موسوعة الواقع والعالم الممكن في روايات "أمبرتو إيكو"

تشيكو نعيمة*

يتجاوز السرد محاولة استرجاع الماضي، واستذكاره إلى محاولة فهم ما يجري في الواقع أو الاستمتاع بالتغلب على الواقع من خلال معايشة أحداث تتجاوزه وتتخطاه، فالرواية هي بناء عالم من خلال البحث عما يقود إلى اقتطاع فترة زمنية معينة، وتضمينها أحداثا تخلق قصة معينة؛ إنها بمعنى آخر محاولة خلق عالم معقول يمتاز بانسجام، يتيح للقارئ تقبله بعد أن تجيزه موسوعته. إذ تم توظيف مفهوم "الموسوعة" في مختلف كتابات "إيكو" السيميائية (بدءا من كتابه "القارئ في الحكاية" إلى كتابه "حدود التأويل") بوصفه تعقيدا أو مرتكزا لنظرية العوالم الممكنة؛ حيث إن محتوى أي عالم ممكن أو مدلوله سواء كان (راهنا أو خياليا) يمكن أن تمثله بنية، أو شبكة من المؤولات المتضافرة مشكلة ما يسمى بالموسوعة1' ففيما يتعلق بالعالم "الراهن" أو "الواقعي" يمكن أن تحدد الموسوعة بوصفها "منتهى المعرفة"، أو مجموع صور العالم، وهي صور تشكل "**معرفة كامنة قصوى وتامة**"2، وعلى مستوى الفرد، وحسب الحالات الخاصة تمثل الموسوعة صورا أكثر جزئية من العالم أو أقل جزئية منه3. أما فيما يتعلق، بعالم الخيال الصغير فقد يشير مفهوم الموسوعة إلى منتهى معرفة الشخصيات؛ حيث تكون الموسوعة في عالم الخيال "**من حيث كونه مرتكزا عل الكون الراهن**"4 محدودة أو مقتصرة على أفراد بعينهم، وعلى خصائص منتقاة، ومستعارة من الموسوعة الواقعية.

وعلى كل حال، فإنه في حال توظيف الأنطولوجية للعالم السردي ستنضاف موسوعات مختلفة ومتفاوتة، ويمكن التمثيل لذلك بسكان "باريس" الذين ابتدعهم "إيكو" في

* باحثة أكاديمية - جامعة وهران1- أحمد بن بلة- الجزائر.

صفحة من صفحات "القارئ في الحكاية" (باريس التي تضم برجا مليئا بالشقق وهو برج إيفل)، والذين يمثلون موسوعة تختلف عن الموسوعة التي تتضمن مدينة باريس الواقعية5. والعلاقة بين موسوعتي العالم الواقعي، والعالم السردي ترتبط بالجنس الأدبي، ففي حالة حكايات "الجنيات" أو "الحكاية العجائبية" يتقبل القارئ ببساطة موجودات أو موسوعات غريبة عن موسوعته ومختلفة عنها، وهذا ما سيرفضه تماما إذا ما تعلق الأمر بالرواية التاريخية؛ إذ يتألف العالم الممكن للرواية التاريخية حسب شروط الأجناس الأدبية من عدد كبير من العناصر المستعارة من العالم الواقعي، سواء كانت أفرادا أو خصائص، ويمكن أن تحدد هذه العناصر في بعض الروايات التاريخية، وخاصة تلك التي تعد في الغالب روايات تاريخية لما بعد الحداثة، أي روايات قد تتضمن بعضا من الخصائص المميزة للخيال العلمي تبعا للضرورة، ومثل ذلك محاولة جعل العالم الخيالي في متناول الإدارك بالنسبة للقارئ.

نلاحظ عموما، أن العلاقة بين الموسوعة الواقعية، والعالم الممكن للخيال تبدو أكثر تعقيدا في الرواية التاريخية (الرواية التاريخية التقليدية التي تشكل القانون، أو السنن الخاص) إذا ما قورنت بالرواية التقليدية ذات النمط الواقعي؛ وهذا يعني، أنّ الأمر يتعلق بعالم ممكن يطابق موسوعة المؤلف التاريخية في تكوينه الثقافي أو يطابق جزءا منها، وهذه الموسوعة تمثل من جهة كل معرفته فيما يتعلق بحقبة تاريخية معينة؛ أي معرفة ترتبط في جزء منها بتقليد مجرى التاريخ، وهي بذلك معرفة ذات خاصية نصية، كما تمثل من جهة أخرى صورا فردية خاصة. ويتعلق الأمر أيضا بعالم يماثل الموسوعة الخاصة بالفترة التاريخية التي تمثلها الرواية، وهي موسوعة تهيمن بطريقة مسبقة على مختلف الصيغ التي تستعملها الشخصيات، وبين هذين الموسوعتين (سواء تعلق الأمر بروائي من القرن الثامن عشر أو روائي معاصر أو روائي من فترة ما بعد الحداثة) يمكن أن نعثر على اختلافات من الناحية الايديولوجية، كما يمكن أن نعثر أيضا على تداخلات على مستوى العناصر التكوينية، وفي هذه الحالة يمكن أن تتداخل موسوعة بأخرى.

تعد العوالم الممكنة عوالم صغرى غير كاملة لا تغطي إلا جزءا أو زاوية من موسوعة العالم الراهن6، وقد ذكر "إيكو" أن شكل الموسوعة متعلق بالنص؛ حيث يفترض أن يمتلك القارئ موسوعة أساسية واحدة فقط، وبأبعاد موسوعية محددة للغاية، في حين تقتضي نصوص أخرى على شاكلة "استيقاظ عائلة الفاينيكان Finnegans wake" كفاية موسوعية واسعة، وغير محدودة7. إذ يبدو أن هذه الحال تنطبق على روايات "إيكو"، فهي روايات تنماز بموسوعة ثرية، ومتغيرة، ومركبة، تتضمن موسوعات الراوي والسارد والشخصيات، فهي روايات موسوعية ذات قيمة فائقة Hyper Romans على رأي "إيتالوكالفينو"8، لأنها تنهض على عوالم خيالية تنماز بامتلاء لا يُضاهى.

1- الموسوعات والعوالم الممكنة في رواية "اسم الوردة":

يُعد الامتلاء أثر من آثار تعدد العوالم الممكنة داخل أول عالم ممكن للخيال أو لبنية الروايات بوصفها أنساقا للعوالم الشخصية المدمجة9، وهذه الظاهرة يمكن ملاحظتها في الروايات الثلاث، ويمكن أن تتضافر هذه الظاهرة مع التداخل، والانبثاق، واللاتمام، والتفاعل بين مختلف الموسوعات. إذ يتعارض العالم الخيالي للمؤلف في رواية "اسم الوردة" مباشرة مع آراء "أدسو" الخاصة؛ حيث يمثل هذا الأخير السارد وفق ضمير المتكلم، وموسوعته تطابق إلى حد ما الموسوعة القروسطية التي تحكم الوسط الثقافي للدير القوطي، وتتميز بدورها عن موسوعة "غوليامو دي باسكرفيل". وانطلاقا من هذا، فإنّ عالم "أدسو" الممثل عبر موسوعته الخاصة هو عالم مغلق، يعكس المبادئ الأزلية للجمال والحب الإلهيين، وهذا هو الكون المنتظم والمتناسب* الذي تعرف عليه "أدسو" في هندسة الدير التي تعكس بنياتها الثلاثية، والرباعية والثمانية الأعداد المقدسة أو رمز الكنيسة.

وعليه، فإنّ الهندسة المعمارية من بين كل الفنون "**هي تلك التي تحاول بجرأة تامة نقل نسق الكون ضمن نسقها البنائي، وهي التي كان الأقدمون يدعونها "كوسموس" أي مزخرف؛ لأنها أشبه بحيوان عظيم تتكامل فيه كل الأعضاء وتتناسب، وليحمد الخالق الذي –كما يقول القديس أوغستين- حدد كل شيء عددا ووزنا وقياسا**"10، ومن ثم يختلف عالم

"غوليامو" جذريا عن عالم "أدسو"؛ حيث إن موسوعته ليست اسمية، وحسب، بل حداثية أيضا وبعد حداثية، ويمكن أن تتآلف مع موسوعة القارئ، وهي تمثل فضاء غير متناه من الناحية الافتراضية، وبنيتها ليست بنية جزئية من المتاهة مثلما هو شأن موسوعة "أدسو"، بل هي بنية علائقية أو نسيج تحتي داخلي (جذمورRhizome) *وهو ما يطلق عليه "إيكو" بالشبكة، إذ يبتدع بطريقة تجعل من كل سبيل قابلا لأن يرتبط بسبيل آخر لأنه افتراض غير نهائي.

