

المدرسة البيهافورية بين السرد الروائي والسرد الفيلمي

The Behaviorist School Between Novelistic Narrative and Film Narrative

د. فاتح كرغلي*

كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، الجزائر، f.kourogli@univ-bouira.dz

تاريخ الاستلام: 2025/10/27؛ تاريخ القبول: 2025/12/29؛ تاريخ النشر: 2025/12/30

ملخص:

يتطرق هذا المقال إلى تأثير المدرسة البيهافورية في الأدب والسينما، وانتقالها من مجال علم النفس واللسانيات إلى مجال الفن والأدب، حيث أصبحت مدرسة في الكتابة الروائية وفي الإخراج الفيلمي، تقوم على استبعاد أي تطور للأحداث يبني على الاستبطان النفسي للشخصيات. يحاول المقال التعريف بهذه المدرسة والوقوف على خلفياتها المعرفية وأسسها وأهم روادها، كما يتناول مختلف المجاورات بين السرد الروائي والسرد السينمائي، ويتطرق إلى بعض النقاط المفتاحية التي تبني عليها الرواية البيهافورية. ويحاول في الأخير تحديد ما إذا كان هذا التيار الروائي موجودا في الجزائر.

كلمات مفتاحية: المدرسة البيهافورية؛ السرد الروائي؛ السرد الفيلمي؛ التأثير الخارجي؛ السرد الموضوعي.

Abstract:

This article discusses the influence of behaviorism on literature and cinema, where it has become a school of Novel writing and filmmaking, based on excluding any development of events that is built on the psychological introspection of the characters. The article attempts to define this school, examines its cognitive background, foundations, and most prominent pioneers. It also examines the various parallels between narrative novelistic and cinematic narrative.

* المؤلف المرسل.

It addresses some of the key points on which the behavioral Novel is built. And finally attempts to determine whether this novelistic current exists in Algeria.

Keywords: the behaviorism, the narrative fiction, the film narrative, external focalization, objective narrative.

مقدمة:

تقوم المدرسة البيهافيورية في الكتابة والإخراج السينمائي على استبعاد أي تطور للحكاية (diégèse)، يقوم على الاستبطان النفسي للشخصيات، امتثالا لمبادئ النظرية السلوكية التي أسسها الأمريكي ج. واطسن، والتي مفادها أن موضوع علم النفس هو السلوك الظاهر، لأنه العنصر الوحيد القابل للوصف العلمي والمنهجي. وقد تطرق المقال إلى ماهية هذه المدرسة وخلفياتها المعرفية ومبادئها وأهم روادها، كما تناول مختلف المجاورات التي تجمع بين السرد الروائي والسرد السينمائي، رغم انتمائهما إلى مجالين فنيين مختلفين، وتوقف عند بعض النقاط المفتاحية التي تميز الرواية البيهافيورية محاولا الإجابة عن الإشكالية التالية: ماهي البيهافيورية كمدرسة من مدارس علم النفس، وماهي أهم مبادئها وروادها، وكيف أثرت في السينما والأدب؟ وما هي أهم المجاورات بين السرد الروائي والسرد السينمائي؟ وهل يمكن الحديث عن تيار روائي جزائري صرف أو نسق سردي قائم يحمل اسم الرواية الجزائرية البيهافيورية؟.

للإجابة عن أسئلة الإشكالية، قسمنا هذه الورقة البحثية إلى أربع محطات رئيسية إضافة إلى مقدمة وخاتمة. خصصنا المحطة الأولى لمفهوم هذه المدرسة والأسس التي تقوم عليها، كنظرية في علم النفس وتطرقنا إلى أهم روادها، ثم تناولنا في المحطة الثانية مسألة تأثير هذه المدرسة في الرواية والسينما، حيث ركزنا على بعض العناصر المفتاحية التي تجمع الفنانين رغم انتمائهما إلى حقلين متباينين. أما في المحطة الثالثة، التي عنوانها بالسرد مقابل الشاشة، فتناولنا في العنصر الأول منها قضية التأثير المتبادل بين السرد الورقي والسرد السينمائي، ثم تناولنا في العنصر الثاني تقنية التبئير الخارجي وقارنا بين طريقة استثمارها في السرد الروائي والسرد الفيلمي، ثم ركزنا في الأخير على بعض النماذج من المنجز الروائي الجزائري الذي يستثمر بعض خصائص السرد البيهافيوري، محاولين الإجابة عن السؤال الجوهرية الذي بني عليه هذا البحث: هل يمكن الحديث عن رواية بيهافيورية جزائرية صرفة.

في الأخير، ختمنا هذه الورقة بخاتمة أدرجنا فيها مختلف النتائج المتوصل إليها.

1. أوليات ومفاهيم:

يعزى ميلاد النظرية البهافورية، إلى "ج. واطسن" (1878-1958)، الذي أحدث نظرية مفادها أن موضوع علم النفس هو السلوك الظاهر، وهو العنصر الوحيد القابل للملاحظة والقياس علميا ومنهجيا، بمعزل عن إجراءات علم النفس الداخلي، على خلاف العمليات العقلية الباطنية مثل التفكير والمشاعر. من هنا سعى "واطسن" إلى جعل هذا العلم يلتحق بركب العلوم التجريبية القائمة على الاختبار والملاحظة، فإذا ما ادعى أحدهم، مثلا أنه سعيد ولم يظهر هذا الشعور فيزيائيا بحيث يستطع الدارس معاينته ووصفه والتأكد منه، فإنه لا يستطيع الجزم بأن الشخصية تعيش فعلا هذه الحالة النفسية الداخلية⁽¹⁾. تعتمد النظرية البهافورية أيضا بشكل كبير على التعلم من خلال التجربة والتكييف، وترى أن جميع السلوكات البشرية تقريبًا مكتسبة وليست فطرية، وبالتالي يمكن تشكيلها وتعديلها من خلال العمليات البيئية⁽²⁾، وفي هذا الصدد يطرح "كلود ميسبلاد" في قاموسه، فكرة مفادها، أننا اعتقدنا خطأ بأن أصحاب هذا التوجه لطالما تنكروا لعلم نفس الأفراد، غير أن هذا الادعاء لا يمت بصلة إلى الحقيقة، إذا بالنظر إلى منجزات رواد الرواية البهافورية، أمثال: "صموئيل داشيل هاميت"، و "وليام بورني" وغيرهما⁽³⁾. ومن رواد هذه النظرية الروسي "إيفان بافلوف"، الذي عرف بأعماله حول التعلم الشرطي عند الحيوان (conditionnement)، حيث درس كيفية تعلم الاستجابة للمثيرات الشرطية (stimulus-réponse) والأمريكي "ب.ف.سكينر" الذي درس تأثير التعزيز (le renforcement) والعقوبة (la punition) على تغيير السلوك⁽⁴⁾، إضافة إلى مجموعة من الباحثين الذين أسهموا في تطوير هذه المدرسة، لا يتسع المتن لهم. من هنا

(1) - ينظر: أطروحة الاستشارات الأكاديمية (مجلة إلكترونية)/

<https://www.etro7a.com/2024/09/blog4-behavioral-theory-jhon-watson.html>.

