

مجموعة مؤلفين

ترجمة: د. عواطف نصيف السعدي

مختبر السرديات

قراءات أكاديمية



دراسات نقدية

دار النشر
للدراسات والنشر والتوزيع

خذ الكتاب مصوراً

مختبر السرديات

قراءات أكاديمية

عنوان الكتاب: مختبر السرديات - قراءات أكاديمية
اسم المؤلف: أ.م. د. عواطف نصيف السعدي
الموضوع: دراسات نقدية
عدد الصفحات: 120 ص
القياس: 14.5 × 21.5 سم
الطبعة الأولى: 1000 / 2016 م - 1437 هـ
ISBN: 978-9933-536-85-5

© جميع الحقوق محفوظة لدار نينوى

Copyright ninawa

دَارُ نَيْنَوَى
لِلدِّرَاسَاتِ وَالنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ

سورية - دمشق - ص ب 4650

تلفاكس: +963 11 2314511

هاتف: +963 11 2326985

E-mail: info@ninawa.org

ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org



دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

Ayman ghazaly

العمليات الفنية:

التضخيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

لا يجوز نقل أو اقتباس، أو ترجمة، أي جزء من هذا الكتاب،
بأي وسيلة كانت من دون إذن خطي مسبق من الناشر.

مختبر السرديات

قراءات أكاديمية



ترجمها عن الفرنسية
أ. م. د. عواطف نصيف السعدي

الفهرس

٧ مقدمة

- السرديات والعلوم المعرفية: إشكالية العلاقة

١١ ماري - لور رايان Marie-Laure Ryan

٢٤ نشاط الشخصيات العقلية

٣٠ نشاط القارئ العقلية

٣٤ السرد باعتباره طريقة للتفكير

٤٠ ما هو علم السرديات المعرفي؟

- من الحوارية الباختينية إلى السرديات

٤٩ أندريه بيلو ANDRE BELLEAU

- من أجل نظرية في السرد وفق بول ريكور Paul Ricœur سرديات

أدبية، نظريات في كتابة التاريخ، "مجموعات من المقاييس"

وتمثيل الحياة الداخلية

٦٣ روبرتو تالامو Roberto Talamo

٦٣ ١ - بول ريكور ونظرية السرديات الأدبية

٦٤ ٢ - الرواية والحياة الداخلية: نماذج نظرية

٣ - ما وراء وما دون الحكمة: "اختلاف المقاييس" و"الوظيفة

٦٥ - المؤلف"

٤ - من أجل نقد مقارن: فيرجينيا وولف وفقاً لأورباخ

٧١ Auerbach، ريكور وبورديو Bourdieu

- ٧٤ ٥ - معنى البحث: وفق بول ريكور
- التراث الكلاسيكي في النظريات السردية لـ جيرار جينيت
- ٧٥ فرانثيسكا سكوتا
- فلسفة اللغة، دراسات سردية ونظريات حديثة في السرد منذ رولان بارت وحتى القصص الإنجليزية
- ٩٧ إيف لابرغ (Yves Laberge)
- I - حول "رولان بارت" ٩٨
- ١ - "كيف نتعايش؟" ٩٩
- ٢ - المحايد ١٠١
- II - بين التأويلية والظاهراتية: الدراسات السردية ١٠٥
- ١ - استخدامات السرد ١٠٦
- ٢ - التفاعل السردى ١٠٨
- ٣ - السرد وظروفه ١١١
- ٤ - الأوجه المختلفة لتكوين المعاني ١١٣
- ٥ - الهوية في القصص الصغيرة ١١٤
- ٦ - السرد وفق تعريف "تيري هنتش" Thierry Hentsch ١١٦
- خاتمة ١١٩

مقدمة

استقطبت الدراسات السردية، منذ نشوئها في بداية القرن العشرين، اهتماماً واسعاً من قبل المختصين من روائيين ونقاد وباحثين وقراء أيضاً. فالسرد موجود دائماً؛ إنه يوجد حيثما وجدت الحياة، كما يقول رولان بارت. إلا أن دراسته لم تظهر إلا مؤخراً، وقد تطورت وتشعبت النظريات منذ ذلك الحين، وأصبحت موضوعاً رئيساً للعديد من الدراسات والبحوث. فالسرد مثله مثل شعرية الرواية التي نشأت بعد قرون من ظهور أول رواية حديثة في القرن السابع عشر وهي "أميرة كليف" *La princesse de Clèves* للكاتبة مدام دو لافاييت *Mme de LAFAYETTE*. بعد انتشار الفن الروائي وتعدد أجناسه ما بين رواية تاريخية واجتماعية ورومانسية وبوليسية... الخ، وبعد صدور المئات من الروايات، استطاع النقاد إيجاد عوامل مشتركة على أساسها بدأ تحليل الفن الروائي والتنظير له؛ حيث أطلقوا عليه تسمية "شعرية الرواية".

نشأت النظريات والدراسات السردية على يد مجموعة من المنظرين الفرنسيين، الذين صاغوا نظرياتهم مستفيدين من النظريات الوافدة من عدد من البلدان، على أيدي باحثيها ومنظريها مثل: فلاديمير بروب وميخائيل باختين وغيرهما. ومنذ ذلك الحين، تم ترجمة الكثير من الكتب المتخصصة بتحليل الرواية ونظريات السرد، إلى مختلف لغات العالم، ومنها اللغة العربية بالتأكيد، كما أدلى النقاد والمتخصصون العرب بدلوهم في هذا الشأن، وألفوا بدورهم عدداً لا بأس به من الكتب المتعلقة بالسرديات

وبشعرية الرواية. غير أننا لاحظنا غياباً أو تغييماً للبحوث والدراسات الأكاديمية التي أخذت على عاتقها تتبع أصول بعض المصطلحات والنظريات الخاصة بنقد وتحليل الرواية من حيث المحتوى والمضمون، إضافة إلى تحليل البعض الآخر أو التعريف بما بقي، أو حتى تطبيق هذه المعارف كلها على مختلف الروايات. وللأسف بقيت هذه البحوث القيمة أسيرة مؤسساتها العلمية.

وبسبب من أهمية هذه الدراسات، ورغبة منا في نقلها إلى باحثينا من طلبة وأساتذة وناقدين، اخترنا هذه البحوث متنوعة المشارب ما بين شرق وغرب، وقمنا بترجمتها عن الفرنسية لتكون نواة عمل مستقبلي، يهتم بالدرجة الأساس بنقل البحوث الرصينة وتحريرها من أسرها وإطلاقها في عالم الثقافة والمعرفة، لإثراء مشاربنا النقدية والبحثية كباحثين ونقاد وطلبة علم.

تتناول الدراسة الأولى لماري- لور رايان Marie-Laure Ryan وهي باحثة وناقدة أدبية بارزة في جامعة ولاية كولورادو الأمريكية، النهج المعرفي في السرديات، الذي يولي اهتماماً بالغاً بما يكشفه السرد من حياة العقل؛ حيث يسود هذا النهج الموجة المستقبلية للدراسات السردية.

تقترح الباحثة مراجعة نقدية للنهج المعرفية في السرديات، ما بين الدراسات المعتمدة على التصوير الدماغي إلى التجارب النفسانية التي تختبر ردود أفعال الأفراد على نصوص بسيطة مكتوبة خصيصاً لهذا الغرض، وصولاً إلى استعارة مفاهيم طورتها التخصصات التأملية مثل علم النفس الاجتماعي أو فلسفة العقل. وترى الباحثة أن هنالك ثلاثة مجالات لتقصي السرديات المعرفية، وهي: عقل الشخصيات، والنشاط الذهني للقارئ، ثم السرد كمظهر من مظاهر طرق التفكير.

وتتناول الدراسة الثانية لأندرية بيلو ANDRE BELLEAU من مونتريال في كندا، تبعت المفهوم الباختيئي للحوارية حول السرديات، حيث تتبع الباحث مفهوم الحوارية في كتابات باختين ما بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٧١.

ويعدُّ البحث الثالث دراسة تاريخية في أصول المصطلحات التي يستخدمها الناقد والمنظر الفرنسي المعروف جيرار جينيت؛ حيث تتناول الباحثة FRANCISKA SKUTTA فرانيسكا سكوتا، الأستاذة في جامعة ديفرسن في هنغاريا، التراث الكلاسيكي في النظريات السردية لرائد السرديات الحديثة. وتشير الباحثة إلى المصطلحات التي قام جينيت باستعارتها من أفلاطون وأرسطو في كتابه "خطاب الحكاية".

يعرض البحث الرابع الذي كتبه روبرتو تالامو Roberto Talamo من إيطاليا، فلسفة بول ريكور في السرد وفي كتابة التاريخ وفي تمثيل الحياة الداخلية للشخصيات. عرض الباحث إمكانية المضي قدماً في التفكير النظري حول السرد المتخيل انطلاقاً من البحوث التي قام بها ريكور - حتى وإن كان خارج نطاق تأمله الشعري الدقيق - من خلال تقاطعها ومقارنتها ببحوث المنظرين، والمؤرخين، والفلاسفة، والأنثروبولوجيين. ربما يكون من خلال إنتاج نظرية مقارنة جديدة في الأدب/انطلاقاً من ريكور الذي يعد فيلسوف جميع الحوارات.

ويأتي ختام دراساتنا في السرد ونظرياته وفلسفته، بحث الكاتب والباحث إيف لابرير Yves Laberge، من كندا، تحت عنوان "فلسفة اللغة، دراسات سردية ونظريات حديثة في السرد منذ رولان بارت وحتى القصص الإنجليزية"؛ حيث تنقسم هذه الدراسة النقدية، التي تتناول دور

السرد بوصفه صيغة ملائمة ووسيلة اتصال، إلى ثلاثة أقسام. يتناول الجزء الأول كتابين لم يكن يعرف قدرهما، إذ يحتويان على مدونات لمحاضرات عالم الدلالة الفرنسي "رولان بارت Roland Barthes"، ويوضح هذا الجزء طبيعة كتابات بارت الحدسية والمبهمة والمنتظمة في بعض الأحيان، والتي تعود إلى عقد السبعينات من القرن الماضي. أما في الجزء الثاني فتتابع سلسلة تتألف من خمسة أعمال نظرية في الدراسات السردية، نشر معظمها في "هولندا" ما بين عامي ٢٠٠٤ و ٢٠٠٨، وهي تسترجع، عن غير قصد، بعض البديهيّات التي صاغها بارت في محاضراته التي ألقاها في "كوليدج دو فرانس Collège de France" قبل ثلاثين عاماً. وفي الجزء الثالث والأخير يجري الباحث مناظرات بشأن السرد مع انطباعات الفيلسوف "تيري هنتش Thierry Hentsch" في كتابه الأخير المخصص للدور الرئيس للسرد في تكون المخيلة الغربية.

السرديات والعلوم المعرفية:

إشكالية العلاقة^(١)

ماري - لور رايان^(٢) Marie-Laure Ryan

قد يبدو عنوان هذه الدراسة للوهلة الأولى مُتهكاً أو جاهلاً تماماً بالانجازات الحديثة في السرديات. أليست دراسة كيفية عمل العقل البشري^(٣) - موضوع الدراسات المسماة المعرفية - وهي إحدى المواضيع الساخنة في البحث العلمي، هي من أكثر الدراسات التي شهدت تطوراً سريعاً؟ ألم يتم تعريف السرد (ونتاجه القصة) على أنه أحد النشاطات التي تعطي معنى لوجودنا في العالم، ولعلاقاتنا المتبادلة، ولفترة بقائنا الزمنية، والتي تضع على المحك - في النتيجة - آليات معرفية على درجة كبيرة من الأهمية؟ ألا تمثل المقاربات المستوحاة من العلوم المعرفية، الموجة المستقبلية للدراسات الأدبية وفرصتها للتعايش في ثقافة غدت تحت سيطرة العلم

1 - هذا المقال هو ترجمة متفحة جيداً عن مقال صدر في مجلة ستايل (الأسلوب) ٤٤ العدد الرابع (خريف ٢٠١٠) الصفحات من ٤٦٩ إلى ٤٩٥.

2 - ماري - لور رايان هي باحثة وناقدة أدبية بارزة في جامعه ولاية كولواو. وقد كتبت العديد من الكتب والمقالات حول السرديات، والخيال وثقافة الإنترنت، كما تبنت في كتابها (Avatars of Story of الرمزية في القصة ٢٠٠٦) مصطلح السرد المبني على أسس معرفية.

3 - تمت ترجمة كلمة « esprit » إلى كلمة عقل باللغة العربية للتعبير عن كل قدراتنا العقلية أو عن وظائف الدماغ حتى وإن كنا ندرك أن كلمة « esprit » تعطي معنى "الروح". لذلك يتم استخدام مصطلحات أخرى مثل الذكاء السردى للتعبير عن القدرات العقلية التي تتيح للإنسان حكي واستيعاب القصص.

والتكنولوجيا، كما دعا لذلك المقال الصادر في نيويورك تايمز (كوهين 2010 Cohen)؟

ورغم الاهتمام المتزايد بدور السرد في تكوين حياة وتشكيل العقل، فإن أهمية المساهمات الملموسة في العلوم المعرفية في السرديات بعيدة عن استقطاب إجماع الباحثين. ولعرض طبيعة أشكالية العلاقات التي تربط هذين المجالين، نستشهد بمقال نشر في العام ٢٠٠٩ تحت عنوان "بناء القراء لمحاكاة عقلية حية للحالات السردية، بطريقة مسح الدماغ كنوصية"، كتبه الصحفي جيرري ايفيردينج Gerry Everding، ونشرته دائرة العلاقات العامة في جامعة واشنطن في سانت لويس. ويهدف هذا المقال إلى التعريف بدراسة الكفاءة لما يُدعى بالكفاءة الجامعة. وفيما يلي بعض النقاط الرئيسية التي أوردها المقال:

هذه دراسة جديدة عن التصوير العقلي، وهي تهدف إلى شرح المقصود من مصطلح "التيه في الكتاب الجيد". وتنبه القراء إلى إنشاء محاكاة عقلية حية للأصوات، والحركات، والأذواق، والإبساءات المذكورة في قصة مكتوبة، كما تشير إلى أن مناطق الدماغ الفعالة، أثناء هذه المحاكاة، هي ذاتها التي تعمل في مواقف مشابهة من الحياة اليومية.

"يخلص علماء النفس وعلماء الأعصاب بشكل متزايد إلى أننا عندما نقرأ قصة ونستوعبها بشكل حقيقي، فإننا نخلق محاكاة عقلية للأحداث الواردة في النص"، وقد صرح بذلك أحد المشاركين في الدراسة وهو الدكتور جيفري أم زاكس Jeffrey M. Zacks، أستاذ مشارك في علم نفس الفنون وعلوم الأشعة في كلية الطب، ومدير مختبر المعرفة الحركية في قسم علم النفس.

كما صرحت الدكتور نيكول سبير Nicole Speer وهي الكاتبة الرئيسة للدراسة، بأن نتائج الدراسة قد بينت أن القراءة ليست ممارسة سلبية في أي حال من الأحوال، بل على العكس تماماً، فإن القراء يُنشِئون محاكاة عقلية لكل موقف جديد يواجههم في القصة. يلتقط القارئ من النص تفاصيل حول أفعال وعواطف الشخصيات ويدمجها بمعارف شخصية مبنية على خبراته السابقة. بعد ذلك يقوم القارئ بتسليم هذه البيانات إلى آلية المحاكاة العقلية المعتمدة على مناطق من الدماغ تتطابق بشكل دقيق مع المناطق التي يحفزها قيام الشخص بأداء أنشطة مماثلة في العالم الحقيقي أو مراقبتها أو تحليلها.

وليكتم ما توصلت إليه الدراسة: إن التغيرات في الأشياء التي تتعامل معها الشخصية (على سبيل المثال: "سحب سلك كهربائي") ترتبط بزيادة في النشاط في منطقة فص الجبهة المعروفة بمسؤوليتها عن حركات الإمساك بالأشياء. أما التغيرات في المواقف المكانية للشخصيات (مثلاً: "عبور باب المدخل والدخول إلى المطبخ") فترتبط بزيادة النشاط في مناطق الفص الصدغي التي يتم تحفيزها بشكل انتقائي عند مشاهدة صور لمشاهد متعلقة بالمساحة والفضاء. (إيفردنج Everding، على شبكة الإنترنت).

الانطباع الأول الذي تركته هذه الدراسة لديّ هو شعور بالرضا (رضا الأم بالتاكيد) والذي أعبر عنه بالعبارة التالية: "ألم أقل لكم ذلك؟"؛ حيث سبق أن تناولت ظاهرة الأغراق في كتابي "السرد كواقع افتراضي" (٢٠٠١)، ومن أجل وصف وشرح هذه الظاهرة استعرتُ مفهوم المحاكاة العقلية من علم النفس المعرفي (أوتلي Oatley ١٩٩٩). ويمكن لهذا المفهوم أن يرافق مفهوماً آخر اقترحه عالم النفس رولف زوان Rolf Zwaan، نموذج الموقف، وهو مصطلح يشير إلى صورة العالم السردية الذي يبنيه

القراء (أو المشاهدون)^(١) على مدى سير أحداث القصة؛ حيث يقومون بتحديث مستمر لهذه الصورة لدجها مع تغييرات الحالة التي يصفها النص، لكن من دون إغفال الحالات السابقة. وبناء على هذه النظرية فإن متابعة أية قصة تعتمد على بناء تاريخ العالم الذي تدور فيه. وتحمل التجربة التي نصفها الدراسة للوهلة الأولى تحقيقاً علمياً لظاهرة نمذجة القصة. تثبت الصور التي يظهرها التصوير بالرنين المغناطيسي^(٢) والتي أجراها زاكس Zacks وسبير Speer أن المحاكاة العقلية موجودة فعلاً! يا للسعادة!

وفي هذه الأثناء، وبعد التأمل، تضاعف حماسي كثيراً. فكيف لزاكس وسبير (أو بالأحرى للمصحفي الذي تحدث بلسانيهما) أن يعرف بأن القراء يقومون ببناء محاكاة عقلية حية، وليست محاكاة لصور غامضة؟ كيف يمكن قياس كمية المعلومات التي تتأملها العين الداخلية للمخيلة؟ استناداً إلى الشهادات التي جمعها عالم النفس فيكتور نيل Victor Nell، فإن درجة دقة التمثيلات العقلية تتغير على وفق مزاج القارئ واهتمامه؛ حيث يرسم بعض الأشخاص صورة مفصلة لوجه "إيما بوفاري" (وهم يستلهمون ذلك، ربما من فيلم أو من رسوم توضيحية)، في حين أنها تتجسد لدى البعض الآخر بوصفها جسداً شبحياً يتنقل خلال المشاهد. ثم على ماذا اعتمد كاتب المقال عندما أكد على أن القراء يحاكون التذوق والإبصار، والصوت،

1 - نستخدم كلمة "قارئ" في أغلب الأحيان في هذا المقال للإشارة إلى متلقي القصة بغض النظر عن الوسيلة التي تنقل القصة له. فـ "القارئ" يمكن أن يحل محل المشاهد أو حتى اللاعب في حالة ألعاب الفيديو.

2 - في الواقع قام "سبير Speer" وزملاؤه باستخدام التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي. سأستخدم رمز IRM في المقال للحديث عن أي نوع من تقنية تصوير الدماغ، لأن المسائل التكنولوجية لا تشكل هماً كبيراً بالنسبة إلي.

والحركة؟ وكما لاحظت "جي غابرييل ستار G. Gabrielle Starr" فإن تخيل الحواس الشمية والذوقية أصعب بكثير من تخيل الصوت والعروض والحركات؛ إذ يمكننا التعامل مع مصدر الذوق والرائحة بصورة دلالية، بمعنى الاعتماد على معاني الكلمات ومضامينها، بدلاً من محاكاتها (أي إدراكها بالمخيلة) (٢٨٥: ٢٠١٠).

يقدم البحث العلمي الذي يشكل مصدراً للمقال الصحفي (سبير Speer وآخرون ٢٠٠٩) تفسيراً أكثر إتزاناً. فبدلاً من الحديث عن "محاكاة عقلية حية" يستخلص سبير وزميله نتيجتين بلغة علمية رصينة:

١- تحفز قراءة حدث ما، نفس مناطق الدماغ التي تحفزها التجربة المباشرة لهذا الحدث. فالعلوم العصبية قادرة على خلق خريطة أولية للدماغ. على سبيل المثال، من المعروف أن الخبرة المكانية تتمركز في منطقة معينة من الدماغ، وأن خبرة مسك الأشياء في منطقة أخرى. وتجربنا تجارب زاكس وسبير أن هذه المناطق ذاعها يتم تحفيزها عندما نقرأ عن بطل إحدى القصص وهو ينتقل داخل المنزل ويلتقط شيئاً ما، وعندما نقوم بالأفعال ذاعها. وقد أظهرت التجارب التي قام بها باحثون آخرون مع أشخاص قاموا بقراءة كلمات منفردة أو مع حيوانات الشمبانزي وهم يراقبون ويقلدون سلوكاً ما، نتائج مشابهة، فسرت عموماً على أنها ترشيحات لنظام الخلايا العصبية المرأة لدى الإنسان كما لدى القردة^(١). إلا أن سبير وزملاءه

١ - يمكن التحقق مخبرياً من وجود نوع خاص من الخلايا العصبية في الشمبانزي، ولكن ليس في البشر، لأن مثل هذه التجارب ستكون غريبة للغاية. إلا إذا جرت دراسة الخلايا العصبية المرآتية لدى البشر بصورة غير مباشرة، حيث لم يتفق العلماء بالإجماع على وجود مثل هذا النظام. انظر مقال "الخلايا العصبية العاكسة" على موقع ويكيبيديا.

كانوا أول من وضع تحت تصرف عينات اختبارهم قصة مطردة. لقد استخدموا قصص أطفال مبسطة جداً، وقاموا بتقديم كل كلمة منفردة حتى يتسنى لهم تسجيل حالة الدماغ في لحظات محددة. وقد قادت الاستماعة بنص سردي، عوضاً عن الكلمات المتفرقة، إلى الخلاصة الثانية:

٢- عندما يقرأ المشاركون في التجربة كلمات متفرقة، يقوم الدماغ بإنتاج إشارات مختلفة عن تلك التي ينتجها عند قراءة الكلمات نفسها، ولكن ضمن قصة متتابعة. فضلاً عن ذلك فإن بعض مناطق الدماغ لا تكون فاعلة، إلا عندما يخضع العالم السردي لتغييرات متعددة من جملة إلى أخرى، ما يشير إلى أن المحاكاة العقلية تتطلب جهداً أكثر كثافة.

أليست هذه الأفكار واضحة بما يكفي؟ هل نحن في حاجة إلى التصوير بالرنين المغناطيسي، ليقول لنا إن قراءة الكلمات المتفرقة لا تتطلب النشاط العقلي ذاته الذي تتطلبه قراءة قصة متماسكة؟ هل هناك ضرورة لوجود تقنية الأشعة الدماغية، لكي نعرف أن هناك شيئاً مشتركاً بين إتمام فعل ما وملاحظته، أو بين الإمساك بصورة شيء ما، سواء أكانت هذه الصورة لفظية أو مرئية، وبين الإمساك بالشيء نفسه؟ قارنوا على سبيل المثال، بين تجربة التعرض لهجوم كلب شرس، وبين قراءة قصة تحكي هذا الهجوم. كيف للقارئ الربط بين خبرتين (وبالتالي بين تكوين معين للخلايا العصبية النشطة في الحالتين) إن لم يكن هناك نشاط مشترك للدماغ لهاتين الخبرتين؟

مثل هذه التجارب على البشر ستكون ملفزة أيضاً.

يمكننا دراسة وظيفة الخلايا العصبية المرآة في البشر، وهذه الدراسات لا تزال بعيدة.

انظر "الخلايا العصبية المرآة" على ويكيبيديا.

http://en.wikipedia.org/wiki/Mirror_neuron#In_humans

كيف استخدم خبرته وذكرياته الشخصية للملا الفراغات في القصة؟ في قصته القصيرة "فونيس أو الذاكرة"، وصف لنا "جورج لويس بورخس Jorge Luis Borges" ما يمكن أن يحدث، إذا لم تقم فكرة الكلب الشرس بتنشيط الفكرة المشتركة لمجموع تجلياتها؛ حيث في إمكاننا امتلاك صور عقلية منفصلة تماماً، ليس فقط بالنسبة إلى كلاب الشياوا أو كلاب الروت فايلر، ولكن أيضاً بالنسبة إلى الكلاب الصفراء والكلاب الشرسة وكلاب الساعة الرابعة بعد الظهر وكلاب الفخار. وبالتالي لن يكون الدماغ قادراً على ربط أحدهما بالآخر. فاكتشاف (أو فرضية) وجود نظام خلايا عصبية عاكسة (مرابا) أحدث ضجة كبيرة في العلوم الإنسانية. ولكن ما الذي أضافه غير إعطاء تفسير فيسيولوجي للظواهر المؤدية للحدس؟ بدلاً من فتح آفاق جديدة حول النشاط المعرفي الخاص بالحكاية، تؤكد تجارب زاكس وسبير، بهذا الشكل أو ذاك، ما نعرفه مسبقاً. ويتم النظر، بصورة تقليدية، إلى التجارب العلمية على أنها تناسب معكوسٌ للقدرة على التنبؤ بالنتائج. لكن النتائج الحالية للتصوير الدماغى لم تبلغ الدقة اللازمة لخلق وجهات نظر جديدة فعلياً ومهمة حول الأسس المعرفية للسرد. ومن وجهة نظر السرديات، تبدو خبرات التصوير الدماغى في موقف صعب: فهي إذا عارضت النظرية السائدة تصبح هرطقة؛ أما إذا أبدتها بشكل كامل، فقد أصبحت زائدة عن الحاجة.

هناك سببان على الأقل وراء عدم تمكن العلوم المعرفية "البحثة" (وأعني بها تلك العلوم القائمة على التكنولوجيا المتقدمة) من إظهار ما يدور في رؤوسنا عند إنشاء أو عند فك شيفرة القصص. أول هذه الأسباب هو تعقيد شبكة الخلايا العصبية ونقاط الاشتباك في الدماغ. وتضم هذه

الشبكة مائة مليار خلية عصبية، كل خلية ترتبط بالخلايا العصبية الأخرى من خلال أكثر من عشرة آلاف نقطة من نقاط الاشتباك العصبي. إن التصوير بالرنين المغناطيسي غير قادر على تقديم صورة لكل خلية عصبية في الدماغ، وكل ما يمكنه القيام به هو تحديد أي المناطق من الدماغ تنتج نشاطاً كهربائياً تحت تأثير محفزات مختلفة. ويمكن للتصوير بالرنين المغناطيسي امتلاك القدرة على الكشف بأن قراءة كلمة "كلب" ورؤية كلب، تنشط منطقة من الدماغ متخصصة في التصور، لكنه غير قادر (حتى الآن) على تحديد أي نمط من الخلايا العصبية النشطة التي تعطي معنى "كلب" لموضوع معين. لو تمكنت تقنيات التصوير في يوم ما من قياس هذا النمط (وهي تقترب من هذا الهدف أكثر فأكثر) فستكون قادرة على قراءة الأفكار، وهي احتمالية تتضمن نتائج مخيفة^(١).

السبب الثاني، وهو برأيي أن التحديد الأخطر لمساعي العلوم البحتة يكمن فيما يطلق عليه الفلاسفة قضية العلاقة بين العقل^(٢) والجسد. وتتمثل هذه القضية في شرح كيف أن الوعي، وهو ظاهرة عقلية، يمكنها أن تظهر في الدماغ الذي هو عضو مخلوق من مادة بحتة. إن الوضع المهيمن في العلوم المعرفية وفي فلسفة العقل هو رفض أي تفسير يسلّم بثنائية العقل والجسد

1 - استناداً إلى مقال نشر في مجلة "مجلة العقل الأمريكية" (بور ٢٠١٠) فإن التصوير بالرنين المغناطيسي في إمكانه الكشف إذا كان الفرد يفكر في هذا الموضوع أو ذاك من المواضيع المقترحة سابقاً: لعبة التنس أو البيت؛ حيث طُلب من الأفراد التفكير في "لعبة التنس" عند الإجابة عن السؤال بكلمة "نعم" والتفكير في "البيت" عند الإجابة بكلمة "لا". وهذه تمثل الخطوة الأولى في قراءة الأفكار.

2 - لقد أشرنا منذ البداية إلى أن كلمة esprit ترجمت بكلمة عقل.

(المسماة بالديكارتية)، وتبني الموقف المادي الذي يعتبر العقل نتيجة النشاطات الكهربائية للدماغ. وتنتج عن هذه النشاطات حالات مختلفة للدماغ، ما يعني تكوينات مختلفة للخلايا العصبية بشحنات سالبة وموجبة. إلا أن الموقف المادي هو أيضاً غير قادر، مثلاً لم يقدر الموقف الجدلّي، على قضية العلاقات بين العقل والجسد. فكما أن الموقف الجدلي لا يمكنه تفسير كيف يمكن لظاهرة عقلية مثل الانتباه أن تسبب حدثاً مادياً مثل الضغط على زناد المسدس، لا يمكن للموقف المادي تفسير ظهور الوعي في حالات معينة للدماغ وكيف يمكن لهذه الحالات إنتاج الأفكار. كما لاحظ "دوغلاس هوفستادتر Douglas Hofstadter" أنه ما تزال هناك فجوة فاصلة بين مستوى الخلايا العصبية ومستوى الرموز، فالتمييز بين مستوى الخلايا العصبية ومستوى الرموز، يفسر محدودية جهاز التصوير بالرنين المغناطيسي في دراسة النشاط المعرفي المرتبط بالسرد: بوصفه صيغة للمعنى، فالقصة تتطلب مستوى معرفياً، تشكل الرموز وليست الخلايا العصبية بنوده الأساسية.

