مدخل إلى الشفوية الشعرية

لـ: بول زومتور
ترجمة: حميد بوحبيب

هذا المقال مترجم عن كتاب بول زومتور "***مدخل إلى الشعر الشفوي***" ، و قد ورد في الفصل الأول تحت عنوان : الشفوية الشعرية . أما الكتاب فقد صدر سنة 1983، وهو اليوم من المرجعيات الأساسية في ميدان الشفويات والشعر الشعبي عامة.

وبول زومتور باحث فرنسي، مختص في آداب القرون الوسطى، خاصة ما تعلق منها بالإبداع الشعبي، اهتم بالشعر الشفوي لفترة طويلة إلى أن كلّل عمله بوضع نظرية شاملة للشفوية، وهو من الباحثين الذين يجمعون بين مسعى أنثروبولوجي وتداولي في معالجة الظواهر الثقافية، مع نزوع واضح إلى التمرد على كل المسلمات النقدية التي تأسست عليها العلوم الإنسانية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، هذا فضلا عن ميوله الإنسانية النبيلة التي تعمل على فضح النزعة الأورومركزية، وقد كان محاضرا في أكثر من عشرين جامعة عبر القارات الخمس. توفي سنة 1995، وترك أكثر من أربعة وعشرين مؤلفا، تعد كلها من المراجع الأساسية في فهم الظواهر الثقافية والإبداعية الشعبية، منها على سبيل المثال:

- بحوث في شعرية القرون الوسطى 1972.
- اللغة، النص، اللغز 1975.
- القناع والضوء 1978.
- الحرف والصوت 1987.
- قياس العالم 1993.

وغيرها من البحوث المتعلقة بالظاهرة الشعرية والرموز الثقافية.

كما أنه روائي متميز شاعر، من رواياته:

- بئر بابل 1969.
- العبور 1991.

– حفل المجانين 1987 .

– المهرّبون (مجموعة قصص) 1988.

ومن دواوينه الشعرية :

Points de fuite –Midi le juste

إن الكلام يستلزم السماع حتما، وعلى الرغم من عوائق التلقي أحيانا، فهو عملية مزدوجة يتواضع فيها المتخاطبون على جملة من المسلّمات القائمة على وفاق ضمني – ولكنه فعّال ونشيط – في وسط ثقافي واحد طبعا.[i]

إن ما يشمل مادة للكلام، وما ترتكز عليه الكلمة هو الرغبة المزدوجة: رغبة القول، ورغبة ما تحيل إليه الكلمات الملقاة. فنيّة المتكلم الذي يخاطبني تتجاوز مجرد تبليغ المعلومات ، إنه يشاكسني ، ويدفعني – حين أدرك رغبته – إلى الخضوع للقوة الإنجازية لصوته .

ووجوده وإياي في فضاء واحد، يضعنا في وضعية حوار حقيقي أو افتراضي، في تبادل شفوي، تتحرر فيه ألعاب اللغة من التحديات المؤسساتية، ويكون فيه – أي في ذاك التبادل– الانزلاق من سجّل إلى آخر، وكل الانقلابات المفاجئة للخطاب (من الزعم إلى الدعاء ، من الحكي إلى الاستفهام ..) تصبح ضمانا للمرونة الخاصة للملفوظ.

ففي المشافهة قد يحدث انقطاع في المحاججة، أو قد تعرض فجوة في سلسلة الحقائق المقدمة، أو قد تنفقد الصلة أو ينعدم التناسب بين المقال والمقام ...وقد ينبجس سؤال مشاغب ما، فينصرم حبل الكلام. [ii]

بالإضافة إلى هذه الحيثيات الخاصة، ثمّة حركية جانبية للغة، التباسات تساهم في البناء التدريجي للخطاب، بحيث يستحيل التقيّد بالمستوى الحرفي للكلمة، فيحدث بذلك انفتاح مستمر على الإيحاءات والتماثلات .

إن اللغة الشفوية الأقل تأثرا بالكتابة، وحدها هي القادرة على إبداع هذه الغيلان الطريفة، والاشتقاقات Les calembours. الشعبية، المتمثلة في التوريات، وأنواع الجناس، الظريفة l’ampoule، وكذلك لفظة L’absinthe، من ذلك مثلا عبارة العشبة المقدسة، للدلالة على

خمرة في الدالة أصلا على نُفخة في اليد، ثم نقلت الدلالة إلى المصباح الكهربائي... إنه حقا شعر حوشي!

من هنا ينتج تأثير ذهني: بحيث يحس المستمع بأمانة التواصل الشفوي وصدقه، أكثر من أي تواصل مكتوب أو غير مباشر. إنها مصداقية راجحة ومقنعة. ولهذا ربما فإن الشهادة القضائية – البراءة والإعفاء وكذا الحكم بالإعدام أو غيره – تُتلفظ عادة بصوت عال ورنّان.

إن الكلام – أكثر من أي شكل آخر للاحتكاك يُجلّي – بالنسبة إلى الأفراد المتواجهين – حقيقتهم كذوات : فمكانتهم – بالمعنى الذي يقصده ف– فلاهولت – تنتج من تحديدات النظام الذي ينتمون إليه ومن التزامهم النفعي معا .[iii]

إن كل تواصل شفوي بفعل كونه إنجازا صوتيا، وكلاما مبثوثا من طرف من يملك – أو يستولي – على حق بثه، يطرح أصلا فعل سلطة. فعل فريد غير قابل للإعادة على نفس الهيأة. إنه فعل يمنح اسما، في حدود كون ما يقال يسمي الفعل بقوله.

وكل انبجاس لفعل ما ترفقه عادة لعبة قوى مؤثرة على استعدادات المخاطب. وفي هذا المجال نجد سلسلة من الأبحاث منذ 1945، في أمريكا، ثم في أوربا [iv] بعد عشرين سنة، وكلها ركزت على النقاط التالية:

تحليل أفعال الكلام، أو العناصر غير اللسانية للتعبير، سواء أكانت كينيزية (حركية) أم بروكسيمية (مكانية)[v] ، أو ما يتعلق بلسانيات الخطاب في فرنسا وجماليات التلقي في ألمانيا. ألمانيا بمعناها الأنجلوسكسوني. Performance لهذا سيكون طرحي هنا مركزا على فكرة الأداء، أي تلك العملية المعقدة التي يتم عبرها بث الخطاب وتلقّيه في آن واحد ومكان واحد معا، بحيث يكون المرسل والمرسل إليه وظروف الخطاب (سواء أمثّلها النص بوسائل لسانية أم لم يمثّلها) في وضعية مواجهة فعلية لا تقبل النقاش.[vi]

في الأداء، بهذا المعنى، يتقاطع محورا التواصل الاجتماعي:

– Locuteur / Auteur المحور الرابط بين المتكلم والمؤلف .