(2) - ينظر: المرجع نفسه.

(3) - Voir : Claude Mesplède, Dictionnaire des littératures policières, Ed Joseph K , (collection Temps noir), Nantes, 2003.

(4) - voir : Quourrichi.A & Salah.H.(2023) « L'histoire et les contributions du behaviorisme au développement de la psychologie scientifique », Revue Internationale du chercheur « Volume 4 : Numéro 1 » pp :231-246.

انتقل هذا التصور من مجال علم النفس واللسانيات السلوكية- من خلال أعمال ليونارد بلومفيلد⁽⁵⁾، إلى الأدب والفن عامة، حيث أصبحت مدرسة في الكتابة والإخراج السينمائي، تقوم على استبعاد أي تطور للحكاية يقوم على استثمار بواطن الشخصيات، ومن ثم فإن السارد يقتصر دوره، في هذا الأسلوب الروائي، على وصف الحركات أو الأفعال ونقل الحوارات، كما يحدث في العرض السينمائي⁽⁶⁾.

2. تأثير المدرسة البيهافيورية في الرواية والسينما:

1.2 تأثيرها في الرواية:

تشجع البيهافيورية على استراتيجية في السرد، أقل التصاقا بدواخل الشخصيات وتركز على وصف الحركات والأفعال والسلوكات، وتحت المتلقي على التخلي عن اتكاله على سارد عليم (omniscient)، يتحكم في مسار الأحداث ويحرك الشخصيات كما تحرك خيوط الدمى، على حد تعبير "جون بويون" و"تزفيتان تودوروف"⁽⁷⁾. تستبعد هذه الطريقة في الكتابة إقحامات الكاتب المكشوفة، التي يمارس فيها على القارئ نوعا من الهيمنة المبالغ فيها عند ضبط الإخبار السردية (régulation de l'information narrative)، امتثالا لرؤية مذهبية أو تصور جمالي مفاده أن الأدب، إلى جانب كونه ضربا من المتعة والتسلية، فإنه أيضا رسالة لا تخلو من الوظيفة الإصلاحية التنويرية. والواقع أن الإفراط في توجيه المتلقي توجيهًا مدرسيًا، من شأنه أن يجعلنا أمام "سرود استهلاكية لا تحمل بذرة الخلود أو العيش خارج الظرفية الزمنية التي أنتجتها"⁽⁸⁾، وهي الوظيفة التي يصرّ عليها السارد الكلاسيكي، ما يجعل حضوره شاملا (omniprésent) وملفتا للانتباه، مثلما هو الشأن بالنسبة للكاتب المحلل (l'auteur analyste) أو كلي المعرفة⁽⁹⁾. تجعل الرواية البيهافيورية

(5)- تأثر بلومفيلد بنظرية بافلوف التي تأسست على قانون المثير والاستجابة، واعتبر اللغة سلوكا قابلا للملاحظة وأنها مجموعة من الاستجابات لمؤثرات بيئية مكتسبة أو دوافع تتبعها استجابات ممارساتية. / Voir :

L.Bloomfield, Le langage, Trad par Janick Gazio. Ed. Payot, Paris 1970, p :26.

(6)-voir : max obione. <https://max-obione.over-blog.com/article-vous-avez-dit-behaviorisme>.

(7)- Voir : Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, in communication, 8, ed du seuil, paris, 1966, p :147.

(8) - السعيد بوطاجين، الرواية غدا، مجلة الملتقى الدولي الرابع لعبد الحميد بن هذوقة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2001، ص: 45.

(9) - voir : Cleanth Brooks & Robert Pen Warren, Understanding Fiction, New York,1943, in Figures III, p:203.

القارئ أمام خيارات استيعابية، تشبه خياراته وهو يواجه مشهدا سينمائيا أو عرضا مسرحيا، فيتحول بالتالي إلى قارئ-متفرج (lecteur- spectateur)⁽¹⁰⁾، يرصد العلاقات السيكلوجية بين الممثلين على اعتبار أن دور السارد سيختزل في هذه الحالة إلى مجرد ناقل للأفعال والأقوال⁽¹¹⁾، لأنه لا يستطيع الوصول إلى الأفكار الحقيقية للشخصيات⁽¹²⁾، وفي غياب أي إمكانية لاختراق الجدران والجماجم⁽¹³⁾، يجد القارئ نفسه مطالبا وحده، باستنتاج المعنى وإمعان النظر في الفواتح التي يصادفها (les amorces)، من خلال اقتفائه آثار تلك البذرات التي لا تخلو بالنسبة للقارئ المنبه من معنى، والتي لا تحمل بالنسبة للقارئ العادي أي معنى (germes insignifiants) في الموضوع الذي ترد فيه⁽¹⁴⁾. إجمالا يمكن القول أن الرواية البيهافيورية، يمكن أن تتضح ملامحها من خلال جملة من التقنيات، كالتركيز على التبئير الخارجي والاختصار على وصف الحركات والأفعال واعتماد المشاهد الحوارية وانتهاج المقاربة الموضوعية في السرد⁽¹⁵⁾، وكلها تتجاوز مع تقنيات السرد الفيولي.

2.2 تأثيرها في السينما:

يتجلى تأثير النظرية البيهافيورية في السينما، في طريقة عرض الشخصيات، حيث تركز الكاميرا على تصرفاتها وسلوكاتها، دون العناية بعواملها الباطنية، وإذا كان السارد يلجأ -لتأكيد خياره الحيادي- إلى توظيف تعابير صيغية (locutions modalisantes)، حتى يبقى على مسافة واحدة من شخصياته، من مثل: "وبدا من تقاسيم وجهه أنه ممتعص" وغيرها،

(10) - Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, l'analyse des récits, ed du seuil, paris, 1996, p : 84.

