، تغير الرؤية التقييمية لهذا النوع من الأدب، الذي أصبح يعد أكثر صدقا في التعبير عن آمال وآلام الشعوب التي أنتجته، نظرا لخلوه من الزخرف اللفظي والتعقيد المعنوي والنفاق الاجتماعي، وهو بذلك يدحض النظرة التقليدية القديمة التي اتهمت السيرة بالكذب والنفاق، كما يشير عبد الحميد يونس إلى الخطأين الشائعين اللذين وقع فيهما المثقفون العرب إزاء أدب الشعب، وهما كون هذا الأخير يسعى إلى تغليب اللهجات العامية على اللغة الفصحى، والثاني اعتباره أدبا جماعيا لا غير.

ويرد عبد الحميد يونس على هاتين الشبهتين، موضحا بداية أن الأمر لا يتعلق بتغليب اللهجات وإنما الاهتمام بهذا النوع من الأدب كباقي الآداب، وثانيا أنه ينطوي على أدب الأفراد كما يندرج فيه أدب الجماعات، ثم يخلص إلى أن التطور الحاصل على مختلف

---

[1]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 90.

[2]– عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، 1968، ص 9.

المستويات، بما فيها الطباعة والصحافة أدى إلى خلق ذوق عام يشترك فيه العوام والخواص[1].

وغير بعيد عن هذا الطرح، نجد خورشيد يدعو إلى إعادة قراءة التراث العربي وتقييمه بطريقة جديدة، تضع في الاعتبار الدور الأساس الذي لعبته السير الشعبية في التأسيس للقصة العربية، لاسيما أنها تمثل "الصورة الحقيقية التي عبر بها الشعب العربي عن نفسه، ولن نستطيع أن نفهم حقيقة الشعب العربي ومكوناته دون فهمنا لأهمية هذه السير واحترامنا لقيمتها الأدبية"[2]، وهكذا تغدو السيرة الشعبية أصدق تعبيرا عن ضمير الشعب العربي، وأكثر تجسيدا للحقيقة، على خلاف ما كانت تقدمه كتابات الخواص، والتي لم تكن تخلو من تنميق لفظي أو تعقيد معنوي.

ويسعى قاسم عبده في دراسته "بين الأدب والتاريخ"[3]، إلى تجسيد نفس التصور، حيث يخلص من خلال قراءته لسيرة الظاهر بيبرس إلى أن "الفن الذي ينتجه الشعب في حقبة تاريخية بعينها مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية، لاسيما في مجال التاريخ الاجتماعي"[4].

وهكذا يتضح أن جل الدراسات التي اهتمت بالسيرة الشعبية، ركزت على قيمة البعد الشعبي المجسد فيها بصور وأشكال مختلفة، وإبراز دوره في الحياة الفكرية والاجتماعية للشعوب.

وستركز نبيلة إبراهيم على الأبعاد ذاتها، لاسيما في كتاباتها عن سيرة الأميرة ذات الهمة، التي دعت من خلالها إلى إنجاز دراسة متكاملة للسيرة الشعبية، من شأنها أن تساعد على اكتشاف روح الحياة العربية الإسلامية، وكذا التصدي للفكر الغربي الذي يحتقر هذا النوع من الإبداع، وينتقص من عطاءات العربي قديما وحديثا.

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 90.

[2]– فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، ص 9.

[3]– قاسم عبده قاسم: بين الأدب والتاريخ، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة باريس، 1986.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 152.

ولن تتحقق هذه الغاية إلا بالعودة إلى التراث، والالتفاف إلى ما كان مغيبا ومهمشا، على اعتبار أنه أصدق تعبيرا عن حقيقة الشعوب، وفي هذا الصدد يقول يقطين: "إن الاهتمام بالسرد العربي القديم والبحث فيه من منظور جديد وبتفاعل جديد، من مستلزمات الوعي الجديد بالتراث الأدبي والفكري بوجه عام، لأنه الأكثر تمثيلا لذاكرتنا وهويتنا ومخيلتنا لارتباطه ارتباطا وثيقا باليومي المعيش، والممتد إلى الآن، وبالتاريخي الموغل في الزمنين الثقافي والواقعي"[1].

إن هذا التحول في النظرة إلى الإبداع الشعبي المسكوت عنه والمغيب في الذاكرة والمخيلة، كفيل بتجديد الوعي في فهم جديد للذات العربية، في علاقاتها التفاعلية بأبعادها المختلفة المعقدة والمتداخلة مع التراث والواقع الذاتي والعصر الحديث.

3.2. البعد القومي والبطولي :

إذا كان يقطين يربط البعدين السابقين بالمستوى الخارجي للسيرة، والمتمثل في الدفاع عن الإبداع الشعبي بصفة عامة، وإحلاله منزلته التي يستحقها، وكذا التصدي للفكر الاستشراقي الذي يتهم الحضارة العربية وينتقص من عطاءاتها، فإنه يجعل البعد الثالث (القومي والبطولي) متصلا بالمستوى الداخلي للسيرة الشعبية، ومرد ذلك –حسب يقطين– إلى أن السيرة الشعبية إضافة إلى اعتمادها موضوع رئيسا للسجال والنقاش، فإنها أيضا تجسد من خلال طبيعتها ووظيفتها أبعادا فكرية وأيديولوجية ارتبطت أساسا بمرحلة الصراع ضد هيمنة الفكر الإمبريالي، فهي تعبر في متونها الضخمة عن مختلف القيم القومية والبطولية التي يحتاجها العربي في نضاله من أجل التحرر والتقدم، وهو ما يجعلها مصدر استلهام للعديد من المبدعين الذين تفاعلوا معها نصيا، كما فعل خورشيد مع سيرة سيف بن ذي يزن[2].

---

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص149.

[2]– فاروق خورشيد: سيرة سيف بن ذي يزن، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط2، 1967.

كما يرى يقطين أن أحسن من عبر عن هذا البعد القومي والبطولي الذي تمثله السيرة الشعبية، هو عبد الحميد يونس في دراساته التي كرسها للبحث في الأدب الشعبي بصورة عامة والسيرة الشعبية على وجه الخصوص، حيث نجده في إطار حديثه عن الملحمة والقومية العربية، يميز بين عصرين: "الذهبي" الذي يعكس حالة الرقي الاقتصادي والاجتماعي، و"البطولي" الذي يمثل الفضائل القومية الخالصة، وفيه ازدهرت الملاحم نتيجة اللقاء الكبير الذي حصل بين الشرق والغرب إبان حقبة الحروب الصليبية[1]. فقد كانت الملحمة الشعبية هي التي تعكس مظاهر البطولة التي قدمها الشعب العربي "لذلك كان من الضروري أن نحتفل بالبطولة في الأدب الشعبي، أو بتعبير آخر أن نحتفل بالملحمة الشعبية فنبعثها، ثم نعدل فيها تعديلا يصفيها من العصبيات الصغيرة، ويؤكد الغاية القومية منها، ويجعل أساس التعبير في الدراما والقصة والشعر يقوم على الملحمة البطولية القومية. وهي تصلح في الوقت نفسه، بعد التصفية لأن تفيد الموسيقى وسائر الفنون، كما تصلح في تربية الناشئين"[2]، وهكذا تتحول السيرة الشعبية إلى النموذج النصي الذي تتوالد عنه نصوص عديدة في مختلف الفنون، وتغدو أيضا ملهما في تربية الأجيال، بفضل تمثيلها للوجدان القومي العربي أحسن تمثيل.

ويظهر هذا البعد القومي البطولي أيضا عند شوقي عبد الحكيم، في تقديمه لكتاب "السير والملاحم الشعبية العربية"، حيث يجعل حديثه متمحورا حول الدور الفعال الذي لعبته السير والملاحم العربية، في مواجهة الأخطار المتربصة بالأمة العربية منذ آلاف السنين.

وغير بعيد عن شوقي، نجد محمد النجار يؤكد نفس الفكرة، من خلال دراسته لسيرة "حمزة البهلوان"، التي يسميها بملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 93.

[2]– عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص 148.

العربي[1]، حيث يسعى إلى تأكيد البعد القومي والبطولي من خلال المقارنة التي يجريها بين سيرة عنترة بن شداد وسيرة حمزة البهلوان، مبرزا أن الأولى تسعى إلى تحرير الفرد طبقيا واجتماعيا ومن خلاله الجماعة ككل، أما الثانية فتسعى إلى إبراز طابع الصراع بين العرب والفرس، وكلتا السيرتين تعملان على تجسيد البعد المذكور آنفا.

ويدعو خورشيد إلى قراءة السيرة الشعبية واستلهامها، باعتبارها النموذج الأنسب الذي يمثل صراع العربي ضد الآخر، يقول: "تمثل السيرة الشعبية في التراث الأدبي العربي الحل الملائم، الذي لجأ إليه الفنان المسلم في مواجهة قضية الموقف الدرامي التراجيدي الذي واجهه الإنسان أمام القوى المتحكمة في قدره"[2]، وهو تعبير صريح عن البعد القومي والبطولي الذي تجسده هذه السير الشعبية، التي ظلت ردحا من الزمن رهن التهميش والإقصاء، في حين تشير بعض الدراسات إلى أحقية هذه السير في اكتساب الشرعية الأدبية، وأولويتها في الاهتمام ، نظرا للاعتبارات المذكورة سابقا .

وبتضافر هذه الأسباب الثلاثة الكبرى التي أدت إلى تجديد النظرة إلى الأدب، أخذت السيرة الشعبية مكانتها التي تستحقها في الإبداع العربي، بتحولها من وضع "اللانص" إلى "النص" الجدير بالدرس والبحث والتحليل.

3-السيرة الشعبية العربية و الاستشراق:

لقد احتلت الدراسات الاسشراقية حيزا هاما في مجال الدرس العربي التراثي، بحيث لا تكاد تخلو دراسة علمية من الإشارة إليها. وقد قامت بدور بارز في تشكيل الموقف الغربي من الثقافة العربية الإسلامية، من خلال نقلها لمختلف المنجزات العربية، وكذا البنيات الذهنية للشعب العربي. ويعرف بعضهم الاستشراق بأنه: "ذلك التيار الفكري الذي تمثل في الدراسات المختلفة عن الشرق الإسلامي، والتي شملت حضارته وأديانه وآدابه ولغاته وثقافته،

---

[1]- محمد رجب النجار: قراءة في سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي العربي، مجلة التراث الشعبي، ع 5-6، 1983، ص 1448.

[2]- فاروق خورشيد: السير الشعبية العربية، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص 14.

ولقد أسهم هذا التيار في صياغة التصورات الغربية عن العالم الإسلامي، معبرا عن الخلفية الفكرية للصراع بينهما"[1].

ويتضح من خلال التعريف، أن مفهوم الاستشراق هو وليد الثقافة الغربية التي أنتجته، وهناك من يرجع أصول نشأته إلى الحروب الصليبية التي أفرزت بنية عدائية ضد المجتمع العربي الإسلامي، نظرا لافتقادها إلى الموضوعية والأمانة العلمية، وجدير بالذكر أن هذه الدراسات امتدت إلى أجيال لاحقة من المستشرقين.[2]

وبالعودة إلى السيرة الشعبية نجد من المفارقات الغريبة حقا، أن الغرب سبق العرب في الاهتمام بتراثهم الشعبي والبحث فيما اعتبروه لا نص، وتحويله إلى نص ذو قيمة عالية، وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد هو الخلفيات المعرفية التي انطلقت منها هذه الدراسات الغربية، والغايات الخفية التي تنشدها من وراء هذا الاهتمام، والتي يجملها سعيد يقطين في:

– التعرف على التراث العربي من خلال إحدى حلقاته، التي تمثلها الثقافة الشعبية.

– التعرف على صورة الإنسان العربي، كما تقدمها نصوص تلك الثقافة.

– التعرف على المنظور الذي كان ينظر العربي من خلاله إلى الغرب، لاسيما إذا علمنا أن جل هذه النصوص ألف إبان الحروب الصليبية[3].

على العموم، وبصرف النظر عن المقاصد الحقيقية للمستشرقين، فإننا نسجل فائدة يمكن جنيها من تلك الدراسات، والمتمثلة في لفت الانتباه لجوانب تاريخية زخرت بها متون تلك السير، التي ظلت ردحا من الزمن ملغاة من دائرة الاهتمامات الأدبية العربية، هذه الأخيرة التي تمركزت حول التقليد العربي الكلاسيكي.

---

[1]– عبد الله محمد الأمين النعيمي: الاستشراق في السيرة النبوية – دراسة تاريخية لآراء (وات، بروكلمان، فلهاوزن) مقارنة بالرؤية الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1997، ط1، ص 16.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

[3]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 120.

وتمثل أبحاث الفرنسي "كالان"(Calan.m) في أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر حول ألف ليلة وليلة، بداية الاهتمام بالموروث العربي، حيث ترجمت الليالي إلى العديد من اللغات.

كما حظيت سيرة عنترة بمكانة خاصة في الدرس الغربي، بعد أن أعاد نشرها النمساوي "فون هامر"(Fon Hamer) بالنرويجية والدانماركية، وفي فرنسا نشر"لامارتين" (Lamartine) كتابه الموسوم بـ"أفكار عنترة"، كما عد "رومانس"(Romance) هذا الأخير من أعظم الشخصيات في العالم، وتوالت الدراسات والأبحاث الغربية حول هذه الشخصية العربية[1]، وتشير بعض الدراسات إلى أن هذه السيرة لم تجئ "نسيجا عربيا صرفا، بل دخلت فيها عناصر عالمية، خاصة من ملاحم اليونان كالإلياذة والأوذيسة، وعلى الأخص الأوذيسة"[2]، وقد منحت هذه العناصر شخصية عنترة البعد الأسطوري، هذا الأخير الذي استهوى الدارسين الغربيين فانكبوا على دراسته.