ليس في نيتي، بالطبع، إنكار الفائدة العلمية لتجارب مماثلة لما قام به زاكس وسبيير، ولا التقليل من شأن هذا النوع من الدراسات؛ فهي تلعب دوراً مهماً في تخطيط الدماغ، وهو مشروع له أهمية أساسية في فهم عمل العقل. بل إن غايتي هي التساؤل عن أهمية هذه الدراسات بالنسبة إلى السرديات، على الأقل في الحالة الراهنة لتطور التصوير الدماغّي. وبعبارة أخرى، أود أن أطرح سؤالاً: ماذا سأتعلم، كمتخصصة بالسرديات، من هذا النوع من البحوث؟ هل سأتابع بحماس دراسة ظاهرة الإغراق السردّي، في الوقت الذي يخبرني التصوير الدماغّي أن المحاكاة العقلية

موجودة حقيقة؟ أو هل يمكنني اعتبارها مسألة محلولة، في حين أن العلم تحفظ على إجابة معينة؟ هذه المعضلة تبين لنا مشكلة العلاقات الكبيرة بين التخصصات النظرية، مثل الفلسفة والسرديات، وبين التخصصات التجريبية، مثل علم الأعصاب وعلم النفس المعرفي. إذا ما هي ظروف التعاون المتبادل بين التخصصات التي يمكن اتباعها في السرديات كما في باقي المجالات؟

لا تتحدد العلوم المعرفية بتجارب التصوير بالرنين المغناطيسي؛ حيث يشمل المصطلح العام "العلوم المعرفية" مجموعة متنوعة من المناهج الناجمة عن مختلف التخصصات: علم الأعصاب، والذكاء الاصطناعي، واللغويات وفروع مختلفة من علم النفس (التطوري، والاجتماعي، والإدراكي)، وفلسفة العقل. وتختلف دراسات النشاط العقلي هذه بعضها عن بعض من حيث الأهمية المرتبطة بالتجريب والتفكير؛ حيث يمثل البحث في العلوم العصبية الجانب التجريبي بينما تمثل فلسفة العقل الجانب الفكري^(١).

يأسف متخصصو السرديات الذين يتهجون المنهج المعرفي، مثل "ريتشارد جيرينج Richard Gerrig" و"دافيد هيرمان David Herman"، لحقيقة أنه في مجال عملهم تتجه التأثيرات كلها في اتجاه واحد، وهو العلوم المعرفية في السرديات وليس العكس (هيرمان ٢٠١٣: ٢٠٣). هل يمكن تفادي هذا الوضع، أم ينبغي أن نعزوه إلى حالة ما تزال بدائية في السرديات المعرفية؟ يعكس هذا السؤال الطبيعة الأشكالية للسرديات المعرفية، وهو

١ - هذا لا يعني غياب التفكير عن التخصصات التجريبية، فإن تفسير النتائج هي دائماً فكرية.

مشروع يقع بين التخصصات الفكرية والتأويلية في العلوم الإنسانية،
والتخصصات التجريبية في العلوم الطبيعية.

لو رسمنا خطأ واصلًا بين التأويل والتحقيق التجريبي، وكان أقصى
اليسار (إن استخدام مصطلحات اليسار واليمين لا ترتب عليه أي تبعات
سياسية) سيسفله النقد الأدبي، وهو تخصص يُعنى بشكل تقليدي، وفي
إطار معنى وجودة النصوص السردية الجمالية السردية. يُعدُّ الناقد الأدبي
الخالص قارئاً خارقاً، موهوباً بالتأويل، يتصور النصوص على أنها رسائل
مُشفرة؛ حيث يقوم بفك هذا التشفير من خلال سعة اطلاعه وفطنته، كما
يقوم عازف الكمان بتحويل مقطوعة ما إلى موسيقى بفضل تقنياته وحسه
المرهف. ويقاس معيار نجاح الناقد الأدبي إلى مدى كشفه عن معانٍ لم يسبق
لأحد قبله التوصل إليها. ولا يكمن هدف النقد الأدبي، في حقبة ما بعد
الحدائث، في إنتاج معرفة النصوص بطريقة موضوعية، وإنما في قراءتها
وتأويلها بطريقة إبداعية مبتكرة.

على يمين النقد الأدبي تقع السرديات الكلاسيكية (أنا أنظر إلى
السرديات المعرفية على أنها ما بعد الكلاسيكية). لا تركز هذه السرديات
على التأويل، وإنما على الوصف، وعلى المقارنة والتصنيف، فهي لا تهتم
بمواصفات النصوص الشخصية، بل بالخطوط التي قد تظهر في مجموعة
متنوعة من النصوص. على سبيل المثال، تنظر السرديات إلى القصة التي يتم
سردها باستخدام ضمير الشخص الثاني أي المُخاطب (كما هو الحال في
رواية التحول *La Modification* لميشيل بوتور Michel Butor) كإمكانية
سردية مُكملة للنموذج اللغوي لتصريف الأفعال أكثر منه كتعبير خاص

بالذاتية. في الواقع، ليس على الكاتب استخدام أدوات سردية معينة لكي يحظى بالاهتمام، بل يكفي أن تكون ممكنة. في حين أن السرديات في المرحلة الكلاسيكية صبت جلّ اهتمامها على المخيال الأدبي، ولم تختلف عن النقد الأدبي إلا في اهتمامه بالعام بدلاً من الخاص. وفي مرحلة ما بعد الكلاسيكية تصورت القصة بوصفها نوعاً من المعنى الذي يظهر من خلال تعدد وسائل الإعلام وتعدد أنواع الخطاب.

لنتقل إلى جهة اليمين برفقة علم النفس التجريبي، تاركين مؤقتاً مكاناً خالياً للسرديات المعرفية؛ حيث تأسس علم النفس التجريبي على أيدي باحثين مثل "والتر كنتش Walter Kintsch"، و"ديفيد روملهارد David Rummelhard"، و"جان ماندلر Jean Mandler"، و"نانسي جونسون Nancy Johnson"، و"نانسي شتاين Nancy Stein"، و"توم ترابسو Tom Trabasso"، و"يهارسه اليوم" ريشار جريج Richard Gerrig، و"كاثرين ايموت Catherine Emmott"، و"ماريسا بورتولوسي Marisa Bortolussi"، و"بيتر ديكسون Peter Dixon" على سبيل المثال لا الحصر. وكما هو الحال في النقد الأدبي، فإن هدف علم النفس التجريبي هو التأويل. إلا أن التشابه يتوقف هنا، بينما يسعى النقد الأدبي إلى تطوير قراءات فردية دقيقة للغاية. يهتم علم النفس التجريبي بالعمليات العقلية الأكثر تلقائية، تلك التي يقوم بها كل قارئ من دون وعي منه. غالباً ما يكون التمييز بين هذه العمليات وفهم اللغة مستحيلاً (جريج وإيجيد Gerrig et Egidi: ٢٠٠٣).

على سبيل المثال يطرح علم النفس التجريبي الأسئلة التالية: كيف للقراء معرفة مرجعيات الضمائر؟ ما هو العنصر الذي يتذكره القراء في بناء القصة

بسهولة أكبر؟ إلى أي مدى تبقى أهداف الشخصيات في ذاكرة القراء في حالة سرد النص لأحداث تقطع في متابعة هذه الأهداف؟ وكيف يربط القراء المعلومة المكتسبة مؤخراً مع تلك التي تم تخزينها في الذاكرة البعيدة؟ إن النقد الأدبي وكذلك السرديات المعرفية يعتبران هذه العمليات تافهة وجد تلقائية لتحظى بالاهتمام. هناك فارق آخر مهم بين تخصصات اليسار واليمين، يكمن في مركز اهتمامهم، وهو أن المناهج النفسية للقصة لا تهتم بالنصوص الذاتية ولا بأنواع القصص، وإنما بطبيعة استيعابها. وبعبارة أخرى، فإن اهتماماتهم تنصب على العقل. ولهذا السبب لا يتورع علماء النفس عن استخدام النصوص المصطنعة والمعدة خصيصاً لإجراء اختبارات لفرضياتهم، بدلاً من النصوص التي تستحق القراءة لذاتها.

إذا كانت مناهج اليسار قد ركزت على النصوص ومناهج اليمين ركزت على العقل بذاته، فيمكن لنا أن نتساءل إن بقي شيء بين هذين القطبين يمكن أن يكون مادة السرديات المعرفية. تشكل هذه المدرسة الآن عملاً حرفياً متناغماً، وهي تستقي أفكارها من اليمين واليسار على حد سواء، منسقة المنهج بحرية من الأسفل إلى الأعلى من خلال عمل منهجي في السرديات الكلاسيكية وما بعد الكلاسيكية، هذا المنهج الذي صاغ أدواته الخاصة بنفسه، مع التطبيق من أعلى إلى أسفل لمفاهيم مستعارة من العلوم المعرفية البحتة. إلا أن استعارة المفاهيم العلمية هذه، لم تصل إلى حدّ تبني التطبيق القاسي للتجريب. تبقى الأعمال المستخدمة في تجارب السرديات المعرفية نظرية بحتة، وقد أبدى بعض المختصين بالسرديات والمفتونين بالنشاط العقلي الضروري لاستيعاب القصص عدم اهتمامهم بالمقاربات التجريبية.

إضافة إلى ذلك، وعلى عكس النسخ التجريبية من علوم العقل، فإن السرديات المعرفية لا تريد التوضيح تماماً باهتمامها بالنص، حتى وإن تعاملت مع الأعمال باعتبارها حجة أو دليلاً (انظر مصطلح "النص المعلم" الذي يتداوله هيرمان بكثرة) لعرض الأفكار المستعارة من اليمين.

يمكن دراسة النشاط المعرفي المرتبط بالسرديات في ثلاثة مجالات:

١ - نشاط الشخصيات العقلي.

٢ - نشاط القارئ العقلي.

٣ - السرد بوصفه طريقة تفكير (أو الذكاء السردية، أهمية السرد في حياة العقل).

نشاط الشخصيات العقلية

لم ينتظر نشاط الشخصيات العقلية تطور السرديات المعرفية لكي يحظى باهتمام الباحثين، إذ نظر النقد الأدبي التقليدي، وتحت تأثير التحليل النفسي، إلى العقل على أنه موضع نشاط سري وغالباً ما يكون تلقائياً، متكوناً من الأحلام والرغبات والهواجس والأوهام. وقد أضافت السرديات الكلاسيكية إلى هذه الموضوعات فهرساً للتقنيات السردية، يمكن للنشاط العقلي من خلاله أن يتمثل في كل دواخله: مثل المنولوج الداخلي، والسرد النفسي، والخطاب المباشر وغير المباشر والهجين الناتج عنهما، أي الخطاب غير المباشر الحرّ (كوهين، بانفيلد Cohn, Banfield). وهذا المنهج مثمر جداً في مجال وصف البعد الخاص للعقل. لقد لاحظ "آلان بالمر Alan Palmer" (٢٠٠٤) أن المنهج يجهل تجلياته العلنية، فضلاً عن أبعاده في تفاعل الشخصيات، متأثراً بالنظريات التي يطلق عليها البنائية. ويذهب هيرمان

(٢٠١١) إلى حد التصريح بأن العقل متوجه بشكل تام نحو العالم الخارجي، الأمر الذي يجعله مقروءاً للآخرين؛ وترتب على ذلك انعدام الفرق الجوهرى بين "العقول المخيالية" والواقع، على العكس من موقف متخصصى السرد أمثال "كوهين Cohn" الذي يعتبر أن شفافية الأفكار واحدة من السمات المميزة للمخيال. شخصياً، أتقبل الرأي بأن مسألة الشفافية مسألة مُضَلَّلة؛ حيث إن أفكار الشخصيات المتخيلة لا يعرفها إلا الراوى اللاشخصى الخارجى (والذى يُطلق عليه لهذا السبب الراوى كلى المعرفة)، وهو لا يمتلك خصائص بشرية. وعلى العكس من ذلك، ففي العلاقات التفاعلية بين الشخصيات، نجد أن الشفافية بين الشخصيات المتخيلة لا تختلف عنها بين الأشخاص الواقعيين، على الأقل في حال كانت الشخصيات المتخيلة ليست شخصيات خارقة. وبناء عليه، فإن الشفافية ليست خاصية ذاتية للشخصيات المتخيلة، والاختلاف الوجودى الوحيد بين الشخصيات في الرواية الواقعية وبين الأشخاص الواقعيين في الواقع هو عيشهم في عوالم مختلفة (ناهيك عن عدم وجودهم أساساً). يكون الفرق بين الخيال واللاخيال، فيما يخص النشاط العقلي، في مستوى طريقة ظهور الشخصيات وليس في مستوى كفاءتها^(١).

١ - في المقابل أنا لا أوافق هيرمان حتى النهاية عندما قال إن البحث عن "باطن معين" يحتوي على أفكار سرية ينبع من ثنائية ديكرتية بين العقل والجسد، ثنائية، تركز عليها بشكل عام العلوم المعرفية والفلسفة المعاصرة. إن هيرمان يصل إلى درجة رفض فكرة "الاستثنائية" التي تعبر المخيال قابلية متفردة في تمثيل حياة العقل. فإذا كان الباطن مجرد أسطورة وإذا كان العقل يتجلى في حركته إلى العالم، فليست هناك أفكار سرية لا يمكن سوى للراوى العالم بكل شيء كشفها. حجة هيرمان تجمع النشاط الذهني للآخرين متاحاً وقابلاً للتمثيل لدى الآخرين في القصص الواقعية كما في القصص الخيالية، وهي نتيجة غير مقبولة في رأيي.

لم يعد هناك شك في حقيقة أن السرد هو شكل من أشكال التمثيل،
المتمحور حول الفعل الإنساني، وأن أفعال الشخصيات تُظهر حقيقة
حالتهم النفسية أكثر مما يظهره وصف أفكارهم الداخلية أو وصف
عواطفهم. لفهم الفعل، وفهم الحبكة بالتالي، من الضروري بناء الرغبات
والأهداف والمعتقدات والخطط التي تقوم بتحفيز الشخصيات الفاعلة.

تحتفظ معظم القصص الجيدة بالدوافع والمعتقدات التي تفسر سلوك
الشخصيات وتكون بصورة ضمنية إلى حد كبير. ولكن في النص التالي،
والذي أنشأته برمجيات الذكاء الصناعي تحت اسم "تالسبين Talespin"
وقام بتطويره في السبعينات "جيمس ميهان James Meehan"، تعرض
معتقدات ونوايا الشخصيات بكل تفاصيلها. فإذا قام البرنامج بحذف أو
تجاهل استنتاج واحد، تتحول القصص التي يتجهها إلى قصص عبثية:

كان ياما كان، كان هناك دب يدعى جون يعيش في كهف. كان الدب
جون يعرف أنه في كهفه. في أحد الأيام، أحس جون بجوع شديد. أراد
جون الحصول على العسل. أراد جون معرفة مكان العسل. أحب جون
العصفور آرثر. أراد جون من آرثر إبلاغ جون عن مكان العسل. كان جون
صادقاً مع آرثر. كانت تربط جون بآرثر علاقة طيبة. اعتقد جون بأن آرثر
يجبه. اعتقد جون أن آرثر كان صادقاً معه. أراد جون الطلب من آرثر أن
يقول له أين يوجد عسل. (ميهان ١٩٨٠: ٢٠٠)

ربما يعلق ناقد أدبي ما بأن هذا النص يتعامل مع القارئ على أنه أحمق.
إلا أن هذه ليست هي النسخة القياسية لبرنامج "تالسبين". فلكل قصة
يولدها "تالسبين" يكتب البرنامج نصاً عادياً ونصاً "مسهياً". المقطع

السابق كان من نسخة النص المسهب، والذي يجعل طبقة "ما هو غني عن التعريف" الذي يستر وراء سلوك الشخصيات ظاهراً. يجب إعادة بناء هذه الطبقة، ليس فقط من قبل القارئ، وإنما أيضاً من قبل الشخصيات التي تتعامل مع الدب جون.

يكمن جانب مهم من هذه الفكرة في المعتقدات الخاصة بمعتقدات الشخصيات الأخرى: فالدب جون يفترض أن العصفور آرثر ملتزم تجاهه تماماً. إن تكوين هذه المعتقدات حول معتقدات الآخرين ضروري لإنجاح التعاون؛ فلو أن الدب جون أخطأ، أي إذا لم يكن العصفور آرثر ملتزماً تجاهه فعلاً، فإن خطته للحصول على العسل ستفشل برمتها. في قصص التعاون، تقوم الشخصيات بتفسير أفكار الآخرين بشكل صحيح، وفي قصص الخداع أو سوء الفهم ينتج التفسير مظاهر خاطئة. لا تقتصر هذه الطريقة، في تفسير أفعال الآخرين من خلال تشكيل حالاتهم العقلية، على فهم القصص وإنما تمثل، على العكس، صيغة أساسية في عمل العقل البشري، ومجال تطبيقها يشمل الأشخاص الواقعيين كما يشمل الشخصيات المتخيلة. وتندرج هذه الطريقة في العلوم المعرفية تحت مسمى علم النفس الشعبي أو "نظرية العقل"^(١).

يهتم كل إنسان بمنطق الحبكة، وخصوصاً بمظاهر هذا المنطق في حكايات الحيوان، وقصص الجنيات، أو كوميديا الأخطاء، يُدرك أثار المرأة هذه. وقد أدى تأثير العلوم المعرفية في السرديات إلى زيادة الاهتمام

1 - تعتبر هاتين التسميتين لدى بعض الباحثين، مثل دانيال هوت، مختلفة من حيث الآثار النظرية المترتبة عليها، لكن في إطار هذا البحث يمكن اعتبارها مترادفة.

بهذا النوع من الظواهر. ترى "ليزا زونشاين Lisa Zunshine" في هذه الظواهر الإجابة عن السؤال المطروح في عنوان كتابها "لماذا نقرأ المخيال؟". ترى ليزا زونشاين، أن السعادة التي نغمرنا عند قراءة الروايات، تكمن في فضولنا التلصصي على تفاصيل أفكار الآخرين. وإلى ذلك الحد الذي يعتمد فيه منطق الحبكة على بناء المعتقدات والرغبات والأهداف وخطط الشخصيات، فإنها تُرضي تلك الحاجة التي تُبديها لممارسة نظرية العقل الخاصة بنا. وعلى أية حال بقي علينا معرفة إذا كان هذا التلصص العقلي يفسر الانجذاب إلى كل نوع من أنواع المخيال، أو إذا كان يعمل في الروايات النفسية مثل روايات "جين أوستن Jane Austen" أو "فرجينيا وولف Virginia Woolf"، بشكل أفضل من عمله في روايات الخيال العلمي، أو قصص المغامرات أو الخرافات، وهي أنواع لا تضع في المشاهد المروية أفكاراً معقدة جداً، ولا تمثل الأفكار بطريقة مفصلة كثيراً. ولكن ما لا يمكن إنكاره هو أننا، ومهما كان نوع الرواية، لن نكون قادرين على فهم القصة ولا تذوقها في غياب القدرة على بناء تصورات لعقول الشخصيات.

إن دراسة ما يسمى بتأثير المرأة في أفكار الشخصيات تتقارب مع الموضوع القادم، وهو دراسة نشاط القارئ العقلي؛ حيث إن الآليات المستخدمة هي ذاتها، والتي تسمح لنا ببناء محتوى عقلياً الشخصيات الأخرى في العالم الحالي، كما تسمح لنا بفهم تفكير شخصيات المخيال. ويعتقد كل من زونشاين (٢٠٠٦) و هيرمان (٢٠٠٣) بأن القصة، التي هي ضرب من المخيال، تقودنا إلى بناء تأثير للمرأة أكثر تعقيداً من ذلك الذي يجري في الحياة اليومية. واستناداً لهذا الموقف، فإن قراءة أعمال المخيال يمكن

اعتبارها رياضة عقلية تزيد من قوة الدماغ. ومن دون أن أنكر قيمة القصص التعليمية، أود تسجيل اعتراضي على هذه النظرية.

باعتبارنا بشراً، نشعر براحة أكبر عند تحديد المستويات الثلاث لتأثير المرأة: "إنه يعرف بأنني أعرف". ففي حالات نادرة، نحن في حاجة إلى احتساب أربعة مستويات، لكن هذه العملية تتطلب جهداً كبيراً. السؤال هو هل يمكن للحكاية الخيالية تحقيق هذه الحدود فعلاً؟ تؤكد زونشاين (٣٢: ٢٠٠٦-٣٣) على أن مقطعاً معيناً من رواية فرجينيا وولف "السيدة دالوي" يمثل ستة مستويات، إلا أن "برايان بويد Brian Boyd" دحض تأويلها بشدة. وقد حاولتُ عمل رسم تخطيطي لهذا المقطع بنفسي، ولم أجد أكثر من ثلاثة أو أربعة مستويات؛ ثم إن المستويات متداخلة، لدرجة يكاد يكون تحديد من يفكر وبماذا يفكر مستحيلًا. يعطي هذا المقطع شعوراً بالفوضى التي أكدت نظرتي حول العقل. لا بد من وجود سبب وجيه يدعو علم الأحياء إلى القول بأن الإنسان يتمتع بعقل قادر على تمييز ثلاثة مستويات بسهولة، وهو العدد اللازم لكشف الخداع. على سبيل المثال في حكاية "الغراب والثعلب"، الثعلب يريد (المستوى الأول) أن يعتقد الغراب (المستوى الثاني) بأن الثعلب يرغب (المستوى الثالث) سماعه يغني. إن قابلية العقل على حساب ثلاثة مستويات لا تساعد فقط في التخطيط، وإنما في كشف الخداع. يمكن لنظرية العقل خاصتنا أن تمتد إلى أربعة مستويات في حالة الخداع المزدوج: شخص ما يريد خداع شخص آخر، لكن الضحية القادمة تكتشف هذه النية بشكل تام وتظهر بوقوعها في الفخ بهدف خداع المخادع الأول. مثال آخر هو حكاية الديك والثعلب التي قام بتحليلها "بروس Bruce" (١٩٨٠)؛ انظر أيضاً رايان

(Ryan، ١٩٩١): قام الثعلب بدعوة الديك لتناول الغداء بنية أكله. يتظاهر الديك بتصديقه لاهتمام الثعلب به، ويسأله إذا كان في إمكانه اصطحاب صديق له معه. وافق الثعلب طامعاً في أن يحظى بديكين على الغداء بدلاً من واحد. لكن الديك لى دعوة الثعلب مصطحباً معه كلباً قام بعض الثعلب وأجبره على الفرار. وبهذا يمكن تمثيل تفكير الديك بالطريقة التالية: الديك يريد (١) أن يعتقد الثعلب (٢) أن الديك يفكر (٣) أن الثعلب يريد (٤) أن يتناول معه طعام الغداء (بدلاً من أن يتناول الديك كطعام للغداء). وكما يوضح المثال، يمكن للقصة أن تعرض حالات لأربعة مستويات من النية، إلا أننا نشك في إمكانية إظهار القصص لمستويات إضافية، لأن إضافة أكثر من أربعة مستويات لن تؤدي إلى فائدة عملية. إذ إنه ليس لدى الشخصيات الخيالية أي سبب للدخول في مثل هذا النوع من التفكير. وبالطبع يمكن إدراج جل متكررة دائماً لا نهاية لها في القصة، مثل "بيير يريد الطلب من ماري أن تطلب من بولس مساعدة جان في إقناع ألس بالزواج من آرثر"، إلا أن مثل هذه الجمل تعتبر كسلسلة عبثية من الكلمات، وليست بوصفها موقفاً مهماً للحبكة التي يجب أن تكون على غرار النموذج العقلي للقارئ.

نشاط القارئ العقلي

تمت دراسة الفرع الأدبي للسرديات المعرفية والفرع العلمي على حد سواء. إن الموضوع الأكثر شيوعاً في نشاط القارئ التفسيري أو مشاهد النهج الأدبي هو "نقد استجابة القارئ" وهي مدرسة أسسها "ولفغانغ آيزرر Wolfgang Iser" الذي استقى أفكاره من أبحاث الفيلسوف "رومان انجاردن Roman Ingarden" حول ظاهراتية القراءة. ويحدد "نقد

استجابة القارئ" كهدف له، استكشاف ردود أفعال "قارئ نموذجي" أو "قارئ قياسي" لنصوص أدبية مركبة. وقد فضل أعضاء هذه المدرسة إقصاء القارئ النموذجي وتطبيق التجارب على أنفسهم. وبهذا اقتصرت بحوثهم على تفسيراتهم الشخصية للنصوص. وسرعان ما سقطوا في عرف أرتجال القراءة النقدية البارعة. تُبدي "استجابة القارئ" اهتماماً ببناء نظرية جمالية للمعنى الأدبي أكثر من اهتمامها بوصف العمليات الملموسة الكامنة وراء بناء المعنى. ففي تسعينات القرن العشرين هيمنت النظريات الثقافية على الدراسات الأدبية، وجرّى الاهتمام الناشئ بالمحتوى التاريخي والاجتماعي للادب "القارئ النموذج" إلى عدة فصائل على أساس النوع، والعرق، والطبقة الاجتماعية، مؤكداً على كل ما يفرق القراء، على حساب ما يوحدهم. وهكذا سقطت فكرة الظاهرية العامة للقراءة عند الأدبيين، لكنها ظلت حية في التخصصات العلمية.

تستند المناهج العلمية إلى ردود أفعال أفراد العينة باستثناء الشخص القائم على الاختبار. وهناك ثلاث طرق لقياس النشاط العقلي المرتبط أساساً بالسر. الأول، وهو الأكثر موضوعية، وقد تم ذكره في بداية هذه الدراسة؛ حيث يعتمد استخدام تقنية التصوير بالرنين المغناطيسي لتسجيل الإشارات المنبعثة من الدماغ خلال قراءة النصوص الأدبية بصورة تلقائية. ولكن من أجل التمكن من ربط صور الرنين المغناطيسي بمقاطع محددة، يجب السيطرة على المجرى الزمني للقراءة، وذلك بعرض النص كلمة كلمة على الشاشة. ويخلق هذا الإجراء صيغة مصطنعة جداً من القراءة للدرجة التي تحد فيها كثيراً من إمكانية فهم ما يدور في عقل القارئ.

ينألف المنهج الثاني من إنشاء تجارب تختبر الاستيعاب وحفظ النصوص، من خلال الطلب من أفراد العينة أداء مهام معينة مثل الضغط على زر عند التقاط فكرة معينة. وكما تم عرضه، فإن غالبية هذه التجارب تستخدم قصصاً مؤلفة خصيصاً لهذا الغرض؛ حيث لا يمكن لأي شخص القراءة من منطلق اهتمامه الأصلي بالسرد^(١). على سبيل المثال، في تجربة تهدف إلى مقارنة الزمن اللازم لردود الأفعال اللازمة لفهم نصوص متاسكة وغير متاسكة، قام الأفراد بقراءة النص بمتغيرات عديدة:

اليوم ماري على موعد مع صديقتها لتناول طعام الغداء. لقد وصلت مبكرة إلى المطعم، وقررت حجز طاولة. ثم جلست وتأملت قائمة الطعام.

(أ) لقد كان هذا هو المطعم المفضل لدى ماري، لأن الوجبات السريعة غير الصحية التي يقدمها رائعة. ماري تحب كل ما هو سهل وسريع التحضير. إنها تأكل ثلاث مرات على الأقل أسبوعياً في مطعم ماك دونالدز. ماري لا تراقب نظامها الغذائي، ولا تجد مبرراً لتناول الأطعمة الصحية.

(ب) إنه مطعم ماري المفضل، لأنه يقدم وجبات صحية. ماري مهووسة بالحفاظ على صحتها، فهي نباتية منذ عشر سنوات. طعامها المفضل هو القرنبيط. ماري صارمة جداً فيما يخص حميتها الغذائية، فهي ترفض تناول كل ما هو مقلي أو مطبوخ بالسمن.

(ت) طلبت ماري همبرغر بالجبن مع بطاطس مقلية.

1 - استناداً إلى كوهين (٢٠١٠: ٣)، هناك مشروع قيد الإنجاز في جامعة "Yale" تحت إشراف ميشيل هولكيست Michael Holquist الذي يستخدم التصوير بالرنين المغناطيسي في اختبار ردود أفعال القراء لنصوص أصيلة.

(تم استخدام هذا النص من قبل "أو بريان O'Brien" وآخرون ١٩٩٨ نقله "جيريج Gerrig" و "إيجيدي Egid" ٢٠٠٣: ٥٠)

ويعد المنهج الثالث أقل صرامة، لكنه ربما يكون الأكثر فائدة للسرديات المعرفية. وهو يعمل على الطلب من القراء وصف تجربتهم في قصة ما باستخدام كلماتهم وأسلوبهم الخاص. وقد استخدمه "فيكتور نيل Victor Nell" بطريقة مثمرة جداً في كتابه "أضيق في كتاب" ويمثل دراسته البارعة في تجربة الأغراق. فمن بين المناهج المذكورة آنفاً، نجد الأخير هو الأقدر على تحقيق ما يطلق عليه "رولان بارت Roland Barthes" متعة النص، لأنه يتيح دراسة ردود الأفعال الذاتية للقراء الحقيقيين لنصوص أدبية حقيقية - أي نوع النص الذي نقرأ لقيمته الجمالية والسردية.

تريد السرديات المعرفية أن تكون أكثر صرامة من "نقد استجابة القارئ" إلا أنها تشارك النقد الأدبي عزوفه عن تبني منهج تجريبي. يميل ممثلو هذا المنهج إلى الاعتماد على قراءاتهم الخاصة للنص عوضاً عن اعتمادهم على معطيات مقدمة من قراء آخرين، حيث يمكنهم، من خلال عملهم بهذه الطريقة، استخدام نصوص لإثبات أفكار عامة حول الإدراك، وذلك خلافاً لممارسي المناهج التجريبية؛ حيث يهتم هؤلاء بمستوى أعلى للمعنى الذي يشمل التقويم الجمالي، والتأثير العاطفي والبعد الرمزي والأهمية الوجودية، أكثر من اهتمامه بالعمليات الأساسية لطريقة الاستيعاب. وليس المقصود هنا طرح أسئلة يكون الرد عليها عن طريق التجربة، بل إن إجاباتها، وهي دائماً جزئية ومؤقتة، لا يمكن أن يكون مصدرها إلا لقاء شخصي مع النص السردية. ويتم الرجوع هكذا إلى قراءة

تعتمد على حدس القارئ؛ فالإختلاف الرئيس بين "استجابة القارئ" بالأمس والسرديات المعرفية اليوم، هو أن الأخير على اطلاع أكبر بكثير حول العلوم المعرفية.

السرد باعتباره طريقة للتفكير

ينقل السرد باعتباره طريقة للتفكير، مركز الانتباه من العقل الذي يفك شيفرات القصة إلى العقل الذي يتصور. قد يكون هذا العقل هو عقل المؤلف عندما ينشئ نصاً ويكون هناك فعل للاتصال، لكن يمكن أن يكون للقصة بالنسبة إلى كثير من الباحثين تمثيل عقلي غير ظاهر. وقد شاع هذا الرأي على نطاق واسع، وخاصة بين علماء النفس والنقاد الذين يتصورون النفس كبناء سردي، مثل "جيروم برونر Jerome Bruner" و "بول جون ايكين Paul John Eakin" لأن امتلاك ذات ليس حكراً على كتاب السيرة الذاتية.

