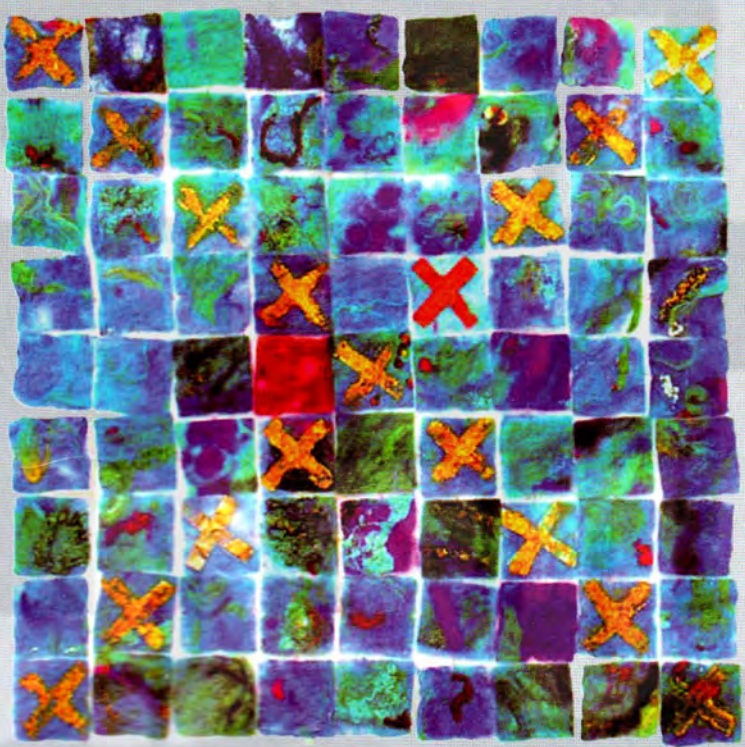
سعيد يقطين

السرديات والتحليل السردي

الشكل والدلالة



مكتبة الأدب المغربي

المركز الثقافي العربي

مكتبة الأدب المغربي

سعيد يقطين

السرديات والتحليل السردي

الشكل والدلالة

سعيد يقطين

السرديات والتحليل السردي

الشكل والدلالة

المركز الثقافي العربي

الكتاب

السرديات والتحليل السردي
الشكل والدلالة

تأليف

سعيد يقطين

الطبعة

الأولى، 2012

عدد الصفحات: 208

القياس: 17 × 24

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-551-9

جميع الحقوق محفوظة

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 303339 0522 ـ 307651 0522

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 01 ـ 352826 01

فاكس: 343701 1 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

إهداء

إلى صانعي مادة السرد اليوم
لتكتب غدا نسيجا يحبل بالحياة
والأمل،
وتقرأ بعد غد تاريخا سرديا جديدا
مفتوحا على المستقبل.

مقدمة

تأثرت كثيرا، بل تألمت، عندما كتب جيرار جنيت في مقدمة كتابه «خطاب القصة الجديد» (1983)[1]، وهو ما ترجمه الزميل محمد معتصم، تحت عنوان: «عودة إلى خطاب الحكاية»[2]، موضحا ما وصلت إليه السرديات، وما حققته منذ سنة 1972، وهي السنة التي صدر فيها كتابه المدشن لها[3]، مبينا أن السرديات تجد من ينتصر لها، ويشتغل بها، خارج فرنسا، ذاكرا على وجه الخصوص، من بين هذه الدول: الولايات المتحدة الأمريكية وهولندا وإسرائيل.

كان سبب التأثر والتألم هو أنه في الوقت الذي تتقدم فيه العلوم الإنسانية، وتولد العلوم الأدبية وتتشكل، وتتوسع الاختصاصات وتتدقق أكثر، وهي تهتم بالإنسان ومجمل إنتاجاته، وبالمجتمع في مختلف العلاقات التي تصل بين مكوناته، نجد العرب متخلفين عن هذا التطور والتقدم، وعاجزين عن اللحاق بالركب، بله مسايرته، في الوقت الذي نجد إسرائيل في خضم هذه التحولات ووسط أتون هذه المتغيرات.

كنت أطرح دائما هذا السؤال: لماذا تتطور إسرائيل علميا ومعرفيا، ونجد لعلمائها ومختصيها في مختلف أصناف العلوم والمعارف الحديثة والمعاصرة، موطئ قدم، بل نجد لهم في بعض التخصصات الريادة وقصب السبق؟ بينما نجد البحث الجامعي والأكاديمي العربي، وخاصة في مضماري العلوم الإنسانية والأدبية، متخلفا ومتعثرا، بل وعاجزا حتى عن التشكل أو التكون.

تبين لي، من خلال معايشة طويلة، ومواكبة تمتد على مدى ثلاثين عاما للمجال الثقافي والمعرفي العربي في مختلف فروعه، ولمختلف ما يمور فيه، عبر القراءات والاحتكاك المباشر بالأدباء والمثقفين والأكاديميين في الجامعات

والمؤتمرات العربية، ، ، أن الجواب عن هذا السؤال قابل لأن نلخصه في كلمة واحدة: كراهية العلم، والنفور من العمل العلمي.

ليس في الأمر تضخيم أو ادعاء أو تهويل. إنه واقع نعايشه ونلمسه بجلاء في الأقوال والأفعال. ولو سمعت ما يقال بصدد «العلم» من لدن طالب متوسط، أو قرأته لشاعر مبتدئ أو قاص يخط حروفه الأولى، لما لمته، والتمست له بعض العذر. ولكن أن نجد هذا التصور صادرا عن «كبار» الأدباء، و«عتاة» الأكاديميين، و«قساة» الجامعيين من المشتغلين بالثقافة والأدب، فهذا ما لا يمكن التسليم به أو قبوله أو السكوت عنه.

في إحدى الملتقيات العربية، قال لي الباحث الطليعي والأكاديمي، الذي أقدره كثيرا، كمال أبو ديب، مشجبا ومستنكرا، بطريقة مهذبة، إنك في كل المرات التي التقيت بك فيها، تطالب بالعلم في الدراسة الأدبية؟ فأجبته لأن العلم في تصورنا، نحن العرب، مغيب، وأؤكد ذلك، في كل مرة، وسأظل أفعل، من باب ﴿وَذَكِّرْ فَإِنَّ الذِّكْرَى تَنْفَعُ الْمُؤْمِنِينَ﴾ (الذاريات 55). مرت على هذا الكلام سنون عديدة، وها نحن لا نزال مطالبين بالتذكير.

أتعجب كيف أننا «نؤمن»، على مستوى القول، بـ«العقل» ونقدمه على «الخرافة». ونطالب بـ«العقلانية» في النظر والعمل، و«نحث» على «العلم»، ونروج لـ«الممارسة العلمية». ونتكلم كثيرا عن «البحث العلمي»، ، ، لكن رغم كل هذا الكلام، نجد أنفسنا، في الواقع، «نكفر» بالعلم والممارسة العلمية، في المجال الأدبي، وفي السياسة وفي العلوم الإنسانية، ، ،

إن هذا «الكفر» وذاك «الإيمان» ليسا، معا، سوى دليل على التخبط والعشوائية في القول والعمل. ويكفي أن نلقي نظرة على مقررات الدراسة الأدبية في كليات الآداب العربية، وعلى طول الوطن العربي وعرضه، ومنذ أن تأسست الجامعات في البلاد العربية، وفي مختلف الأسلاك: في الإجازة والماجستير والدكتوراه، لنجدها قائمة على «مواد» أدبية، وليس على «اختصاصات» أدبية: ما زلنا ندرس النحو والصرف والعروض والبلاغة والشعر الجاهلي والأدب الحديث، ، ، كما كانت تدرس في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين عندما كانت كليات الآداب العربية في بدايات تشكلها. ومنذ ذلك

الوقت لم يطرأ عليها تحول جذري يغير مسارها، ويفتحها على التجديد والتطور والمواكبة.

لهذا الاعتبار قد نجد طلبتنا، وهم نقاد المستقبل وباحثوه، يعرفون كل شيء عن الأدب العباسي، ولكن ليست عندهم أية «منهجية» محددة، أو خلفية نظرية معينة ينطلقون منها في التعامل معه. ولا تزال هذه المعاناة قائمة إلى الآن ونحن في الألفية الثالثة.

لا يزال طلبتنا، وفي كل الأسلاك، يفضلون «الإنشاء الأدبي» ويتأففون من «التحليل النصي» ويستصعبونه. كما أنه لا يزال طلبة الماجستير والدكتوراه يفكرون في الامتحان، ولما يدر في الخلد أنهم باحثو المستقبل وعلماؤه، لا تلاميذ كبار، يطالبون بتلقي «المحاضرات» لإنجاز الامتحان؟ والإجابة عن أسئلة عديدة تتعلق بوفيات وولادات؟

أنى لنا أمام هذا الوضع الذي مر عليه أزيد من قرن أن نفهم المناهج والعلوم والنظريات، وأن نسهم في تطويرها، ونحن عاجزون عن تمثلها أو استيعابها أو مواكبتها؟ أو ونحن نتخذ منها موقفا سلبيا مزدوجا. وحتى عندما نتعامل مع هذه النظريات والمناهج، نظل نتعامل معها على أنها وصفات جاهزة قابلة للتطبيق فقط، وليست ميدانا للتأمل والبحث والتفكير والاستكشاف وإعمال الخيال الخصب والإبداع.

إننا، نحن العرب، نكره العلم، ونتخذ منه موقفا سلبيا لاعتبارين اثنين لم يبق ما يسوغ استمرارهما:

أ. إن هذه العلوم الإنسانية والأدبية واللسانية، وما يتصل بها، **غربية** بمناهجها ونظرياتها. أي أنها «**أجنبية**» عن ثقافتنا وبرانية عنها. ومن باب الأصالة الثقافية، والوقوف في وجها الغزو الثقافي، أن نرفض هذه العلوم «الأجنبية»، ونتصدى لكل الذين يقومون بـ«استيرادها» أو يعملون على نقلها إلى تربتنا العربية. ولكم ووجهت بهذه الفكرة، من خلال أسئلة قاسية في مختلف الندوات العربية التي حضرتها. ولقد مورس هذا الاعتبار في كل العصر الحديث، غير أنه في كل حقبة يتجلى من خلال ذريعة جديدة. كان الاستعمار أولا ثم صار

الغزو الثقافي ثانيا، وأخيرا ها نحن أمام العولمة؟

ب. اعتبار البحث الأدبي، المؤسس على **خلفية علمية**، لا علاقة له بالأدب. إنه يقتل الأدب والإبداع. فالقصيدة تشم ولا تفرك. ولمتتبع الكتابات النقدية العربية المعاصرة من لدن «التقليديين» و«الحداثيين» على السواء أن يجد أصداء لهذه الفكرة، القائمة على كراهية العلم أو اتخاذ موقف سلبي ومسبق منه.

إنهم يعيبون استعمال الخطاطات والأشكال (وهي لغة اصطناعية) من جهة. كما أنهم يرفضون التحليل الجزئي القائم على رصد جزئيات الإبداع وتفاصيله الدقيقة من جهة ثانية، بحجة أنه تمارين تصلح للطلاب. ومن جهة ثالثة يرفضون توظيف المفاهيم والمصطلحات التي يسلمون بغرابتها وغربتها.

لنقرأ مثل هذه التصريحات للوقوف بجلاء على بعض معالم الصورة:

ـ يقول محمد برادة: «صحيح أن تطور المناهج قد أفسح المجال أمام تحليل شعريات ومكونات خطابها ضمن أفق يراهن على تحقيق «**علمية**» التحليل. لكن رهانات هذا المجال تظل نسبية ما دامت «**العلمية**» **الحق متعذرة فيما يتعلق بالنص الأدبي**»[4]. (التشديد مني).

ـ ويقول عبد الله أبو هيف، بصدد ملاحظاته العامة حول ما يسميه «النقد النظري المتأثر بالاتجاهات الجديدة»، في الملاحظة السادسة: «ثمة **ولع بالشكلانية** لدى المهتمين بالعلاماتية (يقصد السيميائيات) وشعرية السرد (يقصد السرديات) أيضا، **فتكثر الرسوم والترسيمات والأشكال** في نقدهم، فيما يلزم وما لا يلزم».[5] (التشديد مني).

ويقول أيضا في سياق تطرقه لكتابي تحليل الخطاب الروائي، مسجلا الفكرة نفسها: «لقد عرض يقطين التطور التاريخي لمصطلح «**التبئير**» يحدد على ضوء ذلك استعماله لهذا المفهوم، وهو **استعمال متعسف غارق في الشكلانية وولع بترسيماتها**، اقتداء بجنيت بالدرجة الأولى».[6] (التشديد مني).

جئت بهذين المثالين لناقدين معروفين من أطراف الوطن العربي، والأمثلة لا حصر لها لمن أراد أن يتعقبها. صحيح هناك اختلاف في تمثل الفروقات بين المواقف من الثقافة الغربية وعلاقتنا بها. لكن الموقف من «العلم الأدبي» يجمع

بين جل، إن لم نقل، كل المشتغلين بالأدب في العالم العربي. وما لم تتغير هذه الرؤية، عندنا، فلا يمكننا البتة تطوير فكرنا الأدبي من جهة، ولا تمثل الإنجازات الغربية التي نتفاعل معها من جهة ثانية. ولا المساهمة في الفكر الأدبي العالمي، من جهة ثالثة. وعندما لا يكون التطوير ولا التمثل والإسهام فلا يمكن لفكرنا الأدبي إلا أن يظل متأخرا ومتعثرا. وهذا هو واقعه الفعلي.

كانت مطالبتي بتغيير مجرى تفكيرنا في الأدب عموما، والسرد خاصة، منذ بداية الثمانينيات، مع بروز البنيوية في العالم العربي. لقد آمنت بأنها اللحظة المناسبة لفتح مجالات مغايرة للتفكير الجديد في الأدب والثقافة والمجتمع، على أنقاض التصورات التي ظلت سائدة منذ زمان طويل. وكان اختياري للسرديات واشتغالي بها إلى الآن مدخلا لذلك. وكان أن بدأت التصورات الجديدة تفرض نفسها على الدرس الأدبي العربي في هذه الحقبة. ولكن سرعان ما بدأ التراجع عنها لفائدة الرجوع إلى فترة متردية تحت مسميات جديدة. هذا في الوقت الذي نجد العلوم الأدبية، وعلى رأسها السرديات تتطور في أوربا وأمريكا وأستراليا، وحتى في الصين واليابان والهند وإفريقيا، وتفتح لها آفاقا جديدة للتفكير ومجالات أوسع للتطبيق. لهذه الاعتبارات ولغيرها، يأتي هذا الكتاب.

1. إنه يرمي إلى تكريس السرديات مجالا واختصاصا لتحليل السرد العربي في مختلف أنواعه وتجلياته، قديمه وحديثه. ويطالب بتدريسها في مختلف فصول الدراسات الجامعية، وتطبيق إجراءاتها في التعليم الثانوي. كما أنه:

2. يسعى إلى تعميق فهمنا للسرديات، على المستوى النظري لإزالة اللبس الحاصل في كيفية التعامل معها عندنا، وذلك عن طريق تقديم معرفة شاملة عن أهم إنجازاتها وإجراءاتها وقضاياها وأسئلتها، وهي تتطور في الزمان، ومن خلال مختلف الاجتهادات التي تحققت في المكان.

ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا من خلال:

3. الوقوف على بعض العوائق والمشاكل التي تحول دون تمثلنا الجيد والدقيق للسرديات، وهي العوائق نفسها التي تجعل نقاشاتنا السردية سجالية لا علمية، ومن ثمة غير ذات فائدة. وذلك بهدف تجاوز صعوبات البدايات، والانتقال إلى مرحلة جديدة، تتميز بـ:

أ ـ الوعي بأهمية السرديات.

ب ـ المساهمة في نقاش علمي وعملي بخصوصها في الوطن العربي.

كما أن ذلك لا يتم إلا بـ:

4. التحفيز على مواكبة المستجدات النظرية والعملية والتعامل معها بوعي ومسؤولية، لتجاوز:

أ. الوقوف على المنجزات السردية، الجديدة والمتجددة(ما بعد الكلاسيكية) التي تحققت بعد المرحلة البنيوية (وهي التي صارت تسمى المرحلة الكلاسيكية).

ب. النظرة الضيقة والمحدودة التي ارتأت أن السرديات انتهت بانتهاء البنيوية، وأنها انتهت، تبعا لذلك، بالنسبة إلينا ولم يعد هناك أي مجال للحديث عنها أو التفكير فيها.

هذه كبريات القضايا التي جاء هذا الكتاب ليضطلع بها لتجديد وعينا السردي من جهة، وتطوير بحثنا الجامعي من جهة ثانية، وللارتقاء بدراساتنا السردية إلى المستوى العالمي من جهة ثالثة. إنها أهداف بعيدة بلا شك، غير أن ثقتي في الأجيال الجديدة، وفي إمكاناتها، رغم الانتقادات المجانية الموجهة إليها، كفيلة بجعل هذه الأهداف ممكنة التحقيق إن آجلا أو عاجلا. وما علينا سوى تعبيد الطريق لمن أراد المسير، لأننا نضمن له وصول أسمى الغايات، والارتقاء إلى أعلى الدرجات...

وأخيرا، فإن مشروع هذا الكتاب كان مبرمجا عندي منذ زمن، وحالت مشاريع عديدة دون إخراجه. وكانت الدعوة الكريمة من قسم الأدب من كلية اللغة العربية بجامعة الإمام، لتدريس مادة «السرديات» (أستاذا زائرا خلال الفصل الثاني من 2009-2010 والفصل الأول من 2010-2011 مناسبة لترهينه والإقدام على إصداره.

لذلك لا يسعني، بهذه المناسبة، إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى جامعة الإمام في شخص معالي مديرها أ.د. سليمان بن عبد الله أبا الخيل الذي يعمل على إضفاء مسحة جديدة على هذه الجامعة العريقة. وكذا إلى أ.د. محمد

بن علي الصامل عميد الكلية لما لمسته فيه من حسن استقبال واستعداد دائم للعمل للرقي بالكلية. وإلى الدكتور محمد القسومي رئيس قسم الأدب على الحفاوة البالغة وتفانيه في خدمة القسم، وحرصه على تجديده، وإلى الأساتذة: عبد الله الرشيد ومحمد بنعزوز ومحمد القاضي وصالح بن رمضان وخالد الجديع وإبراهيم الشتوي وحسن النعمي وعبد الله القرني وعبد الرحمن الهليل وفواز اللعبون على ما أحاطوني به من عناية خاصة، وعلى ما وجدته فيهم من خالص المودة، وإلى كل أساتذة القسم على ما غمروني به من محبة. وإلى جميع الأستاذات، وعلى رأسهن الدكتورة وفاء السبيل على ما بذلته من مجهودات في الورشة السردية والحلقات الدراسية. ولا أنسى هنا طالبات وطلاب الدكتوراه والماجستير بنوعيه على حسن تجاوبهم وتفاعلهم الجاد. إني أتمنى أن يكون هذا الكتاب، عربون إخلاص وتقدير دائمين، والله من وراء القصد، وهو يهدي السبيل.

أ . د. سعيد يقطين - الرياض في: 23/ 12/ 2010

هوامش:

(1) Genette (G.), Nouveau discours du récit, Seuil, Coll. Poétique, 1983.

(2) ج. جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، تقديم سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 2000.

(3) Genette (G.), Discours du récit: Essai de méthode, in: Figures3, Seuil, 1972.
وانظر ترجمة الكتاب:
ج. جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. 2، 1997.

(4) محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص. 7.

(5) عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص. 410.

(6) المرجع نفسه، ص. 372.

الباب الأول

السرديات:
المشروع والآفاق

تمهيد

نسعى في هذا الباب إلى تأكيد ضرورتين لابد منهما لتطوير وعينا السردي، ونقله من المستوى الذي تمارس به السرديات، عندنا، في حقل الدراسة الأدبية العربية إلى المستوى الملائم. هاتان الضرورتان هما:

أ. **علمية السرديات**: كل الذين يتحدثون عن السرديات أو يُعرِّفون بها، يقرون بأنها «علم السرد». لكن هذا التعريف الذي يقدمه المشتغلون بالسرديات، ويعترفون به، في الوطن العربي، يولونه ظهرهم حين يشتغلون بها سواء على المستوى النظري أو التطبيقي. إن المدخل الطبيعي لاستنبات السرديات في التربة العربية هو الإقرار بـ«علمية» هذا الاختصاص على مستوى الوعي والممارسة.

ب. **تعميق المعرفة السردية**: تتولد عن الإقرار بعلمية السرديات ضرورة تعميق المعرفة بالسرديات من خلال الاطلاع على مختلف الاجتهادات السردية من جهة، وإدراك الفروقات البسيطة بين مختلف المشتغلين بها، من جهة ثانية، ومواكبة صيرورتها مع الوعي بتياراتها وإجراءاتها ومقاصدها القريبة والبعيدة، من جهة ثالثة. ولا يعني هذا العمق المعرفي غير امتلاك رؤية ابستيمولوجية دقيقة بالسرديات وعوالمها المختلفة.

إن هذا العمق المعرفي السردي يجنبنا السطحية والتبسيط والاختزال. ويدفعنا امتلاك المعرفة الدقيقة إلى القدرة على التمييز بين الاجتهادات، ويمكننا مع الزمن إلى الإسهام في تطوير السرديات بناء على وعي ورؤية واضحين.

نرى أنه يمكننا، بتحقيق هاتين الضرورتين، تجاوز الوضعية التي يعرفها التحليل السردي العربي وما يتخبط فيه من مشاكل وتسيب وفوضى. وبذلك نضع

أنفسنا في المسار الذي يسمح لنا بتأسيس «سرديات» عربية (والمقصود بذلك سرديات نلمس فيها الإضافة العربية إلى السرديات العالمية).

عملنا من خلال هذا الباب على بلورة رؤية معرفية للتحسيس بكيفيات الوعي بالاجتهادات السردية الغربية وامتلاك رؤية دقيقة بصددها، وذلك من خلال:

أ. التميز بين السرديات والنقد السردي.

إن هذا التمييز ضروري للكشف على طبيعة العمل الذي مارسه العربي وهو يدعي، انتماءه بشكل أو بآخر إلى السرديات. إنه بدون إدراك نوعية العمل الذي نقوم به، لا يمكن لعملنا أن يكون موسوما بسمة محددة وبرؤية دقيقة وواعية تجعله مقتنعا بطبيعة الممارسة التي يضطلع بها، ومنخرطا فيها بمعرفة وتمثل مُعيَّنين.

ب. التميز بين الاجتهادات السردية:

لقد تشكلت السرديات في سياق تطور وعي جديد بالأدب والدراسة الأدبية. ولقد انخرط الباحثون في السرد في هذا السياق وكل منهم مجهز بتراث معرفي وخلفية ثقافية محددة. فكانت مرحلة التأسيس مع **جيرار جنيت** الذي وضع الأسس الضرورية لانطلاق المشروع السردي. وجاءت مرحلة التطوير التي ساهم العلماء في تدشينها بمشاريع سردية مفتوحة على المستقبل، ولقد اتخذنا نموذجين لذلك من خلال عمل **ميك بال وجاب لينتفلت**.

إن تركيزنا على هذه الاجتهادات لا يعني أنها الأفضل أو الأغنى. إن هناك اجتهادات لا حصر لها، ونتمنى أن تتاح لنا إمكانية تأليف دراسة أشمل تتوقف على أهمها في الصيرورة إلى الآن. لقد رمنا من خلال الوقوف على هذه النماذج معاينة المشترك السردي الذي يبين مشاركة الجميع في إقامة السرديات، من جهة، ومن جهة ثانية، الدور الذي اضطلع به كل واحد منهما في الإضافة والتطوير (ممارسة الاختلاف) بناء على ضرورات ومقتضيات تتصل بالزمن من جهة، (أي الانتقال من مرحلة إلى أخرى)، وعلى تخصيب وتعميق النقاش السردي العلمي حول جزئيات تتصل بالنظرية والنقد السردي، من جهة ثانية.

لم نتوقف على هذه التجارب السردية في صيرورتها، لتقديم، فقط، معرفة

بالنظريات السردية وتقديمها جاهزة للقارئ غير المتتبع. فهذا ما يمكن أن يستنتجه القارئ المتسرع. إن الغاية البعيدة التي نريد أن ينتبه إليها القارئ الذي يريد أن يمتلك معرفة سردية دقيقة، هي الإمساك بالرؤية العامة التي تتحكم في عمل السرديين وهم ينخرطون بوعي ومسؤولية في تطوير السرديات. إننا نريد الإمساك بـ«الروح» التي يشتغلون بها، وهم يفكرون في السرديات، لنعرف بعمق آليات تفكيرهم في الموضوع وإجراءات تحليلهم واختياراتهم المنهجية والنظرية الخاصة والعامة.

إن كل مشتغل بالسرد، من منظور السرديات ـ باعتبارها علماـ يفكر ضمن «نسق» خاص، وبدون تمثل الأنساق النظرية التي يشتغل في ضوئها كل عالم بالسرد سيتساوى لدينا العلماء فلا نرى فيهم إلا أنهم سرديون، ويخفى علينا النسق السردي الذي يفكر من خلاله، فنظل بمنأى عن تكوين أنساقنا الخاصة.

للوصول إلى الإمساك بالأنساق الخاصة التي يشتغل بها كل سردي، وتمثل الدور الذي لعبه في إثراء النسق العام الذي هو السرديات، عملنا على تتبع كبريات القضايا والخلفيات والمقاصد التي كانت وراء الوعي السردي الذي ميز كل واحد من السرديين الذين اتخذناهم نموذجا في هذا الكتاب، مقدمين بذلك قراءة معرفية وإبستيمولوجية لمن يريد الاستفادة منها في تقديم قراءة دقيقة لتجارب سردية أخرى. ولم يكن توقفنا على الجزئيات والتفاصيل إلا للضرورة التي يمليها تقريب الرؤية والوعي اللذين يتميز بهما كل مشتغل بالسرديات.

وبذلك، أخيرا، نريد التأكيد أن الاشتغال بالسرديات لا يمكن أن يتحقق إلا بناء على تصور علمي وعلى معرفة سردية علمية. وما خلا ذلك نقد سردي غير مؤسس على أرضية سردية سليمة وملائمة.

الفصل الأول

السرديات والنقد السردي

1. تقديم:

كثيرون صاروا اليوم يتحدثون عن السرديات في العالم العربي في دراساتهم وأبحاثهم ومقالاتهم. كما أن هناك مختبرات للسرديات أو جماعات للسرد في العديد من الأقطار العربية. تتفاوت أشكال التعامل معها أو الاشتغال بها بتفاوت القدرات السردية والكفاءات المنهجية، كما تختلف التصورات وتتباين المنطلقات. فهل نعني الشيء نفسه حين نتحدث عن السرديات؟ أم أن لكل منا «سردياته» الخاصة، وهو يفهمها ويمارسها على النحو الذي يرتضي غير مكلف نفسه عناء السؤال: هل هو سردي فعلا؟ أم أنه فقط مدعي سرديات؟

لو تمكنا من تتبع ورصد المنجز السردي العربي وهو يعلن، صراحة أو ضمنا، انتماءه للسرديات عنوانا أو تطبيقا أو توظيفا لمصطلحات سردية، لألفينا أنفسنا، على مستوى السطح، أمام حصيلة غنية من الدراسات والأبحاث والمقالات. لكن أغلبها، على مستوى العمق، فقير من حيث المحتوى والعطاء أو حتى الانتماء الذي يمكن أن يجعلنا نعتبرها داخلة في نطاق السرديات. لذلك نجد هذا الزخم غير قابل للتطور أو تطوير الدرس أو البحث السردي العربي، بجعله مفتوحا على آفاق الاجتهاد، والانتقال إلى المستوى المطلوب.

نحاول في هذه الدراسة الوقوف على ما يحول بيننا وبين تطور السرديات في العالم العربي على مستوى العمق لتصبح اختصاصا له هويته وحدوده وآفاقه.

2. السرديات والتصور الأدبي العربي:

إن التباين بين السطح والعمق الذي أومأنا إليه في النقطة السابقة يكمن في كيفية تعاملنا مع السرديات على مستوى الوعي والممارسة. يرتهن هذا التعامل إلى تصور لا يزال يحكم آليات وإجراءات فهمنا وإدراكنا لطبيعة الدرس الأدبي وماهيته ومقاصده. وهذا التصور مادام مهيمنا وموجها لفهمنا للأدب، فلا يمكنه إلا أن يحول دون تطوير رؤيتنا للسرديات والانتقال بها من المستوى السائد إلى مستوى أحسن، لأنه بدون فك الارتباط مع عتاقته وتقليديته، ومهما أعلنا انتماءنا للسرديات، وأسسنا المزيد من المخابر والمختبرات، ستظل علاقتنا بها برانية، وفهمنا لروحها قاصرا عن تمثل خصوصيتها وأبعادها.

نجد جذور هذا التعامل الذي نمارسه الآن، مع السرديات، ممتدة إلى التصور الذي تشكل منذ عصر النهضة حينما تحول فهمنا للأدب بناء على تعرفنا على منجزات الدراسة الأدبية الغربية الحديثة.

تشكل هذا التصور الأدبي في ضوء الجواب عن السؤال الذي طرح منذ ذلك الوقت وهو: هل النقد الأدبي فن أو علم؟ كان الجواب النظري هو أنه: فن وعلم في آن واحد. لكن الجواب العملي كان هو: النقد فن، ويستحيل أن يكون علما؟

بمقتضى الجوابين النظري والعملي كان الانحياز واضحا إلى تصور ساد فهمنا للنقد أو الدرس الأدبي وسيطر على كل أعمالنا ودراساتنا للأدب، سواء في أبحاثنا الأكاديمية أو مقالاتنا الصحفية. ولذلك بقينا نتحدث عن النقد الأدبي، والناقد الأدبي، ولكننا لم نتحدث، قط، عن العلم الأدبي أو علماء الأدب.

كان هذا التصور مبررا إلى الثمانينيات من القرن العشرين، لأن الدراسة الأدبية العربية كانت تسير في فلك ما كان ينجز في الكتابات النقدية الغربية التي كان العرب يتفاعلون معها. لكن فترة الثمانينيات شهدت انتقال البنيوية إلى العالم العربي. وحين نقول البنيوية في الغرب، نقول النزوع العلمي في دراسة الأدب. لقد تأسست العلوم الأدبية الحديثة في فرنسا خلال المرحلة البنيوية، ثم انتشرت في مختلف الأصقاع. لكن البنيوية التي انتقلت إلينا كانت بدون نزوع علمي،

ولذلك تفاعلنا مع بعض «منجزاتها» على مستوى السطح. لكن العمق العلمي، وكان هو الأهم، لم نأخذ به لتجديد فهمنا ودراستنا وتحليلنا للأدب. والسبب في ذلك بسيط جدا، وهو أننا لم نتخلص من التصور التقليدي الذي تبلور منذ عصر النهضة.

يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال موقفين متباينين من البنيوية منذ ظهورها في العالم العربي إلى الآن:

2.1. الموقف التقليدي: خلال انتقال البنيوية إلينا تعالت أصوات ترفضها بحجة أنها حولت النقد الأدبي إلى خطاطات وأشكال، ومصطلحات وتمارين وتحليل تقني. واعتبرت، آنا، قتلا للإنسان والتاريخ، وتارة، قتلا للأدب وتجميدا له في خانات وقوالب. كما نظر إليها طورا على أنها توظيف للمصطلحات الغامضة والمبهمة والمشكلة،،، وما شابه هذا من التهم التي لا تزال تكال لها بالحق والباطل.

2.2. الموقف «الحداثي»: رغم تعاطي العديد من الدارسين العرب مع البنيوية واعتبارهم أنفسهم، حينا من الدهر، سرديين يشتغلون بالسرديات، ولست أدري هل كانوا يدركون فعلا أنها «تدعي» العلمية في تناول السرد أم لا؟ نجد الوعي الذي تحكم في تعاملهم معها في أغلب دراساتهم وأعمالهم هو الوعي نفسه (التصور السائد للأدب والنقد)، وإن نهلوا من مفاهيمها وتصوراتها أو استفادوا من بعض مصطلحاتها وخطاطاتها. لذلك لا نجدهم استفادوا منها وعملوا على تطويرها. يبدو لنا ذلك واضحا في أنه بمجرد ما إن بدأ يتعالى الحديث في الغرب، وخاصة في الكتابات الأنجلو أمريكية، عن حقبة جديدة (لها مبرراتها هناك) هي الحقبة «ما بعد البنيوية» حتى بدأوا في إعلان انسلاخهم من البنيوية وتحررهم منها، وأنهم أصبحوا «ما بعد بنيويين» يعانقون رؤية جديدة للنقد؟

يشترك «التقليدي» و«الحداثي» في التصور الذي نتحدث عنه. ولو آمن «الحداثيون» بالعلم، لآمنوا بتطور بالعلم، ولأدركوا أن «ما بعد البنيوية» لا يعني «الانسلاخ» عنها، ولكن الانتقال إلى حقبة أخرى بعد اكتمال ما كان مطروحا في الحقبة السابقة. إن القول بالحقب يعني أن هناك تتابعا وتطورا.

حين يكون هذا التصور هو السائد في فهم الأدب، هل يمكننا الحديث عن العلم الأدبي، وعن السرديات في العالم العربي؟ أترك للقارئ فرصة التأمل في السؤال ومحاولة الجواب عنه، ولا أخاله إلا يتفق معي في تشخيص القضايا التي نطرحها.

3. النقد السردي والهوية السردية:

إن الخلل البنيوي الذي اعترض السرديات في الاشتغال العربي، والذي يمكن أن نرجع إليه مختلف الانتقادات التي يمكن أن نوجهها إليها، من داخلها لا من خارجها، سواء تعلقت بالمفاهيم والمصطلحات وإجراءات التحليل وآلياته، أو اتصلت بالانتقادات المفترضة أو المسكوت عنها (لأنها غير معروفة) تؤوب في رأيي مجتمعة إلى غياب السؤال التالي لدى العربي الذي يشتغل بالسرديات:

هل ما يقوم به علم سردي (سرديات) أم نقد سردي؟

وحين نصل هذا السؤال بالمشتغل نتساءل: هل يعرف الدارس أو الباحث أو يعي جيدا نوع العمل الذي يقوم به ويحدد هويته؟ هل هو سردي؟ أم ناقد سردي؟

إن تحديد هوية الباحث شرط أساسي في أي بحث. وبدون معرفة من أنا؟ وأنا بصدد القيام بعمل ما، لا يمكنني أن أنجز ذلك العمل وفق القواعد والضوابط والأسس التي تحددها نوعية العمل الذي أقوم به. وبذلك فإني لا أهيء نفسي للاضطلاع بعملي تبعا للشروط المطلوبة.

إذا استعرنا مثالا من الطب، لا يمكننا الزعم بأن يكون طبيب ما، ونحن في بداية الألفية الثالثة التي تطورت وتكاثرت فيها الاختصاصات الطبية، قادرا على التصدي لكل أنواع الأمراض، وله معرفة بأن يقوم بدور الفاحص والمحلل والمؤول لكل البيانات في الوقت ذاته، وإلى جانب ذلك يمكنه أن يكون الجراح والمخدر والمعالج النفساني، ،،

يمكننا قول الشيء نفسه عن الآداب. فالتخصصات صارت متعددة، ولكل منها مجالاتها وموضوعاتها وحدودها وآفاقها. ومنذ الحقبة البنيوية، وهي الحقبة التي طرح فيها التمييز، بإلحاح، بين الممارسة العلمية للأدب والنقد الأدبي،

صرنا نتحدث عن علوم أدبية وعن نقد أدبي، أو الدراسات النقدية.

لقد انتقلت إلينا البنيوية ونقلناها إلى فضائنا الثقافي، ولكننا لم نلتفت إلى خصوصيتها الجوهرية (العلمية)، فألبسناها التصور الذي مارسنا وفهمنا به الأدب منذ عصر النهضة، فإذا هي عندنا، في الوعي والممارسة، فن وعلم. فأضعنا العلم وفرطنا في الفن، فجاءت بنيويتنا عرجاء كسيحة. لذلك لا عجب أن نجد الآن من يطّرحها معلنا انتهاء المرحلة البنيوية؟ ويدعو إلى الانتقال إلى مرحلة جديدة نشتغل فيها بمصطلحات وإجراءات ما بعد بنيوية، وبالطريقة نفسها. وهكذا دواليك.

لكن لو فهمنا البنيوية حق الفهم، أي على أنها دعوة إلى العلم، لأسسنا علوما أدبية في فضائنا العربي، وعملنا على تطويرها وتوسيعها وجعلها قابلة للتفاعل مع بعضها البعض، والانفتاح على غيرها من العلوم الإنسانية والاجتماعية. وبذلك سيكون لـ«ما بعد البنيوية» معنى غير الذي يمارس ويتكرر في خطاباتنا.

لهذا السبب ظل الدرس الأدبي والبحث الجامعي العربي أسير التصور الذي نتحدث عنه. فلم تتخلص الرسائل والأطاريح والكتب من هذه الرؤية الضبابية للأدب. وكانت النتيجة أن ظلت دروسنا ودراساتنا تعتمد بشكل أساسي على مراكمة المعلومات والمعطيات، وتجميعها وتنسيقها بدون هم نظري أو منهجي. وحين تكون القضايا التي نعالجها تقتضي موقفين متناقضين نطمئن إلى التوفيق والتلفيق بين الرؤيات متوهمين بذلك، ونحن نمسك العصا من الوسط، أننا نأخذ بأحسن ما فيهما، فيكون موقفنا سليما وموفقا؟ فغابت النظريات والمناهج والعلوم في كليات الآداب العربية. فكان الدارسون يتخصصون في مواد (أدب قديم ـ شعر عباسي ـ بلاغة، ،) وليس في مناهج أو علوم أدبية محددة.

لقد فوتنا على أنفسنا فرصة تغيير المسار الأدبي الذي هيمن منذ عصر النهضة، إبان ظهور البنيوية في العالم العربي، لأننا لم ننتهج التصور العلمي في الوعي والممارسة، فكان أن برزت «السرديات» في فضائنا الثقافي (وهي أهم المنجزات التي حققها الدرس الأدبي العربي في هذه الحقبة)، لكن بدون هم منهجي أو هاجس علمي، فكانت بذلك «نقدا سرديا»، أكثر مما كانت «علما

سرديا»، وكان المشتغلون بالتحليل السردي نقادا سرديين لا سرديين. أي أن التصور الذي ظل مهيمنا في وعينا ظل يتحكم فينا، ولم نستطع تغييره لتحويل مجراه إلى مسار آخر، يقرر بكون الدرس الأدبي يمكن أن يكون علما، كما يمكن أن يكون نقدا. ولكل منهما شروطه وضروراته.

فما هو الفرق بين العلم الأدبي والنقد الأدبي؟ وما الاختلاف بين العالم السردي والناقد السردي؟ وما هي العلاقات الممكنة بينهما؟ وما دورهما معا في تغيير فهمنا للأدب وطرائق تحليلنا له؟

4. السرديات، علما للسرد:

سنحاول تشخيص علمية السرديات وذلك من خلال التركيز على أربعة مقومات نراها ضرورية لذلك. ومتى انتفى أي مقوم منها كان الحديث عن السرديات باعتبارها علما موضع ريب وشك. هذه المقومات هي العلم والموضوع والخلفية والمقاصد.

4. 1. العلم: كل الدارسين الذين اشتغلوا بالسرديات يشددون على بعدها العلمي، وأنها اختصاص له كل المقومات والمستلزمات التي يتميز بها أي اختصاص يتوفر على شروط وضرورات العمل العلمي. وسنحاول تبين هذه الشروط من خلال جملة من العناصر هي على التوالي: الاسم، الموقع، الزمن، الوسيط.

4. 1. 1. الاسم: ومعناه أن يتحدد اسمه بدقة دفعا لأي التباس مع غيره من العلوم القريبة والتي يمكن أن تشترك معه في الموضوع نفسه. وسنلاحظ أن تحديد «السرديات» لم يستو إلا مع الزمن. لقد ظل متعثرا في البداية ويخضع لاستعمالات متعددة قبل أن يستقر نهائيا. شاعت هذه الاستعمالات التي تدل على التذبذب قبل الاستقرار: نظرية السرد، التحليل السردي، التحليل البنيوي للحكي، بويطيقا النثر، بويطيقا السرد، بويطيقا الحكي، نقد الرواية، التحليل اللساني للرواية،،، وفي سنة 1967 اقترح تودوروف مصطلح «السرديات» (Narratologie) فبدأ يشيع بالتدريج ويتعمم بصورة غير دقيقة في البدايات. ونجد ذلك واضحا بجلاء في توظيفه من لدن آن هينو وهي تعني به ما سيصبح

السيمائيات الحكائية لأنها في كتابها هذا كانت تتبنى التصور السيميائي في تحليل السرد[1]. كما أن مصطلح المشتغلين به: السرديون (Narratologue) ظل في البداية ملتبسا، ونجد العديد من الكتابات الأنجلو أمريكية التي حاولت الكتابة عن الحركة البنيوية تعتبر جيرار جنيت وتودوروف سيميائيين وتتحدث عنهما ضمن السيمائيات. لكن مع التطور الزمني صارت السرديات علما محدد المعالم ومختلفا عن علم آخر ولد معه في الحقبة البنيوية وهو«السيميائيات الحكائية» (Sémiotique narrative). كما صار **السرديون** مختلفين عن **السيميائيين** رغم كونهم يشتغلون معا بـ«موضوع» واحد هو «السرد» و«السردية».

4.1.2. الموقع: ونقصد به أن يكون للاختصاص موقع خاص ضمن باقي الاختصاصات القريبة أو البعيدة. ومعنى ذلك أن يتحدد من خلال علاقته بها، سواء كانت هذا العلاقة علاقة نسب أو جوار. فعلاقة النسب تعني انتماءه إلى علم كلي ينضوي تحته مثلا، ويتميز باشتغاله بمبحث يندرج داخله. وبذلك تكون علاقته به علاقة خصوص بعموم. وإذا أراد أن يكون علما عاما، فيفترض أن يقدم العلوم الفرعية التي يمكن أن تنضوي تحته، وعلاقة كل ذلك بعلوم أخرى قريبة.

ابتدأت السرديات معلنة انتماءها إلى اختصاص علمي عام هو«البويطيقا» (Poétique) التي نجد لها جذورا ضاربة في التاريخ اليوناني، وأن الشكلانيين الروس حاولوا تجديدها بإعطائها بعدا علميا. لكن البويطيقا في المرحلة البنيوية ستتخذ لها موقعا متميزا ضمن الدراسات الأدبية السائدة، باعتبارها العلم الذي يعنى بـ«خصائص الخطاب الأدبي». وتتخصص السرديات بالبحث، من المنظور البويطيقي نفسه، في السرد. ولهذا الاعتبار كان من بين الأسماء الأولى لهذا الاختصاص الخاص «بويطيقا السرد أو الحكي». ونجد الشيء نفسه مع السيميائيات.

4.1.3. الزمن: نعني بالزمن هنا أن يكون للاختصاص تاريخ ميلاد محدد تشكل فيه، وفي الوقت نفسه، وبناء على ما رأيناه في الموقع، أن تكون هناك جذور وأصول لفترة ما قبل ميلاده، وآفاق مستقبلية لما بعد زمان تشكله. أي أننا في الزمن نتلمس تتبع «ما قبل **السرديات**» و«**السرديات**» و«**ما بعد**» ها. وفعلا

بدأنا نجد، الآن، في الكتابات الجديدة حديثا عن«**السرديات الكلاسيكية**» (والمقصود بها الأصول) و«**ما بعد السرديات الكلاسيكية**» (Postclassical narratology)[2]، والمقصود بها التطويرات.

إن تحديد تاريخ ميلاد الاختصاص (السرديات) لا يعني أنه بلا جذور، ولكن المقصود به وصوله إلى مستوى من تحديد مختلف مكوناته التي تسمح له بالإعلان عن تشكله «الجنيني» وقدرته على التطور الذاتي نحو المستقبل.

هكذا نلاحظ أن التذبذب الذي صاحب الاسم في البداية يبدو لنا كذلك على مستوى الزمن. لقد كانت الدراسات السردية، في المرحلة البنيوية، متداخلة ومتقاربة، وكل منها يبحث له عن هوية وأفق متميزين. وإذا كان من الصعب التمييز بين العلوم السردية في الستينيات (لننظر العدد الثامن من مجلة «تواصلات» 1966) حيث كان الاسم الجامع هو «التحليل البنيوي للسرد»[3]، فإن بدايات السبعينيات ستشهد مع ظهور كتاب جيرار جنيت «خطاب الحكاية»، (1972) الميلاد الحقيقي للسرديات، لأن هذه الدراسة التي كان عنوانها الفرعي (مقال في المنهج)[4]، دالا على خصوصيتها من خلال لملمة مختلف أطراف الموضوع وتحديد المكونات الأساسية التي اشتغلت بها. لذلك نتفق مع ميك بال[5] حين تتحدث عن ما قبل جنيت 1972، وما بعده للدلالة على ميلاد السرديات الفعلي، علما قائما بذاته.

بمقتضى هذه التوضيحات يمكن للمتتبع المتأني أن يكتب تاريخا للسرديات منذ 1972 إلى الآن، ملتفتا إلى جذورها القريبة مع تراث الشكلانيين الروس والبعيدة مع بويطيقا أفلاطون وأرسطو وشراح البويطيقا خلال كل التاريخ الغربي، وأن يجد لها روافد في النقد الجديد في بدايات القرن وفي تلميحات الروائيين ومقدمات بعضهم لرواياته. وبذلك يمكن تجاوز الكتابات غير الدقيقة التي لم تكن قادرة على التمييز بين مختلف الاجتهادات التي اهتمت بتحليل النص السردي، سواء في الكتابات الأوروبية أو الأمريكية وهي تسعى للتأريخ للحركة السردية خلال الحقبة البنيوية، كما ألمحنا إلى ذلك.

لكن الزمن لا يتوقف عند حدود البحث عن الجذور أو عن تحديد تاريخ الميلاد. إنه يتصل أيضا بالامتداد، أي ما بعد الميلاد. إنه تاريخ الصيرورة

لأن العلم ليس من أهدافه أن يتشكل في لحظة معينة، استجابة لظروف طارئة، وبمجرد انتهائها تنتهي ضرورته وصلاحياته. إن العمل العلمي مشروع بعيد المدى، ولا يمكننا الحديث عن «موته» كما يفعل، عندنا، عادة ببلاهة متناهية.

يبدو لنا ذلك بجلاء في كون السرديات منذ أن استوت علما قائما بذاته وهي تعمل على تحديد مجال بحثها وتوسيعه كلما تمكنت من تحقيق تراكمات تساعدها على فتح مجالات وآفاق جديدة للبحث والاستكشاف. هكذا نجدها في تاريخها القصير قد حققت لها صيرورة مهمة، يمكننا تأطيرها على النحو التالي:

أ. الانفتاح: لقد انتقلت السرديات من الحصر إلى التوسيع. لقد كان مجالها في البداية ضيقا على الخطاب من خلال التركيز على طرفيه الأساسيين (الراوي والمروي له)، ثم وسعت مجال بحثها ليمتد إلى المؤلف والقارئ، وإلى قضايا أخرى لم تكن قادرة على الاهتمام بها في مرحلة تشكلها.

ب. تعدد السرديات: تجاوزت السرديات مرحلة إقامة علاقات مع البلاغة واللسانيات فقط كما كان الأمر في الحقبة البنيوية، ولكنها صارت منفتحة على علوم أخرى: مثل اللسانيات غير البنيوية (النظريات الدلالية والتداولية، ،) وعلوم الاجتماع والنفس والأنثروبولوجيا والسياسة ونظريات الذهن والتواصل والعلوم المعرفية والذكاء الاصطناعي والتكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل (NTIC).

هكذا صرنا أمام إمكانية الحديث عن سرديات تداولية (6) وأخرى اجتماعية أو نفسية أو أنثروبولوجية أو سرديات ثقافية أو سرديات معرفية أو سرديات رقمية[7]، ، ، وصار المشتغلون بالسرديات ليس فقط البلاغيون والنقاد، ولكن أيضا العلماء من اختصاصات متعددة. كما أن السرديين صاروا أكثر قدرة على الانفتاح على علوم سردية أخرى مثل السيميائات الحكائية وصاروا يتفاعلون معها، عكس ما كان عليه الأمر في البدايات، حيث كانوا منغلقين عليها.

ج. الانتقال من الخاص إلى العام: إذا كانت السرديات في بدايتها تهتم فقط بالسرد في الأدب، فإنها مع الصيرورة باتت توسع مجال موضوعها ليشمل السرد حيثما وجد: الصورة والحركة[8]. أي أنها انتقلت من السرد الذي يوظف اللفظ

في الخطاب الأدبي إلى أي سرد كيفما كان نوعه أو العلامة التي يوظفها. وبدأنا نجد دراسات سردية تشتغل على اللوحة والفيلم السينمائي،،، والنص المترابط (الرقمي)[9].

4.1.4. الوسيط: نقصد بالوسيط هنا الإطار العام الذي يتم من خلاله التعبير عن الأفكار السردية ومناقشتها ورواجها من لدن السرديين.

بالنسبة للسرديات نجد المشتغلين بها اتخذوا لهم مجلة «بويطيقا» (Poétique) وسيطا وأداة للعمل السردي الذي يفكرون في نطاقه. تأسست هذه المجلة سنة 1970، وتحمل مسؤوليتها جيرار جنيت ومعه تودوروف. وإلى جانب المجلة كانا يشرفان معا على سلسلة كتب تحت اسم المجلة ضمن منشورات عتبة الفرنسية (Seuil). لا تزال هذه المجلة تصدر وكذلك السلسلة، وإن غاب عنها تودوروف الذي انتقل إلى مجال آخر من الكتابة والبحث لا علاقة له بالنقد الأدبي أو السرديات. ويمكن للباحث النبيه أن يؤرخ للسرديات انطلاقا من هذه المجلة ومنشوراتها بالنظر إلى التحولات التي طرأت عليها سواء على مستوى نوع الملفات أو نوعية الكتاب المساهمين فيها لأنهما معا كان يعكسان وبصدق آثار التطور التي طرأت على السرديات سواء على المستوى النظري أو التطبيقي.

إلى جانب المجلة والمنشورات قد يكون هذا الإطار حلقة أو بنية للبحث في نطاق كلية أو جامعة أو معهد أو موقع إلكتروني. ولكل من هذه الحلقات أو المجموعات منشوراتها الخاصة التي تصدر من خلال مجلات أو كتب، كما أنها تقيم ملتقيات دورية أو سنوية حول محور من المحاور التي تتعلق بالسرديات. ويكفي القارئ، الآن، أن يعود إلى الفضاء الشبكي، ويكتب في خانة البحث، وفي أي محرك، مادة Narratologie أو Narratology أو أي لغة أجنبية أخرى ليجد نفسه أمام مئات الصفحات والمواقع الخاصة بها في العالم أجمع[10].

2.4. الموضوع:

لا بد لكل علم من موضوع يشتغل به. وتحديد الموضوع بدقة متناهية يخضع لمتطلبات خاصة ينشدها العالم وهو يختار زوايا محددة من العالم الذي يبحث فيه.

عندما اقترح الشكلانيون الروس «الأدبية» موضوعا للبويطيقا الجديدة، كانوا يريدون بذلك تحديد «موضوع» مفترض عملوا على بنائه من خلال تصور جديد للأدب: فالأدبية هي الخاصية التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا. لكن هذه الخاصية «الأدبية» أين تكمن؟ وأين تتحقق؟ أفي الشكل؟ أم في المحتوى؟ أم فيهما معا؟ هل نجدها في الأسلوب؟ أم في اللغة؟ أم في تقنيات الكتابة؟

إنه موضوع محدد بوجه دقيق، لأنه يسحب البساط من تحت المشتغلين بالأدب من اختصاصات أخرى (العلوم الإنسانية) من جهة، ولأنه من جهة أخرى يستدعي تصورا جديدا للأدب ورؤية مخالفة لما ظل سائدا خلال عدة قرون. لذلك يبدو مفهوم **الأدبية** بقدر ما هو محدد، هو عام ومولد لأسئلة لا حصر لها.

لكن المشروع العلمي يكمن في كونه مشرعا على الأسئلة ومفتوحا على الافتراضات. ولذلك فهو يفتح ورشات متعددة للملاحظة والتجريب والاستنباط للوصول إلى قواعد عامة لا تقف عند المنجز أو المتحقق، ولكنها تنشد كذلك المحتمل والممكن الإنجاز. ولو كان بالإمكان الجواب عن السؤال المتعلق ب«الأدبية» في البداية لما كانت هناك ضرورة للعلم أو البحث العلمي، أو ميلاد علوم فرعية تتضافر، كل من ناحيتها، لمحاصرة الموضوع وتجزيئه، والتقدم في الجواب عنه، بخطى بطيئة ولكن ثابتة، لتسهيل التقدم في الجواب عن الأدبية العامة.

لذلك يمكننا القول الآن، إنه وقد قرب مرور قرن من الزمان على طرح الشكلانيين الروس للأدبية، لا يزال الدارسون يعملون على توضيحها ويحددونها تحديدات مختلفة، ويبحثون عنها من زوايا نظرية ومنهجية معينة. إن الموضوع يفتح أفقا للتفكير والبحث وتقديم فرضيات واختيار استراتيجيات، يتم الكشف عنها من خلال العمل الدائب والمتواصل والمتطور.

سار السرديون على نهج الشكلانيين الروس في تحديد موضوع السرديات، فجعلوه «**السردية**» (Narrativité) قياسا على الأدبية. فإذا بنا ننتقل من العام إلى الخاص. وهذا الخاص قابل بدوره لأن يتجزأ إلى ما هو أخص منه. وبالاشتغال بهذه المستويات المختلفة يكون المرمى البعيد هو تدقيق وتنويع عناصر الموضوع وملامسته من جوانب متعددة. وكل اختصاص فرعي يحاول أن يتقدم في الإجابة

عن الأسئلة الخاصة والعامة المتصلة بالموضوع، ولكن بالحفاظ على الإطار النظري والتصوري العام المنطلق منه أساسا للتفكير والبحث.

لهذا السبب نجد السردية وقد صارت مرمى بعيدا يشتغل بها البعض من خلال الرواية وآخرون من خلال الحكاية العجيبة،،، ومع تطور الزمن سنجد الاشتغال بالسرد يتم من خلال الصورة والحركة،،، ومعنى ذلك أن علاقة الموضوع بالنص كانت وطيدة. وهذا التنوع في اختيار النصوص (الكلاسيكية ـ الجديدة، التقليدية ـ التجريبية،،،) كان له أيضا دور هام في توسيع مجال البحث في الموضوع بتعدد النصوص والعلامات المشتغل بها. وكل الاشتغالات تتأسس على المبادئ العامة للسرديات وتسعى كلها إلى تقديم منجزات سردية تخدم الهدف العام، وإن انطلقت من عينات نصية أو علاماتية محددة ومتنوعة.

كما أن هذا البحث في الموضوع سيدفع الباحثين إلى تعداد مناطق الاستكشاف بناء على خلفياتهم المعرفية ومقاصدهم التي لا يمكن إلا أن تتعدد بتعدد مشاربهم واتجاهاتهم رغم اتفاقهم المبدئي، المباشر حينا أو الضمني أحيانا، حول المشروع العلمي الذي يشتغلون به. لذلك نجد **السردية** مختلفة بين السرديين، وهو الاختلاف الذي يخدم البحث لأنه يغذيه ويطوره. ولو لم يكن هذا الاختلاف لتم التسليم بأن ما توصل إليه بعض السرديين هو الفيصل، فيكون الاتفاق وتلك نهاية مشروع البحث.

يستدعي تدقيق الموضوع ضبط مكونات العمل السردي ومراتبه وطبقاته وفق تصور محدد ينطلق منه السردي. ومنذ أن عين الشكلانيون الروس هذه المكونات من خلال ثنائية «المتن الحكائي» و«المبنى الحكائي» حسب ترجمة إبراهيم الخطيب لـ(Fabula /Sujet)، نجد السرديين يعددون هذه المكونات والمراتب وفق ما نجده مثلا في ما يلي:

ـ جنيت: الحكي / القصة / السرد.

ـ تودوروف: القصة / الخطاب

ـ ميك بال: الحكي /القصة / النص السردي

ـ ريمون كينان: القصة / النص / السرد.