ولم تكن سيرة سيف بن ذي يزن بمنأى عن هذا الاهتمام، سواء على صعيد الترجمة أو الدراسة، حيث اهتم بها الأدب الروسي اهتماما بالغا، منتقدا الفكر العربي الذي اعتبرها زادا للرعاع وليست عملا أدبيا جديرا بالدراسة.

ويشير يقطين إلى اختلاف وجهات النظر الغربية في تناول السير الشعبية، فكما عدها بعضهم إبداعا متميزا لا نظير له، عدها البعض الآخر نماذج باهتة لروايات الفروسية إبان القرون الوسطى[3]. وتبعا لهذا التباين اتخذ الباحثون العرب مواقفهم من بعض الدراسات الاستشراقية، لاسيما تلك التي تزدري الإبداع العربي و تنتقص من قيمته.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 74.

[2]– علي شلق: مراحل تطور النثر العربي، في نماذجه، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1991، ص25.

[3]– ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 116.

لكن على العموم، يبقى الدور الاستشراقي واضحا في توجيه الأنظار إلى الاهتمام بهذه السير الشعبية نقلا وبحثا وتحليلا، ولفت انتباه الباحثين العرب إليها، من خلال إبراز قيمتها الفنية العالية.

وسيتوقف يقطين عند دراسات المستشرقين كانار(M.Canard) وفيلشتينسكي (velschinski)، حيث تناول الأول سيرة ذي الهمة، والثاني سيرة سيف بن ذي يزن، محاولا إبراز كيفية اشتغالهما على هاتين السيرتين.

1.3. كانار وذو الهمة[1]:

لقد قدم ماريوس كانار عدة أعمال حول سيرة الأميرة ذات الهمة، وتشير الدراسات إلى أنه قسمها إلى سيرتين اثنتين، الأولى شامية بدوية، تدور أحداثها الرئيسية حول مغامرات الأمير "الصحصاح" وبعثته مع "مسلمة بن عبد الملك" إلى القسطنطينية، والثانية تنتمي إلى العصر العباسي وتتعلق بالأميرة "ذات الهمة" وولدها "عبد الوهاب".

ويرتكز كانار في تحقيقه لهذه السيرة على الكتابات العربية، التاريخية والأدبية العامة، على غرار كتابات ابن عساكر وابن قتيبة وأبي الفرج الأصفهاني، وانطلاقا منها يحاول تفسير ظاهرة التحويل الملحمي لشخصيات السيرة، فيبين أن الدور الأساس سند في السيرة الأولى إلى شخصية "البطال"، على اعتبار أنه عاش في الحقبة الأولى، أما في السيرة الثانية فيعزى الدور الأساس لقبيلة بني سليم، لكن يحدث التحويل الملحمي الذي يمنح بني كلاب المكانة الأولى بدل بني سليم، وهذا الذي سيعنى الدارس بشرحه وتحليله.

وعلى شاكلة ما قام به كانار، يسعى مختلف المشتغلين الغربيين بالسير الشعبية إلى تفسير أحداثها والتنقيب في هويات شخصياتها، مستندين إلى المرجعية التاريخية بشكل أساسي.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 118 .

2.3. فيلشتينسكي وسيف بن ذي يزن[1]:

يبدأ الباحث دراسته بتوضيح علاقة السيرة الشعبية بغيرها من النصوص الأخرى، مبرزا الطابع الشعبي الذي يميزها، كما يشير إلى ندرة المطبوع من هذه السير مقارنة بالمخطوط، ويرجع ذلك إلى حرص علماء العرب على نقاوة اللغة الفصحى مما جعلهم يستهينيون بهذه النتاجات، وقد تسرب هذا الموقف السلبي إلى الفكر الأوروبي فلم تلتفت إليها الدراسات الاستشراقية حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

وينطلق في قراءته لسيرة سيف بن ذي يزن ، من محاولته ضبط الفترة الزمنية التي ألفت فيها، والتي يستنتجها من أحداث السيرة، إضافة إلى بعض الإشارات الدالة على ذلك، من قبيل حضور المصطلحات التركية وتقسيم الغنائم وفق المنظور الإسلامي وغيرها، وبنفس الطريق يستنتج مكانها(مصر)، بعد ذلك يقوم بتحليلها داخليا ومقارنتها بسير أخرى، ليخلص إلى نتيجة مفادها أن سيرة سيف بن ذي يزن أثر أدبي ذو قيمة كبيرة، لكونه يتمتع بمقومات فنية عالية.

انطلاقا من غايات ومقاصد الدراسات الاستشراقية المذكورة سابقا، يحاول الفكر الغربي قراءة السيرة الشعبية قراءة تاريخية وفنية، تسعى إلى الإحاطة بمختلف الجوانب والزوايا، بغية تشكيل فكرة متكاملة عنها، ومن ورائها الفكر العربي الذي أبدعها.

كما يتضح جليا، أن الدراسات العربية كانت في موقع المدافع المتصدي، الذي يحاول إفحام الآخر وإقناعه، وهي سجالية بالدرجة الأولى، يوجهها مبدأ الملاءمة الاجتماعية –على حد تعبير يقطين–ويحدد رؤيتها، مما يجعلها تفتقر إلى تحليل علمي لنصوص هذه السير الشعبية.

ولتجاوز هذه الصورة، لابد من التفاعل الإيجابي النقدي مع فكر الآخر من جهة، وتطوير معرفتنا بالنص العربي في مختلف صيروراته وتجلياته من جهة أخرى، من خلال

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 119.

تناوله "ببعديه العالم المدون والمالك لسلطة المعرفة، والشعبي الشفوي أو المكتوب الباحث عن هذه السلطة"[1]، مع السعي إلى إنتاج معرفة تتجاوز ما قدمه هذا الآخر.

المبحث الثاني: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية العربية.

ينطلق سعيد يقطين في هذه الدراسة من مفهوم مركزي هو"الحكائية"، التي يعرفها بأنها "مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد"[2]، ويكون بذلك الأفق المنهجي الذي سيشتغل عليه هو "سرديات القصة" أو "سرديات المادة الحكائية"، كما تتجلى من خلال بنياتها وعلاقاتها ووظائفها.

وهو في عمله هذا يسعى إلى استثمار مختلف الانجازات السردية التي اهتمت بالقصة تخصيصا و بالسرد في كليته، كما يشير في هذا الصدد إلى أن أغلب السرديين قد أهملوا البحث في هذا المستوى (المادة الحكائية)، حيث انصب اهتمامهم على مفهوم الخطاب تاركين البحث في المادة الحكائية للسيميوطيقيين، الذين ركزوا في دراساتهم لها على الدلالة أو المعنى، فكانت أبحاثهم ناقصة لافتقارها الكشف عن جمالية النصوص[3].

من هذا المنطلق، سيركز يقطين في دراسته على ما أغفلته الدراسات السردية الأخرى، في محاولة لتجاوز التقليد والتكرار. كما يعد فهم الأبعاد التطبيقية التي تضمنتها هذه الدراسة، مرتهنا بفهم ما قدمه في "الكلام والخبر" لاسيما ما تعلق بمفاهيم أساسية من قبيل: السرد والكلام والنص، حيث حاول ضبط الجنس الأدبي الذي تنطوي تحته السيرة الشعبية، بغية تحديد موقعها داخل الكلام العربي.

وتأتي أهمية هذه المقاربة من كونها تسعى إلى اقتراح تصور نظري لدراسة السيرة الشعبية، يراعي الخصوصية النصية والحكائية التي تتمتع بها هذه السيرة، دون الاتكاء على

---

[1]– عبد الحميد عقار: تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب، بحثا عن الاتساق النظري والإنتاجية المعرفية، سلسلة ندوات ومناظرات، عنوان: تحولات النقد الأدبي المعاصر بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص 17.

[2]– ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص 7.

[3]– ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأحكام الجاهزة أو الإسقاطات المباشرة، لذا سيعتمد في تحليله على أربعة مكونات أساسية، تعد من صميم الممارسة النقدية البنيوية، وهي: الأفعال(الوظائف)، والشخصيات (الفواعل– العوامل)، وكلا من البنيات الزمانية والفضائية، ومن خلال هذه المكونات يتحقق مفهوم الحكائية، هذه الأخيرة التي سينظر إليها على أنها كلية ثابتة، تضم شبكة من المقولات الفرعية، وقد خصص يقطين لكل مكون فصلا خاصا، سعى من خلاله إلى تتبع مختلف بنياته ووظائفه وطريقة اشتغالها، ليتوصل بعد ذلك إلى كشف اللثام عن العلاقات التي أقامتها هذه البنيات مع السياق الثقافي والتاريخي الذي أنتجها.

1- بنية الأفعال – الوظائف:

تعد بنية الإطناب أبرز ما يميز المستوى المتعلق بالأفعال (الوظائف)، ويرجع السبب إلى ضخامة متون السير الشعبية، وهو الرأي الذي يشترك فيه أغلب الدارسين لهذه السير، لذا يرى يقطين ضرورة وضع أسس نظرية وعملية لضبطها.

ولتحقيق هذه الغاية ينطلق من فرضيتين، الأولى اعتبار السيرة الشعبية جملة حكائية كبرى، لكونها نصا موحدا ينتمي إلى السرد ويختلف عن باقي الأنواع السردية الأخرى، أما الفرضية الثانية فتتعلق بقابلية هذه الجملة إلى الاختزال في جمل صغرى تتعدد بتعدد السير، وفي تكاملها مجتمعة تشكل الجملة الكبرى.[1]

ولممارسة التحليل على مستوى النص، يقترح يقطين مبدأين يرتكز عليهما في دراسته هما: التراكم والاختزال، حيث يسعى انطلاقا من المبدأ الأول إلى تجسيد الاختلاف النوعي داخل الجنس الواحد، ويحاول بواسطة المبدأ الثاني أن يمسك بالبنية الكلية التي تحكم السيرة الشعبية، ويرى أن المبدأين يدعمان بعضهما ويتكاملان، وبواسطتهما سيتمكن من تسجيل بنية الإطناب وتحديد أهم سماتها ومقوماتها.

[1]– ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص 28.

يقود التحليل سعيد يقطين إلى اعتبار التراكم الحكائي في السيرة مؤسسا ومنتظما، بحيث أن كل وحدة حكائية مهما صغرت، فإنها تشكل لبنة أساسية في بناء النص، وأن إهمالها من شأنه أن يحدث خللا في بنية النص، ومن جهة أخرى يخلص إلى قابلية تلك المادة المتراكمة إلى الاختزال في صورة محددة ومصغرة، بحيث تظل في الوقت نفسه تعبر عن الصورة الكبرى.[1]

وستأخذ هذه الصورة الكبرى هيئة الجملة الاسمية التي تتشكل من مبتدأ وخبر، من منطلق أن المبتدأ هو ما يجري الإخبار عنه بواسطة الخبر، الذي يتركز على الحدث، وتبعا لذلك سيجد يقطين نفسه أمام كم هائل من الأحداث والأخبار، ولضبطها سيلجأ إلى الاستعانة بمفهوم الوظيفة، كما يحدده بارت، فقد تشكل أي إشارة أو جزئية على مستوى الحكي وظيفة أو وحدة سردية، ويعرفها يقطين الوظيفة بما يلي: "الفعل القابل لأن تتولد عنه أفعال متعددة، وتساهم مجتمعة في تطور الحكي، وتتولد من خلال الصيرورة مجموعة أخرى من الأفعال، تظل مشدودة إلى الفعل الأول بروابط متينة"[2]، ويقسم هذه الوظيفة إلى قسمين:

أ- وظيفة مركزية: تتجلى بواسطة فعل مركزي يشكل بؤرة الحكي، وهي التي تتولى مهمة تنظيم الوظائف الأساسية.

ب- وظائف أساسية: وهي التي تتولد من الفعل المركزي، بحيث تتضافر مجتمعة لتجسيد الوظيفة المركزية.[3]

يتضح مما سبق، أن يقطين يستلهم النموذج البروبي في شكله الموسع والمطور من قبل باحثين غربيين أمثال رولان بارت، وهو بدوره يحاول تطويره وتطويعه ليتماشى وفق ما

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 29،30.

[2]- المرجع نفسه، ص 35.

[3]- ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص 259.

يتناسب وخصوصية السيرة الشعبية العربية، ذلك ما يتضح من خلال سعيه إلى توليد مصطلحات ومفاهيم جديدة، من قبيل بنية الإطناب ودعوى النص والأوان والنفاذ والقرار.

تسمى الوظيفة المركزية "دعوى النص"، ذلك أن أي نص باختلاف جنسه ونوعه يملك دعوى يدعيها ورسالة يسعى إلى إيصالها وتبليغها إلى ذهن المتلقي، بحيث يجسدها ويجليها في صور مختلفة (شخصيات، أفعال، زمان، مكان)، وعلى المتلقي أن يصدق أو يكذب، بحسب ما تمليه ظروف السياق الاجتماعي والثقافي. أما الوظائف الأساسية فهي تعمل على تجسيد الدعوى وتحقيقها، وهي تتمثل في ثلاثة عناصر هي: الأوان والقرار والنفاذ.