يغطي مفهوم السرد، باعتباره طريقة للتفكير، ليس فقط نشاط سرد القصص، وإنما يوجه الانتباه كذلك إلى أهمية التواصل السردية لتنمية الذكاء وخلق علاقات اجتماعية. وهذا يقودنا إلى السؤال الأوسع للمساهمة في الكفاءة السردية في صراع البقاء، السؤال المفضل لدى أتباع المنهج التطوري في الفن مثل "برايان بويد Brian Boyd" و "دنيس دوتون Dennis Dutton" وجوزف كارول Joseph Carroll.

على عكس دراسات النشاط العقلي للقارئ، تكون مناهج السرد باعتبارها طريقة للتفكير جميعها تقريباً تأملية. وفي المناهج التطورية، يكون التأمل لا مفر منه، وبما أن نماذج عن إنسان النياندرتال والكرومانيون ليست

متاحة، فمن المستحيل مقارنة الكفاءة السردية للإنسانية خلال مراحل تطورها الثقافي والبيولوجي، وليس أمامنا سوى التكهن بفرضيات حول دور السرد في تطور الذكاء وتنظيم المجتمعات البشرية.

لا تعمل الطرق التجريبية المتصورة لقياس استيعاب النصوص السردية في حالة إنشاء القصة، إذ لا يمكننا الطلب من أي حكاوي الرد على أسئلة موجهة إليه أثناء عملية الحكي، كما لا يمكن أخذ تخطيط بالرنين المغناطيسي لروائي أثناء تأليفه دون تعطيل النشاط العقلي بصورة جديدة. إن القراءة المتأنية للنصوص السردية هي الطريقة الوحيدة لدراسة صيغة التفكير التي نطلق عليها اسم قصة حتى الآن.

إن الطبيعة النظرية لدراسة السرد باعتباره طريقة للتفكير تُطلق العنان لمخيلة الباحثين وتُلهمهم بعدد من النظريات تزيد من الأهمية المعرفية للقصة:

- أطلق "روجه شناك Roger Schank" (١٩٩٥) النظرية القائلة بأن كل الذكريات تنحو منحىً سردياً.

- ألمح "مارك ترنر Mark Turner" (١٩٩٦) إلى أن الإنسانية قد ابتكرت اللغة إرضاءً لحاجتها إلى سرد القصص، بدلاً من المباشرة بسرد القصص بفضل اتساع كفاءة الاتصال التي تتيحها اللغة.

- وقد اقترح "جيروم برونر Jerome Bruner" ثلاث طروحات: (١) أن السرد يبني الواقع (١٩٩١). (٢) أن الهوية هي بناء سردي (٢٠٠٢).^(١)

١ - لقد هاجم "غالين ستراوسن Galen Strawson" هذا التأكيد في مقال شهير.

(٣) أن السرد يتيح لنا الحصول على نظرية للعقل، وتطوير مثل هذه النظرية ضروري لحياة المجتمع، وبذلك تكون الكفاءة السردية هي دعامة المجتمعات الإنسانية (٢٠٠٢) (إن الفكرة التي تقول بأنه يمكن الحصول على نظرية للعقل من خلال القصة، كان قد طورها "دانيال هوتو Daniel Hutto" تحت مُسمى "فرضية السرد".

- أما بالنسبة إلى "ديفيد هيرمان David Herman" فإن التجربة الإنسانية ليست فقط موضوع السرد، لكنها أصبحت ممكنة من خلال فعل السرد ذاته: "لا يمكننا الحصول على تصور تجربة معيشة من دون السرد." (٢٠٠٩: ١٤٥) و"إن القصة هي التي تُوفر، في المقام الأول، قاعدة أو سياقاً للحصول على خبرة ما." (٢٠٠٩: ١٥٣)

يمكن تفسير معظم هذه البيانات بطريقتين: واحدة مجازية وضعيفة، والأخرى حرفية وقوية. في المعنى الحرفي يظهر التضخيم: على سبيل المثال تبدو فكرة أن السرد يبني الواقع مقبولة تماماً إذا تم تفسيرها على أنها معنى يعطيه السرد شكلاً لما يمثله؛ إلا أن هذه الفكرة تصبح محل نزاع إذا تم تأويلها على أنها دالة على كل التصورات أو التجارب التي لها صبغة سردية، أو أن الواقع غير موجود خارج السرد.

إن واحدة من خصائص نظريات مؤيدي التضخم هي التعامل مع القصة كاملة من دون تمييز بين مكوناتها الخاصة. فوفقاً لهذه النظريات يمكن أن يكون الامتلاك الفطري للكفاءة السردية، كفاءة مقارنة للفكرة التي قالها "تشومسكي Chomsky" عن الملكة اللغوية وعن قواعد اللغة الكونية، والتي تمكنتنا من امتلاك معنى لهويتنا، والحصول على نظرية للعقل،

وتشكيل الذكريات، أو استخلاص التجربة المعيشة من التجربة الشخصية. إن عكس العلاقات السببية كتلك التي تقدمها الرؤية التقليدية هي إحدى الاعتبارات النموذجية لخطاب التضخيم السردى. من خلال هذه الرؤية التقليدية، نطلق اسم "قصة" على بناء يحقق شرط تعلقه بشخصيات لها أهداف معينة، وتكابد صراعات ما، ولها مشاعر وعواطف، تقوم بأفعال، وبهذا تخلق تغييرات في العالم. وفي المنظور التضخمي تكون الأمور معكوسة: فالقصة ليست نتاجاً لبعض العمليات العقلية، لكنها مصدر قدرتنا على تحقيق هذه العمليات. وإذا لم تكن لدينا القدرة الفطرية على الحكمي، فلن نتمكن من تحليل التجربة الحوية من حيث المفاعيل والأفعال والأهداف والخطط والنجاحات والإخفاقات وتغييرات الأحوال. وقد جسد "دافيد هيرمان" (٢٠٠٩) هذا الرأي عندما عرّف السرد على أنه "أداة للتفكير" ووصفه، ليس بأنه شيء يتجه الأشخاص وإنما باعتباره شيئاً "يستخدمه" الأشخاص لنقل نوع معين من التجارب.

ولصياغة موضوع الحالة المعرفية لمفهوم القصة بصياغة أكثر دقة، نستدعي الكفاءات اللازمة لبناء وفهم قصص ما (أ) و(ب) و(ج). تمثل هذه المتغيرات عمليات مثل: الإحساس بعواطف معينة، والشعور بالتسلسل الزمني، والقدرة على إيجاد علاقات سببية بين الأحداث، وامتلاك القدرة على شرح الأفعال، وذلك من خلال إسناد الأهداف والخطط إلى من يقوم بها. لكن العضلة تكمن هنا:

هل هذا يعني امتلاك الرسم التخطيطي الفطري (هـ)، وهو رسم تخطيطي مسجل في مناطق معينة من الدماغ يسمح لنا بأداء (أ) و(ب)

و(ج)؟ في هذه الحالة من الممكن تحديد موقع (هاء) بتصوير رنين مغناطيسي متقدم جداً. إن اللجوء لمثل هذا الرسم التخطيطي يمثل نهجاً من أعلى إلى أسفل.

أو هل هي كفاءتنا الفطرية (أ) و(ب) و(ج)، التي طورناها لمعالجة مشاكل الحياة اليومية، والتي تتيح لنا التواصل من خلال القصص؟

في التفسير الثاني هذا، لم يكن الرسم التخطيطي السردى (هاء) أداة معرفية مستقلة أخذناها من إرثنا البايولوجي وإنما هو اسم أطلقه متخصصو السرديات للتقريب بين الكفاءات (أ) و(ب) و(ج). هذا التفسير الذي يأخذ منحى من أسفل إلى أعلى ينفي حاجة السرد إلى كفاءة عقلية متخصصة، ويمكن القول إننا لا نمارس الكفاءات إلا عندما نشئ أو نفسر القصص. تخيل أن (أ) هي الاستدلال السببي و(ب) هي التسلسل الزمني و(ج) نظرية العقل. في هذه الحالة نستخدم (أ) عندما نقوم بغلي الماء لسلق بيضة، و(ب) عندما نقوم بتخطيط جدولنا، و(ج) عندما نشترك في محادثة. إن هذه الأنشطة ليست في ذاتها أعمالاً سردية حتى وإن كانت تعتمد على عمليات هي بالدرجة الأساس مهارات سردية، ولا يمكن الحديث عن قصة أو سرد إلا عندما تلتقي (أ) و(ب) و(ج) لإنتاج تخيل عقلي. عندما يفقد الأشخاص القدرة على سرد القصص، أي عندما يعانون مما يطلق عليه "يونغ Young" و"سافير Saver" الاضطرابات السردية، لا يكون هذا الفقد للنموذج الإجمالي (ن) بل على العكس هو يرجع إلى العجز عن أداء إحدى العمليات اللازمة للسرد. وبعبارة أخرى، إن الاضطرابات السردية ليست شرطاً متخصصاً لا يؤثر إلا على السرد، تاركاً كل الكفاءات

الأخرى سليمة؛ بل هي تحدث بسبب آفات في الدماغ تظهر على شكل فقدان القدرات الفردية، مثل الذاكرة والقدرة على التمييز بين الوقائع المفتعلة، أو القدرة على ترتيب المعلومات في تسلسل زمني. إن الأشخاص الذين يعانون من الاضطرابات السردية ليسوا مختلفين لأنهم فقدوا مهاراتهم السردية؛ فهم فقدوا مهارتهم السردية لأنهم غير قادرين على أداء هذه العمليات المعرفية أو تلك من التي تتيح لنا عيش حياتنا وحكي تفاصيلها في الوقت نفسه.

هناك حل وسط بين هذين التفسيرين يركز على اعتبار أحدهما مرتبط بالآخر بوساطة حلقة ذات مفعول رجعي. ويبدو من المعقول التأكيد على أن القصص تمارس، وبالتالي تقوي قدرتنا على تحقيق (أ) و(ب) و(ج). تحكي القصص حل المشاكل، النجاح والفشل، والتفاعل في الحياة بين المصادفة والأحداث المرسومة، وما يفكر فيه الآخرون. وبهذا يمكنها مساعدتنا على تفسير الحياة وفقاً لهذه الفئات. لكن يبدو أن شيئاً ما جاء قبل الآخر في جدلية البيضة والدجاجة. فلا يمكن تصور كيف أن الطفل العاجز عن فهم مفاهيم السببية أو التزامن، ولا يعي إمكانية الآخرين على التفكير، يمكنه اكتساب هذه المعارف من خلال استماعه إلى القصص. على صعيد علم الأنواع، لا نرى كيف يمكن للإنسان البدء بسرد القصص، إذا لم تكن لديه مهارة المنطق السببية المتطورة بالفعل. إذا كانت عملية السرد تقوم على عمليات عقلية ذات أهمية أساسية لبقاء النوع مثل أو مساوية لفهم السببية وإسناد الأفكار إلى الآخرين، فهناك عدد لا يحصى من حالات أخرى في الحياة تحتاج إلى مثل هذه القدرات. وفي مثال عن الحلقة الرجعية

يعزز السرد ما تعلمه الحياة لنا، لأن القصة سواء أكانت واقعية أو خيالية فهي تمثيل للحياة. (صور ١)^(١)

ما هو علم السرديات المعرفية؟

وفي الختام نعود إلى السؤال الآتي: ما الذي نفعله عندما نطبق علم السرديات المعرفية؟ إن أوضح إجراء يمكن أن نتجه يركز على استعارة مفاهيم التخصصات المعرفية وتطبيقها من الأعلى إلى الأسفل في السرد. وتميل هذه المفاهيم إلى خلق المجالات التأملية في التخصصات المعرفية، مثل علم النفس الاجتماعي وفلسفة العقل، أكثر من ميلها إلى المقاربات التجريبية. ومن بين المخرجات الأكثر شيوعاً، نجد المفهوم الذي تم طرحه حول نظرية العقل. اقترح هيرمان (٢٠١٠، ٢٠٠٧) خمسة مرشحين إضافيين للتطبيق من أعلى إلى أسفل، وهم: ١- نظرية التوضع، أي كيف يقدم الرواة أنفسهم إلى جمهورهم، وكيف تفرض الشخصيات بما فيها الراوي، أدواراً على الشخصيات الأخرى؛ ٢- الاندماج (الفكرة هي أن العقل لا ينفصل عن الجسد، وأن التفكير يتأثر بعمق بهذه العلاقة)؛ ٣- الطبيعة الموزعة للعقل، الفكرة هي أن الأشياء الخارجية التي تحفز التفكير تشكل جزءاً لا يتجزأ من العقل؛ ٤- خطاب العواطف (نظريات علمية تختص بطبيعة العواطف)؛ ٥- كاليا "الكيفيات المحسوسة" (مصطلح فلسفي خاص بالنوعية الخاصة والحميمية للتجربة). مثال آخر لمنهج من أعلى إلى أسفل، وهو مقارنة "آلان بالمر Alan Palmer" الذي استعار من علم النفس الاجتماعي فكرة العقل الجمعي بين الأشخاص للتحقق من

١ - كتاب "صور ١ Figure 1" هو للناقد والنظر الفرنسي جيرار جينيت G rard Genette.

مظاهر الرأي العام في الروايات، على سبيل المثال، روح مدينة ميدل مارش *Middlemarch* في رواية "جورج إليوت George Eliot" التي تحمل الاسم ذاته كعنوان. وفي أحسن الاحوال، تلفت الأفكار المستعارة من العلوم المعرفية الانتباه إلى ظواهر مهمة إلى الآن، وبالتالي تقدم رؤى جديدة حول السرد (وهذا هو الحال بالنسبة إلى بالمر أو بالنسبة إلى التطبيق الذي أجراه هيرمان لـ "نظرية التوضع"، ففي أسوأ الأحوال هناك روابط قليلة بين المفهوم الذي تم تبنيه وجوانب النص السردي الذي من المفترض أن يقدمه. وبما أنها لا تنص على منهج تحليلي محدد، فإن المفاهيم المستعارة من التخصصات المعرفية تترك حرية كبيرة للتفسير، ويكاد يجد الباحثون أن ما يبحثون عنه لا يمكن تفاديه. لكن منهجية من أعلى إلى أسفل لا تقدم حلولاً لمعضلات التخصصات المعرفية. على سبيل المثال، ليس من خلال تحليل القصص، يمكن الاختيار ما بين التفسيرات الثلاثة لنظرية العقل المقترحة حتى الآن: الـ "نظرية- نظرية"؛ أو المحاكاة العقلية؛ أو الفرضية السردية لـ "هوتو Hutto"^(١). كما لا يمكن، من خلال دراسة القصة، الاختيار ما بين الحلول الفيزيائية والثنائية لمشكلة الجسد/ العقل. حتى وإن كان الموقف الفيزيائي مهيماً حالياً على موقف الباحثين، فإن القصص تعكس بشكل عام وجهة نظر زمانهم، حيث تبني العديد من القصص، وبالذات تلك التي تحمل إلهاماً دينياً، موقفاً ثنائياً بشكل صريح^(٢). قد يكون من الأجدي

1 - يميل متخصصو السرديات أشال هيرمان (٢٠٠٩) وبالمر (٢٠١١) إلى ترجيح تفسير هوتو، ربما لأنه يبرز أهمية السرد.

2 - إحدى طرق إظهار السرد في تجسده للعقل، مهما كانت الطريقة التي يرى بها مسألة العقل - الجسد، هي إظهار وجود الاستعارات التقليدية في النص والتي تستخدم الجسد كمعيار مرجعي

إجراء دراسة تفكيكية لاستنتاج هذه القصص وجعلها تقول ما تنكره صراحةً. ولكن ليس هناك أدنى شك بأن بعض النظريات أكثر فاعلية من غيرها في السرديات المعرفية، فمهما بلغت قيمتها العلمية - يتبادر إلى ذهني هنا النشاطية^(١) (كاراكتشيولو Caracciolo ٢٠١٣) مقارنة بالمعرفية - لأنها تُوحى بطرق جديدة لتناول السرد، ولأنها تتمتع بشهرة، كونها تمثل طبيعة العلوم المعرفية.

هناك طريقة أكثر مرونة تتيح للسرديات الاستيحاء من التخصصات المعرفية وهي ممارسة منهجية التقارب. فبدلاً من السعي للتحقق بأي ثمن من المفاهيم التي جعلتها التخصصات المعرفية مطابقة لروح العصر، تسعى هذه المنهجية إلى ذكر البحث العلمي بالاعتماد على الطروحات المتطورة بشكل مستقل قلّ أو كثر. وهكذا تسعى السرديات إلى الحصول على مباركة العلم، لكن من دون الوقوع تحت طائلة الاستعباد. فقد استخدمت "آنيزكا كوزميكوفا Anezka Kuzmicova" - على سبيل المثال - مقال زاكس وسبير الذي ذكرناه سابقاً (إضافة إلى الكثير من الدراسات الأخرى) للدفاع عن الفكرة القائلة بأن تمثيل هيئة ما، أثناء حركتها، تخلق تجربة إغراق مكانية أكثر كثافة بكثير من تمثيل يقتصر على وصف الأجسام

ضمني: على سبيل المثال، الاستعارات المستندة إلى التناقض بين الأعلى والأسفل، مفترضة، وفقاً لـ "لاكوف Lakoff" و"جونسون Johnson"، الوضع العمودي للجسد. لكن هذه الاستعارات تعتبر سمة عامة من سمات اللغة وليست سمة خاصة بالسرديات. وهي على الأرجح متداولة في الخطاب اللاردي أكثر من استخدامها في السرد.

1 - L'enactivisme نظرية مستوحاة من الظاهراتية الإدراكية، حيث تسمى إلى تمييز العقل في علاقته مع العالم، أما "المعرفية le cognitivisme" فهي ترى العقل على غرار جهاز الكمبيوتر، أي كنظام لقرارات منطقية.

الساكنة. إنها توضح، بأسلوب مقنع، أن الارتباطات التي رصدتها زاكس وسبير، بين قراءة وصف لفظي للحركات والأداء المتزامن لهذه الحركات، يعني أن المحاكاة العقلية من قبل القارئ لجسد يتحرك يستحضر شعوراً مكثفاً بوجود بيئة مكانية وصفها النص، ويمكن استخدام منهجية التقارب لتحديد المشاكل السردية في سياق أوسع. وهذا ما يذكرنا باختبار المناهج المعرفية للعاطفة المذكور في كتاب "سوزان كين Suzanne Keen" حول التعاطف السردى، وفي كتاب "توربن غرودال Torben Grodal" حول قوة السينما العاطفية. ليس الغرض من هذه الإحصاءات هو استخلاص منهجية تحليلية، وإنما الهدف هو وضع بحث المؤلف في عرض شامل متعدد التخصصات. وبالمثل فإن قارئ كتاب "غيومت بولنز Guillemette Bolens" حول شعرية الحركات (الإيماءات) في الأدب، يحقق استفادة مضاعفة، بما أنه يتعلم قراءة النصوص، وفي الوقت ذاته يتزود بالمعلومات اللازمة حول الخطاب العلمي المتعلق بالحركات.

تستخدم السرديات، في كل ما سبق من مناهج، العلوم المعرفية، لكن هل يمكن تحقيق المعاملة بالمثل، أي من خلال مساهمتها الكبيرة في العلوم المعرفية مثلما أراد دافيد هيرمان (IX : ٢٠١٣)؟ لو توقفنا عند المستوى الأولي، ستكون بالتأكيد قادرة على ذلك. تتطلب العلوم التجريبية فرضيات لإثباتها، فعندما تكون مهتمة بالنشاط العقلي الناتج عن السرد، فأين ستجد هذه الفرضيات إن لم يكن في دراسة القصة، أي في السرديات؟ عندما يقوم علماء النفس بتصور التجارب لبحث قضايا مثل: كيف تخلق القصص الإثارة والتشويق، وكيف يتعامل القارئ مع العوالم المتعارضة منطقياً، أو ما يعنيه أن تكون غارقاً في عالم سردي؟ حينها ربما يكونون قد أدركوا هذه

القضايا بفضل السرديات، أو شخصوها بطريقة عفوية، ولكن يمكن القول إنهم في الحالة الثانية يفكرون بطريقة تفكير متخصصي السرديات ذاتها. إلا أن "جان-ماري شيفر Jean-Marie Schaeffer" (٢٠١٠: ٢٢٩-٣٠) شكك في إمكانية وجود تعاون أكثر ارتباطاً ما بين المناهج التجريبية والمناهج السردية، لأن العلوم المعرفية والسرديات تسعيان لتحقيق أهداف مختلفة: فالأولى تنظر إلى الفاعلية الوصفية، في حين تنظر الثانية إلى القيمة التفسيرية. يضع الباحث في علم الأعصاب تخطيطاً للذكاء السردى، وهو ما يعني تحديد مناطق الدماغ المسؤولة عن استيعاب وإنشاء قصة ما، وهذا ما فعله "ريمون مار Raymond Mar"، ويمثل هدفاً في ذاته. وعلى العكس من ذلك، فإن السرديات المعرفية لا تعير اهتماماً لهذا التخطيط إلا في الإطار الذي يساعد على فهم أفضل لكيفية عمل الذكاء السردى. يطمح كلا النهجين إلى وضع توقعات دقيقة، إلا أن النهج السردى هو الأكثر طموحاً نظرياً، والأكثر انفتاحاً على التكهّنات والتعميمات، كما أنه يشكل الجانب الأكبر في إبداع الباحث.

سوف تنشأ ردود أفعال بين العلوم المعرفية البحتة والسرديات، عندما تصبح التجارب العلمية، مثل تصوير الدماغ، قادرة على ضخ أفكار جديدة للسرديات، وليس فقط التحقق من الأفكار الواضحة أصلاً. يتوجب على السرديات أولاً وضع فكرة أكثر دقة لما يمكن أن تمثله لها النتائج العلمية المهمة، وكمثال لتلك النتائج المهمة، نذكر تجربة باستخدام التصوير بالرنين المغناطيسي قامت بها "أنا أبراهام Anna Abraham" هي وزملاؤها في مؤسسة ماكس بلانك في مدينة لايبزغ (أبراهام وآخرون ٢٠٠٨). وقد دعي الأفراد الذين شاركوا في هذه التجربة إلى تخيل سيناريوهات (حوارات

سينائية) تتضمن شخصيات حقيقة وخيالية (على سبيل المثال: مقابلة جورج بوش، وفي المقابل مقابلة سندريلا). وقد تم إجراء التصوير بالرنين المغناطيسي للدماغ في كل حالة؛ حيث تبين أن مناطق مختلفة من الدماغ قد تم تفعيلها للشخصيات الخيالية، تختلف عن تلك المخصصة للشخصيات الواقعية. لقد أثار اللقاء بسندريلا المنطقة التي تتطابق مع الحقائق الثابتة، بينما أثار لقاء جورج بوش المنطقة الخاصة بالمراجعة وإعادة النظر. وقد يبدو هذا الاختلاف مستغرباً للوهلة الأولى، إلا أنه يؤكد رأي منظري المخيال (دولزل Dolezel ١٩٩٨ ؛ ريان Ryan ١٩٩١). وطالما أن الشخصيات الخيالية قد خلقتها النصوص، فهي إذا نتاج حالة محددة من المعلومات. لكن المجال يكون مفتوحاً مع الشخصية الحقيقية، لأن إمكانية الحصول وبشكل دائم على معلومات إضافية تقود إلى إعادة النظر في تمثيلنا للشخصية واردة جداً، إضافة إلى المعرفة الأكيدة باستحالة لقاء سندريلا، بما أنها أساساً غير موجودة، بينما يمكن تصور ظروف معينة يمكنها أن تقود إلى اللقاء مع جورج بوش. فمن منظور السرديات، يؤكد برهان الخلايا العصبية على أن الدماغ قادر على التمييز بين جورج بوش على أنه شخصية حقيقية، وسندريلا على أنها شخصية خيالية، وهذا ما نجربنا به الحس السليم. من جانب آخر، أوحى نتائج آنا أبراهام إلى شيء ما لا يحدث تلقائياً: إن الحقائق المتعلقة بالعالم الحقيقي أكثر أشكالية من "الحقائق المُتخيلة". بعبارة أخرى، من الممكن وضع كل الثقة في الوقائع المزعومة في رواية لعالم مُتخيل، في حين تبقى الوقائع المزعومة من قبل المؤرخين والمتعلقة بالعالم الحقيقي محط شك دائماً.

ونتساءل هنا، فيما نحن بانتظار إيجاد حلقة ارتباطية حقيقية بين التخصصات المعرفية والسرديات، كيف يمكننا أن نتصور الربط بين القصة

والعقل، سواء أكان العقل مُنتجاً أو متلقياً؟ الجواب جُدُّ بسيط: يكون ذلك من خلال طرح أسئلة مماثلة لما يأتي:

- ما الذي يجعل قصة ما قابلة للحكي، وما هي المميزات التي تؤهلها لتكون قصة؟

- ما هي عوامل التمثيل التي تجذب الجمهور؟

- ما هي طبيعة المشاعر التي تنتجها القصة، وما هي الآلية التي تجعل القارئ يشعر بمتعة القراءة حتى عندما تروي القصص أحداثاً مأساوية؟

- ماذا تعني حالة كونك غارقاً في قصة، وما هي الخصائص التي تعزز أو تُضعف هذا الإغراق؟

- ما هي الكيفية التي نعرف الخيال، ولماذا الشغف بالشخصيات التي ليس لها وجود؟

- وبشكل عام، ما هو دور الاختلاق والتفكير المغاير في حياة الفكر أو في ثورة الذكاء البشري؟

- ما هي الآليات التي تجعل القراء قادرين على بناء صورة متماسكة للعوالم السردية، تستند إلى معلومة جزئية للغاية؟

- كيف يتعامل القراء مع عوالم سردية تشتمل على تناقضات؟

- ما هي طبيعة التجربة الجمالية للسرد؟

- ما هي الشيمات والتقنيات السردية الموجودة في كل الثقافات وعلى مدار العصور التاريخية (انظر: هوغان Hogan ٢٠١٠)؟ هل في الإمكان خلق أنموذج عالمي للحبكة؟

إذا كانت السرديات المعرفية موجودة حقاً، فهي لا تسعى إلى استعارة مفاهيم جاهزة من العلوم المعرفية وتطبيقها على النصوص من أعلى إلى أسفل، بقدر ما تسعى إلى الثقة بقدرة الذكاء البشري على فهم كيفية خلقها وفهمها واستخدامها للقصص. وبعبارة أخرى، يجب على السرديات المعرفية وضع ثقتها في قدرة الذكاء على فهم ذاته بذاته. حدد دافيد هيرمان هدفه على أنه "الصلة بين السرد والعقل"، حيث عرّف هذه العلاقة بأنها "جوانب ممارسة سرد القصص التي تطلق العنان للذكاء" (١٤٠: ٢٠٠٩). ويمكن تفسير هذه الصيغة بطريقتين: ١ - على مستوى مضمون القصص، على أنها الطريقة التي يقوم السرد من خلالها بتمثيل كل ما يتعلق بالعقل (أفكار الشخصيات) علاقاتهم بالعالم الخارجي، وتجاربهم الحميمة، نفسياتهم، إضافة إلى التعبير عن وضعهم العقلي من خلال حركات أجسادهم. وبالتالي ليست هناك جوانب في القصة تتعلق بالعقل وأخرى لا. لكي تكون هناك حلقة بأثر رجعي بين السرديات والعلوم المعرفية، يجب أن تكون المعطيات التي تقدمها القصص وتحليل هذه المعطيات من قبل متخصصي السرد، مفيدة للعلوم المعرفية. ويبقى هذا السؤال بلا إجابة. ^(١) ٢ - على مستوى الإنشاء/ التلقي، يمكن تفسير صيغة هيرمان على أنها الطريقة التي يضع فيها العقل تجربة العالم في الحكمة وينسي عوالم انطلاقاً من هذه

١ - في تقرير مثير للجدل، أثار "غريغوري كوري Gregory Currie" الشك في قدرة الأدب على إعلامنا بشيء ما عن العقل. في المقابل احتفظت عالمة النفس "كيت أوتلي Keith Oatley" بفكرة أن كتاب الخيال لديهم رؤية خاصة عن طبيعة العقل، وتُعزى هذه الرؤية إلى عبقرية الكتاب أو إلى ملكة الملاحظة..

القصص^(١). وبناء على هذا التفسير يستحيل تمييز جوانب السرد التي تختبر العقل عن الجوانب التي لا تقوم بذلك؛ كل ما في السرد يتحدث عن الذكاء الذي أنشأه وعن الذكاء الذي يفسره. ويمكننا من الآن فصاعداً، تطبيق ذلك في السرديات المعرفية دون أن ندري، كما فعل السيد "جوردان Jourdain" بالنشر، لأن دراسة القصة، تعني دراسة آلية عمل العقل البشري في واحدة من تجلياته الأكثر أهمية، والأكثر عالمية، والأكثر تعقيداً.

١ - يعبر هيرمان (٢٠١٣ من هنا وهناك) عن هاتين الصيغتين للنشاط العقلي بأسلوب أنيق من التلاعب بألفاظ باللغة الإنجليزية « Storying the world » يصعب ترجمتها "حكي العالم".

من الحوارية الباختيانية إلى السرديات⁽¹⁾

أندريه بيلو⁽²⁾ ANDRE BELLEAU

تتناول دراستي هذه تبعات المفهوم الباختياني للحوارية حول السرديات. لا يشير مصطلح "السرديات" هنا إلى النظرية العامة للرواية، والتي كان

1 - مشاركة مقدمة باللغة الإنجليزية في المؤتمر العالمي في كلياري Gagliari باختين كمنظر للحوار، في أيار ١٩٨٥. وقد تم نشرها وترجمتها من قبل فرانكو كورونا Franco Corona تحت عنوان "نظرية باختين الحوارية وتأثيرها على السرديات"، في أعمال مؤتمر، نظرية باختين للحوار، حرره فرانكو كورونا، في ميلانو، فرانكو انجيلي، ١٩٨٦، ص ٢٨٤-٢٩٢.

