ما وراء الحواريّة*
فلادمير كريزنسكي

أ/إدريس سامية
جامعة عبد الرحمن ميرة ـ بجاية

أنا أحكي. هذه الـ"أنا" (je) ليست شخصا خياليا، ولكنها الروائي. رجل متعلم، متذمر، شقي. " أنا "، أنا أحكي قصة صديقي أشيل Achille، ولكن كذلك، ما يحدث لي مع شخصيات أخرى في الرواية. (روبرت موزيل Robert Musil) .

في الواقع، يجب ابتكار فن يمزج الأفكار الخالصة بالرقص والصراخ بالهندسة. شيء سنحققه في وسط هيرمينوطيقي ومقدس، طقس ستتحد به الحركات، الفكر الأكثر نقاء والخطاب الفلسفي برقصات محاربي الزولو .

توليفة من كانط Kant وجيروم بوش Jérôme Bosch، بيكاسو Picasso واينشتاين Einstein، ريلك Rilke وجنكيز خان Gengis Khan. ما دمنا غير قادرين على إيجاد نمط تعبير بهذا القدر من الشمولية والإطلاق، فلندافع، على الأقل، على الحق في وضع روايات متوحشة. (ارنستو ساباتو Ernesto Sabato).

لا يعني الأدب منح حقوق المؤلف لبعض الموضوعات ولصالح بعض الجماعات. وفيما يتعلق بالمخاطرة، فإن المخاطر الحقيقية لأي فنان تؤخذ داخل الأثر؛ في فعل الدفع بالأثر إلى حدود الممكن في محاولة لرفع نسبة المُفكّر فيه. تصبح الكتب جيدة عندما تذهب إلى هذا الحد، وتتكبد مخاطرة تخطيها، وعندما تجعل الفنان مهددا بسبب ما جرؤ وما لم يجرؤ عليه *فنيا* .
(سلمان رشدي Salman Rushdie)

أقدار الرواية: ما وراء الحوارية ؟

بالنظر إلى إحدى المقولات الباختينية، فإن التغيرات التي تطرأ في نهاية القرن العشرين في الجسم الخطابي للرواية تتجه نحو تجاوز، أو على الأقل تنسيب relativisation الحوارية .

تفصح هذه التغيرات كذلك، عن اشتغال حقيقي إن لم يكن عن هيمنة مسبقة للتعددية اللغوية وللتهجين كموجّهات modalités خطابية. لهذا نجازف بالاقتراح التالي : ***إن المواقف النظرية لباختين*** Bakhtine ***لا تسمح إلا جزئيا بفهم الحركية الخطابية للأعمال الروائية التي طبعت الخمس عشرة سنة الأخيرة***.

إذا عرفنا الحوارية على أنها المبدأ التصنيفي axiologique الذي يحكم بناء ووظيفة الرواية، يجب التسليم بأن الرواية تتخلى عن صورة المؤلف الذي، على غرار دوستويفسكي Dostoïevski، يتخفى وراء الأصوات، الذاتيات وأفكار الشخصيات. إن الفعل الحواري الذي يقوم به المؤلف يمّحي وراء الموقف المهيمن للمؤلف ـ المنشئ. وهو ينسّب نفسه أيضا عن طريق إدراج سارد في الخطاب. وسواء كان هذا السارد ندا له أو شخصية من الشخصيات فإنه يتمظهر كذلك كمكوّن تلفظي instance énonciative ذو هوية نصية قوية. في هذا الصدد، تبدو ملاحظات غي سكاربيته Gay Scarpetta حول الموجهات السردية للرواية المعاصرة وبالخصوص، حول الفن الروائي عند ميلان كنديره Milan Kundera ("*الخلود* L'immortalité"، *البطء* La Lenteur ") وكارلوس فانتيس Carlos Fuentes ("كريستوف وبويضته Christophe et son œuf") تبدو في غاية الصوابيّة والمواءمة pertinence . يشير سكاربيته إلى أهمية موجّه سردي، في الرواية المعاصرة، يوحّد في الصوت نفسه وفي التعبير الفني نفسه بين السارد ذي المعرفة المطلقة والسارد ـ الشخصية. يصف سكاربيته وظيفة هذا الخطاب في " البطء " لـ كانديره بالطريقة الموالية:

إن السارد، بواسطة كل نوع من أنواع المؤشرات (...) يدعنا نفهم بأنه قابل للتماثل assimilable مع المؤلف، مع كانديره ــ مما يشوّش النظام؛ فإذا كانت وجهة النظر ذات المعرفة المطلقة " omniscient " لا تتوافق مع تبني السارد ـ الشخصية الذي يبقى محدودا بالضرورة برؤيتها البشرية، فإنه، على العكس من ذلك، بالإمكان إرجاعه إلى المؤلف إذا أعلن عن نفسه بهذه الصّفة. بعد ذلك، فإن السارد ـ المؤلف لا يكف عن تذكيرنا (و هي طريقة أخرى لتقنية

الرواية داخل الرواية La mise en abyme) بأنه يتخيل شخصياته ويخترعها، أو أنه يحلم بها (إنه يذهب في بعض الأحيان، كما عند ديدرو Diderot إلى تعنيفها). إن الكتابة لا تترك نفسها عرضة للسهو وراء ما تكتبه، مما يعتبر في نفس الوقت مؤشرا قاطعا على الحداثة[1].

إن هذا الاختلاط السردي في الرواية، المتواتر نسبيا منذ الثمانينات، يفنّد الحركية الحوارية التي كشف عنها ونظّر لها باختين عند دوستويفسكي. في الواقع، إن السارد ـ المؤلف ـ الشخصية ذو المعرفة المطلقة، النشط جدا في النثر الحديث moderne، يظهر لنا أن بناء الرواية لا يمكن أن يتجرد من منشئها. إن التحليل الباختيني لأثر دوستويفسكي يغفل بعض المميزات خاصة ما يتعلق منها بأهمية المونولوجية كموجه سردي. لا شك أن دوستويفسكي، مخرج الحوارية، أو بالأحرى منشئها، قد أحدث ثورة روائية، ولكن، ضمن حركة الهجنة الخطابية والبنائية، أضعف اللاحقون به من تأثير هذه الثورة. كما أنه يتوجب علينا أن نقترح صورة أكثر ثراء وتعقيدا للرواية، تكون على الخصوص متناسبة مع الممارسات الحالية .

الحركية الروائية؛ فرضية سلسلة ـ مشهد série - scéne **جديدة:**

لفهم الرواية في حداثاتها يجب تمثلها، ولو فرضيّا، على أنها سلسلة أو مشهد خطابي واسع بما فيه الكفاية ليشمل الآثار التي تختلف عن النماذج التي أقيمت لها منذ سرفانتس Cervantes حتى جويس Joyce، موزيل Musil أو بروش Broch، والتي قامت بتحويلها .

تندرج ضمن هذه السلسلة روايات منشورة منذ السبعينات؛ *حرودة* Harrouda للطاهر بن جلون Tahar Ben Djelloun (1973)، *طوبوغرافية مثالية لاعتداء مميز* Topographie idéale pour une agression caractérisée لرشيد بوجدرة Rachid Boudjedra (1975)، *طليسمانو* Talismano لعبد الوهاب مديب Abdelwahab Meddeb (1979)، *اللباب* La Pulpe لـ اندرزجوسكي Anderzejewski (1980)، *مقبره* Makbara لـ غويتصولو Goytisolo (1980)، *أطفال منتصف الليل* Midnight's Children لسلمان رشدي Salman Rushdie (1980)، *الريفيون* Les Géorgiques ل كلود سيمون Claude Simon (1981)، *الجنة* Paradis لـ فليب صوير Philippe Sollers (1981)، l'algarabie لجورج سامبران Semprun George (1981)، *كاسندر. الحكي ومقدماته* Cassandre. Le récit et ses prémisses

لكريستا وولف Christa Wolf (1983)، *سنة وفاة ريكاردو ريبيس* L'année de la mort de Ricardo Reis لـ خوزي صراماغو Jose Saramago (1984)، *السادة القدامى* Maîtres anciens لـ توماس برنهارد Thomas Bernhard (1985)، *اللامرئيون* Les invisibles لـ ناني بليستريني Nanni Balestrini (1987)، *كريستوف وبويضته* Christophe et son œuf لكارلوس فانتيس Carlos Fuentes (1987)، *الخلود* L'immortalité لـ ميلان كانديره Milan Kundera (1990)، *النفساني الأمريكي* American Psycho لـ بريت آيسطون إليس Bret Easton Ellis (1991)، *الروح الفارّة* The Runaway Soul لـ هارولد برودكي Harold Brodkey (1992)، *تكساكو* Texaco لـ باتريك شموازو Patrick Chamoiseau (1992)، *كل عالم* Tout-monde لـ ادوارد غليصو Edouard Glissant (1993)، *صوستيان بريرا* Sostiene Pereira لـ انطونيو تبوكشي Antonio Tabucchi (1994) .

