هو بشري وما هو نفسي، والكتابة في الوقت نفسه لا تسجل الوضعية الجديدة للأشياء في الحياة الاجتماعية، أي أنها ربطت الأشياء بانفعالات الشخصيات، فلما تحدثت الكاتبة "نتالي" عن "مزلاج الباب" لم تمنحه أية استقلالية، بل جسّدته كما تراه العجوز وتنفعل معه، فعلاقة الفرد بالأشياء ظلت لا تختلف عما كان سائدا في الرواية الكلاسيكية، ذلك أن الكاتبة اكتفت بتسجيل التغيرات النفسية التي تجسّد محتوى هذه العلاقة.

بينما يرى "لوسيان غولدمان" أن الكاتب "آلان روب غرييه" يتخذ موقفا مناقضا، فهو يركز على التفاعلات الخارجية للحياة الاجتماعية، وفي الوقت ذاته لا يسجل الصفة البشرية والنفسية للعلاقات التي تعد سببا من أسباب التّشيء والاستقلالية المتصاعدة للأشياء.

وبالرغم من هذه الملاحظات، فأن "لوسيان غولدمان" يرى أن هذين الكاتبين يعدان من أكثر الأعمال الروائية واقعية في الأدب الفرنسي.[110]

النظرية الشّكلانية - النقد الروائي الشّكلاني

النظرية الشكلانية:

ظهرت هذه النظرية في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين عندما اطلعت جماعة من الباحثين الروس على أفكار مدرسة جنيف (تيارات الفكر البنيوي مع دي سوسير وأتباعه) التي ظهرت في العقد الأوّل من القرن العشرين.

إذا استفادت جماعة الشكلانيين من المفاهيم اللسانية في محاولاتهم لخلق على أدبي يقوم على الخصائص الأدبية وحدها و يتخذ من اللغة ووظيفتها الأساس للتمييز بين النص الأدبي وغيره من النصوص.[111]

[110] : Voir: Idem, P 324.

وقد أطلق على هذه النظرية اسم النظرية الشكلانية لاهتمامها في بداية نشأتها بالشكل على حساب المضمون واشتهرت فيما بعد باسم "مدرسة الشكلانيين الروس"وقد تكونت من اندماج مركزين وهما:

1 - حلقة موسكو اللغوية: والتي أسسها مجموعة طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو عام 1915م وكان على رأسها "رومان جاكوبسن" (R.Jakobson) (1896 -1982).[112]

2 - جمعية دراسة اللغة الشّعوية: وهي مختصرة في كلمة (Opoyaz) " أبوجاز" وهي ثمرة جهود مجموعة من النقاد الأدبيين وعلماء اللغة في "بترسبورغ " (Petersbourg) في لينينغراد عام 1916 وكان من ابرز أعلامها "رومان جاكوبس" و"تينيانوف" (Tynianor) "بوريس ايخانباوم" (Eikhenbaum) (1886 -1959) "برنشتاين" (Bernichtein) "شلوفسكي" (CHKLOVSKI) و"أوسيب بريك" (OSSIPBRIK) (1888 -1945م).[113]

وكان مجال دراسة النظرية الشكلية في البداية منحصر على دراسة اللهجات والفلكلور وعلم الأجناس، لكن فيما بعد تبلورت الأفكار المنهجية للنظرية عن لغة الشّعر وكيفية دراستها وهكذا حاول روادها تأسيس نظرية جمالية للأدب مبنية على استقلالية العمل الإبداعي عن جميع العناصر السياقية.

واعتبروا أن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه وإنما في أدبيته أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا.[114]

فالعملية الإبداعية في النظرية الشكلانية هي: "توتر بين القول العادي الذي تحكمه القاعدة اللغوية العامة والكتابة الفنية التي لها إجراءاتها الخاصة بها والتي تؤدي إلى انحراف القول عن مواقعه أو تغير صوته و من هنا سعت إلى تجاوز قضية الشكل والمضمون

[111]: عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه و اتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000 - 2001، ص 169.

[112]: ينظر : فريال جبوري عزول : (الشكلية الروسية)، مجلة "الفكر العربي"، العدد 25، 1982، ص 28.

[113]: ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[114]: ينظر : مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، مجلة "عالم المعرفة"، العدد 221، ماي 1997، ص 215.