نشكر السيدة جاكلين بيلو Jacqueline Belleau لساها بنشر هذا النص في دراسات فرنسية ولفضلها بالساح لنا بمراجعة مختلف المخطوطات: (١) نص مطبوع على الآلة الطابعة من ١٣ صفحة بعنوان "الأثار المترتبة على نظرية باختين من الحوارية إلى السرديات"؛ (٢) نص مطبوع على الآلة الطابعة من ٦ صفحات، بعنوان "الحوارية في الرواية لدى باختين كمساهمة في السرديات"؛ (٣) مسودة بخط اليد لـ "المجمل" (٤) مسودة أخرى، أيضاً بخط اليد، لنص الورقة المشاركة، مليئة كما سابقتها بالمحو والتصحيح. وهنا نترجم المخطوطة الأولى، تلك التي قدمت في كلياري Cagliari.

لقد أعدنا كتابة كل نص "خلاصة"، أو ما يقرب من ذلك، وقد كان هناك استئناف، وكلما كان ذلك ممكناً، كما هو بدلاً من ترجمة النسخة الإنجليزية. ولم نعد لمراجعة المسودة إلا في بعض الفقرات المبهمة. ونحن من وضع عنوان هذه الترجمة، كما قمنا بإعادة النص الأصلي وهو من اقتباس لباختين، والذي قام أندريه بيلو André Belleau بتعديله بشكل طفيف ومن غير قصد. ندين بالشكر لكل من جيل ماركوت Gilles Marcotte وشارلوت ميلانسون Charlotte Melançon وجينيت ميشو Ginette Michaud الذين تكمروا بمراجعة النسخة الأولى من ترجمتنا، كما نشكرهم لإضفاء بعض اللمسات عليها.

2 - متيج ميناني كندي من الكيبك ومنظر في الأدب.

لباختين Bakhtine وبها لا يقبل مجالاً للشك، دوراً رئيسياً في تكوينها. بل يغطي مجالاً أكثر محدودية وربما أكثر أهمية على سبيل المفارقة- وهو ما ندعوه اليوم بـ "الخطاب السردى" وفق تعبير جيرار جينيت Gérard Genette؛ حيث يعتبر علم السرديات، بعد الاتفاق على تعريفه من قبل المختصين، من الآن فصاعداً مجالاً بحثياً تام التشكل، يقترب أكثر من السيميائية، مع أنه يرتبط بالخطابة، من وجهة نظر تاريخية. تختلف حدوده قليلاً باختلاف من نعتمد رأيه من المنظرين والنقاد، مثل واين بوث Wayne Booth، أو جيرار جينيت، أو جيرالد برنس Gerald Prince، أو سيمور تشاتمان Seymour Chatman أو ميك بال Mieke Bal، لكنني أميل، من باب السهولة، إلى تعريف جيرار جينيت الذي يعتبر السرديات، بالدرجة الأساس، دراسة وتحليل السرد، بمعنى أنها منهج مقنن يتم على أساسه سير أو سرد محتوى سردي معين، باستثناء المحتوى نفسه.

سنذكر كم لاحقاً بأن هذا المستوى هو المستوى الرابع الذي يشير إليه رولان بارت Roland Barthes في "التحليل النبوي للقصة" والذي يسميه "السرد narration". ونشير بصورة خاطفة إلى قلة اهتمام باختين بالجواهر السردية، إضافة إلى تأكيده على أن السرديات تتخذ مما يدعوه بـ "الهئية التكوينية" الموضوع الجوهري للرواية في مقابل "هيتها الهندسية" أو الجمالية.

في اعتقادي من الممكن اشتقاق نظرية سردية جديدة من مفهوم الحوارية، ومن التطبيق التي تم ذكره أولاً في كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة"، ثم، وبأسلوب أكثر تعقيداً وبتمائل فاخر في استخدام المصطلحات المتفاوتة في

نسبة تقاريرها، في دراسته الرئيسية لعام ١٩٣٥، بعنوان "علم الجمال ونظرية الرواية" من وجهة نظر ما يمكن تسميته أشكال التنظيم الروائي لتعدد اللغات الاجتماعي. وقد بدت هذه الدراسة لعام ١٩٣٥ أكثر شمولاً من النسخة المنقحة التي نشرها في كتابه "دوستوفسكي Dostoïevski" في عام ١٩٦٣.

ولتذكر كذلك أن الحوارية تشير صراحة إلى العلاقة التي تربط مختلف مستويات الخطاب المكونة للتنازل الروائي. ولن تهتم هذه الدراسة بالنتائج الجمالية والنفسية في نطاقها الواسع. وفي الختام، سأنتقل إلى ما اعتبره آخر ملاحظاتي الأولية، وهي أن إمكانية اشتقاق نظرية سردية خاصة بكتابات باختين، تمتلك معنى أكبر من ذلك بكثير، رغم كونها ضمنية فقط، وهو عكس ما توقعه رولان بارت عام ١٩٦٦ عن مستقبل التنازل السردى الذي يحظى في أيامنا هذه باهتمام أكبر من بحوث تركيبية القصة أو الجوهر السردى ("قواعد اللغة النصية").

من يستخدم كلمة "السرديات" بمعناها هذا، فهو يفترض الأخذ بإدارة الأحداث أي (المسرود) من خلال وظيفة ساردة أي (الراوي) وفق وسائط متنوعة. المقصود هو وظيفة فئوية معينة في ومن خلال الشكل نفسه، نلاحظها في سيرورة القراءة، مع الحذر من التعامل مع هذه الوظيفة على أنها مادة أو جوهر. ويقود الاتجاه بتسفيه السارد، في بعض الأحيان، إلى تشويه السرديات الضمنية في أعمال باختين.

ولكن العلامات (الزمانية، والمميزة، والمظهرية، والصوتية) ليست هي ما يهم باختين، ولا تدخل في خطة عمله، ولا حتى ملامح الخطاب بلا

كلمات، وهو نوع من التركيب الناقل للقصة (أي ما يشكل "خطاب القصة" لدى جيرار جينيت)، بل إن ما يثير اهتمام باختين هو الخطابات المكتنزة، والعبارات التامة للشخصيات وللمؤلف داخل النص، إضافة إلى طريقة إخراج وتنفيذ الرواية.

نلاحظ أن اهتمام باختين ينصب على هذه الخطابات، ليس لاحتوائها أو لنقلها للأحداث، وإنما للخصائص التي تميزها عن بعضها، وتباعدها عن بعضها، والتعاكس فيما بينها، أو، على العكس، لتلك الخصائص التي تتكسر فيما بينها، وتهجن بعضها، وتدعو بعضها، وتؤطر بعضها وهلم جرا، ودائماً على اعتباره خطاباً وحسب.

"يؤكد باختين على أن المادة الرئيسية التي تميز الجنس الروائي، وتخلق أصالته الأسلوبية، هي الشخص الذي يتكلم، وما يقوله". لهذا السبب، فهو يضع "الحركة الظاهرة للشخصية"، على حد تعبيره، في مقابل الكلام الذي يُظهر". وهكذا تصبح كل الخطابات بدورها موادّ لخطاب واحد. هل يكمن تحليل باختين إذاً في مستوى أعلى من الانسجام، مباشرة أعلى من مستوى السرديات التي تحققت بالفعل؟ في المستوى الذي لم يعد من الممكن استخدام فئات اللغة وهي: الزمان، والهيئة، والصيغة، والصوت؟ وفق خطة مختلفة، ربما تدعو إلى استحداث مصطلح جديد أكثر ملاءمة للحقائق الخطابية؟

بقي أن نشير إلى أننا نبتعد، في هذا المستوى الثالث، بشكل ظاهر عن المسرود، عن جوهر السرد، ومن هنا يتولد الانزعاج لدى البعض في الاستمرار باستخدام كلمة "السرديات".

مع ذلك، يجب الاعتراف بأن مواجهتنا لدراسة مشاكل جديدة، لا تعني أننا سقطنا بكل بساطة في اعتباطية محكمة؛ حيث أن عدد العبارات الحوارية المحتملة، فيما بين كلام الرواية، له نهاية. وهنا أيضاً، علينا توقع مصادفتنا لبعض التناقض. وبما أن باختين يعترف بأن أنواع الخطاب تحدد كل أشكال العبارات، فيترتب عليه إذاً أن يمتلك هو أيضاً تصنيفاً للعلاقات التي تربط بينهم.

لهذا السبب يحق لنا الحديث عن اصطلاح سردي جديد مافوق-لغوي. جميعنا يعلم أن باختين كتب كثيراً حول هذه المسألة، لكنه لم يستحدث نظاماً مماثلاً لنظام جينيت، الذي شكله على غرار علم اللغة. لهذا السبب تحدثنا عن السرديات الضمنية لدى باختين. ويتناهى لي تذكير البعض منكم بأن باختين كان قد كتب في موضوع الاصطلاح في ملاحظاته ما بين ١٩٧٠ - ١٩٧١: "الاصطلاح [...] هو السياق الذي تم إنشاؤه صراحة ومن ثم نخره".

وجود صيغة بهذه الحدة محرجة قليلاً. لكن عندما نفكر بها، ندرك أن باختين لم ينتقد الاصطلاح بحد ذاته، وإنما انتقد تجليه الصنمي في السيميائية الحالية. علينا أن ندرك تماماً بأن الاصطلاح، كونه متكاملاً ومغلقاً، لا يعبر عن الواقع، الذي يبقى دائماً غير متكامل ومفتوح. لكن من ينكر الأهمية التاريخية والاجتماعية لاستخدامات الاصطلاح في وقت معين؟ تكمن الصعوبة الرئيسة هنا ربما في التساؤل التالي: لماذا نتخيل مستوى أعلى من التحليل الذي ربما سيأخذ بعين الاعتبار الخطابات في لفظتها الخطابية، في حين يمكن اعتبار عمل باختين، على الأقل من الناحية الافتراضية، كنوع

من التنمية الرئيسة لهذا الجزء من علم السرديات الحالي الذي يتطرق فيه إلى مختلف الوسائل لرواية ما تقوله الشخصيات، ولنقل كلمات الآخرين: خطاب داخلي، خطاب غير مباشر، حر أو غير حر، خطاب مباشر، إلخ؟

ربما سيواجه ما سبق ذكره اعتراضين رئيسين. الأول موجه إلى صياغة الفصل الخاص بعلم السرديات الحالي؛ حيث يعالج هذه الظواهر بأسلوب جدّ مجزأ. ففي السرديات، فيما وراء أي دراسة جادة للتصنيف الروائي للخطاب المنقول، أو في قاعدتها، لا يبدو واضحاً تصور أن هناك استراتيجية شاملة في النص الروائي، يمكن تخصيصها لوظيفة الراوي، والغرض منها توزيع وعكس الخطاب الاجتماعي الداخلي. أما الاعتراض الثاني، فهو موجه إلى الفكرة القائلة بأنه رغم إسناد باختين أهمية قصوى للأسلوب غير المباشر الحر وإلى الأساليب الأخرى في نقل كلمات الآخرين، نرى أن في مخليتهم بالذات أماكن نصية تمكّتنا من مراقبة حوارية الجوانب الداخلية متعددة-اللغة بصورة أفضل واقعاً من المهام التنظيمية للراوي. ولا يخلط باختين بين تعدد الخطاب في الرواية، والذي يعتبر سياقاً تنضيدياً، مع الحوارية، التي يعرفها على أنها العلاقات ما بين الخطابات، كما أنه لا يخلطه مع الثنائية الصوتية والتهجين باعتبارهما نتائج لهذه العلاقات.

إلا أن هذه الظواهر وتراكيبها، لا يمكنها المرور عبر الفئات التي تقوم السرديات باقتراضها عادة من القواعد الوصفية للغة. وبما أننا منغمسين في علاقات الخطابات المنطوقة للشخصيات، فعلينا ألا نتردد في منح بحث السرديات العلامات التعريفية التي تعتبر على حد سواء رسمية وقيمية. لهذا السبب - هنا مصطلحاتي غير مؤكدة - سيكون لدينا رواية استبداديون،

متساهلون، متناسين، رواة يفرضون لغتهم على الآخر أو، على العكس، تركوا أنفسهم لعدوى كلمات الآخر؛ رواة بعيدون في مسافة مترفعة أو متقاربة في تواطؤ حار؛ رواة يفضلون صراحة لغة إحدى الشخصيات في نفس الوقت الذي يتمتعون فيه عن استخدامها؛ رواة يقطعون الكلام أو يتركون المجال لهذا أو ذاك أكثر من البقية؛ رواة لا يصغون، ويغيرون الموضوع...

وأخيراً، ينبغي أن يكون هنا وصف تصنيفي بتعايير أكثر دقة وأكثر فعالية من تعابيري، باختصار: اصطلاح. تؤلف هذه المواقف الخطابية المختلفة في الواقع اصطلاحاً متميزاً، يبقى بحاجة إلى الوصف، كمجموعة أخرى من الاحتمالات الرسمية والبنوية، وكيفية استخدام الاصطلاح. وهذا يؤلف ادخار كل معنى. خطاب الخطابات هذا، هذه السرديات من الدرجة الثانية، كان يمكن أن يكون لها منحدر نصي من خلال الشخصيات ومنحدر خارجي من خلال الاستبطان والتنظيم الروائي لتعدد اللغات الاجتماعية. ولنبدأ بالمنحدر النصي.

ما هو الرابط المحدد بين خطاب القصة (استناداً إلى جينيت، على سبيل المثال) وخطاب الخطابات الباختيني؟ هل يمكن للمستوى السردى العالي لباختين أن يقوم على سردية جينيت بنفس الطريقة التي يقوم بها على النظام اللغوي؟ لم أقم بدراسة تفصيلية لهذه المسألة، ولا أستطيع حقيقة الإجابة عنها، لكنني أتذكر جيداً أن المستوى الأعلى، بالنسبة إلى باختين، يفسر دائماً المستوى الأدنى وليس العكس أبداً. ففي دراسته الموسومة "مشكلة أنواع الخطاب" في عام ١٩٥٢-١٩٥٣ يقول باختين: "دراسة البيان [...] يجب

أن تسمح أيضاً بفهم أفضل لطبيعة وحدات اللغة (اللغة بصفتها نظاماً) [...]". ويكرر الفكرة ذاتها بأشكال شتى في أماكن أخرى من هذه الدراسة. وكلها تؤكد على أن، وعلى عكس الاعتقاد السائد، البيان هو الذي يحدد الكلمات. ربما ينبغي لنا ألا نتردد أمام ثورة كوبرنيكوسية ونقول بأن وظيفة الشخصيات ليست التحدث عن الأحداث، وإنما وظيفة الأحداث جعل الشخصيات تتكلم.

يمكننا القول إن باختين قام مبكراً بإعداد الأرضية لهذا النوع من الانعكاس، ففي محاولته التي حملت عنوان الماركسية وفلسفة اللغة كتب على سبيل المثال: "[...] التعبير ليس هو في الحقيقة ما يتناسب مع عالمنا الداخلي، وإنما عالمنا الداخلي هو الذي يتناسب مع إمكانيات تعبيرنا [...]". أما بالنسبة إلى المنحدر الاجتماعي، أود هنا ذكر الجملة المفتاح من المحاولة المعنونة "الخطابات في الرواية":

"يخضع تعدد اللغات المستخدم في الرواية إلى هيئـة أدبية؛ حيث أن الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تكتظ بها اللغة، تنتظم في الرواية بنظام أسلوبـي متناغم، معبراً عن الوضع الاجتماعي-الفكري المتباين للمؤلف ضمن التعددية اللغوية لزمانه." وفي إعادة لاستخدام واحدة من الصياغات النهائية لباختين في سياق مختلف قليلاً؛ يتحدث عن نوع "التنظيم" و"النظام المبني" والذي ألمح إليه هنا في مصطلح "الحزام الناقل" الذي يؤدي إلى المجتمع وإلى التاريخ. وبالتالي، ربما ستحتوي الرواية على نوع من أشباه الخطابات الاجتماعي، وربما ستسمح المظاهر المتنوعة للمواقع الخطابية للراوي باستحضار مواقف حقيقية لكتاب

حقيقين في وسطهم اللغوي والفكري الخاص بهم. لهذا السبب نجد من المنصف القول إن السرديات، كما يراها باختين، تؤثر في كل من الواقع التاريخي الخارجي للعالم الاجتماعي، وفي النظام اللغوي الأساس في الوقت ذاته.

أعتقد أنه بات واضحاً من الآن فصاعداً أننا لن نتكلم هنا عن الأشكال المتعددة للعلاقات الحوارية بين خطاب الشخصيات، الذي يؤكد عليه باختين في الفصل الأخير من كتابه دستوريفسكي، ويورد فيه قوائم طويلة. وأود دعم إمكانية استخلاص نظرية التوزيع والتنظيم السردية للغات من خلال دراسته للبعد الحوارية للرواية - وهو ما يمثل بالتحديد موضوع السرديات؛ حيث تخضع الخطابات في الرواية إلى نوع من المتابعة، ليست هي ذاتها المتعارف عليها في المجتمع. فربما لن يمثل الروائي البسيط، في العالم التخيل لروايته، إلا اللغة الاجتماعية السائدة، مستخدماً الوظيفة السردية لتحقيق هدفه. لكن الروائي الجيد، وعلى العكس تماماً، يقوم بكسر، ومن ثم فتح المواضيع الفكرية السائدة، والتي يسعى المجتمع إلى التشدد عليها وغلقها.

في الواقع، تنتهي المناقشات والحوارات الهامة غالباً بإعادة صياغة حديث النفس المبسط، وبتجميد ذاتها في المعاكسات الثنائية. لكن في الرواية، ولضمان استمرارية تدفق الخطاب، واستمرارية الشخصيات في الحوار، فقد تم تخفيف الأسئلة المطروحة في العالم الخارجي، وكذلك التقليل من دقة الإطارات الفكرية المحيطة بها. فقد تحولت إلى أسئلة مفتوحة، لا ينبغي حلها أبداً كي تبقى مستعدة لتنوع وتعدد الخطابات. في الحقيقة، لقد تم

استبدال الهيمنة الاجتماعية المتسلطة للخطاب بهيمته الجمالية. لا يكمن غرض الروائي في غلق المناقشات حول البيئة أو حول الإجهاض، أو في الاضطلاع بموقف فكري، وإنما يكمن في جمع وضبط الخطابات، لكي تساهم بتشكيل وحدة جمالية متكاملة.

في الواقع عبر باختين عن رغبة الروائي في اللعب على لغات مجتمعه: فهو يريد التلاعب باللغة البرجوازية، وباللغة العمالية، وباللغة الشبابية، وبلمغة المثقفين، وهلم جرا. ومن أفضل الأمثلة التي يمكن طرحها لهذه اللعبة، وبشكل أكثر تعبيراً، للخضوع، في الرواية، من خطة القصة إلى الخطة السردية للتعبير، هو الكتاب الثالث لرابليه Rabelais. تجدر الإشارة إلى أن بانورج Panurge يلتقي في البداية بصديقه بانتاغرويل Pantagruel ويقول له: "لن أصفر، حان الوقت لكي أتزوج؛ لكن هل سأكون زوجاً مخدوعاً؟". يرد عليه بانتاغرويل: "من المستحيل الإجابة على هذا السؤال. يجب أن تجرب بنفسك. على المرء أن يرمي بنفسه في الزواج فغمض العينين، مسلماً روحه إلى الله". لكن بانورج لا يقتنع بهذه الإجابة، ويصمم على معرفة إذا كان سيكون مخدوعاً أم لا.

لذا فقد قرر إحالة هذه المسألة إلى حكماء وعلماء عصره، وقام بجولة على مختلف القوى الفكرية - لاهوتية، وفلسفية، وقانونية، وطبية، وأدبية - ناهيك عن القوى الموازية المتمثلة بالساحرة أو المجنون. إلا أنه، بطبيعة الحال، لم يحصل على أية إجابة، وفي النهاية قرر الإبحار مع بانتاغرويل في كتاب الملاحاة الشهير الكتاب الرابع للتشاور، كملاذ أخير مع وسيط الوحي لزجاجة النبيذ. في هذه الحالة، إذا اعتمدنا النقد الرابليزي (نسبة إلى رابليه)،

سنكتشف أن الكتاب الثالث قد خضع دائماً للتفسير من وجهة نظر معنى جوهر المحتوى. فعلى سبيل المثال، وفق أم أي سكريتش M. A. Screech، يعتبر الكتاب الثالث إدانة من رابليه إلى حب الذات لدى بانورج، والتي يصفها سكريتش بكلمة جديدة، بلفظ فيلوتيا «philautia».

يعتقد في. إل. مولنيه V.-L. Saulnier أن الكتاب الثالث هو فشل في بحثه المجازي عن الحقيقة، والذي لا يخلو من مفاجأة بالنظر إلى السؤال المطروح من قبل بانورج. وأخيراً واستناداً إلى آبل لوفرانك Lefranc, enfin فإن الكتاب الثالث يحتوي على مساهمة رابليه بمناقشات شهيرة حول المزايا الخاصة برجال ونساء فرنسا في ذلك العصر، وهو ما يعرف تقليدياً بـ "نزاع النساء". في الواقع، إن المقصود هنا هو جدل قديم نشأ قبل قرنين مضياً وبلغ مبلغاً قلّ نظيره في زمن رابليه. وكما هو متوقع، كان عبارة عن وجهتي نظر متعارضتين. وهكذا قام أحد أصدقاء رابليه وهو أندريه تريكو André Tiraqueau بتأليف كتاب ضخم باللغة اللاتينية ضد النساء، كما قام صديق آخر، آموري بوشارد Amaury Bouchard بمدحهن في كتاب أسماه الصديقة الكاملة. في اعتقادي لا يهم إن كان الكتاب الثالث يعكس أو لا يعكس الموقف الشخصي لرابليه حول هذه المسألة. فمن الطبيعي جداً تأثر الروائي بضغط الجدل الفكري القائم في محيطه واستخدامه مادة موضوعية معاصرة. ولكن لننظر في كيفية استخدام رابليه لنزاع النساء هذا. بدلاً من تجميد شخصياته والراوي في مواقف مع أو ضد - وهذا لن يكون مرناً كفاية، ولن يمنع انتقال التصريحات من شخصية إلى أخرى، من وسط متخيل إلى آخر في داخل روايته - بدل أن يقوم بذلك، قام بضم نزاع

النساء معطياً إياه شكلاً بلا جواب، شكل سؤال يبقى مفتوحاً إلى الأبد، متحرراً من أي دوغمائية^(١). ويمكن تمييزه بسهولة بكل تأكيد بما أنه أثار ضجة كبيرة في فرنسا؛ وقد ساهم ذلك في نجاح كتابه - وهو ما أراده رابليه على الأرجح. ومع ذلك، فقد أراد شيئاً آخر يحمل أهمية أكبر بكثير.

لقد أراد التلاعب بالخطابات الجادة في عصره مستخدماً التقليد الهزلي، والتفخيم الساخر، إضافة إلى وسائل حوارية أخرى. ولكن لإطلاق العنان لمختلف أنواع الخطاب (بالاعتماد على غريزته الجمالية) ولإعطاء مادة لتطور مرن، فقد كان بحاجة إلى موضوع خطاب لا يروي أي شيء واضح ولا مؤكد، ويعطي في الوقت نفسه إحساساً بالواقعية المادية بفضل الإشارات إلى الخطابات الاجتماعية التي يمتلكها كل شخص في خيلته. ويكمن كذلك جوهر المحتوى للكتاب الثالث، من أفعال، وأحداث، وأفكار، ومشاعر، أي كل ما يمكن أن يرتبط بالبطل أو بباقي الشخصيات، جميع ما ذكر يؤدي دوراً في الوقت الذي يضع نفسه في خدمة الكلام، كل شيء منظم وفق أعلى درجات الحرية الجمالية، وفق مرونة وثراء الخطاب... وكما يمكن أن نراه، فإن كتاب رابليه يستبدل الهيمنة الاجتماعية لبعض الخطابات بالتبادل الروائي للعبارات.

هذا ما أسميه تحكم أو تنظيم أو توزيع لحوارية اللغات. يجب أن أختتم كلمتي. لو كان لدي مزيداً من الوقت، لكننت درست نوعاً آخر من

١ - دوغمائية أو (دوغمائية) هي التعصب لفكرة معينة من قبل مجموعة دون قبول النقاش فيها أو الإتيان بأي دليل ينقضها لمناقشتها أو كما هي لدى الإغريق الجمود الفكري. وهي التشدد في الاعتقاد الديني أو المبدأ الأيديولوجي، أو موضوع غير مفتوح للنقاش أو للشك.

السيطرة الحوارية، دائماً مع رابليه، هذه المرة في كتابيه: غارغانتوا Gargantua و بانتاغرويل Pantagruel. واسمحولي أن أقول بإيجاز إننا نلاحظ في هذين الكتابين ظاهرة أدعوها "التنظيم السردى التماثلي الساكن"، الذي يتم فيه تعويض خطاب مكان آخر؛ حيث تقوم العديد من فصول هذين الكتابين بعرض أفكار من عصر النهضة، على سبيل المثال ما يجب أن تكون عليه التربية الصحيحة، أو حول بناء هرمي مختلف للعلوم، وفق نموذج جديد للإنسانية - وهو ما يخص الفرد الفاعل والمفيد في مقابل الراهب الكسول وغير المفيد -، وفق مفهوم جديد للحياة أكثر انفتاحاً، وهلم جرا. من وجهة نظر أسلوبية، تعود هذه الفصول دائماً إلى مستوى أدنى. وهي بشكل عام طويلة، ثقيلة، رتيبة، غريبة، وحتى إنها مزعجة في بعض الأحيان بشكل مريع.

وعلى العكس، ففي الفصول التي يفترض أن تصف العالم القديم على أنه محتقر ومرفوض، عالم. أساتذة جامعة السوربون العجائز ومناهج التعليم البالية، والممارسات الدينية الرتيبة، وحروب الإقطاع ورمز الشرف، تم تقديم كل ذلك بحماسة أسلوبية لا تضاهي؛ حيث تقوم بتحريك كل وسائل التعبير المتاحة في بلاغة من الألعاب النارية الفائقة للطبيعة. ماذا يعني هذا؟ إنه يعني أن التنظيم السردى للغات في الكتابين الأولين حرص على التأكد من أن الشخص الأكثر فصاحة ليس هو بالضرورة الذي يقول الحقيقة، وأن الذي يمتلك ميزة الصدق يجب أن يتقبل حقيقة أنه أقل فصاحة من الغاوين أو المخطئين. هنا ينفصل المحتوى عن التعبير.

وبشكل آخر، وبكل بساطة، يجب أن نتوقف عن الحديث، أن نصمت احتراماً، وربما سنتقطع سلسلة الخطابات اللامنتهية. يمكننا هنا ملاحظة

مثال آخر حول الكيفية التي يقوم فيها التنظيم الخطابي السردى بتكرار اللغات الاجتماعية في رواية، وذلك من خلال إلغاء طابعها المهيمن. سأطرح النظرية التي تتناول هذا التنظيم السردى - أي التي تأخذ شكل التسلسل المنطقي كما في الكتاب الثالث، أو تلك التي تأخذ شكل التناوب التماثلي الساكن كما في غارغانتوا، أو تلك التي تأخذ شكل المقاطعة مثل تريسترام شاندي Tristram Shandy - أطرح نظرية التنظيم السردى، والتي يلمح إليها باختين باستمرار في كتاباته، والتي يمكن أن تكون قد نمت صياغتها حقاً وتطويرها، وتشمل في الوقت نفسه هذه الحوارية السردية الموثوقة التي طالما كنا بحاجة إليها.

من أجل نظرية في السرد

وفق بول ريكور Paul Ricœur

سرديات أدبية، نظريات في كتابة التاريخ،

"مجموعات من المقاييس" وتمثيل الحياة الداخلية

روبرتو تالامو Roberto Talamo^(١)

١ - بول ريكور ونظرية السرديات الأدبية

هناك نظرية واضحة للسرد الأدبي في رؤية بول ريكور. المقصود هو الفكر الثر، الكثيف والمفصل الذي لا يتردد الفيلسوف بمقابلته بالمعارف المختلفة النابعة من العلوم الإنسانية. لكنني أعتقد أن فكر ريكور يشمل كذلك نظريات ضمنية، حاضرة على شكل علامات ضئيلة (خفية ومتوازية)، خلافاً لتلك العلامات "الرسمية"؛ حيث "تقترح" النظرية الأدبية عند ريكور نظرية للسرديات، يمكن تعريفها من خلال جمع بعض عناصر الرؤى التي قام مؤلف "الزمان والسرد" بشرها على نطاق واسع في كتابه.

إذا أردنا اليوم صياغة نظرية للسرديات الأدبية مع ريكور، فربما سنحتاج المرور سعيًا لتحقيق عمل نظري وفقًا لريكور، من خلال الإيجار على "التفكير أكثر" بالوصية التي تركها هذا الفيلسوف الخارق للعادة.

١ - ولد روبرتو تالامو في مدينة باري في إيطاليا في ١٦ نوفمبر ١٩٧٤. تخرج من كلية الآداب في عام ١٩٩٨، وعمل مدرساً في مدرسة ثانوية. حصل على الدكتوراه في "الأدب الإيطالي والنظرية الأدبية" في عام ٢٠٠٩ في جامعة سينا. وقد أجرى عدة بحوث مع مركز ريكور في عام ٢٠٠٨.

سأحاول في ورقة العمل المختصرة هذه رسم بداية تحليل - الهدف منه أن يكون معمقاً - لهذه الاستكشافات القليلة حول النظرية الأدبية.

٢ - الرواية والحياة الداخلية: نماذج نظرية

في كتابها *المقول الشفافة: طرق السرد لتقديم السوعي في الخيال* (١٩٧٨)، أعادت دوريت كوهن Dorrit Cohn^(١) صياغة نظرية الرواية الحديثة كنوع من الأشكال الرمزية للحياة الداخلية المتمثلة. من جورج لوكاتش Georg Lukács إلى أورتيجا أي غاسيه Ortega y Gasset، من فورستر Forster إلى بويون Pouillon ودو والهـ De Waelhens، من كيت هامبرجر Käte Hamburger إلى ريكور، يصف هذا النموذج النظري الرواية كشكل رمزي للمغامرة الداخلية، كبناء الحكمة، بعيداً عن كونها منغلقة على ذاتها؛ حيث تكشف باستمرار عما يكمن في أعماق ذاتها. تقدم لنا الرواية الحديثة في أدنى الحكمة، وفي البحث عن "التركيب المجهرية للحياة" (أورتيجا أي غاسيه)، تحليلاً دقيقاً للنفس البشرية، وتتيح لنا إمكانية الغوص دون مستوى المنظور الطبيعي، أي الذي نعيشه في الحياة الحقيقية. إذ يمكن للروائي أن يكون، إذا أراد هو ذلك، الشخص الذي يعرف ويكشف تماماً عن "الحياة الخفية" (فورستر). ففي واقع حياتنا المعاش نحن لسنا سوى رواة لقصصنا، رواة لـ "هويتنا السردية" التي تعود إلينا كلياً (ريكور) ولكننا لسنا نحن مؤلفي قصة حياتنا.