يقصد بالأوان بداية تشكل العمل الحكائي، والقرار هو تطوير عناصر الحكي بهدف الانتقال من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية، حيث الشروع في العمل والخروج لتحقيق الدعوى، أما النفاذ فيقصد به تحقق دعوى النص، وبه ينتهي العمل الحكائي[1]. يقول يقطين: "إن كل سيرة شعبية تقوم على أساس دعوى معينة، وحينما يحين أوان تحقيقها يبدأ الحكي، ومن الأوان إلى النفاذ نكون أمام الوظائف الأساسية التي تخبرنا عن كيفية تحقق تلك الوظيفة المركزية، وعلينا في مستوى أول أن نحدد هذه الوظيفة المركزية لأنها مدار كل العمل الحكائي، ثم نحدد في مستوى ثان مختلف الوظائف الأساسية"[2]، يتم تحديد الوظيفة المركزية على المستوى الأفقي، وغالبا ما تركز على شخصية محددة في السيرة الشعبية، تعد هي أساس الحكي، وتحمل السيرة اسمها، أما على المستوى العمودي، فسيدرس تمفصل الوظائف الأساسية إلى بنيات صغرى تدعى الوظائف البنيوية، موضحا كيفية اشتغال كل بنية مع دعوى النص، وبالارتكاز على مبدأ التراكم ينتقل إلى دراسة البنيات الصغرى التي تتمفصل بدورها إلى وظائف جزئية على غرار ما وجدناه في الوظيفة المركزية، وسيكتفي الباحث بالتمثيل بوظيفة الأوان، التي يعتبرها بنية متكاملة تتشكل من دعوى مؤطرة ووظائف

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 260.

[2]– سعيد يقطين: قال الراوي، ص 37.

جزئية هي نفسها التي ذكرت سابقا (الأوان، القرار، النفاذ)، حيث تعمل مجتمعة على أداء وظيفة الأوان، كما تمهد للوظيفتين المتبقيتين (القرار، النفاذ)، مع تسجيل ملاحظة أساسية في هذا الإطار، هو أن مختلف هذه الوظائف والبنيات تتكامل وتتعالق فيما بينها أفقيا وعموديا[1].

يخلص يقطين في نهاية تحليله لبنية الأفعال، إلى أن السير الشعبية تشترك في الكثير من الخصائص الحكائية التي تميزها عن باقي الأنواع السردية، وإن بنية الإطناب تسهم في تعدد وتنوع هذه البنيات، حيث تجعل السيرة أقرب ما تكون إلى موسوعة حكائية تتضمن أجناسا وأنواعا و أنماطا مختلفة.

2- بنية الشخصيات – الفواعل – العوامل .

يبرز يقطين في هذا المستوى دور الفواعل (العوامل–الشخصيات) في بناء العمل الحكائي، مشيرا إلى أن أغلب الدراسات في السير الشعبية ركزت على البعد التاريخي للشخصية، وهو أمر لاشك في جدواه، لكنه يبقى عملا ناقصا لكونه لا يتناول الشخصية من حيث أنها بنية من بنيات النص الداخلية، تكتسب خصوصياتها ومكوناتها انطلاقا من العلاقات التي تقيمها مع باقي الشخصيات في العمل الحكائي.

من هذا المنطلق، سيبني الباحث تحليله للشخصية على أربعة أسس هي[2]:

ا/ النظر إلى الشخصيات في السيرة كما هي مقدمة، من خلال مختلف تجلياتها وأبعادها المتحققة (الصفات، الأفعال، المقاصد).

ب/ ربط هذه الشخصيات بالوظائف المركزية والأساسية.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق ، ص 38 .

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 88.

ج/ اختزال الشخصيات المتعددة والمتراكمة بحسب علاقاتها بالأفعال التي تقوم بها، أو تقع عليها إلى مجموعات بهدف استجلاء بنيتها المشتركة والمختلفة.

د/ البحث في العلاقات التي تربط بينها في مجرى الحكي .

ويضبط يقطين بدقة الجانب الذي سيشتغل عليه في الشخصية، والمتمثل في الفعل الذي تقوم به أو الذي يقع عليها، مرجئا جوانب أخرى إلى أبحاث لاحقة. ويميز بين ثلاثة أبعاد في الشخصيات:

* الشخصيات من حيث صفاتها، وهي تتأطر ضمن فئات اجتماعية أو عوالم لها خصوصيتها.

* الفواعل: هي الشخصيات حين تضطلع بدور ما، أو تنجز فعلا أو حدثا كيفما كان نوعه.

* العوامل: هي الفواعل التي تنجز أفعالها وفق معايير محددة وقيم خاصة، وهي التي يدرجها ضمن المقاصد المرغوب في تحقيقها.[1]

ونظرا لكثرة الشخصيات في السيرة الشعبية بمختلف أصنافها وأشكالها إلى درجة يصعب إحصاؤها، فإن الباحث يمنح للسيرة اسم "إمبراطورية الشخصيات"، وسيحاول بداية تصنيفها حسب الأنواع إلى: شخصيات مرجعية، شخصيات تخيلية، وشخصيات عجائبية، ويعتبر كل نوع من هذه الأنواع بنية كبرى، وهذه الأخيرة تتمفصل إلى بنيتين: بسيطة ومركبة، ومرد هذا التمييز إلى الطبيعة الجنسية للشخصيات، فإذا كانت تنتمي إلى جنس صاف اعتبرت بسيطة، وإذا جمعت أكثر من جنس اعتبرت مركبة[2]. وينظر إلى العلاقات القائمة بين البنيات الشخصية الكبرى من زاويتين: الأولى أفقية، وتتحقق من خلال العلاقة بين البنيتين الكبريين: البسيطة والمركبة، والثانية عمودية، ويمكن أن تتجسد داخل كل بنية صغرى (الترابي، الناري، الطبيعي، الاصطناعي)، وتقوم العلاقة الأفقية على التآزر والمساندة، وهي على نوعين: علاقة التبعية، وتتجلى من خلال السلطة والملكية، وعلاقة

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي ، ص 92.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 104.

قرابة تبرز من خلال الدين والنسب. أما العلاقة العمودية فتتسم بطابع الصراع بنوعيه، الأصلي والطارئ.[1]

يعتبر يقطين التحليل السابق، بمثابة الإطار العام الذي يحدد بنية الشخصيات، من خلال تناولها في أبعادها المختلفة، بغرض محاصرتها وتحديد موقعها في المجرى الحكائي، ثم ينتقل في هذا المستوى إلى تناولها من حيث الوظائف التي تضطلع بها، ولإبراز ذلك ينتقل من البنيات الشخصية الكبرى إلى الشخصية المحورية، أي من الأعم إلى الأخص، محاولا ربط هذه الشخصية بالفعل المركزي، هذا الأخير الذي يحدده من خلال شبكات الأفعال المتولدة عنه، وبناء على هذا يكون الفعل المركزي مرتبطا بظهور الفاعل المركزي، وتبعا لذلك تظهر أفعال أساسية يقوم بتأديتها فواعل أساسيون.

ويخلص يقطين من خلال تحليله إلى تقسيم الفواعل بحسب الوظائف إلى: الفاعل المركزي، الفاعل الموازي الأول، الفاعل الموازي الثاني، والفواعل الأساسيون، بحيث يعتبر الثلاثة الأولى أهم ما يميز السيرة الشعبية، وانطلاقا منها سيعمل يقطين على تجسيد البنيات الفعلية من خلال تحديد البنية التي يمثلها كل فاعل من الفواعل الثلاثة، بناء على مقوماته الأساسية والمقاصد التي توجهه وتحدد مساره. وهو يرمي من وراء ذلك إلى الوقوف على مجموع البنيات الفاعلية التي تستوعبها السيرة ، والتي يرصدها في:

ا/ بنية الفاعل المحرك، ويمثلها الفاعل الموازي الثاني ب/ بنية الفاعل القادر، ويمثلها الفاعل المركزي ج/ بنية الفاعل العارف، ويمثلها الفاعل الموازي الأول.

ويمنح كل بنية اسما حسب الصورة التي يمثلها كل فاعل من هذه الفواعل الثلاث، وذلك بهدف إدخال مجموع الفواعل الذين يشتركون في البنيات التالية:

*بنية الفارس، ويحتل الفاعل المركزي الموقع الأساسي فيها.

* بنية العيار، ويمثلها الفاعل الموازي الأول.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 111.

*وبنية العالم، ويمثلها الفاعل الموازي الثاني.

بحيث: "تتفاعل هذه البنيات فيما بينها وتتصارع وتتبادل الأدوار والمواقع، وإذا كانت البنية الأخيرة هي التي تتولد عنها الأحداث والأفعال إجمالا، وذلك بتوجيه العناصر التي تتشكل منها البنية الأولى والثانية، كانت الأفعال تتحدد وتجري بين عناصر البنيتين الأولى والثانية"[1]، ومعنى ذلك أن البنيات الفاعلية لها قابلية التمفصل إلى بنيات عاملية بحسب مقاصد الأفعال التي يقومون بها.

ينتقل يقطين بعدها إلى البحث في هذه العوامل التي تتحدد بحسب المقاصد التي ترمي إلى تحقيقها، فالمقاصد هي التي تجعل الفاعل ينتسب إلى هذه البنية أو تلك، وهي ذات صلة بالوظيفة المركزية، وسيخلص من خلال التحليل إلى وجود بنيتين عامليتين، الأولى توافق الدعوى، وتضم ثلاثة عوامل: الصاحب والقرين والأتباع، والثانية تعارض الدعوى وترفضها، وتضم الخصم والقرين والأتباع.

وبالنسبة لسعيد يقطين، فإن الصاحب له صورة واحدة في كل السير، على اعتبار أنه يمثل القيم نفسها التي يمثلها كل صاحب في أي سيرة، والأمر نفسه بالنسبة للخصم الذي يحمل قيما وصفات ومقومات مناقضة لتلك التي نجدها عند الصاحب. إن هذا الأخير يمثل عالما من الشخصيات ينتمي إلى العروبة والإسلام، أما الخصم فيمثل عالما آخر من الشخصيات ينتمي إلى الجهة المضادة للعروبة والإسلام.

3- بنية الزمان :

ينظر يقطين إلى هذا العنصر الثالث من العناصر المكونة للحكائية، باعتباره متصلا بالبنيات الحكائية (زمان القصة) وإطارا لأفعال الفواعل وموضوعا للتجربة، مشيرا إلى محدودية الدراسات التي تناولت هذا النوع من الزمن في حد ذاته، على عكس زمان الخطاب الذي حظي باهتمام بالغ من قبل الدارسين، يقول يقطين: "إن أهم الانجازات التي تحققت

[1]– سعيد يقطين : قال الراوي، ص 138 .

على صعيد تحليل الزمان في العمل الحكائي، تتيح لنا إمكانية الاستفادة منها في تحليل زمان الخطاب في علاقته بزمان القصة، أما زمان القصة في ذاته، فلا توفر لنا تلك الأدبيات إمكانيات مهمة للاستثمار، لذلك علينا ونحن نسعى إلى البحث في "الحكائية" من خلال السيرة الشعبية أن نرصد زمان القصة في ذاته كما يتحقق من خلال الخطاب، ونتعامل معه بصورة مستقلة تماما كما تعاملنا مع الأفعال والفواعل، وكما سنتعامل مع المكان والفضاء، أي أن علينا البحث في البنيات الزمانية في السيرة الشعبية باعتبارها متصلة بالبنيات"[1]، ولأجل ذلك سيقيم تمييزا ثلاثي الأبعاد للزمان في العمل الحكائي: زمان القصة، وزمان الخطاب، وزمان النص.

سيبحث يقطين في زمان القصة عن البنيات الزمانية، التي تعتبر إطارا لأفعال الفواعل وموضوعا للإدراك أو التصور، من خلال الفواعل الذين ينطلقون أثناء إنجازهم للأفعال من وعي خاص للزمان، وسيقف في زمان الخطاب عند البنيات السردية في علاقتها بزمان القصة، أما في زمان النص فسيتوخى الكشف عن مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة، وهي تتحقق من خلال علاقة الكاتب بالقارئ أو الإنتاج بالتلقي.

يسعى يقطين من خلال هذا العمل، إلى الإمساك بمنطق الزمان أو نظامه، كما يتحقق من خلال الوعي به لدى الشخصيات (الفواعل–العوامل) أو لدى الراوي، بحيث لا يصبح الزمان مجرد إطار للأحداث، وإنما موضوعا للتجربة والإدراك.

ويشير إلى أن الدراسات التي تناولت زمان السيرة لم تميز بين مختلف الأزمنة (زمان القصة، زمان الخطاب، زمان النص)، مما أفضى إلى نتائج غير دقيقة، الأمر الذي سيعمل الباحث على تفاديه في تحليلاته، حيث سينحو المنحى نفسه الذي عالج به العنصرين السابقين (الأفعال والفواعل).

---

[1]– سعيد يقطين: قال الراوي، ص 163 .

يعتبر يقطين البنيات الزمانية الكبرى في السيرة الشعبية بمثابة زمان القصة العام، الذي يتكفل بمهمة تنظيم كل السير وتقديمها على أنها نص واحد، ويتبين من خلاله أن أول سيرة هي سيرة الزير سالم، وآخر سيرة هي سيرة الظاهر بيبرس، كما يتسع هذا الزمان لحقب طويلة، تمتد من العصر الجاهلي إلى عصر المماليك، وتنقسم السير زمنيا إلى قسمين، سير ما قبل الإسلام وسير ما بعد الإسلام، القسم الأول و تمثلها سير: سيف بن ذي يزن، الزير سالم، سيف التيجان، عنترة بن شداد، فيروز شاه وحمزة البهلوان. أما القسم الثاني فنجد: سيرة بني هلال، الأميرة ذات الهمة، علي الزئبق، والظاهر بيبرس.