تؤكد هذه الآثار أسبقية هيمنة المؤلف ـ المنشئ والسارد الذاتي على حساب الموقف الحواري للمؤلف على طريقة دوستويفسكي، لهذا فإن حصيلة " ما بعد الباختينية " لـ دافيد لودج David Lodge تبدو لنا صحيحة :

في نهاية المطاف، فإن المساهمة الكبرى لباختين في النقد المعاصر، بغضّ النظر عن المفارقة التاريخية التي جعلته مغمورا مدة طويلة ثم اشتهاره، تتمثل في التأكيد مجدّدا على القدرة الإبداعية والتواصلية للكاتب[2].

معرّفا بهذا الشكل، فإن إسهام باختين يسمح لنا بفهم دور " الذكاء المركزي l'Intelligence Centrale " للكاتب، كشرط لازم لمقروئية الرواية والعلامات التي تؤسسها ولاتّضاح بنياتها ووظائفها. تذكرنا عبارة هنري جيمس Henry James بأن شعرية الرواية تقوم على الفعل المبدع للفرد الذي يبتكر البنيات الوظيفية. يجعل هذا التذكير التصور الحواري للمؤلف أكثر تدقيقا. بإسناده هذه الجدة المطلقة لدوستويفسكي، يبدو أن باختين يفترض أن عمل الروائي منحصر في إعادة إنتاج الأفكار المتداولة، وأن الذكاء المركزي قد تخلى عن امتياز جعل الآخرين ينصتون إليه في النص. إن الذكاء المركزي في الروايات المذكورة أعلاه، يشتغل غالبا كموجّه نوعيّ للسرد (السارد ذو المعرفة المطلقة والسارد ـ الشخصية)، موجّه يتعرف عليه غي سكاربيته ويربطه بالحداثة. تؤكد هذه الروايات سمات أخرى نوعية في الكتابة الحديثة moderne هي الذاتية، التقطيع (التشظي)، المفارقة والانعكاس الذاتي

L'autoréflexivité، وقد رصدناها بدورنا كثوابت خطابية ومعرفية في النص "الحديث". إذن، فعلى أساس هذا الجهاز dispositif يتوجب قياس شدة وصوابية حداثات الرواية.

رشدي، فانتيس، غليصو؛ البحث عن الكلية ولعبة التهجين:

تعبر آثار هؤلاء الروائيين الثلاثة، خاصة أطفال منتصف الليل، كريستوفر وبويضته وكل عالم عن البحث عن كلية تتأسس على إدماج عوالم متنوعة إلى ما لا نهاية سواء كانت سردية، موضوعاتية، لغوية أو ثقافية. إنها سيطرة التهجين كرؤية وتأليف، مجموع مضبّب لكنه مؤلف عن قصد. تتأسس الكلية في منظر بشري ذو غنى طوبوغرافي كبير، إنها فضاء منوّع لحكايا وخطابات غير متجانسة مبسوطة على عوالم معقدة، زاخرة، ذات صوابية ومواءمة فورية وعالمية. تتكون هذه الأشكال وهذه الرسائل كمنجزات opérateurs للحداثة لكونها تعيد في قلب الأثر، كتابة المواد الروائية، الثقافية، التاريخية، السياسية، الصورية والموضوعاتية .فبواسطة هذه المواد يتم إعادة تشكيل النماذج المقولبة modèles matriciels للرواية، إنها الإجراءات الرؤيوية على طريقة سرفانتس والمقاطع الخطابية الدخيلة على طريقة ستيرن .

سلمان رشدي " أطفال منتصف الليل ":

مثبتا هويته، يلاحظ سلمان رشدي؛ " كما ملايين الأشخاص، أنا طفل هجين للتاريخ، ربما كلنا؛ سود، سمر وبيض، تجري دماء بعضنا في بعض، كما تلاحظه إحدى شخصياتي، مثلما العطور في لحظة طهيها "[3]

بوسعنا، بشكل مفارق ولكن تماما كما في ذهنية التحولات، وأعني بها لعبة التناسخات المهمة جدا في الميثولوجيا الهندية، بوسعنا أن نسلم أن سليم سني Saleem Senai، السارد في *أطفال منتصف الليل* هو أحد تناسخات المؤلف. وعلى العكس من ذلك، فإن المؤلف ذاته استنساخ لسليم سني. تلقي هذه المفارقة الضوء على هوية الصوت السارد. لا يمكن أن ننكر أن شخصية السارد هي جزء مرتبط بالذكاء المركزي في الرواية، حتى وإن لم يكن المؤلف مقحما بواسطة إحالات تسمح بالتعرف عليه، لا يبقى أقل من كون النظرة إلى الهند مركزة، بلا التباس في اتجاه سلمان رشدي، المعلق على عمله الخاص .

في كتابات رشدي النقدية، تظهر بانتظام مفاهيم التعدد، المزج، التنوع، الهجين. بالإضافة إلى ذلك، يشدد سلمان رشدي على أهمية الصراعات ما بين الإثنيات والديانات. الهند إجمالا بلد لا يصاحِبُ فيه فيْض المتعدد احتراما متبادلا للأعراف والديانات المختلفة.

إنه كذلك الدرس المستخلص من الرواية التي تمنح للعيان عالما محكوما بالانحدار واشتداد الصراعات. يتطور السرد نحو سلبية لا سبيل لدرئها مثلما تبينه عبارة " أطفال منتصف الليل " المحولة عن " نادي منتصف الليل السري " التي تمثل الغاية الاجتماعية من " الملهى ". يتحول عالم الأمل الرائع إلى مكان تمارس فيه طقوس الحب التجاري. من جهة أخرى، فإن ما يبدو مثقِلا على الهند هو قدوم عصر الظلام " kuli yuga". إن قدرية التدمير تطال حتى جسم سليم الذي يجف ويتحلل. رواية رشدي تداول للروائح والأشكال، للأساطير والمعتقدات التي تحيل إلى الخصوصية والكلية في العالم الإنساني في الهند .

يوزِّع العمل السردي لسليم الايجابي والسلبي.، المتفائل والمتشائم حيث يبدو أن الرؤية تنقلب إلى الأذى وحتمية التصارع والشر. مع ذلك، فإن السارد يستثمر رسالته للأمل، إنه أمل هش يتأتى في أثناء تعلمه للواقع، عندما يتعلم سليم كذلك أن يعترف بالتعدد.

تمثل *أطفال منتصف الليل* مسعى سرديا لا يتراجع أمام أيّ تصرف مهما كان غير محتمل، مثل المعرفة المطلقة أو الحضور الكلي للسارد، ملاحظا ومشاركا خاصا ومتميزا في عالم لا ينضب من العلامات. يرمز هذا الأخير لكل المشارب الثقافية للعقلية الهندية حيث المزاوجة بين الحضور المكثف للألوهيات ومشتقاتها وللأسطورة وما فوق الطبيعي وبين التعدد والكثرة المفعمة بالإنساني واقع معاش يوميا. عبر جملة العلامات والمعلومات المقدمة، يتمثل السرد ذاته حركة منجزة تناوئ عمل السارد المطلق، شهرزاد : "يجب أن أعمل بسرعة، أسرع من شهرزاد، إذا كان علي أن أصل إلى معنى، أجل معنى إلى شيء ما ". يتمثل السارد كـ "مبتلع للحيوات "، جوفه متخم بالتعدديات. إنه يؤمّن رؤية للعالم مرتبطة بمشاركته النشيطة في المجتمع الهندي بوصفه أحد الألف طفل المولودين منتصف الليل يوم 15 أوت 1947. كل هؤلاء الأطفال مواطنون استثنائيون، مزودون بمواهب نادرة، إذ يبدو مقدرا لهم أن يكونوا أسياد العالم. إن هذه اللحظة التاريخية تطبع كذلك انبثاق الأمل، لأن البلد الجديد ينخرط في مستقبل يُفترَض أن تسود فيه الديمقراطية، العدالة والحرية. لكن الأمور تتعقد؛ تندلع الحروب وتتورط الهند في صراعات دينية وبين اثنية. تبيّن رواية رشدي، إجمالا، الانحدار المنتظم للأمل. إن السرد، ذو الكثافة النادرة، مَقودٌ باسم إزالة الوهم. في هذه الرواية، يمنح رشدي الكلمة لشخصية لا تخفي شيئا عن " أناها "، عن سيكولوجيتها وتاريخها، باللجوء غالبا إلى استظهار بواطن الذات حيث يرسم السارد بورتريها غنيا ومتناقضا عن نفسه. إن تاريخه الخاص تابع لتاريخ الهند الحديث، وهو يحيل إلى وقائع تاريخية وسياسية ملموسة، في الوقت ذاته. قصة سليم خيالية وفنتازية، وأفعاله اللفظية تعكس انتماءه إلى عالم فوق طبيعي، إلهي وأسطوري. فمن الامتيازات التي يمنحها الخيال أن السارد لا يحرج نفسه في إثبات صدق ما يعيشه سليم ويحكيه من عدمه. وعلى الرغم من كونه إنشاءً خياليا محضا، فهو كذلك إنشاء معرفي بالمعنى الذي يكون فيه هذا العالم السردي الزاخر في مستوى التعقيدات التي هي في أصل الحضارة والمجتمع الهندي نفسه. هناك إذن ترابط بين الإنشاء السردي (**" أطفال منتصف الليل "**) وبين النظام القيْمي للمؤلِّف نفسه. يفترض مثل هذا الترابط فهما للهند يتحكم في إنشاء المعنى بطريقة معيّنة .