– Situation / Tradition والمحور الذي تتوحد فيه الوضعية والتقليد

– fonction phatique هنا تتدخل تلك الوظيفة اللغوية التي سمّاها مالينوفسكي الوظيفة التوصيلية، أي لعبة التقرب والنداء، الطلب والإثارة.. وهي– في حد ذاتها – لعبة لا مبالية بإنتاج المعنى.

إن الأداء يشكل اللحظة الحاسمة في سلسلة من العمليات المتمايزة منطقيا (وليس فعليا دائما)، وأُحصي منها خمسة أعتبرها مراحل وجود القصيدة:

الإنتاج /البث / التلقي / الحفظ / الترديد.

والأداء يشمل المرحلتين الثانية والثالثة، أي البث والتلقي، ويشمل المراحل الثلاثة الأولى أي الإنتاج والبث والتلقي، في حالة الارتجال.

وفي كل المجتمعات التي تمتلك كتابة، تتحقق كل واحدة من هذه المراحل، سواء عن طريق الحواس أي شفويا وسمعيا (orale-aurale[vii] حسب تعبير والتر أونج الذي يحيل إلى الصوت والسمع معا)، أم عن طريق النقش (الكتابة) الموجه للإدراك البصري.

وبجمع هذه العوامل في توليفة واحدة ، نحصل نظريا على عشر إمكانات :

–العمليات (ما سميناه من قبل مراحل):1، 2، 3، 4 (أي البث والإنتاج، والحفظ والترديد) تكون حسية مرتبطة بالشفوي Oral والشفوي والمسموع Aural، وعليه فالعملية الرابعة؛ أي الحفظ تكون على هيأة مكتبة أو أرشيف)، وهنا سنحصل على صيرورة كتابة تامة.

هذه الصيرورة (process) لا جدوى من ورائها حين يتعلق الأمر بشعرية شفوية.

تبقى إذن الإمكانات التسع الأخرى.

وفي هذا السياق، سأنظر إلى كل تواصل شعري يتحقق فيه البث والتلقي عن طريق الصوت الإنساني والسماع على الأقل، على أنه شعر شفوي.

إن هذا الاختزال النسبي لمعطيات الأشكال يجد تبريره المنهجي في إحدى نتائجه المترتبة عنه:

إنه يسمح بالتمييز – وهذا ما يدعو إليه واقع الحال – بين بث شفوي للشعر (وهذا يتعلق بالعمليات 2 و3 أي بالبث والتلقي) من جهة، والتقاليد الشفوية الأخرى من جهة ثانية، (وهذا يتعلق بالعمليات 1، 4، 5 أي بالإنتاج والحفظ والترديد).

إن التواصل القائم على الصوت الإنساني يؤدي ضمن الجماعة الاجتماعية وظيفة تنفيسية.[viii]

إنه يؤدي إجمالا إلى إسماع الخطاب (جادا كان أم تافها)، الذي ينتجه مجتمع ما على ذاته، لضمان الاستمرارية والبقاء.

والشعر الشفوي ما هو إلا نمط من أنماط ذلك الخطاب، إنه يشكل شفوية منتشرة وجماعية تبدي جليا ما يسميه (P. Maranda) خطابا تحتيا شعبيا [ix] infra-discours populaire.

فقبل تلك الأنشطة التي تؤطرنا كجسد اجتماعي، تتردد أصواتنا على شكل موجات متقاربة أو متباعدة، مثل ضجة آتية من الخلف، إنها إثارة جهرية أبدية، وبدونها فإن الخوف سيشلنا شللا مريعا.

من هنا يتجلى ذلك الازدواج الذي أشار إليه م- جوس (M. Jousse) من قبل، وتلاه ج – دورنس (J-Dournes)، حين ميّز في الممارسة النأمية (المتعلقة بصوت الإنسان) بين المقول (le parlé) باعتباره كل تلفظ ملقى عن طريق الفم من جهة، والشفوي كتلفظ مشكلن (formalisée) [x] بطريقة خاصة من جهة ثانية.

بالفعل فإنه من الناحية الاجتماعية يحقق الصوت الإنساني نوعين من الشفوية:

– شفوية مطّعمة (Entée) على التجربة الآنية لكل واحد منا.

– وأخرى مطعّمة على معرفة معلمة جزئيا (connaissance médiatisée) (على الأقل بالتقليد).

إنه استقطاب ثنائي عابر للشعر الشفوي أيضا.

يبدو أن الكلام- من الناحية الاجتماعية – مرتبط بفكرة العوْد الأبدي : تأكيد، واتحاد، أود أن أقول، وأرغب في عودة هذه اللذة .. إنه نزوع مقموع في مجتمعاتنا غالبا.

إن المعرفة التي أشكلها حين أتكلم، والتي تتبنّونها عن طريق الأُذن، تنتمي إلى نفس النمط الذي تحيل إليه: إنها تَعرُّف، فهي تميل إلى امتلاك التعليلات المتعوّد عليها، وتحاك على حبكة من المعتقدات التي تكون ذهنية وباطنية غالبا، وبذلك تشكل ميثولوجيا الجماعة، أيّا كانت هذه الجماعة.

إن خطاب التواصل يمثل على هذا النحو نقيض الخطاب العلمي الذي وصفه ج – ف ليوتار[xi] J.F.Lyotard، فهو إيحائي بالدرجة الأولى، ومرتبط بكل الألعاب اللغوية التي تخلق في تآلفها الروابط الاجتماعية.

ويكتسب خطاب التواصل مصداقيته وقوة إقناعه من كونه شهادة، بغض النظر عن محتواه، بحيث يختفي مفهوم الحقيقة لصالح مفهوم آخر أكثر غموضا: التواصل عبارة عن ذاكرة مرنة ليّنة ومرتحلة، وبفضل حضور الأجساد تصبح تشميلية globalisante .

