

السرديات: من الأصل الضيق إلى الأنساق الثقافية

د/ وافية بن مسعود

جامعة قسنطينة

الملخص :

Résumé :

Cet article propose une lecture rapide pour découvrir les transformations de la narratologie, depuis sa création dans le cadre de la recherche poétique, et après son indépendance comme une théorie du récit. puis les tentatives critiques pour aller au-delà des contraintes de l'approche structurelle.

Ce qui fait le but de ce suivi est de révéler les causes de ces transformations et changements méthodologiques. L'article est basé sur le traitement de la relation entre la narratologie et la poétique, le développement du récit dans chaque branche de cette théorie et les transformations systématiques, concluant avec la relation entre la narratologie et les systèmes culturels.

يقدم هذا المقال قراءة سريعة للتحويلات التي مرت بها السرديات منذ نشأتها بوصفها جزءا من البحوث الشعرية إلى استقلالها، ثم محاولات النقاد تجاوز إكراهات المنهج البنوي، وصولا إلى السرديات الثقافية. مما يجعل الهدف من هذه المتابعة كشف أسباب هذه التحويلات وتغيراتها المنهجية. وقد اعتمد المقال على معالجة علاقة السرديات بالشعرية، ثم تطور مفهوم المحكي بين فروع هذه النظرية، وانتقل بعد ذلك إلى التحويلات المنهجية، وختتم ذلك برصد راهن السرديات المعاصرة وعلاقتها بالأنساق الثقافية.

مقدمة

إذا كانت الأصول الأولى للسرديات (Narratologie) تربطها بالشعرية (Poétique)، فإن تطورها وانفصالها بوصفها علما مستقلا للمحكيات، قادها إلى الانفتاح على ميادين عديدة. تتصف بالانسجام حينا وبالتمايز أحيانا. مما جعل السؤال الملح الذي طرحه "جينيت" بشأنها يعود من جديد، فقد حصر السرديات في الصيغة اللفظية للمحكي، لأن انفتاحها على المحتوى السردى، سيهددها بالتضخم¹.

إن إشكالية تضخم السرديات هي ما تستعيده هذه المقالة، من أجل الوصول إلى تساؤل أكبر وأكثر تشعبا، مفاده: إذا كانت السرديات - منذ سبعينيات القرن الماضي إلى وقتنا الحالي - استثمرت ميادين عديدة، وصار موضوعها أوسع مما كان عليه من قبل، فانتقلت من النصوص الأدبية إلى النصوص البصرية ثم النصوص المعرفية، ومن النسق الواحد إلى الأنساق المتعددة، فإن هذا الانفتاح والتشعب يهدد أصولها الأولى وينذر بانزلاقات عديدة، ويفتح رهانات واسعة على مستوى انسجام قوانينها الداخلية. الأمر الذي قادنا إلى التفكير في كتابة هذا البحث، من أجل عرض الميادين التي تصب في السرديات أولا، ثم معرفة المسوغات التي تسمح لها بالتورط في التأويل والنقد الثقافي والمعرفي. وهكذا يكون السؤال الخاص بها محددًا في: ماهي حدود السرديات التي تربطها بأصلها الشعري، وأفاقها التي تقودها نحو خصوصية السرود المعاصرة في بعدها الثقافي الواسع؟.

علاقة السرديات بالشعرية

-1

قدمت "الشكلانية الروسية" (Formalisme russe) مفهوم "الأدبية" (Littérarité) بصفته ثورة منهجية، تحدد خصوصية النص الأدبي، وهو الأمر الذي قاد المدرسة إلى تقديم "الشعرية" علما للأدب؛ حيث اتخذ مفهوم الأدبية موقعا فيها بصفته السمة الجوهرية للأعمال الأدبية، ويات العلم الجديد، محددًا في مفهومه بما أشار إليه "تودوروف" بـ"كل نظرية داخلية للأدب"²، أو ما شرحه في كتابه "الشعرية" قائلا: "الشعرية إذن مقارنة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"³

إن موضوع الشعرية بهذا التصور هو البحث عن القوانين المجردة والممكنة للنص الأدبي، لكن هذا البحث محكوم بالتقصي الداخلي لخصائصه البنوية؛ مما يضع حدودا واضحة له، تمنع من تجاوزها للبحث في السياقات الخارجية، كما نضيف ملاحظة أخرى ميزت الشعرية تتعلق باتساع موضوعها الذي يشمل الشعر والسرد معا، كما تتعلق بالانطلاق

من الخاص للوصول إلى العام والمجرد، وهذه العملية الإسقاطية هي ما حدد إشكالية الشعرية والسرديات بعد ذلك.