بمفهومها التقليدي ورأت بأن الشكل يمثل كيفية المضمون وليس إناءه أو غلافه فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل".[115]

وقد سعت هذه النظرية دوما إلى تقليص الفوارق الفاصلة بين الأدب وعلم اللغة من خلال إعادة الاعتبار للغة في تحديد ماهية الأدب فالشّعر قبل كل شيء هو ظاهرة لغوية أي منظومة إشارات متتالية. هذه الأفكار دعمت فكرة أن الأساس في الأدب ليس فيما يقوله و إنما في كيفية القول: وبهذا تغيرت النظرة الملحة على أن يكون الأدب تصويرا لحياة الأدباء وبيئاتهم أو عصورهم إلى كون الكتابة الأدبية هدفا في حد ذاتها ذلك أن غاية الأدب هي إثارة الإحساس بالجمال وليس أداء معنى أو تحقيق هدف.

فالرؤية الشكلانية تبني على تصوير علمي يثبت الوجود الفعلي للنص كمادة مقروءة ولا تهتم بأصل النص وشأنه.

لكن النظرية الشكلانية لم تستطع مواصلة مسارها بعد تبلور الرؤية الماركسية في الاتحاد السوفياتي (سابقا) خلال العشرينات من القرن العشرين وذلك بسيطرة الموقف الإيديولوجي الذي يؤكد على أهمية الدلالة الاجتماعية والتاريخية في الكتابة الأدبية وكذلك ربط التغيرات التي تطرأ في الفنون والأعمال الإبداعية بالتحولات المادية الاقتصادية.

هذا الذي رفضه الشكلانيون الروس فهم لا يهتمون بالجدلية المادية مما ساهم في تثبيت نشاط الدرس الشكلاني وبالتالي انهياره منذ سنة 1930 م.

ولكن استطاع بعض روّادها نقل أفكار النّظرية إلى أوروبا و أمريكا فيما بعد، كما حدث مع الباحث" رومان جاكوبسن"، الذي بعث النّظرية الشّكلية في أوروبا عند قيامه بحلقة "براغ"، سنة 1926م.

ويمكننا القول أن النظرية الشكلية هي الدافع البعيد الذي ساهم في إرساء دعائم النقد الجديد

في النقد الروائي الشكلاني:

يرى "ميخائيل باختين" أن النقد الشكلاني ما هو إلا "جمالية مواد البناء لأنه يختزل مشاكل الخلق الشّعري في مسائل لغوية".[116]

[115]: عمار زعموش : النقد الأدبي المعاصر في الجزائر وقضاياه، ص 170.

و"ميخائيل باختين" من خلال هذا الوصف، بين أن الشكلانيين يهملون كل المقومات الأخرى والتي تدخل في بناء النص الأدبي، والمتمثلة في المضامين والعلاقة بالعالم في مختلف المجالات.

ووفق هذين السّببين لقي الشكلانيون انتقادا عنيفا من الوسط الفكري في مختلف بقاع العالم، وهذا لأنهم كانوا يعتمدون على افتراضات اعتباطية لم تكن تنتمي إلى تأسيس فلسفي معين،و أنها قطعت كل روابط العمل الأدبي بالعالم الاجتماعي والتاريخي والنفسي للإنسان.

أن مفهوم الرواية عند "الشكلانيين" يرتبط بنظرية النثر والتي تتعلق بمشكلة تركيب الأثر الأدبي، وتتصل بتقاليد الأشكال المكتوبة.[117]

فإذا ارتبط الشّعر بما هو ملقى وكان خارج خارطة المكتوب، فأن الأنواع النثرية ارتبطت بالكتابة،و أنعزلت عن الكلام، ولها أسلوب يميزها عن غيرها من النصوص.

وأيضا ارتبط مفهوم الرواية بنظرية السرد، والبحث في مجال السرد هو بحث في مجال الرواية، وكل أشكال السرد موجهة إلى القارئ وليس إلى المستمع كما هو منوط بالشّعر.[118]

وقد فرق "بوريس إيخنباوم" في كتابه "فصل حول نظرية النثر، نظرية المنهج الشكلي" بين القصة القصيرة والرواية من حيث جذورهما التاريخية، فالقصة القصيرة الإيطالية مثلا، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر تطورت مباشرة "انطلاقا من الخرافة والأحدوثة ولم تفقد صلتها بأشكال الحكي البدائية".[119]

[116] : ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل التّكريتي، مراجعة: حياة شرارة. دار توبقتال للنّشر، ط1، بغداد/ الدّار البيضاء، المغرب، 1986، ص296.