إن الإدراك الأولي لهذه القيم– في مطلع القرن العشرين – هو الذي مكّن الإثنولسانيات (وكانت يومئذ علما حديثا)، والإثنولوجيا بل وحتى التفسير (l'exégése) الذي احتار في نصوص المزامير أو في تشكيل الأناجيل، أن تميّز عدة خصائص أنثروبولوجية للأنواع الأدبية الشفوية، خاصة تحت تأثير مارسيل جوس، ومن تلك الخصائص:

- أولوية الإيقاع.
- تبعية الخطابي للتنفسي.
- تبعية المفهوم للسلوك.
- تبعية حركة الفكرة لحركة الجسد.

ولقد سمحت أعمال المختصين في الحضارة اليونانية، إلى عهد هافلوك، وفرنان، بإثراء هذه الملاحظات والتنظير لها. فأبحاثهم وأبحاث باري (Parry) ولورد سمحت بإعطاء معنى لمصطلح " الأدب الشفوي"، الذي كان من قبل أجوف، وبرهنت أن لفظتي الصوت[xii] (الإنساني) والكتابة ليستا نظيرتين، وأن الفروق التي يمكن إحصاؤها بينهما متفاوتة الدلالة.

إن الشفوية لا تُعرّف بطرح بعض الخصائص من الكتابية، والكتابية نفسها ليست مجرد انتقال الشفوية إلى حقل المكتوب.

لن أناقش هنا النظريات القائمة على هذا الأساس – لقد فعلت ذلك مؤخرا[xiii] – بعد صدور كتاب ماك لوهان سنة 1926، والذي أحدث ضجة هائلة. ومن جهة أخرى؛ فإن والتر أونج في العديد من مؤلفاته تناول الخطوط العريضة لنظرية الأستاذ الكندي، وأعطاها عمقا كبيرا، خاصة في كتابه الصادر سنة 1967.[xiv]

إن المبدأ الأول هنا معروف: الرسالة لا تُختزل إلى مضمونها الظاهر، إن لها مضمونا آخر خفيا، وهو يتشكّل من الوسيط الذي ينقله. فإدخال الكتابة إلى مجتمع ما يمثّل تغيرا عميقا: ذهنيا، اقتصاديا، ومؤسساتيا. ثم تحدث قطيعة أخرى أقل إيلاما، حين يتم الانتقال من الكتابة اليدوية، إلى الطباعة، وقطيعة ثالثة حين تنتشر وسائل الإعلام.

فمن الشفوية إلى الكتابة – من منظور ماك لوهان طبعا – يقوم نمطان حضاريان متعارضان تعارضا شاملا.

ففي عالم من الشفوية يكون الإنسان مرتبطا بفصول الطبيعة، وبذلك فهو يبطّن تجربته التاريخية دون مَفهمتها، ويتصوّر الزمن على شكل رسومات دائرية، والمكان، على الرغم من التجذّر والاستقرار، يبدو له بعدا آخر للترحال، وتكون المعايير الجماعية متحكمة بشكل صارم في سلوكاته.

وبالمقابل فإن استعمال الكتابة يعني انفصالا بين الفكر والفعل، إنها اسمانية [xv] عميقة مرتبطة بضعف اللغة ذاتها، أما الزمن هنا فيُتَصوّر بشكل خطي، والمكان تراكمي.

وفي مقابل القيم الجماعية في الشفوية تقوم هنا قيم الفردانية، والعقلانية، والبيروقراطية.

إن عملي هذا يقع ضمن هذا المنظور، وسأقدم على مر الصفحات تعديلات للمقترحات التي قدّمها أصحاب هذا الاتجاه.

بالفعل، فعلى الرغم من صحة البوادر الأولى لهذا المذهب، فإن الكثير من الأسئلة تبقى عالقة ومفتوحة، لأن الأجوبة المتوفّرة حولها تنزع نحو مستوى تعميمي كبير فيما يخصّ هذا التفرّع الثنائي (شفوية / كتابية).

فعلى مرّ التاريخ بدت هاتان الكلمتان بمثابة طرفي حلقة ممتدة [xvi]، فمن بين المميزات التي تجعلهما على طرفي نقيض؛ نجد مميزات غير ملائمة تماما (الاعتماد على البصر في حالة الكتابة وعلى السماع في حالة الشفوية)، ولكننا نجد بقية المميزات عبارة عن درجات، فالفرق حينئذ يكمن في زيادة أو نقصان ما(مثلا فيما يتعلق بالبعد الزمكاني للرسالة).

بالإضافة إلى هذا، فإن تلك التعارضات حتى عند تخفيفها تبقى أقل تاريخية من كونها فئوية، فأهل الشفوية وأهل الكتابة يتعايشون ويتعاونون في كل عصر، وحين يقال:

إن بعض المجتمعات لا تعرف أي شكل من أشكال الكتابة، نتساءل:

ولكن ما هي الكتابة ؟!

فهل ندخل ضمن الكتابة أحجار الميغاليت [xvii]، وعلامات المِلكية، والأقنعة الإفريقية، والوشم، وكل ما يدخل في عداد الرموز، والرايات الاجتماعية ؟! سأكتفي إذن بمستوى تيبولوجيا مجردة، لإضاءة بعض الحقائق الوَسَطية الملتبسة، وأقترح أربعة أنواع مثالية لاختزال التنوع الهائل للحالات الممكنة:

1- **شفوية ابتدائية وآنية، أو خالصة**، أي دون أي احتكاك بالكتابة، وأقصد بالكتابة هنا كل نظام ترميزي بصري مسنّن، وقابل للترجمة إلى لغة.

2- **شفوية متعايشة مع الكتابة**، وهي تسير وفق طريقتين: إما على شكل:

أ- **شفوية مزيجة**: حين يكون تأثير الكتابة خارجيا، جزئيا أو مؤجلا (مثلما هو الأمر حاليا عند الجماهير الأمية في العالم الثالث).

ب- إما على شكل **شفوية ثانوية**، تتألف انطلاقا من الكتابة في وسط تكون فيه قيم الكتابة مسيطرة على قيم الصوت الإنساني في الاستعمال، كما في المخيلة الجماعية معا.

وبقلب زاوية الرؤية، سنقول أن الشفوية المزيجة هذه تتأتى من وجود ثقافة مكتوبة (بمعنى أن لها كتابة)، والشفوية الثانوية تتأتى من ثقافة متعلّمة، حيث يكون كل شكل من أشكال التعبير متأثرا بحضور الكتابي.

3- **شفوية معلَمَة آليا**، وبالتالي فهي مؤجلة، أي غير مباشرة في الزمان والمكان.