لكن هذا الموقف المنفتح للشعرية لم يدم طويلا، فأمام تقدم البحث في السرد بوصفه فعلا تلفظيا منتجا للمحكي، والمحاولات البائسة للباحثين في حصر مظاهره داخل الأدبية، وانفلاتها لتعم التواصل اليومي، والأدب والفنون البصرية والتاريخ وغيرها، اقترح "تودوروف" نفسه في كتابه "تحو الديكاميرون" مصطلح "السرديات"، فاصلا بذلك البحوث السردية عن ميثلتها الخاصة بالشعر، ومانحا لها علما عاما ومستقلا لـ "المحكي" (Récit).

يشير الباحث في مطلع كتابه إلى السبب الذي دعاه إلى اقتراح علم لم يكن موجودا من قبل، فيقول: "السرد ظاهرة لا يمكننا أن نقابلها في الأدب فحسب، وإنما نقابلها في مجالات أخرى، هي في الوقت الحالي تقوم على أنظمة مختلفة مثل: (الحكايات الخرافية، الأساطير، الأفلام والأحلام... إلخ). اقتراحنا سيفضي إلى نظرية للسرد يمكنها أن تطبق على كل هذه المجالات، لذلك بدلا من الدراسات الأدبية، هذا الكتاب يقيم علما غير موجود بعد هو السرديات، علم المحكي. ونتائج هذا العلم لن تكون بلا فائدة بالنسبة للمعرفة الأدبية، لأن المحكي غالبا ما سيكون نواة لها"⁴

غير أن انفصال السرديات عن الشعرية لم يخرجها نهائيا عن مبادئها؛ إذ استمرت العلاقة قائمة بين العلمين. فبينما راحت السرديات تتسع من حيث أنواع الخطابات التي تدخل حيز موضوعها، حافظت نسبيا على مرتكزاتها المنهجية، التي لم تخرج عن حدود النسق وقوانينه، وخصائصه الممكنة والمجردة التي تتجاوز النص المفرد.

2- مفهوم المحكي بين السرديات الأدبية والسرديات العامة

والمقارنة

عرفت السرديات ثلاثة أقسام هي: السرديات الأدبية (narratologie littéraire) والسرديات العامة (narratologie générale) والسرديات المقارنة (Narratologie comparée)، وبين هذه الثلاثية تحولات كثيرة على مستوى الموضوع أولا، ثم على مستوى خصوصية المحكي في كل شكل من هذه الخطابات.

لذلك فرقت "ميك بال" (Miekebal) بين السرديات الأدبية، التي تقع في عمق علم الأدب، فتختص بالبحث عن "السردية" (Narrativité) في النصوص الأدبية، وتمييزها من خلال مفهوم الأدبية، والسرديات العامة التي تعد جزءا من علم النص⁵؛ مما يعني أن الفرع الأول

سيكون محاصرا بالقواعد الممكنة للأدب، أما الفرع الثاني فيبحث في كل النصوص التي تحتوي على صيغ سردية، مهما اختلفت درجات ظهور مساراتها، وبغض النظر عن الوسائط التي يتمظهر من خلالها المحكي سواء أكانت أدبية أم غيرأدبية، ولذلك يعد علم النص الأقرب إليها من علم الأدب.

وإذا كانت السرديات العامة تشغل بحضور السرد في كل النصوص، فإن السرديات المقارنة تختص بمجال أكثر دقة. إنه المجال الثالث الذي أضافه " ميشال ماتيوكولا" (M.Mathieu.Colas) وجعله يتحرى مقارنة الأنظمة السيميائية المرتبطة بالدراسة النظرية لإجراءات التنبئ بين هذه الأنظمة مثلما هو موجود بين الرواية والسينما⁶، وهو ما يعني تتبع تحولات النمط السردى عند انتقاله من نظام تعبيرى إلى آخر مختلف عنه، ورصد ثوابته داخل هذه الأنظمة، مهما كانت وسائط تجليها.

هذا التوجه نفسه الذي يميل إليه " أندريه غارديه" (AndrieGardies) في كتابه "المحكي الفيلمي" (Lerécitfilmique)؛ جاعلا موضوع السرديات المقارنة "فهما لرهان الموجود داخل فعل السرد، في علاقته مع الوسيط الذي تسجل السردية من خلاله بالتحديد، لأنه يختبر الرسوخ القوي لفن الحكى، فهو يحصره لكي يحدد خصائصه الجوهرية بدقة"⁷.