وقد أفضى التحليل بيقطين إلى رصد ثلاثة أنواع من العلاقات الزمانية التي تحكم السير وهي: التأطير والتسلسل والتضمين، وهي التي تربط بين مختلف السير، وتبين أن الراوي كان على علم بوجود السير الأخرى، وكان يرتب عمله بينها بوعي ودراية، ثم يعيد يقطين صياغة هذه العلاقات بهدف الاختزال والتوضيح في مفهومي: التشعب والتوالد.[1]

ويشغل مفهموم العلاقات الزمانية الموازية، ليعبر به عن مختلف التفاعلات النصية الحاصلة بين السير الشعبية الموازية (سيف التيجان وحمزة البهلوان وعلي الزئبق) والسير الأساسية (سيف بن ذي يزن وعنترة بن شداد وذات الهمة)، وتقوم هذه العلاقات أساسا على المحاكاة والمعارضة، التي يختزلها الباحث في مفهوم التعلق النصي.

وبذلك نكون أمام ثلاثة أنواع من العلاقات: التشعب والتوالد والتعلق، تترابط وتتضافر لتشكل بنية زمانية كبرى، هي التي ستنظم مختلف البنيات الزمانية الصغرى، التي تتجلى من خلال تسلسل السير الشعبية وترتيبها واحدة تلوى الأخرى، ويشير يقطين إلى خصوصية سيرة بني هلال في هذا النطاق: " وتبقى لسيرة بني هلال خصوصيتها في هذا النطاق، لأننا نعتبرها أساسية من جهة صلتها بسيرة الزير سالم (التوالد)، ولكننا نعتبرها من جهة الترتيب موازية، لأنها تأتي زمانيا موازية لسيرة الظاهر بيبرس، ذلك لأن زمان أحداثها يقع –

[1]– ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص 177.

وخصوصا في التغريبة– في القرن الخامس هجري"[1]، ذلك ما يدل عليه المؤشر الزمني في مطلع نص السيرة.

يتضح مما سبق أن الزمان في البنيات الزمانية الكبرى متعدد ومتحول، وهو ينتظم وفق منطق زماني خاص، ويتحدد تبعا لرؤية زمانية خاصة، يخلص الباحث من خلالها إلى أن: "كل هذه الانتظامات على الصعيد الزماني، تبين بما لا يدع مجالا للشك أن كل سيرة من السير ليست سوى وحدة حكائية كبرى، ترتبط بغيرها بالصورة التي تمكننا من تشكيل (سيرة شعبية عربية) كبرى، تتكون من السير الشعبية العشر التي ندرس، ومن (سير شعبية) أخرى ممكنة (باعتبار أنها لم تتحقق) أو كائنة ولم نطلع عليها"[2].

يؤدي الإمساك بمنطق الزمان أو النظام الزماني، إلى الكشف عن مختلف البنيات الزمانية وعلاقاتها ووظائفها، كما يساعد على تفسير تلك البنيات والكشف عن خصوصيتها، ولتحديد هذا المنطق ينطلق يقطين من ثلاث نقط يراها أساسية للبحث والتحليل هي: الدعوى الزمانية، ويعني بها ما سيكون عليه الزمان وهو قيد التحقق في أفعال مشخصة، والمعرفة بالزمان، وهي ذات طابع سري وتتحقق بواسطة شخصيات محدودة (العلماء– الحكماء)، والتعالي الزمني ويقصد به التجربة الزمانية في صيرورتها، ويختزلها كلها في الرؤية الزمانية في السيرة الشعبية.[3]

كما يختزل الباحث العناصر المشكلة لهذه الرؤية الزمانية في النقط التالية[4]:

– للزمان منطقه الخاص ونظامه المحدد.

– الزمان متعال على الفعل البشري.

– مطابقة العوالم السفلية للعوالم العلوية.

– المعرفة بهذا الزمان ممكنة، وتتم إما بالإلهام أو عن طريق المعرفة (الاطلاع).

---

[1]– المرجع السابق، ص 181.

[2]– المرجع نفسه، ص 184.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 193 .

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 198 .

إن هذه الرؤية هي التي تتحكم في مختلف الشخصيات وأفعالها، وفي مصائر الفضاءات، وهي تقوم على التسلسل والتتابع وتتخذ في الوقت نفسه بعدا دائريا.

وفي هذا الإطار المتعلق بزمان السير، يحاول يقطين تحديد موقع السيرة النبوية، حيث يجدها تلتقي مع السير الشعبية في العديد من النقاط، كما أنها تخضع لنفس الخطاطة (أوان، قرار، نفاذ)، ليخلص إلى أن السيرة النبوية هي "النص النموذج" أو النص السابق الذي حاولت مختلف السير أن تسير على منواله بوجه عام.

وفي معرض حديثه عن البنيات الزمانية الصغرى، ينطلق من زمان البدايات والنهايات للتمكن من ملامسة هذه البنيات في كليتها، أو دراسة النص باعتباره جملة واحدة، وإذا كان زمان البدايات مرتبطا بظهور الشخصيات وتوالد الأفعال (ظهور صاحب الدعوى) وتأسيس الفضاءات، فإن زمان النهايات يضع حدا للحكي بنفاذ الأفعال وخراب العمران (نفاذ الدعوى). يجسد هذا المعطى بالنسبة ليقطين رؤية لتجربة زمانية وموقف زماني، وهي رؤية لا تنحصر في حركة الأحداث وجريانها، ولكن تتجاوزها لتصبح رؤية زمانية للمجتمع والتاريخ والعالم.[1]

وقبل الانتقال إلى زمان النص، يتطرق الباحث إلى الزمان الواقعي، وهو زمان مرجعي يخضع للتجربة، ولمنطق خاص ورؤية خاصة تقدم بواسطتها السيرة، ثم يتطرق إلى الزمان العجائبي الذي ينهض على أساس مخالفة المألوف والمعتاد، وهو يكشف عن هشاشة العلاقة بين الكائن والمحتمل، وبيان ما يتسم به زمان القصة من تعميم وكثرة المفارقات الزمانية، وكذا الإطناب والتهويل.

أما زمان النص فإنه يتصل بزمان الإنتاج والتلقي، أي الزمان في السياق النصي والاجتماعي والثقافي الذي يوظف في إطاره، ولتحديد هذا الزمان ينطلق الباحث من فكرة:

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص 216.

"أن السير الشعبية جميعها اتخذت صورتها الموجودة عليها إلى الآن في حقبة اجتماعية، تاريخية وثقافية واحدة"[1]، ولتأكيد هذه الفكرة ينطلق من:

ا/ أن أي نوع يولد في حقبة معينة استجابة لشروط تاريخية واجتماعية وثقافية محددة، وتبعا لذلك فإن صياغة السيرة على الصورة التي وصلتنا، لا يمكن إلا أن نذهب إلى أنها صنفت في حقبة واحدة.

ب/ الصيغة التي اتخذتها السيرة الشعبية باعتبارها نوعا سرديا، لم تتأكد ولم تكتمل إلا من خلال الانتظام العام الذي اتخذته مختلف السير وهي تتخذ نسقا واحدا، وإن هذا الانتظام النوعي تحقق في حقبة واحدة، يستنتجها الباحث بالفترة بعد القرن السابع هجري وخلال القرن الثامن هجري. [2]

كما يقوم يقطين برصد مختلف التحولات الكبرى التي أدت إلى ظهور السيرة الشعبية، كنص تتجلى من خلاله مختلف التناقضات التي أفرزتها تلك التحولات، والتي اتسمت بانحسار الوجود العربي الإسلامي وبالصراع الحاد على السلطة.

لقد ظل زمان التأليف منفتحا على الزيادة والإضافة، وهو زمان تعتريه صعوبات كثيرة بسبب عدم معرفة مؤلفي نصوص هذه السير، والحيثيات التاريخية التي تحكمت في إنتاجها، ورغم ذالك يثبت يقطين أن السير الشعبية جاءت استجابة لشروط جديدة وتلبية لأمريات ملحة، وقد أنتجت في حقبة واحدة ومن طرف مؤلف واحد، فمهما تعدد مؤلفوها فإنهم يتخذون نموذجا محددا موحدا ينحون نحوه في تشكيل عوالمهم الحكائية.

أما زمان التلقي فيتجلى من خلال زمنين: زمان مباشر، يتصل بزمان تأليف السير في أواخر عصر المماليك وبدايات الاحتلال العثماني، وقد تحقق من خلال المجالس

---

[1]– المرجع السابق، ص 224.

[2]– ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

العامة، وآخر غير مباشر بدأ بظهور المطبعة وأدوات التسجيل، بحيث صارت السيرة نصا مكتوبا[1].

ويخلص يقطين إلى ما يلي: "يظل زمان إنتاج وتلقي السيرة الشعبية منفتحا رغم انغلاق زمان مادتها الحكائية، لكنه الانغلاق الذي يشي بالانفتاح على دائرة زمانية لا يمكن التكهن باحتمالاتها وآفاقها، وإن كانت الرؤية الزمانية التي تمثلها السيرة الشعبية تؤكد تكرار الدائرة رغم مظهر التسلسل الذي يطبعها"[2]، وهذا البعد الدائري هو ما يجعلها تنفتح على كل الإمكانيات والاحتمالات، وهي بذلك تعكس بجلاء صورة الذهنية التي أبدعتها، والتي يجسدها الراوي الشعبي، ذلك المبدع المجهول الذي أثبت بما لا يدع مجالا للريبة أنه يتمتع بخلفية معرفية واسعة، واطلاع هائل على مختلف العلوم.

4- بنية الفضاء:

جرى التعامل مع عنصر الفضاء باعتباره بنية حكائية وفاعلا أساسيا وموضوعا للفعل، حيث ميز فيه الباحث بين ثلاثة عناصر: فضاء القصة(الحكي) وفضاء الخطاب وفضاء النص، ويعلل سبب استعماله لمفهوم الفضاء بدل المكان، لأن المكان يوحي بالبعد الجغرافي المرتبط بالحيز الضيق، أما مفهوم الفضاء فيشير إلى ما هو أبعد من التحديد الجغرافي، إنه الفضاء التخييلي والعجائبي، وهو ذو ارتباط وثيق ببقية البنيات الحكائية الأخرى لاسيما الشخصيات، وعلى غرار المقولات السابقة سيقف يقطين على بنياته العامة والخاصة، بهدف ملامسة مختلف مكوناتها وحيثياتها.

جرى تحديد البنيات الفضائية العامة من خلال ثلاثة فضاءات: المرجعية والتخييلية والعجائبية. تتسم الفضاءات المرجعية بالبعد الواقعي وتتخذ بصورة عامة طابع العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات، فهي تحمل كثيرا من خصائصه ومميزاته، أما الفضاءات التخييلية فيصعب التأكد من مرجعيتها، سواء من حيث الاسم أو الصفة، فهي من صنع خيال الراوي

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، صص 226، 227.

[2]- المرجع نفسه، ص 229.

ولا توحي إلى فضاءات معروفة، رغم توفرها على بعض مقومات النوع الأول(المرجعي)، وبالنسبة للفضاءات العجائبية فهي تتسم ببعدها العجائبي المخالف للفضاءين السابقين، حيث يتم من خلالها الانتقال من المركز إلى المحيط، ومن الأليف إلى الغريب، ومن الواقعي إلى العجائبي، وهي نوعان ظاهرة وباطنة.[1]

ثم ينتقل الباحث إلى تحليل البنيات الفضائية الخاصة، محاولا الإمساك بها في حركيتها التي تربطها بمختلف المقولات الأخرى، بغية رصد صيروراتها المختلفة والوقوف عند مصائرها وزمنيتها الخاصة، وعلاقتها ببرامج الشخصيات وأفعالها وانتماءاتها، ففي علاقتها بالزمن يتضح أن لكل فضاء زمنية خاصة، فالسيرة تقدم بداية الفضاءات وتأسيسها كما تسجل نهاياتها، وإن للفضاء دعواه وأوانه ونفاذه.

أما علاقة البنيات الفضائية بالشخصيات، فهي تتحدد من خلال رؤية فضائية من أهم ملامحها: الانتماء، الفضاء الموعود، الفضاء واللون واللباس، بحيث تسعى هذه الرؤية إلى إلغاء مختلف الحدود والحواجز الفاصلة بين الفضاءات، ودمجها في فضاء كلي مفتوح على مختلف التفاعلات والعلاقات.[2]

وللبحث في العلاقات الفضائية سيجري النظر في إعادة ترتيب تلك البنيات، بغية ضبط الانتظامات التي تحددها في علاقات محددة، حيث ينطلق الباحث من الفواعل المركزيين والموازين، أي من العوامل الثلاثة: الصاحب والقرين والخصم، على أنهم يجسدون الحركة الدائبة في فضاءات السيرة الشعبية، ويمفصل تلك العلاقات الفضائية إلى فضاء مركزي وفضاء محيط، يمثل النوع الأول الفضاء البؤري الذي يوجد فيه صاحب الدعوة المركزية، أما النوع الثاني فيتفرع بدوره إلى قريب، له علاقة متواصلة مع المركز، وبعيد تربطه علاقة طارئة ومحدودة بالمركز.[3]

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين : قال الراوي، ص 255 .

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 280 .

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 287 .