في الرواية، يشكل المؤلف والراوي واحداً لا غير؛ حيث تصبح "الشفافية" تامة (كوهن). فإذا كان المحلل النفسي يحاول تعميق فهمنا

١ - دوريت كوهن (١٩٢٤-١٩١٢) متخصصة في اللغة الألمانية والأدب المقارن. ركزت اهتمامها على التحليل الشكلي والسرديات. (الترجمة)

لأنفسنا، فإن الروائي يريد أن يقدم لنا فهم الآخر (بوين). آن بانفيلد Ann Banfield تعتبر أن الرواية هي "ساعة" و"عدسة" في ذات الوقت: ساعة لأنها توجه السرد ضمن الحكمة، وعدسة لأنها تلتقط وتفضي ما هو بالتحديد محتوى ما دون الحكمة ("العقل الصامت"). وهكذا يمكننا التأكيد، كما يفعل روتي^(١) Rorty، على أن الرواية قد قلبت العالم الفكري الغربي، من خلال كشفها لنا عن أنماط الحياة، أنماط التفكير، أنماط عمل أشخاص مختلفين عنا.

تبين لنا هذه اللمحة الموجزة عن حقل النظرية الأدبية الواسع والمعقد أن الرواية "هي الفضاء المعرفي الوحيد الذي يمكن أن تمثل فيه ذاتية شخص آخر كما هي" (كيت همبرغر K. Hamburger).

٣ - ما وراء وما دون الحكمة:

"اختلاف المقاييس" و"الوظيفة - المؤلف"

تنطوي القدرة على الغوص في ما دون الحكمة السردية على تطوير نظرية تسمى *اختلاف المقاييس*. وقد ظهر مفهوم اختلاف المقاييس في مجال التدوين التاريخي-الجغرافي، الفلسفي والأنثروبولوجي خلال عقد السبعينيات من القرن العشرين. كما يشير ريكور في "ذاكرة، تاريخ، نسيان"، إلى أن فكرة الاختلافات هي استعارة من علم رسم الخرائط، ومن الهندسة المعمارية، ومن البصريات.

ففي علم رسم الخرائط، وانطلاقاً من مرجع واحد ملموس (قطعة أرض على سبيل المثال)، نلاحظ، خلال الانتقال من مقياس إلى آخر، تغيراً في مستوى المعلومات وفقاً لمستوى التحول. في الهندسة المعمارية، يعبر

1 - Richard McKay Rorty ريتشارد ماكي روتي (١٩٣١-٢٠٠٧) فيلسوف أمريكي (م).

المقياس عن العلاقة بين مبنى ما وكل ما لا يتمي إليه. كل عمل جديد يندمج في بيئة بنيت بالفعل على عدة مستويات، ما يضطر المهندس المعماري إلى التفكير في العلاقة بين البناء/المستقبلي وبين كل سياقاته المتنوعة ذات الأحجام المختلفة: الطبيعة، المناظر المحيطة، شبكات الاتصال، مناطق بنيت بالفعل، إلخ. وإذا كان علم الخرائط يعمل بمقياس مرجعي واحد، فإن المعماري يحتاج إلى مقاييس متعددة. أخيراً، ترتبط المقارنة من خلال البصريات مع فكرة "المقاربة متعددة البؤر" (فردريك بارث F. Barth)؛ حيث تشير إلى إمكانية استخدام وجهة نظرها الخاصة، مرة كمعدسة مكبرة، ومرة أخرى كمجهر، وأحياناً كتلسكوب، وذلك لتعميق معرفتها من خلال تعدد زوايا المنظور.

في مجال عمل المؤرخين الرسمي، لا يكون لاختلاف المقاييس تأثير من حيث رؤية الأشياء أصغر أو أكبر وإنما من حيث رؤية أشياء مختلفة. مع ذلك ليس الموضوع هنا تمجيحاً لهذا الاختلاف، لدرجة التسليم بوجود استقلالية للنتائج المحصلة. وإنما يجب التساؤل ما إذا كانت هذه "الأشياء المختلفة" مرتبطة ببعضها وبأي طريقة: هل من الممكن التبديل من "الدقيق" إلى "العام" والعكس بالعكس؟ الانتقال من مقياس إلى آخر عادة ما يأخذ شكل سؤال معرفي يجب أن يطرح ويناقش، بالذات في مجال النظرية الأدبية التي غالباً ما أهملت هذه المشكلة.

في مواجهة السرد الأدبي، يمكن للمرء أن يتساءل ما هو مستوى التحليل الملائم، إذا جاز التعبير، في "مستوى الصفر" (أي أن يكون مسار النظر طبيعياً إلى أقصى حد ممكن، ويتم الحصول على هذا المسار من الهيئة ذاتها للمادة قيد التحليل). هذا هو بالتأكيد ما يقصده بروكس Brooks بالمخطط وما هو بالنسبة إلى ريكور بالهيئة. إن الحبكة في السرد هي العنصر

الذي يمنح القصة نظاماً وشكلاً يميلان معنى. فالحبكة هي "الخط الأساس" (بروكس)، هي الموضوع الرئيس الذي تنظم حوله القصة، والذي يجعل منها ممكنة بمنحها هيئة مفهومة وتحديد نهاية لها. إن مفاهيم الحبكة لدى بروكس ومفاهيم الهيئة لدى ريكور - المستوحاة من الأفكار الأرسطية - تجعل من الفعل المنظم على هيئة الحبكة، وبشكل متضافرة، "مستوى القاعدة" في التحليل السردى.

بعد أن تم تحديد مستوى القاعدة هذا، بقي أن نعرف إذا كان ممكناً أو مفيداً الانتقال إلى الاختلاف في المقاييس، ما وراء وما دون الحبكة.

تجاوز الحبكة يعني دراسة التشكل السردى من وجهة نظر علم التاريخ الأدبى لمدة طويلة. في هذا المنظور، فإن عمل كاتب ما هو أن يتحمل مسؤولية المعنى في حال نجاح في إظهار ما يقصده داخل حقول القوى المركبة التى تؤثر في أداة (فوكو Foucault) التاريخ لمدة طويلة: "فضاء التجربة"، "أفق التوقع" (كوسلك Koselleck) و"مبادرة أو قوة الحاضر" (ريكور). حتى في داخل تأملات المدة الطويلة، والتي يميل حضور الفرد فيها إلى الاختفاء أو التبعية لجوانب هيكلية (برودل Braudel)، فإن المبادرة بموضوع (بكاتب، كما يحدث) هي "الحاضر الحى" (ريكور) الذي يسمح للهياكل الثابتة تقريباً منذ وقت طويل للمضي قدماً. يمكن للمرء أن يجد مثلاً لهذا المنظور التحليلي العام في تاريخ ("تمثيل الواقع") الذي اقترحه إيريك أورباخ Erich Auerbach في كتاب محادثة". في هذا الكتاب النقدي، يتصرف المؤلفون، من جهة، في حقول طويلة الأمد داخل ما يدعوه النقد "الخلفية" (كأن تكون خلفية تقليدية، أخلاقية، مسيحية، تاريخية)؛ ومن جهة أخرى، يفرض تحليل التناوب البطيء للوحدة واختلاط الأساليب نفسه بوضوح كظاهرة أدبية يمكن تعريفها على أنها المدة الطويلة.

إذا قررنا عكس ذلك، أي أن نذهب إلى ما دون الحبكة، أي أن ننظر حولنا في المجال الذي، وإن لم يكن على الإطلاق "أساسياً" فيما يتعلق بتشكيل الحبكة، يخفي السرد الأدبي، مجالاً يكشف عن الحياة الداخلية للشخصيات في القصة من خلال "شفافية أرواحهم" (كوهن). يمكن لي سرد، سواء كان أدبياً أم تاريخياً، تقديم تجريد بهذا المستوى. فمن الممكن تماماً تشكيل حبكة سردية دون استكشاف أفكار الشخصيات. ومع ذلك فإن السرد التخيل يستمد منطقته الخاص من هذا العنصر (كيت هامبرغر). على الرغم من كونها بمستوى "أقل" من الحبكة، نجد أن تمثيل الحياة الداخلية يميز الشخصيات بقوة. "كنز النشاط النفسي" (ريكور) الذي يذكر في الروايات هو ما يحدد في الوقت نفسه نوع السرد الأدبي، وما يمكن حذفه في إطار ما (بالذات الإطار التاريخي). هذه هي الرواسب القيمة، لما تحمله من ثراء المعاني، التي تنزوي دون الحبكة.

يمكن للنهج متعدد البؤر بسبب اختلاف المقاييس، شريطة أن يكون استخدامه ذا صلة، أن يساعد على جمع، في تحليل منفرد ومركب للسرد، منظور التحليل العام ذي المدة الطويلة بمنظور التحليل الدقيق (والذي تم تعريفه مسبقاً على أنه الترابط بين الضواهر الداخلية، سمات السرد التخيلي، ما يسمح بالرؤيا).

وكما يبدو لي، لا يمكن تحقيق تماسك مستويات السرد الثلاثة (معنى الكتاب في المدة الطويلة، هيئة الحبكة، التحليل الدقيق للحيات الداخلية) إلا بفضل تفسير ترميزي ومعرفي جديد حول الوظيفة-المؤلف. في الواقع إن هذه الوظيفة، المحددة والمركبة، هي أساس إنتاج السرد في المحتوى العام للتيارات الثقافية الكبرى لحقبة تاريخية أو لإطار تاريخي لعدة قرون،

كما أنها في الوقت ذاته أساس خلق التكوين الأدبي الأصلي، فضلاً عن التمثيل، فيما دون الحكمة، للروابط بين الأفراد الذين يتحاورون ويتقاسمون "العزلة" الطبيعية لضمائرنا.

لو حاولنا التقريب بين نظريات السرد التاريخية الأكثر حداثة والتأملات في السرد الأدبي، لأمكننا الوصول إلى طرح أشكالية جديدة للوظيفة-المؤلف. كما أنه من الممكن، في سياق التحليل الأدبي، التفكير في تطبيق المقاييس المختلفة، بطريقة نمكنا من إيجاد مشغل متخصص بهذه الاختلافات في الوظيفة-المؤلف بمستوى التيارات الفكرية في مختلف العصور، بمستوى التشكيلات السردية وبمستوى تمثيل الحيات الداخلية. ويمكننا هكذا مواجهة ما يمكن تسميته "دائرة التأويل" للوظيفة-المؤلف:

١- ضمن التيارات الثقافية الكبرى، على مستوى التحليل العام، تسمح التشكيلات السردية للكاتب باتخاذ موقف في نقاش التفسيرات، ضمن السرديات الكبرى، من خلال إعطائها دلالات فكرية مهيمنة؛

٢- يطرح المؤلف نفسه كـ "راوي مشترك" (كأن يكون مؤرخاً، أو شاهداً، إلخ). في لحظة تشكيل الحكمة؛

٣- المؤلف هو، من وجهة نظر التحليل الدقيق، راوي الخيال عندما ينزل إلى ما دون الحكمة ويكشف عن الحياة السرية لشخصياته. ومع ذلك، فعند هذا المستوى من "دائرة" المؤلف، لم تعد الحياة الداخلية التي يقدمها لنا وثائق حقيقية، ولكنها تمثيلات يقوم بها المؤلف عن تمثيلات داخلية، أي بمعنى تفسيرات فكرية للخيال الفردي. وعند مستوى أدنى من الدائرة، يعود من جديد موضوع صراع التفسيرات والدور الفكري للمؤلف، لكن بمستوى فهم وتركيب مختلف. سيتم توضيح المغزى من هذه العملية في الفقرات التالية.

٤ - من أجل نظرية مقارنة: التحليل الدقيق وتضافر الـ"ما وراء شخصي"^(١) للحيوات الداخلية.

بمجرد إنشاء هذا الإطار النظري-الناقد، أحد الأهداف الرئيسة هو التدليل على إمكانية تحقيق نظرية عامة ومنهجية نقدية محددة، لغرض تحليل الحيوات الداخلية المقدمة في الحبكة بطريقة مقارنة، وكذلك الانتقاء من الضمير الفردي إلى الظواهر الكبرى اقتصادية، اجتماعية، سياسية أو فكرية.

وفقاً لـ "المقارنة البنائية" لما رسيل ديتيان Marcel Détienne (راجع مقارنة اللامقارن)، فإن حالة بناء مقارنات تقدم إمكانية مقارنة العناصر فيما بينها لاكتشاف جوانب مجهولة، زوايا نظر غير عادية، خصائص مخفية. هذه هي الفرصة لتضع في المنظور مختلف النظم التاريخية (هارتوغ Hartog)، بدءاً من تحليل دقيق لتحقيق أعلى مستوى لاختيارات وتخييلات مجتمعات أو ثقافات بأكملها.

في هذا المنظور، لن تكون الحيوات الداخلية الفردية "وثائق" ذاتية (أو غير ذاتية) ساكنة، ولكن بالتأكيد مكونات لهيكل أوسع، قادر على الكشف عن معانيها الأكثر عمقاً والأكثر اتساعاً في خصوصية الحبكة التي تربطهم معاً.

ولكي نقوم بتحديد التقاطع بين "القوى" الذاتية نستعير مصطلح شارل تايلور Charles Taylor، وهو مصطلح "ما وراء الشخصي الداخلي": المستويات المتعددة للوعي - من خصوصيات الحداثة - عادة "تميل عن المركز"، واعية بالعيش وفق معدل ما وراء الشخصي الذي بدوره، لا يمكن اختزاله في الحيز الشخصي، لكنه يبقى، رغم ذلك، داخلياً. ويعتبر ما وراء الشخصي داخلياً للأسباب التالية: لا يمكن فصل هاتين الصفتين عن بعضهما.

1 - transpersonnel يتعلق بعلم نفس الـ"ما وراء شخصي" وهو مدرسة فلسفية تدمج علم النفس التقليدي مع مفاهيم الروحانيات والماورائيات.

ففي فكر تايلور، وضمن إطار ما يدعوه الفيلسوف الكندي مدرسة الأخلاق / الحديثة l'expressivisme ، "منابع أخلاقياتنا" تكمن في دواخلنا، إنها داخلية، لكنها في الوقت ذاته ما وراء الشخصية. في الواقع، مدرسة الأخلاق لا تعني الاكتفاء الذاتي للإنسان، لأن الثورة الأخلاقية تجذب معها فوراً التأمل (روسو Rousseau، فيشته Fichte ، هيغل Hegel) حول العرفان: لكي يعثر الفرد على هويته، هو بحاجة إلى أن يتم الاعتراف به.

يشكل اللاشخصي أو الماوراء شخصي الداخلي جزءاً من "معدل الميل" لوعينا الحديث: يتم تعريف هذا المعدل، بعيداً عن الرغبة في المعارضة (الفرد ضد المجتمع)، على أنه علم الوجود الاجتماعي المركب ذو الصفة "المتفرد رغم كونه إجرائياً" (لو كاش Lukács).

ما يتوجب علينا البحث عنه في التخيل الحديث، ومن خلال اتباع المنهج التحليلي الدقيق والمنهج المقارن، يمكن أن يعرف على أنه وحدة إجرائية لدما وراء الشخصي الداخلي.

٤ - من أجل نقد مقارن: فيرجينيا وولف وفقاً

لأورباخ Auerbach، ريكور وبيورديو Bourdieu

من الممكن إيجاد مثال توضحي للنظرية العامة الواردة في الفقرة السابقة في أعمال ثلاثة من المفكرين الذين، انطلاقاً من أشكاليات وافتراضات مختلفة، قاموا بتحليل الحيات الداخلية في أعمال فرجينيا وولف Virginia Woolf متبعين بذلك منهجاً مشتركاً (التحليل الدقيق والمقارن).

في تحليله لرواية السيدة دولوي Mrs Dalloway في الزمان والسرد، يصف ريكور "الجسر" الذي يربط أرواح القصة، وذلك بفضل الصدى الذي يمر من وعي إلى آخر. لا يتم إنتاج هذا التأثير عن طريق التمثيل لحياة داخلية

واحدة، وإنما عن طريق تقريب التجربة الداخلية للزمان لدى كل من سبتيروس Septimus وكلاريسا Clarissa. هذه التجربة، المركزية في هذه الرواية التي تعتبر "خرافة حول الزمان"، تقدم إلى القارئ عن طريق صدى تجربة متفردة داخل تجربة متفردة أخرى (ريكور). وبرأي الفيلسوف الفرنسي، فإن تشكيل هذا العمل قد تم بناؤه على طراز القطع الناقص في المنازل التي تسكنها كلاريس وسبتيروس. في الواقع، لم تتصل هاتين الشخصيتين ببعضهما بشكل مباشر، لكنه التقريب بين تجربتين داخليتين في الزمان أعطى بعداً ما وراء شخصاني لتفكيرهما. من خلال التحليل الدقيق المستمر للشخصيات وللعلاقات التي تربط بينها، يمكن للقارئ فهم شيء ما، وهو أن التكهّنات العامة حول الزمان ليست قابلة للتمرير: إشارة فعالة للطرق المتنوعة وغير المنتهية للمقارنة بين مختلف وجهات النظر حول الزمان (ريكور).

وفقاً لأورباخ، الذي يحلل رواية إلى الفئسار، فإن إحدى الخصائص الأساسية للكتابة الحديثة لفرجينيا وولف هي حقيقة أنها لا تهتم بعرض موضوع انطباعات الشخصية عن العالم الخارجي، وإنما تعرض على العكس من ذلك عدة مواضيع تنطور غالباً خلال السرد. إن السيدة رامزي Mrs Ramsay "محاطة"، إذا جاز القول، بمختلف أنواع الوعي، بما في ذلك وعيها، والتي تتجه جميعها إليها. إن نية الاقتراب من واقع موضوعي من خلال تلاقي مختلف الانطباعات الذاتية للعديد من الأشخاص (وفي أوقات مختلفة) هي إحدى السمات الجوهرية للمنهج الحديث، الذي يتميز جذرياً عن الشخصانية للفرد الواحد.

يوضح أورباخ أن إمكانية التحليل الداخلي لما وراء شخصاني كانت موجودة قبل الاتجاه الحديث، لكن هذا الأخير هو ما جعل منه أداة للحقيقة الموضوعية، في مقابل الذاتية.

للمعودة إلى الجانب النظري، يمكن طرح السؤال التالي: ما هي "خيارات المجتمع" (ديتيان D tienne)، أي تمثيل للعالم، أي متخيل اجتماعي، ثقافي أو فكري قد نمت صباغته في الوحدة الاجرائية للما وراء شخصي الداخلي في رواية إلى الفئار؟

يقترح بورديو، في كتابه الهيمنة الذكورية، تحليلاً لتجربة الهيمنة الذكورية (ظاهرة تاريخية واجتماعية) الذي يمر كذلك بتحليل الحيوات الداخلية، والتي حققها بناء على مقاطع من رواية إلى الفئار؛ حيث تتقاطع الحيوات الداخلية للشخصيات الذكورية والأنثوية في تأمل ما وراء الشخصاني الداخلي حول الوهم المحدد لكلا الجنسين. ومن خلال التشابك الناشئ عما يدعوه بورديو "الذائب المتسلسل" بين أنواع الوعي، وهي سمة فرجينيا وولف، يكون الدور المهيمن ذكورياً، أبوياً، يضع عصمة السيدة رامزي عن الخطأ في تحد، مبيناً كيف أن "الجلاد هو أيضاً الضحية"، المقموع في النهاية بتسلطه هو بذاته، من خلال توهمه. لكن ليس فقط الرجل يجد نفسه مفضوحاً هكذا: باطن الذكورة، متصلة بنظام الأشياء، وفهم الأمومة والأنوثة يمكن أن يبدأ بمعرفة ذاته، بطريقة أكثر عمقاً وأكثر تعبيراً من الناحية الاجتماعية، في لحظة تحقيق الماوراء شخصي للمتخيل. وفقاً لبورديو، فإن الرجل قادر على التعرف على الألاعيب الاجتماعية التي تشكل الهيمنة أحد مظاهر تحدياتها؛ لكن عندما تصطدم هذه التجربة الداخلية بالتجربة الأنثوية، هذا ينتج، في رواية فرجينيا وولف، الوعي بالسمات الطفولية لهذه الألعاب، ومع ذلك فقد أخذت على محمل الجد بصورة مرعبة، وبالتالي كشفت عن الوهم المحدد في مفهوم الرجل-الطفل: السيدة رامزي تعرف تماماً أن الاحكام الصادرة بلا رحمة ناتجة عن كائن تقني منير

للمشفقة، هو أيضاً ضحية لأحكام الواقع التي لا ترحم. يساهم الموقف والوهم في تعريف أفق الماوراء شخصي الداخلي، الذي تأخذ فيه الدوافع والرغبات هي أيضاً بعداً سياسياً واجتماعياً.

لو اكتفينا بشرح حدث ما من خلال تحليل تأثير الكبير (الملاحظات العامة) على الصغير (المسائل الطارئة)، لن نحصل إلا على معرفة جزئية. ولكن بالتأمل من الأسفل، من الجزئي، يمكننا النجاح في إتمام اللوحات الكبرى "لروح العصر" وجعلها أكثر واقعية وتعقيداً. لا يمكن للـ "الأحداث الصغيرة أن تخاطب المشاكل الكبيرة" (جيرتز Geertz) إلا من خلال تبني تقنية اختلاف المقاييس.

٥ - معنى البحث: وفق بول ريكور

أردت في المساحة الصغيرة لهذه المداخلة عرض، في إطار تأمل مازال في بدايته، إمكانية المضي قدماً في التفكير النظري حول السرد المتخيل انطلاقاً من البحوث التي قام بها ريكور - حتى وإن كان خارج نطاق تأمله الشعري الدقيق - من خلال تقاطعها ومقارنتها مع تلك من المنظرين، المؤرخين، الفلاسفة، والأنثروبولوجيين. ربما يكون من خلال إنتاج نظرية مقارنة جديدة في الأدب/انطلائاً من ريكور الذي نجحنا اليوم وبأمانة في نقل الرسالة العميقة لنظريته الأدبية، ريكور، فيلسوف جميع الحوارات.

التراث الكلاسيكي في النظريات السردية لـ جيرار جينيت

فرانشيسكا سكوتا^(١)

يعد جيرار جينيت Gérard Genette من منظري السرديات الفرنسيين الذين أسسوا التحليل البنيوي للحكاية^(٢) ما بين عامي ١٩٦٠-١٩٧٠، حيث استوحى نظرياته بصورة معمقة من التقاليد الكلاسيكية - من الحضارة اليونانية القديمة - لوصف بعض مكونات الخطاب السردى. بدءاً بأقترح تحديد المفاهيم التي استعارها جينيت من أفلاطون وأرسطو في كتابه "خطاب الحكاية"^(٣) *Discours du récit* (١٩٧٢) حيث أعاد تأويلها في إطار نظريته السردية الخاصة. ويمكن لمصطلح "كلاسيكي" الإشارة إلى مصداقية ويمكن كاتب ما أو كتاب ما في مجال تخصصه، وبالتالي إلى تأثيره إلى أبعد من ذلك. وكخطوة ثانية، أتناول هنا تأثير بعض منظري الأدب في القرن العشرين على تفكير جيرار جينيت وتحليلاته المتفاوتة بشكل كبير باعتبارهم كلاسيكيين بالمعنى "النموذجي".

١ - الدكتوراة فرانشيسكا سكوتا، أستاذة وباحثة في الأدب الفرنسي في جامعة دبرسين Université de Debrecen في هنغاريا (الترجمة).

٢ - الحكاية ترجمة لكلمة récit الفرنسية والتي تعطي معنى السرد في مواقع أخرى (م).

٣ - تمت ترجمة الكتاب تحت عنوان خطاب الحكاية، دراسة في المنهج، ترجمه محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي حيث صدرت الطبعة الثانية عام ١٩٩٧. (م)

نعلم أن منظري السرديات الفرنسيون الأكثر شهرة أمثال رولان بارت Roland Barthes وكلود بريموند Claude Bremond وجيرار جينيت وألجير داس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov قد اقترحوا نماذج نظرية مختلفة لبناء الحكاية منذ تحليلاتهم البنيوية الأولى المنشورة في مجلة "اتصالات" ٨ Communications (١٩٦٦). تمثل نظرية جيرار جينيت التي طورها بعد ذلك بسنوات خلال قراءته الدقيقة لرواية مارسيل بروست Proust "بحثاً عن الزمن الضائع"، نموذجاً ثلاثياً، حيث تتشكل علاقات معبرة ومتبادلة بين "الجوانب الثلاث لواقع السرد"، وهي القصة *histoire* ("أي مضمون السرد")، والحكاية *récit* ("أي الدال، أو البيان، أو الخطاب أو النص السردية نفسه") والسرد *narration* ("أي الفعل السردية المنتج، وبالتالي مجمل الموقف الواقعي أو التخيل الذي يتركز فيه). وهذا يدل على أن تحليل الخطاب السردية "ينطوي وبشكل مستمر على دراسة العلاقات، بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها من ناحية [...]، وبين الخطاب نفسه والفعل الذي يُنتج الخطاب من ناحية أخرى"^(١). ويتبع بناء النظرية السردية في ذات الوقت مبدأ تنظيمي ثان، أي احتمالية دراسة هذه العلاقات وفق فئات معينة، مستقاة من القواعد النحوية للفعل *verbe*؛ حيث يتعامل جينيت مع كل قصة (كونها منتج لغوي) بوصفها "التطور بأقصى درجات الوحشية الذي يُعطى لصيغة لفظية، ويقصد به توسع

١ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، أوجه ٣، باريس، مطابع سوي، ١٩٧٢، سلسلة شعرية،

الفعل^(١) من خلال نوع من الاستعارة اللغوية الدارجة في علم السرديات الفرنسي. وهكذا يتم إنشاء مجالات تحليل الخطاب السردية وفق ثلاث فئات للفعل تشكل الفصول الرئيسية لكتاب "خطاب الحكاية": أولاً، فئة الزمان *temps*، حيث تعتمد دراسة العلاقات الزمنية بين القصة والحكاية؛ وبعد ذلك فئة الصيغة *mode*، وهي تتناول أشكال التمثيل السردية للأحداث؛ ومن ثم فئة الصوت *voix*، الذي يسلط الضوء على الموقف السردية مع بطله: الراوي والمروي له.

يهدف هذا العرض الموجز لمواطن القوة في مفهوم جينيت إلى تحديد أدق للمصادر التي اعتمدها الكاتب من أسلافه، قربوا أم بعدوا. في الواقع، تدل مناقشة الاقتباسات اليونانية والإنجليزية والألمانية التي تملأ كتاب جينيت والتعليق عليها، إضافة إلى الكثير من الدلائل الأخرى على ثقافة كلاسيكية مثيرة للإعجاب. ومع ذلك فقد تم تصنيف هذه المراجع الكثيرة وفق مجالات النظرية السردية التي عادت عليها بالنفع بشكل خاص، بعيداً عن مصدرها الأصلي. وهكذا اعتمد جينيت على الشعرية القديمة كأساس للجزء الأول من الفصل المعنون صيغة، في حين قدمت النظريات الحديثة (الأنجلوساكسونية والألمانية) مفاهيم شكلت بدرجات متفاوتة أقساماً أخرى للكتاب.

ربما ليس من السهل للوهلة الأولى إيجاد علاقة تربط الشعرية القديمة بفئة الصيغة، وخاصة إذا تعاملنا مع المصطلح الأخير بمعناه اللغوي

١ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية. ص ٧٥. وفق هذا المفهوم فإن رواية "بحشاً عن الزمن الضائع" ستكون التضخيم لعبارة القول مثلاً يصبح مارسيل كاتباً.

الدارج، أي موقف التكلم تجاه الحقيقة، أو من منطلق حاجة أو احتمالية المعنى الذي يحمله الفعل. ولكي يبرر استخدامه للمصطلح في الإطار السردى لجأ جينيت إلى تعريف إيميل ليتريه Émile Littré /الصيغة، وهو من كبار الكلاسيكيين وهذه المرة من المعجمية الفرنسية: "الصيغة هي اسم يطلق على مختلف صيغ الفعل المستخدمة لتأكيد الشيء المعنى بصورة قلّت أو كثرت، وللتعبير [...] عن وجهات النظر المختلفة التي من خلالها نتأمل الوجود أو الفعل"^(١). "نفهم سريعاً أن التوسع المجازي لهذا "التعريف ذو الرفقة الطيبة"، كما يقول جينيت، يتلائم تماماً مع مُنظر السرديات؛ إذ يكفي استبدال فعلي "يؤكد" و"يعبر" بفعل "يحكي"، لأننا حقيقة يمكن أن نحكي شيئاً بتفصيل قلّ أو كثر - ونأمله من مسافة محددة بعيدة كانت أم قريبة-، واعتماداً على القدرات المعرفية، ووجهة نظر هذه الشخصية أو تلك، آخذين بعين الاعتبار هذا/المنظور أو ذاك للقصة. متبعاً في النهاية تعريفاً موجزاً للصيغة/السردية، والذي يعلن عن عنواين جزأين أساسيين من فصل/الصيغة وهما: "المسافة Distance" والمنظور perspective [...] وهما النوعان الرئيسيان لذلك التنظيم للمعلومات السردية التي هي الصيغة"^(٢)، مع تلخيصه للتحويل من الناحية اللغوية إلى الناحية السردية أثناء التطور السابق، وهكذا، فإن تحليل/المسافة يستمد جذوره وأساسه من الشعرية القديمة.

عندما يقوم أفلاطون بجعل سقراط يقول هذه الجملة في الجزء الثالث من كتابه/الجمهورية: "ولكن يكفي الحديث عن الخطاب؛ ما يجب معالجته

1 - خطاب الحكاية، ص ١٨٣.

2 - خطاب الحكاية، ١٨٤.