مما يحدد الفوارق الأساسية بين الفروع الثلاثة للسرديات، فالبحث عن السرد في الأدب يخضع منذ البداية لإكراهاته، لكن السرديات العامة ستتحرر من حدود الأدبية، لتقع في فح الانفتاح الكلي على أنواع النصوص؛ حيث يظهر النمط السردى فيها سواء أكان مهيمنا أم مجرد مسارات جزئية. هذا الانفتاح هو ما يشكل رهانها الفعلي، لأنها ستعمل من أجل الوصول إلى نحو خاص بالسرد تبعا للوسيط الذي يظهر به في كل مرة، مما يجعل الآليات المستخدمة للوصول إلى هذه النتيجة مختلفة في كل مرة، ولا تعرف الثبات. أما السرديات المقارنة فتملك رهانا أعمق من سابقتها، لأنها مجبرة على التأرجح بين وسيطين تعبيريين في الآن ذاته، ومهمتها الأساسية حصر الخصائص الثابتة للسرد والمتحولة حسب العينة التي يقوم بدراستها، لكن ما تواجهه من تحديات هو مسألة المنهج، لأن المرونة غالبا ما تكون قاعدة أساسية لنجاح هذا النوع من البحوث.

انطلاقا مما سبق ظهرت تصورات عديدة لمفهوم المحكي؛ حيث جاء في البداية خاضعا للمعطيات الشكلانية بالضرورة، حيث يرى "جيرار جينيت" أنه " ليس أكثر من تواصل لفظي، وخصوصية السردى تكمن في صيغته، لا في محتواه، الذي يناسب الشكل الدرامى أوغيره

من الأشكال الفنية الأخرى، وعليه فإنه لا يوجد محتوى سردي، بقدر ما يوجد تتابع أحداث ووقائع قابلة لأي صياغة فنية⁸. هذه الصيغة الحصرية للمحكي تصادر ظهوره بأشكال أخرى غير الشكل اللغوي اللفظي، ومحتواه - ونقصد بذلك القصة المروية- ليس شيئا دون الصيغة التي يقدم بها، فالسردية تقع بالضبط في حدود هذا الإطار النبوي، منتمية إلى فاعليتها التلطفية، والخروج منها يجعل السرد يحتك بصيغ تعبيرية أخرى.

حاول الباحثون من أجل ذلك توجيه النظر إلى السرد بوصفه فاعلية خارج نموذج الحصري، بحثا عن ركائز موجودة في بنية المحكي تقع بديلا عن التلطف من جهة، أو بعيدا عن الصيغة من جهة ثانية، لذلك سنعرض فيما يلي النموذج الآخر للبحث عن السرد خارج الأدب وهو السينما، فنجدهم يرون أن "السرد يعني الخطاب الذي نشعر فيه- بشكل أكثر أو أقل سهولة ودائما- حضور السارد، هذه الهيئة التي تطلعنا على المعلومات الخاصة بالحالات المتتالية للشخصيات، وفق نظام معين، بمعجم مختار، يسمح له بـ "تمرير" وجهة نظره بشكل أكثر أو أقل كثافة."⁹ مما يقود مباشرة إلى القائم بفعل السرد وليس إلى الصيغة التي يعتمدها، مهما كان الوسيط الذي تظهر به هذه الهيئة المتخيلة لفظيا أم بصريا. وبذلك يكون الأصل في بناء المحكي بوصفه نتاجا للسرد هو وجود السارد بالضرورة؛ حيث تنوب عين الكاميرا عن السارد العليم المعروف في السرد الأدبي، فيخرج بذلك المحكي من إكراهات الصيغة إلى البحث عن القائم بتشكيل القصة مهما كانت وجهة النظر التي يتخذها من أجل ذلك.

ولعل هذا هو توجه واحد فحسب من عدد من المحاولات التي ساهمت في إخراج السرديات من المآزق الابستمولوجي الذي أوقعت نفسها فيه من البداية وهو التصور البيئي، ويمكننا أن نورد تصورا آخر هو التصور السيميائي للمحكي الذي يرى فيه سلسلة من الحالات والتحويلات، تسمح للنص بالانتقال عبر مسار توليدي عام، وهو الأمر الذي وضحه "كلود بريمون" (C. Bremond)، حين عدّ المحكي مجموع الرسائل السردية التي ينقلها النص مهما كان الإجراء التعبيري الذي يوظفها؛ إذ يكفي أن نروي قصة ما لكي نشكل محكيا ما¹⁰، مما يوضح الاتجاه نحو تمييز المحتوى السردى بقدر ما اتجهت السرديات البيئية إلى التركيز على الطريقة التي يقدم بها هذا المحتوى.