إن الأشكال الشعرية التي إنتاجها عبر التاريخ تتميز عموما عن كل أشكال الشعر المكتوب، بكونها لا تمنح – لا لجمهورها ولا للنقاد والمؤرخين الآتين من بعد – وثائق ملموسة يمكن أن تسجل ضمن كرونولوجيا ما، بالمعنى الذي نفهمه، وذلك بسب نفورها من كل تحديد أو تصنيف للمدونات ضمن جداول شاملة، كتلك التي شكلت الاستعمال الأول للكتابة.

ففيما تبدَع الكتابة وتنتشر، فإن الشفوية الخالصة يمكن أن تستمر وتبقى حتى في عالم تمّ تغييره، ضمن ما يسمى الحضارة الحفرية، مؤدية بذلك إلى سد فراغ الآخر.

وهنا تتدخل مشكلات لسانية لتُعقّد العلاقات أكثر فأكثر، فحين تتجاور لغة وطنية مكتوبة ولغات محلية شفوية أو تقاليد شفوية في فضاء واحد، تولد بالضرورة توترات ضاغطة بين أدب قومي مكتوب من جهة؛ وشعر شفوي إقليمي اللهجة من جهة ثانية، وجهود بعض الحركات الجهوية لخلق تنويع أدبي للاستعمال المحلي من جهة ثالثة.

ففي فرنسا مثلا يعتبر الأوكسيتان[xviii] تعبيرا حيّا عن خطورة الاختيارات والمواقف التي تفرض نفسها على المتعلّمين المتواطئين مع هذه الصيرورة بين قيم الصوت الحي، وقيم الكتابة.

وهذه الوضعية تتجلى بشكل درامي أكثر في عدد هائل من نواحي العالم الثالث.[xix]

إن تقييد الأشعار والمرويات الشفوية وتثبيتها بالكتابة لا يضع بالضرورة حدا للشفوية، ما يحدث حينئذ هو حصول ازدواجية:

نحصل على نص مرجعي قادر على إنتاج أدب، و في نفس الوقت – ودون الاحتكاك بذلك النص أحيانا – تتواصل الروايات الشفوية المتنوعة للنص وتتعاقب زمنيا.

فحين أصدر إلياس لونروت عام 1835 كتابا بعنوان كاليفالا، يحتوي على مجموعة من الأشعار الملحمية الفنلندية، فإن ذلك لم يمنع الذاكرة الجماعية من مواصلة تناقل تلك الأشعار على طريقتها، إلى درجة أنه بعد خمسة عشر عاما من صدور الكتاب، حصل الكاتب على كاليفالا[xx] جديدة مختلفة ومكمّلة للأولى.!

في هذا السياق، أي في هذا التأرجح بين الشفوية والكتابة، يمكن الاستشهاد بالبيلينات الروسية، وبلادات الشمال الإنجليزي في القرن التاسع عشر، وكذلك قصائد الرومانسيرو[xxi] الإسبانية بداية من القرن السادس عشر.

وإفريقيا المعاصرة تعطي لنا أروع مثال حول ما أشرنا إليه، وهو **حلقة شاكا**، ذلك المحارب الذي عاش فعلا في بداية القرن التاسع عشر، والذي أسس مملكة الزولو، وقد دخل عالم الأسطورة وهو على قيد الحياة، فغدا موضوعا لأغاني وجدانية أو ملحمية، تواصلت في التقاليد الشفوية إلى يومنا هذا. ثم جاء توماس موفولو سنة 1925، وهو مثقف ينتمي إلى قبيلة بازوتو، واقتبس من بعض تلك الأغاني مادة لرواية، وهي أول نص أدبي مكتوب في لغة قومه!

وبذلك ولد تقليد أدبي جديد، وامتد إلى لغة السوتو، والزولو، والإنجليزية..و ما انفك هذا الاتجاه يحيا ويتحول بفعل احتكاكه بالشعر الشفوي.

وبعد موجة التحرر الوطني أصبحت صورة **شاكا** الأسطورية مشحونة برمزية المصير الإفريقي، فاكتسحت فضاءات أخرى من زامبيا، إلى الكونغو، مرورا بغينيا، والسنغال، ومالي ..

ومعظم الأعمال التي خصصت له بالفرنسية والإنجليزية بداية من 1956 جاءت في شكل مسرحي، أي بالشكل الأقرب إلى الشفوية الخالصة.[xxii]

أثناء مثل هذا المشوار، يمكن للشعراء الشفويين أن يتأثروا ببعض التقنيات اللسانية، وببعض التيمات الخاصة بالأعمال الأدبية المكتوبة: التناص، حينئذ يكون من سجل إلى آخر، وعلى العموم؛ فإن الشعر الشفوي اليوم في احتكاك دائم بعالم الكتابة، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة احتكاكا بالشعر المكتوب، وهو احتكاك سيحصل حتما عاجلا أم آجلا.

وفي هذه الحالة من التعايش، سنرتب الوقائع حسب اختلاف بؤرة التأثير الذي تمارسه الكتابة على التواصل الشعري الشفوي، من الإنتاج، إلى الحفظ، إلى ترديد القصيدة.

من هنا تتعدد أوجه هذه التداخلات إلى درجة يتيه معها الناقد، فكلما انتقل التواصل الشعري في أحد أجزائه من سجلّ إلى آخر يحدث تحول جذري، نادرا ما يُكشف عنه على المستوى اللساني.

أجل، فالقصيدة التي تُؤلّف كتابيا، ثم تؤدّى شفويا، تتغير طبيعتها ووظيفتها معا، تماما مثلما تتغير قصيدة شفوية رويت ثم دُوّنت وانتشرت عن طريق الكتابة.[xxiii]

ويحدث أن يبقى التحوّل افتراضيا، كامنا في ثنايا النص مثل كنز ساحر، لكونه لم يتحقق:

هذا حال تلك النصوص التي حين نقرؤها قراءة صامتة – بصرية – نحس بكثافة حادة تكاد أن تنطق وتُتلفظ بصوت ممتلئ، كذلك الذي اعتلج في داخلها عند كتابتها.

انطلاقا من هنا تُطرح مسألة أساسية: هل مفهوم الأدبية ينطبق على الشعر الشفوي؟ المصطلح غير مهم في حد ذاته: اعني فكرة وجود خطاب مميّز قابل لأن يُعرف اجتماعيا، وبصورة مباشرة وآنية على أنه كذلك.