[117] : ينظر: محمد الباردي: في نظرية الرواية، ص 74.

[118] : ينظر: المرجع نفسه، ص 75.

[119] : بوريس إيخنباوم: فصل حول نظرية النثر، نظرية المنهج الشكلي، ص 108.

اتصفت هذه القصة بعدم الاهتمام بوصف الطبيعة والشخصيات ولا وجود لتأملات فلسفية، كما كان الحوار فيها ضعيفا وقصيرا.

في حين أن الرواية وخلافا للقصة كانت لها علاقة وطيدة بالثقافة الكتابية التي نشأت في الأصل من الأشكال الأدبية للدراسات والمقالات وحكايات الأسفار والذكريات".[120]

فقد أمد الشكل التّراسلي في الكتابة للرواية طريقة الوصف المفصل للحياة الذهنية، والمشاهد العامة والشخصيات.

كما منحت الملاحظات والذكريات للرواية حرية وصف الأخلاق والطبيعة والعادات. وبذلك انتشرت الرواية المتسلسلة (Feuilleton) في بداية القرن 19، واتخذت فيما بعد شكل الدراسات التي اعتنت بوصف الحياة الحضرية (طبقات اجتماعية وفئات ولهجات).

وأصبحت هذه الرواية المتسلسلة مجالا خصبا ينهل منه كبار كتاب الرواية من أمثال "ديكنز"، "بلزاك"، "تولستوي"، "دوستويفسكي" وغيرهم.

وقد أكد "بوريس إيخنباوم" أن الدراسات التي سادت في تلك الفترة قد أثرت كثيرا على طريقة السرد في الروايات، فكانت الروايات ذات نمط وصفي وسيكولوجي، ففقدت صلتها بالشكل الحكائي،[121] لأنها اتصلت بما في الحياة من دراسات لنفسية الإنسان وعلاقاته بما يحيط به الماديات والمعنويات، وبذلك وصفت رواية القرن التاسع عشر بالرواية "الملفقة" التي لا تتضمن إلا بعض عناصر الحكي.[122]

أن الجذور التي أنبعثت منها كل من القصة القصيرة والرواية في الأدب الأوربي تحدد طبيعة النوعية للشكليين السرديين والمفارقة البنائية التي تفصل بينهما.

[120] : ينظر: المرجع نفسه، ص 109.

[121] : ينظر: نصوص الشكلانيين الروس، ص 110.

[122] : ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

فالرواية أنطلقت من مجموعة قصص قصيرة وتعقدت عندما أدرجت بعض الكتابات التي تصف الأسفار، فهي تنبع من التاريخ ومن حكاية الأسفار، بينما القصة تنطلق من الخرافة والأحدوثة.

وتختلف القصة عن الرواية في الجانب البنائي، فالقصة تقوم على قاعدة التناقض أو انعدام التصادف، وهي تميل إلى التلخيص في كل مستوياتها، إذ يجب أن تنطلق بقوّة مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة وبكل قواه الهدف المنشود".[123]

في حين أن الرواية تقوم على تقنية إبطاء الحدث، وخلق مراكز اهتمام مختلفة، وسوق حبكات متوازية، وبذلك تختلف خاتمتها عن خاتمة القصة في أن خاتمة الرواية يجب أن تكون في لحظة إضعاف للحبك، أو أن تكون نقطة أوج الحدث الرئيسي في مكان ما قبل النهاية.[124]

وهكذا يتضح لنا أن الشكلانيين من خلال ما قدمه "بوريس إيخنباوم" قد أكدوا على تداخل الأجناس الأدبية الشفوية والكتابية وتفاعلها وأهمية ذلك في نشأة فن جديد هو جنس "الرواية"، وقد ركزوا كثيرا على الشكل البنائي للتعريف بهذا الجنس (الرواية) لتحديد خصائصه، مبتعدين بذلك عن الظروف الاجتماعية والنفسية التي أحاطت بالعمل الروائي.

وهم بذلك يدرجون منهج تحليل الرواية ضمن نظرية عامة هي نظرية تحليل النص السردي وفهمه، ولعل أهم ما يمكن أن نمثل به في هذا المجال هو ما قدمه الباحث الشكلاني "توماشفسكي" في مقاله المعنون "نظرية الأغراض"،[125] ففيه يبين لنا أهم الخطوات التي يتبناها المنهج الشكلي في تحليله للنص السردي.

ومن بين القضايا التي اهتم بها هذا المنهج ما يلي:

1 - الغرض (Le Thème)**:**

[123] : المرجع نفسه، ص 112.