يفصح رشدي بوضوح عما أراد التعبير عنه في هذه الرواية قائلا :

أنا قادم من بومباي، وكذلك من عائلة مسلمة، الهند التي أنتمي إليها كانت دوما قائمة على أفكار التعددية والجمع والهجنة، أفكار تناقض قطريّا أفكار ايديولوجيات الشيوعيين. بالنسبة لي، فإن الصورة التي تعرِّف الهند هي الحشد. والحشد بطبعه وفرة مفرطة وهو غير متجانس، أشياء كثيرة في الوقت نفسه. لكن هند الشيوعيين ليست أيّا من هذه الأشياء [4].

يمثل آخر مشهد في الرواية هذا القولَ جيدا، إنه يوم الاستقلال الـ 15 أوت 1978. سليم يحتفل بعيد ميلاده الواحد والثلاثين، وهو يريد الذهاب إلى الكشمير، لكنه لا يستطيع الوصول إليها، عليه أن يواجه " الحشود ذات الرؤوس الكثيرة " ([5]« manyheaded multitudes»)، يوصف الحشد بأنه "كثيف"، بدون حدود معلومة، يتضخّم حتى يملأ العالم، وهو يمنع كل تقدّم. يخشى السارد أن يدوسه الحشد، مثل ابنه والألف طفل وطفل من أطفال منتصف الليل. تنتهي الرواية بالعبارات التالية :

حظوة ولعنة أطفال منتصف الليل هي أن يكونوا الأسياد والضحايا، في آن معا، قد رهم التخلي عن كل حياة شخصية وأن يسحبهم مد العدمية ولا يتمكنوا من العيث أو الموت بسلام [6].

يقوم معنى الرواية في هذا الوعي بالتعدد المحتّم، وتجربة العنف. إن المواهب الخارقة لسليم؛ قدرته على التخاطر، حاسة الشم ذات الحساسية الاستثنائية لديه [.....] هي كم من العلامات التي تخول لنا تفكيك المعنى والتعَوْلُبات emboîtement المعقدة للبنية السردية، وتتيح متابعة المعنى عبر عوالم غير متجانسة؛ تاريخية، اجتماعية، اثنية، أسطورية، دينية، سياسية، أدبية ـ ولكنها مموقعة بحيث ترتبط فيما بينها بعلاقات معنوية، ومتراكبة بعضها بالنسبة للبعض الآخر. على مستوى آخر من تنظيم العلامات التي يتشبع بها العالم الروائي لرشدي، فإن ما يُلعب باستمرار في *أطفال منتصف الليل* هو من جهة؛ كثرة السرود الاستعارية (المتعلقة بالأطفال المولودين يوم استقلال الهند، بالعائلات، بالأم، بالأب، بالابن، بالنقاء، بالوطن، بالتاريخ، بالدين ...الخ)، ومن جهة أخرى؛ إزالة التمثيل الاستعاري عن العالم، وعملية نزع الأسطرة démythologisation. بوصفها بادرة أولية، تمنح رواية *أطفال منتصف الليل*، إذن حقلا سرديا يَعْرِضُ قوة الأسطورة وعبثيّتها .

باقتراب يوم الاستقلال، يدرك السارد أن أسطورة الحرية القديمة بواحد وثلاثين سنة، لم تعد ما كانت عليه، ويضيف : "يجب إيجاد أساطير جديدة،

ولكن هذا ليس من شأني". يتخلص سليم من هاجس النقاوة : "يجب أن نعيش، للأسف، مع ظلال النقصان ". بعبارة أوضح، علينا أن نعيش مع المشاكل التي أورثنا إياها تاريخنا. عشر سنوات بعد صدور *أطفال منتصف الليل*، يشرح سلمان رشدي موقفه في *الآيات الشيطانية*؛ إن عالمه الروائي جزء لا ينفصل عن مشروعه المعرفي، فما يرغب في إيصاله في *الآيات الشيطانية* مسجّل سلفا في سرد *أطفال منتصف الليل* ذاته :

تحتفل الآيات الشيطانية بالهجنة وانعدام النقاوة، بالخليط والتحول الذي ينتج انطلاقا من تركيبات غير متوقعة بين البشر والثقافات والأفكار والسياسات والأفلام والأغاني. تجد هذه الرواية لذتها في التهجين وتتعرض لإطلاقية النقاوة. المزج، الخلط، قليل من هنا قليل من هناك، بهذه الكيفية تأتي الطرافة والجدة إلى العالم. إنها الإمكانية الهائلة التي تمنحها الهجرة الكبيرة، وقد حاولت أن استقبلها بأذرع مفتوحة. تحبّذ *الآيات الشيطانية* التغيير عن طريق الصهر، التغيير عن طريق الوصل. إنها أغنية حبّ موجهة إلى أنواتنا الهجينة[7].

لا يتم الاحتفاء بالهجنة دون صعوبات، فقد عَبَرَ سليم عدة تناسخات، من بينها تلك التي لبوذا، قبل أن يتوصّل في الختام إلى أن المزج والتغيير عن طريق الصهر بإمكانهما تحرير الهند من صراعاتها .

بعد أن يجتاز دورات الأمل وإزالة الوهم، بعد أن يجرِّد السلطة والدين والإيديولوجيات والحنين إلى النقاوة من بُعْدِها الأسطوري، يخطو سرد سليم خطوة إلى الوراء تفضي إلى انبعاث ضروري للكلية، الوعاء الطبيعي للمتعدد. لقد هزمت مقاومة النقي بالحضور المطلق للانقي وللمختلط والهجين. إن شساعة الهند تفرض أنماط حياة توجب الاعتياد على كل الغيريات. معارضا للقوى العدمية للمعتقدات والإيديولوجيات السارية ومعارضا عنف السلطة، يقف الفعل الروائي لرشدي طريقا للأمل .

كارلوس فانتيس؛ كريستوف وبويضته:

كريستوف وبويضته عبارة عن حوار داخلي واسع، موضوع بطريقة ساخرة وفكاهية عن طريق صوت سارد يتحدث منذ أن كان في بطن أمه، خلال الأشهر التسعة لتشكله، وذلك من 6 جانفي إلى 12 أكتوبر 1992. بوسعنا أن نفكّر في رواية فانتيس على أنها تقرير خطابي للكلية المكسيكية وبالتالي لكلية العالم المعاصر في طريق الأمركة. هذه الكلية تاريخية، سياسية، أسطورية، اقتصادية، بيئية وأدبية. الصوت السردي لفانتيس ذو معرفة مطلقة وحامل

لرؤيـة ذاتيـة فـي نفس الوقت. ينـتِج هـذا التقسـيم للكفـاءات نوعـا مـن الإدراك التنـاظري لمـا يبلّغـه السـارد (الـذي لا يمكنـه أن يكـون، بـالطبع، سـوى المؤلـف نفسه) حيث يتراكب صوت السارد على صوت كريستوبال ـ العَلقة وعلى ما ينقله من حوار متقطّع لوالديه. يتشكل العمل الخطابي الذي يتأسس عليه الحوار الداخلي لكريستوبال والحوار الداخلي للسارد ذو المعرفة المطلقة (المؤلف) من كـم متعـدد مـن المقـاطع والسـجلات؛ السـردية، التعويذيّـة، الغنائيـة، التناصـية والألعاب اللغوية. يصنَّف الحوار الداخلي لكريستوبال، بشكل مـا، ضـمن السرد الروائي الذي يمكن وصفه بالسرد ـ الإطار. إن هذا النوع من السرد، كما يبدو، يستثمر معرفة مطلقة ولكنها، على الأقل، واعية أيضا بحدودها. لأنه وهو يرسم بورتريها خصبا للبلاد التي سيولد فيها كريستوبال قريبـا، يعتـرف بأنـه لا توجد رؤية تستطيع أن تشمل كل الظواهر دفعة واحدة.