وكل هذه التمييزات ستكون خاضعة لخلفيات ومقاصد محددة لدى هذا السردي أو ذاك. كما أن تحديد المصطلحات والمفاهيم الجنسية المركزية (**السرد ـ الحكي ـ القصة ـ الخطاب ـ النص** وكل ما يتصل بها من مفاهيم قريبة) ستكون بدورها مثار اختلاف بسبب اختلاف الخلفيات والمقاصد. وسنبين ذلك من خلال التوقف على أعمال جيرار جنيت وميك بال وجاب لينتفلت لإبراز أن الاختلاف هو السائد، وليس الاتفاق كما يتوهم العديد من الذين ينتقدون السرديات من العرب، وهم يتصورونها، جهلا بها، وبقواعد البحث العلمي، قوالب جاهزة علينا فقط أن نقوم بتطبيقها، أو أن تطبيقها يعني أننا نفهم الأمور بالكيفية الخاطئة التي يتصورونها.

إننا إذا لم نتبين بشكل جيد ودقيق هذه الفروقات المنهجية والدلالية لا يمكننا إلا أن نقع ضحية الالتباس والغموض وعدم الاستيعاب. ويفضي بنا ذلك، بالتالي، إلى استحالة الإبداع والتطوير. وهذا، للأسف، هو شكل تفاعلنا السائد مع هذه النظريات الجديدة في الأدب عموما والسرد خصوصا. إننا لا ننتبه إلى خصوصياتها وتميز بعضها عن بعض، وهي تشتغل بموضوع واحد وفي نطاق اختصاص محدد. ونحن نقوم بالشيء نفسه، ويا للحسرة؟ حينما يكون الموضوع واحدا والاختصاصات متعددة.

إن الاختلاف في تدقيق مكونات الموضوع ومراتبه ضمن الاختصاص الواحد ليس دليلا على خلل نظري أو منهجي، ولكنه دليل عافية. إنه هو الذي يؤدي إلى تحاور السرديين ومناقشاتهم الدائمة. وكلما تطور النقاش، ساهم ذلك في إخصاب النظرية وتطويرها. إن الاختلاف هو القاعدة، والاستثناء هو الاتفاق، لأن الموضوع المشتغل به (السردية) يغتني ويتنوع ويتعدد بغنى وتنوع وتعدد النصوص السردية قديمها وجديدها،،، وباختلاف الخلفيات والمقاصد التي ينطلق منها المشتغلون بالسرد.

3.4. الخلفيات:

إن مصادر الاختلاف في تحديد عناصر الموضوع وضبط مكوناته ومصطلحاته يعود إلى الخلفيات التي ينطلق منها الدارسون والباحثون في

السرديات. فالذي جاء إلى السرديات من البلاغة والنقد الأدبي، ليس مثل من جاء إليها بقناعات لسانية أو معجمية. كما أن من بدأ الاشتغال بها وهو ذو خلفية فلسفية ليس مثل من يعتمد خلفية أسلوبية أو بويطيقية،،،

يلعب تعدد الخلفيات دورا كبيرا في طبع السرديات، أو الفكر السردي حين يتعلق الأمر بالنقاشات النظرية والفلسفية للسرد، بسمات التعدد والاختلاف. وعندما نلاحظ النقاش بين السرديين حول مشروع جنيت والذي كان جزء هام منه ضمن أعداد مجلة «بويطيقا» سنجد، أن زوايا اختلاف النظر تتحدد بناء على الخلفيات التي ينطلقون منها. كما أننا نلمس ذلك بجلاء أيضا في النقاش الذي خاضه بول ريكور مع جيرار جنيت من جهة أو مع غريماس من جهة أخرى أو الذي ساهمت به دوريت كون أو ميك بال،،،

لقد كانت لتعدد الخلفيات أهمية كبرى في تحفيز السرديين على التفكير في موضوعهم وتطويره نحو آفاق جديدة. وكلما تعددت هذه الخلفيات كان لها دور في مد السرديات بزخم فكري وسجال معرفي يسهم في التطوير والإغناء والدفع إلى اختراق مسارات جديدة في النظر والعمل. ومنذ ظهور التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل (NTIC) وصار العلماء الذين جاؤوا إلى السرديات من الفيزياء والرياضيات والمعلوميات والذكاء والاصطناعي والعلوم المعرفية،،، علاوة على علوم الاجتماع والنفس والأنثروبولوجيا والسياسة والاقتصاد، بتنا أمام تحولات كبرى شهدت السرديات خلال العقدين الأخيرين.

4.4. المقاصد:

إن اختلاف المقاصد يرتبط ارتباطا وثيقا بالمرامي والأبعاد والأهداف المتوخاة. وهي بدورها تسهم في الاختلاف في تحديد المصطلحات والمفاهيم ومعانيها. لذلك نجد من يحدد «السردية» في الشكل. كما أن هناك من يعينها في الدلالة،،، وعندما نقول الشكل أو الدلالة فإننا لا نعني بهما مفهومين بسيطين كما يمكن أن نتصور، لأن كلا منهما محمل بالدلالات الجديدة التي صارا يأخذانها مع ظهور اللسانيات والبنيوية والنظريات الجديدة في التأويلية والتداولية والعلوم المعرفية،،، كما أن البدء في التفكير في أي منهما يتم وفق الأسس

العلمية كما تم اعتمادها في مختلف العلوم الإنسانية والأدبية، وفي ضوء تطور العلوم بصفة عامة.

نتبين من خلال هذه المعطيات أن السرديات باعتبارها اختصاصا علميا، ليست عبارة عن قوالب أو مصطلحات جافة أو وصفات ثابتة ونهائية علينا أن نقوم بتطبيقها على النص السردي. إنها مشروع للتفكير والبحث، وهي تستدعي التسلح بثقافة علمية ومعرفة دقيقة بالعلوم والمعارف وكفاءة في قراءة النصوص بهدف تحليلها في أفق التصور العلمي الذي يشتغل به الباحث بغية تطوير المعرفة بالسرد والسردية. ويتطلب ذلك اتباع إجراءات البحث العلمي ومستلزماته، وتوليد مصطلحات ملائمة، ، ،

كل هذه الأسس والضوابط غابت في تعاملنا مع السرديات ومختلف إنجازاتها. ولذلك ظلت عندنا محدودة جدا وفقيرة، لأننا فهمناها فهما ناقصا «واستوعبناها» باختزال وتبسيط شديدين. لذلك كان السائد في التعامل ينبني على أساس أنها «نظريات» واحدة ومكتملة للسرد، وما علينا سوى «تطبيقها» على النص السردي العربي قديمه وحديثه، ليكون عملنا سرديا. لكن الأمر، في الحصيلة النهائية، كان على خلاف ذلك جذريا.

يقودنا الحديث عن كيفية تفاعلنا مع السرديات إلى استنتاج ما يلي:

أ. نسجل أننا، في ضوء ما رأيناه تحت العلم والموضوع والخلفيات والمقاصد، وبالنظر إلى ما تحقق على مستوى المنجزات السردية، سواء في ما صار يسمى «السرديات الكلاسيكية» (الأصول) والامتدادات، مع المختبرات والجماعات العلمية التي تحتضنها الجامعات والمدارس الأوربية والأمريكية، ، ، وفي ظل هيمنة التصور الأدبي السائد عندنا، لم نمارس التصور الذي يؤدي إلى تبلور هذه المقومات فلم يتحقق أي منها على مستوى الوعي والممارسة لأن التصور التقليدي للأدب ظل هو المتحكم في تعاملنا معها.

ب. في غياب هذه المقومات الضرورية للتفكير في السرد، بطريقة جديدة، أي علمية، كان المنجز السردي العربي، وهو يحمل اسم «السرديات» أو «السردية» أو «تحليل السرد»، ، ، من خلال تفاعله مع المنجزات الغربية في هذا النطاق،

«نقدا سرديا» لا سرديات، أي علما سرديا.

فماذا نقصد بـ«النقد السردي»؟ وما الذي يميزه عن السرديات؟ وهل النقد السردي الذي مارسناه نقد حقيقي أو زائف؟ ذلك ما سنراه في تناولنا للنقد السردي في علاقته بالسرديات.

5. النقد السردي والسرديات:

إذا كان السردي يشتغل بالسرديات وفق مبادئ وأسس البحث العلمي ناشدا من وراء ذلك الوصول إلى درجة من الكلية والشمولية في الإحاطة بالظواهر التي يحللها، فإن الناقد السردي يعنى بشكل خاص بالنصوص المتحققة فقط محاولا الإمساك بخصوصيتها الفنية أو الدلالية.

كما أنه إذا كان السردي يعالج القضايا السردية بموضوعية لأنه مطالب بتحقيق المعرفة العلمية بخصوص كل ما يتناوله، فالناقد السردي يمكن أن يدخل ذاتيته وفق المتطلبات التي تستدعيها شروط الكتابة النقدية وبناء على ما يقدمه له النص من مواد ومعطيات، وليس تبعا لأهواء فكرية أو إيديولوجية أو مواقف ثقافية جاهزة.

بهذا التمييز بين الممارستين العلمية والنقدية، يمكننا أن نتحدث عن علاقة تواصل وتكامل بينهما. فكل منهما يستدعي الآخر ويتطلبه. غير أن حاجة النقد السردي إلى العلم السردي لأقوى وأشد لأنه يمهد له المجال ويضع له الأسس وينتج له المفاهيم من جهة، كما أنه الأكفأ على مواجهة كبريات القضايا السردية حين تتعلق بنظرية الأنواع السردية وصياغة التاريخ السردي وما شاكل هذا من القضايا الكبرى والعامة.

إن النقد السردي يتأسس على قاعدة ما تمده به السرديات من إنجازات نظرية ومعرفية وثقافية. وبإمكانه أيضا، الاستفادة من علوم ومعارف أخرى للإحاطة بالنص السردي من مختلف جوانبه، ويعمل من خلال ذلك على مد السرديات، بدوره، باحتمالات وآفاق جديدة لتوسيع دائرة اهتمامها بعناصر خاصة جدا يمكن أن ينتهي إليها النقد السردي وهو يشتغل بنصوص معينة، أو يكتشف مناطق نصية غير مأهولة أو غير متداولة.

لكل هذه الاعتبارات يمكن التأكيد على العلاقة الجدلية بين السرديات والنقد السردي لاختلاف دوريهما في تقديم معرفتنا السردية. ونظرا لطبيعة هذه العلاقة يمكننا الذهاب إلى أن السردي يمكنه أن يكون أيضا ناقدا سرديا، بل من الضروري أن يكون ناقدا أيضا. ولا يمكن للناقد السردي أن يكون سرديا بالضرورة، لاختلاف ممارسة كل منهما.

لتوضيح هذه العلاقة بين السرديات والنقد السردي، من منظور آخر، يمكننا القول إن السردي وهو يشتغل بنصوص محددة يظل مشدودا إلى الأفق النظري الذي يحدد رؤيته للأشياء السردية. أما الناقد السردي فإن عمله يكون تطبيقيا بالأساس. غير أن التطبيق، هنا، لا يعني الانطلاق من فراغ نظري أو منهجي. كما أنه لا يمكننا فهمه بكونه، يعني فقط، الانطلاق من مفاهيم وتصورات سردية، والعمل على «إلصاقها» على النص السردي المحلل. إن هذا العمل ليس تطبيقا ولا نقدا.

إن التطبيق استثمار لمعارف ولذكاء خاص بالقراءة وأسرارها وإضافة معرفية تبين ملاءمة التطبيق ونباهته. لذلك، وأنا أتحدث هنا عن تجربة عمل جماعي، نلاحظ أننا يمكن أن نأخذ مثلا «نظرية العوامل» الغريماسية ونشتغل بها على نص سردي واحد، وسنلاحظ أن كلا منا سيحدد أطراف العلاقات العاملية بكيفية مختلفة عن غيره. كما أننا لو انطلقنا من نظرية التبئير وحاولنا «تطبيقها» على نص سردي قديم أو حديث سنجد كل ناقد يتعامل معها بكيفية تنبئ عن فهمه الجيد أو الرديء للنظرية، وعن ذكائه وفطنته في التعامل مع محددات العلاقات التبئيرية. وفي هذا مجال واسع لمن أراد الاشتغال بنقد النقد السردي أو بالميتا ـ سرديات أو نقد السرديات في التطبيق العربي ليجد نفسه أمام اختلافات لا حصر لها. غير أن الاختلاف هنا لا يعني دائما، ذلك الاختلاف الخصب الذي ينبئ عن فطنة ومعرفة سرديتين. هذا ممدوح ومطلوب. ولكنه المبني على الجهل والاختزال والتسرع،،، وهذا مذموم وغير مرغوب فيه إذا أردنا تأسيس معرفة سردية حقيقية.

يمكننا، في هذا النطاق، التمييز بين نقد سردي ملائم، وآخر غير ملائم. أما في السرديات فلا يمكننا أن نجري هذا التمييز، لأننا سنكون إما أمام العلم

أو الجهل. لذلك لا يمكننا أن نقول عن «سردي» ما، إذا كان فعلا سرديا، بأنه لا يمارس العلم؟

إن النقد السردي الملائم يستفيد من المنجزات السردية وغيرها، ويتمثلها جيدا، وينصت إلى ما يقدمه له النص من خصوصيات وتمايزات، ويسعى إلى الإمساك به، بهدف الإسهام بدوره في تطوير السرديات. ولهذا الاعتبار، أجدني مترددا في الحديث عن «**سرديات تطبيقية**» للتمييز بين السرديات، ذات البعد النظري والتنظيري، والنقد السردي ذي المرمى التطبيقي، لأن ذلك ربما سيدفع إلى الظن بأن النقد ليست له طبيعة خاصة وذات قيمة محددة في تطوير معرفتنا بالسرد وأنه مجرد «تطبيق». وسينظر إليه نظرة دونية؟ وحين أشدد على هذه النقطة هنا، فللجواب عن رؤية مهيمنة لدينا. إن تصورنا الأدبي السائد، وهو تقليدي محض، لا يزال يتعامل مع «التطبيق» باعتباره «تمارين» لا يمكن أن يقوم بها إلا الطلاب. وفي العديد من الملتقيات العربية كانت تعامل بعض المداخلات على أنها تمارين؟ في حين نجد أن التطبيق يتطلب مهارات وملكات لا تتوفر للجميع. ويبدو ذلك بشكل واضح في كون طلبتنا سواء في بحوثهم أو أطاريحهم يفضلون الموضوعات الفضفاضة القائمة على الإنشاء، ولا يرتاحون للتحليل النصي، لأنهم بعداء عن امتلاك قدراته وضروراته. وعندما نتأمل كبريات الدراسات التنظيرية نجدها لا تنطلق من الكلام العام، ومن الاشتغال بنصوص كثيرة، ولكنها كانت تنطلق من تحليل نصي واحد ومحدد (جنيت / البحث عن الزمن المفقود ـ غريماس / قصة موباسان ـ بارث / س، ز،،،)، والأمثلة كثيرة. لذلك نسجل، بهدف تأكيد العلاقة بين السرديات والنقد السردي، كما حاولنا توضيحها، أنه لا يمكننا الحديث عن «**نظرية سردية بلا ممارسة سردية، ولا ممارسة سردية بدون نظرية سردية**».

6. على سبيل التركيب:

إذا تتبعنا جيدا كل ما قلناه عن السرديات والنقد السردي، وطرحنا السؤال التالي حول المنجز السردي العربي: هل عندنا سرديات؟ وإلى أين وصلت السرديات عندنا؟ وما هو واقع النقد السردي العربي؟ وما هي الصلات القائمة

بينهما؟ وأيهما متطور عن الآخر؟ نجد أنفسنا نجيب عن هذه الأسئلة مجتمعة جوابا واحدا: إن المنجز السردي العربي الذي يتكاثر من خلال الرسائل والأطاريح والكتب والمختبرات السردية عمل **ثقافي**، عام، يدور في فلك السرد، وأنه أقرب إلى النقد السردي منه إلى السرديات. وحتى هذا النقد السردي أغلبه غير ملائم، أي أنه ناقص، لأنه، وإن انطلق من مصطلحات سردية، لا يقدم معرفة بالسرد.

خلاصة مزعجة بلا شك. إنها تصف واقعا ولا تتشفى فيه. بل تريد وضع اليد على المشاكل الجوهرية من أجل الوعي بها أولا، والعمل على تجاوزها ثانيا. والسبب في ذلك لا يعود إلى «بلادة» المشتغلين بالسرد في العالم العربي أو إلى «كسل» ـهم، أو إلى عجزهم عن الإبداع والتجلي. بل على العكس من ذلك يمكن تأكيد أن عندنا طاقات هامة (بالمؤنث والمذكر) وفي كل البلاد العربية. لكنها طاقات مهدورة وضائعة وغير موجهة نحو العميق والأصيل.

إن مكمن الخلل، في رأيي، هو التصور الأدبي السائد عندنا، والذي تكرس منذ أزيد من قرن من الزمان. وهذا التصور هو الذي دشنا به هذه الدراسة. إننا لم نأخذ بأسباب البحث العلمي في بحثنا للأدب، ولم نحسم الجواب، نظريا وعمليا، بصدد السؤال الكلاسيكي: هل الأدب؟ أو النقد؟ علم أو فن؟

كان الجواب النظري: إنه علم وفن في آن واحد. أما الجواب العملي السائد فكان: الأدب؟ والنقد؟ فن فقط. فبقي همنا الأساس هو التعامل مع الإبداع الأدبي وفق هذا التصور. وتولدت عن ذلك علاقة غامضة وملتبسة بين الدارس والنص. وهي العلاقة التي كرسنا لها كتابا خاصا بالانطلاق مما يمدنا به التصور النقدي العربي السائد حول هذه النقطة الإشكالية،أيضا، والتي سنلمس فيها التصور الذي نتحدث عنه بوضوح أكبر.

لقد كان هذا التصور عائقا دون انتقالنا في فهم الأدب من التصور السائد إلى تصور آخر مخالف. وظلت دروسنا وجامعاتنا تكرس هذا التصور وتنافح عنه. ولذلك تعاملنا مع البنيوية وكأنها «نظرية» علينا أن نستفيد منها في قراءة نصوصنا. وذلك هو ما قمنا به، ونحن نحلل الروايات والحكايات العجيبة والسرد العربي. وها نحن الآن نطالب بالانتقال إلى ما بعد البنيوية؟ وإلى ما بعد السرديات؟

ما دمنا لا نؤمن بالسرديات، علما، **لا يمكننا التفكير فيها إلا من منظور** نقدي، ونمارسها من منظور نقدي غير ملائم. **هذا هو الواقع**. وعندما نغير مواقفنا من العلم الأدبي، نكون أمام **عتبة التفكير في الأدب علميا**، وآنذاك يمكننا التفكير في السرد من منظور السرديات **«العلمية»** (النظرية)، وآنذاك يمكننا إنتاج النقد السردي الملائم الذي يغني النظرية، ويطور معرفتنا بالسرد العربي الذي يحتل جزءا هاما من إنتاجنا الثقافي والمعرفي والتاريخي والأدبي. ولا يمكننا تطوير معرفتنا بسردنا الغني والمتنوع بدون تطوير أدواتنا العلمية. ولعل الوعي بضرورة العلم والبحث العلمي في الأدب هو المدخل الطبيعي والملائم لتطوير الجامعة العربية والإنسان العربي والثقافة العربية. والجامعة العربية (وخاصة كليات الآداب) في حاجة ماسة لهذا التطور لأن الجامعة بدون بحث علمي حقيقي غير صالحة لتكون جامعة، وإنما هي فقط مدارس لتلقين المعلومات و**«الثقافة العامة»** للكبار. «والثقافة العامة» لا تقدم سوى المعرفة **«اليومية»** وتعمل على اجترارها في الإعلام كما في «المحاضرات» والدروس العامة. أما الجامعات الحقيقية فهي متصلة بالتخصص العلمي وبالتخصصات الدقيقة في الأدب واللغة والإنسان وفي كل الموضوعات العلمية، وتلك هي التي تنتج **«المعرفة العلمية»**، وشتان بين المعرفة اليومية والمعرفة العلمية.

هوامش:

(1) HENAULT A. : Narratologie. Sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique 2, PUF, 1983.

(2) يقدم جيرار برينس دراسة هامة حول السرديات في بداياتها ويسميها «السرديات الكلاسيكية» ونلاحظ بجلاء هنا تقديرا كبيرا وهو يضفي عليها هذا النعت، ويتحدث عن التطورات التي يعتبرها داخلة في ما بعد السرديات الكلاسيكية، ينظر:

- Gérald Prince:Narratologie classique et narratologie postclassique,
Date de publication: 06/03/2006Publication: Vox Poetica
Adresse originale (URL): http://www.vox-poetica.org/t/prince06.htm

ونجد دراسة مشابهة لدافيد هيرمان، وتسير في الاتجاه نفسه متحدثة عن السرديات الكلاسيكية وما بعدها:

- David Herman, "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology", *PMLA* 112 (1997): 1046-59 et ***Narratologies**: New Perspectives on Narrative Analysis* (Columbus: Ohio State University Press, 1999).

(3) يعتبر العدد الثامن 1966 من مجلة «تواصلات»:

Communications, *COMMUNICATIONS*? N8 : *Analyse structurale du récit*. Seuil, 1966.

أول ملف يضع الأسس لدراسة بنيوية للسرد، وقد شارك فيه ثلة من الدارسين والباحثين من اختصاصات متعددة. وقد ترجمت أربع دراسات من هذا الملف إلى العربية، وأضيفت إليها دراسات أخرى تحت عنوان:

ـ طرائق تحليل السرد الأدبي، تر. عبد الحميد عقار، وحسن بحراوي وقمري البشير وآخرين، مجلة آفاق، ع. 8-9 1988

(4) ترجم كتاب جيرار جنيت، تحت عنوان:

ـ خطاب الحكاية، مقال في المنهج، جيرار جنيت، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1996

Genette, Gérard. *Figures III. Discours du récit*. Paris : Seuil, 1972.

(5) **M.Bal**, Narratologie, Essais sur la signification narrative dans quatre romans **modernes**, HES Publishers /Utrecht, 1984

(6) العلاقة بين السرديات والتداوليات صارت تثير الاهتمام، ينظر:

Amossy, Ruth. 2002. « De l'énonciation à l'interaction : l'analyse du récit entre pragmatique et narratologie », *Pragmatique et analyse des textes,* Amossy, Ruth (éd.) (Université de Tel-Aviv)

(7) يكرس ملتقى «**السرديات المعاصرة**» (Le séminaire Narratologies Contemporaines) الذي ينجز سنويا في نطاق: مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية التابعة للمركز الوطني للبحث العلمي (فرنسا) لقاءات سنوية، غرضها تطوير منجزات السرديات الكلاسيكية، وهذه أمثلة من ملتقياته السنوية وموضوعاتها، وهي تكشف لنا جديد القضايا السردية التي تتناولها:

ـ في موسم 2007 - 2008 التمييز بين السرد الحقيقي والتخيلي.

ـ في موسم 2008 - 2009: تحليل العلاقة بين السرد والمعرفة.

ـ في موسم 2009 - 2010: الاستعمالات الاجتماعية الجديدة للسرد.

إن المشتغلين في هذا الملتقى يدركون جيدا أن السرديات الكلاسيكية لم تهتم بهذه القضايا، وبذلك فهم يوسعون مجال الدراسات السردية نحو موضوعات متعددة الاختصاصات،،، وهم يقرون في بياناتهم التوضيحية لكل أعمالهم أنهم لم يتخلوا عن المنجزات البنيوية (التي يعتبرونها **كلاسيكية**، تقديرا منهم لها) لتحليل السرد.

وفي نطاق علاقة السرديات بعلم النفس، ينظر كتاب بورطولوسي وديكسن:

- Marisa Bortolussi et Peter Dixon, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)

(8) علاقة السرد بالصورة صار من بين صلب السرديات، وهناك دراسات كثيرة في هذا المجال. وتكفي الإشارة إلى العدد 16، سنة 2009 الذي كرسته «دفاتر السرديات» التي تصدر عن جامعة نيس بفرنسا، لهذه العلاقة بين السرد والصور أو حدود السرد:

- Cahiers de narratologie *n16, Images* et récits. Les limites du récit, *Sous la direction de Jean-Paul Aubert, 2009*

(9) اهتمت ماري ـ لور رايان بالسرد وعلاقاته بالوسائط الجديدة، ولها كتابات كثيرة في هذا المجال:

Marie-Laure Ryan, Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory Indiana University Press, 1991

(10) نذكر هنا، فقط، أسماء بعض المواقع الخاصة بالسرديات في أوربا، وهناك كثير منها في أمريكا وكندا وأستراليا، ،،

ـ مركز البحث في الفنون واللغة:

Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL - EHESS/CNRS)

ـ شبكة السرديات الأوربية: **European Narratology Network.**

ـ مختبر البحث السردي: **Narrative Research Lab - Århus Universitet.**

ـ مركز تداخل الاختصاصات للبحث في السرديات:

Interdisciplinary Center for Narratology.

ـ الشبكة الشمالية للدراسات السردية: **Nordic Network of Narrative Studies.**

ـ المشروع السردي: **Project Narrative.**

ـ مركز البحث في اللغات والآداب الأوربية المقارنة:

Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées, Université de Lausanne.

ـ المركز المتداخل الاختصاصات في الحكي والثقافات وعلم النفس التحليلي واللسنة والمجتمعات:

Centre Interdisciplinaire Récits, Cultures, Psychanalyse, Langues et Sociétés, Université de Nice Sophia Antipolis.

ـ بويطيقا فوكس: **Vox Poetica.**

ـ فابولا: **Fabula (La recherche en littérature).**

ـ المجلة الإلكترونية الدولية بأمستردام للسرديات الثقافية:

Amsterdam International Electronic Journal of Cultural Narratology.

ـ الزمن الصفر: مجلة دراسة الكتابات المعاصرة:

Temps zéro. Revue d'études des écritures contemporaines.

الفصل الثاني

جيرار جُنيت والمشروع السردي

1. تقديم:

عندما نتحدث عن جيرار جنيت (1930 ـ) فإننا نتحدث عن لحظة فارقة في تاريخ الدراسة الأدبية الحديثة بوجه عام، والدراسة السردية بكيفية خاصة. فمعه يمكننا الحديث عن «ما قبل السرديات» وهي مختلف المنجزات السردية السابقة له، و«السرديات» التي أقام لها بناء خاصا وتصورا متكاملا، حتى لم يعد بالإمكان تناول السرديات، لأي مشتغل بها، دون أن يكون قد تفاعل بصورة أو بأخرى مع عطاءاته السردية. لذلك لا غرابة أن نجد ميك بال تتحدث عن «ما قبل جنيت» وما بعده.

تعرف القارئ العربي على جيرار جنيت من خلال ترجمة أعماله التالية إلى العربية، وهي: خطاب الحكاية[1] و«مدخل إلى جامع النص»[2]، و«عودة إلى خطاب الحكاية»[3]، وأخيرا كتاب «الانتقال المجازي: من الصورة إلى التخييل»[4]. كما تعرف النقاد العرب عليه، بصورة خاصة، من خلال تصوراته عن «المتعاليات النصية»[5]، وآرائه الجديدة في«العتبات»[6]، إضافة إلى كتابه «خطاب الحكاية» الذي يعتبر الدعامة الأساسية لتصوره السردي.

لكن التعامل مع هذه المصنفات جميعها كان يتم، عندنا نحن العرب، بكيفية أحادية وناقصة. لم يكن ينظر إلى هذه الكتب باعتبارها تشكل مشروعا علميا متكاملا وتمثل نسقا فكريا متطورا، وإنما كان يتحقق بناء على ما تفرضه الموضوعات المشتغل بها من لدن الباحث أو الناقد. فالذي يبحث في التحليل

السردي سيجد ضالته لديه في ما يتعلق بتحليل السرد. والذي يتعامل مع ما كان يسمى «التناص»، سيجد في آرائه حول المتعاليات النصية بغيته. ومن تهمه قضايا نظرية الأجناس الأدبية سيمثل أمام ناظريه الكتاب الذي ترجم تحت عنوان«جامع النص». أما الكتاب الأخير الذي ترجمته زبيدة القاضي، فلم أجد من يشير إليه، إلى الآن، لأنه يتعلق بجزئية كان قد تطرق إليها في كتابه «خطاب الحكاية».

لا يشي هذا التعامل التجزيئي والابتساري إلا بنظرة مهيمنة لدينا في كيفية تفاعلنا مع النظريات الأدبية الغربية عموما. وهو تعامل ينهض على قصور في النظر وسوء فهم للمشارَيع العلمية التي تتأسس على قواعد التفكير والبحث العلميين. إننا نتعاطى معها بالصورة التي نشتغل بها. وبما أن الأعمال التي ينجزها الدارس العربي لا تنبني على أي مشروع أو تصورعلمي، يكون القيام بإسقاط هذه الصورة على تلك الأعمال بتوهم أن الباحث الغربي يعمل بالطريقة نفسها. وبذلك يكون تفاعلنا مع هذه النظريات الغربية تفاعلا ناقصا وغير بناء، لأنه لا يُمكِّننا من فهم طبيعة تلك الأعمال ولا أبعادها. ولعل هذا من العوامل التي تجعلنا نتخلى عنها في أي وقت من الأوقات باعتبارها قد انتهت أو ماتت، ونظل نلهث وراء جديد النظريات بالصورة نفسها والوهم ذاته.

إن ما ترجم إلى العربية من أعمال جنيت وغيره قليل جدا. ولذلك لا يمكننا أن نشكل الصورة الملائمة عن مشروعه العلمي وتطوره مع الزمن. ويكفي أن يعود القارئ إلى لائحة كتبه في نهاية هذا الفصل ليلاحظ ماذا ترجمنا لجنيت وماذا قرأنا له وما استفدنا من مشروعه. وما قلناه عن جنيت ينسحب على غيره من المشتغلين بالسرديات والتحليل السردي. وهذا عامل آخر يقلل من استفادتنا من هذه النظريات التي نتعامل معها، وينقص من فعالية استيعابها وتمثلها والتصرف من خلالها في إقامة اشتغال عربي ملائم بها.

إذا كانت طريقة التفاعل العربي مع النظريات الأدبية والسردية تقوم على أساس الاختزال والتجزئ، والترجمة محدودة فمعرفتنا بهذه النظريات لا يمكنها إلا أن تظل ناقصة ومبتسرة، إن لم نقل مشوهة. وبذلك يصعب علينا الحديث عن تفاعل إيجابي مع هذه النظريات يُمكِّننا، مع الزمن، من تطويرها في لغتنا العربية والإسهام في بلورة تصورات نظرية ذات حضور على المستوى العالمي.

ولعل تجاوز طريقة التفاعل التي نسير عليها، وانتهاج السبيل العلمي في التفكير والعمل، وتطوير عملنا في الترجمة، ولنا في التجربة الإسبانية درس هام، هو ما يجنبنا الاستمرار في هذا الوضع الذي يجعلنا لا نضع أنفسنا على الطريق السليم.

نريد في هذا الفصل إبراز أننا مع جيرار جنيت أمام مشروع سردي وفني وأدبي وثقافي متكامل، وأن الطريقة الانتقائية في تعاملنا مع مشروعه حالت دون الاستفادة منه على الوجه الأكمل، على الأقل على مستوى الفهم. ولما كان هذا المشروع قد تحقق على مسار زماني يمتد على أكثر من أربعين عاما فلا يمكننا تقديمه في بضع صفحات. لذلك فإننا سنكتفي بإبراز أهم ملامح هذا المشروع على المستوى السردي فقط، رغم أنه يتداخل مع مستويات أخرى فنية وجمالية وأدبية عامة اشتغل بها جنيت في أبحاثه المتأخرة.

لقد سبق لي أن تطرقت إلى بعض آثاره في تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي والرواية والتراث السردي والكلام والخبر. ويمكن للقارئ أن يعود إلى هذه الكتب ليجد فيها قراءتي الخاصة لما طرحه من أفكار وتصورات بصدد السرديات والتحليل السردي. وسيقتصر عملنا على إبراز «النسق» الذي تسير عليه مختلف أعماله باعتباره رائد الدراسة السردية، لأنه بدون إبراز وفهم هذا البعد النسقي لعملية التفكير لدى الباحثين المتميزين سيظل تعاملنا محدودا وقاصرا.

2. الخلفية المعرفية والفكرية:

2.1. البويطيقا:

تتأسس الخلفية المعرفية والفكرية لجيرار جنيت على أرضية البويطيقا. وعندما نِقول البويطيقا في التراث الأوربي نعني بذلك كل الأدبيات التي تجد جذورها في «بويطيقا» أرسطو، باعتباره أول فيلسوف يوناني حاول أن يقدم تصورا متكاملا لنمذجة الإبداع الأدبي وتقديم تصور عن الأجناس الأدبية، مخلفا بذلك أثرا سيتم تداوله عبر التاريخ الغربي. وسيتعرف العرب على «بويطيقا» أرسطو من خلال الترجمات والتلخيصات التي أنجزها الفلاسفة

المسلمون. غير أن البويطيقا الأرسطية سيتم التفكير والعمل على تجديدها من خلال أعمال الشكلانيين الروس الذين حرفوا مجراها التقليدي وربطوها باللغة بصورة خاصة باعتبارها أساس العمل الأدبي، ومن ثم حاولوا التنظير ووضع أسس مغايرة لـ«**بويطيقا جديدة**» تأخذ بعين الاعتبار التحولات التي طرأت على الأدب بظهور أنواع جديدة تعتمد النثر(الرواية مثلا) على خلاف الأجناس القديمة التي كانت تقوم على قاعدة شعرية. وتغير النظر إلى الأدب تحت تأثير ظهور العلوم الإنسانية في القرن التاسع عشر، وطموح الأدب أن تكون له علومه الخاصة، من جهة. وتحت تأثير ظهور «اللسانيات» مع فرديناند دو سوسير من جهة ثانية.

إن التجديد الذي طرأ على البويطيقا مع الشكلانيين سيجد أبلغ صوره مع جيرار جنيت الذي عمل على بلورة تصور دقيق، عبر تتبعه لمختلف الأدبيات الغربية في التاريخ، واتخاذه موقفا واضحا منها. ولقد برز ذلك في كل كتاباته واجتهاداته، من جهة، ومن خلال المجلة التي أصدرها سنة 1970 تحت اسم «بويطيقا» والتي كان يشرف عليها مع تودوروف إلى جانب سلسلة الكتب التي كانت تصدر عن دار النشر«عتبة» (Seuil) تحت الاسم نفسه، والتي ما زالت تصدر إلى الآن.

2.2. البلاغة:

إن ما أعطى لجنيت مشروعية عمله البويطيقي هو اشتغاله بالبلاغة. وإذا كانت البويطيقا تعنى بالقواعد العامة للأدب فإنها بذلك تتميز عن البلاغة االتي لا تهتم بالقواعد الكلية للأدب وإنما بدراسة الآثار الخاصة التي تنجم عن الإنتاج اللغوي عبر تحليل نظرية وممارسة التقنيات الموظفة في جماليات الخطاب وأنواعه الحجاجية. وبذلك فهي تنطلق من نتائج البويطيقا وفي الوقت نفسه تقدم لها معطياتها لتعمل على تفسيرها. تتكامل البلاغة مع البويطيقا، وعندما تشكلان معا خلفية لأعمال جنيت فإنهما بذلك تميزانه عن غيره من المشتغلين بالأدب لانطلاقه مما يتصل بالإبداع الأدبي وأبعاده الجمالية بشكل مباشر عكس العديدين الذين كانوا ينطلقون من العلوم الإنسانية في دراسة الأدب. ولذلك

سنجد للجماليات (علم الجمال) حضورا متميزا في مختلف أعماله، ولعل كتابيه حول «العمل الفني» (1996-1997) خير دليل على ذلك. وهذا ما جعله بتعبير رولان بارث يستحق وصفه بأنه «حفيد أرسطو».

3.2. اللسانيات:

إلى جانب البلاغة والبويطيقا نجد اللسانيات. لقد ألفت مختلف كتابات جنيت في الوقت الذي بدأت فيه اللسانيات تحتل موقعا هاما في الدراسة والبحث في فرنسا. ولذلك سينحاز إلى الدراسات اللسانية الأقرب إلى الخلفيتين السالفتين وهي التي سيجدها في أعمال إميل بنفنست عكس غريماس الذي سيتجه إلى العلامات وتصنيفات يلمسليف لها. فيكون للسانيات دورها في سعيه إلى تجديد الرؤية البلاغية والبويطيقية على أرضية جديدة.

بناء على هذه الخلفيات الثلاث سيهتم جنيت بالسرد والتحليل السردي ساعيا إلى إقامة السرديات على أرضية بويطيقية وبلاغية ولسانية. يبدو لنا ذلك على مستويات عدة تتحدد في الإقدام على تبني الرؤية العلمية لتحليل السرد وعلى تمثل الإجراءات المنهجية في التحليل. ويبدو كل ذلك في العمل على تحقيق نوع من الملاءمة العلمية في توليد المفاهيم والمصطلحات، والاشتغال بها في تحليل النصوص. ويبدو لنا ذلك بجلاء في تعامله مع المفاهيم الجنسية الأساسية.

3. الجنس، الخطاب، النص:

يمكننا أن نطل على المشروع السردي والأدبي عند جيرار جنيت من خلال اهتمامه بثلاث قضايا محورية تتصل بالدرس الأدبي. تترابط هذه القضايا وتتداخل وتشكل، بحسب درجة إيلائه إياها ما تستحق من العناية، المسار الذي تطورت فيه كل أعماله وكتاباته. نلخص هذه القضايا من خلال ثلاثة مفاهيم جنسية مركزية هي: الخطاب والجنس والنص.

3.1. الخطاب:

إذا جعلنا منطلق دراستنا لأعمال جنيت ـ وفق ما رأيناه أعلاه ـ ما يتصل

بالسرد، فإننا سنجده يعمل على تأطيره ضمن البويطيقا وقد اتخذت معنى جديدا يكمن في اهتمامها بجمالية الخطاب الأدبي، وضمنه الخطاب السردي. لذلك فهو سيعنى بدراسته، متمثلا العطاءات اللسانية، في توزيع مكوناته حسب التصور اللساني، معتبرا إياه جملة كبرى. وبذلك سينقل مقتضيات تحليل الجملة إلى الخطاب الذي سيتحدد من خلال: الزمن والصيغة والصوت. ويجعل همه الأساس توظيف مصطلحات يستمدها من التراث البلاغي والبويطيقي، معطيا إياها دلالات أخرى. وهذا ما سنجده في كتاباته منذ أواسط الستينيات وخاصة في كتابه «خطاب الحكاية» (1972) حيث سيتحقق ذلك بصورة جلية وواضحة.

2.3. الجنس:

لكن اشتغاله بالسرد باعتباره جنسًا أو نوعا لا يعفيه وهو البويطيقي من البحث عما يصل ويفصل السرد عن غيره من الأجناس والأنواع. لذلك سنجده في كتابه الذي ترجم تحت عنوان «جامع النص» والرأي عندي أن يترجم بـ«معمارية النص» (7) ينبري لنظرية الأجناس الأدبية مقدما قراءة تحليلية متأنية، لأنها كانت تاريخية ونقدية تتبع من خلالها مختلف الكتابات والآراء، قديمها (اليونان) وحديثها، وعمل على تقديم رؤية جديدة لها في ضوء التمييز بين:

الصيغ / الأنماط / الأجناس.

الموضوع / الصيغة / الشكل.

وفي نهاية الكتاب، نجده يقوم بالربط بين الأجناس والنص، موضحا ما يتضمنه أي نص، أيا كان نوعه، من علاقات تصله بالنصوص الأخرى. يقترح جنيت لهذه العلاقات مصطلح «المتعاليات النصية»، و سيكرس لذلك كتابه الذي يحمل عنوان (***Palimpsestes***) والذي أحبذ ترجمته بـ«ألواح»[8].

لقد تجاوز جنيت في هذا الكتاب التصور التقليدي للأجناس، وجعل بذلك «البويطيقا» ليست فقط دراسة «خصائص الخطاب الأدبي»، ولكن «معمارية النص» (1979).

3.3. النص:

لم يفرق جنيت بين الخطاب والنص كما نجد لدى العديد من المشتغلين

بالأدب في الحقبة البنيوية عندما كان يؤسس للسرديات من خلال تحليله رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست لأن غايته كانت محددة وملموسة. لكن تطور الدراسات المتصلة بالخطاب والنص (في أواسط السبعينيات)، ومن خلال مختلف الاختصاصات والنظريات الجديدة والتي أدت إلى بروز مفهوم «التناص» باعتباره تحولا جذريا في فهم «النص»، جعلته يوسع دائرة هذا الموضوع، وهو الخبير بالبلاغة وأسرارها، فيقدم لنا تصورا مغايرا لما كان يدرج ضمن التناص في مؤلفه «ألواح» (1982) الذي وسع فيه من دائرة العلاقات النصية، واقترح لها اسم «المتعاليات النصية». ولقد أدى هذا إلى تغييره **موضوع** البويطيقا من «**معمارية النص**» إلى «**المتعاليات النصية**».

ـ النص
ـ المتعاليات النصية:
ـ معمارية النص
ـ المناص
ـ الميتانص
ـ التناص
ـ التعلق النصي

(ش. 1. النص والمتعاليات النصية).

ينتقل جنيت من الخاص (الخطاب) إلى الأعم (المتعاليات النصية) مرورا بالعام (معمارية النص). وهو في عملية الانتقال هذه يطور المشروع البويطيقي وموضوعه ضمن اشتغاله بالسرد بصورة خاصة. ويبين لنا هذا أن مشروعه يتأسس على تصور كلي وشمولي: إذ لا يمكن تحليل الخطاب السردي بدون رؤية للأجناس الأدبية بكيفية عامة. كما أن فهم الأجناس لا يتأتى بدون تصور متكامل عن «العلاقات» المتعددة التي يمكن أن تأخذها النصوص (وهي تنتمي إلى أجناس وأنواع) المختلفة فيما بينها.

إننا مع مشروع جنيت أمام نسق متكامل، يتكون من مراق ومراتب، ينتقل فيه من السرد، متحققا في الخطاب(النوع) إلى الجنس إلى النص. وبصدد كل

مفهوم من هذه المفاهيم الثلاثة كان يثار الاهتمام المتزايد بما يقدمه للدرس الأدبي من أفكار جديدة ورائدة. فكتبه: خطاب الحكاية (1972) ومعمارية النص(1979) وألواح (1982)، وعتبات (1987) صار كل منها مرجعا أساسيا في بابه، تتولد عنه النقاشات التي تخصب النظرية وتطورها. كما أن كتابه الأخير (Métalepse) (2004) أثار بدوره اهتماما متزايدا، وأقيمت حوله، داخل فرنسا وخارجها، مؤتمرات وألفت عنه دراسات وكتب، لا يسعنا المجال للوقوف عليها. لقد كنا في كل مشروعه أمام العالم الذي يفكر في موضوعه الخاص في صلته بالموضوعات القريبة، وهو يعالجها جميعا من منظور السردي البلاغي البويطيقي. ولذلك نجده يشتغل بالسرد القديم والحديث، ومن خلال مختلف تجلياته ووسائطه. كما أنه اهتم بالسرد الكتابي والصوري (السينما،،،) وأبان عن تصور متكامل ورؤية شاملة.

عندما نقدم مشروع جنيت بهذه الكيفية، رغم ما فيها من اختزال، لأننا لم نحط بكل كتاباته وأعماله، ونأمل أن تتاح لنا فرصة ذلك، نريد تحقيق غاية أساسية تتصل بموضوعنا، وهي أن البحث الحقيقي في السرد وتطوير التحليل السردي لا يمكن أن يتأسس على فراغ علمي ومنهجي. فليست المسألة قضية مصطلحات نطبقها (النقد السردي)، ولكنها رؤية متكاملة. وما لم نحط بمختلف عناصرهذه الرؤية ومكوناتها لا يمكننا فهمها واستيعابها الفهم المناسب والاستيعاب الملائم، مع ما يمكن أن يترتب عن ذلك من نتائج وخيمة إذا لم نتمثل النظرية في كامل صورها وأبعادها.

حين نتأمل جيدا تصور جنيت للسرد من خلال مختلف أعماله، نجد أفكاره تتداخل وتتصادى وتتطور. ففكرة كتابه الأخير نجد لها حضورا في كتاباته الأولى التي ضمنها «محسنات 1 و 2»، علاوة على خطاب الحكاية. كما أن أفكاره عن النص والجنس تتحقق في كتابيه عن معمارية النص وألواح وعتبات والعمل الفني، وهي تحضر بكيفية أو بأخرى داخل كل مصنفاته معدلة ومطورة بحسب الزمان، وبحسب تطور الأفكار والتصورات والمفاهيم.

تبين لنا هذه الاعتبارات بجلاء لماذا يُنظَر إلى جيرار جنيت بصفته مؤسس السرديات. لقد بنى تصورا علميا متكاملا مستفيدا ومتفاعلا مع مختلف

المنجزات السابقة عليه مستوعبا إياها بعمق وبتأن، ومطورا إياها بناء على خلفيته المعرفية والعلمية التي نلمسها منذ كتابه الأول(1966). إنه عندما قدم نظرية متكاملة للسرد، وفق تصوره الخاص، لم يكن ينطلق من فراغ. لقد تحدد تصوره للأدب ورؤيته للسرد في أفق معرفي تجاوب معه بروية وبصيرة، ولم تكن تستفزه النجاحات «الإعلامية» التي كانت تتحقق لدى بعض الدراسين، ومنهم تلميذه تودوروف. إنه كان يؤسس لمشروعه غير آبه ولا عابئ ولا مستعجل احتلال اسم وسط الأسماء التي كانت تلمع في سماء البنيوية. كان يطور أفكاره ويغذيها في تفاعل مع الآراء المعارضة والمخالفة والمنتقدة. ولذلك فإننا عندنا نتحدث عن السرديات فلا يمكننا إلا نربطها بلحظة تأسيسها مع جيرار جنيت الذي أقامها على أسس علمية رصينة، بجعله إياها فرعا من البويطيقا، كما نبين ذلك من خلال هذه الخطاطة:

الاختصاص	الموضوع	التحققات
البويطيقا	الخطاب الأدبي (الأدبية)	الأعمال الأدبية
	ـ معمارية النص (1979)	الأجناس الأدبية
	المتعاليات النصية (1982)	ـ معمارية النص ـ المناصة ـ التناص ـ التعلق النصي ـ الميتانص
السرديات	الخطاب السردي (السردية) (1972)/ (1983).	الأعمال السردية

(ش. 3. موقع السرديات ضمن تصور جنيت البويطيقي)

إنه تطور واضح في مسار متحول ينتقل فيه من الخاص إلى العام ومن العام إلى الخاص. وإلى جانب ذلك ينتقل بين النظرية والتطبيق مسهما بذلك في تقديم رؤية تطورية للأدب والسرد، وفي تجديدهما بصورة دائمة. ولذلك وجدنا العديد من مؤلفاته تستقطب الاهتمام وتحفز على التفكير والتطور.

4. السرديات والتحليل السردي:

4.1. الموضوع السردي:

أقام جنيت تصوره للموضوع السردي، كما يتصوره ويشتغل به، على التقسيم الثلاثي التالي: القصة (Histoire)، الحكي (Récit)، السرد (Narration). وكل مفهوم من هذه المفاهيم الثلاثة متعدد الدلالات، سواء لديه أو لدى المشتغلين بالسرد عموما. وهو يعرفها على النحو التالي:

1 ـ القصة (Histoire): تعني المدلول أو المحتوى الحكائي.

2 ـ الحكي (Récit): يعني الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص.

3 ـ السرد (Narration): الفعل السردي المنتج. (1972 / ص. 72)

من بين هذه العناصر الثلاثة التي يتكون منها العمل السردي، يرى أن الموضوع المراد الاشتغال به هو المعنى الثاني. لكن **تحليل السرد** يستتبع دراسة علاقتين:

أ. الخطاب والأحداث التي يرويها: أي 2 و 1.

ب. الخطاب والسرد: أي 2 و 3.

عندما نتأمل جيدا هذه العلاقات نجد أنفسنا أمام تقسيم ثنائي: الحكي والقصة. ولما كان الحكي هو الخطاب أو الدال أو النص، نؤثر استعمال محل «الحكي» الخطاب، ونضعه مقابلا للقصة باعتبارها المدلول. وبذلك نؤكد ما قلناه في مختلف كتبنا من أن المقصود من الحكي ليس الحكاية كما نجد في الترجمة العربية لكتاب جنيت «خطاب الحكاية». إنه «فعل الحكي»، أيا كان جنسه، من فعل «حكى». وهذا الفعل يمكن أن يتحقق بوسائط متعددة: فنحن نجده في المسرح كما في الرواية وفي السينما وفي الخطاب اليومي، ،،

إذا كانت «الحكاية»، في الترجمة العربية، مقابلة لـ (Récit)، ومن إحدى دلالات هذه الكلمة، كما بيَّنها جنيت نفسه، نجد الخطاب، لا يسعنا إلا أن نتساءل بخصوص الترجمة: كيف يمكن أن يكون العنوان «خطاب الخطاب»؟

يكتب جنيت كما يتقدم إلينا من خلال الترجمة العربية: «إن دراستنا كما يدل عليها عنوانها أو يكاد، تنصب أساسا على **الحكاية** بمعناها الأكثر شيوعا، أي

على **الخطاب السردي**، الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمنا، نصا سرديا، ،،». (خطاب الحكاية، ص. 38). فكيف يمكن أن تكون الحكاية هي الخطاب؟

إن ترجمة الكتاب عموما دقيقة وأمينة عموما، وبذل فيها مجهود كبير واضح وملموس. لكن ترجمة المصطلحات تستدعي رؤية اختصاصية أخرى. ويبدو لنا أن تعدد دلالات كلمة (Récit) كان وراء هذا اللبس. وما لم نراع الفروقات المقومية حسب السياق الذي توظف فيه المصطلحات نقع في الخطأ. وهذا اللبس استشعره السرديون الأجانب وهم يحاولون الوقوف على دلالاته المتعددة، وحسموها في ترجمتهم لها في اللغة الإنجليزية، ومن خلال العنوان، باستعمال (Narrative Discourse) أي الخطاب الحكائي (بالمعنى العام) أو السردي (بمعنى خاص).

إن الترجمة المناسبة لو استعملنا بعض دلالات الكلمة، سيكون تبعا لتصور جنيت النظري هو «خطاب القصة»، وليس الحكاية. لذلك بقيت أفضل دائما ترجمة عنوان الكتاب بـ«خطاب الحكي» إذا أردنا التعميم أو «الخطاب السردي» إذا أردنا التخصيص. ونلاحظ في الاستشهاد الذي أوردناه أعلاه ما يؤكد تصورنا. فجنيت يستعمل في تلك الفقرة المفاهيم التالية: الحكي، والخطاب السردي، والأدب، والنص السردي. وهذه الاستعمالات ليست مجانية، أو أنه كان يقذف بها تجديفا؟ فهو يستعمل **الحكي** بالمعنى العام، أي في **الأدب**، والذي يمكن أن نجده في الدراما كما في الملحمة أو الرواية. وبما أنه يشتغل **بالسرد**، فالاهتمام سينصب على الخطاب السردي ما دام سيقوم بتحليل سردي (الرواية) للنص السردي[9].

إن السؤال الذي يفرض نفسه علينا في هذا السياق: لماذا يوهمنا جنيت بأن تقسيمه ثلاثي في حين أنه ثنائي؟

نلتمس في الجواب على هذا السؤال تأكيدَ ما نحن بصدده. إن فعل الحكي عام، وهو يقبل التحقق بوسائط وبصيغ متعددة وفي خطابات مختلفة: فنحن يمكننا أن **نحكي** بواسطة الإيماء أو الحركة أو الصوت أو الكتابة أو الصورة، ،

وكل **فعل للحكي** من خلال هذه الوسائط يختلف عن غيره. أما السرد فهو خاص لأنه يتجلى بواسطة الصيغة (وهي المفهوم المركزي الذي استعمله جنيت للتمييز بين الأجناس). إن جنيت يضيف «السرد» لأنه سيشتغل بالخطاب الروائي الذي ينتمي إلى الأنواع السردية. وبما أنه يسعى إلى تقديم تصور مفهومي دقيقي يدرج «السرد» في تقسيمه لعناصر الحكي. وفي تحديده للعلاقات بينها، نجد أنفسنا أمام تقسيم ثنائي.

إن نقاشنا هنا ليس في المصطلحات وأيها أجمل أو أدق، أو مناوشات لا طائل وراءها. ولكنه نقاش معرفي يتصل بتصور محدد للسرد. ولا يمكن أن نخوض في مثل هذه النقاشات المتعلقة بالمصطلحات ما لم يكن عندنا نسق نظري محدد، ننطلق فيه من رؤية محددة للأجناس الأدبية وللمقولات والمبادئ والكليات، لأن السرديين ينطلقون من تصورات علمية دقيقة. ولا يمكننا التعامل مع مصطلحاتهم بالرجوع إلى المعاجم اللغوية. فالقصة (Histoire) تتصل بالمادة. والحكي (Récit) يتعلق بالجنس. أما السرد (Narration) فيتعلق بالنوع. لذلك لو أعدنا ترتيب الموضوع السردي عند جنيت وفق هذه الرؤية، سنجد أنفسنا أمام الخطاطة التالية:

القصة	الحكي (الجنس)	السرد(النوع)
المادة الحكائية	الحكي الأدبي وغير الأدبي	**الخطاب السردي**

(ش. 4. موقع الخطاب السردي).

إن جنيت لم يهتم بالمادة الحكائية ولا بالحكي بمعناه الذي يجعله قابلا للتحقق من خلال أنواع متعددة. ولكنه ربط المادة الحكائية (القصة) بـ«الخطاب»، وفرز من الحكي (الجنس) ما اتصل به من السرد (النوع)، فوجهه لتحليل الخطاب السردي. فجنيت هنا وفيٌّ لمنطلقين **بويطيقي ولساني** على أساسهما بنى«موضوعه السردي».

فالبعد البويطيقي يكمن في التمييز بين «الحكي» (Diégèse) و«المحاكاة» (Mimesis). أما البعد اللساني فنجده في التمييز بين «القصة» (Histoire) والخطاب (Discours) كما حدده اللساني إميل بنفنست.

لقد حوَّل جنيت التقسيمين لفائدة تصوره في تحديده للموضوع السردي وبالكيفية التي يراها. فمن التقسيم البويطيقي أخذ المفهومين لقبولية توظيفهما في الصيغة (من حيث هي مسافة ومنظور)، من جهة. وفي الصوت (وخاصة في المقام والمستوى السرديين): أي أنه نقلهما من إطار عام (الأجناس الأدبية) إلى خاص يبين تحققهما في العمل السردي من خلال الصيغة والصوت من جهة ثانية. ويبدو لنا ذلك بوضوح في استعماله للاحقة (diégétique) متصلة بالأصوات السردية.

أما مفهوم الخطاب، حسب تحديد بنفنست، فوظفه تبعا للأثر الذي يحدثه في المتلقي. ولذلك نجده يجعله مدار التحليل السردي إذ هو الذي عليه تتركز الخصوصية السردية (السردية).

إن الموضوع السردي عند جنيت هو «الخطاب» في علاقته بالقصة. لذلك لم يُعنَ بالقصة في ذاتها، أي من حيث عناصرها ومكوناتها، كما يمكن أن نجد عند غيره من المشتغلين بالسرد (مثل غريماس، بريمون، ،)، ولكنه اكتفى بالنظر إليها من خلال تحققها بواسطة الخطاب.

2.4. حدود الخطاب السردي: بحثا عن الشكل

يتحدد الخطاب السردي، تبعا لهذه التحديدات، بين الراوي والمروي له. فهو موضوع التواصل بين هذين الطرفين. لم يهتم بالمؤلف ولا بالقارئ لأن همه الأساس هو «**الشكل**» بمعناه الجمالي. إنه يشتغل به من منظور السردي الذي ينظر إلى السرد بعيون وخلفية البويطيقي. ولما كانت اللسانيات البنيوية هي الرائجة عندما وضع أسس السرديات (1972)، كانت البويطيقا البنيوية، كما يتصورها ويمارسها، هي الخلفية النظرية التي يستند إليها فقدم لنا **سرديات بنيوية** تهتم بتحليل الخطاب السردي وفق هذه الحدود:

الراوي ـــــ الخطاب السردي ـــــ المروي له

(ش. 5. حدود الخطاب السردي).