(11) - لا يعترف السرد البيهافيوري بوظيفة التعليق ووظيفة التنسيق، وغيرهما، لأنها تذكر بوجود السارد. ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) - الدار التونسية للنشر (تونس)، د ت، ص: 109-110.

(12) - يوضح تزفيتان تودوروف، بأن عدم تمكن السارد من الاطلاع على دواخل شخصياته (sensualisme pur)، ليس إلا من باب الاتفاق، لأن مثل هذا الحكي، غير قابلة للفهم في الواقع / Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, p : 148

(13) - ينظر مصطلح: الروائي (Romancier passe-muraille) في: Marcel Muller, Les voix narratives dans A.L.R.T.P, Droz, Genève, 1965, p : 110.

(14) - voir : Gérard Genette, figures III, ed du seuil. Paris, 1972, p : 113.

(15) - يدرج "نورمان فريدمان" نمطين للسرد الموضوعي الخالص، يصعب التمييز بينهما: الصيغة المسرحية (le mode dramatique) بالنسبة للنمط الأول، وهو ما نجده في أقصوصة "تلال كفيضة بيضاء"، لهيمنجواي والصيغة التسجيلية الخالصة الخالية من أي انتقاء أو تنظيم، كما في أقصوصته الكاميرا: Voir: Quourrichi. A & Salah. H, Opc

فإن المتفرج، في العرض الفيلمي، مطالب بمواجهة علامات من نوع آخر، و مراقبة الحركات والإيماءات التي تصدر عن الشخصيات، والإمعان في المشاهد التي تركز فيها الكاميرا على التفاصيل والجزئيات وملامح الوجه، وهو ما يعرف في النقد الغربي بـ (le plan serré)، وهي تقنية تتمثل في تكبير صورة الوجه، وما يطرأ على ملامح الشخصية من تغيير لأنه مرآة المشاعر. ما يجعل المتلقي ينسجم أكثر مع تلك اللحظات الصدمية التي تضفي على المشهد أبعادا دلالية تفيد في تأويل بعض تفاصيله وفي فهم التحولات، وقد انتقل الحدث من الحالة إلى التحول، على حد تعبير أ. جوليان غريماص⁽¹⁶⁾، ومن ثم يصبح أبسط تعبير جسدي أو إيماءة أو نظرة مشحونة دلاليا أو تهيدة أو حشجة أو صوت قابل للالتقاط والتمييز، علامة وفاتحة يتعرف عليها ويميزها، وعادة ما تكثر مثل هذه الممارسات في تلك السيناريوهات التي تبني على حيكات بوليسية. من هنا، فإن السينما قد تؤثر على سلوكيات المشاهدين ونفسياتهم أمام نماذج سلوكية معينة، وفي هذا السياق يمكن النظر إلى المدرسة البيهافيورية، باعتبارها نظرية توضح الطريقة التي تجعل المتفرج يتأثر بما يشاهد ويدرك.

3. السرد مقابل الشاشة:

1.3 السرد الورقي والسرد السينمائي (تأثير متبادل):

اتكأت السينما منذ نشأتها، على المنجز السردى، حيث استفادت كثيرا من مكونات الرواية وأدواتها الفنية، كما استفاد السرد من تقنيات السينما ومهاراتها وحيلها التعبيرية والتركيبية، بحكم المجاورات التي تقرب بينهما، رغم انتماءهما إلى حقلين فنيين مختلفين، وشهد التوافق بين السرد والكاميرا تذبذبا وسجالا إلى غاية بداية عهد السينما الناطقة التي شكلت في نظر النقد محاولة جريئة للانفصال عن النص والمسرح وتقاليده الفيلمي الصامت، الذي لم يتمكن من التخلص نهائيا من بعض عناصر الحقل السردى، إلا لاحقا⁽¹⁷⁾، ما جعل بعض النقد المناوئين يعتبرون هذا التحول مساسا بالفن السينمائي الراقي وخرقا للأعراف الفنية المتوارثة، قبل أن يراجعوا مواقفهم لاحقا من فكرة المزاوجة

(16) - voir : A.J.Greimas, Du Sens II, ed du Seuil, paris, 1983, p :38.

(17) - ينظر: السعيد بوطاجين، علامات سردية (معالم نقدية)، منشورات ضفاف (بيروت) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1: 1440هـ-2019م، ص:13.

بين السينما والفنون الأخرى⁽¹⁸⁾. كما اعتبر المسرحيون هذه الممارسات عقوقا وخيانة ومروفا وردة⁽¹⁹⁾، مع أن أغلب الأفلام الهوليوودية ذائعة الصيت، ظلت تعتاش من روايات "مارغريت ميتشل" و"جون شتاينبك" و"تينيسي وليامس" وغيرهم من الروائيين والمسرحيين العالميين. لجأ السرد تحت تأثير التقنيات المسرحية والسينمائية إلى هدم النمو الحداثي والتخلي عن فكرة الحكاية/الموضوع، التي ظلت لعقود تمثل جوهر العمل الروائي، و"الإحالة على مرجعيات، أو رموز، أو على عناصر خارجية (...) جعلت النقد أمام حالات لغوية واستعارية كثيرة آيلة إلى الخفوت الكلي من حيث حضور الأفعال، ذلك أن الحالات غدت موضوعات، وتراجعت الحركة إلى حدها الأقصى"⁽²⁰⁾، ما حول الرواية إلى حقل للتجريب والانفتاح على تقنيات وأدوات جديدة، لأن الذائقة المعاصرة لم تعد تستسيغ تلك الطرق القديمة في "رسم ملامح الشخصيات وتقديم الحوار وتحليل الأحداث وبناء الوصف ورواية السرد وكتابة النص"⁽²¹⁾، لأنها توفر مجالا أوسع لإقحامات الكاتب، غير أن أهم تحول في الكتابة الروائية يكمن في الحد من هيمنة الشخصية، وانتقالها من مكون سردي جوهري إلى كائن وراقي. لقد خلّص هذا التحول السردية، الرواية من هيمنة "الرؤية من الخلف" وعوضها بـ "الرؤية مع" و"الرؤية من الخارج"، كما خلّص المتلقي من الضجر الذي كانت تسببه روايات "التحليل النفسي" التي تتكئ على الاستبطان الممل⁽²²⁾، تحت تأثير السينما التي عرفت هي الأخرى نقلة نوعية، من حيث طرائق الإخراج والعرض والتركيز على وصف السلوكات والأفعال وإشراك المتلقي في إعادة بناء الملامح الحقيقية للشخصيات⁽²³⁾. استطاعت هذه المدرسة أن تخلص السارد من ذاتيته وتحول إلى شاهد/ خارجي أجنبي، حتى عندما ينقل عواطفه الخاصة⁽²⁴⁾. و لعل أحسن من وظف هذه التقنيات التي عرفت

(18) - من بين هؤلاء المسرحي أنتونين أرتو، أندري دولون وشارلي شابلين. ينظر: المرجع نفسه، ص: 14.

