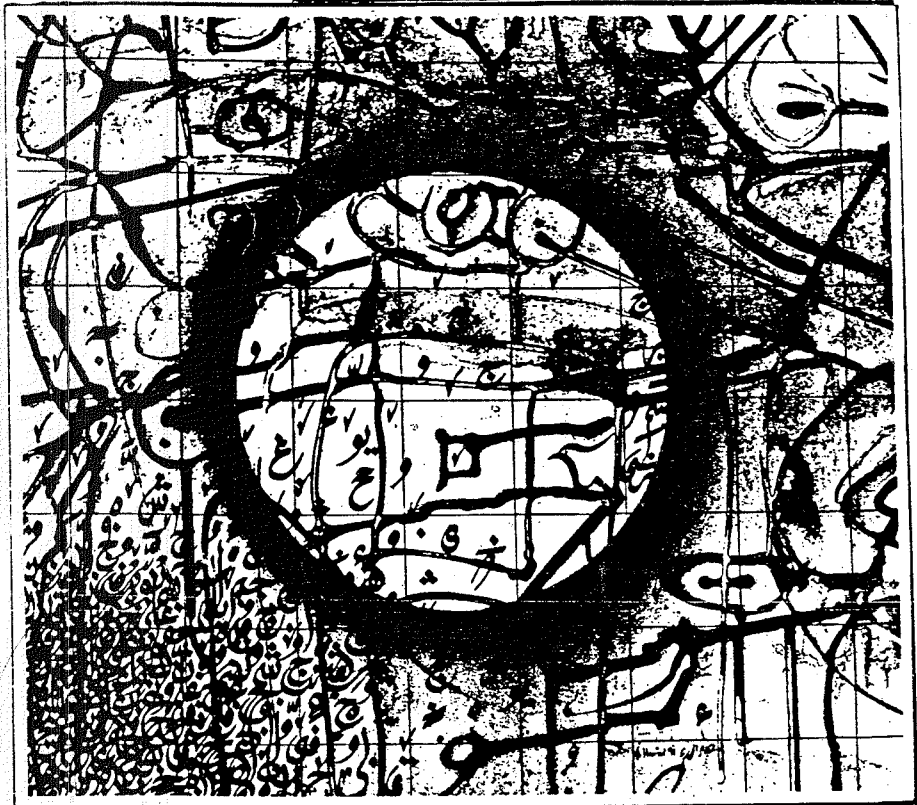


طرائق تحليل السرد الأدبي

دراسات



منشورات اتحاد كتاب المغرب

طرائق تحليل السرد الأدبي

منشورات اتحاد كتاب المغرب
سلسلة ملفات 1 / 1992

رقم الايداع القانوني : 910 / 1991

الطبعة الأولى. الرباط 1992
جميع الحقوق محفوظة

الغلاف من إنجاز عبد الله الحريري

طرائق تحليل السرد الأدبي

رولان بـارت
تـزفـيـطـان تـودـوروف
جـيـرار جـنـيت
ولـغ غـانـغ كـايـزير
أـمـبرطـو إـيـكو
آن بـانـفـيلـد
جـاب لـينـتـفـلـت
أـج غـريـمـاس
مـيشـيل رايـمون
فـلادـيمـير كـريـزنسـكي

★ مصادر النصوص المترجمة

- Roland Barthes: - Introduction à l'analyse structurale des récits. in Poétique du récit. Col. Points, ed. Seuil, 1977
- Tzvetan Todorov: Les catégories du récit littéraire. in Communications. Col. Points, ed. Seuil, 1981
- Gérard Genette: Frontières du récit. in Communications. Col Points, ed. Seuil, 1981
- Wolfgang Kayser: Qui raconte le roman? in Poétique du récit. Col. Points, ed. Seuil, 1977
- Umberto Eco: Lector in Fabula. ed. Bernard Grasset, Paris 1985. P.P. 64-86
- Ann Banfield: le style narratif et la grammaire de discours. in Change 16/17, 1973
- Jaap Lintvelt: ESSAI de typologie narrative, le "point de vue". ed. Librairie José Corti Paris 1981. P.P 13/33
- A.J. Greimas: Introduction à la sémiotique narrative et discursive. 1976 pp 5-25
- Michel Raimond: La crise du roman des les lendemains du naturalisme aux années vingt. 3è tirage librairie José Corti. Paris 1968 P.P: 150-155
- Wladimir Kryszinski: Carrefours de signes, essais sur le roman moderne. Mouton 1981

★ نشر هذا الملف مترجماً إلى العربية لأول مرة ب مجلة آفاق، عدد مزدوج 8 — 9 / 1988.

تقديم

تندرج مقالات هذا الملف في مجال الإهتمام بالمسألة المنهجية في أبعادها المعرفية النظرية والتحليلية، وبالأستناد إلى روادها ونصوصها الأصلية والتأسيسية.

لا يتعلق الأمر بترف فكري، ولا بانسياق مع ما تذروه رياح «العوالم الأخرى»؛ إن مثل هذا الإهتمام يترجم في الواقع، حاجة ماسة إلى تعميق المعرفة والوعي بالنظريات وبالمناهج التي تمكن من «التقدم في القراءة النقدية للنصوص، ومن المساهمة في حل مشاكل التأويل وتصحيح القراءات» التي تفتقد إلى الواجهة، أو إلى المصدقية؛ مثلما يترجم إستجابة واعية لما تفرضه تحولات المجتمع والثقافة من تغير في القيم وفي المنظورات وفي التصورات، وفي أسس بنائها وتحليلها وفهمها. إن جوهر هذه الاستجابة هو التواصل والفتح إنطلاقاً من الحوار المشيع بالحس التاريخي والنقدي؛ حوار إذ يكشف عن لواجهة الطرائق التقليدية في التحليل، أو على الأقل عن عدم كفايتها بالقياس إلى مقتضيات التطور والتنوع في النصوص والآثار الإبداعية، يكشف في الآن ذاته عن نسبية «الطرائق» والمناهج الحديثة ذات السياق المتغير. هذا الحوار يبرز أيضاً الحاجة عند الأخذ بهذه النظريات إلى شرطين متضافرين: شرط الاتصال بها في أصولها، والاطلاع عليها في كلياتها غير مجزوءة ولا مبتورة عن سياقات تكونها؛ وشرط النقد والتمحيص الواعين والمتواصلين اعتماداً على المقارنة والقياس وجدلية التعاقب والتزامن.

إن الترجمة بهذا الأفق ليست ضرورية فحسب، ولا صائبة فقط، بل لهي من العوامل الأساسية التي بإمكانها أن تحد من خطر تحويل «المعرفة بالآخر» إلى إمتياز وسلطة تنضاف إلى باقي السلط التي تحاصر الفئة الواسعة من القراء بلغة واحدة، دون أن يكونوا بالضرورة لا مسؤولين عن هذا الوضع ولا بمختارين له. إن الحد من مثل هذا «الامتياز» يمثل في الوقت الراهن أحد شروط تعميم المعرفة ونشرها على نطاق واسع، وأحد الأنظمة التي تتحكم حالياً في إنتاج خطاب الترجمة بالمغرب. إن من شأن هذا التعميم أن يقلل من الإلتباسات ومن سوء الفهم، بل وحتى من الإبتذال والتبسيط المخل أحياناً، هذا الذي يطبع إنتقال النظريات والمناهج، ويوجه تداولها في وضع ثقافي مضطرب، ومتداخل كهذا الذي نعيشه في المغرب وفي العالم العربي عموماً. ذلك هو ما يبرر إلى

حد ما الاهتمام الملح بمسألة المنهج، وذلك أحد حوافز إنجاز هذه الترجمة^٢.

يضاف إلى ذلك الأهمية التي أصبحت تكتسبها «السرديات» والموقع الذي تحتله بالنسبة لتحليل الخطابات، هذه النظرية الواقة من إستقلالها الذاتي الممتلك حديثاً، قد خصّصت نفسها حسب تعبير ميشيل ماتيو - كولا باسم العماد المحاط بهالة العلم *la Narratologie*، وهي تهتم بتحليل مكونات السرد وإوالياته. هذا التحليل يصب في اتجاهين: يعرف الأول منهما بالسميائيات السردية، وينشغل تحديدًا بسردية القصة من خلال دراسة المضامين السردية، بقصد الوقوف على البنيات العميقة والكلّيات المعروفة والتي تتجاوز الجماعات اللسانية، وقاعدة الإنطلاق هنا هي أن نفس الحدث بإمكانه أن يكون مقدماً عبر وسائط متباينة. ومن مثلي هذا النحو من الدراسة بروب، بريغون، غريماس؛ أما الاتجاه الثاني فيتخذ موضوعاً لدراساته ليس القصة، بل الخطاب؛ «الخطاب من حيث هو طريقة نوعية لتشخيص القصة لفظياً، ومن حيث هو طريقة نوعية لظهور السارد كذات للتلّفظ، وأخيراً من حيث هو الذي يجعل السرد ممكناً، مُحْيِناً، وقابلاً للتحليل». هذا الاتجاه يدرس العلاقات القائمة بين مستويات الخطاب والقصة والسرد أو الحكوي، غير أن اتساع المجالات التعبيرية التي يشملها مصطلح السرد أصبح يستلزم نوعاً من التوافق بين الاتجاهين. فما يميز الأجناس السردية عن غيرها ليس هو الصيغة فحسب (تصور جنيت)، ولا هو الموضوع أو تنسيق الأحداث فحسب (تصور بول ريكور)، إن ما يميزها قبل كل شيء هو أنها تحيل على فعل وعلى متوالية حدثية (تصور ميشيل ماتيو - كولا). إن سردية خطاب ما لا تتأكد فقط بواسطة الصور البلاغية اللفظية، بل تتأكد أيضاً بواسطة اشتغال الخطاب على قصة ما، مع ما يرادفها من اصطلاحات من قبيل حبكة أو متن حكاية، إنها تتأكد كذلك بوجود أحداث مستعمدة يتم إدماجها في إطار النص، وبوجود شخصيات بها تتعلق هذه القصة، وأخيراً بوجود ذات للتلّفظ بدونها لن يكون هناك خطاب سردي أيّ كان شكله. ومعنى هذا، أن صفة السردية قد تشمل خطابات أخرى من دون أن تكون ذات مهيمنة سردية، من مثل الفيلم الإشهاري، والمؤلف العلمي، والمؤلف الفلسفي. ذلك هو ما يبرر اتساع مجال الأبحاث التي تهتم بها السرديات وهو الاتساع الذي يدفع ميشيل ماتيو - كولا وهو بصدد مناقشة جنيت وريكور إلى القول بأنه لا حلّ للالتباسات التي تكتنف السرد «سوى القبول سوية بمعنى محدود وبمعنى واسع»، أي القبول بوجود سرديات عامة ومقارنة وأخرى محدودة وضيقة المجال.

ودون أن ننوب عن القارئ في إبراز مكانة النصوص المكونة لهذا الملف وتقدير بعدها التأسيسي، نكتفي بالملاحظات العامة التالية وهي تكشف عن المدارات المشتركة بينها إجمالاً:

1 - تشغل هذه الدراسات بصناعة المفاهيم، وصياغتها بمستوى من الدقة والتحديد يبعد عنها الكثير من الإلتباس والتداخل؛ مثلما تهتم كذلك باختبار مصداقية تلك المفاهيم في سياق التحليل النصي، ودون الاقتصار في ذلك على النصوص البسيطة بل تتجاوزها إلى خطابات أكثر تعقيداً كالرواية مثلاً، وبمراعاة مقتضيات السياق الثقافي واللغوي العام. على أن المفهوم هنا ليس له

بعد إجرائي محض بل هو قبل ذلك تمثّل نظري يروم الربط بين مختلف تجليات السرد الأدبي وظواهره، والكشف عن القوانين الخاصة بها وأسس تفسيرها أو تأويلها على الأقل.

2 - إن استلهام اللسانيات واعتمادها نموذجاً للتحليل، لم يحل دون التأكيد على محدودية هذا النموذج بالقياس إلى تعقد الخطاب السردي والأدبي منه بشكل خاص، وهو الأمر الذي يستلزم أسساً نظرية وإجرائية تتجاوز لسانيات الجملة وتشيّد لسانيات أخرى لها كفاية أكبر في مواجهة الخطابات ذات الشكل المركب والمقعد. يتعلق الأمر بما أصبح يعرف بـ العلم عبر-اللساني.

3 - وتبدو النسبية هي المبدأ الشامل لهذه الدراسات، منه تستمد مشروعيتها - وراهنيتها كذلك. ففرائق التحليل وغماجه البلورة هنا تخص مجالات بحث بعينها (السرد الأدبي والروائي منه بشكل خاص). وتقف في التحليل عند مستويات نصية لا تكاد تتجاوزها (مستوى الخطاب أو القصة في الغالب إذا ما تبينا هذه الثنائية الشائعة)، وتبين الحاجة إلى مفاهيم وأنساق أخرى إذا ما تعلق الأمر بانفتاح النص على ما يتجاوزه ويتعالى عليه، مستوى التأويل وفهم العلائق الممكنة بين أنساق النصوص وأنساق أخرى أكثر شمولية، اجتماعية كانت أم ثقافية أم أيديولوجية. هذا عدا ما يتميز به مجمل هذه الدراسات من حس نقدي وتاريخي واضح، فهي إذ تشتغل ضمن حدود معينة، فإنها تتساءل مع ذلك عن آفاق التجاوز الممكنة.

تلك هي الحصيلة الأولى التي يتوخاها هذا الملف: المساهمة في تعميق المعرفة بالنظريات والمناهج في أصولها وسياق تبلورها، وفي تحذير حاسة التساؤل والمقارنة والنقد عند تمثل هذه النظريات وتيسير سبل انتقالها وتداولها بوجاهة. وتحقّق هذه الغاية ليس بالشيء الطارئ ولا هو بالأمر الآتي؛ بل هو هاجس مشترك حفّز ويحفز العديد من المشاريع الثقافية في المغرب المعاصر وفي العالم العربي ويجد صده الإيجابي لدى عموم المتلقين مهتمين وباحثين. وعسى أن يكون في إعادة نشر هذا الملف ما يساهم في إغناء الحوار الثقافي بصدد تطوير أساليب القراءة والتحليل في اتجاه إدراك أعمق للظاهرة الأدبية في مختلف أبعادها ومستوياتها، وبصدد قضايا التحديث الإبداعي والنقدي عموماً.

عبد الحميد عقار

التحليل البنيوي للسرد

ترجمة:

حسن بحراري

بشير القمري

عبد الحميد عقار

إن أنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس. وهي ذاتها تتوزع إلى مواد متباينة، كما لو أن كل مادة هي مادة صالحة لكي يضمها الإنسان سروده، فالسرد يمكن أن تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة؛ والصورة ثابتة كانت أم متحركة؛ والإيماء (le geste) مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد، والسرد حاضري في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية (Légende)، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهة، والبانطومي، واللوح المرسومة (ولنفكر هنا بالقديسة أرسول دو كارباشيو)، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة. وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضري في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات؛ فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته؛ ولا يوجد أي شعب بدون سرد، فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها، وهذه السرود تكون في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة إن لم تكن متعارضة (1): فالسرد لا يعبر اهتماما لا جودة الأدب ولا لرداءاته؛ إنه عالمي، عبر تاريخي، عبر ثقافي؛ إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة. فهل تدفنا كونية السرد إلى القبول بانعدام دلالة؟ وهل هو عام بهذه الدرجة وإلى الحد الذي لا نملك مانقوله بصده فنكتفي بوصف بعض تنوعاته الشديدة الخصوصية وصفا مبسطا مثلما يفعل ذلك أحيانا التاريخ الأدبي؟ لكن كيف يمكن التحكم في

مثل هذه التنوعات ذاتها؟ ومن أين نستمد مشروعية التمييز بينها والتعرف عليها؟ كيف نقيم تقابلا بين الرواية والقصة القصيرة، بين الخرافة والأسطورة، بين الدراما والتراجيديا (وقد فعل الناس ذلك ألف مرة)، دون أن نحيل على نموذج مشترك؟. وهذا النموذج يفرضه كل كلام على الأشكال السردية الأكثر خصوصية وتاريخية، إنه من المشروع إذن، وبعيدا عن التنازل عن كل مطمح في الحديث عن السرد بدعوى أن الأمر يتعلق بحدث كوني، أن ننشغل دوريا بالشكل السردى (منذ أرسطو)؛ وسيكون من الطبيعي أن نجعل البنيوية الفنية من هذا الشكل أحد مشاغلها الأولى: ألا يتعلق الأمر دائما بالنسبة لهذه البنيوية بالتحكم في لانهاية الأقوال، والإنهاء الى وصف «اللغة» التي منها انبثقت هذه الأقوال، والتي يمكننا انطلاقا منها أن نولدها؟. وإزاء لانهاية السرود وتعدد وجهات النظر التي يمكن أن نتحدث عنها (تاريخية، سيكولوجية، اثولوجية، جمالية، الخ...) إزاء ذلك يجد المحلل نفسه في نفس وضعية دوسوسور تقريبا، إذ وجد نفسه أمام لانجائس اللغة (L'hetéroclite) وهو يبحث ضمن الفوضى الظاهرة للرسالات عن مبدأ للتصنيف ومصدر للوصف. ولكي نظل في نفس المرحلة، فقد علمنا الشكلانيون الروس، بروب، وليفي ستراوس (كيفية) التخلص من هذه المعضلة. فإما أن السرد هو عبارة عن تجميع بسيط لقيمة له لأحداث ما، وفي مثل هذه الحالة لا يمكننا الحديث عنها إلا بالاحتكام إلى الفن أو إلى موهبة أو عبقرية الحاكى (أو المؤلف - مثال ذلك) كل الأشكال الأسطورية القائمة على الصدفة (2)، وإما أن السرد يشترك مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل مع وجوب بعض التروي اللازم للكشف عن تلك البنية؛ (ذلك) لأنه توجد هناك هوة بين الاعتباري الأكثر تعقيدا، والتألفي الأكثر بساطة، ولا أحد بوسعه أن يؤلف (أي ينتج) سرودا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد.

أين علينا إذن أن نبحث عن بنية السرد؟ في السرود بدون شك، كل السرود؟ كثير من المعلقين الذين يقيلون بفكرة البنية السردية ليس في وسعهم مع ذلك الانقياد لفصل التحليل الأدبي عن نموذج العلوم التجريبية: إنهم يطالبون بإلحاح أن نطبق على السرد منهجا استقرائيا محضا، وأن نبدأ بدراسة كل سرود جنس ما لفترة ما، ولجتمع ما، ثم نتقل بعد ذلك الى (تهية) مخطط إجمالي لنموذج عام. إن هذه النظرية السليمة الطوية طوباوية. فحتى اللسانيات نفسها والتي ليس أمامها سوى نحو ثلاثة آلاف لغة عليها أن تحيط بها، لاتستطيع ذلك. وهكذا جعلت من نفسها وبحكمة منهجا استبطايا. وبالفعل فمنذ ذلك اليوم تم تشكيلها بطريقة جدية، وتطورت بخطى عملاقة، بل إنها وصلت إلى التكهن بوقائع لم تكن قد اكتشفت بعد... فماذا يمكن القول إذن عن التحليل السردى المواجه للملايين السرود؟ إنه محكوم عليه إذن، وبالضرورة، اتباع إجراء استبطاي؛ وهو مضطر بادئ ذي بدء لتصوير نموذج افتراضي للوصف (والذي يسميه اللسانيون الأمريكيون «نظرية»)، ثم التزول بعد ذلك شيئا فشيئا انطلاقا من هذا النموذج باتجاه الأنواع التي تشارك فيه وتزاح عنه في نفس الوقت: إنه فقط في مستوى هذه التوافقات والانزياحات وبمساعدة أداة وحيدة للوصف (حيث) سيقف هذا النموذج على تعددية السرود وتنوعها التاريخي والجغرافي والثقافي.

ولكي نصف لانهاية تلك السرود ونصنفها نحتاج إذن إلى «نظرية» (بالمعنى التداولي الذي

أثرناه سابقا)، وعلينا أن نعمل أولا من أجل البحث عنها والتخطيط لها، إن صياغة هذه النظرية يمكن أن تتم بسهولة أكثر، إذا ما تم الاحتواء منذ البداية بنموذج يزودها بمصطلحاتها ومبادئها الأولى. وفي الوضع الراهن للبحث، يبدو من المعقول اتخاذ اللسانيات نفسها نموذجا مؤسسا للتحليل البنيوي للسرد.

I - لغة السرد

1 - ما بعد الجملة:

من المعروف أن اللسانيات تقف (في التحليل) عند الجملة: فهي آخر وحدة تعتقد أن من حقها الاهتمام بها، وبالفعل، فإذا كانت الجملة باعتبارها نظاما وليست متوالية لا يمكنها أن تختزل إلى مجموع الكلمات التي تتكون منها وتؤلف من ثم وحدة أصيلة، فإن الملفوظ على العكس من ذلك، ليس شيئا آخر سوى نتاج للجميل التي تكونه: ومن وجهة نظر اللسانيات فإن الخطاب لا يخلو مما يوجد في الجملة؛ فالجملة يقول مارتيني، هي أصغر مقطع يمثل بصورة كلية وتامة للخطاب.

وهكذا فاللسانيات لا يمكنها أن تتخذ (لبحشها) موضوعا أكبر من الجملة، ففيما وراء الجمل ليست هناك سوى جمل أخرى، وبعد أن يصف عالم النبات الزهرة لا يمكنه أن يشغل بوصف باقة الزهور. ومع ذلك، فمن البديهي أن الخطاب ذاته (كمجموعة من الجمل) يكون منظما، وبفضل هذا التنظيم فهو يبدو بمثابة رسالة من لسان آخر يتجاوز لسان اللغويين.

إن الخطاب يمتلك وحداته وقواعده و«نحوه»: فما بعد الجملة، ورغم أن الخطاب مكون فقط من جمل، فمن الطبيعي أن يكون الخطاب (هذا ما بعد) موضوعا للسانيات ثانية. ولقد كان للسانيات الخطاب هذه، ولفترة جد طويلة، اسم مجيد (ألا وهو) البلاغة. لكن، وكنتيجة للعبة تاريخية وبناتقال البلاغة إلى وصف الآداب الجميلة، وانفصال هذه الأخيرة عن دراسة اللغة، فقد أصبح من اللازم حديثا العودة إلى إثارة المشكل من جديد:

إن لسانيات الخطاب الجديدة لم تتطور بعد، غير أنه تم على الأقل التسليم (بوجودها) من طرف اللسانيين أنفسهم. وليس هذا الأمر بدون دلالة. فمع أن اللسانيات تؤلف موضوعا مستقلا، فإنه من المعقول التسليم (بوجود) علاقة تماثلية بين الجملة والخطاب، (وذلك) اعتبارا إلى أن نفس التنظيم الشكلي وهو ما ينظم ظاهريا كل الأنساق السيميائية مهما اختلفت موادها وأبعادها: هكذا سيصبح الخطاب «جملة» كبيرة (ولا تكون وحدتها بالضرورة جملا)، تماما مثلما ستكون الجملة في استماتنها ببعض المواصفات، «خطابا» صغيرا.

وهذه الفرصة تتناسب تماما مع بعض اقتراحات الانثروبولوجيا الحالية: فقد أشار جاكبسون وليفي سترواس إلى أن ما يميز الانسانية هو القدرة على خلق أنظمة ثانوية، هي «القواسم المضاعفة» (démultiplicateurs) (أدوات تصلح لصنع أدوات أخرى - تفصل مزدوج للغة - طابو المحارم

الذي بإمكانه تشتيت الأسر)، أما عالم اللغة السوفياتي إيفانوف Ivanov فيفترض أن اللغات الاصطناعية لم يكن من الممكن اكتسابها إلا بعد (اكتساب) اللغة الطبيعية : فالمهم بالنسبة للإنسان الذي باستطاعته استعمال أنساق متعددة المعاني هو أن اللغة الطبيعية تساعد على صياغة اللغات الاصطناعية وتشييدها، فمن المشروع إذن التسليم بوجود علاقة «ثانوية» بين الجملة والخطاب، وسنسمي هذه العلاقة اعتبارا لطابعها الشكلي المحض، علاقة تماثلية.

إن اللغة العامة للسرد ليست بالطبع سوى اصطلاحات متاحة للسانيات الخطاب (3)، وهي تخضع نتيجة لذلك للفرضية التماثلية : ومن الناحية البنيوية فإن السرد يعتبر طرفا في الجملة دون أن يكون في المستطاع أبدا اختزاله إلى «مجرد» مجموعة من الجمل :

فالسرد جملة كبيرة، وهو يكون بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية Constative مشروع سرد صغير . وبالرغم من أن الجمل (المؤلفة) للخطاب تتوفر على مدلولات أصلية (شديدة التعقيد في الغالب)، فإننا نعثر بالفعل على المقولات الأساسية للفعل، نعثر على : الأزمنة، والمظاهر، والصيغ، والضمائر . وهذه المقولات توجد مكبرة ومحولة بما يلائم السرد؛ فضلا عن ذلك فوجود «الفواعل» ذاتها في تقابل مع المحمولات الفعلية، لا يحول بينها وبين الخضوع للنموذج الجملي : وهكذا فالتصنيف العاملي المقترح من قبل أ. ج. غريماس يعثر بالفعل في تعدد شخصيات السرد على الوظائف الأولية للتحليل النحوي . إن التماثل الذي نقترحه هنا ليس له قيمة استكشافية فقط، بل يؤدي إلى «إحداث» تطابق بين اللغة والأدب؛ ولهذا كان التماثل من بين الأدوات المفضلة للسرد : إذ لم يعد من الممكن أن نتصور الأدب بمثابة فن لا يولي أهمية لأية علاقة باللغة، بعد أن يكون قد استعملها كأداة للتعبير عن الفكرة أو العاطفة أو الجمال ؛ فاللغة لا تتوقف عن مصاحبة الخطاب مقدمة له مرة لبنيتها الخاصة : ألا يصنع الأدب بالذات شروط التعبير للغة نفسها؟.

2 - مستويات المعنى :

ومنذ البداية تقدم اللسانيات للتحليل البنيوي للسرد تصورا حاسما، لأنها وهي تكشف بسرعة عما هو جوهري في كل نسق للمعنى، أي تكشف عن تنظيمه، فإنها تمكن في نفس الوقت من إبراز كيف أن السرد مجرد مجموعة من الجمل . وكيف يمكن ترتيب العدد الهائل من العناصر التي تدخل في تأليفه، وهذا المفهوم هو ذاك المتعلق بمستوى الوصف . إن الجملة مثلما نعرف يمكنها أن توصف لسانيا على عدة مستويات (صوتيا وإصاتيا، نحويا، سياقيا) . وهذه المستويات توجد في علاقة تراتب، لأن أي واحد منها لا يمكنه بمفرده أن ينتج المعنى . وذلك لأن كل مستوى منها له وحداته وتعالقاته الخاصة به، مما يستتبع وصفا مستقلا بالنسبة لكل واحد منها : فكل وحدة تنتمي إلى مستوى معين لا تأخذ معنى إلا إذا كان بإمكانها الاندماج في مستوى أعلى : فالوحدة الصوتية بالرغم من قابليتها في ذاتها للوصف، فإنها لاتعني شيئا، ، ولاتصبح طرفا مشاركا في المعنى إلا عند اندماجها في الكلمة، والكلمة نفسها عليها أن تندمج في الجملة .

إن نظرية المستويات (كما طرحها بنفيسيت) تزودنا بنوعين من العلاقات : توزيعية إذا كانت العلاقات على نفس المستوى وإدماجية إذا أمكن الإمساك بها بالانتقال من مستوى إلى آخر . ويرتّب عن ذلك أن العلاقات التوزيعية لا تكفي للكشف عن المعنى . فللقيام بتحليل بنيوي، ينبغي إذن التمييز في البداية بين عدة عناصر أو مقتضيات Instances للوصف ووضعها في (إطار) منظور تراتبي (إدماجي) .

هذه المستويات تعتبر بمثابة عمليات إجرائية ، ومن الطبيعي إذن أن تسعى اللسانيات كلما تطورت أكثر إلى الإكثار من عدد هذه المستويات . وتحليل الخطاب لا يمكنه عندئذ أن يشتغل سوى على المستويات الأولية ، وكانت البلاغة قد أسندت بطريقتها الخاصة للخطاب مستويين للوصف على الأقل ، هما : الإنشاء (مستوى تركيبى) dispositio والأداء (مستوى لفظي) elocutio . وفي أيامنا هذه سبق للفي سترأوس أن أوضح بدقة في سياق تحليله لبنية الأسطورة أن الوحدات المكونة للخطاب الأسطوري (ميشم أو وحدات ميثية) لا تكتسب دلالتها إلا لأنها توجد مجموعة في رزم هي ذاتها متكلفة مع بعضها البعض . أما تودوروف ، وهو يقتبس التمييز الذي أقامه الشكلايون الروس ، فإنه يقترح الاشتغال انطلاقاً من مستويين كبيرين هما بدورهما متقسمان على نفسيهما : القصة (الدليل l'argument) وتشمل على منطق الأفعال وعلى « تركيب » للشخصيات ، والخطاب الذي يشمل الأزمنة ومظاهر السرد وصيغته .

ومهما يكن عدد المستويات المقترحة ، وكيفما يكن التحديد المعطى لها فلا يمكننا التردد في اعتبار السرد بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان والمقتضيات Instances . ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها ، بل يتوقف أيضاً على التعرف فيها على «طوابق» وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية «للخيطة» السردية على محور عمودي ضمني ، فقراءة سرد ما (أو سماعه) ليست فقط هي الانتقال من كلمة إلى أخرى ، بل هي كذلك المرور من مستوى إلى آخر ، ولنسمح لأنفسنا بالاستدلال على ذلك : ففي (قصة) «الرسالة المسروقة» قام ادغار الان بو على نحو دقيق بتحليل إخفاق عميد الشرطة العاجز عن العثور على الرسالة ، وبالرغم من تحرياته الدقيقة « في دائرة اختصاصه » كما يقول ، فإن العميد لم يستثن من (بحثه) أي مكان . وقد « أحاط التفتيش » بكل المستويات ؛ لكن كي يتم العثور على الرسالة المحمية بخفائها كان من الواجب الانتقال من مستوى إلى آخر ، واستبدال وجاهة المخبر بخفائها كان من الواجب الانتقال من مستوى إلى آخر ، واستبدال وجاهة المخبر للمسروق بوجاهة الشرطي . وبفس الطريقة فإن «التفتيش» المنصب على مجموع أفقي من العلاقات السردية مهما يبلغ من الكمال فلن يكون فعالاً ما لم يتجه «عمودياً» كذلك : فالمعنى لا يوجد في «نهاية» القصة بل يخترقها ، تماماً كما هو الشأن بخصوص (الرسالة المسروقة) فالمعنى ليس أقل منها إنفلتاً من كل استقصاء أحادي الجانب .

إن محاولات أخرى ستكون ضرورية قبل التمكن من الإحاطة بمستويات السرد . وما سنقترحه هنا من مستويات يمثل مظهراً جانبياً ومؤقتاً ، وفائدته لا تزال محض تعليمية تقريبا ، وتسمح بتعيين مواقع القضايا وترتيبها دون أن تكون على خلاف ، كما نعتقد ، مع بعض التحليلات التي

أنجزت من قبل . نقترح أن نميز في المؤلف السردى بين ثلاثة مستويات للوصف هي : مستوى «الوظائف» (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى بروب ويريون) ومستوى «الأفعال» (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كعوامل) ومستوى «السرد» (وهو يشبه إلى حد ما مستوى «الخطاب» لدى تودوروف) . وعلينا أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط فيما بينها تبعا لصيغة إدماج متتالية : فليس لوظيفة ما من معنى مالم تجدها مكانا في الفعل العام لعامل ما، وهذا الفعل نفسه يستمد معناه الأخير من كونه مسرودا وموكولا إلى خطاب له سننه الخاص .

II - الوظائف

1 - تحديد الوحدات :

بما أن كل نسق هو تأليف لوحدات أقسامها معروفة، فيجب علينا ألا تقطع السرد وتحديد مقاطع الخطاب السردى، بحيث نتمكن من توزيعه إلى عدد قليل من الأقسام، وبكلمة واحدة يجب تحديد أصغر الوحدات السردية .

وحسب المنظور الإدماجي الذي حددناه هنا، فالتحليل لا يمكنه أن يكتفى بتحديد توزيعي محض للوحدات : فمنذ البداية ينبغي أن يكون المعنى هو معيار تلك الوحدة، والطابع الوظيفي لبعض مقاطع القصة هو الذي يصنع الوحدات؛ ومن هنا جاء اسم «الوظائف» الذي أطلقناه قبل لحظة على هذه الوحدات الأولى . فمنذ الشكلايين الروس (4) والوحدة تتألف من كل مقطع من القصة يقدم نفسه كتعبير عن تعالق ما . إن روح كل وظيفة هي، إذا جاز القول، بذرتها، وهو ما يتيح لها أن تبذر في السرد عنصرا سينضج فيما بعد على الصعيد نفسه أو بعيدا على صعيد آخر : فإذا كان فلوير في «قلب بسيط» يخبرنا في وقت من الأوقات، وبدون إلحاح ظاهر، بأن بنات نائب العمدة يون ليفك كن يمثلكن بيضاء، فلأن هذا البيضاء ستكون له فيما بعد أهمية بالغة في حياة فليستي : فالإشارة إلى هذه الجزئية (أيا كان الشكل اللغوي) تشكل إذن وظيفة أو وحدة سردية .

فهل كل شيء في السرد يعتبر وظيفيا؟ وهل كل شيء فيه بما في ذلك أصغر جزئية له معنى؟ وهل يمكن تقطيع السرد بأكمله إلى وحدات وظيفية؟ ومثلما سنرى ذلك حالا، فهناك بدون شك عدة أنماط من الوظائف، لأن هناك عدة أنماط من التعالقات، ومع ذلك، فليس السرد أبدا مؤلفا من وظائف فقط، إذ كل شيء يدل عليه وإن بدرجات مختلفة . وليست هذه مسألة فن (من جانب السارد)، وإنما هي مسألة بنية : فكل ما هو مشار إليه في نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر، وحتى عندما يظهر أن هناك جزئية غير دالة بما لا يقبل الجدل، ومتسردة على كل وظيفة، فإن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه لما هو مبهم أو غير مفيد فيه : فكل شيء في السرد له معنى، أو لشيء فيه يحمل معنى . ويمكن أن نقول بصيغة أخرى : إن الفن لا يعرف التشويش (بالمعنى الإخباري للكلمة)؛ الفن نسق صاف، ولا توجد، وليس هناك أبدا وحدة ضائعة، وذلك مهما طال وارتخى ودق الحيط الذي يصلها بأحد مستويات القصة (5) .

من البديهي أن الوظيفة من وجهة نظر اللسانيات هي وحدة مضمون: فما «يريد أن يقوله» ملفوظ ما هو ما يؤلف وحدته الوظيفية، وليس الطريقة التي قيل بها. هذا المدلول التأليفي يمكن أن يكون له مدلولات مختلفة جد خادعة في الغالب: إذا ما أخبرت (في غولد فينجر) بأن جيمس بوند رأى رجلا في حوالي الخمسين من عمره إلخ... فهذا الخبر يضم وظيفتين في آن واحد، ولهما قوة غير متكافئة: فمن جهة يدمج عمر الشخصية في إطار صورة ما (هذا العمر، تكون «فائدته» بالنسبة لباقي القصة غير منعدمة ولكنها ميثوثة ومؤجلة)، ومن جهة أخرى فالمدلول المباشر للملفوظ هو أن بوند لا يعرف محاوره المنتظر: أن الوحدة السردية تقتضي تعالقا جد قوي (بدء تهديد ما وضرورة التعرف عليه). ولتجديد الوحدات السردية الأولى يكون من الضروري إذن أن لا يغرب عن الباطن الطابع الوظيفي للمقاطع التي تقوم بفحصها وتحليلها، وأن نسلم مسبقا بأن المقاطع لن تتوافق حتما مع الأشكال التي نتعرف عليها عادة من خلال مختلف أجزاء الخطاب السردية (أفعال، مشاهد فقرات، حوارات، حوارات داخلية إلخ...) وأقل من ذلك من خلال المستويات النفسية (سلوكات الشخصيات، مشاعرها، نواياها، حوافزها مبرراتها).

وبنفس الطريقة، وبما أن «لغة» السرد هي لغة الكلام المنطوق - بالرغم من أنها تتحملها في غالب الأحيان... فإن الوحدات السردية ستكون مستقلة جوهريا عن الوحدات اللسانية: ويمكنهما مع ذلك أن تتوافقا، لكن عن طريق الصدفة لا عن طريق القصد؛ وهكذا، فالوظائف ستكون ممثلة تارة بوحداث أكبر من الجملة (المركب، الكلمة، وحتى داخل الكلمة نفسها يقتصر على بعض العناصر الأدبية (من مجموعات جمل ذات أطوال مختلفة قد تغطي العمل الأدبي برمته)، وتارة بوحداث أصغر من الجملة فقط (6)؛ فحين يقال لنا بأن بوند عندما كان يقوم بالمداومة في مكتبه بمصلحة الاستخبارات ويرن الهاتف فإنه «يرفع إحدى السماعات الأربع» فالوحدة المعجمية (مؤنيم) «أربعة» تكون بمفردها وحدة وظيفية لأنها تحيل على تصور ضروري لفهم مجموع القصة (تصور يدل على تقنية بيروقراطية عالية)، وبالفعل فإن الوحدة السردية هنا ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة)، بل قيمتها الإيحائية (فمن الوجهة اللسانية كلمة / أربعة / لاتعني أبدا «أربعة»). وهذا هو ما يوضح أن بعض الوحدات الوظيفية بإمكانها أن تكون أصغر من الجملة. دون أن تكف عن الانتماء إلى الخطاب: هذه الوحدات لانتجاوز الجملة التي تظل أصغر منها بشكل محسوس، غير أنها تتجاوز مستوى التصريح الذي يتسبب مثل الجملة إلى اللسانيات بالمعنى الخاص.

2- أصناف الوحدات:

يجب توزيع الوحدات الوظيفية إلى عدد صغير من الأصناف الشكلية. وإذا أردنا تحديد هذه الأصناف دون الاستناد إلى مادة المضمون (المادة السيكلوجية مثلا)، فعلينا من جديد اعتبار مختلف مستويات المعنى: هناك بعض الوحدات ترتبط فيما بينها بوحداث من نفس المستوى؛ وعلى العكس من ذلك، إذا أردنا الإلمام بالوحدات الأخرى فيجب الانتقال إلى مستوى آخر، من حيث نحصل ثورا

على صنفين كبيرين من الوظائف، وظائف توزيعية وأخرى إدماجية :

أما الأولى فتتطابق مع الوظائف التي وضعها بروب، والتي كان يرمعون من بين من أعادوا طرحها، لكننا خلافا لهما سننتظر إليها هنا بطريقة غاية في التفصيل، وعليها سنقصر اسم «وظائف» (مع أن الوحدات الأخرى هي أيضا وحدات وظيفية)؛ وقد أصبح هذا النموذج كلاسيكيا منذ أن قام طوماشفسكي بتحليله : فشرأ مسدس له ارتباط باللمحة التي نستعمله فيها (وإذا فإن الإشارة إليه تتحول إلى علامة على انعدام إرادة استعماله) الخ... ورفع الساعة له ارتباط باللمحة وضمها وإرجاعها إلى مكانها؛ وإدخال البيغاء إلى بيت فليستي له ارتباط بمشهد التأنيث والولع (بالتحف) الخ...

وأما الصنف الثاني الكبير من الوحدات ذات الطبيعة الإدماجية فيشتمل على كل «القرائن» (بالمعنى العام للكلمة)، والوحدة تحيل عندئذ ليس على فعل تكميلي أو تال لسواه، بل على تصور سائد بهذا القدر أو ذاك ولكنه ضروري مع ذلك (لفهم) معنى القصة : قرائن طباعية تتعلق بالشخصيات، معلومات متصلة بهويتهما، وإشارات عن «الجو والمناخ» الخ؛ وهكذا لاتصبح العلاقة بين الوحدة وبين المتعلق معها Correlat علاقة توزيعية (وفي الغالب تحيل مجموعة من القرائن على نفس المدلول، ولا أهمية بالضرورة لنظام ظهورها في الخطاب)، بل تصبح علاقة إدماجية؛ ولكي نفهم لأي شيء «تصلح» إشارة قرينية فينبغي الانتقال إلى مستوى أعلى (أفعال الشخصيات أو السرد)، لأنه هنا فقط حيث تجذ القرينة حلها؛ إن القوة الإدارية التي تقف وراء بوند والتي يؤثر عدد أجهزة الهاتف عليها، هذه القوة ليس لها أي تأثير على متتالية الأفعال التي ينخرط فيها بوند عند قبوله تلقي المكالمات، ولاتأخذ معناها إلا في مستوى نمذجة عامة للعمليات (بوند يقف بجانب النظام)؛ فالقرائن بسبب الطبيعة العمودية نوعا ما لعلاقاتها، هي وحدات دلالية بكامل المعنى؛ لأنها على عكس «الوظائف» بمعناها الخاص تحيل على مدلول وليس على «عملية»؛ إن قانون القرائن لهو «الأكثر سموا» بل هو أحيانا حتى قانون افتراضي، يوجد خارج المركب الصريح (فطبع شخصية ما يمكن أن لا يكون معينا أبدا، ومع ذلك فهو مؤشر عليه باستمرار)، هذا القانون استبدالي؛ وبالعكس من ذلك فإن قانون «الوظائف» لا يكون أبدا إلا «أكثر بعدا» إنه قانون نظمي (أو سياقي). إن الوظائف والقرائن تغطي إذن تمييزا كلاسيكيا آخر، في إطاره تقتضي الوظائف مترابطات كنائية، وتقتضي القرائن مترابطات استعارية، وتطابق الوظائف وظيفية الفعل، أما القرائن فتتطابق وظيفية الكائن (7).

هذان الصنفان الكبيران من الوحدات، الوظائف والقرائن، من المفروض أن يسمحا بإقامة تصنيف للسرود. هناك بعض السرود تكون شديدة الوظيفية مثل (الخرافات الشعبية)، وبالمقابل هناك بعض سرود أخرى تكون شديدة القرينية (مثل الروايات «السيكولوجية»)؛ وبين هذين القطبين توجد سلسلة كاملة من الأشكال الوسيطة خاضعة (من حيث أساس تصنيفها) لاعتبارات القصة والمجتمع والجنس التعبيري. غير أن هذا ليس هو كل شيء، فداخل كل واحد من هذين الصنفين الكبيرين يمكن فوراً تحديد صنفين صغيرين من الوحدات السردية. وإذا ما استعدنا صنف الوظائف،

فإن وحداته ليس لها كلها نفس «الأهمية» بعضها يكون مفاصل حقيقية للسرد (أو لشذرة منه)؛ والبعض الآخر لا يفعل سوى أن «يملا» الفضاء السردى الذي يفرق الوظائف المفصلية : فلنسم الأولى بالوظائف الرئيسية (أو أنوية) والثانية بالوسائط مراعاة لطبيعتها التكميلية .

ولكي تكون وظيفة ما رئيسية يكفي أن يكون الفعل (الحكاية) الذي ترجع إليه، يفتح (ويبقى أو يغلق) خيارا منطقيا بالنسبة لباقي القصة، وباختصار، يكفي أن يدشن أو ينهي ترددا أو شكاً ما (عن المسار الذي ستأخذه القصة)؛ فإذا مارن جرس الهاتف مثلاً في جزء من السرد فستساوى حينئذ إمكانية الرد عليه أو عدمها، وهو ما يستتبع أن يأخذ مجرى القصة أحد اتجاهين مختلفين؛ وبالمقابل، فإنه من الممكن دائماً أن توضع بين وظيفتين رئيسيتين إشارات مساعدة تلك التي تتجمع حول هذه النواة أو تلك من دون أن تغير طبيعة الاختيار: فالفضاء الذي يفصل بين «رنين جرس الهاتف» و«رفع بوند السماع» يمكن أن يملأ بحشد من الوقائع العارضة أو الأوصاف: «انجه بوند نحو المكتب ورفع سماعة الهاتف ووضع سيجارته... الخ»، وتظل هذه الوسائط وظيفية باعتبار كونها تدخل في تعالق مع نواة ما، غير أن وظيفتها تكون مخففة، أحادية الجانب وطفيلية: ذلك أن الأمر يتعلق بوظيفية زمنية خالصة (حيث يتم وصف ما يفصل بين لحظتين من القصة)، بينما في الرابطة التي توحد بين وظيفتين رئيسيتين تقوم وظيفة مزدوجة، زمنية ومنطقية معاً. فليست الوسائط سوى وحدات متتابعة أما الوظائف الرئيسية فتكون متتابعة ومنطقية في نفس الآن. وبالفعل، فكل شيء يحملنا على الاعتقاد بأن مصدر حركية السرد هو ذلك الخلط الحاصل بين التتابع والتلازم (أي بين ماهو زمني وماهو منطقي) فما يحدث لاحقاً يقرأ في السرد كنتيجة لما حدث في السابق، وفي هذه الحالة يصبح السرد بطريقة منهجية تطبيقاً للخطأ المنطقي الذي أدانته النزعة المدرسية على هذا النحو: «هذا الأمر وقع بعد ذلك، إذن فهو قد حدث بسببه» (Post hoc, ergo propter hoc)، هذه الصيغة يمكنها أن تصير رمزاً للمصير Destin، هذا الذي ليس السرد إجمالاً سوى «لسان» له (ينطق باسمه)، وهذا «الادغام» écrasement للمنطقية وللزمنية يتحقق عبر بنية الوظائف الرئيسية. وهذه الوظائف قد تبدو من الوهلة الأولى منعدمة الدلالة، فما يكونها ليس هو العرض (الأهمية، الحجم، الندرة أو قوة الفعل الحكائي الملفوظ) وإنما هو، إذا جاز القول، المجازفة: فالوظائف الرئيسية هي لحظات مجازفة في السرد، فبين نقط الاختيار، وبين «الموجهات المركزية» "Disparthrs" تتوفر الوسائط على مناطق أمن وراحة ورفاه، وأصناف الرفاه، هاته ليست مع ذلك بدون فائدة: ومن وجهة نظر القصة علينا أن نكرر القول بأن الوسيلة la catalyse قد تكون لها وظيفة ضعيفة غير أنها ليست منعدمة بالمرّة: فإن تكون وظيفتها حشوية خالصة (بالنسبة لنواتها)، فذلك لن يقلل من مساهمتها في اقتصاد الرسالة، غير أن الأمر مختلف هنا: إن الإشارة، الزائدة في الظاهر، تكون لها دائماً وظيفة خطائية: إنها تسرع وتبطئ سير الخطاب، وتدفع به قدماً وتلخصه وتستشرف مستقبله وأحياناً تنحرف به عن مجراه (تضلله) (8). فالشيء المشار إليه يبدو دائماً مستحقاً للذكر، والوسيلة توقيظ باستمرار التوتر الدلالي للخطاب وتخبرنا بدون انقطاع أن هناك. أو سيكون هناك معنى، فالوظيفة الثابتة للوسيلة هي إذن على كل حال وظيفة لغوية (كي نستعير كلمة جاكسون): إنها تحافظ على الإتصال بين السارد والمسروود له. لنقل إنه ليس بالإمكان حذف نواة دون تحريف القصة ولكن

أيضا ليس بالإمكان إلغاء وسيطة دون تحريف الخطاب .

أما بالنسبة للصف الثاني الكبير من الوحدات السردية (القرائن)، أي الصنف الإدماجي فالوحدات التي توجد ضمنه تربط بينها سمة مشتركة هي أنها لا يمكنها أن تكتمل إلا على مستوى الشخصيات أو السرد، هذه الوحدات تشكل إذن جزءاً من علاقة ثابتة Paramétrique يكون طرفها الثاني الضمني مستمرا ويمتد ليشمل حدثاً أو شخصية أو عملاً بأكمله، ويمكن مع هذا أن نميز ضمنه بين القرائن بمعناها الخاص أي التي تحيل على طبع أو شعور أو جو ومناخ (شبهة وارثياب مثلاً) أو على فلسفة، وبين المعلومات التي تستخدم لتحديد وتعيين (الوحدات السردية) في الزمن والمكان. فأن يقال بأن بوند يقوم بالمداومة في مكتب نافذته مفتوحة بحيث تسمح برؤية القمر بين غيوم كثيفة متحركة . . هذا القول ينذر بليلة صيف عاصفة، وهذا الاستنباط نفسه يشكل قرينة مناخية تحيل على طقس خائئ ومقلق وعلى فعل حكائي لم نتعرف عليه بعد. للقرائن إذن مدلولات ضمنية دائماً، بينما المخبرات على عكس ذلك ليس لها، في مستوى القصة على الأقل، أي مدلول، فهي معطيات خالصة ودالة بشكل مباشر. إن القرائن تستلزم نشاطاً تفسيرياً لفك رموزها، فعلى القارئ أن يتعلم كيفية التعرف على الطابع والأجواء، بينما تقدم له المخبرات معرفة جاهزة، إن وظيفة هذه الأخيرة مثل تلك التي للوسائط هي، إذن، وظيفة ضعيفة لكنها أيضاً ليست منعقدة، ومهما كان «ضعف صداها» بالنسبة لباقى القصة فالمخبرة (مثلاً العمر المحدد لشخصية ما) تستخدم لتأصيل حقيقة المرجع وتجذير الحكاية في الواقع: إنها عامل (إجرائي) واقعي، وهو بهذه الصفة يملك وظيفة لا نزاع فيها ليس فقط على مستوى القصة بل أيضاً على مستوى الخطاب.

إن الأنوية والوسائط، القرائن والمخبرات، (ولا أهمية للأسماء من جديد). إن هذه العناصر الأربعة، فيما يبدو، هي أولى الأصناف التي يمكن أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفي، وينبغي أن نستكمل هذا التصنيف بإبداء ملاحظتين: أولاًهما أن الوحدة يمكنها أن تنتمي، في الوقت نفسه، إلى صنفين مختلفين: فتناول كأس من الويسكي (في بهو مطار) هو فعل حكائي يمكن أن يعمل وسيطة للوظيفة (الرئيسية) التي هي الإنتظار... ولكنه يعمل أيضاً، في نفس الوقت، كقرينة مناخ وجو معينين (سلوك عصري، انبساط، استحضار ذكريات... الخ): بعبارة أخرى، هناك بعض الوحدات يمكنها أن تكون مختلطة. وهكذا يصبح بالإمكان قيام لعبة كاملة في اقتصاد السرد. ففي رواية «غولد فينغر» عندما يكون على بوند أن يقوم بتفتيش غرفة خصمه فإنه يتوصل من شريكه بفتح نافذ passe partout، وهذه الإشارة تعتبر وظيفة خالصة (أي رئيسية)، وفي الفيلم تغير هذه الجزئية: بوند يتترع مازحاً حقيقته من وصيفة الفندق من دون أن تحتج هذه الأخيرة، وهنا لا تبقى الإشارة وظيفية فحسب بل تصبح قرينة كذلك، إنها تحيل على طبع بوند (تشير إلى مرحة وحظوته لدى النساء).

وفي المقام الثاني تبقى ملاحظة (وهو ماستمود إليه فيما بعد) أن الأصناف الأخرى التي جرى الحديث عنها يمكنها أن تخضع لتوزيع آخر أكثر تطابقاً مع النموذج اللساني. فالوسائط والقرائن والمخبرات لها، في الواقع، طابع مشترك: إنها توسعات بالنسبة للأنوية، فالأنوية، كما سنرى

حالا، تشكل مجموعات محددة من العبارات القليلة العدد، هذه الأنوية تكون محكومة بمنطق خاص، فهي في آن واحد ضرورية وكافية، هذه البنية المعطاة تأتي الوحدات الأخرى لتتملاها وفق صيغة توالدية هي، مبدئيا، لانهائية، وكما نعرف، فإن نفس الشيء يقع بالنسبة للجملة المكونة من عبارات بسيطة، ومعقدة بشكل لانهائي، بالتضعيفات والإطنابات والتوشيات... الخ ومثل الجملة فالسرد قابل للتوسيط بكيفية لانهائية، وقد كان مالارميه يعلق أهمية قصوى على هذا النمط من البناء لدرجة أنه نظم قصيدته *Jamais un coup de dés* والتي يمكن أن نعتبرها بـ «عقدتها» و«تجويقاتها»، بـ «كلماتها المعقودة» و«كلماتها المخزومة» كشعار أو كصفة ملازمة لكل سرد ولكل لغة.

3- التركيب الوظيفي

كيف، ونحسب أي «نحو»، تترابط هذه الوحدات المختلفة فيما بينها على امتداد المركب السردى؟ ماهي قواعد التوليف الوظيفي (للسرد)؟ إن المخبرات والقرائن بإمكانها أن تنظم بحرية فيما بينها، ومثل ذلك مثل فن التصوير الذي يضع، جنبا إلى جنب، بدون شرط لازم، معطيات الحالة المدنية واللامع المميزة، وليس في ذلك سوى علاقة تضمين بسيطة توحد بين الوسائط والأنوية: إذ أن وسيطة تتضمن بالضرورة وجود وظيفة رئيسية تلتصق بها، والعكس غير صحيح. أما فيما يتعلق بالوظائف الرئيسية، فإن العلاقة التي تشد بعضها إلى بعض هي علاقة تضامن. ومن شأن وظيفة مثل هذه أن تلزم بأخرى مثيلة لها، والعكس صحيح، ويلزمنا التوقف لحظة عند مثل هاته العلاقة الأخيرة: لأنها تحدد أولا عدة السرد ذاتها. فتوسعات الوسائط قابلة للإلغاء بينما لا تقبل الأنوية بذلك، ثم لأنها تشغل بال الذين يهتمون ببنية السرد. لقد أشرنا في السابق إلى أن السرد، عن طريق بنيته ذاتها، يقيم التباسا وخطا بين التابع والتلازم، وبين الزمن والمنطق. وهذا ليس هو الذي يشكل القضية المركزية للتركيب السردى: هل هناك، خلف زمن السرد، منطق لازمني؟ إن هذه المسألة لازالت مصدر انقسام حتى الوقت الراهن بين الباحثين، وبروب، الذي نعلم أن تحليله قد فتح الطريق أمام الدراسات الحديثة، يلح بقوة على لا اختزالية النظام الكرونولوجي. فالزمن في نظره هو ماهو واقعي، ولهذا السبب يبدو له أنه من اللازم تحذير الحرافقة في الزمن. بينما كان أرسطو نفسه وهو يضع المأساة (التي تتحدد بوحدة الفعل) مثابيل التاريخ (الذي يتحدد بتعدد الأفعال ووحدة الزمن)، قد أعطى الأسبقية لما هو منطقي على ماهو كرونولوجي. هذا مايفعله كل الباحثين المعاصرين (كـ. ليفي ستروس، غريغاس، بريون، تودوروف) الذين صار بإمكانهم أن يقبلوا بدون شك (وإن كانوا يختلفون بشأن نقط أخرى) اقتراح كـ. ليفي ستروس: «إن نظام التسلسل الكرونولوجي يتوارى داخل بنية رحمية لازمنية ويسمى التحليل المعاصر بالفعل إلى «نزع الطابع الكرونولوجي» عن المضمون السردى، و«إعادة إضفاء الطابع المنطقي عليه»، وجعله خاضعا لما أسماه مالارميه في السابق بصدد اللغة الفرنسية «أساطين المنطق البدائية»، أو بصفة أكثر دقة - وهذا مانأمله على الأقل - فالتحليل مطالب بالوصول إلى تقديم وصف بنيوي للإيهام الزمني، والمنطق السردى هو المطالب بالكشف عن الزمن السردى، ويمكن القول بطريقة أخرى إن الزمنية ليست سوى

مستوى بنيوي من مستويات السرد (أي الخطاب) ومثلما هو الشأن في اللغة . فالزمن لا يوجد سوى في شكل نسق، ومانسميه من وجهة نظر السرد بالزمن لا وجود له أو لا يوجد على الأقل إلا وظيفيا أي باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائي: إن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وإنما ينتمي إلى المرجع، فالسرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي، أما الزمن «الحقيقي» فهو وهم مرجعي أو «واقعي» كما يوضح ذلك بروب وبهذا التصور للزمن على الوصف البنيوي أن يعالج موضوعه (9).

ما هو إذن هذا المنطق الذي يضيق الخناق على وظائف السرد الأساسية؟ إنه هو ذلك المنطق الذي نسعى بقوة إلى إقامته والذي ظل موضوع نقاش واسع حتى الآن . ونحيل هنا على إسهامات أ. ج غريماس وك. بريمون وت. تودوروف في العدد الثامن من مجلة تواصلات (سنة 1966) وكلها تعالج منطق الوظائف: فهناك ثلاثة اتجاهات رئيسية في البحث تنضج للعيان (أكثر من غيرها) وكان تودوروف قد عرضها .

الاتجاه الأول (ويمثله بريمون) وهو اتجاه منطقي بصفة خاصة، إذ يتعلق الأمر بإعادة بناء وتركيب أنماط السلوك البشري التي يشغلها السرد، وإعادة تمثل مسار «الاختيارات» التي يتحتم على كل شخصية أن تخضع لها في نقطة ما من القصة، ثم الكشف عما يمكن أن نسميه منطقا فعلا لكونه يمسك بالشخصيات في اللحظة التي تختار فيها أن تتصرف أو أن تنجز فعلا ما .

أما النموذج الثاني فنموذج لساني (ويمثله ليفي ستروس وغريماس)، والاهتمام الأساسي لهذا البحث هو العثور داخل الوظائف على تقابلات استبدالية، وذلك بشكل مطابق لمبدأ جاكسون بصد «الشعري»، وذلك لما كانت هذه التقابلات «تمتد» على طول نسيج السرد (وسنرى بهذا الصدد التطورات الجديدة التي يصحح عن طريقها غريماس أو يتمم النزوع السياقي للوظائف).

أما المسار الثالث كما يقدمه تودوروف فهو مسار مختلف قليلا، لأنه ينقل التحليل إلى مستوى «الأفعال» (أي الشخصيات)، في محاولة منه لصياغة القواعد التي تمكن السرد من تأليف وتنويع ثم تحويل عدد معين من المحمولات الأساسية .

لا يتعلق الأمر هنا بالمفاضلة بين فرضيات العمل هاته، لأنها ليست فرضيات تتواجه فيما بينها وإنما تتنافس، وتوجد في الوقت الراهن في حالة تطور مستمر، والإضافة الوحيدة التي سنسمح لأنفسنا بها هنا هي تلك التي تتعلق بأبعاد التحليل . وحتى إذا نحن وضعنا جانبا القرائن والمخبرات والوسائط، فإنه يفضل داخل سرد ما (خاصة متى كان الأمر يتعلق برواية، وليس بخرافة) عدد جد كبير من الوظائف الرئيسية، كثير منها لا يمكن التمكن منها بواسطة طرائق التحليل التي أتينا على ذكرها، والتي اشتغلت إلى حد الآن على التفضيلات الكبرى 'للسرد' . ينبغي مع ذلك أن نتوقع وصفا محكما بما فيه الكفاية ونحن نقصد الاهتمام بكل وحدات السرد وبكل مقاطعه الصغرى . فالوظائف الرئيسية (لنذكر بذلك) لا يمكن أن تتحدد ب «أهميتها»، وإنما فقط بطبيعة علاقتها (تلك الطبيعة المضمنة بشكل مضاعف) . إن «رنة هاتف» وإن بدت غير ذات قيمة فهي، من جهة أولى،

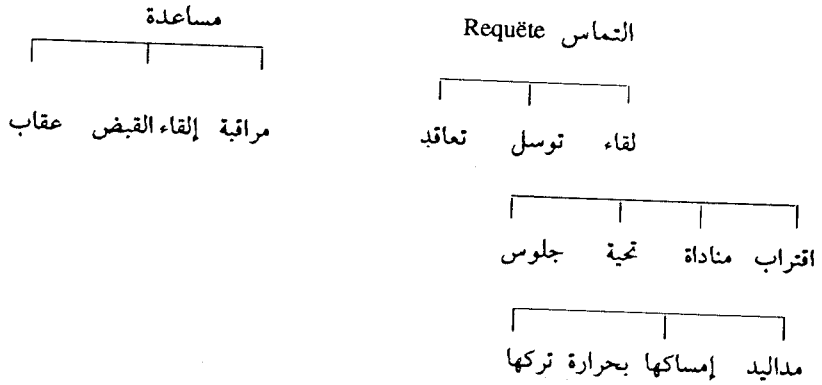
تتضمن بعض الوظائف الرئيسية (الرنين، رفع سماعة الهاتف، التحدث، وضع السماعة)، ومن جهة ثانية، فعندما نأخذها بشكل كلي ينبغي أن يكون بإمكاننا ربط تلك الوظائف فيما بينها بمراعاة تدرجها على الأقل وصولاً إلى التفصيلات الكبرى للحدث المقتضب، والطابع الوظيفي للسرد يفرض تنظيمًا من الروابط وحدتها الأساسية لا يمكن أن تكون سوى تجمع صغير من الوظائف التي نسميها هنا (تبعاً للكلود برعمون) متوالية.

إن المتوالية هي منظومة منطقية من الأنوية توحد بينها علاقة تضامن، ونفتح المتوالية عندما لا يكون لأحد حدودها أي سابق متضامن، وتغلق عندما لا يكون لحد من حدودها أي تابع، ولكي نتخذ لذلك مثالا ارتأينا عن قصد أن يكون غير ذي قيمة: مثلاً طلب مشروب في مقهى ما، الحصول عليه، تناوله ثم أداء ثمنه: إن مثل هذه الوظائف المختلفة تشكل متوالية مغلقة بداهة، لأنه يستحيل جعل الطلب سابقاً أو الأداء لاحقاً للاستهلاك دون الخروج من المجموع المتجانس لـ «الاستهلاك»، إن المتوالية بالفعل ودائماً قابلة للتسمية. وهكذا فإن بروب ثم برعمون بعده، وهما يحددان الوظائف الكبرى للخرافة، قد وجدا أنفسهما مدفوعين إلى تعيين أسماء لها: (غش، خيانة، صراع، تعاقد، إغراء... الخ)؛ كما لا يمكن تجنب تعيين أسماء للمتواليات التي لا قيمة لها، وهو ما قد نطلق عليه اسم «المتواليات الصغرى» وهي المتواليات التي تشكل عادة البذرة الرقيقة للنسيج الحكائي.

هل هذه التسميات هي فقط من سهم المحلل؟ بعبارة أخرى: هل هي تسميات لغوية واصفة؟ إنها كذلك دون شك، لأنها تعالج سنن السرد، غير أنه بإمكاننا أن نتصور أنها جزء لا يتجزأ من لغة واصفة موضوعية لفائدة القارئ (السامع) ذاته، ذلك الذي يهتدي إلى كل منظومة منطقية من الأفعال كما لو كانت كلا معينا باسم: أن نقرأ، معناه أن نعين ونسمي. وأن نسمع ليس معناه فقط أن ندرك لغة ما، إنه أيضاً عملية بناء لهذا الكل - عناوين المتواليات ماثلة بما فيه الكفاية لتلك الكلمات المختزلة، التي تمتلكها آلات الترجمة، والتي تغطي بطريقة مقبولة عددا كبيرا من المعاني والصفات الدقيقة المميزة. أما لغة السرد التي توجد داخلها فتتضمن سلفاً تلك السجلات الأساسية: إن المنطق المغلق الذي يبين متوالية ما يرتبط، بشكل لا ينفصل، باسمه. وكل وظيفة تدشن إغراء تفرض، منذ ظهورها داخل الاسم الذي تشكف عنه، إجراء تاماً للإغراء كما عرفنا ذلك من السرود التي خلقت فينا لغة السرد.

إن المتوالية مهما كانت قيمتها ضئيلة، ولما كانت تتكون من عدد صغير من الأنوية، فهي تتضمن دائماً لحظات مجازفة، وهذا هو ما يبرر التحليل، وقد يبدو أمراً مجانياً جعل منظومة منطقية من الأفعال التافهة بمثابة متوالية، من صنف تلك التي تستعمل عند تقديم سيجارة (قدم، قبل، أشعل، دخن). إلا أن هذا تحديدًا هو الذي يجعل كل واحد من الأفعال اختياراً ممكناً، ويتيح إذن للمعنى حرية أكبر: فديون، شريك جيمس بوند، يقدم له ولاعة ليشعل سيجارته، لكن بوند يرفض ذلك، ومعنى هذا الرفض هو أن بوند يخشى بشكل غريزي أن تكون الولاة لعبة مفخخة. فهذه المتوالية هي إذن وحدة منطقية تحت التهديد، إذا شئنا. وهذا ما يبرر وجودها في حده الأدنى، ويكون

وجودها في حده الأقصى عندما تكون المتوالية منغلقة على وظائفها وحاملة لاسم معلوم، هذه المتوالية ذاتها تشكل وحدة جديدة، جاهزة لنشتغل كما لو كانت حدا بسيطا لمتوالية أخرى أكثر اتساعا. وهذا مثال عن متوالية صغرى: إن التحية المشتملة على أفعال من قبيل مد اليد والإمساك بها بحرارة وإطلاقها، هذه التحية تصبح مجرد وظيفة. فمن جهة تقوم هذه الوظيفة بدور قرينة (هي تخت دييون واشمشراز بوند) وتشكل من جهة أخرى إجمالا حد متوالية أخرى أكثر اتساعا (الاقتراب، التوقف، المناادة، التحية، الجلوس) يمكن أن نسميها «اللقاء»، وكل حدودها الأخرى يمكن أن تكون متوالات صغرى. وهكذا تبين شبكة من الاستبدالات السرد، وذلك انطلاقا من أصغر الوحدات الرحمية حتى أكبر الوظائف. ويتعلق الأمر هنا طبعا بترائية تظل داخلية على مستوى وظيفي. ولن ينتهي التحليل الوظيفي إلا عندما يصبح بإمكان السرد أن يكبر تدريجيا، من لحظة سيجارة دييون إلى معركة بوند مع غولد فينغر، وهكذا، فإن هرمية الوظائف تفسح حينئذ المستوى اللاحق (مستوى الأفعال). هناك إذن تركيب داخلي للمتوالية، وهناك تركيب (استبدالي) للمتوالات فيما بينها: القسم الأول من غولد فينغر يتخذ بهذا الشكل مسلكا «كتليا».



إن مثل هذا التشخيص تشخيص تحليلي بالطبع، فالقارئ من جهته يدرك متوالية خطية من الحدود. غير أن ما ينبغي تسجيله هنا هو أن حدود عدة متوالات يمكن لها أن تندغم فيما بينها: إن متوالية ما لا تنتهي إلا وهي تناوب سلفا بين حد تمهيدي لمتوالية جديدة تظهر، ثم إن المتوالات تنتقل مع مراعاة الانتظام، وبنية السرد، من الناحية الوظيفية، بنية لا تثبت على حال، وهكذا فإن السرد «يصمد» و«يتوق» في نفس الوقت. أما الاندغام بين المتوالات فليس بإمكانه بالفعل أن يسمح لنفسه بالتوقف داخل نفس العمل الأدبي عن طريق ظاهرة التوقف الكامل إلا متى كانت الكتل القليلة والعازلة التي تكونها قابلة لأن تسترجع على المستوى الأعلى للأفعال، فرواية غولد فينغر تتكون من ثلاثة أقسام مستقلة وظيفيا، لأن كتلها الوظيفية لا تتجاوب مرتين، وليس هناك علاقة مقطعية بين

قسم المسبح وقسم قلعة كنوكس. غير أن الرواية تحل محل ذلك علاقة عاملية لأن الشخصيات (ثم بنية علاقتها نتيجة ذلك) هي نفس الشخصيات. ونتعرف هنا على الملحمة («باعتبارها مجموعة حكايات متعددة»): فالملحمة سرد متكسر على المستوى الوظيفي، لكنها سرد موحد على المستوى العملي (ويمكن التحقق من ذلك في «الأوديسة» أو في مسرح بريخت. ينبغي إذن أن نتوج مستوى الوظائف (الذي يمدنا بالجزء الأكبر من المركب السردى) بمستوى أعلى، منه تستمد الوحدات الوظيفية معناها بالتدرج، وهو مستوى الأفعال.

III - الأفعال

1 - نحو وضع بنيوي للشخصيات :

إن مفهوم الشخصية داخل الشعرية الأرسطية مفهوم ثانوي، ويخضع كليا لمفهوم الفعل. وقد يحدث أن نشر على حكايات بدون «طابع» مثلما يقول أرسطو، لكنه ليس من الممكن أن تكون هناك طابع بدون حكاية، وهي نفس النظرة التي قال بها من جديد المنظرون الكلاسيكيون مثل فوسبوس. وفيما بعد ستخذ الشخصية، التي لم تكن إلى حد الآن سوى اسم وفاعل لفعل، تماسكا سيكولوجيا، وستصير فردا، شخصا، ستصير بإيجاز «كائنا» مكتمل البناء حتى وإن كانت لا تفعل شيئا أو حتى قبل أن تفكر في أن تفعل شيئا، وهكذا لم تعد الشخصية ثانوية بالنسبة للفعل، وبدأت تجسد قطعيا جوهر سيكولوجيا، وكان أن صار هذا الجوهر قابلا لأن يخضع للجرد، وشكله الخالص هو لائحة «الأدوار» في المسرح البورجوازي (الفتاة اللعوب، الأب، النبيل، الخ)

إن التحليل البنيوي منذ ظهوره استشعر نفورا كبيرا من معاملة الشخصية باعتبارها جوهر حتى ولو كان ذلك بهدف تصنيفها. وكما يذكر تودوروف فقد ذهب طوماشيفسكي إلى حد نكران أن تكون للشخصية أية أهمية سردية، وهي وجهة النظر التي سيلطف منها بعد ذلك، أما بروب فإنه، ودون أن يذهب إلى حد إلغاء الشخصيات من التحليل، فقد اختزلها إلى غمضة بسيطة تقوم ليس على أساس سيكولوجي وإنما على أساس وحدة الأفعال التي يمنحها السرد للشخصيات (مانع الشيء السحري، العون، الشرير، الخ). منذ بروب، لم تتوقف الشخصية عن أن تفرض طرح نفس القضية على التحليل البنيوي للسرد، فمن جهة تشكل الشخصيات (كيفما كانت التسمية التي نطلقها عليها: الشخصية الدرامية أو العوامل) مستوى وصف لازم تصيح «الأفعال» المنقولة (المعرّضة) خارجه غير ممكنة التجلي بشكل يجعلنا نقول بأنه لا يوجد أي سرد في العالم دون شخصيات (10) أو على الأقل دون «عوامل»، من جهة أخرى هذه «العوامل» الكثيرة لا يمكن أن توصف ولا أن تصنف باعتبارها «شخصا» سواء اعتبرناها شكلا تاريخيا صرفا وخصوصا بأجناس أدبية معينة (الأجناس التي نعرفها أكثر من غيرها)، وبالتالي ينبغي الاحتفاظ بها كحالة جد واسعة لكل السرود (الخرافات الشعبية النصوص المعاصرة) التي تتضمن عوامل وليس شخصا، أم قلنا بأن الشخص «ليس أبدا سوى عقلنة نقدية يفرضها عصرنا على عوامل سردية خالصة. إن التحليل البنيوي، وهو يحرص على ألا يحدد الشخصية باعتبارها جوهر سيكولوجيا، قد عمل حتى الآن عبر فرضيات متباينة على

تحديد الشخصية ليس باعتبارها «كائناً»، وإنما بوصفها «مشاركا». وكل شخصية بالنسبة لكلود بريمون يمكن أن تكون عامل متواليات من الأفعال الخاصة بها (غش، إغراء)، وعندما تتضمن نفس المتواليات شخصيتين (وتلك هي الحالة العادية)، فإنها تحتوي منظورين، أو تتضمن إذا شئنا اسمين (كما هو غش بالنسبة إلى البعض هو احتمال بالنسبة للبعض الآخر)، فإن كل شخصية بالتالي وإن كانت ثانوية هي بطل متوالياتها الخاصة بها. وينطلق تودوروف، وهو يحلل رواية «سيكولوجية» (العلاقات الخطيرة) ليس من الشخصيات - الشخص، وإنما ينطلق من العلائق الثلاث الكبرى التي بإمكانها أن تنخرط فيها، ويطلق عليها اسم محمولات قاعدية (حب، نواصل، مساعدة)، وتخضع هذه العلائق عن طريق التحليل لنوعين من القواعد: قواعد الاشتقاق عندما يتعلق الأمر باعتبار علائق أخرى، وقواعد فعل عندما يتعلق الأمر بوصف تحويل هذه العلائق خلال مجرى القصة. فهناك كثير من الشخصيات داخل رواية (العلاقات الخطيرة)، لكن «ما يقال عنها» أي محمولاتها قد يكون بالإمكان تصنيفه إلى فئات. وأخيراً اقترح أ. ج. غريغاس وصف وتصنيف شخصيات السرد ليس بحسب ماهي عليه، وإنما بحسب ماتعمله (ومن ثم مصدر تسميتها بالعوامل)، بالإضافة إلى تصنيفها باعتبارها تسهم في ثلاثة محاور دلالية كبرى نصادفها داخل الجملة (وهي الذات، الموضوع، المفعول به، المفعول فيه)، وهي محاور التواصل، والرغبة (أو الالتماس = البحث) ثم الاختبار. وبما أن هذه المساهمة تنظم وفق منطق يقوم على الأزواج، فلما العالم اللانهائي للشخصيات يخضع بدوره لبنية سياقية تنعكس على امتداد السرد وهذه الأزواج هي: (الذات / الموضوع، المانع / المستقبل، العامل المساعد / العامل المعاكس). ولما كان العامل يحدد الفئة من الأزواج، فإنه قد يمثل بممثلين مختلفين يتم تحريكهم وفق قواعد التضعيف أو وفق قواعد الاستبدال، أو قواعد الإنقاص.

إن هذه التصورات الثلاثة تمتلك عدة عناصر مشتركة، والأهم في كل هذا - وينبغي التذكير بذلك - هو تحديد الشخصية انطلاقاً من اسهامها داخل حلقة من الأفعال. ولما كانت هذه الحلقات قليلة نسبياً، ونمطية وقابلة للتصنيف، فقد سمينا هذا المستوى الثاني من الوصف، وإن كان مستوى خاصاً بالشخصيات، بمستوى الأفعال: إن الكلمة الأخيرة ينبغي ألا يفهم منها ما هو مجرد أفعال صغيرة تشكل نسيج المستوى الأول، بل ينبغي أن يفهم منها ما هو تفضلات كبرى للممارسة السردية (الرغبة، التواصل، المواجهة).

2 - مسألة الفاعل (الذات)

إن القضايا التي قد يثيرها تصنيف ما لشخصيات السرد لم تحل بعد بشكل قاطع. أكيد أننا قد نتفق بشكل تام على أن شخصيات السرد العديدة لا يمكن أن تخضع لقواعد الاستبدال، وعلى أنه يمكن حتى داخل نفس العمل الأدبي أن تستغرق نفس الصورة شخصيات مختلفة، ومن جهة أخرى يبدو أن النموذج العملي المقترح من طرف غريغاس (وهو النموذج الذي تناوله تودوروف بمنظور مختلف) قابل لأن يصمد لاختبار عديد كبير من السرد: وكل نموذج بنيوي فقيمه تكمن في شكله القانوني (قالب من ستة عوامل) بطريقة أقل مما تكمن في التحويلات المبرمجة (الإنقاصات،

الالتباسات، التضعيفات، الاستبدالات) التي يخضع لها، فيفسح المجال بهذا النمذجة عاملية للسرد.

على أنه عندما يكون للبنية المولدة (قالب أصلي) ذو قدرة كبيرة على التصنيف (وتلك حالة العوامل لدى غريغاس) فلأنها لا تكشف لنا بما فيه الكفاية عن تعدد المساهمات التي تقوم بها الشخصيات. وحينئذ تحلل هذه السرد باعتبارها منظورات. وعندما تؤخذ هذه المنظورات بعين الاعتبار (كما هو الأمر في الوصف الذي قدمه برعمون)، فإن نظام الشخصيات يظل منشطاً أكثر من اللازم، أما الاختزال الذي اقترحه تودوروف، فإنه يتجنب المتزلقين معاً. غير أنه لا ينسحب إلى حدود الآن إلا على سرد واحد. كل هذه الآراء قابلة لأن تتناغم فيما بينها سريعاً، كما يبدو، إلا أن الصعوبة الحقيقية التي يطرحها تصنيف الشخصيات تتصل بالمكانة (أي بالوجود)، مكانة الذات داخل كل بنية مولدة للعوامل مهما كانت الصيغة (المطروحة)، فمن هو فاعل / ذات (بطل) السرد ياترى؟ وهل توجد - أم لا توجد - فئة محظوظة بين الممثلين؟

لقد عودتنا روايتنا التشديد على شخصية بذاتها دون غيرها بطريقة أو بأخرى، وأحياناً بطريقة سلبية، لكن هذه الحظوة التي للشخصية تظل أبعد ما تكون عن أن تشمل كل الأدب السردى. وهكذا فإن عدداً من السرد تقابل في صورة رهان بين خصمين عنيدتين تتعادل «أنعالمها» ويصير الفاعل حينئذ مضاعفاً بشكل فعلي دون أن يكون بالإمكان اختزاله عن طريق الاستبدال أكثر من ذلك. وهنا تكمن ربما صورة عتيقة شائعة بين الناس كما لو أن السرد، على غرار بعض اللغات، قد عرف بدوره مواجهة بين الشخصوس.

وتزداد أهمية هذه المواجهة كلما عملت على تقريب السرد من بنية بعض أصناف اللعب (الجد حديثة) التي يتنافس فيها خصمان متكافئان رغبة منهما في الحصول على ما هو موضع تنافس بينهما.

وتذكر هذه الترسمة بالبنية المولدة للعوامل التي اقترحها غريغاس. ولن يكون هذا موضع استغراب إذا كنا نسعى إلى الاقتناع بأن اللعب باعتباره لغة يعود في أصله إلى نفس البنية الرمزية التي نعر عليها داخل اللغة وداخل السرد. إن اللعب بدوره جملة. وإذا نحن احتفظنا بفئة ذات امتياز من الممثلين (فاعل البحث، فاعل الرغبة، فاعل الفعل)، فإنه سيكون من اللازم على أقل تقدير التخفيف من حدتها بإخضاع هذا العامل لمقولات الضمير تلك التي لاصلة لها بالجانب السيكلوجي، وإنما تتصل بالنحو - ومرة أخرى ينبغي الاستعانة باللسانيات بهدف التمكن من وصف وتصنيف مستوى الضمير الشخصي (أنا / أنت) أو اللاشخصي للفعل (هو) في حالة الإفراد والتثنية والجمع. وربما كانت المقولات النحوية للضمير (التي يمكن الاهتداء إليها في الضمائر) هي التي ستمكنا من الولوج إلى مستوى الأفعال. غير أنه كانت هذه المقولات لا يمكن أن تتحد إلا بالنسبة إلى مستوى الخطاب، وليس "نسبة إلى مستوى الواقع"، فإن الشخصيات كوحداث للمستوى الخاص بالأفعال لا تصح ذات معنى (مفهوم) إلا متى أدمجت داخل المستوى الثالث للوصف الذي نسميه هنا مستوى السرد (مقابل مستوى الوظائف ومستوى الأفعال).

IV - السرد :

1- التواصل السردى

ومثلما ينطوي السرد على وظيفة تبادل كبرى موزعة بين مانع ومستفيد فإنه بالمثل، وباعتباره موضوعا، يراهن على إقامة تواصل: أي أن هناك مانحا للسرد وهناك متقبل له. ونحن نعرف أنه داخل التواصل اللغوي يقوم ضمير المتكلم والمخاطب على الافتراض المتبادل المطلق، وينفس الطريقة لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع (أو قارئ)، قد يكون هذا ربما أمرا تافها، ولكنه لم يستغل بما فيه الكفاية. أكيد أن دور المرسل قد قيل فيه الكثير وبإطنا (فنحن نقوم بدراسة مؤلف رواية مادون أن نتساءل إن كان بالفعل هو «السارد»)، لكنه عندما تنتقل إلى القارئ فإن نظرية الأدب تظل محتشمة أكثر من اللازم. والحقيقة أن القضية ليست هي استقصاء الحوافز المتعلقة بالسارد ولا التأثيرات التي يحدثها السارد على القارئ. وإنما هي وصف السنن الذي يدل من خلاله كل من السارد والقارئ على امتداد السرد ذاته، فعلامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية، وأكثر عددا من علامات القارئ (إن السرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلم أكثر مما يستعمل ضمير المخاطب)، كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد. وهكذا فما إن ينقل الينا السارد - وهو يتوقف عن «التشخيص» - بعض الوقائع التي يعلمها جيدا ويجهلها القارئ، حتى ينتج عن ذلك - وبنوع من القصور الدال - دليل للقراءة، إذ لا معنى لأن يقدم السارد لنفسه المعلومات بدل أن يقدمها للقارئ. فليوهو رب هذه اللعبة البليبة، تقول لنا رواية بضمير المتكلم، وهذه الإشارة بمثابة علامة موجهة للقارئ، وقرية مما يسميه جاكبسون بالوظيفة التبليغية للتواصل. ولما كنا نفتقر إلى جرد دقيق فإننا سنترك جانبا وبشكل مؤقت علامات التلقي (وإن كانت لاتقل أهمية عن سابقتها) لتتحدث قليلا عن علامات السرد.

من هو المانع للسرد؟ هناك ثلاثة تصورات يبدو أنها هي المعروفة لحد الآن: الأول يرى أن السرد ييشه شخص (بالمعنى النفسي الكامل للكلمة)، وهذا الشخص يحمل اسما يعينه، إنه هو المؤلف، الذي تتبادل في ذاته، بدون انقطاع، شخصية وفن فرد يمكن التعرف عليه بشكل واضح، كما أنه هو الذي يمسك القلم كل مرة ليكتب قصة: إن السرد (ولاسيما الرواية) ليس سوى تعبير عن «أنا» خارج عنه.

التصور الثاني يجعل من السارد ضربا من ضروب الوعي الكلي الذي يبدو في الظاهر لاشخصيا، لكنه ييش القصة من وجهة نظر أعلى هي وجهة نظر الله. فالسارد هو في نفس الآن داخلي بالنسبة إلى شخصياته (لأنه يعلم كل مايجري داخل أعماقها) وخارجي (لأنه لاينهاى أبدا مع هذه الشخصية أو تلك).

التصور الثالث، وهو أحدث التصورات، (تصور هنري جيمس وسارتر) ينص على أن السارد

ملزم بأن يتوقف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أو معرفته ، فكل شيء يجري كما لو أن كل شخصية هي بالتناوب مرسله للسرد.

إن التصورات الثلاثة تتصف مجتمعة بضيق الأفق باعتبار كونها تنظر إلى السارد والشخصيات كأشخاص حقيقيين، «أحياء». (ونعرف هنا القدرة التي لا تقهر لهذه الأسطورة الأدبية) كما لو أن السرد وهو يتحدد في الأصل بمستواه المرجعي (يتعلق الأمر أيضا بتصورات «واقعية»). بينما نرى نحن من وجهة نظرنا الخاصة على الأقل أن السارد والشخصيات بشكل جوهري هي : «كائنات من ورق»، وأن المؤلف (المادي) لسرد ما لا يمكن أن يلتبس في أي شيء آخر مع سارد هذا السرد (11). ثم إن علامات السارد هي علامات محايدة للسرد. وبالتالي فهي قابلة بتوافق تام للتحليل السيميولوجي. غير أنه لكي نقر بأن المؤلف ذاته (سواء أعلن عن نفسه، أو اختفى، أو زال بالمرءة) يمتلك «علامات» يذروها على امتداد عمله الأدبي. علينا أن نفترض وجود علاقة إشارية بين «الشخص» وبين لغته، هذه العلاقة تجعل من المؤلف ذاتا مكتملة، ومن السرد تعبيراً أدوائياً عن ذلك الاكتمال. وهذا ما لن نستطيع التحليل البيوي أن يحسم فيه. فمن يتكلم (داخل السرد) ليس هو من يتكلم (في الحياة)، ومن يكتب ليس هو من يوجد في السرد.

