المروي له في درجة الصفر داخل السرد

د. عمر محمد الطالب

دراسة الادب من الداخل والتركيز على النص من المناهج النقدية المهمة المتميزة منذ ظهور الشكلانيين الروس في مطلع القرن العشرين وجاء هذا المنهج رداً على المناهج النقدية السابقة التي عدت الادب نقلاً لحياة الادباء او انعكاساً لأثر البيئة والعصر او هدى للنظريات الفلسفية والدينية ، وقد «ذهب دعاة الادب من الداخل الى ان المناهج القديمة اصبحت بالية ولابد من اعادة النظر فيها على ضوء العلوم الحديثة وخاصة علم اللغة العام او كما نسميه اليوم ، الالسنية»[١] .

ان الجوهر الذي جاءت اللسانيات لتأكيده هو ان : اية محاولة لمعرفة الانسان او سبر اغوار الفكر الانساني لابد ان تمر عبر دراسة اللغة والتعامل مع هذا التركيب المنظم من الرموز والذي يعبر الفكر بوساطته عن ذاته ، فقد «اصبحت قضايا اللغة من حيث هي خاصية انسانية فريدة من نوعها تهم ، بالقدر نفسه الدراسات الانثروبولوجية والسوسيولوجية والسايكولوجية والفلسفية ، كما ان اساليب النقد الادبي وطرق تعليم اللغات تأثرت بالألسنية واستمدت منها منهجيتها ومفاهيمها الاساسية»[٢] ومن المنطلقات هذه انطلقت الالسنية في تحليل النصوص مع الشكلانيين الروس الذين رفضوا التصور القديم للأدب و «دعوا الى البحث عن الخصائص التي تجعل من الاثر الادبي ادبياً ، او بكلمة اخرى البحث عن البنى الحكائية والاسلوبية والايقاعية في العمل الادبي»[٣] . واستفادت الدراسات الادبية من انتفاضة اللسانيات الحديثة انطلاقاً من وشائج القربى بينها ، واهمها ان اللسانيات تبحث في اللغة ، واللغة هي مادة الادب الاولى ، فضلاً عن ان اللسانيات تعنى بالتواصل ، والادب نمط من أنماط التواصل الرمزي.

التواصل الأدبي : تكاد الدراسات الادبية الحديثة ، تجمع على ان العمل الادبي في جوهره خطاب أدبي لغوي. يفترض في كل باحث او متعامل معه ان «يجعل هدفه الاول ، هو الكشف عن مميزات وخصائص النص الادبي»[٤] بصفته ملفوظاً لغوياً «غير مكون من كلمات بقدر ماهو مكوّن من جمل تتعلق بطبقات كلامية مختلفة»[٥] . مستمدة مشروعية هذا الطرح – الحديث القديم – من نظرية (جاكبسون) المتعلقة (بالتواصل) سواء داخل اتجاهات العلوم اللسانية نفسها. او (الاسلوبية) او (الشعرية) او (السيميولوجيا) او (السايكولوجيا) فقد وضح جاكبسون : ان اية عملية للتواصل عن طريق اللغة ، لاتقوم الا على عناصر لغوية ترتبط بها مجموعة من الوظائف اللغوية ، تتمحور حول عنصر الخطاب او (الرسالة)[٦]

النسق

فلا يصبح الكلام خطاباً، ولا يمكن للمتلقي ان يفهمه الا اذا اشترك مع المتكلم في نسق واحد والنسق عبارة عن مجموع العلاقات التي تنسج داخل النص. فهو مجموع العناصر المكونة لأفقه الثقافي والفني[٧].

وحدد جاكبسون الوظائف اللغوية بما يأتي :

(١) الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) : ويولدها تركيز الكلام على عنصر المرسل اليه.
(٢) الوظيفة المرجعية : ويؤكدها التركيز على عنصر السياق.
(٣) الوظيفة الانتاجية : ويؤكدها التركيز على عنصر الصلة (التواصل)
(٤) الوظيفة المعجمية : ويولدها التركيز على عنصر النظام الاشاري.
(٥) الوظيفة الشعرية : ويولدها التركيز على عنصر الرسالة في حد ذاتها[٨].

وانطلاقاً من نظرية العالم الالسني (بنفينست) التي ترى في جميع انواع الخطاب، ان المتكلم او المستمع يتجليان (يتمظهران) في كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، لان (الأنا) تفترض بالضرورة (انت)، فـ «الاحساس بالذات ليس ممكناً الا اذا اختبر من خلال التضاد، انني لااستعمل (انا)، الا عندما اراسل شخصاً ما، يتحول في كلامي الى (انت)[٩]». وقد أدت هذه النظريات بالنقاد المحدثين على اختلاف مشاربهم ونقدهم الى اعتبار اي عمل سردي، سواء أكان قصيدة أم رواية أم قصة قصيرة أم اسطورة أم حكاية، وسواء أكان شفوياً أم مكتوباً، متعلقاً باحداث واقعية او خيالية، يستلزم بالضرورة متكلماً ومستمعاً (متلقياً).

تنحصر نظريات جاكبسون وبنفينست اللغوية في مجال العلوم اللسانية الحالية وبالتالي فهي تعنى اساساً باللغة بصفتها أداة للتواصل الطبيعي (العادي) بين الناس بغض النظر عما تحمله هذه اللغة ذاتها من ايحاءات ومجازات وانزياحات وخروقات لقواعد اللغة العادية الثابتة والتي تجعلها تقترب بمعنى من المعاني من اللغة الادبية.

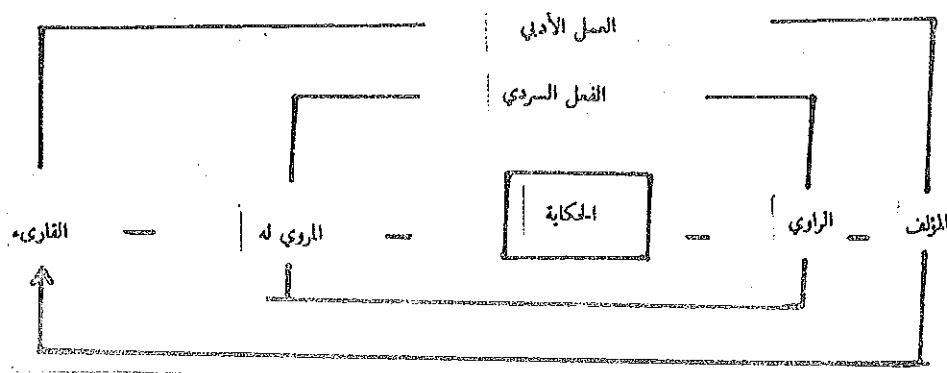
وقد انتقلت نظرية التواصل الى مجال النقد الادبي، وقد عدّ الناقد (وولف شميد) عام ١٩٧٣ مسألة التواصل في العمل الأدبي بصفة عامة، والحكائي بصفة خاصة اكثر تعقيداً من التواصل الطبيعي، لانه يقوم على عدة مستويات تواصلية خطابية متداخلة :

(١) مستوى المؤلف الفعلي / القارئ الفعلي.
(٢) مستوى المؤلف المجرد / القارئ المجرد.