المراقبـة المتزامنـة لكليـة الظـواهر مسـتحيلة، نحـن مضـطرون لاختيـار زمان ومكان داخل الامتداد الواسع، المتاح لنا تخيله لأنه موجود فعليا؛ إن قطعة من مجموع الظواهر المكشوفة لنا تشكل حدودنا، ولكن، كذلك حريتنـا، إنهـا مـا يمكن لنا أن نؤثر فيه، للأفضل أو للأسوأ، مـا يمكـن أن نـراه، أن نلمسـه ، إنـه لا يمثل إلا وجها من أوجه الواقع (الحقيقة) .

إننا مرتبطون برؤيـة الآخـر لإكمـال رؤيتنـا الخاصـة، نحـن نصـف عيْن، نصف فم، نصف دماغ. الآخر هو أنا لأنه يكمّلني [8].

تقوم رؤية الواقع المنظمة من طرف فانتيس علـى علاقـة ثلاثيـة، ضـمنية ومحايثة لوضعية التواصل في الرواية. " أنا " كريستوبال والسـارد ذو المعرفـة المطلقـة تقابـل كليـة المسـرود التـي تقابـل بـدورها القـارئ، الـذي يـتم اسـتدعاؤه بانتظام من طرف السرد. فـي الحقيقـة يصـبح القـارئ منتخبـا électeur؛ القـارئ هو منتخب بوصفه مواطنا في الجمهورية المكسيكية، ومنتخب أيضا، لأنه يقرّر معنـى الـنص. يولـد اسـتدعاء القـارئ بانتظـام لعبـة معرفيـة تعـود إلـى مـا يمكـن وصـفه بــ " الحواريـة الموجّهـة "، إنهـا لا تطـابق تمامـا حواريـة بـاختين، فهـي أقـرب إلـى المحـاورات maïeutique. السـقراطية .إذ تفتـرض تحلـيلا للواقـع وتوزيعـا لـلأدوار فـي المحادثـات كمـا تفتـرض مسـافة مُفارقـة .إن الحواريـة الموجّهة تلزم الذكاء المركزي في الرواية إلزاما كاملا، حيث يقوم عقد مشاركة بين المؤلف ـ السارد والقارئ. [....]

بين المؤلف ـ السارد والقارئ ـ المنتخب يقوم تعاون تواصلي يضمن تطور السرد والقراءة. يقدم فصل *" لا أريد أن أخدم قط "* خطابا واصفا دالا بشكل خاص:

هذه هي الرواية التي أتخيلها من داخل بويضة أمي، لم أكن لأقوم بمصاحبة أوليائي أقل من البويضة، الأمر يستلزم الكثير يا كريستوفونت، إذا كانت الأرض كروية، لماذا لا يكون الحكي كذلك ؟ الخط المستقيم أطول مسافة بين كلمة وأخرى، لكنني أعرف أني صوت يصرخ في الصحراء، وأن صوت التاريخ يوشك دائما أن يختزل صوتي إلى صمت [9].

في هذا الخطاب الواصف، يستحث السارد ـ كريستوبال مساعدة القارئ المنتخب في عملية سردية وظيفتها الأولى تقديم شهادة عن الواقع المكسيكي. هذا إذن ما سيكونه القارئ :

مساعد، مؤرخ خارجي محترم للقضية العادلة حول نشوئي وتشكلي الداخلي ولما حدث قبلها، لأنه لا يوجد حدث لا يتبعه وفد من الذكريات. هذا ما يجمعنا أنا وأنت، أنت أيها المنتخب، معا سنتذكر، أنا في تناغم مع سلسلتي الجينية وولادتي الرحمية. أنت بحضورك القديم أو الحديث، في العالم الخارجي لعالمي. ما لا أجيد تذكره، ستتذكره من أجلي؛ أنت تعرف ما حدث، لن تتركني أكذب، أنت تتذكر وتحكي لي / [10].

هي ذي علامتين على دالتين على هذا التعاون، مختارتين بين علامات أخرى كثيرة في بداية الرواية. وفي فصل " يا وطن، أرضك بتراء " يستدعي السارد القارئ المنتخب بالطريقة التالية:

خذوا نفسا أيها المنتخبين، وتابعوا الخطاب الذي يقوم أبي بإلقائه على أمي يوم احتفال الملوك Epiphanie بينما ينظف نفسه من الفضلات التي سقطت عليه من السماء، وكليهما، على ما أظن، يستعد لكي يحكي لي كل ما يؤدي إلى هذه اللحظة التي تعقب التحامي مباشرة [11].

وفي الفصل الخامس من الجزء السابع يتخذ استدعاء القارئ هذا الشكل:

لهذا أطلبك، أيها المنتخب. لا تتخلى عنا، الآن أكثر كمن أي وقت ! فكر بأن قراءتك هي رفقتنا الوحيدة، عزاؤنا الوحيد، يمكننا احتمال كل شيء إذا أمسكت بيدنا، لا تكن قاسيا ن واصل القراءة[12].

إن الذكاء المركزي حريص على أن يتطور السرد بالموازاة مع القراءة. هذا الازدواج هو ذو طابع تصنيفي. يبني المؤلف ـ السارد عالما يسلم بظواهر

ملاحظة ومنتقاة في فضاء ـ زمان خاص هو المكسيك. تضاعف هذه العملية باستدلال يرمي إلى الكشف عن النظام القائم. إن بحث المؤلف ـ السارد هو بحث عن " الجانب الدقيق اللامرئي " الذي يريد أن يشرك فيه القراء ـ المنتخبين. كما أن رواية فانتيس فضاء مليء بالتساؤلات، والأوْلى أن توظف هذه التساؤلات، هي الأخرى لاستخراج معنى من هذا العماء .

على امتداد مساره النصي يطلعنا " كريستوف وبويضته " ببنية دالة على اللعبة اللغوية، حيث يسجّل السرد في جسمه نفسه لعبا لفظيا إحدى وظائفه استجواب اللغة المحكية (المتداولة) من طرف الجماعة المكسيكية ومن طرف كريستوبال كذلك [....]

تتضمن هذه اللعبة اللغوية مزج الأساطير، الثقافات والمناصات [....] بهذا، فإن التهجين يُلعب كإعادة مساءلة مفارقة لإصابة اللغة المكسيكية بالإنجليزية الأمريكية، ولكن أيضا كتقريب للعناصر غير المتجانسة .

من جهة أخرى، وكما يلاحظه غي سكاربيته بالضبط :

إن هذه اللعبة تتجاوب كذلك مع حضارة كل شيء فيها، منذ الاحتلال، هجين ومزيج. وهذه الطريقة في "إفساد" الاسبانية مردها كذلك ضرورة احتمال (إلى غاية المزايدة) هذه الوضعية الأساسية لتعدد الثقافة، لعدم النقاوة. إن هذا ما يشكل بالضبط المدى التدميري للعبة كهذه، بما أن الأمر يتعلق، إجمالا بإدخال شيء إلى قلب اللغة، المكوِّن الرمزي الذي يؤسس ويضمن التماهيات، إدخال شيء أشبه ما يكون بالتلذذ بالهجنة، مما يَظهر على أنه النفي الأكثر تفجيرا (وهو أمر يتجاوز الميدان الشكلي "المحض" بكثير) لكل الفنتازيات ولكل إيديولوجيات التطهير والنقاوة

يحيل سرد " كريستوف وبويضته " على امتداد مساره إلى تجارب جماعية للشعب المكسيكي : من خلال هذا تؤسس الرواية لبعدها الرمزي، الحواري والمعرفي. إنه يتعرض لمشاكل لا سبيل لتخطيها، مشاكل تمس كل الجماعة المكسيكية. وهذه الإحالة لـ "المسألة المكسيكية " واقعي وتاريخي، ولكنه كذلك مناوئ للأفكار السائدة iconoclaste ، ونقدي بالضرورة. إنه يشكل أحد منجزي الحداثة في الرواية حيث تكمن حداثة *كريستوف وبويضته* بالتحديد في حقيقة أن بنيتها الشكلية والخطابية وكذا رسالتها مرهونة بالحالية الفورية، ولكنها في نفس الوقت ممتدة في الماضي وموجهة نحو المستقبل. تتمثل رواية فانتيس إذن، كجهاز نصي معقد، أرضيته متجذرة ومتشعبة

الفروع، وهو يسعى إلى إيجاد، بل إلى ضمان إمكانية التبادل المعرفي بين جماعة القراء والسارد ـ المرسل في الرواية بصفته حاملا لرؤية وأشكلة problématisation للواقع. في هذا تتجلى حداثة الرواية .