سأقصي هنا معيار النوعية، لأنه مفرط في عدم الدقة.

الشعر، الأدب، هو ما يتلقاه الجمهور، القراء والسامعون، على أنه شعر وأدب، ويرون فيه نية غير نفعية بحتة.

فالقصيدة – النص الأدبي عامة – تُحسّ كتمظهر خاص في زمـــان ومكـــان معيّنـــين، لخطاب واسع، سيشكل إجمالا استعارة أو مجازا لكل أنواع الخطاب العادية المتداولة ضـــمن المجموعة الاجتماعية، وترافق هذا الخطاب عادة علامات تكشف عن طبيعته الوصفية [xxiv]:

الغناء بالنسبة إلى نص الأغنية مثلا.

إن السبب في ذلك لا يعود إلى نمط التلقي والإدماج الاجتماعي للنص وحدهما.

يبدو أنه لا يمكن لنا أن نرفض رفضا قطعيا وخالصـــا فكـــرة التعـــارض الـــوظيفي (والكشفي Heuristique [xxv] على كل حال) بين الخطابات التي تحيل إلى مرجعية من الرموز من جهة، وتلك التي تنتج استيهامات من جهة أخرى.

وباستخدام مصطلحات لجأت إليها في العديد من مؤلفاتي السابقة، أقول أن ثمة تعارضا وظيفيا بين الوثيقة (document) أي الخطـــاب غيـــر الموســـوم، والمعمـــار(monument) أي الخطاب الموسوم.

ينبغي طبعا اعتبار هذه الفكرة نسبية، وإعادة النظر فيها باستمرار.

إنها ببساطة ترسم الحدود القصوى التي يمتدّ بينها سلّم من الأمثلة غير الخالصـــة [xxvi]، وهي بذلك تخترق الشفوية والكتابة معا، وتترك فيهما نفس الآثار، وتمثيليا سأرسم مكوناتهـــا كالتالي:

1ــ القاعدة:

أ- البنيات الابتدائية "الطبيعية"، وتتشكل من الأعضاء الصوتية، اليدين، ودعامات الكتابة.

ب-البنيات الابتدائية الثقافية، وتتشكل من اللسان في حد ذاته، ومنه التمظهـــر الخطـــابي القاعدي أي الوثيقة.

2- المستوى الشعري:

ويُعرّف انطلاقا من انبناء ثان وقصدي ناتج عن شحذ عناصر غير منظمة مـــن قبـــل على شكل بنيات ابتدائية. وهو على مستويين:

أ- الانبناء النصي، ويشتغل بالضرورة على اللسان.

ب- الانبناء الصيغي، وهو خطي (غرافي) يميل إلى الرسم في حالة الكتابة، وصوتي يميل إلى الغناء في حالة الشفوية، ومنه يتأتى التمظهر الخطابي الشعري، أي المعمار.

إن نصيب كل البنيات النصية والصيغية في تشكيل المعمار، يختلف بشكل محسوس بين الشعر المكتوب والشفوي.

إن النصي يغلب على الكتابي، والصيغي يغلب على فنون الصوت الإنساني، وفي أقصى الحالات يمكن تصور معمار شفوي مصوغ تماما Modalisé، ولكن لا يمكن تصوره منصوصا Textualisé، ومع ذلك فانا لم أعثر على مثال لذلك.

إن النص الشعري الشفوي – على اعتبار أن الصوت الذي يحمله يُلزم جسدا- ينفر أكثر من النص المكتوب من أي تحليل يفصله عن وظيفته الاجتماعية، وعن المكانة المخَوَلَة له ضمن الجماعة الحقيقية، وعن التقاليد الشفوية التي ينتمي إليها والظروف التي يُسمع فيها في نهاية المطاف.

فإذا كان النص المكتوب يحرص على التقنيات اليدوية والآلية للخط، فإن النص الشفوي أكثر حرصا على الظروف والخصائص اللسانية المميزة لكل تواصل شفوي.

إن بث الصوت الإنساني يقع خارج الزمن: أعني أن الزمن – إلا في حالات خاصة مسنّنة على أنها خطابية – لا يشكل عاملا حاسما في التواصل. فبالنظر إلى أن الرسالة الشعرية تحتاج إلى العودة إلى الذاكرة الجماعية من أجل الاندماج في الوعي الثقافي للجماعة، فإنها تُحقق ذلك بفضل شفويتها، وبشكل آني ومباشر:

هذا ما يجعل المجتمعات المفتقرة إلى الكتابة " تقليدية " بصورة عميقة.

مبدئيا – وفي الواقع دائما – نجد أن الرسالة الشفوية تتوجه إلى استماع عمومي جماعي، بينما تتوجه الكتابة إلى تلقي فردي ومنزوي.

ومع ذلك فإن الشفوية لا تشتغل إلا ضمن جماعة سوسيوثقافية محدودة..فالحاجة إلى التواصل التي تحركها لا تستهدف العالمية لأول وهلة، بينما الكتابة المتذرّية بين آلاف القراء فرادى، محكوم عليها بالتجريد، ولا تتحرك إلا على مستوى عام أو كوني.

إن الشفوية بهذا الشكل تبطّن الذاكرة بنشرها في الفضاء، فضاء تقاس أبعاده بمداه السمعي، وسواء استعانت الشفوية بوسائل تقنية أم لا؛ فهي لا تتجاوزه إطلاقا.

والكتابة بدورها فضائية، ولكن بصورة مغايرة، ففضاؤها هو مساحة النص:

هندسة بلا سُمْك، بُعد خالص (إلا في بعض الألعاب الخطية المطبعية لبعض الشعراء).

ويكون التكرار اللانهائي للرسالة – بنسخها– في هويتها غير الملموسة ضمانا للبقاء، والانتصار على الزمن.

ويترتب عن ذلك طواعية مطلقة للنص وقابلية للمعالجة: فأنا أقرؤه، وأعيد قراءته، أقطّعه، ألصقه، أنزل في مجراه، وأصعد على هواي. فهو يتجلى على صفحة الحجر، أو الورقة، كلا متكاملا مدرَكا على أنه كذلك.

ومهما كانت الثغرات والتّعِلاّت (ما نسميه أدبيا لعبة الأقنعة) التي تتضمنها الرسالة، فإن الفهم الشامل لها ممكن، وهو فهم ذو نزوع اصطناعي وبالتالي مجرد.