(٣) مستوى الراوي الخيالي / القارئ الخيالي (المروي له).
(٤) مستوى الشخصيات الحكائية[١٠]

ان هذا الطرح المتبني لوجهة نظر سيميولوجية ، يجعلنا ننظر الى النص الادبي على انه علامة مرسل– هذه العلامة هي المؤلف الفعلي والمرسلة إليه هو القارئ الفعلي (القراء)– وداخل هذه العلامة (النص) يوجد مرسل آخر، هو المؤلف المجرد الذي يخلق (النص) لقارئ افتراضي مجرد هو ايضاً ويضم عالم النص بدوره مرسل هو (الراوي) الذي يبعث بعلامة اخرى (المروي) الى مرسَل اليه ، هو المروي له ، المتعلق به.

وتظل هذه المستويات متداخلة في صلب العمل الادبي مالم تعمل على فرزها ، وفصل بعضها عن بعض ، وهو إجراء يجعلنا اكثر وعياً وادراكاً لتعقد التواصل الادبي. فكل مرسل يراسل مرسلاً إليه يتموضع في مستواه السردي نفسه. وبالتالي يبدع المؤلف عمله الأدبي ويخلق شخصاً خيالياً هو الراوي ، الا انه لايمنح حق الكلام لفاعليات القول الملفوظ ، –الشخصيات– وإنما الراوي هو الذي يفعل ذلك ، سواء أكان ظاهراً في النص ام خفياً ، فان وجهة نظره الواضحة او الضمنية تدل عليه ، وهو الذي يعينه ضمير (أنا) المتكلم في النص. ومن هنا تميز الخطاب بهذه : «الازدواجية التابعة للمستويات التلفظية بمعنى ان المرسل ينقسم بالنسبة لمحور الارسال الى قسمين: الى ذات خارج النص (المؤلف الفعلي) وذات داخل النص (الراوي)»[١٢]. وهذه الازدواجية لابد ان تنعكس حسب تعدد مستويات التواصل على محور التلقي حيث يصبح المرسل اليه مزدوجاً بدوره الى قارئ فعلي خارج النص ، وقارئ تخيلي او مروي له (داخل النص). وقد وضع جيرار جنيت لهذا القارئ الخيالي اسم (المروي له) عام ١٩٧٢. منطلقاً من نظرية بنفينست ، مميزاً إياه عن غيره من أنماط القراء[١٣] : نقول كلمة عامة حول هذا الشخص الذي اسميناه المروي له ، ويعد المروي له احد عناصر الوصفية السردية يتموضع مع الروائي في مستواه الحكائي نفسه.



من خلال هذه الازدواجية تخرج الناقدة (كاترين كيربرا) بملاحظة مهمة وهي ان العناصر السردية الموجودة خارج النص (المؤلف / القارىء) (عنصران حقيقيان اما لسانياً فهما افتراضيان)[١٣]. بينما العناصر السردية الموجودة داخل النص (الراوي / المروي له) فهما (خياليان في الواقع ، ولكنهما لسانيان حقيقيان) ، وبما ان تعاملنا مع السرد هو تعامل مع اللغة ، وتعاملنا مع المروي له سيكون متعاملاً مع اللغة ، فاننا لابد ان نثبت في هذا المستوى ، بما هو حقيقي ملموس ، وان نترك ماهو افتراضي مجرد ، والحقيقي الملموس هو تطبيق لغوي اساساً ويكون بذلك (الراوي والمروي له).

واذا كان الراوي قد لقي اهتماماً كبيراً من طرف النقاد في اطار النظرية السردية بل واصبح الركيزة الاساسية للتصنيف الحكائي عند بعضهم ، وهو مافعله جيرار جينت وفصّل القول فيه ، وشرحه جاب لافت فيلت ، الذي قسم تبعاً لجينت الانماط السردية الى قسمين رئيسيين ، بناء على التعارض بين وظيفة الراوي ووظيفة العامل المشارك في المحتوى السردي للحكي[١٤]

(١) نمط السرد المختلف– حكائي : وهو الذي لايمثل فيه الراوي شخصية داخل السرد اي (الراوي / العامل) والذي يختلف حسب الزاوية التي يتوجه منها الى القارىء الخيالي فيخلق ثلاثة أنماط سردية.

(٢) نمط السرد المتمثل– حكائي : وفيه يلعب الراوي دورين ، دوره الاصلي بصفته راوياً (انا / السارد) : ودوره بصفته عاملاً (انا / المسرود) اي يلعب دوراً وظيفياً داخل الحكاية.

وعلى الرغم من ان هذا التصنيف يقوم على نوعية الراوي او بالاحرى على الزاوية التي ينظر منها الى حكايته واشخاصه ، فانها لاتستطيع ان تتخلص نهائياً من شبح المروي له ، ذلك ان الراوي كيفما كان موقعه وكيفما كانت شخصيته ، لابد ان يضع نفسه في مقابل مروي له ، ان يحدد وموقعه تجاهه (يحترمه ، يقدره ، يستهزىء به ، يستعلي عليه) ولابد ان تكون وجهة نظره او رؤيته الى عالمه الحكائي ، محددة من خلال الزاوية التي يحتلها هذا الاخير ، والا انعدم مايمكن ان نسميه بـ (وجهة النظر) او (الرؤية المزرية) ، اي «الطريقة التي تدرك بها الاحداث المسرودة من طرف الراوي ، وتدرك بها ايضاً ، من طرف القارىء الافتراضي[١٥]» حيث تتولد وجهة النظر من العلاقة التي يربطها الراوي بالمروي له داخل الخطاب السردي ، فلكي يتحقق التواصل المنشود ، فالراوي ملزم باحترام معتقدات القارىء ، الى درجة القول بأن القائم بالسرد الحقيقي هو القارىء[١٦]. وهذا المفهوم من الارهاصات الاولى التي قاربت مفهوم المروي له ودوره في السرد من خلال مفهوم قريب

هو القارىء. وهي الفكرة ذاتها التي يوضحها تودوروف تحت اسم (صورة الراوي وصورة القارىء) مع إعطاء اسم (القارىء الضمني) لمفهوم المروي له : «ليست صورة الراوي منفردة بنفسها اذ بمجرد ان تظهر، منذ الصفحة الاولى، الاّ وتكون مرفقة لما يمكن ان نسميه بصورة القارىء، ولهذه الصورة – طبعاً– بعض الصلات بالقارىء الفعلي، والصورتان معاً، توجدان في تبعية وثيقة، الواحدة تجاه الاخرى، ومنذ ان تبدأ صورة الراوي بالاتضاح فان القارىء الضمني او الافتراضي يوجد هو ايضاً مرسوماً بوضوح كبير، هاتان الصورتان خاصتان بكل عمل ابداعي، ان الوعي باننا نقرأ رواية مثلاً، وليس وثيقة، يدفعنا الى ان نلعب دور هذا القارىء الضمني، وفي الوقت نفسه يتجلى فيه الراوي الذي يحكي لنا الحكاية، وقبل كل شيء فالحكاية نفسها عمل تخيلي[١٧]».