لكن داخل السيميائية السردية نفسها يقع مفهوم المحكي هدفا أساسا لتطور مسارها، من سيمياء الفعل إلى سيمياء الأهواء؛ حيث تظهر الاختلافات الابستمولوجية التي مرت بها

تحولات على مستوى المفاهيم والإجراءات، منها مفهوم المحكي نفسه ، الذي يشير إليه "جاك فونتانييه" (J.Fontanille) في مقدمة مخصصة للترجمة العربية لكتاب "سيمبائيات الأهواء" موضحا أثناء حديثه عن أوجه الاختلاف بين بحوث الجيل الأول من السيميائيين والجيل الثاني منهم أنه: "يجب أن يكون للعامل جسد، ويجب أن يكون للصور سمك مادي(أي أن تكون هي الأخرى أجسادا)، وسيكون المحكي خاصا باللقاء بين أجساد متفاعلة فيما بينها، لا مجرد محكي يروي قصة كيانات شكلية ومحرومة من اللحم"¹¹.

هذا البعد الانتقالي الذي يحول الاهتمام بالذات، من عامل قائم بفعل التحول إلى ربط هذا العامل بالاشتراطات السابقة لفعله ؛ أي بكفاءة الجهات التي تسبق انتقاله من حالة إلى أخرى، ينقل بالضرورة مفهوم المحكي من المستوى الوسيط من خلال الفعل إلى المستوى الوسيط المشكل من ثنائيتين هما : جسد الذات (الكفاءة/الكيفية السابقة للفعل) والذات الفاعلة في التغيرات التي تجزئها بعد مرحلة الاحتمالات.

إن هذا التصور وإن أبقى على جانب من القوانين البنيوية ، فإنه يفتح الإجراء السيميائي السردى على البعد الظاهراتي للذات، كما يلغي قاعدة البقاء في حدود الشخصيات الورقية التي اقترحها بارث في مرحلة سبقت، فاصلا بينها في وجودها النصي والوجود الواقعي، وهذا ما ستتم مناقشته لاحقا في التحولات التي مرت بها المناهج التي توسلت بها السرديات من أجل تحليل النصوص.

3- خصوصية مناهج التحليل السردى وتطورها

اعتمدت السرديات منهجين هما: "المنهج البنيوي السردى" و"المنهج السيميائي السردى". تتمركز أطروحة المنهج الأول حول تتبع السرد بوصفه صيغة لفظية ومحاولة رصد مظاهره من خلال البنية الشكلية للنص؛ حيث استطاع "جيرارجينيت" بناء نموذج شمولى وتفصيلي مقترحا ثلاثية كبرى من الإجراءات، وهي: الزمن، الصيغة، والمقام السردى، بكل تفاصيلها الجزئية التي تم استنباطها من الخصوصية الداخلية للنص.

وتتكئ هذه الثلاثية على رؤية منجھية صارمة مركزها المحكي؛ أي الخطاب السردى ، الذي يبدو في الأدب نصا سرديا. لكن الخطاب السردى يستتبع دراسة علاقتين معا، فمن جهة العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها المحكي، ومن جهة أخرى العلاقة بين الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه¹².

يظهر هذا النموذج التركيز على مستوى الخطاب لأنه المتحقق الجلي في النص السردى، ويجري منه الانتقال إلى المستويين الآخرين، فالقصة مستوى سابق يجري افتراضه، والسرد أيضا مستوى سابق تظهر آثاره في الخطاب نفسه، ومن كل هذا يمكننا أن نستنتج أن التصور النبوي للسرد لا يتجاوز حدود الخطاب المحصور في حدود النص، وأن أبرز رهان سعت هذه البحوث للوصول إليه هو تحليل نصوص مفردة من أجل اكتشاف بنية كلية مجردة ومعقدة على كل النصوص.

لكن البقاء في حدود البنية الداخلية للنص السردى واجه رهانات أخرى، تتصل بعلاقة النص بالأنساق الأخرى المحيطة به؛ حيث يمكننا أن نذكر تحول "جيرار جينيت" للبحث عن "التعالى النصي" (Transcendancetextuelle)؛ فيقول "لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعالیه النصي أي أن أعرف كلما يجعله في علاقة خفية أم جليلة مع غيره من النصوص هذا ما أطلق عليه التعالى النصي بالمعنى الدقيق (والكلاسيكي لجوليا كريستيفا) وأقصد بالتداخل النصي التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر"¹³، وهذا انتقال واضح للتفاعل مع ما يسبق بناء النص لكنه يترك آثاره اللغوية والدلالية فيه، فصحیح أن القوانين الشكلية مهمة، لكن تعالق النص ذاته مع نصوص أخرى كانت مرجعية من المرجعيات المشكلة له لا يقل أهمية عن ذلك.