(19) - ينظر: المرجع نفسه، ص: نفسها.

(20) - السعيد بوطاجين، القصة القصيرة في الجزائر (التباينات السردية)، من كتاب: علامات سردية (معالم نقدية)، ص: 112.

(21) - عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1: ديسمبر 1998، ص: 49.

(22) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 52.

(23) - Voir : J. Raabe, Le roman romanesque et la littérature de la consommation, in La littérature du symbolisme au nouveau roman, p : 387.

(24) - Voir : Ibid, p : 388.

بـ" تقنيات السرد الأمريكية ذات النزعة الموضوعية " (25) " إرنست هيمنجواي " و"جون دوص باصوص". مهدت الرواية البيهافيورية لظهور ما يعرف بالرواية الجديدة، حيث ثارت على طريقة البناء التقليدي التي تتكى على مبدأ العلية والبناء الكرونولوجي للأحداث وعوضته ببنية زمنية تقوم على فلاشات زمنية متجاوزة (flashes juxtaposés) و على تقنية الإلصاق (collage) أحيانا، وكأن المتلقي يواجه لوحة تشكيلية معاصرة أو مشهدا سينمائيا مكثفا، ينقل ثنائية الزمان والمكان من التصوير القديم إلى تصور جديد يراعي مستويات متداخلة لتكثيف الدلالة والوصول إلى الحقيقة الكلية في حيز الكتاب (26).

2.3 التنبير الخارجي بين السرد البيهافيوري والسرد الفيلمي:

يلتقي السرد البيهافيوري بالسرد الفيلمي، في نمط التنبير الخارجي، حيث يجد المتلقي نفسه، أمام مركز محدد (un foyer situé)، متموضع في نقطة ما من العالم الحكائي، يجتهد السارد في جعله خارج أي شخصية حكاية، وبهذا تُلغى كل إمكانية للنفاذ إلى أفكارها، وهو تحيز سردي أصبح يتبناه الكثير من الروائيين المعاصرين (27). وفي هذا الصدد يحدد "ج.جنيت"، مصطلح التنبير بأنه حصر المجال للحد من هيمنة السارد كلي المعرفة (28)، وهو نوع من التضييق الإخباري (goulot d'information)، يشبه عنق الزجاجة، حيث لا يمرر من الإخبار إلا ما تسمح به وضعية السارد والقارئ معا (29). من هنا فإن القارئ لا يعرف من الإخبار، إلا أقل مما تعرفه أي شخصية داخل الحكاية (30). ويطلق "ج. جنيت" على هذا النمط السردى المحايد "منظور السرد الخاص بالكاميرا" (31). والحقيقة أن نمذجته السردية الموسعة، التي تتقاطع مع أنماط التنبير في مشروع "جنيت"، تظهر لكل نمط سردي، منظورا سرديا خاصا (32)، حيث تجعل القارئ في النمط السردى المحايد أمام

(25) - Voir : ibid.

(26) - ينظر: في نظرية الرواية، ص، ص: 68-69.

(27) - voir : Gérard Genette, nouveau discours du récit, ed du seuil, Paris, 1983 p : 50.

(28) - Voir : Ibid, p, p : 49-50.

(29) -Ibid..

(30) - Voir : Figures III, p, p : 206-207

(31) - Jap Lintvelt, Essai de typologie narrative le « point de vue » (théorie et analyse), librairie José corti, paris, 1981,p : 38.

(32) - يميز "لينتفلت"، بين ثلاثة أنماط : النمط السردى النظري "auctorial" (السرد من منظور السارد)، والنمط

" " مركز إدراك " مقيد جدا (...) وهكذا نكون مرة أخرى أمام التبئير الخارجي، الذي يشبه تسجيل الكاميرا بطريقة لا تسمح للمبئر أن ينتقي ما يأخذ أو يتحكم في بنائه" (33). ويرى "بيير بايلو" أن الحديث عن "وجهة النظر" في الرواية تكون دائما مجازية و"وجهة النظر" الوحيدة التي يمكن أن يتشارك فيها السرد الأدبي السرد الفيلمي، هي وجهة النظر الإدراكية، أو الفكرية أو العاطفية للشخصية، والتي لا يمكن التقاطها إلا من خلال اللغة⁽³⁴⁾، فالصيغة الملائمة للمشابهة بين السردين، هي "الإدراك" وليس "النظر"، والفيلم أكثر تفوقا بتقنياته البصرية والأيقونية، من الرواية التي تقتضي قارئنا يحول ما يقرأ إلى صور ذهنية، ولذلك سعى "جنيت" إلى تخلص مصطلح التبئير من الإحياء البصري المفرط الذي لصق به، ليصبح أكثر تقنية وأكثر تجريدا⁽³⁵⁾. الواقع أن هذا المفهوم الموسع للتبئير، المستمد من البصريات ومن الفنون التشكيلية يتيح في السرد السينمائي، وضعا خاصا، يستفيد من جملة الإجراءات الإدراكية هذه من حيث تركيزه على وضعية المشاهد التي تبني على نظام من العلاقات يفصل بين معرفة المشاهد ومعرفة الشخصيات⁽³⁶⁾، وهذا يعني أن المنظور في السينما لا يقتصر فقط على الهيئات الموجودة في العالم الحكائي، وإنما يتجاوزها إلى المشاهد أيضا، فينقله من هيئة المستهلك إلى هيئة المنتج، من خلال اهتمامه بالكيفية التي يستوعب بها ما يراه ويدركه داخل الفيلم باعتباره فاعلا أيضا وليس مستهلكا فقط⁽³⁷⁾.