وظهرت دراسة (جيرالد برينس) التي خصصها للمروي له في رواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست، عام ١٩٧٣، والتي تعد قاعدة نظرية بالنسبة للمروي له والتي يقول عنها (باسكال ايفري) : تستحق ان تكون مشروعاً للدراسة. لان المروي له كما حدده برينس عنصر من العناصر الاساسية لاي سرد[١٨].

المروي له في درجة الصفر

يتموضع المروي له داخل النص او الفعل السردي الاّ انه قد يظل خارج الحكاية، وهي حالة المروي له (الخارج– حكائي) ويكون شخصية مشاركة في تحريك احداث السرد، وهي حالة المروي له (الداخل– حكائي) حيث يلعب فضلاً عن دورها الاصلي (تلقي السرد) او يلعب ادواراً اخرى إهمها مشاركته الوظيفة في بناء الحكاية. ويحقق المروي له، وجوده من خلال الخطاب الحكائي الموجه اليه، كيفما كان الحال. من طرف الرواي، فهو طفل او شيخ، امرأة او رجل، مثقف او أمي، قروي او مديني، سكير مثل المروي له في قصة (الكأس المكعبة) لاحمد بوزفور[٢٠]. او شخصية محترمة محبوبة مثل المروي له في قصة (العين السحرية) لميلودي شغموم.[٢٠] او شخص الامير في قصص (حكايات للأمير) ليحيى عبدالله[٢١] او ملك ذو سلطة مطلقة، كما هو حال (دبشليم) في (كليلة ودمنة) او امرأة معشوقة كالمروي لها في قصة (لعل الشمس هي السبب) لأدريس الصغير[٢٢] ان التعبير الانساني، ومن ضمنه الانماط السردية، ينطوي بالضرورة على وجود الآخرين او على الاقل وجود فرد آخر بينه وبين المتكلم صلات وعلاقات او اشياء مشتركة. فكل تعبير، وكل سرد، يبحث عن استجابة وإثارة رد فعل معين عند الاخرين، الا ان السرد الذي يبرز المروي له شخصاً فاعلاً يأخذ لنفسه حق الكلام – نادر جداً– ويرجع السبب الى عاملين اساسيين يتعلقان معاً بالنظرية السردية :

(١) ان أغلب الرواة في الادب الحكائي عامة لايهتمون الاّ في النادر، بالمروي لهم. المتعلقين بهم.

(٢) اهمال النقاد المحدثين لمفهوم المروي له.

تحتل مقالة (جيرالدبرينس) مكانة ريادية في وضع الاسس النظرية لدراسة المروي له بصفته مظهراً من مظاهر النظرية السردية. بعد ان عرّف به باعتباره «شخصاً خيالياً، يوجه اليه الراوي كلامه، وعنصراً من العناصر الاساسية لاي سرد[٢٣]». فضلاً عن اقتراحه المروي له في درجة الصفر، نقطة انطلاق وقاعدة لدراسة المروي له، أنماطه وعلاقاته ووظائفه وصلاته بمحيطه الحكائي من اي عمل سردي، قديم او حديث، ثم حاول ان يضع له مجموعة من الخصائص، قسمّها الى خصائص ايجابية واخرى سلبية ضمن علاماته الايجابية:

(١) قبل كل شيء، يعرف اللغة التي يحدثه بها الراوي بمعنى انه: «يعرف المعاني الذاتية للألفاظ –[٢٤] اي المدلولات المباشرة (المعاني التصريحية) كما هي واذا كان هناك مجال، فهو يعرف الاحالات ايضاً لكل العلامات التي تكون تلك اللغة ولكنه لايستطيع ان يعرف الدلالات الحافة (الدلالات الايحائية او التضمينية).[٢٥]

(٢) ان يمتلك ناصية النحو بشكل جيد: «ولكنه غير متمكن من معرفة الاصول النحوية، اي انه يلاحظ الاشكال الدلالي والتركيبي ويكون قادراً على تمييزه انطلاقاً من السياق بمعنى انه يدرك الخطأ او الغرابة النحوية – في إطار وظيفة النظام اللغوي المستخدمة – المتعلقة بجملة او تركيب نحوي، كيفما كان نوعه[٢٦]» ويعلق (برينس) على هذه الخاصية قائلاً: «هذه التعاريف المتعلقة بالكفاءات اللغوية لدى المروي له في درجة الصفر لن يستمر دون ان يخلق عدداً من المشاكل لانه ليس من السهل دائماً تحديد دلالات عبارة معينة، تتطلب بدون شك، التركيز على الزمن اللغوي الذي يعرفه المروي له، وهذا الامر يكون صعباً احياناً، انطلاقاً من النص نفسه، فضلاً عن ان الراوي يمكنه استخدام اللغة بطريقة شخصية جداً. ثم ماذا نقول امام بعض التحريفات اللغوية التي ليس من السهل موضعتها بالنسبة للنص؟ هل نقول ان المروي له يهتم بها الى درجة الانزعاج، ام الى درجة اعتبارها مجرد خطأ لغوي، ام انها تظهر له عادية بشكل مطلق؟ هذه الصعوبات وغيرها تجعل، تعريف المروي له، والتعرف على لغته ليس امراً صائباً على الدوام، وبشكل نهائي. ومع ذلك سيكون دائماً وفي جزء كبير منه امراً ممكناً[٢٧]»

(٣) للمروي له في درجة الصفر خاصية منطقية والتي «ليست الاّ نتيجة طبيعية ، فعندما تعطى له جملة او سلسلة من الجمل ، فان بمقدوره ان يمسك بالمسلمات ويتوصل الى النتائج[٢٨]».

(٤) يعرف المروي له في درجة الصفر القواعد السردية التي تقود الى تشكيل الحكاية بكاملها فهو يعلم على سبيل المثال : «ان الحبكة الاقل اكتمالاً ، تقوم على الانتقال من وضعية الى وصفية معاكسة ، وبأن الحكي يقوم على بعد زمني وانه يستلزم عدة علاقات سببية[٢٩]»

(٥) والمروي له في درجة الصفر يمتلك ذاكرة جيدة على الاقل[٣٠] «فيما يتعلق باحداث القصة التي تجعله يتعرف عليها ، فضلاً عن النتائج التي يمكن استخلاصها» وتسمح له هذه الذاكرة على تذكر كل الافعال المروية على مدى السرد.