وبالمقابل، فإن الرسالة المبثوثة عن طريق الفم [xxvii]، تفهم تدريجيا كلما مضينا في بثها، ولا يتحقق الفهم الشامل إلا في حالة اختصار قصوى، فالمستمع يعبر مجرى الخطاب الموجّه إليه، ولا يكتشف له وحدة ما إلا في حدود ما تسمح به ذاكرته الهشة والكاذبة، خاصة حين يهمل المتكلم وضع معالم واضحة في الكلمات التي يبثها.

ومع هذا كله، لا يليق لنا أن نستخلص من هذه المقارنة نتائج واضحة التباين، فالتفرع الثنائي لا يعتبر تفسيرا على الإطلاق، فلا وجود لـ "القسمة الكبرى" كما يقول ج– قودي Goody J- وتطبيق الثنائيات المتضادة يسفر في معظم الحالات عن اختزالات مثالية. ولا قيمة لفكرة الانقطاع مثلا، إلا إذا كانت مدمجة في حركة جدلية.

فكل شيء تاريخي، أي متحرك، ويتم إسقاطه على شكل سلالم وأطياف لا تكون أطرافها تُعرّفها سوى من بنات العقل.[xxviii]

إن المسافة التي تفصل بالضرورة بين الملاحِظ وموضوع الملاحظة كافية لتغليط النظرة بمجرد تموضعها كفرق جوهري : أنا / هذا.

إن الإثنولوجيا التي تواجه "نحن" بـ "هم" في علاقة أحادية، تعاني أكثر من أي تخصص آخر من هذه المثلبة الأصلية.

إثنولوجيا، إثنوتاريخ، غثنوسوسيولوجيا، إثنولسانيات.. تساوي كلها النزعة الإثنومركزية، نوع من قصر النظر الفكري.. أداة لمعرفة تميل نحو رفض الآخر، وتغلّط كل علومنا الإنسانية، طالما أنها لم تتجاوز بعد الحدود التي فرضتها الحضارة الغربية.

إن ذلك كله سيخلق لنا صعوبات جمّة، على اعتبار أن الدراسة العامة للشعر الشفوي تمس عدة حقول معرفية موسومة من قبل [xxix].

فالثقافات الإفريقية – وهي ثقافات الصوت الإنساني بامتياز، هي اليوم في كامل تعقّدها وثرائها، تحت كفالة الخطاب الإثنولوجي: خطاب ثان، موضوعه خطاب حول التقاليد، حول أثر الصوت، أكثر مما هو حول التقاليد والصوت الإنساني الذي يحملها.

والعديد من الإثنولوجيين اليوم تنبّهوا إلى حجم الوهم الذي يسكن أفكارهم، والخيال الذي يكتنف هذه الغيرية غير المعترف بها.[xxx]

لا وجود لخطاب حيادي، ولا حياد في هذا الخطاب الذي ينزع – تحت قناع عذرية بلا لون، توهم بإعطاء عمق لكل ما هو مسطح – إلى صياغة قوانين السلوك الاجتماعي، مما يسمى اليوم استراتيجيات، وفي ذلك قد يسقط في فخ الحنين إلى الماضي الأسطوري، وفي نفس الوقت ينمّي شرها إلى السلطة.

إن التلقي الإثنولوجي للنصوص الشفوية يؤول حتما إلى فلكلرتها إذا لم يتزاوج بمشاركة –لامبالية إلى درجة اللامعقول– المفترضات القبلية التي يعبّر عنها:

وذلك على المستوى العميق للفهم السابق للمنطق العابر له، حيث يتحقق ويتم التواصل الفني.

من هنا يجب إخضاع التحليل لإدراك مسبق وشامل، وإخضاع المحاججة لتجربة موضوعها.

وهذا الموضوع – كموضوع – ينتمي إلى خانة ما هو قابل للوصف، أما القابل للتنظير فهو يقع على مستوى ما من التجريد المستقرَأ: وأية طريقة استنباطية ستعني حتما الاعتراف القبلي بالكوني كمرجعية أخيرة، وشكل فارغ وعبثي.

ثمّة طريقة معهودة لدى الفولكلوريين، تتمثل في اختصار الروايات المتعددة لأغنية واحدة أو حكاية إلى رسم مشترك (نوع من الجذر المشترك) [xxxi]، باعتباره النموذج الأعلى الذي سيحدّد في بنيته ومعناه بصورة حيادية وموضوعية.

لاشك أن هذه الفرضية الضمنية بوجود قارئ كوني يتسامى عن الحدود الزمكانية، هي خصبة ومفيدة في مرحلة ما من البحث، ولكنها لا تصلح في بدايته: إنها بمثابة مِرنان (résonateur) للاستماع الفردي الذي يُعتبر وحده المؤسس، وخارجه لا صوت يُحظى بالوجود.[xxxii]

بالفعل، فما يهم ليس البنيات بقدر ما تهم القضايا التحتية التي تدعمها. وعندما نتأكد من الحقائق ونَصفها ونُصنّفها، نستخلص نوعا من التيبولوجيا (أي مصنفات نموذجية)، أو نشرع في بناء ترسيمة ،يُفترض أنها ترسيمة بدئية ومُولّدة.

ولكن فكرة الوظيفة – التي تبنى عليها هذه الطريقة – إذا لم تُعمم على كل الكوامن والافتراضيات (le virtualités) للقضايا المعنية، فإنها تتعفن بسهولة، وتتحوّل إلى التباس أو إلى تحصيل حاصل.

وكل أنموذج يُبنى هو نوعا ما غير ملائم، لأن استعماله يقتضي تمرّدا ما لتُعاد إليه فانتازيته المبدعة، وخطأه المنعش، كما يقتضي أن يُقصى من الاستدلال، ذلك المبدأ التبسيطي الفج المتمثل في عدم التناقض.[xxxiii]

فما كان يسميه العلم التقليدي " حقيقة " ما هي إلا خاصّية متقطعة ومتشظية، تتجدد نظرتها في كل حين، إنها مدعوّة بالصدفة إلى أعراس الفيلولوجيا، وإلى حضرة ميركور[xxxiv]، حسب الكناية المتميزة للشيخ مارتيانوس كابيلا.

إن العقلانيات المتوالية التي تحيل إليها مناهجنا، والتي كنا نفتخر بها من قبل، ما هي إلا تنويعات تاريخية لوحدة غير قابلة للتخيّل، ونحن مضطرون اليوم إلى التخلي عنها في خضم هذه التجريبية الضرورية (Empirisme Nécessaire).