والواقع أن فاعلية المتلقي تبدأ من المحتوى المرجعي للصورة وفعل تلفظها، لتتجاوزها نحو تشكيل تأويل معين للرسالة التي تحتويها، وهذا يعني أن المتلقي يتدخل ضمنيا، أيضا في تشكيل التقنيات الفيلمية، حيث تصبح المشاهدة، عملية قصدية منتجة لموضوع الإدراك، فلا تكتمل صورة الموضوع المدرك إلا في انتقاله من محتواه المرجعي إلى عالم المشاهد، ولا يمكن أن يحدث هذا ما لم يضع المشاهد في حسبانته أن ما يراه محدود في البداية بإطار ما،

السرد الفعلي "actoriel" (السرد من منظور فاعل محدود)، إضافة إلى النمط السردى المحايد الذي أشرنا إليه.

وكل نمط يحوي أنماطا جزئية / Voir: Ibid

(33) - وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما (دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم)، الوسام العربي (الجزائر) ومكتبة زين (لبنان)، ط1: 2011، ص: 269.

(34) - Voir : Pierre Beylot, le récit audiovisuel, Armand Colin, Paris , 2005, p : 181.

(35) - Voir : figures III, p : 184.

(36) - Voir : le récit audiovisuel, p : 204.

(37) - ينظر: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 299.

يُظهر فرديته، لأن تقنيات صناعة الفيلم هي ما يفصل هاذين العالمين⁽³⁸⁾. ويربط " Desgoute "، من جهة أخرى مسألة التبئير بعلاقة النظر ومجاله بحضور هيئة التلفظ التي تلعب دورا في إنتاج العمل، لذلك فهو يؤكد كثيرا على ذات النظر (أو ذات الإدراك) التي على المقطع السينمائي إظهارها، والتي قد تنتمي إما إلى العالم المرجعي للمشاهد، أو إلى العالم الخطابي (discursif) الذي يفترض أن يتم التقاطه من طرف المتلقي باعتباره رسالة يتم استنباطها من تسلسل التركيب الفيلمي (syntaxe filmique)⁽³⁹⁾، ومعنى هذا أن التبئير إما أن يرتبط بذات مُتنزلة في المتن الحكائي داخل البعد المرجعي للقطعة، فنكون أمام تبئير داخلي، أو يرتبط بهيئة السارد المتواجدة خارج المتن (الإطار)، فنكون أمام تبئير خارجي، وهو ما يفسر ارتباط التقنيات السردية (الفيلمية) بالتقنيات السردية (الروائية)، مثلما يرى الباحث " فرانسيس فانوي"، الذي حاول استثمار مشروع "جنيت" لمعالجة مختلف الوضعيات التبئيرية وأنماطها داخل الفيلم⁽⁴⁰⁾.

4. هل يمكن الحديث عن رواية بيهافيورية جزائرية ؟

إن الحديث عن تيار أدبي صرف يحمل اسم الرواية البيهافيورية الجزائرية غير وارد لدى النقاد، ومع ذلك فإننا قد نجد أثرا لهذه الطريقة في الكتابة في تلك الروايات التي تتبنى وجهة نظر حيادية تُبقي السارد والمتلقي أمام عتبات معينة، كلّا حاول استبطان دواخل الشخصيات، والحقيقة أن الأمر لا يعدو أن يكون بعض التقنيات التي حاول بعض الكتاب استثمارها، ومنها الرؤية الخارجية للأحداث والحوار وخلق نوع من الحوارية داخل النص والمقاربة الموضوعية استلهاما من مبادئ المدرسة البيهافيورية، التي تجعل المنجز الأدبي يتجاوز مع السرد الفيلمي.

1.4 الرؤية الخارجية والدلالة المؤجلة:

تظهر بعض ملامح الاتجاه البيهافيوري في بعض الأعمال الروائية، من خلال تبني الكتاب إستراتيجية في الكتابة، تقوم على نوع من اللعب قائم على التحفظ، يمارسه السارد

(38) - Voir : Jean Paul Desgoutte. Le verbe et l'image, Essais de sémiotique audiovisuelle, 1er Ed, L'Harmattan, Paris, 2003, p : 99.

(39) - Voir : Ibid, P : 29.

(40) - ينظر مشروعه حول مقولة التبئير في كتابه: Francis Vanoye, Récit écrit Récit filmique, Arman colin, 2ème édition, 2005.

مع المتلقي، إلى درجة تجعل العمل السردي يتحول أحيانا إلى فزورة حقيقية⁽⁴¹⁾، مثلما هو الشأن بالنسبة لرواية "وحيدا في الليل"⁽⁴²⁾، القائمة على مقاطع سردية وردت في شكل رسائل ومذكرات تم إدراجها في المتن بطريقة فنية، حيث تكون الرسالة عنصرا في الحبكة ووسيطا للسرد في الوقت نفسه.⁽⁴³⁾ عملت الرواية على استبدال المنظور الشامل للسارد العليم، بـ "النظرة المتقطعة التي تقدم المعاني مجزأة ومتغيرة ومتناقضة أحيانا"⁽⁴⁴⁾، حيث جعلت القارئ يُسهم في بناء معالم حكاية فسيفساء غير مكتملة قبلها وتأثيرها، بعد استيعاب ما تبثه من تناقضات بين المعطى الإخباري ونقيضه، والتبصر في تصريحات الشخصيات وتصرفاتها، لأنه يدرك أن الأرضية التي يتحرك عليها غير ثابتة وأنه عليه أن يشارك في ملء البياضات الدلالية للوصول إلى الحقيقة. فالرواية مفتوحة على احتمالات عدّة ونهايات غامضة تخص حياة "هشام ماضي"، وهو ما تؤكد هذه العينة التمثيله "صار وجهه يُطاردني حيثما حللت وذهبت حتى كدت أفقد عقلي" (...) لهذا فكرت في أن أكتب إليك هذه الرسالة (...) وأوصي زوجتي إن حل بي مكروه ما، وهو سيحل بي حتما، أن ترسل إليك الرسالة، وهذا يعني أنها إن وصلتك بالفعل سأكون قد انتقلت إلى عالم آخر". وهي نهاية يشوبها الكثير من اللبس سواء فيما تعلق بطريقة موته، المتأرجحة بين الانتحار والتصفية الجسدية لأن التاريخ "يجب أن يردم (...) بقتل شهوده"⁽⁴⁵⁾، أو فيما تعلق بحقيقة الوجه الذي "طفا فجأة من أعماق ماضيه الأسود ليعكر صفو حياته"، حيث تنتهي الرواية ولا يعرف القارئ حقيقة الشخص الذي ظل يلاحقه. وفي مقاطع أخرى، يميل النص إلى تصوير تلك الوقائع على أنها مجرد أوهام وتخيلات وجب التخلص منها بالعلاج النفسي. الشيء نفسه بالنسبة لما آل إليه "يوسف"، شريكه في الإجرام والإرهاب، فالنص لا يوضح ما إذا كان قد مات في الماضي جراء المكيدة التي دبرها له كي تبدو نهايته طبيعية، أو أنه نجا وأرسل هذه المرة من طرف "الجماعة" للانتقام منه. وحتى البدايات الأولى كانت غامضة، نظرا لتداخل المرجعيات والرؤى والأصوات في إنشاء حكاية "هشام" المثيرة وانتقاله من مواطن بسيط طموح، إلى وحش حقيقي يبطش بالناس دون وازع. ولذلك يقع

(41) - Voir : Figures III, P : 207.