اما الخصائص السلبية فكثيرة يذكر برينس منها مجموعة :

(١) ان المروي له في درجة الصفر، لايتابع السرد الا بمعنى محدد اي انه «مضطر بأن يأخذ في اعتباره الوقائع انطلاقاً من اول صفحة الى اخر صفحة [٣١]» اي انه لايعرف الاحداث الا داخل النظام الذي قدمها به الراوي.

(٢) انه شخص مجرد من اية ميزة شخصية او اجتماعية او اخلاقية : «فهو ليس بطيب ولا شرير، غير متشائم ولا متفائل ، ليس ثورياً ولا برجوازياً ، والا يدرك الاحداث المرسومة له ، بمزاجه ، ولا بمكانته الاجتماعية[٣٢]»

(٣) لايعرف– نهائياً– الاحداث المروية ولا الشخوص التي يحدثه عنها : «ولا التقاليد التي تسود عالم الشخوص في الحكاية ، ولا تقاليد اي عالم آخر[٣٣]»

(٤) لايدرك مايمكن ان توحي به صيغة لغوية معينة.

(٥) ليس له اهتمام بما يمكن ان تتطلبه هذه الوضعية او تلك ، هذا الفعل الحكائي او ذاك.

(٦) لايمكنه ان يقدر قيمة عمل ما ، ولا ان يتوصل الى أية نتيجة بدون نجدة الراوي وتعليماته وشروحه.

(٧) انه عاجز تماماً عن تقدير ماهو سام اخلاقياً ، او ماهو خليع في شخص معين ، من شخوص الحكاية فضلاً عن عجزه عن تقدير صواب عبارة لغوية ، او مغزى خطاب مثلاً.

(٨) نادراً مايتمكن من ادراك مفهوم مثل مفهوم (الاحتمال) لان: «المحتمل يتحدد دائماً بالمقارنة مع نص آخر سواء أكان هذا النص هو رأي الجمهور ام قوانين جنس أدبي

ام الواقع»[٣٤] لانه لايعرف اي نص ، بدون تفسير مسبق من الراوي ، فتظهر مغامرات (السندباد البحري) في ألف ليلة وليلة مثل وقائع سيرة (محمد شكري) الذاتية (الخبز الحافي) مثلاً.

(٩) ينظر المروي له في درجة الصفر نظرة عادية الى العلاقات السببية الضمنية ، فنحن مثلاً حينما نقرأ في رواية بأن الشخصية ظنت بأنها قتلت أباها ، فأغمي عليها ، نفهم وضعية الشخصية ، ونتقبلها بناء على ماسبق من تجربتنا في الحياة واستناداً الى المعطيات في الرواية نفسها وفضلاً عن هذا : «فاننا نعلم عادة ان الغموض هو في الغالب حافز من حوافز الحركة السردية»[٣٥] . ولكن المروي له في درجة الصفر الذي لايملك اي ادراك منطقي سليم ، وليست له أية تجربة لايدرك الروابط السببية الضمنية ، ولا يعاني من هذا النوع من الغموض.

(١٠) لايملك المروي له في درجة الصفر اية ثقافة مسبقة ، فهو لايتمكن من التفريق بين الاصوات المشكلة للسرد. اي انه محروم من ثقافة الحياة والحياة بصفتها ثقافة.

وقد درست الناقدة (ماري آن) المروي له ، بعد ظهور دراسة بيرنس بثلاث سنوات واضافت خصائص جديدة للمروي له في درجة الصفر هي :[٣٦]

(١١) انه يجهل دلالة بعض الالفاظ التي تقضي معرفتها إنتماء معيناً الى حقول ثقافية معينة دينية او مهنية او غيرها. ولنفس الاسباب يجب ان يكون جاهلاً بمرجعية بعض اسماء الاعلام فعندما نذكر له اسم علم مثل (عمر بن الخطاب) او (نيرون) فهو لايدرك ان الاول كان من الخلفاء الراشدين ، وانه مشهور بعدله ، وان الثاني احد اباطرة الرومان وقد كان مشهوراً بظلمه وقسوته.

(١٢) لايعرف من الاماكن اكثر مما هو مشار إليه في السرد ، او الاماكن التي لايعرفها راوي الحكاية نفسه.

(١٣) من الامور الجوهرية المحددة له ، انه لاماض ولا حاضر ولا مستقبل له. ويضيف (باسكال ايفري)[٣٧] ملاحظات اساسية للناقد (وليام راي)[٣٨] . الذي يؤكد على انه : «من المستحيل ان يكون المروي له في درجة الصفر متقناً للغة ، وفي نفس الوقت عاجزاً عن ادراك العلاقات السببية الضمنية كما يرى برينس بل ان معرفة لغة تؤدي حتماً الى الانتماء الى جماعة ثقافية محددة وهو مالم يدركه برينس ولا ماري آن ، فضلاً عن تأكيدهما على ادراك المروي له ، للبعد الزمني للسرد ، يتضمن في حد ذاته ، تطور المروي له (خاصة في الرواية) من خلال اكتسابه للمعلومات من خلال السرد».

ان هذه الصورة التي ركبها برينس وماري آن وباسكال ايفري ووليم راي للمروي له في درجة الصفر، هي بالفعل خطوة اجرائية للوصول الى ضبط شخصية المروي له في النص السردي ، فالمروي له في درجة الصفر، لاوجود له ، ولا يمكن ان يكون له وجود ، وذلك من خلال التناقض الذي تحمله خصائصه نفسها ، ولكن من المفيد كما يرى هؤلاء النقاد ، ان نتخذه قاعدة «لمعالجة تموضعات جميع اصناف المروي لهم ، بالمقارنة مع نموذج المروي له في درجة الصفر[٣٩]» ، الذي يعرف لغة الراوي ، او لغة النص او قواعد السرد ، ويملك خاصة منطقية سليمة ، وذاكرة جيدة ، الا انه ، لاشخصية ، ولا مزاج ، ولا مكانة اجتماعية له ، يجهل الشخصيات والاحداث المروية والقوانين والاعراف السائدة في عوالمها ، لايملك اية وجهة نظر اخلاقية ، ولا يفرق بين الاصوات السردية ولا ينتمي لاي حقل ثقافي لانه لاماض ولا حاضر ولا مستقبل له.

ان كل مروي له يمكن ان يمتلك خصائص المروي له في درجة الصفر الا ان السرد في اغلب الاحيان يسمح له ان يخرق بخصائصه خصائص النموذج المرسوم اعلاه ، فلابد ان نعثر على أدلة تؤكد انتماء المروي له لحقل ثقافي معين ، او تؤكد الصعوبات اللغوية التي يعاني منها او تشدد على مايعانيه من نسيان ، او تلك التي توضح لنا معرفته بالمشاكل التي نحدثه عنها ، الى آخر ذلك يقول برينس : «وانطلاقاً من هذه التناقضات والانحرافات الخارقة لخصائص المروي له في درجة الصفر، تتكون شيئاً فشيئاً صورة المروي له المحددة[٤٠]».وليس هناك فقط الجانب الفيزيولوجي والشخصي والحالة المدنية للمروي له ، بل هناك ايضاً تجاربه وماضيه ، كل ذلك يمكن ان يعينه لنا.