كما يقوم الباحث برصد بعض أوجه العلاقات التي تحدد وتعين رؤية ومواقف المركز من المحيط، فرؤية المركز للمحيط يطبعها الاستغراب والسخرية أحيانا، والتعجب والتقدير أحيانا أخرى، وتتبني هذه الرؤية على ثلاثة مواقف: التسامح، نقل المعرفة، الصراع.

وعند الانتقال إلى فضاء النص، يركز يقطين على بعدين أساسيين هما الحكي والمجلس. يرتبط البعد الأول بالفضاء الخطابي، حيث يبرز فيه الدور الذي كان يضطلع به الراوي في المجالس العامة من خلال نقل المتلقي من فضائه الخاص إلى فضاء الحكاية، وذلك باستخدام محكيات جذابة ومثيرة تجعله يشاركه رؤيته الفضائية، أما البعد الثاني فيرتبط بالفضاء النصي، ويتعلق بالتفاعل الحاصل بين المروي ومتلقيه، ويبرز هذا التفاعل من خلال تأكيد الانتماء إلى فضاء المجلس واستعداد دخول عالم السيرة.[1]

بهذا الجهد يحاول سعيد يقطين بناء صورة جديدة للسيرة الشعبية، ورد الاعتبار لها بعد أن كانت مهمشة وبعيدة عن دائرة الاهتمام، يحاول جعلها نصا جديرا بالدراسة والبحث من خلال إثبات صحة المنطلق، الذي ينظر إلى السيرة على أنها نص واحد.

المبحث الثالث: السيرة الشعبية العربية والتفاعل النصي:

تعد السيرة الشعبية الفضاء الرحب الذي استطاع أن يجمع كما هائلا من النصوص على اختلاف أنواعها وأجناسها، ذلك ما يستشفه المتأمل لمتون تلك السير، حيث يجدها تزخر بأشكال تعبيرية وأدبية متنوعة، أسهمت في تشكيل بنيتها الفنية والشكلية، وهي تتراوح بين الأشعار والحكم والأمثال والألغاز والخطب، وغيرها من الصور التعبيرية التي تدخل معها السيرة الشعبية في علاقات تفاعل واسعة النطاق، ولعل ذلك يرجع أساسا إلى أنها "كانت وليدة تفاعل يومي وتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي كان يعيش فيه، ومن ثمة جاءت محملة بمختلف أنواع الأحاسيس والانفعالات والرؤيات التي تمثل مواقف العربي من

[1]– ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص301.

العصر والتاريخ والآخر"[1]، يتضح من خلال هذا القول مكمن الخصوصية في نص السيرة الشعبية، والذي يتمثل في تجسيدها لمختلف البنيات الذهنية والفكرية والإبداعية للإنسان العربي في علاقته مع ذاته ومع الآخر الذي كان على صلة به، ومحاولة إبراز ذلك من خلال العمل الإبداعي المنفتح على مختلف روافد الفكر الإنساني، فالعمل الأدبي "يتجلى في نفس متلقيه بمقدار ما يكون مفتوحا، بحيث يعطي كل قارئ للعمل بعدا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية"[2]، رجلا عاديا كان أو فيلسوفا أو مفكرا، فكل يجد في هذا العمل شيئا من نفسه.

إن خاصية الانفتاح هاته، التي ميزت نص السيرة الشعبية، هي ما جعلتها بحق ملتقى للعديد من النصوص، التي تمكنت من استيعابها بمختلف أنواع التفاعل النصي(محاكاة وتحويلا ومعارضة)، مشكلة بذلك نصا جامعا له خصوصيته وتميزه عن باقي النصوص الأخرى، ويمكن طرح سؤال في هذا المجال: ما الهدف من توظيف السيرة الشعبية لمختلف هذه الأشكال التعبيرية؟ تتعدد الأجوبة وتختلف بتعدد الغايات والمقاصد، بين الغاية الفنية والجمالية والغاية الرسالية من جهة، وبين استهداف المتلقي بدرجة أساسية من جهة أخرى، ذلك ما عبر عنه أحد الباحثين بقوله: "إن لجوء مبدع السيرة الشعبية إلى ظاهرة التداخل الفني بين الأشكال التعبيرية أو ما يعرف بالتفاعل والتعالق النصي بين النصوص المختلفة في الانتماء إلى الشكل التعبيري أو الجنس الأدبي، والمتفقة في التفاعل الفني والمضموني، كان من ورائه عدة أهداف منها ما هو رسالي ومنها ما هو فني جمالي، ومنها ما هو تقني محض، لكن الغرض الأكبر والهدف الأبعد التوسل من وراء تلك العملية برمتها الدفع بالعملية الإبداعية إلى خلق دهشة وغرابة المتلقي"[3]، أو ما يسمى في نظريات

---

[1]– المرجع السابق، ص 08.

[2]– محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مطابع الهيئة المصرية للكتاب،1981، ص 125.

[3]– جديد صالح: أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية، مجلة الثقافة الشعبية، ع 20، 2013، ص 32.

التلقي الحديثة بخرق أفق التوقع، وهذا ما يعكس الثقافة الواسعة التي يتمتع بها مبدع نصوص السير الشعبية.

بهذه الصورة تتعدد دلالات وأبعاد التفاعل النصي في السيرة الشعبية، لتلامس الإنسان العربي في أبعاده المختلفة، الإبداعية والفكرية والثقافية والتاريخية.

1- السيرة الشعبية العربية نص ثقافي:

تنتمي السيرة الشعبية إلى قطاع واسع من الإنتاج الثقافي العربي، فهي وليدة التفاعل اليومي والتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي كان يعيش فيه ويتفاعل معه، سواء كان العالم الداخلي المتعلق بالذات العربية في واقعها المعيشي والفكري والثقافي، أو العالم الخارجي الذي يضم موروثات وحضارات الشعوب الأخرى، التي كانت تربطها وشائج عدة مع الحضارة العربية، وبالتالي يمكن اعتبار روافد التراث العربي الإسلامي هي القاعدة الصلبة التي صيغ فيها هذا النص الثقافي، إضافة إلى ما قدمته ثقافات الشعوب الأخرى، والذي أسهم بشكل أو بآخر في تشكيل الرؤية الثقافية لهذا النص، الذي ظل عصورا طويلة في منأى عن دائرة الاهتمام الرسمي وكذا البحث والدراسة، نظرا لاعتبارات كثيرة ، يمكن إجمالها و إيجازها في[1] :

ا/ العامل اللغوي :

يرجع النقاد العرب أسباب تغييب وتهميش السير الشعبية إلى لغتها العربية، التي كانت مزيجا بين الفصحى والدارجة الشعبية، التي تمثل لهجات المناطق العربية التي تداولت هذه السير، مما جعلها تصنف ضمن نتاجات العامة، ومن ثم لا تليق أن تكون موضع تركيز واهتمام الثقافة العالمة، التي كانت ترتكز أساسا على المعايير البلاغية في تصنيفاتها. ويرجع السبب الرئيسي في توظيف السير للعديد من اللهجات إلى متونها الضخمة، التي

[1]– ينظر: ضياء الكعبي: جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية ، مجلة الثقافة الشعبية، ع 23، 2013 ، ص 36.

غالبا ما كان يتم تداولها شفاهيا، ولعل سيرة أبي زيد الهلالي التي رويت بعدة لهجات خير دليل على ذلك.

ب/ العامل الديني :

لا يمكن اعتبار العامل اللغوي هو السبب الأوحد لتغييب المرويات الشعبية، فقد غيب النقاد العرب بعض ما كتب باللغة الفصحى أيضا، على غرار كتاب كليلة ودمنة الذي "أثر في أدب الأوربيين أيما تأثير، إلى أن أبدع عدد من كتابهم في فرنسا وفي ألمانيا وروسيا نماذج تحاكي هذا اللون من الأدب"[1]، لكن رغم ذلك لم يتبوأ مكانة مرموقة في الدرس العربي النقدي القديم، وما يقال عن كليلة ودمنة يقال أيضا عن المقامات التي تحتفي بالأسلوب التعبيري وتوليه العناية البالغة، من هذا المنطلق لا يمكن اعتبار السبب اللغوي هو العامل الوحيد، بل يضاف إليه عامل لا يقل أهمية عن سابقه، إنه العامل الديني الذي كان له دورا بارزا في التصدي لتلك المرويات.

يميز ابن الجوزي بين ثلاثة أصناف في فن القص، هي: القصص، التذكير والوعظ. فالأول يقتصر على شرح القصص الماضية، والثاني تعريف الخلق بنعم الخالق، أما الثالث فهو تخويف يرق له القلب، وعلى العموم فقد نظر إلى القص من منظور أخلاقي ديني، وربطه في غالب الأحيان بالكذب والتلبيس، لذا سعى إلى وضع مواصفات للقاص، يمكن إجمالها في[2]:

– لا ينبغي أن يقص على الناس إلا العالم المتقن لفنون العلوم، حتى يتمكن من الإجابة إذا سئل دون تلبيس أو خلط.

– ينبغي أن يكون حافظا لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، مميزا صحيحه من ضعيفه، عارفا بالتاريخ الإسلامي، فصيح اللسان، زاهدا في الحياة، تاركا فضول العيش.

---

[1]– داود سلوم: الأدب العربي في تراث العالم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص44.

[2]– ينظر: ابن الجوزي: القصاص والمذكرين، تحقيق قاسم السامرائي، الرياض، دار أمية للنشر والتوزيع، ط1، 1403هـ، ص 89، 90.

– ينبغي أن يقصد به وجه الله، ولا يقص إلا بإذن أمير.

وبهذه الضوابط التي تفرضها المؤسسة الدينية على عملية القص عموما، يخفت ويتوارى صوت تلك المرويات الشعبية، التي لم تكن ترتهن لهذه المعايير الأخلاقية، بقدر ما كانت تركز على البعد الحكائي التخييلي.

ج/ الخوف من المتخيل في الثقافة العربية الإسلامية :

لقد كان للموقف الديني الصارم، إلى جانب الرؤية الفقهية والوعظية التي ميزت كتب التخويف من القصاص، على غرار كتاب: "القصاص والمذكرين" لابن الجوزي، وكتاب "تحذير الخواص من أكاذيب القصاص"[1] للسيوطي، وكتاب "الباعث على الخلاص من حوادث القصاص"[2] للحافظ العراقي، إضافة إلى فتاوى الأئمة، من قبيل فتوى الإمام أحمد بن حنبل التي أقر فيها أن لا أصل للسير والملاحم والمغازي[3]، وفتوى ابن كثير في تعليقه على أحاديث البطال[4]، وفتوى الونشريسي بعدم جواز بيع هذه القصص[5]، لقد كان لكل هذه العوامل الدور البارز في تواري المتخيل السردي، لاسيما ذلك الذي لا يتطابق مع القرآن الكريم والحديث الصحيح، وهو الذي يندرج ضمن ما سمي بـ"الأحاديث الموضوعة" أو الأحاديث المختلقة.

---

[1]– جلال الدين السيوطي، تحذير الخواص من أكاذيب القصاص ن تحقيق محمد لطفي الصباغ، ط2، جدة، المكتب الإسلامي، 1984.

[2]– الحافظ زين الدين العراقي: الباعث على الخلاص من حوادث القصاص، دار الوراق، دار النيرين، 2001.

[3]– ينظر: جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1980، ج2، ص 178.

[4]– ينظر: ابن كثير: البداية والنهاية، ط3، بيروت، مكتبة المعارف، 1982، ج9، ص332.

[5]– ينظر: الونشريسي: المعيار المعرب والجامع المقرب، عن فتاوى علماء إفريقيا والأندلس، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981، ج6، ص 70.

يشير الناقد "جمال بن الشيخ" إلى المعنى ذاته، حين يبين بأن المتخيل ظل دائما مشبوها في الثقافة العربية الإسلامية، التي تحدد سلفا إيديولوجية الإنسان ومتخيله، ومن هذا المنطلق فقد أبعدت العديد من النصوص من دائرة البحث والاهتمام.[1]

يبقى المرجع الرئيسي الذي ترتهن إليه المؤسسة الدينية في بناء موقفها إزاء هذه المرويات هو المنظومة الأخلاقية، التي تنبذ الكذب والتلبيس واختلاق الخوارق، وهي الخصائص ذاتها التي زخرت بها السير الشعبية، التي كانت ترتهن بدورها إلى البعد الحكائي والتخييلي، باعتبارها نشاطا إبداعيا.

د/ الخوف من استفحال النسق المعارض :

رغم محاولة الحد من انتشار تلك المرويات، غير أنها سجلت حضورا في النص الإبداعي بنوعيه الشفاهي والكتابي، محاولة بذلك خرق نظام المؤسسات الذي كان يحتكم إلى سلطة النموذج.

ويشير ابن النديم إلى طائفة كبيرة من القصص العجائبية، التي لقيت رواجا كبيرا في القرن الرابع للهجرة[2]، الأمر الذي لم تتطرق إليه كتب النقد، حيث أنها لم تشر سوى لبعض الشذرات المتناثرة التي لا تكفي لتشكيل تصور واضح، ودقيق عن هذه المادة.

وتشير ضياء الكعبي إلى مفارقة في هذا الإطار، تتمثل في كون "بعض الإشارات الأولية لتشكلات العجائبي لا نجدها سوى في الكتب الدينية، التي جعلت هذا القص من باب المحظور"[3]، وإن كانت هذه الكتب الدينية تتناوله من باب التحذير منه وتبيان مضاره وتبعاته.