[124] : ينظر: المرجع نفسه، ص 113.

[125] : ينظر: المرجع نفسه، ص 175.

أن مفهوم الغرض يتعلق بمفهوم الشمولية، فهو يوحد كل المادة اللغوية للنص الأدبي، فكل جزء من النص يمثل هذا الغرض أي بالأحرى يمثل وحدة غرضية وبوجود هذه الوحدات الغرضية جنبا إلى جنب ينبني الغرض الكلي للنص الأدبي (الرواية على وجه الخصوص).[126]

مثال: في رواية "الثلج يأتي من النافذة" لـ "حنّامينه" تمثل غرضا كليا واحدا والمراحل التي يمر بها البطل منذ هروبه من لبنان إلى غاية عودته إلى سورية تمثل وحدات غرضية للغرض الكلي للرواية.

2 - الحافز (Le Motif):

يتمثل الحافز في الوحدة الغرضية الصغرى التي يتعذر أو يستحيل تفكيكها وكمثال على ذلك، نبقى دائما في رواية "الثلج يأتي من النافذة" ونأخذ منها جملة: "عند العصر كان العرق يتعقد كثيفا على جبينه"، هذه الجملة تمثل حافزا "فكل جملة تتضمن في عمقها حافزا خاصا بها".[127]

وعلى هذا الأساس النص الروائي يتشكل من حوافز عديدة منها ما هو قوي ومنها ما هو أقل قوّة، وبقدر قوّة الحافز بقدر تأثيره على سير الأحداث في الرواية.

3 - المتن الحكائي (Le Fable):

يتمثل المتن الحكائي في تتابع الحوافز تتابعا زمنيا حسب النتيجة والسبب، أي التواصل الحكائي في النص الروائي والذي يقتضي وجود دوافع لتحقق شيء ما فيصبح الحدث نتيجة منطقية وموضوعية لسبب معين أو توفر حالة معينة مثلا في رواية "كتاب الأمير"[128] لواسيني الأعرج.

- كبر الشيخ "محي الدين" والد "الأمير عبد القادر" وعدم قدرته على مواصلة القيادة.

[126] : ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص 180.

[127] : المرجع نفسه، ص 181.

[128] : ينظر واسيني الأعرج: كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد). منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2004.

- إسناد الإمارة للابن عبد القادر.
- مبايعة القوم لعبد القادر عنوة.
- تقلد عبد القادر منصب الإمارة، وقيادته للجيش وهكذا...

فكل هذه الأحداث تترتب وفق ترتيب منطقي يتوخاه المنطق الحكائي.

4 - المبنى الحكائي (Le Sujet**):**

يتجسد المبنى الحكائي وفق الحوافز دائما، ولكن هذه المرة لا ترتب بالكيفية التي أشرنا إليها في "المتن الحكائي" أنما ترتب وفق طريقة عرض هذه الأحداث ووفق طريقة تعرف القارئ على الأحداث. ومن هذا نصل أنه لا وجود للمتن الحكائي في النصوص الروائية بل يبقى شيئا نظريا، بينما يتجسد المبنى الحكائي كطريقة إجرائية فالقارئ لا يتعرف على هذه الأحداث إلا بالطريقة التي يعرضها له الكاتب.[129]

5 - الحوافز (Les motifs)**:**

لقد ميز "توماشفسكي" بين نوعين من الحوافز وهي: حوافز مشتركة أو حوافز متصلة (Motifs associés) وحوافز حرة (Motifs libres) فما أمكن الاستغناء عنه من الحوافز فهو حوافز حرة، وما لم يمكن الاستغناء عنه منها فهو حوافز مشتركة أو متصلة.

والحوافز المتصلة لها أهمية كبيرة في المتن الحكائي على عكس الحوافز الحرة التي تحدد بناء العمل، والحوافز أنواع منها:[130]

أ - حوافز التقديم:

[129] : ينظر: نظرية المنهج الشكلي، ص 182.

[130] : ينظر: المرجع نفسه، ص 182.

غالبا ما تكون هذه الحوافز حرة، كان تبدأ الرواية بوصف المكان الذي ستقع فيه الأحداث، أو أن تبدأ الخرافة مثلا برغبة البطل في التزوج من ابنة الملك، ولكي تبطل البنت هذه الرغبة، تكلف البطل بمهام تبدو غير ممكنة التحقيق، أو ما لاحظناه في قصص ألف ليلة وليلة مع "شهرزاد" التي كانت تؤخر الإعدام الذي كان يهددها به الملك "شهريار" عن طريق سردها للخرافات.