(42) - بشير مفتي، وحيدا في الليل (رواية)، منشورات ضفاف (بيروت) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1: 2019.

(43) - Figures III, p : 229.

(44) - لطيف زيتوني، الرواية العربية (البنية وتحولات السرد)، ص: 3.

(45) - المرجع نفسه، ص: 174.

القارئ في الالتباس والحيرة، ولا يستطيع أن يفصل فيما إذا كانت مثل هذه المقاطع إخبارات حقيقية أو كاذبة. غير أنّ "ميشال ريمون" لا يتفق مع فكرة اختزال هذا النمط التّبثيري إلى هكذا استثمار أدبي و فقط، لأن الكثير من الروايات التي تبني على حركات محكمة، تمارس أيضا نوعا من الإخبار الناقص (paralipses) ⁽⁴⁶⁾، وتجعل السارد يمارس نوعا من التّكتم على الأحداث حتّى النهاية، ويرى أنّ الكثير من هذه الروايات، تبتدئ صفحاتها الأولى بتبثير خارجي. وقد راعت روايات مرزاق بقطاش على سبيل المثال، في بعض مقاطعها هذه الرّؤية السردية المتحفّظة تجاه بعض الشخصيات، حيث ظلّت تتكتم على سلوكياتها الإجرامية و نفسياتها المريضة حتى النهاية، مثل السر وراء حدث غرق الأرملة، والاعتداء على بنت حلاق البلدة في رواية "عزوز الكابران" ⁽⁴⁷⁾، عندما حجب السارد عن القارئ جزئيات وتفاصيل هامة من عناصر الحكمة، تخص علاقة بعض المسؤولين بالجريمتين، وعلاقة "عزوز الكابران"، التي تمتد إلى ما قبل عهد الاستقلال، بكل من "شيخ الجامع" و "عمر الزواوي" و "قدّور الأطلسي" إلى النهاية ⁽⁴⁸⁾. الشّيء نفسه بالنسبة لرواية "خويا دحمان"، حيث ظلت فكرة زواج ابنه المغترب من فتاة أجنبية تعصره، وظل السارد يخفي الأمر على الشخصية والمتلقي معا حتى النهاية، ليكشف في الأخير، أن الأمر لا يعدو أن يكون خطأ في تأويل عبارة "سأصطحبها معي" التي تضمنتها رسالة ابنه الأخيرة، وأنها تخص السيارة التي اشتراها، لا غير ⁽⁴⁹⁾. لقد أصبح بعض الروائيين الجزائريين المتأخرين يكتبون عن وعي بهذه الاستراتيجية المتأثرة بتقنيات كتابة السيناريو، فلا غرو أن يحول هذا التأثير رواياتهم إلى متتاليات من مشاهد، تتخللها إضممارات، تعني عامة بسلوكيات الشخصيات وتنقل تصرفاتها وحواراتها، تماشيا مع ما دعا إليه "هنري جيمس" الذي يعد

(46)- يتعلق الأمر بتلك الإسقاطات الجانبية (omissions partielles)، التي نصّادفها في بعض الأعمال السردية، حين يقوم السارد بإغفال معطى حكايا مؤسسا للوضعية السردية، Voir : Gérard Genette, Figures III, P : 109.

(47) - مرزاق بقطاش، عزوز الكابران، لاقوميك، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1989.

(48) - لقد ظل السارد متحفّظا على الشّخص الذي تسبب في غرق أرملة قدّور الأطلسي، إلى غاية الصّفحة 182 من الرواية، حيث كشفت عن تورّط عزوز الكابران في الجريمة، وأنّه كان على خلاف مع زوجها، حول القيادة أثناء الثّورة، ما دفع به إلى خيانتة بعدم فك الحصار عنه (الرواية، ص: 223)، أما قضية اغتصاب بنت الخلاق، فقد تورط فيها ابن "القيم على الشّؤون العسكرية"، بتواطؤ من مدير الجريدة الذي خطّط للعملية برمتها (الرواية، ص: 148).

(49) - ينظر: مرزاق بقطاش، خويا دحمان، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1: 2000.

أول من تفتن إلى مسألة المنظور السردية⁽⁵⁰⁾. وفي هذا الصدد ترى سيزا قاسم، أن التبئير الخارجي، لم يأت إلا من باب التجريب، أو في بناء مشترك مع التبئير الصفر أو التبئير الداخلي⁽⁵¹⁾. من جهته، يتبنى الروائي "كلود ميسبلد" هذه الرؤية الخارجية، ويعترف أن رواياته عبارة عن تركيب لمقاطع يشبه التركيب (syntaxe) الفيلمي، يضاف إليها الحوار البسيط، ولا ينكر أن نصوصه يمكن قراءتها كما يقرأ السيناريو، ويرى بأن هذا النوع من الكتابة الطبيعية، نصادفه كثيرا في الروايات البوليسية والروايات السوداء المعاصرة⁽⁵²⁾. أما "أندري غاردي" فقد شبه هذا النوع من الكتابة بالعرض الخارجي في السينما (monstration externe)، وقال بأن المشاهد يكون على علم بوجود خدعة ما (feinte) داخل النص ومعطيات مؤجلة، حيث يصبح الرابط بين المشاهد والعرض أكثر هشاشة "ففي كل رفض للعرض يبرز فعل العرض بقوة"⁽⁵³⁾.