إن فضاء التخمين هو فضاء "**الجذمور، ومتاهة مكتبة إيكو ما تزال متاهة نمطية، غير أن العالم الذي يدرك "غوليالمو" أنه يعيش فيه مبني مثل تشعب لا نهائي: أي أنه قابل للبناء، ولكنه غير مبني أبدا بصفة نهائية**"11، في حين يقوم عالم "أدسو" على مبدأ النظام، لأنه يمثل بنية أو رسما أو مخططا على خلاف عالم "غوليامو" الذي يخلو من هذا المبدأ؛ لأن هذا الأخير انتهى في أبحاثه إلى أن "**الكون لا نظام فيه**"12؛ ويعني ببساطة أن موسوعة "أدسو" تأخذ شكل قاموس تمثله المتاهة من ناحية الفضاء المكاني، أما موسوعة "غوليامو" فهي على النقيض من ذلك موسوعية؛ لأنها تشكل فضاء متداخلا وغير محدود، إنه فضاء لا مركز له ولا محيط.

وفي ظل هذا الطرح، نتبين أن النظام الوحيد الذي يتنباه غوليامو" هو نظام محدود يتضمنه هذا النسيج (الفضاء) المتداخل الذي يشكل شبكة، كما ذكر "غوليامو" ذاته في آخر حوار من الرواية جاء فيه: "**أن النظام الذي يتصوره ذهننا هو كالشبكة أو كالسلم، الذي يصنع للوصول إلى غاية ما، ولكن ينبغي بعد ذلك الإلقاء بالسلم، لأننا نكتشف أنه حتى وإن كان ذا نفع، فهو خال من كل معنى**"13. وبالتالي، لا تبقى الموسوعتان منفصلتان في الرواية، ففي تحقيقات "غوليامو" التي تجري في فضاء من المستوى الموسوعي الواصف، يستعمل هذا الأخير عناصر من الموسوعة القروسطية أيضا؛ كالخصائص المميزة لجمال الأحصنة، ومواصفات البنايات التي تتشاكل مع التناسق الأزلي، وترسيمة سفر التكوين (l'apocalypse) بوصفها مفتاحا لسرّ الجرائم المتتالية؛ مع العلم أنّ "سفر التكوين" لم يُقْصَ من مشاهد الرواية، على الرغم من عدول "غوليامو" عن استعماله كمفتاح للسر عبر انتقاله

من عالم الشخصيات إلى عالم ممكن وواقعي للخيال، ويمثل حريق المكتبة نوعا من البناء السياقي القروسطي.

في الحقيقة، نلاحظ في رواية "اسم الوردة"، والأمر سيان في الروايتين الأخريين* نوعا من التذبذب، واللاثبات في العلاقة بين مختلف العوالم الممكنة وبين عوالم الشخصيات، وفي العلاقة بين السارد "أدسو" وعالم الخيال الأول أي العالم الذي شكله الراوي (العالم الخيالي)، كما إن موسوعة "أدسو" تسعى إلى التحول متأثرة في ذلك بموسوعة "غوليامو"14؛ لأنّ "أدسو" في حواره الأخير مع "غوليامو" لم يكتف بدور المستمع، بل تحول إلى محاور يملك الشجاعة للمشاركة في الحوار، مخاطرا في ذلك بنتيجة لاهوتية حيث قال: "**ولكن كيف يمكن أن يوجد كائن واجب الوجود مكون كليا من الممكن؟ ما الفارق إذن بين الرب والفوضى البدئية؟ ألا يعني إثبات قدرة الرب المطلقة وحريته المطلقة إزاء اختياراته نفسها، إثبات أن الرب غير موجود**"15.

وعليه، يذكر "أدسو" في مذكراته أن وجهة نظره صارت جزءا لا يتجزأ من وجهة نظر "غوليامو"، الذي يرى أن ثمة فارقا ضئيلا جدا بين الحب الفيزيائي والحب الإلهي16، وهو يشك في النهاية أن تحمل مذكراته رسالة معينة17، ثم إنّ إنهاء مخطوطه بكلمات "برناردي مورلاي"، ليس إلا دليلا على اقترابه الكثير من موسوعة "غوليامو" الإسمية، وموسوعة ما بعد الحداثة وموسوعة الراوي.

2- التعقيد الإخباري في رواية "بندول فوكو":

تبدو بنية العوالم الممكنة في رواية "بندول فوكو" على قدر كبير من التعقيد، سواء فيما يتعلق بالعالم المعاصر بوصفه حدثا ثقافيا اجتماعيا، أو فيما يتعلق بالمكتبة الشاسعة التي لا تتضمن النصوص الخفية السرية والباطنية، وحسب؛ بل تتضمن أيضا عددا من نصوص الثقافة الإنسانية، وثقافة الأنوار التي نجدها حاضرة عبر ما يرد على ألسن الشخصيات في الرواية. وعليه، نستطيع أن نميّز عالم "كازوبون" ضمن أول عالم خيالي في

الرواية، وهو السارد بضمير المتكلم، فنجد داخل عالم "كازوبون" عوالم خاصة للشخصيات مثل عالم: "كازوبون" بوصفه البطل، وعالم "بيلبو"، وعالم "ديوتاليفي"، وعوالم الشخصيات الشيطانية أو الشريرة، ومن مجموع هذه العوالم الممكنة نستطيع أن نتبين وجود درجة متنامية للاعقلانية، واختزالا مستمرا لكل شكل من أشكال شجرة فورفوريوث، وعلى مستوى إخباري أعمق تتجلى مختلف النصوص التي ذكرتها الشخصيات، ومن بينها كتابات "بيلبو" التي تمثل تبنيا حداثيا أو ما بعد حداثي للمخطوط الذي عُثِر عليه.

وفي ضوء ما سبق ذكره، تمثل هذه النصوص نصوصا تحتية ترتبط فيما بينها وفق مجموعة من التوضيحات، والاستشهادات "لخورخي لويس بورخيس": "**متطلعا لمعرفة ما يعرفه الإله، حاول جودا ليون تبديل ترتيب الأحرف في تنوعات مركبة، وفي النهاية نطق الاسم الذي هو المفتاح، المدخل والصدى، الضيف والقصر**"18. و"فرانسيس باكون": "**لدينا ساعات متنوعة وغربية، وأخرى تقوم بحركات تبادلية، ولدينا أيضا منازل لخداع الحواس. حيث تنفذ بنجاح أي نوع من التلاعب، والرؤى المزيفة، والدجل والأوهام...تلك هي ثروات بيت سليمان يابني**"19، و"شِكَسْبِيرْ"، و"سْبَنْسَرْ"، و"غوته"، و"ألكسندر دوماس"، و"جويس"، و"بروست"، و"إليوت"...إلخ. ونلفي هذه الاستشهادات التي استعلها السارد "كازوبون" أو المؤلف الذي رتبها تبعا لمستوى سردي، يقع بين أقصى درجة إخبارية، وأدنى درجة إخبارية: "**بل إنني وجدت ملفا كاملا يجمع فقط استشهادات. مأخوذة من قراءات حديثة أكثر "لبيلبو"، كنت أعرفها بمجرد رؤيتها، كمًا من النصوص المتشابهة قرأناها في تلك الشهور... كانت مرقمة؛ مائة وعشرون. ولم يكن الرقم محض مصادفة، أو ربما هي المصادفة التي تبعث على القلق، ولكن لماذا هذه النصوص وليست أخرى**"20.