ب - الحوافز الديناميكية والحوافز القاّ ة:

أن الحوافز الديناميكية تتمثل في تغيير وضعية ما بطرق وأساليب مختلفة كإدماج شخصية جديدة في سياق الأحداث، لتعقيد مسار الأحداث، أو لإخراج شخصية استنفذت قواها في المتن الحكائي، باعتبارها شخصية قديمة في البناء السردي، كموت المنافس، أو العدو، أو تغير الروابط والعلاقات بينها (حب، كراهية، صداقة، عداوة).

وهذه الحوافز تعتبر من خصائص المتن الحكائي، فهيب حوافز مركزية محركة للسرد.

أما الحوافز القا ة، هي تلك التي لا تغير في وضعية الحكي، وتتمثل في كل ما يحيط بالحدث من مكان ومشاهد وطبائع الشخصيات، والتأملات والاستطرادات ذات البعد الفكري.

وبعض الحوافز القارة يمكن أن تكون حوافز ديناميكية كأداة استعملت للقتل وهي في الأصل تستخدم لغرض حياتي عادي، فتحول وظيفتها من التقطيع مثلا إلى القتل سيخلق منها حافزا ديناميكيا بعدما كانت حافزا قارا.

6 - مفهوم الشخصية:

تعتبر الشخصيات من الحوافز المتصلة (المشتركة) وهي تقوم بدور خيط مرشد ومساعد لتصنيف الحوافز المختلفة وتنظيمها.[131]

[131] : المرجع السابق، ص 204.

فالحوافز التي تقوم بتحديد نفسية الشخصية ومزاجها تسمى "مميزات" وحتى الاسم الذي يطلقه الكاتب على الشخصية يعتبر من أبسط عناصر التمييز لذلك فالحوافز القارة هي حوافز مميزة.

أن وصف الشخصية الرئيسية مثلا، يمكن أن يكون مباشرا من طرف الراوي، أو من الشخصيات الروائية، أو من خلال الوصف الذاتي الذي تقوم به الشخصية الرئيسية ذاتها مثل حالة "الاعترافات". ويعتبر هذا تميزا مباشرا.

ولكن قد يكون التمييز غبر مباشر، فالمزاج النفسي مثلا يتضح من خلال بعض أفعال وسلوكات الشخصية، وقد استعمل "توماشفسكي" في هذا الشأن مصطلح "نسق القناع" وهو يعني بناء حوافز ملموسة تطابق نفسية الشخصية.[132]

7 - مفهوم الحبكة:

تتمثل الحبكة في تطور الفعل الروائي، ومجموعة الحوافز التي تميزه، وهذا التطور إما أن يؤدي إلى تلاشي العقدة إلى خلق عقد أخرى، وعادة ما ينتهي المتن الحكائي بوضعية تتلاشى فيها العقد والأزمات، وتتكافأ كل الأطراف.

8 - العقدة:

تتشكل العقدة عندما تقوم الحوافز بتغيير سكونية الوضعية الرّتيبة الأّولى في المتن الحكائي، والعقدة تتحكم في مجرى المتن الحكائي، بينما تتمثل الحبكة في تبدل وتغيير الحوافز الرئيسية التي يتم إدخالها بواسطة العقدة، ويسمى "توماشفسكي" هذه التغييرات

[132] : المرجع السّابق، ص 204.

بتقلبات (Péripéties) أي المسرود من وضعية إلى أخرى سواء كان ذلك في التسيير الإيجابي أو السلبي.

وهكذا نرى أن الشكلانيين يعطون قيمة للأثر الأدبي من خلال اعتباره حقلا مؤطّراً لجوانب جمالية وشكلية وحاملا لمتن حكائي قوي إلا أنهم كانوا يرفضون ربط الرواية بالملحمة، كونها كلام مكتوب بعيد عما هو شفهي وملقى.

النظرية السّيميائية السّردية

مصطلح الفاعل في السيميائية (البنيوية)

لقد اعتادت الدراسات النقدية مثل المنهج...والاجتماعي الاعتماد على مفهوم الشخصية والنموذج في القصة والرواية وكانت تسمي الفعل بالحدث أو الحكاية أي التركيز على أهم الأحداث والشخصيات. أما الدراسة السيميائية فأنها تعتمد على الوظائف البنائية ومدى اشتراكها في الفعل. أي أنها تصف الفاعلين حسب الأفعال التي تنسب إليهم في القصة[133].