3.4. مقولات الخطاب السردي:

إذا كانت الجملة هي أعلى وحدة يهتم اللساني بتحليلها، اعتبر الخطاب، حسب التحديدات التي كانت رائجة في الحقبة البنيوية، جملة كبرى تتشكل من مجموعة من الجمل لتكوين بنية تلفظية لها مقوماته النحوية والدلالية. لذلك يحلل الخطاب وفق طرائق وإجراءات التحليل اللساني بطريقة تتلاءم مع مقتضيات الخطاب ومتطلباته. ولما كان اللسانيون يحللون الجملة تبعا لمقولات كبرى مثل: الزمن، الجهة، الصيغة، الضمير،، استعار جيرار جنيت هذه المقولات وحولها لتتلاءم مع الخطاب السردي وخصوصيته. فركز على ثلاث مقولات: هي الزمن، والصيغة والصوت. ونظر في كل منها، في ضوء علاقة القصة فيها بالخطاب وبالسرد.

لقد تم تحليل الخطاب السردي في ضوء مثل هذه المقولات وغيرها وتحت مصطلحات عديدة، لدى الكثير من الباحثين الذين اهتموا بالسرد. لكن جيرار جنيت، وبسبب تحليلاته الملائمة، وتدقيقاته المفهومية، أعطى لهذه المقولات وما تتضمنه من عناصر منسجمة ومكونات متسقة طابعا خاصا، وثبّتها على أسس نظرية ومنهجية وتطبيقية صارمة، ولذلك اكتسبت شرعيتها في الوسط العلمي السردي، فصارت قوام البحث السردي وتحليله. ولذلك صارت من الأدبيات الأساسية في التحليل السردي. وأثارت اهتمام الدارسين داخل فرنسا وخارجها، وولدت نقاشات وردود أفعال. وبذلك صار كتاب «الخطاب السردي» (1972) مرجعا أساسيا في السرديات والتحليل السردي، وبه اعتبر جيرار جنيت مؤسس السرديات بدون منازع.

استعرضت المقولات الثلاث لكتاب جنيت في تحليل الخطاب الروائي في معرض التعريف بمختلف الآراء التي تناولتها. وبما أن الأدبيات المتصلة بها موجودة إلى جانب ترجمة الكتاب، أكتفي هنا بصياغتها في خطاطة تجعلنا نحيط بهذه المقولات وما تتضمنه من عناصر ومكونات على النحو التالي:

المقولات	العناصر	المكونات			
الزمن	الترتيب	الاستباق	الإرجاع	السعة	المدى
	المدة	التلخيص	الوقف	الحذف	المشهد
	التواتر	الانفرادي	التكراري		التكراري لمتشابه
الصيغة	المسافة	خطاب الأفعال	خطاب الأقوال		
	المنظور	التبئير الصفر	التبئير الداخلي	التبئير الخارجي	
الصوت	المقام السردي	خارج حكائي	داخل حكائي		ميتا حكائي
	زمن السرد	سابق	لاحق	متواقت	مختلط
	لمستوى السردي	براني الحكي	جواني الحكي	ذاتي الحكي	

(ش. 6. الصنافة السردية عند جيرار جنيت).

عندما نتأمل جيدا هذه الصنافة نجدها تقدم لنا اجتهاد جيرار جنيت في بلورة تصور نظري سردي متكامل. ولقد مكنته الرواية التي حللها من إقامة رؤية متكاملة عن السرد. تتمثل هذه الرؤية في الانطلاق من:

أ. **المقولات كبرى**: وهي تتحقق من خلال الجواب عن الأسئلة التالية:

ـ كيف تتطور الأحداث في القصة من خلال الخطاب الذي يقدمها؟ وهذا سؤال الزمن على اعتبار السرد عملا زمنيا بامتياز.

ـ من يتكلم في الخطاب؟ وهو سؤال يتعلق بالصيغة.

ـ من يرى؟ ويرتبط هذا السؤال بموقع الراوي وهو يقدم القصة في الزمن، أي بالصوت السردي. وكل مقولة من هذه المقولات يمكننا أن نقسمها إلى عناصر.

لا يمكن لأي عمل سردي أن يخلو من أي من هذه المقولات الكبرى. وإلا انتفى انتماؤه إلى السرد. ولذلك اعتبرناها مقولات كبرى. إنها بمثابة المبادئ العامة والثابتة. فالخطاب السردي يجري في الزمن من خلال صيغ خطابية

تضطلع بها ذوات تتفاعل فيما بينها، وكل منها يحتل موقعا محددا في علاقته بالقصة. فلا يمكن، على سبيل التمثيل، تصور عمل سردي بدون راو أو بنية زمنية.

ب. **العناصر**: تتعلق العناصر بالمقولات الصغرى لأنها أجزاء من المقولات الكبرى. ولذلك فهي متحولة، وتحضر في الأعمال السردية بصور متفاوتة ومختلفة، باختلاف الأنواع السردية (الفرق مثلا بين القصة القصيرة والرواية). فترتيب الأحداث وسرعة السرد وتواتره، والمسافة والمنظور، والمقام والمستوى السرديان، كل ذلك يتشكل في كل النصوص السردية ولكن ليس بالكيفية نفسها. ولهذا اعتبرنا العناصر متحولة لا ثابتة.

ج. **المكونات**: أما المكونات وما تتضمنه من مكونات فرعية (لم ندرجها ضمن الصنافة) فمتغيرة داخل النوع السردي الواحد (الرواية مثلا) بتغير وعي الكتاب ورؤيتهم واتجاههم الفني. فترتيب الزمن وتوظيف المفارقات، وتغيير إيقاع السرد من حيث السرعة والبطء أو من حيث التواتر، وهيمنة بعض الصيغ أو توظيفها بكيفية تترابط مع باقي المكونات، أو سيطرة بعض الأصوات أو تنويعها وتعدادها، ، ، كل ذلك يخضع لأبعاد جمالية يمكن أن يوظفها المؤلف بناء على تصور فني محدد أو يلجأ إليها تبعا لمحاكاة أعمال سردية سابقة.

هكذا يتبين لنا من خلال هذه الصنافة الانتقال من المقولات إلى العناصر إلى المكونات العامة والخاصة. وبذلك فإن متطلبات التحليل السردي يمكن أن تكون كلية نوظف فيها المقولات الكلية العامة والعناصر. كما يمكن أن تكون جزئية تتبع مختلف المكونات العامة وما يتفرع منها وترصد كيفية اشتغالها في الخطاب السردي. وكل نمط من هذين التحليلين يستدعي إجراءات يتطلبها وشروطا يستدعيها.

5. تركيب:

يتأسس المشروع الجنيتي على رؤية بويطيقية ولسانية للخطاب السردي. ولذلك نجده يعنى بالبحث في كيفية اشتغال الخطاب على القصة بالتركيز على

الشكل في الخطاب السردي، ولم يهتم بأبعاده الدلالية أو الخارجية أيا كانت طبيعتها. وحتى عندما تناول الوظيفة الإيديولوجية للراوي لم يعْد التوقف على ظاهرة قائمة وحاضرة في كل عمل سردي. لقد كانت مبررات هذا التصور مشروطة بمرحلة التأسيس التي تمت في الحقبة البنيوية.

إن تصور جنيت يستند إلى رؤية علمية للسرد، ولقد نجح في مختلف كتاباته في إقامة السرديات على أرضية صلبة. ولذلك يعتبر عمله السردي إنجازا هاما في تاريخ النظرية الأدبية الحديثة في العصر الحديث،عموما، وفي النظرية السردية بكيفية خاصة. وما كان للسرديات أن تتأسس مع جيرار جنيت لولا انطلاقه من خلفية محددة، واطلاعه على كل الأدبيات السردية السابقة عليه وتمثله إياها بشكل نقدي ودقيق، ورغبته في بناء تصور نظري وعلمي لتحليل السرد يستلهم تلك الإنجازات ويطورها من خلال رؤية مفتوحة على آفاق غير محدودة. ولهذا الاعتبار نجد السرديات، وهي تتطور بعد المرحلة البنيوية، تعتبر جنيت المؤسس الحقيقي، وتستثمر منجزاته ومقترحاته النظرية والمفهومية بهدف التطوير والإغناء، وفتح السرديات على مجالات وقضايا وتصورات جديدة. ولهذا أخيرا، نجد الباحثين في السرديات حاليا يميزون بين حقبتين أساسيتين: المرحلة الكلاسيكية وهي التي تأسست فيها السرديات، ومرحلة ما بعد السرديات الكلاسيكية، وهي المرحلة التي انبنت على عطاءات السرديات الكلاسيكية وساهمت في جعلها منفتحة ومتجددة باطراد.

أ. هوامش:

(1) ج. جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. 2، 1997.

(2) جنيت، مدخل لجامع النص، عبد الرحمن أيوب، دار النشر الثقافية العامة، ودار توبقال للنشر، (د.ت).

(3) ج. جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، تقديم سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 2000.

(4) الانتقال المجازي: من الصورة إلى التخيل، جيرار جنيت، ترجمة زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب 2010.

(5) G. Genette, Palimpsestes: La littérature au second degré. (Poétique). Paris: Seuil, 1982.

(6) G. Genette, Seuils. Paris: Seuil, 1987.

(7) يقول معجم ليتري في تعريف السابقة " Archi " (وتنطق أَرْشي): «ما نبنيه بواسطة الأسماء والنعوت، في اللغة اليومية، لتسجيل أقصى درجات المبالغة». ولما كان جنيت يعتمد كثيرا هذا المعجم (انظر مثلا مفهوم «الصيغة» وما أثاره من نقاش بسبب اعتماد جنيت عليه) فإن دلالة تلك السابقة تعني عملية البناء التي تتم بواسطة الكلمات والتي ينجم عنها إقامة معمار خاص بكل جنس كلامي. فمعمار القصيدة، ليس معمار الرواية مثلا، ،، وللسابقة نفسها أصول في اليونانية (وتنطق أَرْكي)، وتعني: في وضع الرئيس. وهو المعنى الذي نجده في "Archétype" التي ترجمت بـ«الأنماط العليا». ويبدو لي أن المعنى الأول هو الأقرب إلى المراد في كتاب جنيت. أما المعنى الثاني فهو الذي مال إليه المترجم محولا إياه إلى «الجامع».

(8) ترجمت الكلمة إلى العربية بـ: طروس وتطريسات وغيرها، وبما أن للكلمة بعدا دينيا والمراد بها بروز بقايا نص ممحو في نص جديد كتب فوق النص الممحو، يبدو لي أن كلمة «ألواح» تحمل البعد نفسه والمعنى المراد: فقد سمي اللوح لوحا لأن الكتابة الممحوة تظل تلوح منه (تظهر).

(9) انظر تمييزنا بين الحكي والسرد، كما قدمناه في تحليل الخطاب الروائي، ص46.

ب. بيبلوغرافيا أعمال جيرار جنيت:

Figures I. Paris: Seuil, 1966
Figures II. (Points). Paris: Seuil, 1969
Figures III. Paris: Seuil, 1972
Mimologiques: voyage en Cratylie. (Poétique). Paris: Seuil, 1976
Introduction à l'architexte. (Poétique). Paris: Seuil, 1979
Palimpsestes: La littérature au second degré. (Poétique). Paris: Seuil, 1982
Nouveau discours du récit. (Poétique). Paris: Seuil, 1983.
Seuils. Paris: Seuil, 1987.
Fiction et diction. (Poétique). Paris: Seuil, 1991.
L'Œuvre de l'art I: Immanence et Transcendance. (Poétique). Paris: Seuil, 1996.
L'Œuvre de l'art II: La relation esthétique. (Poétique). Paris: Seuil, 1997. (1. L'attention esthétique. 2. L'appréciation esthétique. 3. La fonction artistique).
Figures IV. (Poétique). Paris: Seuil, 1999.

Figures V. (Poétique). Paris: Seuil, 2002
Métalepse. (Poétique). Paris: Seuil, 2004.

ج. مؤلفات جنيت المترجمة إلى الإنجليزية

Narrative Discourse. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- **Narrative Discourse Revisited**. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
The Architext: an antroduction, Translated by Jane E. Lewin: University of California Press, 1992.
Fiction and Diction. Translated by C. Porter. Ithaca : Cornell University Press, 1993.
- **Palimpsests***: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

الفصل الثالث

ميك بال: السرديات والدلالة

1. تقديم:

إذا كان جيرار جنيت قد وضع الأسس للسرديات بتقديمه التحليل السردي من خلال تصور نسقي متكامل واقتراحه مصطلحية جديدة، فإن التجاوب والتفاعل اللذين حصلا مع مشروعه السردي تؤكد ما ذهبنا إليه من أنه مؤسس السرديات وواضع لبناتها الأساسية. ما كان لجنيت أن يضطلع بهذا الدور لولا اطلاعه الواسع على مجهودات ما قبل السرديات ووعيه العميق بفروقاتها وخصوصياتها، من جهة، وعمله على استلهامها والإبداع من خلالها، وفق تصوره الخاص والمحدد، من جهة ثانية. ويمكننا التمثيل على ذلك من خلال تعامله، مثلا، مع المصطلحات التي كانت رائجة حول: وجهة النظر، والمنظور، والرؤية،،، لقد صهرها جميعا ووحدها في مفهوم جديد، هو «التبئير». وعمل على تكييفها مع تصوره الذي حاول من خلاله ضبط المقولات التحليلية الكبرى. ويمكن أن نعدد الأمثلة حول الطريقة التي اشتغل بها جنيت حتى استحق فعلا لقب «رائد السرديات» ومؤسسها.

⇐ لقد أثار هذا المفهوم (التبئير) جدلا واسعا وعميقا، داخل فرنسا وخارجها. كما أنه استقطب اهتماما متزايدا مع الزمن، إلى حد أنه صار بالإمكان الآن الحديث عن نظرية التبئير، بل وعن تاريخ خاص لهذا المفهوم[1]. ولعل التصور الذي حملته أفكار ميك بال حول هذا المفهوم يعتبر من أهم إنجازاتها في مجال

التحليل السردي، حتى لم يغد بالإمكان تناول مفهوم التبئير بدون الانطلاق من **تشكله** مع جيرار جنيت، **وتطوره** مع ميك بال.

لا نريد في هذه الدراسة الحديث عن التبئير، بصورة خاصة، ولكننا نريد تناول تصور ميك بال للسرديات، وكيف عملت على تجديدها وتطويرها، محاولين الإجابة عن أسئلة تتصل بالكيفية التي صاغت بها تصورها، وخلفياته العلمية والمعرفية. كما أننا نريد تبين العوامل التي جعلت عملها إضافة نوعية في مضمار تحول السرديات وتطورها، إلى أن صار بالإمكان الحديث عن السرديات ما بعد الكلاسيكية التي جاءت صياغة جديدة للسرديات في سياق تطورها مع الزمن.

2. ميك بال وموقع المعرفة السردية ضمن اختصاصها:

تمثل ميك بال "Mieke (Maria Gertrudis) Bal" (1946 ـ . . .) الجيل الثاني من الباحثين في السرديات الذين أغنوا مسارها من خلال اشتغالهم بخوض النقاش العلمي والإسهام في بلورة مفاهيم ورؤيات جديدة تعمل على الإضافة والإغناء. ما كان ليكون لمساهمة ميك بال كل هذا الحضور لولا تعدد اهتماماتها الأدبية والثقافية وتنوع مشاربها ومعارفها. ويبدو لنا ذلك بجلاء مما يلي:

ـ اختصت أولا في الأدب الفرنسي الذي أنجزت أطروحتها في نطاقه، كما أنها درَّست الأدب الفرنسي.

ـ اتسعت دائرة اهتمامها لتشمل مختلف المعارف التي بدأت تشغل بال المهتمين والمختصين منذ أواخر السبعينيات، وهي الفترة التي شرع فيها التفكير فيما بعد البنيوية وسنلاحظ ذلك في الحديث عن مجالات اهتمامها.

ـ ظلت السرديات اهتمامها الرئيسي، وكل اهتماماتها الأخرى تدور في فلكها، ونلاحظ ذلك في النقطة التالية:

3. مجالات اهتمام ميك بال وخلفيتها المعرفية:

تزاوج ميك بال بين النظرية والممارسة، وعلى غرار جنيت، تقيم تمييزا بين السردي (عالم السرديات) والناقد السردي. ويبدو لنا ذلك بجلاء مما يلي:

3.1. الجانب النظري:

اهتمت ميك بال إلى جانب اشتغالها بالسرديات، موضوع اهتمامها المركزي بالسيميائيات والتحليل الثقافي والنظرية النسوية. كما أنها لم تقف عند حد الاهتمام بالأعمال الأدبية التي تتأسس على قاعدة لسانية، ولكنها وسعت دائرة انشغالها بالعلاقات بين الفنون اللغوية والبصرية. وإلى جانب ذلك حاولت الاستفادة من العلوم الإنسانية، وخاصة ما اتصل منها بالأنثروبولوجيا وعلم النفس التحليلي. هذا علاوة على كونها، بسبب تلك الانشغالات والشروط التي تشكل فيها وعيها العلمي، تسعى إلى اعتماد المنهجية المتعددة المقاربات والمتداخلة الاختصاصات.

يتحقق هذا التنوع النظري والمنهجي بناء على تعدد الموضوعات التي اهتمت بها، ونعاين ذلك في الجانب التطبيقي.

3.2. الجانب التحليلي:

إلى جانب بحث ميك بال في الأدب المعاصر الأدب الفرنسي والإنجليزي في القرن التاسع عشر والكتاب المقدس، نجدها تهتم بالفن، بصفة عامة، في القرن السابع عشر، إلى جانب الثقافة الشعبية، والعلاقة القائمة اللغة والعلم، والتي تعدتها بأنماط علامات أخرى من خلال بحثها في «الصورة» واشتغالها بالدراسات الصورية.

عندما نلاحظ هذه المجالات على المستوى النظري نجدها متعددة. فهي تواكب الاختصاصات المختلفة، وما يصاحبها من قضايا وأسئلة معرفية. وأهم ما نلمسه فيها أخذها بالمقاربات التي تقر بتداخل الاختصاصات. وهذا درس أساسي يمكننا استخلاصه في مقارنتها مع جيرار جنيت الذي اشتغل في نطاق البنيوية التي ظلت ترى بضرورة الأخذ باختصاص واحد: الانتقال من اختصاص إلى اختصاصات بناء على قاعدة اختصاص محدد.

أما على الجانب التحليلي، فواضح تعاملها مع: النص الأدبي والنص اللأدبي، إلى جانب الاهتمام بفن الرسم والتصوير. لقد أفاد هذا التنوع والتعدد ميك بال في تجديد التحليل السردي، كما أن هذا التحليل جعلها قادرة على

الانفتاح على مجالات جديدة في البحث، ومقاربات أخرى في التحليل. وبما أن ما يهمنا من أعمالها هو ما اتصل بالتحليل السردي، بهدف معاينة النسق النظري الذي اشتغلت به في تطوير السرديات، فإننا سنقتصر عليه، رغم أن هذا التحليل يحضر بشكل أو آخر في مختلف أبحاثها.

4. انشغالاتها السردية:

يمكننا التمييز بين مرحلتين في تنظيرها وتحليلها للسرد:

4.1. المرحلة الأولى: ويمثلها كتابها الأول: السرديات: مقالات حول الدلالة السردية من خلال أربع روايات[2]. ويمكن اعتبار هذا الكتاب بداية تبلور تصورها السردي الذي بنته على خلفية قراءتها لأعمال المشتغلين بالسرد قبل جيرار جنيت وبعده. ويعتبر العديد من الدارسين هذا الكتاب امتدادا لمرحلة السرديات الكلاسيكية (البنيوية)[3]، وإن كنا نعتبره منذ تحليل الخطاب الروائي (1989) يعمل على تجاوزها. ولعل أهم ما قدمته في هذا الكتاب هو تطويرها لمقولة التبئير عند جنيت. لكننا عندما نتأمله جيدا نجد فيه إرهاصات لما بعد السرديات الكلاسيكية. ويبدو لنا ذلك مما يلي: الخلفية المعرفية المنطلق منها، والمقولات التي تحددها في اشتغالها بالسرديات: حيث سنلاحظ ائتلافا من جهة مع ما يقدمه جيرار جنيت (وهذا ما أوحى، لبعض الباحثين، بالبعد البنيوي في اشتغالها السردي) واختلافا معه في جوانب أخرى(وهذا ما جعلنا نعتبرإنجازاتها بداية للسرديات ما بعد الكلاسيكية). وسنلاحظ ذلك بجلاء من خلال الوقوف على الخلفيات السردية والعلمية التي اهتمت بها، من جهة، وعلى المفاهيم المركزية التي انطلقت منها في تحديد السرد وترهيناته المختلفة.

4.1.1. الخلفيات والمقولات:

نعيد هنا إعادة صياغة الخطاطة التي قدمتها ميك بال بشكل يجعلنا نعاين بوضوح مختلف أبعادها ومكوناتها على الشكل التالي:

الاختصاص	الحدود	المعيار
السيميائيات	علامات / لا علامات	السيميائية
النصيات	نصوص / لانصوص	النصية
علم الأدب	نصوص أدبية / نصوص غير أدبية	الأدبية
السرديات	نصوص سردية / نصوص غير سردية	السردية
السرديات الأدبية	نصوص أدبية سردية / نصوص أدبية غير سردية	السردية الأدبية

(ش. 1. موقع السرديات ضمن الاختصاصات عند ميك بال)

تبدأ ميك بال بتخصص عام هو السيميائيات العامة التي تدرس مختلف أنواع العلامات سواء كانت لغوية أو غير لغوية، أدبية أو غير أدبية. لكنها تنحرف عنها لتنتقل إلى النصيات، ومنها تتجه إلى السرديات. لكنها لا تقف على السرديات التي تعنى بالسرد فقط، ولكنها تريد فتحها على ما هو أدبي أو غير أدبي. أي أنها على غرار السيميائيات تصبح: سرديات عامة (حيثما وجد السرد)، وسرديات خاصة (السرد).

عندما نتأمل جيدا هذه الخطاطة، ونقارنها بما رأيناه مع جيرار جنيت سنلاحظ اختلافا بينا بينهما. فهي:

أ ـ تنطلق من السيميائيات عكس جنيت الذي ينطلق من البويطيقا والبلاغة.

ب ـ تجعل السرديات عامة وخاصة، لأنها تريد جعل السرديات قابلة للاشتغال بأي علامة كيفما كان نوعها، في حين نجد جنيت لا يهتم إلا بالسرد الأدبي خاصة.

4.1.2. مفاهيم مركزية:

إن هذه الخلفيات، وهي تنطلق من **السيميائيات والنصيات** إلى جانب **السرديات**، ستنعكس في تصورها للعمل السردي وفي تحديدها للمفاهيم المركزية التي تتأسس عليها. إنها تعتبر موضوع السرديات هو «السردية». وتنهض على ثلاثة مفاهيم مركزية هي:

ـ النص ـ الحكي ـ القصة.

نلاحظ أنها تقدم تقسيما ثلاثيا للعمل السردي، عكس جنيت الذي يكتفي بتقسيم ثنائي: القصة والخطاب. وإذا كان جنيت يدرس القصة من خلال الخطاب، فإن ميك بال ترى أن مكونات «السردية» يمكننا الإمساك بها من خلال تحليل كل عناصرها: أي النص والحكي والقصة. وإمعانا في الوضوح المفهومي، نجدها تكلف تدقيقها على النحو التالي:

4.1.3. تحديدات أساسية:

0. السرديات (Narratologie):

هي العلم الذي يبحث في صياغة نظرية للنصوص السردية من خلال الاهتمام بـ«سرديت»ـها (Narrativité).

1. النص (Texte): مجموعة عناصر منتهية ومبنينة بواسطة علامات لسانية.

1.1. النص السردي (Texte Narratif): نص تضطلع فيه ذات بحكي قصة.

1.2. الحكي (Récit): حكي قصة يستدعي إنتاج جمل تدل عليه.

1.3. السرد (Narration): الفعل التلفظي.

2. الحكي: هو المدلول (Signifié) في النص السردي. والحكي يدل بدوره على القصة (Histoire).

3. القصة (Histoire): متتالية من الأحداث تترابط فيما بينها منطقيا. وهي نتاج الفاعلين الذين يمكنهم أن يتأثروا بها أيضا.

3.1. الحدث (Evénement): هو الانتقال من حالة إلى أخرى. وكل تحول مهما كان صغيرا يشكل حدثا.

3.2. الفاعلون (Acteurs): هي الذوات التي تقوم بالفعل، ولا تقتصر على البشر فقط. وما تضطلع به هو «الأفعال»، سواء أثر فيها هؤلاء الفاعلون أو تأثروا بها.

3.3. الأحداث: تترابط الأحداث فيما بينها بواسطة علاقات زمنية. وكل منها يمكن أن يأتي سابقا أو لاحقا أو متزامنا مع غيره من الأحداث. وتتحدد هذه العلاقات الزمنية بواسطة التتابع.

4.3. التتابع (Chronologie): هو تسلسل وقوع الأحداث في الزمن.

5.3. المدة (Durée): علاوة على التتابع تتحدد الأحداث زمنيا بواسطة المدة. المدة هي الكمية الزمنية التي يفترض أن يحتلها حدث من الأحداث، وهي تتحدد مبدئيا، كليا ونسبيا، بمدة غيرها من الأحداث.

6.3. الموقع (Topologie): تتحدد الأحداث أيضا بواسطة الموقع الذي تجري فيه، وهي تعني موقع الأحداث في الفضاء.

7.3. القصة (Histoire): إن مجموع الأحداث في نظامها التتابعي، وفي موقعها الذي تجري فيه، وفي علاقتها بالفاعلين الذين يؤثرون فيها ويتأثرون بها، يسهم في تشكل القصة. وهذه القصة، يمكن توزيعها إلى عناصر.

8.3. عناصر القصة (Eléments): هي الوحدات التي تتشكل منها القصة: أحداث ـ فاعلون ـ مواقع ـ مدة زمنية.

9.3. الربط أو التركيب: ربط حدث بفاعل أو عدة فاعلين أو بفضاء أو مدة زمنية يشكل وحدة صغرى من القصة. هذا الربط ضروري، لأنه لا يمكن لأي عنصر أن يتحقق دون غيره من العناصر.

4. السردية (Narrativité): سردية النص هي الكيفية التي بواسطتها يمكن فك شفرته باعتباره نصا. وبذلك يمكننا القول: إن السردية تتحدد بواسطة العلاقات بين النص السردي (Texte Narratif)، والحكي (Récit)، والقصة (Histoire)، ومن هنا جاء تحديدها: **السرديات** هي العلم الذي يبحث في صياغة نظرية العلاقات بين النص السردي، والحكي والقصة. وبذلك فهي لا تهتم بأي منها بصورة منعزلة أو مستقلة.

4.1.4. مقولات السرد والجنس:

لقد تشكل التصور السردي لميك بال من خلال قراءاتها لمختلف التصورات

السردية، وانتقاداتها للمقولات والمفاهيم المركزية التي وظفها كل من بارث (الوظائف ـ الأفعال ـ السرد) ودوليزل (القصة ـ الشخصيات ـ الفضاءات ـ التأويلات) وجنيت (القصة ـ الحكي ـ السرد)، واقترحت التمييز بين المستويات الثلاثة (النص السردي ـ الحكي ـ القصة) التي تشكل مجتمعة موضوع السرديات. انطلقت لتوضيح مقترحها الذي ارتضته من الذهاب، في اتجاهين متعارضين، من القصة إلى النص، ومنه إلى القصة بناء على التساؤل المزدوج: كيف تتحول القصة إلى نص سردي؟ وكيف تصبح القصة نصا؟

ترى الباحثة أن السؤال الأول هو سؤال البنيويين الأوائل لأن الأمر هنا يتعلق بمراحل التشكل الافتراضي للقصة على اعتبار أنها تتصل بـ«المادة الحكائية» التي يشتغل بها المؤلف لإنتاج علامة، أي أن السؤال يتعلق بتصور توليدي للمنتوج السردي لأنه ينهض على فرضية وجود طرائق وأنساق خاصة لتوليد النص السردي.

أما السؤال الثاني فيتصل بالمقاربة السيميائية لأنه لا يتعلق بتشكل القصة، ولكن بالدلالة الحكائية الصرفة التي تتكون من نظام دلالي، لأن النص يتخذ وضعا سيميائيا خاصا.

إن السؤالين معا يتعلقان بالنص السردي نفسه. فالأول يقارب النص من جهة العلاقات المفترضة التي تصله بالمُرسِل (المؤلف). أما الثاني فمن خلال علاقته بالمرسَل إليه (المتلقي). وبناء على كيفية صياغة كل من السؤالين، والانطلاق منهما لممارسة التحليل السردي، افترقت الطرق والمنظورات والاتجاهات السردية (بنيوي ـ ما بعد بنيوي). ولإبراز موقفها وتصورها الخاص، أعادت طرح السؤالين معا لتشكيل طريقتها في الفهم والتفسير.

بخصوص السؤال الأول: كيف تتحول **القصة** إلى **نص**؟ اعتبرت القصة مُكَوَّنة من سلسلة متتالية من الأحداث، تتحقق بواسطة التتابع، داخل مدة، وتقع في فضاء، وهي تجري من خلال الفاعلين الذين يؤثرون فيها ويتأثرون بها.

من هذا المنظور «التوليدي» لعناصر القصة ومكوناتها فإن أول **عملية فرضية** تلحق بها لكي تغدو مُنظَّمة ومُبْنِيَة هي عملية «التأليف» التي ليست سوى عملية تقديمها بواسطة اللغة (عملية «التلفيظ») لكي تصبح **نصا** سرديا. هذه العملية

الأخيرة هي شرط اشتغالها السيميائي، وبدونها تستحيل معرفة القصة. لكن هذه العملية لا يمكن أن تكون لسانية فقط (تلفيظ)، إذ يمكنها أن تقدم بواسطة علامات أخرى (تصوير) مثلا. وهذا العنصر أساسي في تصور بال لأنها سوف لا تقف فقط على السرد الأدبي، ولكن على أي سرد.

لكن مرحلة التشكل الفرضي للقصة المنظمة لا يمكن أن تتماهى مع مرحلة النص السردي، وهنا يمكن التمييز، ضرورة، بين المرحلة الأولى والأخيرة، لأن المرحلة الوسطى التي تصبح فيها القصة منظمة ومبنينة، هي عملية «**الحكي**».

أما السؤال الثاني فيبدو أكثر أهمية لأن نقطة انطلاقه هي مستوى النص، وهو المستوى الذي يتعامل معه القارئ: أي النص باعتباره علامة. وبالنظر إليه من وجهة سيميائية ترى بأن طرفيه الأساسيين هما المرسل والمرسل إليه، وداخل هذه العلامة هناك مرسل آخر (ذات التلفظ أو الراوي) الذي يرسل العلامة إلى مرسل إليه آخر(المروي له). والعلامة التي يرسلها الراوي ليست هي القصة. وبما أنها تؤكد أن القصة مدلول، فإنها ترى أن يكون هناك مستوى آخر للتواصل، يكون وسيطا بين النص والقصة، بحيث يتحقق من خلاله، وفي آن واحد، «مدلول النص» بـ«دال القصة»، ذلك لأن الراوي يرسل العلامة- الحكي، ومن داخلها تتحول العلامة- القصة.

هذا المستوى الوسيط هو ما تعتبره الحكي. وتعترف ميك بال بصعوبة تحديد هذه العلاقات القائمة بين المفاهيم المركزية الثلاثة، ورغم محاولة تذليل تلك الصعوبة فإنها مع ذلك تظل قائمة. ولهذا تقر في نهاية هذا النقاش بأنها ستستعمل «الحكي» للدلالة على المستوى الوسيط والنمطي الوحيد للنوع السردي. بينما تستعمل مفهومي القصة والنص السردي كلما بدا الفرق بينهما واضحا عن مفهوم الحكي.

إن ما قاد الباحثة إلى تعميق النقاش حول هذه المفاهيم يكمن في محاولتها الجواب عن السؤال: كيف يتعرف القارئ على القصة؟ بعد أن سلمت بصعوبة التفريق بين تلك المفاهيم. إن كلمة «كيف» يمكن أن تحيل أيضا إلى الإدراك الافتراضي لجمهور ضمني: فمن يرى «إيما بوفاري» تموت؟ هل المروي له؟ أم الإدراك الملموس الذي نجده عند من يقرأ النص الروائي؟

تستخلص من وراء هذا السؤال أن القارئ لا يدرك، بمعنى يبصر، مباشرة ما يجري في النص السردي. إنه يفك شفرة العلامة الدالة على الإدراك. ولتعميق هذا الفكرة، تناقش تودوروف حول مفهوم الجهة (aspect) الذي ادعى من خلاله أنه في الوقت الذي «ندرك» أحداث القصة، فإننا في الوقت نفسه، وإن بكيفية مختلفة نكوِّن إدراكا بمن يضطلع بروايتها، مستنتجة أن هذا هو ما سيبينه جيرار جنيت منتقدا تودوروف ومميزا بين ترهينين سرديين هما: من يرى؟ ومن يتكلم؟ وتعتبر ميك بال بأن هذا التمييز أساسي لتحديد سليم للسردية. ويقودها هذا إلى إقامة نظرية للتبئير من خلال تمييزها بين الراوي والمبئر، وتنظر إلى هذا الأخير باعتباره يقبل أن يصير ذاتا أو موضوعا للتبئير.

ما كان لميك بال في اعتقادي أن تسهم في تطوير السرديات لولا انطلاقها من الوقوف الدقيق على المفاهيم المركزية وأبعادها المتصلة بالأجناس الأدبية. ويشكل الاهتمام بالأجناس، كما رأينا مع جنيت خلفية مهمة لتحديد كل ما يتصل بها انطلاقا من الاهتمام بالسرد.

تنطلق ميك بال من الأجناس الأدبية الأرسطية (السردي ـ الدرامي ـ الغنائي)، ومن خلال الانطلاق من ثلاثة معايير، في تحديد النصوص الأدبية، هي: **المتكلم** (سواء كان راويا أو فاعلا) **والدلالة** بمختلف أنواعها (بسيطة ـ مركبة) **والمدلولات** (قصة ـ لا قصة)، تنتهي إلى تقديم تصنيف للأجناس الأدبية السالفة تسلم بمقتضاه بأن لكل منها سمات خاصة مميزةن رغم إعلانها أن الحدود بينها ليست قطعية لأنها تتداخل. لكن الخلاصة الجوهرية التي تنتهي إليها وهي التي تهمنا هي أن **«السردية»** موجودة في النص الدرامي والغنائي، إلى جانب النصوص السردية بطبيعة الحال. وهي بذلك تفتح السرديات على كل المتون الأدبية بغض النظر عن أجناسها، وترى أن على النقد السردي أن ينطلق من نظرية للأجناس الأدبية المختلفة من أجل النظر في مختلف الجوانب السردية التي تتضمنها.

إن هذا التصور الذي تنتهي إليه ميك بال يطرح مشكلة الاختصاصات وعلاقات بعضها ببعض. لذلك نجده تقترح علما عاما، تسميه **«النصيات»** (Textologie) يندرج في نطاق السميائيات. إن هذا العلم سيتميز عن

السيميائيات بكونه يهتم فقط بالنصوص التي تعتمد اللغة أساسا للتواصل. وسيكون علم الأدب فرعا منه، ويتم من خلاله البحث في النصوص الأدبية من جهة «**أدبيتها**» التي تغدو معيار الكشف عن السمات المميزة للأدب. وبما أن السرديات، وموضوعها«السردية» تتحقق من خلال أجناس متعددة، فإنها ستنقسم إلى **سرديات عامة**، وهي فرع من النصيات، **وسرديات خاصة** ستكون فرعا من علم الأدب.

نلاحظ أننا مع ميك بال أمام رؤية نسقية متكاملة. تنطلق من السرد الروائي موضوعا للتحليل في كتابها هذا (أربع روايات)، لكنها لم تشرع في تحليلها إلا بعد أن أطرت عملها، ونسقت مختلف مكوناته وعناصره، وهي تتأسس على ركيزة علمية محددة. ورغم أنها تنطلق من السيميائيات، لكنه تختار الانعطاف إلى الاهتمام بالعلامة السردية من منظور علم الأدب (البويطيقا). ورغم كونها تشدد على الدلالة، فإنها ترى أن بحثها لا يستقيم إلا بالبحث في مختلف مكونات العمل السردي: القصة ـ الحكي ـ النص. وستعمل على تطوير تصورها هذا في المرحلة الثانية.

2.4. المرحلة الثانية:

يمكننا التمثيل لهذه المرحلة بكتابها الثاني: **السرديات: مدخل إلى نظرية الحكي**. صدر هذا الكتاب في طبعتين: 1985 و1997.

جاءت الطبعة الثانية بعد عشر سنوات، عدلت خلالها ميك بال ووسعت أفق تفكيرها واستفاداتها من موضوعات واختصاصات شتى. ويظهر هذا في هذا الكتاب الذي نجد مرتكزاته الأساسية قد بدأت في التشكل في كتاب المرحلة الأولى. لكنها غيرت في مقولات التحليل الكبرى، ويبدو ذلك من خلال انفتاحها على:

ـ اختصاصات متعددة غير السيميائيات، مثل التحليل الثقافي الذي تستعمله بديلا للدرسات الثقافية، والنظرية النسوية والفنون البصرية، ،،

ـ الاهتمام بالدلالة والتأويل، وهذا لا نجده عند جيرار جنيت الذي ظل وفيا للتحليل السردي الذي يعنى بجمالية العمل السردي.

ـ انخراطها في مختلف القضايا التي جعلت السرديات موسعة ومتداخلة مع اختصاصات وحقول معرفية متعددة، حصلت مع التطور، وخاصة بعد التسعينيات من القرن العشرين.

ـ إن ميك بال تمثل امتدادا للسرديات الكلاسيكية وتطويرا لها في آن. لقد واكبت التطور، وكانت مؤهلة له منذ بداية اشتغالها بالسرديات: يبدو ذلك في انطلاقها من السيميائيات والنصيات بصفة عامة. و لهذا نجدها تبحث في الجمالي في السرد اللفظي (الذي يوظف اللغة) وفي الفن (التصوير)، ، ، كما نجدها تبحث في الدلالة والتأويل في السرد وفي الفن أيضا من خلال انتقالها من إلترهينات السردية التي تقف على حدود الراوي والمروي له، لتتجاوزها إلى ترهينات النص السردي (المؤلف ـ المتلقي). ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال صنافتها السردية التي يتقدم إلينا من خلالها تصورها السردي الذي يبدو معدَّلا ومختلفا عما رأيناه في الكتاب السابق، على النحو التالي:

المقولات	العناصر
النص	ـ الراوي ـ مستويات السرد
القصة	ـ نظام المتتاليات (الترتيب). ـ الإيقاع ـ التواتر ـ العوامل / الشخصيات. ـ المكان / الفضاء ـ التبئير ـ الصورة.
الفابولا	ـ الأحداث ـ العوامل ـ الزمن ـ المكان

(ش. 2 الصنافة السردية عند ميك بال 1997).

إن أهم ما نلمسه في هذا الكتاب هو تغييرها مفهوم الحكي بإدراج «الفابولا» محله. كما أننا نلاحظ أنها ترى أن السردية لا تتحقق فقط من خلال مقولة دون أخرى. ويعود السبب في ذلك إلى القضايا العامة التي تنشغل بها، والتي تتعدى النص السردي إلى غيره. إنها ترى أن هذه المفاهيم هي التي تتجاوب مع الموضوعات المختلفة التي تهتم بها. كما أنها عملت على تطوير العديد من الجوانب النظرية التي طرحتها في كتابها الأول، وعلى رأسها قضية التبئير، التي جعلتها مفتوحة على التحليل الصوري. وهذا من أهم إنجازاتها، علاوة على قدرتها النقدية وتذوقها الفني والجمالي للنصوص التي تشتغل بها. أما الجانب الدلالي، فيتأسس على قاعدة تحليلها السابق، وهي تكيفه بحسب الموضوعات التي تعالجها، وفق شروط نظامها السيميائي، والسياقات التي ظهرت فيها.

5. تركيب:

إن الدرس الأساسي الذي نستخلصه من تجربة ميك بال، والذي لا نجده عند المشتغلين بالسرد عندنا نحن العرب نجده كامنا في ما يلي:

ـ الانطلاق من خلفية معرفية محددة. وبناء عليه يتم تحديد اختصاص خاص (السرديات) ويتم توسيعه بالتفاعل أو التداخل مع اختصاصات أخرى دون خوف أو حرج، ولكن من منظور يخدم الاختصاص المنطلق منه، وفي الوقت نفسه يساعد الاختصاصات الأخرى على الانفتاح على ذاك التخصص.

إن تطوير ميك بال لمفهوم التبئير ما كان ليتأتى لولا منطلقاتها الخاصة التي حددتها منذ بداية اشتغالها بالسرديات. ولو أن مساهمتها كانت تكمن فقط في تطوير مفهوم التبئير لكان ذلك كافيا في ما قدمته للسرديات، ولكن إسهامها في تطوير وتوسيع السرديات وجعلها منفتحة على الدلالة والتأويل، وقضايا عصرية تتصل بالنسوية والتحليل الصوري،،، كل ذلك يجعلها من الباحثين المتميزين في حقل السرديات علاوة على الحقول الأخرى التي صارت تزاحم المختصين فيها، وهي التي دخلت إليها من باب السرديات، أقصد: التحليل الثقافي بصورة خاصة الذي بوأها مكانة خاصة، وجعل العديد من الجامعات في أوربا وأميركا يستدعيها أستاذة زائرة أو محاضرة.

إن المسار الذي قطعته ميك بال في التحليل السردي، من خلال المرحلتين اللتين وقفنا عليهما يبين لنا بجلاء أن دراستها الأولى كانت محاولة للانخراط في التحليل السردي عبر اتخاذ مواقف نقدية من السرديات الكلاسيكية وخاصة مع جيرار جنيت. ومن خلال هذا التفاعل عملت على تطوير نظرية التبئير، بصورة خاصة. غير أنها في المرحلة الثانية عملت على بلورة نظريتها السردية المتكاملة من خلال اشتغالها بنسق سردي متكامل.

أ. هوامش:

(1) Niederhoff, Burkhard: "Focalization". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press.
URL = hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php??title = Focalization? &oldid = 1006

[آخر زيارة 05 Nov 2010]

(2) Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris: Klincksieck 1977.

(3) Fludernik,M.An Introduction to Narratology.Translated from German by P. Hausler-Grenfield and M.Fludernik, Routledge, 2009, P.136.

ب. مؤلفات ميك بال:

- Mieke Bal Reader. Chicago: University of Chicago Press 2006.
- Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto: University of Toronto Press 2002.
- Mieke Bal Kulturanalyse. Edited and with an Afterword by Thomas Fechner-Smarsly and Sonja Neef. Trans. Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-writing. Chicago: University of Chicago Press 2001.
- Ann Veronica Janssens: Lichtspiel. German translation by Karen Lauer. Munich: Kunstverein München/Berliner Künstlerprogramm/DAAD 2001.
- Looking In: The Art of Viewing. Edited, and with an introduction, by Norman Bryson. Amsterdam: G & B Arts International 2001.

- Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago: University of Chicago Press 1999 (paperback 2001).
- Jeannette Christensen's Time. Bergen: Center for the Study of European Civilization 1998.
- Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis: Begegnungen mit Lili Dujourie. München: Kunstverein München, München: Wilhelm Fink Verlag (trans. by Silvia Friedrich Rust) 1998.
- Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust. Montréal: XYZ Editeur/ Toulouse: Presses Universitaires de Toulouse 1997.
- On Meaning-Making: Essays in Semiotics. Sonoma, CA: Polebridge Press 1994.
- Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition. New York and Cambridge: Cambridge University Press 1991; 2nd edition (paperback) 1994. Reworking (abridged and differently organized): Verf en verderf. Lezen in "Rembrandt". Amsterdam: Prometheus 1990.
- On Story-Telling: Essays in Narratology. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1991.
- Verkrachting verbeeld. Seksueel geweld in cultuur gebracht. Utrecht: HES 1988.
- Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges. Chicago: University of Chicago Press 1988.
- Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death. Bloomington: Indiana University Press 1988. French translation: Meurtre et différence. Méthodologie sémiotique de textes anciens, Montréal: XYZ Editeur 1995.
- Lethal Love: Literary-Feminist Readings of Biblical Love Stories. Bloomington: Indiana University Press 1987.
- Het Rembrandt effect. Visies op kijken. Utrecht: HES 1987.
- Over literatuur. Muiderberg: Coutinho 1987 (co-authors: Jan van Luxemburg, Willem Weststeijn.
- Femmes imaginaires. L'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique. Utrecht: HES/Montréal: HMH/Paris: Nizet 1986.
- De theorie van vertellen en verhalen. Muiderberg Coutinho 1978; revised 2nd edition 1980; 3rd edition 1985; 4th edition 1987; English translation:

  Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Toronto: University of Toronto Press 1985 (trans. by Christine van Boheemen); 2nd edition 1988; 3rd edition 1992; 4th edition 1994; completely revised and expanded edition 1997.
- Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris: Klincksieck 1977; Utrecht: (reprint) HES 1984.
- Complexité d'un roman populaire. Paris: La Pensée Universelle 1974.

ج. مراجع حول التبئير:

- Chatman, Seymour ([1978] 1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- Edmiston, William F. (1991). *Hindsight and Insight: Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels*. University Park: Pennsylvania State UP.
- Finney, Brian (1990). "Suture in Literary Analysis." *LIT: Literature Interpretation Theory 2, 131–44*.
- Füger, Wilhelm (1993). "Stimmbrüche: Varianten und Spielrume narrativer Fokalisation." H. Foltinek et al. (eds). *Tales and their "telling difference": Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*. Heidelberg: Winter, 43–59.
- Genette, Gérard (1972). "Discours du récit." G. G. *Figures III*. Paris: Seuil, 67–282.
- Genette, Gérard ([1972] 1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Oxford: Blackwell.
- Genette, Gérard ([1983] 1988). *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell UP.
- Herman, David (1994). "Hypothetical Focalization." *Narrative* 2, 230–53.
- Herman, Luc & Bart Vervaeck (2004). "Focalization between Classical and Postclassical Narratology." J. Pier (ed). *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin: de Gruyter, 115–38.
- Jahn, Manfred (1996). "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept." *Style* 30, 241–67.
- Kablitz, Andreas (1988). "ErzhlperspektivePoint of ViewFocalisation: Éberlegungen zu einem Konzept der Erzhltheorie." *Zeitschrift für franz—sische Sprache und Literatur* 98, 237–55.
- Margolin, Uri (2009). "Focalization: Where Do We Go from Here?" P. Hühn et al. (eds). *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Berlin: de Gruyter 48–58.
- Nelles, William (1990). "Getting Focalization into Focus." *Poetics Today* 11, 363–82.
- Niederhoff, Burkhard (2001). "Fokalisation und Perspektive: Ein Pldoyer für friedliche Koexistenz." *Poetica* 33, 1–21.
- Nünning, Ansgar (1990). "Point of view' oder focalization'? Éber einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzhlerischen Vermittlung." *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 23, 249–68.
- O'Neill, Patrick (1992). "Points of Origin: On Focalization in Narrative." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature*

Comparée 19, 331–50.

- Phelan, James (2001). "Why Narrators Can Be Focalizersand Why It Matters." W. van Peer & S. Chatman (eds). *New Perspectives on Narrative Perspective.* Albany: SUNY, 51–64.
- Prince, Gerald (2001). "A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization." W. van Peer & S. Chatman (eds). *New Perspectives on Narrative Perspective.* Albany: SUNY, 43–50.
- Rimmon-Kenan, Shlomith ([1983] 2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London: Routledge.
- Shen, Dan (2001). "Breaking Conventional Barriers: Transgressions of Modes of Focalization." W. van Peer & S. Chatman (eds). *New Perspectives on Narrative Perspective.* Albany: SUNY.
- Rossholm, G—ran, ed. (2004). *Essays on Fiction and Perspective.* Bern: Lang.
- van Peer, Willie & Seymour Chatman, eds. (2001). *New Perspectives on Narrative Perspective.* Albany: SUNY.

الفصل الرابع

جاب لينتفلت
والأنماط السردية

1. تقديم:

تتطور السرديات (Narratologie) بشكل دائم ومستمر. ومنذ الشكلانيين الروس إلى يومنا هذا حققت مسارا هائلا في بلورة قضاياها وأسئلتها غير أن ثقافتنا العربية للأسف الشديد ظلت بمنأى عن الاستفادة من أهم إنجازاتها على صعيد تحليل الخطاب السردي والروائي بصفة خاصة. إن تعاملنا مع ما تبلور فيها من اجتهادات وأبحاث يظل محكوما بسمات سلبية لا يمكنها أن تساعدنا على إغنائها أو تطويرها. ومن هذه السمات، التي ليس هذا مجال تحليلها، الاختزال والانتقاء. في الاختزال نجدنا نتعاطى مع السرديات في مختلف إنجازاتها ككل متجانس لا اختلاف فيه ولا تباين. ويتأكد هذا الاختزال في غياب الإطار النظري الواضح الملامح الذي ننطلق منه بأسئلته المحددة ومراميه المقصودة. ويتجلى الانتقاء في ربطنا بين معطيات إطارات نظرية عديدة في تعاملنا بدون تعيين حدود القضايا والمسائل المطروحة في هذا التصور السردي أو ذاك، أو في هذه النظرية أو تلك.

وبدافع تجاوز العديد من العراقيل والعوائق التي تحول دون استيعابنا الإيجابي لهذه النظريات نحاول هنا عرض تصور «جاب لينتفلت» J.H. Lintvelt (ولد بإنشيدا بهولندا سنة (1942) السردي، مع محاولة الكشف عن خلفيته

وأبعاده، ومدى كفايته النظرية، وسوف لا يكون عرضنا هنا محايدا، وإن كان هذا ضروريا في مرحلة أولى لتقريب وجهة نظر الباحث إلى القارىء العربي، ولكنه سيكون أيضا نقديا من خلال ما تمت مراكمته من إنجازات على صعيد السرديات، ومن خلال وجهة نظرنا الخاصة ضمن هذا الاختصاص ذاته. لتحقيق هذه الغاية نحاول بدءا موقعة عمل الباحث ضمن أعمال غيره من السرديين، وثانيا عرض تصوره السردي نظريا، أي بدون الاتكاء على نماذج تطبيقية، وأخيرا سنقوم بقراءة هذا التصور مع طرح الأسئلة النقدية الضرورية لمعاينة مدى تكامل وجهة نظره، وإضافاتها على صعيد السرديات.

وغني عن البيان، أننا نحاول هنا التوجه إلى القارىء المختص والمتتبع بالدرجة الاولى في مستوى أول، ولكننا نسعى أيضا ما أمكن التوجه إلى القارىء لمهتم أو الذي هو في بداية التعاطي مع مثل هذه الموضوعات.

2. الخلفية المعرفية:

إن السرديات بحكم حدودها وآفاقها تنقسم قسمين رئسين: حصري وتوسيعي. وإذا كان القسم الأول يقف عند حدود المظهر اللفظي كما يمارسه جيرار جينيت بامتياز، فإن العديد من الباحثين حاولوا توسيع مجال السرديات. ومن بين هؤلاء الباحثين نجد جاب لينتفلت في كتابه «مقال في الصنافة السردية»[1]، الذي حاول فيه تقديم نظرية متكاملة لتحليل الخطاب السردي، وإن كان ينطلق من أجل ذلك، من مكون مركزي هو «وجهة النظر».

فكيف أمكن لليتفلت أن يمارس هذا التوسيع؟ وما هي الخلفية المعرفية والسردية التي استند إليها في تقديم مشروعه السردي؟ وكيف تحقق ذلك من خلال منجزه السردي؟

2.1. البويطيقا المفتوحة:

ينطلق لينتفلت من البويطيقا كاختصاص جديد لدراسة الخطاب الأدبي. وهو يصرح بذلك بدقة حين يعلن بجلاء أن صنافته السردية «تنتمي إلى البويطيقا لأنها

تقدم نموذجا نظريا مجردا للأشكال السردية المفترضة». (ص. 181). لكنه وعلى غرار كل البويطيقيين يعلن أن دوره كعالم لا يتعارض مع الناقد، لأن الصنافة السردية التي يقدم «يمكن أن تصلح باعتبارها منهجا نقديا إذا ما تم الاشتغال بها أداة للتحليل العملي للنصوص الملموسة من خلال تحقق الأنماط السردية في أعمال أدبية محددة». (ص. 182).

لكن انتماءه إلى الجيل الثاني ممن تبنوا هذا الاختصاص في دراسة أدبية الأدب، جعله يتجاوز التأثير الذي مارسته البنيوية على البويطيقا. يبدو لنا ذلك بجلاء في أخذه، من جهة، بالانتقادات الموجهة لتصور رومان جاكبسون حول التواصل والذي جعله مقتصرا على الرؤية البنيوية من خلال دراسته الشهيرة حول «اللسانيات والبويطيقا» (ص. 15). كما أنه، من جهة أخرى، يقر أن صنافته تدمج الشروط السوسيو- ثقافية في مقام التواصل، وبذلك يتم تجاوز البعد التزامني الذي يقف عليه البنيويون إلى البعد التعاقبي الذي يمكن القيام به في دراسة تاريخية للأنماط السردية، الشيء الذي يتم بموجبه فتح البويطيقا على التاريخ (ص. 184).

2.2. النموذج التواصلي التداولي:

إن تبني لينتفلت للبويطيقا المفتوحة تم انطلاقا من قناعته بضرورة توسيع مجال التواصل على البعد التداولي الذي يشمل الإنسان بوضعه في شروط مقام التواصل إلى جانب السياق الاجتماعي والثقافي. وبذلك يتم تجاوز اللسانيات البنيوية والبويطيقا البنيوية.

وهو في ذلك يستفيد من عطاءات اللسانيين (وخاصة جان ميشيل آدم الذي قدم مقاربة تداولية لتحليل النص السردي) الذين عملوا على تجاوز الحدود البنيوية في دراسة اللغة.

3.2. النظريات السردية التوسيعية:

لقد انطلق لينتفلت من استيعاب دقيق لمختلف الاجتهادات السردية في انجلترا وأمريكا وأوربا وروسيا. كما تمثل جيدا تصور جيرار جنيت السردي (1972)، وعمل على مواجهته بمختلف النظريات السردية اللاحقة أيضا، مع

إدراج خلفيته المعرفية السردية التي تبناها من خلال فهم مختلف للبويطيقا. فكان بذلك مساهما، وبوعي، في توسيع السرديات وفق ما سنلاحظه في تقديم نظريته السردية الخاصة.

هكذا نلاحظ ليتفلت منخرطا بوعي في مسار التفكير السردي، متمثلا مختلف الاجتهادات، ومساهما في تطوير السرديات والتحليل السردي برؤية خاصة. فكيف يظهر لنا هذا التطوير وهو يتأسس على تلك الخلفية المعرفية والسردية؟ ذلك ما سنلاحظه من خلال المفاهيم الجنسية التي يؤسس عليها رؤيته السردية.

3. مفاهيم جنسية: النص، الحكي، القصة:

رأينا جيرار جنيت يعطي «**الخطاب**» أهمية قصوى في التحليل السردي، إذ هو الموئل الأساس. وعاينا كيف أن ميك بال، لرؤية مختلفة عما رأينا مع جنيت، تمنح «**النص**» موقعا متميزا في نظريتها السردية. وكل منهما يعمل على ربط الخطاب أو النص بمفاهيم جنسية متقاربة، مثل: القصة، الحكي، السرد، معطيا لكل منها دلالات تنسجم مع التصور السردي الذي ينطلق منه كل واحد منهما.

لم يشذ ليتفلت عن هذا المسار لأنه جزء منه. لكن طريقته في تحديد المفاهيم الجنسية الأساسية لتعيين مكونات العمل السردي أو «سرديته» مختلفة. إنه يؤطر هذه المفاهيم من خلال **النص**. ولذلك نجده وهو يتحدث عن «الترهينات» السردية لا يتعملها إلا متصلة بالنص: «ترهينات النص السردي» (القسم الأول من الكتاب). وهو إلى جانب ذلك يتعمل الخطاب والحكي والقصة، كمارأينا مع جنيت وبال، وإن كنا نراه أقرب من جنيت في تحديد هذه المفاهيم وأقرب إلى ميك بال في سعيها إلى توسيع السرديات.

يميز ليتفلت بين السرد والحكي والقصة على النحو التالي:

أ. السرد (Narration): هو الفعل السردي المنتج للعمل الذي ينتمي إلى جنس السرد.

ب. الحكي (Récit): هو النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب

السردي، أي الذي يتم من خلال الراوي، ولكنه أيضا الأقوال التي تتلفظ بها الشخصيات.

ج. القصة (Histoire): وهي المادة الحكائية (Diégèse) أو العالم المسرود (من خلال خطاب الراوي) أو المذكور(من خلال خطاب الشخصيات).