إن السرد، بمعناه الدقيق (أو سنن السارد) مثله مثل اللغة لا يعرف سوى نظامين من العلامات هما : الشخصي واللاشخصي، وهذان النظامان لا يستفيدان بالضرورة من المؤشرات اللغوية المرتبطة بالضمير (أنا) أو الضمير اللاشخصي (هو)، فقد توجد مثلاً سرود، أو على الأقل فصول منها، مكتوبة ومسندة إلى ضمير الغائب، لكن إسنادها الحقيقي هو إلى ضمير المتكلم، فكيف يمكن الحسم في هذا الأمر؟ يكفي أن «نعيد كتابة» السرد (أو المقطع) بتحويله من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا) : وما لم يترتب عن هذه العملية أي تحريف للخطاب سوى تغير الضمائر النحوية نفسها فمن المؤكد أننا نظل في إطار نظام خاص بـ «الشخص»، فمجموع بداية «غولد فينغر»، وإن كان مكتوباً بضمير الغائب، فجيئس بوند في الواقع هو الذي ينطق به. ولكي يتغير الضمير (أو المقتضى) ينبغي أن تكون إعادة الكتابة مستحيلة، وهكذا فجملة من صنف «رأى بوند رجلاً في الخمسين من عمره، ويبدو من هيأته أصغر من ذلك. الخ» مثلاً، هي جملة شخصية خالصة. وبالرغم من أن الجملة مسندة إلى ضمير الغائب «هو» فما يفهم منها هو التالي : «أنا جيئس بوند أرى... الخ» غير أن الملفوظ السردى في قوله : كان رنين قطع الثلج وهي تصطدم بالكأس «يبدو» وكأنه يد بوند بإلهام مباغت، هذا الملفوظ لا يمكن أن يكون شخصياً. وذلك بسبب وجود فعل «يبدو» الذي يصبح علامة على «هو» لاشخصي (وليس علي ضمير الغائب). أكيد أن التعبير اللاشخصي هو الصيغة التقليدية للسرد لما كانت اللغة قد بلورت نظاماً زمنياً بأكمله وخصت به السرد (المصوغ في الماضي التام أي المضارع في العربية) والذي يقصد به إبعاد المضارع عن الذي يتكلم : «فداخل السرد، يقول بنفينست، لأحد يتكلم». غير أن هذا المستوى الشخصي (متخذاً أشكالاً مقنعة نسبياً) قد اكتسح السرد بالتدرج لما كان الحكيم على مستوى التعبير منقولا على الفور (وهذا هو التعريف المعطى لنظام الضمائر الشخصية) ؛ ولهذا السبب نرى في الوقت الراهن سروداً، والأكثر

شيوعاً منها، نراها تخرج ماهو شخصي بما ليس شخصياً وإيقاع جد سريع وغالباً في حدود نفس الجملة مثلما هو الأمر في هذه الجملة من غولد فينغر :

عيناه ← شخصي

رماديتان تميلان إلى الزرقة ← لاشخصي

كانتا مثبتتين على عين ديون الذي لم يكن يعرف الموقف الذي سيتخذ ← شخصي

لأن النظرة الثابتة كانت تحتوي مزيجاً من البراءة والسخرية والاحتقار الذاتي ← لاشخصي

إن المزج بين أنساق العلامات قد يبدو سهلاً. لكن هذه السهولة يمكن أن تذهب إلى حد الخدعة، فرواية بوليسية لأجاثا كريستي (مثل «الخامسة وخمس وعشرون دقيقة») لا تحتفظ باللفظ إلا عن طريق التحايل على ضمير السرد، فبينما توصف الشخصية من الداخل، نكون قد عرفنا مسبقاً أنها هي القاتل: كل شيء يحدث كما لو أن داخل الشخص ذاته يوجد وعي شاهد مائل في الخطاب ووعي قاتل مائل في المرجع. والتلاعب البالغ بالنسقين معا لا يسمح سوى بتقوية اللفظ في القصة. وندرك حينئذ لماذا تجعل أجناس الأدب الأخرى من صرامة نظام الضمير المختار شرطاً أساسياً للمؤلف الأدبي، دون أن نستطيع مع ذلك أن نحافظ على هذا النظام إلى النهاية.

إن هذه الصرامة التي يبحث عنها بعض الكتاب المعاصرين، ليست مطلباً جمالياً بالضرورة، والرواية المسماة سيكولوجية مطبوعة عادة بخليل من النظامين يشغل على التوالي علامات الضمير اللاشخصي والشخصي؛ إن صفة «السيكولوجية»، تلك، بالفعل، وبشكل مفارق، ليس بإمكانها أن تقنع بنظام ضمير خالص، لأنها تعود بالسرد كله إلى المستوى الوحيد للخطاب، أو إذا شئنا إلى فعل القول، تجعل مضمون الضمير مهدداً، فالضمير النفسي (ذو الطابع المرجعي) لعلقة له بالضمير اللغوي الذي لا يتحدد بأحكام أو بمقاصد أو بسمات، وإنما يتحدد فقط بموقعه (المؤشر عليه) داخل الخطاب. وهذا الضمير الشكلي هو ما سنعمل جاهدين من أجل استنطاقه حالياً، إذ يتعلق الأمر بانقلاب هام (الجمهور ينشأ لديه انطباع بأنه لم يعد هناك من يكتب «رواية») لأنه يهدف إلى قلب السرد من نظام إثباتي خالص (والذي كان يحتله إلى الآن) إلى النظام الإنجازي الذي بحسبه يكون معنى كلام ماهو فعل النطق به ذاته، فأن يكتب اليوم ليس معناه أن نحكي، وإنما أن نصرح بأننا نحكي، وأن نمود بكل «مانحكيه» إلى فعل القول هذا. ولذلك فإن قسماً من الأدب المعاصر لم يعد أدباً وصفيّاً، بل أصبح أدباً متمدياً ملزماً نفسه بأن ينجز داخل المضارع قولاً يبلغ من الصفاء ما يجعل الخطاب يتماهى مع الفعل الذي يحرره لما كان كل خطاب و«كل مايقال» يرد إلى الكلمة أي إلى طريقة قولها.

2- وضعية السرد:

إن المستوى السردى إذن تحتله العلامات السردية، وهي مجموع العناصر الإجرائية التي تدمج

الوظائف والأفعال داخل التواصل السردى وقد تمحور حول مانحه ومتلقيه . بعض هذه العلامات سبق أن درست ، ففي الآداب الشفوية نعرف بعض قوانين الإلقاء (الصيغ الوزنية ، تقاليد الإلقاء المتواضع عليها) ، ونعلم أن «المؤلف» ليس هو ذلك الذي يتكرر القصص الجميلة ، وإنما هو ذلك الذي يتحكم أكثر من غيره في السنن الذي يتقاسمه مع المستمعين إليه . إن المستوى السردى داخل هذه الآداب هو من الوضوح والصفاء ، وقواعده من الإلزام بحيث يصعب معها تصور «خرافة بدون علامات مقننة للسرد (كان بإمكانه في قديم الزمان)» . وقد تم الاهتداء مبكرا داخل آدابنا المكتوبة إلى وجود «أشكال الخطاب» (وهي بالفعل علامات السردية ، وذلك من قبيل : وصف صيغ تدخل المؤلف كما عددها أفلاطون ، وأعاد ذكرها ديوميدي ؛ وتسنين مطالع وخواتم السرد ؛ وتعريف مختلف أساليب التشخيص (القول المباشر ، القول غير المباشر ، القول بلوازمه ، القول الحر ؛ ودراسة وجهات النظر) ، الخ . وكل هذه العناصر هي جزء لا يتجزأ من المستوى السردى . وينبغي أن نضيف إلى ذلك بالطبع الكتابة في كليتها ، لأن دورها ليس هو أن «تنقل» السرد ، وإنما أن تعلن عنه .

وبالفعل ، ففي هذا الإعلان عن السرد حيث تندمج وحدات المستويات الدنيا ، فالشكل النهائي للسرد بما هو كذلك يتعالى على مضامينه وأشكاله السردية الخالصة (الوظائف والأفعال) . وهذا يعني أن السنن السردى ينبغي أن يكون هو آخر مستوى يمكن أن يصل إليه تحليلنا ، وذلك باستثناء الحالة التي نخرج فيها من الموضوع - السرد ، أي باستثناء الحالة التي نخرق فيها قاعدة المحايثة التي تؤسس التحليل . أي أن السرد لا يمكنه بالفعل أن يأخذ معناه ، إلا انطلاقا من العالم الذي يستعمله ، ففيما بعد المستوى السردى يبدأ العالم ، أي تبدأ أنساق أخرى (الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية) ، تلك التي لم تعد اصطلاحات السرد هي اصطلاحاتها الوحيدة ، بل تستعمل عناصر اصطلاحية من طبيعة أخرى (وقائع تاريخية ، تحديدات ، أنماط من السلوك) . ومثلما تشوق اللسانيات في التحليل عند الجملة ، يتوقف تحليل السرد عند الخطاب ، وبعد ذلك ، ينبغي الانتقال إلى مجال سيميائي آخر ، إن اللسانيات تعرف مثل هذه الحدود التي سعت إليها ، إن لم تكن قد استكشفتها بالفعل تحت اسم (وضعية الجملة) ، ويحدد هاليداى هذه الوضعية باعتبارها مجموعا من الوقائع اللغوية غير المتضامنة ، أما بريشو فيحدد بها باعتبارها «مجموعا من الوقائع التي يعلمها المتلقي لحظة القيام بالفعل الدلالي ، وباستقلال عنه» . بنفس الشكل يمكن القول بأن كل سرد يخضع لـ «وضعية» أي مجموع التقاليد المرسومة التي يستهلك السرد وفقها . أما في المجتمعات المسماة «عتيقة» ، فوضعية السرد تكون مسننة بإحكام ؛ والآداب الطليعي في عصرنا الحالي هو وحده الذي يحلم بمواثيق للقراءة تبلغ حدا من الغرابة لدى مالارميه ، والذي كان يرغب في أن يتلى الكتاب أمام الجمهور وفق تركيب دقيق ، هذه المواثيق تصبغ طباعية (تتعلق بالطباعة) لدى بوتور الذي يحاول أن يرقى الكتاب بعلاماته الخاصة . في حين ، إن مجتمعنا ، وحسب ما هو شائع يخفي بعناية فائقة الإشارة إلى وضعية السرد ؛ فهناك مالا يحصى من طرائق السرد التي تحاول أن تضفي طابع التلقائية وعدم التكلف على القصة التي ستحكى ، وذلك عن طريق اصطناع مناسبة طبيعية للشروع في سردها ، أو إذا صح القول التخلي عن المقدمات المصطنعة في مثل ما هو مألوف في الرواية التراسلية ؛ وفي الروايات التي يدعي مؤلفوها أنهم استمدوها من مخطوطات تم العثور عليها حقيقة ، أو من لقاء

فعلي لهم مع أبطالها؛ وفي الأفلام التي تعلن عن قصتها قبل الجيريك . إن مايطبع المجتمع البورجوازي وثقافة الجماهير المنشقة عنه هو ازدياد الإعلان عن القوانين والسنن . وما يرغب فيه هذا المجتمع وهذه الثقافة هو علامات لايشي مظهرها بأي معنى . وليست هذه سوى ظاهرة بنيوية ثانوية إذا صح القول : فمهما كان فعل تصفح رواية أو جريدة أو فتح جهاز تلفزة، مهما يكن هذا الفعل اليوم مألوفاً ومعتاداً، فلا شيء يحول دون أن يمدنا هذا الفعل المتواضع ودفعة واحدة بسنن سردي تام سنكون في حاجة إليه حتماً . إن المستوى السردى يتخذ على هذا النحو دوراً ملتبساً : فهو ملازم لوضعية السرد (بل ويتضمنها أحياناً)، وينتج، مع ذلك، على العالم الذي يتحلل فيه السرد من إحكامه (يستهلك)، غير أنه في نفس الآن وهو يتوج المستويات السابقة، يخلق السرد ويشكله نهائياً باعتباره قولاً للغة تتوقع لغتها الواصفة الخاصة وتتضمنها كذلك .

٧ - نظام السرد :

يمكن أن نتحدد اللغة بمنحناها الخاص بأنها تلك اللغة التي يساهم فيها إجراء ان جوهرين هما التلفظ أو التقطيع الذي ينتج وحدات (وهي الشكل حسب بنفينست) ثم الإدماج الذي يستقبل هذه الوحدات داخل وحدات من صنف أعلى (هو المعنى)، وهذا الإجراء المزدوج يحصل داخل لغة السرد كذلك، فهذه اللغة تعرف هي بدورها تلفظاً وإدماجاً، تعرف الشكل والمعنى .

١ - التمدد والاتساع :

إن شكل السرد تطبعه بشكل أساسي قدرتان : القدرة على نشر علاماته على امتداد القصة، والقدرة على إدراج توسعات غير منتظرة ضمن تلك الامتدادات . وتبدو هاتان القدرتان بمثابة عناصر تتيح للسرد حرية في التصرف ؛ غير أن ميزة السرد وتفرد هـما بالتحديد مايسمح بإدخال هذه « الانزياحات » داخل لغته (١٢) .

إن تمدد العلامات يوجد داخل اللغة حيث يدرسها بايي بصدد اللغة الفرنسية واللغة الألمانية، فهناك تكسير للتركيب Dystaxie بمجرد ما تكف علامات (رسالة) ماعن أن تكون فقط متجاوزة، وبمجرد ما تتعرض الخطيئة (المنطقية) للارتجاج (كأن يسبق المسند اليه المسند) . ونصادف هذا التكسير التركيبي بشكل ملحوظ عندما يتم الفصل بين أجزاء نفس العلامة بواسطة علامات أخرى على امتداد تسلسل (الرسالة)، ومثال ذلك (صيغة النفي «لا، أبدا» التي تفصل) المسند اليه «هي» عن المسند «تصفح» في الجملة التالية : هي، لا أبداً، لم تصفح عنا : إن العلامة وقد تعرضت للتكسير تجعل مدلولها يتوزع إلى دوال عدة منفصلة عن بعضها البعض، وكل واحد منها لا يدرك بمعزل عن غيره . وقد سبق أن رأينا ذلك بصدد المستوى الوظيفي ؛ وهذا بالضبط ما يحدث داخل السرد، فوحدات مقطع ما من المقاطع وإن كانت تشكل كلا على مستوى هذا المقطع ذاته يمكن أن تفصل عن بعضها البعض عن طريق إدراج وحدات آتية من مقاطع أخرى : إن بنية المستوى الوظيفي كما قلنا سابقاً هي بيئة مغلفة . إن السرد حسب اصطلاحية بايي الذي يقابل بين اللغات التركيبية التي يهيمن

فيها التكسير التركيبي (مثل اللغة الألمانية) واللغات التحليلية التي تحترم أكثر من غيرها الخطية المنطقية وأحادية المعنى (مثل اللغة الفرنسية)، إن السرد وفق هذا التقابل سيكون لغة تركيبية تقوم أساساً على تركيب ينظم التداخل والإخفاء؛ فكل نقطة من نقاط السرد تشع في اتجاهات متعددة في نفس الآن؛ وهكذا فعندما يطلب جيمس بوند مثلاً وهو ينتظر وصول الطائرة كأساً من الويسكي، فالويسكي له هنا من حيث هو قرينة معنى متعدد الدلالات. إنه بمثابة عقدة رمزية تجمع عدة مدلولات من قبيل (حادثة، ثراء، فراغ)، إلا أن فعل طلب الويسكي من حيث هو وحدة وظيفية عليه لكي يحصل على معناه النهائي أن يجتاز تدريجياً عدة مراحل (تناول المشروب، انتظار، ذهاب): فالوحدة الوظيفية «يُضطلع» بها هنا كل السرد، غير أن السرد لا «يثبت» إلا عن طريق تمدد وحدته وإشعاعها على سواها.

إن هذا التمدد الشامل هو الذي يمنح لغة السرد ميزتها الخاصة، وهو ظاهرة منطقية خالصة، لأنه يقوم على أساس علاقة بعيدة في الغالب، ويستثير ضرباً من الثقة في الذاكرة المثقفة؛ ثم إنه يستبدل بدون توقف معنى الصيغة التي للأحداث المروية؛ وبحسب أعراف «الحياة» فإنه من النادر أن يكون فعل الجلوس المصاحب للالتقاء شخصين غير مسبوق بالدعوة إليه. ودخل السرد يمكن لهذه الوحدات المتجاورة من وجهة نظر المحاكاة أن تكون وحدات منفصلة عن طريق سلسلة من عمليات الإدراج التي تنتمي إلى مجالات وظيفية جد متباينة. وهكذا ينشأ ضرب من الزمن المنطقي الذي ليست له سوى علاقة واهية بالزمن الواقعي. فأما التبعر الظاهري للوحدات فيظل قائماً باستمرار وإحكام في ظل المنطق الذي يوحد بين أنوية المقطع الواحد؛ وأما «التشويق» فليس بالطبع سوى شكل ذي امتياز، أو إذا شئنا ليس سوى شكل متفاقم من التمدد، فالتشويق إذ يحافظ على انفتاح المقطع (عن طريق إجراءات إبطاء وتسريع مبالغ فيها) فهو يقوي الاتصال بالقارئ (المستمع)، ويظل محافظاً على وظيفة لغوية بارزة، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى فالتشويق يجعل السرد مهدداً بوجود مقطع غير مكتمل أو بوجود علاقة استبدال مفتوحة. (ويقع هذا بما أننا نعتقد أن كل مقطع له قطبان) أي أنه يصبح مهدداً باختلال منطقي؛ وهذا الاختلال هو الذي يتابعه القارئ بقلق واستمتاع (خاصة وأن التشويق يكون دائماً معوضاً في نهاية الأمر)؛ إن التشويق لهو بمثابة عملية لعب مع البنية، موجه إذا صح التعبير، نحو المخاطرة بها وتمجيدها؛ هذا التشويق يشكل «تهديداً» حقيقياً لما هو واضح. وعندما يقوم التشويق بتشخيص النظام في هشاشته (دون أن يشخص المتتالية) فهو يحقق فكرة اللغة نفسها: فما يظهر أنه هو الأكثر تأثيراً، لهو أيضاً الأكثر مثقفة؛ فـ «التشويق» يأسر القارئ بالعقل وليس بـ «الأحشاء»؛ وما يمكن أن يعزل يمكن أن يملأ أيضاً، إن الأنوية الوظيفية في تمددها تشكل فضاءات متخللة من الممكن سد فراغاتها نهائياً؛ ومن الممكن ملء تلك الفجوات بعدد جد كبير من الوسائط. على أنه هناك يمكن استعمال نمذجة جديدة لأن حرية الوسيطة يمكن أن تكون مقيدة تبعاً لمضمون الوظائف (بعض الوظائف هي أكثر ملاءمة لاستعمال الوسيطة من سواها كوظيفة الانتظار مثلاً)، وتبعاً لمادة السرد (للكتابية إمكانات استعمال علامات الفصل والوقف، وإذن إمكانات لتوظيف الوسائط أكبر بكثير من إمكانات الفيلم: فبالإمكان قطع حركة مروية بسهولة أكبر مما يمكن بهاقطع نفس الحركة وهي مصورة). إن القدرة التوسيطية للسرد ملازمة لقدرة الإضمارية. فمن

جهة، بوسع وظيفة من مثل (تناول وجبة كاملة)، أن تختزل كل الوسائط المفترضة التي تحتويها (تفصيل العناصر التي تتكون منها الوجبة)، ومن جهة أخرى، من الممكن اختزال مقطع سردي إلى أنوته مثلما هو ممكن اختزال تراتبية المقاطع إلى عناصرها الكبرى، وذلك من دون الإخلال بمعنى القصة، إذ يمكن التعرف على سرد ماحتى ولو اختزلنا مركبه الشامل إلى فاعليه ووظائفه الكبرى، مثلما تنجم هذه الأخيرة عن الارتقاء التدريجي للوحدات الوظيفية (13)، وبعبارة أخرى فالسرد يدرك من خلال ملخصه (ماسمي في الماضي بالحجة). ومن الوهلة الأولى يبدو أن هذه هي وضعية كل الخطابات، إلا أن كل خطاب له نمطه من التلخيص؛ فالقصيدة الغنائية مثلا إن هي إلا استعارة واسعة لمدلول واحد. فأن تلخص القصيدة معناه أن نعطي هذا المدلول؛ وهذا الإجراء هو من السهولة بحيث تتلاشى معه هوية القصيدة (فالقصاصد الغنائية عندما تلخص فإنها تختزل إلى مدلولي الحب والموت): ومن هنا يأتي الاعتقاد باستحالة تلخيص قصيدة ما. وبالعكس من ذلك، فتلخيص السرد (إذا تم وفق المعايير النبوية) يحافظ على الطابع الفردي للرسالة الحكائية. وتعبير آخر. فالسرد ذو قابلية والإ يجازدون أن يفقده ذلك ما هو أساسي فيه: فما هو غير قابل للنقل فيه لا يتحدد إلا في آخر مستوى أي المستوى الحكائي، ودوال عملية الحكيم مثلا لا تنتقل إلا بصعوبة من الرواية إلى الفيلم، هذا الذي لا يعرف المعالجة الشخصية إلا في حالات نادرة (14). والطبقة الأخيرة للمستوى السردى، أي مستوى الكتابة، لا يمكنها أن تنتقل من لغة إلى أخرى (أو أنها تنتقل بشكل جديسي). إن قابلية السرد للنقل تتأني من بنية لغته؛ وعن طريق معاكس سيكون من الممكن العثور على هذه البنية بتميز وتصنيف عناصر السرد القابل منها للنقل وغير القابلة لذلك: إن الوجود الراهن لسمياتيات مختلفة ومتنافسة (تخص الأدب والسينما والكومكس والبيت الإذاعي) لما يسهل أكثر هذا الاتجاه في التحليل.

2 - المحاكاة والمعنى:

إن الإجراء الثاني العام في لغة السرد هو الإدماج: فما كان منفصلا في مستوى معين (مقطع مثلا) يصبح في مستوى أعلى متصلا في الغالب (مقطع ذو درجة عالية من الترتاب، ومدلول شامل لشتات من القرائن، وحركة فئة من الشخصيات)؛ فتعقد سرد ما، يمكن مقارنته بتعقد منظم Organigramme بمقدوره أن يدمج الارتدادات إلى الوراء والقفزات إلى الأمام؛ وبدقة أكثر فلأن الإدماج بأشكاله المتنوعة هو الذي يسمح بتفادي تعقد وحدات مستوى ما، التعقد الذي يصعب التحكم فيه ظاهريا؛ فالإدماج هو الذي يمكن من توجيه فهم العناصر المتقطعة، والمتجاورة، والمتنافرة (مثلما يقدمها المركب السردى الذي لا يعرف سوى بعد واحد هو النتائج)؛ وإذا أسميتم مع غريماز وحدة الدلالة تشاكلا (الوحدة التي تخرج العلامة بسياقها مثلا) فستقول عن الإدماج إنه عامل تشاكل: فكل مستوى (إدماجي) يمنح تشاكله لوحدة مستوى أدنى، ويحول دون «تيهان» المعنى، الشيء الذي سيحدث لامحالة إذا نحن لم ننتبه إلى تفاوت المستويات فيما بينها. على أن الإدماج السردى لا يمثل لنا بانتظام رائق، مثله في ذلك مثل معمار جميل سيقودنا عبر عمرات منمرجة متناظرة،

وبواسطة عدد لا يحصى من العناصر البسيطة إلى كتل معقدة؛ وفي كثير من الأحيان يمكن للوحدة ذاتها أن يكون لها عنصران متلازمان، أحدهما يوجد على مستوى (وظيفة مقطع ما) وثانيهما على مستوى آخر (قرينة تحيل على فاعل)؛ وهكذا، فالسرد يمثل أماناً كمتتالية من العناصر غير المباشرة، والمباشرة، والشديدة التراكب؛ إن صعوبة الانتظام (أو انكسار التركيب La dystaxie) توجه نحو قراءة «أفقية»، بينما يطرح الإدماج على السرد قراءة «عمودية»؛ هناك إذن ضرب من «التعثر» البيوي شبيه بلعبة لا تتوقف من المكثات، سقطاتها المتنوعة هي التي تمنح للسرد «حيويته» أو طاقته: فكل وحدة تدرك في وضعها السطحي والعميق، وعلى هذا النحو «يسير» السرد؛ وبمساعدة هذين المسلكتين تتشعب البنية وتتكاثر بسرعة، وتتكشف، وتستعيد السيطرة على نفسها؛ وهكذا لا يكف مستوى الإدماج عن أن يكون منتظماً. فهناك بالطبع حرية للسرد (مثلما هناك حرية لكل متكلم تجاه لغته)، غير أن هذه الحرية محدودة بإحكام: فبين السنن القوي للغة والسنن القوي للسرد تقوم إذا أمكن القول فجوة: وليست هذه الفجوة هي الجملية: وإذا حاولنا الإحاطة بمجموع سرد مكتوب فسنرى أنه ينطلق مما هو أكثر خضوعاً للسنن (مستوى تأليف الأصوات أو حتى تفرعها) ويمتد تدريجياً إلى أن يصبح جملة، والتي هي الحد الأقصى لحرية التركيب السردى. ثم يستأنف السرد تمدده بالانطلاق من مجموعات صغيرة من الجمل (مقاطع صغرى) هي أيضاً أكثر حرية من الجمل ذاتها، وصولاً إلى الأفعال الكبرى التي تشكل سنناً قوياً ومقيداً: إن إبداعية السرد (وعلى الأقل في مظهرها الأسطوري الذي تبدو عليه في «الحياة») تنموضع على هذا النحو بين سننين، سنن اللسانيات وسنن عبر-اللسانيات. ولهذا أمكننا القول بشكل مفارق: (إن الفن (بالمعنى الرومانسي للكلمة) هو مسألة ملفوظات تفصيلية، بينما التخيل هو سلطة سننية: «وفي الجملة مثلما يقول بو سنرى أن الإنسان الحاذق يكون دائماً ذا طاقة تخيلية، وأن الإنسان المالك لهذه الطاقة ليس أبداً شيئاً آخر سوى كونه محللاً...»

ينبغي إذن التخلي عن القول بـ «واقعية السرد». فعندما يتلقى بوند مكالمة هاتفية في مكتبه حيث يقوم بالداومة، فإنه «يفكر» كما يخبرنا المؤلف بذلك في أن الاتصالات الهاتفية به هونكونغ هي دائماً سيئة للغاية وصعبة المئال تماماً. بيد أنه لا «تفكير» بوند ولا الحالة الرديئة للاتصالات الهاتفية يعتبران معلومة حقيقية؛ هذا الاحتمال ربما كان «وارداً»، لكن المعلومة المؤكدة تلك التي ستنمو فيما بعد، إنما هي تعيين مصدر المكالمة الهاتفية أي هونكونغ. وهكذا، ففي كل سرد تظل المحاكاة أمراً محتتملاً، فوظيفة السرد ليست هي التشخيص، بل هي بناء مشهد يظل دائماً ملغزاً بالنسبة إلينا، إلا أن هذه الوظيفة لا يمكنها أن تكون من مستوى يقوم على المحاكاة؛ إن صلة المقطع السردى بـ «الواقع» لا تكمن في التالي «الطبيعي» للأفعال التي تؤلفه، بل في المنطق الذي يتحكم في عرضه وتقديمه، المنطق الذي هو مصدر مخاطرة وارتياح في نفس الوقت؛ ويمكننا القول بعبارة أخرى إن أصل مقطع سردي ما، ليس هو ملاحظة الواقع، بل هو ضرورة تنوع وتجاوز الشكل الأول الذي يمنح للإنسان عن ذلك الواقع أي التكرار: فالمقطع هو أساساً كل متلاحم لشيء يتكرر فيه؛ فالمنطق يتوفر هنا على قيمة محررة يشاركه فيها كل السرد؛ ويحدث أن الناس يطعمون السرد بدون انقطاع بما عرفوه وما عاشوه وذلك على الأقل في شكل يتنصر على التكرار ويبنى نموذجاً للصيرورة ما. إن السرد لا يجعلنا

نرى، مثلما أنه لا يحاكي شيئاً؛ إن ما يلهب رغبتنا في قراءة رواية ما ليس هو الرغبة في «الرؤية» (وبالفعل فإننا لا «نرى» شيئاً) وإنما رغبة الوصول إلى المعنى، أي إلى مستوى أعلى للإخبار السردى، هو بدوره يمتلك انفعالاته، وآماله ووعيده، وانتصاراته: «إن ما يجري» بالقصة لا يعتبر شيئاً من وجهة نظر مرجعية (واقعية)؛ و«ما يصل إلينا» هو اللغة وحدها، أي مغامرة اللغة، تلك التي لانكف أبداً عن الاحتفاء بمقدمها. ومع أن معرفتنا بأصل السرد ليست أكبر من معرفتنا بأصل اللغة، فإمكاننا دون مجانبة الصواب، القول بأن السرد معاصر للحوار الداخلي، وهو فيما يبدو إبداع تال في الزمن للحوار؛ ومهما يكن، ودون رغبة منا في النيل من الفرضية الفيلو – تكوينية Phylogénétique، فربما كان أمراً دالاً أن الإنسان في مرحلة مبكرة من عمره (حوالي ستة الثالثة) «يكشف» في الوقت ذاته، الجملة والسرد والأوديب.

هوامش:

* اقتصرنا في الهوامش على ترجمة ماله صلة مباشرة بتحليل السرد.

1 - يجب التذكير بأن هذه ليست هي لاحالة الشعر ولاحالة المقالة الخاضعين للمستوى الثقافي لدى المستهلكين.

2 - من المعلوم أنه يوجد هناك «فن» يخص الحاكي: يتعلق الأمر بقدرته على توليد السرود (الرسالات) انطلاقاً من البنية (أي السنن). وهذا الفن يطابق مفهوم الإنجاز لدى شومسكي، وهذا المفهوم هو أبعد ما يكون عن مفهوم «عبقرية» المؤلف المعتبر في الاتجاه الرمانسي سراً فردياً يمكن تفسيره بالكاد.

3 - إن إحدى المهام التي على لسانيات الخطاب أن تقوم بها هي تحديد تأسيس - نمذجة للخطابات؛ ويمكن الإقرار مؤقتاً بوجود ثلاثة أنماط من الخطابات: الخطاب الكناثي (السرد)، الخطاب الاستعماري (الشعر الغنائي، الخطاب الحكمي) الخطاب البرهاني (الاستقراءات الفكرية).

4 - أنظر طو ماشفسكي، «الموضوعات»، 1925 ضمن كتاب «نظرية الأدب» سوي 1956. وبعد ذلك بقليل عرف بروب الوظيفة باعتبارها «فعل شخصية ما محدد من زاوية دلالة في مجرى الحكمة» (مورفولوجية الخرافة) سوي 1970 وسنرى كذلك تعريف تودوروف («إن معنى عنصر من عناصر العمل (أو وظيفته) هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمه» مقولات السرد الأدبي، نواصلات، عدد 8) والتدقيقات التي قدمها غريغاس والتي تحدد الوحدة بترابطها الاستبدالي وأيضاً بموقعها داخل الوحدة التنظيمية أو السياقية التي هي جزء منها.

5 - إن وظيفة الوحدة السردية هي مباشرة بهذا القدر أو ذلك، وإذن (ظاهرة) - وذلك بحسب المستوى الذي تقع فيه: فعندما تكون الوحدات في نفس المستوى (في حالة التشويق مثلاً) فوظيفتها تكون جد محسوسة، وتكون أقل من ذلك عندما تكون الوظيفة مشبعة في المستوى السردى: فالتص الحديث التسم بضعف في الدلالة على صعيد الحكاية لا يستعيد قوته الدلالية إلا في مستوى الكتابة.

6 - «لا ينبغي أن ننظر إلى الكلمة بوصفها عنصراً غير قابل للتقسيم في الفن الأدبي، ولا أن نتعامل معها تعاملنا مع أجرة في بناء عمارة، فالكلمة قابلة للتجزئة» إلى عناصر «لفظية» متناهية الصغر» (ج. تينيانوف، عن تودوروف، مجلة لغات ع 1، 1966 ص 18).

- 7- ليس من الممكن اختزال الوظائف إلى أفعال ولا القرائن إلى صفات (نعوت)، لأن هناك أفعالا هي أفعال قرينية، كأن تكون «علامات» على الطبع أو على جو ومناخ الخ. ...
- 8- كان فاليري يتحدث عن «العلامات» التأجيلية والرواية البوليسية التي تكثر من استعمال هذه الوحدات «المضللة».
- 9- وقد سبق لـ فاليري أن بين بوضوح الوضع الاعتباري للزمن السردي، لكن بطريقته الخاصة الثاقبة وغير المستكشفة كمادته، حيث قال: «إن الاعتقاد في الزمن كعامل وكخيطة رابط، هذا الاعتقاد مؤسس على إوالية الذاكرة وإوالية الخطاب المؤلف» (تيل - كيل، II، ص 348)؛ نحن الذين نؤكد أن الإيهام ناتج بالفعل عن الخطاب ذاته.
- 10- إذا كان قسم من الأدب المعاصر قد ناهض مفهوم «الشخصية» فلم يكن ذلك من أجل تدميرها (وهو أمر مستحيل بالطبع)، بل من أجل تجريدتها من الطابع الشخصي، وهما أمران مختلفان. فرواية بدون شخصيات في الظاهر مثل رواية «دراما» لـ فليب سولرس تستبعد كلية الشخص لصالح اللغة، غير أن هذه الرواية تحافظ مع ذلك للشخص على دوره العملي تجاه فعل الكلام ذاته. إن هذا القسم من الأدب يحافظ دائما على وجود «ذات»، غير أن هذه الذات لن تكون منذ الآن سوى ذات للغة.
- 11- يبدو هذا التمييز ضروريا سواء في المستوى الذي يعيننا أو في مستوى التاريخ الأدبي، وبالفعل هناك عدد مهم من السرود لا مؤلف لها مثل (السرود الشفوية، الخرافات الشعبية، الملاحم المنسوبة إلى المنشدين).
- 12- يقول فاليري: إن الرواية تشابه شكليا مع الحلم، ويمكن تعريفهما معا بإنعام النظر في هذه الخاصية الطريقة التي تقول بأن انزياحات الرواية تعنيانها دون سواهما.
- 13- وهذا الاختزال لا يقابل بالضرورة عملية تقطيع الكتاب إلى فصول، بل يبدو على العكس من ذلك بأن للفصول دورا يتمثل في إقامة القطنع أي التوقيفات التشويقية وهي «تقنية المسلسلات».
- 14- مرة أخرى إذن نؤكد على أنه ليست هناك علاقة بين «الضمير النحوي للسارد» وبين «الشخصية» (أو الذاتية) التي يضمناها المخرج في طريقة تقديمه للقصة: فـ «أنا» الكاميرا (التي تتطابق دوما مع عين شخصية ما) تمثل حالة استثنائية في تاريخ السينما.

بعض أهم المصطلحات

رئيسية (وظيفة) (Cardinale (Fonction)

وسيط (ج. وسائط) (Catalyse)

التتابع	Consécution (علاقة زمنية)
التلازم	Conséquence (علاقة منطقية)
علامات الفصل والوقف	Dièrèse
التمدد (الامتداد)	Distorsion
التضخيف	Duplication
التوشية (حسب سياق النص المترجم)	Emrovement
التوسيع (الاتساع)	Expansion
بنية مولدة (Structure)	Génératrice
الإدغام (Ecrasement)	Imbrication
قرينة (قرائن)	Indice
مخبرة (مخبرات)	Informant
ركن - رتبة، عنصر (عناصر)، مقتضى (مقتضيات)	Instance
إدماجي (مستوى)	Intergratif
وحدة رحمية (قالب أصلي)	Matrice
نواة (أنوية)	Noyau
الإطناب (حسب النص)	Remplissage

مقولات السرد الأدبي

ترجمة :

الحسين سحبان وفؤاد صفا

دراسة «الأدبية» لدراسة الأدب، هذه هي الصيغة التي أعلنت قبل حوالي خمسين سنة عن ظهور أول اتجاه حديث في الدراسات الأدبية ونعني به الشكلانية الروسية. وعبارة جاكسون تلك، تسعى إلى إعادة تحديد موضوع البحث، غير أن دلالتها الحقيقية قد أسيء فهمها خلال فترة لا يستهان بها. ذلك أنها لا تسعى إلى استبدال دراسة محايدة بالمقارنة المتعالية التي كانت سائدة في ذلك الوقت (سيكلوجية، سوسيولوجية أو فلسفية). ولم يكن الأمر يقف البتة عند حدود وصف عمل أدبي، وهو ما لا يمكن أن يكون غاية علم ما (إذا الأمر يتعلق فعلا بعلم). بل من الأصح أن نقول بأننا هنا نسقط العمل الأدبي على الخطاب الأدبي بدل إسقاطه على صنف آخر من الخطابات. فلسنا ندرس المؤلف. وإنما ندرس إمكانات الخطاب الأدبي التي جعلته ممكنا، وهكذا يمكن للدراسات الأدبية أن تصبح علما للأدب.

المعنى والتأويل :

لكن، كما أن معرفة اللغة تفرض أولا دراسة اللغات، فكذلك يقتضي منا بلوغ الخطاب

الأدبي أن ندرك الخطاب داخل مؤلفات ملموسة. وهاهنا تطرح المشكلة التالية : كيف نختار الدلالة ذات العلاقة بالأدبية من بين تلك الدلالات المتعددة التي تبرز خلال القراءة؟ كيف نعزل مجال ما هو أدبي بصورة خاصة ، ناركين لعلم النفس وللتاريخ ما يعود لهما؟ ومن أجل تيسير عمل الوصف هذا، سنسعى إلى تحديد مفهومين أوليين هما المعنى والتأويل .

إن معنى عنصر من عناصر العمل (أو وظيفته)، هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته . فمعنى استعارة ما يمثل في أن تعارض صورة غيرها أو أن تفوقها توتراً بدرجة أو درجات، فقد يكون معنى حوار داخلي ما أنه يضفي سمات على شخصية ما . إن عناصر العمل الأدبي هي التي كان يقصدها فلوبير حين كتب يقول : « ليس هناك من وصف منعزل أو مجاني في كتابي . فكل الأوصاف تخدم شخصياتي ولها تأثير على تسلسل الأحداث الروائية قد يكون بعيداً أو مباشراً » . ولكل عنصر في العمل الأدبي معنى أو معان عددها محدود ، ويمكن وضع لائحته مرة واحدة (إلا إذا كان يشوبه نقص) .

وليس الأمر كذلك مع التأويل ، فتأويل عنصر من العمل يختلف باختلاف شخصية الناقد ومواقفه الإيديولوجية وباختلاف الفترات ، ولكي يتم تأويل عنصر ما فإنه يدرج في نسق ليس هو نسق العمل ولكنه نسق الناقد، فتأويل استعارة قد يكون استخلاصاً حول دوافع الموت لدى الشاعر أو حول استمالة «عنصر» من عناصر الطبيعة للشاعر دون عنصر آخر . كما يمكن تأويل حوار داخلي واحد كنفي للنظام القائم أو لنقل كوضع للوجود البشري موضع سؤال . وهذه التأويلات يمكن تبريرها، وهي على كل ضرورة، لكن لا ينبغي أن ننسى أنها تأويلات . ويتناسب التقابل بين معنى عنصر وتأويله التمييز الكلاسيكي الموجود لدى فريغ بين Sinn (المعنى) و Vorsetzung (التأويل) . فالغاية من وصف عمل ما هي بلوغ معنى العناصر الأدبية، أما النقد فيسعى إلى تأويل العناصر تأويلاً ما .

معنى العمل الأدبي

ورب قائل يقول : لكن مامصير العمل ذاته؟ وإذا كان معنى كل عنصر يقوم في إمكان اندماجه في نسق هو العمل الأدبي، فهل سيكون لهذا العمل من معنى؟

إذا قررنا أن العمل له معنى، فينبغي أن ندرجه داخل نسق أعلى، وإن لم نقم بذلك فينبغي أن نعترف بأن العمل لا معنى له . فهو لا يدخل في علاقة سوى مع نفسه، فهو index sui، إنه يشير إلى ذاته دون أن يحيل على أي مكان غيره .

غير أنه من الوهم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد وجوداً مستقلاً . فهو يظهر داخل عالم أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم . فكل عمل فني يدخل في علاقات مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات، تراتيبات مختلفة . فمعنى رواية «السيدة

بوفاري، يكمن في معارضتها للأدب الرومانسي، أما تأويلها فيختلف باختلاف الفترات والنقاد. ومهمتنا هنا أن نقترح نسقا من المفاهيم يمكنها أن تصلح لدراسة الخطاب الأدبي. وقد اقتصرنا من جهة على المؤلفات الثرية ومن جهة أخرى على مستوى من العمومية في العمل الأدبي، وهو مستوى السرد، وإذا كان السرد في معظم الوقت هو العنصر المهيمن في بنية المؤلفات الثرية، فهو ليس العنصر الوحيد فيها. ومن ضمن المؤلفات التي سنحللها، سنعود أغلب الأحيان إلى رواية «العلاقات الخطيرة».

القصة والخطاب

للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه. بمعنى أنه يشير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائي مثلا، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهد مادون أن يتجسد في كتاب. غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي نهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث.

وقد دخل مفهوم القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف اميل بينفنيست.

والشكلاونيون الروس هم أول من عزل هذين المفهومين اللذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي («ما وقع فعلا») والموضوع أو المبني الحكائي («الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع») طوماشيفسكي (TL). على أن لاكلو Laclos قد سبق أن شعر بوجود هذين المظهرين في العمل، فكتب مقدمتين، فتوطئة المحرر تلج بنا إلى القصة، وتنبية الناشر يلج بنا إلى الخطاب. وقد كان شلوفسكي يصرح بأن القصة ليست عنصرا فنيا بل مادة سابقة علي الأدب. بينما كان الخطاب وحده بناءا جماليا بالنسبة له. وقد كان يعتقد أنه من الأنسب لبنية العمل أن يأتي حل العقدة، سابقا على العقدة، ولم يكن يرى من الملائم أن يقوم البطل بهذا الفعل بدل الآخر (وقد كان الشكلاونيون الروس يدرسون في الواقع هذا وذاك). غير أن المظهرين، القصة والخطاب، أديان معا، ولعل البلاغة الكلاسيكية قد اهتمت بهما معا، فكانت القصة من اختصاص L'inventio أي الابتداء (ويتعلق بالدلالة) والخطاب من اختصاص La dispositio أي الانشاء (ويتعلق بالتركيب).

بعد ذلك بثلاثين سنة، انتقل شلوفسكي نفسه، في وثبة من الندم، من النقيض إلى النقيض، مؤكدا أنه «من المستحيل ومن غير المجدي فصل الجزء الحدثن عن تنسيقه التركيبي، إذ أن الأمر يتعلق في كلتا الحالتين بالشيء ذاته أي بمعرفة الظاهرة». ويبدو لنا هذا التأكيد غير مقبول مثله مثل التأكيد

السابق، فهما ينسيان أن العمل له مظهران وليس مظهر واحد. صحيح أن تمييزهما ليس دائما بالأمر السهل، غير أننا نعتقد أنه لفهم وحدة العمل ذاتها، ينبغي أولا عزل هذين المظهرين. وهو ما سنحاوله هنا.

I - السرد من حيث هو قصة

لا ينبغي الاعتقاد بأن القصة تعني ترتيبا زمنيا مثاليا، فيكفي أن يوجد أكثر من شخص واحد حتى يصبح هذا الترتيب المثالي أبعد ما يكون عن القصة «الطبيعية». والسبب في ذلك هو أنه علينا للحفاظ على ذلك الترتيب أن نقفز عند كل جملة من شخص إلى آخر لنقول ما كان يفعله هذا الشخص الثاني «في تلك الأثناء»، ذلك أن القصة نادرا ما تكون بسيطة، فهي غالبا ما تضم عدة «خيوط» ولاتلتقي هذه الخيوط إلا عند لحظة ما.

والترتيب الزمني المثالي هو بالأحرى طريقة في العرض حاولتها مؤلفات حديثة العهد، ولن يكون ذلك هو مرجعنا في حديثنا عن القصة، فمفهوم القصة، يعني عرضا تداوليا لما وقع، فالقصة إذن مواضعة، وهي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها، فتقرير شرطي حول حادث يسير بالتحديد وفق معايير هذه المواضعة، فهو يعرض الأحداث بأكثر ما يمكن من الوضوح (بينما الكاتب الذي يستقي منها عقدة سرده يكتفم جزئية بحيث إن التشويه الذي يقوم به الكاتب في عرضه للأحداث يواجه على وجه التحديد هذه المواضعة ولا يواجه الترتيب الزمني، والقصة تجريد إذ أنها تترك وتحكى دائما من طرف أحدا ما، وهي لا توجد «في ذاتها».

سنميز في القصة بين مستويين، دون أن نبتعد في هذا عن التقليد السائد.

1 - منطق الأفعال (الروائية)

لنحاول أولا أن ننأمل الأفعال الروائية في ذاتها داخل السرد، دون أن نأخذ بعين الاعتبار العلاقة التي تربطها بالعناصر الأخرى، فما هو الإرث الذي خلفته لنا الشعرية الكلاسيكية بهذا الشأن؟

التكرارات: إن جميع التعاليق حول «تقنية» السرد تقوم على ملاحظة بسيطة: ففي كل عمل يوجد ميل إلى التكرار، سواء أعلق الأمر بالفعل الروائي أم بالشخصيات أم بتفاصيل الوصف. وقانون التكرار هذا الذي يمتد فيجاوز العمل الأدبي بكثير يتحدد في أشكال خاصة عديدة تحمل الاسم ذاته الذي تحمله بعض الصور البلاغية (ولأسباب واضحة). وأحد هذه الأشكال مثلا هو الطباق وهو التقابل الذي يفترض إدراكه وجود جزئين متشابهين في كلا طرفي الطباق، ويمكن أن نقول بأن تنالي الرسائل في رواية «العلاقات الخطيرة» هو الذي يخضع للتقابل، فالقصص المختلفة

تتناوب مع بعضها، والرسائل المتتالية لاتتعلق بالشخصية نفسها، فلو كان كتبها شخص واحد لكان التقابل في المحتوى أو في النغمة.

وهناك شكل آخر من التكرار هو التدرج. فعندما تظل العلاقة بين الشخصيات متماثلة على مدى عدة صفحات، فإن خطر الرتابة يترصد رسائل تلك الشخصيات، وهذه مثلاً حالة السيدة تورفيل Tourvel، رسائلها تعبر عن الشعور ذاته على امتداد الجزء الثاني بأكمله، ويتم تجنب الرتابة بفضل التدرج، فكل رسالة من رسائلها تقدم مؤشراً إضافياً على حبها لفالمون Valmont، بحيث يأتي الاعتراف بهذا الحب (رسالة 90) كنتيجة منطقية لما سبقه.

غير أن شكل مبدأ الهوية الأكثر انتشاراً هو ما درج الناس على تسميته بالتوازي، وكل تواز يتكون على الأقل من متاليتين تحملان عناصر متشابهة ومختلفة. وتصبح الاختلافات حادة بفضل العناصر المتشابهة، ذلك أن اللغة كما نعرف تشتغل قبل كل شيء من خلال الاختلافات.

ويمكننا أن نميز صنفين أساسيين من التوازي، توازي خيوط العقدة وهي تخص الوحدات الكبرى للسرد، وتوازي الصيغ التعبيرية («التفاصيل»). لنقدم أمثلة على الصنف الأول، فأحد الرسوم المتوازية يضع الزوج فالون / تورفيل Valmont / Tourvel مقابل الزوج دانسن / سيسيل Danceny / Cécile. فدانسني يغازل سيسيل طالبا منها حق مكابحتها، ويقوم فالون Valmont بغزله على النحو نفسه. ومن الجهة الأخرى، ترفض سيسيل منح دانسن حق مكابحتها، تماماً كما تفعل تورفيل مع فالون. وتتحدد سمات كل واحد من هؤلاء المشاركين تحديداً واضحاً بفضل هذه المقارنة، فعواطف تورفيل تقابل مع عواطف سيسيل، كما هو الحال بالنسبة لفالمون مع دانسن.

ويتعلق الرسم المتوازي الآخر بالزوجين فالون / سيسيل مرتوي / دانسن Merteuil / Danency وهو يفيد في تأليف الكتاب أكثر مما يفيد في تحديد سمات الأبطال، إذ بدون ذلك ستظل مرتوي Merteuil تقتصر إلى علاقة هامة مع الشخصيات الأخرى. ويمكن أن نلاحظ هنا أن أحد النقاخص النادرة في تأليف الرواية هو هذا الإندماج الضعيف للسيدة ميرتوي وسط شبكة العلاقات التي تتم بين الشخصيات، وهكذا لا تتوفر على دلائل كافية عن سحرها الأنثوي الذي يلعب مع ذلك دوراً كبيراً في حل العقدة (فلا بيلروش Belleruche ولا بريفان Prévau يحضران حضوراً مباشراً في الرواية).

ويرتكز الصنف الثاني من التوازي على التشابه بين صيغ تعبيرية لفظية تتمفصل داخل ظروف متماثلة. هاكم مثلاً كيف تنهي سيسيل إحدى رسائلها: «عليّ أن أنتهي لأن الساعة تقترب من الواحدة، ولن يتأخر السيد فالون» (رسالة 109). وتختتم السيدة تورفيل رسالتها بصورة متشابهة: «أريد عيشاً أن أكتب إليك وقتاً أطول، لكن هامي الساعة التي وعد فيها (فالمون) بالمجيء، لقد طردت عني فكرة مجيئه كل الأناكار الأخرى»، (رسالة 132)، فهنا تزيد الصيغ والحالات المتشابهة (امرأتان تنتظران عشيقهما الذي هو شخص واحد) من حدة الاختلاف في عواطف عشيقتي فالون

ويمكن الاعتراض علينا بأن هذا التشابه قد لا يشير الانتباه إذ أن المقطعين تفصل بينهما عشرات الصفحات، بل مئات الصفحات، غير أن هذا الاعتراض لا يهم سوى دراسة تقع على مستوى الإدراك، بينما نضع أنفسنا دوماً على مستوى العمل الأدبي. ومن الخطر أن يعتبر العمل وإدراكه لدى فرد ماثيلاً واحداً، فالقراءة الجيدة ليست قراءة «القارئ المتوسط» وإنما هي القراءة التي تحقق أحسن النتائج.

ومثل هذه الملاحظات حول التكرارات مألوفة في الشعرية التقليدية. ولكننا نكاد لانتحتاج إلى القول بأن الشبكة المجردة التي نقترحها هنا هي من العمومية بحيث لا يصعب أن نميز نمطا من السرد دون آخر، وهذه المقاربة، من جهة أخرى، تفرط في الشكلانية، فهي لا تهتم إلا بالعلاقة الشكلية بين الأفعال المختلفة دون أن تأخذ طبيعة هذه الأفعال بعين الاعتبار، والواقع أن التقابل ليس حتى تقابلا بين دراسة تنصب على «العلاقات» وأخرى تنصب على «الماهيات»، بل بين مستويين من التجريد أولهما يبدو بالغ الإفراط في التجريد.

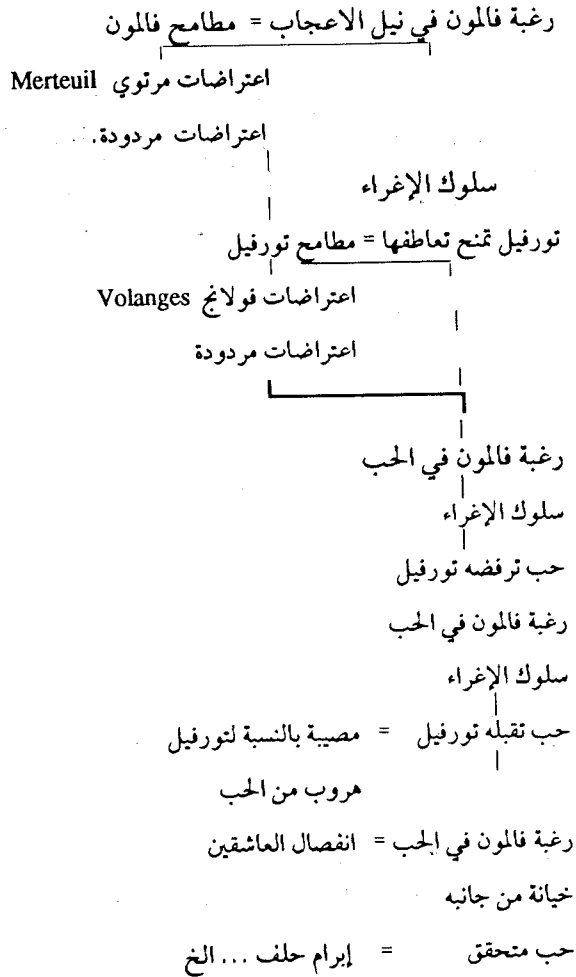
وهناك محاولة أخرى لوصف منطق الأفعال الروائية، وفيها أيضا تتم دراسة العلاقات التي تقوم بين تلك الأفعال، غير أن درجة عموميتها أقل والأفعال فيها تتحدد سماتها بدقة أكبر. ونحن نقصد هنا طبعاً دراسة الحكاية الشعبية والأسطورية، فمن المؤكد أن ملاءمة هذه التحليلات لدراسة السرد الأدبي أكبر مما يعتقد عادة.

وتعود الدراسة البنيوية للفولكلور إلى زمن قريب، ولا يمكن القول بأن اتفاقاً قد حصل في الساعة الراهنة حول الكيفية التي ينبغي اتباعها لتحليل سرد ما. وستثبت دراسات مقبلة مدى قيمة النماذج الحالية. وفيما يخصنا، سنكتفي هنا، بنطبيق نموذجين مختلفين على القصة المركزية لرواية «العلاقات الخطيرة»، تطبيقاً يقوم مقام الإيضاح، وذلك بغاية مناقشة إمكانات المنهج.

النموذج الثلاثي

وأول منهج سنعرضه هو عبارة عن تبسيط لتصور كلود بريمون CL.Bremond (راجع «الرسالة السردية» مجلة تواصلات، ع 4). والسرد حسب هذا التصور يتكون بكامله من تسلسل سرود صغرى أو من تداخلها، ويتكون كل من هذه السرود الصغرى من ثلاثة عناصر (أو اثنين أحياناً) يكون حضورهما ضرورياً وجميع سرود العالم تتكون حسب هذا التصور من التأليفات المختلفة لما يقارب عشرة من سرود صغرى الثابتة التي قد توافق عدداً قليلاً من المواقف الجوهرية في الحياة، مواقف يمكننا أن نشير إليها بكلمات مثل «خداع»، «تعاقد»، «حماية» الخ.

وهكذا يمكن أن نعرض قصة العلاقات بين فالمون وتورفيل على الشكل التالي:



والأفعال التي تولف كل مجموعة ثلاثية تنجانس نسبياً وتقبل بسهولة أن تعزل عن غيرها .
ويلاحظ أن هناك ثلاثة أصناف من المجموعات الثلاثية : يتعلق الصنف الأول منها بمحاولة (فاشلة أو ناجحة) لتحقيق مشروع (الثلاثيات اليمنى) ، ويتعلق الصنف الثاني بـ «طموح» والثالث بمصيبة .

النموذج التناظري : قبل أن نستنتج خلاصة ما من هذا التحليل الأول ، سنقوم بتحليل ثانٍ يقوم أيضاً على المناهج الجارية في تحليل الفولكلور وبالأخص في تحليل الأساطير ، ومن غير العدل أن ننسب هذا النموذج إلى ليفي - ستروس ، لأنه إذا كان قد قدم صورة أولى عنه فمن غير اعتبار هذا المؤلف مسؤولاً عن الصيغة المبسطة التي نقدمها هنا . ويفترض بحسب هذه الصيغة أن السرد يمثل الإسقاط التركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية . فنكتشف إذن داخل مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر فنسعى أن نجدها ثانية داخل التالي . وهذه التبعية هي في معظم الأحوال «تناظر» أي علاقة تناسبية من أربعة حدود ($A/B=a/b$) ويمكن أن نسلك حسب الترتيب المعاكس ، أي أن نحاول ترتيب الأحداث الروائية المتعاقبة بكيفيات مختلفة حتى نكتشف بنية العالم المعروض انطلاقاً من العلاقات التي يتم قيامها ، وسنسلك هنا حسب هذه الكيفية الثانية وسنكتفي بتتال مباشر وبسيط نظراً لغياب مبدأ قائم بصورة سابقة .

إن القضايا التي نسجلها في اللوحة التالية تلخص خيط العقدة ذاته والعلاقات بين فالون وتورفيل حتى سقوط تورفيل . ومن أجل متابعة هذا الخيط ينبغي قراءة الأسطر الأفقية التي تمثل الجانب التركيبي للسرد . وينبغي بعد ذلك مقارنة القضايا التي وضعت إحداها فوق الأخرى . (في عمود واحد يفترض فيه أنه محور استبدالي) والبحث عن القاسم المشترك بينها .

فالمون يرغب في نيل الإعجاب	تورفيل تسمح	-مرتوي تحاول وضع	-فالمون يرفض
فالمون يسعى إلى الإغواء	بالإعجاب بها	الحاجز أمام الرغبة الأولى	نصانع مرتوي
فالمون يعلن حبه	تورفيل تمنحه تعاطفها	-فولانج تحاول وضع	-تورفيل ترفض
فالمون يسعى ثانية إلى الإغواء	تورفيل تقاوم	الحاجز أمام التعاطف	نصانع فولانج
يحقق الحب	تورفيل تمنحه حبا	-فالمون يطاردها بعناء	-تورفيل ترفض الحب
		-تورفيل تهرب أمام	-فالمون يرفض الحب
		الحب	ظاهرياً

لنبحث الآن عن القاسم المشترك لكل عمود ، فكل قضايا العمود الأول تتعلق بموقف فالون تجاه تورفيل . بينما لاتتعلق الثانية على عكس ذلك سوى بتورفيل وتحدد سلوكها أمام فالون . وليس للعمود الثالث موضوع يشكل القاسم المشترك له بل نجد كل القضايا تصف أفعاله بالمعنى القوي للكلمة ، وأخيراً ، يتوفر العمود الرابع على محمول مشترك هو الرد والرفض (وهو رد مظاهر به في السطر الأخير) . إن العضو الواحد من كل زوج يوجد داخل علاقة تكاد تكون تناقضية ، ويمكننا أن نضع التسمية (كالتالي) :

وهذا العرض يبدو مبررا لاسيما أنه يشير بصورة صحيحة إلى العلاقة بين فالمون وتورفيل، والفعل المفاجئ الوحيد لتورفيل، الخ.

وانطلاقا من هذا التحليل هناك عدة خلاصات تفرض نفسها :

1- يبدو واضحا ألا يكون تنالي الأفعال اعتباطيا في سرد ما، إنما يخضع لمنطق ما، فظهور مشروع يؤدي إلى ظهور عائق، والخطر يؤدي إلى مقاومة أو هروب، الخ، ومن الممكن جدا أن يكون عدد الخطاطات الأساسية محدودا وأن نستطيع تقديم عقدة كل سرد بوصفها تشتت من تلك الخطابات. ولسنا متأكدين من أنه ينبغي تفضيل تقطيع على آخر. ولم يكن في نيتنا أن نحاول اتخاذ قرار بذلك انطلاقا من مثال واحد. وستظهر الأبحاث التي قام بها مختصون في القولكلور أن أي تقطيع يكون أكثر ملاءمة لتحليل أشكال السرد البسيطة.

إن معرفة هذه التقنيات والنتائج المحققة بفضلها ضرورة لفهم العمل الأدبي، فإن نعرف أن تناليا ما يخضع لهذا المنطق فهو شيء يتيح ألا نبحث له عن تبرير آخر داخل العمل، وعلينا أن نعرف ذلك المنطق حتى وإن لم يخضع له مؤلف ما، فعدم خضوعه يكتسب كل معناه بالتحديد بالنسبة إلى المعيار الذي يفرضه ذلك المنطق.

2- وإنه لأمر مقلق أن نحصل من نفس السرد على نتائج مختلفة، فمن جهة أولى، يظهر أن نفس السرد يكون ذاتيات متعددة، وأن التقنيات المطروحة لا نغدنا بأي معيار لاختيار تقنية منها. ومن جهة ثانية، يتم تقديم بعض أجزاء السرد داخل النموذجين بواسطة قضايا مختلفة، على أننا نظل أوفياء للقصة في الحالتين معا، هذه الليونة في القصة تنبها إلى الخطر التالي: فإذا ظلت القصة هي ذاتها بينما تتغير بعض أجزائها، فيمضى ذلك أنها ليست أجزاء فعلية. فكون المكان ذاته في السلسلة يعرف مرة أولى ظهور «مطامح فالمون» ومرة ثانية «تورفيل تسمح بالإعجاب بها» فهو أمر ينبها إلى هامش خطير من الاعتباطية ويبرز أننا لا نستطيع التأكد من قيمة النتائج التي نحصل عليها.

3- وهناك نقص في برهنتنا يعود إلى نوعية المثال الذي اخترناه، فمثل هذه الدراسة للأفعال الروائية إنما تطرحه تلك الأفعال كمعاصر مستقل داخل العمل، وهكذا نحرّم أنفسنا من إمكانية ربطها بالشخصيات، والحال أن رواية «العلاقات الخطيرة» تنتمي إلى صنف من السرد يمكن تسميته بـ «السيكولوجي» وفيه يرتبط عنصرا الأفعال والشخصيات ارتباطا وثيقا، وليست هذه حال الحكاية الشعبية ولا حتى قصص بوكاشيو Boccace حيث الشخصية ليست في غالب الأحيان سوى اسم يمكن من ربط الأفعال المختلفة (هنا يوجد على أحسن وجه حقل تطبيق المناهج الموجهة لدراسة منطق الأفعال الروائية). وسنرى فيما بعد كيف يمكن تطبيق التقنيات التي ناقشناها هنا على صنف رواية

ب - الشخصيات وعلاقاتها.

لقد كتب طوماشفسكي يقول: «إن البطل ليس ضرورياً، فبإمكان القصة كنسق من الخواطر، أن تستغني استغناء تاماً عن البطل وسنائه المحددة» (296TL.p). غير أن هذا التأكيد يبدو لنا مع ذلك متعلقاً أكثر بالقصص الخرافية أو على الأكثر بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربي الكلاسيكي الذي يمتد من «دون كيشوت» إلى «يوليسيس». ففي هذا الأدب يبدو أن الشخصية تلعب دوراً من الدرجة الأولى وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقاً منها، غير أن هذه ليست حال بعض اتجاهات الأدب الحديث حيث تقوم الشخصية مجدداً بدور ثانوي.

وتطرح دراسة الشخصية عدة مشاكل لا زال حلها بعيداً، وسنقف عند صنف من الشخصيات تمت دراسته بصورة أحسن نسبياً: وهو الصنف الذي يتحدد تحديداً شاملاً بعلاقاته مع الشخصيات الأخرى. وإذا كان معنى كل عنصر من عناصر المؤلف مكافئاً لمجموع علاقاته مع العناصر الأخرى، فذلك ليس سبباً يجعلنا نعتقد أن كل شخصية تتحدد تحديداً تاماً بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، غير أن هذه حالة صنف أدبي بعينه وخاصة الدراما، فانطلاقاً من الدراما استخلص أ. سوريو نموذجاً أولاً للعلاقات بين الشخصيات وسنستعمله في الشكل الذي منحه إياه غريغاس. ورواية «العلاقات الخطيرة» وهي رواية كتبت بطريقة الرسائل، تقترب من وجهة نظر الدراما من عدة أوجه، وذلك النموذج يظل صالحاً للتطبيق عليها.

المحمولات الأساسية:

قد تبدو تلك العلاقات للوهلة الأولى مفرطة في التنوع بسبب عدد الشخصيات الكبير، غير أننا سرعان ما نلاحظ أنه من السهل أن نخترلها إلى ثلاث علاقات فقط: الرغبة، التواصل والمشاركة. لنبدأ بالرغبة التي تتأكد عند جميع الشخصيات تقريباً. ونجدها، في شكلها الأكثر انتشاراً والذي يمكن أن نطلق عليه «الحب» نجدها عند فالون (تجاه تورفيل، سيسيل، مرنوي، الفيكوتنيس، إميلي، وعند مرنوي تجاه بيلروش، بريغان دانسنسي) وعند تورفيل وسيسيل ودانسنسي. والمحور الثاني، وهو أقل ظهوراً ولكنه على نفس الجانب من الأهمية هو محور التواصل ويتحقق في «المسارة»، ووجود هذه العلاقة يبرر الرسائل الصريحة المفتوحة والغنية بالمعلومات، كما ينبغي أن تكون بين متسارين. وهكذا يوجد فالون ومرنوي في الجزء الأول من الكتاب في علاقة مسارة. فتورفيل تتخذ السيدة روزموند مؤتمنة على سرها، وسيسيل تتخذ صوفي أولاً ثم مرنوي مؤتمنتين على سرها. وهناك علاقة ثالثة هي التي يمكن أن نطلق عليها المشاركة التي تتحقق عن طريق «المساعدة»، ففالون يساعد مرنوي مثلاً في مشاريعها. ومرنوي تساعد الزوج دانسنسي / سيسيل أولاً وبعد ذلك تساعد فالون

في علاقته مع سيسيل . ودانسني تساعدنا في الأمر ذاته ولكن بصورة غير إرادية . وتحضر هذه العلاقة الثالثة حضورا أقل وتبدو محورا تابعا لمحور الرغبة .

وتتوفر هذه العلاقات الثلاث على قدر كبير من العمومية ، فهي حاضرة في صياغة هذا النموذج كما قدمه أ. ج غريماش . غير أننا لانريد أن نثبت أنه ينبغي اختزال جميع العلاقات البشرية في كل السرود إلى علاقات ثلاث . فسيكون ذلك اختزالا مفرطا يمنعنا من أن نحدد بالضبط صفا سرديا عن طريق هذه العلاقات الثلاث . على أننا نعتقد بالمقابل أن العلاقات ذات دور أساسي بالنسبة لبنية العمل الأدبي . وفي هذا الاتجاه نجد خطواتنا تبررها .

إننا نتوفر إذن على ثلاث محمولات تدل على علاقات أساسية . وجميع العلاقات أساسية . وجميع العلاقات الأخرى يمكن اشتقاقها من هذه العلاقات الثلاث بمساعدة قاعدتين من قواعد الاشتقاق . وقاعدة مثل هاتين ، تصوغ العلاقة بين المحمول الأساسي ومحمول مشتق صياغة صورية . ونحن نفضل هذه الكيفية في عرض العلاقات بين المحمولات على مجرد عد هذه العلاقات لأنها أسهل منطقيا ، ولأنها من جهة ثانية تخبر بصورة صحيحة عن التحول الواقع في العواطف والذي يقع خلال السرد .

قاعدة التقابل : سنطلق على القاعدة الأولى التي تعتبر متوجاتها أكثر ذيوغا من غيرها ، قاعدة التقابل . فكل واحد من المحمولات الثلاثة يتوفر على محمول يقابله (المقابلة مفهوم أضيق من النفي) . وهذه المحمولات المقابلة يقل حضورها في أغلب الأحيان عن حضور المحمولات الإيجابية المرتبطة بها . والحافز على هذا بصورة طبيعية هو أن حضور رسالة ماني حد ذاته دليل على علاقة صداقة . وهكذا فالكرامية ، وهي مقابل الحب ، هي ذريعة وعنصر أولي أكثر منها علاقة واضحة جيدا . ويمكن ملاحظتها عند الماركيزة تجاه جركور وعند فالون تجاه السيدة فولانج وعند دانسنى تجاه فالون . والأمر يتعلق دائما بسبب لا بفعل حاضر .

والعلاقة التي تقابل المسارة هي أكثر تكرارا رغم أنها تظل ضمنية أيضا ، فهي الفعل الذي يعم نشر سر ما ويفشيهِ ، فالسرد الموضوع حول بريفان Prevan مثلا يقوم كله على حق الأسبقية في حكاية الحدث ، كما أن العقدة العامة ستحل بحركة ماثلة : فالون ودانسني بعده سيذيعان رسائل الماركيزة وسيكون ذلك أخطر عقاب لها . والواقع أن هذا المحمول يحضر أكثر مما نتصور ، رغم أنه يظل مستترا : فخطر الانفضاح لدى الناس يحدد جزءا كبيرا من أفعال كل الشخصيات تقريبا ، وأمام هذا الخطر مثلا ، سترضخ سيسيل لمراودات فالون ، وفي هذا الاتجاه أيضا سار جزء كبير من تربية السيدة مرنوي ، ولهذا الغرض يسعى فالون ومرنوي باستمرار إلى الاستحواذ على رسائل مشينة (رسائل سيسيل) ، فهذه خير وسيلة للإساءة إلى جركور gercourt . ويعرف هذا المحمول عند السيدة تورفيل تحولا شخصيا ، فقد أصبح الخوف من كلام الغير داخلها ولديها وأخذ يظهر من خلال الأهمية التي توليها لضميرها الخاص . وهكذا فهي لاتندم في آخر الكتاب قبل موتها بقليل على الحب الضائع ، إنما تندم على خرق قوانين ضميرها التي توافق في نهاية الأمر الرأي العام وكلام

الآخرين: «وأخيرا أضافت وهي تحدثنى عن الكيفية القاسية التي وهبت بها نفسها: «لقد اعتقدت في نفسي الوثوق من الموت وكانت لي الشجاعة على ذلك، أما أن أعيش بعد بؤسي وعاري فذلك مستحيل»، (رسالة 149).

ويجد فعل المساعدة أخيرا ضده في فعل الحيلولة دون المساعدة ومعارضتها، وهكذا يقف فالون عائقا دون ارتباط مروتوي بـ بريفان ودانسني سيسيل، وتقف في وجههم السيدة فولانج أيضا.

قاعدة المطاوعة: إن نتائج الاشتقاق الثاني الذي يتم انطلاقا من المحمولات الثلاثة الأساسية هي أقل انتشارا، وتلك النتائج هي عبارة عن الانتقال من الفعل إلى الانفعال، ويمكن أن نطلق على هذه القاعدة قاعدة الانفعال. وهكذا ففالمون يرغب في تورفيل لكنه أيضا مرغوب فيه من طرفها، وهو يكره فولانج وهو مكروه من طرف دانسنى، وهو يأتمن مروتوي على سره وهو أمين سر دانسنى، وهو يقضي مغامرته مع الفيكونتيسة، غير أن فولانج تعلن أفعالها الخاصة بها، وهو يساعد دانسنى وفي الوقت نفسه يكون موضوع معارضة ثاني من فولانج أو من مروتوي، وبعبارة أخرى، فكل فعل إلا وله فاعل ومفعول به، غير أننا لن نغيرهما من مكانيهما، على عكس التحويل اللساني فاعل / منفعّل، فالفعل وحده هو الذي يتحول إلى صيغة المجهول، إننا نعامل إذن جميع محمولاتنا كأفعال متعددة.

وهكذا توصلنا إلى اثنتي عشرة علاقة مختلفة نجدها خلال السرد، وقد وصفناها معتمدين على ثلاثة محمولات أساسية وقاعدتين للاشتقاق، ولنسجل هنا أن هاتين القاعدتين ليست لهما وظيفة واحدة: فوجه استعمال قاعدة التقابل هو توليد قضية لا يمكن التعبير عنها بكيفية مغايرة (مثلا توليد عبارة «مروتوي تمنع فالمون» من عبارة «مروتوي تساعد فالمون»). أما قاعدة الانفعال فوجه استعمالها هو القرابة بين قضيتين موجودتين (مثل: «فالمون يحب تورفيل» و «تورفيل تحب فالمون»: هذه القضية الأخيرة تظهر حسب قاعدتنا، كاشتقاق من الأولى، على الشكل التالي «فالمون يحب من طرف تورفيل»).

الكائن والظاهر: لقد كان هذا الوصف للعلاقات بغض النظر عن تجسيدها في شخصية ما. وإذا لاحظنا من وجهة النظر هذه وجدنا أن تمييزا آخر يوجد داخل كل العلاقات التي عدناها. فيمكن لكل علاقة أن تظهر بوصفها حيا أو مسارة، الخ... لكنها قد تظهر كعلاقة مغايرة تماما، علاقة كراهية ومعارضة، وهكذا. إن المظهر لا يلتقي مع جوهر العلاقة ضرورة حتى وإن تعلق الأمر بالشخص نفسه وبالحظة نفسها، علينا إذن أن نسلم بوجود مستويين من العلاقات، مستوى الوجود الحقيقي (الكائن) ومستوى المظهر (الظاهر). (ينبغي ألا ننسى أن هذه الألفاظ تتعلق بإدراك الشخصيات الروائية لا بإدراكنا). ويوجد هذان المستويان عند مروتوي وفالمون وجودا واعيا وهما يستعملان النفاق لبلوغ أهدافهما، فمروتوي هي أمينة سر السيدة فولانج وسيسيل في الظاهر، لكنها في الواقع تستغلها للانتقام من جركور، وكذلك يسلك فالمون مع دانسنى.

ويبدو لدى الشخصيات الأخرى هنا الازدواج في علاقاتهما، ومردة هذه المرة ليس إلى

النفاق بل إلى سوء النية أو السذاجة . وهكذا تشعر تورفيل بالحب تجاه فالمون ، لكنها لا تجرؤ على الاعتراف بذلك لنفسها وتخفيه وراء مظهر المسارة ، وكذلك الأمر بالنسبة لسيسيل ودانسني (في علاقاته مع مرتوي) وهذا يذهب بنا إلى التسليم بوجود محمول جديد لن يظهر سوى بين هذه المجموعة من الضحايا ويقع في مستوى ثانوي بالنسبة للمحمولات الأخرى ، وهو محمول حصول الوعي والإدراك . وسيدل هذا المحمول على الفعل الذي يقع عندما تلاحظ الشخصية أن العلاقة التي تربطها بشخصية أخرى ليست هي العلاقة التي كانت تظن .

التحولات الشخصية : لقد أطلقنا نفس الاسم - لنقل « حب أو «مسارة» - على العواطف التي تشعر بها الشخصيات المختلفة والتي غالبا ماتختلف محتوياتها ، ولكي نقف على التدرج في هذه المحتويات يمكننا أن ندخل مفهوم التحول الشخصي لعلاقة ما ، لقد أشرنا آنفا إلى التحول الذي عرفه الخوف من الإقضاء لدى السيدة تورفيل . ونجد مثالا آخر في تحقق الحب لدى فالمون ومرتوي . ويمكن القول بأن الشخصيات قد فككت بصورة قلبية عاطفة الحب واكتشفت فيها رغبة امتلاك المحبوب والخضوع له في الوقت نفسه . غير أن تلك الشخصيات لم تحتفظ من ذلك سوى بالشر الأول أي رغبة الامتلاك . وما أن يتم إرضاء هذه الرغبة حتى تعقبها اللامبالاة . وهذا هو سلوك فالمون مع عشيقاته ، وسلوك مرتوي أيضا .

لنقم الآن باستخلاص سريع . إننا نحتاج على ما يبدو إلى مفاهيم ثلاثة لوصف عالم الشخصيات . فهناك أولا المحمولات وهو مفهوم وظيفي ، مثل «الحب» ، «المسارة» الخ . وهناك من جهة ثانية الشخصيات مثل فالمون ، مرتوي . . . ويمكن أن تكون للشخصيات وظيفتان ، فتكون إما ذواتا للأفعال التي يتم وصفها بواسطة المحمولات أو موضوعات لها ، وسنستعمل لفظ العامل ، وهو لفظ نوعي نشير به إلى ذات الفعل وموضوعه في آن واحد . والعوامل والمحمولات وحدتان قارة داخل عمل ، وما يتغير هو التأليفات بين المجموعتين . والمفهوم الثالث ، أخيرا ، هو مفهوم قواعد الاشتقاق . وهذه القواعد تصف العلاقات بين المحمولات المختلفة ، غير أن الوصف الذي نستطيع القيام به بواسطة هذه المفاهيم يظل ساكنا خالص السكون ؛ وحتى نستطيع وصف حركة هذه العلاقات ، وحركة السرد كنتيجة لذلك ، سندخل سلسلة جديدة في القواعد نطلق عليها قواعد الفعل الروائي تميز آلها عن قواعد الاشتقاق .

قواعد الفعل الروائي : تنطلق هذه القواعد من العوامل والمحمولات التي تحدثنا عنها والتي تربط بينها علاقة ما ، وهي تعين العلاقات الجديدة التي ينبغي قيامها بين العوامل كنتيجة نهائية . وسنصوغ بعض القواعد التي تنظم رواية «العلاقات الخطيرة» لإيضاح هذا المفهوم الجديد . وتتعلق القواعد الأولى بمحور الرغبة .

القاعدة الأولى ، لكن أوب عاملين ، وإيحب ب . إذن أيسلك سلوكا من شأنه أن يجعل تحول هذا المحمول إلى المطاوعة يتحقق أيضا ، (أي القضية «أ» يحب من طرف «ب») .

تسعى القاعدة الأولى إلى عكس أفعال الشخصيات العاشقة أو التي تتظاهر بذلك . وهكذا يقوم فاللون ، عاشق تورفيل ، بكل شيء من أجل أن تحبه هذه الأخيرة بدورها . ويسلك دانسنى عاشق سيسيل نفس السلوك ، وكذلك الأمر مع مرتوي وسيسيل .

نذكر أنا أدخلنا في النقاش السابق تمييزا بين العاطفة الظاهرة والعاطفة الحقيقية اللتين تشعر بهما شخصية تجاه أخرى ، أي بين الظاهر والكائن . وسنحتاج إلى هذا التمييز لصياغة قاعدتنا التالية .

القاعدة الثانية : ليكن أوب عاملين ، وأ يجب ب على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر . إذا وعى أ بمستوى الكائن فإنه يسلك ضد هذا الحب .

ونجد مثلا على تطبيق هذه القاعدة في سلوك السيدة تورفيل عندما أدركت أنها تعشق فاللون . فقد غادرت القصر فجأة ، وأصبحت هي نفسها عاتقا دون تحقيق هذا الشعور بالحب . وكذلك الأمر بالنسبة لدانسنى عندما اعتقد أن علاقته بمرتوي ليست سوى علاقة مسارة ، ففالون يدفعه إلى التخلي عن هذه العلاقة مظهرا له أنها علاقة حب شبيه بذلك الذي يكنه سيسيل . وقد أشرنا إلى أن «الإفشاء» الذي تفترضه هذه العلاقة هو وقف على مجموعة من الشخصيات يمكن أن نطلق عليها اسم «الضعفاء» . ففالون ومرتوي اللذان لا ينتميان إلى هذه المجموعة ليس بوسعهما «الوعي بالاختلاف» بين المستويين إذ أنهما لم يفقدوا قط هذا الوعي .

لنمر الآن إلى العلاقات التي أشرنا إليها باسم المشاركة ، وهو اسم نوعي ، وسنصوغ هنا القاعدة التالية :

القاعدة الثالثة : ليكن أوب وج عوامل ثلاثة وليكن بين أوب علاقة ما ب ج . إذا ما وعى أ بأن علاقة ب / ج تماثل علاقة أ ج ، فإنه سيتصرف ضد ب .

لنشر في البداية إلى أن هذه العلاقة لا تعكس فعلا «مسلمة به» ف أقدر كان بإمكانه أن يقوم بفعل ضد ب . ويمكن أن تمثل على ذلك بأمثلة عدة . فدانسني يحب سيسيل ويعتقد أن فالون يسارها ، فيطلب منه المبارزة . كما أن فالون يعتقد أنه مؤتمن على سر مرتوي ولا يظن أن دانسنى قد تكون له نفس العلاقة ، وما أن يعرف ذلك حتى يسلك ضد دانسنى (بمساعدة سيسيل) . ومرتوي التي تعرف هذه القاعدة ، تستعملها للتأثير على فالون ، وهذه هي الغاية من توجيهها رسالة لفالون من أجل أن توضح أن بيلروش قد استحوذ على بعض الخيرات التي كان فالون يعتقد أنه مالکها الوحيد ، وهنا يكون رد الفعل سريعا .

ويمكن أن نلاحظ أن عدة أفعال معارضة وأفعال مساعدة لا تفسرها هذه القاعدة . لكننا إذا نظرنا عن كثب إلى هذه الأفعال ، لاحظنا أنها في كل مرة تكون نتيجة لفعل آخر ينتمي إلى المجموعة من العلاقات التي تتمحور حول الرغبة . وإذا ساعدت مرتوي دانسنى في غزو سيسيل فلأنها تكره جرکور ، وفي هذا وسيلة للانتقام بالنسبة إليها ، وللاسباب ذاتها تساعد فالون في محاولته تجاه سيسيل ، وإذا منع فالون دانسنى من مغالبة السيدة مرتوي فلأنه هو الذي يرغب فيها . وأخيرا إذا

ساعد دانسني على الارتباط بسيسيل فلأنه يعتقد أنه بذلك يقترب من سيسيل التي يعشقها، وهكذا نلاحظ أيضا أن أفعال المشاركة هذه هي أفعال واعية لدى الشخصيات «القوية» (فاللون ومرتوي)، بينما تظل غير واعية (وغير إرادية) لدى الشخصيات «الضعيفة».

لنمر الآن إلى المجموعة الأخيرة من العلاقات التي أشرنا إليها وهي علاقات التواصل. وهي القاعدة الرابعة:

القاعدة الرابعة: ليكن أوب عاملين، وب مؤتمن على سرا. إذا ما أصبح عامل قضية تولدت عن القاعدة الأولى، فإنه يغير المؤتمن على سره (وغياب المؤتمن على السر يعتبر حالة قصوى من المسارة).

ولإيضاح القاعدة الرابعة، يمكن أن نذكر أن سيسيل تغير المؤتمنة على سرها بمجرد ما تبدأ علاقتها مع فاللون (السيدة مرتوي بدل صوفي)، كما أن تورفيل التي وقعت في عشق فاللون تأتمن السيدة روزموند على سرها، وقد كفت وللسبب ذاته ولكن بدرجة أقل عن مسارة السيدة فولانج، وقد أدى حب دانسني لسيسيل، أدى به إلى مسارة فاللون، غير أن ارتباطه بمرتوي يوقف هذه المسارة. وهذه القاعدة تفرض تضبيقات أخرى فيما يتعلق بفاللون ومرتوي إذ أن هاتين الشخصيتين ليس بإمكانهما أن تتسارا إلا فيما بينهما. ولذلك فكل تغيير في المؤتمن على السر يعني توقف كل مسارة. وهكذا تتوقف مرتوي عن المسارة عندما يصبح فاللون مصرا على رغبته في الحب. كما أن فاللون يوقف مسارته في اللحظة التي تفصح مرتوي عن رغباتها الخاصة التي تختلف عن رغباته. والعاطفة التي تحرك مرتوي في الجزء الأخير هي رغبة الامتلاك. وهنا نوقف تنالي القواعد التي تقوم بتوليد سرد روايتنا لنصوغ بعض الملاحظات.

1 - لنحدد أولا مدى قواعد الأفعال: فهي تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع ما، مجتمع شخصيات روايتنا، ولا يظهر في الصياغة أن الأمر يتعلق بشخصيات خيالية فعلية، فبالإمكان بواسطة قواعد مماثلة وصف العادات والقوانين الضمنية لكل مجموعة متجانسة من الأشخاص. وبالإمكان أن يكون للشخصيات ذاتها وعي بهذه القواعد، ذلك أننا نوجد على مستوى القصة لا على مستوى الخطاب، فالقواعد كما تمت صياغتها توافق الخطوط الكبرى للسرد دون تحديد كيفية تحقق كل من الأفعال المرسومة، ونظن أن هذا الملء للرسم يمكن أن يتم وصفه بواسطة تقنيات تخبر عن «منطق الأفعال» هذا الذي تحدثنا عنه سابقا.

ويمكن أن نسجل من جهة أخرى أن هذه القواعد لا تختلف اختلافا محسوسا عن الملاحظات التي تم إبدائها حول رواية «العلاقات الخطيرة». وهذا يؤدي بنا إلى أن نعرض لمشكلة القيسية التفسيرية لمرضا: فمن الواضح أن الوصف الذي لا يستطيع أن يمنحنا في الوقت نفسه انفتاحا على التأويلات الحديثة التي نضيفها على السرد، وصف يخطئ هدفه. فيكتفي أن نترجم قواعدنا إلى لغة عادية نرى اقترابها من الأحكام التي غالبا ما أصدرت حول الجانب الأخلاقي في رواية «العلاقات الخطيرة». فالقاعدة الأولى التي تمثل الرغبة في فرض الإرادة الذاتية على إرادة الآخر مثلا، قد سجلها

تقريباً أغلب النقاد الذين أولوها بوصفها «إرادة القوة» أو «ميشولوجيا الذكاء». ويبدو لنا إضافة إلى ذلك أن ارتباط الحدود التي استعملناها في تلك القواعد بأخلاق ما، شيء على جانب كبير من الدلالة، ذلك أنه يمكن أن نتخيل بسهولة سرداً تكون فيه هذه القواعد ذات طبيعة اجتماعية أو صورية، الخ...

2- يتطلب الشكل الذي أضفناه على تلك القواعد تفسيراً خاصاً، فقد يؤخذنا البعض بأننا صغنا أمورا عادية صياغة شبه علمية، فماذا نقول: «أيسلك بحيث يتحقق أيضاً تحول هذا المحمول إلى مطاوع» عوض القول: «فالمون يفرض إرادته على تورفيل»؟ غير أننا نعتقد أن رغبتنا في أن نجعل تأكيداً دقيقاً وواضحاً ليس نقيصة في حد ذاته، بل نؤاخذ أنفسنا بكوننا لسنا دائماً على قدر كاف من الدقة، ويحفل تاريخ النقد الأدبي بأمثلة من التأكيدات المغرية في الغالب، لكنها تقود البحث إلى طريق مسدود بسبب عدم دقة مصطلحها. فشكل «القواعد» الذي أضفناه على خلاصتنا يمكن من اختيارها بتوليد تحولات متتالية في السرد.

ومن جهة أخرى فإن تدقيقاً كبيراً للصياغات قد يتيح المقارنة المقبولة بين القوانين التي تحكم عوالم كتب مختلفة. لنأخذ مثلاً، فثلوفسكي قد صاغ في أبحاثه عن السرد القاعدة التي ستتيح في رأيه الإخبار عن حركة العلاقات البشرية عند بواردو (Boirde (Roland Amoureux وعند بوشكين (Eugène Onéguine) وهي: «إذا كان أياحب ب، ف ب لا يحب أ، وعندما يأخذ ب يحب أ ف أ لم يعد يحب ب» (T.L.P. 171). وكون هذه القاعدة ذات صياغة تشبه قواعدنا، فذلك يتيح لنا مقارنة سريعة بين عوالم هذه المؤلفات.