[133] : Voir: A.J.Greimas: Du sens II, (Essais sémiotiques). Editions du Seuil, Paris, P23.

وقد جاءت البنيوية لتنصّ على أن هذا المستوى ضروري إذ بدونه لا يتيسر فهم الأحداث الصغيرة.و أنه لا توجد حكاية بدون "فاعلين"، لكنّ هؤلاء الفاعلين لا ينبغي تقديمهم على أساس أنهم شخوص لأن فكرة الشّخصية فكرة خطيرة لأن الشخصيات الروائية كما قال (رولان بارث) **"إن هي إلا شخوص من ورق"** «les personnages ne sont que des êtres en papier» أي أن الشّخوص الموجودة في الحياة ليست هي الشّخوص الموجودة في القصّة. وعلى هذا فالسّيميائية بكلّ تفرّعاتها تتفادى التّحليل النّفسي والسّيولوجي للشّخصيةو إنما تنظر إليهم على أساس فاعلين مثل المرسل والمرسل إليه، مساعد ومضاد، عائق ومستفيد وتحلّل مراتبهم و وظائفهم في بنية النّص القصصي، وحتّى أن هي تناولت الجانب العاطفي للشّخصيّة فأنها، تنظر إليه في إطار "ذات الحالة" التي تقوم بالفعل، أي في إطار نفعيّ حسب ما تقتضيه شروط قيام الفعل السّردي[134].

وقد كان "أرسطو" يرى قديما أنه قد توجد حكاية مسرحية بدون شخصيات متميزة ورأينا...كيف كان لا يعتمد على مفهوم الشخصية النموذجية، و إنما يتحدّث عن وظيفة الشّخصيّة أي الدّور الذي تقوم به في القصة مثل الشخصية التي تقدم الأداة السحريةو الثّانية تقوم بدور الإعلام والأخرى بدور الاختطاف أو السرقة إلى غير ذلك.

وقد تبنى "غريماس" مصطلح الفاعل في الأدب،و أننا نتوقف عليه (بما يفعل لا بما هو عليه)، باستبدال مصطلح الشّخصيّات بالفاعلين أو الممثّلين أو الصّور (Les actants, les acteurs et les figures)[135].

ويمكن أن نوضّح ذلك من خلال رواية "اللاّز" في مشهد استعادة الشّعب الجزائري لحرّيته وأرضه المسلوبة واستعادة مقّومات الشّخصية الجزائرّية من عروبة ودين وحضارة، وهو ما اسماه "غريماس" "بتصليح الوضع" «réparation du manque».

موضوع القيمة: Objet de valeur

مما لا شك فيه أن أية نص روائي أو حكائي أو شعري يتضمن موضوعا ذا قيمة يسعى من اجل تحقيقه الإنسان أو يقوم من اجله الصّراع كان تكون إيديولوجيا أو دين أو

[134] : Voir: A.J.Greimas: Sémiotique des passions (Des états de choses aux états d'âme). Edition du Seuil, Paris, 1991.
[135] : Voir: Ibid, p 49.

لغة أو ثقافة أو امرأة أو أي شيء آخر[136]...وتكمن موضوع القيمة والثقافة في رواية "اللاّز" (الأرض) ونجدها في رواية البزاة "اللغة والحضارة العربية" لمرزاق بقطاش" ونجدها المرأة في رواية "الإخوة كرامازوف" والمال في مسرحية البخيل "لموليير".

الاتصال والانفصال: conjonction –disjonction [137]

لقد سبقو أن أشار "فلاديمير بروب" إلى هاتين الوظيفتين وأطلق عليهما اسم "الرحيل والعودة".

الانفصال: disjonction

هو الرحيل أو الغياب أو السفر ونجده على مستوى رواية "اللاّز" رحيل البطل وزملاؤه إلى الجبل لتعبئة الجماهير ولم الشمل...حيث غدا الجبل هو الملاذ الوحيد لتصحيح الوضع وطرد المحتل ويكون هذا الرحيل ناتج عن أسباب منطقية وفنية.

الاتصال: conjonction

قد يكون هذا الاتصال بين مجموعة من الشخوص الروائية أو عودة البطل إلى المكان الذي غادره من قبل أو قد يكون على شكل عودة البطل إلى البيت أو القرية ونجد ذلك في عودة اللاّز البطل من السجن إلى البيت.