تعد إجراءات هذا المنهج صارمة، لكنها ساهمت في إلغاء الخصوصية الثقافية والاجتماعية للسرد ووظيفته، وهو الأمر الذي قاد بعض الباحثين لنقل التحليل النبوي إلى مستويات أخرى، من خلال فتح آفاقه لمساءلة البعد التواصلى والتداولي له، كما فعل ذلك "جاب لينتفلت" (JaapLintvelt) حين وسع دائرة الهيئات التلطفية داخل النص، واقترح نموذجا تواصلياتداوليا يأخذ بعين الاعتبار الهيئات المتخيلة داخل النص، ويضيف الهيئات المجردة (الكاتبالمجرد/القارئالمجرد) والهيئات الملموسة (المؤلف الحقيقى/ القارئ الحقيقى). هذا النموذج الذي يجمع كل هيئات النص السردى الأدبي، ويسمح بتجاوز التحليل السردى من أجل إدراج إيديولوجيا الرواية والسياق الاجتماعى الثقافى، وطريقة تلقيه من طرف القارئ¹⁴. وكان ذلك بمثابة إعلان عن إمكانية انفتاح السرديات بمناهجها على مناهج أخرى من شأنها أن تغير تصوراتها عن حدود السرد وطرائق عمله، من التقيد بالنسق الواحد إلى البحث عن علاقته بالأنساق الثقافية والاجتماعية الأخرى. كما يمكننا أن نلاحظ في الطرف الثانى من معادلة المناهج المتوسل بها في السرديات، تطورا إضافيا لمسار السيميائية السردية.

هذه المدرسة التي انطلقت من خلال محاولة "غريماس"- وكل من تبعه- إقامة نمذجة منطقية للدلالة تنطلق من النص ذاته؛ حيث كان مكن العمل في سيميائية الفعل هو التركيز على " المنطقة الأكثر استكشافاً، وربما الأكثر فعالية في المسار التوليدي، هي الفضاء المتوسطي ، ذاك الذي يقع بين المكونات الخطابية والابستمولوجية لهذا المسار: يتعلق الأمر في المقام الأول بالنمذجة الخاصة بالسردية وتنظيمها العاملي. فتصور عامل قد تخلص من رواسته السيكولوجية وتحدد من خلال فعله وحده ، هو الشرط الأساسي لتطور سيميائيات الفعل¹⁵، أي محاولة حصر الذات في الفعل وليس سياقاتها النفسية والتاريخية والاجتماعية المحيطة بها. إذن الشرط الأساسي للمنجز السيميائي في مرحلته الأولى، هو الفعل في تحققه والمسارات التي يتحرك وفقها، وسبل تشكيله للدلالة داخل النص.

لكن المسار العام للسيميائية بدأ بتحويل اهتمامه من الفعل المحقق إلى ما يسبق الفعل؛ أي الانتقال من الفعل إلى الظاهر، مستثمراً بذلك مفهوم الحالة ، ومحولاً إياه من حالات الأشياء إلى حالات الذات، وهكذا كان المشروع الغريماسي الجديد هو ضمّ تصورين للحالة: "حالة أشياء تحولت أو قابلة للتحول، وحالة ذات هي أهلية من أجل التحول ونتيجة له- ضمن بعد سيميائي لوجود منسجم، فإن ثمن ذلك سيكون توسطاً بدنياً" محسّساً¹⁶

ففي سيميائية الفعل يتم التركيز على حالات الأشياء، وما تفعله الذات لتنتقلها من نقطة إلى أخرى عبر سلسلة من التحولات، لكن الأمر يختلف عند التحول إلى سيميائية الأهواء؛ لأننا سنكون أمام حالتين: الأولى تخص الأشياء وهذه تم التعرف عليها سابقاً، والثانية تخص الذات أي ما يسبق كفاءة الذات من دوافع قادرة على تحقيق ما ظل ممكناً من أفعال، ومما يُخضع حالات الأشياء والذوات للتحول في نقطة ما من مسار النص، ويستدعي رهاناً جديداً للسيميائية، مجاله أهواء الذات وحالاتها قبل تحقيق الفعل، أي الانتقال من جسد المحكي وتحولاته إلى جسد الذات والأحاسيس التي تتجاذبها.

4- راهن السرديات المعاصرة والأنساق الثقافية

إذا كانت السرديات قد انطلقت في مسارها بصفاتها جزءاً من الشعرية ، وحاولت جاهدة إبقاء السرد في حدود البنية اللغوية للنص، من أجل بناء علم يعتمد على ثوابت ويصل إلى نتائج ملموسة، فإنها بذلك قد اختزلت هذا النمط التعبيري في بناء شكلي وجرده من سلطته الثقافية التي مارسها ولا يزال يمارسها داخل المجتمعات.