إن لينتفلت من خلال هذه التحديدات يستعيد ما رأيناه مع جنيت وهو يحاول إزالة إبهام مفهوم "Récit " لينتهي إلى التمييز من خلاله بين الخطاب والقصة والسرد. لكنه يجعل تحديده هذا متلائما مع ما يسميه ترهينات النص السردي التي تتجاوز حدود الخطاب السردي التي رأيناها مع جنيت، والتي تقع بين الراوي والمروي له، إلى المؤلف والمتلقي. وبذلك تكتسب هذه المفاهيم دلالات جديدة وهي تتسع لاستيعاب الترهينات التي تم إدماجها في صنافته الموسعة.

4. الصنافة السردية عند جاب لينتفلت:

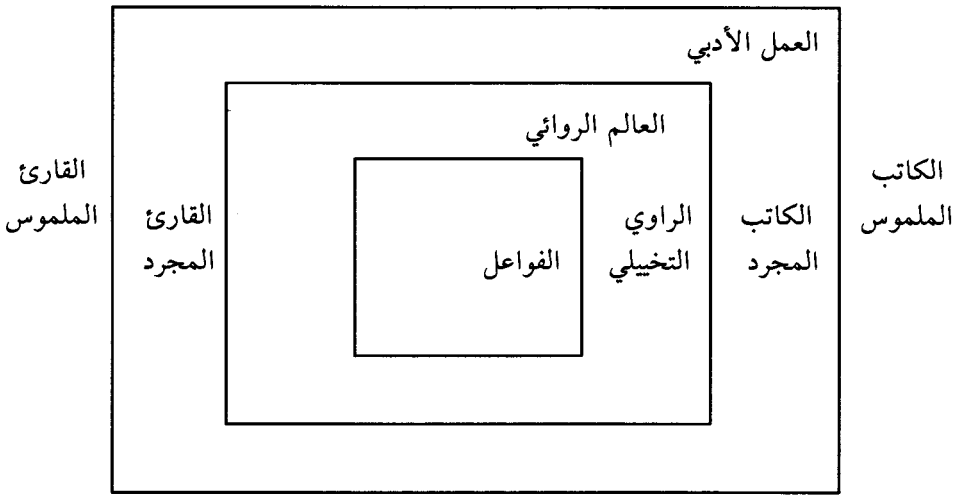
4. 1. الترهينات السردية:

بناء على ما رأيناه في الخلفية المعرفية، نجد لينتفلت ينطلق في دراسته لإقامة صنافته السردية من خطاطة التواصل كما قدمها جاكبسون. وبعد استعراضه للانتقادات التي تعرضت لها، يسلم بما ذهب إليه وولف شميت في تقديم خطاطة جديدة. تتسع هذه الخطاطة لمختلف الذوات التي يتم ترهينها (أي نقلها من الغياب إلى الحضور في عملية التواصل).

ولما كانت الدراسات السردية غالبا ما اقتصرت على دراسة الترهينات التخييلية الكامنة في: الراوي والفواعل والمروي له. فإن لينتفلت يسعى إلى توسيع الإطار النظري للسرديات، وذلك من خلال اقتراحه نموذجا تداوليا للتواصل يأخذ بعين الاعتبار ترهينات أخرى غير السابقة.

من هذه الترهينات (Instances) الجديدة التي يقترح، ما هو مجرد مثل الكاتب المجرد والقارىء المجرد، ومنها ماهو ملموس مثل الكاتب الملموس والقارىء الملموس. وبإضافة هذه الترهينات المجردة والملموسة يكون النموذج (Modèle) الذي يقدم يستوعب كل ترهينات النص السردي. وبذلك يتيح هذا

النموذج إمكانية تجاوز التحليل السردي الخالص عن طريق إدخال إيديولوجيا الرواية والسياق السوسيو- ثقافي وتلقي النص السردي من لدن القارىء في عملية تحليل النص السردي. (ص 30). ويمكن تمثيل هذا النموذج من خلال الخطاطة التالية:



(ش. 1. ترهينات النص السردي)

يؤكد لينتفلت أن التمييز بين مختلف هذه الترهينات يسمح، إلى جانب دوره في إغناء النظرية السردية، بالنظر في بعض الآثار التي تتولد لدى القارئ تحت تأثير المسافة(بتحديد وين بوث) ذات الأبعاد الأخلاقية والفكرية والجمالية والإيديولوجية بين مختلف هذه الترهينات (ص. 32).

انطلاقا من هذا التصور الذي يقترح لينتفلت نعاين بجلاء إطاره النظري الذي يقوم على أساس توسيع مجال السرديات وموضوعها. وعلى اعتبار أن تحليل«التجاوز» يمر أولا من تحليل ما قبل التجاوز، فإننا سنقتصر هنا على عرض ومناقشة تصوره الذي يقدمه في تحليل ما أسماه بالترهينات التخييلية، على أن نعود بعد ذلك إلى عرض ومناقشة مقترحه التوسيعي. وما دام كل مقترح للتوسيع ينبني على فهم محدد لما ينبغي للباحث توسيعه، فإن تركيزنا على هذا الفهم هو الذي سنقوم به حاليا للكشف عن خصوصيته وإبراز ملامحه.

2.4. مفاهيم مركزية: الشكل، النمط، مركز التوجيه:

تتقدم إلينا الصنافة السردية عند لينتفلت من خلال ثلاثة مفاهيم مركزية، وما إن نمسك بدلالاتها وأبعادها، حتى نجدنا نمسك بأهم الخيوط التي على أساسها تم نسج هذه المحاولة المحكمة الصنع. وإذ نختزل إطاره النظري الذي يسعى لبنائه إلى مفاهيم ثلاثة، فهذا لا يعني أن ليست هناك مفاهيم أخرى تشاركها الطابع المركزي ذاته على نحو ما سنبين.

هذه المفاهيم الثلاثة هي:

1 ـ الشكل السردي: Forme Narrative

2 ـ النمط السردي: Type Narratif

3 ـ مركز التوجيه: Centre d'orientation

إنها متداخلة فيما بينها، ولا يمكن عزل أحدهما عن الآخر. إنها تشتغل مجتمعة. وبما أن هدف الباحث هو سعيه إلى إقامة نمذجة سردية (ص37)، فإن الترهينات الثلاثة للعالم الروائي (الراوي ـ الفاعل ـ المروي له) تتيح أكثر من مقاربة نموذجية وتصنيفية كما هو ممارس فعلا لدى العديد من السرديين. ولما كانت النمذجة تعني التصنيف الذي يبنى على معايير شكلية ووظيفية ثابتة انطلاقا من الترهينات الثلاثة السابقة، فإنه يلجأ، من أجل اقامة نمذجة دقيقة، إلى التركيز على:

أ ـ السرد في علاقته الجدلية بالراوي والمروي له.

ب ـ السرد في علاقته بالحكي والقصة في علاقتهما بالشخصيات.

وبذلك يستخلص بناء على العلاقات السردية القائمة فيما بينها ضرورة التمييز بين الراوي والفاعل. وذلك على اعتبار أن هذا التمييز يتيح له بدءا فرز شكلين سرديين أحدهما عن الآخر. هذان الشكلان السرديان هما:

1 ـ السرد البراني الحكي: Hétérodiégitique

2 ـ السرد الجواني الحكي: Homodiégétique

إن تحديد الشكلين السرديين يتم بناء على التقابل بين الراوي والفاعل. وهكذا ففي الشكل الأول نجدنا نتحدث عن «برانية الحكي» عندما لا يتجسد الراوي في القصة كفاعل، أي كشخص من الشخصيات. إنه «براني» عن القصة

التي يحكيها مادام ليس جزءا «داخليا» فيها. إنه بكلمة أخرى غير مشارك في أحداث القصة كفاعل. ونقيض هذا ما نجده في الشكل السردي الثاني، على اعتبار الشخص في القصة يملأ وظيفتين متكاملتين: إنه راو (أنا ـ سارد)، وفي الوقت نفسه فاعل (أنا ـ مسرود). في الشكل السردي الثاني «جواني الحكي» نجد الراوي جزءا «داخليا» في القصة التي يحكيها ما دام مشاركا فيها كفاعل. إنني إذ أقترح هذين المفهومين براني/ جواني وأرى أنهما أكثر دلالة على المعنى الذي يحمله الشكلان السرديان. ولم أستعمل (داخل / خارج)، على اعتبار أن لهما سياقات أخرى يمكن أن نوظفهما فيها.

يظهر لنا من خلال التمييز بين هذين الشكلين السرديين أن المنطلق هو التقابل بين الراوي والفاعل، الأول باعتباره غير مشارك في القصة (براني) والثاني بصفته مشاركا فيها (جواني). وهذان الشكلان مأخوذان من مصطلحات جيرار جينت. لكن الباحث يرى أن هذا التمييز يصلح أيضا لتحديد «مركز توجيه» (centre d'orientation) القارىء. وهذا هو المفهوم المركزي الثاني.

يتم تحديد «مركز التوجيه» في علاقته بالمتلقي. أي أن الأحداث من خلال الشكلين السرديين تصلنا عبر توجهها نحو الراوي أو الفاعل. وبسبب تعدد مراكز التوجيه في علاقته بالشكلين السرديين فإن «مركز التوجيه» كمفهوم مركزي يصلح معيارا لتحديد وتمييز مختلف التجليات الأساسية للسرد أو ما يسميه بـ«الأنماط السردية» داخل الشكلين السرديين الأساسيين (ص. 38). وهكذا سنلاحظ أن كل«شكل سردي» من خلال نوعية «مركزالتوجيه» يستوعب «أنماطا سردية» محددة، على نحو ما سنبين:

1 ـ الشكل السردي الأول: براني الحكي:

يبدو هذا «الشكل» من خلال صلته بـ«مركزالتوجيه» قابلا للتحقق عبر ثلاثة «أنماط سردية»، وهي:

أ ـ النمط السردي الأول «نظمي» Auctoriel:

ويتجلى هذا النمط عندما يقع «مركزالتوجيه» على الراوي(+)، وليس على واحد من الشخصيات أو الفواعل (-)، وذلك حين يتوجه القارىء نحو العالم

الروائي مسوقا بواسطة الراوي باعتباره **منظما** للأحداث أو **ناظما** لها (Auctor). ويتعمل الباحث لهذا النمط اسما لاتينيا يحمل معنى **الناظم** كما نقترحه مقابلا لـ (Auctor).

ب ـ النمط السردي الثاني «فعلي» Actoriel:

هو على نقيض النمط السابق، وذلك عندما لا يلتقي «مركز التوجيه» مع الراوي(ـ) ولكن مع الفاعل (+). ونقترح **الفاعل** مقابلا لـ (Actor) ومنه نصوغ صفة النمط «فعلي» كما عملنا مع الناظم «نظمي».

ج ـ النمط السردي الثالث «محايد»:

إذا لم يكن الراوي ولا الفاعل يتحركان كمركز للتوجيه. وفي هذه الحال لا وجود لمركز التوجيه مذوت (له ذات محددة). وفي هذا النمط يقوم الراوي بوظيفته السردية التي تبدو لنا من خلالها الأحداث وكأنها ليست موصولة بواسطة وعي ذاتي معين للراوي. إن الحدث يظهر وكأنه مسجل موضوعيا عبر آلة للتصوير (الكاميرا).

رياضيا، وبمحاولة معاينة كل الإمكانات قد نجد أنفسنا أمام نمط سردي رابع يتداخل فيه النمطان الأول والثاني. وهذا وارد عمليا حيث يتضمن خطاب سردي ما نمطا يتواجد فيها الراوي ـ الفاعل، وهو يضطلع بوظيفتين مختلفتين. لكن الباحث لم يدخله في نمذجته على أساس أنه ليس نمطا سرديا مستقلا بذاته. وتبعا لهذا الغرض يمكننا تقديم الخطاطة التي تستوعب الشكل السردي البراني الحكي وما يتضمنه من مراكز للتوجيه وأنماط للسرد على النحو التالي:

مركز التوجيه النمط السردي	الراوي (الناظم)	الشخص (الفاعل)
نظمي	+	–
فعلي	–	+
محايد	–	–

شكل 2: الأنماط السردية في السرد البراني الحكي

2 ـ الشكل السردي الثاني: جواني الحكي

تحدثنا سابقا عن هذا الشكل، وقلنا إنه هو الذي تقوم فيه الشخصية بوظيفتين متكاملتين داخليا أو جوانيا في عملية الحكي. لذلك فأول شيء نلاحظه هنا هو انعدام النمط السردي المحايد، إذ حتى لو حاول الشخص نقل العالم موضوعيا وخارجيا كما في النمط المحايد، فإنه، يظل هناك حضور للإدراك الذاتي عند الراوي ـ الشخصية (أي المشارك في القصة). وهذا بديهي في العمل السردي، لأن الشخصية في الرواية تؤدي بالضرورة وظيفة تأويلية، لذلك يستحيل في هذا الشكل الحديث عن نمط سردي محايد.

إن النمطين السرديين اللذين يتضمنهما الشكل السردي الجواني الحكي هما فقط النظمي والفعلي بحسب نوعية «مركز التوجيه» كما سبق أن لاحظنا ذلك في الشكل الأول. وهكذا يأخذ الشكل السردي الثاني الخطاطة التالي:

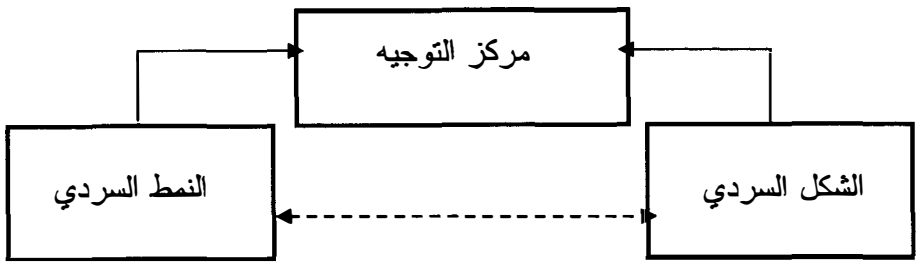
مركز التوجيه نمط السرد	الراوي ـ الشخصية (الناظم)	الشخص الفاعل (الفاعل)
نظمي	+	−
فعلي	−	+

شكل3: النمطان السرديان في السرد الجواني الحكي

من خلال العمل الذي قام به لينتفلت نعاين بجلاء أننا أمام شكلين سرديين وخمسة أنماط سردية وأربعة مراكز للتوجيه. هذه هي النمذجة السردية في خطوطها الرئيسية التي يقيمها الباحث، ويمكننا إعادة تقسيمها بإرجاعها إلى أصولها لنعاين أننا أمام شكلين سرديين (الجواني / البراني)، وأمام مركزين للتوجيه (الراوي / الفاعل) وأمام نمطين سرديين (النظمي / الفعلي). سيتساءل القارىء، بدون شك، لماذا هذا الاختزال؟ وما هو الهدف منه؟ وإذا كان القارىء المتتبع والمتمهل سيتفق معنا، بلا شك أيضا، حول هذا التقسيم، فإنه سيتساءل لماذا لا نعتبرها ثلاثة أنماط سردية هي النظمي والفعلي والمحايد؟

حول هذا الاعتراض ننبه إلى أن النمط السردي الثالث (المحايد) سالب أبدا إذ لا مركز للتوجيه له. أما النمطان الآخران سواء في الشكل الأول أو الثاني فلكل واحد منهما «مركز توجيه». وعندما نتبين من خلال تأملنا في النمذجة السردية عند لينتفلت ما لـ«مركز التوجيه» من مكانة في عملية التصنيف لأمكننا على الأقل أن نتساءل. وها نحن فعلا نطرح السؤال. أو حسبنا أن نثيره الآن لنجيب عنه بعد انتهائنا من تقديم نظرية لينتفلت السردية من خلال نمذجته هاته.

إن الهدف من طرحنا لهذا السؤال ـ هنا والآن ـ هو فقط إبراز كون «مركز التوجيه» مفهوم محوري يدور حوله المفهومان الآخران: الشكل السردي والنمط السردي وفق هذا الشكل:



شكل 4: موقع مركز التوجيه في علاقته بالشكل والنمط.

إن مركز التوجيه في قمة المثلث، وإذ يشير السهمان إليه، فمعنى ذلك أننا نحدد الشكل السردي هل هو براني الحكي أو جوانيه انطلاقا من تحديد نوعية المركز(الراوي/ الفاعل). وقل الشيء نفسه عن نمط السرد، فهو يتحدد نمطا نظميا أو فعليا بحسب نوعية مركز التوجيه في هذا الشكل السردي أو ذاك. أما السهم المعمول بواسطة النقط فيبين كون تحديد النمط السردي يتم انطلاقا من تحديد نوع الشكل السردي أيضا.

لنعدْ الآن، ترتيب الشكلين والأنماط والمراكز كما قدمها الباحث على أن نعود بعد استكمال العرض إلى مناقشة هذه النمذجة، لنجد أنفسنا أمام:

1 ـ شكلين سرديين: ـ جواني الحكي
ـ براني الحكي
2 ـ خمسة أنماط سردية: ـ نظمي وفعلي ومحايد في الشكل الأول
ـ نظمي وفعلي في الشكل السردي الثاني
3 ـ أربعة مراكز للتوجيه: ـ الراوي والشخص في الشكل الاول
ـ الراوي ـ الشخص والشخص ـ الفاعل في الشكل الثاني.

إن الشكلين السرديين الأول والثاني معا يؤطران الأنماط السردية ومراكز التوجيه. وتبعا لذلك فالنمط السردي ومركز التوجيه معا يتحددان من خلال الموقع التخييلي. وتبعا لذلك أيضا وأخيرا يتحدد العالم الروائي كما نتلقاه من خلال السرد عبر أربعة **مستويات** أو **مكونات** أو **مقولات**. هذه المستويات الاربعة هي: **1. المدرك النفسي** و**2. المستوى الزمني** و**3. المستوى المكاني** و**4. المستوى اللفظي**.

3.4. مقولات التحليل السردي ومستوياته:

يعتبر لينتفلت هذه المستويات الأربعة بمثابة مكونات الخطاب السردي أو مقولاته كما يسميها «تودوروف». وللتذكير فقط (للمقارنة) يرى جيرار جينيت أن مقولات أو مستويات الخطاب السردي ثلاثة فقط هي: الزمن والصيغة والصوت.

وانطلاقا من تحديد هذه المستويات يقوم «لينتفلت» بدراسة كل شكل على حدة من خلال مختلف الأنماط السردية التي يستوعبها وذلك بالتركيز على كل مستوى على حدة. وهكذا على سبيل المثال نجده يقوم بدراسة الشكل السردي، البراني الحكي، من خلال أنماطه السردية النظمي والفعلي والمحايد مبتدئا بالمستوى الأول المدرك النفسي الذي يضم المنظور السردي وعمق المنظور ثم صيغ السرد، لينتقل إلى المستوى الزمني ليدرسه على مستوى كل نمط من خلال لحظة السرد وترتيبه ومدته، ثم بعد ذلك المستوى المكاني الذي يبحث فيه الموقع المكاني وحركيته لينتهي أخيرا إلى المستوى اللفظي الذي يناقش فيه قضايا وضع الراوي والقيمة الزمنية والسجل اللفظي ودرجة إدخال خطاب

الفواعل والجهاز الشكلي للخطاب وأخيرا الأنماط الوظيفية.

يقوم لينتفلت بدراسة كل نمط سردي من خلال كل الجوانب التي يضمها كل مستوى من هذه المستويات الأربعة، راصدا خصوصيات كل نمط سردي ومميزاته أو علاقاته مع باقي الأنماط. ونعاين من خلال هذه الصورة الكلية التي سنفصل فيها، كيف أن لينتفلت يقدم لنا بالفعل صنافة سردية متكاملة استفاد فيها من العديد من الإنجازات السردية، وبأصالة وعمق نظر سعى إلى إقامة صنافة سردية تستوعب العديد من الإمكانات والاحتمالات التي يمكن العثور عليها في الخطابات السردية المختلفة.

يمكننا إعادة صياغة الصنافة السردية لدى لينتفلت وفق الشكل التالي:

الشكل السردي	النمط السردي	المستويات السردية
براني الحكي	نظمي	ـ المدرك النفسي. ـ الزمني. ـ المكاني. ـ اللفظي.
جواني الحكي	فعلي	

(ش. 5. الصنافة السردية عند جاب لينتفلت)

كما يمكننا إعادة صياغة المستويات السردية وفق الخطاطة التالية التي نبرز من خلالها الوقوف على مكونات كل مستوى على حدة:

المستويات السردية (المقولات)	عناصرها		
المدرك النفسي	المنظور السردي	عمق المنظور	صيغ السرد
الزمني	لحظة السرد	الترتيب	المدة
المكاني	الموقع		الحركية
اللفظي	ـ وضع الراوي. ـ الجهاز الشكلي للخطاب.	ـ القيمة الزمنية. ـ السجل اللفظي.	ـ إدماج خطاب الفواعل. ـ الأنماط الوظيفية.

(ش. 6. عناصر المستويات السردية)

حاولنا في هذه الخطاطة الوقوف على عناصر المستويات السردية، ولم نشر إلى مكونات كل عنصر على حدة لأن هناك تفاصيل عديدة يضيق بها المجال. ويمكننا التوقف عليها بتفصيل من خلال تقديمنا لطريقة ممارسته التحليل السردي تتميما لعرض نظريته السردية في مختلف جوانبها.

4.4. نموذج للتحليل السردي:

استكمالا للرؤية التي حاولنا من خلالها تقديم الصنافة السردية عند لينتفلت، نحاول الآن إعطاء صورة متكاملة عن كيفية تحليله للشكل السردي البراني الحكي من خلال التركيز على النمط السردي النظمي فقط من خلال كل المستويات ونكتفي بها للتدليل على طريقة عمله ونتائجه. ونقدم، بعد ذلك، صورة عامة عن بقية الأنماط السردية ضمن الشكل الأول والثاني أيضا، ليأتى لنا بعدها تسجيل بعض الملاحظات حول صنافته السردية بقصد الوقوف على مدى غناها أو فقرها وملاءمتها في إطار الدراسات السردية، ومدى إضافتها للسرديات بصفة عامة، والسرديات التوسيعية، بصفة خاصة.

4.4.1. السرد البراني الحكي:

4.4.1.1. النمط السردي النظمي:

سنحاول، بخصوص هذا النمط، تقديم صورة مفصلة بعض الشيء، على اعتبار أن ذلك سيمكننا من إبراز الطريقة التي يمارس بها لينتفلت تحليله. ثم نقدم بعد ذلك صورة موجزة عن بقية الأنماط السردية (الفعلي والمحايد) ضمن الشكل الأول، والنمطين (النظمي والفعلي) في الشكل السردي الجواني الحكي. نتوخى من هذا العمل تجسيد تصور لينتفلت السردي بوجه عام مع الوقوف على أبرز خصائصه ومميزاته، لتتاح لنا بعد ذلك إمكانية طرح بعض الملاحظات النقدية كما تعن لنا بصدد نظريته السردية ونمذجته النظرية بوجه خاص.

ينطلق لينتفلت أولا من الصنافة السردية التي أقامها الباحث النمساوي «فرانتز شتانزل» (1955 و 1964) والتي اهتم فيها شتانزل بالبحث عن «الطبيعة الوسيطة» داخل العمل الروائي، والتي تتم بين الراوي والمروي له. ليست هذه الطبيعة غير«السرد» الذي بواسطته يجري التواصل بين المرسل والمتلقي. ويسمى شتانزل هذا الوسيط «المقام السردي» (Situations Narratives). وتبعا لهذا المقام السردي يقيم الباحث نمذجته أو صنافته السردية بتمييزه بين ثلاثة أنماط سردية هي:

1) المقام السردي النظمي.
2) المقام السردي الشخصي.
3) المقام السردي بضمير المتكلم.

ويعود شتانزل في 1978 و 1979 ليؤكد هذا التصنيف الثلاثي الذي سبق له سبق له أن أقامه في أواسط الخمسينيات (ص. 42).

يتخذ لينتفلت من صنافة شتانزل السردية منطلقا لإقامة صنافته السردية مع ممارسة بعض التغيير. يبرز لنا ذلك في كون المقام السردي النظمي مع شتانزل يوازي عند باحثنا «النمط السردي النظمي». وفي هذا النمط يملأ الراوي وظيفة «مركز التوجيه» على صعيد المستويات الأربعة التي سبق تحديدها. وسنحاول

الآن الوقوف عند هذا النمط للنظر في كيفية اشتغاله ضمن الشكل السردي الأول (براني الحكي) مبرزين كيف يتجلى من خلال كل مستوى من المستويات الأربعة على النحو التالي:

أ. مستوى المدرك ـ النفسي:

تتم دراسة هذا المستوى الأول من خلال ثلاث نقط وهي المنظور السردي من جهة، وعمق المنظور من جهة ثانية، وأخيرا من خلال صيغة السرد.

أ. 1. المنظور السردي: (في علاقته بذات الإدراك).

يتم الحديث عن المنظور السردي من خلال الذات المدركة. لذلك نجد المنظور يتصل اتصالا وثيقا بإدراك العالم الروائي بواسطة ذات مدركة، سواء كانت هذه الذات هي ذات الراوي أو ذات الشخصية. لكن هذا الإدراك لا يقف فقط عند حد مركز التوجيه البصري كما توحي بذلك مصطلحات هيمنت كثيرا في التقليد السردي مثل وجهة النظر (Point de vue) أو الرؤية (Vision). إن لهذا الإدراك مراكز أخرى غير بصرية (ص43). ولما كان إدراك العالم الروائي ينتهي (يصل إلى المتلقي) بواسطة وعي أو ذات مركز التوجيه، فإن المنظور السردي يغدو متأثرا بسيكولوجية الذات المدركة.

وبناء على التمييز الشهير الذي أقامه جيرار جينت (1972) بين الصوت والرؤية (من يتكلم؟ ومن يرى؟)، يوضح الباحث أن «المنظور السردي» يتحدد بمستوى «المدرك ـ النفسي» فقط. وبحسب مركز التوجيه القارىء يمكن أن نجد أنفسنا أمام ثلاثة منظورات سردية، هي:

أ ـ نمط سردي نظمي: المنظور السردي الذي يتحدد من خلال الراوي.
ب ـ نمط سردي فعلي: وهو المنظور السردي الذي يتم من خلال الشخصية ـ الفاعل.
ج ـ نمط سردي محايد: وهو المنظور السردي (التبئير) الموضوعي الذي يتحقق بما يسميه لينتفلت بـ«الكاميرا».

أ. 2 ـ عمق المنظور السردي :

إذا كان المنظور السردي مرتبطا بالذات المدركة، فعمق المنظور يتعلق بموضوع الإدراك. وهذا التمييز ضروري، و إن لم يراعه ـ في منظور لينتفلت ـ العديد من السرديين (بويون ـ تودوروف ـ جينيت . . .) الذين خلطوا بين المنظور السردي وعمقه. إننا نتحدث في المنظور عن ذات مدركة، لكننا في عمق المنظور نصبح نتكلم عن كمية ما نغدو نعرف عن الموضوع المدرك. وتبعا للحياة الداخلية لـ«الفاعل» كموضوع للإدراك، نجد أنفسنا أمام إدراك خارجي وإدراك داخلي. وهذا النوعان معا يكونان إما محدودين أو غير محدودين، هكذا :

أ ـ إدراك خارجي : ـ محدود
ـ غير محدود

ب ـ إدراك داخلي : ـ محدود
ـ غير محدود

وهذه المعايير حول نوعية الإدراك ومداه تتيح لنا تجسيد الأنماط السردية كما يلي، بخصوص العمق السردي:

1 ـ النمط السردي النظمي: في الإدراك الخارجي نجدنا أولا أمام الإدراك غير المحدود عندما نكون حيال المعرفة الكلية والخارجية التي يتمتع بها الراوي الناظم الذي يعرف كل شيء، ويدرك كل العالم الروائي خارجيا. أما في الإدراك الداخلي غير المحدود أيضا، فإننا نجدنا أمام المعرفة الكلية والداخلية هذه المرة. وهي تبدو لنا من خلال الراوي الناظم الكلي المعرفة. إن معرفته، هنا، تتعدى الخارجي إلى الداخلي. يمتلك الراوي ـ الناظم تبعا لهذا إدراكا داخليا غير محدود للحياة الداخلية للشخصيات بنفاذه إلى أعماقها، وحتى لا شعورها.

2 ـ النمط السردي الفعلي: وعلى عكس ما رأينا في النمط النظمي نجد الإدراك هنا محدودا خارجيا وداخليا. يكون الإدراك خارجيا ومحدودا من منظورالفاعل، وذلك حينما يقف الراوي عند حدود الإدراك الخارجي المحدود

لهذا الفاعل ـ المدرك. إنه لا يقدم لنا إلا ما هو خارجي عن هذا الفاعل أو ذاك من الفواعل(الشخصيات). يسمي لينتفلت هذا الإدراك الخارجي المحدود بـ«الاستظهار» (Extrospection).

أما الإدراك الداخلي المحدود، فيضعه مقابل النوع السابق ويسميه «الاستبطان» (Entrospection). يبرز الاستبطان عندما يقف الراوي عند حدود الإدراك الداخلي المحدود للفاعل ـ المدرك. إن لدى الراوي إدراكا داخليا محدودا لهذا الفاعل ـ الشخصية، ولا يعرف شيئا عن الحياة الداخلية لباقي الشخصيات التي يتفاعل ويعيش معها هذا الفاعل ـ الشخصية.

3 ـ النمط السردي المحايد: وفيه نجد الإدراك الخارجي المحدود الذي نراه في التسجيل الخارجي لما هو مدرك. وذلك لسبب بسيط يكمن في أن «الكاميرا» تعمل فقط على تسجيل العالم الروائي الخارجي المدرك. أما الإدراك الداخلي فمستحيل، وتبعا لذلك لا يمكن الحديث عن حدوده.

بعد معالجته للمنظور السردي وعمق المنظور يناقش الباحث تصنيفات كل من بويون وتودوروف وجنيت، منتهيا إلى أنهم جميعا في تمييزهم لا يفرقون بين الذات والموضوع... وذلك لأننا في «**الرؤية من الخلف**»، و«**الرؤية مع**» عند «بويون» وفي **التبئير الصفر** و**التبئير الداخلي** مع جنيت نجدنا ننطلق من الذات المدركة. أما في الرؤية **من الخارج** (بويون) و**التبئير الخارجي** (جنيت) فنتحدث عن الموضوع المدرك. ولا داعي للإشارة هنا إلى أن هذه الملاحظات يستعيدها من النقد الذي وجهته «ميك بال» في دراستها الرائدة حول «السرد والتبئير» التي تناقش فيها «التبئير» عند جنيت مقترحة تصورا جديدا للعلاقة بينهما. وبعد إلحاحه على ضرورة التمييز بين المنظور السردي وعمقه (ص49)، ينتقل إلى النقطة الثالثة في المستوى الاول.

أ. 3. صيغ السرد:

كما رأينا لينتفلت يناقش جنيت حول خلطه بين المنظور وعمقه وحول الصيغ (Modes) نجده أيضا يخالف جنيت في نقطتين أراهما مركزيتين:

1. إنه يدمج صيغة السرد في المستوى الأول «المدرك النفسي»، بينما يعتبرها جنيت مكونا مستقلا بذاته.

2. يفضل استعمال الصيغ بدل «المسافة» كما هي عند جنيت. لكنه ينظر إلى جزء فقط منها وهو الذي يتم من خلاله التمييز بين المشهد والتلخيص أو السرد والعرض. لكن الجزء المتعلق فيها بأنواع الخطابات أو درجات إدماج خطاب الشخصيات فيؤجلها إلى المستوى الرابع والأخير أي المستوى اللفظي.

وفي إدماجه الصيغ في المدرك النفسي وعزلها عن بعضها بمعالجته جزءا منها في مستوى آخر يقتصر الحديث على المشهد والتلخيص، فيقدم لنا فذلكة تاريخية عن استعمال الصيغ منذ أفلاطون، وما تعرفه من تسميات في الأدبيات الانجلو- أمريكية والفرنسية والالمانية، منتهيا إلى تعريف كل من المشهد والتلخيص. وهذه التفاصيل تعرضنا لها جميعا في كتاب تحليل الخطاب الروائي، لذلك لا داعي للإفاضة فيها.

وهكذا فالمشهد حسب لينتفلت تقديم مباشر للأحداث في تفاصيلها مع خطاب الشخصيات من جهة، وهو من جهة ثانية تقديم مرئي يخلق لدى المتلقي وهم العرض المباشر، تماما كما يفعل المعلق الرياضي على مباراة نشاهدها. إننا في المشهد نجد أنفسنا أمام ما يسميه جنيت «حكي الأحداث» و«حكي الأقوال». لذلك وجب التمييز بين «مشهد الحدث اللفظي» (لأنه مقدم بواسطة اللغة) و«مشهد خطاب الشخصيات».

أما التلخيص فهو التقديم المُلخِّص للأحداث والأقوال بشكل يناقض المشهد الذي يجعل كل شيء يبدو أمامنا مباشرا أو مرئيا. وهناك من جهة أخرى، التقديم غير المرئي. وتبعا لذلك، فشكلا التلخيص هما: تلخيص الأحداث وتلخيص خطاب الشخصيات.

فما هي صيغة السرد التي يتميز بها النمط السردي النظمي ضمن الشكل السردي البراني الحكي؟ أمشهد أم تلخيص؟

يجيب لينتفلت أن النمط السردي يتيح إمكانية للمشهد تبعا لمركز التوجيه الذي يكون على الراوي. وعندما يقوم الراوي بالاسترجاع، ويكون يمتاز بالمعرفة الكلية فعليه أن يعمد إلى التلخيص: تلخيص الأخبار الروائية. ولما كان

الراوي ـ الناظم مطلق المعرفة، فصيغة السرد في هذا النمط النظمي هي «التلخيص».

ب) المستوى الزمني:

ب. 1. لحظة السرد: في الحديث عن المستوى الزمني كمقولة، نعاين كون لينتفلت ينطلق من أدبيات جنيت (1972). يوضح بدءا أن هناك علاقتين زمنيتين ممكنتين.

ـ أولا: زمن السرد وزمن القصة، ولقد عالجهما جنيت ضمن مقولة «الصوت».

ـ وثانيا: زمن الحكي وزمن القصة، اللذين اعتنى جنيت بتحليلهما في المقولة الأولى الخاصة «بالزمن».

وعكس ما رأينا مع الصيغة حيث مارس لينتفلت الإدماج والعزل، نجده هنا يدمج العلاقتين اللتين ميز بينهما جنيت، في مستوى المنظور والمسافة معا ضمن هذا المستوى على الشكل التالي:

1 ـ علاقة السرد والقصة زمنيا: إن لحظة السرد هنا تعني الموقع الزمني للفعل السردي في علاقته بالقصة كأحداث وأفعال. وهكذا فلحظة السرد في النمط النظمي البراني الحكي لاحقة على الزمن الذي تجري فيه القصة.

2 ـ علاقة الحكي والقصة زمنيا: يحدد جنيت زمن الحكي بالزيف، لأنه يرتبط بزمن القراءة التي لا يمكن ضبطها موضوعيا، لذلك يكون الراوي الناظم، وهو يشتغل باعتباره مركزا للتوجيه، هو الذي يحدد التنظيم الزمني للترتيب (Ordre) والمدة (Durée) معا (ص53).

ب. 2. الترتيب: في الترتيب الزمني بين زمن الحكي وزمن القصة نجدنا أمام ثلاثة إمكانات: في الأول يكون الترتيب الكرونولوجي أو التسلسلي لأحداث القصة على صعيد الحكي. وفي الثانية والثالثة تحدث مفارقات عن طريق الاستباق إلى الأمام أو الإرجاع إلى الوراء. ولما كانت لحظة السرد لاحقة في النمط النظمي وحضور الراوي مطلقا، فإن الراوي الناظم يمارس كل أشكال الترتيب، وبالأخص الإرجاع والاستباق.

ب. 3. المدة: تدخل المدة زمنيا ضمن علاقة الحكي بالقصة ويتم الحديث عنها

من خلال المشهد والتلخيص والوقف والحذف. . . وبناء على ما لاحظه لينتفلت بخصوص الصيغة التي ميز فيها بين التلخيص والمشهد، واعتبر «التلخيص» هو الذي يهيمن في النمط النظمي، يسجل أن صيغة السرد على المستوى «المدرك النفسي» تؤثر على مدة القصة في علاقتها بالحكي على الصعيد الزمني، لأن التلخيص يعتمد تكثيف أحداث القصة زمنيا، لذلك يخلص إلى نتيجة وهي أننا في النمط السردي النظمي نجدنا أمام القصة التي تكون «مدتها» عادة طويلة نسبيا.

وبحديثه عن المدة ينهي حديثه عن المستوى الزمني لينتقل إلى المستوى الفضائي. ويحق لنا ـ الآن ـ ونحن بصدد عرض وجهة نظره عن المستوى الزمني أن نتساءل لماذا «نقص» أو تجاهل بعد «التواتر» (fréquence) باعتباره يدخل في نطاق العلاقة بين زمن الحكي وزمن القصة؟ ما دام قد ارتضى أن يتعامل مع مختلف العلاقات الزمنية كما حددها جنيت سواء في حديثه عن الزمن أو الصوت؟ سنترك هذا السؤال معلقا على أن نعود إليه في نهاية العرض.

جـ. المستوى المكاني:

لم يتجاوز الباحث سبعة أسطر بصدد حديثه عن هذا المستوى، ومن خلال نقطتين أساسيتين هما **الموقع المكاني والحركة المكانية**.

بما أننا في نطاق النمط النظمي فالراوي ـ الناظم هو الذي يشتغل كمركز للتوجيه، لذلك فالموقع المكاني الذي يضعه القارىء في ذهنه، هو الموقع الذي يحتله هذا الراوي، وتبعا لخصوصية هذا الراوي كناظم، فإننا على صعيد الحركة المكانية نجده حاضرا في كل مكان، إذ له القدرة على أن يتحرك من مكان إلى آخر، كما أنه يمكنه أن يحكي ما جرى في زمن واحد ما طرأ في عدة أمكنة.

د. المستوى اللفظي: في هذا المستوى يركز لينتفلت في بحثه على كيفية التعبير عن علاقات الراوي بالسرد والحكي والقصة في الخطاب السردي، وذلك من خلال النقطة التالية:

د. 1. وضع الراوي والضمير النحوي: ينطلق الباحث بدءا من مناقشة الثنائية

التقليدية التي تميز بين الرواة بحسب نوعية الضمير الذي يستعمل في الحكي (ضميرالغائب، ضمير المتكلم)، باعتماده على جنيت، وينتهي إلى عدم كفاية استعمال هذه الثنائية، مستعيضا عنها بأخرى تتصل بما كنا قد أسميناه بـ«برانية الحكي» و«جوانيه». وحول خصوصية النمط السردي في الشكل الأول يعاين كون وضع الراوي يتجسد من خلال كون الراوي غير مشارك في الأحداث، وأنه بصفة عامة يستعمل ضمير الغائب (ص56).

د. 2. **القيمة الزمنية لأزمنة الماضي**: في هذه النقطة بين كون التعبير عن الماضي في النمط السردي النظمي يقدم باعتباره منتهيا وتاما. ولما كان السرد في هذا النمط لاحقا بالمقارنة مع القصة التي تكون سابقة، فإن الراوي يعبر عن مقامه الزمني كسابق على الأحداث عن طريق استعمال أزمنة الأفعال الماضية. وعندما يلجأ الراوي إلى الاستباقات لما لم يطرأ بعد، أو إلى تلخيص ما يطرأ بعد حين، فإنه بذلك يجلي المسافة الزمنية بين اللحظة الحالية للسرد وما سيحدث على صعيد القصة، وبهذا ينتج عن طريق توظيف أزمنة الماضي الممتد أو المنقطع، مثل: (Plus que parfait - Imparfait). وهذا التوظيف يُمكّن المتلقي من الحفاظ على القيمة الزمنية الماضية لهذه الأفعال التي تقدم إليه منتهية وتامة.

د. 3. **السجل اللفظي**: ويقصد به اللغة التي يوظفها المتكلم. والمقصود هنا لغة الراوي الخاصة: حيث يربط لينتفلت هذه النقطة بما قاله عن الصيغة. وفي الصيغة يتحدد النمط السردي النظمي من خلال «التلخيص»، تلخيص الأحداث اللفظية، وخطاب الشخصيات من لدن الراوي ـ الناظم. وبما أن الراوي هو الذي يتحرك كمركز للتوجيه اللفظي فإن سجله اللفظي هو الذي سيهيمن سواء على الصعيد التركيبي أو المعجمي في التلخيصات. يبرز هذا سواء على مستوى تلخيص الأحداث اللفظية حيث تظهر لنا جليا لغة الراوي الخاصة، وكذا على مستوى تلخيصه خطاب الشخصيات عندما يقوم الراوي ـ الناظم بنقل السجل اللفظي للفواعل أو تحويله إلى لغته الخاصة (ص57).

د. 4. **درجة إدماج خطاب الشخصيات**: يتحدث لينتفلت في هذا المكون عما يسميه بـ«حكي الأقوال» الذي يصنفه إلى ثلاثة أنواع: الخطاب المسرود

والمنقول والمعروض. و لقد سبقت الإشارة إلى أن لينتفلت يعزل جانبي الصيغة، ويتحدث عن إحداهما في ما يسميه بصيغ السرد، وهنا يتحدث عن الجانب الثاني. تظهردرجة إدماج خطاب الشخصيات في هذا النمط السردي من خلال التلخيص، لأن خطاب الشخصيات لا يقدم إلينا بشكل مباشر (معروض). وهكذا يهيمن هنا الخطاب المسرود الذي يمكن تقسيمه قسمين: الأول خارجي وفيه يتم تلخيص الأقوال المتلفظ بها من لدن الشخصيات، والثاني داخلي يبرز في تلخيص الأفكار الداخلية للشخصيات.

إن الراوي الناظم في هذا النمط موجود في كل مكان، ولذلك فهو قادر على تلخيص الآراء الداخلية للشخصيات وأقوالها...

د. 5. الجهاز الشكلي لخطاب الناظم: تختلف الخطابات عن بعضها البعض باختلاف سماتها اللسانية التي توظفها في الخطاب المحدد.

ولتعيين الجهاز الشكلي لخطاب الناظم لابد من رصد مختلف السمات اللسانية التي استغلها الخطاب في هذا النمط السردي، وذلك بهدف رصد وتحديد تلفظ الراوي. يضبط لينتفلت هذه السمات المميزة في ثماني نقط مجتمعة. في هذا الخطاب تظهر لنا بجلاء ضمائر الشخص التي نجد قطبيها «أنا» الراوي و«أنت» المروي، وأزمنة الفعل، حيث يمكن للراوي أن ينتقل في الزمان على مستوى لحظة السرد من الماضي إلى الحاضر وإلى المستقبل. وفي علاقته بالأزمنة، هناك المعينات من أسماء الاشارة بمختلف أنواعها القريبة والبعيدة (هذه، تلك،،،) وأسماء المكان (هنا، هناك...) في صلتها بالموقع المكاني من جهة و(الآن ـ أمس ـ غدا...) في علاقتها بلحظة السرد. وإلى جانب هذه العناصر الثلاثة يتميز الجهاز الشكلي لخطاب الناظم بالاستفهام والتعجب والطلب والإثبات وكلها تتم بواسطة الراوي في سياقات مقامات مختلفة. وإذا كان الناظم في الإثبات يمارس التقويم والتعليق والشرح فإنه في العنصر الأخير (موجهات الإثبات) يكشف عن درجة للشك أو الترجيح بصدد ما يحكيه ويظهر ذلك من خلال الأفعال الموجهة مثل «القدرة والوجوب والمعرفة...» وأدوات التوجيه مثل: «ربما، بلا شك، بكل تأكيد...».

د. 6. الأنماط الوظيفية للخطاب النظمي: يقوم لينتفلت بربط السمات اللسانية المسجلة أعلاه بما يسميه بالوظائف في هذا النمط، وهو يحصرها في سبع. إن المهمة الأساسية للراوي ـ الناظم هنا تكمن في تكلفه بالحكي، لذلك فإن وظيفته العادية سردية بما يواكبها من تنظيم للمادة المسرودة أو نظمها ومراقبتها... لكن إلى جانب هذه الوظيفة «الطبيعية» والعادية هناك وظائف أخرى يحددها لينتفلت على النحو التالي:

أ ـ **وظيفة تواصلية**: تكمن في علاقة الراوي بالمروي له من خلال الخطاب الذي يتوجه به الأول إلى الثاني، وذلك بهدف إقامة التواصل معه والتأثير عليه.

ب ـ **وظيفة ميتا ـ سردية**: وتتجلى في علاقة الراوي بالحكي، وذلك لأن الراوي لا يكتفي فقط بالحكي ولكن بالتعليق عليه أيضا. وفي هذا التعليق يظهر لنا الخطاب الميتا ـ سردي.

ج ـ **وظيفة تفسيرية**: وتكمن في علاقة الراوي بالقصة حيث يلجأ الراوي أحيانا إلى تفسير بعض عناصر القصة وتوضيحها.

د ـ **وظيفة تقويمية**: وهي على غرار الوظيفة السابقة تبدو عندما يمارس الراوي بعض المقارنات أو التعليقات على القصة أو شخصياتها، وذلك عندما يتلفظ الراوي بأحكام ثقافية أو أخلاقية أو قيمية...

هـ ـ **وظيفة تعميمية**: وتبرز في انتقال الراوي من الخاص إلى العام، وإنتاجه لخطاب عام ومجرد على القصة (ص 65). ولما كانت الوظيفتان التفسيرية والتقويمية تتصلان بالقصة، فإن هذه الوظيفة تتعلق بأفكار وأمثال يرسلها الراوي. ومن خلال هذه الوظائف الثلاث الأخيرة يمكن استخلاص رؤية العالم عند الراوي.

و ـ **وظيفة عاطفية**: وفيها نجدنا أمام خطاب عاطفي يقوم به الراوي ليجلي من خلاله أحاسيسه وانفعالاته التي تثيرها القصة في نفسه، ويمكن لهذه الوظيفة أن تتداخل مع الوظيفة التقويمية.

ز ـ **وظيفة موجهية**: وتبرز من خلال الخطاب الموجهي الذي يعبر الراوي عن درجة شكه أو يقينه حيال ما يحكيه.

بهذه الوظائف ينتهي الحديث عن المستوى اللفظي. وبانتهاء الحديث عن هذا المستوى ينتهي الحديث عن النمط السردي الأول ضمن الشكل السردي الأول. وهكذا يتناول الباحث بقية الأنماط السردية ضمن كل شكل على حدة مبينا من خلال بحثه ما يتميز به كل نمط، ضمن شكل، عن غيره من الأنماط والأشكال. ولما كان تتبع كل نمط على حدة يخرج بنا عن المقصود، فإن الصورة التي قدمنا عن النمط الاول كافية للتدليل على كيفية ممارسة الباحث لعمله. لذلك سنمر بإيجاز للحديث عن باقي الأنماط، مع الاكتفاء بالإشارة إلى أهم الجوانب المتعلقة بكل نمط، بقصد إبراز ما يتميز به بعضها عن بعض، على أن نعود في النهاية إلى نظرية لينتفلت السردية، وإبداء بعض الملاحظات بخصوصها.

4.4.1.2. النمط السردي الفعلي والمحايد:

سبق الحديث عن النمط السردي النظمي ضمن الشكل الأول، وسنتحدث الآن عن النمطين الفعلي والمحايد في نطاق الشكل نفسه لما بينهما من وشائج بالمقارنة مع النمط الأول.

1) **على المستوى المدرك النفسي**: نجد المنظور السردي للفاعل أو لعدة فواعل في النمط الفعلي، ونجد تبئير الكاميرا في المحايد. أما عمق المنظور فيظهر في بروز الإدراكين الخارجي والداخلي المحدودين معا في الفعلي، بينهما في المحايد فلا نجدأنفسنا إلا أمام الإدراك الخارجي المحدود، فقط، لقيامه على أساس التسجيل الخارجي. أما الإدراك الداخلي فمستحيل. ولما كانت صيغة السرد في النمط النظمي تتجلى في هيمنة التلخيص، فإننا في النمطين الفعلي والمحايد معا نكون أمام هيمنة «المشهد» سواء في حكي الأحداث أو الأقوال.

2) **على مستوى الزمن**: لما كانت لحظة السرد لاحقة في النظمي فإنها في الفعلي والمحايد آنية في الحاضر، وعندما تكون الأحداث المسرودة ماضية، فإن

الآنية توهمنا بحضور الحدث في الزمن الماضي. وعلى مستوى الترتيب يمكن في النمط الفعلي اللجوء إلى الاسترجاع، لكن تستحيل ممارسة الاستباق. ونجد الشيء نفسه في المحايد مع فارق بسيط هو أن إمكانات الاسترجاع قليلة. وإذا كان زمن القصة طويلا نسبيا في النظمي فإنه قصير نسبيا في الفعلي والمحايد على صعيد المدة.

3) **على مستوى المكان**: يحتل الفاعل أو عدة فواعل الموقع المكاني في الفعلي وتحتله «الكاميرا» في المحايد. وإذا كان الراوي ـ الناظم على مستوى حركية المكان قابلا للحضور في أي مكان، فإنه في النمطين الفعلي والمحايد يستحيل أن يتحرك الفاعل أو المحايد في المكان أويحضر في أي مكان بالشكل نفسه الذي يتحقق مع الناظم.

4) **على المستوى اللفظي**: بما أننا بصدد الحديث عن «برانية الحكي»، فإننا في مختلف الأنماط السردية (الناظم/ الفاعل/ المحايد) بصدد الراوي غير المشارك فيما يتعلق بوضع الراوي، وهو عادة هنا يستعمل ضمير الغائب. أما على مستوى القيمة الزمنية فنجدنا أمام الإيهام بالحاضر في النمطين الفعلي والمحايد عكس ما نجده في النظمي حيث يعبر عن الماضي التام. وبهيمنة «المشهد» في الفعلي والمحايد يحضر السجل اللفظي بإزاء لغة الراوي المدرك في مشهد الأحداث، وبإزاء لغات الفواعل في مشهد الأقوال في النمط الفعلي، وكذلك بإزاء سجل لفظي محايد (غير مذوت) في مشهد الأحداث، وأخيرا تهيمن لغات الفواعل في مشهد الأقوال وفي النمط المحايد.

وحول درجة إدماج خطاب الشخصيات، نجد أنفسنا في النمط الفعلي أمام خطاب خارجي للفواعل يظهر من خلال المونولوج والخطاب المنقول والمعروض. وأمام خطاب داخلي للفاعل المدرك، ويتجلى من خلال المعروض والمنقول. أما في النمط المحايد فنحن أمام تسجيل الخطاب الخارجي للفواعل فقط، وذلك لاستحالة تسجيل الخطاب الداخلي. وحول الخطاب الخارجي نجد

الخطابات: المنقول غير المباشر والمونولوج والحوار، أما الجهاز الشكلي للخطاب والأنماط الوظيفية فغائبة في النمطين السرديين الفعلي والنظمي. . .

4.4.2. الشكل السردي الثاني: الجواني الحكي:

في هذا الشكل السردي نحن فقط أمام نمطين سرديين وهما الناظم والفاعل، كما أوضحنا، وذلك لاستحالة النمط الثالث (المحايد) على اعتبار أنه لايمكن أن يكون تسجيلا خارجيا وفي الوقت نفسه يكون مشاركا في القصة من داخلها.

وعلى غرار ما رأينا في الشكل السردي الأول يقدم لنا لينتفلت صورة على كل نمط سردي على حدة من خلال المستويات الأربعة السالف ذكرها. ويمكننا تقديم النمطين معا من خلال كل مستوى ليتبدى لنا بجلاء ما يتميز به نمط عن الآخر على هذا النحو:

4.4.2.1. المدرك ـ النفسي:

في النمط النظمي نجد أنفسنا بإزاء المنظور السردي الذي يتم من خلال الشخص الراوي (باعتباره جوانيا). أما عمق المنظور فيتجلى في شكلين: مع الأول نكون أمام إدراك خارجي موسع حيث يتم استظهار الشخص ـ الراوي للأشياء بشكل واسع. وفي الثاني يكون الاستبطان. ويأخذ العمق تبعا لذلك طابع الفاعل ـ الشخص الذي يتخذ العمق من خلاله بعد الإدراك الخارجي المحدود من جهة والداخلي المحدود من جهة ثانية.

أما من حيث الصيغة التي يقسمها لينتفلت إلى تلخيص ومشهد، فيتميز النمط السردي النظمي، بميله نحو التلخيص سواء تعلق ذلك بحكي الأقوال أو حكي الأحداث، بينما تهيمن في النمط السردي الفعلي المَشاهدُ سواء تعلق الأمر بالأحداث أو بالأقوال. وصورة الصيغة بهذا التقديم لا نجدها تختلف عما سبق لنا أن رأيناه في الشكل السردي الأول البراني الحكي. وهكذا يمكن استنتاج أننا على مستوى الصيغة أمام هيمنة التلخيصات في النمط النظمي، والمشاهد في الفعلي، بغض النظر عن الشكل السردي هل هو براني أو جواني.

4.4.2.2. المستوى الزمني:

على مستوى علاقة السرد بالقصة يتم التركيز على لحظة السرد باعتبارها الموقع الزمني للفعل السردي في علاقته بالقصة. وتبعا لذلك ففي النمط النظمي نجد لحظة السرد لاحقة حيث يتم سرد الشيء بعد وقوعه من خلال الشخص ـ الراوي، أما في النمط الفعلي فإننا نجد توازنا بين زمن السرد وزمن القصة، إذ يقدم الحدث زمن وقوعه، ومعنى ذلك أن لحظة السرد آنية إذ تسجل في الآن نفسه الذي يجري فيه الحدث في الحاضر. وعندما يتصل الأمر بأشياء جرت في الماضي، يكون الايهام بآنية حدوثها. وفيما يتعلق بعلاقة الحكي بالقصة نجدنا أمام الترتيب أولا والمدة بعد ذلك. في الترتيب على المستوى النظمي يتمتع الشخص ـ الراوي بإمكانية ممارسة كل المفارقات الزمنية بما فيها من إرجاع واستباق، بسبب كونه يقوم على مسافة بينه وبين زمن القصة. أما في النمط السردي الفعلي فتتقلص هذه الإمكانية للعلاقة التي يقيمها الشخص الفاعل مع القصة. يمكنه أن يمارس بعض الإرجاعات، لكن لا يستطيع إنجاز الاستباق لكونه مشدودا إلى آنية العلاقة بينه وبين ما يجري كما رأينا في الحديث عن لحظة السرد.

أما على مستوى المدة، فزمن القصة يكون طويلا نسبيا في النمط النظمي، وعكسه هو ما نجده في الفعلي، حيث يكون زمن القصة نسبيا قصيرا. وكما سجلنا سابقا عندما تحدثنا عن الشكل السردي البراني لا نجد الباحث يركز في إطار العلاقة بين زمن الحكي وزمن القصة على ما أسماه جنيت بالتواتر، هنا أيضا، ويكتفي بالحديث عن الترتيب والمدة.

4.4.2.3. المستوى المكاني:

يضمن هذا المستوى الموقع المكاني الذي يحتله الراوي وحركيته لانتقاله من موقع إلى آخر وهو يقوم بعمله السردي. حول الموقع نجده دائما هو الموقع الذي يوجد فيه الشخص ـ الراوي في النمط الأول والشخص ـ الفاعل في النمط الفعلي. وهذا الموقع يكون مشدودا إلى الفضاء الذي يجري فيه الحدث، ويمارس من خلاله السرد من لدن الراوي. وعلى صعيد الحركة يسجل الباحث

استحالة الحضور المطلق للشخص ـ الراوي (النظمي)، أو الشخص ـ الفاعل (الفعلي). إن حركية الراوي في الشكل السردي الجواني تجعله مشدودا إلى الموقع الذي يوجد في كراو مشارك. أما في الشكل البراني فيمكن للراوي ـ الناظم أن يوجد في كل مكان، ويتحرك بحرية من مكان إلى آخر، ما دام يمارس وظيفته السردية وهو غير مشارك فيبني القصة وأحداثها بالكيفية المناسبة للمواقع المختلفة التي يمكن أن يحتلها.