في الوقت الحاضر، برأيي، هو أسلوب القول والذي ستناوله بشكل تام من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون^(١)، فإنه يتناول في تأملاته موضوع أسلوب الحديث أو صيغة التمثيل - حسب مصطلح جينيت -. وعلى الأرجح يظهر للمرة الأولى التعارض بين الصيغتين الرئيسيتين للتمثيل وهما، المحاكاة *mimésis*، أو التقليد في حد ذاته، والقول *diégésis*، أو السرد الخالص، الذي لا تخالطه عناصر المحاكاة. إلا أن هذا التعارض يزول لصالح المحاكاة في كتاب الشعرية لأرسطو، الذي يعتبر المحاكاة *mimésis* صيغة التمثيل الوحيدة - بما أن كل شعر هو تقليد - في متغيريه الاثنتين: الحكاية والتقليد المباشر، لأننا "من خلال نفس الوسائل وباستخدام نفس الأدوات يمكننا أن نحكي أثناء السرد [...] أو أثناء تقديم كل الشخصيات على أنها فعالة، وكأنها في الحدث،"^(٢). وبعبارة أخرى، التطبيق الخالص للصيغتين المتعارضتين - التقليد المباشر (التراجيديا، والكوميديا) وسرد الشاعر عن نفسه (قصيدة المدح) -، يكشف الفيلسوفان نوعاً مختلطاً، مزيجاً من الحكاية والتقليد يميزان ملحمة هوميروس. وهذا الخليط هو حتماً ما يثير اهتمام منظري السرد لما يسمح به من تنوع، وقد اجتهد جينيت أكثر من غيره لإعطائه وصفاً منهجياً، انطلاقاً من التعارض الأفلاطوني بين المحاكاة *mimésis* والقول *diégésis*. وإذا كان قد استلهم في مسعاه هنا من أفلاطون بدلاً من أرسطو، فذلك لأن بعض تأملات

1 - أفلاطون، الجمهورية، الكتاب من ١ إلى ١٠، ترجمه للفرنسية إميل شامبري، باريس، غاليليا، ٢٠٠٢، سلسلة كيا، الكتاب ٣، ٣٩٢ ج، ص ٩١.

2 - أرسطو، الشعرية، ترجمه إلى الفرنسية جي. هاردي، باريس، غاليليا، ١٩٩٦، سلسلة كيا، ١٤٤٨ أ، ص ٨٠.

أفلاطون ساهمت في إلهامه أولى الفكرتين الأساسيتين لدراسته حول الصيغة، وهي تلك الخاصة بالمسافة المتغيرة في استعراض الأحداث^(١).

إن وصف الاختلافات الشكلية في مصطلح المسافة *distance*، معناه افتراض توفر إمكانية الإحساس لدى القارئ ببعض التمثيلات وكأنها أكثر مباشرة، وإذا جاز التعبير "أقرب" من غيرها؛ حيث تبدو وكأنها غير مباشرة، أو "ثانية" إن شئت. إن أساس الفكرة نابع بصورة مؤكده من أفلاطون؛ حيث أعاد كتابة مشهد من الإلياذة *Illiade* الذي اعتبره هوميروس محاكاة *mimésis* (أي في تمثيل "قريب")، لجعلها سرداً مكثفاً، "نائياً"، إذ جرده من أي تفصيل زائد: مثل كلام الشخصيات، والوصف الخلاب، باختصار من كل عنصر "المُوحى"^(٢) بالمحاكاة *connotateur de mimésis* - كما يدعوه جينيت-، قادراً على خلق انطباع بالفورية^(٣). وقد كان مثال أفلاطون مقنعاً تماماً لإظهار التأثير المختلف لكلتا الروايتين، القول *diégésis*، حيث "يتحدث الشاعر باسمه"، والمحاكاة *mimésis*، حيث يقوم بـ "مطابقة [...] لغته بلغة كل شخصية يقوم بإعلاننا أنه

١ - في دراسة سابقة، قدم جيرار جينيت المفاهيم التي تختلف وتشابه في الوقت ذاته لأفلاطون وأرسطو، ولكن دون استخلاص النتائج التي نجدها في خطاب الحكاية والتي تخص احتماليات وصف الصيغ المتغيرة في الخطاب السردى. انظر، جيرار جينيت، "حدود الحكاية"، اتصالات ٨، ١٩٦٦، ص ١٥٢-١٦٣؛ وقد أعيد نشر هذا المقال في أوجه ٢، باريس، سوي، ١٩٦٩، سلسلة نقاط، ص ٤٩-٦٩، فيما يخص المسألة الثانية في فصل الصيغة، بالذات المنظور، انظر لاحقاً.

٢ - كما يمكن ترجمتها على أنها "دال ضمني على ضرب من ضروب المحاكاة".

٣ - المقصود هنا هو ظهور مشهد كريسس طالباً من أغاممنون إعادة ابته إليه. بالنسبة إلى إعادة الكتابة، انظر الجمهورية، ٣٩٣ اي، ص ٩٣؛ بالنسبة إلى التعليق، انظر خطاب الحكاية، ص ١٨٤-١٨٦، ١٩٠-١٩١.

سيُسمح لها بالكلام^(١)". لكن جيرار جينيت يذهب أبعد من ذلك بجمعه الصيغيتين اللتين كانتا ابتداء متعارضتين، تحت مفهوم واحد وهو "المسافة"، لأن ذلك يمكنه من القيام بتحليل صارم ودقيق في الوقت ذاته للمسالك السردية الموضوعة في خدمة عملية التمثيل.

يبدو لي أن التشدد يأتي من تحديد مهم يضيفه جينيت إلى تعريف المحاكاة *mimésis* ذاته بالعلاقة مع السرد (أو مع الجنس الملحمي، إن شئت). ذلك لأنه في السرد (اللفظي) - على العكس من التمثيل الدرامي - كل تقليد مهما كان ثراؤه أو صدقه، أو "حيويته"، لا يمكنه أن يكون إلا وهماً، "إن وهم المحاكاة الذي هو المحاكاة السردية الوحيدة، هو السبب الوحيد والكافي بأن تصبح عملية السرد، شفاهية أم مكتوبة نتاجاً لغوياً، وأن اللغة تعطي معنى دون أن تقلد أو تحاكي^(٢)". وهنا يضيف جينيت تحديداً آخر لا يقل أهمية: إن اللغة - كما يعلن عنها مبدأ سوسير Saussure في اعتبارية العلامة اللغوية - تعطي معنى دون أن تقلد "ما لم تكن بالتأكيد المادة المعنية (المروية) هي ذاتها من اللغة^(٣)". وقد نجح أفلاطون في ملاحظة هذا الفرق، معطياً سقراط، الناطق باسمه، السؤال التالي: "إلا يوجد سرد عندما يقوم [الشاعر] بنقل الخطابات المنطوقة المتنوعة، أو الأحداث المتداخلة مع الخطاب^(٤)؟" وهنا أيضاً يقوم جيرار جينيت بتحديد الخلاصات الضرورية في تحليل المسافة.

1 - أفلاطون، الجمهورية، ٣٩٣ أ، ج، ص ٩٢.

2 - خطاب الحكاية، ص ١٨٥.

3 - المصدر السابق.

4 - الجمهورية، ٣٩٣ ب، ص ٩٢.

في الواقع يصف مفهوم المسافة هذا لدى جينيت كلا المجالين الرئيسيين المقترحين من قبل أفلاطون: وهما سرد/الأحداث وسرد الكلام، وبهذا الاختلاف لا يمكن للأول - كونه "النقل لما يفترض ان يكون" لا لفظي إلى لفظي^(١) - من حيث المبدأ، أن يطمح بالتقليد ويبقى بذلك دائماً سرداً، بينما يمكن للثاني "وعلى العكس منه الظهور وكأنه محكوم عليه بصورة بديهية بالتقليد المطلق"^(٢)، إذ يبدو وكأنه نسخة طبق الأصل من كلام الشخصيات^(٣)؛ وفي النتيجة "لا يمكننا الحديث هنا عن حكاية"^(٤) أما بالنسبة إلى الاستشهادات المباشرة، وحالما يتم تحديد هذا التمييز، يسمى جينيت إلى إثبات تقبل كلا المجالين لأن يكونا عرضة للتحليل وفق مبدأ مشترك، وهو مبدأ مقياس المسافة الذي يتم عقده بين طرفي التناسب للـ "الحكاية الخالصة" و للـ "التقليد-المطابق"؛ حيث تتكون تدرجات هذا المقياس من عاملين هما: كمية المعلومات وحضور أو غياب المخبر (الراوي). وكما يعبر عنه جينيت بوضوح من خلال معادلة "حسابية":

1 - خطاب الحكاية، ص ١٨٦.

2 - المصدر السابق، ص ١٨٩.

3 - الفرق الوحيد يكون بالتأكيد في الانتقال من المشافهة إلى الكتابة، هذا، بالطبع في أدبنا المكتوب (انظر، خطاب الحكاية، ص ١٩٠).

4 - المصدر السابق، ص ١٩٠. كما لا يمكن الحديث عن المحاكاة بمعناها الدقيق هناك حيث لا توجد نسخة مطابقة. منذ عام ١٩٦٦ في مقال "حدود الحكاية" (سبق ذكره في الملاحظة رقم ١٠)، قام جينيت بصياغة هذه الخلاصة بشأن هذا الموضوع: "المحاكاة المثالية لن تبقى محاكاة، تصبح نفس الشيء، وبالتالي فإن المحاكاة الوحيدة هي تلك التي تكون غير تامة. المحاكاة هي القول" (اتصالات ٨، ص ١٥٦؛ أوجه ٢، ص ٥٦).

خبر + مخبر = ج، وهذا يعني أن بين كمية الخبر وحضور المخبر علاقة عكسية، حيث تتحدد المحاكاة *mimésis* بحد أعلى من الخبر مع أحد أدنى من حضور المخبر، ويتحدد القول *diégésis* بعكس تلك العلاقة^(١).

يبين سرد الأحداث مدى تمكن الراوي من الاحتفاظ لنفسه بالكلام بشكل تام لكي يبقى "حاضراً" بقوة، لكنه يتظاهر في الوقت ذاته بـ "العرض"؛ أي التظاهر بالتزام "الصمت"، وذلك لأن تدرجات المقياس قد تم تشكيلها من خلال الكمية المتغيرة/تفاصيل عملية التمثيل. أما بالنسبة إلى الجانب اللساني لعمليات التمثيل قلت أو كثرت تفاصيلها، أو إذا شئت، تدرجات وهم المحاكاة هذا الذي يتحدث عنه، فإن جينيت لا يحدد إنجازاته، ربما تلافياً للحديث عن أشياء "بديهية"، مثل الدور الوصفي، أي المحاكاتي، للتوسعات الاسمية أو المفاعيل الظرفية^(٢).

رغم الانطباع بوجود خلل طفيف بين دراسة ملخص سرد الأحداث وتلك الأكثر عمقاً لسرد الكلام، لا يمكننا إلا أن نحیی الدراسة التي قام بها جينيت الخاصة بأساليب نقل كلام الشخصيات، مبنياً تدرجاً فعلياً فيما يخص لعبة القرب-البعد نسبة إلى القطبين محاكاة-قول "*mimésis*-*diégésis*"، حيث يتم التعرف من خلالها على تدرجات مقياس المسافة من

1 - خطاب الحكاية، ص ١٨٧.

2 - في "حدود الحكاية"، قام جينيت بدراسة متعارضين (بعيداً عن المحاكاة والقول)، أي السردية والوصف من جهة والسرد والخطاب من الجهة الأخرى مع بعض آثارهم اللسانية. فيما يخص محاولة مهمة تحاول إقامة أنواع العناصر التي تتجاوز المختصر البسيط للحكاية، أنظر عملية التطبيع في مقال وليم هندريك بعنوان "منهجية التحليل الهيكلي للسرد" في كتاب، مقالات في السيميائيات والفن اللفظي، هاغ-باريس، موتون، ١٩٧٣، ص ١٧٥-١٩٥.

خلال صفاتها اللسانية، المعروفة جيداً بالاساس استناداً إلى وصفها في علم النحو الدارج، ولكنها مقدمة بشكل جديد في هذا الإطار السردى.

يميز جينيت، فيما عدا "الأسلوب المباشر" و"الأسلوب غير المباشر"، بما في ذلك الهيئة الخاصة "للأسلوب الحر غير المباشر"، احتمالية ثالثة وهي التي تدمج بالكامل خطاب الشخصية في مجرى الأحداث الالفاظية^(١)، وهذا ما يؤثر، بالتأكيد، درجة من الابتعاد أكبر من تلك الأشكال المعروفة بشكل تقليدي. وعلاوة على ذلك، فإن حقيقة تفضيل جينيت لمصطلح "الخطاب" على مصطلح "الأسلوب" يؤكد كذلك على أنه يعتبر كلام الشخصيات / أحداثاً، بالمعنى الشديد للكلمة، كونها لحظات تساهم في تقدم الحبكة. يضاف إلى ذلك مبدأ المعاملة الموحدة للخطاب المنطوق وللخطاب الداخلى للشخصيات، المبرر تماماً ليس فقط من خلال الوصف الذي غدا بهذه الطريقة مختصراً، وإنما أيضاً من خلال ما يكاد يكون مستحيلاً للتمييز بوضوح ما بين الكلام والأفكار والمشاعر والتصورات في بعض الحالات، مثل الخطاب الحر غير المباشر أو "الحوار الداخلى" وذلك لأن "الاتفاق الروائى، ربما يكون صادقاً في هذه الحالة، أو لأن الأفكار والمشاعر ليست

1 - يستشهد جينيت في كتابه بالنظرية التي وضعها جون ل. أوستن John L. Austin في كتابه كيفية عمل الأشياء باستخدام الكلمات (أو كسفورد ١٩٦٢) الذي تمت ترجمته إلى الفرنسية من قبل جيل لان Gilles Lane، باريس، سوي، ١٩٧٠). بيد أنه يشاطر أوستن فكرة أن التعبير من خلال الجملة يمثل فعلاً، كما يقترحه من خلال مثال لبروست وهو يلخص كلاماً منطوقاً: "أبلغت والدتي بقراري الزواج من البرتين" (خطاب الحكاية، ص ١٩١). انظر العملية ذاتها لدى أفلاطون في نقله لكلام أغاممنون الموجه إلى كريسس: "وقد أمره بالانسحاب" (الجمهورية، ٣٩٣ اي، ص ٩٣) واستناداً إلى تعليق جينيت "خطاب أغاممنون أصبح فعلاً" (خطاب الحكاية، ص ١٩٠).

سوى خطاب، إلا عندما يبدأ الراوي باختزالها إلى أحداث وذلك بروايتها كما هي^(١) على حد قول جينيت.

في نهاية المطاف، تؤدي هذه المعايير إلى ثلاثة أقسام تحدها المسافات، يمكن تطبيقها على حد سواء على الخطاب المنطوق وعلى الخطاب الداخلي للشخصيات؛ في نظام محاكاتي متزايد؛ حيث تشمل هذه الأشكال: (١) الخطاب المسرود أو المروي، "أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالاً"^(٢) (٢) الخطاب المحوّل *transposé*، بصيغته المتغيرتين، واحدة - الخطاب المباشر -؛ حيث يقوم الراوي "بتكثيف [كلام/ أفكار الشخصيات]، ويدمجها في خطابه الخاص، وإذا فهو يفسرها بأسلوبه الخاص"^(٣)، والأخرى - الخطاب الحر غير المباشر -؛ "حيث يسمح اختزال توابع الكلام بتمدد أكبر في الخطاب، أي ببداية التحرر"^(٤)، مع ارتباك كبير في خطاب الشخصيات وخطاب الراوي؛ وأخيراً (٣) الخطاب المنقول *rapporté* والذي يتحقق، كما هو معروف، إما بالحوار الدرامي أو بالمونولوج، منطوقاً كان أم "داخلياً". ومن المثير للاهتمام بشكل خاص، في جدلية جينيت، فحص نظام الحوار والمونولوج الداخلي. في الواقع، في كلتا الحالتين، "يتظاهر الراوي بترك الكلام بصورة حرفية لشخصيته"^(٥)، لكن في الوقت ذاته، يتميز هذان الإنجازان رسمياً

١ - خطاب الحكاية، ص ١٩١.

٢ - المصدر السابق.

٣ - المصدر السابق، ص ١٩٢.

٤ - المصدر السابق.

٥ - المصدر السابق.

بـ "حضور أو غياب المقدمة الخبرية"^(١). وهو فارق مهم، لأنه يميز، بالنسبة إلى المنولوج الداخلي - كما تم إنشاؤه من قبل إدوارد دوجاردين Édouard Dujardin في *أشجار الغار المقطوعة* (١٨٨٧) -، تحراً مزدوجاً مقارنة بأشكال الخطاب الأخرى. فمن ناحية نظريات السرديات، فإن المنولوج الداخلي يضع القارئ بشكل قاطع في ضمير الشخصية، "متحرراً من أي وصاية سردية"^(٢)، متوصلاً هكذا إلى حد إمكانية المحاكاة؛ فهو إذاً نوع من *الخطاب الآني*، وهو مصطلح اقترحه جينيت^(٣). من ناحية أخرى، من وجهة نظر تطور الأنواع السردية، فإن ولادة المنولوج الداخلي تعني أن السرد يمكن أن يتحرر من "الوصاية على السرد من قبل النمط الدرامي"^(٤)، والذي يكون بدوره "أحد أكبر طرق تحرر الرواية الحديثة"^(٥).

يبدو لي أن تعامل جينيت المقترح لمشاكل *المسافة* ذو دلالة في العديد من النواحي. أولاً، لو تفحصناه في ذاته، فإنه يقدم مفاهيم نظرية، وبالتالي يقدم أدوات تحليل قابلة للتطبيق في دراسة أي نوع سردي. ومن ثم، إذا تعرضنا إلى مقاربات أخرى لنفس القضايا - مثل المقابلة ما بين العرض *showing*

1 - المصدر السابق، ص ١٩٤.

2 - المصدر السابق، ص ١٩٣. وهذا ما يميز في الوقت ذاته، على الرغم من بعض التشابهات، الكلام الحر غير المباشر حيث وعلى العكس "يفترض الراوي كلام الشخصية" (ص. ١٩٤).

3 - المصدر السابق، ص ١٩٣. خلاف ذلك، يستلهم جينيت في تعليقاته من كلام جيمس جويس فيما يخص أشجار الغار المقطوعة.

4 - المصدر السابق.

5 - المصدر السابق.

والقول *telling* لدى المنظرين الأنجلوساكسون الذين استشهد بهم كثيراً جينيت^(١) - يظهر هذا التعامل بشكل عام أكثر حرفية وأكثر ثراءً، من حيث تفرد في التعبير الأدبي. مع ذلك، فهو يحتفظ بعلاقة خاصة جداً مع التقاليد القديمة، وخاصة مع مفهوم أفلاطون الذي يعتبر نقطة انطلاق صلبة ويبقى مرجعاً ثابتاً في هذا الفصل من كتاب *خطاب الحكاية*. وفي النهاية يظهر هذا المفهوم بأهمية ماثلة لأهمية مفهوم *المسافة*، ويشكل مع التعارض الصيغي ما بين المحاكاة *mimésis* والقول *diégésis* بؤرة يمكن للمنظر الانطلاق منها إلى مجالات أخرى في التحليل السردى، ولا يفتقر جينيت إلى الإشارة فعلياً إلى أن هذه الظاهرة أو تلك يجب أن تعاد دراستها وربطها بالزمن والصوت. ومع ذلك فإن جينيت يتوجه بالخطاب في هذه الفصول إلى منظري الأدب في العصر الحديث، ومتخصصي السرديات الذين حددوا دراسة الحكاية في بداية القرن العشرين وفي نصفه الأول.

تقودنا إحدى المسارات، المقدمة بهذا الشكل من خلال دراسة *المسافة* إلى - كما يحدد جينيت بنفسه - قضية *الزمن*^(٢)، وبالتحديد قضية سرعة السرد، "بما أنه من الواضح أن كمية المعلومات تمضي عكسياً على نطاق واسع مع سرعة الحكاية"^(٣). نفهم أن المقصود هنا واجهتان لا تنفصلان (إلا في التحليل)، تنتميان لنفس الظاهرة: التمثيل السردى، الذي هو زمنى وصيغى في نفس الوقت، لأحداث القصة. ولكن بما أن *الصيغة* هي التمثيل

1 - المصدر السابق، ص ١٨٥. بالنسبة إلى هؤلاء المنظرين، انظر في الأسفل.

2 - أو بدقة أكثر، يعيدنا، لأن في ترتيب فصول خطاب الحكاية، تسبق الدراسات حول الزمن - فصول الترتيب، المدة، التواتر - الدراسات الخاصة بالصيغة والصوت.

3 - خطاب الحكاية، ص ١٨٧.

نفسه، فإن فئة الزمن تشهد ثنائية أساسية فيما يخص التمثيل السردى، أو بعبارة أخرى الحكاية، من جهة وأحداث القصة (حقيقية أم متخيلة) من جهة أخرى. وقد عرفت هذه الثنائية منذ الأفعال التي قدمها غنتر ميلر Günther Müller تحت تسمية زمن الحكاية وزمن القصة^(١)، مفاهيم استخدمهما الكاتب الألماني قبل كل شيء في تحليله للروايات. في المقابل يستخدمها جينيت لبناء نظريته في العلاقات الزمنية، باللغة التعقيد، بين الحكاية والقصة، "علاقات القوة" - للاستشهاد بميلر^(٢) - التي تنتج المفارقات التوقينية *anachronies* في ترتيب السرد فيما يتعلق بتسلسل أحداث القصة؛ والمفارقات الزمنية *anisochronies* المقصود بها تأثيرات الإيقاع على خطة المدة التي يخصصها السرد إلى تمثيل الأحداث؛ وأخيراً، اختلافات متعلقة بالتواتر *fréquence* الذي يقوم السرد من خلاله باستحضار الأحداث متفردة كانت أو متكررة. تظهر إذاً مشاكل المسافة، التي تم نقلها من حيث الزمن، قبل كل شيء في مجال المدة *durée*، كمتغيرات للسرعة السردية؛ ونجد هنا في الواقع توافقاً واضحاً تماماً بين القول *diégésis* و(السرد)/الملخص *sommaire* من ناحية، بحركة متغيرة،

1 - خطاب الحكاية، ص ٧٧. انظر غنتر ميلر، "وقت السرد وسرد الوقت" [١٩٤٨]، في، مورفولوجية الشعرية، توينجن، نيمير، ١٩٦٨، ص ٢٦٩-٢٨٦. فيما يتعلق بالصيغة الأولى لازدواجية الزمن، التي ذكرها جينيت، يعطيها ميلر تعريفاً أكثر مباشرة في دراسته "أنباط الرواية" في كتاب، شعرية الرواية، درامستاد، ١٩٦٥. ص ٢٨٠-٣٠١؛ انظر بالتحديد ص ٢٨٥. - نجعلنا نلاحظ أن جينيت أكمل دراسة الزمن بازدواجية أخرى، وهي تلك المتعلقة بزمن العملية السردية وعلاقتها بزمن القصة (سردية لاحقة/ سابقة/ متزامنة/ متداخلة). انظر خطاب الحكاية، فصل الصوت، ص ٢٢٨-٢٣٤.

2 - نسب الضغوط، انظر، غنتر ميلر، "أنباط الرواية"، مصدر سبق ذكره في الملاحظة ٣٦. ص ٢٨٥.

لكن بمدة أقل دائماً من مدة الأحداث، وبين محاكاة ومشهد (حواري) من ناحية أخرى؛ حيث تحقق الأخيرة "اصطلاحاً، المساواة بالزمن بين السرد والقصة"^(١). لكن بما أن هذين الشكلين الأساسيين للحركة السردية كان قد تم الاعتراف بهما منذ زمن طويل من قبل الناقد الأنجلوساكسوني الذي أطلق عليها ملخصاً *summary* ومشهداً *scene* على التوالي^(٢)، فإن جينيت يحدد أيضاً شكلين آخرين، لم يقدمهما الناقد في نطاق الزمن، أي الوقفة الوصفية؛ حيث يتقدم زمن السرد فقط بينما يتوقف زمن القصة، والقطع الناقص *ellipse*، وهو شكل متطرف آخر - والكلام بسهولة عن "سرد ذي سرعة فائقة" -، حيث يتم حذف جزء من القصة بشكل تام.

مع ذلك، إلى جانب مشاكل المسافة وعلاقتها بالزمن، يفتح لنا فصل الصيغة - وبالتحديد في جزئه الثاني تحت عنوان المنظور^(٣) *Perspective* - مساراً آخر يؤدي كذلك، مع البقاء في لب مسألة وجهة النظر، إلى الدراسة السردية في فصل الصوت. كان بالإمكان تقييم التجديد الذي قام به جينيت لو أننا قابلنا أفكار جينيت بنظريات من وجهة النظر لدى الكتاب الأنجلوساكسونيين والألمان، الذين تم ذكرهم والاستشهاد بهم بشكل واسع في هذه المقاطع من خطاب الحكاية. إن قائمة أسماء المنظرين المشار إليهم تثير الإعجاب: من بيرسي لوبوك Percy Lubbock إلى واين سي بوث Wayne C. Booth، مروراً بإدوارد مورغان فورستر Edward Morgan

1 - خطاب الحكاية، ص ١٢٩.

2 - المصدر السابق.

3 - فلنذكر أنه قد تم تعريفه على أنه "صيغة ثانية من تنظيم المعلومات التي تسبق اختيار (أو عدم اختيار) وجهة نظر مقيدة" (خطاب الحكاية، ص ٢٠٣).

Forster، و كلينث بروكس Cleanth Brooks وروبرت بن وارن Robert Penn Warren، وكذلك نورمان فريدمان Norman Friedman في العالم الناطق بالإنجليزية، ومن جانب آخر فرانز كي ستانزل Franz K. Stanzel و كيت هامبرجر Käte Hamburger من بين المنظرين باللغة الألمانية، ولم نذكر هنا سوى أشهر الأسماء^(١).

لا تخفى على أحد المكانة المهمة التي تحتلها وجهة النظر دائماً في أذهان المنظرين الأنجلوسكسونيين، لأن التقنية السردية بالنسبة إليهم، كما بينه بيرسي لوبوك منذ ١٩٢١، في فن التخيل "تكون محكومة بمسألة وجهة النظر"^(٢). إذاً عديدة هي الأنماط السردية المعتمدة على متغيرات هذا المفهوم، مثل نمط المصطلحات الأربعة المستندة على البؤرة السردية لبروكس Brooks ووارن Warren، تلك التي تنقسم إلى ثمانية أنواع استناداً إلى وجهات النظر المتغيرة وفق مقياس الموضوعية المتصاعدة عند فريدمان

١ - انظر بيرسي لوبوك، حرفة الخيال، لندن، ١٩٢١؛ إدوارد مورجان فورستر، جوانب من الرواية، لندن، ١٩٢٧؛ كلينث - روبرت بن وارن، فهم الخيال، نيويورك، ١٩٤٣؛ نورمان فريدمان، "وجهة نظر في الخيال: تطوير مفهوم نقدي"، ب م أ؛ ١٩٥٥، ص ١١٦٠ - ١١٨٤؛ وايسن سي بوث، بلاغة الخيال، شيكاغو، ١٩٦١؛ انظر، "المسافة وجهة النظر" [١٩٦١]، ترجمته عن الإنجليزية مارتين ديزورمونت، شعرية ٤، ١٩٧٠، ص ٥١١ - ٥٢٤، مقال أعيد نشره في كتاب رولان بارت شعرية السرد، باريس، سوي، ١٩٧٧، سلسلة نقاط، ص ٨٥ - ١١٣؛ فرانز ك ستانزل، حالات نموذجية في سرد الرواية، ويستفارت، ١٩٥٥؛ كيت هامبرجر، منطق الأدب، ١٩٥٧ (مترجم عن الألمانية للفرنسية من قبل بيير كاديو، باريس، سوي، ١٩٨٦، سلسلة شعرية). - مصطلح النظر يعبر عن المعنى العام، في الغالب كمرادف لـ "الناقد" أو "المحاول".

٢ - "تمثل عقدة مسألة المنهج في حرفة الخيال، أنا أرجح الأخذ بمسألة وجهة النظر..." (بيرسي لوبوك، حرفة الخيال، ١٩٢١، نيويورك، الفاينكنج برس، ١٩٥٧، ص ٢٥١).

Friedman، أو وجهة النظر ذات المواقف السردية الثلاثة التي وصفها ستانزل Stanzel. أثناء عرضه المقتضب لهذه الأنماط الموحية للغاية، إضافة إلى أنماط أخرى تحت عنوان *النظور*^(١) *Perspective*، أثار جيرار جينيت نقطة خلافية، مشتركة في جميع هذه النظريات، والتي ساعد إيضاحها في تحديد المشكلة بشكل أفضل. في الواقع، المقصود هنا هو استخدام مصطلح *وجهة النظر* غالباً في معنى ملتبس بما فيه الكفاية، كثير التعميم: فاستناداً إلى لوبوك Lubbock على سبيل المثال، تعادل مسألة وجهة النظر العلاقة بين الراوي والقصة^(٢)؛ بينما يؤكد بوث على أن "كل وجهة نظر داخلية مدعومة، تحول وقتياً الشخصية التي انكشف ما في ضميرها ووعياها إلى راو^(٣)". مثل هذه الصيغ التي، خلاف ذلك، لا تظهر كلها بشكل نصي في خطاب الحكاية، تناقض، بنظر جينيت، "الارتباك المؤسف" بين فتتي الصيغة والصوت، وبعبارة أخرى:

"بين السؤال: من هي الشخصية التي تسيطر وجهة نظرها على المنظور السردى؟ وهذا السؤال المختلف تماماً: من هو الراوي؟ - أو، للحديث بشكل أسرع، بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلم^(٤)؟"

١ - مصطلح آخر ممكن للدلالة، على ظاهرة وجهة النظر مثل مصطلح الرؤية الذي ظهر لدى حان بويون (الزمن والرواية، باريس، غاليمار، ١٩٤٦) ولدى ترفيتان تودوروف ("فئات السرد الأدبي"، اتصالات ٨، ١٩٦٦، ص ١٢٥-١٥١). للتعرف على تقديم هذه النماذج لدى جينيت، انظر خطاب الحكاية، ص ٢٠٣-٢٠٦.

٢ - بيرسي لوبوك، مصدر ذكر سابقاً، ص ٢٥١.

٣ - "المسافة ووجهة النظر" في كتاب رولان بارت، سبق ذكره، ص ١١٠.

٤ - خطاب الحكاية، ص ٢٠٣.

كما تمت دراسة مسألة وجهة النظر، هذه المرة بمعناها الضيق، الصبغي البحث، كنوع من مركز الإرشاد الذي يوجه القارئ في فعاليته التأويلية، في إطار نظرية جينيت للتبشير^(١) focalisations، مميزاً، في تصنيفه الثلاثي البسيط والمرن في الوقت ذاته، التبشير صفر *focalisation zéro* (إجمالاً، "السرد الكلاسيكي")، والتبشير الداخلي *focalisation interne* (أو "تحديد المجال") و التبشير الخارجي *focalisation externe* (غالباً ما يسمى "تقنية الكاميرا")، والتي يمكنها على أي حال أن تتعاقب خلال السرد وأن تدخل في توليفات متنوعة.