تبعاً لذلك جاءت دراسات كثيرة من عمق السرديات ومن خارجها، لتجاوز هذا الطرح والبحث عن طبيعة السرد الرمزية ودوره الثقافي والتداولي، ومحاولة نقله من قطبه اللساني إلى قطبه التأويلي، ولعل هذا التوجه التمردى - إن صح القول - قد بدأ على يد عدد من الباحثين في حقل السرديات نفسه، إذ يمكننا أن نلاحظ التحول الكبير الذي طرأ على كتابات "تودوروف" بانقلاله من الاتجاه الشكلي إلى الدراسات الثقافية من خلال عدد من كتبه، نذكر منها "الحياة المشتركة" سنة 1995، "الأمل والذاكرة" سنة 2000، "الأدب في خطر" سنة 2007 و"الخوف من البرابرة" سنة 2008... إلخ.

وهو ما قاد الباحث "محمد بوعزة" إلى القول إنه "بهذا الوعي يقطع تودوروف المسافة من جماليات السرد إلى سياسات التمثيل وبناء الآخر، ومن الشعرية إلى تاريخ الأفكار والدراسات الثقافية والأنثروبولوجية؛ حيث يفحص تصور الإسبان للهنود، في سياق تحليل تاريخي لا تغيب عنه الشعرية، ولكنها تحضر هنا بطريقة مغايرة للمرحلة البنيوية أو بالأصح بطريقة انتهاكية. تحضر هنا في سياق إنساني يجمع بين التحليل الثقافي والتاريخ والتأويل"¹⁷ وليس هذا هو التحول الوحيد ضمن حقل السرديات، وإنما يمكننا أن نضيف جهود "بولريكور" (Paul Ricœur) من خلال بحثه عن الفروق بين السرد التاريخي والسرد المتخيل أويحته عن "الهوية السردية" (Identité narrative) في كتابه الشهير "الزمان والسرد" بأجزائه الثلاثة، أو كتاب "الذات عينها كآخر"؛ إذ يرى أن الرواية تظهر تواشجا بين التاريخ والسرد المتخيل وترسم الهوية السردية؛ لأن تكوين الهوية السردية، سواء أكانت لشخص مفرد أم لجماعة تاريخية كان الموقع المنشود لهذا الانصهار بين السرد والخيال، فتصبح حياة الناس أكثر معقولة حين نقوم بتأويلها في ضوء القصص، وتصبح قصص الحياة نفسها أكثر معقولة حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية المستمدة من التاريخ والخيال، كما هو الحال بالنسبة إلى السيرة الذاتية¹⁸. هذا التصور الذي قدمه "ريكور" أظهر الطبيعة التراكمية للسرد التي تعتمد بالضرورة على التاريخ وسيورته، فهوية الأشخاص أو الجماعات عابرة للتاريخ وهي بالضرورة عابرة للنصوص كذلك.

ثم يمكننا أن نضيف استفادة "نظريات القراءة والتلقي" من الإرث الشكلي في دراسة السرد، خصوصا ما اتصل ببحوث "ولف غانغ إيزر" (Wolfgang Iser) الجامعة بين البنية الداخلية للنص السردى وآليات تلقيه، من أجل الوصول إلى استراتيجية أكثر عمقا، تأخذ بعين الاعتبار دور السياق المرجعي الثقافي للقارئ في قراءة وتأويل النص.

هذا التصور لوجود أنساق مرجعية تعمل داخل النص هو ما جعل الباحث يقترح مفهوم "السجل النصي" (Lerépertoire dutexte)، الذي يحيل إلى بنية مرجعية متعددة المشارب، ومتصلة بالواقع تعمل داخل النص من أجل إنشاء أرضية مشتركة بينه وبين المتلقي، تفعل بمجرد انطلاق فعل القراءة؛ حيث يرى أن السجل النصي يتكون "من اختيارات، فهو يؤسس رابطا بين النص والأنظمة المتساوقة للبيئة المشكلة، من خلال الوسط الاجتماعي وسياق الآداب السابقة. إن المعايير المعتمدة والمرجعيات الأدبية تشكل أفق النص، وبالتالي علينا

