مضمرات الخطاب الروائي
تسيير المعلومة الروائية وفهم النص

أ.د لبوخ بوجملين

جامعة باتنة

لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن نغفل المكون الأساسي في أي عمل إبداعي مكتوب أو ملفوظ، وهو البنية النصية بعناصرها ومكوناتها كافة، ابتداء باللغة وعبورا إلى المكوّنات الفنية الأخرى من تصوير ونظم وامتداد دلالة وانحيازها، وانتهاء بقدرات فنية خاصة يتميز بها كل فن، بل كل نوع عن الآخر [1]، ومن هنا تنشأ إشكالية انفتاح النص عن التأويلات المختلفة والقراءات المتعددة، ليفسح مجال البحث في مضمراته النصية والخطابية. ولعل هذا هو السبب الذي دعا **أمبرتو-إيكو** لأن يعلن صراحة عن هذه المفارقة التي يطرحها العمل الفني بقوله: «عندما كتبت "***Opera aperta***" بين 1958و1962 [...] كانت لدي رغبة جامحة في فهم كيف لعمل فني أن يسمح بتدخل المتلقي مانحا إياه حرية التأويل، من جهة، ومن جهة أخرى يعرِض خصائص وصفية بنيوية توجّه المتلقي وتعطّل نظام تأويلاته الممكنة، كما أنني عرفت فيما بعد، أنني كنت أطبّق تداولية النص دون أن أعلم، أو على الأقل ما يسمى اليوم بتداولية النص أو جمالية التلقي القائمة على التعاون المشترك الذي لا يحمل المتلقي على استخراج ما لم يقله النص فحسب، ولكن ما يفترضه، ويعد به، ويرمي إليه، من خلال ملء الفضاءات، وربط هذا النص بما سبق وهو التناص الذي عنه يتمخض وعليه يتأسس»[2]، إنها سلطة النص المطلقة في توجيه القارئ من خلال ما يفرضه من خصائص وصفية بنيوية موجهة لفعل التأويل، وهو ما نعده من صميم العملية التواصلية.

يمكن لنا أن نعد النص الروائي على أنه حقل تصريحي (***Assertif***) واسع منبثق عن مؤلف منخرط، وموجَّه إلى قارئ منخرط، وعليه سيكون هذا الجزء من الدراسة تفنيدا لهذا الطرح، من خلال دراسة «المحتوى الافتراضي» لهذا الفعل اللغوي الواسع، وموازاة مع ذلك ندرس المعلومة الروائية في بعديها: الحكائي، والإيديولوجي، وكيف يتم تسريبها إلى القارئ.

وسينبني هذا الجزء من الدراسة، أساسا، على قناعةِ بأن المعلومة في الخيال السردي تنتظم في اتجاهين: المعطيات السردية الخالصة والهادفة إلى تشكيل عالم من المتخيل، والمعطيات الإيديولوجية التي تختصر نظرة الروائي إلى العالم.

ويبدو أن "شترن **Stern**"، قد أكد وجهة النظر هذه، بقوله: «إنني بما أرويه عن حياتي وعن أفكاري، أفسح لكم المجال لتعرفوني وتعرفوا غيري...»[3]، لقد أعلن هذا النص عن مقاصده المبرمجة دفعة واحدة، فهو رواية سيرة ذاتية خيالية. فمنذ البداية يؤكد النص على هويته الأدبية المزدوجة، عندما يعلن أنه "سيرة ذاتية روائية"، تمتزج فيه شروط السيرة الذاتية من خلال خطابه المتضمّن للاعترافات، وانطوائه على شيء من الوثائقية في تعامله مع الأحداث والتواريخ، وانطلاقه من التماثل

بين صوت السارد وصوت الكاتب إلى حد التوحد، وشروط الكتابة الروائية التي يلعب فيها السرد والتخييل دورا أساسيا في انتقاء الأحداث وصياغتها، وتشكيل فضاءات المكان والزمان ورسم الشخوص في علاقتها بالسارد الكاتب[4]، وتقديم معلومات ذات طبيعة إيديولوجية. فمن خلال الاهتمام بهذه الحقيقة المضاعفة، يكون الاهتمام بالمحاور التالية: المحور الأول يعالج إدارة وتسيير المعلومة الروائية، والثاني يدرس القوالب، وهي ظاهرة تعكس التمازج بامتياز، لأنها تتعلق في بعض جوانبها بإدارة المعلومة السردية وكذا بالمعلومة الإيديولوجية، في كونها تداخل خطابات، فإنها تعد شاهدا على طبيعة عالم المؤلف المنخرط، وطبيعة المعرفة المفترضة لدى القارئ، أما المحور الثالث، فقد كرسته للدور الذي تلعبه الرواية في نقل القناعات الإيديولوجية للكاتب باتجاه القارئ.