3- وللتحقق من القواعد التي تمت صياغتها بهذه الصورة، ينبغي طرح سؤالين: هل يمكن توليد كل الأفعال داخل الرواية بواسطة هذه القواعد؟ وهل توجد في الرواية جميع الأفعال التي تم توليدها بواسطة هذه القواعد؟ ينبغي للإجابة عن هذا السؤال الأول أن نذكر بأن القواعد التي تمت صياغتها هي عبارة عن أسئلة لأوصافاً جامعة، وسنبرز من جهة أخرى في الصفحات التالية دوافع بعض الأفعال التي تتوقف على عوامل أخرى في السرد. وفيما يخص السؤال الثاني، لا نعتقد أن الجواب بالنفي سيشكل في قيمة النموذج المقترح، فنحن نحس عندما نقرأ رواية ما، بأن الأفعال الموصوفة تصدر عن منطق ما، ويمكننا أن نقول عن أفعال أخرى لا تنتمي إلى تلك الرواية، أنها تخضع لذلك المنطق أو لا تخضع له، وبعبارة أخرى فنحن نشعر من خلال كل عمل، ذلك العمل الذي ليس سوى كلام، بوجود لغة ليس العمل سوى أحد تحقیقاتها. ومهمتنا بالتحديد هي دراسة هذه اللغة. ومن هذا المنظور فقط يمكننا تصور مسألة اختيار العمل لتحولات تقع للأشخاص دون تحولات أخرى، بينما تخضع كلها لمنطق واحد.

II - السرد بوصفه خطاباً

حاولنا، إلى حد الآن، أن نغض النظر عن كوننا نقرأ كتاباً، وعن كون القصة المقدمة لا تنتمي إلى «الحياة»، وإنما تنتمي إلى هذا العالم الخيالي الذي نعرفه من خلال الكتاب. ولكي نستكشف القسم الثاني من المشكل، فلنأخذ سنطلق من منطلق عكسي: سنعتبر السرد من حيث هو خطاب وحسب، من حيث هو كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ.

وسوف نفصل في طرائق الخطاب بين مجموعات ثلاث: زمن السرد الذي يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومظاهر السرد أو الكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد؛ وأنماط السرد التي تتوقف على نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد من أجل إبلاغنا القصة.

أ - زمن السرد

يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد، إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب. فزمن الخطاب هو، بمعنى من المعاني، زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكان الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم. من هنا تأتي ضرورة إيقاف التالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب. غير أن ما يحصل، في أغلب الأحيان، هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التالي «الطبيعي» لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية.

التحريف الزمني: كان الشكلانيون الروس يرون في التحريف الزمني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة؛ ولذلك جعلوا تلك السمة في مركز أبحاثهم. نورد، بهذا الصدد، نصاً من كتاب «سيكولوجية الفن» الذي ألفه ليف فيكوتسكي Lev Vygotski عام 1925، ولكنه لم ينشر إلا منذ عهد قريب: لقد سبق أن عرفنا أن أساس اللحن الموسيقي هو الترابط الديناميكي للأصوات التي تكونه. كذلك الشأن في البيت الشعري الذي ليس مجرد مجموع الأصوات المكونة له، بل هو تتابعها الديناميكي، إنه نوع من التضايف. وكما أن صوتين أو كلمتين يشكلان، مركبين أو متتابعين، علاقة تتحدد بأتمها، بنظام تتابع العناصر، كذلك تترتب عن حدثين أو سلسلة أحداث روائية، حين يتم تأليفها، علاقة تضايف ديناميكية جديدة تتحدد بكاملها، بنظام تتابع الأحداث وترتيبها. وهكذا، إذا كان لدينا ثلاثة أصوات أ، ب، ج، وثلاث كلمات أ، ب، ج، وثلاثة أحداث أ، ب، ج، فإن معناها ودلالاتها سوف يتغيران كلية، إذا ما رتبناها مثلاً على النحو التالي: ب، ج، أ؛ وب، أ، ج. لتخيل تهديداً بالقتل تحقق فحصلت جريمة القتل فعلاً. إن الانطباع الذي يتكون لدى القارئ إذا ما تم إخباره بهذا التهديد وترك جاهلاً بتحقيق هذا التهديد ولم يخبر بجريمة القتل إلا بعد ترقب متوتر، إن الانطباع الذي يكونه لدى القارئ بهذه الطريقة هو غير الانطباع الذي يتكون لديه إذا ما بدأ المؤلف

السرد باكتشاف الجثة، ثم روى بعد ذلك، في ترتيب زمني عكسي، القتل والتهديد بالقتل. نتيجة ذلك أن ترتيب الأحداث داخل السرد، وتركيب الجمل، وتأليف التمثيلات والصور، وتسلسل الأحداث، والأفعال وردود المتجاورين، النتيجة هي أن ذلك كله يخضع، هو نفسه، لنفس قوانين البناء الجمالي التي يخضع لها تركيب الأصوات في اللحن الموسيقي، والكلمات في البيت الشعري» (ص. 196).

نجد في هذا النص إحدى الخصائص الرئيسية للنظرية الشكلانية، بل وأيضا لنظرية الفن الذي كان معاصرا لها: أهمية طبيعة الأحداث ضئيلة، والشيء الوحيد الذي يكتسي أهمية كبرى هو العلاقات القائمة بين الأحداث (وفي حالتنا هذه تتمثل هذه العلاقات في صورة التابع الزمني). لقد كان الشكلانيون إذن يهتمون السرد من حيث هو قصة، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب. وبوسعنا أن نقارب بين هذه النظرية وبين نظرية المخرجين السينمائيين الروس في تلك الفترة: فترة السنوات التي كان يعتبر فيها التوضيب (المونطاج) هو العنصر الفني في شريط سينمائي ما بالمعنى الخاص للكلمة.

لنلاحظ، عابرين، أن الامكانييتين اللتين رسم خطوطهما الأولى فيكونسكي Vygotski، قد تحققتا في مختلف أشكال الرواية البوليسية. فالرواية ذات اللغز تبتدئ بنهاية إحدى القصص المحكية لكي تصل إلى بدايتها. أما رواية الرعب فهي، على العكس من ذلك، تبدأ بالإخبار بالتهديدات، وتنتهي في الفصل الأخير من الكتاب باكتشاف الجثث.

التسلسل، التناوب، التضمين: تتعلق الملاحظات السابقة بالترتيب الزمني داخل قصة واحدة، ولكن أشكال السرد الأشد تعقيدا تشتمل على قصص كثيرة. فبإمكاننا أن نسلم، في حالة رواية العلاقات الخطيرة، بوجود ثلاث قصص تحكي مغامرات فالمون Valmont مع السيدة تورفيل Tourvel ومع سيسيل Cécile ومع السيدة مرتوي Merteuil. ووضع هذه القصص بعضها بالنسبة لبعض أو ترتيبها، يكشف لنا مظهرا آخر من مظاهر السرد.

إن القصص يمكن لها أن ترتبط بطرق مختلفة. والحكاية الشعبية والمجموعات القصصية القصيرة، سبق لهما أن عرفنا صورتين من صور هذا الترابط، وهما التسلسل Enchaînement، والتضمين Enchaînement. يقوم التسلسل في مجرد رصف مختلف القصص ومجاورتها: بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية. وما يضمن الوحدة في هذه الحالة، هو التشابه في بناء كل قصة؛ مثلا إخوة ثلاثة يرثونون بحثا عن شيء ثمين، حال كون كل رحلة تشكل قاعدة ومنطلقا لإحدى القصص.

والتضمين هو إدخال قصة في قصة أخرى. وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة، توجد مضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد. هنا نرى أن هذين النوعين من أنواع التأليف القصصي يمثلان إسقاطا دقيقا للعلاقين التركيبيتين الأساسيتين وهما العطف Coordination والتبعية Subordination.

إلا أن هناك نوعا ثالثا من أنواع التأليف القصصي يمكننا أن نسميه التناوب Alternance. وهو يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف الآخرى. طبعاً إن هذا الشكل يميز الأجناس الأدبية التي فقدت كل صلة مع الأدب الشفوي: لأن هذا الأخير لا يستطيع أن يحتمل التناوب. ونحن نجد مثالا مشهورا للتناوب في رواية «القط مور» (Le Chat Murr) لهوفمان (Hoffmann)، والتي يتناوب فيها السرد الذي يقوم به القط مع السرد الذي يقوم به الموسيقار، وكذلك «حكاية الآلام» Récit des souffrances، لكير كجارد.

اثنان من أشكال التأليف القصصي هذه، يظهران في رواية العلاقات الخطيرة: Les Liaisons dangereuses. فمن جهة تتناوب قصتا تورفيل Tourvel و سيسيل Cécile طوال السرد؛ ومن جهة أخرى تندرج وتضمّن هاتان القصتان معاني قصة الزوجين مرتوي Merteuil وفالْمون Valmont. إلا أن هذه الرواية لا تتيح، لما لها من بناء محكم، أن نضع حدوداً فاصلة دقيقة بين القصص التي تتضمنها: فالانتقالات فيها مخفية، وحل عقدة كل منها يفيد في تنمية اللاحقة. وهي، بالإضافة إلى ذلك، مترابطة فيما بينها بواسطة صورة فالْمون Valmont الذي يعقد صلات وثيقة مع كل من البطلات الثلاث. وهناك صلات أخرى متعددة بين هذه القصص، تتحقق بواسطة شخصيات ثانوية تؤدي وظائف معينة في كثير من القصص. فمثلاً فولانج Volanges، والدة سيسيل Cécile، هي صديقة لمرتوي Merteuil وإحدى قريباتها، وهي في الوقت نفسه مستشارة لتورفيل Tourvel. والسيدة روزموند Rosemonde تستضيف عندها تورفيل و سيسيل وأمها على حد سواء. وجركور Guercourt، وهو عاشق قديم لمرتوي، يريد الزواج من سيسيل الخ. فكل شخصية يمكن لها أن تجمع بين وظائف متعددة.

ويمكن للرواية أن تشمل، إلى جانب القصص الرئيسية، على قصص أخرى ثانوية لا تنفذ عادة، سوى في تمييز خصائص شخصية من الشخصيات. إن هذه القصص (تلك التي تتعلق بمغامرات فالْمون Valmont داخل قصر الكونتيسة، أو مع إميلِي Emilie، وقصص بريفان Prévan مع «الحبيبين اللذين لا يفترقان»، وقصص المركيزة مع بريفان Prévan أو مع بيلروش Belleruche) وهي، في حالتنا هذه، أقل اندماجاً، في مجموع الرواية، من القصص الرئيسية، ونحن نحس بها وكأنها «مُضمَّنة» فيها.

زمن الكتابة، زمن القراءة. يضاف إلى هذه الأزمنة الخاصة بالشخصيات، الأزمنة التي تقع كلها ضمن نفس المنظور، يضاف إليها زمانان ينتميان إلى مستوى مختلف: زمن التلفظ (الكتابة)، وزمن الإدراك (القراءة). ويصبح زمن التلفظ عنصراً أدبياً، منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة: أي في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص، عن الزمن الذي يتوفر لديه لكتابة هذا السرد وحكايته لنا. ويتجلى هذا النوع من الزمانية، في أغلب الأحيان، في سرد يعلن عن نفسه من حيث هو كذلك. لتتذكر مثلاً الاستدلال الشهير الذي قدمه ترستام شانداي Shandy Tristram حول عجزه عن إنهاء سرده. وهناك حالة قصوى هي التي يكون فيها زمن التلفظ هو الزمانية الوحيدة

الحاضرة في السرد: في هذه الحالة يعود السرد على ذاته كلية فيصير سرداً لسرد. وزمن القراءة الذي هو زمن لا ينعكس irr versible، هو الذي يحدد إدراكنا للمجموع؛ ولكنه قد يكون أيضاً عنصراً أدبياً شريطة أن يأخذه المؤلف في حسبانته داخل القصة؛ كأن يقال مثلاً في بداية أول صفحة بأن الساعة هي العاشرة صباحاً، وأن يقال في الصفحة التالية إن الساعة هي العاشرة وخمس دقائق. وهذه الطريقة الساذجة في إدخال زمن القراءة في القصة، ليست هي الطريقة الممكنة الوحيدة: توجد طرق أخرى لا نستطيع الوقوف عندها هنا، ونكتفي فقط بالقول بأننا نمس هنا مشكلة الدلالة الجمالية لأبعاد العمل الأدبي.

ب- مظاهر السرد

إننا، ونحن نقرأ عملاً أدبياً تخيلياً، لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكاً مباشراً. ففي ذات الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضاً، وإن بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها. وإذا استخدمت عبارة مظاهر السرد فإننا نحيل بها على مختلف أنواع هذه الإدراكات التي يمكن التعرف عليها داخل السرد (أخذين كلمة مظهر aspect هنا بمعنى قريب من معناها الاشتقاقي وهو «الرؤية» أو «النظرة»). وبكيفية أكثر تحديداً، نقول إن المظهر aspect يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) il (في القصة) وبين ضمير المتكلم (أنا) je (في الخطاب)، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد.

لقد اقترح جون بويون J. Pouillon تصنيفاً لمظاهر السرد، نحفظ به هنا، مع بعض التعديلات الطفيفة. إن هذا الإدراك الداخلي يتخذ أصنافاً ثلاثة:

السارد > الشخصية الروائية. (الرؤية «من الخلف»). وهذه الصيغة هي التي يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان. في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية. وهو لا يشتغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله. فليس لشخصياته الروائية أسرار. لهذا الشكل طبعاً، درجات مختلفة. وقد يتجلى تفوق السارد علماً إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها) وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد (وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات)، وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها. وهكذا فإن تولستوي في أقصوصه الموتى الثلاثة Trois morts يحكي بالتتابع، قصة موت امرأة أرسطوقراطية، ثم موت فلاح، ثم موت شجرة. ولم تكن أي من هذه الشخصيات الثلاث قد أدركت هذه القصص الثلاث مجتمعة: فنحن إذن أمام وجه من وجوه أو مظهر من مظاهر الرؤية «من الخلف».

السارد = الشخصية الروائية (الرؤية «مع»). هذا الشكل الثاني من مظاهر السرد منتشر أيضاً في الأدب وخاصة في العصر الحديث. وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، وهنا أيضاً

يمكن القيام بتعميزات كثيرة. فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد (الشيء الذي يبرر هذه الطريقة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية الروائية معرفة) أو بضمير الغائب، ولكن، دائما، بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث: وطبعاً فالنتيجة ليست واحدة؛ فنحن نعرف أن كافكا قد بدأ كتابته روايته القصر Château بضمير المتكلم المفرد، وأنه لم يغير الرؤية إلا في مرحلة متأخرة جداً، حيث انتقل إلى كتابتها بضمير المفرد المذكر الغائب، ولكن، دائماً، حسب مظهر «السارد» = الشخصية الروائية. ومن جهة أخرى يمكن للسارد أن يتبع ويتعقب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة (والتغييرات قد تكون منهجية منظمة وقد لا تكون كذلك). وأخيراً قد يتعلق الأمر بسرد واع من طرف شخصية روائية، أو «بتشريح» لدماغها كما هي الحال في العديد من روايات فولكنر Faulkner. وسنعود لاحقاً إلى هذه الحالة.

السارد > الشخصية. (الرؤية «من الخارج»). في هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية. وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه... الخ، لا أكثر. لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر. طبعاً إن هذه «التزعة الحسية» الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعة، ذلك لأن سرداً ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول، ولكنه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة. وضروب السرد التي من هذا النوع أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى، والاستخدام المنهجي المنظم لهذه الطريقة لم يتم إلا في القرن العشرين. ونورد فيما يلي مقطعاً يوضح الخصائص المميزة لهذه الرؤية:

«مر نيد بومونت Ned Beaumont أمام مادفينغ Madvig، وأطفأ عقب سيجارته في مرمة من نحاس وأصابعه ترتعد.

وظل مادفينغ مثبتاً نظره في ظهر الشاب إلى أن اعتدل واستدار» [وكشّر] الرجل الأشقر عندئذ تكثيرة ودودة وحانقة في الآن ذاته» (D. Hammet, la clé de verre)

فنحن لا نستطيع، حسب مثل هذا الوصف، أن نعرف ما إذا كانت هاتان الشخصيتان الروائيتان في علاقة صداقة أم عداوة، في حالة رضى أو استياء، ولا نستطيع، أقل من ذلك، أن نعرف ما تفكران فيه وهما تقومان بهذه الحركات. بل حتى تسميتهما لا تنتم إلا مرة واحدة: اختير أن يقال «الرجل الأشقر»، و«الشاب». فالسارد إذن شاهد لا يعرف شيئاً، بل أكثر من ذلك، إنه لا يريد أن يعرف شيئاً. ومع ذلك فالموضوعة ليست مطلقة كما أريد لها («فالتكثيرة ودودة وحانقة»).

مظاهر كثيرة لنفس الحدث: لنعد الآن إلى النوع الثاني من مظاهر السرد، وهو الذي يكون فيه السارد مالكا لنفس المقدار من المعرفة التي تملكها الشخصيات الروائية. لقد قلنا إن السارد بوسعه أن ينتقل من شخصية إلى أخرى؛ ولكن علينا أيضاً أن نميز بين ما إذا كانت هذه الشخصيات تحكي (أو ترى) نفس الحدث أم أحداثاً مختلفة. في الحالة الأولى نحصل على نتيجة خاصة نستطيع أن نسميها «رؤية مجسمة» «stéréoscopique». إذ أن تعدد الإدراكات، يعطينا، بالفعل، رؤية أكثر تعقيداً عن الظاهرة التي يتم وصفها، ومن جهة أخرى يسمح لنا بوصف نفس الحدث بتركيز انتباهنا على

الشخصية الروائية التي تدركه لأننا نعرف القصة من قبل .

لنعد من جديد إلى رواية «العلاقات الخطيرة» . كانت الروايات المكونة من الرسائل في القرن الثامن عشر تستخدم هذه التقنية العزيزة على فولكنر، والتي تقوم في حكي نفس القصة مرات كثيرة ولكن من وجهات نظر شخصيات مختلفة . فقصة العلاقات الخطيرة تُحكى بأكملها مرتين، بل ثلاث مرات في أغلب الأحيان . ولكننا إذا نظرنا إلى أشكال هذا السرد المعاد عن قرب، فإننا نكتشف، ليس فحسب أنها تعطينا رؤية مجسمة عن الأحداث، بل وأنها أيضا مختلفة كيفا . «لتذكر» باختصار هذا التتابع .

الكائن والظاهر l'être et le paraître . تعرض أمامنا القصتان المتناوبتان، منذ البداية، تحت أضواء مختلفة : سيسيل تحكي بسذاجة تجاربه لصوفي Sophie، بينما تقوم مروتوي بشأويل هذه التجارب في رسائلها إلى فالمون Valmont؛ ومن جهة أخرى يخبر فالمون المركيزة عن تجاربه مع تورفيل Tourvel، التي تكتب هي نفسها فولانج Volanges . فمنذ البداية يمكننا أن ندرك الثانية التي سبق أن لاحظناها في مستوى العلاقات بين الشخصيات الروائية : تعطينا تصريحات فالمون معلومات عن سوء النية التي تدسها تورفيل في وصفها؛ نفس الشيء بالنسبة لسذاجة سيسيل . ومع قدوم فالمون إلى باريز ندرك حقيقة دانسني Danceny وأفعاله . وفي نهاية القسم الأول من الرواية تكون مروتوي هي نفسها التي تقدم روايتين لقضية بريفان Prévau الأولى عن جوهر هذه القضية، والثانية عن الكيفية التي تبدو بها في أعين الناس . فالأمر يتعلق، من جديد، بالتعارض بين المستوى الظاهري والمستوى الواقعي أو الحقيقي .

ونظام تقديم هاتين الروايتين ليس إجباريا، ولكنه مستخدم لأهداف مختلفة . فعندما يتقدم سرد فالمون ومروتوي سرد الشخصيات الروائية الأخرى، فإننا نقرأ هذا الأخير كما لو أنه إخبار عن الذي يكتب الرسالة . وفي الحالة العكسية يوقف فينا السرد المتعلق بالمظاهر الخارجية فضولا . فننتظر تأويلا أعمق لذلك .

إننا نرى أن مظهر السرد الذي يتسمي إلى ما هو «كائن» «être» يقترب من الرؤية «من الخلف»، (يتسمي إلى حالة : السارد < الشخصية الروائية) . فحتى وإن تكن الرواية محكية من طرف عدة شخصيات روائية فإن بعضها قادر، مثلها في ذلك مثل المؤلف، على أن يكشف لنا عما يفكر فيه الآخرون أو يحسون به .

نطور مظاهر السرد . إنها مظاهر، ما لبثت أن أدخلت تعديلات على قيمتها وذلك منذ عصر لاكلو Laclos . فقد أخذت الطريقة المصطنعة التي تقوم في عرض القصة من خلال إسقاطاتها أو انعكاساتها في وعي شخصية روائية، أخذت هذه الطريقة تستعمل أكثر فأكثر خلال القرن التاسع عشر، وسوف نصير، بعد أن أعطاها هنري جيمس Henry James طابعا منهجيا منظما، قاعدة إلزامية في القرن العشرين . ومن جهة أخرى فإن وجود مستويين مختلفين كيفا، هو ميراث منحدر من أزمة أقدم : فعصر الأنوار كان يطرح مطلب التصريح بالحقيقة . وسوف تقتصر الرواية اللاحقة

على صيغ كثيرة بمستوى «الظاهر» «paraître»، دون إدعاء بلوغ صيغة تكون هي وحدها الصيغة الحقة. ونبغي أن نقول إن رواية «العلاقات الخطيرة» تتميز، إيجابيا، عن كثير من الروايات الأخرى لهذا العصر، بفضل الكتمان أو الإخفاء الذي قدم به فيها مستوى «الكائن» «être» هذا. فحالة فالون في نهاية الكتاب، تترك القارئ حائرا. وفي هذا الاتجاه سار القسم الأعظم من أدب القرن التاسع عشر.

ج - أنماط السرد:

كانت مظاهر السرد التي سبق الحديث عنها تتعلق بالكيفية التي تم بها إدراك القصة من طرف السارد. أما أنماط السرد فهي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، وعلى هذه الأنماط نحيل عندما نقول إن كاتبنا «يبن» لنا الأشياء، بينما لا يفعل كاتب آخر سوى أنه «يقول» ها. وهناك غمطان رئيسيان من أنماط السرد. التمثيل أو العرض *représentation* والحكي *narration*. وهذان النمطان يقابلان في مستوى أكثر عينية، المفهومين اللذين مررنا سابقا: الخطاب، والقصة.

يمكننا أن نفترض أن لهذين النمطين في السرد المعاصر، مصدرين مختلفين: القصة التاريخية *la chronique* والدراما *le drame*. والقصة التاريخية هي، حسب ما يقطن، حكي خالص، يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل الوقائع ويخبر عنها. والشخصية الروائية هنا لا تتكلم؛ والقواعد المتبعة في هذه الحالة هي قواعد الجنس الأدبي التاريخي. وعلى العكس من ذلك، فالقصة، في الدراما، لا تنقل خبرا، إنها تجري أمام أعيننا (حتى وإن كنا فقط نقرأ المسرحية). فليس هناك حكي، والسرد يوجد متضمنا في ردود الشخصيات الروائية بعضها على بعض.

كلام الشخصيات الروائية، كلام السارد. إذا نحن بحثنا عن أساس لساني لهذا التمييز، فإنه يتوجب علينا للوهلة الأولى، أن نلجأ إلى التعارض بين كلام الشخصيات الروائية (الأسلوب المباشر *style direct*) وبين كلام السارد. ومثل هذا التعارض من شأنه أن يفسر لنا لماذا نشعر بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو التمثيل أو العرض، بينما يختفي هذا الشعور حينما يكون المستخدم هو الحكي. وكلام الشخصيات الروائية يتمتع، في عمل أدبي ما، بوضع خاص. إنه كلام يتصل، كما هو شأن كل كلام، بالواقع الذي تتم الإشارة إليه، ولكنه يمثل أيضا فعلا هو فعل تركيب الجملة التي تتم بها هذه الإشارة، فإذا قالت شخصية روائية: «إنك جميلة جدا»، فمعنى ذلك أن الشخص الذي يوجه إليه هذا الكلام ليس جميلا (أو غير جميل) وحسب، بل معناه كذلك أن الشخصية الروائية القائلة لهذا الكلام تؤدي أمانا فعلا: تركيب جملة، تمدح، ولا ينبغي لنا أن نظن أن دلالة هذه الأفعال تختصر في مجرد كون هذه الشخصية «تقول»؛ إن لهذه الدلالة نفس حقيقة الأفعال التي يتم تحقيقها بواسطة اللغة؛ وهذه الأفعال لا تعتمد ولا تنحصر.

على أن تعيين هذه الحدود بين الحكي والتمثيل أو العرض يعتره نقص من جهة تبسيطية. فلو أننا توقفتنا عند هذا الحد من التعمين، لا نستطيع ذلك أن الدراما لا تعرف الحكي والسرد الحوارية والعرض. ومع ذلك فمن السهل الاقتناع بعكس ذلك. لنأخذ الاحتمال الأول: فرواية العلاقات

الخطيرة لا تعرف، مثلها مثل الدراما، سوى الأسلوب المباشر، على اعتبار أن السرد في هذه الرواية مكون، بآتمه، بواسطة الرسائل. إلا أن روايتنا هذه تعرف، مع ذلك، النمطين المذكورين. فإن تكن معظم الرسائل تعرض أفعالا وتنتمي، على هذا النحو، إلى التمثيل أو العرض، فإن رسائل أخرى تقوم بمجرد الإخبار بأحداث جرت في مكان آخر. وقد نهضت رسائل فالون إلى المركيزة، بهذه الوظيفة من بداية الكتاب إلى نهايته، كما نهضت بها، جزئيا، ردود المركيزة على رسائل فالون؛ وبعد انقراج الحكمة الروائية، نجد أن السيدة فولانج هي التي تتولى الحكيم. وعندما يكتب فالون إلى السيدة مرتوي، فليس له، من وراء ذلك، سوى هدف واحد: إخبارها بالأحداث التي حصلت له؛ وهكذا نجد رسائلها بهذه الجملة: «ها هي ذي جريدة أخبار البارحة». فالرسالة التي تتضمن مثل هذا الجرد الإخباري لا تعرض شيئا، إنها تحكي مجرد حكي. نفس الشيء بالنسبة لرسائل السيدة فولانج إلى السيدة روزموند في نهاية الرواية: إنها «جريدة إخبارية» حول صحة السيدة تورفيل، حول تعاسات السيدة مرتوي... الخ. لنشر إلى أن هذا التوزيع لأنماط السرد في رواية العلاقات الخطيرة يبرره وجود مختلف العلاقات: يظهر الحكيم في رسائل تبادل الأسرار، والحكي هنا يبرره مجرد وجود الرسالة؛ والعرض يتعلق بالصلوات الغرامية وصلات المشاركة الوجدانية، هذه الصلات التي نكتسب، هكذا، حضورا أشد حسية.

سنأخذ الآن الحالة العكسية، لنرى ما إذا كان خطاب المؤلف ينتمي دائما إلى الحكيم. لنقرأ مقطعا من رواية «التربة العاطفية».

«... كانا يدخلان زقاق كوماتران عندما سمعا وراءهما فجأة، صوت خروج طلقات نارية شبيه بصوت تمزق قطعة ثوب حرير كبيرة. كان ذلك صوت الإعدامات التي تجري في شارع كابوسين رميا بالرصاص.

قال فريدرك بهدوء، أه إنه إزهاق أرواح بعض البورجوازيين. ذلك لأن هناك وضعيات يكون فيها الإنسان الأقل قسوة متفصلا عن الآخرين إلى حد أنه قد يهلك الجنس البشري، على مرأى ومسمع منه، دون أن يخفق قلبه خفقة واحدة لذلك».

لقد أبرزنا بخط التشديد العبارات التي تنتمي إلى التمثيل أو العرض: وكما نرى فإن الأسلوب المباشر لا يستغرق العرض إلا جزئيا. فهذا المقطع يثبت إلينا العرض بأشكال ثلاثة مختلفة للخطاب: بالأسلوب المباشر، وبالمقارنة؛ وبالتأمل العام. الشكلا الأخيران ينتميان لكلام السارد، ولكنهما لا ينتميان إلى الحكيم. إنهما لا يخبراننا عن واقع خارج عن الخطاب، ولكنهما يأخذان معناهما بنفس الكيفية التي تأخذ بها ردود الشخصيات الروائية معناها. إلا أنهما هذه المرة، يخبراننا عن صورة السارد وليس عن صورة الشخصيات الروائية.

الموضوعية والذاتية في اللغة. علينا إذن أن نتذكر مما هاتنا الأولى بين الحكيم وبين كلام السارد، وبين التمثيل أو العرض وبين كلام الشخصيات الروائية، لكي نبحث لهما عن أساس أصح. فلو أخذنا بتلك الماهية، لكان الأساس الذي نؤسسها عليه، كما يتبين الآن، ليس هو

المقولات الضمنية، بل تجلي تلك الأنماط، الشيء الذي كان يمكن أن يوقعنا بسهولة، في الخطأ. إننا سنجد هذا الأساس في التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية للغة.

كل كلام هو، كما نعرف، ملفوظ énoncé وتلفظ énonciation في ذات الوقت. ومن حيث إنه ملفوظ، فهو ينتسب إلى ذات الملفوظ، ومن ثم يبقى موضوعيا. ويتسبب من حيث هو تلفظ، إلى ذات التلفظ فيحتفظ بمظهر ذاتي لأنه يمثل، في كل حالة فعلا تنجزه هذه الذات. كل جملة تحمل هذين المظهرين ولكن بدرجات مختلفة؛ بعض أجزاء الخطاب وظيفتها الوحيدة هي نقل هذه الذاتية (الضمائر المنفصلة، وأسماء الإشارة، وأزمنة الفعل، وبعض الأفعال؛ أنظر إميل بنفيس «الذاتية في اللغة»، ضمن كتابه مشاكل اللسانيات العامة)؛ وبعض أجزائه الأخرى تتعلق، قبل كل شيء، بالواقع الموضوعي. يمكننا إذن أن نتكلم، مع جون أوستين John Austin، عن نمطين من الخطاب: الخطاب الخبري (التقريزي) (موضوعي) discours constatif، والخطاب الإنشائي (الإنجازي) discours performatif (وهو خطاب ذاتي).

لنضرب على ذلك مثالا بهذه الجملة: «غادر السيد دويون Dupon منزله على الساعة العاشرة يوم 18 مارس». فهذه الجملة لها، بكيفية جوهرية طابع موضوعي؛ إنها لا تقدم إلينا للوهلة الأولى، أي إخبار حول الذات المتلفظة (الإخبار الوحيد الذي نستقيه منها هو أن التلفظ تم بعد الساعة التي وردت الإشارة إليها في الجملة). وبعض الجمل الأخرى لها، على العكس من ذلك، دلالة تتعلق بالذات المتلفظة دون سواها على وجه التقريب، مثلا: «إنك أبله!»؛ فمثل هذه الجملة هي فعل يقوم به المتلفظ بها، إنها فعل سباب أو شتم، بالرغم من أنها تحتفظ كذلك بقيمة موضوعية. على أن السياق الإجمالي هو وحده الذي يحدد الصفة الذاتية لجملة ما، فلو أن جملتنا الأولى اتخذت شكل رد من طرف شخصية روائية، لأمكن لها أن تشكل إشارة إلى الذات المتلفظة.

إن الأسلوب المباشر يربط، بوجه عام، بالمظهر الذاتي للغة؛ ولكن هذه الذاتية ترتد أحيانا، كما رأينا ذلك بالنسبة لفالمون والسيدة فولانج، إلى مجرد اتفاق أو مواضعة؛ إذ يقدم إلينا الخبر وكأنه صادر عن الشخصية الروائية، وليس عن السارد، ولكننا لا نعلم من خلال ذلك شيئا عن هذه الشخصية الروائية. أما كلام السارد، فهو على العكس من ذلك ينتمي بوجه عام، إلى مستوى التلفظ القصصي، غير أن الذات المتلفظة تصير عند إجراء مقارنة ما (كما هو شأن كل صورة من الصور البلاغية) أو عند القيام بتأمل عام، ظاهرة، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات الروائية. وهكذا تدلنا كلمات السارد عند فلوير، على وجود الذات المتلفظة التي تمارس المقارنات والتأملات حول الطبيعة البشرية.

المظاهر والأنماط. مظاهر السرد وأنماطه مقولتان تدخلان فيما بينهما في علاقات وطيدة، وتعلقان بصورة السارد، لذلك يميل النقاد إلى الخلط بينهما. وهكذا ميز هنري جيمس، وبعده برسي لويوك Percy Lubbock، بين أسلوبين رئيسيين للسرد: الأسلوب «الإنشائي» والأسلوب «المشهدى» style scénique، وكل من هذين المصطلحين يجمع بين معنيين: فالأسلوب المشهدى هو في ذات

الوقت العرض والروية «مع» (السارد = الشخصية الروائية)؛ والأسلوب «البانورامي» هو الحكيم والروية «من الخلف» (السارد < الشخصية الروائية).

على أن هاتين المطابقتين ليستا ضروريتين. وإذا ما عدنا إلى رواية «العلاقات الخطيرة» فلإننا نستطيع أن نذكر بأن الحكيم موكول حتى انفراج الحبكة، إلى فالون الذي يمتلك رؤية قريبة من الروية «من الخلف»؛ وأن السيدة قولانج، على العكس من ذلك، هي التي تولت الحكيم بعد ذلك، وهذه السيدة معرفتها بالأحداث قليلة، وسردها ينتمي بأكمله إلى الروية «مع» (إن لم يتم إلى الروية «من الخارج»). فالقولتان المذكورتان ينبغي إذن تمييزهما جيدا من أجل أن تتمكن، بعد ذلك، من إدراك العلاقات بينهما.

ويبدو الخلط بين هاتين المقولتين أشد خطرا، إذا تذكرنا أن ما يرسم خلف جميع هذه الطرق، هو صورة السارد، هذه الصورة التي يخلط أحيانا، بينها وبين صورة المؤلف نفسه. فالسارد في رواية «العلاقات الخطيرة» ليس بالطبع، هو فالون، لأن هذا الأخير ليس سوى شخصية روائية مؤقتة تنحصر المهمة الموكولة إليها في الحكيم. وهنا ندخل في مسألة هامة جدا: مسألة صورة السارد.

صورة السارد وصورة القارئ. السارد هو الذات الفاعلة لهذا التلطف الذي يمثل كتاب من الكتب. وكل الطرائق التي عالجتنا في هذا القسم تفضي إلى هذه الذات. هذا السارد هو الذي يربط عمليات الوصف بوضع وصفا قبل آخر رغم تقدم هذا على ذلك في زمن القصة. والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينه هو، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا. وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف «موضوعي». لدينا إذن عن السارد كمية من المعلومات كان حريا بها أن تتيح لنا الإمساك به، وتحديد موقعه بدقة. غير أن هذه الصور الهاربة لا تتيح لنا الاقتراب منها، وهي تضع، بصورة دائمة، على وجهها أقمعة متضادة، تتوزع ما بين صورة مؤلف حاضر يلحمه ودمه وبين شخصية روائية.

على أنه يوجد دائما، محل ما، نقرب فيه اقترابا كافيا، فيما يبدو، من هذه الصورة؛ ويمكننا أن نسمي هذا المحل بالمستوى التقويمي niveau appréciatif. إن وصف كل من أجزاء القصة يشمل على تقويمه الأخلاقي: غياب التقويم يمثل اتخاذ موقف لا يقل مغزى ودلالة.

هذا التقويم - ولنقل بسرعة - لا يشكل جزءا من تجربتنا الفردية بوصفنا قراء، ولا من تجربة المؤلف الواقعي؛ إن هذا التقويم ملتحم وملتصق بالكتاب، ولا يمكن لنا أن ندرك بنية هذا الأخير دون أن نأخذ التقويم في اعتبارنا، فبوسعنا أن نعتبر، مع ستندال، أن السيدة تورفيل هي شخصية لا أخلاقية بصورة تفوق بها جميع الشخصيات الروائية اللاأخلاقية؛ وإمكاننا أن نوكد، مع سيمون دوبوفوار، أن السيدة مرتوي، هي أكثر الشخصيات الروائية جاذبية. بيد أن هذه التأويلات لا تنتمي لمعنى الكتاب. فلولم ندن مرتوي، ولولم نحيز للرئيسة Présidente، لتغيرت بنية هذا العمل الأدبي. ينبغي أن ندرك، في البداية، أن هناك تأويلين أخلاقيين مختلفين في خصائصهما: أحدهما

يدخل في الكتاب (وفي كل عمل فني قائم على المحاكاة أو التقليد)، والآخر هو الذي يعطيه القراء دون أن يشغلوا أنفسهم بمنطق العمل الأدبي؛ وهذا التأويل الأخير قد يتغير تغيراً محسوساً حسب الأزمنة وحسب شخصية القاريء. ففي كتاب العلاقات الخطيرة كانت مرتوي موضوعاً لتقويم سلبى، واعتبرت تورفيل قديسة الخ. فكل فعل له في الكتاب تقويمه الذي قد لا يكون هو تقويم المؤلف ولا تقويمنا نحن (وهذا أحد المعايير التي نتوفر عليها للحكم على نجاح مؤلف من المؤلفين).

هذا المستوى التقويمي يقربنا من صورة السارد. فليس من الضروري أن يوجه إلينا هذا الأخير الكلام «مباشرة»: وفي هذه الحالة يندمج السارد، بقوة المراضعة الأدبية، مع الشخصيات الروائية. ولكي نخمن المستوى التقويمي، فإننا نلجأ إلى سنن المبادئ والاستجابات السيكلوجية الذي يضعه السارد كمسلمة مشتركة بينه وبين القاريء (ولأننا، اليوم، لا نقبل هذا السنن، فإن بمقدورنا أن نوزع نبرات التقويم توزيعاً مختلفاً). وفي حالة رواية العلاقات الخطيرة، يمكن اختزال هذا السنن إلى بعض الحكم والمأثورات الثقافية: لا تفعل الشر؛ كن صادقاً؛ قاوم الهوى الخ. والسارد يعتمد هنا، في الوقت ذاته على سلم تقويمي للصفات النفسية؛ ويفضل هذا السلم نحترم فاللون ونرهب مرتوي (لقوة فكرهما، لقدرتهما الموهوبة على التوقع والتنبؤ)، أو نفضل تورفيل على سيسيل وفولانج.

صورة السارد ليست صورة تعيش في عزلة: فهي، منذ أن تظهر منذ الصفحة الأولى مصحوبة بما يمكن أن نسميه «صورة القاريء». طبعاً، هذه الصورة الأخيرة لا ترتبط سوى بعلاقات قليلة مع صورة قاريء عيني ملموس، بقدر ما لا ترتبط صورة السارد كذلك سوى بعلاقات قليلة، بالمؤلف الحقيقي. والصورتان متوقفتان بعضهما على بعض بكيفية وثيقة، وما أن تأخذ ملامح صورة السارد في البروز بوضوح حتى تكون صورة القاريء الخيالي قد ارتسمت بدورها بدقة أكثر. هاتان الصورتان خاصتان بكل عمل أدبي تخيلي: فوعينا بأننا نقرأ رواية وليس وثيقة، يدفعنا إلى القيام بدور هذا القاريء الخيالي، وفي ذات الوقت يظهر السارد، ذلك الذي يخبرنا بالسرد، ذلك بما أن السرد هو ذاته خيالي. هذا التوقف المتبادل لهاتين الصورتين بعضهما على بعض، يزكي القانون السيميولوجي القائل: إن «الأنثى» و«الأنثى»، مرسل ملفوظ ما ومتلقيه، يظهران دائماً معاً.

وهاتان الصورتان تشكّلان تبعاً للمواضع التي تحول القصة إلى خطاب. فواقعة كوننا نقرأ الكتاب من بدايته إلى نهايته (أي كما يريد لنا المؤلف)؛ إن هذه الواقعة تدفعنا، هي نفسها، إلى القيام بدور القاريء. وفي حالة الرواية المؤلفة من الرسائل، تكون هذه المواضع مختزلة نظرياً إلى أدنى حد: فنحن حين نقرأ مثل هذا النوع من الروايات نكون وكأننا نقرأ كتاب رسائل حقيقية، حيث لا يأخذ المؤلف الكلمة أبداً، وحيث يكون الأسلوب دائماً الأسلوب المباشر. غير أن لاكلو Laclos سبق له أن بدأ، في «تنبيه الناشر» بتبديد هذا الوهم. والمواضع الأخرى تتعلق بعرض الأحداث نفسه، وتعلق، بصورة خاصة، بوجود مظاهر مختلفة. وهكذا نلاحظ دورنا كقراء منذ أن نكون أعلم من الشخصيات الروائية، ذلك لأن هذه الوضعية تكذب ما يتصف به المعيش من احتمال.

III - خرق النظام

يمكن أن نلخص جميع الملاحظات التي قدمناها حتى الآن، بقولنا إن موضوعنا كان هو إدراك البنية الأدبية للعمل الأدبي والإمساك بها، أو كما سنقول من الآن فصاعداً، الإمساك بضرب معين من النظام Ordre المتحكم في هذا العمل. ونحن نستخدم هذه الكلمة بوصفها جنساً يشمل جميع العلاقات والبنى التكوينية البسيطة التي درسناها. ولكن عرضنا لا يتضمن أية إشارة حول التابع أو التالي داخل السرد، فلو تبادلت أجزاء السرد مواقعها لما بقي هذا العرض دون أن يدخل عليه تعديل محسوس. وسنقف الآن عند اللحظة الحاسمة في التالي الخاص بالسرد، وهو حل العقدة الذي يمثل، كما سنرى، خرقاً حقيقياً للنظام الذي سبقه. سنركز ملاحظتنا على هذا الخرق متخذين مثلاً وحيداً على ذلك هو «العلاقات الخطيرة».

الخرق في القصة. يكون هذا الخرق محسوساً في آخر جزء من هذا الكتاب، وخاصة في الجزء الواقع بين الرسالة 142 والرسالة 162 أي بين انفصال فالون وتورفيل وبين موت فالون. إن هذا الجزء يتعلق أولاً بصورة فالون نفسه، وهو الشخصية الرئيسية في هذا السرد. يوبداً القسم الرابع من الكتاب بسقوط تورفيل. يزعم فالون في رسالته 125 بأن الأمر يتعلق بمغامرة لا تتميز في شيء عن المغامرات الأخرى، ولكن القاري يدرك بسهولة، بمساعدة مروتوي على نحو خاص، أن لهجة فالون في رسالته تلك تفضح أمره وتكشف بأن هناك علاقة أخرى غير التي يصرح بها فالون: وهذه المرة يتعلق الأمر بحب، أي بنفس الهوى الذي يحرك جميع «الضحايا». وعندما يعرض فالون رغبته في التملك وحالة اللامبالاة التي أعقبت لديه هذه الرغبة، بالحب أو العشق، يكون قد غادر جماعات وحطم منذئذ، التوزيع الأول للدوار. صحيح أنه سوف يضحى، فيما بعد بهذا الحب، من أجل دفع نهم السيدة مروتوي. غير أن هذه التضحية لا تزيل اللبس عن موقفه السابق. ثم إن فالون سيقوم، فيما بعد بمساعي تقربه من تورفيل (يكتب إليها وإلى فولانج مفضياً إليها بأخر أسرارها)، وكذلك رغبته في الانتقام من مروتوي تدلنا على أنه نادم على مبادراته الأولى. بيد أن الشك يبقى قائماً لا يزول. وقد ورد ذلك صراحة في التوطئة إلى «المحرر» في إحدى ملاحظات المؤلف حول الرسالة (154) التي بعث بها فالون إلى فولانج لتسلمها إلى تورفيل، ولم ترد في الكتاب: «ولما لم نعثر على شيء بعد هذه المراسلة، فإننا قررنا حذف رسالة فالون».

إن سلوك فالون تجاه مروتوي لا يقل غرابة إذا ما نظرنا إلى هذا السلوك من منظور المنطق الذي رسمنا خطوطه الأولية فيما سبق. ويبدو أن هذه العلاقة تجمع بين عناصر متنوعة جداً كانت إلى ذلك الحين متنافرة: فهناك رغبة في التملك، ولكن هناك أيضاً تعارضاً، ومسارة في نفس الوقت، وهذه السمة الأخيرة (التي تشكل خروجاً عن قاعدتنا الرابعة)، نكشف لنا حاسمة بالنسبة لمصير فالون: إنه يستمر في مسارة المركزية حتى بعد إعلان «الحرب». وجزء خرق القانون هو الموت. بل إن فالون ليزهد إلى حد أنه ينسى أن بإمكانه أن يمارس الفعل في مستويين من أجل تحقيق رغبته، وهو ما كان يستغله بدهاء فيما سبق: فهو يعترف بسذاجة في رسالته إلى الماركية، برغبته دون محاولة إخفائها أو اتخاذ تكتيك أكثر مرونة (وهو ما كان عليه أن يفعله بسبب موقف مروتوي).

ففي وسع القاريء أن يدرك، حتى وإن لم يرجع إلى رسائل الماركيزة إلى دانسني، بأن الماركيزة قد قطعت صلتها مع فالون.

خرق النظام داخل الخطاب. نحن ندرك هنا أن الخرق لا يتلخص ببساطة في سلوك فالون الذي لم يعد مطابقا للقواعد والتمييزات التي سبقت إقامتها. إن الخرق قائم كذلك في الكيفية التي تم بها إبلاغنا بذلك السلوك. فقد كنا متيقنين طوال الرواية من صدق أو من كذب الأفعال والعواطف المحكية: فقد كان التعليق الذي يقوم به كل من مروتوي وفالون يفيدنا علما عن ماهية كل فعل ذاتها، يعطينا «الكائن» ذاته وليس «الظاهر» فقط. غير أن حل العقدة يقوم بالتحديد، في إيقاف المسارة بين بطلي الرواية. فقد توقف هذان الأخيران عن مسارة أي أحد كان، وأصبحنا، فجأة، محرومين من المعرفة البقية، محرومين من الوجود الحقيقي، وأصبح علينا وجدنا، أن نحاول تخمين هذا الوجود الحقيقي عبر المظهر. ولهذا السبب لاندري ما إذا كان فالون يحب أو لا يحب حقيقة الرئيسة؟ ولنفس السبب لسنا متيقنين من الأسباب الحقيقية التي تدفع مروتوي إلى الفعل (بينما كانت جميع عناصر السرد تخضع، إلى ذلك الحين، لتأويل لاجدال فيه)؛ فهل أرادت مروتوي حقا قتل فالون دون أن تخشى التصريحات التي يمكن أن يقدمها؟ أم هل أن دانسني أراد الذهاب بعيدا في غضبه، وكف عن أن يكون مجرد سلاح في يد مروتوي؟ لن نعرف ذلك أبدا.

لقد لاحظنا سابقا أن الحكمي كان متضمنا في رسائل فالون ومروتوي قبل لحظة الخرق هذه، وأنه سيكون متضمنا فيما بعد في رسائل فولانج. إن هذا التغيير ليس تعويضا، بل هو اختيار لرؤية جديدة: فبينما كان الحكمي في الأقسام الثلاثة الأولى من الكتاب يقع في مستوى الكائن، إذا بنا نجده، في القسم الأخير منه، في مستوى الظاهر. إن فولانج لا تفهم الأحداث التي تحيط بها، ولا تدرك منها سوى مظاهرها (فحتى السيدة روز موند هي أعلم منها بالأمور، ولكنها لا تحكي شيئا). وهذا التغيير في زاوية النظر، محسوس، خاصة، بالنسبة لسيسيل: لم تصدر عنها كما هي الحال في القسم الرابع من الكتاب، أي رسالة (والرسالة الوحيدة التي تحمل توقيعها كانت من إملاء فالون). ولم تعد لدينا أي وسيلة نعرف بها في هذه اللحظة، ما هو «كائنها» وجودها الحقيقي. وعلى هذا فإن «المحرر» كان على حق حين وعدنا في ملاحظاته الأخيرة، بمغامرات جديدة من جانب سيسيل: إننا لا نعرف الأسباب الحقيقية لسلوكها، فمصيرها غير واضح، ومستقبلها ملغز.

قيمة الخرق. هل بإمكاننا أن ننخيل لهذه الرواية قسما رابعا مغايرا، يكون من شأنه أن لاتتم فيه مخالفة النظام السابق؟ فمما لاشك فيه أن فالون كان يمكن له أن يجد وسيلة أكثر مرونة لقطع صلته مع تورقيل، وأنه لو نشب تورقيل بين مروتوي وكان يعرف كيف يحله بدهاء أكبر من غير أن يعرض نفسه لكل تلك المخاطر. لقد كان بوسع «الدهاة» أن يجدوا حلا يتيح لهم تجنب هجمات ضحاياهم الخاصة. فلو سار الأمر هكذا لوجدنا، في نهاية الكتاب، المسكرين منقسمين كما كانوا في البداية، ولوجدنا الشخصيتين المتواطئتين قويتين كما كانتا في البداية كذلك. وحتى لو حصلت المبارزة بين دانسني، فإن فالون كان سيعرف كيف يتجنب تعريض نفسه للخطر....

لا جدوى من الاستمرار هكذا: فنحن ندرك دون أن نقوم بتأويلات سيكولوجية، أن الرواية إذا ما تصورناها على هذا النحو لن تبقى كما هي، بل لن تبقى، حينئذ، شيئا على الإطلاق. ولن يكون لدينا، حينئذ، سوى سرد لمغامرة بسيطة لطيفة من أجل الاستيلاء على «المتغامرة بالحياة الزائد» مع خاتمة غريبة مضحكة. وهذا يبين لنا أن الأمر لا يتعلق بأحد التفاصيل الصغرى من تفاصيل البناء أو التركيب، وإنما يتعلق بمركز البناء ذاته. إننا نشعر، بالأحرى، أن السرد برمته يقوم على وجه التحديد، في إمكانية الإتيان بهذا الحل للعقدة الروائية.

إن كون هذا السرد سيفقد كل عمقه الجمالي والأخلاقي لو لم ينته بهذا الحل، له ما يرمز إليه في الرواية ذاتها. فلقد قدمت لنا القصة، في الواقع، على نحو من شأنه أن يجعلها تدين بوجودها لخرق النظام أو الترتيب. ولو لم ينتهك فالمون قوانين أخلاقه الخاصة (وقوانين بنية الرواية) لما رأت، أبدا، رسائله ولا رسائل مرتوي النور: فنشر هذه الرسائل هو نتيجة لانفصالهما وخرق النظام بوجه عام. وهذه الجزئية لا ترجع إلى الصدفة كما قد يعتقد: إن الرواية برمتها لا تجد ما يبررها إلا بمقدار وجود عقاب للشر الذي تم وصفه في الرواية. ولو لم يتكرر فالمون لصورته الأولى لما كان لوجود الكتاب من مبرر.

النظامان: نحن لم نميز هذا الخرق للنظام، حتى الآن، إلا بكيفية سلبية، باعتباره نقضا للنظام السابق. لنحاول الآن أن نرى ماهو المحتوى الإيجابي لهذه الأفعال، ماهو النسق الذي يقوم تحتها. ولننظر أولا إلى عناصره: فالمون الدامية يقع في حب امرأة «بسيطة»؛ فالمون ناسيا الاحتيال مع السيدة مرتوي، سيسيل ذاهبة للتكفير عن خطاياها في الدير؛ وقولانج قائمة بدور طرف الدفاع... كل هذه الأفعال لها قاسم مشترك: إنها تخضع لأخلاق المواضع كما هي قائمة في زمن لاكلو Lacos (أو حتى فيما بعد). وإذن فالنظام الذي يحدد أفعال الشخصيات الروائية أثناء حل العقدة وبعدها هو بكل بساطة، نظام المواضع، النظام الخارج عن عالم الكتاب. ويقدم لنا التطور الجديد لقضية بريغان أيضا تأييدا لهذه الفرضية. فنحن نرى بريغان في نهاية الكتاب يستعيد كل عظمته القديمة؛ ومع ذلك فإننا نتذكر أنه هو والماركيزة لهما في صراعهما، نفس الرغبات تماما ما خفي منها وما ظهر. أما مرتوي فإنها لم تعد كونها نجحت في أن تكون أسرع، وتقلل من نصيبها من التهمة. إن ما يتأسس، إذن، في نهاية الكتاب، ليس هو عدالة عليا ولانظام أسمى؛ إن ما يتأسس هناك، لهو، على وجه التحقيق، الأخلاق المتواضع عليها في المجتمع المعاصر، أخلاق التظاهر بالحياة الزائد والنفاق، هذه الأخلاق التي تختلف، بسبب ذلك، عن أخلاق فالمون ومرتوي في بقية الكتاب. وهكذا تصير «الحياة» جزءا لا يتجزأ من العمل الأدبي: وجودها عنصر جوهرى علينا أن نعرفه لكي نفهم بنية السرد. في هذه اللحظة فقط من لحظات تحليلنا، حيث يجد تدخل المظهر الاجتماعي ما يبرره؛ ولننصف إلى ذلك أن هذا المظهر ضروري كل الضرورة. فبوسع الكتاب أن يتوقف لأنه قد أقام النظام الذي يوجد في الواقع.

إننا، ونحن نضع أنفسنا في هذا المنظور، نستطيع أن ندرك أن عناصر هذا النظام المواضيعاتي كانت موجودة أيضا في الأقسام السابقة من الكتاب؛ وأنها تفسر هذه الأحداث التي كان يتعذر

تفسيرها ضمن النسق الذي افترضناه . هنا يجد فعل السيدة فولانج مكانه بالقرب من تورفيل وفالمون ، وهو فعل لم تكن له من دوافع أخرى غير التي تمكسها قاعدتنا الثالثة (ق. 3) الواردة أعلاه . إن السيدة فولانج تكره فالمون ، ليس لأنها في عداد النساء اللواتي هجرهن ، بل طبقا لمبادئها الغرامية . ويصدق نفس الحكم تماما ، على موقف الكاهن الذي تعترف لديه سيسيل بخطاياها ، والذي صار ، هو أيضا ، أحد المعارضين ، فأخلاق المواضعة الخارجية بالنسبة للرواية ، هي التي توجه خطاه . إنها أفعال لا توجد دوافعها ومحركاتها داخل الرواية ، بل خارجها : تلك شخصيات الرواية على هذا النحو لأن ذلك هو ما يجب فعله ، إنه الموقف الطبيعي الذي لا يتطلب تبريرات . وأخيرا يمكننا أن نجد هناك أيضا ، تفسيراً لموقف تورفيل الذي يتعارض بعناد وإصرار مع عواطفها الخاصة ، باسم تصور أخلاقي قوامه أن المرأة لا ينبغي لها أن تخون زوجها .

على هذا النحو نرى السرد بأكمله من منظور جديد . إنه ليس مجرد عرض لتسلسل أحداث ؛ بل هو قصة الصراع بين نظامين : نظام الكتاب ونظام سياقه الاجتماعي . ورواية العلاقات الخطيرة التي أخذناها كمثال ، تؤسس ، من بدايتها إلى نهايتها ، نظاما جديدا مختلفا عن نظام الوسط الخارجي . إن النظام الخارجي لا يحضر هنا إلا بوصفه حافزا على بعض الأفعال . أما حل العقدة فهو هنا يمثل خرقا لهذا النظام الذي سار عليه الكتاب ، وما تلا هذا يقودنا إلى هذا النظام الخارجي ذاته ، أي إلى بحث ما كان الكتاب قد هدمه سابقا . إن تقديم هذا القسم من الخطاطة البنيوية في روايتنا هذه يجعلنا ندرك ما يلي : لقد تجنب لاكلو Lacos مستعينا بمختلف مظاهر السرد ، اتخاذ موقف معين من هذا البعث الجديد للنظام الخارجي . وإذا كان قد قاد السرد في مستوى الكائن ، فلن هذا السرد ، في نهاية الكتاب ، يقع بأتمه في مستوى الظاهر . ونحن لانعرف ماهي الحقيقة ، إنما لانعرف سوى المظاهر ؛ ولا نعرف ماهو موقف المؤلف بالضبط : لقد تم إخفاء المستوى التقويمي . والأخلاق الوحيدة التي نعلمها إنما أتت من فولانج ، والحال أن هذه الأخيرة قد وصفت على وجه التحديد ، في رسائلها الأخيرة ، بما يشبه التعمد بأنها امرأة سطحية ، ليس لها رأي خاص ، غمامة الخ . كأن المؤلف يريد أن يجنبنا الثقة المفرطة في الأحكام التي نصدرها ! إن أخلاق نهاية الكتاب لتعيد لبريفان حقوقه واعتباره . فهل هذه هي أخلاق لاكلو ؟ إن هذا اللبس العميق ، وهذا الانفتاح على تأويلات متعارضة ، لهو ما يميز رواية لاكلو Lacos هذه عن روايات عديدة «جيدة البناء» ، ويفسح لها مكانا بين الآثار الأدبية الكبرى .

خرق النظام بوصفه معيارا للتنميط . قد نتصور بأن العلاقة بين نظام السرد ونظام الحياة المحيطة به لا يلزم أن تكون بالضرورة هي تلك التي تحققت في رواية العلاقات الخطيرة . وبإمكاننا أن نفترض وجود هذه العلاقة : السرد الذي يفصح في نموه ، عن النظام القائم في الخارج ، ويأتي حل عقده بنظام جديد هو بالضبط ، نظام العالم الروائي . لنأخذ على سبيل المثال روايات ديكنز التي تعرض في أغلبها بنية عكسية : إذ نجد النظام الخارجي ، نظام الحياة ، هو الذي يسود طوال كل من هذه الروايات في أفعال الشخصيات الروائية : وعند حل العقدة تحدث معجزة حيث تظهر فجأة شخصية ثرية ، تتصف بالجود وتجعل من الممكن بعث نظام جديد ، وهذا النظام الجديد - سيادة الفضيلة -

لا يوجد بالطبع ، سوى داخل الكتاب . ولكنه هو الذي ينتصر بعد انفراج العقدة .

على أنه ليس من اللازم أن نجد في كل شكل من أشكال السرد خرقا مماثلا للنظام ، فبعض الروايات الحديثة لا يمكن تقديمها على أنها صراع بين نظامين ، بل على أنها سلسلة من التغيرات المتدرجة لنفس الموضوع كما هو الشأن في روايات كافكا ونيكيت الخ . وعلى كل حال فإن فكرة خرق النظام سوف تفيدنا ، مثلها مثل جميع الأفكار المتعلقة ببنية العمل الأدبي ، كمعيار لتنميط مقبل لجميع أشكال السرد الأدبية .

حدود السرد

ترجمة بنعيسى بوحمالة

إذا ما قبلنا، أن نقتصر على مجال التعبير الأدبي فسنخلص، دونما صعوبة تذكر، إلى تحديد السرد كعرض لحدث أو لتواليه من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة. ومن باب الصواب أن نشير إلى أن الضرر الأساسي لهذا التحديد الوضعي (والتداولي) والتميز عن غيره بالوضوح والبساطة، ربما كان هو انفلاقه وتقييده لنا داخل وضوحه كذلك، إن هذا التحديد يحجب عن ناظرنا، داخل كينونة السرد ذاتها، ما يؤسس على وجه التحديد، إشكالا وصعوبة لأنه يلغى بكيفية ما، حدود اشتغال السرد وشروط كينونه. فأن نحدد السرد بطريقة وضعية، قد يعني التأكيد، مع ما في الأمر من خطورة، على الفكرة أو الشعور القائلين بأن السرد ينساب من تلقاء ذاته، والأشياء أكثر طبيعية من رواية قصة أو تنظيم مجموعة من الأفعال في أسطورة، وفي حكاية خرافية، وفي ملحمة، أو في رواية.

إن تطور الأدب والوعي الأدبي منذ نصف قرن، كان من الممكن أن يؤدي ضمن ما كان له من مضاعفات سارة، إلى استقطاب انتباهنا، على العكس من ذلك، إلى المظهر المتفرد الاصطناعي، والاشكالي للفعل السردى؛ ومن هنا تجب العودة مرة أخرى إلى ذهول فاليري وهو يتملى ويفحص ملفوظا من قبيل «خرجت الماركيزة على الساعة الخامسة». فنحن نعرف إلى أي حد أن الأدب الحديث قد عاش، في صيغ متنوعة وأحيانا متبادلة، وأبان عن هذا الصنف من الاستغراب المثير، كما نعرف ماذا كان يتوخى منه، وكيف تم إنجازه، داخل عمقه بالذات، استفهاما، وارتجاجا، واعتراضا على القول السردى؛ ولا شك أن هذا التساؤل الساذج يشكل مغلول: لماذا السرد؟ بمقدوره أن يدفعنا، على الأقل، إلى البحث، وببساطة أكبر، أن يحضنا، إذا صح القول، على الاقرار بالحدود السلبية للسرد، على أن نضع في الحسبان اللعبة الرئيسية للتعارضات والتي يتحدد السرد من خلالها، بل ويتشكل في مواجهة صيغ مختلفة محسوبة على اللاسرد.

المحاكاة والسرد :

لعل أول اعتراض ينتصب في هذا المضمار هو ذلك الذي نص عليه أرسطو من خلال جمل سريعة في «الشعرية» (كتاب فن الشعر) إذ السرد (DIEGESIS)، بالنسبة إليه، إن هو إلا واحدة من صيغتين اثنتين للمحاكاة الشعرية تؤول أحدهما إلى العرض المباشر للوقائع بواسطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون قبالة جمهور (1)، ومن هنا ينهض التمييز الكلاسيكي بين الشعر الحكائي والشعر الدرامي، هذا التمييز الذي سبق لأفلاطون أن أجمل له تصنيفا أوليا في الكتاب الثالث من «الجمهورية»، وغير بعيد عن هذين الاختلافين هناك، من جانب أول، نفي سقراط لأية صفة محاكاة في السرد (وهي نقطة ضعف هذا الأخير بحسب رأيه)، ومن جانب آخر كونه لم يغفل مظاهر العرض المباشر (الحوارات) التي يجوز لقصيدة غير درامية أن تتضمنها كما هو الأمر عند هوميروس. وإذن فهناك، في أصول التقليد الكلاسيكي، قسمان متناقضان على ما يبدو، بحيث يتموضع السرد في تعارض مع المحاكاة، هنا كتنقيض لها وهناك كصيغة من صيغها.

فعند أفلاطون إن مجال ما يدعوه لغة بالقوة (أو طريقة قولية تقابل اللوغوس الذي يعين ما قيل) ينشطر نظريا إلى محاكاة يحصر المعنى وسرد بسيط (DIEGESIS)، ويقصد أفلاطون بالسرد البسيط كل ما يرويهِ الشاعر «وهو يتكلم باسمه الخاص بدون أن يعمل على جعلنا نعتقد أن شخصا آخر هو من يتكلم» (2): هكذا، فحين قال هوميروس، في الأنشودة الأولى من الإلياذة، بخصوص كريسيس «لقد قدم بالسفن الشراعية المفحمة للأشيين لكي يشتري ابنته ثانية، حاملا فدية ضخمة، وممسكا فوق عصاه الذهبية، بشرائط أبولون رامي السهام، ثم استشفع جميع الآشيين وخاصة ولدي أتري أفضل منظمين للمحاربين» (3)، فلان المحاكاة سترنكر، بالعكس من هذا، على لجوء هوميروس، ابتداء من البيت الموالي، إلى جعل كريسيس يتكلم بنفسه أو بالأحرى يتكلم، على ما يرى أفلاطون، متظاهرا بكونه تحول إلى كريسيس و«مجهدا نفسه حتى يعطينا ما يمكن من الوهم من أن الذي يتكلم ليس هوميروس ولكنه، في الحقيقة، كاهن أبولون العجوز»؛ وهذا نص حديث: «أيها الأتريديون وأنتم كذلك أيها الآشيون أصحاب أجود الدروع الواقية للسيقان، هلا تمكنكم الآلهة ساكنة الأولب من منة تدمير مدينة «بريام» ثم تجعلكم تؤوبون سالمين إلى دياركم! هلا تستطيعون إعادة ابنتي إلي! لأجل هذا تفضلوا بقبول هذه الفدية تقديرا لولد أبولون رامي السهام». والحال أن أفلاطون لم يتورع عن أن يردف بأن هوميروس لم تكن تعوزه إمكانية إتمام سرده، ضمن صيغة سردية خالصة، لو أنه لجأ إلى رواية كلمات كريسيس بدلا من نقلها، الشيء الذي سيمنح نفس الفقرة من أسلوب غير مباشر ونثري في آن معا: «جاء الكاهن متوسلا إلى الآلهة، كيفما توافق على حيازته لطروادة وتصفونه من الإبادة، ثم طلب من الاغريق أن يعيدوا إليه ابنته لقاء فدية وإذعانا للاله» (4). فهذه القسيمة النظرية بقدر ما تموضع، تعارضا، الصيغتين الخالصتين أو المتغايرتين للسرد والمحاكاة داخل الالتقاء الشعري فلأنها تعمق بل تستحكم في تصنيف عملي للأجناس الأدبية، يتضمن الصيغتين الخالصتين (السردية المقدمة بواسطة الديرامب القديم، وصيغة المحاكاة المقدمة بواسطة المسرح) علاوة على صيغة مختلطة أو بدقة أكثر، صيغة تناوبية هي الصيغة الملحمية مثلما أتينا على معابقتها قبل قليل من

إن تصنيف أرسطو يبدو، لأول وهلة، مختلفا بما أنه يرد أي شعر كان الى المحاكاة، وبما أنه يكتفي، على صعيد التمييز، بصيغتين تقومان على المحاكاة لاغير، الصيغة المباشرة التي أسماها أفلاطون أيضا، على نحو ملائم، محاكاة، والصيغة السردية التي يلتقي أرسطو مع أفلاطون، مرة أخرى في تسميتها Diègesis. ويتضح أن أرسطو قد عرف، باكتمال، الجنس الملحمي اعتمادا على الصيغة المحض سردية ولم يقتصر، كما فعل أفلاطون، على تعريف مكتمل للجنس الدرامي انطلاقا من صيغة المحاكاة. هذا، بدون أن يقيم الاعتبار من حيث البديل للطابع المختلط للجنس الملحمي، ذي الصيغة السردية الخالصة، ويقف هذا الاختزال عند كون أرسطو يحدد بصراحة أوفى مما لدى أفلاطون، صيغة المحاكاة من خلال الشروط المشهية للعرض المسرحي. ويمكن أن يبرر هذا الاختزال كذلك بكون العمل الملحمي يظل، مهما عظم حيز الحوارات أو الأقوال ذات الأسلوب المباشر؛ وبالرغم من تفوق ذلك الحيز على حيز السرد، فإنه يظل حكايا بشكل رئيسي بغاية أن تبقى الحوارات مؤطرة وموجهة، حتما، بواسطة الأجزاء السردية التي تؤسس، بالمعنى الدقيق، عمق أو، إن شيئا نسيج خطابها. أما فيما يتبقى، فإن أرسطو يعترف لهو ميروس بالتفوق على باقي الشعراء الملحميين؛ وبقدر أقل من التدخل الشخصي في قصيده؛ وبأنه يعرض في غالب الأحيان شخصيات ذات طابع، يعرضها بشكل مطابق لدور الشاعر الذي هو المحاكاة قدر الامكان (5). ومن هذه الوجهة، يبدو أن أرسطو يعترف ضمنا بطابع المحاكاة للحوارات الهوميرية، وإذن، بالطابع المختلط للقاء الملحمي أي السرد في جوهره، والدرامي في جانبه الأوسع. فالفرق بين تصنيف أفلاطون وتصنيف أرسطو يمكن اختصاره في مجرد اختلاف في المصطلحات: فالتصنيفان يتفقان طبعاً حول الأساسي، أي حول التعارض الحاصل بين الدرامي والسرد، لأن الفيلسوفين سيعتبران الأول أكثر اكتمالا من الثاني من حيث المحاكاة. وهناك إذن اتفاق، بمعنى من المعاني، حول الأثر مردوفا باختلاف يمس القيم، مادام أفلاطون قد أدان الشعراء، بدءاً بالمسرحيين، اعتباراً الى كونهم محاكين من غير أن يستثني هوميروس الذي عده، مرة أخرى، أكثر محاكاة بما أنه شاعر سارد، ثم إنه لما كان لا يقبل في مدينته الفاضلة سوى الشاعر المثالي الذي يكون إنقاؤه الصارم أقل محاكاة إذا أمكن، في حين سيموقع أرسطو، بشكل مواز، التراجيديا في مرتبة أسنى من تلك التي تحظى بها الملحمة كما سيثني، عند هوميروس، على كل ما يجعل كتابته قاب قوسين أو أدنى من الالتقاء الدرامي؛ وعليه، فإن النسقين يتطابقان لامحالة إلا ما كان من احتراز الفيلسوفين، وهو الاحتراز الوحيد المقدم ضد أي قلب للقيم: إن السرد يعتبر، عند أفلاطون مثلاً هو الأمر عند أرسطو، صيغة واهنة ومشذبة للعرض الأدبي، ولهذا فنحن لانستطيع أن نستسيغ، عند أول نظرة، ما يمكن أن يطرح تقييماً مغايراً للذي طرحنا.

ومع ذلك فمن واجبنا تقديم ملاحظة يظهر أن أفلاطون وأرسطو لم يشغلا بها رغما من أنها نعيد للسرد كامل قيمته وأهميته، فالمحاكاة المباشرة، وفق اشتغالها فوق الخشبة، تعتمد على الحركات والكلمات، وبالنظر الى اعتمادها على الحركات فهي قادرة، بالطبع، على تقديم أفعال، لكنها، أي

المحاكاة، لاثبت، في هذا الموقف، أن تبرح المستوى اللغوي الذي من خلاله يمارس النشاط المميز للشاعر، وبالنظر كذلك إلى ارتكازها على الكلمات، أي على خطاب تأخذ بزمامه شخصيات. (ومن تحصيل الحاصل في عمل سردي أن يختزل جانب المحاكاة المباشرة على هذا المثال) فهي ليست ممثلة بدقة بما أنها تكتفي بإعادة إنتاج خطاب واقعي أو خيالي وذلك كيفما اتفق. وبمقدورنا القول بأن أبيات الإلياذة (من البيت الثاني عشر إلى البيت السادس عشر) المذكورة أعلاه تعطينا عرضاً لفظياً لأفعال كريزيس، بينما لا نقدر على قول هذا مثلاً إذا انتقلنا إلى الأبيات الخمسة الموالية لأنها لاتعرض خطاب كريزيس: فلماذا تعلق الأمر بخطاب منطوق بالفعل، فإن هذه الأبيات تكرر حرفياً أما عندما يتعلق الأمر بخطاب متخيل فإنها تؤلفه بالحرفية ذاتها، وفي كلتا الحالتين يبقى عمل العرض منعدماً مثلما تبقى، في كليهما أيضاً، أبيات هوميروس الخمسة مترجة، بشدة، مع خطاب كريزيس: إن ما أثبتناه لا ينسحب، طبعاً، على الأبيات السردية الخمسة التي تسبقها، والتي لاتندخل، بتاتا، مع أفعال كريزيس، ف «كلمة كلب لا تغض كما يقول وليام جيمس»، وذلك إذا جاز لنا أن نسمي المحاكاة الشعرية فعلاً تمثيلاً، يقوم على وسائل لفظية، لواقع غير لفظي، واستثنائياً لواقع لفظي (مثلما نسمي المحاكاة التصويرية فعل العرض، القائم على أدوات تصويرية، واقعا غير تصويري، واستثنائياً واقعا تصويرياً) فلا مندوحة لنا عن أن نتقبل بأن المحاكاة تقع في الأبيات السردية الخمسة، وتغيب، قطعاً، في الأبيات الدرامية الخمسة التي تركز، بكل بساطة، على التحريف النصي داخل نص يمثل الوقائع بواسطة نص آخر يستعار لهذه الوقائع، كما لو أن رساما هولندياً من القرن السابع عشر قد وضع، في استباقه لجملة من الأساليب الحديثة، في صميم طبيعة مينة قوقعة محارية حقيقية عوض صورة تعكس هذه القوقعة المحارية.

هذه المقارنة المبسطة نوردنا هنا لكي يتاح لنا وضع الأصبع على الخاصية المتغايرة بعمق فائق، لصيغة تعبيرية نحن متعودون بكثرة على عدم استيعاب التغيرات الأكثر تنافراً في نبرتها. فالسرد «المختلط» حسب أفلاطون، بمعنى صيغة العلاقة الأكثر وروداً وشمولية، «يحاكي» - تناوباً بنفس الطريقة، وكما قال ميشو «بدون الانتباه إلى الاختلاف على أقل تقدير» - مادة غير لفظية تقتضي منه عرضها قدر استطاعته ومادة لفظية تتولى عرض نفسها بنفسها وتكتفي، في أغلب الأحيان، بمجرد الالامع والاحالة.

إن من أوجب واجبات المؤرخ - السارد، عندما يتصل الأمر بسرد تاريخي أمين إلى حد الصرامة، أن يتحلى بحساسية ما تجاه أي تغيير يطال النظام، وذلك لما ينتقل من المجهود السرد في العلاقة بين الأفعال المنجزة إلى التدوين الالي للكلمات المتلفظ بها. لكن حينما يتعلق الأمر بسرد خيالي، إن جزئياً أو كلياً، فإن اشتغال التخيل الذي يقوم في الحقيقة على المحمولات اللفظية وغير اللفظية، لابد وأن يروم تقنيع الفرق الحائل بين غمطين من المحاكاة، واحد منهما، إن جاز في القول، له ارتباط مباشر بالواقع، أما الثاني فيعمد إلى ادماج نسق متشابك بله معقد. وحينما نرتضي (وهي مسألة ليست باليسيرة على كل حال) كون إجراء التخيل في أفعال وفي كلمات منبثقة عن نفس العملية الذهنية و «قول» هذه الأفعال يلوران عمليتين لفظيتين جد متباينتين أو بالأولى أن إجراء

التخييل هو الذي يلور عملية لفظية حقيقية، أي فعلا للقاء بالمعنى الأفلاطوني يتضمن سلسلة من التبدلات والتوازنات وسلسلة من الاختيارات، التي لا محيد عنها، بين عناصر القصة القابلة للبقاء والعناصر الممكن التفاضلي عنها، بين مختلف وجهات النظر المحتملة... الخ، فإن جميع العمليات تبقى غير واردة عندما ينحصر عمل الشاعر أو المؤرخ في نقل خطاب ما.

في وسعنا (بل وعلينا) الاعتراض على التمييز بين صنيع التمثيل الذهني وصنيع التمثيل اللفظي - بين اللوغوس واللغة بالقوة - سوى أن هذا الموقف قد يسوق الى الاعتراض على نظرية المحاكاة ذاتها، والتي تنظر الى الخيال الشعري كظل للواقع جد متعال عن الخطاب الذي ينوء بثقله اعتبارا الى أن الحدث التاريخي يراني عن خطاب المؤرخ أو عن المشهد المعروف في اللوحة التي تقدمه: إنها نظرية لاتقيم أي فرق بين التخييل والتمثيل، فموضوع التخييل عندها يرتد الى واقع خادع ينتظر أن يعرض، والحال أنه من هذا المنظور فإن مفهوم المحاكاة نفسه، على مستوى اللغة بالقوة إن هو إلا محض سراب يتلاشى كلما اقتربنا منه. فاللغة لا يمكنها أن تحاكي على الوجه الأكمل، إلا ما هو لغة، وبصيغة أدق فإن خطابا ما لا يمكنه أن يحاكي بشكل مرض، إلا خطابا مائلا له تماما؛ وإجمالا فإن أي خطاب لا يمكنه أن يحاكي إلا ذاته، والمحاكاة المباشرة لكونها لغة بالقوة وهذا عين الصواب، لهي تحصيل حاصل.

مكذا يفضي بنا هذا الى هذه الخلاصة غير المنتظرة والتي مؤداها أن الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب، بما أنه تمثيل، هي السرد، المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية وكذلك (مثلا بين المثال الذي نحتة أفلاطون) لوقائع لفظية فيما عدا الحال الممكن خضوعه فيها، في نطاق الوضعية الأخيرة، لتنصيب مباشر تبطل معه كل وظيفة تمثيلية، وهو ما يشبه، الى حد قريب، موقف خطيب بمستطاعه إيقاف خطبته حتى يتبع للمحكمة فرصة أن تختير هي نفسها أحد دلائل الاثبات. إن التمثيل الأدبي ومحاكاة الأقدمين، ليس معناهما السرد إذن مردوفا بـ «الخطابات»، إنهما السرد، والسرد وحده. وإذا كان أفلاطون قد جعل المحاكاة في مقابل السرد، أي محاكاة تامة في مقابل محاكاة ناقصة، فإن المحاكاة التامة لايجوز اعتبارها محاكاة لأنها الشيء ذاته، ثم إن المحاكاة الوحيدة هي غير التامة، المحاكاة هي السرد.

السرد والوصف:

إذا كان التمثيل الأدبي المحدد بهذا الشكل يختلط بالسرد (في معناه الواسع)، فإنه لا يختزل الى عناصر محض حكاية (بالمعنى الضيق)؛ وما يجب القيام به حاليا هو النظر بعين الانصاف، داخل حقل القص عينه، الى تمييز لم يرد، لا عند أفلاطون ولا عند أرسطو، الشيء الذي سيرسم حدا جديدا داخل المجال التمثيلي؛ فكل سرد إلا ويتضمن، في الواقع، بنسب متفاوتة جدا، مع أنه متنوع وشديد التراكب، من جهة أولى عروضاً لأفعال واحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص؛ ويتضمن من جهة ثانية عروضاً لأشياء ولشخص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفاً. فالتقابل بين السرد

والوصف المشدد عليه من قبل التقليد المدرسي، لهو من المميزات الكبرى لوعينا الأدبي. ويتعلق الأمر، هنا، مع ذلك، بتمييز حديث العهد نسبيا، وهو التمييز الذي ينبغي، يوما ما، دراسة نشأته وتطوره في نظرية وممارسة الأدب. وللوهلة الأولى، لا يبدو أن هذا التمييز كان موجودا وجودا جدي فاعل قبل القرن التاسع عشر، بحيث إن ادراج فقرات وصفية طويلة في داخل جنس سردي نوعيا، كالرواية مثلا، يكشف بجلء عن مصادر ومتطلبات الأسلوب (6).

هذا الالتباس الدائم أو خلو الببال بإزاء التمييز الذي يشير اليه بوضوح في اللغة الاغريقية استعمال المصطلح المشترك DIEGESIS، ربما كان بوجه خاص، على صلة، بالوضع الأدبي الاعتباري اللامتكافئ، جدا لنمطي التمثيل المذكورين. مبدئيا، يمكن دوما غموض يذكر، تصور وجود نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث بل وأي بعد زمني. وإنه لمن السهولة بمكان تصور وصف خال من أي عنصر سردي، أكثر مما يمكن تصور العكس؛ لأن التعيين الأكثر رصانة لعناصر وحيثيات قضية ما قد يحتمل سلفا بداية للوصف: فجملة مثل «المنزل أضمر يسقف من لوح مزرق وبمصر اعين أخضرين» لا تحوز أية سمة سردية مميزة؛ بينما جملة من قبيل «دنا الرجل من المائدة وأخذ سكيناً» تتضمن على الأقل، إلى جانب فعلي الحدث، ثلاثة موصوفات مهما قلت نعمتها، يمكن اعتبارها بمثابة عناصر واصفة لحدث واحد لمجرد أنها تعين كائنات، حية كانت أم بدون حياة؛ وحتى الفعل يمكن أن يكون وصفيا بهذا القدر أو ذاك من خلال الدقة التي تمنحها لعرض الحدث، (ومن أجل الاقتناع بذلك يكفي أن نقارن بين «أمسك السكين») مثلا: و«أخذ السكين» والنتيجة هي ألا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما (لنص) من السرد، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف، (ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا نستطيع أن تكون بدون أشياء). غير أن هذه الوضعية المبدئية تشير، في الحقيقة، أصلا إلى طبيعة العلاقة التي توحد بين وظيفتي الوصف والسرد في الأغلبية العظمى من النصوص الأدبية: فالوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد، بيد أننا لانكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة. إن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف. غير أن هذه التبعية لاتمنعه من أن يقوم باستمرار، بالدور الأول. فليس الوصف في واقع الحال، سوى خديم لازم للسرد، وهو فوق ذلك خاضع باستمرار ومستعبدا أبدا. إن هناك أجناسا سردية كالملحمة والحكاية الخرافية والقصة القصيرة والرواية يمكن للوصف أن يحتل ضمنها حيزا جديا كبيرا، بله الحيز الأوفى؛ وذلك من غير أن يكف بطواعية عن أن يكون مجرد مساعد للسرد. في حين لاوجود لأجناس وصفية؛ بل ويصعب أن نتصور خارج المجال الديداكتيكي (خارج روايات ديداكتيكية مثل روايات جول فيرن) وجود مؤلف أدبي يعمل السرد فيه بمثابة عنصر مساعد للوصف.

إن دراسة العلاقات بين السرد والوصفي لابد وأن تعود في جوهرها، إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد؛ وحسبنا بدون أن نحاول الدخول هنا في جزئيات هذه الدراسة، أن نستخلص من «التقليد الأدبي

الكلاسيكي» (من هوميروس الى نهاية القرن التاسع عشر) على الأقل. وظيفتين متميزتين نسبيا، أولاهما ذات طابع تزييني بعمق. ونحن نعرف أن البلاغة التقليدية تضع الوصف في نفس مقام باقي الأشكال الأسلوبية بصفته واحدا من محسنات الخطاب: فالوصف المتسع والمفصل يتبدى هنا بمثابة وقفة لاستراحة في مضمار السرد، ويكون له دور جمالي خالص مثل دور النحت في الصروح الكلاسيكية، ولعل المثال الأكثر ذوقا لهذا هو وصف دراع أخيل في الأنشودة الثامنة عشرة من الإلياذة (7)، ولاشك أن بوالو كان يفكر في هذا الدور التزييني حين يطالب بالغنى والأبهة في هذا الصنف من الآثار الفنية. وتتميز المرحلة الباروكية بنمط من المبالغة والتفخيم في الملحن الوصفي السابق مثلما يبدو ذلك ملموسا في «انقاذ موسى» لسانت أمان الذي انتهى بتحطيم توازن القصيدة الحكائية والوصول بها الى أفولها.

أما الوظيفة الكبرى الثانية للوصف، والأكثر بروزا اليوم لأنها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الروائي مع بلزاك، هذه الوظيفة هي ذات طبيعية تفسيرية ورمزية في نفس الوقت: فالصور الجسدية، وأوصاف اللباس والتأثيرات تنوحي عند بلزاك وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخصوص وتبريرها في نفس الآن، تلك الشخصوص التي هي بمثابة علامة وعلة (سبب) ونتيجة دفعة واحدة. مكذا يصير الوصف هنا على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكية إذ يصبح عنصرا أساسيا في العرض، سواء أذهب تفكيرنا الى منازل الأنسة كورمون في «العانس» أو الى بالشازا كلايس في «البحث عن المطلق». كل هذا جد شائع ومعروف، بحيث لن نسمح لأنفسنا بالالحاح عليه. لنلاحظ فقط أن استبدال الوصف الدال بالوصف التزييني، قد جنح (على الأقل حتى مستهل القرن العشرين) نحو تقوية هيمنة السرد: فالوصف، وهو يستقل بنفسه، قد فقد دون أدنى شك، ما ربحه من حيث أهميته الدرامية. وفيما يتعلق ببعض أشكال الرواية المعاصرة التي ظهرت في البداية كمحاولات تنغيا تحرير الصيغة الوصفية من استبداد السرد وتنفذه، فليس من المقتن أن نلجأ الى تأويلها بهذه الكيفية: فلماذا ما تعاملنا معها من زاوية النظر هاته، فإن عمل روب غريبي قد يظهر، وبنسبة زائدة، كمجهود من أجل بناء سرد ما (قصة) اعتمادا، بشكل يكاد يكون مطلقا، على أوصاف محورة من: صفحة الى أخرى وذلك بطريقة دقيقة. الشيء الذي يمكن أن ينظر اليه في نفس الوقت كما لو كان ارتقاء مذهلا للوظيفة الوصفية، وأيضا كما لو كان تهيئة مقنعا لغائته السردية غير القابلة للاختزال.

يجب أن نلاحظ، في النهاية، أن كل الاختلافات التي تباعد بين الوصف والسرد، إنما هي اختلافات ذات مساس بالضمون، وليس لها أي وجود سيميولوجي بالمعنى الدقيق للكلمة: فالحكي يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر إليها باعتبارها مجرد إجراءات، وفي نفس الاطار يشدد على المظهر الزمني والدرامي للسرد؛ أما الوصف فهو على العكس من ذلك نظرا الى أنه يركز على أشياء و كائنات منظور إليها في دائرة توافقتها، ويضع نصب عينيه الاجراءات ذاتها كما لو أنها مشاهد، ثم إن هذا الحكي يبدو ملغيا لمجرى الزمن ومسهما في بسط السرد في المكان. وإذن ففي إمكان هذين النمطين من الخطاب التماثل كتمثيل عن موقفين متناقضين من العالم والوجود، أحدهما أكثر حركة، والثاني أكثر تأملا، ويتم هذا وفق معادلة تقليدية «أكثر شعرية». غير أنه من وجهة نظر صيغ العرض فإن

رواية حدث أو وصف شيء، هما عمليتان متشابهتان تستخدمان نفس الوسائل اللغوية.