أن نبدأ من سياق مرجعي مرتبط بالعناصر المحددة داخل السجل"¹⁹

ومنه نستطيع إدراج فاعلية النصوص السابقة والمعاصرة في تشكيل النص السردي، والمرجعيات الفكرية والثقافية والتاريخية، بالإضافة إلى المعايير والقيم الخاصة بالأدب عبر مراحلها أو تلك الخاصة بالمجتمع، دون أن نتجاهل طبعا أبسط تدخل في تشكيل النص وهو المعطيات الواقعية للعالم الخارجي، التي يعيد النص تشكيلها داخل عالمه المتخيل من جديد. عزز هذا الانفتاح على القارئ والأنساق الثقافية ما قدمه "أمبرتو إيكو" من بحوث تطرح العلاقة الجوهرية بين المؤلف والنص والقارئ، من جهة وتشير إلى خصوصية الدراسة السيميائية بوصفها دراسة للعلامات في نسقها الثقافي من جهة ثانية؛ إذ يرى أن تأويل النص "يلزمه على الدوام جدل بين استراتيجيات المؤلف واستجابة القارئ النموذجي"²⁰، هذا الجدل الذي سيربط بين استراتيجيات النص واستراتيجيات القارئ من أجل تأويل أفضل.

ولا يتوقف "إيكو" عند هذا الحد، بل يقدم العالم الحكائي للنص السردي في تعالقه مع العالم الداخلي للقارئ والعالم الواقعي، لأن "أي عالم حكاوي لا يسعه أن يكون مستقلا استقلالاً ناجزا عن العالم الواقعي، لأنه لا يكون بمقدوره أن يعين حالة من الأمور "قصوى" و"متماسكة"، وذلك بأن يستصرح من لا شيء كامل أثاث الأفراد والخاصيات. إن عالما ممكنا من شأنه أن يتراكب، بوفرة، مع العالم "الواقعي" القائم في موسوعية القارئ"²¹

إن العالم الحكائي هو بالضرورة بناء ثقافي، مدرج بوصفه مرجعية في ذهن القارئ من خلال امتزاج تصورات كاتبه بمرجعيات من يقرأ العمل، وهو الأمر الذي أثر بعد ذلك في تحديد تصور هذا الباحث للسيميائية، متجاوزا بذلك الإطار البيبليوي على الرغم من محافظته عليه؛ إذ لم تعد تدرس العلامة في ذاتها، وإنما "تدرس كل السيرورات الثقافية بوصفها سيرورات للتواصل. إنها تطمح إلى إبراز الكيفية التي يظهر بها خلال سيرورات الثقافية أنظمة- سيرورات؛ تقود إلى تأكيد ثنائية سنن/ إرسالية"²²

يبرز هذا المشروع السيميائي الطموح لـ"أمبرتو إيكو" أن غاية السيميائية ليست التركيز على طبيعة الأنساق وتكوينها فحسب، وإنما الكيفية التي تلج بها هذه الأنساق سيرورات تدللية لانتهائية، وهذا يعيدنا من جديد إلى تصويره المرتبط بالخلفية البنيوية- وهذا صحيح- إلا أنه لا يتوقف عندها، باحثاً عن النسق العام للثقافة أو ما يسميه بـ"نسق الأنساق"، لأن "الثقافة في كليتها ينظر إليها بوصفها نسق أنساق العلامات؛ حيث يصبح داخلها مدلول دال ما دالا لمدلول جديد، كيفما كانت طبيعة النسق (كلام، موضوعات، سلع، أفكار، قيم، أحاسيس، إيماءات أو سلوكات) والسيميائيات، استناداً إلى هذا، هي الشكل العلمي الذي تتخذه الانثروبولوجيا"²³، مما يسمح بإمكانية تشكيل علاقات بين أنساق جزئية تمكّن في الأخير من تشكيل "نسق الأنساق" المرتبط بشروط الثقافة وتحولاتها داخل المجتمعات.

نصل في الأخير إلى الأطروحة التي يحملها النقد القافي للسرديات، بنقلها من الاهتمام بالبنية الشكلية إلى الاهتمام بفاعلية السرد في المحيط الثقافي وأثره على قوى السلطة والهامش؛ حيث "يوظف السرد كاستراتيجية مضادة لمواجهة عمليات الإسكات التي تفرض على الهامش، ومثال ذلك السرد الإمبراطوري، الذي قام بتمثيل "الأصلائي" أي الشعوب الأصلية في المستعمرات، في صورة سلبية كشخص صامت، لا تاريخ له، ينوب عنه السارد الكولونيالي في الكلام عنه وفرض صورته النمطية، بحيث يقترن السرد بالقوة"²⁴

لا نناقش الفعل السردية في بنيته، وإنما طرق توظيفه في الحياة الثقافية، والأبعاد الإيديولوجية التي يثيرها، وهذا لا يعني الانفصال التام عن البنية، لأنها تسمح لنا بالوصول إلى الثقافي وفهمه، ألا يعد استخدام الصوت الأحادي في الرواية شكلاً من أشكال مصادرة الأصوات الأخرى. ألا يعد تعدد وجهات النظر داخل النص نوعاً من التحرر لعرض الاختلافات الثقافية داخل النص الواحد. إذ يمكننا استثمار الإجراءات الشكلية التي يظهر من خلالها السرد من أجل فهم تأثيره العميق في حياتنا.