4.2.4.4. المستوى اللفظي:

يبدأ لينتفلت بالحديث عن وضع الراوي فيسجل كونه في النمطين معا يأخذ طابع الراوي المشارك الذي يتحدث عادة بضمير المتكلم. ولا غرو في ذلك فنحن هنا أمام شكل سردي جواني حيث الراوي مشارك في القصة كشخصية وكراو في آن واحد. ومن حيث القيمة الزمنية يتم التعبير في النمط النظمي عن أحداث القصة الجارية في الماضي كشيء تام، أما في النمط الفعلي، فيهيمن ـ زمنيا ـ الإيهام بحاضر ما يحكى حتى وإن كان قد جرى في زمن مضى.

بالنسبة إلى السجل اللفظي يستعيد لينتفلت ما قاله عن الصيغة مبرزا أنواع السجلات المجسدة في هذا المستوى. في النمط النظمي تهيمن التلخيصات، ومن خلال تلخيص الأحداث نجد أنفسنا بالضرورة أمام لغة الشخص ـ الراوي مادام هو المتكلم. وكذلك الأمر في تلخيص الأقوال حيث نكون أمام لغته أيضا، مادام هنا الراوي(أي الشخص ـ الراوي) يقوم بنقل أقوال الشخصيات من خلال لغته أو سجله اللفظي الخاص. وعكس ذلك هو ما يبدو لنا في النمط السردي الثاني حيث تسود المشاهد. في المشاهد ثمة سجلان لفظيان: سجل الشخص ـ الفاعل في مشاهد حكي الاقوال، وسجل الفواعل في مشاهد الأحداث، إذ أن الراوي (الشخص ـ الفاعل) يقوم بنقل لغات الآخرين من الفواعل أو الشخصيات كما هي.

بعد الحديث عن السجل اللفظي يتابع لينتفلت تحليلاته من خلال إثارته للصيغة مجددا من زاوية ما يسميه بـ«درجة إدماج» خطاب الفواعل، وهي ما توازي عند جنيت أنواع الخطابات في حديثه عن «المسافة»، وهكذا ففي النمط

النظمي نجد نوعين خطابيين. في الأول هناك خطاب خارجي للفواعل ينجم عنه خطاب خارجي مسرود، وفي الثاني نجد خطابا للشخصيات ـ الفواعل ومن خلاله يكون الخطاب داخليا مسرودا.

أما في النمط السردي الثاني فالخطاب الخارجي للفواعل يشمل الخطابات التالية: الخطاب المنقول المباشر والذاتي والحوار والمنقول غير المباشر. وإلى جانبه نجد خطابا داخليا للشخص ـ الفاعل كما يتجلى لنا من خلال المنقول المباشر والمونولوج الداخلي والمنقول غير المباشر.

بالنسبة للعنصرين الباقيين: الجهاز الشكلي للخطاب والأنماط الوظيفية التي رأينا في النمط النظمي البراني الحكي، فيعيد تسجيلها هنا أيضا بالنسبة إلى النمط النظمي الجواني الحكي، ويثبت غيابهما معا والمقصود بذلك «الجهاز الشكلي للخطاب والأنماط الوظيفية» في النمط الفعلي، كما أثبت ذلك في النمطين السابقين في الشكل البراني الحكي (الفعلي والمحايد).

5. ملاحظات وتساؤلات:

1 ـ إن تقديم مشروع «نموذج سردي» أو «صنافة سردية» بهذه الصورة التي قدمنا، وبأي صورة ممكنة محفوف أبدا بالمخاطر. وإن تقديمنا مهما حاول أن يكون دقيقا وصادقا في عرض هذا «النموذج» فإنه يظل بصورة أو بأخرى غير مكتمل، لأنه يقدم من خلال «قراءة» معينة. لقد حاولنا تقريب تصور لينتفلت السردي بكيفية موضوعية لمن لم يطلع على الكتاب.

2 ـ إن تقديم ملاحظات أو قراءة ما لـ«النموذج» النظري يظل بدوره دائما «ناقصا»، ما لم يُقدَّم من خلال قراءتنا إياه «نموذج آخر»، وما لم يراع في تسجيل الملاحظات الطابع التجريدي للنموذج. ويمكن للقارئ اللبيب معاينة الفروق البسيطة والمركبة بين هذه الصنافة، ومارأيناه مع جنيت وبال. لذلك فإن ملاحظاتنا تنطلق ليس من محاولة إبراز عجز هذا النموذج عن تمثيل التجليات السردية غير المسجلة، أو ملئه ببعض الخروقات الجزئية التي لم يتم تعيينها في النموذج. إن مثل هذه الملاحظات لن تكون إلا سلبية، لسبب بسيط وهو أن صاحب النموذج يرصد العام والكلي. أما الخصوصيات فيمكن أن يتعامل معها

الناقد وليس السردي. إنه مثلا وهو يقدم مشروعه النظري يمارس ذلك بكثير من الاحتياط، ويبدو ذلك بجلاء في هيمنة بعض الاستعمالات ذات الطبيعة العامة (عادة ـ أحيانا ـ غالبا...) التي تترك مجالا لما هو خصوصي. وهذه إحدى خاصيات النموذج النظري الذي يظل أبدا ناقصا، لأن نقصانه دليل كماله.

3 ـ انطلاقا من هاتين الملاحظتين نسجل تساؤلاتنا وملاحظاتنا حول الإطار النظري عند لينتفلت من خلال التركيز على مدى انسجام نمذجته أو صنافته النظرية وتكاملها، وذلك من خلال التطور الذي آلت إليه السرديات. وأركز هنا بالدرجة الاولى على ما قدمته في هذا الفصل حول نظريته السردية وهي تتأسس على ركيزة الأنماط السردية، مع تسجيل خصوصيتها وإضافتها.

4 ـ في طموح لينتفلت لتقديم نمذجة سردية نجده ينطلق من «وجهة النظر» كمقولة مركزية في الخطاب السردي، وليس كمستوى من مستوياته أو مقولة من مقولاته. إنه هنا يستفيد من تحديدات شتانزل وأوسبنسكي. مع الأول نجدنا أمام «المقامات السردية»ومع الثاني نجد أيضا استعمال «وجهة النظر» بالمعنى العام نفسه. إن هذا التحديد كما نلاحظ يختلف عن تحديد تودوروف مثلا وهو يعتبر «الرؤية» مقولة من مقولات الخطاب السردي. أو جنيت وهو يعتبرها جزءا من مقولة الصيغة التي تستوعب «المسافة» و«المنظور» معا.

لكن لينتفلت في انطلاقه من شتانزل وأوسبنسكي لا يقف عند حدود التحديد العام لـ«وجهة النظر». ولكنه أيضا يستقي من الأول نمذجته للمقامات السردية الثلاث «الناظم/ الشخص/ المتكلم» ويعدلها وفق نمذجته الخاصة. ويأخذ من الثاني تقسيمه الرباعي للمستويات التي يحددها أوسبنسكي على النحو التالي (إديولوجي تعبيري- الزمكاني- الزماني- السيكولوجي). ويلتقي معه أيضا في كون المستوى الأخير عند أوسبنسكي(السيكولوجي)، والأول عند لينتفلت (المدرك- النفسي) هو الذي يتم من خلاله تحديد «وجهة النظر» بالمعنى المتداول تحت أسماء الرُّؤية السردية أو حصر المجال أو المنظور السردي أو التبئير.

إذا كان الباحث يأخذ على أوسبنسكي تقسيمه للمستويات وعلى شتانزل

نمذجته أو صنافته السردية، فإنه هنا يكون بشكل ما يؤسس هيكلا عاما لإطاره النظري. هذا الهيكل يتم ملؤه بالتصورات المتطورة في مجال السرديات ويكون تصور جيرار جنيت من أهمها وأغناها.

إن لينتفلت وهو يستفيد من هذا الثالوث يحدد الارضية التي يتحرك فيها بجلاء. إنها السرديات كما ساهم في بلورتها هؤلاء الثلاثة مع فروقات بينهم ضئيلة أحيانا، وكبيرة أحيانا أخرى، بحسب اختلاف الخلفيات المعرفية والثقافية والنظرية المنطلق منها والتي من خلالها يتم التفكير في توسيع إطارها المكاني (ألمانيا- الاتحاد السوفياتي- فرنسا). لكن لينتفلت، وهو يكشف عن استفادته وتمثله للأعمال النظرية السردية السابقة، وتعديلاته عليها، يقدم نموذجا متكاملا وقابلا للتوسيع والإغناء والتطوير. وهذه إحدى أهم ميزات هذا النموذج. إنه في استيعابه للتصورات السابقة كان مبدعا وخلاقا. ويظهر لنا ذلك في طموحه، النموذجي والتوسيعي، إلى أن يقدم فعلا على عمل قل من يغامر أو يفكر في إنجازه الآن من السرديين، ولا سيما في هذه الحقبة المبكرة (أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات). ولهذه الاعتبارات يستأهل منا هذا التصور السردي القراءة والتحليل والمناقشة وتقديم الملاحظات.

5 ـ إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها على هذا النموذج هو تعقيده وتشابك عناصره وتداخلها وكثرة مكوناتها. ولعل هذا من أوجه الصعوبة التي واجهتنا في عرضه وتقديمه. وسنحاول الآن الكشف عن هذا التعقيد الذي يخل أحيانا وأحيانا كثيرة بالانسجام. وللاختصار سنقدم ذلك من خلال نقطتين مركزيتين، تتصل الاولى بـ«الصنافة السردية» والثانية بالمستويات ومكوناتها.

أ- الصنافة السردية:

في انطلاقه من صنافة شتانزل الثلاثية حاول تقديم صنافة أو نمذجة جديدة يبنيها على أساس العلاقة القائمة بين الشكل السردي والنمط السردي ومركز التوجيه. وفي عرضنا لوجهة نظره أبرزنا خصوصية «مركز التوجيه» في نمذجته هاته. لكننا نلاحظ أن مركز التوجيه يأخذ بعدين غير منسجمين في إطار محاولته تعيين الأنماط السردية المقدمة في هذا الشكل أو ذاك:

1. فهو من جهة يتم **انطلاقا «من» الراوي** الذي انطلاقا منه يدرك القارئ العالم الروائي(النظمي).

2. وهو من جهة ثانية يتم **«على» الشخص** الذي انطلاقا منه كمركز للتوجيه ندرك العالم الروائي (الفعلي).

وعدم تحديد«مركز التوجيه» بشكل دقيق هو الذي أدى إلى هذا الخلط بين الأنماط السردية التي ستصبح في الأصل نمطين أساسيين. وفي النمط المحايد لا نجد حضور لـ«مركز التوجيه»(؟) لا بهذا الشكل أو ذاك.

إن الباحث لو وجه عنايته إلى التمييز بين ذات الإدراك وموضوعه لتأتى له تحديد مركز التوجيه بدقة، بدون هذا الخلط الذي سجله هو نفسه على جنيت وهو يستعيد نقد ميك بال للتبئير غير المتجانس، في تصنيف جنيت، بين ذات التبئير وموضوعه. إن هذا التمييز بين الذات المدركة والموضوع المدارك وظفه في إطار تحديده للمنظور السردي، فأدى إلى نتائج عامة في تعيين عمق المنظور. ولما أهمل توظيفه في نقطة الانطلاق وجدنا عدم التجانس في تحديد الأنماط السردية.

ويتجلى هذا، بصورة واضحة، في كون الأنماط السردية لا تختلف في العمق إلا من حيث شكلها السردي الذي سيصبح، أصلا، هو أساس التمييز. فالنمط السردي (النظمي) مثلا يتصف تقريبا بكل الخصائص التي يتصف بها وهو براني أو حتى وهو جواني. ويمكن قول الشيء نفسه، عن النمط السردي (الفعلي). وهذا يدفعنا إلى التساؤل: لماذا تتم إقامة خطاطتين متميزتين، عن بعضهما، على كل المستويات تقريبا مادامتا لا تختلفان إلا على صعيدواحد هو الشكل السردي؟ وعندما نجد العديد من مواصفات النمط المحايد قريبة من التي نجدها في النمط النظمي نتساءل فعلا عن مكمن هذه العلاقة ما دمنا في المحايد لا نجدنا أمام «مركز التوجيه». ولقد كان لهذا أثره البالغ في جعل صنافته غير مقنعة وغير منسجمة، مادام هذا المفهوم مركزيا وسط الشكلين والأنماط. ولو قام الباحث بتدقيقه عن طريق التمييز بين ذات المركز وموضوعه كما نجد مع «ميك بال» وهي تميز بين ذات التبئير وموضوعه لانتهى إلى صنافة أخرى تقوم بإدماج خطاطتيه في خطاطة واحدة، ولا يبقى التمييز الأساس قائما انطلاقا على

ركيزة الموقع من القصة: براني الحكي وجوانيه؟ ولتجاوز أخيرا التماثل المسجل بين الأنماط السردية وهي مختلفة عن بعضها البعض.

ب- المستويات:

في توزيع المستويات عند أوسبنسكي نجد نوعا من الانسجام يذهب من الخارجي(الايديولوجي) إلى الداخلي (السيكولوجي) مرورا بالمستوبيين التعبيري والمكاني- الزماني. لكن المستويات لدى ليتفلت نجدها غير منسجمة ومعقدة.

يظهر عدم الانسجام في أن بعض المستويات غير متكافئة. فالمستوى المكاني لا يتجاوز فيه كما رأينا سبعة أسطر، بينما مستويات أخرى يستغرق عرضها الصفحات. ماذا سيقع مثلا لو تم اختزالها إلى ثلاثة مستويات بإدخال المستوى المكاني ضمن الزمني؟ أو ضمن المنظور السردي كعنصر في المدرك- النفسي؟ ويتجلى لنا التعقيد في ما رأيناه في عرضنا من عزل العناصر عن بعضها وإدخال أخرى وتأخير أخريات.

وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد تعالقات كثيرة بين المنظور وعمقه ووضع الراوي، وكذلك بين الصغية والسجل اللفظي ودرجات الإدماج، وكذلك أيضا بين الزمن بكامله والقيمة الزمنية. إن لتقسيمه المتعدد للمستويات دخلا في هذا التعقيد. وهذا الجانب هو الذي أدى إلى وسم هذه العناصر بالتكرار إذ نجده يتحدث عن جزء منها في مستوى على أنه «مدرك نفسي»، وجزء آخر على أنه يدخل ضمن المستوى «اللفظي» وهكذا.

وفي اطار ممارسته العزل والتقديم والتأخير، وهو يحاول استيعاب كل العناصر السردية عن طريق الإحاطة والشمول، نجده مثلا وهو يستفيد من تحليل جنيت حول الزمن يلغي عنصرا هاما من الزمن وهو «التواتر» (Fréquence) فلماذا هذا الإلغاء؟ وهل له مبرر معقول؟ رغم أن التواتر يمكن أن يعمق فهمنا للزمن من خلال مختلف الأبعاد الشكلية والدلالية التي يعمل ليتفلت على رصدها وتتبعها. هذا في الوقت الذي نجده يدخل عناصر ثانوية من حيث طبيعتها ويعطيها بعد المستوى (كالمستوى المكاني)؟ في حين يمكن الإشارة إليه كعنصر، لا كمستوى، ضمن «وضع الراوي» ناظما أو فاعلا، والتعامل معه لإدراج مستويات

أخرى يحتلها «الراوي» من القصة عندما يكون في وضع الـ «داخل حكائي» (Intradiégétique) أو الـ «خارج حكائي» (Extradiégétique) وهذا المستوى الذي ضمنه جنيت صنافته هو ما قام لينتفلت بإلغائه أيضا رغم أهميته في تعيين موقع الراوي وحركيته أيضا في مجرى القصة أو البنيات الحكائية المختلفة.

إن هذا التعقيد يكمن، في أساسه، في محاولته اقامة تقسيم رباعي على غرار أوبنكي من جهة، ومن جهة ثانية لكونه حاول الإحاطة والشمول بإدراج مستويات عديدة تجعل السرديات منفتحة، كما كان قصده، على ترهينات جديدة مثل المؤلف والقارئ وإيديولوجيا المؤلف وجمالية التلقي. لذلك وبسبب توزع العديد من العناصر على العديد من المستويات يصعب، في رأيي، إنجاز تحليل مستقل لمستوى واحد في ذاته. يمكن القيام بهذا العمل مثلا في تقسيم جنيت أو تودوروف الثلاثي لمقولات الحكي. عبر تعديله ليصبح فعلا تقسيما ثلاثيا، ويمكن تبعا لذلك تحليل رواية انطلاقا من مقولة واحدة، لأن كل مقولة لها شبه استقلالها عن غيرها، ثم يتم توسيع المقولة للانتقال بها إلى مستوى آخر. وهو هو العمل الذي قمت به في انفتاح النص الروائي، حيث تم الارتقاء مثلا بتحليل زمن الخطاب إلى تحليل زمن النص بعد إعطاء معنى مختلف لكل منهما، وذلك على اعتبار أن زمن الخطاب يقع بين الراوي والمروي له، وزمن النص بين المؤلف والمتلقي،وتم تدرج التحليل من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي.

لكن مع لينتفلت يكاد يستحيل ذلك بسبب توزع العنصر الواحد على مستويات عديدة، والإكثار من المستويات ومتضمناتها. ويؤثر هذا على عملية التحليل. ومع ذلك، فإن لينتفلت حاول تجديد السرديات وتوسيعها للانفتاح على قضايا تتجاوز التحليل المحايث الذي ركز على «الشكل»، بجعله إياها، وهو يدرج ترهينات مثل المؤلف والقارئ، ويعنى بقضايا تتعلق بالدلالة، على وجه عام، مثل السجل اللفظي، والوظائف المختلفة، ، ويعتبر هذا من الميزات التي تقدمها لنا صنافته السردية.

وكما لاحظ لينتفلت على أوبنكي، يمكننا أن نختم ملاحظاتنا بالقول على غراره، إن أهمية وقيمة الصنافة السردية للينتفلت تكمن في التحليل

السردي، وليس في التنظير السردي، وزيادة على ذلك في سعيه إلى توسيع السرديات بطموح وأصالة لجعلها مفتوحة على الدلالة. لذلك استحقت صنافته منا هذه العناية، ولقد استفدت منها في تقديم تصوري السردي، وستتاح لنا فرصة معاينة ذلك في الفصل الأول من الباب الثاني.

هوامش:

(1) LINTVELT J. : *Essai de typologie narrative. Le point de vue*? José Corti? 1981 2e édition 1989.

(2) Aspects de la narration: thématique, idéologie et identité. Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin. Québec/Paris, èditions Nota bene/L'Harmattan, 2000.

Punctul de vedere. öncercare de tipologie narrativa. Introduction par Mircea Martin. Traduction par Angela Martin. Bucarest, èditions Univers, 1994.

أعمال مشتركة:

Romans de la route et voyages identitaires. Sous la direction de Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt. Québec, èditions Nota bene, 2006.

Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation. Sous la direction de Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson. Québec, èditions Nota bene, 2002.

تركيب

وقفنا في رصد السرديات على تجربتين اثنتين. نعتبر الأولى، مع جيرار جنيت، تأسيسية لأنها صارت تمثل درجة الصفر في تاريخ السرديات. أما الثانية فتنويع وتطوير للتجربة الأولى. إن وقوفنا على التجربة الثانية من خلال، ميك بال وجاب لينتفلت، لا يعني أن هذين العملين يختلفان من حيث الإبداع أو الجدية في العمل والتطوير على ما عداهما من تجارب صارت عالمية. لقد وقفنا عليهما فقط بهدف إبراز صور من الإبداع النظري، والنقاش العلمي السردي الذي يؤدي إلى الإغناء والتطوير.

إن التجارب الثلاث، تتفق على البعد العلمي في تمثل السرديات، نظريا وتطبيقيا. لذلك نجدها جميعا، تزاوج بين العلم والنقد بوضوح، من جهة. كما أنها، من جهة ثانية، تنطلق من تصور نسقي في فهم السرد والتفكير فيه. لذلك نجدها ذات خلفيات معرفية محددة، ونماذج وإطارات نظرية ملموسة، وتصور معين للأجناس الأدبية، وغيرها من القضايا المعرفية والإجرائية. وكل ذلك يترجم بجلاء على مستوى المفاهيم المركزية والجنسية التي يعمل كل مشتغل بالسرد على تحديدها بالكيفية التي تتلاءم مع مقاربته المنهجية والنظرية، من جهة ثالثة.

إن تجربة ميك بال ولينتفلت، وكل التجارب المعاصرة لهما، واللاحقة، تنطلق من الخلفية السردية عينها، من خلال استعياب الأعمال الماقبل سردية، والسردية مع جيرار جنيت(وهو ما صار يعرف بالسرديات الكلاسيكية)، ويعملون على تطويرها بناء على أسئلة مغايرة، ومقاصد مختلفة. يبدو لنا ذلك في كونهما معا حاولا تجاوز السرديات البنيوية التي تقف على حدود الشكل، إلى سرديات

مفتوحة على الدلالة. وكل واحد منهما، أيضا، اشتغل بكيفية مختلفة عن الآخر. ولتحقيق ذلك تم توسيع السرديات أفقيا وعموديا.

ـ على المستوى الأفقي قام لينتفلت وبال بإعطاء المفاهيم المركزية الموجودة دلالات جديدة (النص مثلا). فإذا كان النص عند جنيت هو الخطاب، نجد كلا منهما يراه مختلفا عن الخطاب. كما أنهما معا أعطيا للقصة التي عالجها جنيت من خلال الخطاب، بعدا خالصا بجعلها موضوعا مستقلا للتحليل.

ـ أما على المستوى العمودي، فقد تم توسيع بعض عناصر التحليل أو مكونات السرد، مثل التبئير مع ميك بال، أو الترهينات السردية مع لينتفلت. وبذلك كان الانخراط في توجيه السرديات نحو مسارات مفتوحة على المستقبل، وهو ما صار يعرف الآن بالسرديات ما بعد الكلاسيكية. فهل اشتغلنا، نحن العرب، بالسرديات وفق هذا الأفق؟ أم كانت لنا «سردياتنا» الخاصة بنا؟ ذلك ما سنحاول تبينه في الباب الثاني من هذا الكتاب.

الباب الثاني

السرديات في التجربة العربية

تمهيد

طرحنا السؤال حول السرديات العربية في الفصل الأول من الباب الأول، وانتهينا إلى أن طريقة اشتغالنا ووعينا بالسرديات توقفا عند حدود النقد السردي غير المؤسس على خلفية علمية. لم يكن هذا حكما تقويميا لتجربة سردية عربية، ولكنه كان وصفا لطرائق في الوعي والممارسة لا ينهض على أساس السؤال النظري أو الهم المنهجي، لاعتبارات عديدة. فكيف يمكننا الحديث عن «السرديات» في التجربة العربية؟

نريد التوقف في هذا الباب على بعض القضايا التي شكلت عوائق لاستنبات السرديات وازدهارها في التجربة العربية. ذلك لأن النظريات السرديات والحكائية انتهت إلينا منذ الثمانينيات عن طريق الترجمة تارة، أوعن طريق الاحتكاك المباشر بلغتها الأولى خلال الحقبة البنيوية (الفرنسية) طورا. ولقد أنجزت رسائل وأطاريح في العديد من كليات الآداب العربية في هذا النطاق، وطبع الكثير منها في كتب، وصارت هذه الأعمال متداولة على نطاق واسع. كما أن مادة السرد، أو الرواية، والتحليل السردي، أو السرديات صارت مواد في العديد من برامج أقسام وشعب اللغة العربية وآدابها في العديد من الأقطار العربية.

لا يمكننا سوى الاطمئنان إلى هذا التحول في الدراسة الأدبية، وقد تحقق من خلال الدراسة السردية. لكن الوقوف على العوائق البنيوية التي حالت دون تطور السرديات أو انتقالها إلى مستوى أعلى مما حققته مطلب حيوي لتجاوز هذه الوضعية. لذلك فإني سأعمل على إبراز الطريقة التي فهمت بها السرديات، وكيف اشتغلت بها، لأني رأيت بعض الانتقادات التي وجهت إلى أعمالي

المختلفة في هذا الإطار، تناقشها بوعي غير سردي، ولا منهجي. وإذ أعمل على توضيح تصوري، فليس بهدف الرد على المنتقدين ولكن، بقصد توضيح الكيفية التي اشتغلت بها للارتقاء إلى الحوار العلمي، وليس السجال. لقد قضى الكثيرون بموت السرديات. ومن مقاصدنا في هذا الكتاب العمل على ولادة طبيعية للسرديات بهدف التطوير والتطور.

حاولنا في فصول هذا الباب تناول بعض القضايا المتصلة بانتقال النظريات وآليات تعاملنا مع المصطلحات، بهدف تطوير النقاش إلى مستوى ينهض على المعرفة العلمية وليس على التجميع والترقيع. وتأسيس هذه المعرفة غير قابل للتحقق بدون إدراك خصوصيات الأشياء وفروقاتها الدقيقة، وتمثلها الجيد، لأن ذلك هو عنوان الإبداع والتطوير، ومدخل العمل الجماعي الذي يتأسس على الحوار الهادف، وليس السجال الذي لا يسهم في التغيير أو التحول.

الفصل الأول

السرديات كما أتصورها

0. تقديم:

0.0. سأتناول في هذا الفصل محورين أساسيين. يتناول الأول الخلفيات والمقاصد التي تحكمت في اشتغالي بالفكر الأدبي بوجه عام، والسرديات بوجه خاص. أما الثاني فسأحاول فيه رسم ملامح الصنافة السردية التي اشتغلت بها في مختلف دراساتي وأبحاثي السردية والأدبية.

0.1. تتحكم في أعمال أي مشتغل بالأدب تصورات تتشكل لديه انطلاقا من فهمه وتأويله للظاهرة التي يهتم بها ويبحث فيها. هذه التصورات قد تكون واضحة أو كامنة بالنسبة إليه، والمقصود بذلك أنه واع بها تمام الوعي، ويضعها في الاعتبار في كل عمل يشتغل به. كما أنها قد تكون عند البعض الآخر في خلفيته المعرفية وهو ينطلق في اشتغاله بالأدب من جاهز ما يتكون لديه من معارف يستحضرها بعفوية في عمله، أو بحسب شكل تعامله مع الأدب، فتقوده في عمليات التحليل والتأويل. ويمكننا، انطلاقا من درجة الوعي بهذه التصورات وكيفية ممارستها، التمييز بين المهتمين بالأدب والفكر الأدبي. بالنسبة إلي، تحكمت في فهمي للأدب وتحليلي للنص الأدبي ثلاث خلفيات، وتتجسد في تصوري له ثلاثة مقاصد.

0.2. تشكلت لدي هذه الخلفيات والمقاصد في منتصف السبعينيات بناء على متابعاتي لمختلف الإبداعية العربية قديمها وحديثها، وللعديد من الكتابات النقدية

العربية، وقراءاتي المتعددة للأدبيات الأجنبية في مضمار الإبداع والدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية. هذا إلى جانب اهتماماتي بقضايا المجتمع السياسية والاجتماعية والثقافية. وهي التي قادتني في مختلف كتاباتي إلى صياغة مجموعة من القضايا، ومحاولة التطور في الجواب عنها من خلال كل أعمالي، والعمل على التقدم في بلورتها على النحو الأمثل، كما أتصور، من خلال اشتغالي بالنص الأدبي بوجه خاص، والثقافي بصورة عامة.

1. خلفيات ومقاصد:

1.1. الخلفية الأولى: الطبيعة والوظيفة:

1.1.1. لا يمكن لأي مشتغل بأي حقل معرفي، كيفما كان شكله أو نوعه، أن يفكر أو ينتج خارج السياق الثقافي الذي يوجد فيه، أو بمنأى عما تمور به الساحة الثقافية التي يعيش في زخمها. ولما كان السياق الذي تبلور فيه وعيي الفني والسياسي والثقافي منشغلا بالسياسة التي كانت محور الاهتمام في السبعينيات انتهيت بعد معايشة ليست بالقصيرة لتطورات الإبداع والفكر الأدبيين في العالم العربي إلى أننا نسلم بالعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون في نقاشاتنا الشفوية، وعندما نتحدث عن الأدب نظريا. لكننا عندما نكتب عن الأعمال الأدبية، كان التركيز ينصب على المضامين وعلى انتماء الكاتب الاجتماعي أو وعيه الطبقي. لقد كان الصراع السياسي والإيديولوجي خلال البعينيات على أشده. وكنت أتساءل مع نفسي: هل نحن نحلل النص الأدبي أم أننا نحاكمه سياسيا؟ وكنت أرى أن الكاتب الذي يشاطرنا الإيديولوجية نفسها، ننتصر لإبداعه، وإن كنا نحس بقصور في تجربته الإبداعية، ونمارس العكس عندما يتعلق الأمر بمبدع حقيقي، ولكننا نختلف معه.

1.1.2. هكذا كانت الممارسة عندنا. لكني بالمقابل كنت أُجِلّ ما يذهب ماركس (الاشتراكي النزعة) عندما يتحدث بإعجاب عن بلزاك (البورجوازي التفكير)؟. فأرى البون شاسعا بين ما نفكر فيه وما نمارسه. كما عاينت كيف

نتعامل مع الأفكار تعاملا اختزاليا وإسقاطيا، سواء في السياسة أو الأدب. وقررت الاختيار، اختيار الدفاع عن الفن الحقيقي، وعن الوعي النظري المطابق والعلمي، مع رفض الزائف منه مهما كان الشعار الذي يرفعه صاحبه. ومن هنا جاء موقفي من التطبيقات الميكانيكية للماركسية أو للواقعية الاشتراكية أو للبنيوية التكوينية باعتبارها تطويرا لها. وما أزال إلى الآن أكن تقديرا كبيرا للوكاش وغولدمان، وأرى أن المثقفين العرب اختزلاهما اختزالا فظيعا، وفهماهما فهما مخلا، وأن فكر لوكاش وغولدمان سيظل قابلا للاستثمار في أي وقت إذا ما أحسن التعامل معهما. وما نقوله عن الفكر الأدبي، ينسحب على الفكر السياسي والفلسفة وعلم النفس والاجتماع،،،

لقد دفعني هذا الموقف النقدي الحاسم، إلى الاهتمام بالإنجازات البنيوية لأنها تصر على العناية بالشكل، وهو ما كان ينقص تفكيرنا الأدبي، ولم نراكم فيه أي تراث يذكر. وأذكر أنني عندما أصدرت كتاب «القراءة والتجربة «(1985)، كتب عنه بأنه ممارسة لـ«الحياد «النقدي، لأنه يهتم بالشكل والتقنيات الروائية، ولا يهتم بالمحتوى الإيديولوجي للرواية. لم أبال بهذا النقد لأني كنت أفكر في الأمور بكيفية مختلفة.

3.1.1. كان المبدأ الذي وصلت إليه هو أننا نستبق إلى التفسير وإلى الحكم وإلى التأويل، لكننا عاجزون عن الفهم. هذا المبدأ بدا لي قابلا للتطبيق على كل ممارساتنا وأشكال وعينا، وفي كل المجالات. من السهولة بمكان أن «نفسر» الأشياء أو نؤولها، وحتى قبل الاطلاع عليها. وفعلا كنت أرى أننا نحكم على الكتاب الأدبي أوغيره، ونصادره انطلاقا من المعرفة بصاحبه وانتمائه أو عدمه. وأتعجب من هذه المصادرات المسبقة، والأفكار الجاهزة التي توجهنا إلى الاهتمام ليس بما يكتب، ولكن بالكاتب وانتمائه الفكري والإيديولوجي.

هذا هو الوعي الذي كان يتحكم في وعينا السياسي والأدبي. وكنت أتعجب في خضم السجالات السياسية والأدبية والفنية من الزملاء الذين ينتصرون لشاعر فقط لأنه «بروليتاري» يتحدث عن الاعتقال والفقر والقمع في لغة ركيكة وأسلوب مباشر ويعتبرونه شاعرا ثوريا؟ وقس على هذا في غير هذا من الخطابات. فكنت

أشير إلى غياب «البعد الفني» و«العمق الجمالي» في التجربة، أو غياب البعد العلمي في التحليل السياسي أو الخطاب الإيديولوجي، حتى وإن كان يدبج بلغة ثورية فاتنة ويوظف مصطلحات من الحقل «الثوري» المشترك. فكان يعاب علي توجهي البورجوازي الصغير المثقفي والعلموي. لكني كنت أقتنع باطراد أن ذهنية «كسب النصير» والخلفية «الاستقطابية» وراء هذا العمى الإيديولوجي. كما أنني في دروسي في الثانوي، كنت أعلم تلامذتي كيف يسألون ويفكرون ويكونون لهم قناعات خاصة بهم بناء على فهم عميق واقتناع دقيق بالأشياء، ولم أفكر قط في حشو رؤوسهم بـ«تصورات» جاهزة، لأني آمنت، وهذه خلاصة تجربتي الشخصية، أن من تحفظه قوالب يرددها، لكنه غير قادر على الدفاع عنها، سيتخلى، في أي اختبار، عن «جاهز الأطروحات» التي يحشى بها دماغه. وكنت أسمع دائما من والدي: إن من تعطيه الحجر لا يضرب به؟ كان همي الأساس هو إكساب التلميذ «الفكر النقدي» لأن من يكتسب «النقد» أداة للتفكير لايمكن الخوف منه أو عليه. ومن هنا كان اختياري لـ«النقد» الأدبي مجالا للاشتغال وحقلا للعمل.

منذ البداية كنت، وما أزال، ضد هذا الوعي الذي كان يحمله الأساتذة الذين كانوا يدرسون معي في الثانوية، وكانوا يصطحبون التلاميذ إلى مقرات الحزب وهم غير مؤهلين للتفكير والبحث: فكانت النتيجة ببغاوات.

وتبعا لذلك آمنت، على الصعيد الأدبي، أن علينا أن ننطلق أولا مما يميز الأدب عن غيره من الخطابات. وما يميز الخطاب الأدبي نجده كامنا في طبيعته، وليس في وظيفته. إنه في الوظيفة يلتقي مع خطابات أخرى. وعلينا أن نفهم هذه الطبيعة، ونركز عليها في قراءتنا للنص الأدبي، وأن نصل إلى الوظيفة انطلاقا من فهم طبيعته. ومعنى ذلك أن علينا أن ننتقل من الفهم إلى التفسير، وأن ننتقل من «قراءة» الكاتب إلى قراءة **النص**. وهذا ماحاولت ممارسته في كتابي تحليل الخطاب الروائي (1989) وانفتاح النص الروائي (1989)، حيث جعلت الأول مكرسا لتحليل تقنيات الرواية بالتركيز على بنياتها، وفي الثاني انطلقت إلى معالجة دلالات الرواية العربية بعد الهزيمة في ضوء ما توصلت إليه من خلاصات في تحليل تلك البنيات. ولممارسة «الفهم» الملائم، لابد من توفير العدة

المناسبة لذلك. ومن هنا جاء اهتمامي بالبنيوية، والدخول إلى عوالمها، تأملا واستقراء واستيعابا، وإلى تجاربها الغنية والمتنوعة. وهكذا كانت الخلفية الأولى.

1.2. الخلفية الثانية: من هو الناقد الأدبي؟

1.2.1. كان هذا السؤال يفرض نفسه علي بإلحاح في سياق المناخ الذي رصدناه في الخلفية الأولى. أهو السياسي ذو الميولات الأدبية والثقافية؟ أم هو المثقف ذو الانتماء السياسي؟ إنه بصورة أو بأخرى كان مزيجا منهما معا. وكان هذا النمط من النقاد هو السائد، وكانت علاقته بالنص الأدبي علاقة مثقف سياسي بالدرجة الأولى. ويبرز هذا بجلاء في كونه ينطلق من تصور جاهز عن النص، ويمارسه بصدد القصيدة والقصة والرواية والمسرحية والشريط السينمائي، دون أن نلمس أي فروق تتصل بالجنس أو النوع الأدبي، أو خصوصية كل منهما. فهناك رؤية مأساوية، وطبقات اجتماعية وبورجوازية صغيرة،،، وحين ينبري للشكل تراه يقول بأن هذه الشخصية ترمز إلى، وتلك الصورة تدل على،،، أو ما شاكل هذا. ومعنى ذلك أن النص الأدبي بالنسبة إلى هذا التصور ليس سوى ذريعة، يقول من خلاله الناقد ما يقال في التحليل السياسي بوجه عام.

1.2.2. كان السؤال نفسه يطرح علي بصدد الناقد العربي الذي ينطلق من البنيوية التكوينية، هل هو ناقد أدبي؟ أم سوسيولوجي يشتغل بالأدب؟ ونفس الشيء بالنسبة إلى المشتغل بعلم النفس. ووجدت الجواب عن مثل هذه الأسئلة واضحا لدى الشكلانيين الروس الذين دعوا إلى ميلاد علم خاص بالأدب، مادامت العلوم التي يشتغل بها دارسو الأدب لا علاقة صميمية لها بالأدب. وفي هذا السياق، اقتنعت بانتقاد البنيويين لمختلف الاتجاهات الأدبية والنقدية الخارجية، والتي تخدم تلك الاتجاهات والاختصاصات التي تنطلق منها في معالجة الظاهرة الأدبية أكثر مما تخدم الأدب أو الفكر الأدبي. وظهر لي أن «الناقد» العربي لا مجال محدد يشتغل فيه. فهو يكتب في الأدب تماما كما

يكتب في موضوعات غير أدبية. إنه مثقف بالمعنى الواسع للكلمة، يتفرغ للكتابة في الأدب. والأدب بالنسبة إليه واجهة للنضال أكثر مما هو خطاب يدرسه من حيث هو أولا، بأدوات وتصورات خاصة لمراكمة معرفة فنية وجمالية. ومن حيث هو، ثانيا، يتصل بغيره من الخطابات بعلاقات ووشائج شتى.

3.2.1. إن صورة عمل «الناقد» المحدد الهوية، والمشتغل وفق أفق دقيق، كان يشكل بالنسبة إلي هاجسا مركزيا، وأنا أهتم بالنص الأدبي العربي. وتحديد هوية «الناقد» كان يمثل الخلفية الثانية بالنسبة إلي وأنا أشتغل بالأدب، لأنه بدون هذا التحديد يمكن أن أكون أي شيء (مفكر، باحث في أي اختصاص، عالم اجتماع، عالم نفس،،،) لكن أن أكون «ناقدا» فلا يعني ذلك سوى توفير العدة الملائمة لعمل الناقد، وهو بمعنى من المعاني، من له الكفاية والقدرة أكثر من غيره على الحديث عن الأدب من حيث طبيعته وخصوصيته، وليس انطلاقا من العموميات التي يعرفها كل قراء الأدب أو المهتمين به، لاعتبار أو لآخر. وفي هذا النطاق كان يصعب علي وفق هذا التصور أن أشير إلى مشتغل بالأدب عندنا بأنه ناقد أدبي إلا بتجاوز كبير.

3.1. الخلفية الثالثة: المعرفة الأدبية:

3.3.1. تتصل الخلفية الثالثة بالمعرفة التي ينهل منها المشتغل بالأدب العربي. إن التمايز القائم بين «الحديث» و«القديم» في تقاليدنا النقدية الحديثة، لم يكن مؤسسا على قاعدة صلبة، أو على تراث أصيل يرتهن إليه في التقويم والتقييم. فالنقد المسمى تقليديا لم تكن له هوية حقيقية، فهو مزيج من الأدبيات البلاغية العربية القديمة، وما انتهى إلى النقد العربي منذ عصر النهضة عن طريق التأثر بالمدارس النقدية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر في أوربا. ويبرز لنا هذا جليا في كون النقد القديم لم يتجدد، ولم يتطور. وعندما أقدمت الاتجاهات التحديثية مع طه حسين مثلا على طرح أسئلة جديدة عن الأدب العربي نجدها بقيت معلقة، ولم يتم الحسم فيها، أو الاشتغال في ضوئها، وبقي التعايش مع العديد من أمشاج النظريات التي جاءت عن طريق الاستفادة من

الغرب، ولم يحصل تطويرها، أو طرح أسئلة جديدة بصددها. وعندما تم استلهام النظريات الحديثة (علم اجتماع الأدب، البنيوية التكوينية، ،) وقع تباين في التصور والاشتغال والاستيعاب، وتعمق ذلك أكثر مع ظهور البنيوية في النقد العربي.

1.3.2. إن النقد العربي منذ أن تم تجديده في عصر النهضة كانت علاقته، بصفة عامة، مع التراث النقدي العربي، ومع النظريات الغربية، علاقة استهلاك ومحاكاة، لا علاقة تفاعل وإبداع حقيقي. وما السجالات التي تتم عندنا بين «القديم» و«الحديث» سوى مظهر من مظاهر تلك العلاقة. قد يتهم كل طرف الآخر، لكن كلا منهما عاجز عن إنتاج خطاب نقدي متميز، من خلال تفاعله مع التراث أو مع الغرب التفاعل الإيجابي المنتج.

1.3.3. لم نول «النظرية الأدبية» ما تستحق من العناية في مجال انشغالنا بالأدب. ولهذا السبب لم نراكم معارف يمكننا تطويرها أو تعديلها مع الزمان. ونجد الدليل على ذلك في أننا في كل «حقبة أدبية»، أمام إبدال جديد لا يتأسس على ما تحقق لدينا، أو استدعاه وجوب التطور لدواع وأسباب داخلية معينة، وإنما أمام إبدالات تنتهي إلينا مما يتحقق في الغرب. فيكون الاختزال والتسرع والإسقاط. ويمكن قول الشيء نفسه عن علاقتنا بالتراث النقدي العربي، إذ ليست هناك قراءات تجديدية وتطويرية. وإذا ما كانت هناك قراءات من هذا النوع، وهي موجودة، فإنه لا يتم الالتفات إليها أو الاهتمام بها حوارا ومناقشة. ويؤدي هذا الوضع بصفة مجملة إلى إبقاء معرفتنا الأدبية دون إمكانات واقع الحال العربي، وما يزخر به من إبداعات وإنتاجات مهمة.

لقد انتهيت إلى هذا التقييم بعد اطلاع واسع على العديد من التجارب النقدية العربية ومواكبة للعديد من الأعمال وحضور العديد من الملتقيات والمؤتمرات. وظهر لي أننا لا نعطي قيمة كبرى «للمعرفة» الأدبية، ونعتبر البحث النظري، ومواكبة المستجدات الغربية ضربا من الجفاء «العلمي» والبحث المنطقي. وفي العديد من المؤتمرات النقدية العربية عندما أتحدث عن «العلم الأدبي» أجابه باستنكار بيِّن، وكأننا بطريقة ضمنية، نعتبر البحث الأدبي «انطباعا»

عن النص الأدبي. ويكفي أن نصوغ هذا الانطباع بلغة جميلة وآسرة، ليكون ما نقوم به عملا نقديا. ويبدو لي أن هذا التصور هو المتحكم بوجه أو بآخر في تصورنا للنقد الأدبي، وهو الذي يحدد فهمنا لعمل الناقد الأدبي.

1.3.4. قادتني هذه الخلفيات الثلاث إلى اتخاذ مواقف من الوعي والممارسة النقديين العربيين. وبالمقابل حددت لي أفقا مغايرا للعمل كما يمكنني تجسيد ذلك من خلال هذه المقاصد التي كانت حاضرة في وعيي واشتغالي بالنص الأدبي العربي، وكنت أحيانا أشير إليها صراحة أو أومئ إليها ضمنا. هذه المقاصد هي على الشكل التالي:

1.4. المقصد الأول: الشكل الأدبي:

1.4.1. انصب جهدي، بعد اطلاع واسع على التراث النقدي والبلاغي العربي، على متابعة المجهودات النقدية الغربية الجديدة المختلفة، وكنت أتعامل معها بكثير من التأمل والتدقيق. ودفعني هذا إلى التمييز بين مختلف هذه الاجتهادات، وكان يهمني أن أتوقف على مميزات كل اتجاه وما يختلف به عن غيره لأنني كنت أرى أننا نتحدث عن **البنيوية** وكأنها شيء واحد.

وفعلا لامست أن العديد من الزملاء النقاد، يتحدثون عن جنيت وتودوروف وباختين وغريماس وكريستيفا وإيكو ولوتمان وكأنهم عالم واحد موحد. لقد كانوا بنيويين، وكان يكفي أن نستشهد بهم مجتمعين لنكون بنيويين عربا. إن السبب في ذلك يعود في تقديري إلى التعامل البسيط مع النظريات، وإلى القراءات السريعة فلا يتم التمييز بين الاجتهادات ولا بين جديد التصورات. وعندما اطلعت لأول مرة على عدد «تواصلات» (1966) الخاص بالتحليل البنيوي للسرد استوقفني التمايز بين الحاصل بين غريماس من جهة وبارث من جهة ثانية، وتودوروف وجنيت من جهة ثالثة، وقس على ذلك. ومن خلال متابعاتي لأعمالهم جميعا، تأكد لي أن كل واحد له طريقة مختلفة في معالجة موضوع واحد هو «السرد». وكان علي أن أختار الأقرب إلى تكويني المعرفي وانشغالاتي الأدبية. فوجدت أن ما يستجيب لأسئلتي النقدية يكمن في أعمال

جيرار جنيت وتودوروف، وأن علاقتي بغريماس وإيكو بعيدة. فاخترت «**السرديات**»، ولم أهتم بالسيميائيات رغم أن قراءاتي فيها ظلت متواصلة، ومتابعاتي لأعمال السيميائيين ظلت شغلا شاغلا.

من هنا جاء اهتمامي بالأعمال البويطيقية التي كان يشتغل بها جيرار جنيت وتودوروف عندما كان يعمل معه في تحرير مجلة «بويطيقا»، لأني رأيت أن البويطيقا امتداد لعمل الشكلانيين الروس وتطوير لأعمالهم من جهة، ولأن أعمالهم جميعا تنصب على «الشكل» أو «الخطاب». لم أهتم بأعمال المشتغلين بالدلالة مثلا مثل السيميائيين لأن مسألة الدلالة لم تكن تعنيني وقتها. وتابعت مختلف الاجتهادات التي سارت على النحو نفسه في الدراسات الأنجلوأمريكية وهي تهتم بتقنيات الرواية أو بلاغتها أو الأسلوب،،، وكل أعمالي تبين ذلك.

2.4.1. إن التمييز الذي كنت أضعه أبدا نصب عيني هو أننا مطالبون بالفهم قبل التفسير. وعلى الفهم أن يتأسس على قاعدة الانطلاق من النص، وليس من معرفتنا العامة والجاهزة عنه. وكنت أرى أن مرحلة التفسير أساسية ولا يمكن الوقوف عند مرحلة الوصف أبدا. ولهذا منذ البداية وجدت نفسي أميل إلى التمييزات الثلاثية للحكي التي كان ينطلق منها الأنجلو أمريكيون. أما الدراسات الفرنسية فكانت تقف عند حدود التقسيم الثنائي. ويبدو ذلك في تمييزي الدائم بين السرديات الحصرية والتوسيعية، لأني كنت أضع الاهتمام بـ«الخطاب» في مرحلة أولى، لأنه هو موئل «خصوصية» العمل الأدبي. وانطلاقا من هذا التصور كان الهدف الأساس بالنسبة إلي في ما يتصل بالدرس الأدبي العربي أن يتوجه نحو الاهتمام بـ«الشكل»، وكلما حققنا تراكمات في هذا السبيل أمكننا الانتقال إلى مرحلة أعلى من البحث المفتوح على الوظائف والدلالات... وما زلت أشتغل وفق هذا المسعى، وإن كنت أتطور فيه بشكل حثيث لأسباب كثيرة.

1.5. المقصد الثاني: التخصص العلمي:

1.5.1. جوابا عن السؤال المتعلق بهوية الناقد، وتجاوز ثنائية الطبيعة والوظيفة، ومشكلة المعرفة الأدبية، ظهر لي ان المدخل الطبيعي لذلك هو العمل

وفق «تخصص» علمي محدد في مجال الدراسة الأدبية، وأن ما ينقص الحقل المعرفي الأدبي العربي هو غياب التخصص.

وما دمت أشتغل في أفق البويطيقا التي تركز على «الخطاب الأدبي»، فقد اخترت ضمن فروعها: «السرديات» باعتبارها علما يعنى بالسرد. ويبدو ذلك في كتاب «القراءة والتجربة» حيث أعلنت أنني سأشتغل وفق هذا الأفق. ورغم أن بداية اشتغالي كانت بالرواية، فقد كنت أرى أن اهتمامي لا يمكن أن يقتصر فقط على الرواية، وعليه الانفتاح على أي عمل سردي. وبما أن السرد يحتل حيزا مهما في تراثنا، وأنه لم يتم التعامل معه لهيمنة الشعر في تقاليدنا فقد بدا لي أن العناية به ستغدو ضرورية. ومن هنا توجهت انشغالاتي نحو الاهتمام بالسرد العربي قديمه وحديثه. ورغم تعدد الاتجاهات السردية، فقد اخترت ما ينسجم مع التصور الأدبي المحدد أعلاه (السرديات).

كانت السرديات في بدايتها ولا سيما مع رائدها جيرار جنيت وتودوروف وسواهما تنبني على أساس التمييز الثنائي للعمل الحكائي (القصة والخطاب). وبسبب قناعاتي التي لا تريد الوقوف على مستوى تحليل الشكل لأني أومن بضرورة الانتقال، مع تطور امتلاك الموضوع والتفكير فيه، إلى زوايا أبعد تتصل بالدلالة والتأويل والمجتمع،، فقد حاولت تجاوز الاشتغال بـ**القصة والخطاب** إلى التفكير في **النص** الذي حملته دلالات خاصة.

وتبعا لما سجلته عن التقسيم الثلاثي للعمل السردي، فقد رأيت ضرورة البحث في القصة والخطاب والنص جميعا من منظور سردي منفتح. ولما كانت الأدبيات الموجودة (بدايات الثمانينيات) في هذا المضمار لا تسعفني في تقديم التصور الذي أنشده، فقد حاولت التفكير في هذه الجوانب الثلاثة بما يتلاءم مع القضايا التي أطرح بصدد **النص والجنس والنوع** ومختلف الأبعاد التي تتصل بها.

قادني هذا البحث إلى جعل السرد منفتحا على كل القضايا الأدبية والإنسانية، ومن ثمة فإن أي تفكير في السرد هو تفكير في الأدب والثقافة والتاريخ والمجتمع. ولما كان السرد قابلا للتحقق من خلال مختلف أشكال العلامات، وقابلا للحضور في أي خطاب كيفما كان جنسه أو نوعه، انتهيت إلى

أن السرد يمكن أن يتحول إلى **جنس** يساعدنا على معاينة مختلف التجليات التي يبرز من خلالها. ودفعني هذا إلى طرح أسئلة ذات طبيعة نظرية تتعلق بـ**الجنس** في «**الكلام**» العربي لأن مختلف الأدبيات العربية في مضمار «**نظرية الأجناس**» ظلت بصورة أو بأخرى تستعيد الآراء الغربية بدون إعادة النظر في تشكل الأجناس والأنواع في ثقافتنا العربية. ويبرز ذلك بجلاء في كتاب «**الكلام والخبر**» (1997) الذي هو بحث في أجناس الكلام العربي وأنواعه وأنماطه. وجعلته مقدمة للبحث في السرد العربي.

2.5.1. إن الإيمان بالتخصص العلمي المحدد في معالجة النص الأدبي هو المدخل الملائم لتشكيل فكر أدبي عربي. وبدون الاختصاص لا يمكننا الحديث عن المشتغل بالأدب إلا تجاوزا. وأرى تبعا لذلك أن مشكلة النقد الشعري العربي، رغم أن التراث النقدي والبلاغي العربي واسع في هذا المضمار، تكمن في كونه لم يكن يؤمن بضرورة الانطلاق من تصور علمي لتحليل الشعر. ومن ثمة ظل مجال البحث فيه مفتوحا على مصراعيه لكل من يرى نفسه مؤهلا للحديث عنه، حتى وإن كانت تعوزه أبسط المعارف المتعلقة ب «خصوصية» العمل الشعري. وفي المجال الذي تخصصت فيه (دراسة السرد عموما) أجد أن هذا التخصص يمكنني من التطور في مراكمة الأجوبة عن الإشكالات التي أطرح. ولو كنت أشتغل بالشعر، والدراما،،، لكان مجال كتاباتي مختلفا عما هو عليه الآن. وكلما تطورت في تناول مسألة ما، أجدني منفتحا على الاحتمالات التي تفرضها علي المادة التي أشتغل بها.

لقد سمح لي هذا بالانتقال من الرواية إلى السرد القديم، ومنه إلى طرح مسائل تتعلق بنظرية الأجناس، وأفكر الآن في قضايا تتعلق **بتاريخ الأشكال** السردية العربية. كما أن البحث في السرديات من جهة **الخطاب** دفعني، باتخاذ السيرة الشعبية موضوعا للبحث، إلى التفكير في ضرورة إقامة **سرديات للقصة** (قال الراوي 1997)، و**سرديات للنص**، وفرض علي أن أجعل السرديات منفتحة على علوم إنسانية أخرى مثل السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا. وأفكر الآن في إمكان الاشتغال بسرديات اجتماعية (وهي التي كنت قد سميتها في انفتاح

النص الروائي 1989 بالسوسيوسرديات قبل أن أجد أي دراسة أجنبية تتناولها بالبحث، ولقد صار الحديث الآن ممكنا عن هذه السرديات الاجتماعية)، وذلك بتطوير ما قدمته في انفتاح النص الروائي، والسرديات الأنثروبوجية التي تعنى بقضايا تتعلق بالبنيات الذهنية انطلاقا من الاشتغال بالسرد العربي. . .

كما أن التطور الذي تحقق مع الثورة التكنولوجية وبروز الوسائط المتفاعلة أدى إلى ظهور أشكال جديدة من التعبير، قوامها **الترابط النصي** Hypertextualité، وتبرز بشكل عام من خلال **النص المترابط** Hypertexte الذي يتحقق عبر صور وأشكال متعددة، والمشتغل بالسرديات لا يمكنه إلا العمل على توسيع مجال دراسته بالأخذ بعين الاعتبار هذا التحول، فينفتح على الإنجازات التي تأخذ بأسباب هذه التحولات، فيدرس السرد من خلال تحققه اللفظي والصوري والحركي، ولا يقف فقط عند حد النص المكتوب. وهذا ما حاولت الاضطلاع به من خلال «من النص إلى النص المترابط» (2005)، و«النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية» (2008).

إن هذه الإمكانية المفتوحة لا تتحقق، حسب تقديري، إلا لمن يؤمن بالتخصص العلمي الذي يتيح له تعميق معرفته بالاختصاص الذي يشتغل في نطاقه ويعمل على توسيعه كلما كان ذلك ممكنا وضروريا.

وفعلا وجدتني مع ظهور الحاسوب والفضاء الشبكي من المنشغلين بهذا التطور، وفي خضمه لأن ما كونته من معارف خلال المرحلة البنيوية كان متلائما ومنسجما مع التطور الذي تحقق في مضمار المعلوميات. وأنا أتابع الكتابات النظرية المتصلة بالسرد موصولا بالثقافة الرقمية، وجدت الخلفية التي يعودون إليها بنيوية محضة، فوجدتني أتحرك في الفضاء نفسه وقد اتخذ مسارا جديدا فرضته طبيعة التطور. هذا في الوقت الذي صار فيه بعض النقاد العرب يقولون بانتهاء البنيوية وظهور ما بعدها، وها هم الآن منشغلون بما بعد الحداثة؟ في حين ينشغل آخرون بما قبل السلفية؟.

3.5.1. يسمح لنا التخصص المحدد بمحاصرة الموضوع، والتطور في معالجته تدريجيا. ومنذ أن بدأت أشتغل في القراءة والتجربة، كان يوجهني

هاجس مركزي، وهو إمكان الحديث مستقبلا عن «سرديات عربية». وليس المقصود بذلك إقامة «نظرية» مفصلة على قد السرد العربي لأن هذا وهم، ولكن تقديم مساهمة «عربية» في إثراء السرديات يمكن أن تشارك في تطوير هذا الاختصاص. وأنا إلى الآن ما زلت أشتغل وفق هذا الهاجس. وأدفع طلبتي إلى الاشتغال في اتجاه هذا الأفق. وعندما ننجح في إقامة لبنات أساسية للتخصص الأدبي الخاص، يمكننا «الانفتاح» على العلوم الأخرى القريبة والبعيدة، لا تطبيق إجراءات تلك العلوم على النص الأدبي. وبذلك نتجاوز وضعية هيمنت على نقدنا طويلا وهي المتمثلة في اقتراض إجراءات ومصطلحات علمية خارج أدبية، وتطبيقها على الأدب بطريقة آلية وبسيطة، الشيء الذي كان يفرض علينا تبعات تلك العلوم، ولا يمكننا من النظر إلى الظاهرة الأدبية في خصوصيتها.