المروي له في قصص احمد بزفور[٤١] نماذج تطبيقية

السؤال الذي يبرز امامنا كيف يتمظهر المروي له في قصص احمد بزفور؟ او بالاحرى في اللغة القصصية الصادرة الى المروي له ، والمكونة له في الوقت نفسه؟ وما العلامات الدالة عليه ، وكيف نحددها؟ وما هي انماطه؟ ما وظائفه داخل السرد ، ماعلاقاته بالرواة وبالشخصيات وبباقي المروي لهم ، وبعبارة اخرى ماهي صورة المروي له النموذجي عند بزفور؟

وقد ارتأينا لضيق المجال تصنيف المروي لهم في قصص بزفور الى أنماط رئيسة ، تختبر فيه ، ومن خلاله تجليات المروي له والعلامات التي تعينه ، والتي من الممكن ان تصنع له صورة تقريبية او كاملة او خاصة ، وتساعدنا في استشراف تصنيف جديد ودقيق للقصة القصيرة ، انطلاقاً من شخصية المروي له ، وبالاحرى من الواقع الذي تحتله داخل العمل القصصي.

العينة

(١) وقع إختيارنا على عشرين قصة قصيرة لاحمد بزفور، اربع عشرة قصة تضمنتها مجموعته القصصية الاولى (النظر في الوجه العزيز) ١٩٨٣ وثلاث قصص هي (ماذا يشرب الاطفال ، الكأس المكعبة ، الغابر الظاهر) تضمنتها مجموعته الثانية (الغابر الظاهر) ١٩٨٧ ، فضلاً عن قصص اخرى لم تجمع في كتاب ، نشرت في المجلات المغربية هي : (العين والزلزال[٤٢] ، الموسيقى[٤٣] ، الاحد)[٤٤].

(٢) تكاد تشتمل قصص احمد بزفور على كل اصناف المروي لهم ، إبتداء من المروي له الخفي والضمني الى المروي له ، الشخصية الحكائية.

(٣) إن للمروي له زمنه الخاص وزمنه الحكائي الذي يربط بزمني السرد والحكاية ، وزمنه الخارج – النص ، وهو زمن الكتابة ، اوزمن النشر الذي يرتبط مباشرة بتاريخ نشر العمل الادبي ، اي خروجه الى الوجود (قراءته) وهو موزع حسب التواريخ المثبتة :

القصة	المروي له	سنة الميلاد
١ – يسألونك عن القتل	– منى : شخصية حكائية	١٩٧٠
	– أم منى: شخصية خارج–حكائية	
	– مروى لهم فانيون (اربعة) خارج حكائيين	
٢ – الغراب	– مروي له خارج – حكائي	١٩٧٢
٣ – العين والزلزال	– مروي له خارج – حكائي	١٩٧٢
٤ – حدث ذات يوم في الجبل الاقرع	– مروي له خارج – حكائي	١٩٧٢
٥ – الرجل الذي وجّه البرتقالة	– مروي له خارج – حكائي	١٩٧٢
٦ – رؤيا حمداش	– مروي له خارج – حكائي	١٩٧٥
٧ – الالوان تلعب الورق	– مروي له خارج – حكائي	١٩٧٦
٨ – السعال	– مروي له ، خارج–حكائي	١٩٧٦
٩ – البدائية	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٧٦
	– الفيلسوف ، شخصية – حكائية	
١٠ – الاعرج يتزوج	– مروي له ، خارج–حكائي	١٩٧٦
١١ – المؤامرة	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٧٦
١٢ – ذلك الشيء	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٧٧
	– د. خشاف ، شخصية – حكائية	
١٣ – النظر في الوجه العزيز	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٧٨
	– الأم ، شخصية – حكائية	

١٤ – النقطة السوداء	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٨٠
١٥ – اللوح المحفوظ	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٨٢
١٦ – ماذا يشرب الاطفال؟	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٨٤
١٧ – الموسيقى	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٨٤
١٨ – الكأس المكعبة	– عمر ، شخصية – حكائية	١٨٨٥
	– مروي له ، خارج حكائي	
١٩ – الاحد	– مروي له شخصية – حكائية	١٩٨٧
٢٠ – الغابر الظاهر	– مروي له ، خارج – حكائي	١٩٨٧

فضلاً عن ان بعض هذه القصص تزخر بمروى لهم ، ثانويين ، خارج – حكائيين ، او داخل حكائيين[٤٦].

ومن الواضح ان هؤلاء المروى لهم لايختلفون عن القراء الفعليين اوالافتراضيين او المثاليين حسب ، بل يختلفون حتى عن بعضهم ، سواء من حيث سنوات الكتابة (الميلاد) اومن حيث مواقعهم الحكائية ، (ووظائفهم ، او علاقاتهم بالرواة. او امزجتهم ، مما يسمح لنا ان نصنفهم الى انماط ، وقبل ذلك يمكننا التعرف عليهم ، خاصة من ناحية انهم يمثلون مايمكن ان نعده جيلاً واحداً (خيالياً) ، ينتمي الى المكان ذاته (المغرب الحديث) ويحتل لحظات مستغلة داخل فترة زمانية تمتد مابين ١٩٧٠ الى ١٩٨٧.

ولابد ان يكون لهذين العاملين دلالات متعددة ، منها معاصرة هؤلاء المروي لهم لجيل معين من القراء الفعليين والافتراضيين ، والمثاليين (النقاد) الذين يعيشون في المكان ذاته ، والفترة الزمنية ذاتها ، ويمثلون في الوقت نفسه جيلاً من القراء.

علامات المروي لهم وهوياتهم

في اي سرد لابد ان يتجلى مروي له من خلال العلامات المتعلقة به مباشرة ، اوبصفة غير مباشرة سواء حصر وجوده في حدود درجة الصفر ، ام اعطي خصائص مفارقة بخصائص المروي له في درجة الصفر ، فاننا نستطيع ان نعيد بواسطته هذه العلامات ، تركيب صورة المروي له ، ونحدد نمطه في اي عمل سردي

وقد انطلقنا من العلامات التي افترضها برينس – لاجل ضبط الخطوات الاجرائية والمنهجية عن تجليات المروى لهم عند بزفور – والتي يقترح تقسيمها الى فئتين اساسيتين:

(١) فئة العلامات الضمنية او الايحائية : التي لايظهر من خلالها اي مروي له ، او بعبارة اخرى العلامات التي تظهر لاول وهلة وكأنها لاتحمل اية اشارة تجعلنا نميز المروي له عن المروي له في درجة الصفر ، ولكنها على الرغم من ذلك ترسمه بكل دقة ومنها :

الاسئلة ، الاسئلة المستترة ، واساليب النفي ، والقضايا البرهانية ، والتشبيهات ، والمقابلات اللغوية ، وما يسميه بريتس «مافوق التبريرات»[٤٦] ويعني بها الشروح التي يقدمها الراوي لعالم شخصياته ، والتعليلات المتعلقة بافعالهم وتبريرات افكارهم ، واعتذاراته ، كل هذا يقدم لنا تفصيلة منهجية عن المروي له.