فبين الحقيقة الحية والفكرة يمتد حقل من الريب، حقل مزروع بالرفض، وأنواع العجز، والبين – بين، مما لا هو صحيح ولا هو خاطئ، نوع من الخردة الذهنية المنفلتة من كل محاولة تجميع، وهو مِلك للمهَرة وحدهم. وعلى العكس من ذلك، فإن الفكرة تحتاج – كي

تقوم – إلى إلغاء كل ما يلتهمها، من أنواع الحضور، تلك الغيلان التي ستأتي على آخرها.. وفي وسط هذه الإحراجات (Apories) [xxxv]

أترك لكم فرصة اللعب والتمتع، فاللعب والمتعة جديران بالعناء.

إن النظام الأساسي للمفاهيم المستعملة في التحليل النصي، منذ عشرين سنة، ليس علميا على الإطلاق: فبين المفهوم من جهة، وإبداعية من يستعمله من جهة ثانية، والتأويل الذي من المفروض أن يسمح به، من جهة ثالثة، تقوم علاقة ثلاثية معقّدة ومضطربة.

فالمفهوم (concept) يبرمج حركة الباحث على مستوى مفرط في التعميم، إلى درجة لا تسمح بتطبيقه على حالة ما من الواقع الملموس، إذا لم تتدخل عوامل خاصة غير قابلة للقياس بسهولة، مثل: البراعة، النظر الثاقب، الالتزام العاطفي..

وحتى في هذه الحالة؛ فإننا بالكاد نحصل على مستويات نصف تعميمية، إقليمية:

هذه المستويات قد تكون لها – ولا أحد يضمن ذلك – فائدة الاقتداء بها، للإسهام في إثراء التجارب لاحقا، لا غير. من هنا – بالنسبة إلى الباحث – لابد من شخصنة التجهيز الذهني:

أقصد نوعا من الأدلهجة (Idiolectalisation) [xxxvi] للغة النقدية إن صح التعبير.

وبما أن الأمر يتعلّق بفعل ثقافي واسع الامتداد مثل الشعر الشفوي، فإن هذه اللغة أداة للترجمة أكثر مما هي أداة للتحليل. إنها تنحو نحو نقل الفعل إلى سياق آخر (سياق كتابتي ذاته)، وتدرجه على مستوى استذهان باحث جامعي غربي في نهاية القرن العشرين..!

إن العام والقابل للتعميم سينبثقان من المتفرد المأخوذ على أنه متفرد، أي في تأليبيته ومناوئته، إن سماع المتفرد في نهاية المطاف يستجيب إلى الحاجة إلى اللذة ، وفي تلك اللذة يجد ثراءه.

أما التأويل – الذي هو من قبيل الرغبة – فهو يطارد، ويساتل، ويهدد، ويعذّب هذه الفرادة لينتشل منها سرّا ذا أهمية كونية ربما.

وهذه الاستيهامات، ذاتها هي التي تعيق الفهم الكامل لتلك الفرادة.[xxxvii]

هذا مع أن عدد الاحتمالات لانهائي، فالأعمال الكاملة لأمثال جيلبير دوران؛ وإدغـــار موران، بعد يونغ، وميرسيا إيلياد،وليفي ستروس... كلها تشهد على وجود تمثلات أسطورية روحية أساسية، معرّفة للفعل الثقافي.

إن اللسانيات والسيميائيات تساهمان في تضييق أفق المضاربة. وهنا تكمـــن فرصـــتنا، لنستبدل التخيلات والأوهام القديمة حول الوحدة، بفكرة التوافقات المحتملة.

الهوامش و الإحالات :

[i] -Heideger, p 36, 164 ; Lyotard , p 34 ; Grice p 59 -64 , 71-72 : Bernard 1980 , p62 ; Vase 1980 , p63.

[ii] -Flahault 1979 ; Récanati 1979 b , p95-96 ; Kerbrat-Orecchioni , p 18-33.

[iii]- قد لا تكون هذه الأمثلة للتورية والازدواجية واضحة لدى القاريء العربي، يمكن الإشارة مثلا في الاستعمال الشعبي عندنا إلى لفظة المحبوس التي تدل على سيجارة الكيف، والهراوجي (صاحب هراوة) للدلالة على السكير العربيد. (المترجم)

[iv] --Ong 1967,p 217-218 ; Flahault 1978, p 138-151.

[v]-Hall ; Searl ; Austin, p 99-131 ; Certeau,p62-63 ; Lindenveld ; Warning 1975;Berthet p 142-146; Guiraud p92-108; Kerbrat –orecchioni, p 105-189; Numeros spéciaux 42-44 de langue française et 39 de Poétique de 1979.

[vi]- كينيزية kinesique الكلمة أصلا من اليونانية kinein بمعنى الحركة الجسدية والتنقل عبر المكان، أما بروكسيمية فهي من proximus أي المكان القريب أو الجوار. (المترجم).

[vii] -Saraiva p3-4 ; Fedry 1976b ,p 587.

[viii]- والتر أونج صاحب كتاب الشفاهية و الكتابة ، يستعمل مصطلح Aurale المنحوت من جذر au المأخوذ من Auditive المتعلق بالسماع ، و من الجذر Rale المأخوذ من oraleالمتعلق بالمشافهة ، وهو بذلك يعني الشفوي و المسموع معا . (المترجم).

[ix]- ترجمنا كلمة éxteriorisatrice بقولنا : تنفيسية ، بدلا من إخراجية أو غيرها من الألفاظ التي تعني الخارج، لأن القصد هنا هو الترويح و التنفيس ، أي التخلص من الضغط .(المترجم)

[x] .Marenda 1978.p293-294.

[xi] -Dournes 1976.p172-180.

[xii] -Lyotard .p45-49 ; Rosolato 1969, p288-289.

[xiii]- الصوت في الترجمات العربية يكون مقابل : SON/VOIX و قد رأينا أن نضيف تسمية إنساني كلما تعلق الأمر بـ : VOIXو في العربية كلمة دقيقة جدا تدل على الصوت الإنساني هي النأمة ، ولكننا آثرنا عدم إقحامها هنا ضمن مصطلحات المقال لأنها غير شائعة.(المترجم)

[xiv]-Zumthor 1982 b.

[xv]- يشير المؤلف إلى كتاب والتر أونج الذي عنوانه: presence of the word والذي ترجم إلى الفرنسية بعنوان . retrouver la parole (المترجم).