1.6. المقصد الثالث: التفاعل الإيجابي:

1.6.1. يتصل هذا المقصد بضرورة تجاوز مرحلة الاستيعاب ونقل النظريات الغربية كما يرتبط عندي بتجاوز النظرة السائدة للتراث، والتعامل معه بمرونة وحيوية إبداعية قصد تحقيق التفاعل بصورة إيجابية، وفتح المجال أمام إمكانية إنتاج المعرفة الأدبية. إن تحقيق هذا التفاعل المنشود وليد الرغبة في تجاوز ثنائية التراث ـ الغرب من جهة، وتجاوز الرؤيات المسبقة والجاهزة للممارسة النقدية من جهة أخرى.

1.6.2. إن تجاوز ثنائية التراث ـ الغرب، يعطينا إمكانية النظر في الإنجازات المعرفية المختلفة باعتبارها إنسانية تتعدى أي إقليمية محددة. وبالنسبة إلينا العرب، لا يمكننا حتى وإن حاولنا الانسلاخ عن تراثنا أن ننتهي إلى ذلك. إنه جزء من التكوين والنشأة والممارسة. ولكن المشكلة الكبرى تكمن في علاقتنا بفكر الآخر، الذي نصادره بشتى الذرائع الواهية. وعندما تتاح لنا ضرورة الإيمان بالبحث العلمي في مجال الأدب، يتم تجاوز تلك النظرة التقليدية الموغلة في القول بخصوصية خادعة، ويكون ذلك هو المدخل الملائم للمساهمة في الفكر الأدبي الإنساني. أما الانعزال، فلا يمكن أن يؤدي إلا إلى المزيد من الاجترار

لآراء القدماء بوهم الأصالة والانتماء، ويمكن قول الشيء نفسه عن علاقتنا بالغرب، حيث تلاك وتجتر مفاهيم الحداثة وما بعدها ببلاهة لا نظير لها. كما أن تجاوز الرؤيات الجاهزة في الوعي والممارسة النقديين هو الكفيل باحتمال تغيير رؤيتنا إلى الإبداع من حيث طبيعته ووظيفته. ولا بد في تقديري من الارتقاء إلى هذا التصور بقصد تجاوز الحديث الساذج والبسيط عن «نظرية نقدية عربية» إلى احتمال المساهمة الإيجابية في الفكر الأدبي الإنساني بوجه عام.

1.7. تركيب:

تلك باقتضاب وإيجاز أهم الخلفيات والمقاصد التي أعمل وفقها في أعمالي السردية المختلفة. وهي حين تنطلق من اتخاذ الموقف من ممارسة ووعي موجودين، فإنها ترمي إلى تفكير وممارسة مغايرين من خلال البحث والدرس. إن تطور الدرس الأدبي العربي رهين الأخذ بالمنظور العلمي في معالجة النص الأدبي. وهذا ما حاولت ممارسته من خلال انطلاقي من «السرديات» موضوعا للتخصص والبحث. كما أن اعتماد السرديات منطلقا لا يعني استسهال الأمر، أو تصور تطبيق المنجزات الجاهزة على النص العربي، لابد من الاستفادة من روح تلك النظريات والعمل وفق متطلبات الأسئلة التي يفرضها علينا واقعنا الأدبي والإبداعي، وتدقيق رؤية محددة من خلال الاشتغال النظري والتطبيقي.

كما أن ذلك يحتم علينا الرجوع إلى التراث العربي وإعادة التفكير فيه بأدوات وتصور جديدين. إنه بدون تجديد رؤية النص العربي قديمه وحديثه، وبدون تطوير أدواتنا وأسئلتنا النقدية والعلمية لا يمكننا أبدا تجاوز الوضع الذي يعيشه واقعنا الفكري والنقدي، وهو بالمناسبة جزء من فكرنا السياسي والاجتماعي والثقافي. وإذا ما ساهم المشتغلون بالأدب في بلورة رؤية جديدة لمعالجة موضوعهم، يمكن لمساهمتهم أن تكون طليعية، وتدفع بالمشتغلين في حقول أخرى إلى ذلك. نستشعر جميعا ضرورة تجديد فكرنا ووعينا لمواجهة التحديات المختلفة التي تحيط بنا، وعلينا أن نساهم في التفكير الجماعي في ذلك ولكن بناء على تأسيس تصورات تنسجم مع طبيعة الموضوعات التي ننشغل بها. وكلما تطورنا في ذلك أمكن لأعمالنا أن تتقارب وتتكامل وتصب جميعا في

مجرى واحد: مجرى التقدم والتطور، أي إنتاج معرفة حقيقية.

إن المشتغل بالأدب، أيا كان الجنس الذي يبحث فيه، إذا لم تكن لديه رؤية واضحة حول الموضوع الذي يشتغل به، وموقف محدد من كبريات القضايا الأدبية والإنسانية، ومشروع ملموس قابل للتطور، فلا يمكن اعتباره سوى ناقد أدبي يقوم عمله على أساس الحذلقة اللغوية والتأويلية. ومهما كانت طبيعة تلك الحذلقة فلا يمكنها تطوير الفكر الأدبي أو جعله قابلا للتطور. وفيما يلي محاولة لإبراز أهم ملامح الرؤية التي اشتغلت بها، أقدمها بإيجاز شديد، فقط بهدف التحفيز على انتهاج السبيل نفسه لتطوير فكرنا الأدبي عموما والسردي على وجه الخصوص.

2. الصنافة السردية التي اشتغلت بها:

2.1. الخلفية المعرفية:

2.1.1. البويطيقا واللسانيات:

تشكلت خلفيتي المعرفية من خلال قراءاتي الأدبية للأعمال البويطيقية الغربية القديمة والحديثة، واطلاعي على الكتابات العربية النقدية والبلاغية وآراء الفلاسفة في نقد الشعر والأدب، وكتب النحو والتفسير وعلم الأصول. كما تأسست على قاعدة اللسانيات البنيوية الغربية والاتجاهات المختلفة للمدارس النحوية العربية القديمة والجديدة. لم تكن هذه القراءات بهدف التطبيق، أو الاستشهاد، ولكنها كانت نقدية وتأملية، وتعمل على ربطها بما تشكل في ثقافتنا العربية، إبداعا وفكرا أدبيا. ويبدو ذلك واضحا في «الكلام والخبر» الذي حاولت من خلاله تقديم صياغة نظرية عامة، وغير مكتملة، لأجناس «الكلام العربي» مخالفة للتصورات الغربية التي يتعامل معها الدارسون العرب.

2.1.2. السرديات:

بدأت الاطلاع على الدراسات البنيوية في مجال الأدب والعلوم الإنسانية منذ أواخر السبعينيات، وكان انحيازي للسرديات لصلتها بتكويني الأدبي. ولقد سجلت بحثي لنيل شهادة استكمال الدروس(1981) تحت عنوان «وجهة النظر

في الزيني بركات». واستكملت تكوين تصوري السردي في تسجيل دكتوراه السلك الثالث (دبلوم الدراسات العليا) التي جعلتها تحت عنوان «سوسيولوجيا النص الروائي العربي» (وهي التي ستصدر في كتابين هما: «تحليل الخطاب الروائي» (1989) و«انفتاح النص الروائي» (1989). كان التصور ينبني على ركيزة إيماني بضرورة تأسيس السرديات وفق مخطط يراهن على ما هو بنيوي وما هو اجتماعي، لأني كنت أدرك وقتها أن هناك سرديات حصرية وأخرى توسيعية.

2.1.3. النصيات والتفاعل النصي:

وأنا أشتغل بالسرديات كنت أرى أن عملي لا يمكن أن يقف عند حدود السرديات البنيوية. ولم تكن أمامي، وقتها سوى كتابات قليلة تسعى إلى توسيعها(ميك بال ـ لينتفلت ـ ريمون شينان، ،،). ولم أكن مقتنعا بطريقتهم في التوسيع لاعتبارات لا يتسع المجال للتفصيل فيها. لذلك لجأت إلى أعمال السوسيولوجيين، وخاصة غولدمان الذي كنت قد هضمت مشروعه النظري جيدا، وكذلك محاولات تطويره من لدن تلامذته. لكني رأيت أن السرديات التي أعمل في نطاقها لا تتلاءم مع هذا التصور «سوسيولوجيا الأدب»، وعلي توسيعها من الداخل وليس من الخارج. فاطلعت على أعمال إدمون كروس وبيير زيما وهما يعنيان بـ«سوسيولوجيا النص»، فاجتهدت لإعطاء النص دلالة مختلفة، وبواسطتها يمكن توسيع السرديات. فكان تمييزي بين **الخطاب والنص** عكس ما نجد مع جنيت، وعلى غرار ما وجدت عند من قدموا تصنيفات ثلاثية للسرد، ولكن بكيفية مختلفة، فجعلت كتابي في تحليل الخطاب الروائي يقتصر على «**الخطاب**» الذي جعلته متصلا بالمستوى «النحوي»، و«**النص**» في «انفتاح النص الروائي» مرتبطا بالمستوى «الدلالي». وبذلك صار كتاب«تحليل الخطاب» يؤسس لسرديات بنيوية، وانفتاح النص لـ«سرديات اجتماعية»، وهو ما كنت أسميه اختصارا «السوسيو سرديات». ووقتها لم أكن على علم باختصاص اسمه «السرديات الاجتماعية». أما الآن فهناك كتب كثيرة في هذا الاتجاه.

قادني توظيف مفهوم **النص** بطريقة مختلفة إلى جعله متصلا بالأدبيات المختلفة والتي ظهرت حول النص والتناص والمتعاليات النصية والتفاعل النصي

من خلال اختصاصات مثل «سوسيولوجيا النص» و«لسانيات النص»، ودفعني ذلك إلى التمييز بين «**سرديات للخطاب**» وأخرى «**للنص**»، مرتئيا أن السرديات النصية يمكن أن تتعدد بتعدد المظاهر النصية في أبعادها الدلالية والموضوعية (اجتماعية، نفسية، أنثروبولوجية، معرفية،،،). ولما ظهر مفهوم «النص المترابط» (Hypertext) أدرجته ضمن التصور العام، فحققنا الانتقال من الورقي إلى الرقمي، من خلال الاستفادة من اختصاص عام يتصل بالتكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، وهو ما أسميه بـ«الوسائط المتفاعلة».

يظهر هذا الربط بين البنيوي والدلالي (الخطاب والنص) في توسيع مقولات الخطاب بجعلها تمتد في مقولات النص وقد صارت تكتب في تصوري وتتمفصل إلى: بناء نصي (وهو يتصل بالتنظيم النصي) وتفاعل نصي (وهو كل الأنماط التي رصدها جيرار جنيت وقد أضفت إليها النص المترابط التي يتحقق بواسطة الحاسوب، والبنيات النصية. كما تبرز هذه الخلفية بأبعادها المختلفة في المفاهيم المركزية التي اشتغلت بها، منطلقا بما هو موجود، معطيا إياها دلالات تتصل بالمشروع السردي الذي كنت العمل في نطاقه.

نسجل هذه الخلفية المعرفية مما يلي:

الاختصاص	الموضوع	التحققات
البويطيقا	الكلام والخبر 1997	الأجناس الأدبية
السرديات: سرديات القصة سرديات الخطاب	 قال الراوي 1997 تحليل الخطاب الروائي1989	 السيرة الشعبية الرواية
النصيات / الوسائط المتفاعلة. سرديات اجتماعية سرديات تفاعلية سرديات تفاعلية	 انفتاح النص الروائي 1989 الرواية والتراث السردي1992 النص المترابط 2005/ 2008	 الرواية النص الورقي. النص الرقمي.

(ش. 1. موقع السرديات في تصوري)

2.2. مفاهيم مركزية: القصة، الخطاب، النص.

تبلورت لدي هذه المفاهيم أولا من خلال الوقوف على مختلف التقسيمات النظرية التي حاولت التمييز فيها بين مختلف المفاهيم المتصلة بالعمل السردي (القصة، الخطاب، الحكي، النص، الفابولا،،،). فتبنَّيت التقسيم الثلاثي للسرد، فكان اختلافي مع جنيت الذي رأيت أن تقسيمه ثنائي، وكذلك مع أصحاب التقسيم الثلاثي. فكان أن ميزت بين هذه المفاهيم الثلاثة:

1 ـ القصة (المادة الحكاية)، وجعلتها تتصل بالمستوى الصرفي، من خلال علاقة الفواعل (الشخصيات) بالأفعال (الأحداث).

2 ـ الخطاب (طريقة تقديم المادة الحكائية)، المستوى النحوي، من خلال علاقة الفاعل (الراوي ـ المروي له) بالفعل (السرد).

3 ـ النص (إنتاج النص)، المستوى الدلالي، من خلال علاقة الفاعل (الروائي ـ المتلقي) بالنص (الكتابة).

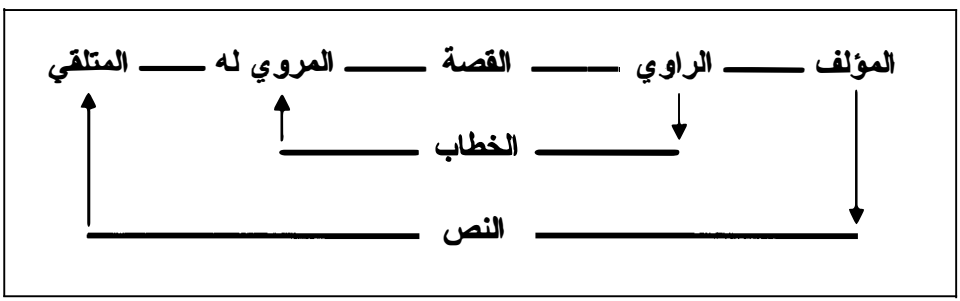
ورأيت أن كل مفهوم يمكن أن نحدد من خلال «موضوعا» قابلا للبحث من خلال اختصاص محدد، على النحو التالي:

ـ القصة: الحكائية، سرديات القصة.

ـ الخطاب: السردية، سرديات الخطاب.

ـ النص: النصية، سرديات النص.

ويبدو ذلك من خلال تحديدي للترهينات السردية وفق ما يلي:



(ش. 2. ترهينات النص السردي في تصوري).

كنت أتقصد من وراء هذه التحديدات جعل السرديات قابلة للانفتاح من

جهة على كل ما هو متصل بالسرد وبمختلف مستوياته دون إهمال أي عنصر جوهري من عناصرها، ومن جهة ثانية، وبناء على ما سبق، جعلها منفتحة على اختصاصات أخرى اهتمت بشكل أو بآخر بعنصر دون آخر، لاعتبار أو آخر. فالسيميائيات، مثلا اهتمت بالمدلول، (القصة)، ولكنها لم تهتم بالدال (الخطاب). لذلك فالتفكير في «سرديات للقصة» جعلني أستفيد من السميائيات الحكائية، وأنفتح عليها، ولكن بناء على مقتضيات العمل السردي كما أشتغل به، ويبدو ذلك بجلاء في كتابي «قال الراوي» الذي جعلته للبحث في «البنيات الحكائية» بكيفية تتلاءم مع السرديات.

2.3. السرد ونظرية الأجناس:

كان تمثلي للبويطيقا ونظرية الأجناس واقتناعي بضرورتها في أي تفكير في الأدب أو الثقافة حاسما، ولم تكن تغريني النظريات التي تقول «بالنص» بمعناه الذي يتعدى أي تحديد جنسي أو نوعي. لذلك كنت مشدودا أبدا إلى التفكير في جنسية أو نوعية أي خطاب لأن ذلك من السمات الجوهرية لأي كلام. لكني لم أكن مقتنعا بنظرية الأجناس الأرسطية التي حملت إلينا منذ عصر النهضة. وكان بحثي في السرد يقودني إلى طرح الأسئلة المتعلقة بالجنس. وذلك ما فصلت فيه البحث في كتاب «الكلام والخبر» الذي جعلته مقدمة للسرد العربي. رأيت أن كل المصطلحات الموجودة في الدراسة العربية كانت تتصل بأنواع وليس بجنس جامع. فهم يتحدثون عن القصص والقص والحكاية والأسطورة والملحمة والخرافة والخبر،،، ولكن لم يكن هناك مصطلح يجمع كل هذه الممارسات. ونجد الشيء نفسه في كتابات المستشرقين. فارتأيت ضرورة إيجاد مصطلح جامع: فكان السرد. وحاولت الانطلاق من مبادئ عامة في الكلام العربي ومقولات وتجليات لإقامة نظرية للسرد العربي كما تتحقق من خلال النصوص السردية العربية، فميزت بين الجنس والنوع مستفيدا من تمييزات العرب القدماء، بعد أن لاحظت أن المحدثين والمعاصرين لا يفرقون بينهما، فيستعملون تارة الأجناس الأدبية وطورا الأنواع الأدبية، وكأنهما شيء واحد، وأضفت مفهوم «النمط» الذي ارتضيته على مصطلحات قديم مثل: الصنف والضرب وما

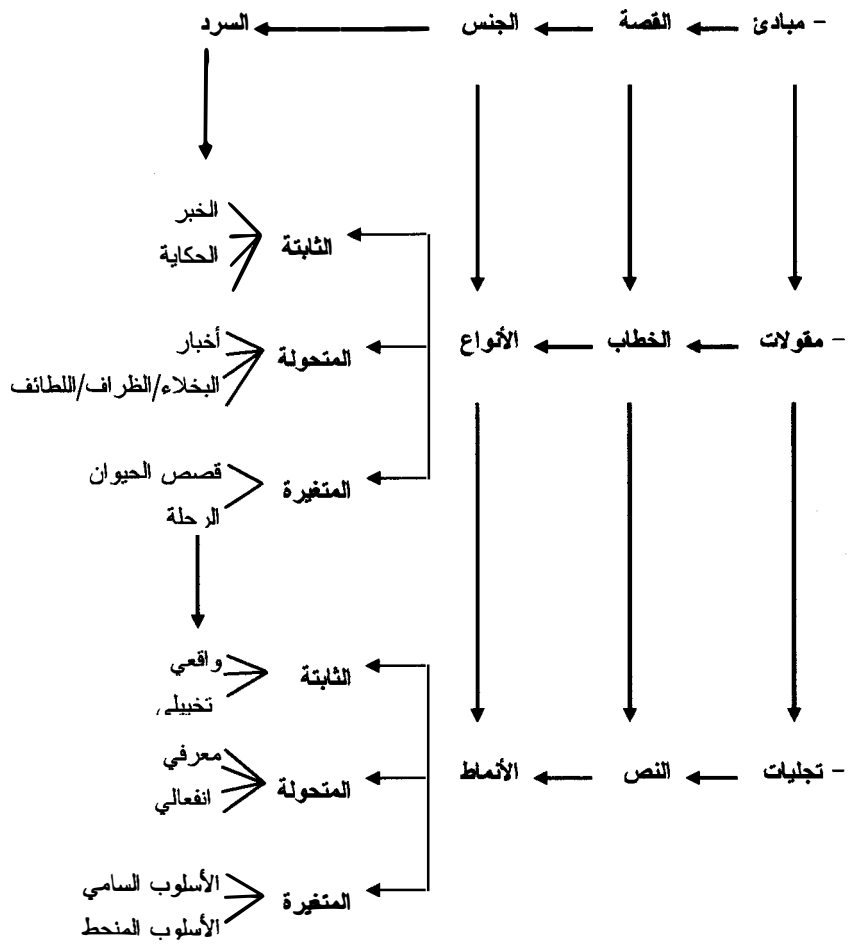
شابههما، لأني رأيت أن «النمط» (Type) يتيح لي إقامة جسور مع الاستعمالات التي نجدها له في الفكر الأدبي الحديث. فكان التميز كما يلي:

ـ الجنس: وربطته بالقصة (المادة الحكائية) لأنه بمقتضاه نحدد جنسية الكلام.

ـ النوع: وجعلت صلته بالخطاب لأن طريقة التقديم هي التي تعين الأنواع السردية، وتجعلها متميزة عن بعضها البعض.

ـ النمط: وربطته بالنص لأنه يتيح لنا إمكانية معاينة موضوعات النص وتيماته والأبعاد الدلالية المختلفة... كما تتبعتها في الكتاب الآنف الذكر.

فكان ذلك على النحو التالي:



(شكل 3. الأنواع السردية، وصلتها بالمفاهيم المركزية)

2.4. السرديات، النقد السردي، المتن السردي:

بناء على هذا التصور، كنت أشتغل في أفقين مترابطين: عمل السردي وعمل الناقد السردي. فالكتب التي أومأت إليها، كان عمل السردي فيها هو الأساس، لأني كنت منشغلا فيها بقضايا تنظيرية ونظرية. لكن العمل النقدي كان حاضرا فيها بجلاء، لأنني كنت أبحث من خلال نصوص معينة. أما الكتب التالية:

- القراءة والتجربة (1985)
- السرد العربي (2008).
- قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود (2010)

فقد غلب عليها التوجه النقدي، لكن الخلفية ظلت مسكولة أبدا بأسئلة ومنطلقات السردي، وهي حاضرة فيها بجلاء.

سواء في عملي السردي أو النقدي، كنت أنتقي النصوص السردية التي أشتغل بها لما يمكن أن توفره لي من إمكانات لتوسيع الأفق السردي والنقدي معا. لذلك بدأت بالبحث في الرواية الجديدة، نظرا لتوفرها على تقنيات عالية، يمكن أن تسهم في تعميق قضايا نظرية تتصل بخصوصية الإبدإع السردي. وبعد أن توفرت لي العدة النظرية والتطبيقية من خلال البحث في الرواية العربية الجديدة من خلال القراءة والتجربة وتحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص والرواية والتراث السردي، والسرد العربي وقضايا الرواية (إن جزءا كبيرا من مواد الكتابين الأخيرين) كان مواكبا لاشتغالي بتحليل الخطاب وقال الراوي وموازيا لهما)، عدت إلى السرد العربي القديم من خلال السيرة الشعبية لأني رأيت أنها من أهم النصوص السردية العربية، بل إنها من أهم النصوص السردية في التراث الإنساني. وفعلا مكنتني هذه النصوص من الاجتهاد والإبداع، لأني لم أكن مقيدا فيها بالأدبيات النظرية الغربية التي نجد العديد من تجلياتها في الرواية العربية لأنها كتبت في أفق الكتابة الروائية الغربية. فكان من ثمة ذلك التقارب الكبير.

إن هذا المشروع لا يزال في طور الإنشاء. فتطوير سرديات الخطاب والنص من خلال االسيرة الشعبية قيد الإعداد. كما أن لبحث في الأنماط النصية من

خلال السرد العربي لا يزال مطروحا. وأقول الشيء نفسه عن البحث في سردية الشعر العربي، وهي فكرة طرحتها في أواسط التسعينيات، ولم أنشر بخصوصها أي دراسة. ولقد جاء ظهور النص المترابط ليجدد رؤيتي للأسئلة التي أطرح فاتحا بذلك الباب على مصراعيه للتفكير العلمي في الإبداع الأدبي وقد صار متعدد العلامات. وهذا مجال واسع للعمل. أوجه بعض طلبتي الذين أرى فيهم نباهة وعمقا للاشتغال ببعض القضايا التي تشغلني، ولي الثقة في أن العديد منهم يواصل المسير، تجديدا للفكر العربي وللإبداع العربي في عصر آخذ بالتطور بوتيرة لا حد لسرعتها.

الفصل الثاني

انتقال النظريات السردية
المشاكل والعوائق

0. تقديم:

0.1. تنتقل الأفكار واللغات والقيم من مجال إلى آخر، ومن فضاء إلى غيره تماما كما ينتقل الأشخاص، وتنتقل الأشياء لغايات ومقاصد محددة. تتغير وسائل الانتقال وغاياته بتغير الأحوال وتطور الأزمنة. لكن الانتقال يظل قائما دائما لحاجات يثبتها واقع أن العالم الشاسع الذي نتحرك فيه، يفرض علينا بصورة أو بأخرى أن نقتحمه بشتى الوسائل وباختراع مختلف الوسائط. ونحن بذلك نهدف إلى التعرف على ما يجري فيه وعلى ما هو خارج العالم الخاص الذي ننتمي إليه، لنستطيع العيش وفق ما يفرضه واقع التحولات التي تطرأ عليه.

0.2. تطورت في العصر الحديث وسائل الانتقال بصورة جذرية، وصار بالإمكان التعرف على ما يجري في العالم وتحقيق فعل الانتقال بأقصى السرعة التي لم يكن من الممكن التفكير فيها إلى عهد قريب جدا. وغدا من السهل على أي كان أن ينتقل وقتما شاء من مكان إلى آخر، بل أن ينتقل وهو لا يبرح مكانه، في مختلف اتجاهات العالم عن طريق استثمار وسائط الفضاء الشبكي (cyberspace).

ولما كان انتقال الأفكار والنظريات يتم بواسطة الكتاب أو من خلال الترجمة أو تحمل أشخاص متاعب السفر والهجرة إلى مواطن تلك الأفكار أو

النظريات للتعرف عليها هناك ونقلها إلى مجال الثقافة التي ينتمون إليها (مثل ما فعله أبو الريحان البيروني (440هـ)، قديما مع الثقافة الهندية)، فإن العصر الحديث أوجد وسائط عديدة وجديدة للتواصل وانتقال الأفكار وتبادلها بين الأمم والشعوب والأفراد بصورة لم تتحقق في أي عصر من العصور الغابرة والحديثة.

3.0. نود في هذا الفصل الوقوف على النظريات السردية الغربية ونبحث في كيفية تكونها وانتقالها داخل أروبا وأمريكا من جهة، ثم إلى الوعي النقدي العربي من جهة ثانية، مع الوقوف على الدور الذي لعبته في تطوير الممارسة النقدية العربية ثالثا، والتساؤل عن المشاكل والعوائق التي تحول دون استثمار هذا الانتقال بصورة تضمن تحقيق الغايات والمقاصد الكامنة وراء هذا الفعل وضروراته من جهة رابعة.

1. النقل والانتقال

1.1. نريد في البداية أن نميز بين «النقل» و«الانتقال»، لصلتهما معا بالموضوع الذي نبحث فيه. وسيسمح لنا هذا التمييز بالنظر إلى طبيعة كل منهما وما يحتويه من دلالات تمكننا من تطوير النظر إلى كل منهما بصورة إيجابية. إنهما معا من جذر واحد: **ن ق ل**. وبدون التوقف على الاختلاف الصرفي و الدلالي المعجمي للمصدرين لغويا، نؤكد أن الانتقال بما يتضمنه من صيغة تقوم على «الافتعال»، ينهض على أساس ضرورة عامة وطبيعة كلية ومتعالية للفعل ذاته. إنه فعل إنساني عام، يكفي تحقق **وسائل** إنجازه وشروطه البسيطة ليغدو قابلا للتنفيذ.

أما النقل، فهو ضرورة خاصة لا تكفي الرغبة العامة أو تحقق أحد شروطه ليصبح واقعا. لابد في النقل من وجوب«الوعي» به، والإحساس بالحاجة إليه لدى فئة أو جماعة محددة. وعندما يتدخل هذا الوعي، يصبح نقل ما عند الآخر يرتهن إلى وجوب تحقيق غايات ومقاصد خاصة لدى من يمارس عملية النقل هذه أو يدعو إليها.

2.1. تكمن وراء عملية «الانتقال» قيود مادية صرفة؛ وما أن يتم تجاوزها، حتى تصبح عملية الانتقال ممكنة واردة. وبصدد عملية النقل، توجد حواجز «ثقافية» أو «إرادية» يصعب تجاوزها، حتى وإن توفرت أحيانا الشروط المادية لتحقيقها. إن عملية الانتقال تتم عادة عند توفر اتفاقات بين البلدان لتبادل الأشخاص والأشياء. وضمن هذا يمكن أن ندخل «الكتاب» باعتباره يمثل أو يحمل أفكارا أو نظريات أو قيما...

لكن عملية النقل لا تتحقق فقط بتوفر أسباب الانتقال. إذ لابد ـ والحالة هذه ـ من اقتناع من يمارس عملية النقل بأهمية ما ينقل من نظريات أو اتجاهات فكرية أو غيرها. وفي حال النقل هنا، يبرز عامل الوعي بأهمية النقل بصفته ينم عن «اختيار»، ودوره في تطوير ما يشتغل به، أو يرى أن لا مناص من الاستفادة منه أو تحويله إلى فضائه الثقافي.

3.1. يمكن أن تتداخل عملية النقل والانتقال في بعض الأحيان، ويصبحان متواشجين ومتكاملين. إذ لولا تحقق الانتقال لما أمكن النقل، لأن الأول يتيح إمكان «حضور» الشيء، ويسمح الثاني بتحويل بعض ما ينتقل إلى موضوع للنقل. فإذا كان بلد لا يتيح فرصة لانتقال أو دخول الكتاب الأجنبي تحت أي ذريعة كانت، فمن غير المعقول تصور أن يتم «النقل»، في غياب أي تواصل مع ما يحتمل أن يكون مجال الانتقال.

وفي وضع آخر، يمكن أن يبدأ النقل من خلال أشخاص أتيحت لهم فرصة العيش والتعرف على الآخر وعلى ثقافته في عين المكان، فيتشبعون بالأفكار ويقومون بحملها إلى بلدانهم ونقلها والترويج لها والدفاع عنها. ويجدون من ينتصر لهم، ويقتنع بجدوى ما نقلوا، فيحدث بعد ذلك الانتقال. وفي تاريخ علاقتنا الحديثة مع الغرب، يمكن تبين الوجهين معا لانتقال النظريات والأفكار بعد أن تم نقلها من قبل أشخاص تشبعوا بها، وساهموا في انتقالها. مثل ما نجد مع النظريات النقدية في مطلع القرن (طه حسين)، أو مع تيارات مثل الوجودية والماركسية في مرحلة، والبنيوية التكوينية والبنيوية بمختلف ما ينضوي تحتها من اتجاهات في مرحلة أخرى.

4.1. نريد بهذا التمييز أن نشخص الفرق بين العمليتين، لتتاح لنا قراءة دقيقة لما سنتوقف عليه من خلال إحداهما. فالانتقال مبدأ عام، وهو قائم بذاته بناء على ما تقتضيه مصلحة التواصل بين الناس والأمم. فانتقال التكنولوجيا وكل ما يتولد عنها من إنجازات وفي مختلف المجالات التي تهم الناس لا يمكنها أن تتم إلا وفق شروط خاصة بين مصدرها ومستوردها. أما النقل، فهو خاص؛ لأنه يقوم على اختيار الناقل. ومتى نجح النقل، تحقق الانتقال، وصار ما ينقل موضوعا عاما للتواصل والتبادل. ولهذا نجد «النقل» يتصل بصورة ما بالأفكار والقيم والنظريات...

2. النظرية: التشكل و التطور

2.1. سنتخذ من نظريات السرد مجالا للبحث، لنعاين حركة تشكلها وانتقالها خارج الفضاءات التي تكونت فيها ووصولها إلى العالم العربي في ضوء المفهومين اللذين حاولنا الحديث عنهما أعلاه. وقبل ذلك، لابد من الإشارة إلى أنه يجدر بنا التوقف قليلا على الشروط والمميزات التي تتوفر عليها أي نظرية بهدف ملامسة مدى تطابقها مع الوضع الذي يمكن أن توجد فيه في حال انتقالها، وما يمكن أن ينجم عن ذلك من تغيرات وتبدلات في أوضاع نقلها.

2.2. تنتظم أي نظرية كيفما كان نوعها في نطاق العناصر التالية:

2.2.1. السياق: لا يمكن أن توجد أي نظرية خارج سياق عام يحدد الشروط الملائمة لتشكلها، ويعطيها إمكان التطور بناء على توافر المستلزمات المناسبة لذلك.

2.2.2. الانتظام الذاتي: من بين أهم المستلزمات المناسبة، نجد الانتظام الذاتي؛ والمراد: البعد النسقي الذي يحدد لها مجموعة من القواعد والمبادئ التي تتأطر في نطاقها، مجسدة بذلك خصوصيتها والإشكالات المركزية التي تنطلق منها وتسعى إلى تدقيقها ووضع حدودها ورسم معالم آفاقها.

2.2.3. التفاعل والدينامية: والمقصود بذلك أن السياق الذي تنتظم في

نطاقه، وانتظامها الذاتي، يجعلانها تدخل في علاقات تشابه واختلاف مع علوم أو نظريات أخرى، أو علاقات حوار أو صراع مع النظريات القريبة أو البعيدة منها، في السياق نفسه، ووفق آليات الانتظام الذاتي نفسها. ويسمح لها هذا بتحقيق التفاعل مع غيرها بشتى الصور الممكنة، ووفق منظور دينامي يتيح لها إمكانات التطور أو المساهمة في بلورة نظريات جديدة، متفرعة، أو تمد نظريات أخرى باحتمالات جديدة ومنفتحة.

٢.3.2. **تشكل النظريات السردية**: نود الوقوف هنا على نظريتين للسرد ظهرتا معا في سياق واحد، لكن لكل منهما محدداتها الخاصة وحدودها المميزة. هاتان النظريتان هما: السرديات (Narratologie) والسيميوطيقا الحكائية (Sémiotique narrative). ظهرت النظريتان معا في المرحلة البنيوية(الستينيات)، واللسانيات تحتل مكانة طليعية في مضمار البحث والتحليل. لذلك سنجدهما معا تتشكلان في نطاق الهاجس العلمي، وتسعى كل منهما، تبعا لذلك، في أن تتقدم باعتبارها «علما» خاصا بالسرد أو الحكي، تمييزا لهما عن مختلف الاتجاهات النقدية في تحليل الرواية أو القصة، وبالأخص البنيوية التكوينية والتحليل النفسي أو الاتجاهات المادية أو الوجودية.

٢ إن هاتين النظريتين تشكلتا في سياق التحولات التي عرفتها الثقافة الغربية، وخصوصا في فرنسا، خلال فترة الستينيات التي حققت فيها اللسانيات خطوة مهمة في مجال تطورها منذ الثورة التي دشنت مع أعمال دو سوسير في بداية القرن، إضافة إلى أعمال الشكلانيين الروس. إن العنوان العام لهذه الحقبة هو ما يعرف تحت اسم **البنيوية**.

٣ داخل سياق البنيوية، حاولت السرديات والسيميوطيقا الحكائية أن تخلق كل منهما لنفسها انتظاماتها الخاصة، وتضبط مبادئها ومقاصدها المتميزة بناء على الخلفية التي تستند إليها كل منهما. هكذا نجد السرديات، وهي تتأسس على قاعدة بلاغية وجمالية، تعمل جاهدة على الكشف على أدبية السرد؛ في حين ذهبت السيموطيقا الحكائية، وهي تنطلق من المنطق والرياضيات والعلوم

الإنسانية، إلى تركيز اهتماماتها على المعنى وضبط آليات اشتغاله ومواطن تحققه.

وإذا كان السياق يحدد نقط الالتقاء بين هذين العلمين السرديين من خلال تركيزهما، كل بحسب انتظامه الذاتي، على الموضوع المحلل في ذاته، بعيدا عن أي عوامل خارجية عنه، فإن التطور الذي حققه كل منهما في صيرورته جعلهما قابلين للتفاعل بينهما وبين مختلف العلوم الأخرى المجاورة والبعيدة. ويبدو ذلك جليا من خلال محاولة السرديات الاستفادة منذ أواسط الثمانينيات من نظريات التلقي، ونظريات أو لسانيات النص، والتعامل مع علوم مثل السوسيولجيا وعلم النفس. وتحقق الشيء نفسه مع الميوطيقا الحكائية سواء من خلال استلهامها وتفاعلها مع علوم إنسانية أخرى غير الأنثروبولجيا التي استفادت منها خلال فترة تشكلها، أو خلال توسيع مجال توسيع مجال اهتماماتها، بانتقالها إلى البحث في الصورة والحركة وسواها من أنواع العلامات غير اللفظية. وما يزال كل منهما مرشحا للتفاعل مع التطورات والمستجدات في مضمار ما يتحقق على صعيد الثورة العلمية التي تلعب المعلوميات ووسائط الاتصال المتعددة فيها الدور الرائد.

فكيف أمكن لنظريات السرد هاته أن تتشكل وتتطور وتنفتح على آفاق أرحب في مجال الدرس الأدبي؟

لا يمكن الجواب عن هذا السؤال، بالصورة الملائمة، إلا بوضعه في نطاق المفهومين اللذين جعلناهما مدار هذا البحث. إن «الانتقال» أتاح لها إمكانات مهمة للاغتناء والتبلور، كما أن «النقل» سمح لها، إلى حد ما، بأن تخلق وضعا جديدا في مواطن خارج مجالها الثقافي، وجعلها بذلك تتوفر على مقومات للتطوير إذا ما تم تجاوز العوائق والمشاكل التي تحول دون ذلك.

3. انتقال النظريات السردية

سنحاول الإجابة عن السؤال أعلاه من محورين يدور أولهما حول «الانتقال» لتحديد طبيعته وكيفية حصوله، وما تولد من خلال ممارسته، ودوره

في تخصيب النظريات وتطويرها. أما المحور الثاني، فنخصصه لعملية «النقل»، حيث يمكن الوقوف على دوره في تجديد النظر وتحريف مساره، وما ينجم عن ذلك من مشاكل وعوائق.

1.3. الأصول: سبقت الإشارة إلى أن نظريات السرد تشكلت خلال الحقبة البنيوية في فرنسا(الستينيات). وكان العنوان الأساس لهذه الحقبة يتمثل في الثورة التي حققتها اللسانيات بوجه عام. ولقد غدا الآن من الواضح جدا أن الأب الروحي للسانيات هو فردنان سوسير(1857 - 1913). فكيف ـ والحالة هذه ـ نتحدث عن الثورة اللسانية في الستينيات بالرغم من أن الجهود الأساسية في المضمار نفسه تشكلت في بداية هذا القرن؟

ويمكن تأكيد الشيء نفسه فيما يتصل بالدرس الأدبي. فالحركة البنيوية ترى أن جذوتها تكمن بصورة أو بأخرى في حركة الشكلانيين الروس (1914 - 1930). وفي مضمار السيميوطيقا يرجع بارت أيضا ظهورها إلى الدور الذي اضطلع به شارل ساندرس بورس (1839 - 1914). فما الذي جعل «الأصول» تتبلور في حقبة (بداية القرن خلال العقدين الأول والثاني)، وفي فضاء (روسيا ـ سويسرا ـ أمريكا)، لكن التشكل لا يتم إلا في باريس الستينيات؟

هنا سيظهر لنا بجلاء كيف تنتقل النظريات والعلوم بوجه عام كلما توافرت الأسباب المناسبة لذلك. لقد عمل الشكلانيون الروس على تجديد النظر إلى الأدب واللسان، ودعوا إلى دراسة علمية لكل منهما. لكن دعوتهم ستعارض بشكل صارخ في نظام اجتماعي وثقافي له إديولوجية جديدة ومغايرة لما يدعون إليه (النظام الاشتراكي). لذلك سيعانون من الاضطهاد والقمع، ويكون هذا الوضع مناسبا لانحباس دعوتهم وانكماشها على نفسها، وانعدام توافر الظروف الملائمة لانتقالها وتداولها، لأن الدولة كانت معنية بانتقال إيديولوجيتها الاشتراكية (بما فيها القضايا المتصلة باللغة والأدب) وترويجها في الداخل والخارج، وفعلا تحقق لها ذلك في سياق سمح لانتشارها واستعمالها.

وسوف لا يتم التعريف بأعمال الشكلانيين الروس وباختين وبروب إلا في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات عن طريق ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية

والإنجليزية تخصيصا. كما أن انتقال أحد أعمدة الحركة الشكلانية الروسية وهو رومان ياكسبون خارج روسيا، وقيامه برحلة مكوكية أوصلته حتى أمريكا، مكنه من الاضطلاع بدوره الرائد في حركات تمثل الدعوة نفسها على تطور اللسانيات والبحث الأدبي في أوربا أولا، وفي أمريكا بعد ذلك. ويبدو ذلك في انتمائه إلى حلقة براغ، واشتغاله بعد ذلك مع كلود ليفي ستروس الأنثربولوجي البنيوي.

إلى جانب الدور الطليعي الذي قام به ياكسبون في نقل أعمال الشكلانيين الروس وانتقالها وتطويرها، برز الدور الأساسي لباريس باعتبارها عاصمة ثقافية أوربية متميزة. لقد توالت هجرات المثقفين والباحثين من أوربا الشرقية تخصيصا، وكل منهم يحمل قضايا جديدة في البحث والتنظير، وكل في مجال اختصاصه. ووجدوا في فضاء باريس المجال الخصب لتلاقح الأفكار وتفاعلها، فساهموا جميعا في تشكيل الحركة الجديدة «البنيوية»، باعتبارها رؤية جديدة للظواهر والبحث فيها، بعيدا عن مختلف الإكراهات التي كانت تمارسها بعض النظريات، وخاصة الاشتراكية والوجودية والتحليل النفسي، بالرغم من أن العديد منهم، كان بصورة أو بأخرى متشبعا بها، بتحفظ، أو بمنظور نقدي قابل للتطوير، وفي الوقت نفسه كانت الاجتهادات اللسانية تتطور وتتبلور ببطء، ولكن بعمق(حلقات براغ، كوبنهاجن،يالمسليف...).

ويكفي أن نذكر من بين العلماء والباحثين الذين هاجروا من مختلف بلدان أوربا، وخاصة الشرقية إلى باريس ليتأكد لنا ذلك. نجد من بين هؤلاء: غريماس(ليتوانيا)، كريستيفا (بلغاريا)، تودوروف (بلغاريا)، غولدمان (رومانيا)؛ وعندما نضيف إلى هؤلاء الفرنسيين جيرار جينت، ورولان بارث، وكلود ليفي ـ ستروس، يظهر لنا بوضوح الدور الذي ساهمت به هذه الكفاءات في تشكيل الحقبة الجديدة في دراسة اللسان والأدب، وسنجد بعضهم يساهم في ترجمة أو تقديم أو تطوير الأعمال الأصول مثل ما فعل تودوروف مع الشكلانيين الروس، وكريستيفا مع باختين، وغريماس مع أعمال بروب.

إن هذا الوضع هو الذي ساهم في تأسيس نظريات السرد سواء من وجهة

نظر جمالية أو سيميوطيقية دلالية في فرنسا، بالرغم من كون الأصول الأولى لهذه النظريات نجدها قد تشكلت في روسيا، لكن الشروط لم تساعدها على الانتقال إلى خارجها. وبسبب توافر شروط أخرى في فرنسا، تم الرجوع إليها واستثمارها وتطويرها. ومن فرنسا بدأت هذه النظريات تنتقل إلى مختلف البلاد الأوربية، وتجد من يساهم فيها، ويسعى إلى تطويرها.

لكن الانتقال لا يتحقق دائما بالصورة نفسها. فإذا وجدت البنيوية لنفسها مكانا في فرنسا وسويسرا وبلجيكا، ونسبيا في إنجلترا، فإن هذا لم يتحقق بالصورة عينها في أمريكا الشمالية، وخاصة في الولايات المتحدة، حيث سنجد أعمال البنيويين لا تحظى بمكانة هامة، باستثناء كلود ليفي ـ ستروس ورولان بارت وخاصة في السبعينيات. لكن سيتغير الأمر بعد ذلك. أما اللسانيات البنيوية والنظريات السردية، فقد قوبلت بالنقد والنقض في بداية الأمر بالرغم من وجود محاولات للاستفادة منها.

يعود السبب في ذلك ـ في رأيي ـ إلى كون الدراسات اللسانية والأدبية في أمريكا كانت قد تبلورت، بصورة ما، خارج السياق الذي عرفته أوربا بعد الحرب الثانية، كما أنها لم تعرف الجدالات الفكرية والسياسية التي تبلورت منذ أواخر القرن الماضي في أوربا. فمنذ الخمسينيات، بدأت اللسانيات تتبلور مع الاتجاه التوليدي التحويلي بزعامة نعوم تشومسكي، ولقي هذا الاتجاه المناقض للبنيوية رواجا كبيرا، ولم يكن ينافسه، داخل أمريكا، غير الاتجاه الوظيفي. وبمقتضى ذلك، كان الميل أكبر نحو التفسير لا الوصف الذي كانت البنيوية تضعه في المرتبة الاولى. وكان من آثار ذلك على الدرس الأدبي الأنجلو ـ أمريكي بصورة عامة ظهور نزعات تنحو أكثر نحو الاهتمام بالجمالي والبلاغي في علاقة وطيدة بالتفسير والتأويل. وحتى عندما نقلت أعمال تودوروف وبارت وسواهما إلى الإنجليزية، كان التعامل معها يتم من زاوية تلح على الأبعاد الوظيفية والاديولوجية. وإذا كان هذا التعامل قد تحقق في سياق آخر، فما يحدده كذلك ويعطيه هذه السمة هو أن نقل البنيوية ومختلف تجلياتها تم في حقبة تالية لظهورها. وبذلك غدت البنيوية في الغرب تطرح مشاريع لتجاوزها والانفتاح على آفاق أخرى. وبهذا يمكن تفسير الاهتمام المتزايد في إنجلترا

وأمريكا ببول ريكور وديريدا (التفكيكية)، وحوارية باختين، وتبلور ما صار يسمى بـ«ما بعد البنيوية» أو «ما بعد الحداثة» أو ما بعد الاستعمار في الأبحاث الأنجلو ـ أمريكية سواء في مضمار اللسانيات أو الأدب أو السرد بصفة خاصة.

2.3. الانتقال الطبيعي وآفاق الانفتاح: انتقلت نظريات السرد من روسيا، وتشكلت في فرنسا خلال الحقبة البنيوية، وتطورت خارجها فيما عرف بما بعد الحداثة، حيث صارت نظريات السرد المختلفة تتفاعل، وبدينامية، مع مختلف الاتجاهات والحقول والمجالات المعرفية المتعددة، مستفيدة من مختلف الإنجازات التي تحققت في هذا المضمار. فما الأسباب الكامنة وراء ظهور هذه النظريات وانتقالها من مكان إلى آخر في أوربا وأمريكا مع ما تعرفه في مسارها هذا من تطور وانفتاح؟

نجيب على هذا السؤال بالانطلاق من العناصر التالية:

1.2.3. الاشتراك الثقافي والمعرفي: إننا في الانتقال من موسكو إلى نيويورك مرورا ببراغ وكوبنهاجن وباريس ولندن، نتحرك بصورة أو بأخرى في نطاق تراث حضاري مشترك؛ وكل المساهمين فيه، هنا أو هناك، يتحركون في شبكة من الأنساق المشتركة على كافة المستويات. لذلك نجد أهم سمات الانتقال تتجسد بكونها «**طبيعية**» للطابع الثقافي والمعرفي المشترك.

2.2.3. الاشتراك اللغوي: بالرغم من التعدد اللغوي الذي تزخر به أوربا وأمريكا، نجد أن الاشتراك اللغوي حاضر بشكل قوي، ولاسيما فيما يتعلق بالجانب الذي نبحث فيه، وخاصة ما ارتبط بالبعد الاصطلاحي؛ حيث يعود الجميع إلى اللغتين اليونانية واللاتينية لإيجاد المصطلحات أو نحتها. ويساهم هذا الاشتراك اللغوي في جعل المشتغلين بمختلف المجالات العلمية والمعرفية، بالرغم من تباين لغاتهم، يتكلمون لغة واحدة وموحدة، لأن خلفيتها المعرفية مشتركة، وداخلها يبدعون ويختلفون.

3.2.3. التوازي الثقافي: إن الاشتراك الثقافي واللغوي، إلى جانب حضور

البنيات الثقافية والمعرفية الخاضعة للمواصفات نفسها (المؤسسات الأكاديمية، دور النشر، المجلات المتخصصة، ،) يجعل الإنجازات المعرفية المختلفة سريعة التدارك إذا ما تحقق تطور ما في مكان ما، فيسهل التعامل معها. وفي فترة وجيزة، يتم الإغناء والتطوير. ويعود السبب في ذلك إلى التقارب الحاصل على المستوى العام فيما يتصل بأهم الإشكالات والقضايا المعرفية والفكرية. وكانت الترجمة المواكبة بين اللغات الأوربية عماد هذا التقارب.

إن كل هذه العوامل تساهم في جعل انتقال النظريات والمعارف يتحقق بالرغم من بعض الصعوبات التي يمكن أن تعترض سبيلها بصورة تلقائية وطبيعية. وهذا ما أدى إلى أننا نتحدث عن نظريات السرد في أوربا وأمريكا، بالرغم من كون الأصول تحققت في فضاء، والتشكل في آخر، والتطوير في غيره. وفي كل هذه الصيرورة كنا أمام تصورات تختلف وتتكامل وينفتح بعضها على بعض وكل منها يساهم بناء على استفادته من المنجزات السابقة في دفع عجلة التطور نحو الأفضل والأكثر تطورا. وما يتحقق الآن هنا وهناك، فيما يتصل بنظريات السرد، خير دليل على ذلك.

4. نقل النظريات السرديات: المشاكل والعوائق

يختلف الانتقال عن النقل. وإذا كان الأول يتحقق بصورة طبيعية داخل أوربا للأسباب التي حاولنا تقديمها، والتي تتجلى في اشتراك الخلفية المعرفية بوجه عام، فإن «النقل» هو المفهوم الذي نستعمل لرصد انتقال نظريات السرد إلى العالم العربي. ويعود أول الأسباب إلى أن العناصر التي تلحم البنيات الثقافية في الغرب مفتقدة في علاقة العالم العربي به. فالاختلاف هو أهم ما يسم هذه العلاقة. صحيح أننا نجد أن العلاقة مع الغرب صارت تأخذ أبعادا أخرى منذ عصر النهضة. لكن اختلاف البنيات الثقافية التاريخية، وعوائق التفاعل البنيوية، تحول دون جعل عملية التواصل الثقافي تتحقق بالصورة الملائمة نفسها التي تتحقق في الغرب. ولعل أهم ما يمكن تقديمه في هذا المضمار لإبراز أوجه التباين المعرفي، نجده قابلا للاختزال في كون النظريات التي «تنتقل» داخل

الحقل العربي من الغرب تبقى تبقى محصورة لدى «النخبة»، ولا يتأتى لها التسرب إلى النسيج الاجتماعي العربي العام. ولنأخذ هنا كبريات النظريات السياسية والفلسفية والفنية التي «انتقلت» إلينا من الغرب مثل الماركسية والوجودية والسوريالية،، لنجدها بقيت حبيسة نخبة محددة، وسرعان ما يتم الانتقال منها إلى غيرها دون أن تكون التي انتقلنا منها قد حققت شيئا ما على صعيد البناء العام للمجتمع والثقافة.

لا نريد الوقوف على هذه النقطة لتحليل العوامل المعيقة للتفاعل مع النظريات الغريبة، وأسبابها الجوهرية. لكن ما يمكن أن نستنتجه من خلالها أن عملية «النقل» حين يضطلع بها أشخاص، فهم في الأغلب يصطدمون ببنيات اجتماعية وثقافية غير«مؤهلة» للتفاعل السريع مع ما يتم نقله. ولا يمكن التوقف هنا فقط على الشروط البنيوية الموضوعية التي تستصعب قبول «الطارىء» و«الغريب». لذلك كان من الضروري التوقف كذلك على «**طريقة**» النقل، لأننا سنجد لها، باعتبارها شروطا ذاتية، دخلا كبيرا في عدم تحقق المراد من عملية النقل.

إن «نقل» النظريات الغريبة بوجه عام يتم، لأسباب كثيرة، بشكل كبير من «**الاختزال**» و«**التبسيط**». وفي ما يمكن أن نقدمه الآن بصدد نظريات السرد دليل على طرائق النقل الممارسة في نقل ما سبقها من نظريات غربية،وفي مختلف المجالات، إلى العالم العربي. وسيتبين لنا أن طريقة النقل هاته تتضافر مع العوائق الموضوعية لجعل النقل لا يساهم في الاستفادة، أو تحقيق التراكم الذي ينفتح على التطوير والإغناء.

4. 1. الترجمة ـ التلخيص: يتشبع بعض الأشخاص، أو من يطلعون على بعض النظريات النقدية في الغرب، إما عبر هجرتهم إلى إحدى العواصم الأوربية، أو عبر المجلة أو الكتاب الذي يدخل إلى بلدانهم (بالمناسبة الكتاب الفرنسي ـ ما دمنا نتحدث هنا عن النقد الجديد في فرنسا ـ لايدخل إلى كل البلاد العربية). هذا الاطلاع يجعلهم يقتنعون بجدوى ما ينجز هناك، فيتم

التعريف به أو الإقدام على ترجمته إلى اللغة العربية. كانت الدراسة النقدية العربية إلى غاية نهاية السبعينيات وثيقة الارتباط بما كان يسمى بالنقد الاجتماعي (أو الإيديولوجي)، وكانت أحدث تطويراته المعتمدة هي البنيوية التكوينية.

إننا على صعيد الزمن متأخرون جدا، إذ في أواخر السبعينيات كانت الحقبة البنيوية مشرفة على الانفتاح على حقبة أخرى. وفي بداية الثمانينيات بدأت حركة ترجمة وتلخيص النظريات التي تبلورت في نطاق البنيوية تحت اسم «النقد الجديد». هكذا صارت عملية النقل تتحقق من خلال الترجمة التي أقدم عليها باحثون من المغرب وتونس ولبنان في البداية، وصارت عملية الترجمة بعد ذلك تتم من داخل أقطار أخرى (سوريا ومصر والعراق...).

لا يمكن للجديد الطارئ إلا أن يتم الاعتراض عليه في بداية الامر. ومع ذلك بدأت تتوالى الترجمات والتلخيصات في الصحافة والمجلات الثقافية. وبسبب الوضع الذي كان قد انتهى إليه النقد الأدبي العربي الذي تهيمن عليه الإيديولوجيا، لم يكن استقبال هذا «الجديد» ليتم إلا بامتعاض لدى البعض وترحيب لدى البعض الآخر في الآن ذاته.

لكن أولى الصعوبات والمشاكل التي اعترضت هذا «النقد الجديد» تتمثل في استحالة التعامل معه من قبل المتلقي أيا كان نوعه: فهو يجد نفسه أمام ترسانة من المصطلحات الجديدة ذات الطبيعة العلمية، والخطوط والأشكال التي لم يتعود عليها في ثقافته النقدية السابقة. وإذا كانت هذه الصعوبة الأولى ذات طبيعة بنيوية، لأنها تتصل بممارسة هذا «النقد» المختلف من حيث إجراءاته ولغته، فإن المشاكل التي نود الوقوف عندها من طبيعة أخرى؛ لأنها تتصل بـ«طريقة» هذا النقل التي ستضاعف من مشاكل تلقيه والتفاعل معه.

رأينا عندما تحدثنا عن انتقال النظريات داخل الغرب مجموعة من العناصر تسهل عملية الانتقال هاته (اشتراك اللغة، الخلفية...)، لكن في العالم العربي نجد الأمر مختلفا. وهذه أهم سماته:

4. 1. 1. التعدد اللغوي: إننا جميعا نكتب ونتواصل بواسطة لغة واحدة (عكس أوربا) هي العربية. وحين نترجم فإننا نتعامل مع لغات متعددة. لكن التعدد الذي يسم لغتنا ونحن نترجم من اللغات الأخرى لا حد له، إلى درجة أن كل مترجم يختلف عن الآخر في فهم المصطلحات ونقلها إلى العربية. فالمصطلح الواحد الذي يتعامل به كل الغربيين يتخذ في العربية مقابلات تتعدد بتعدد البلاد العربية، وأحيانا كثيرة بتعدد المترجمين. هذا التعدد مظهر من مظاهر «طريقة» النقل. وهو بالإضافة إلى كونه يضيف صعوبة جديدة أمام المتلقي العربي، يخلق تشويشا على اللغة التي نشتغل بها، ولا يمكن أن يساهم البتة في التطوير. إنه عائق بنيوي أمام الاستفادة والاستيعاب. إن عملية الترجمة تتم:

1 ـ عن طريق اللغة الأولى (الفرنسية)؛
2 ـ عن طريق لغة مترجم إليها (الإسبانية أو الإنجليزية).

وإذا كانت عملية الترجمة من اللغة الأصل تخلق مشاكل، فماذا يمكن القول عن الترجمة أو التلخيص من لغة مترجم إليها؟

وإذا كانت عملية الترجمة أو النقل في بداية الأمر قد اضطلع بها مهتمون (مشتغلون بالأدب)، ففي مرحلة أخرى صار كل من يحس بأن له معرفة ما بلغة ما يرى نفسه مرشحا للترجمة. فما كان للاختزال والتبسيط إلا أن يسودا، وتزداد بذلك المشاكل والعوائق.