وبذا، تبدو الموسوعات غير متلائمة نوعيا من حيث العلاقة القائمة بين مختلف العوالم الخاصة؛ أي بين العوالم السرية، والعوالم المبنية من طرف "بيلبو"، و"ديوتاليفي" أو بين هذه الأخيرة وبين عالم "كازوبون"، وكذلك الحال بين عوالم الأبطال الثلاث والمؤلف، فبسبب الكفاءات المحدودة للأبطال الثلاث يجازف هؤلاء بمواجهة الموت، كما في حالة "بيلبو"

أو "ديوتاليفي"، وهي حالة لا تختلف كثيرا عن حالة "أوديب"*، إذ يخاطر الأبطال الثلاث ليصبحوا ضحايا لتراجيديا اللامقبول كما يقول "إيكو"21 أو لغير الملائمة بين عالم الإبداعات الحقة والعالم الواقعي للمؤلف22.

بالنسبة لنهاية الرواية فإن وضع الشخصيات الرئيسية، وابتغاء تصحيح موسوعاتها تبعا لمعيار شجرة "فورفوريوث" قد فات أوانه؛ لأن "بيلبو" و"كازوبون" قد تم تجاوزهما من خلال تاريخ المخطط، وهو تاريخ تم ابتداعه بوصفه لعبة سرعان ما تحولت إلى أمر جدي لدى الشيطانيين، أما "ديوتاليفي" فإنه يقتل من طرف خلاياه جراء المخطط المبتدع "**إذ تحيل السيميوزيس الهرمسية على السيميوزيس اللامتناهية كما صاغها "بيرس"... فبالإمكان تحديد المتاهة الهرمسية باعتبارها حالة توالد إيحائي**"23، وفي موضع آخر:"**إن الخاصية الرئيسية للمتاهة الهرمسية هي قدرتها على الانتقال من مدلول إلى آخر، ومن رابط إلى آخر دون ضابط أو رقيب**"24. فقد تعامل الأبطال الثلاث أثناء تشكيلهم للمخطط مع فضاء موسوعي تشكله جملة من الأدوات الباطنية، ففي تحريرهم لعدد من الملفات اتبعوا طريقة السيميوزيس الهرمسية، وربطوا كل العناصر بالاعتماد على المشابهات، والمماثلات دون أن يراقبوا ملاءمة التجمعات مقارنة بعدة سياقات أو حالات أو قنوات على خلاف أنموذج السيميوزيس اللامتناهية كما يتصورها "بيرس".

ونلمس أثناء بحثهم الحثيث عن المطلق بوصفه مبدءا، وقوة محددة لما يتجاوز التاريخ أو ما يندرج ضمنه، يهمل الأصدقاء الثلاثة الاختلافات عبر تفضيلهم كل العناصر التي تحيل إلى مبدأ واحد راقي، وشيئا فشيئا يتعود هؤلاء الشبان على قراءة عدد من الوثائق التاريخية: "**وهكذا أيضا هذه الحدائق: كل جانب من تلك الشرفات يعيد إنتاج سرّ من أسرار السيمياء...يكفي قراءة عالم الرموز لبيتشنيللي**"25، ومع نسيانهم أن بناءهم لمخطط الهيكليين في البداية لم يكن إلا لعبة ساخرة انتهت بالاعتقاد بحقيقة المخطط، ثم إن البحث عن السرّ، وعن خطة التاريخ هو الذي أدى إلى اختزال حقيقة "الجذمور الموسوعي" إلى خطاطة صغرى تدريجية تذكر بالأنموذج الذي يشمل القاموس، وهو أنموذج قوي يحمل رموزا لمختلف هيئات

شجرة السيفيرون، والبندول، والمنهير، وفي نهاية الرواية "برج إيفل" "**البرج، لقد كنت في المكان الوحيد في المدينة الذي فيه يمكنك رؤيته بالكامل، من الجانب، وهو يتطلع بترحاب من محيط الأسقف، بخفة مثل إحدى لوحات دافي. كان فوقا مني، يبحر نحوي، كان يمكنني أن ألمس القمة، ولكنني تحركت للأمام بين أقدامه، رأيت مؤخرته، جانبيه ومعدته، وشعرت بالأمعاء المركبة التي تسلقت لتنضم للمريء لعنق الزرافة البوليتكنيكي هذا**..."26.

إذن، إن خيبة البحث التي انتهى إليها الأصدقاء الثلاثة في الرواية مردها الكفاءة الناقصة، إذ اكتشف هؤلاء الثلاثة بعد فوات الأوان أن الحقيقة لا توجد في الأنساق الكبرى الشاملة، ولكنها تقبع في المقاطع الواقعية الصغيرة التي يستطيع الإنسان عزلها، وتقييمها عبر سفره ضمن موسوعة زمنه.

3- الموسوعات الباروكية في "جزيرة اليوم السابق":

نصادف في "جزيرة اليوم السابق" أنماطا متعددة من العوالم الممكنة المدمجة، فعلى مستوى الحكي يوجد العالم المبني من قبل السارد المجهول، الذي تتجلى فيه موسوعة عارف معاصر من القرن التاسع عشر (عارف بالتاريخ السياسي، والتاريخ المدني، والتاريخ الثقافي، والفن الباروكي)، إنه سارد يسخّر خبرته في سبيل الأحداث التاريخية والتقاليد. إذ يقول: "**نحن نتذكر أن "روبيرتو" أخذ من رواة عصره العادة في أن يقص حكايات عديدة في نفس الوقت، حتى إنه عند حد ما يصعب متابعة تسلسل الأحداث، إنه منذ زيارته الأولى إلى عالم المرجان حمل بطلنا معه "الشبيه الحجري"، الذي بدا له جمجمة، ربما جمجمة الأب كاسبار**"27، وكذلك "**لنذكر أن تلك كانت عصورا تبتدع فيها أو تكتشف فيها من جديد صور من كل نوع، يرى الناس من خلالها معاني خفية وموحية**"28. وعليه، يقع عالم الشخصية الرئيسية "روبيرتو دي لاغريف" مدمجا في الأول أي في مستوى المحكي التحتي29 hypodiégétique، وهو عالم الآراء الخاصة بإنسان القرن التاسع عشر الذي يعيش تاريخ العصر الذي تفرضه الرواية، وهو بذلك يتموضع في مركز موسوعة عصره، ليشكل بؤرة تتقاطع فيها اتجاهات مختلفة لمعرفة الحقبة الباروكية المتجانسة.

إن أوجها محددة أو أنماطا جزئية من الموسوعة الباروكية تشكل العوالم الخاصة لمختلف الشخصيات الثانوية (عوالم يتضمنها عالم "روبيرتو" فتقع في مستوى تحت محكي تحتي)؛ مثل الأب "إيمانويل"، و"سان سافان"، والأب "كاسبار"، والدكتور "بيرد"، والسيد "إيقبي"، وعالم حكاية "روبيرتو" حول حياة "فيرانتي" ومغامراته، وهو عالم ممكن صغير حقا ومعاق تماما مثل "فيرانتي"، على اعتبار أن هذا الأخير يملك موسوعة محدودة تماما كموسوعة "روبيرتو"، إذ يبدو من اليسير بالنسبة "لروبيرتو" تخيل عالم شبيه بعالم "فيرانتي"، لأن "روبيرتو" عارف بالفن وبالنواتج الفنية الروائية لعصره، على خلاف "فيرانتي" الذي سيكون من المستحيل بالنسبة له تصور عالم "روبيرتو"30.