في المقابل، غالباً ما تثير مشكلة الراوي أسئلة أخرى يتناولها جينيت في الجزء الأخير من الكتاب تحت عنوان الصوت. بالتأكيد المقصود هنا، وباعتراف الجميع، بأنها مسائل مستقلة عن مسألة التبشير، لكن يبدو أنها أحضرت بشكل طبيعي عن طريق هذا الإصرار على ضرورة بعض التمييز المهمل أو المتجاهل من قبل النظريات النموذجية. مع ذلك فإذا كان فصل الصوت يعتبر أقل اعتماداً على مصادر هذه النظريات، فذلك لأن فصل المنظور قد سبق وأعطى عرضاً نقدياً صالحاً لفصلين معنيين، حتى إن دراسة الصوت يمكن أن تتجه مباشرة إلى قلب القضايا المتعلقة بالسرديات.

١ - "لتجنب ما تخويه مصطلحات الرؤية والمدى وجهة النظر من ناحية بصرية بالتحديد، سأستخدم هنا مصطلحاً أقل تجريداً وهو مصطلح التبشير والذي يتوافق مع تعبير بروكس ووارن: محور السرد" (خطاب الحكاية، ص ٢٠٦). بالنسبة إلى التمثيل المفصل، انظر ص ٢٠٦-٢٢٤. على العكس من بعض أسلافه (مثل لويوك)، لا يعتبر جينيت تغيرات التبشيرات كعيب في المؤلف.

فلتذكر أن الفئة اللفظية للصوت، والتي تم تحويلها إلى نظريات السرد لدى جينيت، قد عرفت على أنها مجموعة القرارات "التي تهتم بالطريقة التي تجدد السرديات ذاتها مشتركة في الحكاية، أي في الموقف أو الحالة السردية، إضافة إلى نصيرها الاثنين: الراوي والمروي له، حقيقياً كان أم افتراضياً"^(١).

بعد أن تم تأسيس استقلالية هذه الحالة بوضوح فيما يتعلق بالمجال السردى لوجهة النظر، أصر جينيت هنا على استقلالية العملية السردية فيما يتعلق بفعل الكتابة الذي يشكل في عالم خارج-النص، وذلك لتجنب اللبس المتداول ما بين الراوي والمؤلف من ناحية، وما بين المروي له والقارئ من الناحية الأخرى. في هذا التصور الذي يبدو بوضوح أكثر صرامة لدى جينيت مما أظهره أسلافه، يكون الرواي "بحد ذاته دوراً متخيلاً، نسبة إليه المؤلف بشكل مباشر"^(٢)، وقد ملأ، فيما يتعلق بالجوانب المختلفة للموقف السردى^(٣)، وظائف نظرية لوظائف اللغة، تم الاعتراف بها قبل اثني عشر عاماً من قبل رومان ياكوبسون Roman Jakobson فيما يخص التواصل اللغوي^(٤) وكان ذلك قبل صدور خطاب الحكاية لجينيت. كما أن المروي له، بدوره، يشكل عنصراً أساسياً في الوضع السردى، لأن

1 - خطاب الحكاية، ص ٧٦.

2 - المصدر السابق، ص ٢٢٦.

3 - على سبيل المثال، الخطاب السردى نفسه، شاعر ومواقف الراوي الفكرية، وعلاقاته مع المروي له.

4 - خطاب الحكاية، ص ٢٦١-٢٦٥. بالنسبة إلى الخلفية اللسانية انظر رومان ياكوبسون، "اللسانيات والشعرية" ١٩٦٠ في مقالات في علم اللغة العام، ترجمه عن الإنجليزية نيكولاس روت، باريس، منوي، ١٩٦٣، ص ٢٠٩-٢٤٨.

"السرد، مثل أي خطاب، يتوجه بالضرورة إلى شخص ما، ويحوي في داخله دائماً الدعوة إلى مستلم"^(١). بقي إذاً تحديد هيئة الراوي - وفي المقابل، هيئة المروي له - "كل حسب مستواه السردى (خارجياً أم داخلياً extra-hétéro- ou intradiégétique) وحسب علاقته بالقصة (متغيراً أو ثابتاً hétéro- ou intradiégétique) بهدف إقامة لوحة ذات مدخل مزدوج تمثل الأنواع الأساسية الأربعة للسرديات حسب فئة الصوت"^(٢). هنا أيضاً، يعطي جينيت وصفاً مقنعاً لمختلف الخيارات المتاحة للمؤلف لتسليط الضوء على العناصر المكونة للعملية السردية.

بعد هذه المقدمة الموجزة، ينبغي التأكيد على جوانب معينة من خطاب الحكاية التي تضعه في استمرارية تقليد طويل من التأملات حول السرد، ولكنها تعطيه في ذات الوقت جانباً مجدداً وقوة جعلت منه مرجعاً للأعمال اللاحقة. وقد بدأ خلود هذا المؤلف مبكراً جداً، من خلال العديد من الملاحظات النقدية التي أجاب عليها جينيت بكتاب كامل وهو خطاب الحكاية الجديد^(٣) *Nouveau Discours du récit* (١٩٨٣)، حتى لو أعاد التفكير أو غير بعض جوانب نظريته.

إن السرديات هي فرع من دراسة حديثة جداً وقديمة جداً في الوقت نفسه؛ فبعض من مفاهيمها الأساسية تعود إلى أكثر من ألفي سنة، والبعض الآخر قد تمت صياغته في نهاية القرن التاسع عشر ولم تتوقف منذ ذلك الحين. أثناء اغترافه من هذا الكنز، أظهر جيرار جينيت فكراً مفتوحاً وثقافة

١ - خطاب الحكاية، ص ٢٦٦.

٢ - المصدر السابق ص ٢٥٥.

٣ - باريس، سوي، سلسلة شعرية.

كلاسيكية مكتبته من الولوج إلى عدد هائل من المؤلفات ذات توجهات متنوعة، والتي عرضها في مختلف الفصول من كتابه خطاب الحكاية الذي يشكل نوعاً من المختصر في نظرية السرد. لكن في هذا التاريخ كانت أنظار جينيت متوجهة دائماً إلى شخصيتين عظيمتين من الحضارة اليونانية القديمة، وهما أفلاطون وأرسطو، حيث كرر أفكارهما بإلحاح، فيما يتعلق بنظرية الأنواع، وحتى في كتبه الأكثر حداثة، مثل كتاب مدخل إلى جامع النص^(١) (1979) *Introduction à l'architexte* والتخيل والقول *Fiction et diction* (1991). أضف إلى ذلك، إلى أي مدى تأثر جينيت في لغة هذين الفيلسوفين لدرجة أنه استخدم عناصر يونانية قديمة لخلق اصطلاحات أصيلة تتوافق مع متطلبات التسمية المنهجية للمفاهيم المستخدمة.

في الواقع يسير الإبداع اللساني لدى جينيت جنباً إلى جنب مع بناء النظرية السردية التي - مع أنها اتخذت مثلاً لها الأعمال الكلاسيكية للنظرية الأدبية - إلا أنها لم تكن مجرد تقليد أعمى للأعمال السابقة. على العكس، تمكن جينيت من تجديد النظرية، سواء بالولوج إلى مجالات لم تدرس من قبل (مثل التردد في إطار القضايا المعقدة للزمن)، أو من خلال إعادة تأويل المفاهيم المستعارة، وهذا في مجال توخي الدقة (كما في المحاكاة السردية، أنواع التبشير، دراسة أقطاب الزمن المتفاوتة)، أو من خلال التمييز الواضح (كما في التمييز بين الشخصية البؤرية والراوي). في محاولته للتوصل إلى الشدة في الوصف وفي التصنيف استلهم جينيت - على أي حال كما فعل بارت وجرياس وتودوروف - من اتجاه مثل قاعدة أو خلفية لبحوث

١ - ترجمه عبد الرحمن أيوب.

متنوعة في حقبة الستينيات في فرنسا، وهو علم اللسانيات البنيوية (كما لسانيات الخطاب)، وهذا ما يؤكد، من جهة، الاستشهاد بعلماء اللغة امثال سوسير وبنفنيست وياكيسون أو سبيتزر، ومن ناحية أخرى، السعي الحثيث والمستمر لدراسة ظاهرة ما، من خلال شبكة من العلاقات التي يمكن تفسيرها من خلالها. "كل شيء يتماسك" إذاً، كما يقول البنيويون، في هذه النظرية تتوحد الاحتمالات السردية التي - بإخلاصها إلى الشعرية البنيوية، تتعارض مع الأعمال التي تتميز غالباً بالمعيارية للحقبة السابقة - تتعرض إلى وصف بنية السرد في منظور تحليلي بحث^(١).

أخيراً، فإن الإنجاز الأخير - إن لم يكن الأول - لخطاب الحكاية، هو تحقيق ماثرة مزدوجة وهي: إعداد النظرية والتحقق منها من خلال التحليل المتفاوت لسردية بروس، تحليل لا مناص منه لأي مهتم بدراسة أوجه التجديد، "المنحرفة" من رواية بروس بحثاً عن الزمن الضائع^(٢). كما لم يعد في إمكاننا، أثناء وصف الحكايات الأكثر تنوعاً، تجاهل المكتسبات النظرية لخطاب الحكاية.

وهكذا، فإنه كوريت لعمالة شعرية الحكاية القدماء، يجد جيران جينيت مكانه بين العظماء الكلاسيكين للنظرية السردية الحديثة.

١ - انظر خطاب الحكاية، ص ١٨٥.

٢ - انظر خطاب الحكاية، ص ٢٧١.

فلسفة اللغة، دراسات سردية ونظريات حديثة في السرد منذ رولان بارت وحتى القصص الإنجليزية

إيف لابييرج (Yves Laberge)

كلية الفلسفة - جامعة لافال، كيبك

(Université Laval, Québec)

النظام هو متعة العقل : لكن الفوضى هي لذة المخيلة.

بول كلوديل. حذاء الساتان

تنقسم هذه الدراسة النقدية، التي تتناول دور السرد بوصفه صيغة ملائمة ووسيلة اتصال، إلى ثلاثة أقسام. يتناول الجزء الأول كتابين لم يكن يعرف قدرهما؛ إذ يحتويان على مدونات لمحاضرات عالم الدلالة الفرنسي "رولان بارت Roland Barthes" ويوضح هذا الجزء طبيعة كتابات بارت الحدسية والمبهمة والمنتظمة في بعض الأحيان، التي تعود إلى عقد السبعينيات من القرن الماضي. أما في الجزء الثاني فتابع سلسلة تتألف من خمسة أعمال نظرية في الدراسات السردية نشر معظمها في "هولندا" ما بين عامي ٢٠٠٤ و ٢٠٠٨، وهي تسترجع عن غير قصد بعض البديهيات التي صاغها بارت في المحاضرات الملقاة في "كوليدج دو فرانس Collège de France" قبل ثلاثين عاماً. يحاول هذا الجزء الرئيس - ولو بصورة مؤقتة - تحديد هذه الملاحظات وهذه المتأملات في مختلف حقول الاختصاصات

القريبة من الخطابة: مثل علم الدلالة، علم اللغة، والدراسات التي تخص الثقافة وفلسفة اللغة. وفي الجزء الثالث والأخير سنجري مناظرات أخرى بشأن السرد مع انطباعات الفيلسوف "تيري هتشس Thierry Hentsch" في كتابه الأخير المخصص للدور الرئيس للسرد في تكون المخيلة الغربية. وستذكرنا الخاتمة بإيجاز معطيات كل مقاربة.

I - حول "رولان بارت"

لقد أسعد اكتشاف ونشر أعمال عالم الدلالة الكبير الفرنسي "رولان بارت" (١٩١٥-١٩٨٠) قراءه وعدداً غير قليل من الباحثين في علم الدلالة. كان هذا المنظر المؤثر قد ألف "الكتابة في الدرجة صفر" (١٩٥٣) و"أسطوريات" (١٩٥٧)، منذ أكثر من نصف قرن، وقد عادت من جديد كمصدر إلهام لجيل جديد من دارسي الأدب، فضلاً عن دارسي العديد من الاتجاهات والتخصصات المتداخلة معه والتي ينشئها الجامعيون الإنجليز-الساكسونيون: وهي الدراسات الثقافية والدراسات السردية. يركز الجزء الأول من دراستنا النقدية على "رولان بارت" منظرأً وأستاذاً، إذ إن محاضراته وندواته التي ألقاها في "كوليج دو فرانس" الصادرة ضمن أرشيف مؤسسة "إطاريج من المنشورات المعاصرة" (IMEC)، في باريس، متاحة للأجيال اللاحقة من الدارسين والقراء. ويوضح الجزء الثاني من هذا النص الدور الريادي لـ "بارت"، إضافة إلى بعض الدراسات الحديثة المتعلقة بفرضياته، وبالذات في بعض الكتب التي تهتم بشكل خاص بالدراسات النقدية. وسنستعرض هذه الكتب على التوالي.

١ - "كيف نتعايش؟"

يضم الجزء الأول من المحاضرات غير المنشورة والذي حمل العنوان التساؤلي "كيف نتعايش؟" قصاصات وتقارير مكثفة للسيد "رولان بارت"، قدمها أثناء درسه الافتتاحي في "كوليج دو فرانس" في كانون الثاني ١٩٧٧. وخلال الأشهر الخمسة التالية. يتضمن هذا الكتاب مجمل المحاضرات الأسبوعية التي قام "بارت" بإلقائها أثناء الفصل الدراسي المذكور؛ من جانب آخر تؤكد التسجيلات الصوتية أن "بارت" كان يقرأ محاضراته قراءة نصية، مضيفاً إليها القليل جداً من التعليقات^(١). كان الموضوع واسعاً جداً والكتاب المدعون أو المذكورون خلاله كثير. إذ يذكر "بارت" فلاسفة مثل "نيتشه Nietzsche" و"دولوز Deleuze" دفعة واحدة في محاولة منه لإنشاء نظام شخصي يتبعه في كل محاضراته التي تتناول ما يقارب الثلاثين موضوعاً، معرفة بحسب الحروف الأبجدية ومقدمة بشكل شخصي مثل "علامات": بدءاً بكلمة أكديا "akèdia"^(٢)، ومروراً بـ "نسكية anachôrèsis"، و"حيوانات animaux"، و"آتوس Athos"، حتى يصل إلى "يوتوبيا utopie" و"المنفى xénitéia". وهنا لا يستند كتاب "كيف نتعايش؟" إلى علم الاجتماع أو علم الإنسان؛ بل إنه يُعرّف هذا المفهوم على أنه نوع من التخيل الشخصي أي بمعنى: بتخيل الكاتب مكاناً مثالياً، طوبوياً، يُستخدم للخلوة والتأمل (ص. ٣٥).

١ - وقد نشرت دار سوي للنشر النسخ الصوتية لهذين الكتابين غير المنشورين سابقاً لبارت، على أقراص مدججة بصيغة MP3 مستخدمة العناوين ذاتها: مدة القرص الأول ١٤ ساعة، أما الثاني فيستغرق ٢١ ساعة.

٢ - المذهب الروحي لـ "إيفارج بوتنيك Evagre le Pontique" مترجم عن الألمانية (المترجمة).

غالباً ما تبدو المحاضرات عصبية على الفهم بل مشفرة أحياناً. إلا أن "بارت" يوضح في فقرة حول "التيلوس، télos"^(١) رغبته بالتعبير عن تذوقه الخاص الذي يتناغم تقريباً مع ما يمكن أن يطلق عليه "كلمة مبهمة، كلمة بدائية"، مستشهداً بهذا الشأن بروايات "توماس مان Thomas Mann" (ص. ٨٠). وكما هي العادة يبرهن لنا بارت من خلال محاضراته هذه عن ثقافة واسعة، وبالأخص عبر الأمثلة المتنوعة التي يضر بها لإثراء هذا الموضوع أو ذاك، والتي غالباً ما يستعيرها من كلاسيكيات الأدب العالمي، بدءاً بـ "سقراط Socrat" ثم "روبنسون كروزو Robinson Crusoeà" إلى "بروست Proust"، من دون إغفال النصوص الدينية، والأسطورية المتعلقة بالتحليل النفسي والنظرية النقدية في الوقت ذاته. وهكذا يذكر بارت مثلاً عن تعاليم "خربة قمران Qumran" التي ذُكرت في "المخطوطات Mamuscripts" الخاصة بالبحر الميت والمكتشفة عام ١٩٤٧ لكي يبرهن على حالة هامشية (ص ١٠٠). إن استطرادات "بارت" ثرية ومذهلة، وأحياناً من الصعب متابعتها؛ وفي أغلب الأحيان يتولد الإحساس بوجود مقتطفات قديمة. ومع ذلك فقد لقي الجزء الأخير من هذه المحاضرات صدىً في أعمال حديثة كما سنرى لاحقاً.

يهتم بارت، في محاضراته بما هو يومي، وبالكلمات الصغيرة التي ليس لها معنى في الظاهر والتي تستخدم عادة في ترابط الأحاديث، أو لبدء حديث عند أول مبادرة للتواصل. خلال محاضراته المسماة "كيف نعيش؟"

١ - كلمة لاتينية قديمة تعني "النتيجة النهائية" كما تم إطلاق هذا الاسم على جمعية من الاقتصاديين والساسة ورجال القضاء أسست ٢٠٠٥ (الترجمة).

وأثناء جلسة حملت عنوان "إدارة الحوار"، يشرح "بارت" مطولاً فكرته، إذ يجب معرفة "أننا نقيم حواراً، أننا نواصل الخطاب ذاته دائماً" (ص ١٨٧) في لحظة "إدارة الحوار"، يُنتج ما يدعوه بارت "تأثير مسرحياتي" (ص ١٩٣). يضرب لنا ثلاثة أمثلة تبدو ساخرة في الظاهر: الخطاب المتوقع من الأب لابنه في "روبسون كروزو"؛ ثم اجتماع أسري يتناقش فيه كل الرجال بينما تبقى زوجاتهم صامتات، حتى اللحظة التي تبادر فيها واحدة منهن "وتدير حواراً مهماً عن الكلاب"؛ يضرب "بارت" مثلاً ثالثاً لسائق سيارة أجرة يستقلها؛ حيث يبدأ الكلام بعقوبة وبطريقة آلية منذ بدء مشوارهما (ص ١٩٧). والحال أن بارت يستنتج أن خطاب سائقه كان عفوية لدرجة أنه لا يخلص إلى نهاية ولا إلى خلاصة ولا خاتمة: "[...] بمجرد بلوغنا وجهتنا يتوقف الكلام فجأة، دون أن يكون هناك أي انطباع بإفساد طبيعة إدارة الحوار (أو لم يكن بناؤه على هيئة خطبة منمقة دليلاً على إنهاته؟)" (ص ١٩٧). تعد هذه الشروح لدى قارئ "بارت" شبيهة إلى حد ما بالاستحضارات، أو البراهين، أو التلميحات؛ حيث أولها "بارت" بطريقة انتقالية لبذر الأفكار الدالة، والصور المشتركة، والمتماثلات. مثل أي شاعر، فإنه يُلهم بنفس القدر الذي يستلهم به. كتابه بمثابة نزهة في مملكة الأفكار الطارئة، التي لم تكتمل، والتي لم تُنظم بعد. ولكنه قدم بذرعها، وهذا هو المهم.

٢ - المحاييد

تناول المجلد الثاني من المحاضرات والندوات التي ألقاها رولان بارت في كوليج دو فرانس ما سيُطلق عليه لاحقاً اسم "المحاييد". يعطي

"بارت" في صفحات عدة تعريفاً تقريباً لكلمة "محايد"؛ إذ يقول "أطلق تسمية "المحايد" على كل ما يُعاكس القياس"، إذ يقدم هذا الأخير على أنه "التضاد بين مصطلحين مُفترضين، أقوم هنا بتحديث أحدهما، لغرض الكلام، ولإنتاج المعنى" (ص ٣١). وبعد بعض الأمثلة، يشرح "بارت" كيف أنه أراد تركيب هذا المفهوم، محاولاً تطبيق "المحايد" على نطاقات متنوعة، "لتهيئة هذه المحاضرة وجهة كلمة "المحايد" بمرجمها الدلالي، بوصفها مؤثراً مستمراً" (ص ٣٣)، استناداً إلى علماء الإنسان الفرنسيين "مارسيل موس Marcel Mauss" و"كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss"، يتناول "بارت" من جديد استخدامه المميز لما يسميه "الكلمة البدائية" والتي يعرفها على أنها "كلمة ذات معنى متقد ومتحول وصعب المنال وكأنه مقدس يعطي الإجماع بأن هذه الكلمة يمكنها أن تكون جواباً لكل شيء" (ص ٣٣).

هنا يتقابل مفهوم المقتطفات بالضبط مع صيغة الفقرات المتعددة؛ إذ قام "بارت" منذ البداية بتمجيدها في جملة طويلة نوردها هنا كما كُتبت: "تكملة المقتطفات ستكون بوضع "شيء ما" (الفاعل، المحايد؟) في حالة من التغير المستمر (وليس بنطقه من منظور المعنى النهائي)؛ ارتباطاً بالموسيقى المعاصرة، إذ يكون محتوى الصيغ أقل أهمية من انتقالها" (ص ٣٥).

نفهم هنا بأن بارت لا يعني عند استخدامه كلمة translation "الترجمة" (إذ إن ذلك سيكون استخداماً لكلمة إنجليزية) وإنما يقصد بها حركة ما، أو تهيئة، أو صورة أسلوبية. من ناحية أخرى، ولكي يظهر انطباع الفوضى التي سببها اللجوء إلى المقتطفات بكونها تصف مسلكاً أسلوبياً، استخدم

سابقاً عام ١٩٧٧ في كتابه الموسوم شذرات من خطاب في العشق^(١) مشيراً بقوة إلى كتابي "الأفكار" لـ "باسكال Pascal" و "إرادة القوة" لـ "نيتشه Nietzsche" (ص ٣٧). ربما يمكننا هنا التطرق إلى مصطلح الأقوال المأثورة أو الحكم.

في كتابي "بارت" هذين نكون أقرب إلى فقه وفلسفة اللغة من أي دراسة أدبية بالمعنى الحرفي. وقد قدمت توطئة الناشرين في دار نشر "سوي Seuil" هذا الملف الثاني والذي نُشر بعد وفاة "بارت" على أنه "ملاحظات في فقه اللغة الكلاسيكي واعترفت بغلبة الصفة "التلميحية" للنص (ص ٨). في هذا الملف، وبدلاً من الترتيب الأبجدي لسلسلة "الصفات" كما في المجلد الأول (مع أنه استعان من جديد بهذا المنهج في الترتيب، ص ١٢٣) يحتفظ "بارت" في هذا المجلد الثاني بـ ٢٧ موضوعاً يتناولها بالشرح بإسهاب مثل: العطف والتعب والصمت والنوم ومحيط الأفكار والضمير. ويكرس كذلك في أكثر من مكان صفحات عدة للحديث عن المعتقدات الآتية من الشرق، ذاكرةً بشكل دوري "التاو le Tao" و "الزن le Zen" (ص ١١٩، ٩٣، ٥٧، ٣٨ و ٢٣٢). ومع ذلك يبدي بصراحة شكوكه عندما يكتب، وببنبرة شبه اعترافية: "هل هو ضعف من جانبي على "إنشاء" تطور ما، أو درس ما؟ أهو ضعف أم اشمئزاز؟" (ص ٣٥). لكن كاتباً حدسياً مثل "رولان بارت" يمكنه السماح لنفسه

١ - ترجم إلى العربية تحت عنوان شذرات من خطاب عاشق أو محب لـ "إلهام وحبيب حطيط ٢٠٠٠". ثم ترجمه د. علي نجيب إبراهيم عن المنظمة العربية للترجمة ٢٠١٢ تحت عنوان شذرات من خطاب محب تتبعها صفحات غير منشورة ترجمة (الترجمة).

باستعراض تساؤلاته خلال محاضراته وترك المجال لمن يأتي بعده بالتوسع في
حديثه، مثلما نرى في الأجزاء التالية لهذا النص.

يقوم المنهج الاستبطاني الذي يتبناه "بارت" على الآتي: يتشكل
الموضوع المختار وفق احتمالات تأويلية مختلفة انطلاقاً من أمثلة متنوعة من
الأدب العالمي أو من الكتابات الفلسفية. هنا يجب فهم التشكل على أنه
اختبار حذر لتصور ما أو لفكرة ما أو لكلمة بسيطة أو لمجرد كلمة، وفقاً
لاحتمالات مختلفة، انطلاقاً من قواعد متنوعة وبالمقارنة مع مصطلحات
أخرى قريبة أو بعيدة للتمكن من إنشاء معانٍ وتباينات في المعاني. فعلى
سبيل المثال، بخصوص الاختلافات المحتملة بشأن موضوع الصمت،
كتب "بارت" إن التزام الصمت يمثل استراتيجية عالمية، مشيراً إلى فقرة
بهذا الصدد مستقاة من كتاب تجارب من الأخلاق لـ "فرانسيس بيكون
Francis Bacon": "مبدأ عالمي يوصي بالصمت لتجنب فلتات اللسان"
وهو ما يصفه "بارت" بجرأة على أنه "أيديولوجيا مصغرة" (ص ٥١).
إلا أن بارت يقدم تأويلات أخرى للصمت: وفق "هيجل Hegel"
و"الكسندر كوجيف Alexandre Kojève" (ص ٥٣)، ثم درس
باقتضاب "الصمت كعلامة" دلالية، ودينية (وفق البوذية) (ص ٥٤) لكي
يتناول بعد ذلك باختصار الصوفية الكاثوليكية (ص ٥٧) بعد الاكتشافات
ومواضيع التأمل شبه اللا متناهية. لذا فإن كل مؤلف لـ "بارت"، يخلق
عالمه الخاص بالنظر إلى التشابه في العرض. وهكذا فليس بالضرورة قراءة
المجلد الأول الموسوم بـ كيف نعيش؟ لكي نتمكن من تقييم هذا الملف
بشأن الحايد على نحو تام.

تترك الصفحات التالية مؤقتاً ملاحظات "رولان بارت" لكي تستكشف مجالاً آخر، ذا صلة بها وربما يكون قد تم تناوله بشكل أفضل بل وأكثر تشدداً من ناحية التنظيم، والذي يبدو لبعض المراقبين أقل إدراكاً وأقل قرباً: إنها الدراسات السردية. بيد أننا سنحاول أن نجد فيها بعض العناصر من أفكار "رولان بارت" تحت صيغ متنوعة ومتجددة.

II - بين التأويلية والظاهراتية: الدراسات السردية

تشكل الدراسات السردية إحدى المجالات البحثية الأكثر تحفيزاً والأكثر إثارة خلال العقود الأخيرة في مجال علوم اللغة والدراسات الأدبية. ولإعطاء تعريف مؤقت لحقل الدراسة هذا، يمكننا الاتفاق على أن المقصود منه هو دراسة كيفية سرد الأشخاص للحظة ما من حياتهم أو من سيرتهم أو من قصة لا تعود لهم في محاولة لفهم العناصر والمراجع الداعية، والمحركة والمنظمة للتعبير "عما حدث". هذا المنحى الجديد المتشدد يتميز وينحدر من التيار الناتج عن الدراسات الأدبية، والتي كان يطلق عليها سابقاً اسم علم السرد.

تستعرض الصفحات الآتية بعض الجوانب الأكثر حداثة في حقل الدراسات متعددة الأنظمة، من دون الادعاء بالإلمام بكل أبعادها من خلال عرض خمسة مؤلفات نموذجية، لكنها نادرة، في التخصص الدقيق للبحوث الحديثة في الدراسات السردية. إضافة إلى بعض المؤلفين الأكثر تأثيراً في هذا المجال النظري، ومن بينهم "ميخائيل بامبيرج Michael Bamberg" و"مولي أندروز Molly Andrews" صاحباً كتابين من بين هذه الكتب. سيتم استعراض عناوين الكتب الخمسة المختارة بشكل مختصر

ومتابع ابتداءً من الكتب الأكثر عمومية. كما سيتم اقتباس تعريف وجيز للسرد من كل كتاب، لكي نحدد بشكل أفضل هذا المفهوم من خلال صياغات مختلفة (ولكنها ليست متناقضة).

١ - استخدامات السرد

ظل الكتاب المشترك "استخدامات السرد استكشافات في علم الاجتماع وعلم النفس والدراسات الحضارية"، مجهولاً ولم يكن الأول في مجال الدراسات السردية. لكنه يشكل مرحلة حاسمة، وإجمالاً منقطع النظير. يصادف وجوده مع المعارف التي هي في تزايد مستمر في هذا المجال، وعلى الأقل في بعض الأوساط الجامعية الناطقة باللغة الإنجليزية (الأنجلوساكسونية). لكن قبل الاستطراد، من المهم أن نحدد التعريف الأول للسرد وفق مؤلفي هذا الكتاب، يفهم هنا على أنه وببساطة "مقطع من الأحداث في الزمن" (ص ٣). يمكن أن يأخذ هذا المفهوم للسرد أشكالاً متنوعة: منطوقة، ومكتوبة، مُمثلة، أو مصورة. أبعد من علم اللغة الاجتماعي ومن فن الخطابة، فإن "استخدامات السرد" كتابٌ مشيرٌ يجدد النظريات التقليدية في مجالات مثل تحليل المحتوى على طريقة "لورنس باردين Laurence Bardin"، أو تحليل الخطاب، والتحليل البنيوي والدراسات الثقافية^(١). للإعلان عن هذا التغيير المثالي الذي طرأ بحلول العام ٢٠٠٠، استهل عالم الاجتماع الأمريكي "نورمان دنزن Norman Denzin" تمهيد كتاب "استخدامات السرد" بهذا الاستنتاج المزدوج:

١ - انظر الكتاب الكلاسيكي في منهجية البحث الذي كتبه "لورنس باردين Laurence Bardin": تحليل المحتوى. باريس. PUF. (سلسلة "عالم النفس"، ٦٩، ١٩٩٣ [١٩٧٧]).