---

[1]– ينظر: جمال الدين بن شيخ: الثقافة العربية وتغييب المتخيل، مجلة الكرمل، ع 27، 28، 1988، صص 81، 82.

[2]– ينظر: ابن النديم: الفهرست، المقالة الثامنة في أخبار المسامرين والمخرفين، وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات، ص 373–363.

[3]– ضياء الكعبي: جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية، ص 41.

ومن مظاهر احتفاء النص الإبداعي بالسيرة الشعبية على وجه التحديد، ما تشير إليه نفس الباحثة حول ولوع الأندلسيين بقصة عنترة ومغامراته، حيث كانت تستخدم وسيلة للتكسب من طرف القصاص.[1]

وبهذه الصورة، مثلت السيرة الشعبية أدب العامة الصادر عنهم، لاسيما في حقبة العصور الإسلامية الوسطى، إضافة إلى أشكال تعبيرية أخرى تمثلت، قيم الدين وفضائل الفروسية، لكن أغلبها ضاع –للاعتبارات السابقة– ولم يصل إلا النزر القليل من ذلك الموروث الضخم.

رغم هذه العوامل المختلفة، التي أسهمت مجتمعة في تغييب وتهميش النص السيري فترة غير يسيرة من الزمن، فإنه ظل حاضرا في الوجدان العربي بأشكال عدة وتجليات مختلفة، حيث حاول الفكر العربي من خلاله أن يقدم العديد من النصوص التي تزخر بعوالم واقعية وتخييلية وعجائبية واسعة، تعبر عن انفتاح العقل العربي على مختلف مكونات الثقافة الإنسانية في شموليتها، كما ظلت "السيرة الشعبية العربية نصا ثقافيا منفتحا على مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه، في شتى السياقات الحضارية والثقافية، وللذات العربية في مختلف بناها الذهنية والفكرية، كما تمثل مجالا للبحث عن المتخيل العربي الإسلامي، بوصفه خزانا رمزيا مؤسسا لأنساق ثقافية فاعلة، شكلت النظرة إلى الذات والآخر في الثقافة العربية الإسلامية"[2]، وهنا تبرز خصوصية السيرة الشعبية التي سعت إلى تجسيد مختلف التمثلات الوجودية والفكرية للذات العربية والآخر، عبر منظور المتخيل العربي الإسلامي، وهو يسعى إلى ربط مختلف الحلقات التي تصل العربي بتاريخه وصيرورته وآفاقه.

إن خاصية الطول التي تمتاز بها السيرة الشعبية – زيادة على ما ذكر من خصائص– تعد العامل الأساس الذي أتاح لها إمكانية استيعاب مختلف الأنواع والأجناس

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 26.

والأنماط، ومنحها سمة التعالي عليها، كما أكسبها القدرة على تمثل مختلف الأبعاد النصية في تجلياتها المتنوعة التي يزخر بها التراث العربي.

وباجتماع خاصية الطول مع الخاصية الحكائية، نكون أمام نص منفتح على العديد من النصوص التي يدخل معها في علاقات تفاعل مختلفة، وتتنوع هذه النصوص بين الأجناس والأنواع والأنماط.

2- أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية:

1.2. الجنس :

تعد السيرة الشعبية من أكثر الأشكال التعبيرية انفتاحا على كل الأجناس سواء الشعرية أو النثرية، وإن المتصفح لمتون تلك السير يفاجئه الحضور الكبير للشعر بمختلف أنواعه الفصيح والشعبي، بحيث لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من بيت أو أبيات أو حتى قصائد بأكملها، تتردد على ألسنة أبطالها وشخصياتها التي تنشدها وتقولها ارتجالا، على غرار ما تضمنته سيرة عنترة بن شداد من أشعار وفيرة، بعضها معروف ومتداول والبعض الآخر ظل مجهولا، ولعل العمل الذي قام به "باسم عبد الحميد حمودي" في استخراجه ديوانا للسيرة الهلالية وآخر لسيرة الزير سالم، يؤكد هذا الحضور الوفير لهذا الجنس الأدبي[1]، وقد تجسد هذا الحضور من خلال أشكال مختلفة، أهمها[2]:

ا/ شعر التعريف بالذات وتقديمها للعدو في الحرب :

وهي حالة عامة في كل السير الشعبية، حيث تسبق المواجهة الشعرية الضرب بالسيف، على غرار ما ورد في سيرة الإمام على كرم الله وجهه:

"أنا علي البطل المنـتخـب عند القتال الرجال أغلـب

وأخذل الكفار عند قتالـهـم واليوم تعلم قتالي يا مرحب

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 327 .

[2]– ينظر: جديد صالح: أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية ، ص 27 .

وأعزل رأسك عن جثتـك والدم من المفاصل يسكب

كم فارس عند اللقاء أهلكتـه ولا يبق فوق الخيول يركب"[1]

ب/ شعر المدح:

يسجل حضور بارز لهذا النوع الشعري، نظرا لمكانته في الثقافة العربية الإسلامية، ويمثل لذلك بمقالة عمرو بن أمية الضمري للملك الغطريف، التي أوردتها سيرة علي بن أبي طالب كرم الله وجهه:

"قد انطلق اللسان أبيات شعري يقول لك يا ملك الزمـان

يا مقمع الأبطال بكل حرب يا أكرم من حاتم في الزمـان

وإني شيخ خائف ضمئا حقا فجد علي يا ملك الزمـان"[2]

ج/ شعر الوصف:

يلجأ مبدع السيرة الشعبية لهذا الغرض لوصف الأشخاص والأماكن والبلدان، وحالات الحرب والسلم، ويمكن أن يؤدي الوصف في السيرة الشعبية وظيفتين: الأولى تجسد فترة الراحة للراوي، والثانية مشاركته الوجدانية والتخييلية للمتلقي، ويلاحظ تداخل الشعر الوصفي بالمقاطع النثرية، على غرار ما ورد في سيرة الظاهر بيبرس:

"...ولكل زمان دولة ورجال، والأقدار تلعب بالناس كما تشاء، أحسنت ظنك بالأيام إذ أحسنت ولم تخف سوء ما يأتي به القدر، وسالمتك الليالي فاغتررت بها وعند صفو الليالي يحدث الكدر"[3].

---

[1]– مجموع لطيف: مجهول المؤلف، ملتزم الطبع التجاني المحمدي، صاحب مطبعة ومكتبة المنار، تونس، د ط، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص 75.

[3]– سيرة الملك الظاهر بيبرس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ط1، 1988، ص 50.

2.2. الحديث :

يحضر الحديث كرديف للشعر وكجنس مستقل عبر تجليات مختلفة، منها الأقوال المأثورة والحكم والخطب والرسائل والأحاديث النبوية، وغيرها من الأشكال التي تزخر بها متون السير الشعبية، وسنحاول التوقف عند أبرز هذه الأشكال وأكثرها حضورا[1]:

ا/ فن التراسل والمكاتبات:

يمتد هذا الفن إلى الثقافة العربية الأصيلة، حيث كان وسيلة تواصل بين القادة والأمراء والكتاب، وقد اتخذ بعدا فنيا جماليا في السيرة الشعبية، حيث وردت في شكل خطابات اتسمت بالإيجاز والبلاغة، فمنها ما كان من الرسول صلى الله عليه وسلم إلى قادة جنده، ومنها ما كان من أبطال السيرة إلى خصومهم.

ب/ فن الخطابة:

عرف العرب هذا الفن منذ القديم، وقد وجد فيه مبدع السيرة ضالته، حيث وظفه كسلاح نفسي ولساني لاسيما في حالات الحرب، حيث لعبت الخطبة دور المحفز للجيوش المتحاربة، كما لعبت دور المتصدي لأباطيل المرجفين داخل الصف الإسلامي، كما أنها تشترك مع السيرة الشعبية في بنيتها الفنية القائمة أساسا على المشافهة والإلقاء والإنشاد، مما جعل حضورها بارزا في متون هذه السير.

ج/ الأمثال والحكم:

تعد الأمثال من الوسائل والطرق التربوية والتعليمية، التي تختزل في تعابيرها تجارب إنسانية عميقة، وهي تمتاز بالإيجاز والبلاغة، وكانت شخصيات السير الشعبية توظفها للتعبير عن خلجات النفس أو لإبلاغ رسالة.

---

[1]– ينظر: جديد صالح: أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية، ص 29.

3.2. الخبر:

لقد تضمنت متون السير الشعبية مختلف الأخبار والحكايات والقصص، باعتبارها الأنواع الأصلية التي تتوالد عنها أشكال تعبيرية أخرى، تتفاعل فيما بينها لتشكيل رؤية فنية متكاملة في نص السيرة الشعبية.

4.2. الأنماط:

تحضر الأنماط بأشكالها وتجلياتها المختلفة إلى جانب الأجناس والأنواع، حيث يقدمها الراوي على امتداد النص السيري وبشكل يراعي فيه التوازن، حيث ينتقل من الواقعي إلى التخييلي، ثم العجائبي بصورة منسجمة ومتداخلة يصعب فيها التمييز بين هذا وذاك. ويتجسد هذا التوازن أيضا، في التنويع بين أساليب الجد والهزل حسب المواقف، فالفاعل المركزي يتسم بالجدية، أما قرينه الفاعل الموازي فيمثل الجانب الهزلي من خلال ألاعيبه وحيله وأقواله، وهذا ما يوضح شكل العلاقة بين الراوي والمروي له، حيث يقدم له المعارف المختلفة بغية التفكير والتدبر، كما يعرض له بعض المشاهد الهزلية بهدف الإثارة والإضحاك.

انطلاقا مما سبق، يتضح الحضور الهام للعديد من الأجناس والأنواع والأنماط في السيرة الشعبية التي تستوعبها وتتضمنها في عوالمها المتميزة، مانحة إياها دلالات خاصة تعبر عن فترات متعددة ومختلفة من حياة الأمة العربية في تفاعلاتها الثقافية المختلفة، ومن ورائها الفكر العربي المتميز الذي أبدعها.

يتجسد هذا الفكر العربي في السيرة الشعبية من خلال الراوي الشعبي، الذي أثبت بما لا يدع مجالا للشك أنه يتمتع باطلاع واسع على مختلف المعارف والعلوم الموجودة في عصره، التي حاول أن يستثمرها ويتفاعل معها، وتبرز هذه الخلفية النصية للراوي من خلال توظيفه لمختلف العلوم والمعارف، على غرار التاريخ والجغرافيا وعلم النجوم والكواكب والتنجيم والسحر والطب والجراحة، ومختلف الصنائع والحرف وكذا علوم القرآن والحديث، مع

الإشارة إلى وجود بعض المغالطات المناقضة للواقع في توظيفه لبعض المعارف، وهي مغالطات يرى يقطين أنها ستصبح غير ذات بال، إذا أدركنا أن الوظيفة الحكائية الفنية والبعد التخييلي اللذين يضطلع بهما، تستدعيان مثل هذه المفارقات والانزياحات.[1]

تؤكد هذه الخلفية النصية خصوصية السيرة الشعبية باعتبارها ملتقى للكثير من النصوص العربية على اختلاف مستوياتها الرسمية والشعبية، الدينية والدنيوية، وعلى اختلاف أجناسها وأنواعها وأنماطها، وهي بهذا الشكل تحقق –حسب يقطين– ما لم يستطع أي نص عربي آخر أن يحققه، من خلال طبيعتها التخييلية وطول نصوصها وكثافة متونها، مما يجعلها وجها لوجه مع نظيراتها من النصوص الغربية التي عرفت في التراث الغربي، أما في الثقافة العربية فيرى يقطين أنه لا يتسع لها أي نص سوى ألف ليلة وليلة، نظرا للتماثل والتشابه الكبير الموجود بينهما، حيث يبقى الفرق الأساسي بينهما يتمثل في كون السيرة الشعبية ليست خزانا للنصوص كما نجده في الليالي، وإنما عملا حكائيا، يقوم على نظم مختلف المواد أيا كانت طبيعتها ومصادرها، وصياغتها وفق نسق معين، يضبط حدودها وآلياتها الخاصة.[2]

انطلاقا من مختلف الخصائص والمميزات التي تتمتع بها السيرة الشعبية العربية، سيغدو النظر إليها على أنها "موسوعة حكائية"، شأنها في ذلك شأن أي موسوعة أخرى عرفتها الثقافة العربية عبر تاريخها، حيث يتجسد البعد الموسوعي من خلال اعتبارها ملتقى للعديد من النصوص لفظية كانت أو غير ذلك، أما البعد الحكائي فيتجسد من خلال تأطيرها لتلك النصوص وفق بعد حكائي ناظم.

وهي بذلك تأخذ وصف النص الثقافي بكامل أبعاده ودلالاته، مما يجعلها تلتقي مع مختلف الموسوعات العربية، في جمعها وتخزينها للنصوص الكثيرة، وتفترق عنها في الوقت نفسه، من خلال متحها من الثقافة الشعبية إضافة إلى الثقافة العالمة.

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي، ص 328.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 329.

وبالتقاء الموسوعي والحكائي، تتشكل جمالية السرد وإبداعيته في هذا النص الذي لم يستسلم رغم التهميش والتغييب والتلقي المتعالي، وظل يعبر عن الذات العربية في مختلف سياقاتها الثقافية والفكرية وتفاعلاتها المختلفة مع روافد الفكر الإنساني بوجه عام.