التحليل السيميائي للنص السردي

السيميائيات السردية

إذا كان "بروب" قد بحث في فنية الحكاية الشعبية الروسية فلقد حاول باحثون إيجاد بنية النص عموما...ويعد الباحث الفرنسي "غريماس" أكثر الباحثين في مجال النظرية السيميائية السّردية مستلهما في ذلك دروس "فلاديمير بروب"[138].

النموذج الساندي (modèle actanciel) **أو الفاعل:**

عندما أنشأ "غريماس" هذا النموذج الفاعلي أو الساندي لم يتأثر فقط بـ"بروب"و إنما تأثر أيضا بالعالم اللساني "تينيير" (Tesnière).

[136] : Voir: Ibid, p 21.

[137] : Voir: A.J.Greimas: Sémantique structurale (Recherche de méthode). Presse Universitaires de France, 1986, p 19.

[138] : ينظر: رشيد بن مالك: البنية السّردية في النّظرية السّيميائية. دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص 11 وما بعدها. وينظر أيضا: سعيد بنكراد: مدخل على السّيميائية السّردية. منشورات الاختلاف، ط1، عمّان/الأردن، 2008، ص 27.

فلقد حاول "تينيير" مثلا تجاوز مفهوم الجملة التقليدي المرتكز على "المسند" ...والمسند إليه (sujet). فبالنسبة لهذا الباحث تتكون الجملة أساسا من المستند وهناك مشاركون حوله أعطى لهم تسمية اسم (actants) لهؤلاء المشتركين. قد ترجمت بالساند (الفاعل)

إن في جملة "أكل محمد تفاحة":

المسند ← أكل

الساندان ← الفاعل محمد + المفعول به التفاحة (actants).

لقد استعار "غريماس" هذا لمفهوم للجملة لينشئ مفهومه الساندي. أن السرد لا يستحق أن يكون كذلك بدون فعل (action) مثلما لا يمكن للجملة...بدون فعل. وإذا كان السرد فعلا أساسا فلا بد أن يكون هناك مشاركون في هذا الفعل. أن هؤلاء المشاركين هم سو اند الفعل السردي.و هناك 06 سو اند في الفعل وهي:

- الفاعل (Sujet)
- الغرض (Objet)
- المرسل (Destinateur)
- المرسل إليه (destinataire)
- المساعد (adjuvant)
- المعارض (Opposant)

الأحداث: Programme narratifs

تتشكل الأحداث الروائية عند "غريماس" من برنامجين سرديين متقابلين (Programmes narratifs). والبرنامج السردي حسب تعريف "غريماس" هو "مجموعة من الوحدات السردية الذي يمكن تطبيقه على كل أنواع الخطابات" وما يمكن تسجيله في رواية اللأز (برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد) باعتبارهما يمثلان محاور تحول البنية الروائية. وهذا لا يعني انتفاء برامج سردية أخرى تدخل في تركيبة البرنامج السردي الأساسي

ويتجلى من خلال البرنامجان السرديان اللّذان ينظمان أحداث الرواية أن البطل الأوّل ينجز أحداثه في تواز مع البطل المضاد إذ يحاول كل واحد منهما إلغاء الأخر والقضاء عليه. وكل برنامج سردي يتكون من مجموعة من التحولات السردية (transformations

narratives) أي انتقال الفعل أو الحدث من فصل إلى فصل آخر (سلبا أو إيجابا) (حالة امتلاك الشخص للشيء إلى حالة عدم امتلاكه)...والبرنامج السردي عند "غريماس" هو: انتقال الفاعل من حالة انفصاله عن الشّيء إلى امتلاكه للشّيء[139].

مقدمة الرواية ونهايتها: [140]

لعل أهم ما أنجزته السيميائية في التحليلات النصية هو تمييزها بين المقدمة والنهاية، فيرى "غريماس" أنه في البداية القصصية يكون الوضع الأوّل مقلوبا أو معكوسا (المحتوى مقلوب) (le contenu inversé) ومع تطور...السيميائيات القصصية وتصاعد الأحداث وتسلسل الوظائف نصل إلى نهاية قصية ذات وضع صحيح ذلك أنه لا يمكن أو من المستحيل أن تنتهي بنفس الوضع...