إن الفرق الأكثر دلالة، وربما كان هو أن السرد يعمل، داخل التابع الزمني لخطابه، على إعادة السيرة الزمنية للأحداث كذلك؛ بينما يبدو الوصف ملزماً، في نطاق العنصر المتتابع، بتعديل عرض الأشياء المترامنة والمتجاورة في المكان: فاللغة السردية تتميز على هذا النحو بنوع من التتابع الزمني مع موضوع الوصف، أي على العكس من اللغة التي تكون، في هذا الموقف، لغة خصوصية بشكل لا رجعة فيه. على أن هذا التعارض يفقد الكثير من قوته في الأدب المكتوب، بحيث لا شيء يحول بين القارئ وبين التراجع إلى الوراثة والتعامل مع النص، ضمن تزامنيته الفضائية، كمعادل للمشهد الذي يصفه: فقصاص أبو لينير القائمة على جمالية الخط أو الترتيبات الخطية في قصيدة «ضربة الرد» لا تفعل شيئاً سوى الدفع بعملية الاستغلال لقسط من الوسائل الخفية للتعبير الكتابي إلى حدودها القصوى. ومن جانب آخر فلا سرد، حتى ذلك الذي يكتسي صفة الوصف الإذاعي، لا يكون مزامناً بصراحة للحدث الذي يسرده، وتنوع العلائق التي يمكن أن يقيمها زمن القصة وزمن السرد لينتهي باختزال خاصية العرض السردية. هذا ولقد سبق لأرسطو أن انتبه إلى أن واحداً من امتيازات السرد على العرض المشهدي هو القدرة على معالجة عدة أفعال مترامنة (8)، لكن على أساس أن تتم معالجتها بتتابع، ولذلك تغدو وضعيته ووسائله وحدوده ماثلة لتلك التي تخص اللغة الوصفية.

يظهر إذن جيداً أن الوصف، باعتباره صيغة للتمثيل الأدبي، لا يمتاز عن السرد بجلاء كاف، سواء على صعيد استقلالية غاياته أو على صعيد أصالة وسائطه لكي يصير من، وإن كان ذلك من وجهة نظر معينة، أكثر هذه المظاهر واجتذاباً.

السرد والخطاب:

عند قراءة كتابي «الجمهورية» و«الشعرية» سيبدو أن أفلاطون وأرسطو قد اختزلا، أولاً وضمناً، حقل الأدب إلى المجال الخصوصي للأدب التمثيلي وهو ما توضحه المعادلة التالية: الصنعة الشعرية = المحاكاة. وإذا ما أخذنا في الاعتبار، ارتكازاً على هذا الاختيار، كل (أصناف التعبير) التي تقصى من الحقل الشعري، فسوف نلمح ارتسام حد أخير للسرد يمكن أن يعد الأكثر أهمية ودلالة. والحق أن الأمر لا يتصل سوى بالشعر الغنائي الهجائي والتعليمي، أي الشعر الذي كان يقتصر على بعض أسماء الشعراء الذين كان يتعين على إغريقي من القرن الخامس أو الرابع قبل الميلاد معرفتها مثل: بندار، ألسي، سافو، أرشيلوك، هيزود. وبالنسبة لأرسطو فإن أمبدوكليس لا يعد شاعراً، وإن كان قد استعمل نفس الوزن الشعري المستعمل من طرف هوميروس: «يجب تسمية أحدهما شاعراً، والآخر عالم طبيعيات أولى منه شاعراً» (9). لكن الأكيد هو أن أرشيلوك وسافو وبندار لا يمكن تسميتهم بعلماء طبيعة؛ فما يشترك فيه كل الذين أقصاهم أرسطو من كتاب «فن الشعر» هو أن أعمالهم لا تتركز على محاكاة فعل واقعي أم مستعار، براني عن شخصية الشاعر وكلامه، سواء

بواسطة السرد أو العرض المشهدي، وإنما تركز ببساطة، على قول يقوله الشاعر عن نفسه مباشرة وبأسمه الخاص. إن بندار يمجّد مزاي المتصرّ في الألعاب الأولمبية؛ وأرشيلوك يطعن في خصومه السياسيين، وهيزيود يقدم مواعظه للمزارعين؛ بينما يعرض اميدوكليس أو بارميند نظريتهما عن الكون: فليس هناك أي عرض أو تمثيل ولا أي تخيل، وإنما هناك فقط كلام، لا أقل ولا أكثر، هذا الكلام يوظف مباشرة في خطاب المؤلف الأدبي، ونفس الشيء يقال عن شعر المراثي اللاتينية وعن كل ما ندعوه حالياً، في نطاق واسع، شعراً غنائياً. وعندما تنتقل إلى الشر فنفس الشيء يقال بشأن الفصاحة، والتأمل الأخلاقي أو الفلسفي (10)، والعرض العلمي أو الشبيه بالعلم، والمقالة، والمراسلة، واليوميات الحميمية الخ... فكل هذا المجال الرحب من التعبير المباشر، مهما كانت صيغته وسياقته وأشكاله، فهو ينقل من سلطة الملاحظات الواردة في كتاب «فن الشعر»، لكونه يهمل الوظيفة التمثيلية للشعر، وعليه فنحن هنا أمام قصة جديدة ذات سعة جد كبيرة ما دامت تقسم جماع مآندعه اليوم أدباً إلى قسمين أساسيين متساويين وذلك بطريقة ملموسة.

هذه القسمة تشبه إلى حد ما التمييز المقترح، منذ عهد قريب، من لدن بنفنيست (11) بين السرد (أو القصة) والخطاب، ومع هذا التمييز الذي يجعله بنفنيست مشمولاً بمقولة الخطاب بكل ما اعتبره أرسطو محاكاة مباشرة، أي جميع ما يعتمد في الواقع، على الأقل فيما يخص الجانب اللفظي، على الخطاب المعار من قبل الشاعر أو السارد إلى إحدى شخصياته، يبين بأن بعض الأشكال النحوية مثل ضمير المتكلم أنا (ومرجعه الضمني أنت) و«القارئ» الضميرية (الاثباتية منها) أو الظرفية (مثل هنا، الآن، أمس، اليوم، غدا الخ...) وبعض أزمنة الفعل، في اللغة الفرنسية على الأقل، كالمضارع (الحاضر) والماضي (البعيد) أو المضارع (المستقبل) توجد مودعة في الخطاب في الوقت الذي يندمج فيه السرد، في صيغته الدقيقة، بالتشغيل الاستثنائي لضمير الغائب ولأشكال من عيار الماضي البهيم (الماضي المجرد) والماضي الأكمل (ماضي الماضي). وبصرف النظر عن الجزئيات والتنويعات بين اصطلاح تعبيرية وآخر، فإن كافة هذه الاختلافات تؤول، بجلاء، إلى تعارض بين موضوعية السرد وذاتية الخطاب. إلا أنه يجب أن ندقق بأن المسألة تتعلق بموضوعية وذاتية محددين على ضوء مقاييس ذات طبيعة محض لسانية: فالخطاب يكون ذاتياً كلما اندمج، ضمناً أو تصرّيحاً، بمشول ضمير المتكلم «أنا» (أو أحال عليه) غير أن هذه الـ «أنا» لا تتحدد خلافاً لهذا، إلا من حيث كونها هي الشخص الذي يتحدث تماماً مثل المضارع (الحاضر) زمن الصيغة الخطابية بامتياز، والذي لا يتحدد بوجه آخر، إلا من حيث كونه لحظة الحديث، كما أن استعماله يطبع «مطابقة الحدث الموصوف لمقتضى L'instance الخطاب الذي يصغه» (12)؛ أما موضوعية السرد فتتحدد، بالعكس من هذا، من خلال غياب أية إحالة على السارد «والحقيقة أنه لا وجود لأي سارد. فالأحداث تعرض مثلما تقع تبعاً لظهورها في أفق القصة. لا أحد يتكلم هنا، والأحداث تبدو مروية من تلقاء ذاتها» (13).

لأريب أننا نمثلك هامناً وصفاً مكتملاً لما يعتبر، في جوهره وفي تعارضه الجذري مع أي شكل تعبيرية شخصي للمتكلم، سرداً في حالته الخالصة وذلك إلى حد تمكننا من تنبيهه في هيئته المثالية،

والقبض عليه فعليا على صعيد نماذج مماثلة كذلك التي يستعريها بنفسيته من المؤرخ غلوتز ومن بلزاك. ولا ضير في أن تقدم مقتطفا من «غامبارا» يستدعي منا التعامل معه بروية: «بعد الانتهاء من دورة في الرواق نظر الرجل الشاب الى السماء والى ساعته هكذا بالتتابع، بدر منه سلوك يدل على نفاذ الصبر فدخل الى دكان لبيع السجائر... أشعل سيجارا وتموضع قبالة مرآة ثم ألقى نظرة على بدلته... لقد كان على شيء من النعمة مما لا يبيحه أعراف اللياقة في فرنسا. عدل ياقته وصدرته المخملية السوداء التي تشابك فوقها، متواترة واحدة من تلك السلاسل الذهبية الضخمة المصنوعة في «جنوة»، عقب ذلك، وبعد أن ألقى، بحركة واحدة، على ذراعه الأيسر رداءه القטיפي المبطن وثناه بأناقة، عاود نزحته من غير أن يسمح لنفسه بالتسلي بالنظرات الغرامية البورجوازية التي كانت تتهاطل عليه، وعندما أخذت الدكاكين تشعل أضواءها وبداله الليل شديد الخلوة توجه صوب ساحة البلاط الملكي، متشبها برجل يخشى أن يكتشف أمره، ذلك أنه ذرع الساحة وصولا الى النافورة حتى يلتحق، في مأمن من عربات الجياد، بمدخل زقة فروا موننتو...».

بهذه الدرجة من الصفاء لا يملك اللقاء السردى الشديد الخصوصية إلا أن يتخذ، بطريقة من الطرق، صفة التعدي المطلق للنص، والغياب الكلي (إذا ما تغاضينا عن بعض التشوهات وملامح الضعف التي سنعود إليها لاحقا) ليس للسارد فحسب، بل وللسرد ذاته، من خلال الانغماس التام لأي إحالة على ركن الخطاب الذي يؤسسه. فالنص يمثل هنا أمام ناظرنا بدون أن يكون مقولا من طرف أحد ما، وبدون أن تحتم (تقريبا) معلومة من المعلومات التي يحتملها، الرجوع الى مصدرها لكي تكون مستوعبة أو مثمنة، هذا المصدر الذي يكتسب قيمته من جراء تنايه عن المتكلم وفعل الكلام أو تعالقه معها. وإذا قارنا مقولا كهذا بجملته كهاته: «كنت أنتظر الحصول على مقر ثابت قبل أن أكتب اليكم، وفي النهاية قر عزمي على أن أمضي فصل الشتاء هنا» (14) فنستطيع اعتبار الى أي حد يتعارض استقلال السرد مع تبعية الخطاب، هذا الأخير الذي لا يمكن تفكيكه محدثاته الجوهرية (التي هي عما هو أنا، من أنتم، وأي مكان تعينه هنا؟) إلا في ضوء علاقتها بالموقف الذي تم فيه إنجازها. ففي الخطاب يتكلم أحد ما، وموقفه داخل فعل الكلام نفسه، هو ما يشكل بؤرة الدلالات الأكثر أهمية؛ أما في السرد فلا أحد يتكلم كما يشدد على ذلك بنفسيته، وبهذا المعنى لا يصير من حقنا، في أية لحظة، أن نسأل عن يتكلم (أين ومتى الخ...) لكي نتلقى دلالة النص تامة غير منقوصة.

لكن يجب أن نردف، فورا، بأن المعاني الجوهرية للسرد والخطاب المحددة هكذا، لا تكاد توجد أبدا بشكلها الخام في أي نص من النصوص: فهناك في كافة الأحوال تقريبا نسبة من السرد متضمنة في الخطاب، ومقدار من الخطاب في السرد، ومن هنا يأتي في الحقيقة توقف التناظر لأن كل شيء يجري كما لو أن غمطي التعبير يتأثران بشكل مختلف جدا بعدوى التداخل: فاندراج عناصر سردية في صميم الخطاب لا يكفي لتحريره، والسبب هو أن هذه العناصر تظل مشدودة في الغالب الى مرجعية المتكلم الذي يستمر حضوره ضمنيا في الخلفية، ويملك القدرة على التدخل من جديد في كل الأثناء بدون أن ينظر الى هذه المعاودة كـ «تدخل». هكذا نقرأ في «مذكرات ما بعد الموت» هذه الفقرة التي تبدو موضوعية: «لما كان البحر محتدما، وحدثت عاصفة، كان الموج المتراقص عند أسفل

القصر، من ناحية الساحل الرملي العريض، يتطير ويصاعد حتى الأبراج الكبيرة. وعلى علو عشرين قدما من قاعدة أحد تلك الأبراج كان هناك متراس صواني ضيق، زالج، ومائل، عبره يقع الاتصال بالحصين الذي يحرس الحفرة: إن الوضع كان يفترض القيام بمبادرة في البرهة الفاصلة بين موجتين، واقتحام المكان المحفوف بالمخاطر قبل أن يحطم المد البرج ويغمره... (15)، إلا أننا ندرك بأن السارد، الذي انمحن الضمير الذي يعود عليه مؤقتا خلال هذه الفقرة، لم يذهب بعيدا، وأنا لم نفاعا ولم تضايق كذلك عندما تناول الكلام ثانية ليضيف: «لا أحد كان يرفض المغامرة، لكنني رأيت أطفالا يشحبون قبل أن يحاولوا ركوبها». فالسرد كم يكن في الواقع خارجا عن نظام الخطاب في ضمير المتكلم الذي امتصه دوما تكلفة ولا حتى موارد، ومن غير أن يكف عن أن يكون هو ذاته، وبالعكس فإن أي تدخل لعناصر خطابية في صلب السرد لا بد وأن يتم الاحساس بها كشويه لاسنواء العنصر السردى عند الاقتضاء، وهكذا الشأن أيضا في التأمل الحافظ الذي أدرجه بلزأك في صميم النص المسوق آنفا: «من بدله... كان يبدو على شيء من النعمة، أكثر مما تبيحه أعراف اللياقة في فرنسا»، ونفس الشيء يمكن أن يقال بصدد العبارة الاثباتية: «واحدة من تلك السلاسل الذهبية الضخمة المصنوعة في «جنوه» التي تتضمن بداهة تمهيدا لفقرة في المضارع («المصنوعة») لا تتطابق مع «تلك التي صنعوها» لكنها تتفق طبعاً مع «تلك التي يتم صنعها»، وبصدد عبارة مباشرة موجهة الى القارئ المعدود ضمينا كشاهد، بل ونستطيع قول نفس الشيء كذلك عن نعت: «النظرات الغرامية البورجوازية» وعن التعبير الموصولي: «برجل يخشى» وهو ما تصنفه اللاتينية كصيغة للرجاء بناء على القيمة الذاتية التي يتضمنها، وأخيرا عن نسق الربط: «ذلك أنه ذراع» الذي ييسط تفسيراً مقترحا من لدن المؤلف. فمن الواضح أن السرد لا يدمج قيوده الخطابية التي أسماها جورج بلان بالذات «تدخلات المؤلف»، بنفس القدر الذي يستقبل فيه الخطاب، بسهولة، القيود السردية: إن السرد المدمج في الخطاب يتحول الى أحد عناصر هذا الأخير، أما الخطاب المدمج في السرد فيبقى خطابا ويشكل صنفا من الأورام، من السهل كثيرا التعرف عليها، وتعيين مكانها وبالتالي فلا صعوبة بتاتا في صيانة صفاء السرد مقارنة مع صفاء الخطاب.

وعلى الرغم من أن باعث هذا التنافر بسيط إلا أنه يعين لنا ميزة حاسمة للسرد: فالصائب أن الخطاب لا يحوز أي صفاء يستلزم صيانه اعتبارا الى أنه الصيغة «الطبيعية» للغة الأكثر رحابة وشمولية والتي متضيف، بفعل تحديدها، كل الأشكال، أما السرد فهو على النقيض من هذا لأنه صيغة يقننها عدد من الإقصاءات والضوابط التقييدية (الامتناع عن فعل المضارع، عن ضمير المتكلم الخ...)، الخطاب يمكنه أن «يروى» بدون أن يتقطع عن كونه خطابا، في حين لا يمكن للسرد أن «يفيض» في الكلام، بدون أن يفصل عن ذاته، لكنه لا يقدر أيضا على التمتع بدون أن يسقط في الفقر والضحالة: لهذا السبب لا يكاد يوجد السرد بشكله الصارم في أي مكان، إذ أن أدنى ملاحظة شاملة، أو أدنى نعت يتجاوز قليلا كونه وصفيا، والمقارنة الأكثر حذرا، وأقل إشارة الى ما يفيد التردد الى «ربما»، وأكثر التمهلات المنطقية مهادة، (إن كل ذلك) قد يدخل الى نسيج السرد نمطا من الكلام غريبا عنه إن لم يكن محرفا له؛ لهذا يبقى من الوارد الاستسعاء بتحليلات متعددة ومدققة للنصوص من أجل دراسة ما هو جزئي في تلك التصادمات النهائية الدقة أحيانا؛ على أن أحد مرامي هذه الدراسة هو

فهرسة الوسائط وترتيبها، الوسائط التي حاول الأدب السردى (والروائي خاصة) من خلالها أن ينظم داخل لغته الخاصة، وبطريقة لا اعتراض عليها، العلاقات المعقدة التي تتمتعها لوازم السرد ومشتريات الخطاب.

من المعروف أن الرواية لم تتوفق أبداً في تذليل المأزق الذي طرحته هذه العلاقات بكيفية مقنعة ونهائية. وإلى عهد قريب، مثلما كان عليه الحال في المرحلة الكلاسيكية مع سرفانتيس وسكارون وفيلدينغ كان المؤلف - السارد، المضطلع بأمر خطابه بحذب وكياسة، يتدخل في مجرى السرد باندفاع ملح يصل حد السخرية مستفهما قارئه عن أسلوب الحوار المألوف. وعلى العكس من ذلك، وفي ذات المرحلة، كنا نجد المؤلف - السارد يتخلى عن جميع مسؤوليات الخطاب لفائدة واحد من الشخصيات الرئيسية، إذ يدعه تارة يتكلم بصيغة ضمير المتكلم فيروي الأحداث ويعلق عليها في نفس الوقت؛ وهذا ما تجسده الروايات الشطارية من «لازاريو» إلى «جيل بلا»، وأعمال أخرى سير ذاتية من الوجهة التخيلية مثل «مانون ليسكوت» أو «حياة ماريان»؛ وتارة أخرى لم يكن المؤلف - السارد بقادر على الحسم سواء في التحدث باسمه الشخصي أو في تفويض هذا الدور إلى شخصية واحدة فقط كان يقسط الخطاب بين مختلف الفاعلين إما على شكل رسائل كما فعلت في الغالب رواية القرن الثامن عشر («هيلواز الجديدة»، «العلاقات الخطيرة»، وإما على طريقة جويس أو فوكنر الأكثر مرونة وحذاقة ماداماً يجعلان السرد تحت كفالة الخطاب المضمر للشخص الرئيسية وذلك بكيفية غير متقطعة. ولاشك أن القرن التاسع عشر، بما أنه العصر الكلاسيكي للسرد الموضوعي، هو الذي يمثل بجلاء، الفترة الوحيدة التي يظهر فيها أن التوازن بين السرد والخطاب قد حصل إنجازاً وفق وعي سليم وبنأى عن أي وسواس أو فخفة، فمن بلزاك إلى تولستوي ونحن نلمس بالعكس، الذي وصل إليه تأكيد المرحلة الحديثة على استشعار الصعوبة إلى حد وصف بعض أنماط الكلام بالاستعصاء الطبيعي حتى على الكتاب الأكثر صرامة وفصاحة.

نعرف جيداً كيف أن الجهد المصروف للارتقاء بالسرد إلى أسعى درجة من الصفاء قد دفع بعض الكتاب الأمريكيين كهاميت وهيمينغواي إلى تنحية عرض المحفزات النفسية مثلاً، إذ من غير استجابة ببواعث شمولية لها هيئة «استطراذية» يصعب دائماً توجيه الأوصاف المضمنة لرأي شخصي للسارد والروابط المنطقية الخ... إلى حد تحجيم القول الروائي إلى جمل قصيرة تخضع لتعاقبية مرتجة وتعوزها تفصيلات مبنية، وهو ما تحقق منه سارتر عام 1943 من خلال «الغريب» لكامو، كما أمكننا اكتشافه ثانية، عشرة أعوام بعد ذلك، عند روب غريبي

إن ما جرى تأويله، في غالب الأحيان، كتجريب للنظريات السلوكية في الأدب قد يكون مجرد أثر لحساسية، حادة بوجه خاص، تجاه تناقض اللغات. فكل تموجات الكتابة الروائية المعاصرة تستحق بدون شك، أن تحلل من هذه الزاوية، وتحديد الانحياز الحالي الذي قد يكون معاكساً للاتجاهات السالفة، ويظهر ذلك لدى سولرس أو نيبودو مثلاً في ميلهما إلى معاناة انسراب السرد في الخطاب الراهن للكاتب حين عكوفه على الكتابة، أي في ما أسماه ميشيل فوكو «خطاباً منشداً إلى فعل الكتابة، معاصراً للجريانه، ومحاصراً داخله» (16)، فكل شيء يتم في هذا المضمار كما لو أن

الأدب استنفد أو أنهك موارد صيغته التمثيلية، واختار أن يتفرغ للانصاف اللامحدود لخطابه الخاص . فهل ستتمكن الرواية، بعد الشعر، من الخروج نهائيا عن عصر التمثيل؟، وهل يجوز للسرد، في إطار تميزه السلبي الذي أتينا على الاقرار له به، هل له أن يشكل بالنسبة اليها مقدما ما يشكله الفن بالنسبة الى هيجل، أي كونه «شيئا منتعيا الى الماضي» ويتطلب منا باستعجال التعامل معه في نطاق تراجعه وانكماشه، وذلك قبل أن يخلي أفقنا نهائيا؟

1 - 1448

2 - 1393

3 - الألياذة، I، 12 - 16، ترجمة مازون

4 - 393 E، ترجمة شامبري

5 - 1461

6 - هذا ما نجده عند بوالو في أثناء تعرضه للملحمة :

كونوا يقظين ومتعجلين في سرودكم

كونوا مندقين وباذخين في أوصافكم

(فن الشعر، III، ص 257 - 258)

7 - على الأقل كما ذهب الى تأويل ذلك والاقتراء به التقليد الكلاسيكي، ومن جهة أخرى يجب أن نلاحظ أن الوصف يعمل على أن يتعش وإذن أن ينسرد.

8 - 1459 ب.

9 - 1147 ب

10 - لما كانت الأهمية هنا للالقاء وليس لما يقال تستبعد من هذه اللائحة، كما فعل أرسطو (1147 ب) الحوارات السقراطية لأفلاطون وكل الفذلكات ذات الشكل الدرامي التي تحل المحاكاة في الشر.

11 - «علائق الزمن في الفعل الفرنسي» ب، س، ل، 1959 المعاد نشره في «قضايا اللسانيات العامة» ص 237 - 250.

12 - «الذاتية في اللغة»، مرجع سابق، ص 262.

13 - نفسه، ص 241.

14 - سينانكور «أوبرمان» الرسالة الخامسة.

15 - الكتاب الأول، الفصل الخامس.

16 - «الحكاية الخلفية»، L'ARC، عدد خاص عن جول فيرن، ص 6

مقتضيات النص السردى الأدبي

ترجمة: رشيد بنحدو

يمثل هذا النص القسم الأول من كتاب جاء لينتفلت المعنون بـ: ESSAI DE Le point de vue: Théorie et analyse TYPOLOGIE NARRATIVE، Librairie José Corti منشورات باريس، 1981 (ص - ص 13 - 33).

ويعتبر الكتاب مساهمة عميقة في الجدل الذي عرفته، في العقود الأخيرة، النظرية السردية عامة، والمنظور السردى أو التبشير خاصة، في الأبحاث الفرنسية والألمانية والانجلوسكسونية والروسية والتشيكية. بل يمكن القول إنه يوسع الدائرة النظرية لهذه الأبحاث - التي اقتضرت في الغالب على دراسة المقتضيات السردية الخيالية في النص الروائي (السارد والشخصية والمسروء له) - لتشمل أيضاً، وضمن نموذج تواصلى تداولي، المقتضيات المجردة (المؤلف والقارئ المجردين) والواقعية (المؤلف والقارئ الحقيقيين)، دون إغفال إيديولوجية النص وسياقه الاجتماعى - الثقافى وتلقيه.

ويقترح لينتفلت Lintvelt في كتابه هذا نموذج خاصة للخطاب السردى تنوحي، من جهة، بناء نموذج نظري مركب يركز على «السرد» الروائي (وضمنه السارد والمسروء له) في علائقه مع «المحكى» و«القصة» (ومن ثم مع الشخصيات)، ومن جهة ثانية تقديم منهج عملي لمقاربة النص الروائي. ويتكون المتن المدروس خاصة من رواية: Dix heures et demi du soir en été (1960) لـ Marguerite Duras ورواية «les illustres française» (1713) لـ Robert Challe.

أما القسم الذي نترجمه هنا، فيشكل بحق الأساس المصطلحي الذي يقوم عليه هذا البناء النظري - التحليلي المعقد. ففيه يعرض لينتفلت المفاهيم «السردولوجية» الاجرائية التي سيعتمدها في بحثه، ويحدد ما بينها من فروق دقيقة. ولاشك في أن أهمية هذا الجهاز المصطلحي بالنسبة إلينا، هنا والآن، تكمن في تقديمه تعريفات واضحة ومضبوطة «للمقتضيات» أو العناصر السردية التي تشكل قوام النص الروائي، تعريفات تزيل كل أشكال اللبس والتبسيط التي يشيعها ويكرسها النقد الروائي عندنا بين مقتضيات محايدة للنص (السارد، الشخصية، المسروء له...) وأخرى مجاوزة له (المؤلف، الشخص، القارئ...)، بين إيديولوجية الرواية وإيديولوجية الروائي الخ.

توطئة

حدد رومان جاكسون في مقالته المعروفة «اللسانيات والشعرية» العناصر المكونة لكل فعل تواصل في البيان التالي (1)

سياق

مرسل رسالة مرسل اليه

صلة

سنن

وقد انتقد بيير كونتز Pierre Kuentz النموذج الياكوبسوني لأنه «يفترض خطوة خاصة يتمتع بها باث لا يعدو كونه تنوعا للذات المبدعة أو المؤلف حسب الاستعمال التقليدي، ويعكس هذه الخطوة الاتجاه الذي ينبغي أن تتخذه قراءة البيان، أي من اليمين الى اليسار، وانطلاقا من مرسل يخاطب، عبر سنن ذي وجود لاحق، مرسل اليه ينصت الى رسالته. فالعلاقة المفترضة هنا هي التي تبتدىء من مؤلف وتنتهي الى قاريء، وليست تلك العلاقة الجدلية التي تنشئ فواعلها (actants) بواسطة عمل اللغة» (2).

كما يعيب جون - ميشيل آدم Jean-Michel Adam على نفس النموذج التواصل كونه يقوم على تصور ديكارتي لـ «الذات»، ويهمل السياق الاجتماعي - الثقافي، ويلغي ظواهر التناص، وكذا إمكانية وجود دلالات (إيحائية، جناسية تصجيلية...) تتعدى معنى الرسالة المتسم في زعمه بالثبات والوضوح (3). وبما أن «اللغة ليست مجرد أداة لتبليغ موضوع ما» (4)، يقترح آدم Adam تجاوز نموذج التواصل بالتداولي (la pragmatique) التي «تكاد تشمل كافة الظواهر المجاوزة للغة (extra-linguistiques)، ابتداء من السياق المرجعي وانتهاء بالمعطيات الاجتماعية - الثقافية، كما ينص على ذلك التصور التقليدي» (5)، بحيث تبرز خلف التواصل «الوظيفة التداونية» (interpersonnelle) التي هي وظيفة «الرابط الاجتماعية» (6).

وبتطبيقنا مثل هذا التصور التداولي على الخطاب التخيلي (7)، سيتضح لنا أن النص السردى

الأدبي يتسم بتفاعل دينامي بين مقتضيات مختلفة تنحصر ضمن مقتضيات أربعة :

1 - المؤلف الواقعي - القاريء الواقعي

(Lecteur concret) - (Auteur concret)

2 - المؤلف المجرد - القاريء المجرد

(Lecteur abstrait) - (Auteur abstrait)

3 - السارد الخيالي - المسروء له الخيالي

(Narrataire Fictif) - (Narrateur Fictif)

4 - الممثل (أو الفاعل) - الممثل (أو الفاعل)

(Acteur) - (Acteur).

1 - المؤلف الواقعي - القارئ الواقعي (8)

باعتباره مرسلًا، يوجه المؤلف الواقعي، أي المبدع الحقيقي للعمل الأدبي، رسالة أدبية إلى القارئ الواقعي، الذي يعمل كمرسل إليه / متلق (9). فالمؤلف الواقعي والقارئ الواقعي شخصان حقيقيان. بهذه الصفة، فهما لا ينتميان إلى العمل الأدبي، بل إلى العالم الموجود بالفعل، حيث يعيشان، بمعزل عن النص الأدبي، عيشة مستقلة.

غير أنه إذا كان المؤلف الواقعي يمثل شخصًا ثابتًا ومحددًا في الفترة التاريخية لابتداعه الأدبي (10)، فإن قراءه، كمتلقين لعمله، يتغيرون عبر التاريخ، مما قد يؤدي إلى تلقيات جد مختلفة، بل ومتضاربة، لنفس العمل الأدبي.

وتوجد بين المؤلف والقارئ علاقة جدلية: فعلى القارئ، من أجل فك رموز الرسالة الأدبية، أن يمتلك شفرة المؤلف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والايديولوجية الخ، لكن دون أن يفرض عليه ذلك أن يشاطره إياها كليًا، لأن بإمكان المؤلف حسب جمالية التلقي التابعة للجامعة كونسطنس (11)، أن يغير أفق انتظار القارئ، مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجائي أو الاستحساني، أن يؤثر في الانتاج الأدبي.

2 - المؤلف المجرد - القارئ المجرد (12)

في نفس الوقت الذي ينتج فيه المؤلف الواقعي عمله الأدبي، ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته، أي آثاء الثانية (Tillotson) (13)، أو آثاء الرواية الثانية (Prince) (14)، أو مؤلفا ضمنا (Booth) (15) أو مؤلفا مجردا (Schmid) وكذلك صورة قارئ ضمني (Booth و Iser) (16) أو قارئ مجرد (Schmid). فالمؤلف المجرد هو منتج العالم الروائي (17)، الذي ينقله إلى المرسل إليه / المتلقي، أي القارئ المجرد.

وإذا كان المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي يتمتعان بوجود مجاوز للنص، فإن المؤلف المجرد والقارئ المجرد ينتميان إلى العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنهما لا يعبران عن نفسيهما أبدا بشكل مباشر أو صريح، مما يعطل إذن أي تواصل لغوي حقيقي بين المؤلف المجرد والقارئ المجرد (18).

غير أنهما يمتلكان معا موقفا تأويليا أو إيديولوجيا (باختين) (19)، يعرفه Schmid بأنه «ذلك الموقف الذي ينتج عن المظهر الذاتي للواقع في وعي الفرد - بالنسبة للعمل الأدبي في مجمله - أي عن الإدراك الذاتي للواقع من خلال العمل الأدبي» (20). ولا يمكن استنباط الموقف الايديولوجي للمؤلف المجرد إلا بشكل غير مباشر من طريقة اختيار العالم الروائي وانتقاء الثيمات والأساليب، وكذا من المواقف الايديولوجية التي تمثلها المقتضيات الخيالية (أي السارد والمسرو له والمثلون) التي

يمكنها أن تتحدث بلسانه .

إن المؤلف المجرد يمثل المعنى العميق للعمل الأدبي، أي دلالاته الاجمالية. في حين يعمل القارئ المجرد كصورة للمرسل إليه المفترض والملمس في العمل الأدبي، ومن جهة ثانية كصورة للمتلقي المثالي، القادر على تحقيق (concrétisation) المعنى الكلي ضمن قراءة فعلية (21)، لذلك، ينظر شميد Schmid الى المؤلف المجرد والقارئ المجرد على أنهما «تجسيدان للبنية الاجمالية للعمل وللتلقي المثالي لهذه البنية الاجمالية» (22).

ويحصل من تعريفات شميد Schmid هذه أن «المفروض في النص أن يرمع قراءته الخاصة» (23). فتكون القراءة، ضمن هذا التصور، عبارة عن «عملية تحقق من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها (عملية ذاتية). إن المعنى ولبنيات المعنى وجودا مستقلا عن تدخل الذات القارئة! ذلك أن دور هذه الذات ينحصر على التعرف على معان موجودة قبلها أو، عرضيا، في إعادة خلق هذه المعاني» (24). فالملاحظ إذن أن شميد Schmid يهمل الإشارة الى أن القارئ الواقعي، «باعتباره مستوى لإنتاج المعنى» (25). يمكنه أيضا أن ينجز قراءات أخرى لاتتوافق بالضرورة مع تلقي القارئ المجرد، هذا التلقي المفترض أنه مثالي.

1.2. التمييز بين المؤلف المجرد والمؤلف الواقعي

يطابق تعريف شميد Schmid للمؤلف المجرد ما يعرف في اصطلاح بوث Booth بالمؤلف الضمني (Auteur implicite). بالفعل، يجزم بوث Booth بأن «القيمة التي يتعلق بها هذا المؤلف الضمني هي - دون اعتبار للموقف الذي يتبناه خالقه في الحياة الحقيقية - تلك القيمة المعبر عنها بالشكل الكلي» (26). يتضح إذن أن ثمة فرقا جليا بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد أو الضمني، لأن «المؤلف الضمني يختار، بوعي أو بدون وعي، ما نقرأه، فنستدل أنه ترجمة مثالية وأدبية ومبدعة للانسان الحقيقي. إنه خلاصة اختياراته الخاصة» (27). ومن ثم، يستنتج بوث Booth بأن «هذا المؤلف الضمني مختلف دوما عن الانسان الحقيقي - مهما تكن الصورة التي يمكننا تكوينها عن هذا الأخير - لأن الانسان الحقيقي، حين يخلق عمله، يخلق أيضا ترجمة سامية لشخصه. فكل رواية جيدة تقنعنا بوجود «مؤلف» نؤوله كنوع من «الأنا الثانية». وغالبا ما تكون هذه الأنا الثانية ترجمة خالصة في منتهى الصفاء والجودة والدقة والحساسية، ترجمة لحياة لايسع أي إنسان أن يحياها» (28).

ويمكن مقارنة هذا التمييز بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد بالتصورات الأدبية لـ Jean Rousset، الذي يعتقد بأن «الكاتب لا يكتب ليقول شيئا، بل ليقول نفسه، مثلما يرسم الرسام ليرسم نفسه، لكنه، إذا كان فنانا، لا يقول نفسه، ولا يرسمها إلا بواسطة هذا التشكيل الذي هو العمل» (29). «فالعمل الأدبي بالنسبة للفنان هو إذن أداة امتيازية للكشف» (30). من هذه الزاوية، نستطيع أن نقترح أن المؤلف المجرد، باعتباره «ذاتا مبدعة» (Rousset) (31)، أو «وعيا مؤلفا» (Starobinski) (32)، يمثل ذلك الجانب الذي ما يزال مجهولا في المؤلف الواقعي، جانباً يسعى هذا الأخير الى اكتشافه بواسطة الابداع الأدبي. بل يمكننا أن نصادف مع Proust على أن «أنا

الكاتب لا تنكشف إلا في كتبه» (33)، نستنتج بأن المؤلف المجرد يمثل «الأنما العميقة» و«الواقع الوحيد»، في حين لا يمثل المؤلف الواقعي سوى «ذات أكثر بروزا وبرانية» (34).

وينبغي التفريق هنا بدقة بين المؤلف المجرد، كما يبرز في عمله الأدبي، والمؤلف الواقعي، كما يظهر في الحياة الحقيقية، لأن بروسـت Proust يؤكد على «الهوة التي تفصل بين الكاتب والانسان اليومي» (35). مستخلصا بأن «الكتاب ثمرة أنا أخرى غير تلك التي نعبر عنها في عاداتنا وحياتنا الاجتماعية وذاثلنا» (36).

وعلى المستوى الايديولوجي للعمل الأدبي، يمكن أن تختلف إيديولوجية المؤلف المجرد، الممكن استنباطها من الرواية، عن رؤية المؤلف الواقعي للعالم، التي يعبر عنها في حياته اليومية. توضح ذلك دراسة أنجزها دراسة عن الواقعية البلازكية. ففي رأيه أن انجلس أوضح بأن بلزاك «رغم كونه، من حيث الاقتناع السياسي، ذا نزعة ملكية، قد استطاع بالذات أن يفضح في أعماله فرنسا الملكية والاقطاعية، وأن يصور حالة الحكم على عهد النظام الاقطاعي بأكثر الأشكال قوة وأدبية» (37).

ويعتقد لو كاش بأن هذا «التناقض عند بلزاك، الملكي النزعة، يبلغ ذروته في كون أكثر أبطال عالمه الروائي، الغني بالشخصيات، أصالة وحقيقة هم أولئك الذين ينأهضون بحزم وجراة الاقطاعية والراسمالية، أي اليعقوبيون وشهداء معارك الثورة الأهلية» (38).

وإذا نقلنا تحليل لو كاش هذا الى اصطلاحنا الخاص، أمكن القول إنه يكشف عن ثنائية إيديولوجية لدى بلزاك، تتجلى، في الظاهر، في امتلاك المؤلف الواقعي لرؤية رجعية للعالم، وفي العمق، في امتلاك المؤلف المجرد لايديولوجية تقدمية.

كما تبدو المقتضيات المجردة ذات فائدة منهجية حين يتعلق الأمر بتحليل ظاهرة السخرية في نص أدبي. ففي بعض فقرات الغريب «L'Etranger»، رواية ألبير كامو Albert Camus، يحدث تفاوت بين ايديولوجية المؤلف الضمني وآراء الشخصيات. وهكذا يبدو Meursault وكأنه «غريب عن وطنه وتقاليد غرابية» Huron في «L'ingénu»، حين حل بفرنسا» (39). كما يعرب مـُورسُو، السليم النية، عن سروره لقاضي التحقيق بإعفائه من أن يختار محاميه بنفسه، لأن المحكمة قبلت تعيين محام يدافع عنه: «لقد وجدت أنه من الملائم والمريح أن تتعهد العدالة بهذه التفاصيل. قلت له ذلك، فأيدني في الرأي، واستنتج بأن القانون على أحسن ما يرام» (40). فهذه الكلمات مشحونة بسخرية لا تجوز نسبتها الى مـُورسُو ولا الى قاضي التحقيق، اللذين لا يضمنان أية نية قذحة (41). إن هذه السخرية ينبغي أن نعزى للمؤلف الضمني الذي يعرف جيدا، وبالمشاركة السرية للقارئ، الضمني (42)، أن اختيار المحامي ليس، كما يعتقد ذلك مـُورسُو، أمرا تافها، بل ذا أهمية قصوى بالمعنى الحقيقي للكلمة، بما أن حياته تتوقف عليه، فبكل بداهة، لا يشاطر المؤلف المجرد أبدا غبطة القاضي. إنه يرد التهمة ضمينا على نظام قضائي يحكم بالموت على مـُورسُو، لا لأنه «قتل رجلا»، بل لأنه «دفن» أما بقلب مجرم» (43). فلم يتبين مـُورسُو ما يفرضه عليه الحزن والحداد من سلوك.

لذلك، «كان ينسحب من مجتمع البشر» (44) الذي كان يستخف به «قواعده الأكثر جوهرية» (45). إنه يشكل، في رأي الوكيل، خطراً على المجتمع، لأن «فراغ القلب لدى هذا الرجل يصبح هاوية يمكن للمجتمع أن ينطفئ فيها» (46). فمن الواضح أن المؤلف الضمني يستهدف من وراء سخريته أمرين: إدانة مجتمع مصطنع بكامله، وضمان ود القارئ وتعاطفه مع مؤرستو، المقدم كضحية بريئة» (47).

وبما أن إيديولوجية الرواية تطابق تماماً قصد ألبير كامو Albert Camus إلى البرهنة على أن «كل رجل، لا يكي أثناء دفن أمه، يعرض نفسه للحكم بالاعدام» (48)، يمكن أن نتساءل، في هذه الحالة، عن مدى بطلان التمييز بين المؤلف المجرد والمؤلف الواقعي. ومع ذلك، يبدو لي أساسياً التفريق بينهما، سواء بالنسبة للنظرية السردية أو للتحليل الإجمالي. بذلك، استفاد من جهة أن تقود المماثلة المتسعة بينهما، من جانب المؤلف الواقعي، إلى التحليل البيوغرافي، الذي يهمل التحليل المحايث للنص السرد كبنية فنية. ومن جهة ثانية، فإذا كنا نريد تجاوز المحايثة الصرفة، ينبغي أولاً أن نميز بين الواقع الفني للعمل الأدبي والواقع الاجتماعي - الثقافي، بين المقتضيات الأدبية، سواء أكانت مجردة (المؤلف المجرد، القارئ المجرد) أم خيالية (السارد، المسرود له، الممثلون) المقتضيات الواقعية (المؤلف الواقعي، القارئ الواقعي)، لفحص بعد ذلك العلائق الدينامية التي يمكن أن تربط بينهما.

3- السارد - المسرود له

يتساءل فوجير Füger عن الفرق الأنطولوجي بين النص السرد الأدبي والتحقيق الصحفي (الربورطاج) مثلاً، فيستخلص بأن التحقيق يفترض وجود علاقة مباشرة بين المؤلف والحدث المروي، بينما يتسم النص الأدبي بحضور سارد يكون وسيطاً بين المؤلف والقصة الروائية (49). بذلك، فهو يتفق مع ستانزل Stanzel الذي يعتبر الطبيعة غير المباشرة للتصوير (La représentation) (50) بمثابة الخاصية الجوهرية.

ينبغي إذن النظر إلى السارد بوصفه مقتضى نموذجياً للنص السرد الأدبي. ومع ذلك، ينسى كل من ستانزل Stanzel وفوجير Füger أن وساطة المؤلف المجرد تشكل أيضاً، وفي مستوى أعلى، الخاصية المميزة للمحكي. فالمؤلف المجرد هو الذي خلق العالم الروائي الذي ينتمي إليه السارد الخيالي (شميد Schmid) (51). والسارد الخيالي بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود (52) إلى القارئ الخيالي. وللزيادة في توضيح هذه العلاقة المتبادلة بين المرسل والمرسل إليه، سنفضل مفهوم «المسرود له» (53) على مفهوم القارئ الخيالي.

توجد بين السارد والمسرد له علاقة جدلية. وغالباً ما لا تبرز صورة المسرود له إلا بشكل غير مباشر بواسطة مناداته السارد له، كما يفعل السارد في (Le Roman comique) لـ Scarron، حين يوبخ قارئاً خيالياً أغاظته دعابته.

«أنا رجل ذو درجة من الشرف تفرض علي أن أنبه القارئ المحب بأن عليه، إذا أغضبته كل الدعايات التي قرأها لحد الساعة في هذا الكتاب، أن يكف عن قراءة صفحات أخرى، لأنه سيصدم بدعايات ماثلة» (54).

فالمقصود هنا بـ «القارئ المحب» المسرود له، وباعتباره مقتضى خياليا، يجب تمييزه، من جهة، عن القارئ المجرد، الذي يفترض فيه بالذات استحسان هذا النوع من الدعايات حول الكتابة الروائية، ومن جهة أخرى عن القارئ الواقعي الذي هو بصدد قراءة الرواية. وبالبداية، يمكن للقارئ الواقعي أن يتبنى الموقف الأيديولوجي للقارئ المجرد، فيتسلى بمثل هذه التدخلات، أو أن يتبنى رد فعل القارئ الخيالي المتناظر، فيتوقف عن القراءة.

وقد يحدث أيضا أن يتكلم المسرود له، كما في رواية جاك القدري le Fataliste Jacques، حيث يحاور مباشرة السارد في حديث يبدو أنه شرع فيه قبل بداية الرواية (55):

«كيف تم التعارف بينهما؟ بالصدفة، كما يحدث للجميع. ما أسماهما؟ ما أهمية اسميهما لديك؟ من أين كانا قادمين؟ من أقرب الأماكن. إلى أين كانا ذاهبين؟ وهل يعرف الإنسان أين يذهب؟ ماذا كان يقولان؟ لم يكن المعلم يقول شيئا. وكان Jacques يقول بأن رئيسه كان يقول بأن كل ما يقع على الأرض من خير أو شر مكتوب في السماء» (56).

1.3. التمييز بين السارد والمؤلف الواقعي

يمكن للعملية السردية أن يضطلع بها مقتضى سردي مجهول لا يساهم في الحدث الروائي (مثل السارد في الأب غوريو «Le Père Goriot» لـ Balzac أو في «Moderato contabile» لـ Marguerite Duras، أو تنهض بها شخصية تلعب دورا في العالم المسرود (مثل المركيز Des Grieux و Renoncourt في «L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut» لـ Prévost وشهرزاد في «حكايات ألف ليلة وليلة»). وفي هذه الحالة الأخيرة، ينعت Rousset الفاعل الداخلي للسرد بـ «الشخصية - السارد». في حين يسمى المقتضى السردي المجهول بـ «المؤلف - السارد»، مع تمييزه لهذا الأخير عن المؤلف كـ «شخص بيوغرافي» (57).

وقد حذر نقاد كثيرون بالفعل من الخلط بين السارد الخيالي والمؤلف الواقعي. فهذا ف. كايزر Wolfgang Kayser ينبه إلى أن «السارد شخصية مختلفة تنتمي إلى العمل الأدبي في جملته» (58)، ويستخلص بأن «السارد في فن المحكي ليس أبدا المؤلف، المعروف أو المجهول، بل دورا يختلقه المؤلف ويتبناه» (59).

كما يلاحظ ستانزل Stanzel بأن «السارد يبدو لأول وهلة ماثلا للمؤلف. ومع ذلك، فإن التدقيق في الأمر يكاد يظهر دائما أن شخص المؤلف يختلف بشكل قطعي عن شخصية السارد. فالسارد يعرف أقل، وأحيانا أكثر مما يمكن انتظاره من المؤلف، ويجهر بأراء ليست بالضرورة أيضا

بأراء المؤلف . فهو إذن صورة مستقلة ، يختلفها المؤلف مثلما يختلف شخصيات الرواية » (60) .
لذلك ، يلاحظ بارت Barthes بحق أن « السارد والشخصيات أساسا كائنات من ورق . فلا يمكن أبدا
الخلط بين المؤلف (المادي) للمحكي وسارد هذا المحكي » (61) .

أما جنيت Genette ، فيؤكد أيضا على ضرورة التفريق بين روايات ستاندال Stendhal بين
السارد والمؤلف الواقعي ، حيث يقول : « نعرف خاصة عن ستاندال Stendhal أنه يكسر من الأحكام
والتوبيخات والنصائح الموجهة إلى أبطاله الصغار . لكننا نلاحظ أيضا ذلك الصدق المريب الذي يطبع
تلك الفقرات التي يبدو فيها أن ستاندال Stendhal يتخلى بخبث ونفاق عن شخصياته المفضلة ،
ويقدم ما يعتبره في الواقع خصا لا ودية ورائعة على أنه عيب وخطأ » (62) .

وبخصوص بلزاك ، يلاحظ جنيت Genette دائما أن « السارد في « Le Père Goriot » ليس
بلزاك ، رغم تعبيره عن آرائه من حين لآخر ، لأن هذا السارد - المؤلف شخص يعرف فندق Vauquer
ومديرته ونزلاءه . أما بلزاك ، فلا يسمعه سوى تخيل ذلك . وبهذا المعنى طبعاً ، فإن الوضع السردى
لمحكي خيالي لا يرتبط أبدا بوضعه الكتابي » (63) .

ويستنتج دولوز Dolezel أن « تاريخ الرواية يثبت بإسهاب أن لا وجود لأي علاقة محددة
سلفاً بين مؤلف نص سردي وسارده . وهذا التفريق يشكل الآن إحدى مسلمات النقد الأدبي
الجاد » (64) .

2.3- التمييز بين السارد والمؤلف المجرد

يضمن الدور الإلزامي التكويني للسارد في أدائه لوظيفة سردية ، يسميها دولوز Dolezel
« وظيفة التصوير » (65) . وتتخذ هذه الوظيفة دائماً مع « وظيفة المراقبة » (66) أو « وظيفة الإدارة » (67) ،
لأن السارد يراقب البنية النصية ، بمعنى أنه قادر على إدراج خطاب الشخصيات (المشار إليه بعلامات
خطية مثل المزدوجتين أو النقطتين) ضمن خطابه الخاص . وهكذا ، يمكن أن يمهّد لخطاب الشخصيات
بأفعال القول والشعور ، أو أن يشير إلى نبره بعلامات مشهدية . أما العكس ، فغير ممكن (68) . إضافة
إلى هاتين الوظيفتين الإلزاميتين ، فالسارد حر في أداء أو عدم أداء « وظيفة التأويل » (69) الاختيارية ،
أي في التعبير أو عدمه عن موقف تأويلي أو إيديولوجي (70) .

ولنفادي نوعين ممكنين من اللبس ، يتعين التمييز بدقة بين السارد ذي الوظيفة التأويلية والمؤلف
المجرد ، وأيضاً بين السارد الذي بدون وظيفة تأويلية والمؤلف المجرد .

1.2.3. التمييز بين السارد ذي الوظيفة التأويلية والمؤلف المجرد

يلاحظ واين بوث Wayne Booth بحق أن السارد « نادراً ما يكون ، أولاً يكون أبداً ، ممثلاً

لصورة الفنان الضمنية» (71)، ويؤكد أيضا أنه «مختلف غالبا وبشكل جذري عن المؤلف الضمني الذي يخلقه» (72). غير أنه يعتمد بنفسه الى الخلط بينهما حين يدعي بأن «الأنثى الثانية تلعب (أحيانا) دورا صريحا وناظقا في القصة»، بحيث أن «التزاماتها المتنوعة، السرية أو الصريحة، تساعد على تحديد استجاباتها للعمل» (73). ففي رأينا أن المؤلف الضمني لا يمكنه أن يتدخل بشكل مباشر وصریح في عمله الأدبي كذات متلفظة، بل يمكنه فقط أن يستتر وراء الخطاب الايديولوجي للسارد الخيالي، وفي هذه الحالة، لا يكون المؤلف الضمني هومن يتكلم، بل السارد.

بالإضافة الى ذلك، يجب أن ندرك أن الموقف الايديولوجي للمؤلف الضمني، حتى في حالة تحدث السارد بلسانه، «لا يعكسه إلا جزئيا الخطاب الصريح للسارد» (74)، مما يعني ضرورة تقادي المطابقة بين هذين المقتضيين المختلفين في العمل الأدبي.

2.2.3. التمييز بين السارد بدون وظيفة تأويلية والمؤلف المجرد

يعتقد لوبوك Lubbok (75) وفريدمان Friedman (76) وبنفست Benveniste (77) وشميد Schmid (78) بأنه لن يكون هناك بعد سارد إذا امتنع هذا عن ممارسة وظيفته التأويلية، بحيث يكون المحكي في حالة انسداد. ويرى بوث Booth بأننا، في هذه الحالة، لاندرك أي فرق بين المؤلف الضمني والسارد: «فالسارد الوحيد في رواية همنغواي Hemingway «القتلة» مثلا هو الأنثى الثانية الضمنية التي يشكلها المؤلف في أثناء المحكي» (79). هنا أيضا يبدو أن بوث Booth ينسئ مع ذلك فرقا أساسيا بين السارد، الذي ينهض بالفعل السردى للمحكي، والمؤلف الضمني، الذي لا يسطلع أبدا بدور الذات المتكلمة. واعتقد، متفقا في ذلك مع دولوزل Dolezel (80)، بأن في هذا النمط من المحكي الموضوعي أيضا ساردا يباشر باستمرار وظيفتي السرد والمراقبة الالتزاميتين، رغم تخليه عن وظيفة التأويل الاختيارية. مما يعني إذن أن السارد يبقى دائما عنصرا تكوينيا لكل محكي.

3.3. التمييز بين السارد والمؤلف المجرد والمؤلف الواقعي

رغم الأهمية البالغة لكتابه «شعرية دوستوفسكي»، يرتكب باختين غالبا خلطا مصطلحيا مزدوجا توضحه الفقرة التالية: «والحاصل أن أفكار المؤلف يمكنها أن تنتشر عبر كافة أعماله. فهي تستطيع أن تبرز في خطاب المؤلف في شكل أقوال معزولة أو أحكام أو تأملات مسهبة. كما يمكنها أن تنساب من فم أحد الأبطال. بل وأن تندفق أحيانا، من غير أن تتمزج بذاته (مثل شخصية Potoguine عند تورجنيف Tourgueniev)» (81). ولتجنب الالتباس مع المؤلف الواقعي، ينبغي أولا التأكيد على أن إيديولوجية العمل الأدبي هي إيديولوجية المؤلف المجرد، ثم التنبيه إلى أن الأقوال والأحكام لا يلفظ بها المؤلف، بل السارد، صحيح أن بإمكان السارد والأبطال أن يكونوا ناظرين بلسان المؤلف المجرد. لكن هذا لا يعني أنهم هم الذين يعبرون عن الايديولوجية. إن تحليلا دقيقا للبنية الشاملة

للمرواية كفيل وحده بتأكيد مدى مشاطرة المؤلف للمعنى الايديولوجي لخطابهم .

4.3. التمييز بين المسرود له والقارئ الواقعي

إذا كان ضروريا التمييز بين السارد الخيالي والمؤلف الواقعي، فمن الضروري أيضا عدم الخلط بين المسرود له، الذي يلعب دور المستمع أو القارئ الخيالي في العالم الروائي، القارئ الواقعي، الذي يعيش عيشة مستقلة في العالم المادي. فبخصوص القارئ الذي يخاطبه السارد في مقدمة (Werther)، يلاحظ كايزر Kayser بأن المعنى ليس «نحن باعتبارنا أشخاصا مختلفين وذوي حالة مدنية»، بل «كائنات خيالية» (82)، لأن «القارئ والسارد يعتبران معا من العناصر المتلازمة والضرورية للعالم الشعري» (83). لذلك، ينبغي أن نستخلص مع برانس Prince أن «القارئ لقصة نثرية أو شعرية والمسرود له في هذه القصة لا ينبغي الخلط بينهما. فالأول حقيقي، والثاني خيالي. وإذا حصل بينهما تشابه كبير، فذلك استثناء، وليس قاعدة» (84).

4 الممثلون .

وضع لوبومير دولوزل Lubomir Dolezel (85) نموذجا وظيفيا عهد فيه للسارد والشخصية بوظائف أساسية أو الزامية، ووظائف ثانوية أو اختيارية.

1 الوظائف الأساسية أو الزامية

(أ) يضطلع السارد إجباريا بالفعل السردى، فيباشر بذلك وظيفة التصوير. فالدور الأساسي للشخصية هو أن تساهم كـ «شخصية درامية» في الحدث الروائي. من هنا، فهي تمارس وظيفة الفعل.

(ب) تتكافأ الوظيفة التصويرية للسارد مع وظيفة المراقبة. فبإمكان السارد تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص، والعكس غير ممكن. فالشخصية تعبر دائما عن موقفها الذاتي إزاء الأحداث المسرودة، ومن ثم فهي تنهض بوظيفة التأويل.

2. الوظائف الثانوية أو الاختيارية

يمكن للوظائف الزامية للسارد وللشخصية أن تتبادل (المواقع)، بحيث تصبح وظائف السارد الزامية ووظائف الشخصية الاختيارية، وتصبح وظائف الشخصية الزامية ووظائف السارد الاختيارية.

(ج) وهكذا، يمكن للسارد أيضا أن يعبر عن موقفه الايديولوجي بمزاويلته بوظيفة التأويل.
(د) ويعتقد دولوزل Dolezel بأن السارد يستطيع أيضا أن يضطلع بوظيفة بالتماهي مع إحدى

الشخصيات، ومن ثم ينهض بوظيفتي التصوير والمراقبة. وفي هذه الحالة، يتماثل السارد مع الشخصية، فيصبح التعارض الوظيفي بينهما بدون مفعول. بخصوص هذه النقطة الأخيرة، نبدي اختلافنا مع نظرية دولوزل Dolezel، التي نواجهها باعتراضين.

إن مفهوم الشخصية يدولي غير ملائم في نموذج وظيفي، ذلك لأن الشخصية تضطلع تارة بـ وظيفة الفعل وحدها (الأب غوريو «Le Père Goriot»، وطورا بوظيفة مزدوجة (Des Grieux، شهرزاد): وظيفة الفعل كشخصية - تمثل (موضوع الفعل السردى، الأنا - المسرود) ووظيفة التصوير كشخصية - سارد (ذات الفعل السردى، الأنا - السارد). وتفاديا لهذا الالتباس، أفضل نعت الشخصية الفاعلة بـ «البطل» (86) أو «الممثل» (87).

فإذا كان دولوزل Dolezel يعتقد بإمكان إلغاء التعارض الوظيفي بين السارد والشخصية كما سبق (راجع 2. د.)، فلنأخذنا نعتبر ثنائية السارد والممثل ذات طبيعة دائمة. فالسارد ينهض بوظيفة التصوير (الوظيفة السردية) وبوظيفة المراقبة (وظيفة الإدارة)، دون أن يضطلع بوظيفة الفعل. في حين يكون الممثل دوما مرصودا لوظيفة الفعل ومحروما من وظيفتي السرد والمراقبة.

ويميز شميد داخل «العالم المسرود» الذي يبدعه السارد «عالمًا مستظها أو مثالا به» (88) ليشير بذلك الى العالم المعبر عنه بواسطة خطاب الممثلين الروائيين، ويمثل كل واحد من هؤلاء موقفا تأويليا أو إيديولوجيا (89) من شأنه أن يؤكد المواقف الايديولوجية الاخرى للعمل الأدبي أو يكملها أو يعترض عليها.

1.4. التمييز بين السارد والممثل

يعتقد دولوزل Dolezel بحصول تماثل وظيفي بين السارد والشخصية في المحكي بضمير المتكلم (90)، لأن الشخصية تزاوّل فيه وظيفتي التصوير والفعل معا. ومع ذلك تبقى ثنائية السارد والممثل قائمة، لوجوب التمييز في الشخصية بين الشخصية - السارد، التي تنهض بوظيفة السرد، والشخصية - الممثل، التي تؤدي وظيفة الفعل.

كما يظل التعارض بين السارد والشخصية في المحكي بضمير الغائب (91)، حين يتماهى السارد مع إحدى الشخصيات مثل إيمّا بوفاري Emma Bovary، التي تباشر في آن واحد وظيفتي الفعل والتصوير. بذلك يتفق دولوزل Dolezel مع تصور بوث Booth. ففي رأي هذا الأخير أن «علينا أن نتذكر بأن كل وجهة نظر داخلية ثابتة، ومهما يكن عمقها، تحول مؤقتا الشخصية الى سارد، بعد أن انكشف وعيها» (92).

بهذه المطابقة بين الممثل والسارد، يقع دولوزل Dolezel وبوث في الخلط الشائع، الذي حذر منه جنيت Genette، «بين هذا السؤال: ماهي الشخصية التي تحدد وجهة نظرها المنظور السردى؟ وهذا السؤال المختلف: من هو السارد؟ أو بتمبير مختصر بين سؤال: من يرى؟ وسؤال: من

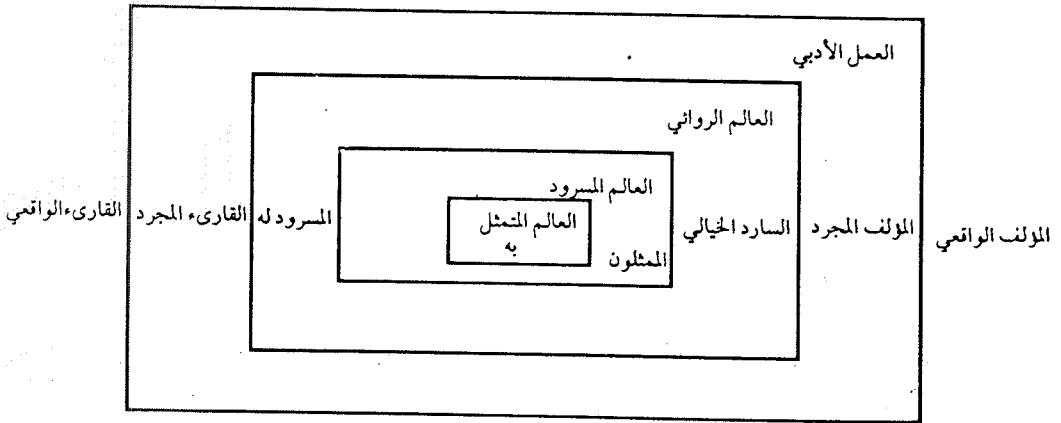
يتكلم؟» (93). إن السيدة بوفاري Madame Bovary، بمساهماتها في الأحداث الروائية، هي التي تنهض بوظيفة الفعل. لكن السارد هو الذي يباشر الوظيفة السردية، بتعبيره عما تدركه السيدة بوفاري Mme Bovary، وهو أيضا الذي يضطلع بوظيفة المراقبة، بما أن السارد يمكنه أن يرجع إلى خطاب إيما Emma بواسطة أفعال القول (94) والشعور، وبإشارات مشهدية أيضا، في حين لا يمكن ل إيما Emma أن تعبر عن خطاب السارد. لذلك، ينبغي هنا أيضا الإبقاء على التمييز الوظيفي بين السارد والممثل.

5. مقتضيات النص السردى الأدبي: الترسيم I

بعد أن استعرضنا مقتضيات العمل الأدبي، يمكن أن نقدمها موجزة في ترسيمة مستوحاة أصلا من الترسيم التواصلية التي وضعها شميد Schmid (95).

الترسيمة I

مقتضيات النص السردى الأدبي



6. مقتضيات النص السردى الأدبي : الترسيمية II

لتعديل هذه الترسيمية، يتعين التركيز مليا على العالم الروائي، الذي يمكن للجمل المهددة لـ «Le Petit Poucet» حكاية Charles Perrault، أن توضح نسقه التواصلية.

«يحكي أن حطابا وحطابة ولدا سبعة أطفال ذكور، يبلغ أكبرهم عشر سنوات وأصغرهم سبعا. وستأخذكم الدهشة من كون الحطاب قد رزق مثل هذه الذرية الكثيرة في وقت وجيز. ذلك أن زوجته كانت مثابرة على الانجاب، فلا تضع أقل من اثنين في آن واحد» (96).

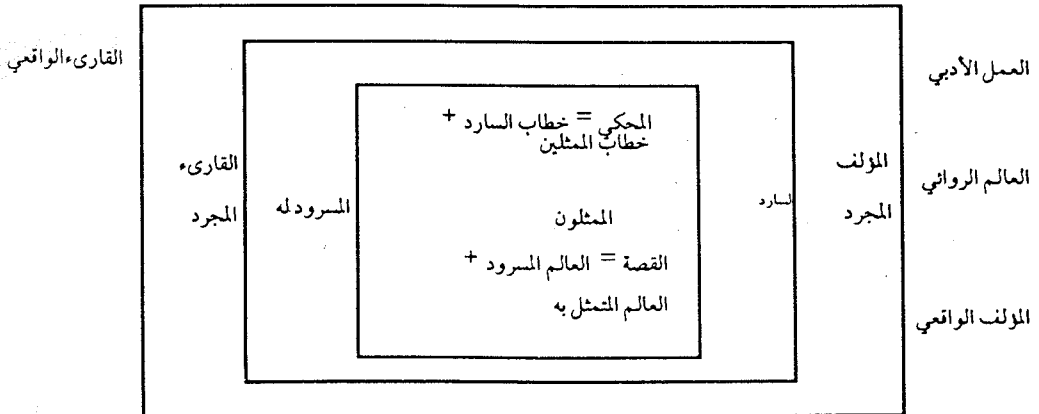
هنا يضطلع السارد بمهمة سرد حكاية يوجهها الى مسروده، يفترض أنه مدهش من هذه السرعة في إنجاب نسل كثير. ويعني السرد فعل الحكي المنتج للمحكي أو، إذا شئنا التعميم، مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه، والذي يستتبع السارد والمسرود له. ونقصد بالمحكي النص السردى الذي لا يتكون فقط من الحطاب السردى الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه المثلون ويستشهد به السارد. فالمحكي إذن يتكون من تنابع وتناوب خطابي السارد والمثلين (97) «إن Petit Poucet والغول يساهمان كمثلين في المادة السردية للمحكي، أي في القصة (L'Histoire) أو الحكاية (La diégèse) (98). وكما أن المحكي يوفق بين خطاب السارد وخطاب المثلين، فإن القصة أيضا تشمل الأحداث التي تكون موضوع خطاب السارد، وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب المثلين، ومن ثم فهي تتضمن العالم المسرود والعالم المتمثل به في آن واحد (99).

المحكي = خطاب السارد + خطاب المثلين

القصة، الحكاية = العالم المسرود + العالم المتمثل به.

الترسيمية II

مقتضيات النص السردى الأدبي



ويرمز تراكم المربعات المتوالية الى تراتبية سيميائية بين مختلف المقتضيات يوجد في قمته المؤلف المجرد الذي يشرف على البناء للعمل الأدبي.

7. نموذج نظري وأداة تحليلية

لا يمثل التمييز بين المقتضيات الأدبية أهمية نظرية فحسب، بل يسمح أيضا بتقدير الآثار التي تحدثها في القارئ المسافة (100) الأخلاقية والفكرية والجمالية والايديولوجية الخ. بين مختلف المقتضيات.

من زاوية النظر هذه، حلل Rainer Warning (101) وظيفة نوع من تدخل السارد في «Jacques le Fataliste». فحين يوبخ السارد المسرود له ويصرح له بأن تخيله لسلسلة من الأحداث الاستثنائية (102) أمر متوقف عليه وحده، فإنه يستهدف قارئاً خيالياً ذات ذوق اتفاقي لمحكّي المغامرات. غير أن لعبة «من السخرية ضمنية» تكمن وراء ملاحظات السارد هذه، يزاولها المؤلف المجرّد الذي يهزأ بالمسرود له، باعتباره نموذجاً للقارئ التقليدي غير الخبير. فهذا الأسلوب الأدبي، يكون القارئ الواقعي مدفوعاً إلى التماهي مع القارئ المجرّد، القادر على حل شفرة هذه اللعبة من السخرية. ويكون مفروضاً أن يتزاح عن القارئ الخيالي التقليدي، ليتأمل بعمق وجلال في تلقيه الخاص للنص السردى.

- (1) Jakobson (Roman): "Essais de linguistique générale", Paris, Minuit, 1963, p.241
- (2) Kuentz (Piere): "Parole/discours", longue française 15; 1972, p.26
- (3) Adam (Jean-Michel): "Linguistique et discours littéraire", Paris, Larousse, 1976, p. 251-281. 294-295.
- (4) Ibid., p. 266.
- (5) Ibid., p. 267.
- (6) Ibid., p. 266
- (7) Warning (Rainer): "Pour une Pragmatique du discours fictionnel", Poétique, 39, 1979, p. 321-337.
- (8) Fink, 1973, Schmid (Wolf): "Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoveskijs", Munich, p. 14, 20-23.
- (9) يمكننا أيضا، وبالا اعتماد على Gerald Prince (أنظر: Introduction à l'étude du «Poétique, 14, 1973, p. 180 «narrataire الحقيقي لنص أدبي، والقارئ الواقعي الفرضي، أي القارئ المستهدف، لكن غير المدرك، لأن كل مؤلف، إذا كان يحكي لشخص آخر غير نفسه، يؤلف ما يحكيه تبعا لنوع خاص من القراء يهيب له أوصافا وقدرات وميولات، وتبعا لرأيه في الناس عامة (أو خاصة)، وتبعا للالتزامات التي يتعين عليه احترامها، وغالبا ما يكون هذا القارئ مختلفا عن القارئ الحقيقي: فما أكثر الكتاب الذين يتوفرون على جمهور لا يستحقونه.
- (10) نغض النظر عن التحولات التي يمكن أن تعترى شخصية المؤلف خلال كتاباته المتعددة لنفس النص.
- (11) Jauss (Hans Robert): "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire", in. "Pour une esthétique de la réception", Paris, Gallimard, 1978, sub. V., VII.
- (12) Schmid (Wolf): "Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoveskijs", Munich, Fink, 1973, p. 14, 23-25, 30, 34. وقد انتقد كل من Shlomith Rimon و W.J.M. Bronzwaer غياب المؤلف الضمني والقارئ الضمني من نظرية Genette.

- Tillotson (Khathlenn): "The tale and the teller", Londres, Rupert Hart-Davis, 1959, p. 22. (13)
- Prince (Gerard), op.cit., p. 178. (14)
- Booth (Wayne C.): "Distance et point de vue. Essai de classification", Poétique, 4, 1970, p. 514-515. (15)
- Booth (Wayne): "The rhetoric of fiction", Chicago, the university of chicago press, 1961, p. 137-13 et Iser (Wolfgang): "Der implizite lezer", Munich, Fink, 1972. (16)
- Schmid (Wolf), op.cit., p. 26. (17)
- Schmid (Wolf): "Compte rendu: Dieter Janik, Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Poetico, VI, 1974, p. 407. (18)
- Bakhtine (Mikhail): "La poétique de Dostoïevski", Paris, Seuil 1970, p. 123-124. (19)
- Schmid (Wolf): Voir note 12, p. 31. (20)
- Schmid (Wolf): ibid, p. 35. (21)
- Schmid, ibid, p. 23. (22)
- Rutten (Frans): "Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception", Revue des sciences humaines, XLIX, 177, 1980, p. 7. (23)
- Ibid., p. 71. (24)
- Ibid, p. 73, cf. aussi p. 83. (25)
- Booth (Wayne C.), voir note 16, p. 73-74. (26)
- Ibid. p. 74-75. (27)
- Booth, voir note 15, p. 515. (28)
- Rousset (Jean): "Forme et signification", Paris, Corti, 1962, p. V-V-I. (29)
- Ibid, p. IX. (30)
- chemins Rousset (Jean): "Les réalités formelles de l'oeuvre littéraire", in. "Les actuels de la critique", Paris, Plon, 1967, p. 112. (31)
- Ibid., p. 113. (32)

- Proust (Marcel): "Contre Sainte-Beuve", Paris, Gallimard (Pléiade), 1971, p. 225. (33)
- Ibid., p. 224. (34)
- Ibid., p. 225. (35)
- Ibid., p. 221-222. (36)
- Lukacs (Georg): "Balzac und der Französisch Realismus", Berlin, Aufbau Verlag, 1952, p. 13. (37)
- Ibid., p. 16. (38)
- Rey (Pierre-Louis): "L'Etranger. Camus", Hatier, 1970, p. 34. (39)
- Comus (Albert): "L'Etranger", Paris, Gallimard (Folio,2), 1957, p. 100. (40)
- Fitch (Brian T.): "Narrateur et narration dans 'l'Etranger' d'Albert Camus" Paris, Minard, 1968, P. 63. (41)
- Booth, voir note 16, p. 300-309. (42)
- Camus (Albert), op.cit., p. 150. (43)
- Ibid, p. 158. (44)
- Ibid., p. 159. (45)
- Ibid., p. 157. (46)
- Monley (William): "Journey to : من الممكن تحليل ظاهرة السخرية على نحو آخر . أنظر : consciousness: the symbolic pattern of Comus's l'Etranger", publication of the modern language association of america, LXXIX, 3, 1964. (47)
- Camus (Albert): "Préface à l'édition universitaire américaine", in A. Comus, Théâtre, récits, nouvelles", Paris, Gallimard (Pléiade). 1962, p. 1920. (48)
- Füger (Wihelm): "Zur Tiefenstrukturdes Narrativen prolegomena zu einer generativen "Grammatik" des Erzählens.... Poetica, V. 1972, p. 268-270. (49)
- Stanzel (Franz): "Die typischen Erzählsituationen in Roman, Vienne - Stuttgart, W. Braumaller, 1955, p. 4. (50)
- Schmid, voir note 12, p. 14. 25-30. (51)

Ibid, p. 26.

Genette (Gerard): "Figures III", Paris, Seuil, 1972, p. 227, 265-267. et Prince (Gerald), po.cit. et Rousset (Jean): "La question du narrataire", colloque de Cerisy, "Problèmes actuels de la lecture", 1979.

Scarron (Paul): "Le Roman comique", Paris, Garner, 1973, p. 51.

Warning (Rainer): "Opposition und kasus - Zur lesrrolle in Diderots Jacques le Fataliste et son maître", Munich, Fink, 1975, p. 467-468.

Diderot (Denis): "Jacques le Fataliste et son maître" in. Diderot: "Oeuvres romanesques", Garnier, 1962, p. 493.

Rousset (Jean): "Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman", Paris, Corti, 1973, p. 11.

Kayser (Wolfgang): "Die Anfänge des moderne" Romans im. 18. Jahrhundert und sein heutige krise", Deutsche Viertel Jahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXVIII, 1, 1954, p. 429.

Kayser (Wolfgang): "Qui raconte le roman", in "Poétique du récit", Paris, Seuil 1977, p. 71.

Stanzel, voir note 50, p. 24-25.

Barthes (Roland): "Introduction à l'analyse structurale des récits", in "Poétique du récit", Paris, Seuil, 1977, p. 40.

Genette (Gérard): "Figures II", Paris, Seuil, 1969, p. 188.

Genette voir note (53), p. 226.

Dolezel (Lubom): "Narrative modes in czech litterature". Toranto, university of Toranto Press, 1973, p. 12-13.

Ibid, p. 6.

Ibid, p. 6.

Genette, voir not. (53), p. 261-262.

Dolzél, op.cit., p. 6 et Schmid, voir note (12), p. 40.

- Dolezel, *ibid*, p. 7. (69)
- لمعرفة بقية الوظائف الاختيارية للسارد، انظر الصفحات 61 – 66 من كتابنا هذا. (70)
- Booth, voir note (61), p. 73. (71)
- Ibid*, p. 152. (72)
- Ibid*, p. 71. (73)
- Ibid*, p. 73. (74)
- Lubbock (Percy): "The craft of Fiction", Londres, Jonathan cope (1ère éd. 1921). (75)
- 1965, p. 113, 147, 265.
- Friedman (Norman): "Point of view in fiction: the developpement of a critical concept", in "The theory of the novel", New York, the free Press, 1967, p. 127. (76)
- Benveniste (Emile): "Problèmes de linguistique générale", Paris, Gallinard, (77)
- 1966, p. 241.
- Schmid, voir note (12), p. 26. (78)
- Booth, voir note (15), p. 515. (79)
- Dolezel, *op.cit.*, p 79. (80)
- Bakhtine, *op.cit.* p. 125. (81)
- Kayser, voir note (59), p. 67-68. (82)
- Ibid*. p. 70. (83)
- Prince, voir note (9), p. 180. (84)
- Dolezel, *op.cit.* p. 6-7. (85)
- Rousset, voir note (57), p. 17. (86)
- Greimas (Algirdas Julien): "Sémantique structurale" Paris, Larousse, 1967, p. (87)
- 183-185.
- Schmid, voir note (12) p. 27. (88)
- Ibid*, p. 14, 32-33. (89)

Dolezel; po.cit., p. 8, 10, 17.

(90)

Ibid. p. 8, 10, 53-54, 105.

(91)

Booth, voir note (15).

(92)

Genette, voir note (53), p. 203.

(93)

Flaubert (Gustave): "Madame Bovary" Paris, Garnier, 1971, p. 51.

(94)

Schmid, voir note (12) p. 29.

(95)

Perrault (Charles): "Contes", Paris, Garnier, 1967, p. 187.

(96)

Dolezel, op.cit, p. 4.

(97)

Genette, voir note (53) p. 71-72.

(98)

انظر القسم 6 من كتابنا هذا.

(99)

Booth, voir note (15) p. 518-521.

(100)

Warning, voir note (55), p. 471-472.

(101)

Ibid. p. 471.

(102)

من يحكى الرواية؟

ترجمة: محمد اسويرتي

بعد مرور خمس وعشرين سنة على صدور هنريخ الأخضر Gruner Heinrich ارتأى جوتفريد كلر Gottfried Keller إعادة كتابة روايته؛ اتفق مع الناشر على استعادة مرجوعات الطبعة الأولى واستعملها لتدفئة بيته لأنه كان يعتبر هذا العمل الأولي عملاً فاشلاً. كان يقول «لتقطع اليد التي تستصدر هذه الرواية من جديد». ولكن، رغم هذه اللعنة لم يكن كلر على أتم استعداد ليبارك صدور طبعتها الجديدة. ولو قرأ المرء مراسلته التي يعود تاريخها إلى ربيع 1881، وهو تاريخ صدور استجواباته الأولى، لوجده مرتاباً بعمق وباستمرار من عمله هذا، هكذا رفض إطراء لا يخلو من نواضع خاطيء، مستحضراً «النقائص الشكلية الداخلية لانتاجي»، النقائص التي «شعرت بها بما فيه الكفاية». في مقطع آخر، يستحضر كلر كذلك دليل - عيب أساسي. ويصرح بالمشكلة التي تقض مضجعه: «إن المكانة المرموقة التي تنسبونها لكتابي مستحيلة لسبب وجيه هو أن الشكل السير ذاتي أقل شعبية بكثير، ويستبعد نقاء اللغة الشعرية الحقيقية وموضوعيتها السائدتين، في هذه الحال وبما أن هذا الشكل قد فرض نفسه، فهو بالضبط الدليل على وجود عيب أساسي فيه».

يتعلق الأمر إذاً بقضية الشكل، إن المرء ليتذكر أن الصيغة الأولى كانت قد كتبت على شكل محكي بضمير الغائب؛ في إطار «موضوعية اللغة الشعرية الحقيقية». بدخوله إلى ميونيخ، كان السارد يتبع لهنري الأخضر Henri le Vert ولنا نحن أيضاً، قراءها، - فرصة قراءة قصة شبابه هو نفسه. بقيت هذه القصة بطبيعة الحال كمشروع كتابة، وانتهت باستغراق جزئين ونصف (من أصل أربعة أجزاء في المجموع) قبل أن يأخذ السارد الكلمة من جديد. إن ازدواجية السارد هذه، أي ازدواجية المنظور - فمن ناحية هناك منظور متسع ويفترض رؤية شاملة مثلما يفترض المعرفة الكلية والموضوعية؛ وفي الحالة الثانية هناك منظور ضيق وذاتي باستمرار ويقتصر على تجارب وذكريات فرد ما - هذه الازدواجية يجد فيها كلر بوضوح غياب الوحدة. وقد تدارك كلر ذلك في الصيغة الثانية بجعل السرد كله بضمير المتكلم. لكنه أخذ إذاً يشك في اختياره، ويتساءل عما إذا كان التخلي عن سيادة السرد مثلما يقتضيه المحكي بضمير المتكلم، لن يؤدي إلى التخلي أيضاً عن «الهمنة المباشرة» للشاعر وإذن عن الشعر الحقيقي. في تلك الفترة، كان كلر ينتظر من العارفين، والهواة، ونقاد الأدب، توضيحات مبدئية. فعلاً، فقد عبر هؤلاء عن رأيهم وقارنوا بين الصيغتين؛ إلا أنهم لم يكونوا يعرفون سوى منهجين: المنهج البيوغرافي (السيرى) الذي يعود بالعمل الأدبي إلى تجارب

وآراء المؤلف؛ والمنهج الفيلولوجي الذي يلاحظ تغيرات المحتوى اللفظي ويحكم عليها. فلا هذا المنهج ولا ذلك أتاح لهم استشفاف القضايا التي كان كلر يعتبرها حاسمة.

انفجر غضب كلر وخاصة في رسالة موجهة منه الى ستورم Storm 11 أبريل 1881، ففي هذه الرسالة يجعد القارىء أن براهم Brahm، تلميذ شيرير Scherer (1) «استعمل المنهج الفيلولوجي استعمالا معكوسا بشكل أقوى... تاركاً بالمرّة، جانباً، المشكلة الأساسية، مشكلة الشكل في «هنريخ الأخضر»: أسيرة هي أم لا؟». وبعد ذلك يطرح كلر المشكلة من جديد بكل رحابتها: «في الواقع، فإن هذه القضية تهم كذلك الأشكال الملحمية غير الأصولية مثل القصة التراسلية، واليوميات الشخصية، والمزيج من الاثنين، حيث لا يكون الشاعر أو السارد الموضوعيان هما اللذان لهما الكلمة بل مجموع الشخصيات، ويتم هذا بواسطة الكتابة. هذه هي النقطة التي ينبغي للنقد التدخل فيها... ولا يعد هذا التحليل عملاً يستهدف تثبيت النصوص (والتمييز بينها) لكنه يعد مسألة جمالية خالصة.

بالنسبة لكلر، فقد أخفق نقد العارفين تماماً، ولم يكن وحده من رفض الطرائق غير الوجهية للنقد الأدبي الذي كان لا يزال إذاً في مرحلة التكون كعلم. سنة قبل ذلك، ويوما إثر يوم تقريباً، (وبالضبط) في 14 - 4 - 1880، كتب فونتان Fontane هذه السطور التي يحبس المرء فيها بتجدد أحزان تجربة شخصية: «إن حكم الجاهل بأصول فن ما لكن النصف (مع ذلك) بناية، هذا الحكم فيه دائماً قدر من الصواب، بينما حكم عالم جمال مختص ليس له عموماً أية قيمة. فالحكمان معا يجانبان دائماً الهدف، ويجهلان ماله أهمية حقيقية. وفي الأدب يحدث نفس الشيء بالضبط، في جميع الأحوال التي يتعلق فيها الأمر بتنظيم المؤلف الأدبي، فإن الفلاسفة يحكون حقائق كما لو كانت تنقصهم كلية حاسة الشعور بما هو جوهري».

ليس في نيتنا، مع التأخر المألوف في مهنتنا، إبراز المزية الشعرية لهنريخ الأخضر، فقد أثبتت القضية منذ زمن بعيد. كتب طوماس مان في مكان ما بأن «الأنساب المختارة» لدغوته، «وهنريخ الأخضر» لـ كلر و«إفي برايست Effi Briest» لفونتان هي الروايات الألمانية الثلاث للقرن XIX التي كانت تنتمي الى الأدب العالمي، وهو بذلك يعلن عن تقويم مقبول بالاجماع، لن تقتصر فقط على قضية كلر وعلى مسألة معرفة ما إذا كان المحكي بضمير المتكلم، بمنظوره الضيق، والذاتي، هو في العمق شكل لا شعري، فالجواب سنعثر عليه عرضياً على نحو ما إذا ما وسعنا أفقنا بطرحنا للسؤال الشامل بصدد السارد في الرواية.

ونأمل بهذه الطريقة أن نساهم في معرفة أفضل بهذا الشكل الذي بقي بدون تحليل كاف إلا وهو الرواية، وسنجد أنفسنا في ذات الآن في تحيين أكيد؛ وذلك لأنه بالنسبة لقارىء روايات القرن العشرين هناك أمر واضح: الطبيعة الغريبة للسارد وللسرد الروائيين.

فمنذ خمس وعشرين سنة (2) كان مؤرخ رواية انجليزي قد أبدى الملاحظة التالية: «لوفنا بمثابة سريعة لكل الروايات الانجليزية منذ فيلدينغ الى أيامنا هذه، لاسترعى انتباهنا قبل أي شيء آخر

اختفاء المؤلف». وكل شيء يتم كما لو كان سلم القيم قد انقلب، ثم كما لو كان الروائيون المحدثون - وقد عبر بالفعل أكثر من واحد عن هذا الرأي - يعتبرون السارد الموضوعي بمثابة مواضعة متجاوزة، مغلوطة، ولا شعرية، بينما يعتبرون تغيير المنظور، والسرد بضمير المتكلم أو من وجهة نظر شخصية ما، هما على النقيض من ذلك الحل الصحيح والشعري للمسألة. وقد ظهرت بوادر هذا الانقلاب، كما نعلم ذلك الآن، منذ القرن 19 عندما نادى هنري جيمس بتنوع وجهات النظر، وأضاف مؤرخو الرواية الألمان بأن الرومانسيين، وخاصة برانتانو Brentano، كانوا من قبل قد جربوا مرارا آثار تغيير زاوية النظر. إن وحدة المنظور الأولي التي كانت حتى في الماضي... هذا لبعض الروايات فقط قد أعملت اليوم بصورة شبه كلية. بالغرابية نوع السرد لدى جويس، وبروست وكنوت همسن Knot Hamson، ياله من لطف هذا يوجد في أعمال طوماس مان الأخيرة في استعمال ساردين ذوي خصوصية: سيرينوس زيتبلوم Serenus Zeitblom في «الدكتور فاوستوس»، «راهب المني» ALémanie في «المنتخب» (بالفتح) L'Elu أو «المعجوز كرول» Krull وهو يحكي عن مغامرات شبابه. بالغرابية نوع السرد كذلك في «الطاعون» لكامو أو في «السقطة». وإذا كان البطل نفسه، في الجزء الأول من «ستلر» Stiller لماكس فريش Frisch Max هو الذي يتحدث (وفي الجزء الثاني، فأحد زملائه هو الذي يتحدث)، فإنه ينقل منا في كل فصل من اثنين: ينقل حينئذ محكيات الشخصيات الأخرى ولا يحكي لا من منظور من يستمع ولا من منظور من يتحدث، وإنما يتحول إلى ملاحظ مجهول يتعذر الإمساك به.