ادوارد غليصو: كل عالم:

هذه واحدة من تعريفات التوليد la créolisation المبثوثة في العمل النظري لغليصو:

يتطلب التوليد أن تتبادل العناصر غير المتجانسة الموضوعة في علاقة التقييم فيما بينها، بمعنى أنه لا وجود لانحدار الكائن سواء من الداخل أو من الخارج في هذا الاتصال وفي هذا الخليط. لماذا "التوليد" وليس "المزج" ؟ لأن التوليد يكون غير متوقع في حين يمكن حساب تأثيرات المزج [13].

إن العمل الأدبي لغليصو في مستوى اعتباراته النقدية والنظرية عن الكتابة الروائية، إنه يفكرها بعبارات الشعري، العلاقة، السديم chaos والمختلف. يشارك الهجين في هذا العالم على شكل توليد، خلط، وصل، حركية مجموع طبيعي يعكس نبض المادة اللغوية ولقاء الثقافات. الهجين هو، في هذا المعنى، مُنجِز للكلية، لأنه بالنسبة لغليصو، وفي فضائه المنعكس، ينفتح التوليد على كل شيء في العالم بنفس القدر الذي يكون فيه غير مُدْرك لحضور كل الشعوب، كل عالم .

أحلم بمقاربة جديدة، بتقدير جديد للأدب، للأدب كاكتشاف للعالم، كاكتشاف كل عالم. اعتقد أن كل الشعوب اليوم لديها حضور هام للتكفل به في لا انتظام العلاقات في كل عالم، وأن شعبا لا يملك الوسائل ليفكر في هذه الوظيفة هو في الواقع شعب مقهور، تم إبقاؤه في حالة عجز. وإذن، أحلم من جهتي، بما أني كاتب، أحلم بمقاربة جديدة للأدب في تخطي الحدود الذي تمثله كل عالم[14] .

إن مآل *كل عالم* هو بامتياز، العلاقة والكلية، *كل عالم* هي ارتحال للسديمي وللمتنوع، العناصر التي ينظم غليصو حولها خطابه. بالنسبة لغليصو، العالم ـ السديم هو الصدمة، الاحتكاك، التنافرات والتجاذبات، التواطؤات والمعارضات، الصراع بين ثقافات الشعوب في "العالم ـ الكلية" المعاصر. العالم السديم هو "خليط ثقافي " وليس مجرد بوتقة نجد فيها العالم ـ الكلية متحققة اليوم [15].

يمكن اعتبار غليصو إذن، بحس صحيح، مؤلفا ساردا للـ "الخليط الثقافي "، لـ "العلاقة"، لـ "المتنوع". هذه العبارات العزيزة عليه تسمح بفهم الدلالة الشكلية والموضوعاتية التي تُبنْيِن أعماله كتعدد أصوات للعلاقات الإنسانية المبثوثة في التاريخ الكابوسي كما في يوتوبيا عالم أخوي .

إن ما يقوم غليصو بتسريده، ووضعه في خطاب وأشكلته في *كل عالم*، قد تم التفكير فيه بعمق، والتنظير له وربطه سببيا بهذه الرواية. بهذا تتحدد أساسا فكرة العلاقة، حيث ينطلق غليصو من البديهيات التالية، والتي نختارها من كتابه "*شعرية العلاقة*":

ذلك أن الشغور l'errance هو كذلك فكر النسبي، المستبدل ولكن المنقول كذلك. إن فكر الشغور هو شعرية توحي بأنها في لحظة معينة تقول نفسها. إن مقال الشغور هو مقال العلاقة [16].

في نظام هذا الفكر، تسير العلاقة، الشغور، التوليد، الكلية وسؤال الهوية جنبا إلى جنب. تهدف العملية النقدية والعملية الروائية لغليصو إلى إعادة تعريف وأشكلة هوية جديدة تتخلص من " لا بنية التلاحمات الوطنية ". حسب غليصو، يمر البحث عن الكلية، منظورا إليها في سياق " غير عالمي " لتواريخ الغرب، يمر عبر المراحل التالية؛ فكر الإقليم (الأرض) والأنا (الأنطولوجي، الثنائي) فكر السفر والآخر (آلية، متعددة)، فكر الشغور والكلية (العلائقية، الجدلية)[17]. مدركة من طرف غليصو على أنها الشكل الملائم لهذا البحث عن الكلية، فإن الرواية هي فن إعادة الاعتبار للعلائقي وللسديمي، للمتنوع والمتشعب، وهي أيضا فن اشتمال الهجين .

كل عالم هي رواية عالمية، يتعلق الأمر، ليس فقط بالعالم أجمع ولكنه يتعلق كذلك خصيصا بجزر الكرايبب Caraïbe والمارتينيك Martinique إضافة إلى الجنوب في هذا الخطاب العالِم savant والشعبي في تلقائيته في آن معا، المبحوث عنه سرديا مع خلفياته المزدوجة وحكاياه العاكسة spéculaire récits للأساطير، للقصص والحكايا التي أصبحت لا زمنية illo tempore. إنه عالم "*كل*"، مسكون من طرف زخم من الشخصيات، اللغات، الأفكار، المرجعيات، الفضاءات والأزمنة التاريخية والسردية، يتشكل الفضاء النصي في تقطّع حكايا وخطابات تتوصل في النهاية إلى دوار رؤيوي وشامل لما هو محكي وممثّل .

يمكن أن نعرف الكلية مثلها مثل الشغور، العلاقة، السديم والمتنوع على إنها منجزات للحداثة ،إن الاتحاد الوثيق التي يقوم عند غليصو بين الفكر التنظيري والإبداع الروائي يؤدي إلى إعادة كتابة الحداثة، كما يضمن تجديد الرواية في شكلها وفي رسائلها messages دفعة واحدة .

إعادة كتابة الحداثة وحداثات الرواية:

إن التمييزات والخطوط الفارقة التي تهيمن على النقد والنظرية الأدبية اليوم تقابل غالبا بين الرواية "الحديثة " moderne و"ما بعد الحديثة " postmoderne إذا لم نقل " الحداثية "moderniste و " ما بعد الحداثية "postmoderniste. ما وراء التقابلات الصارمة سيكون من المجدي أن نرى ما هي حركيات واستراتيجيات الرواية في القرن العشرين. لنقدم فرضية أن هذه الرواية تجعل من التعريفات الجامعة والمانعة للحداثة نسبيّة إلى حد كبير. إنه من الضروري التعرف على الحركيات والاستراتيجيات الخاصة بالرواية إذا أردنا أن نؤسّس على الصعيد النظري، التاريخي، الخطابي والنصي لنسيج ذي عمق، لا بد منه لفهم معنى هذه الحداثات. إن الرواية نوع عبر ثقافي، عبر وطني، عبر خطابي وعبر سيميائي، يعبر ثقافات مختلفة دون أن تكون بينها بالضرورة قواسم مشتركة. أثناء تطورها، تنتهك الرواية حدود الأوطان واللغات. إنها تكتب انطلاقا من الخطابية التي تقسم عناصر مشتركة: علاقة بين حكي وسارد، علامات الزمان والمكان أو شخصيات (أنوات، تجريبية). وفقا للصياغة الحرفية لكنديره :

النوع الروائي، هو ـ أخيراـ عبر سيميائي، على أساس أنه محكوم بالحضور الضروري لأنظمة تحفيزية ثانوية. الرواية هي، سميائيا، محدودة بالحضور المشترك الدال لبنى مثل الايديولوجيا، علم الجمال، المرجعيات أو التناص.