وتبعا لذلك، تتميز العوالم الخاصة في رواية "جزيرة اليوم السابق" عن بعضها كما في الروايات السابقة، لاختلاف موسوعاتها في أجزاء مختلفة جذريا، وهذه الموسوعات المتعددة ليست فقط ممكنة أو ضرورية؛ بل أيضا أصلية بامتياز إذا ما تمت مقارنتها بموسوعة القرن التاسع عشر الشاملة. كما نلاحظ أن الأب "كاسبار" يعاني من دوغمائية متعصبة مقارنة بدوغمائية "جورج دي بورغوس" والأشرار، ومن خلال الحوار الذي دار بين الأب "كاسبار"، و"روبيرتو" حول "النسق الكبير Le grand système"31 تتكرر الخصومة التي دارت بين "جورج"، و"غوليامو" في رواية "اسم الوردة"، وفي مقابل موسوعة الأب "كاسبار"، وهي موسوعة قائمة على فكرة دوغمائية قوية؛ هي فكرة المركز الثابت التي تتلاءم مع معتقدات الشخصيات، سواء فيما يتعلق بالعناية الإلهية أو فيما يتعلق بمركز الأرض، قدم "روبيرتو" في موسوعته الخاصة الأفكار الهرطقية الجديدة التي نشأت في القرن التاسع عشر حول علم الفلك "**وكان سان سافان يرقص حوله دون أن يهاجمه: "أرفع رأسك يا سيدي القس، وأنظر إلى القمر، وفكر أن ربك لو أمكنه أن يجعل الروح خالدة، لكان بإمكانه أن يجعل العالم لامتناهيا. ولكن لو كان العالم لامتناهيا، لكان كذلك في الزمان والمكان، ولكان إذن سرمديا، وعندما يكون هناك عالم سرمدي لا يحتاج لخلق، تصبح فكرة الخالق عديمة الجدوى. يا للسخرية، يا سيدي القسّ، لو كان الرب لامتناهيا لما كان بالإمكان تحديد قدرته: لن يمكنه أبدا أن يكف عن الخلق، وسيكون العالم إذن لامتناهيا، ولكن إن كان العالم لامتناهيا**

فذلك يعني أنه لن يكون هناك رب، كما أنه بعد حين لن تكون هناك زخارف على جبتك !"32.

أثناء الليالي التي قضاها "روبيرتو" وحيدا على متن السفينة "دافني"، زاد اقتناعه بأن "**الكون هو مجموعة من العوالم اللامتناهية التي لا مركز لها، كما أن المحيطات توجد في كل هذه العوالم وفي كل مكان بها، وهذا الكون لا يحكمه خط الدائرة التام؛ بل ثمة وجود لخط الإهليج**"33، وفي نهاية الرواية لخص "روبيرتو" تصوره للكون من خلال تصور يوافق اكتشافات "غاليلي"، و"كبلر" الجديدة بواسطة صورة الهندسة المعمارية الباروكية التي ذكرته بها كنيسة تقع بروما كان قد زارها أثناء شبابه "**عند ذلك الحد كان يتذكر كنيسة حديثة العهد، رآها في روما وهي المرة الوحيدة التي يتركنا فيها نتصور أنه زار تلك المدينة، ربما قبل سفره إلى بروفانسا. بدت له تلك الكنيسة مختلفة جدا عن قبة "لاغريف"، وعن الأجنحة المنظمة هندسيا في أقواس قوطية ومتقاطعة في الكنائس التي شاهدها في "كزالي**"34.

وتأسيسا على ذلك، فقد تخلى "روبيرتو" عن الحقبة الباروكية ليتجه نحو الأنوار على الرغم من وعيه التام بوجوده في عالم عديم المركز؛ وهذا يعني أن موسوعته لا تشمل فقط العلوم، ولكنها تسبق أيضا عدة اتجاهات تستدعي أوجها من الفكر الحديث أو من فكر ما بعد الحداثة بطريقة تاريخية خاطئة من حيث التسلسل التاريخي، وهذا ما يجمع "روبيرتو" "بغوليامو" و"كازوبون" في رؤية غير واضحة لطريقة التصرف، والتحرك في عالم لا مركز له "**لو أن الخالق وافق أن يغير رأيه، هل كان لا يزال يوجد نظام فرضه على الكون؟ ربما فرض أنظمة مختلفة، منذ البداية، وربما كان مستعدا لتغييرها يوما بعد يوم، ربما كان يوجد نظام سري يتحكم في ذلك التغيير للأنظمة وللإمكانيات، ولكننا نحن حكم علينا أن لا نكتشفه أبدا، وأن نتبع اللعبة المتغيرة لتلك الظواهر من أنظمة تنتظم من جديد عند كل تجربة جديدة**"35.

هكذا يبدو، أن حكاية "روبيرتو" ليست فقط فكرة شخصية تاريخية مرتبطة بفترة مميزة؛ بل هي أيضا تاريخ شخصية حديثة مغالطة للتاريخ مثل "غوليامو" أو "كازوبون"، إنها

شخصية تمثل موسوعة ما بعد الحداثة للسارد والراوي، "**فلن تكون قصة "روبيرتو" سوى قصة عاشق تعيس، حكم عليه أن يعيش تحت سماء ساطعة، لم يقدر أن يقبل فكرة أن الأرض تسبح على طول قطع ناقص ليست فيه الشمس إلا واحدا من المشاعل**"36. ففي موسوعة الشخصية الباروكية يتداخل جزء من موسوعة السارد، التي تبدو بدورها مماثلة لموسوعة الراوي "إيكو"؛ الذي عرف الكفاية37 الموسوعية "**بوصفها كيفية التفكير بشكل ضعيف**"38. كما تستحضر رواية "جزيرة اليوم السابق" نصا غائبا يتمثل في رواية "السيد بالومار" "لإيتالو كالفينو"؛ حيث يمثل "بالومار" الشكل الأخير، والمكتمل للتزاوج بين ذروة الحس التراجيدي، وأقصى حدود السخرية والفكاهة، ولم يتردد "كالفينو" منذ روايته "الفيكونت المشطور"39 وحتى "السيد بالومار" في استكشاف كل العوالم الممكنة وغير الممكنة، وحتى إن بدأ بمناخات الواقعية، فإنه لم يتخل أبدا عن استحضار الحس الفكاهي.

يبدو أن "بالومار" يعقد العزم بعد أن يتعرض لخيبات متتالية، على أن يحصر نشاطه الرئيسي في معاينة الأشياء من الخارج، على الرغم من ضعف نظره، وميله إلى الانكفاء على ذاته، لكن هذا القرار جعل منه مشاهدا رديئا، لم يتخلص من صدمة الحقائق التي يعاينها. وحالما يدرك "بالومار" استحالة مجاراة الواقع الخارجي، يضاعف خيباته بانقياده غافلا إلى مسألة "البحث عن المعنى"؛ إذ يستغرق في تأمل موضوعات العالم كالحياة والموت، والمعنى واللامعنى، لينتهي إلى أن الأوهام البصرية هي حقائق حسية مباشرة، واللغة نفسها ليست سوى فعل حضور40 على خلاف ما يرى التصوريون. فعندما لا يعثر "بالومار" على أجوبة واضحة، يهتدي في نهاية المطاف إلى حقيقة نفاذ الزمن فيقول: "**إذا كان ينبغي أن ينفذ الزمن، فبالإمكان وصفه لحظة تلو لحظة، وكل لحظة حين توصف، تتسع لدرجة يصعب معها إدراك حدها، ويصمم بالومار على أنه سينكب على وصف كل لحظة من لحظات حياته؛ لأنه إن لم يصفها كلها فإنه لن يفكر في أنه ميت، وفي تلك اللحظة يموت**"41.

يتضح إذن، أن العالم الممكن لا يمكن وصفه بالعالم الصغير أو غير التام، ومن خلال استعمالنا لهذا الحد تتعارض في رأينا كثافة عالم الخيال، وهي كثافة تتحقق عبر الإجراءات

السردية ابتغاء التقليل من العوالم الخاصة والحد منها، ويتجلى ذلك من خلال الثراء التاريخي المؤسس في كل رواية من الروايات الثلاث (اسم الوردة، بندول فوكو، جزيرة اليوم السابق)، وعلى خلاف روائيي ما بعد الحداثة التاريخيين الذين يستثمرون تعقيدات علم الخيال، يضيف "إيكو" إلى داخل ميكروزوم رواياته عددا من الوسائل التاريخية الأصلية، ففي رواية "جزيرة اليوم السابق" نصادف تقريبا كل العناصر التي تنتمي إلى معرفتنا بالقرن التاسع عشر أو بالأحرى نلمح حضور موسوعة باروكية تامة، وثرية، ومتغيرة في الوقت نفسه.