2.4 الحوار وخلق نوع من الحوارية داخل النص:

يسهم الحوار في حلحلة الأحداث، وملء البطاقات الدلالية للشخصيات، وتعرية واقعها النفسي والثقافي، حيث يوفر، فرصة للسارد والمتلقي معا للوصول إلى مشاعرها وأفكارها، بناء على ما تصرح به من كلام أو ما تمارسه من سلوكيات، وقد تتمازج في الحوار اللغة الفصحى بالدارجة العامية، مما يضيف على النص الروائي أبعادا دلالية إضافية ويقربه من اللغة البسيطة، التي يجذبها رواد الرواية البيهافيورية، وكثيرا ما يعكس الأزمات الداخلية للشخصيات وصراعاتها في واقع اجتماعي وثقافي وسياسي متناقض، و يخلق نوعا من الحوارية، من خلال تفاعل جملة من الأصوات المتداخلة ووجهات النظر المختلفة والخطابات المتباينة، عندما يُفسح للشخصيات مجال الإفصاح والبوح والتحرك بحرية داخل النص، وهو ما لم تكن تسمح به كثيرا الرواية التقليدية. وفي هذا الصدد، تتبنى رواية "وحيدا في الليل" من البداية إستراتيجية في السرد قائمة على أفعال الحالة وليس على أفعال التحول، حيث تتقاسم الإخبار السردية شخصيات متعددة يتكفل كل منها بإضاءة

(50) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط1: 178. ينظر أيضا: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1: 1989، ص: 285.

(51) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 178.

(52) - Voir : Claude Mesplède, dictionnaire des littératures policières, p : 188.

(53) - André Gardies. Le récit filmique, Hachette, Paris, 1993, p : 104.

جوانب من الأحداث، ضمن ما يعرف بتعدد الأصوات أو الحوارية عند ميخائيل باختين، وهي تقنية عشقها الروائي وتبناها منذ روايته الأولى "المراسيم والجنائز"⁽⁵⁴⁾، ذلك لأننا نعيش عالماً يكثر فيه الغموض والشك ويصعب في كثير من الأحيان تمثيله بصورة واضحة. فالمواضيع والقيمات المراد معالجتها وطرحها تكثر فيها الثغرات وتحجب فيها التفاصيل، ما يجعل الروائيون يتخلون عن الاشتغال على حكاية محورية و إنما على محكيات مجزاة ومتعددة⁽⁵⁵⁾.

3.4 المقاربة الموضوعية:

يمكن اعتبار الرواية البيهافيورية شكلاً من أشكال السرد الموضوعي، غير أن الموضوعية لا تقتصر فقط على هذا النمط الروائي. تستعمل الرواية غالباً السرد بظهير الغائب وتستثمر تقنية التبئير الخارجي، الذي يُبقي السارد في دائرة الحياء، وهذا يعني أنه سيجنب نفسه أي أحكام تقييمية أو تعاليق موجّهة أو تأويلات مقحمة، فيأخذ السرد طابع الكاميرا التي تسجل الوقائع دون تحليلها، تعويلاً على دور أكثر أهمية لقارئ- متفرج يُسهّم في جمع شتات ما يشبه الحكاية وإعادة بناء الدلالة، غير أن هذا النمط الروائي، قد يلجأ إلى طريقة السرد بضمير المتكلم، الذي تعرف به الروايات التي تعتمد تقنية المونولوج، رغم انتهجها طريقة السرد البيهافيوري، مثلما هو الشأن بالنسبة لرواية الغريب لـ "ألبر كامو"، التي بنيت، مثلما يقول النقاد على وضعية سردية أكثر تعقيداً⁽⁵⁶⁾، وقد يكون الكاتب انتهجها عن قصد، مثلما يرى الناقد "بريان فيتش" عند إثارته الإشكالات التي أحدثتها "التأويلات الكثيرة التي حظيت بها"⁽⁵⁷⁾، وقد حاول الروائي "بشير مفتي" استثمار هذه الطريقة المثيرة، فرواياته "وحيدا في الليل"، كتبت بضمير المتكلم، التي تحيلنا على تقنية تستعمل في كتابة المذكرات، بالنظر إلى طريقة بناء النص، ولكنها في الوقت نفسه رواية موضوعية، رغم أن المقاربة الموضوعية، تقتضي عادة "سارد خارج حكاية- متباين حكاية"، وهو الإشكال الذي

(54) - بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

(55) - ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص: 114.

(56) - Voir : Dominique rabaté , vers une littérature de l'épuisement, Paris, éd. José Corti, 1991, p :86.

(57) - Voir : Brian.T Bitch, Narrateur et Narration dans l'Etranger de Camus, analyse d'un fait littéraire, Lettres Modernes , 1960, (deuxième édition revue et augmentée en 1968) , p,p : 1-5.

تثيره الرواية، لأن الرواية بضمير المتكلم، تحليل عادة على سارد "داخل حكاوي- متماثل حكاوي" وأحيانا "ذاتي-حكاوي"، وهو ما لا ينطبق على الرواية بفعل التعطيم الذي تمارسه على الشخصيات وجزء من الإخبار السردى. ما يقتضي من السارد التحفظ على بعض التفاصيل والخلفيات حتى النهاية. والحقيقة أن المسألة مرتبطة بمعطيات الصيغة وليس بمعطيات الصوت مثلما يؤكد "جنيت"، وأن ما يهمننا بالدرجة الأولى، تلك التصنيفات التي تعنى بالتحديدات الصيغية (déterminations modales)، سواء استعملنا ضمير المتكلم أو الغائب، أي تلك التي تعنى فقط بما يسمى وجهة النظر (الرؤية).⁽⁵⁸⁾ والواقع أن هذه التقنية مستمدة من السرد الفيلمي، حيث يميّز "غاردييه" في العرض الخارجي بين نوعين: العرض الخارجي للمتلفظ المقنع (monstration. ext. à énonciation masquée) وهو نوع من العرض عرف به الفيلم الكلاسيكي، حيث يُبنى على محو أي أثر للهيئة الساردة، ويوهم المشاهد أن الأحداث تتشكل أمامه كما في الواقع أو كما في العرض المسرحي، وهذا يعطيه إحساسا بأنه يملك وجهة نظر مثالية عن العالم الحكائي، وتسمى هذه الوضعية وضعية الرؤية الإعلانوية ووضعية المعرفة القصوى⁽⁵⁹⁾، والعرض الخارجي للمتلفظ المؤشر (m. ext. à énonciation marquée)، الذي يقوم على إثبات الذات الساردة داخل العرض، حيث تفرض هيمنتها، أحيانا بتحديد المتلقي والتبئير على الشخصية وجعلها تعلم أكثر مما يعلمه وهو صنف من التبئير الخارجي، أيضا تحدث عنه "جنيت"، لكنه يركز على أهمية الموضوع المدرك، حيث تجعل صيغة هذا العرض المتلقي على هامش العالم الحكائي وعلى مسافة تفصله عن تفاصيل المشهد، لأن ثمة فضاء ليس له فيه وجهة نظر، يُكتف فيه المعنى⁽⁶⁰⁾.