[xvi]- -اسما نية : ترجمة لكلمة nominalisme وهي مذهب فلسفي يرى أن المفاهيم المجردة أو الكلّيات ليس لها وجود فعلي وأنها مجرد أسماء. (المترجم).

[xvii]-Cazeneuve, p50, 57-62, 89, 138 ; Finnegan 1977, p254-259, 272 ; Lohisse, p88-90 ; Goody 1979 p 85-88.

[xviii]- أحجار الميغاليت، أحجار غير منحوتة وهي من الآثار الراقية لما قبل التاريخ، تنتظم وفق دلالات معقدة وغامضة أحيانا.(المترجم).

[xix]- الأوكسيتان l'Occitan , langue d'OC هي مجموع لهجات جنوب فرنسا وهي من أصل لا تيني وأهمها : L'Auvergnat,Le Limousin, Le Gascon –(المترجم)

[xx]-Zumthor .1982.a

[xxi]- كاليفالا (بالفنلندية : بلد الأبطال) هي ملحمة شعبية تجمع بين الشعر و الحكاية و الأسطورة، وتتشكل من حوالي 23000 بيت شعري .(المترجم).

[xxii]- البيلينات الروسية: Bylines قصائد غنائية رعوية. أما - البلادات: Ballades فهي قصائد غنائية تتكون من ثلاث مقطوعات، تتكون كل واحدة منها من 8 أبيات أو 10 ويمكن أن تكون ذات طابع قصصي أسطوري. أما الرومانسيرو فهي قصائد الحب والفروسية، وكل هذه الأشكال الشعرية الشعبية دخلت عالم الكتابة، و لكنها تواصلت في الرواية الشفوية بشكل مغاير وحي.(المترجم)

[xxiii] -Burness.

[xxiv]-Finnegan 1977,p 160-162 et 1978.p 359 ; Tedlock 1977. p 507.

[xxv] - الوصفية: للدلالة على الصورة بالمعنى البلاغي – Figurale التصويرية للدلالة على الصورة بالمعنى التشكيلي- Figurative (المترجم)

[xxvi]- الكشفي: Heuristique من اليونانية Heuriskein بمعنى يجد، و يقصد بها منهج الكشف عن قواعد الإبداع والاكتشاف.(المترجم)

[xxvii] -Lotman –Pjatigorsky. P 206-207 ; Voigt 1969 ; Milner 1982, p 283-284.

[xxviii] -Gossman .p 765-767 ; Kerbrat- Orecchioni.p171-172; Chasca .p59-63.

[xxix] -Goody 1979.p35-36, 246-250.

[xxx]-Geertz.p3-30 ; Derive, p 15; Marenda 1980,p 184.

[xxxi] -Jason1969 ;Smith 1974,p294-295 ; Fedry 1977b,p593-596 ;Tedlock1977,p508-510 ;Goody1979,p 14-15:Ricard1980,p18-23 Bourdieu…

[xxxii]- يشير المؤلف هنا إلى فكرة البحث عن النموذج البدئي الافتراضي للحكايات والأشعار، وهي طريقة معهودة عند أصحاب المنهج التاريخي الجغرافي، أو ما يسمى المدرسة الفنلندية.(المترجم)

[xxxiii] -Geertz.p38-43.

[xxxiv] - Cazeneuve,p 9-10,66-70 ; Zumthor 1980 a .p73-95 ; Strauss,p234; Coquet,p92-93.

[xxxv]- ميركور هنا هو إله التجارة وحامي المسافرين وأبناء السبيل واللصوص عند الرومان، وهو نظير هرمس عند اليونان.(المترجم).

[xxxvi]- إحراجات: الكلمة الفرنسية Apories تعني في الفلسفة ذلك الوضع الحرج بين رأيين متناقضين، لكل منهما حجج تبدو مقنعة للمتلقي.(المترجم)

[xxxvii] - الكلمة الفرنسية نحتها الكاتب من كلمة (Idiolect) ومعناها مجموع العادات الكلامية للفرد، وهي ذاتها دمج لـ dialecte التي تعني لهجة، و idiologi ايديولوجيا، ثم أضاف اللاحقة الدالة على القيام بالفعل في الفرنسية، والترجمة جاءت على نفس النسق: أدلجة + لهجة. (المترجم).

[xxxviii] -Tedlock1977.p515.

بعض المراجع التي أحال إليها المؤلف :

- Heidegger (M) : Acheminement vers la poésie, Paris 1976, Gallimard.
- Lyotard (J-F) : la condition post-moderne , Paris 1979,Ed de Minuit.
-Bernard (M) : L'expressivité du corps, Paris , Delarge1976.
// : - La stratégie vocale , Esprit – juillet 1980.
-Flahault(F) : La parole intermédiaire , Paris , Ed du SEUIL 1978 .
// -le fonctionnement de la parole, communication, xxx .
-Vase (D) : La voix qui crée dans le désêtre .Esprit – juillet 1980.
-Recanati (F) : La transparence et l'énonciation ,Paris , Ed du Seuil, 1979.
// Insinuations et sous-entendus , communication, xxx.
-Kerbat- Orecchioni (C) :l'énonciation , Paris , A .Colin , 1980 .
- Ong (w): -Presence of the word, New Haven, Yale University Press, 1967.
- : Rhetoric, Romance and Technology, Ithaca (N.Y), Cornell University Press.
- : Interfaces of the word, Ithaca (N.Y), Cornell University Press. 1971
- : Africa Talking Drums and Oral poetics, New Literary History, VIII.
- : Literacy and Orality in our Time , in Profession 79, Publication of the

Modern languages Association of America , 1979.

- Hall (E) :The silent language , Greenwich(Conn.) Fawcett. 1959.
- Searl (J-R): Speech acts, Cambridge University Press,1969.
- Austin (J) : Quand dire, c'est faire , Paris Ed du Seuil , 1962.
- Certeau(M) :1980 , L'Invention du quotidien,: I .Arts de faire, Paris, Bourgois 10/18.
- Lindenfeld(J): 1971 , Verbal and Non verbal Elements in discourse, Semiotica, III.
- Warning (R) : Rezeptionsästhetic, Munich, W.Fink ed 1975.
- // : Pour une pragmatique du discours fictionnel, Poétique, XXXIX
- Berthet (F) : Eléments de conversation, Communication, xxx. 1979
- Guiraud(P) : Le langage du corps , Paris , PUF , 1980.