يجب الإشارة هنا، إلى أن "إيكو" حاول من خلال ابتداعه لشخصيات خيالية؛ مثل الأب "إيمانويل" والأب "كاسبار" الذين أنتجا الخصائص المميزة لعدة شخصيات تاريخية أصلية المقابلة بين قدر الأبطال، وبين شخصيات شهيرة مثل "إيمانويل تيزوريو"، و"أثاناسيوس كيرشر"، وذلك ما تؤكده الاستشهادات، والإحالات التي وردت في الرواية حول أعمال هذه الحقبة ونصوصها42، إلى جانب عناوين فصول الروايات التي تحيل إلى عناوين شهيرة من القرن التاسع عشر، إذ يشير الفصل الثالث43 "أروقة العجائب" إلى كتاب "ألفريد بينيه" (1857-1911) عالم نفس فرنسي، والفصل الخامس44 "متاهة العالم" إلى كتاب "جان آموس كومينيوس (1592-1670) كاتب لغوي وثيولوجي وتربوي، ويمثل الفصل السادس45 "الفن العظيم للنور والظل" "لأثانيسيوس كيرتشر" (1602-1680) كاهن وعالم يسوعي، وهو الذي اخترع المكبر، أما الفصل السابع46 فيشير إلى "بافانية دمعية" "لجون داولاند" (1563-1626) ملحن من المملكة المتحدة في لندن، وفي الفصل التاسع47 نجد "المنظار الأرسطوطاليسي" لإيمانويل تيساورو"(1592-1675) كاتب وعالم بلاغة وشاعر إيطالي.

وجدير بالذكر، أن كل هذه الكثافة التي تتجلى على المستوى الخطابي عبر صور مثل التراكم، والمبالغة، واللاانتقاء، تشكل خاصية مميزة للأسلوب التكلفي الباروكي أكثر منها خاصية لأسلوب ما بعد الحداثة، وبالنسبة للاستعارة الباروكية فقد اقتصرنا على تحديدها بوصفها صورة جزئية من إعادة الكتابة أو المحاكاة، وهي إجراء نوعي لرواية ما بعد الحداثة التاريخية. لذا، تمثل رواية "جزيرة اليوم السابق" موسوعة كثيفة جدا وواسعة، وذلك ما يعكسه ثراؤها

بالإحالات النصية، فهي شبكة موسوعية شاسعة وغير متناهية تدعو القارئ - تماما كما هو الحالة بالنسبة لقارئ "استيقاظ عائلة الفاينيكان Finnegans wake"- وتشترط عليه بأن يتمتع بأهلية موسوعية لا محدودة48، أكثر من تلك التي يتوفر عليها المؤلف الفعلي "جيمس جويس".

4- استحالة العوالم الممكنة:

يمكن أن تعد العوالم الممكنة في روايات "أمبرو إيكو" (اسم الوردة، بندول فوكو، جزيرة اليوم السابق) عوالم محتملة ومعقولة، تبعا للجهاز الاصطلاحي الذي اعتمده في العوالم الصغيرة؛ إذ يمكن أن نلاحظ انزياحات مدهشة على مستوى الأحداث المسرودة مقارنة مع عالم تجاربنا، لأن الأمر يتعلق دوما بالعالم القابل للإدراك49، ونصادف على مستوى السرد استحالات تختفي أثناء السرد حتى تبلغ درجة لا يلاحظها فيها القارئ، وفي هذه الحالة يتعلق الأمر بنوع من عدم التماسك ينتمي إلى وضعية سردية مميزة، وعدم التماسك هذا يمكن أن نقاربه بالاستحالات التي يسهل تعريفها في النصوص البصرية أكثر من النصوص المكتوبة50.

يبدو أن الظاهرة الموصوفة هنا تتحقق في رواية "بندول فوكو"؛ حيث إن الوضعية السردية وردت على لسان ضمير المتكلم، وضمير السرد اللاحق كما يتجلى في القسم الثاني من الرواية، وعلى طول التاسع وأربعين صفحة كانت الوضعية السردية محجوبة بفعل حاجز من اللاتحديدات التي لم تتمكن التلميحات من كشفها، على الرغم من احتواء هذه التلميحات على كل الروابط، والواصلات أو المحددات التي يسجلها فعل الكلام، إذ يقول "إيكو": "**بل إنني وجدت ملفا كاملا يجمع فقط استشهادات مأخوذة من قراءات حديثة أكثر "لبيلبو"، كنت أعرفها بمجرد رؤيتها، كما من النصوص المتشابهة قرأناها في تلك الشهور...كانت مرقمة، مائة وعشرون**"، ويقول في موضع آخر: "**والشك لا يستبعد الفضول، بل يرضيه. لا أثق في سلاسل الأفكار، وإنما أحب من الأفكار تعدد أصواتها، يكفي ألا تصدق، لتتمكن فكرتان، كلاهما مزيفتان...**"51.

في نهاية الجزء الثاني من الرواية يتم تمثيل الوضعية السردية وفق حدود تنقل التعاقد السردي من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر بشكل خاطئ، لأن الظروف التي أنتج فيها "كازوبون" قصته تبقى غير محددة وغير مقررة، وقد أنشأ هذا التجريد عن الوضعية السردية، وعن عدم اليقين فيما يتعلق بواقعية التاريخ أو خياليته، فبالنسبة للقارئ ليس من المقبول أن يتمكن "كازوبون" من بناء تاريخه كله في ساعات قليلة، ثم يعيد إنتاجه يومين بعد ذلك فيقول "إيكو": "**كنت أحاول أن أوضح لنفسي الطريقة غير المسئولة التي وصلنا بها أنا و"بيلبو"، و"ديوتاليفي" إلى إعادة كتابة العالم. وكما قال لي "ديوتاليفي"، إعادة اكتشاف أجزاء الكتاب التي حفرت عليه بنيران بيضاء في المساحات الفارغة، التي تركتها النيران السوداء التي تسكن التوراة، بل وتبدو وأنها تفسرها.**

ها أنا هنا الآن، بعد يومين من تلك الليلة داخل المنظار، وبعد أن حققت. كما أتمنى السعادة والاستسلام للقدر، أستطيع أن أعيد تلاوة القصة التي أعدت بناءها بشغف، تلك القصة التي قرأتها منذ يومين في شقة يبلبو. والتي عشت فيها دون أن أعي لمدة اثنين عشر عاما، بين ويسكي بيلادي وتراب دار نشر جاراموند"52. لكن بالنسبة للصفحة الستين تستعمل النتيجة التي تراوغ القارئ -"**على كل، عندما لا يعرف المرء عن أي القصص يحكي من الأفضل أن يعمل على تصحيح كتب الفلسفة**"53 - من خلال اعتماد بعض الحقائق التاريخية، ومراعاة الجانب الكرونولوجي عبر إدراج استشهادات "بيلبو" وكتاباته فقط بغض النظر عن الإحالات إلى وضعية ملموسة للإنتاج أو الكتابة.

يتخلى القارئ في هذه المرحلة عن مجال الشك حتى يجد نفسه في الفصل ما قبل الأخير مع "كازوبون" في بيت "بيلبو" الريفي؛ حيث يكتشف "كازوبون" أول نص كتبه "بيلبو" وهو ليس نصا منقولا، بل مخطوطا أصليا روى فيه "بيلبو" أحداث الفرصة الذهبية التي واتته، وهي قصة نقلها "كازوبون" بطريقة شبه محكية، وحتى في هذا المقطع يبدو أن إضفاء السمة الواقعية على الوضعية السردية كان غائبا، حيث إن "كازوبون" أمضى مدة ست ساعات حتى منتصف الليل وهو يتأمل، ويتبصر تماما كما كان مقترحا في القسم الثاني من الرواية، "**في تلك**

الليلة في داخل المنظار لم يكن لدي أي دليل على أن ما كشفته لي الأوراق المطبوعة حقيقيا. كنت مازلت أستطيع أن أحمي نفسي بالشك، مع حلول منتصف الليل كنت سأدرك أنني قد جئت إلى باريس، واختبأت كأحد اللصوص في متحف تكنولوجي عادي..." 54. إذ ورد في نهاية النص تلميح وحيد للكتابة بصيغة الشرط، "**أتمنى لو استطعت الآن أن أخلص نفسي من ذلك الصفاء الذهني، وأن أستعيد ذلك التذبذب نفسه بين الوهم التصوفي، والشعور باقتراب فخ ما**"55، ونفهم من ذلك أن السارد ليس "كازبون"، وإنما هو شخص آخر لا يمكن أن يكون إلا المؤلف.