(٢) فئة العلامات المباشرة ، التي تحدد المخاطب وتعينه بصفته مرويا له ، وهي العلامات التي تخزن خصائص المروي له في دوجة الصفر ، كالصفات المتعلقة بالمروي له ، والصيغ الموجهة اليه ، او المحددة لهويته ، او مهنته ، او جنسيته ، والضمائر والصيغ الفعلية المتعلقة بالمخاطب.

وبتجميع العلامات ودراستها «يمكن ان نعيد تركيب صورة مروي له ، صورة متميزة اصيلة او اقل اصالة ، كاملة تماماً ، او ناقصة ، حسب النصوص»[٤٧] . وليست كل العلامات واضحة وسهلة التفسير دائماً ، فاذا كان بعضها مطروحا في النص بجلاء فان اغلبها يكون غامضا ، وصعب التحديد والاكتشاف : «سواء اكانت واضحة ام لا ، مباشرة او غير مباشرة ، فان كل اشارة يجب ان تكون مبررة من خلال النص نفسه ، وعلينا ان نرصد اللغة المستعملة وفرضياتها والنتائج المنطقية التي تنتج عنها فضلاً عن معارف المروي له الثابتة مسبقاً»[٤٨] . وان نعمل على التمييز بين العلامات الثانوية والعلامات المهمة التي تستحق ان نقف عندها . وحتى في حالة المقاطع السردية المنتمية الى الفئة الاولى من العلامات ، فان التحليل النصي للقطعة ، بصفتها كلام الراوي يسمح لنا بالكشف عن صورة المتكلم (الراوي) وصورة المروي له معا . خاصة من خلال «المقاطع التي تدل بشكل واضح او غير واضح على ان السرد موجه الى شخص معين»[٤٩] . فعندما يقول رواي قصة (ذلك الشيء) لاحمد بزفور: «في الممر يقف شخص طويل جدا بمعطف رمادي ، وبايب ، ونظارات ، يتأمل لوحة معلقة على الجدران في امعان»[٥٠] ، فليس معنى قوله هذا انه يريد ان يعرفنا على المكان او يريد ان يحدد هوية (الشخص) وانما المقصود بكلامه ، الموجه الى المروي له ، هو المروي له بالذات ، لتعريفه بهذه الشخصية من جهة ولتحديد هويته هو نفسه ، من جهة اخرى ، فهو على الأقل يعايش ويدرك وضعية اجتماعية معينة ، ونسقا ثقافيا محددا ، من خلال ادراكه لمفاهيم علامات مثل (المعطف ، النظارة ، البايب ، اللوحة) وبالتالي من خلال رصد تمثله العادي امام صورة هذا (الشخص الطويل جداً) لانه بالنسبة اليه ، صورة عادية مألوفة ، وليس من المستبعد ان يكون البعد الإجتماعي والثقافي الذي يقوم به هذا (الشخص) . ضئيلة جدا ان «اي تعليق بين طرف الراوي ، الا ويحدد نوع العوالم المعروفة من طرف المروي له»[٥١] .

وحينما يقف رواي قصة (رؤيا حمداش) لبزفور[٥٢] قائلاً : «مؤسسة لوي كنت ، السحب غدا ، اشرب يوكي ، باطا ، ومنين انا ومنين انتايا ، ريال على الله ، الارقام الرابحة ، تسيري؟ عندك شيء الف فرانك حتى لغدا؟ بنات البارات وبنات الليسيات ، واحد فيو باب آلعربي ، سوبر ماروك سوبر، هنا الرباط» فانه لم يفعل اكثر من تقديم فضاءات معروفة لديه ولدى المروي له ، على الرغم من ان هذا المقطع يحيلنا الى خارج النص الا انه يؤكد على وجود مروي له داخل النص ، وعلى نوعية معرفته ووسطه ، ومعاناته ، على الرغم من انه يظل خفيا بين ثنايا العبارات والالفاظ الموجهة اليه .

وسواء أظل خفيا وراء السرد : ام كان (شخصية حكائية) مشاركة ، وسواء لعب أدواراً متعددة ام دورا واحدا ، فانه يمكن ان يكون مستمعاً ، كما في اغلب القصص القصيرة والروايات ، ويمكن ان يكون قارئا ، او هما معا ، كما في قصة (النقطة السوداء) لبزفور[٥٣] . او كما في قصص وروايات المذكرات والرسائل المتبادلة ، اذ يمكننا القول ان «المروي له قارىء اذا كان الأمر يتعلق بسرد مكتوب ، وانه سامع اذا كان السرد شفويا»[٥٤] .

انماط المروي لهم في قصص احمد بوزفور

يمكن ان نصف المروي لهم في قصص احمد بوزفور بناء على مواقعهم الحكائية من جهة وعلى اساس ان نوعية المروي له تعطي بصفة حتمية نمطاً سرديا متميزا من جهة اخرى ، الى نمطين وسيساعدنا هذا العمل على تأسيس تصنيف جديد لكل الانواع الحكائية ولاسيما القصة القصيرة ، وهما نمطان ليسا خاصين بقصص بزفور بل يمكن العثور عليها في اي نوع سردي :

(١) نمط المروي له ، الشخصية : الحكائية :

وهو مروي له داخل حكائي ، لايتوقف دوره عند تلقي السرد ، وانما يمكن ان يلعب ادوارا متعددة ، داخل حكائية ، سواء أكان شخصية محورية ام ثانوية ، فموقعه داخل الحكاية يعطيه امتيازان يكون شخصية ينطبق عليها ، كل ماينطبق على اية شخصية من شخصياتها ويوجد هذا النمط عند بزفور في القصص التالية :

القصة	المروي له الاساسي	المروي له الثانوي
يسألونك عن القتل	منى	ام منى
الكأس المكعبة	عمر	ام منى

البدائية	عمر	هو الراوي والشخصية المحورية
ذلك الشيء	عمر	الدكتور خشاف
النظر في الوجه العزيز	عمر	الام
الاخد	الشخصية المحورية	الام

يتضح من الجدول ، ان هذا النمط يتواجد في ست قصص من مجموع عشرين قصة قصيرة .