فننتقل بذلك من قواعد السرد النصية إلى استراتيجياته الثقافية والتحويلات التي يمكن أن يديرها، لذلك يرى "محمد بوعزة"²⁵ أن القراءة الثقافية هي التي تبني استراتيجيتها في تشابك هذه المسارات وتجانباتها. بقدر ما تكتشف استنطيقاً السرد وآلياته السردية، فإنها تفكك سياسات التمثيل فيما وراء الحكاية، بما يسمح لها بتفكيك بؤر إنتاج المعنى وزحزحة مراكز إنتاج الصور والتمثيلات، باستكشاف مضمراتها الثقافية الإيديولوجية المبنوثة بشكل واعٍ أو لا واعٍ؛ حيث يتم استحضار سياقات الهوية واشتباكات المتخيل والقوة والتأويل²⁵ وهذا يقود

إلى أن بحث السرديات في الأنساق الثقافية يقتضي المحافظة على إرثها البنوي من جهة، ثم التوجه إلى مساحات التأويل المتصلة بالفعل السردية، والأثر الإيديولوجي الذي ينتج من جهة ثانية.

ولعل هذا ما توجه إليه "إدوارد السعيد" في كتبه، نذكر منها: "الاستشراق - المفاهيم الغربية للشرق" و"الآلهة التي تفشل دائماً" و"صور المثقف"... إلخ، منبها إلى سلطته في تحويل وجهات النظر إلى العالم وتشويهها، أو ما فعله "تودروف" كذلك وغيرهم من الكتاب الذين فكروا أن السرديات يجب ألا تتوقف عند حدود النص، لأن مهمتها الفعلية هي تتبع مسار السرد منذ انطلاق تشكيله في بنيته الداخلية إلى ولوجه لمسارات دلالية وثقافية، يجري تأوله فيها ويعمل على التأثير داخلها.

هوامش البحث:

¹.Gérard Genette, Nouveau discours du récit, seuil, paris,1983,p12.

².Oswold Ducrot et Tezveton Todorov, Dictionnaire encyclopidique des sciences des langage, Seuil, paris, 1972,p 106

³.ترفيطانتطوروف، الشعرية،تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 1990 ص23

⁴.T.Todorov, Grammaire du Décaméron, APPROACHES TO SEMIOTICS, MOUTON,THE HAGUE – PARIS, 1969,p 10.

⁵.MeikeBal , Narratologie- Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes , Hes Publishers, Utrecht ,1984, p 13-14

⁶.Michel. Mathieu. Colas, Frontières de la narratologie, in Poétique N°65 , Paris , 1986 , p103.

⁷.André Gardies , Le récit filmique, Hachette, Paris, 1993, p11

⁸.Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Seuil , Paris, 1983, p 12

⁹.André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, Armand colin cinéma, 2e éd, paris, 2005, p 25.

¹⁰.Claude Bremond, Logique du récit, Seuil ,Paris , 1973, pp11-12.

¹¹.غريماس وجاك فونتانيي، سيميائيات الأهواء - من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010، ص48

¹².جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص38

¹³.جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمان أيوب، توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1986، ص90

¹⁴.JaapLintvelt, Essai de typologie narrative le « point de vue » théorie et analyse, Librairie José Corti, Paris, 1981, p9

¹⁵.غريماس وجاك فونتانيي، سيميائيات الأهواء ، ص50

¹⁶.المرجع نفسه، ص59

¹⁷.محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات صفاف والاختلاف ودار

الأمان، الجزائر /المغرب/لبنان، ط1، 2014، ص 36

¹⁸.بول ريكور، الوجود الزمان والسرد، تر سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /بيروت،

1999، ص 251

¹⁹.Wolfgang Iser/tra Evelyne Sznycer, L'acte de la lecture théorie de l'effet esthétique, Ed Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985,p161

²⁰.أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ت أنطوان أبو زيد، ط1، المركز

الثقافي العربي، الدار البيضاء ابيروت، 1996، ص73

²¹.المرجع نفسه، ص 172

²².Umberto Eco, la structure absente-introduction à la recherche scientifique, Mercure de France, Tra Uccio Esposito –Torrigiani, La France, 1972,p 30-31

²³.أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

/بيروت، 2010، ص177

²⁴.محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 38

²⁵.المرجع نفسه ص 39