منذ عهد بعيد، اهتم النقد الأدبي عن كتب بهذه الظاهرة، على الرغم من التأخر المؤلف في المهنة، إن جده حقل الدراسة هذا قد منح البعض غبطة طافحة لدرجة حاول معها حديثا تشكيل نمذجة للرواية انطلاقا من مختلف أنواع السرد، مما أعطى، مثلما هو الشأن في أي نمذجة تحترم نفسها ثلاثة أنماط أساسية (3) من السرد.

إنها محاولات حديثة قد وسعت، على أية حال، تصورنا للشكل الروائي. يمكن للبعض أن يتردد في إغارة أهمية قصوى لما هو ظاهريا مسألة شكل. ولكن لا يتعلق الأمر فقط بمسألة الشكل هاته. فمنذ حوالي أربعين سنة كانت فيرجينيا وولف، قد فسرت اختفاء السارد الموضوعي والأولي متذرة بالظلام المستغلل للحياة الذي لا يسمع، مثلما كانت تقول، لا بالملاحظة الهادئة والتامة، ولا بالمعرفة المطلقة، كما فسرت ذلك بكون مهمة الروائي إذاك كانت هي إعادة نقل الحياة بما هي شيء خفي ومعجزا.

يصل المرء إذا، وهو منكب على السرد والسارد، الى قضايا لا تكف عن أن تكون راهنة. قلنا بأنها توسع تصورنا للشكل الروائي، وقبل مواصلة البحث في هذه القضايا، نود أن نلقي نظرة الى الوراء من جديد. كيف تمت محاولة تعريف الشكل الروائي وتأويله حتى الآن؟

إن أول شعيرة للرواية جدية بالتسجيل يعود تاريخها الى الأب هوبي Le Père Huet الذي كتب سنة 1670 يقول: «إن الروايات هي قصص مغامرات غرامية خيالية» وبعده، وفي نفس السياق

- أي انطلاقاً من التيمة - كانت هناك محاولات متعددة في تعريف الرواية . رواية الحب، والرواية العائلية والاجتماعية، والفنية، وقصص الرحلات، والرواية الاقليمية، والرواية التاريخية، هذه الأصناف كلها مألوفة لدينا وشبه ضرورية بالنسبة لنا، ومع ذلك فهذه التعريفات لا تمسك إلا بما هو ثانوي، دون أن تشكل غمضة حقيقية - ولم يكن ذلك سوى بسبب أن مراكز اهتمامها لا تتنافى فيما بينها بشكل متبادل . لماذا بالفعل لا تكون رواية فنية في ذات الان رواية اقليمية وتاريخية متضمنة، فوق ذلك، ومن حسن الحظ، قصة حب؟ يجب إذا التخلي عن أن نستخلص من تيمة ما شيئاً آخر غير تصنيف خارجي . يبقى مع ذلك من المباح التفكير في أن الرواية تمكك، في مجملها، مادة مطابقة لطبيعتها، مميزة إياها عن الملحمة مثلاً . يتضمن هذا المقياس التيمي كل ما في الانسان من طبيعة فردية وشخصية، وإن اعتبار الانسان من زاوية الفرد لهو المادة الخاصة بالرواية .

لن نناقش هنا الآراء التي تقيم علاقات وطيدة بين هذا الشكل الفني وروح مختلف الثقافات . نقرأ أحياناً أن ذروة الرواية علامة على فترة انحطاط وتدهور، وعلاوة على ذلك ليس للرواية الان أبداً الحق في الوجود . هكذا يؤكد إريخ كاehler Erich Kahler بأن «الجنس الملحمي مضطر للتخلي عن هذه القصة التخيلية والفردية التي «هي» الرواية ويرر على هذا النحو نبوءة: «منذ اتساع حركة العالم وتقننته Technisation بشكل كبير لم تعد الظاهرة الحاسمة في العالم هي الحدث الفردي وإنما هي الحدث التقني والجماعي . وأصبح ما يقع بين الأفراد الانسانيين شديد الخصوصية، أي لا يمكن له أن يُكَمَل وإذا أن يرمز في الفن، الحدث الذي يُعد أساسياً في الزمان (4)» . ودون مناقشة هذا الموقف، الشيء الذي يمكن أن يفرض بنا إلى إقامة تشخيص لمرض عصرنا، لنقف فقط على العنف البيادي ضد الطابع الخيالي أو التخيلي للرواية . إن هذه الجمالية، التي فسرتها من قبل فيرجينيا وولف، تنطلق من المبدأ الاتي: لا ينبغي للروائي أن يبتعد عن الحياة، وإنما عليه أن ينقلها بأمانة؛ في هذه النقطة، سيكون للسارد الروائي، بعد أن نتعرف عليه بشكل أفضل، ما يقوله هو أيضاً .

لنبق في وضعنا الاسترجاعي هذا ولنهنا بما بلغناه، في تحليل العناصر التيمية الخاصة بالرواية، في تفسير صعودها المفاجيء في القرن 18، الى مرتبة الجنس المهيمن . وذلك لأن هذه المرحلة، التي تكتشف في عمق، القدرة التي للرواية على تمثيل الحياة الفردية، تكتشف أيضاً في الحياة الفردية نظام الكينونة المناسب . إن نجاح «فارتير» يستند، على الأرجح، الى طبيعة الشكل الروائي، وهي طبيعة قميئة بأن تحدد انطلاقاً من محتوى هذا الشكل الذي يتكشف فيها بطريقة أبهر . إن القارئ (الرسائل) رواية غوته) يشارك بصفة مباشرة في حياة «فارتير» الداخلية .

إلا أنه من المفيد دائماً إعادة قراءة الأعمال الجدد معروفة . في بداية «فارتير» ما نجده ليس هو الشخصية وإنما شخصاً ثالثاً هو الذي يقول لنا «كل ما استطعت العثور عليه من قصة «فارتير» المسكين، قد جمعته بعناية فائقة . . . هناك شخص ما يتدخل بين الشخصية وبيننا نحن بالذات، الشخص الثالث الذي جمع الرسائل والملاحظات المبثوثة في يوميات «فارتير»، والذي يعرضها علينا لأنه يعلم بأنها تشكل كلا وقصة، الشيء الذي يوقع رسائل فارتير، منذ السطر الأول في منظور محدد غاية في التحديد . مما يعني أيضاً بأن الرواية لا تتميز بمادتها فحسب بل تتميز كذلك بهلة

الخاصية الأساسية التي هي التوفر على شكل، أي بداية ووسط ونهاية. ليس لنا أن نتساءل هنا على أي شكل تحيل كلمة «قصة» التي تبدو في أغلب الأحيان في عناوين روايات القرن 18، ولا عما إذا كانت تشير إلى نفس الشكل. هكذا كتب فيلاند Weiland قصة أغاطون Histoire d'Agaton ثم قصة الابدرتان Histoire des Abdéritains ونحن نعلم أن دون سيلفيو Don Sylvio كان قصة. لنتجه نحو إنجلترا وسنجد نفس الكلمة: History of the adventures of Joseph Andrews لفيلدينغ، أو أيضا History of Foundling لطوم جونز Tom Jones إذا كانت الرواية قد طال أمد اعتبارها الفن الأكثر «افتقارا إلى الشكل»، فعمد زمن غير بعيد، عمل بعض الباحثين الانجليز والألمان على النقيض من ذلك، على كشف أسرار الشكل الروائي، دون اعتبار كل المحاولات من أجل اتخاذها قاعدة لاقامة نموذج للرواية. رواية التكوين، ورواية الشخصيات، ورواية الفعل أو الحدث، والرواية المكانية، هي العبارات المتعددة التي تستهدف القبض على البنيات أو على الأقل، على مستويات بنائية نموذجية.

إن الشخصية التي تخاطبنا تتوجه بنا في مقدمة «فارتر» تدرك جيدا الطابع القصصي في مجمله. لكنها تطلعتنا أيضا على عنصر آخر للشكل الروائي، تبرزه أمام أعيننا، وهو القارئ، وفي هذه الملاحظة ما يدهش. أليس قارئ الرواية بالفعل، هو نحن بالذات، بهويتنا المؤكدة من طرف الحالة المدنية؟ كيف يمكننا حينئذ، وكيف يجوز لكل هؤلاء القراء وهم جميعا مختلفون، أن يكونوا هم عناصر الشكل الروائي؟ لنواصل إذا قراءة الفقرة المستشهد بها من مقدمة فارتر: «... جمعته بعناية وإني لأقدمه لكم هنا وأنا أعلم أنكم ستعترفون لي بالجميل، فلا يمكن أن تخفوا إعجابكم ولا عطفكم على روحه وطبعه، ولا دموعكم على مصيره. وأنت، أيتها النفس الطيبة، التي تشعر بذات الأوهاء التي يشمر بها (فارتر) لك أن تجدي عزاء في تعاساته ودعي هذا الكتيب يكون صديقا لك...» إن هذه الكلمات تخاطب القارئ. لكن من هو هذا القارئ؟ نرى أن الأمر لا يتعلق بنا طالما نحن أفرادا متباينين ومعينين بالحالة المدنية. وما دما على هذه الحالة، فلماذا نعلم فعلا أن «فارتر»، وطوم جونز ودون كيشوت لا وجود لهم في الحقيقة وإنما هم تخیيلات أبدعها المؤلف. أما القارئ فعليه أن يزيل هذا التقيد. وبالنسبة له، لفارتر روح، وطبع، ومصير، وحياء، إذن وموت. إن القارئ مخلوق تخيلي، دور يمكن أن نلججه لنشاهد أنفسنا نحن بالذات. إن بداية هذا التحول تبقى بالنسبة لنا وبصفة اعتيادية لاشعورية، وتبتدىء عندما نقرأ في العنوان الفرعي لكتاب ما كلمة «رواية»، وربما منذ أن يتبدى سحر تجليد الكتاب: فليس للروايات الحجم نفسه ولا المظهر العام ذاته الذي تتوفر عليه المؤلفات العلمية أو كتب الدعاية.

يحدد مدخل رواية «فارتر» بوضوح الموقف الذي ينبغي أن يتخذه القارئ. إنه يخاطب نفسا، بل نفسا فردية. وهذه ظاهرة مهمة من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبي. ففي العصر الوسيط - بل حتى في القرن 16 - تتطلب الرواية أن تقرأ بحضور جمع متجانس من المستمعين، كما تشهد بذلك مقدماتها. تقتضي فارتر، «الرواية الجديدة» للقرن 18، قارئا فرديا. وبالإضافة إلى ذلك فليس قارئ فارتر أية نفس فردية. يتوجب على هذه النفس الاحساس بذات الهوى الذي يحس به هو، وأن تقرأ في حرارة هذا القلب المرهف، وأن تكون (أو أن توقظ فيها) إحدى هذه النفوس التي يسميها

غوته، في مقطع (5) آخر «نفس مرهفة» و «قلب وقور». من لم يستطع القراءة على هذه الصورة، فالكتاب غير موجه له. أما فيما يتعلق بالقراء الحقيقيين، فإن السارد سيخاطبهم مباشرة ويدخلهم في دائرة الأسرة عندما يسأخذ الكلمة من جديد ليقول «صديقنا». كل مرة يأخذ فيها الوسيط الكلمة، يمكن ويجب على المرء أن يتوقع مشاهدته وهو يخاطبنا، أي يخاطب القارئ الذي ابتكره هو، والمساهم في العالم الشعري. ذلك هو ما يحدد الجرس الذي يستعمله. إن النقد في تحليلاته الأسلوبية، لم يعر الاهتمام الكافي للعلاقة التي يعقدها السارد بقارئة، ولا للدور المخصص له. إن الشاعر الذي كان يعد من بين نقاد الأدب الأكثر نفاذاً، كان يؤكد هذه الظاهرة منذ مطلع هذا القرن. يتعلق الأمر بهوفمنسطل الذي كتب في دراسته «حول الشر الجميل» (مؤلفات ثرية، ج 4): «إن المسافة التي يعرف المؤلف أخذها بالنسبة لموضوعه، وبالنسبة للعالم، وخاصة، بالنسبة للقارئ، والاتصال المستمر بهذا المستمع كل هذه العبارات توحى بنوع من الحوار الثنائي الشاق، وتعمل بمثابة تلميح لهذا العنصر المضيء للتلاحم الروحي الذي يمنح التعبير الثري طابعه السماوي... وتقتصر كلها أخيراً الاتصال بمستمع مثالي. إن هذا المستمع إن جاز التعبير هو ممثل الإنسانية، وإذا استطعنا فضلاً عن ذلك خلقه، والحفاظ على الشعور المتيقظ بوجوده، فربما سنكون قد حققنا الإمكانية الأنفذ والأقوى لقدرة الناثر الابداعية».

يتحدث هوفمنسطل هنا عن الشر بصفة عامة، ولكن يحس المرء بدون عناء أن الفن القصصي، وإذا الرواية، تركز جهودها الخاصة لبناء دور القارئ، ومن هنا يخمن المرء بارتياح بأنه يحصل على تأثيرات خاصة. سيوضح مثال واحد إمكانيات هذه العلاقة القائمة بين القارئ والوسيط المكلف بالسرد في الرواية. نتحدث بداية رواية «أفضل العوالم» لهوكسلي Huxley عن بناية بيضاء وباردة تجري في أروقتها بقلق متزايد، ليؤدي بنا الأمر في النهاية إلى العثور على المدير. «كان له، يقول السارد، ذقن متمد وأستان قوية، ناتئة بعض الشيء، تمكنت بالضغط شفتاه المكتنزتان ذواتا التقوس النضر، من أن تغطي لحظة صمته، نتوء أستانه. أشيخ هو؟ شاب؟ أله ثلاثون سنة؟ خمسون؟ خمس وخمسون؟. كان ذلك صعب التحديد. وبالإضافة إلى هذا، لا يطرح السؤال، في سنة الاستقرار هذه سنة NF-632 هذه، ولا يخطر على بال أحد طرحه. «ولكن من هو الذي يأتي هكذا ليوقف الوصف كي يسأل عن عمر المدير؟ إنه، بجلاء السارد. ولكن لماذا؟ لأنه قرأ هذا السؤال على شفاهنا، ولأنه يعلم أننا نود، عندما تظهر شخصية ما، معرفة عمرها، ولأنه يعرف أن لهذه المعلومات صلة بمفهومنا للإنسانية، وتسهل علينا الاهتمام في العالم. إن الكاتب لا يقدم لنا جواباً نهائياً. ولكنه يعرب، موضحاً أنه يعرفنا كما يعرف غلط تفكيرنا، عن نيته في تقدير ذلك، فيكسب بذلك ثقتنا. ومع ما بلغه عالم سنة 632 بعد فورد Ford من البرودة، والإنسانية، والفضج، فلأننا سنصفني إليه رغم كل شيء. لأنه سيكون عندنا، كسارد، إنسان يعرف أيضاً ما تعنيه كلمات حرارة، ونفس، وطبيعة إنسانية».

إن هذه الاعتبارات حول القارئ، كمبدأ تكويني للأسلوب الروائي، قد جرتنا إلى صميم موضوعنا. لأن القارئ والسارد هما معا عنصرا العالم الشعري ولا تنقسم عراهما أبداً. إنها

مقضي نفس الباب، ينبغي تجنب إطلاق الأول للامساك بأفضل الثاني وللتصدي لمشكلة السارد الروائي.

جميع مؤلفات الفن القصصي تتضمن ساردا، الملحمة كالحكاية في ذلك، والقصة القصيرة مثل الحدوثة. كل أباء وأمهات الأسر يدركون أنه يتوجب عليهم أن يتحولوا عندما يحكون قصة لأطفالهم. يجب عليهم التخلي عن موقف الناضجين العقلاني وأن يمسخوا إلى كائنات يمد العالم الشعري وعجائبه بالنسبة لهم واقعا. يؤمن السارد بهذا العالم حتى حينما يحكي حكاية حافلة بالأكاذيب: لن يعرف كيف يكذب إذ لم يعتقد فيما يحكيه. لا يمكن للمؤلف أن يكذب، بإمكانه على الأكثر، أن يكتب بطريقة جيدة أو رديئة. إن رب أو ربة أسرة اللذين يحكيان بدورهما قصة يلحهما نفس المسخ الذي يحس به المؤلف عندما يكون قد شرع في قصته، مما يعني، في فن القصة، بأن ليس السارد هو المؤلف أبدا، سواء أكان معروفا من قبل أم غير معروف، وإنما هو دور مبتكر ومتبنى من طرف المؤلف. بالنسبة للسارد، فإن فارتير، ودون كيشوط، أو مدام بوفاري موجودون حقيقة، أما هو (السارد) فيتنسب للعالم الشعري. لكن في الملحمة، والحرافة، والقصة القصيرة، فإن موقف السارد، يخضع لقواعد جد دقيقة. يبدو أن للرواية الحديثة التي ظهرت في القرن 18، على النقيض من ذلك، ميزة أنها تتيح إمكانيات متعددة: هذا سارد ساذج، وذلك هزلي، وآخر سريع التأثر أو الانسياق مع السرد، وآخر تغلب عليه السخرية، وآخر تظهر عليه برودة التأدب الظرف، الخ. من بين جميع مميزات الرواية، ربما كان هذا التنوع في السرد أكثرها أهمية، وإذا حاولنا تفسير فضل الرواية في القرن 18 بمادتها - حياة البطل الداخلية - فيجب علينا الآن استكمال هذا الحكم. إن سحر الرواية كامن في أنها كانت سردا صادرا عن متكلم فردي وشخصي. قدم غوته في مكان ما تعريفا موجزا ودقيقا لطبيعة الرواية: «إن الرواية ملحمة ذاتية يلتبس فيها المؤلف السماح له بتناول العالم حسب طريقته، والمشكلة الوحيدة إذا هي معرفة ما إذا كانت له طريقة (أم لا)، أما الباقي فيسكون معطى بمثابة إضافة» بالنسبة لغوته فالسرد الشخصي هو الخاصية الحقيقية الوحيدة، وسيقدم الباقي كإضافة.

وهكذا حصلنا على نتيجة سلبية: إن سارد الرواية ليس هو المؤلف. ويبدو أننا حصلنا على نتيجة ايجابية: إن السارد شخصية تخيل تقمصها المؤلف. وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة. بكلمة «narrateur» تعني فعلا كما علمنا ذلك فقه اللغة، «مثلا»، إن هذه اللاحقة eur-، التي نجدها في كلمات مثل «acteur» و«conducteur» و«imprimeur»، الخ، تومىء إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع - وهنا أن «تسرد»، إن التجربة اليومية تثبت ذلك: عندما نصغي لصديق عاد من سفر وطلق يحكي عن رحلته، يكون لدينا بجلاء شيء يشبه نموذج السارد الروائي. يمكننا كذلك أن نقرأ في بداية شعرية حديثة خاصة بفن القصة: «لقد اطلقنا»، في الحياة العادية كلمة «سرد» على الإبلاغ الملثم بوقائع ماضية... يكون لها، بطريقة ثانوية على الأقل، تأثير جمالي... فبين هذه الأشكال الأولية، و«الأشكال البدائية» للفن، لا توجد سوى خطوة واحدة. ومن جانبنا، فلنأخذ نؤكد بالعكس أنه يوجد ما لانهاية من

الخطوات ، وبالأصح ليس هناك خطوة تسمح بالعبور من مجال الى آخر ، وإنما هناك فقط طفرة .
لاتجوز المقارنة مع قصص الرحالة . وبالفعل ، فالسارد الذي يظهر بطريقة جد شخصية في القرن 18
يختفي بعد ذلك بكثرة . في مدام بوفاري ، بعد الفصل الثاني ، لا يستطيع المرء الإمساك بالسارد
الشخصي . فالسارد اللاشخصي إذا جاز التعبير هو الذي يتحدث . هذا لايعني البتة أننا سنقتصر فقط
على سماع أقوال الشخصيات ، وأن نفكر بأرائها فحسب ، وأن نحس بانطباعاتها لاغير . يوجد فعلا
وسيط ليقول لنا ما تفعله إما بوفاري ، فيما تفكر أو ما تشعر به - وحتى ما لاتفكر فيه ولا تشعره ،
ولكن لم يعد في قدرتنا التعرف على شخصية ساردة ، وأخذنا نتساءل ألا يوجد ، وراء السارد
الشخصي لروايات فيلاند فيلدينغ ، ماهو أكثر مما افترضنا في البداية .

تبدو المماثلة مع ذلك قابلة للتطبيق دون قيد ولا شرط على الرواية المكتوبة بضمير المتكلم .
عندما يحكي سامبلسيسيموس Simplicissimus أو فلكس كرول Felix Krull ، شيخان أو ناضجان ،
عن حياتهما ، يوجد بوضوح تماثل جد جلبي مع الأب أو الجد الذي يحكي شبابه لحفدته . ومع ذلك
نلاحظ بعض التفاصيل الغريبة . وهكذا عندما يحكي جد ما ، نراه جالسا على أريكته ، نعرف أنه
حاضر ، بينما يعود شبابه الى ماضٍ سحيق . عند سامبلسيسيموس ، نحس بشبابه المروي وكأنه
الحاضر ، نوع من الحاضر في طريق التكون والنمو ، بينما تبقى وضعية السارد في الظل . نشعر بأنه
ليس من اللائق أن نسأل عن ما هو عمره حاليا ، عن المهنة التي يمارسها ، وما هي أحوال أفراد أسرته ،
نتمنى أيضا أن يبقى في ظل ما ليكملنا . ولا يدهشنا أن نلاحظ أنه يملك قدرة على جعلنا نضع الأصبع
على الأحداث التي يرويها . في الوقت الذي يشم فيه سامبليكس Simplex الشاب رائحة لحم
مشوي ، فإن لعبه سامبلسيسيموس السارد ، يسيل ، يمكنه في الآن ذاته ، أن يتعزل ليندب انفلات
الزمان وتفاهة كل الأشياء الأرضية ، وبعد ذلك في الحين ، أن يجد نفسه في صميم السرد وأن يلاحظ
التفاصيل الدقيقة جدا وكأنه يشاهدها بعينه . عينا حاولت منيموزين Mnémosyne أن تكون أم ربات
الشعر ، وسيكون من الغريب تفسير هذه القدرة على التحيين الموهوبة للسارد بواسطة علم النفس ،
بأن نرى فيها تعبيراً عن ذاكرة قوية بشكل متميز .

حقا أن فلكس كرول يقول بصراحة ، لضمان أمانة العرض الحرفي لحوار أقامه مع الأستاذ
كوكو Coucou ، ما يلي : لقد كان قادرا على أن ينقل الأقوال المتبادلة «كلمة كلمة» ، لأنه كان لهذا
الموضوع ، بالنسبة له ، أهمية خاصة . ولكن أليست هذه طريقة في اللعب بالوضع الخاص بالسرد
الحقيقي ؟ بإمكاننا مثلا طرح مشكلة دقة الحوارات الأخرى ، أو كلمة واحدة من الكلمات الدقيقة
لمشهد نقيب الأطباء ، لنجد فيها إعادة بناء تقريبي لماضٍ بلغ من القدم عشرات السنين ؟ في الواقع ، كل
كلمة تقتضي أن تقرأ وكأنها النقل الأمين لما قيل . إن السارد لا يحكي بفضل ذاكرة جيدة ، بل يرى
الماضي كحاضر بفضل ملكة تفوق الملكة الانسانية .

لا يغيب عنا بأن طوماس مان ينسج روابط متينة بين كرول ساردا وكرول موضوعا للسرد - إن
ميزة هذه اللوحة المشدودة والمدة بهذا القدر أو ذاك ورسمها هما اللذان يقيمان الفروق الأسلوبية بين
مختلف الروايات بضمير المتكلم - ولكن ، حتى في هذه النقطة ، فنحن لا نفكر بمصطلحات تطود

فردى محض، ولا تجمع في الوحدة ذاتها بين الشخصية الشابة وبين المعجوز فلكنس كروول. وفي اللحظة التي تشعر فيها، في بداية السرد بأنه يستعيد صيغا وصورا «غوية» ويقلد تقليدا ساخرا إذا جاز القول جرس Dichtung and Wahrheit، فإننا سنجانب المعنى إذا اعتقدنا أن فلكنس كروول قد قرأ يوما ما شيئا من غوته وأنه ربما سيتحدث عنه.

ماذا يمكن قوله في السارد الذي يبرز في رواية القرن 19 الكبيرة موبى ديك ملفيل هذه التي لم يعترف لها بمكانتها في الأدب العالمي إلا منذ بعض العشرات من السنين؟ تقول الجملة الأولى: «ادعوني اسماعيل». يستولي علينا ارتياب غريب. ألا يكون السارد إذا هو هذا الاسماعيل الذي يروي عنه قصة حياته؟ تفتري القارئ الفطن شكوك لا تتوقف عن التزايد. إن اسماعيل، بطل المحكي، هو في الحقيقة، مجرد بحار، وإنسان بدائي. أما السارد، فهو إنسان مثقف تماما ذو معرفة بالعلوم الدقيقة والتاريخ، قرا رابلي Rabelais، ولوك Loke، وكانط Kant، ويستشهد بمقاطع من حوارات غوته مع إكرمن Eckermann، ثم يحكي أكثر مما عاشه هو نفسه. وحتى دون أن ينتظر الكارثة الختامية، نراه ينقل مسبقا حوارات سرية لم يتمكن أبدا من معرفة شيء عنها. وبعد ذلك، يندمج من جديد بطاقم السفينة وهو لا يعرف أكثر مما يعرفه أفرادها، وكأنه لم يعد ذلك الذي كان ينتظر في الماضي. ثم أعاد نقل المونولوجات الداخلية وأفكار القبطان التي لم يبع بها قط لاحد. سيمد حتما من الغلط أن يجد المرء في تغيير المنظور خطأ تقنيا، وتفسيره (كما حاول ذلك البعض) بتعاقب مستويات متعددة ومراحل عمل كثيرة. وإنه لعل هذا الشكل نشر ملفيل عمله الأدبي، وكان له كامل الحق في ذلك، ففي هذه الرواية، كما في غيرها، ما كان السارد بضمير المتكلم أبدا الامتداد الخطي للشخصية المحكي عنها. إنه أكثر من ذلك، وما شخصيته، شخصية البطل الشيخ، سوى قناع مرهف يخفي واقعا مخالفا.

يمكن من الآن فصاعدا تهدئة شكوك جوتفريد كلر. ما الرواية بضمير المتكلم، ولا رواية اليوميات أو الرواية التراسلية بأشكال أقل شعرية من غيرها. في الحقيقة، فالسارد غير منحصر في المنظور الضيق للشخصية المحددة، إنه لم يتخل عن السيادة المباشرة للشاعر. فما المسخ سوى لعب، وكلما تعاطينا به شغف، نجد فيه دائما كلما توقعنا فوق، علامة طابعه الوقت. سيغدو من السهل إبراز الاختلاف في الطبيعة، هذا الاختلاف الذي لا يقهر بحصر المعنى، والذي يميز هنريخ الأخضر كسارد، عن البطل الذي يحكي عنه من حيث طبيعتهما. أحدهما هاو خالد يعتقد أنه قادر على كل شيء دون أن يكون قادرا على أي شيء، لأنه لا يجد مكانه في الخطوط المهيمنة على الانساق المختلفة؛ والاخر كائن يعلم، ويرى، وبعد، إنه الكائن الذي يكشف لنا، ولو في وصف منظر، النسق الدائم للعالم، هذا العالم الذي هو عالمه والذي عنه يحكي، والذي لا يرى منه بظله سوى بريق سطحي.

إن مسألة السارد الروائي لم تقدم لنا جوابا مقنعا وإنما ضربا من الارتياب فقط. إن السارد حسبما يبدو عليه قد انضج على أنه قناع. ولكن من هو حامل هذا القناع؟ من الأكيد أنه لن يكون سوى هذا البروتي Protée الذي تجلت قدرته على المسخ في تاريخ الرواية. إن الحل القائم بين السرد

بضمير المتكلم والسرد بضمير الغائب سيضحمل . يمكن إذا أن نأمل في الحصول على جواب نهائي إذا نحن قمنا بطرفة جديدة وطالبنا سرد روايات بضمير الغائب بكشف الحساب .

سبق لنا أن رأينا أن رواية القرن 18 تمحدد للسارد الشخصي دورا دقيقا ومتغيرا . ولكن هنا أيضا ، فهو ليس منا ولا يقاس بقياسنا . إن السهولة المدهشة التي يتمتع بها السارد بضمير المتكلم في التآرجع بين وجهة نظره - اللادقيقة - كسارد والعالم الذي يحكي عنه ، وكأنه له حق المواطنة في النظامين (6) معا ، تميز أيضا السارد بضمير الغائب ، وعادة الى حد أنه يتخلل عن كل مسافة زمنية ويشرع في الكلام مستعملا ما يسمى بـ «المضارع التاريخي» *présent historique* ، أي بشموقه في حاضر الحدث . إن الوظيفة التي يؤديها المضارع التاريخي ، والتي تتضمن تأكيد مظاهر التحيين الزمني *actualisation temporelle* ، تبين أن أزمة الماضي ، المستعملة علاوة على ذلك ، تحتفظ بوظيفتها الماضية *prétériale* . إننا نجد فيها دليلا قاطعا ضد الفرضية الجديدة (7) التي ترغب في ألا يكون للماضي قيمة زمنية وإنما أن يكون مكونا لتخييل فقط ، أي أن يشير فقط الى أننا في مجال التخييل . إننا ندرك جيدا أحد أسباب هذه الفرضية : إن القدرة الخارقة في التحيين الزمني التي يتمتع بها السارد - القدرة التي أكدنا وبصراحة ، أنه لا يستطيع المرء تفسيرها بعلم النفس ، أي بذاكرة جيدة . ولكن هذه القدرة في التحيين الزمني هي الظاهرة التي تتجاوز بكثير حدود الزمن اللفظي والتي ترك للفعل الماضي قيمته الزمنية . إن الاستباقات ، وفعل الإلحاح في بداية الرواية على طابعها «القصصي» ، كل هذه الخصائص تدل على أن للسارد ، من أجل أن يحكي ، تقدما مهما إزاء ما يحكيه ، مهما كانت ، زيادة على ذلك ، السهولة التي يملكها ليكون حاضرا بصفة مطلقة . بل يمكنه - وليس لمتكلم واقعي هذه الامكانية - أن يوجد في الوقت نفسه في مكانين مختلفين وأن يعيش في نسقين زمنيين . تنسب بعض السجلات الحديثة حول فن القصة دورا مهما لصنف من الجمل سناخذ منه أقصر مثال ، هذه الجملة : غدا ذهب القطار . . . هذه جملة مشوهة . ما يزال الاندهاش الأول يسيطر علينا . في الحياة العادية يمكننا القول بدون شك : «كان يريد أن يأخذ القطار غدا» . في هذه الجملة يجاور زمن الماضي كذلك ظرف زمني يستدعي الآتي . ولكن ليس لنا سوى نسق زمني واحد . يتحدث المتكلم في الحاضر ، ويوجد نفسه في النسق في نقطة الصفر . بالنسبة لهذه النقطة ، فالقطار سيذهب غدا ، ودائما لنفس النقطة ، ينتمي مشروع الذهاب الى الماضي الذي يعلمه المتكلم لهذا السبب أولذلك . إن ماضي الفعل ومستقبل ظرف الزمن يشير الى شيئين مختلفين . في مثالنا ، نجد على النقيض من ذلك ، هذا التشويه الذي يجعل الحدث الواحد عينه - ذهاب القطار - مثلا ، في اللحظة ذاتها ، في نفس الجملة ، في كلمتين متجاورتين ، في المرة الأولى كمضارع (مستقبل) ، وفي الثانية كماض : غدا ذهب القطار . . . إن المتكلم يعيش في نسقين زمنيين : في النسق الزمني للشخصيات ، وهنا فذهاب القطار يعتبر حدثا سيقع في المستقبل ؛ ولكن في الآن ذاته ، يعيش بتقديم زمني كبير ، في حاضره كسارد ، ومن وجهة النظر هذه ، كل شيء ينتمي الى الماضي (8) .

«إن الحياة العادية» لا تسمح بفهم ذلك . ليس هناك مرور بين هذه الحياة ومجال الفن بقوانينه الخاصة ، بل هناك فقط طفرة . يجب التخلي نهائيا عن مقايضة السارد الروائي بصورة الجد الجالس

على أريكته . لنذكر بالأحرى بخاصية السارد المدهشة والمنسية تقريباً : حالة كونه - أو إمكانية كونه - مطلق المعرفة . لا أحد منا يستطيع رؤية ما في أعماق الغير . إن أفكار الغير ، ومشاعره ، لاتتعرف عليها سوى بواسطة أقوال ، وحركات ، وأفعال ، ليس لنا عنها سوى معرفة متقلبة وغير مباشرة . إن السارد يتمتع بقدرة لايتمتع بها إلا الإله أو الآلهة . في هذه النقطة تنهار كل مماثلة بالأوضاع الأرضية . ومهما كان القارئ شغوفا بعلم النفس ، فسيعرف بأن إشارة روائية من قبيل «في قرارة نفسه كان يحس بالرعب . لكنه لم يترك شيئاً من ذلك يظهر ، سواء في تلك اللحظة ، أو فيما بعد» تقرأ ويجب أن تقرأ كخبر أصيل لا كفرضية تم الحصول عليها بالاستدلال أو البرهنة . حتى في الوقت الذي يقدم فيه السارد بدقة ذاته كشخصية ، وكواحد منا ، فإن القارئ يتيح له ، بصورة طبيعية وغير مفكر فيها عموماً فرصة تلقي معرفته عبر سبل مغايرة لتلك التي لدينا أي يتيح له تلقيها من مصادر أخرى .

في القرن 19 وال 20 ، تخلينا في أغلب الأحوال عن الملامح المحسوسة للسارد ، وحصرنا ، بنفس الطريقة ، حدود معرفته الكلية . إن الأمر يتعلق هنا بمسألة الأسلوب . وأن نجعل منها قضية مبدأ وأن نذهب الى حد إقصاء السارد من الرواية - كما طالب بعضهم بذلك في النظر وحقيقه في الممارسة - يترتب عنه تجريد الرواية من خاصيتها الجد أساسية . ومن ثم ، لن نستطيع الاختصاص أبداً . كانت محاولة حذف السارد هذه ، قد تمت في القرن 18 : ففي تاريخ الرواية كما في غيرها ، لاجديد هناك . إذا لم تكن أية رواية من الروايات العديدة على شكل حوار المكتوبة في بداية القرن 19 قد صمدت وإذا كانت كل المحاولات قد أهملت بسرعة ، فليس تاريخ الأدب فحسب بل كل شعرية للرواية يجب أن نجد فيها مادة التفكير .

ولكن من هو إذن سارد الرواية ، سواء حمل قناع السارد الشخصي أو بقي على العكس من ذلك مجرد ظل ؟ لقد أدى بنا الأمر الى تدمير التماثل بين السارد الروائي وبين السارد الحقيقي وفق الحياة العادية . هناك مماثلة أخرى فرضت وجودها مكان الأولى : إن السارد الروائي شبيه بالاله (أو الآلهة) العالم (ين) بكل شيء والحاضر (ين) في كل مكان . سارد الرواية ليس هو المؤلف ولا الشخصية التخيلية حتى في حالة كونه ذا طلعة أليفة . وراء هذا القناع ، توجد الرواية التي تحكي نفسها بنفسها ، والروح العالم بكل شيء والموجود في كل مكان والذي يدع هذا العالم . إنه يخلق هذا العالم الجديد والوحيد بتشكله وبشروعه في الحديث ، وباستحضاره إياه ذاته بفعله الخلاق . هو الذي يخلق هذا العالم ، ومن ثم ، يمكن له أن يكون عالماً بكل شيء وحاضراً في كل مكان . وبمصطلحات واضحة وقياسية ، فالسارد الروائي هو الخالق الأسطوري للعالم .

تبدو الفكرة التي انتهينا الى إبرازها من دراسة المشكلة كما لو كانت حداثاً في بداية رواية حديثة ، وفعللاً بتبديء «المنتخب» لطوماس مان ، بقرع للأجراس هائل في سماء روما . في الصفحة الثانية ، يوقف المؤلف وصفه ويكتب : «من الذي جعل هذه الأجراس تقرر ؟ القارعون ؟ لا . لقد هرعوا الى الشارع كسائر الناس ، مادام هذا القرع هائلاً . كونوا جد متأكدين من هذا الأمر : إن أبراج الأجراس فارغة . تتدلى الحبال دون أن تكون ممددة ، ومع ذلك انطلقت الأجراس ومقارعها ترن . أيقول المرء (ألا) أحد جعل الأجراس تقرر ؟ لا . وحده العقل الضعيف في النحو واللامنطقي هو

الذي يمكنه اعتقاد ذلك . تفرع الأجراس ، وهذا يعني بأن شخصا ما جعلها تفرع ، مهما كانت أبراجها خالية . من يجعل أجراس روما تفرع إذا؟ - إنه روح المحكي - هل يمكن أن يوجد إذا في كل مكان ، هنا وفي جميع الأمكنة في مائة محل كلها مختلفة - نعم ، بالتأكيد ، يمكنه ذلك . إنه فضائي ، أثري ، كلي الحضور ، لا يخضع للفرق الموجود بين هنا وهناك . هو الذي يقول : « كانت كل الأجراس تفرع » ونتيجة لذلك ، فهو الذي يجعلها تفرع . أن هذا الروح جد لامادي وجد مجرد الى حد أن النحو لا يسمح بالحديث عنه إلا بضمير الغائب ، ولا يمكن أن يقول عنه المرء سوى « إنه هو » . مع ذلك يستطيع أيضا أن يمتد الى أن يصير شخصية ، وضميرا متكلما وأن يتقمص كائنا يتحدث بضمير المتكلم ليقول : « هذا أنا . أنا روح المحكي ، الجالس في المكان الحالي ، في مكتبة دير القديس جيلن Saint Gallen في ألهمني Alémanie ، في المكان الذي كان يجلس فيه سابقا تُطْكَير التمثام Notker le Bègue ، الذي يحكي هذه القصة من أجل إمتاعكم ومن أجل تنويركم الأكبر ، مبتدئا بنهايتها السعيدة بفضل العناية الالهية وجاعلا أجراس روما تفرع » .

إلا أنه في حقل نظرية الرواية ، لا جديد هناك أيضا . إن الفكرة التي قدمتها لنا دراستنا والتي تبدو بمثابة حدس في بداية «المنتخب» قديمة جدا . صرح أطولودفيغ منذ قرون بأن (السارد) هو السيد المطلق للزمن والمكان يستطيع ما يستطيعه الفكر ، يمثل représente دون أن تخرجه أية عرقلة من عراقيل الواقع ، ويخرج met en scène دون أن يصيبه عجز جسدي ، ويملك قوى الطبيعة وقوى الروح كذلك كلها . يتمتع بموسيقى تكون كل موسيقى حقيقية بالنسبة لها ثقيلة ووازنة كالجسد بالنسبة للروح وما هما قرنان يمضيان على كون أولى أكبر نظرية للرواية ، نظرية بلاكنبورغ Blankenburg ، تدعو السارد «خالق عالم» . لقد استعدنا فقط - وربما طورنا - موقفا كان من قبل متخذا في الماضي ، ولكن الذي يهدد كذلك في الأبحاث وفي الممارسة الحديثة ، بالانهيار والنيان .

نعتبر هذا المؤلف ذا أهمية لما يسمح لنا باكتشافه في الشكل الروائي . فضلا عن ذلك يفتح منظورات جد واسعة . السنا فعلا في الجو السحري للابداع الشعري عموما حينما نكشف هذه المفارقة : إذا أبدع الشاعر عالم روايته ، فإنه صحيح أيضا أن هذا العالم يدع نفسه من خلال الرواية ، ويمسحه ليلحقه بذاته ، ويضطره ليلعب لعبة المسوخ ليصبح بذلك واقعا؟ ومن كل رواية جيدة ينبعث ما هو أكثر من الحب والكراهية أو الأهواء كيفما كانت ، والموجودة في التصور الطبيعي للشاعر ، وما هو أكثر من مجموع الأفكار المضمنة في تصوره للعالم . يستند السحر الخفي للشكل الروائي ربما الى هذا الاتصال الذي يعقد في خلفية لعبة المسوخ التي يخضع لها القارئ . والسارد ويستحيل عقد هذا الاتصال إلا بالعبور من خلال هذه اللعبة . ولكن هل هذه الميزة خاصة بالرواية؟ لقد أفضت بنا لعبة المسوخ هذه الى أن نلتقي بظواهر مشتركة في كل نشاط شعري . إن دخول القارئ في دوره كقارئ مطابق لهذا المسخ الغريب الذي يقوم به المشاهد في المسرح عندما يسمع الدقات الثلاث وحينما تنطفئ الأضواء . ومن ناحية أخرى ، إن لهذه الازدواجية بين الرواية بضمير المتكلم والرواية بضمير الغائب ، نظيرها المطابق في المجال الشعري الغنائي ، مع الفارق بين الغنائية (الشخصية) المباشرة والغنائية غير المباشرة ، وهذا الفارق هو كذلك سطحي محض ؛ من سيغامر في الواقع ليميز هنا في

العمق وليماهي مثلاً أنا الشاعر بالآنا الذي تحتفظ له الطبيعة ببريقها العجيب جداً، أو بالعكس، لاختزال أقوال بروميتي Prométhée الى مجرد شخصية؟

بقيت ملاحظة أخيرة انطلاقا من الموقف الذي بلغناه والذي طورناه حسب ظننا بقوة إنها تعارض هذه الفكرة التي كانت لديها كل الوقت للتعبير عن نفسها، والتي تريد ألا يكون للروائيين إمكانية معرفة العالم الذي يحكونه، أو كشف سره، وكأن مهمتهم تنحصر في نقل العالم بكل الأمانة الممكنة. إن الروائي خالق عالم. لا تنقص العودة الى معرفة سارد القرن 19 المطلقة والملائمة ولا الى تألفه مع (عبارة) «قارئي العزيز» (في مستهل الرواية). ما ذلك سوى أحد أشكال الأسلوبية لتاريخ السرد. ولسنا أبدا معارضين للرواية «الواقعية». إنها أيضا لاحد أشكال أسلوبية القصة. إلا أن الروائي، منذ أول كلمة يخطها، يخلق عالما وبه يخلق هذا العالم ذاته. مهما يكن دقيقا، وصف ظاهرة تقنية، أو وضع اجتماعي، أو حركات باطنية، فليس هذا الوصف أبدا نسخا، بل دائما خلقا. ولا يكفي الشعور بالحاجة الى القيام بهذا الفعل، بل ينبغي امتلاك الشجاعة كذلك، للقيام به.

هوامش

- 1 - مؤرخ الأدب (NdT)
- 2 - تاريخ النص الأصلي هو 1955، ينبغي أن نفهم كل الاشارات الزمنية وكأنها تبتدىء من ذلك التاريخ (NdT)
- 3 - ف. ستانزيل Stanzel
- «Typische Erzählsituationen im Roman» Vienne, 1955
- انظر أيضا نورمان فريدمان، «وجهة النظر في الرواية» نشر جمعية اللغة الحديثة، ديسمبر 1955.
- 4 - 1953, Die Neue Rundschau
- 5 - "Zwo Wichtige bischer unerterte Biblische Fragen" in M, morris Der junge – 5
Goethe I. III, p. 129.
- 6 - دلني بر سنيل Br. Snell بمودة على الاستشهاد بملهمات الشعر في النشيد 11 للابادة، في بداية إحصاء السفن: «قلن لي الآن، يا ملهمات الشعر، اللاني تتخذن على الأولب منزلا (انتن حاضرات في كل مكان لانكن إلهات، تعلمن كل شيء، أما نحن، فلا نعلم إلا ما سمعنا)، قلن لي إذا من هم الأدلة والرؤساء من بين الدنائين Danaens» (ترجمة ر. فلاسوليير R. Flacelière). عن طريق استيحاء المعرفة المطلقة والحضور الكلي للسارد، فإن السارد الخيالي يلقي الضوء على وضع وقدرة السارد الروائي مهما كانت الهيئة التي يتخذها مع ذلك.
- 7 - كاط هامبرغر Käte Hamburger
- "Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957 (NdT)
- 8 - يمكن الاعتراض على أننا نذكر مثلاً متزعا من سياقه الذي لا يقدم أي شيء حول معنى الشكل اللفظي. وهذا مثل أكثر تفصيلا مأخوذ من (بين السماء والأرض) لاطو لودفيغ. في الفصل الاول، فإن الشيخ أيولونيوس نتيماير Appollonius Netter Maier موصوف من منظور الحاضر. وفي بداية الفصل الثاني، فإن السارد يعود إحدى وثلاثين سنة الى الوراء ويصف أيولونيوس الشاب

الذي استدعاه أبوه لاصلاح قمة برج الجرس . رأى ، وهو عائد الى مسقط رأسه ، من المرتفع الذي يؤدي الى المدينة ، كنيسة سان جورج . ربما سيشرع في عمل منذ غد . هناك كان يظهر خط عمودي فوق الفجوة الكبيرة التي يرى من خلالها الأجراس وهي تتأرجح : المخرج .

يمكن أن نجد في الماضي الاستمراري للجملة الأولى زمنا «مانثلا» تكون قيمته الماضوية إذا محدودة . ولكن ليس حال «كان يرى» في الجملة الثانية . هنا ، يتداخل منظوران : حاضر شخصية (انظر - اسم الإشارة الى المكان «هناك» ، وقد علق ب «غد» في الجملة السابقة) . وماض يرجعه السارد الى 31 سنة من المسافة الزمنية .

الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر* 1

ترجمة: بشير القمري

إن المحاولات الحديثة التي تسعى راهنا الى صياغة نظرية للأسلوب السردى وفق نموذج توفره نظرية نحوية تنظر - المحاولات - الى النحو كما لو كان فرعاً تابعاً لنظرية التواصل اللغوي (أنظر، ر. جاكسون، 1966، 353). وفي هذا الإطار تتضمن علاقة السارد بالقارئ - وهي العلاقة التي تشغل اهتمام النقد الحديث منذ هنري جيمس - بشكل جوهرى كل البنى (البنىات) السردية، وذلك لأن نموذج اللغة الذي ينحدر من نظريات التواصل اللغوي يتمحور أساساً حول علاقة المرسل / المرسل إليه (البات / المتقبل). وهكذا يكتب (ر. بارت، 1966، 18) قائلاً:

«إن المحكي باعتباره موضوعاً هو رهان على التواصل، فهناك من "يمنح" المحكي، وهناك من يتقبله. ونعرف أنه يُفترض داخل التواصل اللغوي كل من ضمير المتكلم «أنا» وضمير المخاطب «أنت» من طرف بعضيهما؛ وبشكل مطلق. ولا يمكن بنفس الطريقة أن يوجد محكي دون سارد ودون مخاطب منصت (أو مستمع)؛ أو قارئ.»

ويؤكد (ت. تودوروف) من جهة نفس الشيء (1966) إذ يقول:

«إن العمل الأدبي هو خطاب في نفس الآن؛ إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها؛ ويهتدي إليها» (ص 126).

ثم يلح مرة أخرى:

«وهاتان الصورتان (صورة السارد وصورة القارئ) خاصتان بكل عمل يقوم على التخيل» (ص 147).

إن لفظتي «قصة» و «خطاب» كما هما مستعملان من لدن (ت. تودوروف) يستعيرهما - كما يقول هو نفسه ذلك - من (أ. بانفيلست) E. Benveniste. غير أنه وإن كان هذا التمييز ذا أهمية فإنه

لا يعكس ما يقصد إليه (ا. بانثينست) من وراء ذلك؛ ف (ت. تودوروف) يميز بين مضمون المحكي (أي القصة) وبين الأسلوب؛ أو وجهة النظر التي يُروى المحكي من خلالها (أي الخطاب). بينما يميز (ا. بانثينست) في (1966)، عن طريق هذين المصطلحين بين طريقتين (أو أسلوبين): الأول وفيه تغيب علاقة المرسل - المرسل إليه التي يتم عرضها بواسطة ضميري التكلم والمخاطب (أي القصة)؛ والثاني وتكون هذه العلاقة فيه حاضرة (أي الخطاب)، وحينئذ «لا يكون هناك أي سارد» (ص 241) كما في الأسلوب التاريخي. إن (ت. تودوروف) و (ا. بانثينست) يقفان إذن على طرفي النقيض فيما يتعلق بالجانب الذي يمس وجود علاقة المرسل المرسل إليه؛ والتي تكون علاقة ملازمة لكل نص. ويمكن أن ينعت موقف الأول منهما بـ «افتراض السارد التواري» *Narrateur effacé* لأنها تفترض وجود هذا السارد وإن كان لا يظهر بصورة واضحة. وتتخذ هذه الفرضية سندا لغويا لها الفرضية التي بحسبها يكون كل حصر مكمل للجملة الإنجازية المحذوفة كقولنا «أصرّح لكم بأن...» * (1).

ولما كان أي اختيار بين النظريات المتعارضة مستحيلا بدون عودة إلى معطيات لغوية أو أدبية، فإن مسألة معرفة إن كان كل نص يتضمن أو لا يتضمن مرسلًا ومرسلًا إليه تظل مسألة اختيارية. وقد تناول (س. ي. كيرودا، 1971، S.y. Kuroda) بالطرح والنقاش منذ وقت قريب، وانطلاقًا من وقائع نحوية في اللغة اليابانية - «الأسلوب الأدبي غير الموضوعي» *non-objectif*. وهو الأسلوب الذي - وإن كان لا يستعمل ضمير التكلم - يستطيع أن يشير إلى الحالة الذهنية لدى متكلم ما، وبهذا يتم استبطان «نموذج الانجاز الذي يستوي في صورة اصطلاحية التكلم والمخاطب». ويوضح (كيرودا) بشكل صائب سليم أن الجمل المبنتلة إلى ضمير الغائب داخل هذا الأسلوب لا يمكن أن تحتوي على وحدات صوتية ذات معنى يُحيل على ضمير التكلم. فالتركيب الذي يشير مثلاً إلى وجود متكلم مسند إلى ضمير التكلم (أنا) - (Yo هو) باللغة اليابانية - والذي يتم تأويله على وجه التقريب كما لو كان «أنا أقول» لا يمكن أن يظهر داخل جملة تمثل خصائص هذا الأسلوب غير الموضوعي، ويترتب عن ذلك أن مقاطع من هذا الصنف لا يمكن أن يتم تفسيرها على أنها تمثل رأي السارد؛ ويذهب (كيرودا) على العكس من ذلك إلى القول بأن الأسلوب غير الموضوعي المسند إلى ضمير الغائب أسلوب ذو وعي متعدد، ويتضمن أكثر من وجهة نظر واحدة، ويستخلص (كيرودا) في النهاية: «لقد افتتحت هذا المقال بقضية استمولوجية؛ وأنهية بقضية من قضايا الفن الأدبي. وقد كانت النتيجة هو أن هاتين القضيتين لهما انعكاسات مباشرة داخل نحو اللغة اليابانية؛ فهما تعرضان مع سمات جد أساسية داخل مظهري الحياة الإنسانية العقلية؛ والمرتبطتين باللغة؛ وأعني بذلك المعرفة والأدب اللذين لن نعدم حقا حين نقول بأنهما يتركان بصماتهما في نحو كل لغة، وعلينا أن نحاول جهد المستطاع إيجاد هذا التمييز بين الأسلوب الموضوعي والأسلوب غير الموضوعي في نحو اللغة الانجليزية، وإن كان ذلك التمييز غير وارد ربما».

إن نحو اللغة الانجليزية يميز بالفعل بين الأسلوب الموضوعي والأسلوب غير الموضوعي، لكنه يفعل ذلك - وكما يشير إلى ذلك (كيرودا) - بطريقة أخرى. وسيدعم هذا المقال فرضية (كيرودا) وفرضية (بانثينست) التي بحسبهما لا يطبق نموذج المرسل / المرسل إليه على كل استعمال للغة،

وذلك عن طريق البرهنة على أنه يوجد داخل اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية أسلوب أدبي بدون متكلم أو سارد. وسيقدم القسم الأول من هذا المقال الميزات النحوية الملائمة (الوجيهة) لعلاق المرسل / المرسل اليه مع مناقشة الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر الى جانب مناقشة الأسلوب غير المباشر غير الحر * (2)، وهو الوجه الذي يطابق حسب الصيغة الانجليزية والفرنسية أسلوب (كيرودا) غير الموضوعي. أما القسم الثاني فسيقترح تحليلا نحويا يقوم على بعض المبادئ الملزمة والمحايثة التي تنفرع عنها اختلافات الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحر، وفي الأخير سنناقش في القسم الثالث العلائق المتبادلة داخل هذا التحليل، وتتعلق بالنظريتين اللتين ذكرناهما في البداية.

I مميزات الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر والخطاب غير المباشر الحر :

مبدئيا : إن كل متكلم داخل اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية يمتلك طريقتين لذكر خطاب متكلم آخر سواء، أن يفعل ذلك بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر. ويستعرض النحاة عامة، وبهذا الصدد أربعة فروق هي :

- أ - حالة رابط تبعية في صيغة «بأن»، وتستخدم خطابا (غ. م).
- ب - خضوع فعل الخطاب المباشر (غ. م) لمتوالية من القواعد الخاصة بزمان الفعل، وهي التي تُخضع الأفعال لمجموعة من الجمل اللاحقة (التابعة).
- ج - على الضمير النحوي للضمائر التي تحيل على نفس المرجع في الجمل الرئيسية (الأصلية) واللاحقة (التابعة الفرعية) داخل (خ. غ. م) على أن يكون الضمير النحوي هو ذاته.
- د - العناصر التي تحيل على أسماء الاشارة؛ وتعود في أصلها الى زمن ومكان القول المذكور هي عناصر تختلف داخل الخطابين (أي خ. غ. م؛ م. وخ. م).
- ويوضح المثال الأول (رقم 1) هذه الفروق؛ فبينما تحتوي الجملة الأولى (1 أ) خطابا مباشرا (خ. م) تحتوي الجملة الثانية (1 ب) خطابا غير مباشر (خ. غ. م). والفروق الاربعة المذكورة أعلاه قائمة في نفس المثال ضمينا.

(1).

- 1 أ - أمس بمحطة القطار قالت لي (ماري): «سألتقي بك هنا غدا».
- 1 ب - أمس بمحطة القطار قالت لي (ماري) بأنها ستلتقي بي هناك اليوم.

ولما كانت بعض التشابهات بين هذه الخطابات المباشرة وهذه الخطابات غير المباشرة واردة، (فمن حقنا أن نتساءل): كيف يمكن أن نأخذ بعين الاعتبار الفروق الموجودة بينها؟ وهل يمكن أن نشق أحدها من الأخرى عن طريق تحويل نحوي تقبله القواعد النحوية (للاجابة على هذا نسوق التحليل التالي):

الف = الطابع غير الاشتقاقي للأسلوب غير المباشر:

قد يكون بالإمكان أن نفترض بأن (خ. غ. م.) قابل للاشتقاق انطلاقاً من (خ. م.)؛ غير أن صعوبة توفير بنية عميقة لبعض الأسماء والظروف - بالإضافة إلى كون بعض حالات الليس في التأويل توجد فقط في (خ. غ. م.) - تُشكل أدلة لاردلها مقابل هذا الحل. فلماذا كان (خ. غ. م.) متفرعاً عن حشو صياغي لـ (خ. م.) سيكون من اللازم إيجاد تحويل إجباري؛ وذلك بهدف تغيير بعض المركبات الاسمية إلى ضمائر التكلم أو المخاطب، والقضية التي تطرح هي كالتالي: كيف يمكن تحديد نوعية مصدر هذه الضمائر التي تنتمي داخل (خ. م.) إلى الخطاب المذكور بشكل غير مباشر؟ ماهي البنية العميقة التي يمكن - مثلاً - أن نخضع لها الجملة الآتية التي تتضمن ضمائر في صيغة أسلوب غير مباشر؟

(2) -

لاحظ (سبيث) بأنني كاتب من طِيتِكُم.

إن التحويل الذي يُشتق عن (خ. م.) - كما في المثال رقم (2) - من شأنه أن يُحل محلّ مركّب اسمي اعتباطي ضميراً من صنف (أنتم) - (كصيغة تبجيل) - أو صنف (دوروثي) أو صنف (المؤلف) مقابل «أنا» - وبذلك يُنتهك شرط «قابلية التحصيل» («قابلية الاستعادة») (أنظر، «ن. شو مسكي»، 1965، فقرة 2 فصل 2) - وإلا فلنأنا سنجد أنفسنا ملزمين بالقول - بمعنى أنه إذا كان هذا الشرط المفروض على التحويلات يحول دون الاشتقاق - بأن جمل (خ. م.) وحدها - والتي تتضمن ضمائر - يمكن أن تتحول إلى جمل في صيغة (خ. غ. م.) تحتوي ضمائر مطابقة، لكن هذا لا يوفر أي تفسير عام لحشو (خ. م.) عند طريق (خ. غ. م.). ويمكن أن نصوغ نفس البرهنة بصدد ظروف المكان والزمان في الأسلوب غير المباشر، إذ يصعب لما فيه الكفاية على وجه التمثيل أن نُسند لمصدر ظرف (غدا) داخل (خ. غ. م.) (كما في المثال رقم (3)) أكثر من إمكان إسناد لضمير جملة المثال رقم (2):

(3) -

قالت (ماري) بأنها ستفعل ذلك غدا.

(4) -

قالت (ماري): «سأفعل ذلك غدا» / يوم 14 (من الشهر الجاري) / خلال العطلة / يوم الثلاثاء. إن كل مركب اسمي مرجعي داخل الجمل المسندة إلى الخطاب المباشر، ويمتلك تأويلاً «يقوّض» كل رغبة في اشتقاق هذا الخطاب غير المباشر انطلاقاً من الخطاب المباشر، وهكذا فإن الجملة

(5) كان (أوديب) يقول بأن أمه كانت جميلة .

تمتلك قراءتين ممكنتين :

أ - (أوديب) الذي كان يقول بأن شخصا يهتدي إليه المتكلم الذي ينقل خطابه يقول - الشخص - بدوره بأن أم (أوديب) كان جميلة في نظره .

ب - (أوديب) كان يقول قولاً ما من قبيل «أمي كانت جميلة»

وقد نوقشت مثل هذه التراكييب بما فيه الكفاية من لدن المناطق الذين يشيرون الى بحالة «أ» كقراءة ثانية لما يقال مرة أخرى عن صيغة «أمه»، والى «ب» كقراءة لما هو مباشر، وتلاحظ «باربرا بارتي»، 1971 ب، «Barabara Partee» بأن «الاستشهاد (أي نذكر ما قيل سابقاً) مثالاً سياقياً لتركييب يمتلك دائماً تأويلاً لما هو مباشر». وهكذا فإن الجملة الآتية لا يمكن أن يكون لها سوى قراءاة واحدة، هي قراءة «ب» لما هو مباشر :

(6) - يقول (أوديب) : «أمي جميلة» .

إذا كان (خ . غ . م) مشتقاً من (خ . م) عن طريق التحويل، فإن هذا الأخير الذي يتم التحصنول عليه لن يقودنا إلا الى قراءة ما يتم تصوره مباشرة . أما قراءة ما يعاد تحويله فإن عليه أن يكونه يمتلكا لبنية عميقة مخالفة، وممتلكا بالتالي لاشتقاق مخالف أيضاً . هذا بالإضافة الى أن كوننا قد نمتلك القراءتين معاً لما هو متصور مباشرة؛ وما يعود قوله ونحته داخل الجملة المتوالية المقحمة عن طريق أفعال كفعل «أعتقد» (ظن، حسب خال . . .)، والتي لا يمكن أن تستقبل (خ . م)، وليست أفعال «تواصل» من وجهة نظر تتعلق بالدلالة من شأنه - الامتلاك المشار اليه فيما سبق - أن يقترح علينا بأن قراءة ما هو مباشر لما هو (خ . م) ليست هي بدورها بمثابة حشو صياغي وفي للخطاب المباشر، وذلك بخلاف ما قد نتصوره . وهكذا فإن المثال رقم (7أ) يتسم بإمكانية المقبولية Acceptabilité، ويُغلب عليه اللبس على غرار المثال رقم (5)؛ غير أن جملة المثال رقم (7ب) تظل غير مقبولة .

(7) -

أ - يعتقد (أوديب) أن أمه جميلة .

ب * - يعتقد (أوديب) : «أمي جميلة» *

ولما كان النحو المزمع بالاتيان بتفسير لللبس الجمل التي من صنف (7ب) دون الاحالة على الخطاب المباشر، فإنه سيكون من الطبيعي أن نفس التفسير يكشف عن حالات اللبس المماثلة، أو عن المميزات الوجهية (الملائمة) لما هو خطاب غير مباشر، وهناك قضايا أخرى فوق ذلك تحول دون قيام جملة مكتملة يتم إدخالها عن طريق فعل تواصل، كما تحول دون اشتقاقها جمل انطلاقاً من الخطاب المباشر . ففي جمل مستندة الى (خ . غ . م) يمكن للألفاظ الدقيقة التي يمتلكها المتكلم المذكور أن يُعَلَقَ

عليها، وهذا ما يصير مستحيلا في الجمل التي في صيغة (خ. م) مثل :

(8) -

أ - قال سيذهب ليشُخ، لكنني أعتقد بأن اللفظة التي استعمل هي «تبوك» (بال).

ب * - قال : «سأذهب لأشخ»، لكنني أعتقد بأن اللفظة التي استعمل هي «تبوك».

(9) -

أ - قال (ماركس) بأن الدين يخدر الشعب، لكنني لا أتذكر كيف صاغ ذلك بدقة.

ب * - قال (ماركس) : «الدين يخدر الشعب»، لكنني لا أتذكر كيف صاغ ذلك بدقة.

(10) -

أ - كتب (ماركس) بأن الدين أفيون الشعب، وتلك ألفاظه الدقيقة :

ب * - كتب (ماركس) : «الدين أفيون الشعب»، وتلك كانت ألفاظه بدقة.

إن هذه الجمل تدعم فرضية «باربارا يارني»، 1971، «B. Partee» التي تتخذ بحسبها الأفعال التي تقحم الخطاب غير المباشر كمفعولات * (3) «تركيبات جميلة»، وليس جملا سطحية. وبالتالي فإن (خ. غ. م) لا يمكن أن يكون متحولا عن (خ. م) بشكل مقنع. وكل هذه الأدلة تقود إلى الاستخلاص في النهاية بأن كل محاولة للاشتقاق - وحتى متى تعلق الأمر بقراءة وحيدة لـ (خ. غ. م) انطلاقا من (خ. م) - ستؤول إلى الفشل.

باء = الطابع غير الاشتقاقي للخطاب المباشر :

إن البديل الذي يقوم على أساس اشتقاق (خ. م) من (خ. غ. م) بديل لا سند له نهائيا، لأنه إذا كان مصدر (خ. م) هو (خ. غ. م) عن طريق قاعدة (أو قواعد) تحويلية فإن كون هذا الخطاب المباشر بمقدوره أن يتضمن تركيبات (البنية) غير ممكنة داخل (خ. غ. م) يعني - وذلك ينسحب على قسط لاحد له من أصناف الجمل - أن التحويل الواحد أو التحويلات المتعددة عليها أن تكون (عليه - التحويل - أن يكون) الزامية (الزاميا). وتكون الأبنية التي تظهر داخل (خ. م) من صنف عدة أنماط من الجمل :

- الجمل التي تعرضت لتحويلات «جزرية» (أنظر «إيموندز»، 1970، «Emonds»)، أو لتحويلات آخر مرحلة من هذا التحويل، أي لقواعد تنطبق على جمل مستقلة فقط.

- بعض الأبنية أو بعض العناصر «التعبيرية» أو «الانفعالية».

- جمل غير تامة لكنها رغم ذلك قد يكون بإمكانها أن تكون بمثابة أجزاء كاملة الصياغة بالنسبة لخطاب منسوب لصاحبه.

- خطاب داخل لغة أو لهجة تختلف عن الجمل المهددة .

ولننظر الان في أزواج الجمل المتماثلة التالية التي تحتوي فيها فئة «أ» خطابا مباشرا، وتحتوي فئة «ب» فيها خطابا غير مباشر .

1- تحويلات جذرية أو تحويلات آخر مرحلة * (4)

(11) - قلب الفاعل وقلب الناسخ (الفاعل المساعد) في جمل الاستفهام :

أ - سأل (بيثير) : «هل من الممكن أن أكون مغرما بها؟»

ب * : سأل (بيثير) إن كان من الممكن أن يكون قد كان مغرما بها .

(12) - تمحور المكونات المختلفة :

أ - قال (ريتشارد) : «لماذا يتحمل هؤلاء الناس هذه الوقاحة السيئة . إنني لأستطيع أن أفهم ذلك» .

ب * قال (ريتشارد) بأنه لم يتحمل هؤلاء الناس هذه الوقاحة السيئة ، ولم يكن يستطيع أن يفهم ذلك .

(13) - انتقال الى اليمين :

أ - أفر (ايجيرت) : «آه كم كنت أرغب فيها ، (وينفريد)»

ب * أفر (ايجيرت) بأنه كان يرغب فيها ، وينفرد!

(14) - تقديم ظرف الوجهة :

أ - صاح : «بعيدا علي أن أرحل»

ب * - صاح بأنه بعيدا عليه أن يرحل

إذا كان (خ . م) ملزما بأن يكون مشتقا من (خ . غ . م) فلان أفضل طريقة لمعالجة كون التحويلات الجذرية تنطبق فقط في حالة (خ . م) هي القول بأن «تحويل الخطاب المباشر» يقتبس جملة (ج) المذكورة من موقعها المتراكب . وبهذا تسمح هذه الجملة لقواعد آخر مراحل التحويل بأن تنطبق عليها ، لكن ينبغي أن تتحدد بدقة «تطبيقات» نهاية «آخر مرحلة التحويل» قصد التأكد من أن هذا سيحدث بالفعل . ولن يفسر هذا المنطوق لماذا لا يمكن أن تظهر كل أنواع التعابير والأبنية التعجبية داخل (خ . م) ، ويعني اشتقاق (خ . م) من (خ . غ . م) السماح لهذه الأبنية بأن تظهر في جمل متراكبة في حالة إذا ما كان من الممكن لتحويل ما أن ينطبق بهدف تخليص الجملة من التراكب ، وفي هذه الحالة فقط .

2 - تحويلات التركيب والعناصر التعبيرية * (5)

(15) - أساليب التعجب :

أ - تنهّد : « لا ، لا أريد أن أعرف ذلك ! »

ب * - تنهّد بأنه لا ، لا يريد أن يعرف ذلك .

(16) - أساليب تعجب بدون فعل :

أ - تعجّبت (كلاريسا) : « يا للحمق ! »

ب * - تعجب (كلاريسا) بأنه يا للحمق !

(17) - جمل تعجبية :

أ - وصدرت عن (ايجيبرت) : « يا لكم أحببت هذا ! »

ب * - وصدرت عن (ايجيبرت) يا لكم أحب هذا !

(وهكذا نلاحظ) بأنه حتى عندما لا يشير أي شيء - باستثناء علامة التعجب - إلى أن الجملة تعجبية ؛ فإنها لا يمكن أن تظهر في صيغة خطاب غير مباشر ، (كقولنا) .

أ - قال له (ستيفن) : « إن لهم رائحة دافئة جدا ، ويا لكم هي لطيفة ! »

ب * - قال له (ستيفن) بأنه كانت لهم رائحة دافئة جدا ، ويا لكم هي لطيفة !

(هذا) بالإضافة إلى أن الأمر ينطبق أيضا على واسمات الاستفهام - Les marqueures de question ، ف عندما يتنظم استفهام داخل حكم ماتصير علامة الاستفهام غير ملزمة * (6) (كقولنا) :

(18) -

أ - تساءل الأمير (ويليام) : « ليس هناك من إله ؟ »

ب * - تساءل الأمير (ويليام) إن لم يكن هناك من إله له ؟

(19) - التكرار ، التردد . . . (كقولنا) :

أ - احتج قائلا : « لكن ، لكنني . أكاد أكون العنصر الذي لا فائدة ترجى منه . »

ب * - احتج قائلا بأنه . . . يكاد يكون العنصر الذي لا فائدة ترجى منه .

3 جمل غير تامة :

* ملحوظة : تنبغي الإشارة إلى أنه عندما تأتي أي جملة يستشهد بها مرفقة بعلامة (*) إنها جملة لاحقة و / أو غير مقبولة من منظور النحو التوليدي وأن لم تكن لانحوية agrexammatiale (الترجم) .

(20) -

أ - همست (كلاريسا) : «هناك»

ب * همست (كلاريسا) بأن هناك!

أ - لاحظ «باللعجب كيف أن الألم»

ب * لاحظ بأنه «باللعجب كيف أن الألم»

4 مختلف اللهجات أو اللغات عندما يتعلق الأمر بالجمل المهدة والمستشهد بها :

(21) -

أ - أسر (ديدون) لـ (أنا) «...» * * «Agnosco veteris vestigia flammal»

ب * - أسر (ديدون) لـ (أنا) بأنه ...

أ - في مسرحية (دون جوان) - الفصل الثاني - المشهد 3 - يقول (بييرو) لـ (شارلوت) : «لو كنت عرفت ذلك مبكرا لكان أن حفظت نفسي من أن أجذبه ...» .

ب * - في مسرحية (....) يقول (بييرو) لـ (شارلوت) بأنه لو كان قد عرف * * ذلك، وفي هذه الحالات لايسمح باستعمال الأدوات الصوتية الخاصة باللهجة داخل البنية المترامية إلامتى استعملت أيضا داخل الجملة الأصلية، وآخر استدلال نأتي به مقابل فكرة الاشتقاق بين (خ . م) و (خ . غ . م) هو أن بعض الأفعال قد تقحم الأول - أي (خ . م) - وبعضها الآخر لايقحم الثاني - أي (خ . غ . م) - فكلاهما يقحمان بواسطة صنف من الأفعال التي تسميها (ب . پارتني) «الأفعال الإخبارية»، ومنها (قال) و(طلب) و(اشترط) و(أمر) و(صرح) و(اعترف) و(نصح) و(أنذر) و(قرأ) و(غنى) و(لاحظ) و(عاب) و(أقسم) و(صرخ) و(وعد) و(أعلن) و(التمس) الخ، غير أن «الأفعال الإخبارية» التالية لايمكن أن تتخذ سوى صيغة الخطاب المباشر :

(22) -

أ - سأل (هنري) : «ماالخبر؟»

ب * سأل (هنري) ماالخبر؟

أ - أنشد الراهب «اعترف لله القادر على كل شيء»

ب * أنشد الراهب بأنه يعترف لله القادر على كل شيء ..

أ - فكر (جان) عاليا : «سأعيد الكرة ثانية»

ب * فكر (جان) عاليا بأنه سيعيد الكرة ثانية

هذا بالإضافة الى أن (خ . م) ، بإمكانه أن يقحم بواسطة جمل بأكملها ، (كقولنا) :
(23) -

أ - ولما كان المزارع قد اكتشف بأنه قد سرقت منه بيضة ردد المثل : «من يسرق بيضة يسرق ثورا» .

ب * ولما كان المزارع قد اكتشف بأنه سرقت منه بيضة ردد المثل الذي يقول بأنه من يسرق بيضة يسرق ثورا .

في حين أن الأفعال التالية من جهة ثانية لا يمكن أن تتخذ سوى صيغة (خ . غ . م) :
(24) -

أكد ممثل الشركة بأن المكتسة الكهربائية كانت صالحة .

ب * - أكد ممثل الشركة : «المكتسة الكهربائية صالحة»

أ - أخير (جان) زوجته بأنه سيذهب غدا .

ب * - أخير (جان) زوجته قائلا : «أذهب غدا» .

ومن شأن هذه الوقائع القولية عندما نلحقها بالسابق منها أن توضح الى أي مدى تكون عملية تحويل الخطاب المباشر المشتق من الخطاب غير المباشر - أو العكس - عملية معقدة ومحملة بالاستثناءات وغير ملائمة بالتأكيد على مستوى الملاحظة .

جيم = الخطاب غير المباشر الحر : الأسلوب غير الموضوعي المسند الى ضمير الغائب .

لم نأخذ بعين الاعتبار الى حدود الان سوى اللغة الفرنسية أو اللغة الانجليزية المنطوقة (المتكلم بها) ، إلا أنه وفي بعض النصوص الأدبية تبدو التفاريق بين (خ . م) و (خ . غ . م) غير مطابقة أو غير واردة وقد تعرضت للانتهاك (الخرق) ، ومثال ذلك ما نجده في تمهيد نص «السيدة دالووي» Mrs Dalloway لفيرجينيا وولف * * * * الذي تبدو في الجملة الأولى وقد تضمنت (خ . غ . م) وإن كانت أداة الربط «That» «(بأن ها)» قابلة للحذف «قالت السيدة (دالوي) بأنها ستشتري الأزهار بنفسها» . ولا جملة أخرى في هذا المقطع مطلقا توجد مترابطة داخل جملة استهلالية (تمهيدية) ، غير أنه ومع ذلك تظهر الصيغة المسندة الى الماضي في الفعل «(Would)» «(كنت أرغب)» والمميزة للخطاب غير المباشر في الجمل المستقلة (المنفصلة) رقم (3) ورقم (9) ، وهي الصيغة التي لا يمكن أن يتم تأويلها بأي حال من الأحوال كأنها جمل شرطية ، أو حالة ماض معتاد ، وتلك هي حالة الجمل المستقلة عامة . ثم إن الأحاسيس داخل هذا السياق ينبغي أن تنسب الى السيدة (دالوي) ؛ وليس الى السارد ؛ فالاعتراض الوارد في الجملة رقم (4) «فكرت السيدة دالووي» ، والذي يقاطع هذه الجملة كما هو الأمر في الجملة رقم (6) «وكما بدا لها دائما» ، والجملة رقم (9) «لقد نسيت أيا يكون»

اعتراض لايسمح بأي تأويل آخر .

وباستثناء الأزمنة النحوية وضمائر الغائب التي تحيل على « المتكلم » Le locuteur ، فإن المقطع بإمكانه أن يكون مستندا الى الخطاب المباشر لأنه يتضمن تقريبا كل التراكيب المستبعدة عامة من الخطاب غير المباشر ، ثم إن الجملة رقم (2) شأنها في ذلك شأن الجملة رقم (6) تبدأ بأداة وصل لايمكن أن تظهر في مقدمة جملة مركبة ، (كقولنا) :

- (25)

* - قالت (كلاريسا) بأنه لما كانت (الوسي) مشغولة بما هيأته لها .

إن الجملتين رقم (5) ورقم (9) تحتويان أساليب تعجب ، والجملة رقم (7) جملة تعجيبة ، والجملة رقم (9) تتضمن صيغة اعتراض (أي جملة اعتراضية) ، كما أن عدة جمل خضعت لتحويلات من صنف نهاية آخر مراحل التحول . فالفضلة التكميلية «مكذا» في الجملة رقم (6) توجد في حالة سابقة عما سيأتي بعدها مثلا ، ولايمكن كماسنرى في الجمل التالية أن تظهر الظروف في مثل هذا الموضع داخل الجمل المترابطة :

- (26)

أ - وسلمت (كلاريسا) بأن (هذا) قد بدا لها دائما كما هو عليه .

ب * - وسلمت (كلاريسا) بأنه (هذا) قد بدا له دائما كما هو عليه .

وفي الجملة رقم (8) يأتي المركب الأسمي (بينير والش) منفصلا ، ونفس القلب الاستفهامي يظهر مرتين في الجملة السابقة . ولنشر أيضا الى أن ضمير المتكلم وزمن المضارع كلاهما لم يُستعملَا ، ورغم ذلك نجد بعض أسماء الإشارة مرتبطاً بمضارع الخطاب المباشر : (هذا) في الجملة رقم (7) ، و(هاته) في الجملة رقم (9) ، بينما قد نجد في الخطاب غير المباشر (ذلك) و(هذه) .

إننا - بالفعل - متى استعدنا الأمثلة السابقة نلاحظ أن جمل (ب) من الأمثلة التي تمتد من المثال رقم (11) الى المثال رقم (20) تحتوي كلها تراكيب مقتبسة من نص في صيغة ذلك «الأسلوب غير المباشر الحر» * (7) ، إلا أنها - وبخلاف النصوص الأصلية - توجد في حالة تراكب بعد فعل من الأفعال الاخبارية كما في الأمثلة المذكورة . والناتج عن ذلك هو أن جمل صيغة (ب) هاته هي جمل لانحوية بسبب من وجود تراكيب مبعدة من طرف الخطاب غير المباشر . لكنها وباعتبارها جملا مستقلة كما هو الأمر في مقطع (فيرجينيا وولف) تصير مقبولة بهدف البرهنة على «الأسلوب غير المباشر الحر» .

II - نحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر :

أ - إذا كان القسم الأول (من هذا المقال) يوضح بأن تحويلا ما من التحويلات يربط الخطاب غير المباشر بالخطاب المباشر لا يصل الى تحقيق أية وجهة (مطابقة / ملاءمة) وصفية، فإن القسم الثاني سيسعى الى تحديد سمات وخصائص هذين الخطابين عن طريق الحاق القواعد بالمكون القاعدي للنحو (أي قواعد إعادة الكتابة)، وسيقتراح مبادئ عامة لتوضيح السمات النوعية؛ ووظائف منهجي (نهجي) الشاهد. وسيتم إدماج الأسلوب غير المباشر الحر (أ. غ. م. ح) داخل نحو الخطاب المباشر (خ. م) ونحو الخطاب (خ. غ. م). أما فيما يتعلق بالعلائق التضمينية لهذه المبادئ، بالنسبة لنظرية الأسلوب السردى فإنها ستطرح للنقاش بتفصيل أكثر في القسم الثالث والأخير (من هذا المقال).

1أ - ولكي نحدد خصائص (خ. م) و (خ. غ. م) فإن نحونا عليه أن ينبثق بالصفات الذاتية لكل واحد منهما عن طريق قواعد عامة. وقد أحصينا في القسم الأول - المقطع الثاني ثلاثة أنماط من التراكيب الخاصة بـ (خ. غ. م) هي:

أ* - تراكيب ناتجة عن تحويلات جذرية وتحويلات آخر مراحل التحويل.

ب* - تراكيب وعناصر تعبيرية.

ج* - جمل غير تامة.

وستتم معالجة المعلومة الصوتية للنمط الرابع من هذه التراكيب بشكل منفصل لما كانت طبيعته مختلفة.

إن هذه التراكيب بصفة عامة تطع التراكيب الجميلة المستفلة، ولكنها لا تستقيم في حالة التراكيب الجمالية المركبة: كيف يمكن لنحو من الانحاء أن يعكس شكليا هذه الواقعة؟ لقد افترض (ايونندز، 1970) بأن الجمل التي تعرضت للتحويلات التي لا تكسر الشكل الجملي المحدد عن طريق قواعد إعادة الكتابة وحدها - الجمل - بإمكانها أن تصير مركبة، ويطلق على هذه التحويلات اسم «التحويلات الحافظة للبنية»، ويقابلها بـ «التحويلات الجذرية» التي تكسر بالفعل البنية - النمط لمكونات القاعدة (المكونات الأساسية).

إن هذه الفرضية - وإن كانت تحيطنا علما بالفصل داخل (خ. غ. م) لما هو قلب استفهامي. ولعملية تحويل المكونات (جعلها محورا)، وللإستفهامات (= اليس كذلك) الخ - لا تفسر حالات التعجب، والتراكيب التعبيرية بدون فعل، والجمل غير التامة، والاستفهامات التي بدون قلب، كما أن لا تفسر فصل التراكيب التي لا يمكن سوى أن تعتبر بمثابة نتائج لتحويل جذري. ويبدو أن كل التراكيب التي تنتمي الى هذه الفئة الثانية عليها أن تؤكد عن طريق قواعد إعادة الكتابة. وقد لاحظ كل من «ياسبرسن»، 1964، 106 «Jespersen» و «بايى»، 1965 / 160 «Bally» بأن عددا معينا من الجمل التعجبية غير التامة أو «بدون شكل» لا يمكن أن تؤكد أبدا كما لو كانت جملا في حالة حذف،

وهو الموقف الذي دافع عنه حديثاً «شوپن» (Shopen)، 1972. أما «كوانغ فوك دونغ»، 1969، 51، «Phuc Dong»، فقد اقترح (ت؟) قاعدة إعادة كتابة للجمل الانجليزية من صنف (27):

-(27)

- طز للسجادة .

- خَوَّرَ (نيكسون) .

- مرحى لها .

وتتخذ هذه القاعدة شكل : نعت ما يشبه الفعل - م . / (مركب اسمي) وي (ت) فترح (كوانغ فوك دونغ) مقولة «تعبير» يقسم رأساً الى مقولتين صغيرتين هما : الجملة والنعت، ويقول : «وحدها الجمل - وباستثناء النعوت - بإمكانها أن تتركب داخل التعبير» (ص 50). ونفس الفكرة يصدرها عنها في وقت لاحق «كوليكوفر»، 1972. «Culicover» بالنسبة لجمل الانجليزية في صورة «م . ا . و . ج . م» (م . اسمي وجملة)، ومن ذلك مثلاً «كأس أخرى من العجة وأغزو العالم». ويقترح (كوليكوفر) بأن يتم اشتقاقها من قاعدة إعادة الكتابة من نمط :

ج . م . ا (وَأَوْ) ج .

ولنتغل الآن انطلاقاً من هذه الفرضيات : إن العجرة الأساسية Le noeud initial للقواعد الأساسية تصير (ت) (= تعبيراً). وهذا التعبير (= ت) يتطور على الشكل التالي (لما كانت العجرة «النعت» تبدو حشوية) :

-(28)

م . ا - (وَأَوْ) - ج * (8).

م . ف (+ م . ما قبل جملي للتحكم) * (9).

عنصر مهيم - م . ا .

ما يشبه الفعل - م . ا (تعجب) (ج) (ك)

(تضمينات)

وتولد القاعدة (28) تعابير من قبيل :

-(29)

م . ا . أوج : جمعة أكثر أو أذهب نوا!

مسند - م . ا : مضحكة هذه اللعبة الصغيرة!

م . ا + ما قبل جملي - مع - م . ا : يكفى ما قاسيناه من هذا!

م . يشبه الفعل - م . ا . (أنظر مثال (27)

تعجب - (ج - (كاف) : نعم ، يا للمصيبة! (أو) ما أفدح!

إن الترتيب الذي يحدده مثال قاعدة رقم (28) ترتيب هام كما تكشف عن ذلك الأمثلة التالية :
(30) -

- لقد أخافني ذلك ، نعم!

- لماذا تأخر ، طر؟

- هذا الذي حدث ، يكفى!

- مضحكة هذه اللعبة!

- سأذهب توا أو جعة أكثر!

إن نموذج (شومسكي، 1965) يسمح بتفسير كون التراكيب والعناصر التعبيرية لا يمكن أن تكون مركبة، وذلك بالحلولة دون أن نصير عجزة (ت) - بخلاف عجزة (ج) - قابلة لأن تتكرر؛ وإن استعمال العجزة (ت) كما لو كانت رمزا أساسيا غير متكرر في النحو القاعدي من شأنه أن يسمح أيضا بطرح أسس تحليل التكرارات المشكّلة كلية من طرف هذه «الملفوظات غير التامة» داخل الخطاب. إن على النحو أن يميز بين المتواليات الجزئية التي يمكن لها أن تشكّل أجزاء سليمة من خطاب تلك التي لا يمكن لها أن تكون كذلك :

«نسيان! نسيان كلية، تمام النسيان داخل النسيان الكبير للموت، تكسير القلب ووحدة الحياة، والانفتاح على السواد الأكبر. لاشيء سوى ذلك»

من «الجلترة، بالانجلترتي»

- * تماما، تماما، داخل النسيان الأكبر. تكسير القلب وتكسير الحياة، الانفتاح على لاشيء سوى. * (10).

جوهرها: يبدو أن العناصر المعتادة للجميل غير التامة هي مكونات كبرى «ممتلئة». لنقترح إذن توسيع نموذج مثال (28) بهدف إدخال (31):

(31) -

تـم . ا = م . اسمي م = مركب .

م . ف = م . فعلي

٢٠٠ ح = م . جملي

٢٠٠ ن = م . نعني

وعلينا - رغم ذلك أن نتخذ لأنفسنا كمكسب في هذه الحالة بأن الدلالة لا يمكن بصفة عامة أن تسند قراءات لهذه التوسيمات التي تتم لـ «ت» بنفس الكيفية التي يمكن لها - الدلالة - أن تفعل ذلك بالنسبة لنموذج (28)، ودون أن تلجأ إلى السياق اللغوي الخطابي . وهذا يعني أن كل استعمالات نموذج (31) تعابير تقوم على التكرار anaphoriques (= بمعنى أنها تعابير متتابعة تبدأ بعبارة واحدة، المعرب) وذلك عندما يتم النظر إليها في حالة عدم امتلاكها لمعنى من المعاني وقد جاءت معزولة عن السياق .