إننا نتكلم «لغة» واحدة، لكننا ـ بالطريقة التي مورس بها «النقل» ـ وجدنا أنفسنا أمام لغات لا حصر لها. وهذه اللغات هي التي كان ينبغي أن تكون عامل توحيد: أو ليست هي اللغة «الاصطلاحية»؟

4. 1. 2. التعدد المرجعي: نتوقف دائما أمام عملية النقل لنجد صعوبة أخرى تضاف إلى سابقتها. لقد توجهت الترجمة إلى أعمال بعينها (بارت، تودوروف...). وحتى الترجمات التي أنجزت ظلت تجزيئية: إنها تقتصر على مقالات مقتطعة من سياقاتها؛ وهنا نجد مظهرا جديدا من مظاهر الاختزال

والتبسيط. كيف يمكن تصور فهم «مقالة» لغريماس مثلا دون وضعها في نطاق مشروعه السيميوطيقي؟ ويمكن قول الشيء ذاته عن أي باحث أو عالم آخر.

إن الترجمة مورست بكثير من التسيب والفوضى، والذين تعاملوا معها كانوا ينظرون إلى كل المنجزات «البنيوية» وكأنها شيء واحد غير متعدد ولا متنوع: فغريماس هو كريستيفا، وهي جنيت الذي هو ليفي ـ ستروس. وعدم إدراك التعدد المرجعي، وإحالته إلى واحد متوحد لا يمكنه إلا أن يساهم في مضاعفة المشاكل النظرية والمعرفية، وما يتولد عنها من مشاكل اصطلاحية ومفهومية.

هذا التنوع بنوعيه المتناقضين لم يقتصر على الترجمة والتلخيص، ولكنه امتد إلى التطبيق والتحليل.

2.4. التحليل ـ التطبيق: لم ينج الذين تجاوزوا الترجمة أو التلخيص إلى التحليل أو التطبيق من الوقوع في المشاكل السابقة. بل لقد تم نقلها في حال إنجاز الدراسة أو التحليل: فالتوظيف الاصطلاحي يتم بعفوية وبساطة، كما أن التوظيف المعرفي يتحقق بكثير من الاستسهال والتسرع. ويكفي أن تسأل محللا أو مطبقا على النص العربي عن «التصور» النظري الذي يشتغل به ليجيبك متقززا بأنه «**بنيوي**» أو «**ناقد جديد**»، أو بأنه ضد الصرامة العلمية التي تقتل النص، وبأنه ينفتح على النص ويستنطقه، وما شاكل هذا من الأجوبة التي لا تنم عن أي هاجس في التعامل مع النظريات.

يكفي أن نأخذ أي كتاب في تحليل النص السردي العربي قديمه أو حديثه، لنجد صاحبه يوظف أمشاجا من النظريات السردية. وهو يفعل ذلك، لأنه يعتبرها «شيئا» واحدا. هذا الشيء الواحد هو أحيانا «النقد الجديد»، وأخرى «البنيوية»، وأحيانا «ما بعد البنيوية»...

إن نظريات السرد مثلها مثل أي نظرية: لها حدودها وآفاقها وقواعدها الخاصة، وعدم الوعي بذلك لدى المترجم أو المحلل لا يمكنه إلا أن يجعل «نقل» هذه النظريات ناقصا، بل عائقا أمام إنتاج أي معرفة جديدة. وهذا هو واقع الحال السائد. لذلك ما أن تظهر نظريات جديدة حتى نجد أنفسنا نجري وراءها، ونمارس الطريقة نفسها في عملية النقل. ومع مرور الزمان، حين

نتساءل عما أنجزنا، نلفي أنفسها أمام دائرة مغلقة.

لقد تعاملنا مع الماركسية في دراسة المجتمع والنص الأدبي، وتعاملنا مع التحليل النفسي وغيره. والآن نتجاوزهما تحت اسم «البنيوية» و «ما بعد»ها. فهل يمكننا في وقت لاحق أن نعود إلى ما أنجز في مضمار المعارف السابقة، ونسترجعه بهدف التطوير؟ لا أعتقد ذلك. لكن في مجال الثقافة الغربية هناك دائما تفاعل معرفي مع النظريات والمناهج: فعندما يتم تجاوز نظرية ما، فليس معنى ذلك أنها خاطئة، ولكن معناه أنها انتهت إلى ما ينبغي أن تنتهي إليه؛ والنظرية التي تأتي بعدها، تبدأ من حيث انتهت السابقة، أو تغير المجرى. وليس تغيير المجرى غير الانطلاق من بدء جديد. وهذا لا يعني في كل الأحوال النهاية النهائية لهذه النظرية أو تلك. فهناك دائما تفاعل دينامي، لأن هناك تراكمات تتحقق، وهي قابلة للتحول إلى نوع.

بالنسبة إلينا، في كل مرة نبدأ من جديد. وهذا الجديد لا ينبع من انتقال طبيعي للنظريات، ولكن من «نقل» يتم بطريقة تقوم على التكرار. لذلك قد تتراكم الدراسات في مجرى واحد لكنها مختلفة ومتخالفة ومتعددة بصورة تقوم على **«الافتعال»** أو **«الانفعال»** لا **«الفعل»**. ولعله لهذا السبب لا يمكن للتراكم لدينا أن يتحول إلى نوع، ويجعل كل أحاديثنا عن «نظرية عربية» ضربا من اللغو.

إن المشاكل الناجمة عن «نقل» هذه النظريات السردية وسواها لا حصر لها. ويمكننا إجمالها في كلمة واحدة هي: غياب التواصل والتفاعل، سواء بين المشتغلين بالسرد، أو بينهم وبين القراء. فالتعدد اللغوي (الاصطلاحي) مظهر سلبي لا يعكس سوى طريقة تبسيطية في التعامل مع النظريات، كما أن إرجاع النظريات والمرجعيات المتعددة إلى شيء واحد ومنسجم لا يبرهن إلا على طريقة اختزالية في التعامل مع المعرفة التي لا ننتجها. وبصدد مختلف هذه المشاكل تتولد مجموعة من العوائق، نركزها جميعها في عائق واحد هو: عدم الإيمان بالعلم في مجال دراسة الأدب. وذلك ما سنختم به دراستنا هاته من خلال هذا التركيب.

5. تركيب: روح البحث العلمي

إننا ننقل النظريات، تماما كما تنتقل إلينا مختلف المنتوجات التي تصلنا من الغرب. نوظفها بأي طريقة، ريثما تظهر نظرية جديدة. ومعنى ذلك أن العائق الجوهري في عملية النقل هاته ذو طبيعة تصورية. إننا نتعامل مع النظريات والعلوم والأفكار باعتبارها **وسائل** أو **أدوات**. هل لنا أن نقول «**قطع غيار**»، تماما كما يحصل على المستوى الصناعي والتجاري، ما دمنا لا «ننتج» هذه المعارف أو التكنولوجيا. ويفيد هذا أنها قابلة للاستبدال والتغيير كلما ظهر ما هو أكثر منها تطورا. إنه تصور استهلاكي محض. وعندما لا نتبين الأبعاد والخلفيات والمضامين المعرفية الكامنة وراء أي نظرية، لا يمكن لطريقة نقل هذه النظريات إلا أن تكون سلبية ومحدودة. إننا نتعامل مع النظريات المختلفة بأنها «قابلة للرمي» بعد الاستعمال (Jetable)..

إن نظريات السرد التي تشكلت على قاعدة اجتهادات الشكلانيين الروس ذات عمق علمي. وعندما لا نتعامل معها وفق هذا المنظور نكون غير قادرين على الإلمام بالروح العلمية التي توجهها. وفي هذا النطاق لا يكفي، عبر الترجمة أو التلخيص أو التحليل، التركيز على المفاهيم (الراوي ـ التلقي ـ التناص...) بالنظر إليها في ذاتها بعيدا عن الإطارات النظرية المختلفة التي يمكن أن تحتوي أيا منها. قد نصبح نعرف أشياء كثيرة عن «العوامل» (actants)، ونستعملها بديلا لـ«الشخصيات»؛ وقد نميز بين «الراوي» و«الكاتب»... لكن كل هذا عندما لا يستعمل في نطاق تصور محدد، فإن توظيفاتنا، لا يمكن إلا أن تكون تبسيطية واختزالية ومحدودة الأثر والقيمة.

وأولى الأوليات تتمثل في تغيير زاوية النظر من النظريات التي نرمي إلى نقلها والتفاعل معها. وتحدد في ما يلي:

1 ـ الإيمان بالبعد العلمي الذي تمثله وتنتهجه،
2 ـ التمييز بين المعارف والنظريات. ولا يتحقق ذلك إلا بممارسة القراءة الدقيقة والاستيعاب الجيد،

3 ـ العمل على تأسيس «علوم» خاصة تتصل بهذا العلم أو ذاك، لتأطير الاجتهادات التي نتفاعل معها.

وبدون اتخاذ أي إجراء في هذا المضمار، لا يمكن للنقل أن يكون مجديا أو خصبا. قد يسهم النقل في إحلال مفاهيم جديدة محل القديمة، وقد يدفع إلى انتهاج ممارسة جديدة؛ لكن ذلك يظل سطحيا لا يمس العمق الذي هو تغيير زاوية النظر.

إننا في الوضع الذي نسلكه في عملية النقل وطريقته كمن يستورد الورد. يمكن أن يتمتع بجماله لمدة محدودة، ولكنه في كل مرة مضطر لاستيراده، ما دام غير قادر على «إنتاج» هذه الورود. إن عملية الإنتاج تستدعي التعامل مع «البذور» الحقيقية التي تتطلب منه مجهودا جبارا لزراعتها والعناية بها وتعهدها والنظر إلى ملاءمتها للتربة حتى تنمو وتزهر. وفي مرحلة أخرى يمكن أن يزاوج بين الأنواع، ويعمل على «إبداع» أو توليد أنواع جديدة من تلك الورود...

علينا في عملية النقل أن نذهب إلى الجذور والأصول (روح الأشياء)، ونستمد الإجراءات المنتهجة في البحث لتكوين المعرفة (وهذا ما يمكن اعتباره تلك البذور). أما استلهام حصيلة المعرفة ونتائجها التي نتعامل معها جاهزة، فلا يمكنها الإسهام في تشكيل معرفتنا ولا تأصيلها. إنها تضعنا دائما أمام دائرة مغلقة.

المراجع:

- Barthes, R. Elément de sémiologie, seuil, 1964.
- Culler, J. structuralist poetics : structuralism, linguistics and the study of literature, routledge and kegan paul, 1975.
- Doubrovsky, S. pourquoi la nouvelle critique ?, Mercure de France, 1966.
- Hawkes,T., structuralism and semiotics, merthuen, 1983.
- choles, R., structuralism in literature: An introduction, yale university press, 1974.
- Todorov, T., théorie de la littérature: textes des formalistes russes, seuil, 1965.

الفصل الثالث

نظريات السرد وموضوعها
(في المصطلح السردي)

1. تقديم:

1.0. تتطور نظريات السرد باستمرار، وغدا شبه مستحيل أن يواكب المرء هذه الاجتهادات المتعددة والمتراكمة. وفي الثقافة العربية تم التعرف على بعض هذه الأعمال، وتحققت في هذا المضمار دراسات عديدة، وأنجزت ترجمات لبعض الإنجازات السردية الغربية. لكن الملاحظ هو أن الأعمال السردية العربية تفتقد إلى ما يعطي لمختلف هذه الأعمال قيمتها الخاصة، ويحقق لها مصداقيتها، ذلك لأنها ظلت في أغلب الأحوال عبارة عن اجتهادات ذاتية، أو فردية. وعمل كل دارس أو مترجم يتم بناء على رؤية صاحبه أو اقتناعه، الشيء الذي طبع هذه الإنجازات بالاختلاف القائم على الخلاف، والتعدد الذي يصل حد التسيب. فلا حوار بين المشتغلين بالسرد العربي، ولا رؤية توحد الاهتمام، ولا لقاء بينهم لتوحيد لغتهم، أو مناقشة اصطلاحاتهم، التي هي في أغلب الأحيان مقابلات لما يوجد في المصطلحات الغربية. بل الأدهى من ذلك والأمر، أن أحدهم، وهو يدخل عالم نظريات السرد لأول مرة من خلال اطلاعه على مقال أو كتاب أجنبي لا يكلف نفسه عناء الإشارة إلى مصادر سابقة، أو دراسات أنجزت في المضمار نفسه، فيقدم عمله، وكأنه كشف جديد، ويقترح مصطلحات لا تساهم إلا في إشاعة نوع من الاضطراب، ومزيد من فوضى الاستعمال.

1.1. هذا الوضع الذي يخلو من الإنصات إلى أعمال الآخر، واحترامها، وإلى

الحوار العلمي الصريح والواضح في وضعنا الثقافي العربي، لا يمكن أن يؤدي نهائيا إلى إنتاج معرفة علمية أو إلى تطوير معرفتنا بالسرد العربي القديم أو الحديث. قد تكثر الدراسات والترجمات لكن الحصيلة كلام قد يملأ بياض الصفحات، لكنه لا يمكن أن يسهم، وبأي صورة، في جعلنا ذات يوم نتحدث عن «الإنجازات» السردية العربية، ودورها في تعميق الفهم والإدراك، وخلق الأسس الملائمة لتأسيس تقاليد علمية رصينة عميقة.

إن أي تأخير في التوقف الآن لقراءة ما تراكم ومناقشة ما أنجز من دراسات وترجمات عربية في نطاق السرد، لا يمكنه إلا أن يضع المزيد من العراقيل، ويخلق المزيد من المشوشات التي تساهم في تعطيل نمو الفكر العلمي والنقدي في الثقافة العربية الحديثة. كما أن عدم الإقدام على ممارسة النقاش، وليس السجال، بصدد ما أنجز لا يمكنه إلا أن يصب في مسار التسيب المهيمن، والفوضى السائدة.

2.1. أقدم في ما يلي مساهمة متواضعة، من خلال التوقف عند بعض المصطلحات-المفاتيح، أو المصطلحات الأصلية أو الأساسية التي تنهض على قاعدتها نظريات السرد وعلومه الحالية، ذلك لأني أومن إيمانا قويا أنه بدون تدقيق فهمنا، ووعينا بالأسس لا يمكننا إلا أن نقيم بناءات واهية.

إننا ما دمنا لا ننتج هذه المفاهيم والمصطلحات فإنه لا يمكن إلا أن نختلف في فهمها، ونقلها إلى لغتنا العربية. والنقل إلى لغة أخرى لا يمكن أن يتأتى بالسهولة التي يتصورها البعض: شرابا سائغا للشاربين! الذهاب إلى العين مهم، لكن للوصول إلى الرأس. وما أصعب الدخول إلى الرأس لمعاينة كيف يشتغل. إنه بدون فهم طريقة اشتغال المفهوم، وبدون تحديد خلفيته، ومقاصده، لا يمكننا أن نستوعبه. وبدون الاستيعاب الجيد، لا يمكن النجاح في تقديم الاقتراح المناسب مهما كانت الفطنة والحذاقة.

2. في المصطلح السردي:

2.1. إن مصطلحات أي اختصاص كيفما كان نوعه تكتسب دلالتها الخاصة من

الاختصاص نفسه. إنه يحددها وفق ما يمليه عليه النسق العام والسياق الذي يضعها فيه، وهذا هو مرد اختلاف دلالات المصطلح الواحد باختلاف الاختصاصات والتصورات. إذا اتفقنا على هذه القاعدة، يمكن أن نذهب إلى أن هناك نظريات عديدة ومختلفة لتحليل السرد. وطبيعي أن نجد المشتغلين بهذه النظريات، يستعملون دوال مصطلحات معينة، لكن كل اختصاص يحملها بمدلولات تطابق التصور الذي ينطلق منه. ولقد حاولنا إبراز ذلك من خلال التوقف على أعمال جنيت وبال ولينتفيلت. إذا اتفقنا على هذه القاعدة كذلك، لا مفر من الذهاب إلى أن الدال السردي (المصطلح) الواحد له مدلولات سردية (اصطلاحية علمية) متعددة بتعدد النظريات والاجتهادات. ويقتضي هذا، إذا ما حصل التسليم بذلك، أن أي مصطلح من المصطلحات السردية لا يمكن أن نضع له مقابله المناسب ما لم نفهمه جيدا، ونستوعب جيدا مدلوله داخل الإطار النظري الموظف في نطاقه.

تتصل هذه القاعدة بالمصطلح الأصلي في اللغة الأجنبية. ولا بد من قاعدة موازية ترتبط هذه المرة بـ«المصطلح» المقابل الذي نود «اقتراحه» من داخل اللغة العربية، بعد تمثل القاعدة الأولى ووضعها في الاعتبار: فهم المدلول الخاص بالمصطلح فهما دقيقا.

تقدم اللغة إمكانات مهمة في الاستعمال، وعلينا انتقاء الأنسب، والأقرب، والأجمل من المفردات التي نعتزم اقتراحها. وعلينا أن نحسن اقتراح كلمة معينة من وسط شبكة من الكلمات المتقاربة، وفي تقديرنا الضمني أن بعضا منها قابل للاستثمار للدلالة على مصطلح قريب. وبمراعاة هذا التوزيع يمكننا في حال انتقاء بعضها أن نحمل مجاورتها دلالة قريبة، ولكنها تكون أخص، وأعم، أو ما شاكل هذا من العلاقات التي تنظم الوحدات المعجمية المشتركة (عام-خاص/ كل-جزء/ تراتب-تدرج...) بذلك، وتبعا للاقتضاء والاستعمال، يمكننا تقديم «المصطلح» المقابل، والقابل للتميز عن المصطلحات القريبة منه، بمقوم ذاتي أو أكثر.

2.2. لا نود من هذا الاقتراح أن نحل مشكلة المصطلح، وإذا نكون نروم

ذلك، فإننا نتوهم. لكن قصارى ما نود الوصول إليه، وهذا ممكن، هو أن تتوفر لدينا رؤية واضحة، وأسس دقيقة للاجتهاد والعمل. إنه في غياب الأسس والرؤية الخاصة لا يمكن أن تكون لدينا إمكانية للاختلاف والحوار والنقاش. إن العمل الاعتباطي وغير المؤسس على أية قاعدة أو تصور غير قابل للنقد أو النقاش. ويهمنا توفر إمكانات للحوار بناء على رؤيات مختلفة، وتصورات محددة، لأن ذلك هو الذي يضمن تحقيق التراكم والتطور.

3.2. هناك مصطلحات سردية عديدة تروج في ما ينشر من دراسات وترجمات. إنها من الغنى والتنوع والتعدد الذي يمكن أن يشي بالإيجاب، ولكنه للأسف يغدو مظهرا سلبيا يدل على التسيب، وعدم التقيد بأي ضابط محدد. وهذا المظهر السلبي علاوة على أنه يخلق ارتباكا لدى المشتغلين لأنهم يصبحون غير قادرين على التواصل فيما بينهم، رغم أن الموضوع الذي يشتغلون به واحد، يؤثر بشكل أكثر سلبية على القارئ الذي يجد نفسه بصدد كل دراسة أمام ترسانة من المصطلحات السردية المتضاربة، والمختلطة، التي تتكرر أحيانا، ولكنها في كل مرة تظهر له بوجه. ومن المؤسف أن يغدو المشتغل والقارئ معا «كالمنبت لا ظهرا أبقى، ولا أرضا قطع» ! وهذا وصف حال أتبينه من شكوى الطلبة الدائمة من كثرة الاختلافات التي تخلق الالتباس والإبهام.

3. في الموضوع السردي:

3.1. نريد أن نبدأ من البداية. مع البدء تولد المشكلات. وإذا لم تتوضح لنا مشكلات البداية، لا نورث اللاحقين من بعدنا إلا المشاكل. والرجوع إلى البدايات محاولة لتدقيق رؤيتنا إلى التطورات وما صاحبها من تراكمات كانت بمنأى عن مواكبة دراساتنا أو وعينا لها في إبانها.

منذ اجتهادات الشكلانيين الروس النظرية، ودعوتهم إلى ضرورة ميلاد علم جديد يعنى بـ«أدبية» الأدب، أسموه «البويطيقا»، الجديدة، وأعمال فلاديمير بروب حول الحكاية العجيبة، وصولا إلى السرديات (كما اقترحها تودوروف ونظَّر لها جيرار جنيت)، وسيميوطيقا «السرد» ونظريات لسانيات النص، وتحليل

الخطاب، مرورا باجتهادات الانثروبولوجيين (ستروس)، وعلماء الأديان (م. إلياد)، وعلماء الأساطير (كايوا-دوميزيل...)، نجد الاشتغال بـ«السرد» يحظى بمكانة متميزة، سواء تجلى من خلال الخطاب اليومي، أو الصحفي، أو التاريخي أو الأسطوري، أو الأدبي، وسواء ظهر من خلال المستوى اللفظي أو الصوري أو الحركي... تعددت المقاربات، واختلفت باختلاف المدارس والاختصاصات.

ولعل أهم الإنجازات في هذا النطاق يبرز في ما يمكن اختزاله بكلمة في ظهور علوم عديدة تعنى بـ«السرد» أي أننا صرنا منذ أواسط القرن العشرين أمام علوم سردية خاصة لها مناهجها، وقضاياها الخاصة «بالسرد» الحديث (الرواية، القصة...) أوالقديم (الحكايات العجيبة، الأساطير، الأشكال البسيطة...).

تبلورت هذه العلوم مجتمعة في الحقبة البنيوية (منذ أواسط الستينيات وأوائل السبعينيات). لكن للأسف الشديد، هو أننا بانتباهنا في أواسط السبعينيات وأوائل الثمانينيات إلى «النقد الجديد» لم يثر اهتمامنا إلا الطابع «البنيوي» العام والمشترك الذي وسم هذه المرحلة، لكننا لم ننتبه إلى الطوابع العلمية المختلفة بين كل الاجتهادات، وما يتميز به بعضها عن بعضها الآخر، وهذا ما جعل التمييز لدينا يصبح بين نقد بنيوي وآخر إيديولوجي. ولم يكن يدور بالخلد التساؤل عن معنى بنيوي وفي أي اتجاه؟!...

2.3. إن العلوم السردية التي تبلورت في الحقبة البنيوية، شأنها في ذلك شأن أي اختصاص علمي، قامت أولا على أساس تحديد موضوعها بدقة. وعلى غرار الشكلانيين الروس الذين حددوا موضوع «البويطيقا» في «الأدبية» باعتبارها الخاصية التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، نادى المشتغلون بـ«السرد» من منظور علمي بضرورة تحديد موضوع «علم السرد» فكان هو Narrativité، Narrativity إن الموضوع واحد، لكن كل علم سيعطيه دلالة خاصة تتماشى مع إجراءاته ومقاصده.

لقد أخذ هذا الموضوع في نقله إلى اللغة العربية ترجمات غير دقيقة تنم عن سوء الاستيعاب والفهم. فهو مرة يستعمل بمعنى «السردية»، ومرة بمعنى

«الشعرية» على ما بينهما من اختلاف. كما أن «السردية» كانت تستعمل مرة للدلالة على العلم Narratologie، ومرة على الخاصية التي يتميز بها العمل السردي Narrativité ويعود هذا الفهم أو ذاك إلى طبيعة استيعاب مفهوم «العلم» و«موضوعه» وما يتصل بهما. وفي كل الحالات كان هناك اضطراب وخلط، لا يرتبط فقط بـ«الترجمة» ولكن بفهم النظريات، بسبب الاختزال والتسرع. ودون الدخول في سجال مع الترجمات والاستعمالات، نرى ضرورة تحديد «الموضوع» الذي جعلته مختلف العلوم مدار اهتمامها، لتتاح لنا إمكانية تدقيقه، بتدقيق المفهوم الذي يطابقه في هذا الاستعمال أو ذاك، وذلك بقصد توضيح مدلولات الدوال وتدقيقها على النحو الأمثل والأنسب.

3.3. يمكننا الوقوف عند دلالتين مختلفتين جذريا، لتبيين اختلاف «الموضوع» من خلال تباين منطلقات وإجراءات علمين سرديين، فرضا نفسهما بشكل قوي هما: سيميوطيقا «السرد»، والسرديات. ظهر هذان العلمان في أواسط الستينيات، ويمثل الأول منها غريماس، والثاني جيرارجنيت بامتياز.

هذان العلمان يحددان معا موضوع اشتغالهما من خلال مصطلح واحد Narrativité، وعلينا أن نوضح أن كلا منهما يستعمله بمعنى مخالف للآخر، وهذا الاختلاف عندما لا نفهمه حق الفهم، لا يمكن لاستعمالاتنا للأشياء، في لغتنا، إلا أن تظل مضطربة ومشوهة وغير دقيقة. وأي اضطراب أو تشويه أو انحراف لا يمكنه إلا أن يسهم في تعطيل تحقيق المعرفة العلمية أو تطويرها بالصورة التي تقدم دراستنا وتحليلاتنا.

أبدأ أولا بسيميوطيقا «السرد» وبعد ذلك بالسرديات، وبعد التوضيح أقدم الاقتراحات المناسبة للعلم وموضوعه بحسب ما يقتضيه كل علم وما يتميز به عن غيره.

4. السيميوطيقا والحكي:

4.1. ينطلق السميوطيقيون على اختلاف مشاربهم من تحديد موضوعهم باعتباره «المحتوى» الحكائي، وذلك بناء على أنهم يحددون العلامة تبعا لتمييز يلمسليف

للعلامة اللسانية. والعلامة «الحكائية» تتمفصل إلى دال (التعبير) ومدلول (المحتوى) وبتركيزهم على المدلول (المحتوى) يلغون الدال من دائرة اهتمامهم.

يبرز ذلك في تأكيد شميدت على أن المهمة الأساسية للسرديات (وهو يقصد علم السرد سيميوطيقا) هو تحليل المحتوى بصفة عامة[1] كما أن غريماس في مختلف أعماله يشدد على البعد نفسه، وذلك بناء على أن المحتوى هو الذي تشترك بواسطته مختلف الخطابات التي تقوم على الحكي. والهدف من التحليل السيميوطيقي هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) التي يتخذها[2]. ولقد مكن الاهتمام بالمحتوى السيميوطيقيين من الوصول إلى نماذج خاصة في التحليل. ويبدو لنا الاهتمام بالمحتوى جليا من خلال تعريف جماعة أنتروفيرن لـ Narrativité: «إنها مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب، والضامن لإنتاج المعنى»[3] ويسير كورتيس في الاتجاه نفسه بذهابه إلى أن الحكي يرتبط ارتباطا وثيقا بـ Narrativité، لأن ما يحددهما هو كون الحكي «يتعلق بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى»[4]، وبواسطة هذا الانتقال يحدث التحول من حالة أو وضع إلى آخر عن طريق التتابع.

نلاحظ بجلاء من خلال هذه التحديدات أن الأمر يتعلق بـ«المحتوى» أو «المادة الحكائية»، أو «الفابولا». والمحتوى تبعا لذلك أعم وأشمل من «التعبير»، لأن وجوده هو الذي يحدد جنس الخطاب لا نوعه، لذلك فهو الثابت والمشترك بين مختلف الأشكال أو الأنواع الذي تتضمنه. وهو الذي يمكن أن نجده في العمل الأدبي وغيره، وفي سائر الفنون، وكل أجناس الكلام. إنه بكلمة أخرى «المدلول» الذي تختلف الدوال في تقديمه.

إن المحتوى ثابت وعام. نضع مقابلا له مفهوم «الحكي» ذلك لأن الحكي عام، وهو الذي يمكن أن نجده من خلال اللغة والصورة والحركة والإيقاع... أما السرد فهو أخص منه لأنه يتصل فقط باللغة. وبهذا التحديد يصبح «الحكي» مقابل (récit) باعتباره يتصل بالمحتوى، ويغدو «السرد» مقابلا لـ (narration) لكونه يرتبط بالتعبير. إن الحكي شديد الصلة بـ«الخبر» كما نجده في الاستعمال العربي. لذلك نجده يتضمن ما يوحي إليه المحتوى من خلال حضور «المادة

الحكائية»، أو القابلة لأن تحكى. أما السرد فيتعلق بطريقة تقديم الحكي. وفي مختلف دلالاته في العربية يعني «النظم» أو «التركيب» أو «النسق» القائم على الترتيب... ويمكن أن نلمس الفرق من خلال قولنا: - فلان يحكي، وفلان يسرد. إذ يوحي التعبير الأول إلى «مادة» الخطاب (القصة)، في حين يومئ الثاني إلى الطريقة التي يحكي بها.

هذا التمييز يمكن أن يجسد لنا بعض الفروقات البسيطة بينهما (الحكي-السرد)، وإلا فإن التداخل بينهما وارد، والتفريق بينهما صعب للغاية. هذا الوضع لا يعرفه الاستعمال العربي فقط، فالاستعمالات الغربية بدورها لمختلف هذا النوع من المفاهيم لا تخلو من التباس، وإبهام، ولقد رأينا كيف عرف جنيت الحكي ووقف على دلالاته الثلاث.

2.4. لقد شهدت المصطلحات «السردية» اختلافات عديدة بين مختلف المشتغلين بـ«السرد» أو «الحكي». وأثيرت سجالات عديدة بشأنها. وعندما لا نعي خصوصية هذه الاختلافات، وما تتخذه في هذا الاستعمال أو ذاك، ونأخذ منها موقفا واضحا، نضاعف الاختلافات في التوظيف والاستعمال. لقد دافع كل المشتغلين بـ«السرد» عن الدلالات التي يخصون بها بعض المفاهيم، وعملوا على دفع الاستعمالات الأخرى.

إن السيميوطيقيين وبعض الفلاسفة (بول ريكور) حاولوا حصر الموضوع في المحتوى. وفي هذا النطاق تقول آن هينو: «يمكن أن نتحدث عن Narrativité، عندما يصنف نص ما من جهة أولى، حالة بداية، على صورة علاقة امتلاك أو فقدان لموضوع ذي قيمة، ومن جهة ثانية، فعلا أو متوالية من الأفعال التي تنتج حالة جديدة، مخالفة لحالة البداية»[5]. وهو نفس التحديد الذي تقدمه في كتابها اللاحق الذي يحمل عنوان: «السرديات، والسيميوطيقا العامة»[6]، هذا التحديد يبدو لنا بوضوح من خلال اعتبار بول ريكور «السرديات»: «حقا عاما يُضمن لكل من الحكي التاريخي، والحكي التخييلي»[7]، وأن كل الدراسات التاريخية (Histographie)، إذا كانت تهتم بالأفعال (الأحداث) فهي أيضا سرديات»[8].

إننا هنا أمام اختلاف بشأن الاختصاص «السرديات» وموضوعه (الحكائية أم

السردية) وهذا ما جعل جيرار-دينس فارسي، يرى بأن «لا إجماع حول أي منهما»[9] وإذا كان السيميوطيقيون يتخلون أحيانا عن استعمال «السرديات» فإنهم يتشبثون بمصطلح Narrativité، ويحدده غريماس سواء في مختلف أعماله، أو في المعجم[10] بقوله: «إن نظرية الحكي تسعى إلى الاهتمام بالشكل السميوطيقي للمحتوى»[11]، وهي من هذه الناحية لا علاقة لها بالأدبية[12]. إنها كما يلاحظ بول ريكور مقابل: Muthos عند أرسطو، وهو تحريك الأحداث[13].

3.4. نتبين من خلال كل هذه التحديدات والنقاشات المختلفة التي أثيرت بشأنها في المنظور السيميوطيقي، ولدى الذين يحاولون توسيع المفهوم ليشمل الروائي والأدبي وسواهما من أجناس الكلام، ومختلف أنواع العلامات (لفظية أو غير لفظية)، حتى وإن توحدت المصطلحات المشتقة أو المتصلة بـ(récit-narration-narrative) سواء بشأن الاختصاص أو الموضوع، أن المقصود هو «المادة الحكائية» أو المحتوى أو القصة. وحسب ما نذهب إليه، فإن المصطلح المناسب الذي نضع هنا بسبب طابعه الثابت هو الحكي، وليس السرد.

إن الحكي عام، والسرد خاص. فالحكي هوالذي ينسحب عليه مصطلح récit و narrative، وهو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخييلية وفي الصورة، والحركة وسواها. أما السرد فلا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية[14]. وأجدني في هذا المضمار أتفق مع ما ذهب إليه جيرار- دونيس فارسي إلى اقتراح مصطلح «récitologie» مقابل «Narratologie» للتمييز، لولا أن اقتراحه جاء متأخرا كما يقول (15). وفعلا فإن مصطلح «الحكائيات» يمكن أن يدل دلالة أخرى على الطابع الشمولي والواسع لما يمكن أن يتصل بكل ما هو حكائي، كيفما كان وحيثما وجد، ويكون موضوع «الحكائيات» هو «الحكي» أو «الحكائية». ولما كان السيميوطيقيون يوظفون «Sémiotique narrative» تمييزا لها عن السرديات، أرى أن الأنسب، وبسبب اهتمامهم المنصب على «المحتوى» أن نقابل كل ما يتصل لديهم بـ Narration بالحكي، لأنهم لا يهتمون، عموما، بالتعبير (السرد).

بذلك نغدو أمام«**السيميائيات الحكائية**» للدلالة على الاختصاص

السيميائي، **وتستعمل «الحكائية»** كمقابل لـ Narrativité **والبنيات الحكائية والبرنامج الحكائي، والملفوظ الحكائي، والمسار الحكائي**، وما شاكل هذا من الاستعمالات المتصلة لديهم بالمادة الحكائية، الموضوع الأساس لاشتغالهم وتحليلاتهم.

إن السيميوطيقيين، وهم يشددون على المحتوى يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي لأنهم يعنون بشكل خاص بـ«المعنى» أو «الدلالة» ولا يمكن بروز هذا العنصر الثابت إلا من خلال «المحتوى»، لأنه أساس الحكي.

5. السرديات والسرد:

5.1. إذا كان السيميوطيقيون يشتغلون بـ«المحتوى» فالسرديون يهتمون بـ«التعبير» إذا وظفنا مصطلحية السيميوطيقيين، أو الخطاب الذي يستعملونه كمقابل للقصة أو الفابولا. إن ما يهم السرديين بشكل خاص هو الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي، ومكمنه في الخطاب، لأن المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته لأن ما يهمهم هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف.

هذا العنصر الجمالي هو الذي يصل Narrativité لدى السرديين بالأدبية، ويجعلها مختلفة عن نظيرتها لدى السيميوطيقيين. يقول جيرار جنيت موضحا: «إن الخاصية الأساسية للسرد (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية. هناك تسلسل أفعال أو أحداث، قابلة لأن تتجسد من خلال أي صيغة تمثيلية»[16]. واضح هنا أنه يركز على التعبير إذ هو الذي بواسطته تتجسد الأفعال أو الأحداث. ولذلك يذهب إلى أن لا وجود للمحتوى الحكائي. وبما أن الخطابات تتعدد بتعدد الصيغ التمثيلية، يحصر مجال اهتمام السرديات، ويقصره على ما يتحدد فقط بواسطة صيغة السرد (وليس الحكي) بقوله: «ولا نسم ما هو سردي Narratif، إلا ما يقدم إلينا بواسطة التمثيل السردي» (ص. 13)

2.5. إن جنيت، كما نلاحظ هنا بجلاء، يضيق مجال السرديات بحصر

موضوعها من خلال صيغة السرد (الخطاب). أما المشتغلون بالحكي والحكائية، فيوسعون مجال اهتمامهم أو يقصرونه بانطلاقهم من «المحتوى». لذلك نجد غريماس على سبيل المثال، يقول عن «الحكائية» بأنها سابقة عن التجلي (التعبير) أو التحقق من خلال خطاب معين، ويربطها «بمستوى سيميويطيقي متميز عن المستوى اللساني، وهي منطقيا سابقة، كيفما كانت اللغة المختارة لتحققها»[17].

3.5. لقد تباينت التصورات بشأن تحديد المصطلحات نفسها. ورغم الرجوع إلى أصول وجذور المفاهيم (18) لمقاربة الهوة ومحاولة ردمها، تظل الحدود والفواصل قائمة. إنها حدود الاستعمال المرتهن إلى هذا التصور أو ذاك. وهذا ما يجب الانتباه إليه، إذا ما أردنا فعلا تحقيق الفهم المناسب والاستيعاب المطابق لما نتلقاه من نظريات واتجاهات.

تتحدد Narrativité بحسب الاختصاص والمقاصد، وبتمييزنا بينها نعتبرها عند السيميوطيقيين تناظر ما أسميناه بالحكائية لاتصالها بالقصة، أو المادة الحكائية أو المحتوى، ونربطها بمبدأ الثبات وتتصل بالجنس. ونرى أنها عند السرديين مقابل لما نسميه بـ«السردية» لارتباطها بالخطاب أو التعبير، ونسمها بمبدأ التحول وتتعلق بالنوع. وكل ما يرتبط بالموضوع من مفاهيم يجري مجرى طبيعة الموضوع، ونوع الاختصاص الذي يعالجه.

إن تحديد تصور دقيق للمصطلحات النظرية ضرورة يمليها علينا الوضع الثقافي الذي نعيشه. وأي تخلف أو تأخر عن الوعي بهذه الضرورة لا يمكن أن يسهم إلا في استمرار التسيب وعدم التواصل ليس فقط بين المشتغلين فيما بينهم، ولكن كذلك في علاقتهم بالقارئ والمتلقي. وآن الأوان لفتح الحوار الجاد والعميق لتطوير وعينا وممارستنا النقدية.

صارت السيميائيات واقعا في الدرس الأدبي العربي. لكن كل المشتغلين بها في الوطن العربي يترجمون كل ما يتصل بـ "Narration" إلى السرد، والأحرى أن يكون مرتبطا بـ«الحكي» وكل ما يشتق منه. وواضح أن المسألة هنا معرفية، وليست لغوية فقط؟

الهوامش

(1) S. J. Schmidt, Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire, in Sémiotique narrative et textuelle, Larousse, 1973, p. 149.

(2) A. J. Greimas, Du Sens II, Seuil, 1983, p. 157

(3) Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Presses universitaires de Lyon, 1984, p. 14

(4) J. Courtès, Analyse sémiotique des discours, Hachette, 1990, p. 70

(5) A. Hénault, Les Enjeux de la sémiotique, PUF, 1979, p. 145

(6) A. Hénault, Narratologie. Sémiologie générale, PUF, 1983

(7) P. Ricoeur, Temps et récit, T. II, Seuil, 1984, p. 230

(8) P. Ricoeur, Temps et récit, T. I, Seuil, 1983, p. 203

(9) G.- Denis Farcy, Lexique de la critique, PUF, 1991, p. 68

(10) A. J. Greimas, J. Courtès, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979, p. 249.

(11) A. J. Greimas, 1983, p. 62

(12) G.- Denis Farcy, 1991, p. 72

(13) P. Ricoeur, 1983, p. 62

(14) انظر التميز بين الحكي والسرد في: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط 1، 1989، المركز الثقافي العربي، ص 4

(15) G. -Denis Farcy, De l'obstination narratologique, in Poétique, N. 68, Nov. 1986, p. 491.

(16) G. Genette, Nouveau dicours du récit, Seuil, 1983, p. 12

(17) A. J. Greimas, Du Sens, Seuil, 1970, p. 158

(18) M. MAthieu-Colas, Frontières de la narratologie, in Poétique, N. 65, Fév. 1986, p. 91.

الفصل الرابع

المصطلح السردي العربي
قضايا واقتراحات

1. إشكالية المصطلح السردي:

1.1. عرف الفكر الأدبي العربي منذ بدايات الثمانينيات تحولا كبيرا سواء على مستوى مرجعياته أو طرائق تعامله مع النص الأدبي، أو تفكيره في مجمل القضايا المتعلقة بالإبداع. وبرز ذلك بصورة جلية على صعيد لغته وما صارت تزخر به من حمولات تختلف عن اللغات السابقة. نجد أهم ملامح هذه التحولات الطارئة على صعيد اللغة من خلال:

أ - توظيف مصطلحات ومفاهيم عديدة وجديدة سواء من حيث بنيتها أو تركيبها أو دلالتها.

ب - إدراج الأشكال والتخطيطات والجداول ضمن التحليل.

ولا يمكن للقارىء، أيا كان نوعه، إلا أن يجد في أغلب الدراسات التي ظهرت منذ هذا الوقت ميلا واضحا نحو توظيف أكبر عدد من الرموز، وقدرا لا بأس به من الأشكال والتخطيطات. ونجم عن هذا التحول الذي يتجلى للوهلة الأول على صعيد اللغة ببعديها الاصطلاحي (اللفظي) والتخطيطي (الصوري) أن وقع التسليم بصعوبة هذا المنحى النقدي الجديد لدى البعض، أو التأكيد على لا جدواه عند البعض الآخر. وتوالت ردود الفعل المتهمة لهذا التوجه، أو لقدرته على تحويل رؤية فكرنا الأدبي أو تجديد مساره.

2.1. بدأت تتواتر الدراسات والترجمات، رغم الصعوبات والعراقيل التي يصطدم بها أي جديد عادة، وكثر المشتغلون في نطاق هذا التوجه النقدي الجديد. وهنا بدأت تتراكم المشاكل وتتفاقم الإشكالات، إذ لم تبق الخلافات مقتصرة على الطرفين التقليديين: أنصار الحركة الجديدة وخصومها، ولكنه امتد الى الأنصار أنفسهم، وبدأنا نعاين التناقضات تتعدى الاختلاف الى الخلاف، وظهرت الكتابات المختلفة لتجسيد ذلك والتعبير عنه. وغدت إمكانية ملامسة هذا الخلاف في العدد الواحد من المجلة: فالمفاهيم والمصطلحات الموظفة ذات مرجعية واحدة، لكن الاختلاف بيِّن في استعمالها. والخلاف صار متعددا بتعدد هؤلاء المشتغلين بها، وصار الجميع يستشعر فداحة الأمر، وضرورة تجاوزه، وإن ظلت السجالات حول هذه المصطلحات ترمي إلى تغليب بعضها أو الانتصار لها على البعض الآخر، بناء على دواع ذاتية، أكثر مما هي مؤسسة على مقتضيات منهجية أو علمية حتى وإن كانت المبررات المقدمة تعتمد الدعوى العلمية والمنهجية أو تستلزمها.

3.1. إننا فعلا أمام ضرورة ملحة وعاجلة للبحث في المصطلح الأدبي العربي الجديد، لقد ذهب «لافوازييه» وهو يتحدث عن المصطلحية الكيميائية الى حد اعتبار أنه «لا يمكن تطوير اللغة بدون تطوير العلم، وكذلك لا يمكن تطوير العلم بدون تطوير اللغة»[1]. وهو لا يقصد باللغة هنا غير المصطلحات الموظفة في العلوم. وتأتي هذه الضرورة من كوننا «نصطلح» على الاختلاف،أكثر مما نتفق على «الاصطلاح». تضاربت الاستعمالات، وتعددت بتعدد الدارسين والمترجمين حتى انتهت إلى الفوضى والتسيب. والغريب ليس في هذا الوضع فقط لأننا يمكن أن نبحث عن أسبابه وتجلياته، ولكن في أن القاعدة المتبعة عندنا هي أن كل من يبدأ يتعامل مع هذه المصطلحات لا يكلف نفسه عناء ممارسة الحوار أو النقاش، أو الاطلاع على من سبقه في المجال نفسه، وهو يقترح مصطلحات جديدة. ونجم عن ذلك أننا نتحدث عن «شيء» واحد، لكن بلغات لا حصر لها، لا يمكن لهذا الوضع أن يستمر الى ما لانهاية، وإلا فلا فائدة يمكن أن ترجى من هذه الممارسة النقدية الجديدة. وعلينا في البداية تحديد

أسباب هذا الوضع، قبل الانتقال إلى تشخيصها وتقديم المقترحات الملائمة لتجاوزها.

4.1. نجمل هذه الأسباب فيما يلي:

أ - إن المصطلحات الأدبية الجديدة التي نتعامل بها لسنا نحن الذين ننتجها. وما دام كل مشتغل بها يتعامل معها بطريقة مخالفة لغيره، فلا يمكن إلا أن يفهمها بطريقته الخاصة، ويقترح تبعا لذلك مقابلات تناسب أشكال فهمه واستيعابه لها.

ب - إن تلك المصطلحات التي يتم انتاجها خارج مجالنا الثقافي العربي، ليست واحدة ولا موحدة، إنها بدورها تختلف وتتعارض، ويناقض بعضها البعض،كما أنها عرضة للتحول والتغير، ويقر الباحثون الغربيون أنفسهم بذلك وبصعوبة إنتاج المصطلحات وتوليدها أو الاتفاق بشأنها، ونجد تأكيدا لهذا فيما يعبر عنه ج. جنيت في مختلف كتاباته وخاصة عندما يصرح متضجرا بقوله: «آن الأوان ليفرض علينا مفوض شرطة جمهورية الآداب مصطلحية متسقة»[2].

تختلف هذه المصطلحات من جهة، باختلاف اللغات الأوروبية، وتتعدد، من جهة ثانية، بتعدد الإطارات والأنساق النظرية والاتجاهات المتباينة، ولابد من وضع ذلك في الاعتبار عندما نتعامل معها. لكن السائد في التصور عندنا أو على الأقل لدى أغلب المشتغلين، أن تلك المصطلحات «لغة أجنبية»، ويكفي أن نعربها أو نترجمها الى اللغة العربية بالانطلاق من بعدها المعجمي لنكون بذلك قد قضينا الوطر المنشود.

هذان العاملان جوهريان في طبع استعمالنا الاصطلاحي بالسمات الاختلافية التي ننعت بها لغتنا النقدية الجديدة. إن الإنتاج الاصطلاحي الغربي مختلف في حد ذاته، ونحن نتعامل معه وكأنه موحد، ويتولد عن هذا بالنسبة إلينا اختلاف في التصور والعمل، وينجم عنه الخلاف الدائم. يتكرس هذا الخلاف عندما لا يتواصل المشتغلون بهذه المصطلحات ولا يتحاورون فيما بينهم بصددها. بل الأدهى من ذلك عندما لا يريد أي منهم أن يصغي لما قيل أو يسهم في النقاش بوعي ومسؤولية. أمام هذا الوضع يروح القارىء أولا ضحية كثرة

الاستعمالات والاختلافات، فترتبك بذلك عملية القراءة، ولا يتحقق بُعد هذا المراد الأكبر وهو تجديد فكرنا الأدبي ومعرفتنا النقدية وتطويرهما.

1.5. لقد صار بإمكاننا الآن أن نتحدث عن «المصطلح السردي العربي»، وهو يحتل مكانة هامة ضمن المصطلحية الأدبية العربية الجديدة. لكن وضعه الحالي لا يمكن أن يستمر بالوتيرة التي يعرفها حاليا، وإلا فإن مصيره هو معرفة المزيد من الخلاف والاختلاف الذي لا يسهم في التطور ولا في إغناء مجالنا الأدبي والنقدي. إن كل مبررات البداية الصعبة لم يبق ما يسوغ امتدادها واستمرارها، وبالقليل من الحوار العميق والهادىء يمكننا بلورة المفاهيم، وتدقيق المصطلحات وتوحيدها، وهذا مطلب حيوي وضروري، رغم أنه صعب، لتجاوز كل التبعات السلبية التي تراكمت منذ البدايات الأولى لتداول وتوظيف هذه المصطلحات. ولكي نساهم في هذا الحوار نحاول أولا الانطلاق من معاينة طبيعة المصطلح السردي كما تبلور في الأدبيات الغربية الجديدة، ونقف على بعض الملامح التي صاحبت تشكله وتطوره وتشغيله، لننتقل بعد ذلك إلى رصد كيفيات تعاملنا مع هذه المصطلحات وطرائق فهمنا وتوظيفنا لها وما يعترض ذلك من عوائق وصعوبات ذاتية أو موضوعية لتمكن من رؤيتها على النحو الملائم، والعمل على تجاوزها تحذونا في ذلك رغبة الانتقال من وضع الاستهلاك إلى الإنتاج، ومن الخلاف المجاني إلى الاختلاف الهادف والبناء، ومن السجال النقدي إلى الحوار السردي.

2. المصطلح الأدبي الحديث: أصول وتحولات:

1.2. تميزت المصطلحية الأدبية منذ الستينيات من القرن العشرين (في أوروبا عامة، وفرنسا خاصة) بالعديد من السمات التي جعلتها تختلف عما كانت عليه في القرن التاسع عشر مثلا وسواه من القرون. لقد كان جزء أساسي من رصيدها المعجمي يتشكل على نحو خاص مما تمدها به علوم أخرى، وخاصة العلوم الإنسانية (الاجتماع - النفس)، والعلوم الحقة، بحسب الموقع الطليعي الذي يحتله كل منها في سياق التطور التاريخي للعلوم (خاصة علوم الأحياء والنبات).

وفيما خلا ذلك كانت المصطلحية الأدبية تتأسس إجمالا على ما تقدمه لها البلاغة، لكن هذه الأخيرة انتهت في العصور المتأخرة إلى التكرار والجمود، فصار توظيفها شحيحا وناقصا، قبل أن يعاد النظر فيها وتجديدها في العقود الأخيرة، وخاصة منذ الحقبة البنيوية.

ترتبط المصطلحية الأدبية ببعديها من البلاغة والعلوم الأخرى على نحو خاص، بجنسي الشعر والدراما تحت التأثير الشديد الذي مارسته «بويطيقا» أرسطو، وظل ذلك متواصلا مع أعمال الشراح والبويطيقيين الكلاسيكيين. أما النثر والسرد بمختلف تجلياته، فلم يكن أي منهما يحظى بالمكانة الملائمة لوضعه الهامشي الذي كان عليه بالقياس إلى الشعر، إلى أن ظهرت الرواية في أواخر القرن الثامن عشر، فبدأت تتبلور آراء واجتهادات الكتاب أنفسهم حول خصوصية وطبيعة هذا النوع الأدبي «الحديث». ويظهر لنا ذلك بجلاء في المقدمات التي كتبها الروائيون، والتي صار لبعضها وجودها الوازن في النقد الروائي ومصطلحيته (هنري جيمس نموذجا).

2.2. استمر هذا الوضع الى غاية الستينيات، وبقيت الفلسفة والعلوم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والنفسية تمارس دورها الكبير في تغذية المصطلح الأدبي ونحته وتوليده. ويكفي التدليل على ذلك بما عرفه النقد الأدبي تحت تأثير علوم القرن التاسع عشر ووضعيته مع ما كان يعرف بـ«النقد العلمي»، ودور النزعات الفلسفية والفكرية منذ بداية هذا القرن، وخاصة مع الماركسية ومختلف تطويراتها الاشتراكية، وعلم النفس التحليلي ومختلف تجلياته والوجودية، ليظهر لنا إلى أي حد كانت اللغة النقدية محملة بمجمل ما تراكم في هذه العلوم ومصطلحاتها التي تم نقل بعضها وتوظيفه في الدراسة الأدبية: جدلية الشكل والمضمون، الرؤية الاجتماعية، مقولات الوعي، وتيار الوعي، الشعور، الذات، اللاشعور، الالتزام، الحرية، البطل الإشكالي، الحقيقة، الواقع والواقعية،،، وما شاكل هذا من المفاهيم والمصطلحات ذات الطبيعة الخاصة والقادمة من مجالات معرفية أخرى.

3.2. تأسست المصطلحية الأدبية الجديدة في الستينيات تحت تأثير اللسانيات،

وذلك بالانطلاق من أن الأدب «لغة»، وعلى الدرس الأدبي أن يتشكل على قاعدة البحث في «اللغة الأدبية» أو النص الأدبي من داخله. ومن هنا جاءت القطيعة مع المصطلحية التقليدية المشكلة خارج الأدب، والملحقة به أو الموظفة عليه. وبذلك اعتبرت العلوم اللسانية أقرب العلوم إلى الدراسة الأدبية، فاستلهمها الدارسون وحاولوا الاستفادة منها في معالجة النص الأدبي، والكشف عن خصوصياته، وكان طبيعيا أن يظهر هذا التوجه الجديد في البحث والدراسة على المصطلحية الأدبية فنجدها تتخذ العديد من سمات وملامح المصطلحات التي تكونت في سياق البحث اللساني، والتي تم تحويلها وتعديلها لتتلاءم مع خصوصية البحث الأدبي، وذلك خلال الحقبة التي تعرف بـ«البنيوية». يظهر لنا ذلك بجلاء في هيمنة مصطلحات ومفاهيم مثل: الجملة، الخطاب، التركيب، البنية، ، المورفولوجيا، الدلالة، العلامة، الدال، المدلول. . .

4.2. لم يتم فقط استلهام المصطلحات اللسانية، ولكن أيضا طريقة التحليل وأشكال الصياغة التي كانت اللسانيات تستفيد فيها من علوم عديدة، فبرزت التخطيطات والأشكال الهندسية والرموز الرياضية والمنطقية (العلامات الصورية) لتحتل مكانتها باعتبارها جزءا من التحليل وتصبح مكونا من مكوناته الأساسية. ويعكس هذا التوجه «العلمي» الذي صارت تعتمده الدراسة الأدبية إسوة بالدراسات اللسانية. وفي هذا السياق تم ترهين كل التراث الأدبي المتصل بخصوصية الخطاب الأدبي في ذاته من حيث تركيبه ولغاته التي يتميز بها، فأعيد بذلك النظر في الأدبيات القديمة مثل «بويطيقا» أرسطو، والاجتهادات البلاغية المختلفة والدراسات التفسيرية للكتاب المقدس والتي تركز على اللغة والتعابير والأساليب، وبدأت من ثمة تظهر محاولات لتجديد البويطيقا والبلاغة والدراسات الأسلوبية.

وكان من الضروري الرجوع إلى التراث الذي تركه الشكلانيون الروس في بدايات هذا القرن، والذي كان له النزوع نفسه، وتجسد جزء أساسي منه في عطاءاتهم واجتهاداتهم في المضمار ذاته. وفي هذا السياق، تبلورت السيميوطيقا كعلم خاص للعلامات المختلفة تمييزا لها عن اللسانيات التي تعني بالعلامة

اللسانية فقط، وتقف عند حد الجملة. ومتحت بدورها من اللسانيات، واهتمت في بداية أمرها بالعلامة الأدبية، فولدت لها لغتها ومصطلحاتها الخاصة بها، وسارت على نهجها وعملت على تطوير نفسها وهي تستفيد من إنجازات العلوم الحقة (الرياضيات - المنطق - الفيزياء) والعلوم الإنسانية (وخاصة الأنثروبولوجيا البنيوية).

3. السرد والمصطلح السردي:

3.1. في نطاق هذه التحولات التي عرفتها المصطلحية الأدبية الجديدة في الغرب كانت الرواية وسواها من الأنواع الحكائية قديمها وحديثها (الحكاية العجيبة - الأسطورة - القصص القصيرة ـ الرواية) تحتل الصدارة باعتبارها مجالا للاستثمار وموضوعا للبحث. وظهرت علوم أدبية تهتم بصورة خاصة بالسرد، نذكر من بينها: السرديات، والسيميوطيقا الحكائية، والبلاغة الجديدة، والأسلوبية، ونظريات التلفظ، والتداولية... تشتغل هذه العلوم مجتمعة بمصطلحية «شبه» موحدة رغم الفروقات بينها، لأنها ترتبط بموضوع واحد هو «السرد». لكن كل علم يعطي لكل مفهوم أو مصطلح دلالته الخاصة وفق النسق الذي ينتمي اليه. وتحضر من هنا تلك الفروقات والاختلافات في الاستعمال بالرغم من التشابهات الظاهرة.

3.2. يمكننا في هذا النطاق إعطاء بعض الأمثلة الدالة على ذلك لإبراز ما يميز هذه المصطلحات عن بعضها البعض من خلال الوقوف على النقطتين التاليتين:

3.2.1. الاشتراك اللفظي والاختلاف الاصطلاحي:

نجد العديد من المصطلحات تشترك لفظا، لكنها تختلف دلالة بحسب الإطار النظري الذي توظف في نطاقه، إن مصطلحات مثل الخطاب (Discours) والنص (Texte) والصيغة (Mode) والسرد والحكي (Narration /Récit) والسردية أو الحكائية (Narrativité) والرواي (Narrateur) وسواها مصطلحات متداولة في كل النظريات والدراسات السردية الحديثة. لكنها تختلف اختلافا بينا بين مستعمليها إلى حد التضارب والتعارض، ويمكننا أن نلمس ذلك أحيانا عند

الباحث الواحد. إن هذا لا يعني سوى مسألة طبيعية حين تتعلق بالمفردات أو المصطلحات وهي أنها جميعا متعددة المعاني. وهذا التعدد لا يمكن أن ينمحي إلا في السياق النظري الذي يعين المصطلح، ويحدد دلالته الخاصة.