خاتمة:

توصلنا في نهاية بحثنا إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

- أثر النظرية البيهفيورية التي تعتبر السلوك الظاهر العنصر الوحيد القابل للملاحظة والقياس في رواد الرواية السوداء، الذين استلهموا مبادئها، وأسسوا الرواية البيهافيورية.

(58) - voir : Gérard Genette, Figures III , p : 206.

(59) - Voir : André gardies, le récit filmique, p : 105.

(60) - Voir : Ibid, p, p: 105-106.

- أثرت النظرية البيهافيورية في الأدب والسينما، من خلال مجموعة من التقنيات، كالتخلي عن طريقة السرد الكلاسيكي القائم على سارد عليم والتعويل على قارئ منبه، يُسهم في إعادة بناء الدلالة، وانتهاج طريقة في الكتابة أقل التصاقا بدواخل الشخصيات والتركيز على التبئير الخارجي، الذي يعنى فيه السارد المحايد بوصف الحركات والأفعال ونقل الحوارات وغيرها، بعيدا عن التحليل والتوجيه.

- تجلى تأثير النظرية البيهافيورية في السرد الفيلمي، في إلغاء أي وسيط للسرد، والتعويل على مشاهد يراقب الإيماءات والحركات والجزئيات من خلال تقنية تكبير صورة الوجه لحثه على التركيز على أدق المتغيرات، حتى ينسجم أكثر مع اللحظات الصدامية، التي تضفي على المشاهد أبعادا دلالية تفيد في فهم بعض تفاصيله وفي تأويل الخلفيات والتحويلات، وعادة ما تكثر هذه الممارسات في تلك السيناريوهات التي تبنى على حركات بوليسية.

- خلص البحث إلى أن أهم تحول في الرواية البيهافيورية، يكمن في الحد من هيمنة الشخصية بجعل مكانتها تتراجع من مكون سردي جوهري، إلى كائن ورقي، ومن هيمنة "الرؤية من الخلف"، إلى "الرؤية مع" و"الرؤية من الخارج".

- أجلى البحث مجموعة من المجاورات بين السرد البيهافيوري والسرد السينمائي، وركز على التأثير المتبادل بينهما، رغم انتمائهما إلى مجالين فنيين مختلفين، من خلال تقنية التبئير الخارجي ووقف على التقاطعات الموجودة بين نظرية "جنيت" و"جاب لنتفلت" التبئيرية من جهة وبين نظرية التبئير في السرد الفيلمي التي يمثلها "فرانس فانوي" وغيره، الذي حاول ربط التقنيات السردية الفيلمية بالتقنيات السردية الروائية، من خلال استثمار مشروع جنيت لمعالجة مختلف الوضعيات التبئيرية وأنماطها داخل الفيلم.

- نفى البحث إمكانية الحديث عن رواية بيهافيورية جزائرية صرفة، غير أنه أكد على وجود بعض النماذج، استثمرت في كثير من جوانبها وفي طريقة تمفصلها العامة، هذه التقنيات.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

2. بشير مفتي، وحيدا في الليل (رواية)، منشورات ضفاف (بيروت) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2019.

3. مرزاق بقطاش، خويا دحمان، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2000.

4. مرزاق بقطاش، عزوز الكابران، لافوميك، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1989

المراجع:

بالعربية:

الكتب:

1. السعيد بوطاجين، علامات سردية (معالم نقدية)، منشورات ضفاف (بيروت) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1: 1440هـ-2019م

2. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)-الدار التونسية للنشر (تونس)، د.ت.

3. سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط1: 178. ينظر أيضا: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1: 1989

4. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1: ديسمبر 1998

5. وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما (دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم)، الوسام العربي (الجزائر) ومكتبة زين (لبنان)، ط1، 2011.

المجلات:

1. السعيد بوطاجين، الرواية غدا، مجلة الملتقى الدولي الرابع لعبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2001،

بالفرنسية:

1. A.J.Greimas, Du Sens II, Ed du Seuil, paris, 1983

2. André Gardies. Le récit filmique, Hachette, Paris, 1993.

3. Brian.T Bitch, Narrateur et Narration dans l'Etranger de Camus, analyse d'un fait littéraire, Lettres Modernes , 1960, (deuxième édition revue et augmentée en 1968)

4. Claude Mesplède, Dictionnaire des littératures policières, Ed Joseph K , (collection Temps noir), Nantes, 2003.

5. Dominique rabaté , vers une littérature de l'épuisement, Paris, Ed. José Corti, 1991,
6. G. Genette, Nouveau discours du récit, Ed du seuil, Paris, 1983.
7. Gérard Genette, figures III, Ed du seuil, paris, 1972
8. J.Raabe, Le roman romanesque et la littérature de la consommation, in La littérature du symbolisme au nouveau roman
9. Jap Lintvelt, Essai de typologie narrative le « point de vue » (théorie et analyse), librairie José corti, paris, 1981
10. Jean Paul Desgoutte. Le verbe et l'image-Essais de sémiotique audiovisuelle, 1^{er} Ed, L'Harmattan, Paris, 2003
11. Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, l'analyse des récits, ed du seuil, paris,1996
12. Marcel Muller, Les voix narratives dans A.L.R.T.P, Droz, Genève, 1965
13. Pierre Beylot, le récit audiovisuel, Armad Colin, Paris , 2005,
14. Quourrichi.A & Salah.H.(2023) « L'histoire et les contributions du behaviorisme au développement de la psychologie scientifique », Revue Internationale du chercheur « Volume 4 : Numéro1 ».
15. Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, in communication, 8, Ed du seuil, paris, 1966

المواقع الالكترونية

1. أطروحة الاستشارات الأكاديمية (مجلة إلكترونية)/

<https://www.etro7a.com/2024/09/blog4-behavioral-theory-jhon-watson.html>.

2. max obione. <https://max-obione.over-blog.com/article-vous-avez-dit-behaviorisme>.