(٢) نمط المروي له ، الخارج – حكائي

وهو نمط يختلف عن نمط المروي له (الشخصية الحكائية) المشاركة في بناء الحكاية ، انطلاقا من اختلاف موقع كل منها داخل الحكي ، فاذا كان المروي له ، الشخصية الحكائية ، يصغي الى السرد او يقرأه من داخل الحكاية ، بصفته مرويا له ، وعاملا في الوقت نفسه ، فان المروي له ، الشخصية الخارج – حكائية ، يبدو لأول وهلة ذا دور وحيد هو ، تلقي السرد ، سواء كانت شخصيته بارزة ام خفية ، فلابد ان يكون له تأثير على الفعل السردي ، وان جاء تأثيره اخف من تأثير النمط الاول ، واهم ظاهرة تلفت النظر في هذا النمط ، هي ظاهرة توقيفه في بعض الاحيان لمسار السرد ، وادلائه بسؤال او رأي او تعليق ، ويدخل مباشرة – في احيان اخرى – في حوار مع الراوي مما يكون له تأثير كبير في توجيه السرد ، ويتمثل هذا النمط في قصص بزفور التالية :

القصة	الراوي الاساسي	المروي له الاساسي
١ – الغراب	داخل – حكائي	
٢ – حدث ذات يوم في الجبل الاقرع	خارج – حكائي	
٣ – الالوان تلعب الورق	خارج – حكائي	
٤ – رؤيا حمداش	داخل – حكائي	
٥ – الاعرج يتزوج	داخل – حكائي	
٦ – المؤامرة	خارج – حكائي	
٧ – ذلك الشيء	داخل – حكائي	
٨ – النظر في الوجه العزيز	خارج – حكائي	
٩ – البدائية	خارج – حكائي	
١٠ – العين والزلزال	خارج – حكائي	

١١ – الغابر الظاهر	خارج – حكائي
١٢ – اللوح المحفوظ	خارج – حكائي
١٣ – السعال	خارج – حكائي
١٤ – النقطة السوداء	خارج – حكائي
١٥ – الرجل الذي وجه البرتقالة	داخل – حكائي
١٦ – ماذا يشرب الاطفال؟	خارج – حكائي
١٧ – الموسيقى	داخل – حكائي

يشكل المروي لهم في هذه القصص مجموعة شبه متجانسة تشترك فيما بينها في عدة خصائص اهمها: انهم جميعا مثقفون، نخبويون، باستثناء المروي لهم في (اللوح المحفوظ، والسعال، وماذا يشرب الاطفال؟) الذين يظهرون في مستوى ثقافي غير نخبوي ونخبوية الثقافة هنا، تعني ان مستواهم التعليمي، مستوى جامعي.

والخاصية الثانية انهم جميعا مغاربة وينتمون الى وسط المدينة، وهم برجوازيون صغار وتبقى بعض المميزات المتعلقة بطبيعة الحكاية وبطبيعة الرواة، ونوعية العلاقة التي تربط هؤلاء بالمروي لهم، ونوعية الموضوعات التي تطرحها القصة، مما يجعل كل واحد منهم ينفرد بمميزات جزئية، لاتوجد عند غيره.

واغلب المروي لهم في قصص بزفور، ليست لهم ابعاد فسيولوجية مهمة تحدد شخوصهم، باستثناء بعد الجنس (ذكر او انثى)، وحتى اتضاح بعض جوانب حالاتهم المدنية (الاسم، اللقب) ليس امرا مهما. الا ان الشيء البارز في شخوصهم هو المستوى اللغوي الثقافي المتميز (لغة، فكر، بلاغة، علوم، شعر، فلسفة، اساطير، قيم، ثقافة شعبية)، ويتنوع البعد النفسي من مروي له الى آخر، حسب الموضوع الذي تطرحه القصة وحسب السياق، والعلاقة التي يربطها الراوي مع المروي له من جهة، وبين هذا الاخير والشخصيات الحكائية المختلفة، من جهة اخرى، كالمروي له (اليائس، المتشكك، المتمرد على الراوي، المستسلم، القلق... الى آخره).

ان للمروي له عند بزفور، فلسفة خاصة، يمكن تسميتها فلسفة المصير الانساني في الواقع المغربي المعاصر، فلسفة القلق كما يمثلها بشكل واضح نموذج المروي له في قصة (الكأس المكعبة): اي (عمر) المثقف الضائع الذي يظل اسير لحظة وحالة قلقة يمكن اعتبارها نتيجة المستوى العقلاني الذي بلغته ثقافته، واوضاعه الاجتماعية والايديولوجية، ووعيه الذاتي، وبؤسه الروحي، واجتثاث شخصيته من خلال وحدته وعبث الواقع المحيط به، وهو مايجعله في الوقت نفسه وجها لوجه امام معضلة وجوده يقف حائرا،

اخرس ، مشلولاً ، ينظر الى الاشياء ويصغي الى محدثه بدون مبالاة ، حتى اذا تأكد (أو لم يتأكد) ، بان العالم لايساوي جرعة سائل غامض في كأس مهملة بادر الى افراغها في جوفه بعزم واصرار، ليعانق الموت ، او الاختيار الوحيد الاخير، والذي فيه وبه تتحقق ارادته وحريته .

اننا لايمكن «ان نتواصل الا على اساس المعارف المشتركة ، لأن فهمنا لانسان اخر، يعني اعدادنا في حقلنا ، افكارا مشابهة لأفكار الفرد الذي يكلمنا ، ولايمكننا ان نقوم بهذا الاعداد الا باستخدامنا لمعارفنا المشتركة»(٥٥) .

ان صورة المروي له في قصص بزفور تقارب الى حد بعيد صورة الراوي النموذجي عنده سواء من حيث البعد الثقافي او الاجتماعي او اللغوي او النفسي او الايديولوجي ، وهي ميزة خاصة تتميز بها قصصه .

المصادر والمراجع

- احمد بزفور، النظر في الوجه العزيز، مؤسسة بنشرة ، المغرب ، ١٩٨٣ .
- احمد بزفور، الغابر الظاهر، نشر الفنك ، المغرب ، ١٩٨٧ .
- احمد بزفور، العين والزلزال ، من مجموعة لغة الطفولة والحلم : قراءة في ذاكرة القصة المغربية ، محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين ، المغرب ، ١٩٨٦ .
- احمد بزفور، الموسيقى ، مجلة السؤال ، العدد ١ ، ١٩٨٤ ، المغرب .
- احمد بزفور، الأحد ، الملحق الثقافي — الاتحاد الاشتراكي — العدد ١٦٨ ، ١٩٨٧ ، المغرب .
- ادريس الصغير، لعل الشمس هي السبب ، مجلة الاقلام المغربية ، العدد ٣ ، ١٩٧٦ .
- باسكال افيري ، بروست والمروي له ، دار دروج ، باريس ، ١٩٨٣ .
- اميل بنفست ، مشاكل علم اللغة ، دار دروج ، باريس ، ١٩٦٦ .
- توردوروف . تزفيتان ، نقد النقد ، منشورات الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- تودوروف . تزفيتان ، اصناف الحكاية الادبية ، دار سويل ، باريس ١٩٨١ .
- تودوروف . تزفيتان ، ماهي البنيوية ، دار سويل ، باريس ، ١٩٧٣ .
- جاب لانت فيلت ، نموذج غير متتابع للسرد المؤطر، مجلة شعر، العدد ٣٥ ، باريس ، ١٩٧٨ .
- جيرار جينت ، امثلة ١١١ ، دار نشر يونتس ، باريس ، ١٩٦٩ .
- جيرالد برينس ، مدخل لدراسة المروي له ، دار نشر يونتس ، باريس . ١٩٨١ .

- رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، دار توبقال ، الرباط ، ١٩٨٨ .
- عبدالسلام المسدي ، الاسلوب والاسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٧٧ .
- عبدالفتاح كليطو، الادب والغرابة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- كاترين كيربرا ، التعبير الذاتي في اللغة ، باريس ، ١٩٨٠ .
- موريس ابو ناصر، الالسنية والنقد الادبي ، دار النهار، بيروت ، ١٩٧٩ .
- ميشال زكريا ، الالسنية المبادئ والاعلام ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- الميلودي شغموم ، اشياء تتحرك ، المغرب ، بلا .
- وليم راي ، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- يحيىٰ عبدالله ، حكايات للأمير، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- يويسانس ، ايريك ، اللغة والفكر، الثقافة الجديدة ، العدد ٢٠ ، ١٩٨١ ، المغرب .

د. عمر محمد الطالب
كلية التربية

الهوامش

(١) الالسنية والنقد الادبي ص٧

(٢) الالسنية ، المبادىء والاعلام ص١١

(٣) الالسنية والنقد الادبي ص٧

(٤) نقد النقد ص٤٥

(٥) نفسه ص٤٥

(٦) قضايا الشعرية ص٢٧ يحدد جاكبسون في اطار نظرية التواصل ، جهاز الخطاب ، في عناصر ستة هي : المرسل ، والمرسل اليه ، والرسالة المستندة الى سياق. وتقوم على نطاق اشاري يشترك فيه المرسل والمرسل اليه ، وترتبط بينها قناة (صلة) هي اداة الاتصال.
واكتشف جاكبسون ان كل عنصر من العناصر الستة ، يؤكد وظيفة لغوية في الخطاب وان عملية التخاطب تؤلف بين هذه العناصر، مع بروز احدها فتكون بالتالي بنية الكلام مصطبغة بسمات الوظيفة الغالبة.

(٧) الأدب والغرابة ص٤٢

(٨) الاسلوب والاسلوبية ص١٥٥ – ١٥٦

(٩) اميل بنفينست ، مشاكل علم اللغة العام ص٢٥٩

(١٠) نموذج غير متتابع للسرد المؤطر ص٣٥٥ ، جاب لافت فيلت ، مجلة شعر، ٣٥ ، ١٩٧٨.

(١١) التعبير الذاتي في اللغة ، كاترين كيربرا ، ص١٧١ .

(١٢) الاشكال الثانية ص٢٦٥ .

(١٣) م.ن ص١٧٢ كاترين كيربرا.

(١٤) الاشكال الثانية ص٢٥٢ .

(١٥) ماهي البنيوية ، تودوروف ص٦٥

(١٦) الأدب والغرابة ص٢٩

(١٧) اصناف الحكاية الادبية ، تودوروف ص١٥٢

(١٨) بروست والمروي له ص٣٦

(١٩) مجلة إبداع ، العدد ٥ ، ١٩٨٥

(٢٠) اشياء تتحرك ص٤٤

(٢١) حكايات الأمير: يحيىٰ عبدالله ، دار ابن رشد ١٩٧٨

(٢٢) مجلة أقلام المغربية ، ٣ ، ١٩٧٦

(٢٣) مدخل دراسة المروي له ، جيرالدبرينس ص١٧٨ ، ١٩٦

(٢٤) يقابل بعض النقاد بين (الدلالة الذاتية) ومفهوم (التصريح) في اللغة وبين مفهوم (الدلالة الحافة) بـ (التضمين) ، يقول المسدي في الاسلوبية والاسلوب ص١٧ «الدلالة الحافة توحي اكثر مما تعبر... ومفهوم الايحاء الشديد التمازج بمفهوم الايجاز في البلاغة العربية ، ويمكن تعريف سمة الايحاء بانها حضور دلالة في الكلام ، ليس في عناصره مايرتبط بها مباشرة»

(٢٥) برينس ص١٨٠

(٢٦) م.ن ص١٨١

(٢٧) م.ن ص١٨١ هامش ٧

(٢٨) م.ن ص١٨١

(٢٩) م.ن ص١٨١

(٣٠) م.ن ص١٨١

(٣١ ، ٣٢ ، ٣٣) م.ن ص١٨١

(٣٤ ، ٣٥) م.ن ص١٨٢

(٣٦) بروست والمروي له ص٢٣

(٣٧) م.ن ص٢٤

(٣٨) ينظر المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية ص٦١-٦٧

(٣٩) بيرنس ص١٨٠

(٤٠) م.ن ص١٨٢

(٤١) السبب في اختيار قصص احمد بزفور نموذجاً للدراسة ، انه واحد من اهم كتاب القصة القصيرة في الوطن العربي ، وهو غير معروف في العراق لحد الآن وقد اصدر مجموعتين قصصيتين (النظر في الوجه العزيز) ١٩٨٣ و (الغابر الظاهر) ١٩٨٧ فضلاً عن عدد كبير من القصص المنشورة في المجلات والصحف المغربية والعربية.

(٤٢) لغة الحلم والطفولة ، محمد برادة

(٤٣) مجلة السؤال العدد ١ ، ١٩٨٤.

(٤٤) الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية ، ١٦٨٤ ، ١٩٨٧.

(٤٥) عقدنا دراسة اخرى بعنوان (المروي له في قصص احمد بزفور) يضم دراسة تفصيلية للمروي لهم مستعينين بنموذج قصصي درس دراسة تفكيكية لضيق المجال في هذا البحث ، لذا اكتفينا بالجداول الاحصائية.

(٤٦) بيرنس ص ١٨٤

(٤٧) م. ن ص ١٨٣ .

(٤٨) م. ن ص ١٨٣ .
(٤٩) م. ن ص ١٨٧ .
(٥٠) النظر في الوجه العزيز ص ٦٥ .
(٥١) برينس ص ١٨٧ .
(٥٢) النظر في الوجه العزيز ص ٤٥ .
(٥٣) م. ن ص ٨٣ .
(٥٤) برنس ص ١٨٩ .
(٥٥) اللغة والفكر، ايريك يوسانس ات : محمد توفيق ، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٢٠، ١٩٨١ .