كما نلفي، أن عدم تحديد الوضعية السردية في بداية الرواية لم يكن مفاجئا، وإذا نجح القارئ بالمقابل في نسيان الشعور الضئيل بالتوازن بسبب الاستراتيجيات السردية، والتركيبية التي استعملها المؤلف56، مستبدلا الشعور بعدم التماسك بوهم الوضعية السردية المتماسكة، وهذا كله مراعاة لقراءة دلالية أو سيميوزية57؛ أو بالأحرى قراءة حَذِرة للنص، وهي قراءة تتطلب ليونة قصوى بين عالمنا، وعالم الخيال الممكن. ويتحطم هذا الوهم في نهاية الرواية، وسيكون الأوان قد فات بالنسبة للقارئ الذي يستطيع على الرغم من ذلك، استعادة شكه وخاصية كونه قارئا نقديا ليصوغ أسئلة أو يجرب احتياطات معينة؛ إذ يجد نفسه في نهاية سفرٍ مليء بالمغامرات، والمفاجآت عبر عالم نصي، تخلى من خلاله عن وضعيات ذات بعد نقدي ابتغاء التعايش مع ما عايشه "كازوبون" وباقي الشخصيات.

5- العوالم الممكنة وعلاقتها بالسارد وبضمير المتكلم والمخطوط:

لقد تبين في الروايتين الأخريين اللتين ألفهما "إيكو"، واللتين يمكن عدهما روايتين تاريخيتين أن الوضعية السردية تختص بضمير المتكلم، ولعل ذلك ما يقدم ضمانات لأصالة العالم الممكن التاريخي، ففي رواية "اسم الوردة" و"جزيرة اليوم السابق" تتجلى الوضعية السردية من خلال ضمير المتكلم، على الرغم من أنها تشكل حلقة طبيعية بين العالم الواقعي، وعالم الخيال الممكن أو بين موسوعتين تخفي إحداهما الأخرى، لتضفي بذلك حيرة على القارئ الذي اعتاد على أعمال مماثلة واقعيا وتاريخيا، فهي بالمقابل تكشف طبيعتها عبر أشياء،

واستراتيجيات خيالية واصفة؛ لأنها تمثل استراتيجيات تفكيكية توافق تقاليد المخطوط الموجود في الروايتين.

تتجلى هذه الإستراتيجية في رواية "اسم الوردة" بصفة بسيطة وشفافة؛ حيث توضع أصالة الوضعية السردية موضع شك مباشرة في المقدمة، في حين أن وهم تماسك الرواية يبقى حاضرا على طول الرواية، أما في رواية "جزيرة اليوم السابق" فإن الوضعية السردية تبدو أكثر تعقيدا؛ حيث يمكن أن نميز من البداية بين ساردين، ولكن حينما نمعن النظر في بعض المقاطع المعزولة نتبين وجود صوت سردي واحد، وهو سارد مجهول يبدو أنه معاصر للمؤلف، وهو ينقل مستعملا ضمير الغائب محتوى رسائل "روبيرتو" الذي يُعَدُ ساردا بضمير المتكلم، ويتمايز الصوتان بشكل واضح في بداية الرواية، ثم إن السارد المجهول يؤكد أن عدة أشياء تم تخيلها أو التفكير فيها من قبل "روبيرتو"، ليلمح بذلك إلى وضعيته التاريخية عبر استعمال عبارات من نفس النوع: "من المحتمل"، "كنت قد أشرت"، "كما يمكن"، "عند ذلك الحد"، "في ذلك الزمن"، "بالتحديد".

بعد ذلك يميل الصوتان شيئا فشيئا إلى الاختلاط والتداخل، وهنا يكون السارد على وعي بخطورة اكتساب أسلوبه نمطية الأسلوب التنميقي الباروكي الذي يعتمده "روبيرتو": "**شيء جميل بالنسبة لإنسان نجا من الغرق، قدماه على متن راسخ، واليابسة في متناول يده**"58، وهنا يجد السارد نفسه في وضع مماثل لساردين في روايات "توماس مان" كما هو الحال في رواية "الجبل السحري*"؛ حيث يفقد السارد تدريجيا تصوره للزمن، وهذا تحديدا ما حصل لسارد "إيكو": "**كان روبيرتو يفرك يديه، ويلعن تسرعه. كان من الواضح أنه يتصور أن الوقت الذي مر طويل، بينما هو لا يتعدى بضع نبضات**"59. لقد كان الوقت يمثل أحد العناصر الرئيسية في رواية "الجبل السحري" - مثله مثل الوقت في رواية "البحث عن الزمن الضائع" "لبروست"- إذ كانت الأحداث تسير في تسلسل زمني تقليدي؛ حيث يمر الوقت وفق وتيرة تدريجية، وتنقسم الرواية إلى سبعة فصول، وتروي السبع سنوات التي قضاها "كاستروب" في المصحة، أما الفصول الخمسة الأولى (حوالي نصف الرواية) فتروي بدقة التفاصيل الأولى من

السنوات السبع، وهذه الفترة كانت مثيرة للاهتمام بسبب ما تتضمنه من تغيرات. وفي الفصلين النهائيين من الرواية كان "كاستروب" يعاني من الملل الشديد، وهذا التباين في الرواية يؤدي إلى تباين في النظرة الشخصية لبطل الرواية، ومنذ لحظة وصول "كاستروب" للمصحة حذره ابن عمه "يواكيم"، من أن الوقت في الجبل السحري يختلف تماما عن الوقت في البلدة؛ إذ إن ثلاثة أسابيع في الجبل السحري تضاهي سبع سنوات في المصحة.

وعليه، يرى "بول ريكور" أنه من الممكن أن يكون الخيط المتصل ببعضه في الرواية هو في علاقة حياة "كاستروب" بالوقت60، لأن الرواية تركز على طبيعة الزمن سواء من ناحية الراوي أو من ناحية الشخصيات، هذا إلى جانب الاستطراد الذي أدرجه الراوي في الفصل الرابع61، والذي تضمن مسألة الوعي بالوقت. إذ يلجأ السارد في رواية "جزيرة اليوم السابق" في تلك المقاطع التي تبدو كنصوص أو ملفوظات سردية إلى استعمال نفس الاستعارات، والوسائل الفنية التنميقية التي يستعملها "روبيرتو"، أما الصيغة السردية المستعملة في هذه الرواية فتختلف عن تلك المستعملة في رواية "اسم الوردة"، والتي تتعلق بالسرد وفق ضمير المتكلم؛ إذ يتعلق الأمر بنمط من السرد شبه المحكي، وهو إجراء استعمله "كازوبون" ناقلا محتوى بعض مخطوطات "بيلبو"، ويمكن أن نعتبره نمطا سرديا يمحو الوضعية السردية أو يبعدها أو يخفيها.