مثلها مثل الحداثة، تشتغل الرواية على مستوى العالم. يدرك دانيلو ديكس Danilos Kis هذه الخصائص وهذه الوظائف في الرواية كما يلي:

إنه نوع فريد وشامل، وهو يشكل بشكل ما "محك كل الأنواع" فهو يدرج كل الأنواع الأخرى من النصوص، بالدوس بضراوة على ميدان الشعر، الدراما وخاصة البحث L'essai وكل محاولة للتعريف ستؤدي إلى تعداد سكولائي عبثي [....]

إن الخصوبة المدهشة للرواية الأوروبية (والأمريكية) بعد 1900 تضع الباحثين، حتى الأكثر سكولائية منهم، أمام مشكل لا حل له، فإما أن يتخلوا عن البحث عن تعريف والعمل على وضع تقسيمات أكثر، وإما الوصول إلى أنواع وتقسيمات فرعية ملتبسة ليست نهائية على الإطلاق ولا غير قابلة للازدياد .

نستطيع القول أن كل رواية جديدة مهمة تضع مجددا موضع تساؤل وتغير جوهري تعريف النوع الروائي نفسه [18].

إذا أصبحت الرواية نوعا - تركيبا، فمن المفارقة أن نرى الحركية الطبيعية لهذا النوع الشامل تسمح له كذلك بأن يظل ويستمر بوصفه شكلا مفتوحا، بأن يتحول ويقيم توازنا بين التجديد والتقليد. بعبارة أخرى، إن الرواية حداثية لضرورة عضوية فيها؛ حركيتها في الانفتاح وتغيير أشكالها وإمكاناتها في الاحتواء الجدلي لـ "الأجسام الغريبة" في جسمها النصي الخاص يضمن تطور النوع. الشكل الروائي يتطور نحو حالة للأشياء هي في نفس الوقت انتقالية ومستقرة، حيث أن ما يقتضيه الحداثي ليس شيئا آخر سوى مسلمة الصوابية والمواءمة المعرفية للرواية. حينئذ يظهر مشكل إعادة كتابة الحداثة. إن منجزات الحداثة متغيرة لكن..... هي مبدئيا نفسها. إنها حتمية التجربة المعرفية التي تفرض تموقعا جديدا للعلامات. إن إعادة كتابة الحداثة مفترضة بشكل ما في الخصوصية الخطابية للشكل الروائي، عن طريق تعدده المورفولوجي وصلاحيته لاستقبال كل الخطابات تقريبا، مهما كان موضعها التلفظي الأصلي. إن الرواية تضع قيد الاختبار[19] الخطابات التي تدرجها قصديا من أجل ممارسة نوع من التجريب العلمي. بهذا المعنى، فإنه من السهل لها نسبيا أن تعيد كتابة الحداثة بما أن شكلها هو بالتعريف غير منته، تجريبي وفي مسار تكييف وإعادة تعريف أبدية بالنسبة لتعقد الواقع. معلقا على التجارب الخطابية التي كان يمارسها روبرت موزيل، يدقق والتر موزي Walter Moser:

صحيح أن موزيل يحافظ على هيكل سردي يضبط التفاعل بين الشخصيات حسب المخطط "عندما"، "قبل أن"، بعد أن "، مع ذلك فإن الفعل المقدم في الرواية يصير أكثر فأكثر ذلك المتعلق بالفعل "الخطابي " الذي يتمظهر في حوارات، في تأملات منسوبة أم لا إلى الشخصيات، في استشهادات وإحالات، في استكشافات شبه فلسفية، في انتقادات موجهة من طرف عدة "لغات " متكاملة ومتنافسة، والتي تشترك في تفسير العالم والإنسان وتبين

اشتغال المجتمع كذلك. بهذه الطريقة لا يكون الفعل الروائي عملية محاكاة تهدف إلى تمثيل الواقع، المجتمع والحياة بقدر ما هو *اختبار* mise a l'essai للخطابات الأكثر تنوعا [20].

لقد حظي النموذج الموزيلي بمكانة معتبرة في رواية القرن العشرين لأنه يثمن الانفتاح، la maïeutique اشتغال جهاز مفارق وجدلي (موضوعاتي ـ شكلي) للنوع الروائي والتي هو بحاجة إليها أكثر فأكثر ليستجيب للتحديات الفورية للواقع الاجتماعي والسياسي. بهذا فإن الرواية تصبح أكثر فأكثر تجريبية ومفتوحة على خطابات الممكن دون حدود معينة. لقد رأينا ذلك في حالة مجموعة من الروائيين الذين، كل على طريقته، يخل باستقرار ويعيد الاستقرار للرواية بتجويد كتابته. حسب فكر باختين، الرواية قادرة على رفع تحدي التجربة المعرفية الذي يطرحه الواقع عليها بما أنها الشكل الأقرب للراهن والحاضر، هذا الشكل الفاعل كتوليفة للإشكاليات التي تتخذها الآثار مرجعية لها والتي تخضعها لمعالجة سردية وخطابية بغرض الإجابة على التساؤلات المطروحة من طرف الواقع وما هو اجتماعي .

إن تعريف حداثات الرواية يفترض وضع منظور mise en perspective للحداثة ذاتها ولإعادة كتابتها[21]. يجعل ليوتارد Lyotard معنى التقابل بين الحداثة وما بعد الحداثة نسبيا للغاية :

لا يمكن لعمل أن يكون حداثيا إلا إذا كان قبل ذلك ما بعد حداثي، مأخوذا بهذا المعنى، فهو لا يمثل الحداثة في خاتمتها بل حالة الميلاد، وهذه الحالة دائمة [22].

ما بعد الحداثة ليست عصرا جديدا، إنها إعادة كتابة لبعض الملامح التي تطالب بها الحداثة، وقبل ذلك، هي إدعاؤها التأسيس لشرعيتها على مشروع ازدهار البشرية بأسرها بواسطة العلم والتقنية. لكن إعادة الكتابة هذه، قلت ذلك سلفا، جارية منذ زمن طويل، في الحداثة ذاتها[23] .

إن الحداثة تكتب نفسها، وتسجل نفسها في نفسها، في إعادة كتابة أبدية [24] .

بأي طريقة يمكن لهذا الموقف النظري أن يسمح بأشكلة مسألة حداثات الرواية ؟ يؤكد ليونارد أن الحداثة مسار غير متوقف، بأنها تعيد كتابة نفسها دوما. بالتأكيد على أن الحداثة تتجدد عن طريق ما بعد الحداثة، فهو يعطي صفا خطابيا جديدا لما بعد الحداثة. بهذا ففي نبوغها المبدع تتحقق الرواية عن

طريق إعادة كتابة بعض العناصر الموضوعاتية والشكلية من أجل استكمال مسلمة صوابيتها ومواءمتها المعرفية. إن إعادة كتابة الحداثة مقولة تحذو حذو المصطلح الفرويدي perlaboration عمل تذكري بناء يسعى إلى استعادة سوابق الأعراض العصبية، بين ومن خلال الكبت الذي تسكنه "اللغة"، العادات والمادة التي نكتب ضدها وبها [25]. إن إعادة كتابة حداثة الرواية هي، إذن، إعادة كتابة موجهة جدليا للغة وللعادات بالإضافة للمواد نفسها. لقد حاولنا وضع إشكالية حداثة الرواية بالتأكيد على أنها حدث جمعي، يستكمل على صعيد النوع بأكمله وفي كل عمل مفرد. إن حداثة الرواية حدث جمعي في حالة ما إذا كانت تتحقق عن طريق إدخال العناصر المفيدة في اللعبة بطريقة جدلية. وليست كـ "تحديث" مكثف للشكل الروائي في معناه الحرفي، والذي نجده في كل رواية معرفة على أنها حديثة. بهذا نستطيع أن نبرز الوقائع التالية:

1) تمتد حداثة الرواية على فترة تاريخية طويلة بوصفها مسارا مستمرا موسوما بالجدلية.

2) منجِزات الحداثة (ذاتية، تقطيع، انقطاع، مفارقة، انعكاس ذاتي) تعمل كمصفيات خطابية تطبع في الشكل الروائي خصوصية أو عدة خصوصيات للـ"حديث "

3) الرواية نوع عبر خطابي لدرجة عالية، وتناصي بالكيفية التي تجعل أنماطه النموذجية تتواصل .

4) من بين كل الأنواع الأدبية، الرواية هي الأكثر قربا من الحاضر وهي تختزن إمكانات كبير ة للتكيف موضوعاتيا وشكليا مع الواقع والاجتماعي. من المنطلق نفسه، تعيد الرواية كتابة حداثاتها في كل مرة تلتزم فيها بمسار معرفي .