هذا بالإضافة إلى أننا قد نحد من إمكانية تطبيق تحويلات «حافضة للبنية» باستثناء الجمل التي تتحكم فيها عَجْرة «ت» مباشرة . ولما كانت التحويلات الجذرية التي اقترحها (إيموندز) تُحوك عن مواضعها المكونات فقط على يسار الفاعل أو على يمين المحمول بالنسبة للجملّة النواة؛ فإننا نستطيع أن نفترض أن كل هذه التحويلات تربط الجمل بعجْرة «ت» . وأن تكون التحويلات الجذرية بإمكانها أن تنطبق داخل البنيات المترابطة كما نبه إلى ذلك (إيموندز، 1970)، فإن ذلك مرده إلى كون عَجْرة «ت» قد تكون مترابطة، وهذا ما يرغمنا - وفي هذه الحالة وحدها - على أن نسمح لها بأن تكون تَكَرّرية . وهذا التناول الخاص للتحويلات الجذرية سيكون طبعاً متغيراً توسيمياً لفرضية (إيموندز)، ودون أن يكون هناك من داعٍ لاعتبار التعبيرات والجمل غير التامة التي لا يمكن لها أن تكون مركبة .

إن الفرضية التالية تميز شكلياً وفي هذا الاطار بين (خ . غ . م) و (خ . م) فالعناصر التي تمتلك قابلية التظاهر فقط في توسيمات «ت» في نموذج (28) و (31)، وليس في توسيمات عَجْرة «ج»، عناصر غير واردة كما هو الأمر في المركبات الجميلة المركبة؛ وفعل القول (= الفعل اللغوي / الكلامي) ومضمونه يوجدان فقط في حالة رواية منقولة وليساً متعجبين مرة أخرى .

وقد حددت (بارتي، 1971 أ) في موضع آخر طبيعة (خ . م) بشكل دقيق، وذلك عن طريق اقتراح أنه يتضمن جملتين متتابعتين ومستقلتين، أي يتضمن «تعبيرين» كما في نموذج (28) ونموذج (31)؛ وليس تراكباً . وفي هذا يكمن مصدر عدم وجود الرابط «بأن» . وهذا يعني أن نموذج (32 أ) ينبغي أن يُشتق من نموذج (32 ب) .

أ - قال (جان) : «إن (شارل) يشع» .

ب - قال (جان) هذا . (شارل) يشع

إن جمليتي نموذج (32) ليستا مرتبطتين حسب (بارتي) سوى عن طريق الاجراء اللغوي للخطاب، وعن طريق الخصائص العامة لأسماء الاشارة التي بإمكانها أن تحيل على (بمعنى «إن» قد يتم تأويلها كما لو كانت مرجعية بصفة مشتركة مع) الجهاز اللغوي أو عدمه، وهو الجهاز الذي يقربهما مع بعضهما البعض كما هو الشأن في جملة «صاح (ميدور) (هكذا) : غَرَزَرَزْ . وتحليل

(بارتي) هذا يتأكد عن طريق كون الجمل التامة التي لا تمتلك اسم إشارة لحذفه يمكن أن تفهم الخطاب المباشر كما هو الأمر في نموذج (33) المذكور أسفله .

وكل هذا يميز الخطاب المباشر عن عجز (ت) الأخرى ، لأنه قد يتم التحقق منه بشكل بين على مستوى الانجاز اللغوي كما لو كان بمثابة إعادة إنتاج دقيق لتواصل شفوي داخل محكي يخلقه المتكلم الذي يروي نقلا ذلك الاستشهاد ، فمضمون الخطاب المروي نقلا يُشخص عن طريق اسم إشارة يحيل على ألفاظ المتكلم الدقيقة . ويتبع عن ذلك أنه داخل (خ . م) يمتلك ضمير المتكلم «أنا» وضمير المخاطب الجمع «أنتم» نفس المرجع الذي يمتلكه الفاعل ، ويمتلكه الموضوع غير المباشر - بشكل متناوب - لفعل المخبرة الذي يفهم داخل المحكي المتكلم الذي ينقل ما ذكر من قول .

وإذا نحن الزمنا بأن ألفاظ المتكلم المذكور الدقيقة تظهر في عجرة (ت) جديدة للخطاب المباشر ، فإن هذا يعني أيضا أن ظروفنا من قبيل («الآن») و («اليوم») و («غدًا») و («هنا») الخ ، وكذلك مورفيم الزمن المضارع تتخذ معناها بالاحالة على لحظة وظروف الجملة المذكورة . ونستطيع القول عامة بأن مثل هذه الظروف تحيل على زمن ومكان عجرة (ت) التي تظهر فيها ، وبالتالي فإنها داخل (خ . غ . م) تحيل على زمن ومكان الاستشهاد المذكور . ويفسر هذا اختلاف ما تقوم به الظروف المؤشر عليها في نموذج (1 أ ، 1 ب) ومع ذلك فإن الزمن الحاضر (المضارع) يختلف عن ظروف من صنف («الآن») ، لأن استعماله ليس بمنطبق ومتطابق دوما لكي يؤثر على زمن عجرة (ت) التي يظهر فيها كما يوضح ذلك نموذج (33) .

-(33)-

- قالت (ماري) أمس بأنها ستكون الآن في مدينة (شيكاغو) .

- * قالت (ماري) تمس بأنها موجودة في مدينة (شيكاغو) الآن .

وسنرى فيما بعد مثالا لهذا النوع من التصرف عندما سنناقش الأسلوب غير المباشر الحر . إن قواعد توسيع عجرة (ج) (وليس عجرة (ت)) يمكن أن تُؤوَّل الآن كما لو كانت تخصيصا للصورة الممكنة «لركب جملي» . والعناصر التعبيرية المبعدة من (ج) عن طريق نموذج (28) لا تؤثر في شيء في قيمة حقيقة جملة ما (أي قيمتها الاقتراحية) ، ولا يمكن أن نقول أيضا بأن الجمل غير التامة المولدة عن طريق نموذج (31) تمتلك قيمة أكيدة (لامرذلتها) . فالتعبير الوحيد لعجرة (ت) الذي يمتلك واحدة منها هو التعبير الذي يتضمن عجرة (ج) . وهكذا فإن جمل نموذج (27) ونموذج (29) ليست مركبات جفيلة .

وباستعادة ما سبق نرى أن القاعدة التي نطورها هنا للنظر في غياب العناصر التعبيرية والجمل غير التامة داخل (خ . غ . م) تتطابق مع الأدلة السابقة التي يحسبها لاثبت قراءات (خ . غ . م) بشكل قطعي أنها يجب أن يتم اشتقاقها من ذكر مباشر كيفما كان (وبالأحرى أن تشتق من تعبير) ، وذلك لأن نموذج (28) يدعي بأن كل بناء نحوي متراكب تام - خاصة موضوع الأفعال الاخبارية - عليه أن

يكون عجرة «ج»، أي أن يكون جملة جد مشكّلة .

(ب) - مبدأ «كل تعبير / له متكلم»

يبقى أن نفسّر اختلافا سبق ذكره أعلاه بين (خ . م) و (خ . غ . م) وهو : لماذا يجب أن تبقى
احالات ضمير المتكلم «أنا» وضمير المخاطب الجمع «أنتم» داخل (خ . غ . م) هي نفس الاحالات؟
ولكي نهتدي الى حقيقتها نقترح المبدأ التالي :

(34) -

1 - «ت» / «أنا» : يوجد بالنسبة لكل تعبير «ت» مرجع وحيد «أنا» المتكلم،
ومرجع وحيد «أنتم» (المخاطب) (11).

وهذا يعني أنه ليس هناك من جملة من بين الجمل المذكورة أسفله مثلا لا تتضمن مُتكلِّمين :

(35) -

أ * - قال لي (جان) بأنني كنت سخيّا .

ب * - إنني هنا ، لكنني على استعداد للذهاب .

وحتى إذا كان هذا المبدأ يبدو من تحصيل الحاصل فإنه يتضمن علاقات نفسية محددة داخل
تحليل الطريقتين - النحويتين بشكل دقيق - التي يتم بهما الاستشهاد وذكر ما قيل ، وداخل طريقتي
الأسلوب غير المباشر . وقد رأينا أن جملة الخطاب المباشر المذكورة تعبير يعود في أصله الى عَجْرَة
(«ت») المستقلة تركيبيا عن المركّب الجملي الممهد ، والذي هو بدوره تعبير لـ عَجْرَة «ت» ، وهذا يعني
على ضوء المبدأ (34) أن هناك «صوتين» Deux voix ممكنين ، أو أن هناك وجهتي نظر بالنسبة لكل
زوج من أزواج التعابير ذات الصفة البينة في (36) :

(36) -

- قالت الطباخة المسكينة : «تبا لي ، يالكُم أشعر بالحرارة» .

- يا للزعاج ، لقد قالت : «الى الجحيم كل هذا» .

إن جملة ما من الجمل التي تتضمن (خ . غ . م) لما كانت لا تتحكم فيها سوى عَجْرَة «ت»
فلأنها لا تمتلك سوى متكلم واحد ، ويطابق هذا فكرة أن (خ . غ . م) ضرب من ضروب الحشو
وترجمة للخطاب الذي يصدر عنه آخر بنفس ألفاظ المتكلم . والجملة التي هي موضوع الفعل المتقدم
هي أيضا مركب جملي «ج»، وليست تعبيراً (أو ليست جملة حسب اصطلاحية (بَارْتِي)، ثم إن
المتكلم الأصلي الذي أنتج الخطاب المذكور في حينه بشكل غير مباشر لا يقوم بأي دور لغوي ، ولذلك
كل الألفاظ التعبيرية التي يمكن أن تظهر داخل مركب جملي منتظم غير مباشر تُؤوَّل كما لو كانت
تكشف عن الحالة الذهنية للمتكلم الذي يذكر ما قيل ، وليس المتكلم المذكور . إن بعض الألفاظ

التقديرية ' المسموح بها داخل الخطاب غير المباشر في اللغة الانجليزية عليها أن يُنظر إليها بحسب هذه الطريقة ، فالنعت غير المفخم في قولنا ' فقير ' بعد ' أل التعريف ' أو ' مع الاسم وحده داخل تعجب ' يمكن أن تصير له قيمة تقديرية . ولفظة (' فقير ') في نموذج (37 أ) ذات معنى وصفي عادي بينما في (37 ب) يمكن أن تكون تقديرية :

(37) -

أ - كانت (سندريلا) فتاة فقيرة .

ب - الفتاة الفقيرة لم يكن بإمكانها أن تذهب إلى الإحتفال .

إن جملا من صنف (38) - وحسب مبدأ ' كل تعبير / له متكلم ' الذي يتنبأ بأن هذه الألفاظ هي دائما تعبير عن صوت وحيد يقترب بكل عجرة (' تـ ') وحتى إذا ما ظهرت (الجمل) داخل تركيب جملي لـ (خ . غ . م) - عليها أن تعتبر كما يبدو جمل متناقضة :

(38) -

- (وحتى إذا ما كنت أعتقد أن هذه المحظوظة ستكون هنا غدا ، فإنه يقول بأن (وينفريد) المسكينة لم يكن أحد ينتظر قدومها قبل يوم الثلاثاء) .

ويقرن مبدأ ' كل تعبير / له متكلم ' الأسلوب واللغة والخصائص بتعريف ما يمكنها الوحيد . وهكذا فإن مختلف اللهجات واللغات يمكن أن تظهر داخل المركب الجملي المهدد ، وداخل ما يذكر مباشرة كما يوضح ذلك المثال رقم (21) وفيه أن عجرتي (' تـ ') بإمكانهما أن تتطورا بحسب قواعد مختلف اللغات) ويشير هذا المبدأ إلى كيف أن أسلوبا لا يناسب متكلما ما ؛ أو لا يناسب سياقاً ما يمكن أن يظهر داخل ما يذكر . فعندما يذكر متكلم باللغة الفرنسية مباشرة وبشكل شفوي مقطعا مسندا إلى الماضي البسيط - وهو الزمن المحدود عند السياقات الأدبية ؛ فإن الجملة المهدة عليها أن تتجنب ذلك . غير أنه لما كان أي (خ . غ . م) لا يمتلك سوى متكلم واحد ، فإن نصا أدبيا تم ذكره بشكل غير مباشر عليه أن يطابق أسلوب خطاب هذا المتكلم ، شأنه في ذلك شأن نص بلغة أجنبية مذكور بشكل غير مباشر . وعليه أن يترجم فقط إلى لغة أو لهجة المتكلم .

إن المبدأ (34) - كخلاصة - يؤكد بأن النحو لا يمكن أن يسمح لأي متكلم بأن ' يعبر ' عن الحالة الذهنية لمتكلم آخر إلا في حالة استشهاد بما قيل . كما أن النحو لا يمكن سوى أن يصف هذه الحالة الذهنية . وطريقتا الاستشهاد توضحان بأن النحو يميز الشكل أو الأسلوب الفعلي للمفرد ما من الملفوظات - أي الشكل المحدد لغاية تعبير (' تـ ') - ولضمونهم لما كان هذا الأخير بإمكانه أن يصاغ مرة ثانية في أسلوب الناقل للخبر ، فيصير بذلك كما لو كان قابلا للحشوية .

ويقتسم الخطاب المنقول سندا الشكل الجملي مع المعتقدات والأفكار والعواطف والأفعال

الذهنية المنقولة بالسند والتي يتم إقحامها عن طريق أفعال غير الأفعال الإخبارية، أي أفعال الإحساس والتفكير والنشاط الذهني . ولا يمكن أن ' تقحم أفعال المخابرة تعبيراً جديداً (' ت ') يتضمن ضمائر المتكلم والمخاطب (حسب الأوليات المرصودة في (يارتي، 1971)؛ وقابلة للتأويل بشكل مستقل عن التعبير (' ت ') إلا متى تم التركيز من طرف اللغة على الفعل اللغوي ذاته .

ج - الأسلوب غير المباشر الحر في نحو الخطاب غير المباشر والخطاب المباشر :
كيف يفسر الأسلوب غير المباشر (أ . غ . م) داخل هذا الإطار ؟

لنأخذ بعين الاعتبار السياقات التي يظهر فيها ؛ إذ يكشف النظر في النصوص المكتوبة بهذا الأسلوب عن أنه بإمكانه أن يظهر داخل سياقات محتفظ بها فقط وعادة للخطاب المباشر ، أو محتفظ بها فقط للخطاب غير المباشر ، وهما هي ذي أمثلة الحالة الأولى (خ .) : (أي قسم كانت تريد ؟ قاطعته (اليزابيت) .

من : ' السيدة دالوي '

' قد يكون مضى ما يقرب من خمس عشرة سنة - لا ، عشرين - منذ أن رأيتها ، كانت تقول وهي تستدير نحوه من جديد كما لو كانت لا تريد أن تضيع لحظة من لحظات تجاذب أطراف الحديث لكثرة انشغالها بما كان يقوله ، وهكذا استطاعت بالفعل أن تحصل على بعض أخباره ذلك المساء !

من : ' المائدة '

لقد رأينا فيما سبق أعلاه بأن ما يستشهد به بشكل مباشر قد يتم إقحامه عن طريق جعل ثامة ، والمثال الذي ذكرناه منذ قليل يشخص حالة مسندة إلى الأسلوب غير المباشر الحر . والآن نقدم سياقات للخطاب غير المباشر الذي لا يمكن فيه للمحمولات المؤشر عليها أن تقحم استشهادات مباشرة .

(' إننا نحس حتى أثناء حركة السير أو نحن ونستيقظ ليلاً ، (كلاريسا) كانت واقعية ، صمتاً خاصاً ') .

من : ' السيدة دالوي '

' طبعاً : لقد كان ذلك جواً فرنسياً خالصاً . وما يحدث للطبخ في إنجلترا) شيء يشير الاشتزاز ' (اتفاقاً على ذلك) * (12) .

من : ' المائدة '

إن مثل هذا الأسلوب قد يقحم أيضاً بواسطة أفعال لا يمكن لها بأي وجه أن تقحم الخطاب

المباشر ولا أن تقحم الخطاب غير المباشر، (كقولنا) :

'يا لكم يداؤن منذ وقت مبكر، صاح كثيا السيد (رامسي) '.....

'الام والإين إذن - وهما الشيطان المقدسان على وجه البسيطة، وفي هذه الحالة كانت الأم مشهورة بجمالها - كان بإمكانهما أن يقلل من شأنهما، كان سارحا في تأملاته، إلى ظل بنفسجي... * (93).

من 'المنارة'

إن المركبات الجميلة التمهيدية في هذه الأمثلة توجد بين مزدوجات، وتظهر إما في وسط الجملة أو في آخرها مستندة إلى الأسلوب غير المباشر. ومثل هذه المزدوجات يمكن بدورها أن توقف الخطاب المباشر ('مهما حدث، وعد (جان)، لن أنساها أبدا'). وتوجد حالة وأي معاكس مستندة إلى ضمير الغائب تبدو للوهلة الأولى أسلوبا غير مباشر أداة الربط فيه ('بأن' قابلة للحذف: (39) - لن تنساه أبدا، كانت تعده بذلك.

ورغم ذلك لأن الجمل التالية تشير إلى أن نموذج (39) ليس خطابا غير مباشر مترابك: (40) -

أ - 'الهي، هل كانت ستسنى؟ كانت تتساءل مع نفسها.

ج - تساءلت ('الهي) إن كانت ستسنى.

د - * لو أنها نسيت، كانت تتساءل مع نفسها.

ليس من المؤكد في شيء أن مثال (40 أ) ومثال (40 ب) قابلان لأن يحل أحدهما محل الآخر ويتبادلا البنية، غير أننا إذا ما أحللنا محل فعل ('تساءل (ت)') فعلا غير إخباري، فإذنه قد يبدو ومن غير المقبول في شيء أن تظهر ضمائر التكلم أو ضمائر المخاطب في الجملة المروية نقلا، والقلب الذي يتم عن طريق ضمير الغائب هو بدون شك أفضل.

(41) -

أ - 'هل سأنسئ؟'

'هل ستسئون؟' تساءلت مع نفسها.

لنلاحظ أن القلب حين يظهر في Will (وليس في Would) سيكون من الصعب تأويل

هي 'كما لو كانت مشتركة المرجعية مع الثاني: * * * * *

(42) - 'هل ستكون قد تأخرت؟'. تساءلت مع نفسها.

ظاهريا: إن النحو الذي يسمح بمساعدة من إوكيات الخطاب المباشر بإعادة إبداع 'نموذج

الإغجاز اللغوي بحسب وظيفة المتكلم والمستمع ' يمكن أن يسمح بالمميزات الجوهرية للخطاب المباشر - أي المتكلم الجديد (أنا)، والمخاطب الجديد (أنتم) كما هو لأكر بالنسبة لنقطة الاهتمام بالنسبة للفعل الذي يدل على اليا حاضر - لكن ذلك لا يتم إلا بالنسبة لسياق الأفعال الاخبارية. وهكذا فإن فعلا غير تواصل من قبيل فعل 'تساءل' (أو 'تعجب'، و 'تردد') وإن كان بإمكانه أن يقدم تعبيراً جديداً ('ت-')، لا يمكن أن يحصر داخل ذلك متكلماً جديداً 'م' في صيغة 'وأنا'.

وكون الأفعال الاخبارية تطابق (تناسب) النموذج التصوري في التركيب الذي هو نموذج متكلم / مخاطب يعكس - النموذج - في التركيب من حيث قابلية هذه الأفعال لاتخاذ موضوعات غير مباشرة تعود من حيث المرجع إلى مخاطب ما بخلاف ما نلاحظه عامة بالنسبة لأفعال الإحساس والتدبير * (14).

(43) -

* - كنت أتساءل لكم إن كان القطار سيكون قد تأخر.

* - فكر (جون) لـ (ماري) بأن القطار سيكون قد تأخر.

وتوجد أفعال إخبارية - من قبيل 'دل' و 'أوضح' - لا تحدد خصيصة التواصل الشفوي فهذه الأفعال لا يمكن أن تتخذ صيغة الخطاب المباشر. ويمكن لنا أن نستخلص إذن أن الخطاب المباشر يعيد إنتاج فعل التواصل الشفوي، وبالتالي، فإنه لا يظهر إلا كتكملة للأفعال التي تقوم على التواصل الشفوي.

إن الأسلوب غير المباشر يحاول أن يملأ الشغرات داخل النحو، وذلك عن طريق السماح للتعبيرات 'ت-' بأن تقوم مقام المفعول به بالنسبة لأفعال يؤشر عليها كما لو كانت ذات جمل (وإن كان هذا المفعول قد يظهر بدون فعل تمهيدي). فهو يهتدي إلى شيء ما يقوم بين الخطاب والفكر، ولا يمكن أن يكون قابلاً للإستطراد عن طريق شكل مركب جُملي، ولا أن يصاغ في صورة تعبير يحتوي مرجعاً جديداً مسنداً إلى ضمير التلك المفرد بحسب قواعد الإستشهاد المباشر. ويمكن القول بأنه يكشف عن طريق التمهيد عن 'تيار الوعي'. بينما يتجنب الأسلوب غير المباشر اقتراح أن الإجراء الفعلي للتفكير والإحساس يعود في الأصل إلى الخطاب الداخلي، وذلك عن طريق 'خلق مسافة' بين اللغة (الكلام) التي تعيد إنتاجه تبعاً لتواصل شفوي. وبين ضمائر المتكلم والمخاطب المفردين، وذلك بمراعاة حذف هذه الأخيرة. إن الأسلوب غير المباشر يمكن أن يتضمن تراكييب وعناصر تعبيرية وجملاً غير تامة وابتكارات تحويلات جذيرية، كما توضح ذلك أمثلة (11) و(20ب)، لأنه - أ.غ.م - يظهر في تعبير 'ت-' مستقلاً، وهذا ما يجعل هذا الأسلوب - باعتباره مطية للتعبير الواعي - مسؤولاً عن العبد الأنغالي. فهو يسمح للحالات الداخلية بأن تعبر داخل تعبيرات 'ت-' عن نفسها، وهي الحالة التي نكون فيها؟ 'ب' الأحيان ملزمة بأن تثقل رواية داخل جمل 'ج'.

ولكي نعبر الإهتمام شكليا بما هو عليه الأسلوب غير الحر، فإنه من اللازم إعادة صياغة مبدأ متكلم واحد لكل تعبير واحد '، وذلك عن طريق فكه في صورة مبدئين أساسيين (هما) :

(45) -

- المبدأ ' تعبير 1 / وعي 1 ' : بالنسبة لكل عَجْرة يوجد مرجع واحد يطلق عليه ' ذات - الوعي ' (أو ' فاعل الشعور ') وهو الذي تحيل عليه كل العناصر التعبيرية وتنسب إليه * (15).

(46) -

- مبدأ ' متكلم = ذات وعي ' (' ذات واعية ') : إذا كان هناك متكلم ' أنا '، و ' أنا ' هي الذات الواعية.

ستقحم الان الأسلوب غير المباشر الحر، وذلك عن طريق السماح للأفعال التي لا توافق الأخبار في أن يتخذ تعبيرات جديدة من قبيل ' تـ ' في حالة المفعول به، وذلك عن طريق نفس الأوليات (والتي تتضمن حذف إسم إشارة من صنف ' مثل هذا ') التي تمت الإشارة إليها بالنسبة للخطاب المباشر في كتاب (بريار بارتني) ' التركيب والدلالة في الإستشهاد ' (1971 بـ). ورغم ذلك فإنه لا يحدث أي تغيير مماثل لما يحدث داخل الخطاب المباشر فيما يتعلق بمرجعيات ' أنا ' و ' أنت ' و بمرجعيات المضارع عندما يتم الانتقال من الجملة التمهيدية إلى الأسلوب غير المباشر الحر المطابق لذلك. ويعود الأمر في هذا إلى أن الأسلوب غير المباشر ليس إعادة إنتاج تواصل شفوي وإن تَمَّ إقحامه عن طريق فعل ينسب إليه كما سنرى فيما بعد.

ولما كانت الذات الواعية داخل تعبير ' تـ ' مسند إلى أسلوب غير مباشر حر مشتركة من حيث المرجعية مع فاعل فعل التواصل والاعتقاد الممهد (' قال '، ' فكر ' ...) متى كان ' أنا ' هو الذات الواعية داخل هذا الأسلوب، فإنها ملزمة بأن تكون فاعل فعل تمهيدي. وبهذه الطريقة فإن أي انتقال إلى صيغة الأسلوب غير المباشر الحر الذي لا يكون فيه ' أنا ' فاعل فعل ممهد، لا يمكن إن يتضمن ' أنا ' معينا وبشكل هذا الحدث اختلافا هاما بين الأسلوب غير المباشر الحر والخطاب غير المباشر، فضمير متكلم (أنا) وضمير مخاطب (أنت) داخل هذا الأخير - خ.ع.م يمكن أن يظهر داخل الجملة المركبة لما كانا يحيلان على المتقبل وعلى متقبل الجملة التمهيدية (جملة الاستهلال).

إن الأفعال الاخبارية يمكن أن تقحم أيضا الأسلوب غير المباشر الحر، كما يمكن أن تقحم الخطاب غير المباشر، ومثل هذا ' الخطاب غير المباشر الحر ' يختلف شكليا عن الخطاب المباشر، وذلك فيما يخص مرجعية الضمير (أو مرجعية الزمن المضارع) التي لا تتغير عندما يتم الانتقال من الاداة الاستهلالية (أداة الاستهلال) الي الخطاب غير المباشر الحر، وقد رأينا في السابق بأن تغير المرجعية بالنسبة للضمير والزمن المضارع ومن تعبير الى تعبير داخل الخطاب المباشر هو تغير استثنائي، وبأن النحو يسمح به فقط بالنسبة للخطاب المباشر الذي يمنح ذلك تمثيلا دقيقا لتواصل شفوي ما، وهكذا فإنه حتى وإن كان الأسلوب غير المباشر الحر قد يتخذ صورة مفعول به بالنسبة لفعل إخباري،

يتنبأ النحو بأن استحضار خطاب عن طريق هذه الأداة يظل متميزاً عن التواصل الشفوي، وذلك بنفس الشكل الذي ليس الخطاب غير المباشر فيه إعادة إنتاج وإنما محكي Récit أو تأويل.

هل نستطيع إلا أن نبرر هذا التنبؤ النظري عن طريق فحص لاستعمال الأسلوب غير المباشر الحر داخل النصوص الأدبية ؟

إن (جراهام هوج 1969، ص 34 - 35) وهو يدرس مقطعاً للكتابة (جان أوستن) يذهب إلى القول بأن القسم المكتوب بالحروف الصغيرة المميزة ' بكل سخافات (هذره) وتفاهاته لا ينتمي إلى (جان أوستن) ولا إلى (إيمان) ، وإنما يعود في أصله إلى (السيد التون) ؛ ويستخلص إنها ' كان من الممكن أن تأتي بذلك في صورة خطاب مباشر ' * * * * *

وإذا كانت هذه السطور (المذكور في الاستشهاد / راجع الهوامش ، المترجم) تستدعي أقوال السيد (ايلتون) فلإنها لا تتخذ حالة أقوال منقولة إلى هذا الأسلوب انطلاقاً من الخطاب المباشر حيث يتردد صدى هذه الأقوال قبل ذلك بكثير داخل وعي (إيمان) كما يوحي بذلك فعل (' وجدت نفسها ') . ويكون الأمر أكثر وضوحاً داخل نص (« المارة ») ؛ وذلك عندما يتم نقل حديث (شارلز انسلي) إلى وعي السيدة (رامسي) ف « فاعله قد أصبح بمثابة تأثير شخص ما على شخص ما » ولا يتعلق الأمر هنا بكل وضوح بألفاظ يتلفظ بها المتكلم ، وإنما يتعلق بذكرات تحتفظ بها السيدة (رامسي) - أن الفقرة الثانية من (« صورة الفنان ») لجيمس جويس تكشف على زن السابق يجب أن يؤوّل كما لو كان خطاباً مسموعاً ومقطراً عن طريق وعي (ستيفن) :

(« كانت في الزمن الغابر وذات مرة بقرة تنحدر على امتداد الطريق . والتقت هذه البقرة صبيّاً صغيراً ظريفاً يسمى « تو - تي . الطفل »

لقد كان أبوه هو الذي يحكي له هذه القصة ») .

إن الحوار لا يؤوّل - حتى عندما يتم عرضه مسنداً إلى الأسلوب غير المباشر الحر - كمتوالية ألفاظ متلفظ بها بالفعل ، وإنما كالألفاظ مسموعة ومدرّكة تسجّلت داخل وعي ما غير محدد . ولكي تقدم المذلل الذي قد يُرى فإن الأوصاف التي تتم داخل هذا الأسلوب تعرض مشاهد مرئية انطلاقاً من زاوية نظر محدودة لشخصية ما من الشخصيات . وآخر قرينة تقدمها لتوضيح أن الأمر لا يتعلق هنا بإعادة إقامة لتواصل شفوي هي قرينة أن الأسلوب غير المباشر الحر لا يعرض أبداً سمات صوتية للهجة الخاصة بالشخصية (بخلاف السمات التركيبية أو المعجمية كما هي لفظة « فيما فوق ») وإن كان هذا مسموح به داخل الخطاب المباشر الذي نمجده في نموذج (21) * (16) .

يمكننا أن نستخلص من هذا التحليل بعض الخلاصات : إذا كان الأسلوب غير المباشر الحر لا يظهر إلا داخل العناصر التعبيرية لتعبير « ته مشتركة مع مرجع فرد ثالث كيفما كان (أو ضمير من الضمائر غير المتكلم والمخاطب ، المترجم) ، فإن مبدئي نموذجي (45) و (46) تبعد إمكانية أن صوت

سنارد («أنا») قد يتدخل كما هو الأمر داخل الخطاب غير المباشر، لأن من شأن فاعل واضح يعبر عن الذات الواعية أن يكون مسموحاً به. ولنتذكر أن مبدأ (46) يؤوك مباشرة كل «الانا» كما لو كانت ذاتاً واعية.

ويتبنا هذا التحليل فوق ذلك بأن الضمائر التي تحيل على الغائب وعلى هذه الذات الواعية أن تتصرف كما لو كانت ضمائر متكلم. وهكذا تُفسَّر أيضاً ندرة الأسماء التي تحيل على الذات الواعية (فاعل الشعور)، فنص «المجلترة يا المجلترتي» يفتح به «كان يعمل بحوض الأرز في الحقل الجماعي التابع للدائرة القروية»: إن الاسم ليس مقدماً قبل الصفحة التالية، ولا أحد مثل قولنا «ذلك الرجل» قد توفر له قبل ذلك، لأن القصة تبدأ انطلاقاً من وجهة نظره الخاصة. عامة: إننا نكون في انتظار هيمنة مطابقة للضمائر التي تهدف إلى تحديد هوية الشخصيات التي ترتبط بمختلف وجهات النظر. ويحيل فاعل انشعور نادراً على ذاته عن طريق اسم من الأسماء، باستثناء المحمولات الاسمية التي كما نعلم تلعب (تقوم به) دوراً يختلف عن غيره. وهكذا يتبدى رواية «دافيد كوبر فيلد» بقوله: «إذا كان من اللازم أن أصير بطل حياتي الخاصة... فإن هذه الصفحات ستبين ذلك. ولكي أبدأ حياتي...» وعلى نفس الشاكلة تبدأ رواية «في البحث عن الزمن الضائع» بقوله: «كثيراً ما كنت أنام ميكراً. أحياناً وما أن تطفأ شمعتي حتى تغلق عينائي إلى حد أنني لا أجد الوقت كافياً لأقول «أنني أنا»».

هذا بالإضافة إلى أنه لما كان الأسلوب غير المباشر الحر لا يقيم تواصلاً، فإنه من الطبيعي ألا يكون فاعل الشعور ملزماً بتحديد هوية (= العرف على) الاحالات التي تكون عليها ضمائر اسم أو صفة دائماً، لأنه يعرف مثل هذه الأمور، وعندما تُستعمل - بالنسبة لشخصيات أخرى - أسماء، فإن الذين يعبرون هم الذين لهم علاقة مع فاعل الشعور (= الذات الواعية)، مثل (بابا) و (ماما) في رواية «ست سنوات مقبلة».

إن هذا التحليل - في النهاية - يسمح بتفسير خاصيتين يقتسمهما الأسلوب غير المباشر الحر مع الخطاب المباشر من جهة، ومع الخطاب غير المباشر من جهة أخرى. وبالفعل أنه من جانب أول يحتفظ بحالات القلب المباشرة والقائمة لظروف الزمن والمكان: «الآن»، «هنا»، «اليوم»، «أمس» كما هو الأمر داخل الخطاب المباشر:

- «نعم، ستقول ذلك الآن» من «المنازة»

- «لكن هنا الساعة الأخرى... جاءت لتدخل بالناسها مع سطحها بكل فوضاء».

من «السيدة الدلوي»

إننا لا نجد هنا الأشكال «البعدية» للخطاب غير المباشر (كقولنا «إذن» و«هناك» مثلاً)، ونستخلص أن مثل هذه الظروف تحيل على عجرة «ف» لكي يصير بإمكانها أن تؤوك كما تفعل ذلك نعمت من فئة «فقير». غير أنه من جانب ثان تحمل أفعال الأسلوب غير المباشر الحر الأزمنة الماضية

للخطاب غير المباشر، لهذا لا تتغير إحالة الزمن المضارع على غرار إحالة الضمير باستثناء عندما نذكر فعلا إخباريا شفويا. ويمكن لدراسة أكثر عمقا أن تكشف السبب الذي من أجله لا نتعرف الأزمنة هنا كالظروف.

إن تحليل الأسلوب غير المباشر الحر هذا وباعتباره تعبيراً يحتوي فاعل شعور (= ذاتا واعية) مسند إلى ضمير الغائب يسند ويدعم فرضية (كورودا) التي بحسبها لا تطابق الجمل كلها النموذج المتصور لها تركيباً من حيث التواصل المصوغ وفق مرسل / متقبل، فليس هناك لا «أنا»، ولا «أنتم» داخل الأسلوب غير المباشر الحر، والقلب اللغوي الأكثر تحديدا للفرضية الناجمة - أي أن كل حصر يتضمن إنجازاً لصيقاً من نط («أصر عليكم، وذلك بواسطة هذه العبارات، بأن...») - لا يكون بإمكانه أن يعتبر الأسلوب غير المباشر الحر، وذلك لأن المبدأ الذي لا يسمح إلا بذات واعية واحدة داخل تعبير «ت» لن يسمح أيضاً بتراكب جملة مع الأسلوب غير المباشر الحر فوق فعل إنجازي يمتلك ذاتا واعية مخالفة. وبالتالي فإننا رداً أردنا الاحتفاظ بالتحليل الانجازي لتفسير هذا الأسلوب (مع افتراض أننا قد تبيننا بشكل سليم تحليل الخطاب المباشر المقترح من لدن (ب. بارني)، فإن الفعل الانجازي ملزم بأن يتخذ شكل («أصرح لكم بواسطة هذه العبارات بما يلي»)، ويقحم بعد ذلك تعبير «ت» كما لو خطاباً مباشراً. ومثل هذا الالتزام يجعل التحليل الانجازي غير ممكن وغير ثابت، وهو الذي يدعي أنه بإمكانه أن ينطبق على كل جملة. وسيكون من الأفضل وعلى أحسن وجه أن يلتزم بالقول بأن الخطاب يمكن أن يتأوب بين ماهو إنجازي و ماهو غير إنجازي، وإنها خلاصة غير محتملة بما فيه الكفاية.

III - السارد داخل نظرية للأسلوب السردى :

لا يحتاج (كورودا) إلى التمييز بين السارد والمتكلم؛ لأنه يقف عند حدود التركيب فيما يتعلق بالتعبير المنفصلة، وما إن تأخذ نصاً من النصوص بعين الاعتبار، أي متوالية من تعبير «ت» بشكل سليم ومترايط، حتى نكون ملزمين بمعرفة ما إذا كان كل نص هو نص ذو سارد، وحيث تصير مثل هذه القضايا مستقلة.

إن مفهومي المتكلم والسارد مفهومان يتميزان بسياقيهما. فالتكلم هو المرجع الوحيد لضمير المتكلم «أنا» داخل تعبير «ت»، ومتى كان تام الحضور فإن وجهة نظره لوحدها هي التي يمكن أن يتم التعبير عنها داخل كل تعبير «ت» وإن كانت وجهات نظر أخرى قابلة لأن يؤتى بها أو أن يتم وصفها. وأبعد ما يكون عليه التعبير يمنحه النحو بفهمه الضيق منهجاً للتأشير على وجهات النظر التي تمتد من «ت» حتى «ت» (آخر، أي ما يذكر من القول مباشرة. وها نحن نصل الآن إلى ماهو مطابق بشكل علائقي لنحو الخطاب المروي نقلاً كما طورناه في القسم الثاني (من هذه المقالة)؛ وهو النحو الذي يعدُّ من إمكانيات تأوب وجهات النظر :

نص 1 / سارد واحد : يظل مرجع الوحيد (أنا) - بالنسبة لكل نص - ثابتاً من «ت» حتى

(ت) باستثناء التعابير (ت) في حالة ما يذكر من القول مباشرة.

وهكذا فإن السارد هو المتكلم الذي لا يتغير بالنسبة لتعابير «ت» تترابط فيما بينها، والذي بإمكانه أن يقحم متكلماً آخر داخل مناسبات معينة، وبإمكان متكلم يتم ذكره مباشرة أن يصير سارداً كقيداً على امتداد الاستشهاد المذكور. بهذا المعنى يمكن أن توجد نصوص داخل نصوص، وكل واحد منها إلا وهو يتميز عن النص - الرحم عبر ما اصطلاح عليه من القول المأثور المباشر، وهو بصفة عامة ما يستدعي وضعه بين مزدوجتين.

إن تحديد السارد كمتكلم يتضمن أن نصاً بدون ضمير متكلم (خارج الخطاب المباشر) أو بدون إشارات لغوية تحيل على المتكلم (من قبيل التراكيب التعبيرية والجمل غير التامة والألفاظ التقديرية (عبارات التقدير) (ولهلم جرا) هذا النص لا يمتلك سارداً. وقد سلم النقد التقليدي بذلك بالنسبة لبعض النصوص وبالنسبة للمسرح مثلاً. وهكذا فإن (أفلاطون) في كتاب «الجمهورية» (الفصل الثالث، السطر 392) و (أرسطو) في كتابه «الشعرية» («فن الشعر» (السطر 1448) يميزان بين القصص ذات «السرد الخالص»، وفيها «لا يختفي الشاعر في أي مكان»، والقصص التي تعتمد «المحاكاة»؛ وفيها «يتكلم الشاعر بإسهاب كما لو كان شخصاً آخر»، وتصير الملحمة وهي تجمع بين الطريقتين أكثر درامية عن طريق الجمع بين الأصوات المذكورة، غير أنها تحتفظ رغم ذلك بسارد وحيد.

إن القصة ذات الأسلوب السردى منذ تطور الرواية كان بإمكانها أن تخضع للوصف باعتبارها سلسلة من المحاولات المتباعدة للتغلب على المتطلبات التي تفرض على وجهة النظر عن طريق قيد لكل نص واحد يوجد سارد واحد، وقيد إقصاء هذا السارد الوحيد. وتسمح الرسائل واليوميات الشخصية وتجميعات النصوص المنفصلة والشهادات للروائي - كما نجد داخل رواية «الصحب والعنف» - بأن يقدم وجهات نظر متعددة على قدم المساواة دون أن يكون في حاجة إلى اللجوء إلى سارد للربط بين النصوص، ودون أن ينتهك نحو اللغة المنطوقة. ووحده الأسلوب غير المباشر الحر يحرف النحو ليكشف عن مختلف الأوعية المسكوت عنها : هل (يعني هذا) أنه يتجنب السارد الوحيد؟

يبدو أنه لا توجد قاعدة شكلية (صورية) لإقصاء سارد النصوص التي تستعمل أحياناً الأسلوب غير المباشر، فقد نجد مثلاً وبكثرة سارداً داخل نص «الجلثرة يا إنجلترا» ، لأنه تظهر فيه ألفاظ تقديرية من قبيل «يا لجويس المسكين» لا يمكن أن تنزع من أية شخصية من شخصو القصص، كما نجد جملة م قبيل التعجبية التي تخلخل الجملة التالية لها عن طريق معقوفتين ؛ والتي يمكن أن يعبر عنها إلا عن طريق سارد ما :

(« لكن - لكن - آه ! يا للاكشاف الكريه لهذه اللاكن ! إنه لم يكن متماسكاً بما فيه الكفاية داخل ما يحياه في حياته ! »)

نستطيع بشكل معقول أن نحدد سارد (لورنس) بصفة أنه « سارد متوار » لما كان ضمير المتكلم

لا يظهر - خارج الخطاب المباشر - إلا داخل العنوان، غير أننا لسنا في حاجة إلى الاستعانة بهذا التجريد، فهذا السارد المتواري يظل ذات النص الواعية (مسنداً إلى ضمير المتكلم)، ويتحدد حضوره تجريبياً انطلاقاً من البنية السطحية. ومن شأن ضمير متكلم مسند رلى «أنا» سردياً أن يظهر بنفس لصورة وفعلياً داخل رواية «عشيق السيدة تشاترلي» لـ (د.ه. لورنس) - وفي المقطع الذي يدشن «المجلدات يا المجلدات» - وسط الجمل المسند إلى الأسلوب غير المباشر الحر الذي يُعبّر عن وجهة نظر (كونستانس تشاترلي). وبخلاف كتاب يكتبون على الطريقة الجيمسية - (نسبة إلى هنري جيمس)، المترجم - فلان (لورنس) يستعمل الأسلوب غير المباشر الحر من أجل عرض ذاتي - وليس موضوعياً - للتعبير عن «صوغ ذاتي نوعي» (انظر كتاب «نظرية الآداب» ر. ويليك / أ. وارين، 1949، ص 214

طبعاً : إذا كان السارد هو المتكلم الرئيسي (الذات الواعية) داخل نص من النصوص، فلان مثلاً وحيداً للضمير المسند إلى المتكلم في صيغة (أنا) وإلى عنصر تعبيرى خارج الخطاب المباشر يتضمن سارداً بعينه. غير أن الأسلوب غير المباشر الحر يظهر باستمرار داخل نصوص لا يوجد فيها أي سارد مسند إلى ضمير المتكلم بشكل ظاهر. وتقضي شروط الحصر عن طريق المعقوفتين بالإضافة إلى ذلك العناصر التعبيرية (التي تشير إلى وجود ضمير متكلم «أنا») في جمل تمهيدية للأسلوب غير المباشر الحر :

(47)-

* «نعم... قد تفعل ذلك، آه فكرت السيدة (رامسي)»

ومثل هذه الجمل التمهيدية ليست جملاً تعبيرية، وما دام غياب ضمير المتكلم أو غياب ألفاظ علانية أو تقديرية ترتبط ب «أنا» قائماً فإنه بإمكاننا أن ننتعها - الجمل التمهيدية - بأنها جمل «غير موضوعية». وتطابق في ذلك التعريف الذي يقدمه (أميل بانثيستن) «لأسلوب التاريخي» (انظر، «قضايا اللسانيات العامة»، 1966، ص 239) على أنه :

« صيغة التلفظ Mode d'enonciation هي التي تقضي كل شكل لغوي «سير ذاتي». فالمؤرخ لن يقول أبداً لا «أنا» ولا «أنت»، ولن يقول أبداً «الآن»، ذلك أنه لن يستعير أبداً العقدة الشكلية للخطاب، وهي العقدة التي تقوم أساساً وقبل كل شيء، على علاقة ضميري «أنا» و «أنت». ولن نجد إذن داخل المحكي التاريخي المتلاحق بشكل مضبوط سوى أشكال مسندة إلى ضمير الغائب.

إن هذا الأسلوب «الموضوعي» داخل الإطار الذي ننطلق منه سيتولد عن طريق تطوير عَجْرة (ج) دون أن يطور عَجْرة (و)، أي عن طريق جعل (ج) رمزا أساسياً، ومثل هذا الأسلوب لن يمتلك ذاتاً واعية؛ ولن يمتلك بالتالي متكلماً بصيغة ضمير المتكلم «أنا» لأنه - وبحسب نموذج (46) - على المتكلم متى كان موجوداً أن يكون بالضرورة ذاتاً واعية. ويمكن أن نقترح أن يكون دال هذه السياقات (عندما يكون الرمز الأساسي هو (ج) أفضل من عَجْرة (و)) ما تستعمله اللغة الفرنسية عندما يتعلق الأمر بزمان لا يظهر في مكان آخر، وهو الماضي البسيط. ولهذا السبب يغيب هذا الزمان

من صيغة الأسلوب غير المباشر الحر، وهو الذي يقوم أساساً على تعابير (ت) من جهته.

ويسمح استعمال الأسلوب التاريخي (غير التعبيري وغير الموضوعي) لدى (أ. بانفنيست) للأسلوب السردى بأن يقصي لسارد الوحيد. ويمكن أن نفترض أنه داخل الكثير من المحكيات التي تتضمن الأسلوب غير المباشر الحر يكون هذا الأخير مندمجاً داخل هذا الأسلوب غير التعبيري وغير الموضوعي. وتظهر «أنا» رغم ذلك داخل علة روايات من هذا الصنف، غير أن كون الرواة (ج: «راو» (أي سارد)، المترجم) المسندين إلى ضمير المتكلم «أنا» يتمون إلى إجراء متغايرة وجد محدودة من هذه الروايات يدعم فرضيتنا قبل كل شيء؛ فهيكّل الرواية من هذا المنظور لا يمتلك ساردا بعينه، وهكذا فإن سارد (جان أوستن) يظهر فقط داخل الفصل الذي يلخص نتائج الأحداث المعروضة «مسرحياً» داخل هيكل لمحكى (عن طريق الخطاب المباشر، أو الأسلوب غير المباشر الحر) كما هو الأمر داخل آخر فصل من «حديقة مانتفيلد». * * * *

وبنفس الطريقة يظهر ضمير المتكلم الدال على الجماعة «نحن» داخل رواية «المثارة» خارج الخطاب المباشر، ويظهر فقط داخل استعادة الفصل المعنون «الزمن يمضي» في الوسط حيث يبدو استعمال الأسلوب غير المباشر الحر معلقاً بشكل مؤقت، وتبدأ رواية «مدم بوفاري» - بشكل ملفت للنظر - بسرد يقوم به شخص دون سن الرشد، لكن هذه الشخصية سرعان ما تختفي ما إن يتم إقحام الأسلوب غير المباشر الحر، لأنها إذا كان بإمكانها - كشخصية دون سن الرشد - أن تتحدث عن (شارل) دون إمكانية لوجود احتمالية ما، فإنها لن يكون بإمكانها وبطريقة واقعية (= فعلية) أن تعرض أفكاره وعواطفه.

إن النقد التقليدي يميز بين هذا السرد «الموجز» واستعمال التقنيات «الدرامية» من قبيل لخطاب المباشر والأسلوب غير المباشر. ويشير كل من «ر. ويليك» و«أ. وارن» في (1942، ص 214) إلى أن اللوحة والفعل المسرحي لدى (هنري جيمس) ملزمان بأن يتبعاً بموجز (لما كانت الأيام الخمسة تنقضي بين الفصل الأول والفصل الثاني في المسرح). ويقصي الأسلوب غير التعبيري وغير الموضوعي - داخل الروايات التي تستعمل الأسلوب غير المباشر الحر - وجهة النظر المفضلة لدى السارد الوحيد بهدف الوصول إلى «وجهة النظر الواقعية» لدى (جيمس)، وهي التي عن طريقها يبرز المحكي وطريقته في «التمثيل الأخلاقي» من خلال وعي مختلف الشخصيات.

ومن شأن تحليل ينطلق من نموذج نواصية تقوم على «أنا مقابل أنتم» بهدف اعتبار اللغة في تمامها ألا يرى في غياب «أنا» سوى مظهر من مظاهر بنية السطح. وعلى هذا التحليل كي يبقى على نموذج متمسكاً أن يفترض ساردا «متوارياً»، على غرار ما يقول به (ت. تودوروف) في «مقولات السرد الأدبي»، 1966، وفي الأدب والمعنى، 1967 :

«إن السارد هو ذات التلفظ الذي يشخصه كتاب بعينه، وكل الإجراءات التي تناولناها بالفحص والتحليل تقودنا إلى هذه الذات: إنها هي التي تمتلك بعض التوصيفات قبل غيرها، وإن كانت هذه الأخيرة تسبقها في زمن القصة. وهي التي تكشف لنا عن الفعل عن طريق مآثراته

الشخصية أو تلك. أو عن طريق مآثرها بنفسها دون أن تكون ملزمة بأن تظهر بشكل بارز، أنها - الذات - هي التي تختار في نهاية الأمر أن تنقل لنا قلبا من تقلبات الحدث من خلال حوار شخصيتين أو عن طريق وصف « موضوعي ». وهكذا نصير بحوزتنا مجموعة معلومات عنها - الذات - نسمع لنا بالاهتمام إليها، وتجديد موقعها بدقة، غير أن هذه الصورة النافرة لا تمنح نفسها وتتخذ باستمرار صفة أئمة متناقضة تبدأ من صورة مؤلف بلحمه وعظمه إلى صورة (وتنتهي بصورة، المترجم) شخصية ذات طابع عام وغير محدد.

ويجعل (تودوروف) هذا الكيان المجرد قريبا من حيث هويته بما يسميه « المظهر التثميني » « Aspect appréciatif » أو مظهر « التثمين الأخلاقي ». غير أنه ما أن يصير مفهوم السارد مجردا بما فيه الكفاية - وبهدف اعتبار كل الحالات التي لا يظهر فيها السارد بوضوح - فلن تميزا تقليديا من هذا الصنف الذي نجده بين المسرح والسرد يصير تمييزا مضللا (مؤمًا). وهكذا يجد (تودوروف) نفسه مدفوعا إلى افتراض سارد داخل « العلاقة الخطرة » (1967، ص 86) ليتخذ صفة تقليدية على غرار ما كان قد سماه (أفلاطون) « المحاكاة الخالصة ». ولكي نأخذ بعين الاعتبار بعض الكتابات من قبيل « الرأي المتواضع » لـ (سويفت) والتي لا يمكن أن نتحدث بصدها سوى عن « تثمين أخلاقي » لا «نا» السردية التي تتطابق مع خلاقية النص ذاته - علينا أن نفترض ساردا ثانيا متواريا، ونفس الشيء يقال متى سار السارد مستندا إلى ضمير الغائب للأسلوب غير المباشر الحر كما هو الأمر بالنسبة للمعلق الصحفي في رواية « جيوش الليل » لـ (نورمان مايلز). وينبغي - لكي نحدد موقع « التثمين الأخلاقي » داخل النصوص الساحرة التي لا يكون فيها الرواة ثقافة - أن نكسر القانون الذي يسبق التحليل البنيوي للنص، وأن نستحضر محايدة سارد خارج النص. وعند هذا الحد سيصير من الصعوبة بمكان إدراك الاختلاف بين السارد والمؤلف الفعلي، وهو الاختلاف الذي كان بمثابة نقطة انطلاق لكل النقاشات (= المساجلات) الراهنة التي تتعلق (= تمس) بالسارد.

لنبعد إذن فرضية سارد متوار... 'سالح الفرضية التي تحدد هوية متكلم جملة من الجمل، وفرضية سارد نص من النصوص مع ضمير المتكلم كما هو الأمر بالنسبة للغة التقريرية؛ أو التعبيرية، لأن هذه الأخيرة تعني بإبراز الوقائع الوجهية، = الملائمة) بطريقة أكثر أهمية، وذات قابلية في الدحض تجريبيًا. إن نحو الخطاب المروي بالاسناد وكما نقترحه هنا بهدف تفسير بعض الظواهر اللغوية نحو ذو شعبات كثيرة خارج اللسانيات، فهو يعين - بطريقة طبيعية - على وصف مختلف الأساليب التي يمكن داخلها عرض قصة داخل لغة، وبيتر - بعبارة أخرى - تقسيمات أسلوبية داخل ما يقف (تودوروف) عند حدود تسميته بالخطاب (1966). وهي التقسيمات التي يتناول بعضها بالفحص والتحليل بشكل مطابق داخل نموذج موروث عن نظريات التواصل (النموذج المتصور فرضيا للانحياز اللغوي الذي حدده (كورودا بعبارتي المتكلم والمستمع). وتنعكس هذه التقسيمات تقسيمات ايستملوجية ملازمة في الظاهر حتى بالنسبة للغة ذاتها كما رأينا.

وقد وجه النقد الحديث اهتمامه لهذه الغاية إلى السارد؛ لما كان حضوره أو غيابه ذاتاثير حاسم على بنية المحكي. وقد كان الأمر يتعلق من خلال ذلك بالكشف عن الشروط والطريقة التي

يظهر بها هذا اسارد. وإن مجمل اقترحاته ليس معقما بما فيه الكفاية لكي يدعي أنه حل كل القضايا الهامة، غير أنه يمتلك من الدقة ما يجعله قابلا للمعينة، ويجعله فاتحة آفاق للأبحاث اللسانية مستقبلا حول قضايا الأسلوب السردى.

ترجمة: (ميتسورونا) - عن الأصل باللغة الانجليزية Mitsou Ronat

الهوامش والاحالات

* اورد هذا النص في العدد الخاص بالنقد التوليدي من مجلة «شانج» (Change)، 16٪، 17، طبع مؤسسة «سيرغس / لافون»، سنة 1973. ويمتد بإضافة الهوامش من صفحة 188 حتى صفحة 226.

1) وردت هذه الفرضية في (روس، 1970، Ross)

2) وبيان ذلك في (بالي، 1912، Bally)، انظر كتابه 'التركيب المقان'، جمعية شيكاغو للسانيات، أبريل 1973، وفي كتاب مارغريت ليبس، (M. Lips، 1926) الاسلوب غير المباشر الحر. 3) إن (ب. پارتي) لا تذهب إلى القول بأن كل المفعولات غير المباشرة المذكورة «جمل» بهذا المعنى، وإنما تقول بأن الجملة التي تلي هي «استشهاد مباشر بشكل فرضي».

4) ويطابق ذلك في اللغة الفرنسية بالنسبة لأمثلة :

مثال (11 أ) :

طلب (فريدريك) : « كيف سأفسر إقامتي النهائية بنوجينت (Nogent)؟

مثال (11 ب) :

تساءل (فريدريك) كيف سيفسر إقامته بنوجينت ؟

من رواية « التربية العاطفية » (لفلوير)

مثال (13) :

أ - رد الشاب : « لقد كان إذن على حق، ذلك المغرور الكبير »

ب : رد الشاب بأنه كان إذن على يحق، ذلك المغرور الكبير.

(من رواية « الباب الضيق » لاندريه جيد)

مثال ذلك مسندا إلى صيغة « أليس كذلك » :

- أ - سألهم (كوبو): «الماضي هو الماضي، أليس كذلك؟»
ب - سألهم (كوبو) إن لم يكن الماضي هو الماضي، أليس كذلك!
(من رواية الخمارة المريبة لامييل زولا)

(5) ويطابق ذلك في اللغة الفرنسية بالنسبة لأمثلة:

(15):

- أ - أجابت (نانا): «لا، لا، الرجال لا يكلمونني»
ب - أجابت (نانا) بأنه لا لا، لم يكن الرجال يكلمونها، (من «الخمارة المريبة»)
(16):

- أ - رد (كازيمودو): «لا سفينة، إذن لا مخرج لنا!»
ب - رد (كازيمودو) بأنه لا سفينة، إذن لا مخرج!
(من رواية «نوتردام باريس» لهيجو)

(17):

- أ - صرخت: «لما كنت سأفصلك شيء لغاسبار، وذلك المساء بالضبط!»
ب - صرخت بأنها ملا كانت ستقص كل شيء لغاسبار، وذلك المساء بالضبط!
(من رواية «غاسبار الجبال» لهنري بورات)

(18):

- أ - طلب (مارتولد) من الشاب: «هل يوجد الكونت (مانسيللي على الساحل؟»
ب - طلب (مارتولد) من الشاب إن لم يكن الكونت كان يوجد على الساحل؟
(من رواية «سركوكسونور» لدليلي)

(6) ويطابق ذلك في اللغة الفرنسية بالنسبة لمثال:

(20):

- أ - سأل (فريديريك): «لماذا هذه اليد الممنوحة؟»
ب - سأل (فريديريك) لماذا هذه السيد الممنوحة!
(من «التربة العاطفية» لفولبير)

****** هذا مثال يأتي في أصل هذه المقالة مصاعاً باللغة اللاتينية، ويمكن أن نخترله في اللغة العربية من اللغات الفصيحة والتقليدية ذات الطابع العتيق والشاذ والدخيل والغريب (ملاحظة من العرب).

******* هذا مثال يأتي في أصل المقالة وقد اقترن بالفاظ لم تعد معجمياً واشتقاقياً مُستعملة في اللغة الفرنسية الحديثة والمعاصرة. وكانت تستعمل في القرون الوسطى والسابقة للنهضة الفرنسية قبل أن تتحرر اللغة الفرنسية من رسوبات وتأثير اللغات الاغريقية والرومانية واللاتينية (ملاحظة من العرب).

تنبيه اضافي :

يفيد مثل هذا الطرح الذي تنطلق منه (أن بانفيلد) في تصور اشتغال « اللغة الأدبية » من منظور الباختينية - نسبة إلى ميخائيل باختين - داخل النص السردى، ويراجع في هذا الإطار فصل « التعدد اللغوي داخل الرواية » في كتاب :

M.Bakhtine; " Esthétique et du roman " ; p. Gallimard; 1983; Paris.

(العرب)

******* * يرد هذا النص في شكل مقطع مأخوذ من رواية « مسز دالوي ».

وترجمته بالعربية هي (بتصرف) :

- (1) - قالت السيدة (دالوي) أنها ستشتري الورد بنفسها.
- (2) - لأن (لوسي) كانت تجد عملها مهيناً لها.
- (3) - قد تفتح الأبواب من مفاصلها، فرجال (ريملمير) كانوا قادمين.
- (4) - ثم فكرت « كلاريس دالوي »، ياله من صباح رطب كأنه ارسل للأطفال على الشاطئ.
- (5) - ياله من طائر شؤم بلونه الأسود ! ياله من طائر !
- (6) - فهكذا بدأت تبدو لها الأشياء دائماً عندما تستطيع أن تسمعه الآن بصوت خفيف للمفاصل، فتحت النوافذ الفرنسية بغتة، وارتجت في وجه (بورتون) في الهواء الطلق.
- (7) - ثم كان الهواء رطباً هادئاً، أكثر سكوتاً مما هو عليه الآن في الصباح الباكر، كصوت تكسر موجة، كقبلة موجة، باردة وحادة. ومع ذلك بدا لها رهيباً (بالنسبة لفتاة في مثل عمرها في الثامنة عشرة). واقفة عند النافذة المفتوحة، وأحسّت بأن شيئاً ما رديئاً على وشك الوقوع، نظرت إلى الورد، إلى الاشجار والثمار بدور حولها، والأدخنة تصعد وتنزل، بقيت واقفة تنظر إلى أن

قال (بيتر والش) : « تتأملين الخضّر ؟ » - هكذا « أفضل الرجال على الشفلور (الكرنب) ؟ » ...
أهكذا ؟

(8) لا بد وأنه قال ذلك عند الفطور ذات صباح عندما خرجت إلى الشرفة.

(9) اسيرجع يوما من الهند خلال شهر يونيو أو يوليو، نسيت في أي منهما بالضبط لأن رسائله كانت في غاية الغموض. إن أقواله هي التي تتذكر : عيناه، سكين الجيب، ابتسامته، مزاجه القبيح وعندما تختفي الأشياء كلها، يا للغرابة ! قلة ألفاظ مثل هاته هي التي تحضرها : الكرنب مثلا.

(7) إن الاحالات التي تتم من المثال رقم (11) إلى المثال رقم (20) مستمدة من رواية « مسزد الووي » لفيرجينيا وولف، ومن « المجتررة يا المجترري » لـ د. ه. لورنس، ومن « صورة فنان » لجميس جويس

(8) هذه القاعدة صياغة جديدة لقاعدة (كوليكروفر) التالية :

ج — م — و (أو) ج

ورغم ذلك فهي تحذف صعوبة ضمنية لتحليل (كوليكروفر) ما دامت قاعدته رجعية، ونسمح ببنيات من قبيل « كأس » من الجمعة أو « تلفنة أخرى للشرطة فيانون جيا ». وهذه الحالة غير مسموح بواسطة نموذج رقم (29)، وهو الوجه الصحيح، ويعرف (كوليكروفر) هذه الصعوبة، ويقترح تفسير آخر.

(9) انظر (شوين 1972، الفصل الأول) حيث يقدم هذه القواعد وقواعد أخرى من نفس النمط، فهو يستعمل (U) كرمز رئيسي، لكن هذا لا يتضمن أن عجرة (U) مهيمنة بالنسبة لعجرة (ج) في تقديري.

(10) المثال الذي يطابقه بالفرنسية هو :

Eternel flux et reflux de la faveur populaire! Penser qu'on avait

failli pendre les sergents du bailli!

(11) ويمكن أن يختلف مرجع (Yo) (أنا) كما يبدو داخل عبارتين متلازمتين، بخلاف مرجع

« إنني ».

(12) وحتى إذا كان فعل « اتفق » أو « وافق على » قد يعني اتفاقا شفويا حتى أقحم خطابا مباشرا يتضمن فاعلا مسندا إلى الجمع، فإنه يقترح بأن ينطق الاستشهاد بشكل تريلي (منغم) شأنه في ذلك شأن كل فعل إخباري يمتلك فاعل جمع غير أن الخطاب غير المباشر « المفعم عن طريق فعل مسند إلى الجمع - كقولنا « كانوا يقولون بأن (جان) سيكون هنا » لا يتضمن أبدا بأنهم كانوا يتكلمون

مجتمعين ، لأن الجملة المركبة لا تعيد انتاج الفاظهم كما هي .

13) أمثلة السياقات التي يمكن أن يرد فيها الخطاب المباشر :

- قاطعها (شارلز) : لقد كان يشك ألف مرة بفالفعل ... (من « مدام بوفاري ») .

- اعتذر (فريديريك) أنه لم يكن يعرف الرقص (من « التربية العاطفية »)

أمثلة للسياقات في صيغة الخطاب غير المباشر (المحمولات المشار إليها لا يمكن أن تقحم ما يذكر من القول مباشرة :

- كانت الأمور ستستقيم ، بدون شك ، وعلى الأقل ، كان يأمل ذلك (من « التربية العاطفية »)

***** المقصود هنا صعوبة التمييز بين الضمير « أنا » الذي يدل من جهة على المذكر والمؤنث معا ، وبين « أنني » « أني » حيث يتحول الضمير « أنا » من صيغة فعلية - نسبة إلى الفعل - إلى صيغة اسمية ترتبط بالنواسخ .

14) إن فعل « فكر » - وبخلاف فئته الدلالية التي ينتمي إليها - يمكن أن يطلق علمي فعل « التواصل الذاتي » " Auto- communication " ويأمكانه أن يتخذ مفعولا غير مباشرا وتكاسي (ذو مفعول رجعي) ، ويقحم أحيانا خطابا نجويا مباشرا ، (كقولنا) :
- فكرت (ماري) في نفسها : « قد أكون قد تأخرت » .

وعلى غرار فعل « قال » فإن « فكر » فعل ذو فاعلية يمكن أن يظهر بصيغة تريجية ، وذلك بخلاف أفعال الحس والتأمل (كقولنا) :

- كنت مشغولا (وأنا أفكر ، وأنا أرى) بأنه يبالغ ، عندما كنت قد وصلت .

- كنت مشغولا (وأنا أكفر ، وأنا أرى) بأنكم من اللازم أن تتركوا الحنيكم تزداد كثافة أكثر .

15) إن مصطلح « الذات الواعية » (« فاعل الشعور ») قد أوحى به إلي (س . ي . كورود) أو مصطلح « وجهة النظر » أو « بؤرة الشعور » (« مركز الوعي ») لدى (جيمس) فيمكن أن يستبدلا بهذا المفهوم دون أن يتغير معناهما الأول انظر ، « فريدمان » ، 1955 .

القارئ النموذجي

ترجمة : أحمد بو حسن

3 - دور القارئ

يمثل النص كما يبدو من خلال مظهره اللساني سلسلة من الزخارف التعبيرية التي يجب أن يدركها المرسل إليه . وبما أننا نهتم بهذه النصوص المكتوبة (وسنقصر تحليلنا على النصوص السردية) فلنأخذنا سنتكلم من الآن فصاعداً عن «القارئ» بدل «المرسل إليه» ، كما أننا سنستعمل «البات» و«المؤلف» بنفس المعنى لتحديد منتج النص .

وما دام النص مطالباً بالتحسين وتحقيق فعله فإنه ناقص لسببين . الأول أنه لا يهم هذه المواد اللسانية التي قررنا تعريفها كنص (كما جاء في الفصل 1-1 من هذا الكتاب) ، ولكنه يهم أية رسالة أيضاً بما فيها الجمل والمصطلحات المفردة . وتبقى العبارة جافة بدون معنى Flactus Volis ما دامت غير مرتبطة بسنن معطى وبمضمونه الاصطلاحي . ويفترض القارئ في هذا المعنى كعامل (ليس بالضرورة تجريبياً) يستطيع فتح القاموس عند كل كلمة تعترضه ، ويستدعي جملة من القواعد التركيبية الموجودة من قبل للتعرف على الوظيفة المقابلة للمصطلحات الموجودة في سياق الجملة .

نقول إذا : إن كل رسالة تفترض قدرة نحوية من طرف المرسل إليه حتى ولو كانت مرسلة بلغة معروفة فقط عند المرسل - وذلك باستثناء حالة لغة المعتوهين حيث يسلم المرسل نفسه بأنه لا وجود لتأويل لساني ممكن ، غير أنه يوجد هناك وقع عاطفي واقتراح فوق لساني في الأغلب .

إن فتح القاموس يعني أيضاً قبول سلسلة من مسلمات المدلول (1) : فالكلمة غير تامة بذاتها حتى إذا أخذت تعريفاً بحد أدنى من كلمات القاموس . يقول لنا القاموس مثلاً بأن السفينة الشراعية زورق ، غير أنه يترك (للزورق) مجال الإيحاء بخصائص دلالية أخرى . تكشف هذه المسألة من جهة

عن لا نهائية التأويل (التي رأيناها في النظرية البرسية Peirécene للمؤولات)، ومن جهة أخرى تحيل على موضوعاتية المتضمن وعلى العلاقة بين الخاصيات الضرورية والأساسية والافتراضية.

ومع ذلك فإن النص يتميز عن الأنماط الأخرى من التعبير بتعقده الكبير. والسبب الأساسي في ذلك هو أنه نسيج من المسكوت عنه (72 Ducrot). «فالمسكوت عنه» يعني عدم الظهور على السطح، وفي مستوى العبارة، ولكن هذا المسكوت عنه هو الذي يجب تحقيقه في مستوى تحقق المضمون بالضبط، وهكذا فإن النص هو الأكثر تمظهراً من كل رسالة أخرى لأنه يتطلب حركات متآزرة حية وواعية من طرف القارئ. لنأخذ هذا المقطع النصي التالي:

دخل زيد إلى الغرفة، وتعجبت مريم فرحة وقالت: «أنت رجعت إذا!». على القارئ أن يتوصل إلى مضمون الجملة عبر سلسلة معقدة من العمليات المتآزرة. وستترك الآن تحقق فعل المرجعية المصاحبة (بمعنى أنه يجب أن نبين أن ناء المخاطب) في فعل رجعت تعود على زيد). لكن، هذه المرجعية المشتركة كانت قد أصبحت ممكنة عن طريق القاعدة التخاطبية، يفترض القارئ وبمقتضاها عند غياب التوضيحات المتعاقبة، أن الذي يتكلم يتجه بالضرورة إلى شخص آخر، باعتبار وجود شخصين في التخاطب.

فالقاعدة التخاطبية التي تنصل بقرار تأويلي آخر هي عملية توسيع دائرة التأويل التي يقوم بها القارئ، فقد كان من المفروض على القارئ، وانطلاقاً من النص الموجه إليه أن يحدد العالم المسكون من طرف شخصين، هما: زيد ومريم، حيث فرض عليهما أن يكونا في نفس الغرفة. فوجود مريم في نفس الغرفة التي يوجد فيها زيد ناتج عن استدلال آخر نابع من استعمال أداة التعريف «ال» في كلمة الغرفة: بما يفيد أن الحديث قائم عن نفس الغرفة الواحدة (2). (ويبقى أن نساءل فيما إذا كان القارئ يرى من المناسب تحديد زيد ومريم بواسطة قرائن مرجعية، ككائنات العالم الخارجي الذي يعرفه القارئ من خلال تجارب سابقة مشتركة مع المؤلف، أو فيما إذا كان المؤلف، يحيل على أشخاص مجهولين لدى القارئ، أو أن المقطع النصي المشار إليه أعلاه يجب أن يكون مرتبطاً بمقاطع نصية أخرى سابقة أو متواصلة، كأن يؤول فيها زيد ومريم من خلال أوصاف محددة.

لكن حتى لو أغفلنا هذه المشاكل، فإنه بالتأكيد، لا يمنع من تدخل بعض الأفعال المساعدة في اللعبة، إذ على القارئ أولاً، أن يحقق موسوعته الخاصة لكي يفهم أن استعمال فعل «رجع» يقتضي بأن الفاعل قد استبعد من قبل بأية طريقة. كما أن القارئ مطالب، ثانياً، بأن يقوم بعمل استدلال لكي يستنتج من استعمال الأداة، «إذا» النتيجة أن مريم لم تكن تنتظر هذا الرجوع، ومن كلمة «فرحة» يفهم التأكيد على أنها كانت ترغب فيه بنحارة.

النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه (أرسله) كان ينتظر دائماً بأنها ستملأ. وأنه تركها لسيبين: أولهما لأن النص إوالية Mécanisme بطيئة (أو اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي؛ ولا يتعدّد النص بالإطناب إلا في حالات التصنع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط، إلى الحد الذي

يتنهد فيه القواعد التخاطبية العادية (3). ثم لكي يمر النص، شيئا فشيئا، من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولا بهامش كاف من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى في مختلف أشكاله، فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال.

لا نريد أن نرسم هنا غمضة للنصوص تبعا «لتراخيها» أو تبعا لحريتها الممنوحة لها، أو المحددة في مكان آخر «كانفتاح» Ouverture. وستكلم عن هذا فيما بعد، ولنقل الآن: إن النص يفترض قارئه كشرط حتمي Sine quanon لقدرة التواصلية الملموسة الخاصة، ولكن أيضا بقوته الدلالية، وبعبارة أخرى النص منتج لواحد يستطيع تحيينه، وحتى إذا كنا لا نأمل (أولا نريد) أن يكون هذا الواحد موجودا ماديا أو تجريبيًا.

3-2 كيف يتوقع النص القارئ

يظهر أن هذا الشرط الواضح لوجود النصوص بدأ يصطدم مع قانون تداولي واضح بدوره كذلك، إذ خرج اليوم أخيرا من عالم النسيان حيث كان مبعدا من طرف تاريخ نظرية التواصلات. ويمكن صياغة هذا القانون في شكل شعار هو: إن قدرة القارئ ليست بالضرورة هي قدرة المؤلف.

لقد انتقدنا من قبل كثيرا (وقمنا بهذا بكيفية حاسمة في كتابنا «الاتفاق» (Le Trattato, 2, 15)) النموذج التواصلية البسيط من طرف المنظرين الأوائل للتواصل: مرسل ورسالة ومرسل إليه. حيث تكون الرسالة مولدة ومؤولة انطلاقا من سن ما، في حين أننا نعرف أن سنن المتلقي يمكن أن تختلف كلا أو بعضها عن سنن المؤلف. لأن السنن ليست كيانا بسيطا ولكنها في الغالب نظام معقد من الأنظمة والقواعد. ثم إن السنن اللسانية غير كافية لفهم معنى رسالة لسانية مثل قولنا: تدخن؟ (لا). يمكن أن تفهم كسؤال وجواب في عادات المتلقي للسؤال. إلا أنه ضمن شروط معينة للإرسال فإن الجواب يفهم «كقلة أدب» حسب قاعدة غير لسانية، ولكنها قاعدة أخلاقية، بحيث كان من المفروض الإجابة ب (لا، شكرا). وإذا لفهم رسالة كتابية لا بد من قدرة ظرفية متنوعة علاوة على القدرة اللسانية، قدرة تستطيع توقع الافتراضات وردع الأمزجة وهكذا. وفي الرسم رقم (1) الموالي نقدم مثالا على هذه السلسلة من الضغوط التداولية التي افترضناها في كتابنا Le Trattato «الاتفاق»). ما هو الضامن إذا لهذا التعاون النصي أمام إمكانياته التأويلية «النادرة» تقريبا؟ ففي التواصل الشفوي نجد أشكالا كثيرة من الموازنة (التي تساعدنا على التأويل) والتأويلية فوق لسانية (إيمانية، أو إشارية، أشكال التباهي والظهور، الخ) وأنساقا متعددة من الحشو والإطناب والتي تندخل وتتأزر فيما بينها بشكل متبادل. وهذا يعني أنه لا وجود لتواصل لساني بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن هناك نشاطا سيميائيا بالمعنى الواسع حيث تكمل عدة أنظمة من العلامات بعضها البعض، ولكن أين نحن من نص مكتوب يولده المؤلف ويتركه عرضة لعدة أفعال من التأويل وكأننا نلقي بزجاجة في البحر؟

قلنا إن النص يفترض مساعدة القارئ كشرط لتحيينه وتحقيق فعله ويمكن أن نقول هذا بشكل دقيق : النص هو إنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءاً من وإليته Son mécanisme التوليدية الخاصة . إن توليد النص هو تحريك استراتيجية تشترك فيها توقعات أفعال الآخر كما هو الشأن في كل استراتيجية . في الاستراتيجية العسكرية (أو في استراتيجية الشطرنج ، ولنقل في كل استراتيجية اللعب) ، يرسم الاستراتيجي نموذجاً للعدو . فنابليون Napoleon كان يضع كثيراً من الفرضيات . يقول مثلاً : إذا تحركت هكذا ، فلإن ويلنجتون Wellington سيكون رد فعله هكذا . وويلنجتون من جهته ، كان يفكر بدوره كذلك : إذا قامت بهذه الحركة ، فإن نابليون سيكون رد فعله هكذا . ففي مثل هذه الحالة نجد أن ويلنجتون ولد استراتيجية أفضل من استراتيجية نابليون . واستطاع بناء نابليون نموذجي مشابه لنابليون الحقيقي . كما تخيل نابليون بدوره وويلنجتون نموذجياً لا يشبه إلا من بعيد وويلنجتون الحقيقي -ويمكن لشيء واحد أن يعطي الصلاحية لهذه المطابقة ، وهو أنه في النص فالمؤلف عامة يريد أن يربح العدو وليس أن يخسره . وحكاية الفونص آلي Alphonse Allais التي سنحللها في الفصل الأخير (من هذا الكتاب) تقشرب من معركة واترلو Waterloo أكثر من اقترابها من الكوميديا الإلهية .

إلا أنه في الاستراتيجية السياسية (على خلاف استراتيجية الشطرنج) يمكن أن تتدخل بعض الخفايا السياسية . فجروشي Grouchy إنسان عاجز ولكن يمكنه أن يعود إلى ساحة المعركة (وهذا ما لم يفعله في معركة واترلو) كما يمكن لـ Desaix أن يعود لتجديده (وهذا ما حدث في مارنجو marango) . فكل استراتيجي جيد يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مثل هذه الأحداث المفاجئة عن طريق الاحتمالات .

وهذا ما يحدث في النصوص كذلك . فالمؤلف عليه أن يتحرك بنفس الطريقة . فإذا أخذت هذه العبارة « ذراع بحيرة كوم Côme الذي يمتد نحو الجنوب ... » * والتفتيت بقارئ لم يسمع قط بكوم فلأنني سأحاول أن أجعله يستدرك ذلك فيما بعد . أما الآن فنعمل وكان كوم كانت جافة وبدون معنى Flactus vocis مثل أن استدرك فيما بعد . Xamadon ثم بعد ذلك سألمح إلى سماء لباردي Lambardie في علاقة مع كوم وميلانو وبرجام Bergeam في موقع شبه الجزيرة الإيطالية . وبسرعة فإن القارئ الذي يدي عجزاً موسوعياً ينتظر أن يقع له تحول في الفهم الصحيح .

يظهر أن النتيجة بسيطة إلى هنا ، فلكني ينظم المؤلف استراتيجيته النصية ، عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات (وهو مصطلح أوسع من « معرفة السن ») التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها ، وعليه أن يتحمل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارؤه . ولهذا يتوقع المؤلف قارئاً نموذجياً يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف نفسه ، ويستطيع أيضاً أن يتحرك تأويلياً كما تحرك المؤلف توليدياً .

للمؤلف وسائل متعددة تحت تصرفه . منها اختيار اللغة (من الواضح أنه يبعد اللغة التي لا يتكلمها) ، واختيار نمط الموسوعة (فإذا ابتدأنا نصاً / كما يفسره النقد الأول / فقد حصرنا سلفاً

بطريقة انتقائية صورة قارئنا النموذجي) واختيار الإرث المعجمي والأسلوب المعطى ... أستطيع أن أعطي أيضا إشارات من شأنها أن تعين مقامي / أطفالي الأعزاء، ذات يوم كان في بلاد بعيدة ... / وأستطيع أن أحصر الحقل الجغرافي / الأصدقاء، الرومان، المواطنون! / وتقصص في الحين كثير من النصوص عن قارئها النموذجي بافتراض apertis verbis (واسمحوا لي على هذا الاردن الخلفي لئلا نرجع إلى مستهل كتاب ويفيرلي Waverley (حيث كان المؤلف مؤلفا حقا):

ولكن واحسرتاه! ماذا كان على قرائي أن ينتظروا من الأسماء البطولية لهاورد Haward مثل بوردنت Mordaunt ومرتيمر Mortimer وستانلي Stanley، أو من المقاطع العاطفية والناعمة بلmour Belmour، وبلفيل Belville، وبلفيلد Belfield وبلجراف Belgrave، إن لم تكن إلا صفحات مملوءة بالتفاهة التي تشبه تفاهة تلك الأعمال التي سميت هكذا منذ نصف قرن.* *

هذا المقطع يقدم لنا عناصر أخرى للتأمل. يفترض المؤلف قدرة قارئه النموذجي، وفي نفس الوقت يجعل منه مؤسسة. ومع ذلك فنحن الذين نملك تجربة الروايات القوطية Gothique التي كانت مطالبة بالمعرفة عند قراء ولتر سكوت Walter scott بأن بعض الأسماء تتضمن «البطل الفروسي» كما كانت بعض روايات الفروسية مملوءة بالشخصيات التي ورد ذكرها، والتي تحمل خصائص أسلوبية تخرجية في بعض الوجوه.

إذن، توقع المؤلف لقارئه النموذجي لا يعني فقط «الأم» في أنه موجود، بل هذا يعني أيضا التحرك في النص بطريقة تعمل على بنائه. إن النص يتوقف على قدرة ما ولكن، أكثر من ذلك يساهم في إنتاج هذه القدرة. هل يمكن القول بأن النص أقل كسلا مما يظهر عليه، وأن طلبه للمساعدة أقل حرية مما يفهم منه؟ فبماذا نشبهه أكثر إذا؟ أشبه واحدة من هذه العلب، علب Kit التي تحتوي على عناصر جاهزة، يستعملها المستعمل للحصول على نمط واحد ووحيد من الإنتاج النهائي ... أم تشبه مادة تسمح بتركيب جميع الأشكال حسب الاختيار؟ أليست هذه لعبة كاملة كلما ركبناها تعطي دائما صورة الموناليزا La Jocond، أم أنه حقيقة ليس شيئا غير علية من العجيب؟

هل هناك نصوص مستعدة لتحمل الأحداث الممكنة المتوقعة من طرف الرسم رقم (1)؟ هل هناك نصوص تلعب على هذه الانحرافات، تقترحها وتتمناها - وهذه هي النصوص «المفتوحة» لألف نراءة ممكنة محدثة متعة لا نهائية؟ وهل نصوص المنعة هاته ترفض افتراض قارئ نموذجي، أم أنها تفترض قارئنا من طبيعة مختلفة؟ (4).

لقد أصبحت محاولة تجديد الأنماط ممكنة، غير أن اللانحة المحصل عليها جاءت على شكل استمرار متدرج ذي فوارق دقيقة غير نهائية، نفضل أن نقترح، على المستوى الحدسي، طرفين اثنين، ثم نعود إليهما فيما بعد لمحاولة الحصول على قاعدة موحدة وموحدة، وعلى قالب توليدي سام.

3 - 3 النصوص «المفتوحة» والنصوص «المغلقة»

يعرف بعض المؤلفين جيدا الوضعية التداولية التي أعطينا مثلا منها في الرسم رقم (1)، ومع

ذلك فإنهم يعتقدون بأن ذلك يعتبر وصفا لسلسلة من الأحداث الممكنة التي يمكن تجنبها. ولهذا يحاصرون قارئهم النموذجي بفضة اجتماعية ويحذرون إحصائي، يتوجهون بالتناوب إلى الأطفال والمولعين بالموسيقى، إلى الأطباء وإلى الشاذين جنسيا وإلى هواة الزوارق الشراعية وإلى ربات بيوت البرجوازية الصغيرة وإلى هواة الأتواب الإنجليزية وإلى رجال الضفادع. وبلغه أصحاب الإشهار يختارون «هدفا» ويعملون على أن كل كلمة وكل صيغة وكل مرجع موسوعي يكون مفهوما من طرف قرائهم بحسب كل الاحتمالات. إنهم يهدفون إلى إثارة فعل محدد، وللتأكد من إحداث رد فعل الرعب يقولون: «حدث إذا شيء فظيع» وفي بعض المستويات تستمر اللعبة (...).

ولكن ما هو أسوأ (أو بالأحرى، بحسب الحالات)؛ هو التوقع بالنسبة للقدرة نفسها حتى من ناحية القارئ المثالي أن تكون غير كافية - بغياب التحليل التاريخي، وبسبب خطأ في التقويم السيميائي، أو التنقيص من تقييم ظروف الإرسال. يعطينا كتاب "أسرار باريس" لسو *Mysters Les de Paris* de Sue مثالا لطيفا عن هذه المغامرات في التأويل. هذا الكتاب المتأنت يحكي للجمهور المثقف الوقائع العذبة لبؤس مثير: وهو مقروء من قبل البروليتاريا كوصف واضح ونزيه لعبوديتها. يراها المؤلف ويستمر في كتابتها بالنسبة للبروليتاريا هذه المرة، مضمنا نصيا أخلاقيات الاشتراكية الديموقراطية لمحاولة إقناع هذه الطبقات «الخطيرة»، ولكن، حتى لا يفقد الأمل - يخاف من الثقة في العدالة وحسن إرادة الطبقات المغلوبة. إن الكتاب الموصوف من طرف ماركس وانجلس عل أنه نموذج للرد على الإصلاحية، يقوم برحلة غريبة في ذهن قرائه. وهو ما تجده في الثورة الشعبية لسنة 1848 وعند محاولي الثورة لأنهم قرأوا أسرار باريس (5).

يمكن أن يكون لمضمون الكتاب هذه الآثار الممكنة، ويمكن أن يكون قد رسم هذا القارئ النموذجي، على شرط أن يقرأ وهو يتحاشى الجوانب الأخلاقية ويتجنب إرادة فهمها.

ليس هناك شيء مفتوح أكثر من النص المغلق. ولكن انفتاحه لهو من أثر فعل مبادرة خارجية هادئة ومن أثر طريقة استعمال النص، وليس نتاج كون هذه المبادرة تستعمل من طرف النص. والمقصود هنا هو العنف أكثر من التعاون. يمكن أيضا أن نعنف نصا (يمكن أن نهضم كتابا كالقديس في باتموس *Pathmos*) ونحصل منه على نتيجة غير ممتعة. ولكننا نتكلم هنا عن التعاون النصي كما نتكلم عن نشاط يستمد رفعة من النص، وهذه الإجراءات لا تهمنا إذن؛ وليكون الأمر واضحا: لا تهمنا هذه الإجراءات في هذا الإطار، فعبارة فاليري *Valéry*، «ليس هناك معنى صحيح للنص» تسمح بقراءتين: نستعمل النص بالكيفية التي نريدها، وهذه القراءة هي التي لا تهمنا هنا، ويمكن أن نعطي تأويلات عديدة للنص، وهذه هي القراءة التي سنأخذها الآن بعين الاعتبار.

نكون أمام نص «مفتوح» حينما يعلم المؤلف كل ما يفيد الرسم (1). يقرأ هذا الرسم كنموذج لوضعية تدوالية لا يمكن إلغاؤها. ويضعها كفضية تنظم استراتيجيته. يقرر (وهنا نكون نمطية النصوص معرضة لتصبح استمرارا للتدقيقات) إلى أي حد يجب عليه أن يراقب مساعدة القارئ. حتى يجب إبرازها، وتوجيهها أو تركها لتتحول إلى مغامرة تأويلية حرة (...).

سيحاول المؤلف الوصول إلى غرض معين بتوجيه استراتيجية بنوع من الفطنة، وستكون التأويلات ممكنة عندئذ لعدة عوامل، وسيعمل على أن تستدعي الواحدة الأخرى، في انتظار أو أملا- أن تصبح بينها علاقة تعاضد وتعاون لا علاقة تنافر.