يطابق هذا الإجراء في رواية "جزيرة اليوم السابق" اللايقين الذي تحاط به رسائل "روبيرتو"، فهل يتعلق الأمر فعلا برسائل أو شروح أو مقاطع من مخطوطات ألّف منها السارد رواية؟ سؤال ساذج يطرحه نفس السارد في الفصل الأخير لقارئ فضولي محتمل لا يستجيب إلا لضرورة الأطراس، وهي ضرورة تتجلى بطريقة سردية واصفة في الروايات الثلاث: "**وأخيرا، لو أردت أن أصنع من هذه القصة رواية، لأثبتت مرة أخرى أنه لا كتابة من غير عودة لمخطوط وقع العثور عليه، دون التمكن أبدا من التحرر من قلق التأثير**"62، لكن القارئ الفضولي لا يمكنه إلا أن يلاحظ بعض من مغامرات "روبيرتو" التي تتجلى بوصفها مفسرة، ومنقولة من طرف السارد عبر أسلوب مباشر وبالخط المائل أو عبر أسلوب غير مباشر، ومقدم لها بعبارات مثل: "روبيرتو يردد، أو يقول"، في حين أن الجزء الأكبر من حياته تستدعيه ذاكرة مُفَكَّر فيها أو

متخيلة أو تم الحلم بها: "**كان يتخيل مواقف تبدو فيها ماريا نوفاريزي ضحية تطاردها زمرة من المرتزقة، وتسقط واهية بين ذراعيه، (...) لم يكن "روبيرتو" يفكر في الموت :كان يظن الحمى غراما محرقا، ويحلم بلمس جسد ماريا نوفاريزي، بينما كان يفرك ثنايا الفراش (...) بالقوة الذاكرة الحازة، تلك الليلة على دافني، بينما كان الليل يتقدم والسماء تنهي دورتها البطيئة، وتختفي نجوم "صليب الجنوب" وراء الأفق، (...) في كازالي أيضا كان يحلم بفضاءات مفتوحة، وبالمنخفض الفسيح الذي شاهد فيه لأول مرة ماريا نوفاريزي. ولكنه الآن لم يعد مريضا، وصار يفكر بكل وعي أنه لن يلاقيها بعد ذلك أبدا، لأنه إما سيموت بعد زمن قصير، أو أنها هي التي ماتت**"63. هذه هي حالة رواية "روبرتو" حول مغامرات "فيرانتي"، وهي رواية لا يبدو أنها جاءت كنتيجة لفعل الكتابة، "**قد تكون هذه، كتابة الروايات: أن نعيش من خلال شخصياتنا، وأن نجعلها تعيش في عالمنا، وأن نودع أنفسنا ومخلوقاتنا إلى أفكار الأجيال اللاحقة، حتى عندما يستحيل علينا أن نقول أنا...وبهذا الحماس الجديد تأهب "روبيرتو" للتفكير في الباب الأخير من قصته**"64، ونذكر في موضوع آخر: "**واصل روبيرتو إعداد نهاية فيرانتي"، وهو دائما على سطح السفينة، عاريا مثلما جلس ليجعل من نفسه حجرة...**"65.

ويمكن للقارئ أن يتساءل عن الطريقة التي يتمكن السارد من خلالها من معرفة "الرواية في الرواية"، وفي نهاية النص سينضاف بعض الغموض حول تاريخ إرسال رسائل "روبرتو"، وهو إرسال يتخيل السارد بشأنه فرضيتين تجمع الجهاز التاريخي الأصلي بعناصر خيالية، مهملا سد فجوة أخيرة تتمثل في معرفة الطريقة التي نجت بها هذه الرسائل أو المقاطع من الحريق الذي حلّ بالسفينة "دافني"، ويمكن أن يخلص القارئ إلى استنتاج يوافق استنتاج السارد أو المؤلف في نهاية الفصل؛ وفحوى هذا الاستنتاج أن الرسائل ليست إلا خيالا داخل خيال، إنها عالم ممكن من الدرجة الثانية، إذ يقول "روبيرتو":"**أنه ليس مستحيلا أن يكون كتبها أحد آخر، متظاهرا أنه لا يقول إلا الحقيقة**"66. لكن ما دلالة اختيار ضمير الغائب أو المتكلم أو المخاطب في السرد، وهل ينبغي الاقتصار على أحدها أو الجمع بينها في عمل روائي؟

لقد بات التمييز بين المؤلف الحقيقي، والراوي أمرا ضروريا في المقاربات النقدية، كما بات ضروريا التمييز بين صيغ الضمير المختلفة التي يتستر وراءها الرواة، فكل صيغة توجه السرد في مسار، وتوضح وجهة نظره عن العالم، لذا ميز "بنفنيست" بين الأفعال، وظروف الزمان وصنفهما إلى فئتين67 إحداهما يمثلها الخطاب؛ حيث جعل الضمائر "أنا" و"أنت"، وظروف الزمان مثل: اليوم، البارحة، الآن، غدا، والصيغة الزمنية لأفعال الحاضر، والمستقبل مخصصة للخطاب، أما بالنسبة للقصة فإنها تختص بالضمير "هو"، وفي المستوى الزمني تختص القصة بالماضي المطلق، ويكون الراوي في سرد الغائب كلي المعرفة ومهيمنا خارج نطاق الحكي؛ حيث يقف وراء الأحداث والشخصيات، ويوجهها من بعيد نحو مصائرها.

لا ضير في القول، أن السرد بضمير المتكلم يوهم بتطابق صوت الراوي في النص مع صوت المؤلف الحقيقي في الواقع، كما يوهم بواقعية التجربة وحقيقة الشخصيات، ومن هنا، يأتي الربط بين شخصية المؤلف وشخصية بطله. أما واستخدام ضمير "الأنا" فيعود للقدرة والكفاءة التي يمتلكها المؤلف، والتي يوظفها في إيصال الدلالة والتلاعب بها، ونلاحظ أن الضمير "الأنا" يختص بدلالات معينة نصفها فيما يلي:

1)- دلالة ضمير الأنا← علاقة شخصية السارد + البطل← شخص واحد.

2)- دلالة ضمير "الأنا"← حكي قصة ذاتية أو متعلقة بحياة شخصية معينة من بين شخصيات النص الروائي.

3)- دلالة ضمير "الأنا" على انفراد← فكر الشخصية الواعية بمفاهيم القضايا والتي تمثل الحقيقة.

يتبين إذن، أن السرد بضمير المتكلم والمخطوط الموجود لهما وظيفة محددة داخل الرواية التاريخية، التي تحتمل تدخل لحظة سردية لشخصية تعيش التاريخ الداخلي أو عاشته، وتسهم في تجاوز البعدين المتمثلين في العوالم الواقعية، والعوالم الممكنة (بعد في الزمان

والمكان، وأيضا بين الثقافات ومختلف الموسوعات). ومن ثم، يمتلك الساردون بضمير المتكلم في روايات "إيكو" هذه الوظيفة، وحالما يُتمون أعمالهم الوسيطة التي تعد أعمالا براغماتية بامتياز؛ لأنها تختص بالقارئ "الدلالي"، يمكن فسخ الارتباط بينهما، وعندها فقط لن يتجاوز الخيال ببعديه المتمثلين في ضمير المتكلم، والمخطوط كونه مجرد وسيلة كما يقول "غوليامو"، فالسارد بضمير المتكلم سواء كان "أدسو" أو "روبرتو" أو "بيلبو" أو "كازوبون"، هو قبل كل شيء شخصية انبثقت في عالم مجزأ نسج في وقته ليمارس كفايته الموسوعية، ثم إنه يمارس أيضا نشاطا سيميوزيا، وبتوظيفه للفكر النقدي؛ فإنه يمارس نشاطا سيميائيا يشاركه القارئ إياه قسرا.

يمكننا أن نتخيل بأن العالم ليس ضروريا، بدليل أن الموت هي نقطة العبور إلى عالم آخر، ومهما كانت طبيعته فهو عالم ممكن؛ بل إن حياتنا الواقعية والفعلية التي قضيناها في هذا العالم لم تكن ضرورية إلا بصدفها، ورب صدفة خلقت عالما كان بالإمكان ألا يكون، وكم من العوالم تخيلناها كلية كانت أو جزئية، وعشناها في أحلامنا وطموحاتنا. "فمدام بوفاري"، و"أنا كرنينا"، و"الدون كيشوت" كلها عوالم ممكنة وبنائية ومجردة، وجدت في ذهن قارئها، وقد تعاود التواجد فيه كلما تجددت القراءة، لكن هذه العوالم الخيالية توهمنا دوما بأنها حقيقية بشكل أو بآخر من خلال عرض المؤلف لتجاربه، ووصفه لواقعه أو حلمه بما يأمل حدوثه، ويكفي أن نختار صدفة دون أخرى حتى ننشئ عالما ممكنا جديدا.

هوامش البحث:

1. Eco Umberto, Lector in Fabula, le Rôle du lecteur, Op.cit, pp.170-171.
2. Eco Umberto, Les Limites de L'interprétation, Op.cit, p.215.
3. Eco Umberto, Six Promenades dans Les Bois du Roman et d'ailleurs, op.cit, p.110.
4. Ibid, p.204.
5. Eco Umberto, Lector in Fabula, Le role du lecteur, Op.cit, p.127.
6. Eco Umberto, Les Limites de L'interprétation, Op.cit, pp.215-224.
7. Eco Umberto, Six Promenades dans Le Bois du Roman et d'ailleurs, Op.cit, pp.134-135.
8. كالفينو إيتالو، ست وصايا للألفية القادمة، (محاضرات في الإبداع)، ص.117.
9. Eco Umberto, Les Limites de L'interprétation, Op.cit, p.222.