النموذج الساندي: Modèle actanciel [141]

المرسل	الغرض	المرسل إليه
المساعد	الفاعل	المعارض
Destinateur	Objet	Destinataire
Adjuvant	Sujet	Opposant

إن الساند هو دور، ومن الممكن أن يقوم بهذا الدور شخص واحد أو شخوص متعددة. كما أن شخصا واحدا يمكن أن يقوم بادوار عدة سواند، والساند قد يكون كائنا بشريا أو حيوانيا. أن كل زوج من هذه السواند مرتبط فيما بينهما بعلاقات هي كما يلي:[142]

[139] : Voir: Joseph Courtés: Introduction à la sémiotique narrative et discursive (Méthodologie et application). Hachette, Paris, 1986, p 13.
[140] : Voir: A.J.Greimas: Sémantique structurale (Recherche de méthode), p 106 → p 110.
[141] : Voir: A.J.Greimas: Du sens II, p 50.

1 - محور الرغبة: Vouloir

إن العلاقة التي تربط الفاعل بالغرض هي الرغبة. فالفاعل دوما يرغب...للحصول عليه. ولا يمكن للفعل السردي أن يكون دون هذه الرغبة لأنها تحفز الفعل السردي. كان يسعى الفاعل للحصول على المال أو الحكمة أو قيمة ما...

2 - محور الاتصال: Savoir

تربط هذه العلاقة المرسل بالمرسل إليه، بحيث يمكن للمرسل أن يكلف الفاعل (المرسل إليه) بمهمة ليحصل على غرض ما. عندما يحصل المرسل إليه (الفاعل) على الغرض يكون المستفيد المرسل إليه أو الفاعل أو شخصا آخر...

3 - محور القدرة: Pouvoir

إن الفاعل يقوم بالفعل السردي من اجل الحصول على الغرض، وقد يقف إلى جانبه سأند يساعده على الحصول على الغرض، هذا الساند هو المساعد. وقد يسعى ساعد آخر للحيلولة دون الحصول على الغرض، هذا الساند يسمى المعارض.

أن النموذج الساندي يكون أكثر دينامية حينما...في الواقع السردي. **فالفاعل** حسب السيميائيين يكون له مسار سردي (parcours narratif) هذا المسار مكون من برنامج سردي وقد يكون إلى جانب هذا البرنامج برامج سردية فرعية تستعمل للحصول على الغرض القيم في البرنامج السّردي الأساسي[143].

يتم السّرد عادة على شكل مواجهة، فهناك الفاعل الذي يسعى للبحث والحصول على الغرض، فله بذلك برنامج سردي ولكن عادة ما يواجهه فاعل مضاد (بطل مضاد) (anti-sujet) له برنامج سردي معاكس.

الامتحانات الثلاث التي يمر بها الفاعل حسب التصميم السردي:[144]

1 - الامتحان التّأهيلي:

يحصل فيه الفاعل على كيفيات الفعل من معرفة ورغبة وقدرة على الفعل. أنه يحصل بذلك على الكفاءة التي تمكّنه من الفعل السردي.

[142]: Voir: Ibid, p 77.
[143] : Voir: Idem, p 27→ p 36.
[144] : Voir: Joseph Courtés: Introduction à la sémiotique narrative et discursive (Méthodologie et application), p 9.

2 - الامتحان الحاسم:

بعد أن حصل الفاعل على الكفاءة يمكن له أن يسعى للبحث على الغرض الذي يرغب فيه، ويبحث فعلا على الغرض في هذا الامتحان وقد يحصل عليه في النهاية.

3 - الامتحان التمهيدي:

بعد حصول الفاعل على غرضه يعترف له بهذا الفعل ويجازى على ذلك.

نظرية التلقي والقراءة و التأويل

لقد جاءت هذه النظرية لاستكمال ما أهملته البنيوية باعتمادها على المحايدة النّصية وتجاهلها المعتمد للسّياقات النّاريخية و الاجتماعية الخارجة عن حدود النّص.

وعلى إثر كلّ هذه الظّروف، جاءت نظريات النّلقي والقراءة والنّأويل لتضع العملية الأدبية في دائرة النّواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وبتغيير مسار النّحليل الأدبي من زاوية المؤلف إلى زاوية النّص ثّم القارئ.[145]

فالعمل الأدبي لا ينتهي عند النّص، بل يتعدّاه إلى ما بعد النّص أي أن الكاتب «يخضع عمله لتأمل القّراء»[146]، فالقّراء هم الذين يغلقون الدّورة ويقّيدون المعنى النّهائي للأدب.

[145] : ينظر : صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 1996، ص 139.

[146] : أنريك أندرسن أنبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر احمد مكي. مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1991، ص 199.