يمكن أن يفترض كما هو الشأن عند فنجن ويك *Finnegans Wake*، أن قارئا مثاليا يصاب بأرق مثالي له قدرة متغيرة، ولكن من حيث القدرة الأساسية يجب أن تكون هي التمكن من الإنجليزية (وحتى إذا لم يكن الكتاب قد كتب بالإنجليزية الصحيحة)، ومع ذلك لا يمكن أن يكون قارئاً هلينيا في القرن الثاني بعد الميلاد من يجهل وجود دبلن *Dublin*. ولن يكون أمياً ذا معجم من ألفي كلمة (لم لا يعد كل هذا، ونحن نوجد من جديد أمام حالة استعمال حرة مقررة من الخارج، أو من طرف قراءة مختصرة جداً محدودة في بنيات خطائية واضحة جداً. (cf.4).

إذا، فنجن ويك *F.W.* ينتظر قارئاً مثاليا متوفراً كلية على موسوعة ذات حدود مبهمة وموهوبا وإذا فطنة اجتماعية ولكن ليس أي نمط من القراء. قارئه النموذجي بينه باختيار درجة الصعوبات اللسانية وغنى المراجع ويأدخل المفاتيح في النص والاحتمالات وحتى التفسيرات والقراءات المتقاطعة. القارئ النموذجي عند *F.W.* هو هذا المتحرك الذي يستطيع أن يشغل في الزمان أكبر قدر ممكن من القراءات المتقاطعة (6).

وبعبارة أخرى فإن جويس *Joyce* في إنتاجه الخاص الذي يعتبر كاتباً لنص مفتوح حين يسمح لنا بالكلام عنه يبنى قارئه الخاص من خلال استراتيجية نصية، ويصبح النص غير مقروء إذا كان النص يحيل على قراء لا يفترضهم ولا يساهم في إنتاجهم أو يصبح هذا النص كتاباً آخر.

3 - 4 الاستعمال والتأويل

سنحاول أن نميز بين الاستعمال الحر للنص الذي يعتبر استمراراً للتخييل وبين التأويل للنص المفتوح. ونؤسس حول هذه الحدود، ويدون إبهام نظري إمكانية ما يسميه بارت *R. Barthes* بنص المتعة ويجب أن نعمل سواء كنا نستعمل نصاً كنص المتعة، أو نصاً محدوداً مؤسساً لاستراتيجيته الخاصة (وتأويله كذلك) على تنشيط الاستعمال الحر الممكن للنص. ولكننا نعتقد أنه يجب تحديد تأكيداتنا والقول بأن مفهوم التأويل يستدعي دائماً جدلية بين استراتيجية المؤلف وجواب القارئ النموذجي.

يمكن أن نحصل طبيعياً، علاوة على التطبيق، على جمالية الاستعمال الحر، والضال، والماكر للنصوص. لقد اقترح بورخيس *Borges* أن نقرأ الأوديسة وكأنها جاءت بعد الانبعاث أو «محاكاة السيد المسيح» وكأنها كتبت من طرف سيلين *Celine*. هذا الاقتراح جيد ومشير ويمكن تحقيقه. وكلما كان نص ما أكثر إبداعاً من الآخر، كان هناك نص جديد قد تم إنتاجه (دون كيشوت لبيير ميتار *Don Quichotte de P. Ménéard*) مثلاً، مختلف جداً عن دون كيشوت سرفانتس *Cervantes* الذي يطابق معه بالرغم من ذلك صدقة كلمة بكلمة). ويكتابة هذا النص الآخر (أو نص آخر) نصل فيه إلى وضع نقد للنص الأصلي أو نصل فيه إلى اكتشاف الإمكانيات أو القيم المستترة،

وهذا ليس بغريب. فليس هناك من كاشف مثل الكاريكاتور Caricature لأنه يظهر بالضبط (وليس كذلك) وكأنه موضوع الرسوم الكاريكاتورية. ومن جهة أخرى، فإنه من الأكيد، أن رواية محكية تصبح رائعة لأنها تصوير رواية «أخرى».

ومن وجهة نظر سيميائية عامة، وعلى ضوء تعقد السلسل التدائلي (الرسم 1) والخصائص المتناقضة للحقل السيميائي العام، كل هذه العمليات يمكن أن تفسر نظريا، ومع ذلك، إذا كانت سلسلة التأويلات غير نهائية كما أوضح ذلك بيرس Peirce، فإن عالم الخطاب يتدخل لتحديد شكل الموسوعة؛ وليس النص إلا الاستراتيجية التي تُؤكفُ عالم هذه التأويلات - إن لم تكن مشروعة فهي قابلة لذلك على الأقل. كل قرار للاستعمال الحر للنص يتفق وقرار تحديد عالم الخطاب. فحرية عمل الإشارة Sémoisis غير المحدودة لا تمنع تلك التأويلات بل تشجعها، ولكن يجب أن نعرف ماذا نريد: إما أن نُعوّد عمل الإشارة على دلالة معينة أو نُؤول النص.

ونضيف في النهاية بأن النصوص المغلقة أكثر مقاومة للاستعمال من النصوص المفتوحة، وهي مدركة من طرف القارئ النموذجي المحدد قصد توجيه المساعدة بشكل مكثف، بحث تترك هذه النصوص المغلقة هوامش للعمل قد تمتد كثيرا. لناخذ القصص البوليسية لركس ستوت Rextout ولنؤول العلاقة بين نيرولف Nerwolfe وأرشي جودين Archie Goodwin كعلاقة «كفكاوية» - من الممكن ذلك - إذ يتحمل النص جيدا هذا الاستعمال، ولا نفقد تعددية الحكاية fabula ولا متعة الاكتشاف الأخير للمجرم. ثم لناخذ الآن محاكمة كافكا ونقرأها كقصّة بوليسية حيث نجد ما يمكن من الناحية القانونية، ولكنها من الناحية النصية تؤدي إلى نتيجة تافهة، بل إن تلفيف المرحونا بصفحات الكتاب سيكون أحسن.

لقد أمكن لبروست Proust أن يقرأ سبورة أوقات القطار ليجد في أسماء منطقة الفالوا Valois الأصداء الناعمة والمتاهية لسفر نفال Névrail بحثا عن سلفي Sylvis. ولم يكن القصد هو تأويل أوقات القطار. إنه واحد من استعمالاته المشروعة وكأنها أحلام يقظة. أما بالنسبة لأوقات القطار فلا تتوقع إلا نمطا واحدا من القارئ النموذجي هو المستعمل الدكراتي ذو الحس الحاد بعدم قلب التتابعات الزمنية.

3 - 5 المؤلف القارئ بوصفه استراتيجيات نصية :

في السلسل التواصلية عند المرسل والرسالة والمرسل اليه، وغالبا ما يظهر المرسل والمرسل إليه نحويا في هذه الرسالة «أقول لك بأن ...» حينما يتعلق الأمر برسالات ذات وظيفة مرجعية، يستعمل المرسل إليه هذه الآثار النحوية كأمارات مرجعية (أنا نعين «الفاعل التجريبي» لفعل عملية القول المدروسة إلخ). ويمكن أن يشتغل هذا بنفس الطريقة في النصوص الطويلة: الرسائل وصفحات المذكرات الخاصة، في الواقع يمكن لهذا أن يشتغل مع كل ما قرئ أملا في التوصل إلى معلومات حول المؤلف وظروف التلطف

ولكن حينما يعتبر النص مثلما هو في ذاته، وخاصة في حالات النصوص المتلقاة على امتداد جلسة جدّ واسعة (روايات، خطابات سياسية، وأخبار علمية، إلخ) فالمرسل والمرسل إليه يوجدان في النص لا كقطبي فعل التلفظ ولا كأدوار عاملية في الملفوظ (جاكسون 1957)، في هذه الحالات يظهر المؤلف نصيباً فقط:

(1) كإسلوب يمكن التعرف عليه والذي يمكن أن يكون بدوره لهجة Idiolecte نصية، أو لغة للمتن، أو لغة المرحلة التاريخية (trattato 3.7.6)

(2) كوضعية بسيطة متعلقة بالعامل (أنا = «فاعل هذا القول»)،

(3) كوقوع فعل تكليمي محقق (أنا أحلف بأن = «هناك فاعل يقوم بفعل القسم»)،

كفاعل لقوة الكلام الذي يبلغ «دعوى التلفظ»: أو كتدخل فاعل غريب عن الملفوظ، ولكنه حاضر بشكل ما في نسيج نصي واسع (فجأة وقع شيء فظيع ...، ... قالت الدوقة بصوت يوقظ الأموات ...).

إن إثارة شبح المرسل عادة ما تتلازم وإثارة شبح المرسل إليه (كريستيفا Kristeva 1970).
لنأخذ هذا المقطع من الأبحاث الفلسفية لوتجنستين (66) Wittgenstein :

لنأخذ مثلاً المسلسل الذي نسميه «لعبة» وأقصد لعبة الشطرنج، لعبة الورق، لعبة الكرات، والمسابقات الرياضية - وهكذا. فماذا الذي يجمع بين هذه الألعاب؟ لا تقل: يجب أن يكون هناك شيء واحد في كل هذه الألعاب، وإلا فلن ندعوها (ألعاباً)، ولكن انظر فيما إذا كان هناك شيء يوحد بينها. في الحقيقة حينما ننظر إليها لن نجد بالتأكيد شيئاً موحداً يوجد في جميع الألعاب، ولكنك ستجد تشابهات وتماثلات بل وستجد فيها أيضاً بشكل مطلق سلسلة من ذلك.

لا تعين كل ضمائر التكلم شخصاً يدعى لدفيغ وتجنستين Ludwig Wittgenstein أو قارئا تجريبياً ما. إنها تمثل استراتيجية نصية خالصة، فتدخل قيمة التكلم هو تكملة لتنشيط قارئ نموذجي حيث لا يحدد إلا بنمط العمليات التأويلية التي يفترض أن يقوم بها: مثل التعرف على التماثلات ومراعاة بعض القواعد.

وبنفس الطريقة - فإن المؤلف ليس استراتيجية نصية تستطيع أن تقيم ارتباطات دلالية متبادلة: أريد أن أقول ... (Ich meine) تعني أنه في إطار هذا النص أن مصطلح لعبة عليه أن يتحمل بعض التعميدات (الذي يعايش لعبة الشطرنج، لعبة الورق، إلخ)، بينما نمتنع أن نعطيه وصفاً مقصدياً. في هذا النص فتجنستين W. ليس إلا أسلوباً فلسفياً، والقارئ النموذجي ليس إلا القدرة الفكرية على اقتسام هذا الأسلوب بالتعاون على تنشيطه.

ولنوضح ذلك أكثر - فعندما نستعمل مصطلحات مثل مؤلف وقارئ نموذجي فلأنه يفهم منها دائماً، وفي كلتا الحالتين، أنماط الاستراتيجيات النصية. فالقارئ النموذجي هو مجموعة ظروف الفوز والحظوة (شروط الابتهاج والتبريك) المبنية نصياً والتي يجب أن تكون مرضية ليكون

النص ملء نشاطه وتحينه في مضمونه المحتمل أو الممكن (7).

3 - 6 المؤلف بوصفه فرضية تأويلية :

إذا كان المؤلف والقارئ النموذجي يمثلان استراتيجيتين نصيتين فإننا نكون أمام وضعية مزدوجة . فمن جهة -وكما قلنا لحد الآن - فالمؤلف التجريبي بما هو ذات للتلفظ النصي يكون فرضية القارئ النموذجي، وبترجمة هذه الفرضية إلى مصطلحات استراتيجية خاصة به، يرسم المؤلف بنفسه من حيث هو ذات للملفوظ، وبما هو صيغة للإجراء النصي وتصريفه إلى مصطلحات أكثر «استراتيجية». ولكن من جهة أخرى، فالمؤلف التجريبي بما هو ذات ملموسة لأفعال التعاون، عليه أن يرسم بدوره فرضية المؤلف تختصر فيها معطيات استراتيجية نصية. الفرضية التي كونها القارئ النموذجي بالنسبة لمؤلفه النموذجي يظهر أنها أكثر تأسيسا من تلك التي كونها المؤلف التجريبي عن القارئ النموذجي، ويحققه كسلسلة من العمليات النصية. فالأول بالعكس، يختزل صورة نمطية للشئ الذي روقب من قبل بوصفه فعلا للتلفظ، وأصبح الآن نصيا من حيث هو ملفوظ. لناخذ المثال رقم (11). فتجنستاين يفترض أنه يوجد قارئ نموذجي فقط، ليستطيع القيام بالعمليات التعاونية التي يقترحها، بينما نحن، القراء، نعرف على صورة فتجنستاين النصية كسلسلة عمليات واقتراحات تعاونية ظاهرة كالتي برزت، ولكن المؤلف النموذجي ليس دائما واضح الإدراك، وليس غريبا أن القارئ التجريبي له نزوع نحو الكشف عنه (انطلاقا من المعلومات الموجودة عنده من قبل) ليضعها على القارئ التجريبي بما هو ذات للتلفظ، هذه الأخطار وهذه الفروق هي التي تجعل التعاون النصي مغامرة أحيانا.

ويجب ألا يفهم من «التعاون النصي» عند تدقيق كلامنا أنه تحيين لمقاصد الذات التجريبية للتلفظ، ولكن نعني به تحيين المقاصد المتضمنة تقديرا في الملفوظ، لناخذ مثالا : في نقاش سياسي أو في مقال ينعت إحدى السلطات أو مواطني اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية U.R.S.S بالروس عوض نعتهم بالسوفييت. يظهر أنه يفهم منه تحريك تضمين إيديولوجي ظاهر، وكأنه يرفض الاعتراف بالوجود السياسي للدولة السوفياتية التي ظهرت في ثورة أكتوبر ويفكر في روسيا القيصرية، وفي بعض الحالات فإن استعمال هذا المصطلح أو ذاك يصبح هاما جدا. ومع ذلك يمكن أن يستعمل مؤلف، وبدون حكم مسبق ضد السوفيات، مصطلح الروس بدون قصد، وعن طريق العادة والتواضع وينوع من الخفة ويصبح منخرطاً في استعمال واسع الانتشار. فكلما قارنا المتظهر الخطي (استعمال المصطلح المقصود: الروس) بالسنن الصغرى Sous codes التي تمتلك قدرتها (ينظر في العمليات التعاونية المحددة في الفصل 6.4 (من هذا الكتاب)) فإن للقارئ الحق في أن يحمل مصطلح "الروس" مضمونا إيديولوجيا. وله الحق في ذلك لأنه نصبا قد تم تحريك الدلالة الإيحائية أو المصاحبة. وهذا هو القصد الذي يجب أن يعزوه القارئ إلى مؤلفه النموذجي باستقلال عن مقاصد المؤلف التجريبي. وتتحقق ظاهرة التعاون النصي وتكرر هنا بين استراتيجيتين خطابتين

وليس بين ذاتين فرديتين .

ومن الطبيعي فإن القارئ التجريبي ليتحقق كقارئ نموذجي له واجبات «فيلولوجية» أن يسترجع سنن المرسل ويقترب إليه كثيرا . لنفرض أن المرسل المؤلف هو متكلم ذو سنن محدودة وذو ثقافة سياسية محدودة، إذ لا يستطيع أن يستحضر في ذهنه هذا التمييز بين الروس والسوفييت، ولنفرض أن آميا لا يتوفر إلا على معارف سياسية - لسانية مبهمة، وينطق جملة بمثل هذا الأسلوب «كان خروتشوف رجلا سياسيا روسيا» (في حين أنه كان أوكرانيا). من الواضح أن تأويل نصيا في هذا المعنى يعني الاعتراف بالموسوعة المحدودة للارسلالية بالقياس إلى موسوعة المرسل إليه - المتلقي . ولكن هذا يعني النظر في ظروف تلفظه، وإلا إذا افترضنا أن هذا النص ينجز مسافة تواصلية وأنه يتداول كنص «عمومي» «Public»، لا يمكن أن يرد إلى موضوعه الملفوظي الخاص - بل يجب النظر إليه في وضعيته التواصلية الجديدة كنص، مستقبلا من خلال شبح مؤلف نموذجي تكويني، والذي يحيل على نظام من السنن والسنن الصغرى المقبولة من طرف المرسل إليهم الممكنين، والذي يتطلب أن يكون محققا حسب قدرة المصدر . فالنص إذاً سيتضمن تميزاً إيديولوجياً . لا بد إذن من قرارات تعاونية تتطلب تقييمات بالنسبة للتداول الاجتماعي للنصوص . يجب ترقب حالات حيث يتحدد بوعي المؤلف النموذجي الذي أصبح كذلك تبعاً للأحداث الاجتماعية مع العلم أنه لن يتداخل مع المؤلف التجريبي (8).

ويبقى واضحاً حالة ما إذا كان القارئ يقدم فرضية أن عبارة الروس قد استعملت بدون قصد (قصد نفسي منسوب إلى المؤلف التجريبي) وحيث تلتقي مع خصوصيات اجتماعية إيديولوجية أو تحليلات نفسه للمرسل التجريبي . وهذا لا يعلم بأنه يحرك بعض التضمينات ولكنه كان يريد ذلك بدون وعي، هل يمكن أن نتكلم في هذه الحالة عن التعاون الصحيح أو عن التأويل السيميائي للنص؟ من الواضح أننا نصف هنا الوضع الاعتباري لهذه «التأويلات» الاجتماعية أو التحليل النفسي للنصوص، حيث يجب الكشف عما يقوله النص في الواقع باستقلال عن نوايا المؤلف وقصده، سواء أعلقت تلك النوايا بشخصيته أم بأصوله الاجتماعية أم حتى بعالم القارئ نفسه .

وإنه لمن الواضح أيضاً أننا نصل إلى بنياته الدلالية العميقة التي لا يعرضها النص على السطح ولكنها تكون مفهومة من طرف القارئ كمفتاح للتجيين الكامل للنص : البنيات العاملة (كأسئلة حول «الذات» الفعلية للنص، بعيداً عن التاريخ الفردي لهذا الشخص أو ذاك الذي يظهر أنه يحكي عنه في النص) والبنيات الإيديولوجية، وسنحدد هذه البنيات في الفصول اللاحقة ونناقشها في الفصل التاسع .

لنتوقف عند هذا الحد كي نستخلص في النهاية أنه يصبح لدينا مؤلف نموذجي بمثابة فرضية تأويلية حينما تُمثل ذات الاستراتيجية النصية كما تظهر من خلال النص المدروس، وليس حينما نعتبر وراء الاستراتيجية النصية عن فرضية ذات تجريبية تريد عند الاقتضاء أو تفكر أو تريد أن تفكر في الأشياء المختلفة التي يقولها النص للقارئ النموذجي مع مقارنته بالقوانين التي يرجع إليها أو يحيل

عليها .

ومع ذلك لا يمكن أن ننكر الوزن الذي تأخذه ظروف التلفظ التي تؤدي إلى تكوين فرضية حول مقاصد الذات التجريبية للتلفظ في تحديد اختيار المؤلف النموذجي . لناخذ حالة نموذجية : التأويل الذي قدمته الصحافة والأحزاب السياسية لرسائل ألدو مورو Aldo Moro أثناء سجنه وقبل قتله ، والتي كتبت عنها لوكريسيا إسكودور Lucrecia Escudero ملاحظات مناسبة جدا (9) .

بإعطاء رسائل ألدو مورو تأويلا يأخذ بعين الاعتبار القوانين المعنادة ويتجنب ظروف التلفظ فإنه ليس هناك من شك في أنها رسائل (وهدف الرسالة الخاصة هو إرادة التعبير بصدق عن فكر الذي يكتبها) تظهر فيها ذات التلفظ بوصفها ذاتا للملفوظ ، وتعبّر عن التماسات ونصائح وادعاءات . وإذا أرجعناها إلى القواعد التخاطبية العامة أكثر مما نرجعها إلى مدلول العبارات المستعملة فإن المقصود حينئذ أن مورو يطلب تبادل السجناء .

ومع ذلك فإن الصحافة ، في معظمها ، تبنت ما نسميه بالاستراتيجية التعاونية للرفض *La stratégie coopérative de refus* التي تطرح للمناقشة ، من جهة ، ظروف إنتاج المقولات (مورو يكتب تحت الضغط ، إذا لم يقل ما يريد قوله) ومن جهة أخرى مدى التماثل بين ذات الملفوظ وذات التلفظ (المقولات تقول أنا مورو . ولكن ذات التلفظ هو شخص آخر) . إن الذي يتكلم هم المختطفون تحت قناع مورو وفي كلتا الحالتين ، مظهر المؤلف النموذجي يتغير واستراتيجيته غير متبينة بالنسبة للاستراتيجية التي كنا ننسبها من قبل إلى الشخص التجريبي مورو . (المؤلف النموذجي لهذه الرسائل ، ليس هو المؤلف النموذجي للنصوص الأخرى الكتابية ، أو كتابات ألدو مورو في الظروف العادية) .

من هنا تنفر عدة فرضيات :

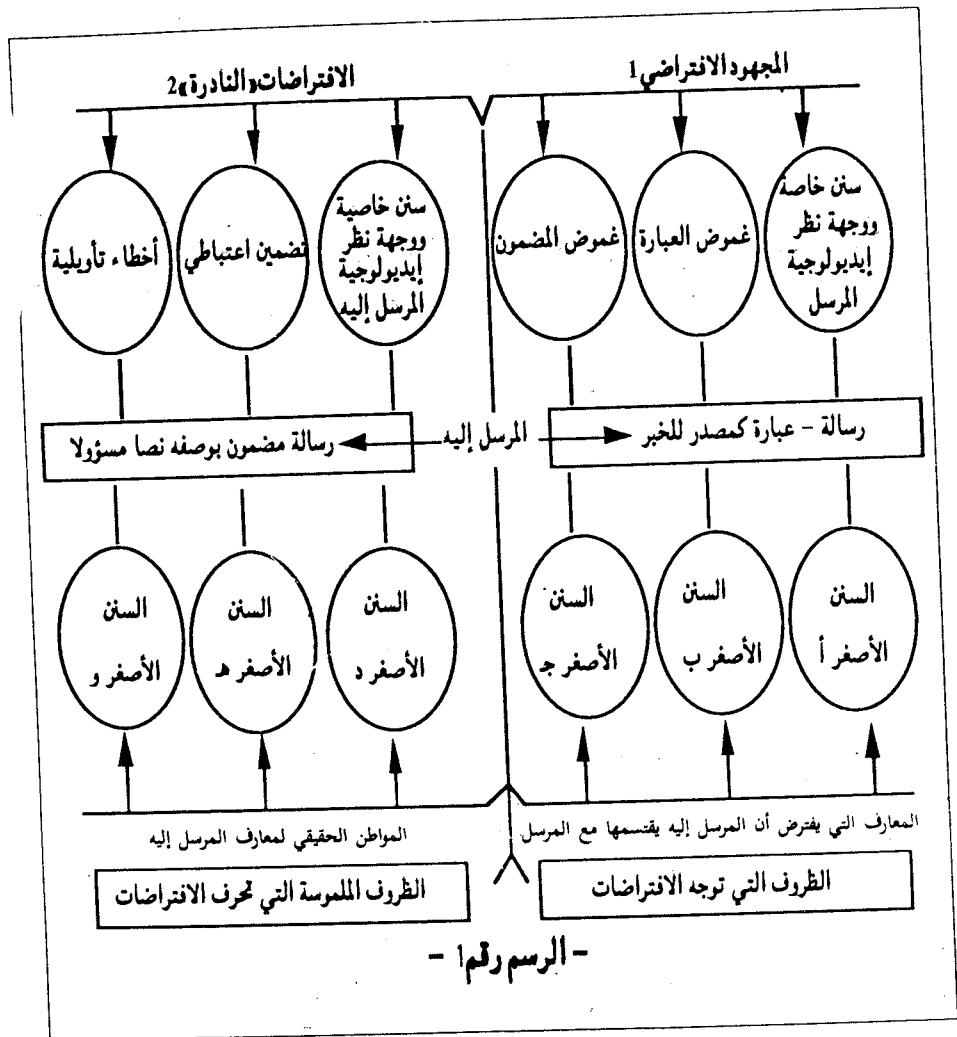
(1) كتب مورو ما كتبه ولكنه يقترح ضمنيا بأنه يريد قول العكس ، إذا ، فنداءاته يجب ألا تؤخذ حرفيا

(2) يستعمل مورو أسلوبا مغايرا لأسلوبه العادي ليؤدي رسالة وحيدة وخاصة : «لا تصدقوا ما أكتبه» .

(3) مورو ليس هو مورو لأنه يقول أشياء مغايرة للأشياء التي كان يقولها عادة أو تلك التي كان عليه أن يقولها عادة ، والتي كان عليه أن يقولها حقيقة ، وهكذا نرى في هذه الفرضية الأخيرة كم أن التوقعات الإيديولوجية للمرسل إليهم لعبت على سيرورة «الحقيقة والصدق» وعلى تعريف المؤلف التجريبي والمؤلف النموذجي .

إن الأطراف والجماعات القابلة للتفاوض لعبت من جهتها عكسيا لعبة التعاون بطرح استراتيجية القبول : الرسائل تقول «P» وموقعة من طرف مورو ، إذا مورو يقول «P» . ذات التلفظ

لم تكن موضع نقاش، والنتيجة أن المؤلف النموذجي غير اسمه (واستراتيجيته). إن هدفنا طبعا ليس أن نقول هنا ما هي الاستراتيجية التي كانت هي الأجود، فلو كان السؤال هو: «من كتب هذه الرسائل؟» فإن الجواب سيبقى موكولا للمراسيم غير المحتملة في كتابة الرسائل. ولو كان السؤال هو «من هو المؤلف النموذجي لهذه الرسائل؟» فإنه من الواضح أن القرار كان متأثرا سواء بالتقييمات أو بظروف التلفظ، أو بالافتراضات الموسوعية حول «التفكير الاعتيادي» له رو، أو أخيرا (ولكن هذا العنصر الأخير حدد بوضوح العنصرين الآخرين) بوجهات النظر الإيديولوجية الأولية (التي ستحدث عنها في الفصول 4,6,7). وحسب المؤلف النموذجي الذي نختاره فلن نغط الفعل اللساني المستخلص قد تغير وأخذ النص دلالات مختلفة برفضه مختلف أشكال التعاون. وهذا ما يحدث فعلا حينما نقرر بأن نقرأ عبارة جديدة كعبارة ساخرة أو بالعكس. إن مظهر المؤلف النموذجي تابع للأثار النصية، ولكنه يعرض للخطر عالم ما وراء النص وما وراء المرسل إليه، وحتى أمام النص وسيرورة التعاون (بالمعنى الذي يتوقف على السؤال: «ماذا أريد أن أفعل بهذا النص؟» (10)).



* النص المترجم هنا هو الفصل الثالث من كتاب Lector in Fabula «القارئ في الحكاية» لامبوتو إيكو Umberto Eco، وسيجد القارئ أن له علاقة مع الأجزاء الأخرى من الكتاب وبيانات أخرى للمؤلف نفسه، شأن أي نص يجتزأ من كل، ومع ذلك فإن هذا النص يشكل وحدة شبه مستقلة فيما يتعلق بمفهوم «القارئ النموذجي».

(1) أنظر، Carnap 1952، وكذلك هذا الكتاب [القارئ في الحكاية]. (5.8)

(2) فيما يخص أنساق التماثل التي لها علاقة باستعمال ضمائر التعيين، انظر، Van Dijk 1972 a. وبالنسبة لمجموعة من الأمثلة أنظر هذا الكتاب (10 و 11.8)

(3) بالنسبة للقواعد التخاطبية نحيل على Grice 1967. ونذكر بالحكم التخاطبية لجريس Grice: قاعدة الكمية: تقتضي بأن تكون مشاركتك إخبارية بقدر ما تتطلبه وضعية التبادل. قانون الكيفية: لا تقل ما تظنه خاطئاً، ولا تتكلم عما ليس لك عنه أدلة مناسبة. قانون العلاقة: لا تتكلم لكي لا تقول شيئاً. قانون الأسلوب: تجنب العبارات الغامضة، تجنب الإبهام، كن موجزاً (تجنب كل إطناب غير نافع)، كن منطقياً.

* يقدم المؤلف هنا العبارات الأولى من رواية الساندرو مانوني، Alessandro Manzoni I promessi sposi (الترجمة الفرنسية لهذه الرواية قام بها أرمون مونجو Armand Monjo، الخطاب، Les fiancés، باريس 1982).

* * الترجمة الفرنسية لدوفو كونبري Defaucompret, Garnier 1931.

(4) بالنسبة للعمل المفتوح نحيل على كتاب، امبرطوايكو U.ECO «العمل المفتوح Paris seuil 1965 «L'Oeuvre ouverte»

(5) انظر إيكو 1976 وخاصة Sue: il socialismo e la consolazione إيكو ECO، 1967: «البلاغة والإيدولوجية في كتاب أسرار باريس، لأوجن سو» Rhtéorique et idéologie «dans les "Mystères de Paris" d'Eugène Sue, Revue int des sciences sociales, 14,4.

(6) انظر إيكو 1976: Les poétiques de Joyce في كتابه المذكور «العمل المفتوح» وكذلك مقالة Sémantique et Métaphore في مجلة Tel Quel 55, 1973.

(7) بالنسبة لشروط الفوز والخطوة بالنسبة للنص نحيل على أوستين، 1962، وسورل 1969

8) هل نحن متأكدون من أن عيسى يقصد في عبارة (أرجعوا مالبقيصر لقيصر) سلطة الدولة العامة، وأنه لا يعني فقط الإمبراطور الروماني الموجود في الحكم في هذه المدة دون الحديث عن واجبات أبنائه في ظروف وقتية ومجالية مختلفة؟ من أجل ذلك يكفي النظر إلى الجدل القائم حول امتلاك الخيرات وفقر الحواريين كما يظهر في القرن الرابع عشر بين الفرنسيسكانيين «الروحانيين» وبين البابا، وكذلك مثل هذا الجدل يوجد قديما وبشكل واسع بين البابوية والإمبراطورية، لإدراك مدى صعوبة مثل هذا التأويل. ومع ذلك فقد قبلنا اليوم، كمعطى موسوعي، المعادلة (المجازية) بين قيصر وسلطة الدولة. وحول هذه القواعد نواصل تحقيق مقاصد المؤلف النموذجي المدعو بعيسى الأناجيل الكنسية.

9) "Il caso Moro , manipolazione e riconoscimento" مداخلة قدمت في ندوة حول الخطاب السياسي بالمركز الدولي للسيمانيات واللسانيات ب URBINO يوليو 1978.

10) يتداول مفهوم القارئ النموذجي بأسماء أخرى وبتباينات مختلفة في عدة نظريات نصية. انظر مثلا : Barthes 1966; Corti, 1976 Hirsch 1967, Schmidt, 1976 ; Van Dijk, 1976; نصية. انظر مثلا : Riffaterre 1971, 1976; Lotman 1970 ; Iser ; 1972 ونجد كذلك إشارات غير مباشرة ولكنها ثمينة عند (7.8et 9) Weinrich 1976

Acte	
Actualisaion	
Actantielle	
Rôles Actantielles	
Alternatif	
Cible	
Circonstances d'énonciaion	
Code	
Sous-code	
Co-référence	
Conversationnelle	
Cooperation	
Compétence	
Corrélation	
Destinataire	
Destinateur	
Destination	
Décodable	
Emeteur	
Extra-Linguistique	
Ennoncé	
Enonciaion	
Encyclopédie	
Flactus Vocis	
Génératif	
Glossolalie	

.....	قوطني
.....	لعبة
.....	قرينة
.....	تأويل
.....	مؤول
.....	قارئ
.....	قارئ نموذجي
.....	قارئ تجريبي
.....	قارئ مثالي
.....	قارئ ضمني
.....	قراءة متقاطعة
.....	رسالة
.....	إوالية
.....	مسكوت عنه
.....	ملاءمة
.....	مسلمات المدلول
.....	مسلسل تواصل
.....	إحالة
.....	حشو (إطناب)
.....	حتما
.....	تركيبي
.....	نظام
.....	(عمل الإشارة)
.....	دلالي
.....	استراتيجية

Stratégie textuelle	
Stratégie coopératif du refus	
Stratégie d'acceptation	
Stratégie discursive	
Thème	
Thématique	
Texte	
Texte fermé	
Texte ouvert	
Tissu textuel	

بصد التمييز بين الرواية والقصة

ترجمة : حسن بحراوي

يعود التمييز بين الرواية والقصة الى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، فقد كشف عنه جيد سنة 1911، واستعاد هذا التمييز راهيته مع ظهور رواية «مزيفو النقود» التي كان جيد قد أهداها الى مارتان دي كار باعتبارها «روايته الأولى الأساسية».

وفي مشروع مقدمته لرواية «ازاييل» كان جيد قد دقق تصوره للرواية بوصفها «عملا أدبيا موزعا» وخاضعا لتنوع في وجهات النظر وفي الشخصيات... ثم كتب في رسالته الى أندري بوني يقول بصد «أقية الفانيكان»: «لماذا أسمى هذا الكتاب «دراما نقدية»؟ ولماذا أسمى نصوصا أخرى قصصا؟ لأجل أن أؤكد بأنها ليست بروايات». وفي يومياته جعل جيد من هذه الدرامات النقدية أو القصص كتب «ساخرة أو نقدية» وقدم «الأقية» على أنها دراما نقدية. أما القصة فقد كانت تتميز لديه بلمحين: فهي تقدم شخصية أساسية، وتنتقد موقفا أخلاقيا في نفس الوقت الذي تعرضه فيه. إن القصة تتعارض مع الرواية تعارض البسيط مع المركب، ولكن بساطتها تلك لا تكمن في تقديم مشهد قصير وعنيف مثل مشهد القصة القصيرة، فإمكان القصة أن تعرض مجرى حياة بكاملها شريطة أن تركز على إلقاء كل الضوء على البطل المركزي، إن قصر القصة وصفاء نسقها يتعارضان مع ما يميز به مفهوم العمل الروائي من الاتساع، وهو التصور الذي نصادفه في روايات كل من تولستوي ودوستوفسكي وجورج اليوت وبولتر. لقد كان التعارض بين القصة والرواية، سنة 1911، يحيل على المواجهة بين فن فرنسي تمثله أعمال من فصيلة «أميرة كليف» و«دومينيك» و«أدولف»، وبين الرواية الأجنبية الكبرى التي كانت في طريقها لأن تصبح قطبا جاذبا لكثير من الروائيين الفرنسيين.

إن ما كان يجعل التمييز، بين الرواية والقصة، أمرا صعبا ومركزيا هو أن القصة من الوجهة التقليدية كانت تعتبر مادة الرواية ونسيجها في نفس الوقت. لكن هاهو جيد يجعل منها جنسا أدبيا، له قوانينه، ومحدد بإيجاز كرواية قصيرة تضيئ بكثافة مشهدا يمثل فيه السارد بهذه الصفة أو تلك. وقد وصل الوضع الى حد أن القصة كانت في نفس الوقت جنسا أدبيا قائما الى جانب الرواية،

ونسيج الرواية نفسها. وليس بمستغرب أن الرواية كانت مسوقة الى البحث عن طريقها بالتحلل من قوانين القصة، أي أنها كانت مسوقة بمعنى ما، إلى البحث عن نفسها. ومن هنا كان التمييز بين الرواية والقصة يضرنا في صميم أزمة الرواية.

وغداة الحرب، استعاد دي بوس، بصدد «الايثلام»، مفهوم الرواية - الطبيعة الذي كان تيسودي قد تحدث عنه و عارضه بمفهوم الرواية - القصة. وقد ذكرنا دي بوس بالعبارة القديمة لـ بورجي التي تقول بأن «الرواية ليست هي الحياة المعروضة» ولكن هي «الحياة المحكية». وهكذا أصبحت الرواية لدى دي بوس هي الحياة المعروضة، أما الحياة المحكية فهي بالعكس مايميز القصة. وفي القصة فالسارد سواء أكان بورجيا أو جيديا فإنه يسيطر على مادته، ويخضعها للترتيب والتنسيق، ويجعلها تابعة لأغراضه. أما في الرواية فسوف لن يكون هناك سارد بل مرآة، إذا استعرنا تعبيراً ستاندااليا. وبعد عدة سنوات، سراجع دي بوس هذا التمييز: ف «أدولف» كانت نموذجاً للقصة، لأنها كانت «تقريراً عن الحياة» أما «الحرب والسلام» فقد كانت رواية عظيمة لأنها تمثل «حضور الحياة»

لقد كان رامون فيرنانديز، سنة 1926، في كتابه «منهج بلزاك»، ينظر الى الرواية والقصة بوصفهما صيغتين للتقديم، ويؤكد على الاختلاف الأساسي القائم بينهما: فالحدث في الرواية يجري في الحاضر بينما الحدث في القصة قد جرى في الماضي، والقصة تدور حول ماضٍ ما، بينما الرواية تقيم في حاضر ما... وهذا الأخير اذا لم يكن حاضراً لفظياً فهو، على الأقل، حاضر سيكولوجي. إن القصة «تجعلنا نعرف» الأحداث من دون أن تسعى الى خلقها، إنها تضيف، إلى نظام الانتاج الحي، نظاماً للعرض المفهومي.

انطلاقاً من هذه العبارات، فقد كان واضحاً بأن السارد في القصة ينظم الأحداث وفقاً لمخطط سببي وزمني بل تفسيري عندما يكشف الأحداث على ضوء ما سبق ويمنحها قيمة شمولية أو تمثيلية. في حين يحاول الروائي إعادة الشعور بكثافة الأحداث أو بالتباس البطل. وقد سبق لـ ريفيير في «رواية المغامرة» أن عارض التحليل البورجوي بالنموذج المثالي للروائي الذي يعيد إلى الحدث حضوره، والذي يقدم الأبطال ذوي المستقبل الغامض والذين يكونون «مشدودي الأرجل والأيدي الى اللهفة العجيبة للحياة» وقد وجدنا عند ريفيير ليس فقط نموذج الرواية المتعددة الأحداث والشخصيات بل جاذبية عالم مقدم في حاضره، شديد البعد عن العالم التفسيري والسببي والبرهاني الذي ينتمي لبورجي.

لم تكن عبارات فيرنانديز ذات وضوح مطلق ولكنها كانت تفتح آفاقاً متنوعة بما فيه الكفاية.

لقد كان المثل الأعلى لـ فيرنانديز يتضمن «موهبة الحضور»، العزيزة لدى بورجي، وتلك «المباشرة» التي تحدث عنها جيل رومان، كما يتضمن تلك «المرأة» أو ذلك «الامتلاء بالحياة» الذي تكلم عنه دي بوس: إن هذه هي الميزات الكبرى لقن يتحدد بطموحه الى أن يقرض على القارئ حضور عالم تخيلي. ولكن ليس هناك علاقة بين «موهبة الحضور» التي نجدها عند دumas وبين

«الامتلاء بالحياة» الذي نشعر به عند قراءة «الحرب والسلام»، وفي كلتا الحالتين يتولد لدينا انطباع بالحضورات دون شك من ارتياح لا يكدر ولا حدود لابداعه.

ومن جهة أخرى، فإن فكرة فيرنانديز، التي تستمد من بعض مقترحات ريفير إضاءة مختلفة قليلا، قد فتحت الطريق أمام ما كان سيصبح أحد الميول الأساسية للرواية: أي تبعية الشخصية للحاضر، بما أن ماضيها لم يعد سوى ذكرى وأن مستقبلها مبهم. ومن هنا تستغني الاحالات الى تولستوي وإلى كبار الروائيين الكلاسيكيين أمام الاحالات التي كان يقوم بها فيرنانديز نفسه الى الأعمال الأكثر جدة، مثل «يوليسيس» لجويس التي كان يرى فيها سنة 1929 نهاية للرواية وازدهارا لها في نفس الوقت.

فالمونولوج الداخلي وأساليب وجهات النظر قد شكلت مجهودا منهجيا للحصول، بصفة إستثنائية، على بعض الآثار الفنية التي توصل روائيون كبار الى انتاجها بوسائل أخرى، إن فن المونولوج يقضي بجعل هذا الحضور الذي يغمر القارئ حاضرا معيشا من طرف البطل. وفي هذا النمط من الروايات، فإن القارئ يستفيد من الإشارة الخاطفة للشخصية، وأمام الاحداث التخيلية فإنه يستعيد الاحساس بالمفاجأة وبالتساؤل وبانعدام اليقين الذي تخفيه الحياة. ومن الرواية البورجوية التي حلم بها ريفير الى الرواية الوجودية، ومن الرواية الجوريسية الى روايات الواقعية الذاتية فإن الجنس الروائي كان يتجه نحو كل الآفاق التي كشفها فيرنانديز: لقد كان المجهود يتعلق باستبدال الزمن المفهومي للقصة، الذي يعتبر إطارا تظهر داخله عوامل التفسير، باقتراح مدة معيشة. لقد كان الطول الضروري للرواية مرتبطا بإرادة الكشف عن عمق هذه المدة. فمؤلف القصة يكون مكتفيا بكتابة عبارة من قبيل: «انخرط بيرير بيزخوف في مهنة البناء». ولكن الروائي العظيم الذي هو تولستوي يخصص عدة صفحات لجعل بطله يعيش هذا الانخراط الذي يظهر وكأنه سلسلة من الاختبارات. وعندما ترسم القصة منحنى حكايتها يطوف عبر اللحظات والايام، فإن الرواية تبحث عن الاقتران بمدة ما.

وقد تراجع رامون فيرنانديز سنة 1929 في مقاله المعنون بـ «شعرية الرواية»، عن التمييز الذي كان قد كشف عنه سنة 1926. لقد ظل دائما يرى في القصة تنظيما منطقيا، وخطابيا للماضي، بينما الرواية «تجري أمامنا» دون عرض ودون موارد؛ غير أنه صرح قائلا كذلك: إن المدة تلعب دوراً أقل أهمية مما كان يتصور. فقد أثارت ملاحظة كان أرتيكا إي كاسي قد أدلى بها وتدور حول كون كثير من الروايات الطويلة، بما فيها بعض أفضل روايات دوستوفسكي، لاتغطي سوى عدد قليل من الايام والساعات. «إن ما يدوم إذن، يقول فيرنانديز هو الوصف وليس الشيء الموصوف». إنها جملة مركزية؛ لأنها كانت تحدد الرواية، باختلاف عن القصة، باعتبارها «تحليلا شاملا للواقع من طرف المؤلف». وكان بورجي قد لاحظ، أنه إذا كان كاتب القصة القصيرة يقطع غصنا واحدا (من النبتة)، فالروائي يجتثها كاملة، بجذورها وتربتها، لقد كان بورجي يقصد أن يوحى لنا فقط بأن القصص لا يعرض سوى واقع مخدوع، لكن الروائي، ولأنه يترك لنفسه حرية إظهار الاسباب والنتائج في نفس الوقت، كان له الحق، بل من واجبه، أن يعطي التفسيرات ويصدر الاحكام،

وسيكون مغريا استعادة الصورة التي يقدمها بورجي وإعطائها كل قيمتها : فالروائي يكون جد متميز بوصفه الكاتب الذي، بدل أن يجرد (الأشياء) ويعزلها، فهو يمسك بالواقع بمختلف تشعباته ويملأ كشافه، وينخرط كلية في الحكاية التي يخلقها، ناسجا بذلك، ودون انقطاع، العلاقات (القائمة) ضمن هذا النسيج الخيالي، ومخصبا كتابه بكل الذكريات التي تنهال عليه ويكل الأفكار التي تراوده، إن عبارة فيرنانديز « إن الوصف هو الذي يدوم وليس الشيء الموصوف » كانت ثمينة بصورة خاصة من حيث إنها سمحت بالإفلات من حكم القيمة الذي يصعب تفنيده كلما فكرنا في الرواية، والتي تريد أن تعتبرها بمثابة إعادة إنتاج للواقع . إننا نغفل في معظم الاحيان الى النظر الى الرواية، بالفعل، كما لو كانت انعكاسا، ومرآة وتمثيلا، وغير ذلك من الاستعارات الأخرى .

إن التمييزات التي أتينا على دراستها كانت ترى في القصة « حياة مروية » وفي الرواية « حياة معروضة أو ممثلة » بواسطة مرآة صافية . هاهنا تكمن صيغتان لتقديم الواقع . والحال أن الرواية ليست أكثر واقعية من القصة . إن التمييزات الصحيحة الواجب إقامتها - والتي حدسها فيرنانديز في أكثر من موضع - لم يكن عليها أن تهتم بالوضع الذي يتخذه الروائي أو السارد إزاء الواقع ؛ بل كان عليها أن تهتم بالسلوك الثقافي للكاتب ساعة مواجهته للورقة البيضاء (ساعة الشروع في الكتابة) . فبينما يُقَطَّر السارد تلميحاته ويداعب تذكراته ، يستسلم الروائي الكبير لنشوة الاسهاب . فهو لا يعوزه أبدا النقاط التفصيلية وإبداء الاقتراحات والاشارات، وإذا اضطر في بعض الأحيان الى التقيد بوضع شخصيته في موقف (حكاثي) والى جعلها تسترسل في ديمومتها فبإمكانه كذلك أن يتناول موضوعه عبر خطوط متفرقة . فليس هناك بالنسبة للروائي، سوى طريقة واحدة للايعاز الى القارئ باسهاب الواقع وغناه، ألا وهي الاستسلام لفيض الخلق الفني . إن النسيج الضيق لما يكتشفه الروائي هو الذي يمنحنا الشعور القوي بالحياة المأخوذة في تعقيدها، غير أننا لانخلق من عدم : لذلك فالروائيون قبل أن يباشروا الكتابة ، يقومون بحصاد غزير للمعلومات من كل الانواع منهاستمع قرائهم الجامحة ، هذا اذا لم يمتحوا مما تزخر به ذكرياتهم ، وانطباعات طفولتهم التي هي من الفعالية بحيث تجعلهم يوحون بهذا الحضور لعالم معتم، ويكشفون عن واقع هو في الوقت نفسه مجاني ومقيد . لقد كان فيرنانديز أول من قال بأن هذا التمييزات لاتدعي في شيء أنها نهائية، وبخاصة أنها كانت في كل الأحوال (ذات طبيعة) نظرية . وبأن أعمال التخيل تميل في الواقع، بهذا القدر أو ذاك، نحو القصة الخالصة أو الرواية الخالصة، وهي تظل (مع ذلك) في كثير من الأحوال في منتصف المسافة بين (الجنسين) .

لقد اعترضت هذه التمييزات النظرية - على خصوصيتها - جملة من الانتقادات أولاها هي هل يوجد من وجهة نظر زمنية ، كل هذا الاختلاف بين القصة والرواية ؟ يقال ، إن القصة تتعلق بالماضي، والرواية تتعلق بالحاضر ، وأنه بهذه الصفة فلان مؤلف القصة يكون على علم بنهاية قصته في الوقت الذي يبدأ فيه بعرضها، وأنه يعرف أين يتجه ، ويرتب إشاراته تبعا للمنحنى الذي يرسمه ؛ وعلى العكس من ذلك، فلان الروائي يعطينا الاحساس بغموض المستقبل، وبأنه قد لايعرف حتى إلى أين يقودنا، وأنه في جميع الأحوال مضطر إلى التظاهر بأنه لايعرف اتجاهه

(الأحداث) . هذه التمييزات ، هي تمييزات نظرية ، لأن قارئ القصة لا يعرف دائما الى أين يسوقه المؤلف . (هذا) إذا كان هذا الأخير يعرف ذلك (أصلا) . إن القارئ ، إذا صح إحساسه بأنه لا يعرف أين تنتج به عند ما يبدأ قراءة رواية ما ، فسيكون (مع ذلك) على بينة من أننا نقوده الى مكان ما ، حتى ولو كان الطريق طويلا ومليشا بالانعطافات ؛ فالقارئ موجود في قبضة الروائي ، وهو مقود الى رؤية ما يعمّن له المؤلف وجوب رؤيته ، والرواية هي أبعد من القصة عما يجري في الحياة .

هناك ملاحظة أخرى ، فالمونولوج الداخلي يظهر لـ فيرنانديز في يوليسيس بمثابة نهاية للرواية ، وليس هناك ما هو أبعد من هذا عن القصة ، غير أنه في فرنسا كانت هناك تلك الحوارات الداخلية لـ لاريو التي تمس القصة أكثر مما تمس الرواية : فمن *Beauté Mon beau souci* ، الى العشاق ، الى العشاق السعداء ، أو الى *Mon plus secret conseil* ، ليس هناك سوى اختلافات شكلية .

وأخيرا ، فإن هذا التركيب الأخير الذي تدعي الرواية إقامته قد نجح مارتان دي كاروجيد في الإيعاز به ، دون التفريط كلية في بعض عناصر القصة المرتبة في أجزاء متجاورة . فلم يكن أحد يمارس بعد التواقت ، وكل جزء كان يحكي فعليا ، وفي حالة جيد كان يحكي بموهبة راوي (الحكايات) . وتوجد هنا كذلك قصص مغرقة في الكلاسيكية تنتج في فرض حضورها وتصل الى جعل الماضي يعاش كما لو كان حاضرا . وذلك باستعمال الوسائل الأكثر رزانة .

السيميات السردية (المكاسب والمشاريع)

ترجمة : سعيد بنكراد

ملاحظات تمهيدية :

إن المجال السيميائي الذي عرف في السنوات الأخيرة تطورات ملحوظة - أو على الأقل الجانب النظري والتطبيقات العديدة فيه - هو بدون شك مجال التحليل السردى للخطاب. وهكذا فإن دراسة السردية "Narrativité" المنطلقة من توظيف سريع لمورفولوجية « بروب » قد أفرزت أحيانا مشاريع اختصاصات مستقلة « كعلم السرد » مثلا، أو بناء سريع لـ « نحو » أو « منطلق » سرديين أحيانا أخرى. ذلك أنه خلافا لما حدث في الاتحاد السوفياتي أو الولايات المتحدة حيث جاهد سيميائيون أمثال : Meletinsky و A.Dundes من أجل تعميق معرفة الميكانيزمات الداخلية للسرد المحدودة في النصوص الاثنو - أدبية. فإن السيميائيات الفرنسية أرادت أن تجدد في مؤلف « بروب » نموذجاً يسمح لها بفهم أفضل للمبادئ المنظمة للخطابات السردية في مجملها. إن الفرضية القائلة بوجود « أشكال عامة » منظمة للسرد - متفق عليها أو مقبولة ضمناً - إن كانت قد ألهمت الكثير من الأبحاث، فإنها خلقت في نفس الوقت سوء فهم جد مؤسف.

وفي استقلال عن النقد القائم على افتراضات ايديولوجية، لاعلمية والتي تمس - أو لا تمس - مجمل العلوم الانسانية، فإن أول سوء فهم أت من التطبيقات الميكانيكية للنماذج البيروية أو مشتقاتها المبثلة على نصوص بالغة التعقيد. ودون أن نضع مسلمة « عمومية الأشكال الخطابية » موضع تساؤل، فإن تطبيقات من هذا النوع قد نجحت في إثبات لافعالية الطرائق (Procedures) التي جاءت بها السيميائيات. لقد تم الخلط باستمرار، في ممارسات من هذا النوع، ما بين مهمتين مختلفتين جذريا : - الأولى كانت تهدف إلى توسيع معارفنا المتعلقة بالتنظيم السردى فاخترت - عن ذوق أو ضرورة - طرقا استنباطية و « مشكلنة » "Formatisante"، وعلى عكس الأولى فإن الثانية أرادت استغلال معارفنا الخاصة بالنماذج السردية في أفق قراءة هذه الموضوعات السيميائية المعقدة والخاصة التي هي « النصوص »، خاصة النصوص الأدبية.

فليس غريبا أن نلاحظ أن فقر الادوات قد أعطى قراءات قاصرة .

يمكن تفسير حالة الأشياء هاته بنوعين من الضعف أو القصور . فمن جهة لم يدرك بعض السيميائيين كيف يأخذون بعين الاعتبار نتائج أعمال ليفي شتراوس ودوميزيل التي أبرزت وجود بنيات عميقة منظمة للخطاب ولكنها متوارية وراء تظاهرات سردية السطح من النوع البروبي . ومن جهة أخرى أهمل هؤلاء السيميائيون تقييم البعد الشاسع الذي يفصل ما بين الانتشار السردى وما بين خطية النص المتماثل وهو ما تحاول البلاغة واللسانيات النصية ملاء . وقراءة نص أدبي في بعده السردى السطحي لن يبدو إلا كإفكار له . هذا فضلا عن أن هذه النماذج المستعارة من « بروب » رغم تعديلاتها الطفيفة ، لم تعد ملائمة في الكشف عن موضوعات ذات تعقيد بنيوي بالغ .

يراد لهذه المقدمة أن تكون مدخلا لكتاب ديدنه التانيس بالمشاكل العامة للسيميائيات إنها ترغب في توضيح إحدى المشكلات الساخنة مبنية في ذلك الطريق التي قطعت منذ الاكتشاف الجديد لبروب من جهة ، ومن جهة أخرى تعمل على التمييز - بأدق ما يمكن - بين ما يمكن اعتباره مكسبا للسيميائيات وبين ما يشكل مشاريع وفرضيات تريد تعبيد الطريق أمام أبحاث جديدة .

1 - تمحيص نقدي لمورفولوجية بروب :

1 - مشاكل اللغة الوصفية :

دون أن نقلل من أهمية اكتشافات بروب ، يمكننا القول مع ذلك إن عرض نتائج تحليلاته تنقصها الدقة وتشتمل على نقائص واضحة .

أ - إن القول - كما فعل ذلك بروب - بأن القصة هي تتابع إحدى وثلاثين وظيفة ، يفترض مسبقا إعطاء تعريف لمفهوم « الوظيفة » ، فإذا وضعنا ثقتنا في حدس بروب حين يعتبر الوظائف بأنها تغطي « دوائر أفعال شخوص القصة » فإن الصيغ التي يعطيها لوظائف مختلفة ، توقعنا في أغلب الأحيان في حيرة . فإذا كان « رحيل البطل » يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع من النشاط ، فإن النقص (Le manque) بعيدا عن أن يكون فعلا ، فإنه يعين حالة (Etat) ولا يمكن اعتباره وظيفة . وهكذا عندما نأخذ بعين الاعتبار مجموع تسميات الوظائف البروبية نخرج بانطباع مفاده أن هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث كونها تحتوي على روايات مختلفة ، وتعميم دلالة هذه الروايات لتلخيص مختلف مقاطع القصة ، أكثر مما تعين مختلف أنواع الأنشطة التي يقوم فيها « التابع » بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم ، من هنا تبدو اللغة الوصفية التي اعتمدها بروب كلغة توثيقية ، ودون أن نفرض عليه متطلبات أخرى ، فإننا بالرغم من ذلك نستطيع إخضاعه لبعض المبادئ التي تحكم لغة من هذا النوع ، مع البحث - في المقام الأول - عن إعطاء صيغة تقنيية موحدة لمبدأ تتابع الوظائف . هذا ولكي نظل أوفياء لمقولة « دائرة الفعل » هاته فإننا نستطيع مثلا تمثيل - في صورة وحيدة الشكل - كل فعل بمحمول (أو وظيفة بالمعنى المنطقي للعلاقة) مع تكميل هذا التمثيل الفعلي بأن نضيف إليه

«العوامل» (= شخص) المنخرطين في الفعل، وبهذا تأخذ الوظيفة البرؤية الشكل التقني للملفوظ سردي:

م. س (ملفوظ سردي) = و. (وظيفة) (ع1 عامل)، ع2...

ودون خيانة حدس بروب بأي شكل من الأشكال فإن صياغة منسجمة من هذا النوع، تعد مقدمة لتفكير شكلي، فهي تسمح لنا مثلاً بتصور وظيفة «التنقل» (Déplacement) كعنصر ثابت، ودراسة العوامل المتصلة بهذه الوظيفة في مواطن متعددة من النص، كعناصر متحولة، كما تسهل علينا - من حيث أنها تجعل من عامل ماعاملاً ثابتاً - الجمع بين مجموع الوظائف باعتبارها تشكل دائرة فعله.

ب - إن محاولة تشكيل صورة موحدة من هذا النوع مع ما تفرحه من دقة لاتعتمد أن تكشف لنا عما يعثور عرض بروب من نقص وغموض، فنحن إذا ضمنا متتالية سردية ملفوظا سرديا يشير الى «رحيل البطل» فإننا لايمكن أن نتغاضى عن غياب «وصول البطل». كذلك إذا فحصنا الوظيفة البرؤية «الزواج» فإننا سنلاحظ إنها تأليف للملفوظين سرديين على الأقل: إن الزواج يتضمن أن الأب (أو الملك) يهب ابنته للبطل، وهذا يشكل الهبة (don) لكنها في نفس الوقت تشير الى العلاقة التعاقدية للمعنيين معا: البطل والأب، وبهذه الطريقة تكون مشكلة الكتابة الصحيحة للوحدات السردية قد تجوزت. ذلك أن إهمال ملفوظ سردي داخل تجليات سردية رغم ضرورته المنطقية وأن عكس ذلك، وجود جزء نصي دال على ملفوظين سرديين مستترين يطرح مشكلة الوضع (Statut) النظري لكل ما كان يبدو لنا لحد الآن مجرد خطاب توثيقي، وعلاقاته بالنص السرد في كل تحقيقاته. فمعرض أن يكون هذا الخطاب مجرد تليخيص توثيقي لما نجده في النصوص التي يغطيها فإن هذا الخطاب يبدو كتمثيل تركيبى / دلالي مكثف (Encotalyse) وموضع في نفس الوقت أخذاً شكل بنية عميقة في مقابل البنيات السطحية التي هي النصوص (Textes occurences)

2- التعرف على الانتظامات : (La reconnaissance des regulantes)

لقد رأينا أن عملية تطبيع بسيطة لتسميات الوظائف البرؤية مصاغة كملفوظات سردية تمكن من التعرف على عدد من الانتظامات داخل «التتابع» الذي يشكل وفق بروب القصة كحكي:

أ - لقد كان ليفي شتراس أول من أثار الانتباه الى وجود إسقاطات استبدالية (projections paradigmaticues) تغطي السير السباقي للحكاية البرؤية، كما ألح على القيام بمزاوجة للوظائف، فالملفوظات السردية يمكن أن تنتظم في أزواج. وبالفعل فإن الملفوظات السردية يمكن مزاجتها ليس بفعل التجاور النصي ولكن من حيث كونها متباعدة؛ فهذا الملفوظ يستدعي بل يذكر بنقضه الذي سبق طرحه لوحدات سردية جديدة، متقطعة بالنسبة لنسيج الحكاية ولكنها متكونة من العلاقات الإيحائية التي تقرب محمولاتها / الوظيفة، تبدو كأزواج مثل:

رحيل	م	عودة
وجود النقص	م	القضاء على النقص
إقامة المحظور	م	خرق المحظور

إن هذه الوحدات الاستبدالية تلعب داخل الترسيم السياقية دور المنظم للحكاية كما تكون هيكلها، أكثر من هذا فإن التعرف على هذه الاسقاطات الاستبدالية وحده يسمح لنا بالحديث عن وجود بنيات سردية. ذلك ان مجرد تتابع الملفوظات السردية لا يمثل معايير كافية للكشف عن نظام الحكاية.

ب - من جهة أخرى تكشف قراءة جدول الوظائف البرؤية ليس عن وجود وحدات سياقية أكبر حجما من الملفوظات السردية فقط - التجارب مثلا- ولكن عن طبيعتها التكرارية أيضا.

ويمكن ملاحظة نوعين من التكرار :

هناك التضعيفات (التجربة التي تفشل تليها أخرى ناجحة) أو التثنيات (ثلاث تجارب من أجل الحصول على موضوع قيمة واحد) والدلالة الوظيفية لهذه التكرارات، إنها تشير الى كثافة أو شمولية المجهود - لا تمثل مشكلة، فالدراسة القائمة على مقارنة الوحدات المتكررة تسمح بالتعرف على الخصائص الثابتة والشكلية للتجربة وتسمح بتمييزها عن الاستثمار الدلاي والصوري المتغيرين. وبعد اختصار التكرارات بهذا الشكل نجد أنفسنا أمام سلسلة من التجارب التي في اشتغالها على أشكال تقنية تم التعرف عليها، تتميز عن بعضها البعض في نفس الوقت باختلاف المواضيع القيمة المتوخاة وبموقعها داخل التسلسل السياقي. وتعبير آخر فيجانب العلاقات الإيحائية التي تمت الإشارة إليها نصادف علاقات سياقية قابلة للعب دور المنظم للبنيات السردية، وبهذا سيحل التعرف على هيكل علائقي منظم للحكاية محل التعريف «البروبي» للوظيفة القائم على تتابع 31 وظيفة.

II - البنيات السردية بعد بروب :

1 - الترسيم السردية

1-1 - متوالية من التجارب :

يحق لنا التساؤل الآن عما تبقى من تعريف بروب للقصة، بعد تمحيصنا التحليل والذي سمح لنا باستبدال مقولة « الوظيفة » الفضفاضة، بالصيغة التقنية للملفوظ السردى، كما سمح لنا أيضا بالتعرف على وجود وحدات سردية ذات صيغة استبدالية أحيانا وسياقية أحيانا أخرى. هذه الوحدات

مشكلة انطلاقاً من العلاقات التي تربط الملفوظات السردية فيما بينها وتأويل الحكيم كبنية سردية، أي كشبكة عريضة من العلاقات التي تحتجب وراء الخطاب (بحيث أن هذه الشبكة من العلاقات لا تظهر بفعل هذا الاحتجاب إلا بشكل جزئي). ويمكن التساؤل أيضاً حول معنى «التتابع» العنصر المركزي في تعريف بروب، هل يعني فقط أن الملفوظات السردية تصطف الواحد تلو الآخر من خلال التجلي الخطي للسردية على شكل خطاب؟

ورغم أن هذا التعيين ليس خاطئاً إلا أنه يردنا من جديد إلى مفهوم المورفولوجيا مُعرّفة كاختصار للأحداث المروية داخل القصة.

أم يدفعنا إلى اعتبار الجهاز (dispositif) السياقي للحكاية ذا معنى وذا هدف وذا مقصدية، يتوجب علينا إعطاؤها تفسيراً؟ إن الفرضية الثانية هي التي ستمسك بها الآن.

إن قارئ بروب سيكون انتباهه مشدوداً لتكرار تجارب ثلاث تحكم كلحظات حاسمة من مجموع الحكاية :

- التجربة التأهيلية .

- التجربة الأساسية .

- التجربة التمجيدية .

فإذا تتبعنا بطل القصة العجيبة خطوة خطوة فإننا سنسجل بالفعل أن هذا البطل بعد أن يكون قد قبل مهمته يتوجب عليه قبل كل شيء أن يخضع لما يشبه الاختبار يسمح له أو يثبت أنه حاصل على مواصفات تؤهله للقيام برحلة البحث، ورحلة البحث، هاته سنؤدي به إلى الإنخراط في الأحداث ليتم له في النهاية الاعتراف ببطولته، إذاً تمنا في هذا ملها فسندرك أن الأمر يتعلق بقصة كاملة تروي لنا قصة حياة نموذجية تشكل فيها التجارب مراحلها الثلاث الأساسية. هذا ما يردده كل الرواة في العالم: تأهيل الذات متجلباً في أشكال متعددة (طقوس الإستئناس، مباريات...)، تحقق الذات في الحياة باعتبارها فضاء ممكناً يكون فيه الإنسان مدعواً للثقة بأفعاله، محققاً شيئاً ما، وليتحقق مرة واحدة التعرف، هذه هي النظرة الغيرية التي ترد الأفعال إلى فاعليها وتحدد الفاعل في كينونته. هذه بالطبع ليست إلا صيغة ضمن صيغ أخرى يمنحها الخيال الإنساني لـ «معنى الحياة» ممثلة كثر سيمية الفعل، والتنوعات متعددة حول هذا الموضوع، وتفتح المجال أمام إيديولوجيات مختلفة، إن ما يهمنا الآن هو التعرف على مبدأ تنظيمي ثابت يسمح باعتبار هذه الترسيمية مفهوماً إجرائياً. أن تنظيم بروب يقترح علينا إمكانية قراءة كل خطاب سردي باعتباره بحثاً عن المعنى وعن الدلالة التي تعطى للفعل الإنساني، حينها ستبدو الترسيمية السردية كتمفصل منظم للنشاط الإنساني مثبتاً في دلالة.

إن مفهوماً كهذا للترسيمية السردية رغم أنه يعد بداية الجواب على مسألة دار حولها جدل كثير وتعلق بماهية الحكيم لا يشكل بطبيعة الحال سوى فرضية قابلة لأن تستقطب حولها الكثير من

إن قيمة النموذج البروبي - كما يبدو - لا تكمن في عمق التحليلات التي تسنده ولا في دقة الصياغات وإنما في طبيعته الاستفرازية، وفي قدرته على إثارة الفرضيات، إنه تجاوز بكل المعاني لخصوصية القصة العجيبة التي ميزت منهج السيميائيات السردية منذ بدايته، والمهمة الحالية الملقاة على عاتق السيميائيات هي تعميق وتوسيع مفهوم الترسمة السردية القانونية .

فإذا كان « التتابع » البروبي مؤولا كقصيدة دالة و متموضعا على مستوى أعمق بكثير من مجرد خطية التجلي الخطابية، يسمح بافتراض وجود ترسمة سردية ذات دور تنظيمي، فإن التفصيل المنطقي لهذه الترسمة يعطينا على العكس من ذلك صورة لتتابع عكسي . إن التجارب الثلاث إذا قصرنا كلامنا عليها فقط، تتابع فعلا على المستوى الزمني أو « الطباعي »، ولكن ليس هناك أي ضرورة منطقية لكي تكون التجربة التأهيلية متبوعة بالتجربة الأساسية، ولا أن تكون هذه الأخيرة ستقع تحت وطأة الجزء، فكم من ذات مؤهلة لا تمر أبدا إلى الفعل، وكم من أفعال تستحق الثناء ولا يعترف لها بذلك . فالقراءة العكسية خلاف ذلك تقيم نظاما منطقيا للافتراضات . إن الإعراف ببطولة البطل يفترض مسبقا فعلا بطوليا كما أن هذا الفعل البطولي يفترض تأهिला كافيا للبطل (بغض النظر عن جهاز قيم الحقيقة التي تستدعي في تحديدها المسبق للتجارب متغيرات جديدة) فإن قصيدة الخطاب السردية التي لم تكن في بداية الأمر سوى فرضية عادية . وجدت تبريرها في هذا النظام على طريقة التطور العضوي في التكوينية .

1-2 = المواجهة Confrontation

إن التفكير الذي سمح لنا بتحديد دقيق لمفهوم الترسمة السردية يستند في جزء كبير منه إلى فحص القصة العجيبة البروبية . إن التمعن في هذه القصة يدلنا على أنها بدل أن تكون كلا منسجما، فهي على العكس من ذلك حكاية بالغة التعقيد أو على الأقل مزدوجة . فهي وإن كانت تبدو لنا كمعلاقة بين التجارب التي تنجزها الذات (البطل) فإنها تحتوي في نفس الوقت - بشكل شبه مستتر - على قصة أخرى . قصة الذات المضادة (الخائن)، قصتان رغم تداخلهما لا تميزان عن بعضهما البعض من وجهة نظر تركيبها الشكلي إلا بالتلوين الأخلاقي المختلف إيجابا أو سلبا . (فالواجهة الأخلاقية) بعيدا عن أن تكون خاصية مكونة للحكاية لا تشكل سوى تحديد ثانوي ومتغير . إن الخائن البروبي المحدد سلبيا يملك سلوكا مشابها لسلوك القزم (Petit poucet) البطل الإيجابي ، في حين أن الغول (L'ogre) الذي يقدم لنا كخائن لا يميز أساسا عن زولان (Roland)، الذي رفض أن يدق الناقوس ويستنجد هكذا بنوع من معرفة الفعل - بفعل امتلاكه لقدرة الفعل في حالته الخالصة .

إن الإقرار بهذا الإزدواج (قصة البطل وقصة البطل المضاد) يفرض علينا اعتبار الترسمة السردية مكونة من مسارين سرديين . هذان المساران يخصان الذاتين (الذات والذات المضادة) المتحركتين داخل الحكاية . وهذان المساران يمكن أن يتما بشكل منفصل، يمكن للأول أن يسيطر في

بداية القصة في حين لا تتم السيطرة للثاني إلا في نهاية السرد. لكن من الضروري أن يلتقيا في لحظة ما لكي تتم المواجهة بين الذوات، لأن المواجهة تمثل اللحظة الحاسمة في الترسمة السردية، والمواجهة ذاتها يمكن أن تتم على شكل سجالي أو على شكل تصالحي (transactantielle)، فهي إما متجلية في معركة أو متجلية في تبادل (Echange). هذا التمييز داخل المواجهة يسمح بالتعرف على مفهومين للعلائق الانسانية (الصراع الطبقي يقابله العقد الاجتماعي) كما يسمح حسب هذا المقياس بتقسيم الحكايات الى قسمين كبيرين.

1-3= تداول الموضوعات والتواصل بين الذوات :

إن الرهان الذي تقوم عليه هذه المواجهات (ولا يهم عنفها أو سلميتها) يتكون من موضوعات قيمة مرغوب فيها من طرف قطبي الصراع على حد سواء، وتختصر نتائج هذه التحويلات في انتقال المواضيع من ذات إلى أخرى، والمواجهة يمكن اختصارها من خلال نتائجها في صيغة تقنية بسيطة :

$$U \text{ م ذ } 2 *$$

ومفاد هذه الصيغة أنه بعد المواجهة أو بعد الصفقة (transaction) ستجد إحدى الذاتين نفسها بالضرورة في انفصال عن موضوع القيمة، في حين يكون خصمها في اتصال معه. في القصة العجيبة تتم هذه التحويلات عدة مرات (الحائن يختطف ابنة الملك، البطل ينقذها ليعيدها إلى أبيها ليقوم هذا الأخير بتزويجها له) : في حين يعرف الاثنو - أدب نوعا من الحكايات تتميز بتسلسل متته لتحويل الموضوعات، من هذه الوجهة يمكن تحديد الحكاية كنبادل للموضوعات.

ويشكل كل تحويل قطبا سرديا يمكن انطلاقا منه أن يعاد كل شيء منذ بدايته، لكننا نلاحظ - وهذا قد يكتسي أهمية - ظهور تمييز آخر قائم بين مستويين بعمق متفاوت. فإذا كانت الحكاية تخفي نوعا من التركيب البسيط للتحويل، فإن عدم استقرار الموضوعات - على مستوى السطح - سيكون محتوي داخل تشكلات خطائية متنوعة (تجربة، خطف، احتيال، تبادل، عطاء، عطاء متبادل) مهمتها تطوير هذه التحولات بشكل تصويري (Figuratif).

إن الإعراف بوجود مستويين يقتضي من جهة دراستها بشكل منفصل ومن جهة أخرى علينا لكي نمسك بقواعد الاشتغال الداخلي للنص السردية أن تؤسس من ناحية قواعد تداول التشكلات الخطائية النحوية التي تبدي من خلالها تلك التحويلات. إن هذه القواعد الحصرية الجديدة في قيامها بتدقيق شروط التصاق التشكلات الخطائية بالتحويلات ستتمد جسرا ما بين التمثيلات المنطقية والتمثيلات الصورية للسردية.

إن تداول الموضوعات مع ذلك ليس عملية ميكانيكية، تسير تلقائيا على غرار ما يجري خلال مباراة لكرة القدم حيث تثقل الكرة باستمرار من معسكر إلى آخر، إن موضوع القيمة يشترط

محركا كما يشترط ذوات لتلقيها . وهكذا فالتشكلات الخطابية التي تسرعنا في وضعها في البعد التصويري للنص، تغطي ليس تحويلات لموضوعات فحسب، وإنما أيضا سلسلة من الأفعال تنجزها الذوات التي تقوم بعملية التحويل، وبتعبير آخر تشترط هذه التحويلات وجود ذوات لتبرير حركتها، كما تشترط بنية للتواصل لتحرك داخلها تلك الموضوعات على شكل ارساليات .

2- البرنامج السردى :

2 - 1 - ملفوظات الحالة :

إننا مع الإبقاء على وضع (Statut) التشكلات الخطابية النحوية باعتبارها غطاء صوريا لعمليات منطقية ، نجد أنفسنا ملزمين أن نعرض وأن نميز شكليا داخل هذا الغطاء الشفاف بين ذاتين مختلفتين :

- ذوات الحالة .

- ذوات الفعل .

فالأولى يمكن اعتبارها من خلال موقعها من الموضوعات (اتصال أو انفصال) كمالكة للقيم في حين تكون الثانية ذات فاعلة وفي فعلها هذا تقوم بعملية الاتصال أو الانفصال التي تخص الذوات الأولى . من هنا يمكن ذوات الحالة في وجودها السيميائي بكونها تمتلك مواصفات (صفات، نعوت) ، فهي لا تتحدد كذوات إلا من خلال علاقتها بموضوعات القيمة وفي مشاركتها في عوالم أخلاقية متنوعة ، وموضوعات القيمة هي بدورها ليست كذلك إلا إذا كانت هدفا للذوات، وبتعبير آخر ليس هناك تعريف ممكن للذوات دون وضعها في علاقة بالموضوع . وكذلك الشأن مع الموضوعات . عند هذا الحد ستأخذ ذات الحالة شكل ملفوظ حالة ، تتحدد وظيفته من خلال علاقة الذات بالموضوع .

ذ ن م أو ذلام .

أهمية هذه الصيغة تكمن في أنها تسمح بتحديد كل عامل داخل الترسيم السردية في لحظة ما من السرد ، لمجموع ملفوظات الحالة التي تكونه .

2 - 2 - ملفوظات الفعل :

إن ذات الفعل تقوم بعملية التحولات التي تقوم بين الحالات ، فالصيغة التالية :

ذ ن م ذ لام

يمكن قراءتها كمحالتين متتاليتين لذات، فالذات على إثر تدخل ماتنتقل من حالة الإتصال مع

موضوعها إلى حالة الانفصال عنه . هذا التدخل لا يمكن فهمه إلا إذا سلمنا بوجود فعل محول تقوم به ذات فاعلة تستهدف ملفوظ حالة باعتباره موضوعا . إن ملفوظ الفعل هو إذن ملفوظ يحكم ملفوظ الحالة ، فإذا رمزنا بشكل إطنابي - إلى ذات الفعل بـ « ذ 1 » وذات الحالة بـ « ذ 2 » فإننا سنكون أمام الشكل التالي :

فعل محول (ذ 1 $\Longleftarrow$ ذ 2 م)

أو :

فعل محول (ذ 1 $\Longleftarrow$ ذ 2 + م)

إن التمييز بين ذاتين : ذ 1 و ذ 2 ، ليس تمييزا ناتجا عن مقتضيات شكلية فقط بل يستند إلى حالات ملحوظة ، ففي حالة الفعل المدعو « سرقة » لا يشكل ذ 1 و ذ 2 إلا مثلا واحدا ، وفي حالة الهبة فإن نفس حالة ذ 2 قد تم الحصول عليها من خلال فعل ذ 1 المتميز عن الأول . وإذا ترجمنا الصيغة التي اقترحنا إلى « الفرنسية اليومية » فإنها تطابق ما يمكن تحديده بـ « فعل الكينونة » وهو ما يشكل التعريف التقليدي للفعل (Acte) . والخلاصة أن ملفوظ الحالة ، وملفوظ الفعل ليسا إلا تمثيلا منطقيا دلاليا للأفعال والحالات .

2-3 التركيب العاملي :

هكذا ودون توقع ، تبدى معالم حل لقضية طالما اربكت السيميائيين ، هذه القضية تتلخص في إمكانية إعطاء تعريف لـ « الحكاية الصغرى » وبالفعل إذا تصورنا بطريقة حدسية أن الحكاية هي « وقوع حدث ما » فإن تصورنا للفعل باعتباره إنتاجا لحالة جديدة يمكن أن يحل محل هذا التعريف .

ومع ذلك فإن النتائج التي يمكن استخلاصها تختلف جذريا عن تلك التي يتم تبنيها عادة والتي تكون « الحكاية الصغرى » وفقها نوعا من « الميكر وحكاية » قابلة لأن تتألف مع ميكر وحكايات أخرى مشكلة بفعل التداخل والإحتواء المتتالي ، الماكر وحكاية المطابق للنص السردي في مجمله ، إن الفرق عندنا بين الميكر وحكاية والماكر وحكاية يكمن في الطبيعة لا في الحجم .

يجب تدقيق المصطلحات أولا ، فعندما تحدثنا عن ملفوظ الفعل بصفته فعلا منتجا لحالة ، أهملنا الإشارة - بشكل تلقائي - إلى أن الأمر لا يتعلق بفعل منجز حقيقة وإنما بفعل مروي ، بفعل على الورق إذا صح التعبير . فمن الأفضل إذا أن نعتبر الصيغة السالفة الذكر ليس كتتمثيل للفعل ، وإنما كتتمثيل لبرنامج سردي ذي دور تنظيمي داخل البنية التركيبية للفعل .

إن الملاحظة المسجلة في 2 - 1 والتي وفقها يمكن للملفوظ الحالة أن يستعمل التحديد أي عامل في الترسمة السردية في أية لحظة من جريانها يمكن إتمامها بالقول أنها تصدق أيضا على ملفوظات الفعل القادرة على تحديد مجموعة من العوامل كذوات فعلا داخل السرد (المرسل - ذات - ذات

وكنتيجة لما سبق فإن ذات الفعل وذات الحالة كما حددنا هما ليسا عاملين سيميائيين ولا يشاركان بتلك الصفة في الترسمة السردية المنظمة للخطاب، ولكنهما عاملان تركيبيان، أو نوعان من المؤشرات التركيبية *des modioperandi et significandi*، التي تسمح بإحصاء كل العمليات المنجزة من طرف مختلف العوامل كما تسمح أثناء سير الحكاية، بقياس كينونتها من حيث الزيادة أو من حيث النقصان المستمران، بتعبير آخر يمكننا تحديد البرامج السردية كوحداث سردية تعود إلى تركيب عاملي، قابلة للتطبيق على جميع أشكال الخطاب، إنها تساعدنا على فهم مختلف أجزاء الترسمة السردية دون أن تكون (هذه البرامج) جزءا من هذه الترسمة، المتطابقة مع تفصيل آخر للخطاب (بالمعنى الذي يعطيه مارتيني للكلمة تمفصل).

ورغم أن البرامج السردية (ب - س) تشكل وحدات بسيطة فإنها في نفس الوقت قابلة للتوسع والتعقيد الشكليين، دون أن يعني ذلك أن هذين العنصرين (التوسع التقيد) سيلحقان تغييرات بطبيعتها كصيغة تركيبية قابلة للتطبيق على مختلف المواقع السردية.

أ- أشرنا في حديثنا عن التجارب إلى التضعيف أو التثليث اللذين لايشكلان في نهاية الأمر سوى مضاعفة كمية للبرامج السردية، والدلالة الوظيفية لهذه البرامج (داخل الترسمة السردية) واضحة إنها التكتيف والعميم.

ب- مضاعفة موضوعات القيمة تؤدي إلى مضاعفة البرامج السردية (أن القزم ينقد إخوته أولا، ثم يحصل على الثروة ثانيا).

ج- العلاقة الاحتوائية "Hypotaxique" يمكنها أن تحكم برنامجين أو أكثر. فالبرنامج السردى المخصص للاستعمال يسبق البرنامج الرئيسي (لكي يحصل القرد على الموز عليه أن يحصل على عصا أولا).

د- وفي النهاية يمكننا رخصاء البرامج السردية المرتبطة بينها والخاصة بعملية تحويل الموضوعات والتواصل بين الذات *

إن لائحة التعقيدات الخاصة بـ «ب. س» ليست شاملة، إنها تشكل فقط مؤشرات تنبئ بإمكانية القيام بصياغة متقدمة للتركيب العاملي الذي يعد الأداة اللازمة لتحليل الخطاب.

III - سيميائيات الفعل : Sémiotique de l'action

1 - إنجاز الذات .

من الممكن الآن العودة رلى الترسمة السردية لنرى كيف تتجلى داخلها مختلف عناصر التركيب العاملي وكيف تشتغل بالتدقيق البرامج السردية التي نعتقد أننا نعرفنا من خلالها على

الميكانيزم الخاص بالسردية داخل الوحدات الكبرى المشكلة للترسيمة السردية ، فإذا سرنا خطوة خطوة فلن نأخذ بعين الاعتبار الترسيمة السردية في مجملها بل في أحد مساراتها السردية فقط . كذلك لن نأخذ هذا المسار في مجمله ، ولكن في أحد أجزائه وخاصة ذلك الجزء الذي يتطابق في النموذج البروبي مع التجربة الرساسية . لقد سبق أن ذكرنا أن هذه التجربة تشكل المكان الأساسي داخل الحكاية حيث يستطيع البطل بعد رحلة بحثه إنجاز المهمة التي كلف بها . بنينا تعد هذه اللحظة في المسار السردى أقرب تعريف للبرنامج السردى باعتباره فعلا إنجازيا . على أننا يجب ألا ننسى أن البرنامج السردى يشكل صيغة تقنية نستطيع من خلاله - مبدئيا - التعرف على أي فعل : إن إسقاطه على نسق المسار السردى لغاية التطابق يجب أن يتزامن مع إدخال بعض القيود (Restinctions) التي بالاضافة إلى محافظتها على خصائص الفعل ستكون مهمتها تخصيصه وتمييزه عن مجمل التجليات الممكنة للبرنامج السردى ، وإليك أهم تلك القيود :

أ - يجب التسليم أولا باجتماع ذات الفعل وذات الحالة في عامل سردي واحد . وبهذا الشرط يمكن الإعتراف للذات السيميائية بأنها ذات كائنة وفاعلة (في حالة إنفصال ذات الحالة وذات الفعل كما هو الشأن في الهبة ، نكون أمام خاصية تميز العلاقة بين المرسل والمرسل إليه .)

ب - عندما تتشكل الذات يجب أن تكون لدينا الرغبة في امتلاك موضوع قيمة قابل للوصف ، ان القيم الوصفية تتميز بإبعادها للموضوعات الاستعمالية وتنقسم الى قيم نفعية (تعود الى كل العوالم الأخلاقية الممكنة) وأخرى إدراكية لاتهدف الى امتلاك موضوع ما ، وإنما الى تكوين معرفة عنه . فحسب طبيعة الموضوع المرغوب فيه تتحدد أبعاد المسار السردى ، ففي الحالة الأولى يقع المسار السردى على المستوى النفعي ، أما في الحالة الثانية فيكون على المستوى الإدراكي ، وإن الذات تقوم إما بفعل نفعي وإما بفعل إدراكي .

ج - ويعود القيد الثالث الى غط الوجود السيميائي للبرنامج السردى ، فهو لكي ينطبق على مكون المسار السردى الذي نمحسه لابد له أن يصل إلى مرحلة الانجاز ، والفعل الممارس سيكون هو النتيجة المتضمنة في ملفوظ الحالة (انفصال أو اتصال) . U أو

إن خضوع البرنامج السردى لهذه القيود والقابل للتوسعات المشار إليها سابقا يحدد مكونا : المسار السردى المسمى « إنجاز الذات »

2- أهلية الذات : compétence du Sujet

يبدو بديها القول بأن الذات لاتستطيع تحقيق إنجاز ما إلا إذا توفرت مسبقا على المؤهلات الضرورية لذلك ، هذا الافتراض المنطقي يشكل - قبل أي اعتبار آخر - أساس مكون المسار السردى الذي يسبق الإنجاز ، فإذا كان الانجاز يطابق - بالرغم من القيود السابقة - التعريف الذي يمكن أن يعطى للفعل كـ « فعل الكينونة » فإن الأهلية يمكن صياغتها - داخل نفس السجل الحدسي -

كالشرط الضروري للفعل كـ «مايدفع للوجود»

إن تعريف الأهلية - وذلك عكس ما يحصل عندما نحاول الإمساك بمفهوم الإنجاز - لا يمكن الحصول عليه انطلاقاً من نموذج البرنامج السردى وملفوظ الفعل الذي سيشكل نواة هذا البرنامج .

إن الأهلية هي «مايدفع للوجود» ولهذا يجب إدراجها ضمن «الوجود» وليس ضمن «الفعل» وتبعاً لذلك فإن ما يمكن الانطلاق منه هو بنية ملفوظ الحالة . كما أن الذات المؤهلة يجب أن تحدد كذات حالة انطلاقاً من المواصفات التأهيلية التي في حوزتها .

أ - على الذات المؤهلة أن تتوفر على برنامج سردي وأن تتمكن من تحقيقه . هذا البرنامج من حيث نمط وجوده السيميائي سيكون ذا طبيعة تخيلية (وليس تحقيقية) :

ذ ن ب م (أ)

ب - كما أن الذات المؤهلة لا بد لها من جهة أخرى أن تحمل «علامات» تشير إلى إمكانية تحقيق البرنامج السردى ، وهذا يعني امتلاكها لمجموعة من الموجهات (Modalités) . إرادة أو واجب وقدرة أو معرفة الفعل ، وكذات حالة عليها أن تكون في اتصال مع موضوع محمل بمجموعة من القيم الإستعمالية (وليس الوصفية) .

ذ ن م (الرغبة / الواجب + القدرة / المعرفة)

أما في ما يتعلق بالموضوع الإستعمالي فإنه يتشكل من مجموعة من التحديدات السابقة للفعل أي الخصائص التي يجب أن تتوفر في الفعل قبل أن يصبح فعلاً حقيقياً، وعندما تدخل الذات المؤهلة في اتصال مع هذا الموضوع ، فإنها ستبدو كمالكة لفعل تخيلي وكذات سيميائية بالقوة .

ملاحظة : لكي تتحاشى سوء الفهم يجب التأكيد انطلاقاً من المقاربة البنوية التي تبني ، على أن مانعياً بأهلية الذات هو تأليف لصيغ ملائمة * * . والأهلية ليست دائماً إيجابية فقد تكون إيجابية كما يمكن أن تكون سلبية تماماً كالإنجاز الذي يمكن أن يتم ويمكن أن ينتهي بالفشل .