"نحن نعيش في زمن السرد"، توصل بعدها إلى فهم محدد في هذا الوسط من الباحثين محدداً أن: "الانعطاف السردى قد تم (ص XI) وقد أضاف "دنزن" لاحقاً تعريفه الخالص: أن سرداً ما، هو نوع من القصص، هو المنهج الذي من خلاله نؤلف أو نروي قصة (ص XI).^(١) لكنه يبادر إلى إكمال هذه الصيغة الوقتية من خلال تحديد دور السردية، بوصفها وسيلة خاصة للولوج إلى التجربة، من الناحية الفلسفية: "ليس لدينا مدخل مباشر للتجربة كما هي ولا يمكننا فقط أن ندرس التجربة إلا من خلال تماثلاتها، أو من خلال الطرق والوسائل تسرد القصص على وفقها" (ص XI).

من ناحية أخرى تحتوي مقدمة كتاب "استخدامات السرد" على إيضاحات محددة جداً، غنية بالصيغ المعبرة: "نحن نخلقون من القصص" ويتعبّر المشرفين الأربعة على هذا العمل المشترك: سنكون كذلك "ساردي قصص بطيئتنا" (ص ١). وقد أشار مدير النشر إلى خاصية تعدد الأنظمة في هذه المقاربة: "يسعى الباحثون في الدراسات السردية إلى إنتاج نظريات قاطعة حول الثقافة والمجتمع" (ص ٢). في الفصل الخاص به يقوم الأستاذ "يان كرايب Ian Craib"، أحد المساهمين في وضع الكتاب، بصياغة التعاريف الأكثر دقة لتحديد الدراسات السردية. فهو يؤكد في البدء أن القصص المروية ليست سهلة بتاتاً ولا يمكن أن تنتهي بالتبسيط" (ص ٦٤).

1 أترجم كلمة سرد narrative إلى اللغة الفرنسية باستخدام كلمة "السردية narration أو مصطلح "القصة المسرود récit narré m وذلك للتمييز بين معنى هذه الكلمة التي تعني في الوقت نفسه المنهج (اللجوء إلى السردية) والفعل (أي عملية الحكيم أو السرد). أضف إلى ذلك أن مصطلح "حكاية histoires بالفرنسية، stories بالإنجليزية لا تعني بالضرورة طريقة أو مزحة، لكنها تشير إلى عملية سرد لحدث ما دون الالتفات إلى النبرة.

وفي فصله الرابع يضيف "يان كريب": "عملياً فإن كل تصريح نقدمه عن أنفسنا وعن العالم ما هو من الناحية التعريفية إلا جزء من قصة مروية، إنه الرابط بين أشياء مختلفة جمعت وفق ترتيب معين" (ص ٦٤) تقوم هذه الإشارات بتهيئتنا لتذوق الكتب اللاحقة حتى لو ذكرت باختصار.

تقوم الفصول اللاحقة من كتاب "استخدامات السرد" بتمهيد الأرضية للدراسات السردية في المجالات الفلسفية والنفسية والأنثروبولوجية. وهكذا يبحث الفصل التاسع في لاوعي النص المروي. وتؤكد الخلاصة الروابط والتفاوت بين القصص المروية التي تعد بنوية وتأويلية عندما تقارن بالواقع أو بالحقيقة (إذا كان في الإمكان تحديدها فعلياً). وفي المحصلة يقوم "فيل برادبري Phil Bradbury" و"تشيلي دي سكلاتر Shelley Day Sclater" بوضع القصة المروية بين الواقع والخيال، فلا تكون انعكاساً ولا اختلافاً محضاً ولكنها "انعكاس لحيات ولأحداث ولذواتنا" (ص ١٩٨) وبتعبير آخر، فإن القصص المروية لا تعبر عن "الحقيقة" وإنما عن "واحدة من الحقائق"، يمكن رؤيتها كجزء بصورة قسرية وخاضعة للاعتراضات والتغيرات" (ص ١٩٨). يمثل الكتاب المشترك "استخدامات السرد، استكشافات في علم الاجتماع وعلم النفس والدراسات الثقافية" معلماً متميزاً ومعاصراً وباباً للولوج إلى هذا المجال في الدراسات السردية.

٢ - التفاعل السردى

نجمع الباحثان الألمانيان "تابيا بيكر Tabea Becker" و"أوتا كاستوف Uta Quasthoff" في كتاب "التفاعل السردى" العديد من

الفصول التي تتناول البعد المتفرد للسرد، وهو التفاعل السردى. حيث تذكران دفعة واحدة الاستخدامات المحتملة للسرد، ليس بوصفه حالة "منطوقة لحدث ماضٍ" من خلال اللغة، وإنما أيضاً كتدريب للتفاعل مع الواقع (ص ١). هذا التفاعل مع الواقع بحاجة إلى تحديث السياق والتقويم المستمر والمثابرة. يقودنا هذا التأكيد الأول إلى ميدان الفلسفة بشكل مباشر. وما زلنا في "المقدمة" حيث تذكر الكاتبان بأن الذي يحكي قصة يعبر بطريقة غير مباشرة عن جزء من وضعه الأخلاقي (بما أن هناك بالضرورة وجهة نظر)، وأن هذا الراوي يمكنه أثناء السرد تغيير أو تعديل منظوره بناءً على أسئلة واعتراضات مستمعيه" (ص ٤). من جهة أخرى فإن فكرة إنتاج موقف أخلاقي خاص في قصة ما قد وردت قبل ذلك في الكتاب السابق. وتمثل دراسة الطريقة التي يتم التعبير من خلالها عن هذه المبادئ الأخلاقية وتغييرها خلال عملية السرد جزءاً مما تطلق عليه "أوتا كاستوف" التفاعل السردى. واعتقد أنها أول من تناولت هذه القضية مستخدمة هذا المصطلح.

يبحث الفصل الثالث من كتاب "التفاعل السردى" في دور السرد في تدريس وتعلم العلوم، إذ يعيد "ريتشارد سوهر Richard Sohrer" و"سارة ميكائيل Sarah Michaels" صياغة المخطط الذي وضعه "كينيث بيرك Kenneth Burke" بشأن وظيفة الصيغة السردية، والمقصود بها وضع مجموعة من "الشخصيات في الحدث مع النيات والأهداف داخل أطر وديكورات، مستخدماً وسائل معينة" (كينيث بيرك، في إشارة من قبل سوهر وميكائيل ص ٥٨). أما في الفصل السادس فتقوم "إستير بيران Eszter Beran" و"زولت يونوكا Zsolt Unoka" بتعريف السردية

بطريقة أكثر تبسيطاً: "[...] إن القصص المروية تعيد ترتيب الأحداث الموجودة داخل سلسلة مكانية" (ص ١٥٤).

تحدد "جينى كوك-جمبريز Jenny Cook-Gumprez" المهمة بالذكريات المؤسسية بصورة نهائية استخدامات ووظائف الشروع بسرد ما هو يومي وعادي وفيما يحدد الرواة أنفسهم بارتباط الأحداث التي يوصفونها، فإنهم يقدمون أيضاً في رواياتهم تبريراً غير مباشر لأفعالهم ولأفعال الآخرين (ص ٢٤٦). وتحدد جينى كوك-جمبريز لاحقاً مستشهدة بعبارة لـ "باربارة جونسون Barbara Johnson": "إن الحاجة إلى جعل حيواتنا متماسكة من خلال سردها يجب أن تكون كونية، فالقصص الفردية (السرد الشخصي) هي وسيلة لإثبات ذاتنا أشخاصاً وأفراداً ضمن إطار جماعة (ص ٢٤٦). ربما تكون "سوزان جونتير Suzanne Günther" الأكثر دقة في تلخيص أسباب اللجوء إلى القصص المروية (وأسباب دراسة بعض الجامعيين لها)؛ فهي ترى أنها "إعادة صياغة لتجارب ماضية" (ص ٢٨٥).

في الفصل السابع الذي حمل عنوان "دور الاستعارة في عملية السرد متعددة التراكيب للتجارب المشتركة" يلخص الباحثون "فيرا جون-ستينر Vera John-Steiner" و"كريستوفر شانك Christopher Shank" و"تيريزا ميهان Teresa Meehan" بتألق الإمكانات المتعددة للدراسات السردية، لغرض فهم دور الاستعارات في الحوار، وعلى المستوى النفسي "استكشفوا الطبيعة الخفية لأنماط تفكيرنا" (١٩٢). إضافة إلى ذلك، ومن بين كل المناوئين المطروحة هنا، يقدم كتاب "التفاعل السردى"، المنظورات اللغوية ذات الثقافات المشتركة الأكثر اتساعاً، لأن دراسات

الحالات المقترحة تهتم بحوار لغات ذات تنوع مماثل للغات الإغريقية والهنغارية والإيطالية والإنجليزية. بيد أن الفصول الاثني عشر قد كتبت باللغة الإنجليزية. ولا نجد إلا تلاقياً ضئيلاً بين البحوث واللغة الفرنسية في الوقت الراهن.

٣ - السرد وظروفه

رغبة في تناول الدراسات السردية في الفصل الأول من كتاب "السردية- حالة الفنون الجميلة" والذي نشر تحت إشراف "ميخائيل بامبيرج Michael Bamberg" قام "روثلين جوسلسون Ruthellen Josselson" بتحديد الأسس القائمة بين التأويلية والظاهرانية في سياق حدثي متعدد الأنظمة (ص ٧). إجمالاً تعنى هذه الفصول الخمس والعشرون بدراسة القصص المروية. وهكذا يصل "براين سشيف Brian Schiff" بين سياق السردية وسياق الحوار (ص ٣٢)؛ إذ يتوصل في نهاية المطاف إلى تعريف في غاية الأهمية والبساطة للقصّة المروية، وذلك في الفصل ما قبل الأخير من هذا الكتاب المشترك قام بصياغته "نيران راميرز-اسبازا Nairan Ramirez-Esparza" و"جيمس بنبيكر James Pennebaker" إذ كتبوا: "[...] يُنظر إلى القصص المروية على أنها طرق مختلفة يتبعها الأفراد لتنظيم مواضيع معقدة ولنقلها إلى أشخاص آخرين (ص ٢٤٩).

لاحقاً وفي فصلها المعنون "التلقيب والاعتناق في القصص الذاتية" تدرس عالمة السلالات "آمي شومان Amy Shuman" المهتمة بظاهرة التطابق مع الغير قصص السيرة الذاتية أو القصص "باستخدام ضمير المتكلم" (وهي ترجمة غير دقيقة لـ "القصص الشخصية personal

"narrative") في لحظة انتقال القصة، "تخرج من سياقها" (إذا أمكنني قول ذلك أي لحظة انتقالها إلى سياق آخر أو إلى منطقة تسبب تداخل صفاتها المحلية)(ص ١٧٥). على سبيل المثال يمكننا افتراض شهادة الأشخاص المضطهدين واللاجئين الذين يحكون عن مكان آخر، وعن المعاناة التي أجبرتهم على الهرب من وضعهم في أوطانهم. إن التأكيدات التي تقدمها "أمي شومان" بشأن نتاج القصص المروية والتجارب الشخصية بوصفها عناصر أساسية في تكوين الذاكرة الجمعية بناءً للغاية، استناداً إلى النتاج الذي يمكن للقصص الفردية أن تفرزه، مثلاً عندما كتبت "لو كانت قصص التجارب الشخصية، شخصية فقط لما بلغت هذه القصص بُعد الذاكرة الجمعية ولا الخطاب العام، ولا السياسات المتطابقة"(ص ١٧٦). بصيغة أخرى، ومع احترام جميع الأبعاد، "كل قصة شخصية صغيرة تؤدي إلى تقديم تجربة جماعية"(ص ١٧٦)، مستكشفة حدود السرد وتأويلاته المحتملة، تدرس "أمي شومان" بعد ذلك كل بعد يمكنه تغيير تأويل أو نتاج القصص: فهناك مشكلة حق التصرف بالقصص، وصعوبة معرفة ما لا يقال أو ما يستحيل سرده، وحق رواية الشاهد، ومسألة التطابق مع الغير في التفاعل بين الراوي ومحاوره. يجب علينا بوصفنا متلقين أو مستمعين، مع احترام تسلسل الأفكار، أن نضفي هيئة خاصة (أو حتى مميزة) لمن يعاني بشكل مباشر في الشهادة التي يجري سردها. استناداً إلى "شومان"، فإن هذا المحاور ليس بالضرورة صاحب امتياز ولا حتى حيادياً، ولكن رأيه جدير بأن يؤخذ بالحسبان ويحذر: "نخلص بأن أولئك الذين خاضوا تجربة مريرة بشكل مباشر لهم أفضلية سردها"(ص ١٨٠).

إجمالاً، من بين كل الكتب التي تم تقديمها هنا يعد كتاب "السردية- حالة الفنون الجميلة" صاحب النظرة الأكثر شمولاً للدراسات السردية، بالنظر إلى فصوله الكثيرة ومناهجه النظرية المتعددة. يظهر لنا جلياً استحالة إنصاف كل كتاب أو كل كاتب في هذا التيار. ولا يسعنا إلا أن نستذكر فقط بعض من هذه التعاريف وبعض من هذه المناهج؛ لذا فإننا نوردها لفائدتنا ولترابط بعضها ببعض.

٤ - الأوجه المختلفة لتكوين المعاني

نشر كتاب "أوجه في بناء المعاني" تحت إشراف أربعة جامعيين ألمان هم: "جينتر رادن Günter Radden" و "كلاوس-ميخائيل كوبك Klaus Michael Köpcke" و "توماس بيرج Berg Thomas" و "بيتر سيموند Peter Siemund". وهو الكتاب الأكثر كثافة من بين الكتب التي تناولها هذا النص بالتحليل، وهو أيضاً الأكثر قرباً من علمي البلاغة والدلالة. منذ الصفحات الأولى للكتاب يوضح مؤلفوه كيف أن المعنى يمكن أن يتني نفسه في الجمل (وفي فهمنا لهذه الجمل)؛ لكنهم يشددون بشكل خاص على ما هو غير محدد وما هو مبهم، موضحين الأساليب التي يحتاجها المتلقي لسد المناطق الغامضة، وغير المحددة أو المبهمة. تؤدي هذه العناصر غير المعرفة، حتى إن كانت غير محدّدة، إلى خلق معنى، لكن في اتجاهات غير متوقعة أو معاكسة للنيات الأولية للراوي، خالقاً بذلك تعميمات مخالفة لطريقة أي منا في فهم السياق. وهكذا فإن الشعار الإعلاني لحملة وقائية في حافلات مدينة "نيويورك" ("إذا رأيت شيئاً ما، فافعل شيئاً ما") يمكن أن يأخذ تأويلات متنوعة، حتى وإن كان الهدف منه توعية المواطن للمبادرة والتصرف ضد أي خطر وشيك (ص ٩). يمكن أن يأخذ الكثير من الحشو

الزائد معاني مختلفة على وفق السياق؛ على سبيل المثال يذكر المؤلفون الشعار المشهور "الأولاد سوف يكونون أولاداً" (ص ٨).

تُشدّد فصول كتاب "أوجه في بناء المعاني" على ما يسبق الكلام المنطوق، ناهيك عن صياغة الجمل. وقد درست أبعاد التباس الفهم في ظروف معينة في فرنسا في مجال دراسة الإعلام والاتصالات، وكذلك في الولايات المتحدة الأمريكية وتحديدًا في العام ١٩٨٤ من جانب "بول واتزلواويك Paul Watzlawick" في كتابه "واقعية الواقع".

٥- الهوية في القصص الصغيرة

في كتابها "قصص صغيرة، تفاعل وهويات" تستكشف "الكساندرا جورجاكوبولو Alexandra Georgakopoulou" على طريقة "رولان بارت" قليلاً، القصص الصغيرة، وحتى "الكلمات الصغيرة". تبدأ كتابها موضحة أن الكلمات الصغيرة المستخدمة بشكل عفوي في الأحاديث تفيد أحياناً في إضفاء شرعية على الجمل (أكثر طولاً، وأكثر تفخيماً وخصوصاً في النصوص غير الأدبية) (ص ٢) يتبادر لنا هنا كلمة "بارت" الشهيرة "هذا هو" ^(١).

1 - لقد قام الفنان الفرنسي الهزلي "فابريس لوشيني Fabrice Luchini" بعمل مشهد مسرحي قصير حول عبارة "هذا هو" لـ "رولان بارت" في عرضه الذي أسماه "التأكيد على روبير" والذي قدمه في "كيبك Québec" عام ٢٠٠٩ والمتوفر على أقراص مدجة (مشاركة الإنتاج لأفلام TVA). يتأتى التأثير الكوميدي تحديداً من حالة أحد الأساتذة الجامعيين الذي يتفكر بشكل معمق وفي مكان رفيع المستوى في مصطلح بهذه الدرجة من العمومية، على الأقل من الناحية الشكلية. إضافة إلى أن هذا المصطلح يشكل المادة الرئيسية لعمله فإنه لم يتم استخدامه في الجامعة أو في "كوليدج دو فرانس Collège de France" وإنما في مخبز عادي.

ترغب "الكساندرا جورجاكوبولو" منذ البداية بتسجيل القصص الصغيرة في المكان والزمان، وتستند إلى كتاب "الشعرية" لأرسطو لتثبت أن السردية هي "تحقيق صيغة زمنية لقطع من الأحداث" (ص ١٢). إضافة إلى عامل الوقت والتسلسل الزمني للأحداث، يشكل المكان الذي تدور فيه القصة المروية أهمية مماثلة تقريباً، بما أن المكان، بحسب "الكساندرا جورجاكوبولو" يحوي معنىً رمزياً يمكنه أن يحرك عدداً معيناً من التوقعات لدى المتلقي (ص ١٤). هنا يجب أن يؤخذ مصطلح "رمزي" بمعناه الاجتماعي وليس الديني، أو الكوني أو السري.

يجب أن نقودنا كل هذه الاعتبارات إلى فهم أن القصة المروية هي بمثابة وسيلة مميزة للبناء الذاتي (ص ١٥). يتضمن الفصل الأول من كتاب "قصص صغيرة، تفاعل وهويات" إطاراً تصورياً في غاية الشراء، يمكن الاستفادة منه في دراسات أخرى مماثلة. إذ تركز براهينه الدقيقة على تحليل لحوارات وتفاعلات داخل مجموعة صغيرة من الأشخاص في قرية إغريقية. وقد وردت الحوارات قيد الدراسة باللغة الإغريقية إضافة إلى ترجمتها باللغة الإنجليزية، كما نجد بعض الإضافات في ملحق الكتاب (ص ٥١). وقد كانت نتائج البحث جلية وواضحة. يؤكد الكتاب أن تحت الظواهر التي لا قيمة لها تبرز القصص الصغيرة على أنها ممارسات اجتماعية تشكل داخلها وتفاعل فيما بينها ثلاثة عناصر: القصة، دور الراوي والهوية الجمعية (أي هوية المجموعة) (ص ١٥١). استناداً إلى "الكساندرا جورجاكوبولو" فإن الهاف النهائي لهذه القصص هو إعطاء معنى لها وذلك بوضعها داخل سياق محدد في مصادر مألوفة ومعروفة لغالبية المتلقين. وبذلك يتمكن كل

مشارك (أي الرواي والمتلقي) أن يضع نفسه ويعرفها بطريقتين: بنفسه وأيضاً استناداً إلى الأعضاء الآخرين لمجموعته الصغيرة.

إن كتاب "الكساندرا جورجياكوبولو" "قصص صغيرة، تفاعل ومويات" هو الأقرب إلى بدييات "بارت"، لا سيما فيما يخص السمات والمواضيع التي يتناولها في محاضراته لعرض استبصاراته فيما يخص بنية القصة. نخلص من ذلك أن الدراسات السردية قد طورت فكراً معمقاً متمثلةً معاني القصص، والقصص الصغيرة، والكلمات الصغيرة الأكثر تداولاً دون ذكر أو حتى معرفة أعمال "رولان بارت" التي كان قد أبدعها يوماً ما.

٦- السرد وفق تعريف "تيري هنتش Thierry Hentsch"

لغرض إتمام هذه الجولة المقتضية في أفق الدراسات السردية، سأستخدم مثلاً من "الكيبك Québec"، على هامش الكتب السابقة كلياً على أساس لم يرد ذكره لا في النص ولا ضمن الكتب التي تناولتها. ويمكننا القول إنه ينتمي إلى عوالم متوازية مع من سبق ذكرهم. ظل "تيري هنتش" المولود في سويسرا لوقت طويل أستاذاً لفلسفة السياسة في جامعة "كيبك-مونتريال UQAM"، وهو مؤلف لخمس كتب وحائز على جائزة الحاكم العام لـ "كندا Canada". ومن سخرية القدر فقد صدر كتابه "احك ومت".

المتابع السردية للمخيلة الغربية بعد وفاته بأيام عام ٢٠٠٥.^(١)

١ - "تيري هنتش Thierry Hentsch" (١٩٤٤-٢٠٠٥) صدر هذا الكتاب في فرنسا عام

٢٠٠٢ تحت عنوان احك ومت: الغرب وأشهر قصصه وحصل على جائزة الحاكم العام لكندا عام ٢٠٠٣.

يهدف كتاب "الحكِّ ومِت" إلى دراسة مجموع ما يطلق عليه الكاتب "النصوص المؤثرة" في تاريخ البشرية، ابتداءً من كتاب "الوليمة" لأفلاطون و"ملحمة جلجامش" و"التوراة" و"الإنجيل" و"الأوديسة" لهوميروس و"أنشودة رولان" وصولاً إلى بعض النصوص الأخرى. لا يهدف "تيري هنتش" كثيراً إلى إضافة تلخيص أو تعليق آخر على هذه الكتب الشهيرة، ولكنه يدرسها بوصفها قصصاً أساسية، وحتى مؤسسة. يرى هنتش أن عدد هذه الكلاسيكيات العالمية محدوداً وأن "هذه النصوص علّمت في ذاكرتنا الجمعية مساراً سردياً، فهي بمجموعها تشكل "قصة الغرب" (ص ١١). وهذه القصص، حتى الأكثر قدماً، والأكثر بعداً عما نحن عليه اليوم، بعيداً عن حِكمتها وعن سياقها التاريخي وعن الحقبة التي تحدث فيها، تمثل وللأبد استحضاراً لـ "الوضع البشري" (ص ١٢). يُجري "تيري هنتش" ومنذ مقدمة كتابه "الحكِّ ومِت" مقابلة بين علم الأساطير (الميثولوجيا) والفلسفة. تفسيره لذلك جلي: يركز علم الأساطير على القصة والأسطورة بينما تعتمد الفلسفة على العقل وتستخدم البرهان. مع ذلك، ولكي تتجلى، يجب على الأسطورة كما يجب على الفلسفة أن تركز على صيغة سردية: "[...] تكون الفلسفة حاضرة في كل مكان يتساءل فيه الإنسان وربما لن تكون في النهاية إلا صيغة خاصة، ومتطلبة بشكل مميز، لسردية العالم" (ص ٢٥). ولنستعد تعريف "كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss" الأسطورة ممكناً أن تكون "التابع اللامتهني لرواياتها" (ص ٢٦٨). ويدعي "تيري هنتش" عدم السعي "إلى إثبات نفوذ البصر لدى اللاهوتيين (ص ٢٦٩).

إن كتاب "أحكي ومت" لـ "تيري هنتش" دعوة حقيقية لإعادة القراءة: فهو يشجعنا على "قراءة الكتاب المقدس بوصفه رواية، وقراءة سفر التكوين بوصفه أسطورة، من دون اللجوء إلى مقياس آخر لمعرفة مصداقية ما يُروى" (ص ١١٣). إضافة إلى ذلك، نجد في هذا الكتاب تلك التوافقات المدهشة التي ذكرناها آنفاً بين الشخصية والقصة الكونية، وهذه هي حالة القديس أوجستين: "يعد القديس أوجستين ممثل الحقيقة الكاثوليكية من خلال سرد تجربته الشخصية" (ص ٢٩٣). خلاصة القول: يمكن للقصة استناداً إلى "تيري هنتش" أن تأخذ أبعاداً أنثروبولوجية، فلسفية وروحانية على اعتبار أن "القصة بذاتها هي الصيغة القديمة التي تتنابها، في كل الثقافات تقريباً، الرغبة في الاستمرارية. أن تحكي قصتك معناه ألا تموت" (ص ٤٧٨).

نرى مما سبق أن كل هذه المؤلفات سعت إلى استخدام السردية صيغة لفهم وتأويل الحقائق، والحركات والكلمات الأكثر أصالة، إن لم يكن "رولان بارت" مخطئاً بالحديث عن حدسه بشأن معاني الكلمات كتعبيرات عن الحقائق والحركات، فقد كانت تنقصه المنهجية التي طرحها باحثون في الدراسات السردية جاؤوا بعده بعدة عقود. وكان لازماً على "تيري هنتش" أن يؤكد أهميتها من الناحية العالمية والروحانية والفلسفية.

خاتمة

لقد تم تقسيم هذه البانوراما، المختصرة إلى ثمانية كتب لم تنل التقدير المطلوب، إلى ثلاثة أقسام، وتركزت على ثلاثة عوالم متميزة: أولاً عالم "رولان بارت"، ثم ما أسميته "مدرسة الدراسات السردية" (حيث تضمن خمس مؤلفات، أربعة منها اشترك فيها ما يقارب أربعين باحثاً)، وأخيراً عالم "تيري هنتش" الذي أعاد تسجيل كل القصص العالمية داخل منظور فلسفي وأسطوري وسردي دفعة واحدة وفي وقت واحد. وقد تم تحقيق كل هذه الأعمال التأويلية ضمن سياقات جغرافية وثقافية متباينة للغاية؛ إذ كتب "بارت" في فرنسا خلال أعوام السبعينيات، أما أنصار مدرسة الدراسات السردية فقد نشروا باللغة الإنجليزية منذ ما يقرب من خمسة عشر عاماً (بالدرجة الأساس خلال ١٩٩٠) وتمركزوا في الولايات المتحدة الأمريكية وفي أوروبا (بالذات في ألمانيا وإنجلترا، وهولندا، وقبرص). أما "تيري هنتش" فقد درّس في "الكليك" بداية أعوام ٢٠٠٠ وقد قام بتأليف كتبه بداية القرن الحادي والعشرين.

مع أن كل هذه النصوص تتناول أوجه مختلفة للسردية، إلا أنها تبقى متوازية في نطاق تناول كل مجموعة على حدة لهذا الموضوع بطرق متنوعة، لكن دون الرجوع إلى التيارات الأخرى وذكرها. من هنا، وانطلاقاً من التقارب الحتمي بشأن المضمون، نجد ظلالاً كثيفة تفصل هذه الفروع الثلاثة؛ حيث يجهل كل منهم أعمال الآخر. بالتأكيد يستشهد أنصار مدرسة الدراسات السردية بعضهم ببعض بسلاسة، لكن لا أحد منهم يذكر كتابات

"رولان بارت" أو "تيري هنتش". وفي الوقت ذاته فإن هذا الأخير لا يذكر إطلاقاً كتب "بارت" أو حتى نتاج مدرسة الدراسات السردية. مع أن الكثير من أفكارهم تتلاقى، كما عرضت ذلك الصفحات السابقة.

يكمن المضمون الرئيسي لهذه البحوث في تعدد الإمكانيات التي يوفرها السياق السردى. مع ذلك نرى أن المضمون المنهجي مغاير؛ فالمقصود عند بارت هو بحث يتناول دفعة واحدة الخطابة وفلسفة اللغة وعلم النفس، أما بحوث مدرسة الدراسات السردية فهي متعددة المناهج وترشد العلوم الاجتماعية وعلوم اللغة على حد سواء؛ وختاماً فإن أعمال "تيري هنتش" تتناول الفلسفة بالدرجة الأساس ولا تتحدد إطلاقاً بفلسفة اللغة وحدها. ويتفق الجميع في عرض كيف أن مجرد قصة شخصية يمكنها أن تأخذ في بعض الأحيان أبعاداً ومعاني أكثر شمولاً، جمعية في بعض الأوقات (بالنسبة إلى "آمي شومان") وحتى كونية (استناداً إلى "تيري هنتش"). ومع ذلك وكما رأينا، فإن صياغة هذه القصص المروية هي ذاتية للغاية، وبنوية ومتلاشية.

تهدف هذه الدراسة النقدية المقارنة إلى عرض مدى تنوع وفوران الدراسات السردية. فحتى يومنا هذا لم يلاحظ أحد التشابه الموجود بين هذه الانجماهاات النظرية الثلاثة (الدراسات السردية، "بارت"، و"هنتش") والتي لم تتم مقارنتها بعضها ببعض أبداً إلى الآن، ولا حتى مقاربتها. كما يمكن اقتراح بعض التطابقات الأخرى في دراسة أكثر عمقاً بشأن الموضوع ذاته. فلنفكر مثلاً في الحفاظ على الثقافة اللفظية وفي إحياء الذكريات وفي تشكيل الإرث الوطني وفي البحوث المتعددة بشأن الذاكرة الجمعية.

مختبر السرديات

تتناول الدراسة الأولى لماري- نور رايان Marie-Laure Ryan، النهج المعرفي في السرديات، الذي يولي اهتماماً بالغاً بما يكشفه السرد من حياة العقل؛ حيث يسود هذا النهج الموجة المستقبلية للدراسات السردية. وتتناول الدراسة الثانية لأندريه بيلو ANDRE BELLEAU، تبعات المفهوم الباخيني للحوارية حول السرديات، حيث تتبع الباحث مفهوم الحوارية في كتابات باختين ما بين عامي 1935 و 1971.

ويعدُّ البحث الثالث دراسة تاريخية في أصول المصطلحات التي يستخدمها الناقد والمنظر الفرنسي المعروف جيرار جينيت؛ حيث تتناول الباحثة FRANCISKA SKUTTA فرانيسكا سكوتا، التراث الكلاسيكي في النظريات السردية لرائد السرديات الحديثة. وتشير الباحثة إلى المصطلحات التي قام جينيت باستعارتها من أفلاطون وأرسطو في كتابه «خطاب الحكاية».

يعرض البحث الرابع الذي كتبه روبرتو تالامو Roberto Talamo، فلسفة بول ريكور في السرد وفي كتابة التاريخ وفي تمثيل الحياة الداخلية للشخصيات. ويأتي ختام دراساتنا في السرد ونظرياته وفلسفته، بحث الكاتب والباحث إيف لابيروج Yves Laberge، من كندا، تحت عنوان «فلسفة اللغة: دراسات سردية ونظريات حديثة في السرد منذ رولان بارت وحتى القصص الإنجليزية»؛ حيث تنقسم هذه الدراسة النقدية، التي تتناول دور السرد بوصفه صيغة ملائمة ووسيلة اتصال.



للدراسات
والنشر
والتوزيع



جملون

متوفر أيضاً في
eKtab

نيلوفرات كوم