يسمح لنا الموقف الدقيق لليوتارد بأن نشمل ما بعد الحداثة، أو بالأحرى اللحظة ما بعد الحداثية للرواية داخل مسار إعادة كتابة الحداثة. ينجم عن ذلك أن التقابلات الصارمة التي تفصل بانتظام المذهب ما بعد الحداثي عن الحداثة حسب معايير غير يقينية بقدر ما هي مختلفة، تبدو هذه التقابلات مُتَجَاوَزَةً [....] تفترض إعادة كتابة الحداثة رابطا فعالا ومبدعا لما بعد الحداثي أو الحداثي .

إن خصوصية الشكل الروائي التي وصفناها بعبارات المرونة، الصلاحية والانفتاح الذي تهبه للخطاب الروائي صفة الأداة المعرفية: حداثات

الروايـة مرتبطـة بتحقيـق الصـوابية والمواءمـة المعرفيـة الأكثـر تناسـبا مـع السياقات الشكلية والموضوعاتية المحددة التي تنبثق منها رواية معينة .

لو سلمنا بأن حداثات الرواية تلعب على ركح كوكبي فإن المتتاليات التي اتخذناها تشرح معنى تطور الرواية وتورطها في المسار المعرفي. في هذه المتتاليـات المختلفـة، توضـح إعـادة كتابـة الحداثـة طبيعـة المشـاكل والملامـح والاستراتيجيات التي نقول عنها "حديثة". هكذا تتمظهر حداثات الرواية التي نريد استيعابها saisir بواسطة موزاييك من العلامات التي تحيل أو توحي من جهـة بتنـوع وعـدم اسـتقرار الموضـوعات والأشـكال، ومـن جهـة أخـرى، بالصـوابية والمواءمـة المعرفيـة للبنيـات الخطابيـة الملتزمـة بمسـار التواصـل ـ حداثات الرواية التي أكدنا عليها ترجع إلى حقبات مختلفة للرواية، ولكن في نفس الوقت، فهي تؤكد الاستمرارية العجيبة للنوع الروائي .

هذه بعض البنيات البارزة للحداثة مثلما قامت الروايات المدرجة في حقلنا النقدي بوضع موضوعاتها وإعادة كتابتها :

1 جـويس Joyce، موزيـل Musil، ويتكييفكـز Witkiewicz، بـروش Broch، كورتازار Cortazar؛ تتميز أعمال هؤلاء الروائيين بالثورة (الدائمة) للغة الرواية، وإعادة تحديد مقاييس خطابية جديدة خاصة بالرواية عن طريق إنشاء فضاء روائي مستقل. تظهر الكلية كمنجز تصنيفي للخطاب الروائي [26] تبسط هذه الأعمال فضاء ـ زمانا جديدا يطبعه التعدد اللغوي، تهجين اللغات، الشعري، معنى النص الواصف واللعبية ludique، إقامة جهاز مفارق، إنها تحرك المشاركة النشيطة للقارئ بوصفة مبدع الرواية، كما هو الشأن في " مارسيل " [27]

2 ليـنس Lins، مانفـانلي Manganelli، روا باسـطوس Roa-Bastos، وولف Wolf، اندرزجونسكي Anderzejewski، كنديره Kundera : الروايات التي تتميز هنا بفن التأليف تطبع عودة الخطاب الواصف وإعادة تعريفه داخل سلسلة " نص واصف فييني viennois "تضع هذه الآثار موضع تساؤل النص الواصف كلعبة نصية محضة، النص الواصف والخيال الواصف Métafiction أكثر ارتباطا بالحياة، بالتاريخ، بالمعنى الأنطولوجي للأدب .

3 فـانتيس Fuentes، رشـدي Rushdie، غليصـو Glissant، بوجـدرة Boudjedra، شـموازو Chamoiseau: مـع هـؤلاء الـروائيين، الهـامش يسـجل

داخل المدونة الإجمالية للرواية، ومعها التهجين، التوليد، الإخلال باستقرار القانون الغربي الكبير لصالح إضفاء القيمة على *كل عالم* .

4 ساراماغو Saramago، غويتصولي Goyttisolo، بليستريني Balestrini، صويرسSollers، غاليانو Galeano، تابوكشيTabucchi، سامبران Sumpren: نجد عند هؤلاء الرابط بالتاريخ، بالهجين، بالسياسي وبالكلية. لكن، من خلال كتابات روائية جديدة؛ البنيات المتناوبة enchassantes عند صراماغو، الحوار متعدد الأطراف و« percurrente l'ecriture» عند صويرس، التقطيع العروضي والعروض عند بليستريني، algarabisation النشر عند سامبران، المحادثات المستنسخة عند تابوكشي .

5 قيماري روزا Guimaraes Rosa، ليسبكتور Lispector، أرينس Arenas، برنهارد Bernhard، دي ازوره Azura De، لونصول Llansol، مديب Meddeb، بن جلون Ben Jelloun، برودكي Brodkey، ايستون ايلس Easton Ellis : هذه الآثار تجدد حدة الذاتي، نزعات وحوارات داخلية تعود إلى الواجهة، هذه النصيات النزوعية مطبوعة كذلك بالتقطع[28] .

هكذا تفترض إعادة كتابات الرواية انبثاق جمع من الخطابيات المفهومة كـ " أفعال تواصلية " والتي تسجل ضمن الاستمرارية التاريخية للنوع. إنها تميز تطور الرواية منذ بداية القرن، تقدر بأن ثمة مجال لاعتبارها " أفعالا تواصلية " بالمعنى الذي يعطيه جورج هابرماس Jürgen Habermas لهذا المفهوم عندما، في نظرية الفعل التواصلي، يشير إلى أن الأفعال الاجتماعية والسياسية يجب أن نفكر فيها ونستكملها بطريقة بين ـ ذاتية intersubjective[29] في تطورها التاريخي ومحققا مسلمة الحديث مثلما أدركه بودلير[30] Baudelaire ورامبو Rimbaud (يجب أن نكون، مطلقا، حديثين)

تسجل الرواية عن طريق استراتيجياتها الخطابية ضمن بحث معرفي عن " الجماعة المثالية للكلام " إنه يتكلم ويعمل ضد " الصمت الذي هو التراجيديا السياسية الخاصة باللغة " [31].

مقتضى الحديث يفرض عليه البحث عن خطاب وعن عملية هندسية شكلية، الشروط الضرورية لصوابيتها ومواءمتها المعرفية[32] التي تلتزم بمسار جدلي للتوتر بين التقليد والتجديد .

إن الملامح الأولية لتطور الرواية في القرن العشرين تؤكد صوابية ومواءمة النظرية الباختينية عن الرواية " الحوارية " و" تعدد الأصوات " لكنها تبين من جهة أخرى أن الرواية عبرت عن نفسها ومازالت تعبر عن

طريق أصوات أحادية. لا مجال لإنكار الوظيفة المعرفية للحوارية وللحوار بوصفها بنيات ابستمولوجية إجرائية في الخطاب الروائي. من البديهي أن باختين قد حدس بهذه الحركية الرئيسية للرواية الحديثة التي يعرفها هولكيست M. Holquist جيدا ملحا على كون باختين يختلف اختلافا أساسيا عن هيجل Hegel ولوكاتش Lukacs:

بدلا من موجة موحدة للوعي الذي يتطور ويرتفع باستمرار مثلما نجده عند هيجل ولوكاتش، الحوارية تتصور التاريخ كصراع دائم بين الأحادية (المونولوج) والحوار مع الإمكانية الدائمة لانقلاب الوضع .

الرواية هي النص المميز لمرحلة خاصة من تاريخ الوعي، ليس لأنه يطبع اكتشاف الذات من طرف نفسها، بل لأنه يظهر اكتشاف الآخر من طرف الذات[33]

هذا يعني، بملاحظة تطورها منذ سرفانتس، ستيرن، ديدرو أو دوستويفسكي إلى غاية بايلي Biely، بكيت Beckett، ليسكتوره وأرناس، نرى أن الرواية لا تكف عن إثبات الحضور التلفظي، القوي وأحيانا المهيمن، للمونولوجية. هذا الأخير يسجل ضمن ما يطلق عليه أندري برنشتاين Michael André Bernstein " شعرية البغض ressentiment " [34] التي، بالفعل لا تدخل في حوار، ولا تحتفظ لنفسها بامتيازات الحوارية، بينما، في ذهن باختين، هذه الأخيرة تسود بلا اضطراب كل السرود وخاصة الخطابات. يتعلق الأمر هنا بنقل الشّدة l'accent النظرية للإستجابة لمقتضيات الخطاب أحادي الصوت مثلما يصبح فعليا في الرواية ما بعد الدوستويفسكية. لا يمكن إلا أن نتفق مع باختين، بشرط تنسيب تأثيره على النظرية الراهنة أو المرهّنة للرواية، آخذين بعين الاعتبار المعطيات الموضوعية .