فهناك مثلا من يضع «الخطاب» مقابلا لـ«النص». وهناك من يعتبره مرادفا له، ويرى آخرون الخطاب أعم من النص، وينطلق سواهم من العكس، ويمكن قول الشيء نفسا عن «الصيغة» (Mode) فهي عند النحويين والسرديين ليست هي ذاتها عند المناطقة والسيميوطيقيين (Modalité) رغم أنهم يستعملون الكلمة نفسها. وقس على هذا.

إن تشابه المفاهيم والمصطلحات لا يعني أنها متماثلة دلاليا واصطلاحا، لأن كل مصطلح يكتسب معناه وخصوصيته من السياق النظري الذي يوظف في نطاقه، وهنا مصدر التنوع والاختلاف.

2.2.3. الاختلاف اللفظي والاشتراك الاصطلاحي:

ونجد بالقابل مصطلحات عديدة تختلف من حيث اللفظ، لكنها تشترك اصطلاحا، ولو في الإطار الدلالي العام عكس ما وقفنا عليه في النقطة السابقة. ويمكننا التمثيل لذلك بمصطلحات مثل: وجهة النظر، والمنظور، والرؤية، والبؤرة، والتبئير، وحصر المجال،،، إن هذه المصطلحات تختلف من حيث اللفظ، لكنها مجتمعة تشترك اصطلاحا، إنها جميعا تتصل بالموقع الذي يحتله الراوي من عالم الأحداث، أو المادة الحكائية التي يتكلف بروايتها، ويمكننا: إعطاء مثال شبيه من خلال مصطلحات مثل: Intrigue / Contenu / Récit / Diégèse Histoire/Fabula،،، فهذه المصطلحات تلتقي في كونها جميعا تتصل بمادة الحكي، لكنها تستعمل في سياقات مختلفة، وفي إطارات نظرية متباينة، ويعود مصدر الاختلاف فيها إلى ما يلي:

1- اختلاف الذين استعملوها لأول مرة، أو أبدعوها دون أن يكون أي منهم مطلعا على عمل الآخر، أو عدل عنه إلى غيره لاعتبار أو لآخر. لقد استعمل هنري جيمس مثلا في البداية مصطلح «وجهة النظر»، لكن ج. بويون (1946) فضل مصطلح «الرؤية»، ومن أتى بعدهما اختار الأول أو الثاني، أو اقترح

مصطلحا آخر: المنظور أو التبئير (ج. جنيت 1972). ويمكننا أن نعاين هذا أيضا من خلال استعمال الشكلانيين الروس في البداية مصطلح Fabula كمقابل لـ Sujet. لكن السرديين وهم يطورون إنجازات الشكلانيين السردية اقترحوا مصطلح «القصة» (Histoire) ليقابل «الخطاب». وهم في هذا الاقتراح يسيرون على هدي التمييز الذي وظفه ا. بنفنست. وحين استعمل ج. جنيت مصطلح Diégese الذي استقاه من إ. سوريو الذي وظفه في أواسط الأربعينات (1946)، فذلك ليعيد تأسيس نظرية الأجناس وفق الأصول التي اعتنت بها، وكذلك ليولد من هذا المفهوم الكلاسيكي الذي وظف في البويطيقا الكلاسيكية مجموعة من الاستعمالات والتنويعات المتصلة بدور الراوي ووظيفته في علاقته بالمادة الحكائية. وظهرت بذلك مصطلحات محولة من قبيل Homodiégétique / Extradiégétique / Intradiégétique.

أما مفهوم «Contenu» الذي يستعمله السيميوطيقيون فهو يتصل بدوره بالمادة الحكائية، ويوظف كمقابل لـ«التعبير». وواضح هنا أن السيميوطيقيين ينطلقون في هذا التمييز من التطوير الذي أدخله «يلمسليف» على تحديد العلامة بجعله إياها تعبيرا ومحتوى، وهو ما نجده في مصطلحية دوسوسير يقابل الدال والمدلول. ومقابل ذلك نجد بول ريكور في مختلف كتاباته يفضل استعمال مفهوم «Intrigue».

2- يبين لنا هذا الاختلاف بجلاء أن أي مفهوم أو مصطلح له تاريخه الخاص في النطاق النظري الذي يوظف فيه، وهو بذلك يتحول في الزمان وحسب الاستعمال. ومصدر الاختلاف يرجع أساسا إلى محاولة تطويره لفظا ليتلاءم مع المتطلبات النظرية الجديدة التي يستدعيها التحليل. ونلمس ذلك بوضوح مع ج. جنيت وهو يفضل مصطلح التبئير ويبرر دواعي ذلك. ويأتي بعده من يطور المفهوم الجديد ويوظفه في سياق التحول الذي عرفته السرديات (مثال ميك بال).

نعاين الأمر نفسه مع «التناص» الذي أدخلته كرستيفا إلى مجال الدراسات الأدبية بناء على تصورات باختين. لكن التعديلات التي عرفها هذا المصطلح، وما تولد عنه من مصطلحات فرعية وموازية جعلت الانتقال من التناص كمفهوم

جامع إلى مفهوم آخر جامع هو «المتعاليات النصية» مع ج. جنيت، والتي غدا «التناص» فقط جزءا واحدا منها يبرز لنا أننا أمام اختلافات لفظية واشتراكات اصطلاحية، وداخلها جميعا نلمس تباينات وفروقات عامة وخاصة.

نستنتج من خلال هاتين النقطتين اللتين وقفنا عندهما أننا أمام السمات التالية التي يتسم بها أي مصطلح كيفما كان نوعه. هذه السمات تتصل من جهة بطبيعة المصطلح، ومن جهة ثانية ترتبط بطريقة اشتغاله.

4. طبيعة المصطلح السردي:

4.1. الطبعية:

إن المصطلح السردي له طبيعته الخاصة التي يكتسبها من داخل الإطار النظري الذي ينتمي إليه (السرديات - السيميوطيقا الحكائية،،،). قد تستعمل إطارات نظرية متعددة المصطلح نفسه، لكن دلالته تختلف قطعا باختلاف ذلك الإطار. إن السيميوطيقا الحكائية مثلا تحدد موضوعها في «Narrativité» ونجد الشيء نفسه مع السرديات التي تعتبر المصطلح عينه موضوعها، وباستعمال اللفظ ذاته. لكن مدلول المصطلح مختلف تماما لأن طبيعة استعماله وتوظيفه تخص الإطار النظري الذي يشغله. كما أن هذه المصطلحات وهي تنتمي إلى إطارات نظرية مختلفة، تشترك في الدلالة العامة، لكنها مع ذلك ستظل تختلف جذريا، فـ«الراوي» في السرديات يلتقي مع «المرسل» في السيميوطيقا أو «المتكلم» في نظرية التلفظ. لكن دلالة هذه المصطلحات لا تتحقق إلا وفق المجال النظري الذي تنتظم فيه رغم أن طبيعة الفعل مشتركة، وإن كانت تتخذ كامل أبعادها ووظائفها من الأدوار التي تضطلع بها في سياقاتها النظرية المختلفة.

4.2. طريقة الاشتغال:

4.2.1. إن دلالة المصطلح تتجسد في إطار الحقل الدلالي، والشبكة النسقية التي ينتمي إليها. وبالنظر إلى المصطلح في إطاره النظري الخاص، نجد أن المصطلحات متحولة ومتعددة الدلالات، ومعنى ذلك أن لها تاريخها الخاص

بها. وبناء على هذا التحول، تتغير لفظا ودلالة: إنها تنحو نحو الدقة والتحديد كلما ابتعدت عن زمان استخدامها الأول. (من وجهة النظر إلى التبئير مثلا، أو من الشخصيات إلى العوامل، ،،). إن هذه التحولات تعطي للمصطلح الواحد إمكانات التعيين المتعدد، وتسمه بالاختلاف الدلالي، وهو ينتقل في الزمان، أو وهو يهاجر في المكان (حال المصطلحات السردية وهي تنتقل إلى الحقل الاصطلاحي العربي)، حتى وإن ظل يحافظ على الدلالة الأساس التي يحملها منذ زمان تشكله الأول.

2.2.4. تتحدد دلالة المصطلح نفسه إلى جانب الطابع التاريخي بناء على «الموقع» الذي يحتله في نسق الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه، أي الإطار النظري الذي يوجد في نطاقه. والمقصود بذلك أن لأي مصطلح موقعا خاصا في التراتبية النظرية، أو في بناء الإطار النظري. وهكذا نجد من هذه المصطلحات ما هو «جامع»، وتتولد عنه مصطلحات أخرى متضمنة في نسق المصطلح الجامع باعتباره نتاج عملية التصنيف. وهذا التصنيف يجعل المصطلحات تتباين من حيث الدرجة، وتختلف من حيث الموقع، حتى وإن كانت تجتمع في علاقة الكل بالفرع، لأن كل مصطلح يكتسب دلالته، من جهة، بحسب السياق، وبحسب الموقع الذي يتحدد له ويكسبه دلالته الخاصة من جهة ثانية. ولإعطاء مثال على ذلك، نأخذ مثال «الراوي» Narrateur، فهو مفهوم جامع، أي أن له بعدا جنسيا Générique. وظف هذا المفهوم في التحليل السردي ليعوض مفهوم الكاتب في النقد ما قبل السردي. لكنه في نطاق التطور تعرض لكثير من التصنيفات التي قدمت لنا عددا هائلا من التسميات والأنواع المتصلة بالدور الذي يضطلع به في مختلف الحالات والأطوار التي يوجد عليها. فهو حين يكون شخصية من شخصيات العمل السردي يختلف عنه في حالة ما إذا كان غير مشارك في القصة ولا يكفي تحديد هذا المصطلح فقط بناء على «الاسم» العام الذي يتسم به وهو خارج الموقع الذي يحتله في الحكي.

ويمكن قول الشيء نفسه عن «العوامل» (Les actants) في السيميوطيقا الحكائية: إنها تحتل موقعا من بناء النظرية، ويصعب تحليلها ما لم يتم تحديد

موقعها الخاص من التحليل. أما النظر اليها باعتبارها خروجا عن مصطلح «الشخصيات» وتطويراً لها فليس سوى تبسيط نظري. وبدون تحديد «البنية الأولية للدلالة» لا نكون ننظر في هذا المصطلح الجامع (العامل) وما تتشكل منه البنية العاملية وما تستوعبه من فواعل و«عوامل» لكل منها موقع خاص، ودلالة خاصة... وكلما تطورت هذه المصطلحات اتخذت دلالات جديدة بناء على المقتضيات التي عرفتها في نطاق عملية التحول. إن للمصطلحات حياتها الخاصة، وتاريخها الشخصي، ومن ثم دلالاتها الذاتية التي تتحدد وفق طبيعتها وطريقة تشغيلها ووظيفتها. ووفق هذا الأفق تتطور المصطلحات، وتختلف استعمالا ودلالة. تتصل هذه القضايا مجتمعة بالنسبة إلى هذه المصطلحات وهي تتحرك في فضائها الثقافي والمعرفي التي تشكلت في نطاقه. أما عندما تتحول الى أي فضاء آخر، فلا يمكن للمشاكل إلا أن تتفاقم وتزداد، وخاصة عندما لا يكون الوعي بها حاضرا، والعمل على تجاوزها واردا.

عندما نكون، نحن العرب، في وضع استقبال هذه المصطلحات ونقلها إلى لغتنا واستعمالنا النقدي فإننا لا ننقل فقط كلمات، ولكن علاوة على ذلك، مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية واستعمالية. وكل هذه الحمولات لا يمكنها إلا أن تفرض علينا مقتضيات جسيمة للتعامل مع المصطلحات واستعمالها بطريقة حيوية وابداعية، وذلك ما نود البحث فيه من خلال الوقوف على وضعية «المصطلح السردي العربي».

5. المصطلح السردي العربي وقضاياه:

5. 1. مجالات التطوير الاصطلاحي:

لقد عرفت المصطلحية السردية العربية تحولا مهما منذ بداية الثمانينيات. وما حققته لا يمكن أن يقاس بكل ما تراكم خلال عقود طويلة من الاهتمام بالشعر وتحليله. وهذا مظهر إيجابي لا يمكننا إلا أن نسجله هنا باهتمام، لأنه يفرض علينا العمل على بلورته وتطويره. تزايد عدد المشتغلين العرب حاليا بالتحليل السردي وبترجمة الدراسات السردية الغربية. ولا يكاد يوازيه سوى

التزايد الهائل الذي يعرفه الإبداع السردي عموما وما يحققه من إنجازات مهمة، وإذا أردنا أن نحدد مجال هؤلاء المشتغلين بالسرد فإننا نجده يتحقق من خلال:

أ - مجال الترجمة: هناك عدد لا يستهان به من الكتاب والباحثين يبرز لنا دوره في العمل السردي بصورة خاصة من خلال الترجمة. وتتعلق عملية الترجمة بنقل مقالات أو كتب غربية (من الفرنسية أو الانجليزية) إلى العربية حول السرد سواء كانت هذه الدراسات ذات طبيعة تنظيرية أو تطبيقية.

ب - مجال الدراسة: وبالمقابل نجد بعضا آخر من المشتغلين بالسرد يهتم خاصة بتحليل النصوص العربية قديمها أو حديثها، مستفيدا من الدراسات السردية الغربية في إحدى لغاتها الأصلية أو مترجمة إلى العربية. وهو في ذلك يلجأ بين الفينة والأخرى إلى ترجمة شواهد من تلك النظريات، وخاصة في الحالة الأولى. ولا بد من التنصيص، هنا، على أن أغلب هذه الدراسات تقدم في الأصل لنيل شهادة جامعية (الماجستير أو الدكتوراه)، وهناك من يواصل الاشتغال بالتحليل السردي بعد ذلك، من خلال إعداد مقالات أو دراسات أو أبحاث.

إن عملية الاستفادة من النظريات السردية الغربية أمر ضروري وحيوي، ولا يمكن الاعتراض عليه أيا كانت الدواعي والأسباب. وهي حين تتحقق بصورة عامة عن طريق الترجمة فإن مشاكل عديدة تتولد عن عملية الترجمة أو التعريب. ويهمنا في هذا النطاق إبراز التمايز بين المترجم والدارس في علاقتهما معا بالفعل الذي يجمع بينهما. فالأول يهمه حل مشكلة «المصطلحات» التي تعترضه وهو يقوم بعملية الترجمة، فيقترح المقابلات بناء على نوع العمل الذي يزاوله. وتغدو المصطلحات بالنسبة اليه تماما كالمفردات اللغوية التي تبهم عليه، ويستعصي عليه إدراكها، فيستعين عليها بما تسعفه به قواميس اللغة الأصلية أو القواميس المزدوجة (المنهل - المورد...)، و«يجتهد» في اقتراح المقابل «المناسب». وهو بذلك يتوهم أنه بحل المشكل المعجمي، بممارسة نوع من «الأمانة»، يكون قد حل المشكل الاصطلاحي. وكل مترجم يشتغل بصورة أو بأخرى وفق هذه الطريقة.

أما الدارس فليس الذي يعنيه هو حل مشكلة معجمية، إنه يتعامل مع «مصطلحات» وهي تشتغل أو توظف وفق نسق معين، أي وهي تتحرك في فضاء نظري معين. قد يستأنس بدوره بالمعاجم اللغوية، لكنه لن يجد ضالته عادة فيما تمده به من تعابير وصيغ. لذلك فهو مدعو إلى البحث عن وسيلة ملائمة في توليد المصطلح بما يتناسب ودلالته في سياقاته النظرية المتعددة التي يوظف فيها. ويتطلب منه ذلك فهم طبيعة المصطلح وكيفية تشكله وإيحاءاته المتعددة التي يمكن أن يوحي بها في استعمالات عامة وخاصة. كما أنه في الوقت نفسه مطالب بتقديم المقابل العربي الملائم وفق قواعد الصياغة العربية وصرفها ودلالاتها وحقولها المعرفية المتعددة. وفي كل الحالات يستدعي هذا العمل ليس فقط المعرفة باللغة، ولكن علاوة على ذلك المعرفة السردية وشروط تحققها وتطورها ومجالاتها المختلفة، من جهة، وما يمكن تسميته بـ«الإبداع السردي» من جهة ثانية.

2.5. المعرفة السردية:

إن أول مشكل يعترض تعاملنا مع المصطلحات ونحن نمارس الترجمة أو التحليل ليس هو كيف «نعرب» هذه المصطلحات، أو كيف نتفق على «توحيدها». هذا المشكل على ضخامته وأهميته البعيدة يظل، في رأيي، جزئيا وفي مرتبة ثانية، إذ لا يمكن البتة تعريب المصطلح أو توحيد استعماله ونحن لا نعرفه حق الفهم. وعدم إيلائنا «المعرفة السردية» ما تستحق من العناية قد يجعلنا أحيانا «نتفق» على بعض المصطلحات ونستعملها جميعا، ولكننا نؤمن أنها خاطئة أو غير سليمة، ونصبح بعد مرور الزمن عندما تتدقق معرفتنا بها، نسلم باستعمالها على المبدأ العرفي القاضي بأن الخطأ الذائع خير من الصواب المهجور.

لقد سبق تناول مشكلة المصطلح السردي العربي في الفصل الثالث، وبينا كيف أننا نستعمل بعض المصطلحات بالانطلاق من شائع الاستعمال بدون تدقيق أو تفريق. وأعطيت مثال «Narrativité». إننا نترجمها بـ«السردية» من جذر (س.ر.د) في العربية و«Narration» في الفرنسية. لكن يتبين لنا أن هذا

المصطلح يستعمل في مجالين سرديين مختلفين، وكل مجال يعطيه دلالة تنسجم وأطروحته الأساسية. فكان أن اقترحنا للمصطلح مقابلين مختلفين، ونوظف كلا منهما بحسب السياق الذي يوظف فيه على هذا النحو:

1- **السردية**: عندما نكون في مجال «السرديات»، وكل ما يتصل بها من مصطلحات يتم ربطه بها مثل: «الصوت السردي، الرؤية السردية، صيغة السرد، البنيات السردية.

2- **الحكائية**: عندما نكون في مجال «السيميوطيقا»، وكل ما يرتبط بها ننعته بها، فنستعمل: سيميوطيقا الحكي، البرنامج الحكائي، المسار الحكائي، البنيات الحكائية.

إننا من خلال هذا التمييز بين السردية والحكائية كمقابل لـ Narrativité لا نفاضل بين كلمة وأخرى كما يعمل من يتوهم أنه يناقش قضايا المصطلح، ولكننا نضع لكل مصطلح (حتى وان كان المصطلح في لغته الأصلية واحدا من حيث اللفظ) مقابله وفق الإطار النظري الذي ينتمي إليه. وفي هذا العمل الذي نقترح لا ندقق فقط استعمال المصطلح بناء على خلفية معرفية محددة، ولكننا أيضا نعمم ذلك على الشبكة الاصطلاحية التي تتصل به: أي كل المفاهيم التي تدور في فلك المصطلح المركز. وبذلك يمكننا للتأكيد ترجمة النعت (Narratif) مرة بـ«السردي» ومرة بـ«الحكائي» حسب الإطار والسياق. أما من يحاسب الناس على أنهم يترجمون المصطلح الواحد بمصطلحات متعددة فلا يراعي هذه القاعدة لأنه يتعامل مع المصطلحات تعاملا لغويا وحرفيا لا اصطلاحيا[3].

ب - يساهم غياب الاهتمام أو الوعي بالمعرفة السردية في التباس تعريب المصطلحات وتوظيفها ويجعلنا نتعامل معها بصفتها كلمات لا مدلول خاص بها ولها. ويتولد على ذلك عدم إمكانية التطوير والإغناء. إن عملية ترجمة المصطلحات ليست فقط عملية لغوية تكفي فيها القاعدة الذهبية التي تقضي بأن يكون المترجم ملما باللغتين المنقول منها والمنقول إليها. فعلاوة على ذلك لابد من امتلاك «المعرفة» بالخلفية الاصطلاحية وإدراك خصوصيتها وفق الاختصاص الذي تشتغل في نطاقه. ويفرض هذا على المترجم أن يكون مختصا في المجال الذي يمارس فيه الترجمة. وللأسف الشديد، ونحن هنا نسجل واقعا، يشتغل

بالترجمة عندنا أشخاص لا علاقة لهم بالاختصاص السردي، أو سواه، ويبدو ذلك بجلاء في كون المترجم العربي، عموما يشتغل اليوم بترجمة مقال أو دراسة في موضوع، وغدا في آخر لا علاقة له بسابقه، الشيء الذي يُفوِّت عليه إمكانية تعميق معرفته بمجال محدد. وقلما نجد مترجما مختصا في حقل بعينه، أو متفرغا للعمل بنسق باحث معين أو حركة سردية، وينقل بين الفينة والأخرى ما ينتج فيها.

إن ما يحكم عمل «المترجم» أو «الدارس» معا، بصورة عامة، هو طابع الانتقاء والانتقال الدائم من حقل إلى آخر، ومن نظرية إلى غيرها أيضا لإكراهات وضرورات لا علاقة لها بالمعرفة. ومهما كانت دراية المشتغل فلا يمكنها إلا أن تقصر عما يتحقق في مختلف النظريات السردية، وما تعرفه من تطور دائم ومستمر ومتواصل. ويبدو لي أن عدم إعطاء «المعرفة السردية» ما تستحق من العناية يعود أساسا إلى:

1- غياب الاختصاص المركزي في ممارستنا. وأتعجب ممن يقول مثلا إن تخصصه هو «النقد الأدبي»؟! قد يكون النقد ممارسة ينهض بها، لكن الحديث عن التخصص في النقد لا يمكن أن يكون سوى تتبع المدارس والاتجاهات أو مزاولة تدريس النقد، أما التخصص فيكون في مجال علمي خاص.

2- عدم مواكبة المستجدات في الاختصاص السردي الواحد والمحدد، ومعرفة مختلف التحولات والتطورات التي يعرفها، ويعني هذا استحالة المواكبة لمختلف الاختصاصات السردية وما تراكمه باطراد من تصورات وأدبيات يشترك الباحثون هنا وهناك، في العالم أجمع، في إضافتها.

هذان العاملان لا يمكن إلا أن يؤثرا سلبا على طريقة تعاملنا مع السرد ومختلف نظرياته سواء من حيث الفهم والاستيعاب، من جهة، ومن حيث مردودية ذلك على صعيدي التحليل والترجمة في مرتبة ثانية. وكما أتعجب ممن يتحدث عن كونه متخصصا في النقد الأدبي لا يمكنني إلا أن أتعجب ممن يتحدث عن «وجهة النظر» في أواخر القرن العشرين أو في مطلع القرن الواحد والعشرين، وهو يرى أنه «حداثي» أو بنيوي أو ما شئنا من التسميات التي نرسلها باعتباط وادعاء شديدين، رغم أن هذا المفهوم ينتمي الى ما قبل تبلور النظريات

السردية. قد يطول بنا الحديث حول المصطلح السردي العربي، ولكن بدون الانطلاق من «المعرفة السردية» باعتبارها أرضية، وممارسة الحوار والنقاش في نطاقها لا يمكن لكلامنا عن المصطلح «النقدي» وأزمته كما يحلو للبعض أن يفعل إلا يكون كلاما انفعاليا، ورغم وجاهته يظل بمنأى عن ملامسة الأبعاد الجوهرية للمشكلة.

3.5. الإبداع السردي:

يتصل الإبداع السردي كما أتصوره بالمعرفة السردية اتصال لزوم، وأقصد به عملية الإبداع في تقديم المصطلح العربي في المجال السردي. قد يلجأ المترجم إلى وضع المقابلات كما تمليها عليه معاجم اللغة، أو بما يقتنع أنه المناسب منها. لكن المحلل أو الدارس له شأن آخر مع المصطلحات التي يتعامل بها حتى وإن كان يستفيد في نحتها أو توليدها من النظريات التي يتعامل معها. وحريته الإبداعية تقتضيها درجة معرفته السردية من جهة، وطريقة تشخيصه للمشكلات، واقتراح الحلول التي يراها مناسبة للغة العربية التي يكتب بها، وأرى أن الإبداع السردي يتحقق بجلاء بناء على توفره على المستلزمات التالية:

أ - «جمالية» المصطلح المقترح، والمقصود بها أن يكون سهلا، ويسير النطق وتستسيغه الأذن بسهولة. وتبرز جماليته أيضا في إيجازه ما أمكن وقبوله الإضافة والنسبة بدون أن يؤثر ذلك على بنائه أو صيغته. وأضرب مثالا للمصطلح المستهجن لاعتبارات يضيق عنها المجال المصطلح الذي وظفه أ. لوقا وسايره فيه محمد خير البقاعي[4] وهو «المضطلع «كمقابل لـ(Actant). هذا المصطلح يأتي ليعوض استعمالا شائعا في النقد السردي العربي الحديث وهو «العامل» الذي أرى أنه أجمل وأدق. لنتصور المترجم يتحدث عن «نظرية المضطلعين» وعن «المضطلع الذات»؟ وعن «المضطلع المؤتي»؟ الذي يستعمل كمقابل لـ«العامل المرسل». وقس على ذلك بقية الاستعمالات، ولنتساءل بماذا يمكن أن توحي به مثل هذه المقابلات، «المؤتي» و«المؤاتي»؟ لنجد أنفسنا، في واقع الأمر، أمام محاولة للتميز والاختلاف غير السليم، وتجاوز الاستعمالات الموجودة جحودا ونكرانا. ولا أجد لذلك أي مبرر لغوي أو معرفي.

ب - «طواعية» المصطلح وارتباطه باللغة العربية سواء من حيث الصيغة أو الوزن. لقد شاعت في استعمالاتنا الاصطلاحية إضافة بعض اللواحق كما نجدها في بعض اللغات الأوروبية مثل (éme) وصرنا نرى أنفسنا أمام «صوتم» و«معنم»، وما شاكل هذا من الروابط التي تخل باللغة وسلامتها وجمالها. إن مثل هذه الاستعمالات لا يمكن البتة أن توحي إلى القاريء بما تعنيه تلك اللواحق وقد أقحمت في اللغة العربية وكأنها جزء منها.

جـ - أصالة المصطلح وعروبته، ويستلزم هذا الاحتكاك باللغة المصطلحية العربية الإسلامية وترهينها بما يتواءم واللغة الاصطلاحية الجديدة. وفي هذا النطاق نرى أن الإنتاج الاصطلاحي الغربي مؤسس في شق مهم منه على ما تمده به اللغات القديمة مثل اليونانية واللاتينية. فنحن نترجم (Séme)) أحيانا بـ«السيمات» وأحيانا أخرى بـ«السمات» في حين نجد الفلاسفة العرب القدامى كانوا يتحدثون عن «المقومات» وهي مفهوم دال على الخصوصيات التي يحملها المفهوم الغربي وحين استعمل محمد مفتاح[5] هذا المفهوم، ووظفه كان بذلك يربط الماضي بالحاضر ويرهن المصطلحات العربية ذات الملاءمة التي نفتقدها في العديد من المقابلات المستهجنة، ونفس الشيء نقوله مثلا عن «الجهة» (المصطلح العربي القديم) التي نضعها كمقابل لـ «Aspect» «التي يترجمها البعض جهلا باللغة وبدلالة المفهوم الاصطلاحية ترجمة حرفية ويضع لها مقابلا هو «المظهر» وأمثلة هذا كثيرة، ويضيق عنها المجال.

إنني حين أشدد على ما يتصل بأصالة المصطلح وجماليته وطواعيته، وهناك مباديء عديدة يمكن الوقوف عندها، أريد التنبيه الى أن البعد الاصطلاحي يتصل اتصالا وثيقا بالتواصل.

إن اللغة الاصطلاحية لغة خاصة ويجب أن تتوافر فيها كل مقومات الاستعمال اللغوي، وإلا انتفت ضرورتها. وإلى جانب البعد التواصلي هناك الجانب المعرفي الذي بدون الانطلاق منه لايمكننا أن نتفاهم أو نتواصل أو نطور معرفتنا بتطوير لغتنا. وعندما ينتفي أي منهما ينتفي المقصود، ولا يتحقق المراد. وإذا كانت هناك مشاكل عديدة، وعراقيل لا حصر لها تعترض عملية نقل المفاهيم وتعريبها (وهي في رأيي عادية وطبيعية) من جهة، وإذا كان جزء أساسي

منها يتصل بطبيعة المصطلحات، ومحدودية الاجتهادات (رغم أنه لا يمكننا إلا أن نثمنها رغم اختلافنا معها)، من جهة ثانية، فإن أم المشاكل تكمن في طرائق العمل التي نمارسها، وأشكال تعاملنا مع النظريات التي تنتقل إلينا ونستقبلها، ونحاول ترجمتها، أو تشغيلها أو تطبيقها كما يقول البعض متهكما أو متندرا، وأرى أن هذا المشكل الجوهري يكمن في كوننا نتعامل مع النظريات التي لا ننتج تعاملا غير إنتاجي. ولا يعني هذا سوى أننا نظل دائما في موقع المستهلك وينصب جزء أساسي من سجالنا على كيفية ممارسة الاستهلاك، ومن يستهلك منا أحسن من غيره. هذه الذهنية التي نتعامل بها هي ما أروم الوقوف عندها، وتحليلها من خلال النقطة الأخيرة والمتعلقة بالاقتراحات.

6. اقتراحات:

1- عندما يتحدث بعض الباحثين العرب عن أزمة المصطلح، وينبرون لمواجهتها ويقدمون مقترحاتهم البديلة، ينسون أنهم في واقع الأمر يساهمون في تعميق الأزمة لا حلها. إن مشكلة المصطلح ليست مشكلة لغوية محضة (إحلال مقابل عربي لمفهوم أجنبي، أو المفاضلة بين المقابلات الجارية)، رغم أن أساسها لغوي. إن البعد المحوري للمصطلح يتمثل في جانبه المعرفي. ونحن لا ننتج هذه المعرفة. نتلقاها، ونريد أن نستوعبها، لنتمكن من الإبداع من خلالها، والإضافة إليها. هذا هو الرهان الذي يمكن أن يوجه عملنا، وإلا بقينا أسارى الاجترار والاستهلاك. في هذه الحال كيف يمكن التعامل مع المصطلح المعرب أو المترجم، أو المولد أو ما شئنا من المصطلحات التي نوظف في ممارستنا الحالية؟ جوابا على هذا السؤال أرى أن من مستلزمات ذلك:

أ - إعطاء الجانب المعرفي ما يستحق من العناية في تصورنا وعملنا. إن تأجيل هذه الأسبقية لا يمكن إلا أن يجعل من «الإنتاج المعرفي» المؤسس على ركيزة علمية عندنا ثانويا، وغير ذي قيمة. وأسجل هنا أننا لا نزال لا نعطي البعد المعرفي ما يستحق من الاهتمام والأولوية.

ب - يستدعي إعطاء الأولوية للبعد المعرفي الإيمان بالتخصص في مجال

الدراسة الأدبية وسواها. إذ لا يمكن «إنتاج المعرفة» عن طريق استبعاد التخصص وممارسة عمل «حاطب الليل»: الانتقال بين النظريات المتعددة والمتداخلة، وممارسة التلفيق والتوفيق، وعدم التمييز بينها للأسباب العديدة المتصلة بطبيعتها وظروف تشكلها.

إننا بدون إعطاء المعرفة والتخصص العلمي ما يستحقان من العناية سواء على صعيد الوعي أو الممارسة لا يمكننا أن نتطور أبدا في مختلف الأعمال التي نشتغل بها، ونتساجل أو نتحاور بشأنها.

2- إذا كانت المعرفة والتخصص العلمي ضروريين لتطوير ممارستنا، فإن ذلك رهين تطوير طرائق اشتغالنا وتعاملنا. والمقصود بذلك إيلاء **العمل الجماعي** ما يستحق من الاهتمام، قولا وفعلا، لأن طريقة عملنا المركزية لا تزال تستند على المجهودات الفردية، وعلى قسط كبير من حب الذات وإنكار الآخر. ولا يمكن الاهتمام بالمعرفة والتخصص بدون الإيمان والاعتراف بمجهودات الآخرين الشيء الذي لا يعني عدم ممارسة الاختلاف.

إن الشروع في ممارسة العمل الجماعي، وتأسيس «المجتمع العلمي» والتفكير في الوسائط والقنوات التي تيسر هذا العمل بات ضرورة ملحة ومستعجلة، وذلك لأن أشكال ممارسة هذا العمل بالشكل التقليدي الذي لا نزال نتبعه لم يبق ما يسوغ استمراره، وعلى الجامعات والمعاهد العربية أن تضطلع بهذا العمل بناء على متطلبات ضرورية، ورؤية مغايرة، وفهم جديد.

إن مشاكل المصطلح واختلافنا بصدده ليس مشكلا حقيقيا، فالاختلاف وارد أبدا، ولنا فيما يعرفه واقع الدراسات السردية الغربية ما يدعم وجهة نظرنا. لكن القدرة على تجاوز هذه المشاكل عن طريق الوعي الجوهري بها وبمحدداتها العميقة هو ما لا نلامسه في أحاديثنا وسجالاتنا. إنها مشاكل تتصل بواقع فكرنا الأدبي وطريقة تفكيرنا فيه. وكلما نجحنا في الإمساك بجوهر هذه المشاكل، أمكننا تأسيس ممارسة جديدة بناء على وعي جديد، واستشرافا لآفاق جديدة وبعيدة. وهذا هو المسلك الذي علينا ننهجه لنفكر في كبريات مشاكلنا بحيوية وآمال عريضة، وواثقة من نفسها وإمكاناتها.

وأخيرا، إن ربط صلتنا بلغتنا العربية الاصطلاحية التي أبدع فيها العرب والمسلمون أيما إبداع، وفي مختلف التخصصات العلمية التي اهتموا بها وولدوا لها «لغاتها» ومفاهيمها الخاصة يعتبر ضرورة ملحة لإقامة الجسور بين لغتنا الاصطلاحية القديمة، عبر تجديدها وترهينها، ولغتنا الجديدة، التي نتفاعل بواسطتها مع لغة العصر الذي نعيش فيه. إن الغربيين يعودون إلى اللاتينية واليونانية لتوليد المصطلحات والمفاهيم. وعلينا القيام بالعمل نفسه، ليس من باب «الأصالة» فقط، أو الدفاع على الهوية اللغوية والثقافية، ولكن من باب العمل العلمي أيضا لإعطاء طابع خاص للغتنا. لقد تفاعل العرب القدامى مع الفارسية والهندية واليونانية، وولدوا مصطلحات وعربوا أخريات، وصارت لكل علم عندهم مفرداته ولغته الخاصة، حتى وإن اشتركت مع غيرها من الاختصاصات في استعمالها. ويكفي الاطلاع على معاجم المصطلحات العربية القديمة، من تعريفات الجرجاني إلى كشاف اصطلاحات العلوم، مرورا بالكليات ودستور العلماء أو جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، ، لنجد أنفسنا أمام تراث غني، تدفعنا الضرورة العلمية للرجوع إليه، والتفاعل معه بكيفية إيجابية ومنتجة، لنجد أنفسنا نتقدم في تطوير مصطلحاتنا ولغتنا، ولعل هذا من الرهانات المتصلة بالبحث العلمي التي علينا أن نخوض فيها بوعي ورؤية جديدين لتجاوز كل العوائق والإكراهات.

الهوامش:

(1) N. Lozac Ñ Chimie. La Nomenclaturẽ in Encylopedie Universalis, T. 5, 1996, p. 484.

(2) G. Genette, Palimpsestes,Seuil, 1982, p. 7.

(3) قام بهذا الصنيع الأستاذ محمد خير البقاعي عندما أشار في مقالة له حول أزمة المصطلح النقدي عندما «استغرب» من أن «التداخل المصطلحي عند باحث واحد في كتاب واحد يعطي فكرة عن الفوضى التي تشيع في النقد الروائي العربي». مفاد التداخل عنده هو أني أستعمل لمصطلح واحد مقابلات عديدة مثل:
Discours الذي أضع له مرة مقابل «الخطاب» ومرة «الكلام». لكن خير البقاعي لم ينتبه

الى الفروق بين استعمال اللسانيين والنحويين للكلمة حين يتحدثون عن أقسام أو أجزاء الكلام، وعلماء الأدب وهم يتحدثون عن أقسام الخطاب باعتباره أعلى من الجملة. انظر مقالته «أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي» مجلة الفكر العربي، شتاء 1996، ع. 83، ص 17، ص. 83.

(5) محمد خير البقاعي، مرجع مذكور، 82.

(6) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1987، ص 67.

تركيب

لقد كنا نرمي من خلال الوقوف على العوائق التي حالت دون إقامة السرديات في التجربة العربية، الكشف عن ضرورة الوعي بها أولا، ومناقشة تداعياتها على الممارسة والنظرية معا. إنه بدون تحقيق تطور ملموس في معاينة المشاكل والحوار بصددها بدون نرجسية أو أوهام ذاتية، لا يمكننا التطور في بناء تصورات علمية تنبني على مشاريع قابلة للتحقق والتطور. ولعل من بين أهم الخلاصات التي يمكننا التشديد عليها وتسجيلها في ضوء ما تقدم، ما نستنتجه مما يلي:

1. كانت انطلاقة الاهتمام بالسرديات، أو بالتحليل السردي عموما، تتصل في الأغلب بإنجاز رسائل أو أطاريح جامعية، عمل أصحابها على تجديد المقاربة الأدبية العربية وتجاوز التصورات التقليدية التي هيمنت ردحا طويلا من الزمان. وكان هذا مؤشر عافية، ودليل تطور.

2. أغلب الرسائل والأطاريح التي أنجزت في هذا المنحى لم تكن مؤسسة على قاعدة معرفية واضحة، لأن المجهودات المبذولة كانت فردية، وتعكس تمثلات أصحابها، في غياب تأطير منهجي موجه أو إشراف علمي محدد. وظهر ذلك بجلاء في كون العديد من الدارسين العرب الذين انخرطوا في هذه التجربة يزاوجون بين إطارات ونماذج ونظريات عديدة بدون أن تكون لهم، في ذلك، هواجس محددة ومضبوطة. لذلك نجد العديد منهم ما إن انتهى من مناقشة رسالته أو أطروحته حتى انتقل إلى الاهتمام بقضايا أخرى لا علاقة لها بالسرد أو التحليل السردي.

3. إن إقامة سرديات عربية لا يمكن أن يتحقق من خلال عمل واحد، رسالة

كانت أو أطروحة أو كتابا، لأنها ترتبط بمشروع قابل للتطور. وما دامت هذه الفكرة غائبة عن الأذهان، وقف التعامل مع السرديات على حدود الاستشهاد أو التبني الخارجي أو ممارسة التطبيق السردي غير المؤسس على معرفة علمية أو سردية نسقية.

4. لقد هيمن السجال النقدي السطحي على النقاش السردي العلمي الذي يتأسس على فهم عميق للسرديات وأبعادها ومقاصدها. فكانت النتيجة اختلافات لا ترتهن إلى العمق النظري، ولا تتصل بآليات التحليل وإجراءاته.

5. كل هذه العوائق والإكراهات، وسواها، تعكس ذهنية سائدة على المستوى المعرفي والفكري والثقافي والأكاديمي العربي، وتبدو بجلاء في كون نظامنا التربوي والجامعي لم يتغير، وظل محافظا على المبادئ العامة التي حكمته منذ تأسيسه في الوطن العربي.

6. إن الوعي بالسرد وبالسرديات قمين بتجديد رؤيتنا وممارستنا على المستوى الأكاديمي والجامعي بإدخال تخصصات علمية (السرديات ـ السيميائيات ـ الوسائطيات، ،) وتكوين فرق علمية للبحث تتأسس على رؤية جديدة للعمل الجماعي وتقاليد البحث العلمي. ولعل ابتعاث الطلبة النابهين إلى جامعات عالمية في تخصصات دقيقة كفيل بجعلنا نواكب تلك الاجتهادات والبحوث.

7. إن الارتقاء إلى هذا المستوى هو الذي يمكن أن يطور البحث السردي العربي، ويجعله مؤسسا على قاعدة معرفية محددة وواعية بشروط عملها وآفاقه، من جهة، ويجعله قادرا على إنجاز قراءات لتراثنا السردي العربي القديم الذي خلف فيه العرب ذخيرة لا نجدها عند الكثير من الأمم، وكذلك السرد العربي الحديث في مختلف تجلياته، وبتعدد الوسائط التي يتحقق من خلالها.

تركيب عام: السرديات وتحليل النص السردي والآفاق

لقد صار للسرديات (رغم عمرها القصير) تاريخ يتشكل من حقبتين اثنتين:

1. مرحلة التأسيس: (من الستينيات إلى الثمانينيات من القرن العشرين).
2. مرحلة التطوير: (من التسعينيات إلى الآن).

أي، من:

1. المرحلة الكلاسيكية (وهي المرحلة البنيوية، والتي صارت تعرف، تاريخيا، بـ«السرديات الكلاسيكية»)، إلى:
2. مرحلة السرديات ما بعد الكلاسيكية، أو السرديات الجديدة، و أو المتجددة.

وخلال هذا التاريخ، تم الانتقال من:

1. الاهتمام بالشكل، إلى:
2. البحث في الدلالة.

ومن:

1. الاختصاص الضيق (السرديات الحصرية)، إلى:
2. الاختصاص القابل للانفتاح على، والتداخل مع، اختصاصات أخرى، قريبة وبعيدة (السرديات التوسيعية).

كما أنه على صعيد الموضوع، تم الانتقال:

- من النوع إلى الجنس.
- ومن السرد الأدبي إلى السرد غير الأدبي.

ومن السرد الأحادي العلامة (اللغة) إلى السرد المتعدد العلامات (لغة -

صورة ـ حركة ـ صوت ـ موسيقى، ، ،)
ـ ومن السرد المكتوب (الكتابي) إلى السرد المرقوم (الرقمي).

كما أن السرديات على مستوى الفضاء انتقلت:
ـ من فرنسا إلى أوربا.
ـ ومن أوربا إلى أمريكا وأوستراليا وآسيا (الهند ـ الصين ـ اليابان)، وحتى إفريقيا (جنوب إفريقيا خاصة).
كما أن آفاق السرديات ومشاريعها التي تتبدى لنا من خلال الجماعات والمختبرات والمؤسسات السردية في العالم في تزايد متواصل، وهي مشرعة على التفكير والتطوير.

فمتى ستصبح السرديات ذات نكهة عربية نلمس فيها مساهمة الباحث العربي، وانخراطه في البحث السردي العالمي؟

جوابا على هذا السؤال نرى أن المدخل إلى ذلك مشروط بالوعي العلمي، وبالإيمان بالبحث، وبتوفير شروط وآليات وإجراءات تحققه عمليا وواقعيا، على مستوى الدرس الأدبي وبحثه. كما أن ذلك يمر عبر تجديد كليات الآداب والأقسام والشعب الأدبية واللغوية في مختلف كليات ومعاهد الدرسات الأدبية واللسانية لتصبح مؤسسات للبحث العلمي، وليس لتكوين مثقفين يخوضون في كل الموضوعات برؤية ضيقة ومحدودة، أو موظفين يدرسون الأدب، ويكتبون عنه بحوثا ومقالات على الطريقة التي مورست في نهاية القرن التاسع عشر أو بدايات القرن العشرين، عندما كانت كليات الآداب العربية في بدايات عهدها.

هذه هي الغاية التي تحكمت في تأليف هذا الكتاب. إننا نرمي إلى تغيير نظرتنا إلى الأدب والسرد، ، ، وإلى المناهج التي اعتمدناها زمانا طويلا، وإلى طرق البحث التي نسير عليها في كلياتنا. إننا مطالبون بالأخذ بأسباب **البحث العلمي** الحقيقي لانه هو المدخل الذي يمكننا من التطور وتجاوز التأخير ودخول العصر، والله من وراء القصد.

المصادر والمراجع

تضم هذه اللائحة بعض مصادر تحليل النص السردي من منظور سردي وسيميائي، ولم نشر إلا إلى بعضها لكثرتها واكتفينا بما تمت الإشارة إليه في هذا الكتاب، أو كان بشكل أو بآخر يشكل خلفية لعملنا، أو رأينا ضرورة تنبيه القارئ النبيه إليه.

ـ القرآن الكريم.

1. بالعربية:

ـ عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

ـ محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996.

ـ ج. جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. 2، 1997.

ـ ج. جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، تقديم سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 2000.

جنيت، مدخل لجامع النص، عبد الرحمن أيوب، دار النشر الثقافية العامة، ودار توبقال للنشر، (د.ت).

ـ ج. جنيت، الانتقال المجازي: من الصورة إلى التخييل، ترجمة زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب 2010.

ـ طرائق تحليل السرد الأدبي، تر. عبد الحميد عقار، وحسن بحراوي وقمري البشير وآخرين، مجلة آفاق، ع. 8-9 1988.

- محمد خير البقاعي، أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي» مجلة الفكر العربي، شتاء 1996، ع. 83.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1987.

2. بالفرنسية والإنجليزية:

2.1. السرديات:

- **Mieke Bal :**
- Reader. Chicago: University of Chicago Press 2006.
- Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto: University of Toronto Press 2002.
- Mieke Bal Kulturanalyse. Edited and with an Afterword by Thomas Fechner-Smarsly and Sonja Neef. Trans. Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-writing. Chicago: University of Chicago Press 2001.
- Ann Veronica Janssens: Lichtspiel. German translation by Karen Lauer. Munich: Kunstverein München/Berliner Künstlerprogramm/DAAD 2001.
- Looking In: The Art of Viewing. Edited, and with an introduction, by Norman Bryson. Amsterdam: G & B Arts International 2001.
- Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago: University of Chicago Press 1999 (paperback 2001)
- Jeannette Christensen's Time. Bergen: Center for the Study of European Civilization 1998
- Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis: Begegnungen mit Lili Dujourie. München: Kunstverein München, München: Wilhelm Fink Verlag (trans. by Silvia Friedrich Rust) 1998.
- Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust. Montréal: XYZ Editeur/ Toulouse: Presses Universitaires de Toulouse 1997.
- On Meaning-Making: Essays in Semiotics. Sonoma, CA: Polebridge Press 1994.
- Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition. New York and Cambridge: Cambridge University Press 1991; 2nd edition (paperback) 1994. Reworking (abridged and differently organized): Verf en verderf. Lezen in "Rembrandt". Amsterdam: Prometheus 1990.
- On Story-Telling: Essays in Narratology. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1991.
- Verkrachting verbeeld. Seksueel geweld in cultuur gebracht. Utrecht: HES 1988.

- Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges. Chicago: University of Chicago Press 1988.
- Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death. Bloomington: Indiana University Press 1988. French translation: Meurtre et différence. Méthodologie sémiotique de textes anciens, Montréal: XYZ Editeur 1995.
- Lethal Love: Literary-Feminist Readings of Biblical Love Stories. Bloomington: Indiana University Press 1987.
- Het Rembrandt effect. Visies op kijken. Utrecht: HES 1987.
- Over literatuur. Muiderberg: Coutinho 1987 (co-authors: Jan van Luxemburg, Willem Weststeijn.
- Femmes imaginaires. L'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique. Utrecht: HES/Montréal: HMH/Paris: Nizet 1986.- De theorie van vertellen en verhalen. Muiderberg Coutinho 1978; revised 2nd edition 1980; 3rd edition 1985; 4th edition 1987; English translation:- Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Toronto: University of Toronto Press 1985 (trans. by Christine van Boheemen); 2nd edition 1988; 3rd edition 1992; 4th edition 1994; completely revised and expanded edition 1997.
- Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris: Klincksieck 1977; Utrecht: (reprint) HES 1984 - Complexité d'un roman populaire. Paris: La Pensée Universelle 1974

- Fludernik, Monika.

- An Introduction to Narratology.Translated from German by P. Hausler-Grenfield and M.Fludernik, Routledge, 2009.
- The Fictions of Language and the Languages of Fiction: the Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London: Routledge, 1993.
- Towards a 'Natural' Narratology. London: Routledge, 1996.

- G. Genette:

Figures I. Paris: Seuil, 1966

Figures II. (Points). Paris: Seuil, 1969

Figures III. Paris: Seuil, 1972

Mimologiques: voyage en Cratylie. (Poétique). Paris: Seuil, 1976

Introduction à l'architexte. (Poétique). Paris: Seuil, 1979

Palimpsestes: La littérature au second degré. (Poétique). Paris: Seuil, 1982

Nouveau discours du récit. (Poétique). Paris: Seuil, 1983.

Seuils. Paris: Seuil, 1987.

Fiction et diction. (Poétique). Paris: Seuil, 1991.

L'Œuvre de l'art I: Immanence et Transcendance. (Poétique). Paris: Seuil, 1996.

L'Œuvre de l'art II: La relation esthétique. (Poétique). Paris: Seuil, 1997. (1. L'attention esthétique. 2. L'appréciation esthétique. 3. La fonction artistique).

Figures IV. (Poétique). Paris: Seuil, 1999.

Figures V. (Poétique). Paris: Seuil, 2002

Métalepse. (Poétique). Paris: Seuil, 2004.

- **Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure**; eds., current.

The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, 2005

- *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State UP,1999

LINTVELT J. :

- *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, José Corti, 1981 2e édition 1989.
- *Aspects de la narration: thématique, idéologie et identité*. Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin. Québec/Paris, èditions Nota bene/ L'Harmattan, 2000.
- **Manfred Jahn**, Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. English Department, University of Cologne,2005.in. http://www.uni-koeln.de/~ame02/ pppn.htm
- Marisa Bortolussi and Peter Dixon, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)
- **M. MAthieu-Colas**, Frontières de la narratologie, in Poétique, N. 65, Fév. 1986
- **Gérald Prince**:Narratologie classique et narratologie postclassique. Date de publication: 06/03/2006Publication: Vox Poetica
  Adresse originale (URL): http://www.vox-poetica.org/t/prince06.htm

- **RABATEL Alain** : *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestl, 1998.
- **RIVARA R.** : *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, 2000.
- **Chatman, Seymour** ([1978] 1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- **Chatman, Seymour** (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- **Rimmon-Kenan, Shlomith** ([1983] 2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- **Rossholm, Göran**, ed. (2004). *Essays on Fiction and Perspective*. Bern: Lang.
- **Amossy, Ruth**. 2002. « De l'énonciation à l'interaction : l'analyse du récit entre pragmatique et narratologie », *Pragmatique et analyse des textes,* Amossy, Ruth

(éd.) (Université de Tel-Aviv).
- **Todorov, T.**, théorie de la littérature: textes des formalistes russes, seuil, 1965.
- **Van Peer, Willie & Seymour Chatman**, eds. (2001). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY.
- **WEINRICH H.** : *Le temps*, Seuil, 1973.

2.2. أعمال أدبية وسيميائية عامة تتصل بالتحليل السردي:

- ADAM J.M. : Le texte narratif, Nathan, 1985
- BAKHTINE M. : Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978
- Barthes,R. Elément de sémiologie, Seuil, 1964.
- BREMOND C. : La logique du récit, Seuil, 1973
- CHARAUDEAU P. : Langage et discours, Hachette, 1983.
- COMMUNICATIONS, N°8 : Analyse structurale du récit., Seuil, 1966
- Culler, J. structuralist poetics : structuralism, linguistics and the study of literature, routledge and kegan paul,1975.
- Doubrovsky, S. pourquoi la nouvelle critique ?, Mercure de France,1966.
- EVERAERT-DESMEDT N. : Sémiotique du récit, De Boeck, 1987
- G.- Denis Farcy, Lexique de la critique, PUF, 1991-
- DUCROT O. - SCHAEFFER J.-M.. : Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Seuil, 1995
- GREIMAS A.J. : Sémantique structurale, 1966 - réed. PUF, 1986.
- GREIMAS A.J. : Du Sens I, Seuil, 1970
- GREIMAS A.J. : Maupassant. La sémiotique du texte, Seuil, 1976
- GREIMAS A.J. : Du Sens II, Seuil, 1983
- GREIMAS A.J. - COURTèS J. : Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979, p. 249
- Hawkes,T.,structuralism and semiotics, merthuen,1983.
- HENAULT A. : Narratologie. Sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique 2, PUF, 1983.
- HENAULT A. : Les enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale, PUF, 1989
- HENAULT A. : Histoire de la Sémiotique, PUF - Que sais-je ? - 1992.
- HENAULT A. : Questions de sémiotique, PUF, 2002
- KERBRAT-ORECCHIONI C; : Sémantique, Encyclopedia Universalis.
- KRISTEVA J., Sémiologie, Encyclopedia Universalis
- MAINGUENEAU D. : Nouvelles tendances en analyse du discours, Hachette, 1987
- AINGUENEAU D. : Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Bordas, 1989.

- PARRET H. : La sémiotique. Tendances actuelles et perspectives, Encyclopédie Universelle dePhilosophie, PUF, 1989
- PEIRCE C.S. : Ecrits sur le signe, Seuil, 1978
- PROPP V. : Morphologie du conte, Seuil, 1970
- P. Ricoeur, Temps et récit, T. I, Seuil, 1983
- P. Ricoeur, Temps et récit, T. II, Seuil, 1984, p. 230
- Scholes,R., structuralism in literature: An introduction, yale university press, 1974.
- S. J. Schmidt, Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire, in Sémiotique narrative et textuelle, Larousse, 1973
- VERRIER Jean : Article Récit, Encyclopedia Universalis .
- WEINRICH H , théorie du langage, Hachette Université, Vol. 1 (1979) ; vol. 2 (1986).

فهرست

ـ إهداء 5

ـ مقدمة 7

الباب الأول

السرديات:المشروع والآفاق

تمهيد 17

ـ الفصل الأول: السرديات والنقد السردي 21

ـ الفصل الثاني: جيرار جنيت والمشروع السردي 43

ـ الفصل الثالث: ميك بال: السرديات والدلالة 63

ـ الفصل الرابع: جاب ليتفلت والأنماط السردية 81

ـ تركيب 117

الباب الثاني

السرديات في التجربة العربية

ـ تمهيد 121

ـ الفصل الأول: السرديات، كما أتصورها 123

ـ الفصل الثاني: انتقال النظريات السردية: المشاكل والعوائق 145

ـ الفصل الثالث: نظريات السرد وموضوعها: في المصطلح السردي 163
ـ الفصل الرابع: المصطلح السردي العربي: قضايا واقتراحات 175
ـ تركيب 197

تركيب عام: السرديات وتحليل النص السردي والآفاق 199
ـ لائحة المراجع 201

سعيد يقطين

السرديات والتحليل السردي

كثيرون صاروا يتحدثون، اليوم، عن السرديات في الوطن العربي في دراساتهم وأبحاثهم ومقالاتهم، رغم أن الكثيرين، أيضاً، أعلنوا موتها أو انتهاءها إلى الطريق المسدود، بانتهاء البنيوية، وظهور ما بعدها.

لقد صارت هناك مختبرات للسرديات أو جماعات للسرد في العديد من الأقطار العربية. ولا يمكن للمرء إلا أن يستبشر خيراً بالمستقبل. لكن المستقبل يتأسس هنا والآن. لذلك لا بد من انتهاج تصور آخر للتعامل مع السرديات ومنجزاتها النظرية والتطبيقية.

تتفاوت أشكال التعامل مع السرديات أو الاشتغال بها أو طريقة فهمها بتفاوت القدرات السردية والكفاءات المنهجية، كما تختلف التصورات وتتباين المنطلقات. فهل نعني الشيء نفسه حين نتحدث عن السرديات؟ أم أن لكل منا "سردياته" الخاصة، وهو يفهمها ويمارسها على النحو الذي يرتضي غير مكلف نفسه عناء السؤال : هل هو سردي فعلاً ؟ أم أنه فقط مدعي سرديات؟

يطرح هذا الكتاب واقع "السرديات" في الوطن العربي، ويتتبع واقع السرديات في البلدان التي تتطور فيها، وقد انتقلت مما صار يسمى بـ"السرديات الكلاسيكية" إلى "السرديات ما بعد الكلاسيكية"، مبيّناً الأسباب الكامنة وراء تعثر السرديات عندنا وتقدمها عندهم، راسماً ملامح الطريق التي تمكننا من الانتقال من النقد السردي إلى السرديات، باعتبارها علماً، يبحث في "السردية" سواء تحققت من خلال اللغة أو الصورة أو الحركة، وأيّاً كان الوسيط الذي يتحقق من خلاله السرد، شفويّاً أو كتابيّاً أو صوريّاً أو رقميّاً.

ISBN 978-9953-68-551-9
9 789953 685519

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء: ص.ب 4006 (سيدنا)
بيروت: ص.ب 113/5158
markaz@wanadoo.net.ma
cca_casa_bey@yahoo.com