هذه بعض الشروط العامة التي تحدد حالة الذات وهي على أتم الإستعداد للمرور إلى الفعل ، في الموضوع الذي يسبق الإنجاز مباشرة . ولكن إذا كنا نستطيع اعتبار الأهلية كحالة ، فإن هذا يستنفذ الإشكالية برمتها ، بالرغم من أنها تسمح بوصفها .

فالملفوظات التي تصوغ هذه الحالة ، ملفوظات محكومة بملفوظات فعل تكشف عن التحولات التي شكلت « حالة الأشياء هاته » وتعبير آخر فإن وجود الذات المؤهلة يفترض مشكلة وميكانيزم تكون الأهلية ذاتها . وحكاية بروب في هذا المجال بالغة الدلالة فالتجارب التأهيلية المتعددة والمتنوعة التي تتطور داخل الحكاية ، تشير إلى الأهمية التي توليها هاته الأخيرة لعملية الحصول على الأهلية :

ليس غريبا إذا كان تكون الاهلية ، التي عندما يتم تشكيلها تبدو كحالة للذات ، - - -
ركب توقعي لسلسلة من البرامج السردية الموجهة لاغناء وتطوير هذه الحالة .

وخلافا لما يحدث أثناء الانحياز حيث أن الذاتين ، ذات الحالة وذات الفعل ، لا تشكلان سوى
ات واحدة (فإن الذات الفاعلة (Operateur) تبدو كموقع تركيبي شاغر قابل لأن يحتل من طرف
ثلاثين عديدين : فما بين هبة المرسل والصفات المحصل عليها من طرف الذات نفسها بعد صراع عنيف
وهذان العنصران لا يشكلان سوى نوعين من التمثيل الخيالي المستقطب لأصول الاهلية وهما
متطابقان مع مجموعة من الثنائيات مثل الحتمية ، الحرية ، الفطري ، المكتسب - تقع أشكال غامضة
ومفاهيم مركبة ، حيث يسيطر أحد القطبين ، ولعل أحسن مثال على ذلك هو التجربة التأهيلية التي
هي الخاصة الرئيسية للقصة المعجبية - هذه التجربة تشتمل على معركة توهمنا بأن الذات تتحرك
بوسائلها الخاصة ، ولكنها تكشف في نفس الوقت ، تحت قناع الخصم ، عن صورة المرسل الواهب
الحقيقي للاهلية .

3- المفهوم الديناميكي للبنى العاملة :

من خلال دراستنا للمسار السردى المبني على مستويين / الاهلية والانحياز - (وهما
مستويان) محكومان بترباط منطقي ، برز تصور جديد للعامل السيميائي ، فإذا كان تحديد العامل في
بداية الأمر قائما على إمكانية منتجة للكينونة والفعل ، وقابلا لتمفصل تصنيفي فإنه يبدو الآن كحامل
لتحديدات سياقية مكاملة . فلنأخذ الذات السيميائية كمثال على ذلك ، فقد لاحظنا أنه تبعا
لحضورها في هذا المكون أو ذاك ، ستحدد كذات مؤهلة ، أو كذات منجزة . هذا التمييز نفسه يظل في
حاجة إلى نوع من التهذيب فمن الناحية السياقية تقوم الذات - داخل الترسيم السردية الموقعية -
بمسار سردي مكون من سلسلة من الحالات . وكل حالة تختلف عن الحالة التي سبقتها بفضل
التحولات الخالقة لنوع من التقاطعات الواضحة ، فلا يكفي إذا أن نتحدث عن الذات السيميائية
(La permanence de l'être) بشكل تجريدي باعتبارها مؤسسة على مفاهيم الفردية و«دوام الكينونة»
بل يجب وباستمرار تحديد موقعها السياقي (حالة الذات في علاقتها بمجموع المسار) وكذا وضعها
النمطي الذي يميزها في كل مرحلة من مراحل المسار (الذات قد تكون مؤهلة بالتتابع وفق الارادة -
القدرة - المعرفة) . وهكذا إذا كان المسار السردى قابلا لأن يتوزع على سلسلة من الحالات فإن الدور
العالمي هو في نفس الوقت التحديد الموقعي والنمطي لكل حالة من هاته الحالات .

إن أولى الصعوبات ستظهر حين نحاول الامساك بهذا المفهوم الديناميكي للعامل السيميائي
فالذات ليست مجرد تتابع بسيط لمجموعة من الأدوار العالمية التي تقوم بها بل على العكس من ذلك ،
إنها في كل مرحلة من مراحل المسار ، المجموع المنظم للأدوار العاملة التي اكتسبتها في المسار السابق ،
فالبطل مثلا ليس فقط الذات لحظة خروجها منتصرة في معركتها الحاسمة ولكن وراءها «ماض» وهذا
الماضي ومنذ الطفولة ومن خلال كل التجارب ، هو الذي يجعل منها ذاتا ، هنا تكمن أكبر المشكلات ،

وكذلك تكمن الأهمية القصوى للسميات الخطائية . فالخطاب خلافا للجملة المعزولة . . يملك «ذاكرة» فإذا كنا نستطيع القول من وجهة نظر معينة، بأن الخطاب يتشكل من مجموعة من الملفوظات المتتابعة فيمكننا أن نضيف مباشرة على طريقة (Si) الفرنسية التي تفرض (non) سابقة، بأن أي ملفوظ يتدرج ضمن تواصلية الخطاب، يتذكر بأن حالة محددة تفرض حالة مستترة سابقة عنها . ينتج عن هذا نوع من التنافر المراجعي - أو الطبيعى - ما بين تحليل الخطاب السردى ، وما بين النحو التحويلي الذي لا يهتم إلا بالتحويلات التي تلحق الملفوظات القابلة للموازنة . وليس بسلسلة الملفوظات المنظمة ، وهنا تكمن أيضا مشكلة استغلال قواعد الحساب المنطقي القائمة على مبدأ استبدال الملفوظات أو الأجزاء التوتولوجية .

سيكون التمييز الآن سهلا ما بين الدور العاملي والوضع (Statut) العاملي ، فإذا كان الدور العاملي ليس سوى الفائض الذي يضاف في مرحلة معينة من المسار السردى - إلى ما يشكل العامل على إثر التطور السياقي للخطاب ، فإن الوضع (Statut) العاملي هو ما يحدد العامل آخذاً في الاعتبار مجموع المسار السردى السابق سواء أكان هذا المسار متجلياً أو مفترضاً ، فالمساعد مثلاً يمثل يقوم بالدور العاملي للذات ، ولكنه في نفس الوقت مفصول عنها باعتباره مثلاً ، والوضع العاملي للذات لحظة حصوله على المساعد يتشكل في مساره الخاص السابق مضافاً إليه المساعد .

4- أنماط الوجود السيميائي :

من أجل توضيح إشكالية الأدوار العاملية ورغبة منا في أن نكون أكثر وضوحاً استعملنا بالأساس أمثلة من المسار السردى - وخاصة الأجزاء التي تتكون فيها الأهلية : أي ما يهيم في العمق ، الذات السيميائية ، باعتبارها ذاتاً فاعلة ، من هذا المنظور ، تمر الذات باعتبارها مستوى مبدعاً لأفعاله بثلاثة أنماط للوجود السيميائي .

ذات ممكنة ← ذات معينة ← ذات محققة .

(هذه الأنماط) تشكل ثلاث حالات سردية الأولى سابقة على الحصول على الأهلية والثانية هو ما ينتج عن هذا الحصول ، والثالثة تعين الذات لحظة قيامها بالفعل الذي ينقلها إلى حالة الاتصال مع موضوع القيمة منجزة بذلك مشروعها .

ولكن الذات السيميائية يمكن اعتبارها - بصفاتها ذات حالة - كاحتمال قابلة لأن تكون لها «قصتها الخاصة» في حين لا يمكن تحديد ذات الحالة إلا انطلاقاً من علاقتها بموضوع القيمة ، وتخضع هذه العلاقة لتغيرات على طول المسار السردى ، وهكذا بعيداً عن الإستثمار الدلالي لموضوعات القيمة يمكننا الحديث عن وضعها النمطي وعن أنماط وجودها السيميائي . فإذا كان موضوع ما ، لا يتحول إلى قيمة إلا إذا كان إسقاطاً «لرغبة وجود» أي يمتلك «وضعا نمطياً» مرغوباً فيه ، فإننا

ستطيع القول بأن الموضوع قبل أن يكون قيمة لدى الذات فإنه رغم ذلك يتمتع بوجود احساسي داخل الكون الأخلاقي ومزكى عامليا من طرف المرسل ، ويمكننا القول أيضا ، إن تحمين القيمة يتم إذ أخذت الذات على عاتقها هذا الموضوع من جهة ، ووجوده داخل برنامج سردي من جهة أخرى كما أن هذه القيمة تدخل مرحلة التحقق إذا دخلت في اتصال مع الذات ، كما يمكنها العودة من جديد إثر تنازل ما إلى مرحلة الممكن في حين يعينها من جديد أي انفصال قسري . وهكذا لنا أمام ثلاثة أنماط للوجود السيميائي للموضوعات القيمية مطابقة للمسار العام للذات ومحددة له :

موضوع ممكن « موضوع محين « موضوع محقق

ولما أيضا أمام تطورات ممكنة يكون فيها الانحياز نقطة الارتكاز بحيث أن كل تنازل سيؤدي إلى إطالة الترسيم السردية ، كما أن أي حرمان من الموضوعات يصلح لأن يكون لحظة سردية ، يفتح الباب ، انطلاقا منها ، أمام مسارات جديدة . .

IV - آفاق جديدة :

1- بعض الخلاصات :

أ- يمكننا بسهولة استشفاف إمكانية تطبيق التنظير الخاص بالمسارات السردية للذات على التحليل النصي : هذه المسارات - مع كل متغيراتها - يمكن اعتبارها نماذج توقعية يمكن إسقاطها على نصوص خاصة ومتجلية . وبهذا ستسمح بمعرفة إلى أي نوع من المسارات وإلى أي جزء من المسار ينتمي النص المنفرد (Texte occurrence) ؟ فعندما يتم التعرف على بنية النص الكبرى تصبح دراسة البنيات الصغرى هينة ، وذلك بفضل استخدامنا للأدوات التي تبلورت في إطار التركيب العاملي (ملفوظ الحالة ، ملفوظ الفعل ، البرنامج السردى) .

ب- كما أن الاستغلال النظري الأكثر عمقا للتعرف على المسارات سيكون مقبولا . فقد رأينا - بغض النظر عن المضامين المستثمرة في الخطابات السردية وأنظمة القيمة التي تساهم في بناء هذه الخطابات - أنه يمكن التعرف على الذوات في كينونتها (في علاقتها مع مواضيع القيمة) وفي قدرتها على الفعل (القيام بأفعال منظمة في نشاط) . فكل ذات قابلة لأن تحدد نمطيا وموقعا (positionnelle) . (هذا التحديد) لن يكون ماديا بل شكليا ، إن السيميائيات السردية توفر لنا جهازا إجرائيا في آفاق بناء نمذجة للذوات السيميائية وتستطيع بهذا أن تساهم أيضا في بلورة سيميائيات الثقافة .

ج- ومن جهة أخرى كشفت لنا دراسة الترسيم السردية عن كون هذه الأخيرة تمتلك بنية تصالحية أو سجالية واضحة على الحشبة ومواجهة للذوات ذات أهلية متفاوتة ، وقصديات متصارعة في غالب الأحيان ، انطلاقا من نمذجة الذوات - وهي نمذجة ذات طبيعة تعنيفية - يمكننا بناء تركيب ديناميكي باعتباره استراتيجي للابلاغ ما بين ذوات مؤهلة تتبادل فيما بينها موضوعات قيمة .

د - لقد مكنتنا هذا البحث التلخيصي والموجز من قياس المسافة التي قطعت منذ الاكتشاف الجديد لتحليلات بروب السردية في فرنسا . (هذه المسافة) تميزت بكونها بلورت أدوات منهجية ذات دقة فائقة ، وبتوسيعها للأشكال السيميائية . ورغم هاته الإنجازات ، فإن السيميائي إذا كان يشعر - في مجال سيميائيات الفعل كما حاولنا الاحاطة بها - أنه يتقدم بخطى ثابتة ، فإن مجالات أخرى لازالت في بداية الطريق .

2- التأطير الاخلاقي :

لقد انطلقنا في محاولتنا لشرح « النموذج البروبي » من نواة مركزية مبنية على تتابع سلسلة من التجارب التي أولناها كمسار للذات ؛ ومن ثم اعتبرنا هذا المسار - بفعل وجود مواجهته بين الذات - كمركز حاسم داخل الترسمة السردية . غير أن هذه النواة لا تشكل كل الحكاية . فهي على العكس من ذلك ، وعلى مستوى تراتبي أعلى - مغطاة بينيات عاملية ووقائع سردية من طبيعة مختلفة . وهكذا فإن ازدواج الحكاية الذي يشكل الصفة المميزة للقصة العجيبة يحتم علينا التسليم بوجود نوع من النظام الاقتصادي الذي يغطي الحكايتين معا ، أن المسارين السريين - المسار السري للذات ، والمسار السري للذات المضادة - يتطوران في اتجاهات متقابلة ، ويمكن اختصارها في صيغة التعويض ، ووفق هذه الصيغة فإن تخريب النظام الاجتماعي يليه عودة الى هذا النظام . كما أن الاستلاب لا يصلح الا بعودة جديدة الى القيم المفقودة . وكل شيء يتم كما لو أن التنظيم السري يخضع لبدأ توازني يتجاوز ويدير الأفعال الإنسانية المنجزة من طرف الذات . وما يصدق على تقاطع المسارات السردية يصدق على المكون / فعل إذا أخذ منفصلا . فهذا المكون توطئه وتعلن عنه البنية التعاقدية التي تهيم على وقائع الحكاية : إن العقدة المبرمة منذ البداية بين المرسل والمرسل إليه / ذات هي التي تحكم وتدير المجموع السري وما يبقى من الحكاية ليس إلا تنفيذها لهاته العقدة يقوم به المتعاقدان معا . أما مسار الذات وهو ما يشكل مساهمة المرسل اليه ، فسيكون متبوعا بجزء المرسل بنوعيه : التداولي (تسليم الموضوع إلى الذات) والادراكي (التعرف . وتبعا لما سبق فإن فعل الذات سيجد نفسه مؤطرا بجزئين تعاقديين : إن قيامه وانزال الجزء به ، يعود إلى مستوى عاملي أعلى ومختلف عن مستوى الذات ، ويمكننا القول أنه يوجد في البداية مستوى ايديولوجي يخبر عن الفعل . وفي النهاية مستوى جديد يفسره ويثبت مطابقته للكون الأخلاقي الذي يصدر عنه . وفي هذا الأفق فإن الفعل الإنساني يبدو مشابها للسان ، فإذا كان اللسان - باعتباره نظاما يؤسس ويعلم الكلام كممارسة للغة - فإن الفعل الإنساني لا يستمد معناه إلا إذا كان يصدر عن الكون الأخلاقي الذي يحيط به . ولكننا ندرك المقتضيات التي يفرضها هذا الشكل الخيالي على التركيب السري في مستواه السطحي . (هذه المقتضيات) تتطلب عوامل مؤنسة . (سينجلي الأمر) عن صورتين للمرسل - مجتمعين في عامل أعلى في غالب الأحيان ؛ الأول منهما هو المالك للقيم التي يحاول تضمينها في برامج للعمل ، والثاني يحكم على مدى مطابقة هاته الأفعال للأخلاق المرجعية .

3- مسارات المرسلين :

هكذا فإن البحث في الخطابات السردية سيكتفي بإشكالية جديدة قلما بحثت كما أن الترسيم السردية نفسها قد كشفت لنا عن مكونات بإمكاننا محاولة الإمساك بها، وتأويلها كمسارات جديدة لاتقوم بها الذوات وإنما عوامل جديدة يمكن تمييزها كمرسلين سيميائيين .
لقد سبق أن سجلنا بعض الاختلافات القائمة بين هذين النوعين من المسارات، التي يمكن اختصارها في:

- 1- من الناحية السياقية تبدو الترسيم السردية في مجملها كمسار مضاعف للمرسل يتضمن جزاء - المبدئي والنهائي - 0. المسار السردى للذات. هذه الخاصية الشكلية لاتفيدنا في شيء إذا لم نربطها بمميزات سردية أخرى، فخلافا للبعد التداولي لمسار الذات، حيث الفعل الحدوثي المرسل الذي يظهر داخله الفعل البدني، فإن مسار المرسل يقع على البعد الادراكي من الترسيم حيث يمارس فعلا إدراكيا .
 - 2- إن العلاقة ما بين ذاتي الفعل تبدو من نوع تعاقدية، وذلك لأن الترسيم قائمة على تبادل مزدوج : تبادل التزام أولا ثم تبادل في برامج التنفيذ ثانيا . ولكن التعاقد الذي يربطها غير متعادل . فهو يشمل - ضمنا - على علاقة تراتبية، وقد يرجع هذا الى بنية التبادل ذاتها التي لاتشكل بالنسبة للمرسل سوى الاطار الذي يمارس فيه تواصله التشاركي فإذا كانت الذات تضع في صفتها مجموع فعلها وكيونتها فإن المرسل، المتعالي، السخي، إذا كان يعطي كل شيء فإن جوهره لن يمس .
- هذه الملاحظات لاتشكل بطبيعة الحال سوى خطوط عريضة استخرجناها من اشتغالاتنا على الترسيم البرؤية، إن التحديدات الأكثر تدقيقا لن تظهر إلا عندما نقوم بعزل جزأي مسار المرسل - البدئي والنهائي - عن بعضهما البعض . فإذا اكتفينا بالجزء الأول فقط من هذا المسار فسنلاحظ بسرعة أن الخلاف بين المرسل الأصلي والذات يكمن تبعا في الوضع النمطي : فإذا كانت الذات السيميائية تحدد كذات فاعلة بفضل قدرتها على الفعل و« خلق كينونة الأشياء » فإن المرسل منظورا إليه من نفس الزاوية هو الذي « يدفع الفعل » أي يمارس فعلا بهدف دفع الذات إلى الفعل . إن تعريفا من هذا النوع للمرسل يميزا بوضعه النمطي المتعدي، وموقعه السياقي كسابق على الذات - يسمح باعتبار مسار المرسل كوحدة سردية مستقلة كما يسمح بانتزاعه من ترسيمه بروب التي لم يكن فيها إلا شيئا جامدا، كتعبير عن نوع من الإيديولوجيا التي ليست إلا شكلا خاصا ضمن علاقات ممكنة بين المرسل والمرسل إليه / ذات . وهكذا فإن العلاقة الرابطة بين المرسل والذات، كما تبدو في الحكاية البرؤية هي - علاقة تراتبية، ميزان القوى فيها - مسيطر / مسيطر عليه - محددا سلفا، في حين بإمكاننا بل من الضروري قلب حدي المشكلة : فعوض أن نعتبر القدرة كسابقة على « فعل الفعل » وكأصل له، نستطيع عكس ذلك القول بأن « فعل الفعل » أي تحريك ذوات من طرف ذوات أخرى، هو حدث مبدع للعلاقات الهيمنة وأصل الحكم القائم . أن التشكلات الخطائية « للمدح » و « الإبتزاز » يمكن أن تنهض كشاهد مضاد على قدرة ثانية تغطي العلاقات التراتبية السابقة في الوجود .

من هنا نفهم لماذا لا يبدو المسار السردى للمرسل - كما حددناه - كموقع لممارسة القدرة فقط، وإنما أيضا الموقع الذي فيه تحيك مشاريع التحفيز وفيه تتبلور البرامج السردية التي تحفز الذوات - أصدقاء أم خصوم - على ممارسة الأفعال التي يرغبون في القيام بها، فإذا أمكن لصيغة «فعل الفعل» في المستوى الذي تتشكل فيه الذوات وتمارس فعلها في إطاره - تحديد حكم الرجال؛ فإن بنيات صوغية مشابهة يمكنها أن تكشف لنا عن حكم الرجال وللرجال: أي أن المسار السردى المراد القيام به وهو بناء شكلي، قابل لأن يستثمر بإيديولوجيات مختلفة. وبهذا المعنى أيضا فإن المسار السردى باعتباره كذلك لا يعبأ بنوعية العوامل المنفذة له مرسلا كان أو ذاتا (دولة، مجتمع، أفراد، أو جماعات...)، فإذا أخذنا الآن الجزء النهائي من المسار السردى للمرسل فإننا سلاحظ أن صورة المرسل تبرز بشكل مختلف جدا. فلنستأر أمام المحفز الكبير: السيد Varunien سيد الكون، ولكن أمام سيد على طريقة ميترا Mithra الحارس للتعاقد وتساوي العلاقات الانسانية وحقيقة الأشياء والكائنات، أما الفعل الذي يقوم به فهو ذو طبيعة مزدوجة. أولا يتعلق الأمر بفعل إدراكي للتعرف أي معرفة ما إذا كانت الأفعال الممارسة وأشكال تقديمها مطابقة للأعراف الأخلاقية التي هو مالكها أم لا: فالمرسل هو الذي يحكم على تطابق الأفعال والكيونات فإذا كانت أفعال الذوات المطابقة للنماذج القائمة صحيحة، فإن أحكام الوجود التي تخضعها الذوات لهاته النماذج، إذا كانت مطابقة للأعراف المنصوص عليها فهي إذن حقيقية. فالبنية النمطية التي تميز مرسلا من هذا النوع هي إذن «معرفة الفعل».

النوع الثاني للفعل الذي يتبع المطابقة المبنية على التعرف يغطيه مفهوم الجزء التميز بالغموض والتعقيد. فهو من جهة يعين حكم المطابقة معتبرا «كفعل إدراكي» ومن جهة ثانية يعين ممارسة القدرة «فعل المعرفة» و (الإعتراف العلني بأفعال الذات) وتكون مجموع هاته الصيغ محكومة بإرادة أصلية.

نرى الآن كيف أنه عندما يتم استبعاد الصورة المتعالية للمرسل - وهي صورة ذو ميزلية أكثر منها بروية - يكون بإمكاننا منع المسار السردى الذي قمنا برسم خطوطه العريضة وضعا عاما ومستقلا في نفس الوقت. وكما كان الشأن مع المسار السردى الأول للمرسل فإننا هنا أمام تصور مطلق «للسيادة»: تصور ورثناه عن التقاليد الأسطورية والفولكلورية، سيادة محددة سلفا وغير قابلة للنقاش: مرسل إبيستيمي، المالك الوحيد للعدالة والحقيقة. المهيمن على المسار. ولكن يمكن بسهولة قلب حداثتي الاشكالية كما أن مستوى الإبيستيمي يمكن أن يصبح ذا قيمة نسبية. فإذا كنا نستطيع أن نتصور - عوض مرسل مالك لمعرفة ولمعرفة الفعل - مرسلا يجد في البحث عن معرفة صحيحة وتبع لهذا يمارس فعلا تأويليا دائما، فإن المسار السردى الذي نحاول تحديده، بعيدا عن أن يكون تحت سيطرة الحقيقة القائمة (وهو ما يشكل نمطا ضمن أنماط ممكنة لإدراكنا لهذا المسار)، فإنه يكون مميزا بكونه بحثا عن شروط الحقيقة، والجزء الممارس عن جدارة من طرف المرسل المطلق سيبدو كشكل ضمن أشكال أخرى ممكنة لانتماء هذا المرسل الى صورة العالم كما يقدم له. هذا الانتماء هو الذي يجازي تحريات الشرطي، وعمل العالم، وبحث المؤمن.

فهل نحن أمام مسارين سرديين تتشكل ذات كل منهما من مرسل مختلف؟ أم أمام جزئين لمسار واحد يسلكهما تباعا مرسل واحد؟ إن كل جواب عن هاته الأسئلة في هذه المرحلة من البحث يعد جوابا متحذلقا، ولن يقدم أي شيء جديد لفهم ميكانيزمات الفعل الادراكي. إننا لازلنا نعهد الطريق، والبحث لازال في بدايته.

*Un problém de sémiotique narrative:Les objets de valeurs in langages n 31

** Pour une théorie des modalités.In langages Sept.76

من أجل سيميائية تعاقبية للرواية

عرض : عبد الحميد عقار

ف . كريزنسكي باحث سيميائي ومقارن، من أصل بولوني، يقيم حاليا بكندا حيث يعمل أستاذا للأدب المقارن وللآداب السلافية بجامعة مونريال، وهو عضو في العديد من جمعيات البحث الأدبي السيميائي والمقارن، وفي هيئة تحرير ثلاث مجلات (دراسات فرنسية، أبحاث سيميائية، Spirali/spirales). ويسدو من خلال أبحاثه المنشورة أن الرواية هي أكثر حقول الأدب إثارة لاهتمامه؛ ومن بين مؤلفاته التميز والتأسيسية في هذا المجال، كتابه الصادر عن موطون سنة 1981 بعنوان: «ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة» (1).

يتألف هذا الكتاب من ثلاث عشرة مقالة بالإضافة إلى التمهيد والتذييل، في المقالات الثلاث الأولى يهيمن التنظير، بينما يهيمن التحليل النصي (2) فيما عداها باستثناء المقالة الحادية عشرة فهي مكرسة للمراجعة والتفنيد النقديين (3). إن هدف هذه المقالات (4) هو دراسة تطور الشكل الروائي والتنظير له انطلاقا من التحليل النصي في ضوء السيميائيات التعاقبية، ومثلما يقع التنظير لتطور هذا الجنس يقع نفس الشيء بالنسبة لقراءته، وفي الحالتين معا هناك وحدة وتلاحم بين أجزاء الكتاب ومادته. فالنصوص المكونة للمتن المدروس، بالرغم من اختلافاتها ومن أنها تحيل على أكثر من قرن من تاريخ الرواية الحديثة، فأنها تصدر عن معنى مشترك فيما بينها، معنى كون الرواية تشخص فيها باعتبارها شكلا لانهاثيا، قابلا للاكتمال، ومتجددا باستمرار. وبين مجموع المقالات قاسم مشترك يكمن في أن ما يوجه دراسة الرواية وتحليلها هو مبدأ المواجهة بين السارد وبين الشيء السرود المسمى مرجعا من حيث هي منبع تشكيلات العلامات والتوترات الخطائية أو التلغيفية التي تجسد الشكل الروائي، ومن حيث هي التي تحد من خطر السعة والإمتداد الذي يهدد مفهوم التعاقب هذه المواجهة تبرز على الرغم من تباين أشكالها ومنظوراتها أن الرواية شكل متطور وثابت في نفس الآن، إنها تكون دائما بصفتها بحثا عن المعرفة، وهذه المعرفة هي من الناحية الجمالية موسطة، ولهذا السبب تصبح علاقة السارد بالمرجع بواسطة ذلك البحث جوهرية.

إن تشعب الرواية وتعقدها فرض على هذه المقالات استراتيجية في الكتابة تقوم على التحليل والتركيب وعلى التحرر تجاه موضوع الكتابة في الآن ذاته: فإذا كان كل نص روائي له جوانبه المفردة

ومظاهره الخاصة به، فالرواية ككل هي متتالية دينامية ومتميزة؛ وكريزنسكي إذ يتعامل مع النصوص من زاوية فرادتها فلنكي يعيد إنتاج مداراتها المشتركة بعد ذلك، ويعيد تقويم وجاهتها في سياق النص التطوري للرواية. إن الغاية من هذه الإستراتيجية إذن هي إعادة التفكير في الرواية باعتبارها متتالية من الممارسات والنظريات. هذه الإعادة إذا كانت تنطلق من مقولات شليفنل، هيجل، باختين، لوكاش، أورباخ وغيرهم، فهي تتجاوزها وتنموضع بعيدا عنها. إن مشروعها هو بلورة سيميائية تعاقبية تبرز تطور إستراتيجية السرد والبناء وتوليد المعنى. هذا المشروع بمقدار ما يتابع النصوص وقرأها سيميائيا، بمقدار ما يلتفت إلى المفترضات النظرية الفلسفية السيميائية والهيرمينوطيقية الخاصة بحقل الممارسات الروائية. لذا فالكتاب يندرج ضمن هذا المدد الواسع من النظريات التي هي أصل التفكير النقدي الحديث عن الرواية. هذا المشروع أخيرا، إذا لم يمكن، يقول كريسنسكي، من الإمساك بجوامع النص في تشعباته، فإنه على الأقل يطرح على نفسه مهمة الكشف عن ثوابت الجنس الروائي ومتغيراته، وعن المرونة التي تطبع تاريخه وتطوره. فما هي أسس هذا المشروع؟

إن تعاقبية النسق الروائي ليست متتالية من التجديدات، مثلما أن تزامنيته ليست ثابتة ولاقارة على الإطلاق: فالطور هو في نفس الوقت قطعة مع التكرار بواسطة إنبثاق الجديد وبروزه، وإعادة بناء للتكرار بواسطة إستيعاب الجديد وتمثله (ص72). إن الخصائص التزامنية تهتم بالعلاقات بين المميزات المختلفة لنسق في لحظة محددة حيث يتم تقطيع الزمن إلى شرائح والإعتماد على التحليل العمودي؛ أما الخصائص التعاقبية فتهم المميزات المختلفة لنسق ما في لحظتين متتابعين، حيث يتم تقطيع الزمن إلى خطوط والإعتماد على التحليل الخطي أو الطولي؛ إلا أن المبدأ الذي يحكم العلاقات المعقدة بما فيه الكفاية بين الصنفين من الخصائص هو مبدأ التزمين. فحسب هذا المبدأ يوجد هناك في كل لحظة توافق له القدرة على أن يصل بين المميزات التعاقبية والتزامنية. وذلك لأن هذا التوافق يضمم في ذاته علاقات توترية وأخرى جدلية، ولأنه يتم دائما بين بنيتين لكل منهما تكون خاص، ولأن هذا التكون ليس شيئا آخر سوى الانتقال بين لحظتين أي بين نمطين من الخصائص أحدهما تعاقبي وثانيهما تزامني. بهذا التحديد تنهض السيميائية التعاقبية باعتبارها قراءة للتوترات وللجدليات بين النص والموازي للنص، بين السرد والخطاب، بين الإستمرارية والتقطع، بين المرجع هذا الشيء المحكي، وبين السارد هذا الكائن الذي إذ يسرد فلأنه يوجد في مواجهة ذلك المرجع بالذات. فما هي إشكالية الرواية التي يطرحها المتن المدروس وفق هذا التصور؟

إذا كانت الغاية من تحديد المتن هي إستخراج العناصر المهيمنة في تطور جنس الرواية، بما يعني تشييد دينامية للرواية الحديثة الموسومة بامتياز، بالمعاودة، وبالسعة، وبتيادل النماذج وبقطيعتها العنيفة، فإشكالية الرواية مثلما يطرحها كريسنسكي من خلال هذا المتن هي إشكالية التباعد والتقارب أو الإنصال والانفصال بين رجعات الفضاءات وملاقى العلامات التي ينفصلها الحقل الروائي بقوة متغيرة منذ الممارسة الروائية للقرن 18 حتى جويس على الأقل. هذه الإشكالية يمكن النظر إليها بنسبها من حيث هي: مرجع في الرواية الأحادية الملفوظ والمتعددة الملفوظ: ففي الحالة الأولى يتعلق الأمر

باستعمال سارد ذاتي أو مركز على الذات، وفي الحالة الثانية يتعلق الأمر بالرواية باعتبارها فعلا للتواصل والدلالة مبنيا حول حقول تلفظية متعددة. هذا التمييز مبرر وذو قيمة استكشافية؛ مبرر لأن فصول هذا الكتاب وبالحصوص منها تلك التي تعالج روايات أمريكا اللاتينية، والسارد الروائي، وباختين وحدود الكرنفال، تبرهن على أن الرواية ذات الشكل الأحادي الملفوظ تقف في مقابل روايات أخرى ذات البنية المتعددة الملفوظات من مثل روايات جيد، ودوس باسوس، ورو باسوس؛ وذو قيمة استكشافية لأن الرواية عندما توظف عددا معينا من الأجهزة السردية والخطابية، فإنها تحيل في الواقع وأيا كان شكلها، على ذات التلفظ، أي على المؤلف الذي سيدعوه كرينسكي فيما بعد بالسارد السيميائي. إن إدماج هذا المؤلف في السياق السوسيوي - ثقافي يصنع منه ابدا لا ووساطة بين ما خارج النص أو ما قبله وبين النص. من هنا يصبح أحد الأسئلة الأولى التي سيكون على السيميائية التعاقبية أن تحجب عنها هو: كيف يوسم النص من قبل ما خارج النص، وألما قبله؟

أما خارج النص وألما قبله مقولتان حدسيتان جزئيا وقابلتان للإستقصاء جزئيا: هي حدسية بما أن النص أي التجريد المصنوع من كل المعطيات البيوغرافية أو الحديثة صعب التحديد؛ وهي قابلة للاستخلاص لأن كل رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرها. إنها تفترضها بما هي علاقة جدلية وبما هي مرجع نصي مباشر أو غير مباشر. وكل رواية تقتضي وجود نظرية عن الواقع وعن الواقعي هي التي تنجب تخيلية الرواية ورمزيتها. الما قبل النص يرسم في نص الرواية بمثابة وشوم وسمات، أو بمثابة بنيات تكوينية. هذه البنيات هي: التناس، الايديولوجيا، الأكسيولوجيا، المرجع، الجمالية، الدوافع. وهذه كلها مقولات إجرائية لأنها تمكن السيميائية التعاقبية من أن تبرز كيف أن نماذج الرواية تُغير، تتبادل، وتتكون. إنها أيضا نماذج بما تعنيه النماذج، من أنها «نظام دال مركب موروث من السنن الثقافية الاجتماعية، يقوم بتنظيم العالم، ويفرض على الأنظمة الأخرى (ايدولوجية، أخلاقية، فنية) بنيته الكبرى». ما ينظم عوالم النص الروائي إذن هو النماذج المرجعية والايديولوجية والأكسيولوجية والتناصية، والجمالية، والدافعية. كرينسكي وهو يستلهم السنن التكويني البيولوجي يتصور نص الرواية بمثابة مشجر تترايط فيه هذه النماذج بشكل متراتب وذو تأثير متبادل؛ وهكذا يقيم كرينسكي نوعا من التماثل بين التطور البيولوجي والتطور الروائي: فالرواية مثل الخلية المركبة من جزئيات تخضع في تطورها لضغوط المعطيات الوراثية ولتلك التي للوسط. إن الغاية من هذا التناظر هي التشديد على أن خصوصية النص الروائي وفرادته إنما تنشأ عن البنية التكيفية للجنس؛ فالرواية «شكل أدبي جدير بالإجابة عن ضغط القيود التيمية، والبنوية، والكتائية، والتي تفترضها اللغة الطبيعية» (ص 6). ثم إن هذا الاقتفاء للتطور البيولوجي يستدعي تعريفا إجرائيا للرواية يسمح بإضفاء الطابع المنهجي المنظم على أشكال اتصال النماذج المهيمنة فيما بينها. وهذا التعريف سيفتح الطريق أمام سميأة العناصر التكوينية للنص الروائي: فالرواية من وجهة نظر كرينسكي «إجابة معطاة من الذات عن وضعها في المجتمع البورجوازي أو البينين بورجوازيا. هذه الإجابة تفترض اجراء نصيا حول الواقعي، وهذا الأخير يكون بدوره محمولا على عائق محكي يتضمن ساردا واحدا أو عدة ساردين. وصورة السارد هي إما أنه

بدليل ومضاعف للمؤلف - الذات، وإما أنه بنية تناوب وإبدال ذات خاصة جدلية بين المؤلف - الذات وبين ماهو واقعي» (ص7).

ومزية هذا التعريف فضلا عن شموليته واقتصاده مزدوجة: فهو من جهة يتوافق مع مفترضات الجنس الروائي وذاكرته الجنيولوجية وتحققاته الأكسيولوجية؛ وهو من جهة ثانية يؤكد الأهمية التي لبعض مقولات المؤلف الأساسية في الرواية. وهذه المقولات تتصل بعدد من الإجراءات السردية، دلالتها الأكسيولوجية أو الرمزية تكمن في كونها تشدد على وجود علاقة بين الإجراء النصي وبين الموقع الاجتماعي والمعرفي للمؤلف. إن كريزنسكي يختبر مصداقية هذه المقولات وهذه العلاقة من منظورين: من منظور مكانتهما في بعض طبقات حفريات المعرفة الروائية؛ ومن منظور الاستيمية (5) الحديث للرواية. ففي المستوى الأول يعمد كريزنسكي إلى تحيين بعض التصورات (هيجل ولوكاش على سبيل المثال) وتنسب البعض الآخر (حدود الكرنفال لدى باخтин، وحدود «الرواية الجديدة» لدى ريكاردو وغرييه) وتفيد البعض الآخر (الرؤية البنيوية للسارد). وفي الثاني يعمد كريزنسكي إلى بسط مختلف الأنساق التي تتفاعل فيما بينها كي يتحقق النص الروائي ويتشكل.

الإستيمية يعرف بكونه البنية التي تحدد تراتب الأنساق السيميائية وتعينها وتكشف عن الطابع التاريخي والواقعي لتجليات تلك الأنساق. الإستيمية الحديث للرواية يعتبر نتاج روايات ستيرن، وديدرو، وويلاند، وجون بول ريشتر، ونتاج التفكير والممارسة الشليغيلية. إن الأنساق المترتبة بالخطاب الروائي انطلاقا من هذا الإستيمية الحديث هي: أنساق السارد والاستطرادي والخطابي والسردى. وبين هذه الأنساق تقوم علاقة تضافر يتحدد في إطارها الواحد بالآخر والعكس كذلك: فإذا كان السرد موصولا بوجهة النظر، فطريقة عرض هذه الأخيرة تتضمن بالضرورة إنقطاعا وظيفيا في سيرورة السرد، وهذا الانقطاع يمكن أن ينظر إليه من الناحية الأكسيولوجية بمثابة حاشية على المتن أو بمثابة نص وأصف موضوعه السرد والخطاب ذاتهما. لذا فوجهة النظر لاتتم بدون هذا الانقطاع والذي هو بدوره ليس سوى نوع من الإستطراد الذي يصعب حصر مداه، لكنه قابل مع ذلك لأن يعرف بكونه يمثل ضربا من المناجاة تمكن السارد من التعبير عن آرائه دون أن تكون لها بالضرورة علاقة مباشرة بموضوع السرد المحوري؛ وإذا كان النسق السردى يحيل على الروابط الفضائية والزمنية والعاملية في علاقاتها السياقية، فالخطاب من حيث هو طريقة نوعية لظهور السارد كذات للتلفظ وكتوضيح للسمات الذاتية للسرد، هذا الخطاب هو الذي يجعل السرد ممكنا، محينا وقابلا للتحليل.

إن تحليل هذه الأنساق والكشف عما يطبع العلاقة فيما بينها من تضافر وتضمن وتوتر، كل ذلك يبرز أن الرواية، وخلافا لما يتصوره كايير، غير قابلة لأن تختزل إلى مطلق تكويني وجنسي منه تستمد شكلها. بالعكس من ذلك، يبين كريزنسكي أن شكلها متغير بانتظام، وقابل على الدوام لأن يصبح موضع نسيان أو تناس. فالرواية لاتتطابق، لامع ثبات مطلق في المضامين، ولا مع استمرار تكراري للأشكال، إنها تستلزم توالدا في المنظورات والأصوات، وتنقيسها للبنى التناسية والتلفظية، وتجهيزا للزوج المتعالق مؤلف/ سارد. إن المتغير هو ما يصنع الشكل الروائي وليس

المطلق . وبين نصوص الرواية تنشأ دائما علاقات توتر واستبدال هي التي تدمجها في جدلية الإنتاج الفني التي تفترض بدورها وجود توتر اجتماعي وفني ، وتعارض بين الامتثال للمعيار والانحراف عنه أو القطيعة معه . وهكذا يهدف كرينسكي بذلك وتآلق للحديث عن العلائق التي تنسجها الرواية عبر شكلها مع ما هو واقعي . إن ذلك يتم انطلاقا من إدراج الرواية في نطاق لعبة التمثيل الواعي أو القصدي على الأقل . كيف ذلك ؟

إن الإبداع الروائي يمتزج بتجذير دافع المحاكاة . وهذا الدافع يحتضن مبدأ التمثيل ، مادامت أنساق العلامات تتكون في سياق الواقعي ، ومادام اشتغالها واستمرارها ينجليان بوضوح تام فوق أرضية هذا الواقعي . وهذا الواقعي يحيل بدوره من حيث هو جزء من المضمون على الفرد أو على الطبقات والفئات الاجتماعية . أليست الرواية ملتقى علامات ؟ أليست الذات (مؤلّفا وساردا) مقولة جوهرية بدونها يتعذر بَيِّنَةُ هذا الملتقى ؟ والإجابة التي تقدمها هذه الذات عن وضعها أليست هي ما يحدد الرواية ؟ هكذا إذن تنهياً جمالية الرواية وسيميائيتها على عمق مختلف التمثيلات التي تخترق الفضاء الاجتماعي المتوسط من خلال الرمزي والتخيّل والتصويري - (ص 17) . التمثيل وهو من بين المفاهيم الهامة المنظمة سلبا وإيجابا للخطاب النقدي الحديث ، يتم وينجز تنظيم مادة التأليف وتنسيقها ، ويستخلص الحلول السردية والخطابية التي تقف في مواجهة البنيات واختيار المراجع ، التمثيل يتم أخيرا إنكسار الذات واستلابها في رغبة الآخر بالخطاب . ومن أجل ذلك ، فالتمثيل الروائي يفترض بل يبين الأسس النمذجة للعلامات المدمجة في إنتاج النص ، علما بأن السنن النمذج هو الذي يصل الرسالة الروائية بالجسم الاجتماعي والواقعي المنسجم بالتعدد ، ومعنى آخر يصل النص بما قبله ، إي بالأيديولوجيا ، والمرجع والأكسيولوجيا ، والتناص ، والدوافع ، والجمالية . هذه المقولات هي النمذجات التي تنظم عالم الرواية وتفرض عليه بنيتها الكبرى . إن وجود هذه النمذجات بالنص متزامن ، وذو تأثير متبادل وقابل للتراتب . وباستثناء النمذجة المرجعية التي ليس من الممكن أن تكون مهيمنة في الرواية بالرغم من أنها توجد في كل نموذج ، فباقي النمذجات تتبادل الهيمنة والتبعية من رواية لأخرى . وفي جميع الحالات فهي تمحدد استراتيجيات السرد ، وتشكل سيناريوهات تطويرية للرواية ، وعاملا إجرائيا للتصنيف . ولنتكف في هذا الصدد بالمثالين :

1 - مثال النمذجة المرجعية : يعرف كرينسكي هذه النمذجة باعتبارها نسقا من القيود التيمية والشكلية تفرضها صيغة الـ «ماذا» التي تخترق النص الروائي على المؤلف - السرد - الذات . هذا الـ «ماذا» يصاغ دائما من الوجهة المرجعية في حالتي الأفراد والجمع . هذه النمذجة يمكن أن تعين كذلك بكونها توالدا في البنيات الروائية النوعية التي تُسَمَّى المرجع عندما تضعه بواسطة موارد التحويلات السردية والخطابية في مستوى الإحالات ، هذا الذي يتخلله المرجع ذريعة وعلامة للإحالة على الواقعي . إن المرجع يعمل كجزء مندمج في العلامة ويدرج في سياق النص دائما من قبل نمذجات أخرى . فرويات اسطورياس ، كاريانتي ، ماركيز ، روباسطوس وغيرهم من روائي أمريكا اللاتينية تتخذ من «الديكتاتور» مرجعا مركزيا لها . هذه الروايات تتضمن مقاصد سردية وخطابية مشتركة تدور كلها حول «الديكتاتور» ، غير أنها بمقدار ماتفرده ، بمقدار ماتضفي عليه صفة

الجمع ، وتصنع منه وجها ميثيا دونه أي مرجع واقعي . فتيمة الديكتاتور مقولة بواسطة النص ، وبواسطة الملاحظين ، ومن خلال العوامل الإجرائية ، وهو محكوم عليه حتما بأن يكون موضوع لعبة الإحالات داخل النص (ص 19) . إن النموذج البدني للديكتاتور يثير الخيال الجمعي لأمريكا اللاتينية ويؤثر فيه ، ويلهم الروائي هناك بطريقة «طبيعية» . ففي هذا السياق الجغرافي والسياسي والإثني والفني يمثل الديكتاتور تيمة باروكية بنفس الطريقة التي كانت تجعل من الملك يكون جزءا من التراجم الكلاسيكية . إن رواية أمريكا اللاتينية إذ توظف الديكتاتور بمثابة ذات وموضوع في نفس الآن فهي تفتح بذلك فضاء التمثيل الروائي على اللعب الطوبولوجي لاستمرارية السرد وتقطعه (ص 377) .

2 - مثال نمذجة التناص : يفترض كريزنسكي أن النمذجة التناصية للرواية تتضمن :

أ - العلاقات التماثلية نصيا بين نص رواية وما بين «نص الرواية» ، هذه العلاقات تدل على أنزياح رواية خاصة عن الرواية الأغوذج التي يقدمها الوعي النقدي بمثابة «رواية تقليدية» (بلازك ، تولستوي ديكنز ، و«حديثة» (ستيرن ، جويس ، بروست) و«واقعية» ، و«طبيعية» ، و«سيكولوجية» ، و«تاريخية» ، و«جديدة» (غريه ، ريكاردو) .

ب - تسجيل المكونات الاستشهادية : استشهادات من مؤلفات أدبية وفلسفية ، وشعرية ، شذرات من اللغات الجماعية . هذا التسجيل يدعم الإيهام المرجعي ويعيد تنشيط اللغة الجماعية روائيا بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا .

ج - الإحالة على نصوص فنية أخرى من قبيل الموسيقى (جيد) أو الرسم (أغان ، سيمون) أو السينما (آثار المونتاج في روايات دوس باسوس) .

د - بناء نص فلسفي واصف يتج لعبة علائقية مع نص الرواية تؤدي إلى تنسيب الرواية التقليدية من خلال إقامة التعارض بين نصين ، وإلى تقوية رواية المنظور أو المبنية على وجهة النظر (كاربانتيني ، أكان ، جيد) .

هـ - البناء الصريح أو الضمني للعلاقات الجدلية بين نص روائي ما وبين الكلية الجدلية لنصوص الرواية ، وجوهر هذه العلاقات هو السخرية . فرويات كوسموس ، وفيما وراء الأطلسي للروائي البولوني غومبروفيتز تبرز عن طريق هذا البناء الجدلي الساخر لاجتماع الأشكال التقليدية للرواية البولونية من قبيل رواية المذكرات والرواية البوليسية .

على هذا النحو يتابع كريزنسكي تحليل باقي النمذجات وهو التحليل الذي يقود إلى بعض الخلاصات نجملها كالآتي :

1 - إن ثوابت تطور جنس أدبي عديدة ومتغيرة وغير مطلقة . وبإمكانها أن تتناوب وتتبادل

الاقصاء

2- إن اللعبة النصية والكلامية إذا كانت تؤمن للرواية استقلالا جماليا معينا ، فليس بإمكانها أن تحسم لوحدها في تطور الرواية ، لأن هذا الشكل الأدبي لن يكون فعالا من الناحية الاجتماعية والجدلية إلا إذا واجه السارد الروائي الحديث . وبهذا المعنى فتفكك الحكبة والشخصية في « الرواية الجديدة » لا يمكن أن يعتبر عاملا تطوريا فعالا حقا . لأنه عامل يصدر في الغالب عن تحفيزات إيديولوجية مفرطة ، وعن إجراءات نصية ونصية واصفة لاتعدو كونها طرائق محض لعبية وتركيبية لدى غرييه وريكاردو ، ولأن الإسراف في اللعبة الشكلية يؤول في هذه الحالة بمثابة رفض للمواجهة الملانمة للواقعي ، وإذن بمثابة تقليص لفعالية الرواية تجاه الواقعي المتسم بالتعقد والدينامية ، لذا « فالرواية الجديدة » لا تمكننا من أن نتعرف فيها على نتيجة دالة كليا على تطور الرواية .

3- تاريخ الجنس الأدبي يتحين بحسب مكوناته التطورية ، والتلاطورية ، والثورية ؛ والتماثل بين هذه المكونات هو فعل نسبي وخاضع للمتن ولنسق القيم المصادر عليه .

4- كريزنسكي يؤكد هذه الفرضية بالإستناد إلى بعض الأعمال النظرية التي أضفت على التطور الأدبي طابعا إشكاليا وتنظيريا ، وبالأخص أعمال تينانوف ، وفليكس بوديسكا ، وهانس روبر جوس ، وإلومي هانكيس ، وإذ يؤكد الجدارة النظرية لكل واحد من هؤلاء ، فإنه لا يخفي قرابة مسعاه من ذلك الذي بلوره هانكيس . فقد لاحظ هذا الأخير ، أن الأدب نسق ، وصل بفعل ما لا يحصى من القوى والعوامل التي تؤلفه ، درجة من التعقيد والتركيب أصبح معها من المستحيل رسم ملامح تطوره الكلي . لذا فمما يمكن القيام به هو اختيار بعض العوامل البسيطة والهامة ومتابعة سيرها فرديا وملاحظة تطورها عبر الأجيال ، وأخيرا استنتاج الخلاصات المتعلقة بمستقبل الأدب انطلاقا من عينة تمثيلية فقط (ص. 50) . وذلك هو ما يفعله كريزنسكي بالضبط : فمن مجموع الإنتاج الروائي لقرن من الزمن (1864 - 1970) اكتفى المؤلف بعينة محدودة انتخبها ليعدها التمثيلي أي لكونها تعطي عن الرواية صورة المتتالية الدينامية والخلافية ؛ ومن بين التراكمات الهائلة في مجال التنظير والتحليل الروائيين وقف كريزنسكي فقط عند أبرز لحظات الانتقال في سيرورة هذا التنظير ، وبالأخص منها ماله قابلية للتحيين ولاغناء المنظور السيميائي التعاقبي ؛ وحتى عندما يناقش باختين ويراجع بعض أطروحاته فإنه يختار ماله صلة بتكون الرواية وبموامل تحولها من المونولوجية إلى الحوارية ، يختار أطروحة التماثل بين عوالم الرواية وعوالم الكرنفال .

وفي ختام هذه المقالة يعرض كريزنسكي السيناريوهات التطورية للرواية والنماذج الثلاثة التي يمكن تقطيع نصوص الرواية وتصنيفها بحسبها ، هذا التصنيف الذي تفرضه ضرورة التبسيط المنهج لمجموعة منظمة ولبنية الممكنات . ويخلص بعد ذلك إلى القول بأن الرواية شكل يكتب في عدة مستويات ، وأنها كلام علائقي بامتياز ، وأن كل نمذجة من نمذجتها يطابقها خطاب خاص وسرد خاص بهما ينحد الجسم الروائي ، وأن البحث فيهما هو سيميائية أخرى أكثر قدرة على الشمولية والتخصيص من هاته التي يبلورها هذا الكتاب .

وبعد أن بين المؤلف الأسس النظرية لبلورة سيميائية تعاقبية ، يتناول بالدرس مسلمات

وتجليات النص التطوري للرواية . والفرضية التي يبرهن عليها كريزنسكي هنا هي القائلة بأن تاريخ الرواية ليس خطياً ، وأن زمن التطور وإن كان زمناً اعتباطياً من حيث المبدأ فهو قابل لأن يكون مستتباً ومنحليلاً من حيث الواقع . وما ينتهي إليه المؤلف من استخلاصات وأحكام يمكن إيجازه كالتالي :

1 - النص التطوري للرواية لا يكتب بطريقة خطية . فهذه الخطية تنكسر بفعل الاستطراد وتدخلات السارد ، ويفعل تأنيث فضاء النص بالإستشهادات وبالأشياء والموضوعات المتجاوزة . إنها تنكسر كذلك بالدور التكويني الهام للموازي السردية في الرواية الحديثة . هذه المقولة تمكن من الإمساك بإيديولوجية المؤلف وأكسيولوجيته ، ومن إدراك صيغ اشتغال التناص عبر بنيات من مثل الميث ، والتشبيه التمثيلي ، والمثل ، والمحاكاة الساخرة ، والخبر ، والمقال ، وأشكال التعبير البسيطة التي تتخلل الشكل المعقد للرواية . إن مقولة الموازي السردية تتيح أيضاً تبيين التهجين الكلامي . هذا التهجين يبين من جانب ، الوظيفة المعرفية للرواية ، ويضيء من جانب آخر دور السارد وعمله فيما يخص موجّهات السرد ، وفيما يُنسب ويعرّض ويضعه موضع انشطار .

2 - النص التطوري للرواية نموذج إجرائي يستنبط من سلسلة النصوص التي تقوم بمثابة طوبوكرونيات (6) دالة . هذه الطوبوكرونيات تكشف عن تشكيلات بنوية تؤثر على التقدم المزوج للرواية :

أ - التقدم نحو تدعيم القيم الخلافية للتمثيل الروائي ، ونحو إضفاء الطابع الجدلي على الخطاب .

ب - التقدم باتجاه التفكيك والقطعية مع الرواية من حيث هي تمثيل .

فالتقدم الأول ينبثق من المراهنة على الرواية باعتبارها شكلاً معرفياً ورمزياً ؛ في حين يسعى الثاني من أجل تدمير الوظيفة الحكائية للسرد وللإسارد بغية إرجاع الرواية لعبة وحدات مفككة وغير متألّفة .

3 - الحالات التطورية للرواية يتجاذبها التنافس ، والتعالق ، والتناقض أحياناً ، والتكامل في الغالب . وإيقاع هذا التجاذب يخضع لصنفين من القيم الخلافية :

أ - قيم خلافية تخص اللغة الفردية ، وهي حصيلة كون الرواية الحديثة تتحدد بقدرتها على تهجين جسمها النصي بحقول تلفظية ومقامات كلامية متباينة مثل المقال ، والخطاب الفلسفي ، والبيئات الاستشهادية والبارودية ، والوثائق التاريخية .

ب - قيم خلافية تخص تلفظ السارد ، وهي حصيلة كون الرواية تشمل في مجرى تطورها فعل السخرية ، والباروديا ، والتناص ، غير أنها تظل مع ذلك فضاء نصياً متقطعاً ، فيه تتيح مختلف سجلات القول للإسارد أن يوظف نسقه للقيم وأن يثبت هذه القيم بداخل السرد .

4 - التطور الروائي يمكن أن يكون مدرّكاً بمثابة تحيين لثلاثة قوانين هي قانون التكرار ، وقانون

التشيع ، وقانون التحول . فالفضاء النصي يكون تكراريا عندما يكون مقيدا في بنائه وحركته بعودة نفس التشكلات التيمية والشكلية المتداولة قبل إنتاجه ؛ ويكون تشيعا متى أصبح ملزما بالتكرار ومتى لم يعد قادرا على أن يبرز السمات الأسلوبية المكررة باعتبارها علامات خلافية ؛ ويصبح تحوليا عندما يفرز تشكلات تيمية وشكلية جديدة ، تقف بعيدا عن تلك التي يعيد النص إنتاجها في فضاء التكرار والتشيع . ولعل أهم تجليات الفضاء التحولي من منظور كيريزنسكي عدا الظواهر المشار إليها أعلاه هي الذاتية ، والتقطع والانكسار ، والسخرية ، والدور التكويني للموازي السردي :

فالتفكير في الرواية من حيث هي خطاب للذاتية يخلق تطابقا بين لحظة الخطاب واللحظة الثلاثية للأنا ، هذا التفكير يتضمن تفكيك الرواية بما هي أحدية السارد والسرد والمسرد ، وبما هي تصوير خطي للقصة وعكس صادق لحركية الأنا وتعدديتها . وإذا كان السرد بنية تأسيسية للرواية ، فالملحوظ أن النص التطوري للرواية الحديثة يعمل على تفريع فضاء الحكوي وتسييج بفضاءات أخرى من قبيل فضاء اللافظ أي فضاء الذات التي تبذل جهدا كي تحكي عن ذاتيتها الجامعة ، وعن تواطئها وحساسيتها وتصدها ؛ وفضاء الملفوظ ويتعلق بتلك البقايا والترسبات الحكائية التي يستعيدنها ويحددها تضافريا سنن الاتصال الاجتماعي ، إنه فضاء اندراج أصوات الآخر ؛ وفضاء القابل للتلفظ ، فضاء النقص والرغبة والاستيهام حيث تنغمر الذات في ماضيها المشروخ وفي أحلامها ، أي فيما تريد أن تكون لافيا هي ، هذه الفضاءات هي نتاج التأثير المتبادل بين السرد الفردي والسرد الاجتماعي ، أو بالأحرى هي نتاج التوترات التلقظية تلك التي تنشأ عن علاقة التعارض المتصل تارة والمتفصل تارة أخرى بين السرد والخطاب .

هذه العلاقة تنجبه نحو الانغماء ، لأن الخطاب يدفع بالسرد إلى السريان ولأن السرد بالخصوص من خلال ضمير المتكلم أصبح ذا وظيفة خطافية . إن الفضاء الروائي الحديث يمكن على هذا النحو من تلقي السرد والخطاب باعتبارهما تمفصلا نوعيا للمتصل والتقطع ، وللعبة والحد . وبهذا يحل التقطع الروائي للسرد محل استمراريته الملحمية . وهو تقطع مؤسس على تعالق فضاءات السرد بفضاءات الموازي السردي .

وإذا كان تطور الرواية يؤكد وجاهة المنظور الشليغيلي عن الرواية من حيث هي خليط وفسيفساء ، فهذا التطور نفسه يبين أن السخرية الحديثة لها وظيفة استراتيجية أكثر مما هي تأملية أو حشوية . فالسخرية تعمل بمثابة منظم جدلي للسرد أكثر مما تعمل كلعبة للإطباب والحشو . إنها تضيء الطابع غير الثابت للسرد ، وتكشف عن التفاعل الجدلي بين البلاغة والأسلوب والعناصر الهجائية والبارودية ، إنها الجدول السليبي للرواية الحديثة . وهي تشمل الإستراتيجيات الروائية التي تشغل انطلاقا من حركية وظيفية للسرد . هذه الحركية تقوم في جوهرها على تكسير المعايير وما تحتمي به من خدع ، وعلى انتهاك آفاق الانتظار المعهودة . إن السخرية أخيرا هي التي تذيب الفروق بين فضاءات السرد والموازي السردي . بهذه الكيفية تحقق السخرية قانون التحول لأنها تمكن من تقديم تشكلات تيمية وشكلية جديدة .

ويخلص كريزنسكي في النهاية إلى القول بأن تاريخ الرواية الحديثة وبنيات نصها التطوري الدالة ، تمر عبر القيم الخلافية والتغيرية التي تطبع صور السارد . فالسارد هو الذي يوفق بين قضايا السرد والموأزي السرد . وهذه الحركة من السارد محددة بالوظيفة التأويلية للسرد . هذه الوظيفة تجعل من السارد العامل اللفظي للمؤلف . وهي المسألة التي يكرس لها كريزنسكي المقالة الثالثة من كتابه .

يحتل مبحث السارد في هذا الكتاب موقعا ذا أهمية ، وليس ذلك باعتبار الحيز المخصص له فحسب ، بل باعتبار النسق النظري العام الذي أدرج فيه ، وباعتبار الدور الذي يضطلع به في الرواية الحديثة .

إن نسق السارد يحيل من وجهة نظر كريزنسكي ، على الأنساق الأكسيولوجية للمؤلف . فالسارد ليس مجرد مفهوم مغلق داخل النص ، إنه يجسد حاجة الإنسانية إلى الرموز وإلى الأساطير ، بل ويجسد الفائدة العملية التي تحققها الإنسانية من إشباع تلك الحاجة . السارد هو صوت الرموز ينهض في النص الروائي بدور المنظم للعلائق بين الوعي الفردي والوعي الجماعي ، بين النزوع الرمزي لدى الجماعة وبين رمزية الواقع ورمزية اليوتوبيا . وأقوال السارد تعبر عن دورات السرد لدى الإنسانية تماما مثلما تجسد أمواج البحر إيقاعات المد أو الجزر ، الهدوء أو الصخب . إن التاريخ والحقيقة ينشقان من فم السارد (ص 122) . لذا فمعالجة السارد في رواية ما هي معالجة علائقية محورها الزوج سارد / مؤلف ، من حيث هما علاقة لا يتصور وجود حركة سردية بدونها . ثم إن تناول النص الروائي من خلال تناول علامات السارد فيه لهو إلقاء بهذا النص في نطاق دائرة تأويلية تتجاوز التحليل البلاغي أو الشكلي . نسق السارد إذن موصول بإشكال مكان الكتابة ، أي بالموقع حيث يُنتج ويلقى خطاب السارد . هذا هو الوجه الأول للصعوبات والالتباسات التي يثيرها مفهوم السارد . فهذا المفهوم يطرح إشكالا من حيث إن كل سرد يتضمن فعلا إنسانيا فرديا حتى لا يقال حركة سردية مفردة .

أما الوجه الآخر للصعوبات فيأتي من سعة الحقل المفهومي ومن تعدد المقاربات وتباين منظوراتها وتصنيفاتها . فالخطاب عن السارد يحيل على مستويات من التفكير والتأمل يحكمها الطابع التاريخي والإبستمولوجي والسرد والماوراء فلسفي والتحليل نفسي . وهكذا فما يحدده التحليل الشكلي مثلا بواسطة الشرح والتنميط ، تحده الهيرمينوطيقا بواسطة التأويل . مفهوم السارد إذن يصبح كشيء وشكيا ، والسارد المحدد في نموذج البديني من خلال إخباره باعتباره صورة ملموسة للاتصال وتحيينا إنسانيا للسرد مجسدا بواسطة الشخص ، السارد المحدد هكذا يصبح من زاوية نظر بنيوية موضعا داخل نسق محلي مغلق للنص ، ومجرد أداة بلاغية للخطاب ، في حين تعمل الهيرمينوطيقا على توسيع دائرة الإحالات المتعلقة بالسارد مادامت عناصر السرد الروائي تزداد تعقيدا . من هنا يقترح كريزنسكي ضرورة إعادة التفكير في موضوع السارد . ولن تكون هذه إعادة ذات مصداقية مالم تأخذ في الاعتبار مظاهر التناقض في هذا الإشكال ، والمظاهر المتعددة لأناق الانتظار المنهجية والأدبية الموصولة بتطور أشكال السرد . وهو ما يتطلب سلوك نهجين متداخلين : نقد

مختلف التصورات أثناء تقديمها وعرضها، وبناء عناصر التصور البديل في نفس الآن، يتعلق الأمر إذن ببحث حقري، ويتفني نقدي لخلاصات ذلك البحث. إن إعادة التفكير في السارد إذن، عليها أن تأخذ في الاعتبار المظاهر الشكلية لوضعه الخطابي وإمكانات توسيع هذا الخطاب الذي هو موضوع له.

فمن هو السارد؟ من منظور كريزنسكي هو اسم مألوف لدينا بشكل جد كبير، ومع ذلك فهو ليس أبداً لانظيراً لنا ولا أختارنا؛ السارد هو ذلك المنجز للغة الواصفة بما أنه هو ذلك الشخص الذي يضطلع داخل الخطاب بنقل الرسالة السردية. لكن هذا الشخص يرفض أن يكون مجرد قناع للخطاب حتى قبل أن يبدأ السرد. ومن الوجهة التاريخية فأشكال السارد موصول بإشكالية القيم، القيم الإنسانية والجمالية. فهذه هي التي ترسخ صورة السارد ووظيفته وفائدته الجمالية. إن القيم الموصولة بالسارد ترمز القيم التي يرسلها السرد وتعكسها؛ وذلك من قبيل: حدث استثنائي، وحركة بطولية، ومغامرة طريفة أو مفيدة. ومن هنا تتغير القضايا والإشكالات التي يثيرها السارد كلما تطورت الرواية والنقد. فكل مرحلة من مراحل هذا التطور تفرز مقولات دلالية وجوانب نظرية متباينة:

فالنموذج البدئي للسارد يحمل معه بعض المقولات الدلالية التي تجعل من السارد كائناً استثنائياً ومنظماً للتحويلات السردية. فالسارد يتحول في اللحظة التي تنجلي فيها الرواية؛ ويتطور تدريجياً بواسطة بنية داخلية تصبح معقدة أكثر فأكثر. إن مقولات من قبيل: «القدرة المطلقة للسرد» «الائتلاف المتناغم للسارد والمستمع» و«السرد المرسل أو المنقول شفويا» و«القيمة الاستعمالية لسرد يسنده حضور إنساني» هذه المقولات تحين صورة السارد قبل القيام بوضع تصنيفاته.

والسارد في الخطاب النقدي لدى إيجنيانوم وانطلاقاً من أعمال الكاتب الروسي ليسكوف (7) Leskov يبدو موجهاً من قبل تشكل نوعي من الصيغ والموجهات. فالمعرفة بالنسبة لمن يحكي هي معرفة إجرائية، فهو يعرف عم يتكلم، ويعرف أن يتكلم، ويبني معرفته على شهادات أو على تجارب شخصية، وقدرته على السرد ليست أبداً مشوشة بواسطة تفكير نقدي حول موضوع هذا السرد، ولا بواسطة رؤية سلبية للعالم، ولا بواسطة تفكير حول ذاته بما هو كائن ببيكولوجي. السارد في هذه المرحلة من نمودجه الأصلي صورة ملموسة للاتصال. غير أن تطور الرواية والنقد بعد ذلك يظهر كيف أن القيم الموصولة بالسارد لدى ليسكوف والموصوفة من قبل إيجنيانوم تفتح المجال أمام قضايا أخرى. وهكذا، فمن الممكن عندئذ الحديث عن رؤيتين للسارد: واحدة تموضعه داخل نص كأداة للخطاب السردية، وهذه هي الرؤية البنوية الفاترة، والأخرى يسميها كريزنسكي جدلية وهي الرؤية التي تصل إشكالية السارد بالرؤية السلبية للفن عامة وللرواية خاصة. وهي التي يتبناها المؤلف، انطلاقاً من أن السارد يعكس التقارب والمسافة بين الشكلاية والهيزمينوطيقا، إضافة إلى أن تأويلات السارد تحيل على تعدد في الحالات، وعلى انفتاح دائم للأنساق، وعلى الاستعدادات الذاتية للخطاب. إن المخطط الإجمالي لهيزمينوطيقا السارد والذي يأخذ في الحسبان كلية البنيات، وتحولاتها، وتنظيمها الذاتي. هذا المخطط عليه أن يشخص السرد باعتباره شكلاً داخلياً، ذات تنظيم

ذاتي، وباعتباره شكلا رمزيا. إن تزاوج الشكلائية بالهيرمينوطيقا عليه أن يسمح ببناء نسق تأويلي للسارد. هذا النسق سينفتح عبر استراتيجية جدلية لזرحة المنظورات، على إشكال مكان الكتابة أين يُلقَى خطاب السارد، وعلى المحور التأويلي: مؤلف - سارد - ذات. وعلى قاعدة هذه الاستراتيجية التأويلية ينبغي أن تنبني نظرية للخطاب السردى قادرة على حل التناقضات بين المؤلف والسارد، وبين النص والنصية، بين اللغة الواصفة للمؤلف ولغة السارد. وخلافا للنقاد البنيويين من مثل بارت ودولوزيل وتودوروف وكورودا هؤلاء الذين يرفضون القول بوجود تعارض بين المؤلف والسارد، يميل كريزنسكي إلى التأكيد على سداد الرأي الذي ذهب إليه الناقد السيميائي جيرزي بيلك Jerzy Pelc بصدد هذا التعارض، ومن ثم بصدد المحور العلائقي مؤلف / سارد. إن بيلك وخلافا للنقاد البنيويين من قبيل لوبوك، كازير، ستانزيل، بوث، فينوغرادوف... اهتم بتحليل مختلف التصورات المتصلة بالسارد، وذلك من منظور صلة هذا الأخير بالمؤلف. فليس السارد مجرد شخص ينتمي إلى عالم التخيل المشخص بالمؤلف الأدبي، بل إنه دائما هو الشخص الذي يتم السرد فعليا. ومن أجل إقامة تمييز، يقول بيلك، بين المؤلف الواقعي أي مؤلف الأثر الأدبي وبين الشخصية التي «تقوه» في سياق هذا الأثر بالمونولوج السردى سنسمي هذه الشخصية بالسارد الظاهري والذي هو دائما أحد يحكي عن السارد الواقعي (مؤلف الأثر الأدبي). ولهذا التمييز أهمية من الوجهة الهيرمينوطيقية حسب تعبير كريزنسكي، وذلك اعتبارا لكونه يأخذ في الحسبان الإطار التأويلي لفهم الخطاب السردى واستعماله، ثم لأن هناك بالخطاب النقدي عن السارد وعن الرواية الحديثة عددا من الوقائع تدعم مثل هذا التمييز، ومن بين الأمثلة الدالة لهذه الوقائع يستعرض كريزنسكي بإيجاز ونقد كذلك أفكار باختين ولو كاش وفولغانغ أيزر عن هذا الموضوع، ويتساءل بعد ذلك كيف يمكننا أن نبني من الوجهة الهيرمينوطيقية هذا المحور العلائقي مؤلف / سارد في إطار تفرع ثنائي إجرائي؟ وفي معرض تحليل هذا التساؤل يعالج كريزنسكي مسألة القارئ والتلقي، ومسألة ذات التلفظ، ووجهة النظر في صلتها بالوساطة السردية وشخصية السارد أو لا شخصيته. وتحليل مجموع هذه العناصر يضيء في الواقع بطريقة أفضل العلاقة مؤلف / سارد.

إن العلاقة مؤلف / سارد هي علاقة مركبة تلعب في الآن ذاته على التطابق، والتماثل، والاختلاف، والتعارض، والتعاطف، والنفور، والسخرية، والتجاوز، والإدراج والاشتغال، والإقصاء، والمثابة، والتجاوز باعتبارها توترات جدلية ممكنة بين تنظيم العوالم السيميائية من طرف المؤلف وبين إتمامها من طرف السارد.

وإذا كان السارد هو الوجه المضاعف للمؤلف، فالمؤلف يلعب في مواجهته دور المنتخب والمخرج لنوعية خاصة من القول - إن السارد وموجهات السرد يستعملان في الخطاب باعتبارهما يخدمان مصلحة المؤلف من حيث هو وسيط، ومبدع ووعي مرمر. والمميزات الشكلية للسارد لاكتسب وجاهتها إلا باعتبارها تخدم تمثيلا ما وترميما ما من حيث هما معا عاقبة القول السردى والنتيجة التي يفرض إليها. وإذا كان دور المؤلف مافتى، يتعاطف منذ العصور الوسطى حتى اليوم، فلأنه يجسد هذا الذي سماه بيلك «السارد الواقعي» ويفضل كريزنسكي تسميته بـ «السارد

السيمبائي». إن المؤلف بهذا المعنى هو المنظم العضوي والمركزي لكل موجات السرد وصيغته، وهو من يضع السارد في موقعه من الخطاب. وبالمثل فإن السارد هذا المفهوم الأساسي في النقد الحديث ينطوي على مفارقات كثيرة، ولعل أبرزها هي أنه يشخص الاختلافات بطريقة تفوق باقي عناصر السرد الأخرى. وذلك لأن السارد يمثل صورة وعلامة رهان مصنوع من قبل سارد آخر ألا وهو المؤلف ذاته. ومهما يكن فاللعبة المقروضة على السارد من قبل المؤلف هي ذاتها مقروضة على هذا الأخير من قبل اقتصاد القصة، والعالم، واللغة التواصل بها. من هنا تصبح العلاقة مؤلف / سارد علاقة تواصلية: فارتداد السارد نحو المؤلف لهو أيضا تقدم من جانب المؤلف نحو السارد؛ السارد يتم لعبة القول التي تتخلل الموقع بين المؤلف والعالم. إن مفهوم المؤلف عليه أن يكون في الوقت نفسه منزوعا من الطابع المؤسسي ومحوला إلى مفهوم إجرائي. وفعلا، فالمؤلف هو بمثابة وساطة بين النص من حيث هو نسق من القيم تنتمي للسارد، وبين نسق القيم المتممة للمؤلف ذاته. هذا النسق الأخير بإمكانه أن يكون في تعارض مع الأول، وهذا التعارض سيكون بمثابة قراءة وتأويل للبعد الدلالي للنص المؤول وللنص الواصف الجاهز. وليس النص الواصف سوى تعليقات المؤلف. ولهذه التعليقات دور خاص، لأن نمو العديد من الروايات المهمة وتطورها يترافق مع نمو متواز في هذه التعليقات التي تصدر عن الروائيين ليس فقط على نصوصهم بل على كل إشكالية مقترنة ودالة ب/ ومن وجهة نظر إعادة بناء القيم الجمالية والاجتماعية والفلسفية. وهكذا فنسق السارد الظاهري يحيل على الأنساق الأكسيولوجية للمؤلفين. فهناك نسق دوستوفسكي، ونسق توماس مان، ونسق فلوير، ونسق جويس، ونسق كافكا... وخارج التعليق، فما يكون نسق قيم المؤلف هو متن المؤلف الأدبي بكامله. هذا المتن يعمل بمثابة معاودة وتكرار، وبمثابة تشاكل لعلاقة الذات، ذات التلفظ والمفوظ التي يبينها النص. نسق القيم هذا عليه أن يكون كذلك مبنيا في حالة استبدالات، ومقولات دلالية، وموجهات، وبنيات عاملية. إن الخطاب الروائي هو إذن خطاب مماثل من الناحية البنيوية للخطاب العلمي كما يعرفه غريغاس باعتباره «مغامرة معرفية». فالخطاب العلمي مثله مثل الخطاب الروائي يتم فصل حسب محور التواصل المتجه من المتلفظ نحو المتلقي للتلفظ، ويتألف في ثلاث درجرات خطابية مترابطة هي: الخطاب المعرفي، والخطاب الموضوعي، والخطاب الإحالي. وبالرغم من هذا التماثل، فهيرمينوطيقا الرواية المؤسسة على السارد، لا تستطيع أن تكسر التوازن المتقلقل والحتمي مع ذلك، هذا التوازن الذي ينشأ داخل النص بين العوامل الإجرائية للذاتية وتلك التي للموضوعية، فتأويل النص السردى أمر مستحيل، إلا إذا أقيمت التماثلات البنيوية الدالة بين البنيات اللفظية للنص، وبين المفاهيم التي عليها تحيل هذه البنيات.

وإجمالا، فالسارد الواقعي أو السيمبائي هو الذات المكتشفة للعلامات والمرسلة لها، إنه ناقل الخطاب الوجه ووسيطه. أما السارد فهو بنية ذات أصداء وسيطة متعددة، الوظيفة فيها هي في الآن ذاته نصية وموازية للنص. السارد إذ ينعم بامتيازات الكلمة فوق مسرح التواصل الذي شيده المؤلف، فإنه يعمل ضد «إرهاب السن». وبفضله كانت الرواية شكلا مدمرا، ومستودعا للإحالات ذا مزية جدلية ولاذعة تركز على الإلقاء بالتناقضات في إطار منظور تراتبي.

إن السارد يحتل في الخطاب أو فيما بعده «موقعا محليا»، إذا أردنا أن نترجم تصور أدورنو والذي أراد أن يبين كيف أن الحركة السردية لدى بيكت ولدى كل سارد حديث تطمح إلى أن تعري السأم وخيبة الأمل، والتشبيح كذلك، وأن ترجعهما فاضحين. السارد هو الممثل للغة المعاناة التي تحدد حسب أدورنو المشروع الجمالي. ومن زاوية المنظور التاريخي للرواية الحديثة، فالموقع الإستراتيجي للمؤلف، يلتحم بالدور الرمزي للسارد - الحاكم.

وفي ضوء هذه الملاحظات ينتهي كريسنسكي إلى القول بأن التعارض بين الشكلائية والهيرمينوطيقا ليس لامتناقضا ولا حصريا، وإنما هو تعارض يحدد بالأحرى المسمى التأويلي حيث ينبغي أن يدرج نسق السارد. هذا النسق يستدعي بعض الملاحظات الاستيمولوجية يعرضها كريسنسكي في شكل أطروحات نوجزها كالتالي:

* إن مفهوم السارد لا ينفصل عن فعل تحيين السرد ولا عن فعل التمثيل السردى المنجز بواسطة ذات مدركة باعتبارها تحديدا مضاعفا. السارد هو الصورة التي تتضمن لعبة الوساطات والتي تمتلك داخل النص مؤشرات متغيرة تمتد من «امتلاء» في الذاتية نحو «فراغ» في الموضوعية.

والخطاب النقدي حول السارد يجب أن ينطلق من فكرة أن السارد هو:

أ- ذلك الذي يتكلم ويستهدف لنظر الناس بما هو ذاتية تدعي أو تريد أن تقول شيئا آخر غيرها هي وعبرها هي ذاتها.

ب - ذلك الذي يخبئ وراء مضاعفيه ويتغنى إنتاج شخصية وصوت مفرد أو جمع.

ج - ذلك الذي يسكت في هذا الجانب أو ذاك من الكلام بينما يتحدث الكلام في مكانه.

* العلاقة مؤلف / سارد تتحدد تضافيا في اتجاهين: فالمؤلف يتموضع عند نقطة انشاق ذات تتضمن وتوجه الاختيار النوعي لنمط ما من السارد؛ والسارد إذ يتم اختياره بواسطة حركة كلامه أو سكونيته، فإنه يفرض على المؤلف قيود الفردية التي تضيف الطابع الجدلي على التمثيل، أي تجعله يستند أكثر إلى العلاقات الخلافية للموجهات السردية للنص بالمؤلف الأدبي.

* هيرمينوطيقا السرد لا تتصور مستقلة عن شكله. والسارد لا يمكن أن يكون موضوع تأويل إلا انطلاقا من الطابع الملموس للكلام وقابليته للفحص والاختبار. أما فيما بعد الشكل المباشر للنص السردى، فالهيرمينوطيقا تصوغ تساؤلات تمكن من فهم أنه هناك حيث يقع السرد، وأن الذي يتم هذا السرد ليس سوى إحالة معينة على ملاقي العلامات، تأويلها يرتبط بالكلية المركبة لانشاق العناصر الرمزية وإنتاجها. إن الفضاءات الوسيطة للسارد تدرجه في نقط تقاطع الخطابات وتفرعها، أي حيث تمكن الحركة السردية من قياس مجيئه الخاص، وما يتسم به من تعقيد، وماله من غائية.

تلك هي إذن أبرز مكونات السيميائية التعااقية ومقولاتها. وبحسبها تتحدد الرواية باعتبارها قالباً نصياً مفتوحاً وحرّاً للغاية حيث تقيم في مجرى تاريخه لغات، ولغات فردية، وأساليب، وإجراءات نصية، تدور كلها حول الواقعي وحول النصي وحول الاجتماعي والذاتي. لقد تكونت

الرواية في ظل دينامية خاصة لتنظيم العلامات التي يطرحها الواقعي والاجتماعي والذاتي بما هي علاقات يطبعها التوتر والجدل في الغالب . ومن هنا يأتي الدور الهام لمقولتي السارد والسارد السيميائي اللذين يعملان على إذابة هذا التوتر ، ومن ثم على بناء الخطاب الروائي وجعله قابلا للدلالة ؛ ومن هنا أيضا تأتي أهمية مقولتي الماقبل النص ، والموازي السردى من حيث اشتغالهما على النماذج التي تنظم العوالم الروائية وتصلها من خلال مفهوم التمثيل بالنصي والواقعي السابقين عليها . وهكذا ترسم الرواية بمشابة بحث عن المعرفة يتحقق في شروط اجتماعية ونصية وإبستمولوجية نوعية . هذا البحث وكذا الشروط الخطائية والسردية لتحيينه هما إذن من طبيعة رمزية ، والسارد هو من ينجز هذا البحث بواسطة لعبة البنيات التي تخترق جسم النص الروائي . هذه المعرفة هي ذات طبيعة تقريرية ، وإدراكية ، وتراكمية وتأويلية واستكشافية قبل كل شيء . فهل نحتاج إلى التأكيد على أهمية هذا الكتاب ، والموقع الذي يحتله مشروع النظرية والتحليل في سياق التنظير الروائي ؟ (8).

1-Wladimir Krysinski

Carrefours de signes :essais sur le roman moderne, Mouton1981.

أرقام الصفحات الواردة في المتن تحيل على هذه الطبعة

2- في هذه المقالات يحلل كريزنسكي بعض أهم نصوص الرواية الحديثة، وهي على التوالي لكل من دوستويفسكي، هنري جيمس، أندري جيد، غوتفريدلين، موريس بلانشو، فيتولد غومبروفيتز، جون دوس باسوس، كلودسيمون، طوماس مان، أليخو كارينتي، هوبرت أكان، ميغل أنخيل أسطورياس، غابرييل غارسيا ماركيز، أوغوستو روبا سطورس.

3- في هذه المقالة يناقش كريزنسكي أطروحة باختين عن التماثل بين عوالم الرواية وعوالم الكرنفال، وهي مناقشة تتم في ثلاثة مستويات: يكرس الأول منها لإبراز أصالة باختين النظرية والتحليلية، والقطيعة التي أحدثتها نظريته، ويكرس الثاني لتفصيل التعميم الذي يطبع فكرة التماثل أعلاه من خلال استعادة تأملات غوته عن الكرنفال، وتعليقات الناقد البولوني ستانيسلاف بالوس Balbus على باختين، ويكرس الثالث للبرهنة على نسبية ما ذهب إليه باختين بهذا الصدد، وذلك بالاستناد إلى التحليل النصي لثلاث روايات وظفت العوالم الكرنفالية لإقامة التماثل، بل من أجل تدمير الرؤية الكرنفالية عن طريق السخرية والجدل اللعبي والتناهي في مستوى السرد والخطاب معا. والروايات الثلاث تنتمي لحقول ثقافية ولغوية متباينة من ألمانيا (طوماس مان) ومن بولونيا (فيتولد غومبروفيتز) ومن كوبا (أليخو كارينتي).

4- يقتصر هذا العرض على تقديم المقالات الثلاث الأولى ذات الطابع النظري الغالب بما أنها هي التي تبلور أسس السيميائية التعايقية وأهم مفاهيمها ومجالاتها.

5- يعرف الإيسيمي ديموسيا بأنه مجموعة المعارف المنظمة الخاصة بجماعة اجتماعية ما، أو بحقبة ما؛ وتشمل هذه المجموعة من المعارف تصور العالم وطريقة إدراكه، والعلوم، والفلسفات...

6- تشير الطوبوكرونيات من وجهة نظر كريزنسكي إلى أن تطور الرواية يفرز بين الحين والآخر مجموعة من النصوص الروائية تمتلك فضلا عن موقعها المتجذر في المكان موقعا أكثر تجذرا في الزمان، هذه النصوص يصبح لها تاريخ ويصبح بإمكانها انطلاقا من ذلك أن تسم تاريخ جنس الرواية ككل، ومن بين هذه النصوص يذكر كريزنسكي: دون كيشوت، تريسترام شنداي، ملاحظات من العالم السفلي، مدام بوفاري، السفراء، يوليسيس، في البحث عن الزمن الضائع، الإنسان بدون مزايا، «الأنثى» هو الأعلى، موت فرجيل...

7- ن ليسكوف Nicolas Leskov كاتب روسي من القرن 19 . ولد سنة 1831 ، ونوفي سنة 1895 . اهتماماته بعالم الفلاحين وتعاطفاته معه تقرنه بتولستوي ، في حين يقربه اتجاهه الديني من دوستويفسكي . إلا أن كتاباته التي يعبر فيها عن مبادئه ونظرياته اتضحت في القسم الأكثر قدما من مؤلفه . وتعود أهمية ليسكوف إلى سروده التي يعود تاريخها إلى المرحلة الثانية من تطوره الأدبي .
انظر فالتير بنجامين ، الشعر والثورة ، دونويل ، 1971 ص . 139 .

8- ليست الغاية من هذا العرض هي تقويم الكتاب وإبراز مكانته وهو الأمر الذي يتطلب المقارنة والقياس ، وإنما هي التقديم الإيجابي للأطروحات والمفاهيم التي بدلنا أنها تشكل حاجر الزاوية بالنسبة للسيمائية التعاقبية وهو ما دفعنا إلى الالتزام بالنص وبالترجمة أحيانا .

- تقديم 5
- 1- رولان بارت : مدخل للتحليل البنيوي للسرد 9
- ترجمة : بحراوي ، القمري ، عقار
- 2- تزفيطان تودوروف : مقولات السرد الأدبي 39
- ترجمة : الحسين سحبان ، فؤاد صفا
- 3- جيرار جنيت : حدود السرد 71
- ترجمة : بنعيسى بوحالة
- 4- جاب ليتفلت : مقتضيات النص السردى الأدبي 85
- ترجمة : رشيد بنحدو
- 5- ولغ غانغ كايزير : من يحكى الرواية؟ 107
- ترجمة : محمد أسويرتي
- 6- آن بانفيلد : الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر 123
- ترجمة : بشير القمري
- 7- أمبرطو إيكو : القارئ النموذجي 157
- ترجمة : أحمد بوحسن
- 8- ميشيل رايون : بصدد التمييز بين الرواية والقصة 177
- ترجمة : حسن بحراوي
- 9- أ. ج. غريغاس : السيميائيات السردية : المكاسب والمشاريع 183
- ترجمة : سعيد بنكراد
- 10- فلاديمير كرزيسكي : من أجل سيميائية تعاينية للرواية 203
- عرض : عبد الحميد عقار