* تبعا لمبادئ "توماس الأكويني": التكامل والوضوح والتناسب. (ينظر: ميخائيل ضومط، توما الأكويني، دراسة ومختارات، بيروت-لبنان، دار المشرق، ط3، 1992، صص.73-74.)

10. Eco Umberto, Le Nom de La Rose, Op.cit, p.33.

* الجذمور: هي نبتة تمتد في باطن الأرض لها براعم متعددة، وتنتج جذورا متداخلة في باطن الأرض.

11. أمبرتو إيكو، تأملات في اسم الوردة، ترجمة. سعيد الغانمي، ص.64.
12. Eco Umberto, Le Nom de La Rose, Op.cit, p.528.
13. Ibid, p.528.

* نقصد بها رواية "بندول فوكو"، ورواية "جزيرة اليوم السابق" لأمبرتو إيكو.

14. Eco Umberto, Le Nom de La Rose, Op.cit, pp.527-528.
15. Ibid, p.528.
16. Ibid, p.250.
17. Ibid, p.534.
18. Eco Umberto, Le Pendule de Foucault, Op.cit, p.47.
19. Ibid, p.14.
20. Ibid, p.48.

* سوفوكليس، الملك أوديب، تر. عمار أحمد حامد، دمشق، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، ط2، 2005.

21. Eco Umberto, Les Limites de L'interprétation, Op.cit, p.223.
22. Au nom du sens, autour de l'œuvre d'Umberto Eco, sous la direction de Jean Petitot et Paolo Fabbri, p.490.
23. Ibid, pp.369- 371.
24. Ibid, p.369.
25. Eco Umberto, Le Pendule de Foucault, Op.cit, p.344.
26. Ibid, p.616.
27. Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, Op.cit, p.418.
28. Ibid, pp.343-344.
29. Au nom du sens, autour de l'œuvre d'Umberto Eco, sous la direction de Jean Petitot et Paolo Fabbri, p.493.

30. إن العلاقة التي تربط بين عالم "روبيرتو" والعالم الصغير "لفيرانتي" تشير إلى العلاقة الموجودة بين عالم المؤلف، والعالم المعاق للشخصيات كما أشار إليها إيكو في كتابه:
Eco Umberto, Les Limites de L'interprétation, Op.cit, pp.223-224.

31. Au Nom du Sens, autour de l'œuvre d'umberto Eco, sous la direction de Jean Petitot et all. Op.cit, p.494.
32. Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, Op.cit, p.140.
33. Ibid, p.503.
34. Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, Op.cit, p.504.
35. Ibid, p.504.
36. Ibid, pp.504-505.
37. لقد اختار "رشيد بن مالك" كفاءة مقابلا للمصطلح الفرنسي Compétence ، ويشرحه بالقدرة على إنتاج الجمل وتفهمها في عملية تكلم اللغة؛ كالكفاءة اللغوية، والمعرفة للقواعد السيكولوجية والثقافية، والاجتماعيةالموجهة للكلام في إطار اجتماعي. (ينظر: بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص.39.)
38. Au Nom du Sens, autour de l'œuvre d'umberto Eco, sous la direction de Jean Petitot et all. Op.cit, p.495.
39. كالفينو إيتالو، الفيسكونت المشطور، تر.أماني فوزي حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006.
40. كالفينو إيتالو، السيد بالومار، تر.بسام حجار، ص.9.
41. المرجع نفسه، ص.10.
42. سبينوزار إتيان، بيني، جيامبا تيستا مارينا، جون داولند، أندريا غريفيوس، سيرانودي بيرجيراك، غيونغورا، غراسيان، كالديرون، شكسبير، روبرت فلود، غاليلي، كريستيان هويغنر، كبلر، ديكارت، نيوتن، آخرون.
43. Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, Op.cit, p.41.
44. Ibid, p.56.
45. Ibid, p.67.
46. Ibid, p.74.

47. Ibid, p.89.
48. Eco Umberto, Six Promenades dans Le Bois du Roman et d'ailleurs, Op.cit, pp.144-145.
49. Eco Umberto, Les Limites de L'interprétation, p.225.
50. Ibid, p.228.
51. Eco Umberto, Le Pendule de Foucault, Op.cit, pp.49,52.
52. Ibid, p.50.
53. Ibid, p.60.
54. Eco Umberto, Le Pendule de Foucault, Op.cit, p.49.
55. Ibid, p.50.
56. Eco Umberto, Les Limites de L'interprétation, Op.cit, p.229.
57. Ibid, pp.36-37.
58. Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, Op.cit, p.09.

* مان.توماس، الجبل السحري، تر.علي عبد الأمير صالحن بيروت- بغداد، منشورات الجمل، ط1، 2010.

59. Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, Op.cit, p.334.
60. Ricoeur.Paul, Temps et Récit, la configuration dans le récit de fiction, vol2, Paris, éd. Seuil, 1984, p.214.

61. مان توماس، الجبل السحري، الفصل الرابع، ص.135.

62. Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, Op.cit, p.505.
63. Ibid, pp.129,130,133.
64. Ibid, pp.476-477.
65. Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, Op.cit , p.486.
66. Ibid, p.505.

67. Benveniste Emile, Problèmes de Linguistique Générale, Paris, éd.Gallimard, 1966, p.202.

المراجع باللغة العربية:

- إيكو أمبرتو، اسم الوردة، تر.أحمد الصمعي، تونس، دار التركي للنشر، 1991.
- إيكو أمبرتو، تأملات في اسم الوردة، ترجمة. سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس-ليبيا، ط1، 2013.
- بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ، عربي-انجليزي-فرنسي، الجزائر، دار الحكمة، ط1، 2000.
- سوفوكليس، الملك أوديب، تر. عمار أحمد حامد، دمشق، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، ط2، 2005.
- كالفينو إيتالو، السيد بالومار، تر. بسام حجار، بيروت-لبنان، دار الفارابي، ط1، 1997.
- كالفينو إيتالو، ست وصايا للألفية القادمة، (محاضرات في الإبداع)، تر.محمد الأسعد، الكويت، إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع321، 1999.
- كالفينو إيتالو، الفيسكونت المشطور، تر.أماني فوزي حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006.
- مان.توماس، الجبل السحري، تر.علي عبد الأمير صالحن بيروت- بغداد، منشورات الجمل، ط1، 2010.
- ميخائيل ضومط، توما الأكويني، دراسة ومختارات، بيروت-لبنان، دار المشرق، ط3، 1992.

المراجع باللغة الفرنسية:

-Benveniste Emile, Problèmes de Linguistique Générale, Paris, éd.Gallimard, 1966.
-Eco Umberto, Le Nom de La Rose, trad, Jean Noel Schifano, France, éd.Grasset & Fasquelle, 1982.
-Eco Umberto, Lector in Fabula, Trad.Myriem Bouzaher, Paris, éd. Grasset, 1985.

- Eco Umberto, Le Pendule de Foucault, Trad.Jean Noël, Schifano, Paris, éd.Grasset & Fasquelle, 1990.

-Eco Umberto, Les Limites de L'interprétation, Trad. Myriem Bouzaher, Paris, éd.Grasset & Fasquelle, 1992.

-Eco Umberto, L'île du Jour d'Avant, trad. Jean Noêl schifano, France, éd.Grasset & Fasquelle, 1996.

-Eco Umberto, Six Promenades dans les Bois du Roman et d'ailleurs, Trad.Myriem Bouzaher, Paris, éd Grasset, 1996.

-Jean Petitot et all., Paolo Fabbri, Au Nom du Sens, Autour de l'œuvre d'Eco Umberto, Paris, éd.Grasset, 2000.

-Ricoeur.Paul, Temps et Récit, la configuration dans le récit de fiction, vol2, Paris, éd. Seuil, 1984.