---

*- تم انجاز هذه الدراسة في إطار مشروع بحث حول " *فينومنولوجيا الحداثة* (1987 . 1990) " المموّل من طرف مجلس الأبحاث في العلوم الإنسانية في كندا (عدد 410 . 87 . 0631).

1- Guy Scarpetta, L'âge d'or du roman, Paris, Grasset, Coll. « Figures », 1996, p. 267.

2- David Lodge, After Bakhtine, Essays on Fiction and Criticism, Londres et New York, Routledge, 1990, p. 7. **مأخوذا عن الترجمة الفرنسية**

3- Salman Rushdie, «In good Faith», Imaginary Homelands, Essays and Criticism 1981 – 1991, New York, Penguin Books, 1991 , p. 394. **مأخوذا عن الترجمة الفرنسية**

4 -Salman Rushdie, « The Riddle of Midnight : India, August 1970 », Imaginary Homelands , op, cit., p. 32 .

5- Salman Rushdie, Midnight's Children , New York , Penguin Books , 1980 , p. 551 .

6- Ibid., p. 552 .

7- Salman Rushdie , « In Good Faith » , op. cit., p. 394 .
8- Carlos Fuentes , Christophe et son œuf ,tr.c. Zins ? Paris, Gallimard , 1990 , p. 759 .
9-Ibid ., p. 291 .
10 - Ibid., p. 291 – 292 .
11- Ibid., p. 42 .
12 - Ibid., p.542 .
13-Edouard Glissant, Introduction a une poétique de divers, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995 , p. 16 .
14 - Ibid., p.68.
15- Ibid., p.62.
16- Edouard Glissant, Poétique de la Relation, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.
17- Ibid., p.30 .
18 -Danilos Kis , Homo Poéticus , tr.P. Delpech , Paris , Fayard , 1993 , p.106 – 107 .
19 -Walter Moser , « La mise en essai de discours dans l'Homme sans qualités de Robert Musil » , Novels and Intertexts II. Canadien Review of Comparative Littérature (W. Krysinski (éd) , mars 1985 , p. 12 – 45 .
20- Op. cit .,p. 25 – 26 .

21- من البديهي أن إعادة الوضع في منظور يمكن لها بل ويتوجب عليها أن تقوم انطلاقا من معطيات تاريخية. هكذا نكون قد أحطنا بها تاريخيا وحددناها بكثير من الصحة الـ « high modernism » أو سنن المذهب الحداثي. انظر على الخصوص أعمال J. –M Rabaté « introduction au modernisme historique » , moderne , modernité , modernisme. Les Cahiers de Musée Natinal d'Art Moderne , 19 – 20 Juin 1987 , p. 94 – 108.) et D. Fokkema (« A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism » , Types of the Novel , Semiotics of the Social Discours , Poetics Todays , 3 : 1, Hiver 1982 , p. 61 – 79)

انظر أيضا G.Cianci (éd) Modernismo / Modernismi dall'a vangardia storica agli anni Trenta e oltre , Milano , Ed , Principato , 1991.).

22 - Jean – François Lyotard , Le postmoderne expliqué aux enfants , Paris , Galilée , 1986 , p. 30 .
23- Jean – François Lyotard , « Réécrire la modernité » , L' inhumain , Causeries sur le temps , Paris , Galilée , 1988 , p. 43 .
24- Ibid. , p. 37 .
25 -Ibid. , p. 42 .

26- الملاحظالت التالية لـ Pierre Fougeyroollas تنطبق جيدا على فهم مصائر وغايات الرواية: " الكلية، مهما كانت الصفة التي ننظر بها إليها، هي تأكيد للمطلق كنفي للنسبي والجزئي. من هنا، فإن الكلية تفصح عن نفسها كمظهر من مظاهر السلبيّة négativité "

P. Fougeyrollas, contradiction et totalité, surgissement et déploiements de la dialectique , Paris , Minuit , 1964 , p. 16 .

إن الرواية شكل رمزي وجدليّ حين تحكمها روابط متعددة بالنسبي، بالجزئي، وبالمطلق. فمرامي الكلية في حقل النسبي والجزئي تكوّن، جدليا، الشكل الروائي في شكل سلبية (« Aufhebung ») وتسمح بإثارة مسار تقابل الخطابات التي يؤدي مخرجها إلى " تمظهر للسلبية " يفهمNicolas Rosa هذا المشكل بطريقة صحيحة إذ يموضع Marcelle ضمن االتقاليد الروائية الحديثة .

C.F. Rosa , Los Fulgores delsimularco , Universidad Nacional del Litoral , 1987 , p. 179.

27 - يضع Milagros Ezquerro إشكالية قراءة " مارسيل " بطريقة صائبة مذكرا أن " المقولات الكانطية " (الفضاء، الزمن، السببية، عدم التناقض، مبدأ الهوية) على حد تعبير إحدى الشخصيات، توضع موضع تساؤل في هذه الرواية، إنها تستدعي حضور " الصورة الرمزية " التي تظهر تحت عدة أشكال على طول الرواية [....] " مارسيل " تنشئ حقيقة روائية لوازمها البنائية هي الغموض، عدم الدقة، الارتياب واللاستقرار، زمن القراءة نفسه معقود من طرف هذه الآلية اللابنائية déstructurant [....] إذا كان قلب الزمن في" مارسيل " إسقاطا لرؤية للعالم مبادئها المبنينة مشكك فيها جذريا، فالأمر غير مريب إطلاقا، لكن المهم هو بالتحديد كون هذه الرؤية للعالم تعبر عن نفسها عن طريق تدمير الحقيقة الروائية في العناصر الأساسية المشكلة لها.

Milagos Azquerro , « Théorie et Fiction , le nouveau roman hispano-américain », Etudes crtiques , 1983 , p. 31 – 32 .

28– من أجل توضيح مهم حول " الذاتي " في الرواية الحديثة، ينظر ؛

J. – M. Bernstein , The Philosophy of The Novel. Lukas , Marxism And Dialectics of Form , Minneapolis , University of Minnesota Press , 1984 .

29- J. Forester , « Introduction : The Applied Turn in Contemporary Critical Theory » , Critical Theory and Public Life (J. Forester (ed)) , Combridge , Massachusetts , The MIT Press , 1987 (1985) , p XI .

30–انظر التعليق التالي لـ H. – R Jauss :

" بالنسبة لبودلير، التجربة الجمالية والتجربة التاريخية للحداثة تتداخلان وتلتبسان ببعضهما (...) على غرار مثال الرومانسية حسب ستاندال Stendhal، فإن الحداثة حسب بودلير، مسحوبةٌ من طرف الحركة المتسارعة للوعي التاريخي، لا تكف عن إعادة تعريف نفسهال بالتعارض مع نفسها "

Literaturgesghighte als Provokation , Frankfuft am Main , Suhrkamp , 1970 , p. 55 – 56 .

31- J. O'Neill , «decolonizatrion and the Ideal Speegh Community / Some Issues in the Theory AND Communicative Competence » in J. Forester , Op .Cit ., p. 57 .

32- انظر في هذا الصدد:

Saul Yurkievigh , Julio Cortazar , al calor de tu sombra , Buenos Aires , Aditorial Legasa , 1987 , p. 23 – 25 .

33- M. Holquist , Dialogism , Bakhtin and his world , Londres , New York , Routledge , 1990 , p. 75. (مأخوذا عن الترجمة الفرنسية)

انظر كذلك:

a. PONZIO ? TRA Semiotica e letteratura , Introduzione a Mighail Baghtin , Milano , Bompiani , 1992 و S. Petrilli , Materia segnica e interpretazione , Lecce, Ed Milella, 1995

. بالخصوص الفصول التالية

«Le categorie baghtiniane della letteratura per una anuova filosofia del linguaggio » و «Produzione linguistica , ideologia e alterità : la filisofia del linguagio di Augusto Ponzio ».

34- Michael André Bernstein , « The Poetics of Ressentiment » , Rethinking Bakhtin , Extensions and Challenges , (G. S. Morson and C. Amerson (éds)) , Avanston , Illinois , Northwestern Univerity Press , 1989 , p. 197 – 223 .