في **ختام هذه القراءة** لا يفوتنا أن نطرح بعض التساؤلات المفتوحة التي أفرزتها عمليات البحث والتأمل، من قبيل:

– ألا يوجد في التراث السردي العربي أشكالا تعبيرية أخرى تجلت من خلالها الثقافة الشعبية في أبعادها المختلفة، بصرف النظر عن السيرة الشعبية؟

– ألا يعد حصر التراث الشعبي في السيرة الشعبية هو الاختزال ذاته لهذا التراث ؟ رغم تحفظ الباحث في كل أبحاثه على النظرة الاختزالية التجزيئية؟

– أليس من المبالغة بمكان الحديث عن نظرية للأجناس الأدبية العربية من خلال مجهودات محدودة، بثت في ثنايا فصلين من كتاب(الكلام والخبر)؟

– ألم يكن الأولى الاتكاء على ما قدم من دراسات عربية في نفس المجال، ومحاولة استكمال ما وصلت إليه، وتطوير جوانب الضعف والخلل فيها؟

تساؤلات نعتقد أن مدار الإجابة عنها يفتح أمام القارئ فضاءات جديدة للتأمل، من شأنها أن تشكل موضوعات للدراسات المقبلة وفق إجراءات أخرى للمقاربة، وذلك إما بتعميق هذه الطروحات أو نفيها.

خاتمة

كانت هذه محاولة قراءة في فكر ناقد عربي آمن بالتخصص ودعا إلى تطبيقه في حقل الدراسات الأدبية، كما سعى إلى ترسيخ هذا المبدأ في أبناء وطنه العربي من نقاد ودارسين وباحثين، وقد جسد هذا التصور من خلال العديد من أعماله وكتاباته التي أصدرها في هذا المجال، أما الناقد فهو سعيد يقطين، وأما التخصص فهو السرديات.

وقد سعى الباحث باستمرار إلى توسيع مجال اشتغاله في هذا الحقل، ليمس مختلف الجوانب المرتبطة به والمتكاملة معه، فمن السرديات الحديثة إلى السرديات الكلاسيكية، ومن تحليل الخطاب إلى انفتاح النص، ومن المستويات التركيبية والدلالية إلى المستويات الحكائية، في محاولة منه لتشكيل تصور متكامل للسرد العربي.

وقد حاولت هذه الدراسة إماطة اللثام عن أهم مسارات البحث النقدي عند سعيد يقطين، وذلك من خلال تقديم قراءة شاملة لمختلف أعماله النقدية، والوقوف على أهم معطيات فكره النقدي في قراءته للتراث السردي العربي، ومحاورة خصوصية هذه القراءة التي أتت في خضم روافد المناهج النقدية المعاصرة. وانطلاقا من هذه الرؤية انبت إشكالية هذه الدراسة.

ويمكن إجمال النتائج التي توصل إليها البحث، على النحو التالي:

– تبيان ضرورة تطوير الوعي النقدي العربي وتجديد أسئلة قراءة التراث، وفق علاقات تقوم على أساس الحوار الهادف البناء، الذي يسعى إلى تقديم قراءة سليمة للذات العربية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

– اعتماد مصطلح "السرد العربي" كمفهوم جامع للعديد من المسميات السردية السابقة.

– احتفاء الخطاب الروائي العربي الجديد بالتراث السردي، وتجسيده بشكل أوضح وأبدع منه في الخطاب النقدي.

– التأكيد على ضرورة تناول السرد العربي القديم في إطار صيرورته المتكاملة، وتجنب الرؤية الاختزالية التجزيئية، التي تنبني على الأحكام الجاهزة والتصورات المسبقة.

– إيمان سعيد يقطين بالتخصص وتجسيده في مختلف الأبحاث النقدية بوجه عام، والسرديات منها بوجه خاص، والتدرج في الإجابة على مختلف الأسئلة التي يطرحها، بغية تشكيل معرفة تراكمية من شأنها أن تسهم في تطوير آليات قراءة النصوص السردية العربية بصفة عامة، والقديمة منها على وجه التحديد.

– الانتقال من الحيز التحليلي التجزيئي إلى الحيز التحليلي النسقي، وذلك من خلال تجاوز سعيد يقطين السرديات الحصرية (سرديات الخطاب)، والانفتاح على السرديات التوسيعية (نظريات التلقي والنقد الثقافي).

– اعتماد سعيد يقطين على منهجية تتبنى النظرة التوفيقية أو التفاعل الإيجابي بين المنجز الغربي، المتمثل في مختلف المناهج والنظريات النقدية الحديثة والمعاصرة، وبين التراث السردي العربي بخصوصيته التي يتمتع بها.

– الاعتماد على مبدأ الملاءمة العلمية بدل الاجتماعية، في تناول الناقد لمختلف القضايا التي يطرحها التراث السردي، بهدف تجاوز الطرح الإيديولوجي إلى الممارسة العلمية.

– سعي الممارسة النقدية عند سعيد يقطين إلى الجمع بين التنظير والتطبيق، من خلال تأكيد فكرة التأصيل للموروث السردي العربي، ذلك ما يتجسد من خلال اشتغاله على متون سردية قديمة، إضافة إلى محاولته استنبات مصطلحات خاصة تتجاوز الطرح الغربي.

– التراث العربي والمنجز الغربي، من أهم المرجعيات التي أسهمت في تشكيل الخلفية المعرفية لسعيد يقطين، مع التأثر الواضح بالفكر البنيوي لاسيما النموذج الفرنسي.

– النظر إلى التراث السردي مجسدا في السيرة الشعبية، نظرة عصرية تستند إلى أحدث ما قدمته المعرفة الإنسانية في مناهج التحليل والدراسة، دون التطبيق الحرفي لآليات هذه المناهج، بل محاولة تطويعها لتتناسب مع خصوصية النصوص العربية على اختلاف أشكالها وأنواعها.

– تحول النظرة إلى السيرة الشعبية من اللانص إلى النص، نتيجة اهتمام الدراسات بها بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك لاعتبارات عدة، تتعلق بالنزوع القومي التحرري والبعد البطولي الذي تحتفي به متون هذه السير.

– انفتاح نص السيرة الشعبية على سياقات ثقافية وفكرية متعددة، واحتفاؤه بجملة من الخصائص والمميزات، مما جعله يكتسب دلالات منفتحة ومتجددة باستمرار.

وتبقى الغاية المنشودة هي الناقد العربي الأصيل، المندمج في مجتمعه، المعتز بثقافته، الواعي بتراثه، والمتفتح على ثقافات غيره، وفق معايير أو مقاييس علمية تكون ثمرة دراسات جادة متعمقة.

وآمل أن يكون البحث قد أسهم في إثراء هذا الموضوع الواسع (الدراسات السردية العربية)، من خلال تطرقه لجانب معين من جوانبه (التراث السردي)، وتبقى الدعوة قائمة للراغبين في البحث في هذا المجال، بأن يتطرقوا لجوانب أخرى تبين لي من خلال البحث أنها لا تقل أهمية عن الجانب الذي تطرقت إليه.

كما لا يسعني في ختام هذا البحث، إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من تفضل بتصويب أو نصح أو توجيه، ويبقى البحث والقراءة منفتحين على مختلف هذه المراجعات والمحاورات، التي من شأنها أن تسهم في الإثراء والإغناء والتطوير، بغية إضاءة جوانب أخرى من البحث.

ملحق

ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات

إدغام	Élision
اتساع	Expansion
استباق	Prolepses
استرجاع	Analepses
امتداد	Etendue
إيماء	Le geste
بطل	Héros
بطل مزيف	Faux héros
بؤرة	Foyer
تبئير	Localisation
تتابع	Consécution
تجاوز النص	Transtextualité
ترتيب	Ordre
تسلسل	Enchainement
تضعيف	Duplication
تضمين	Enchaissement
تكسير الترتيب	Dystaxie
تلازم	cooccurence
تلفظ	Enonciation
تمثيل	Représentation
تناوب	Alternance

تواتر	Fréquence
جملة تقريرية	Constative
جهة	Aspect
حكائية	Narrativité
حكاية خرافية	Légende
حكي	Récit
حوارية	Dialogisme
خطاب	Discours
خطاب المسرود	Narrativisé
خطاب الأسلوب غير المباشر	Discours du style indirecte
خطاب المنقول المباشر	Discours du style directe
ديمومة	Durée
دليل	Signe
الراوي	Narrateur
رؤية	Vision
الرؤية من خلف	Voir par d’arrière
الرؤية مع	Voir avec
الرؤية من الخارج	Vision de dehors
السابق	Hypotexte
السارد الخيالي	Narrateur fictif
سرد	Narrative
سرديات	Narratologie
سمة	Sème

Personnages	شخصيات
Voix	صوت
Mode	صيغة
La science de récit	علم الحكي
Actants	عوامل
Actant	فاعل
Dystaxie	فقدان النظم
Histoire	قصة
Parole	كلام
post-texte	لاحق
Langue	لسان
Sommaire	مجمل
Agresseur	معتدي
Transtextualité	متعاليات النصية
Hypertextualité	محاكة النص
Auxiliaire	مساعد
La distance	مسافة
Terme	مصطلح
Paratextualité	ملازمة النص
Le monologue intérieur	مناجاة
Perspective	منظور
Mondateur	موكل
Texte	نص

Typologie	نمذجة
Noyau	نواة
Type	نوع
Donateur	واهب
Point de vue	وجهة النظر
Catalyses	وسائط
Fonctions	وظائف
Polyphonie	تعدد الأصوات
Autoreferencialite	الإحالة الذاتية
Scène	مشهد
Elipses	حذف
Pause	وقفة
Pragmatique	عملية
mosaïque	فسيفساء
Diachronique	تاريخية
Poétique	شعرية
Nouvelle critique	نقد جديد
Stuctralisme	بنيوية
Dèconstruction	تفكيكية
Sèmiotique	سيميائية
Valeur	قيمة
Produit	إنتاج
Structure	بنية

بنية سطحية	Structure superficielle
بنية عميقة	Structure profonde
تحويل	Transformation
تناص	Intertextualité
النصية الواصفة	Métatextualite
النصية الجامعة	Architextualité
النصية المتفرعة	Hupertextualité
النصية الموازية	Paratextualité

الفهارس

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أ- المتن المدروس:

- يقطين (سعيد):

- الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

- ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1997.

- الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

- السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006.

ب- المراجع العربية والمترجمة :

- إبراهيم (عبد الله):

- السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992.

- السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.

- موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

- ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن):

- القصاص والمذكرين، تحقيق قاسم السامرائي، الرياض، دار أمية للنشر والتوزيع، ط1، 1403هـ.

- **ابن رشد (أبو الوليد محمد):**

- تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث، القاهرة.

- **ابن سينا (أبو علي الحسين):**

- فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق، عبد الرحمن بدوي، بيروت.

- **ابن كثير (أبو الفداء عماد الدين)**

- البداية والنهاية، بيروت، مكتبة المعارف، ط3، 1982.

- **أبو هيف (عبد الله):**

- النقد الأدبي العربي الجديد، في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

- **ابن النديم (أبو الفرج محمد):**

- الفهرست، المقالة الثامنة في أخبار المسامرين والمخرفين، وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات.

- **الأحمد (نهلة فيصل):**

- التفاعل النصي: التناصية، النظرية والمنهج، شركة الأمل للطباعة والنشر ن القاهرة، ط1 2010.

- **أدونيس (علي أحمد سعيد):**

- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985، ط2، 1989.

- **إرليخ (فيكتور):**

- الشكلانية الروسية ، ترجمة الولي محمد ،المركز الثقافي العربي، ط1،2000 .

- **أزرويل (فاطمة الزهراء):**

- مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989.

- **آلان (جراهام):**

- نظرية التناص، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2011.

- **باختين (ميخائيل):**

- الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1978.

- شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل ناصف الفكرتي، دار توبقال للنشر، دط، دت.

- **بارت (رولان):**

-مدخل إلى التحليل النبوي للقصص، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

- **بن شيخ (جمال):**

- الثقافة العربية وتغييب المتخيل، مجلة الكرمل، ع 27،28، 1988.

- **بن كراد (سعيد):**

- مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2003.

- **بن مالك(رشيد):**

- مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

- **بلعابد (عبد الحق):**

- عتبات، جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 ، 2008 .

- **بن تميم (علي):**

- السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 .

- **بوخاتم (مولاي علي):**

- الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

- **تودوروف (تزفيطان):**

- الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987، ط2، 1990.

- **التوحيدي (أبو حيان):**

- الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية،1953.

- **توماشفسكي (بوريس):**

- نظرية الأغراض: ترجمة إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس.

- **الجابري (محمد عابد):**

- التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

- **الجريبي (محمد رمضان):**

- الأدب المقارن، منشورات ELGA، 2002.

- **جيينات (جيرار):**

- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الإختلاف، ط3، 2003.

- عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت.

- **حسن (جاد حسن):**

- الأدب المقارن، دار الطباعة المحمدية، ط 2، 1967.

- **حنفي (حسن):**

- التراث والتجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان.

- **حمودة (عبد العزيز):**

- المرايا المحدبة، مطابع الرسالة، الكويت، ط1، 1997.

- **خمري (حسين):**

- فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

- **خليل (إبراهيم محمود):**

- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان ط 1، 2003.

- **خورشيد (فاروق):**

- أضواء على السيرة الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة،1964.

- سيرة سيف بن ذي يزن، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط2، 1967.

- السير الشعبية العربية، دار المعارف، القاهرة، 1978.

- **دراج (فيصل):**

- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

- **الرديني (رائد فؤاد):**

- خطاب نقد الشعر عند عزا لدين إسماعيل، دار فضاءات، عمان، ط1، 2015 .

- **رجب النجار (محمد):**

- قراءة في سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي العربي، مجلة التراث الشعبي ، ع 5-6 ، 1983 .

- **الرضي (الشريف):**

- ديوان الشريف الرضي، ترجمة وتحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج2.

- **الرقيق (عبد الوهاب):**

- في السرد العربي: دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 1998.

- **الرويلي (ميجان) والبازعي (سعد):**

- دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

- **زيتوني (لطيف):**

- معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1 ، 2002.

- **الساريسي (عمر):**

- الحكاية الشعبية الفلسطينية، مجلة التراث الشعبي،ع 10، 1980.

- **السامرائي (إبراهيم):**

-فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.

- **سلوم (داود):**

- الأدب العربي في تراث العالم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

- **سيرة الملك الظاهر بيبرس،** المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ط1، 1988.

- **السيوطي (جلال الدين):**

- تحذير الخواص من أكاذيب القصاص، تحقيق محمد لطفي الصباغ، ط2، جدة، المكتب الإسلامي، 1984.

- **الشحاذ (أحمد محمد) :**

- الملاحم والسير الشعبية العربية ، مجلة التراث الشعبي ع2، 1986.

- **الشكلانيون الروس:** نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، 1982.

- **شلق (علي):**

- مراحل تطور النثر العربي، في نماذجه،دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1991.

- **عبد الحكيم (شوقي):**

- السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة بيروت، 1984.

- **عبد الرحمن (طه):**

-تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2012 .

- **العجيمي (محمد الناصر):**

- في الخطاب السردي، نظرية جريماس، الدار العربية للكتاب، تونس 1991.

- **العراقي (زين الدين):**

- الباعث على الخلاص من حوادث القصاص، دار الوراق، دار النيرين، 2001.

- **عزام (محمد):**

- النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا،1996.

- **عصفور (جابر):**

- تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2014.

- تطور النقد الأدبي الحديث بالمغرب، بحثا عن الاتساق النظري والإنتاجية المعرفية، سلسلة ندوات ومناظرات، بعنوان : تحولات النقد الأدبي المعاصر بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية .

- **العلوي (أحمد):**

- مناقشة مقال عابد الجابري حول التراث ومشكل المنهج، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.

- **الغذامي (محمد عبد الله):**

- الخطيئة والتكفير، مطابع الهيئة المصرية للكتاب،1981.

- **الغنام (عزة):**

- الفن القصصي العربي القديم، الدار الفنية، القاهيرة ،1990.

- **قاسم (عبده قاسم):**

- بين الأدب والتاريخ، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، باريس، 1986.

- **فضل (صلاح):**

- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.

- **فلاديمير (بروب):**

- مورفولوجيا الخرافة الشعبية، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986.

- **مجموع لطيف:** مجهول المؤلف، ملتزم الطبع التيجاني المحمدي، صاحب مطبعة ومكتبة المنار، تونس، دط.

- **مجموعة مؤلفين:**

- طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

- **محفوظ (نجيب):**

- ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، ط3، 1987.

- **محمود خليل (إبراهيم):**

- النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.

- **مرتاض (عبد الملك):**

- أي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.

- تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق" سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

- مائة قضية وقضية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012 .

- **المرزوقي (سمير)، وشاكر(جميل):**

- مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

- **المسدي (عبد السلام):**

- الأدب وخطاب النقد، دار اكتئاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

- قاموس اللسانيات، مع مقدمة علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.

- **مفتاح (محمد):**

- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1987.

- **مونقانو (دومينيك):**

- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

- **كريستيفا (جوليا):**

- علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3 ، 2014.

- **الكعبي (ضياء):**

- السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

- **كيليطو (عبد الفتاح):**

- الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط11، 2014.

- العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، دار الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

- **ناصف (مصطفى):**

- دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1983.

- **النجار (محمد رحب):**

- التراث القصصي في الأدب العربي، (مقاربات سوسيولوجية)، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995.

- **نجمي (حسين):**

- شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

- **النعيمي (عبد الله محمد الأمين) :**

- الاستشراق في السيرة النبوية– دراسة تاريخية لآراء (وات، بروكلمان، فلهاوزن) مقارنة بالرؤية الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 1997.

- **هارون (عبد السلام محمد):**

- قطوف أدبية، دراسات نقدية في التراث العربي حول تحقيق التراث، مكتبة السنة، القاهرة، ط1، 1988.

- **هني (عبد القادر):**

- نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1999.

- **الونشريسي (أبو العباس):**

- المعيار المعرب والجامع المقرب عن فتاوى علماء إفريقيا والأندلس، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981، ج6.

- **يقطين (سعيد):**

- القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

- من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

- تحليل الخطاب الروائي : الزمن ، السرد ، التبئير 1989 ، ط.4، 2005 .

- انفتاح النص الروائي_: النص والسياق 1989 المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2001 ، الطبعة الثالثة، 2006.

- الأدب والمؤسسة والسلطة : نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2002.

- آفاق نقد عربي معاصر، بالاشتراك مع فيصل دراج، دار الفكر، دمشق، 2003.

-من النص إلى النص المترابط : مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي / بيروت . الدار البيضاء، 2005.

- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة رقمية عربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.

- قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2010.

- السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012.

- الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، منشورات ضفاف، بيروت، 2014.

- يونس (عبد الحميد):

- الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.

- دفاع عن الفولكلور، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1973 .

- الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ،1968.

جـ- المعاجم:

- ابن فارس (أبو الحسين أحمد):

- مقاييس اللغة، دار الفكر، مج6، 1979.

- **ابن منظور(جمال الدين):**

- لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج4.

هـ- المجلات:

- **بارت (رولان):**

- التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي، مجلة آفاق، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق، عدد مزدوج، 9،8، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ط 1، 1992.

- **تودوروف (تزفيطان):**

- مقولات السرد الأدبي، مجلة آفاق المغربية، ع 9.8 ، سنة 1988.

- **الجبوري (محمد فليح):**

- الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات ضفاف، الرباط، ط1،2013.

- **جديد (صالح):**

- أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية، مجلة الثقافة الشعبية، ع 20،2013.

- **جينيت (جيرار):**

- أطراس: الأدب في الدرجة الثانية، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع 16، فبراير 1999.

- حدود السرد، ترجمة بنعيسي بوحمالة، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8،9، سنة 1988.

- **الحجمري (عبد الفتاح):**

- السرد في نماذج من النقد المغربي، مجلة فكر ونقد، ع 06، فبراير 1998.

- **الخطابي (عز الدين) وكثير (إدريس) :**

- مسألة الترجمة مسألة الروح، نموذجا هايدنمر ودريدان مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 32، مج 09، كانون الأول 1997، كانون الثاني 1998.

- **خير البقاعين (محمد):**

- أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي ، مجلة الفكر العربي، شتاء 1996، ج 83.

- **الغريبي (خالد):**

- الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، حدة، مج 09، ج 34، ديسمبر 1999.

- **الكعبي (ضياء):**

- جدلية الشعبوي والنخبوي في الثقافة العربية، مجلة الثقافة الشعبية، ع 23، 2013 ،

- **مرتاض (عبد الملك) :**

- بين النص والتكاليف، الماهية والتطور، مجلة قوافل النادي الأدبي، الرياض، السعودية، 2004، مج 4، ع 07، سنة 1996.

- حوار مع الدكتور عبد الله الغذامي، أجراه جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية، سنة 1987.

- **معتوق (فريديريك):**

- إشكالية التراث، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2007، ع 429، سنة 35.

- **مفتاح (محمد):**

- التحليل السيميائي، أدواته وأبعاده، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال)، الدار البيضاء، المغرب، ع1، طريق 1987.

- **وغليسي (يوسف):**

- السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، جامعة قسنطينة، ع1، جافي 2004.

- **يقطين (سعيد) :**

- كتابة تاريخ السرد العربي، مجلة علامات في النقد، ع53.

د- المصادر باللغة الأجنبية:

- **Aljirdas-julien Greimas**: sémantique Structurale, Larousse, Paris. 1966.

- **J . Kristeva**: Sémiotique ;Recherche pour une sémanalyse, Seuil 1969

- **Paul Robert :** le petit Robert : Dictionnaire alphabétique et-analogique de la langue française , Pari : Société du nouveau littre , 1970.

- **Vladimir Propp**: Morphologie du conte, populaire russe, seuil, paris, 1970. Seuil 1969.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-هـ

مدخل: ماهية التراث السردي

أولا: مفهوم التراث.....10

ثانيا: التراث السردي العربي.....16

الفصل الأول : تلقي التراث السردي في الخطاب النقدي الحديث والمعاصر

المبحث الأول: التراث السردي في الأصول الغربية.....27

1 – فلاديمير بروب.....27

2– تزفيطان تودوروف.....32

3– جوليا كريستيفا.....36

4 – جيرار جينيت.....39

المبحث الثاني: الجهود التنظيرية والتطبيقية في الدرس العربي.....42

1 – عبد الملك مرتاض.....43

2 – محمد رجب النجار.....49

3– عبد الفتاح كيليطو.....53

4–عبد الله إبراهيم.....57

الفصل الثاني: الممارسة النقدية عند سعيد يقطين على مستوى المصطلح والمصادر المعرفية

المبحث الأول: المصطلح السردي التراثي في الممارسة النقدية عند سعيد يقطين 66

المبحث الثاني : قراءة في الخلفية المعرفية للتفكير النقدي عند سعيد يقطين.....81

1– الدراسات الغربية 83

1.1. الاتجاه الشكلي (الشكلانيون الروس).....83

1.2. البويطيقا.....87
1.3. الاتجاه البنيوي.....90
1.4. النصيات والتفاعل النصي 97
2- التراث العربي.....106
3- المقاصد.....116

الفصل الثالث: قضايا ومضامين المدونة النقدية

المبحث الأول: 123
1- الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث-[1992].....123
2- ذخيرة العجائب العربية – سيرة سيف بن ذي يزن -[1994] 139
المبحث الثاني: 142
1- الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي- [1997] 142
2 – قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية- [1997] 155
المبحث الثالث : 161
1-السرد العربي – مفاهيم وتجليلات- [2006].....161

الفصل الرابع: السيرة الشعبية العربية وإبداعية السرد في الخطاب النقدي اليقطيني

المبحث الأول: السيرة الشعبية العربية- مسيرة وتحولات-.....190
1- السيرة الشعبية العربية وسؤال الماهية 190
2- خلفيات تحول السيرة الشعبية العربية من اللانص إلى النص.....194
3- السيرة الشعبية العربية والاستشراق.....202
المبحث الثاني: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية العربية.....207
1- بنية الأفعال – الوظائف -.....208

2- بنية الشخصيات – الفواعل – العوامل - 211
3- بنية الزمان 214
4- بنية الفضاء 220
المبحث الثالث: السيرة الشعبية العربية والتفاعل النصي 222
1- السيرة الشعبية العربية – نص ثقافي -.....224
2- أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية 229
خاتمة 236
ثبت المصطلحات 241
الفهارس
فهرس المصادر والموضوعات.....248
فهرس الموضوعات.....263

الملخص :

تناول هذا البحث قضية التراث السردي العربي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، من خلال رؤية الناقد المغربي سعيد يقطين، الذي حاول طرح مختلف القضايا التي يتضمنها هذا التراث، والسعي إلى إعادة قراءته بأحدث المناهج والآليات، سالكا في ذلك طريقا وسطا يقوم على التفاعل الايجابي بين كل من الموروث العربي والمنجز الغربي، مع التركيز على فكرة التأصيل للموروث السردي العربي، بتناوله في إطار صيرورته المتكاملة، بعيدا عن الرؤى الاختزالية والتجزيئية، والنظر إليه مجسدا في نص السيرة الشعبية نظرة عصرية تستند إلى أحدث ما قدمته المعرفة –الإنسانية في مناهج التحليل والدراسة.

كلمات المفاتيح: التراث السردي، الخطاب النقدي، سعيد يقطين، المناهج، نظرة عصرية.

Résume:

La présente recherche a traité du patrimoine narratif arabe dans le discours critique arabe moderne selon la vision du critique Said Yaktine, ce dernier a essayé de toucher tous ce qui est inclus dans ce patrimoine afin de le relire en recourant aux méthodes et aux mécanismes les plus récents,
Cela a été fait par le fait d'être au milieu en se basant sur la reaction positive qui se fait entre le patrimoine arabe et l'autre occidental. Le critique Said Yaktine a mis en relief l'idée de l'authenticité du patrimoine narratif arabe en l'abordent dans le cadre de sa transformation complete en l'isolant de différente visions partitives pour le voir dans la biographie populaire , une vision moderne qui s'appuie sur les méthodes d'analyse et d'étude les plus récentes.

Mots clés: patrimoine narratif، le discours critique، Said Yaktine، les méthodes، une vision moderne.

Abstract:

The subject of this research is the narrative arabic patrimony in the critical arabic modern discourse according to Said Yaktine who touched all the points included in this patrimony in order to re-read it by using the recent methods and mecanisms.
That is done by being in the middle bsed on a positive reaction between the arabic patrimony and the occidental one .said Yaktine highlighted the authenticity of the narrative patrimony .it was treated in the frame of its complete transformation far from the different partitive visions so that we can see it in a popular biography. That is a modern vision based on the recent methods of analyse and study.

Keywords: the narrative arabic patrimony، the critical discourse،Said Yaktine، a modern vision.