ومما سبق، وقبل الولوج في الدراسة الفعلية للمحتوى الافتراضي لفعل الكتابة، فإنه حري بنا أن نشير إلى أن هذا التواصل بين المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط، يقوم على ميثاق تناوله الكثير من المنظرين، تحت تسميات مختلفة، فهو ميثاق يتكون من حقائق مختلفة، إذا ما ركّزنا على الفعالية الباثة أوالمستقبِلة، إلا أنها حقائق متماثلة من حيث طبيعتها[5]، وهو ما نسميه «الميثاق الروائي» لأنه كما نرى ميثاق «قراءة/إنتاج»، وهوالميثاق الذي يقتضي من القارئ الفعلي أن «يهَب ثقته» للمؤلف المنخرط وأن يعلّق «حكمه على جدية ما يُروى له». ومن منظور أدبي، فإنه يقتضي حتمية التعاون، وهي حتمية تعاقدية بين الفعاليتين المنخرطتين في النص (المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط) على رأي "فيليب لوجان"[6] .

إن المؤلف المنخرط مُلزم بإكمال روايته في الاتجاه الطبيعي، وإعطاء القارئ كل المعلومات الضرورية لقراءة الرواية؛ بمعنى أن يعطي معلومات متناسبة والقدْر المسطّر للشخصيات الرئيسية، وأن يتجه إلى النهاية المبرمجة والموضحة بمؤشرات الاختتام (المشابهة لشعائر الاختتام في المحادثات العادية)، أو المطابقة لمخطط مسبق يسمح للقارئ بتوقع النهاية، كأن تكون وفاة البطل مثلا، وهو ما يذهب بنا إلى إدراج فعل الخيال السردي تحت فعل لغوي مضاعف: فالمؤلف المنخرط «يُخبر»، ولكنه أيضا ينجز فعلا تعهديا* (مصطلح سيرل)، يتعهد بمقتضاه للقارئ بإكمال فعل الإخبار إلى النهاية، دون تناقض مع الخط المتبنى. وعليه فإن المؤلف المنخرط يعقِد مع قارئه ما يسميه منغينيو «العقد الأدبي» الذي يدير المعلومة بشكلين مختلفين: «باعتباره خطابا، فإن الأدب لا يمكنه أن يتموقع خارج حتمية "مبدأ التعاون" أو خارج "قانون النوع"، كما أنه خاضع لمنطق اقتصادي خاص، بما يقيمه كل عمل أو نمط من العمل من علاقات مع الاستعمالات الخطابية غير الأدبية.»[7]

يربط منغينيو إذن، وبشكل واضح، الخطاب الأدبي بـ «الضوابط المحادثية ***Maximes Conversationnelles***» لغرايس التي أعاد صياغتها ديكرو وكربرات–أوركيوني تحت تسمية «قوانين الخطاب»، في إشارة إلى خصوصية الخطاب الأدبي، لذا فإنني لا أبتعد عن فرضية منغينيو، علما أن إدارة المعلومة الأدبية تقوم على الضوابط المحادثية في ضوء خصوصية الخطاب الأدبي. وقد أسس غرايس أيضا «مبدأ التعاون» كمبدأ كلي تندرج تحته كل القواعد، إلا أنه من البديهي أن هذه

الحتمية التعاقدية لا تُلزم المؤلف الفعلي الذي يستطيع في أي لحظة أن يتوقف عن إكمال رواية قد بدأها، بعكس القارئ المنخرط، فهو مُلزم بمبدأ التعاون هذا، ما دام الافتراض قائما بأنه سيكمل قراءة الرواية لتحصيل كمية من المعلومات تسمح له بفهم النص.

إن من الصعوبات التي تواجه الروائي هي مقدرته على افتراض درجة ونوعية المعلومات التي تكون عند قارئه، وقد وضحت كربرات–أوركيوني هذه الصعوبة بالنسبة للروائي في تحديد موسوعية القارئ، لأننا، كما تقول: «أمام نخبة من المتلقين غير المتجانسين»[8]، وعليه، فبالنسبة للنص الروائي، فإنه ملزم بالتمييز بين القدرات الموسوعية المتنوعة للقراء الفعليين، لأن هذه القدرات المتنوعة تساعدنا على تحديد ووصف القارئ المنخرط.

وإن كان أمبرتو إيكو قد نسب إرادة التعاون إلى القارئ الفعلي، فإن ***Lector in Fabula*** في مجمله، قد برمج هذا المبدأ في النص، ومنح القارئَ الفعليَّ حرية الاختيار في التعاون أو عدمه. وبداهة فإن القارئ الفعلي ليس ملزما بهذا الميثاق، في حال أن هذا القارئ أو ذاك لا يمتلك المعارف التي يفترضها العمل مسبقا، ولا يمكنه استنباط السمات المميزة للنص، كما أنه قد يهجر الرواية التي يقرأها في أية لحظة، ومع ذلك، فإن طريقة عرض النص قد تفرض على القارئ المنخرط إكمال قراءة الرواية إلى النهاية، وأن يقوم بفك شفرته بواسطة الاستدلالات أو التأويلات بهدف التوصل إلى قصدية المؤلف المنخرط، الذي يستطيع أن يوجه العملية التأويلية»[9].

ويمكن سرد هذا المثال، من رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، بغرض الكشف عن نوع من الاستدلال المتوقع من القارئ:

> كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكّر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم![10]

فضمير المخاطَب (أنتِ) يدل على "حياة"، وفعل الإغراء هنا لم يكن أكثر من طريقة في التعبير عن علاقة الحب التي بدأت نيرانها تتأجج وسط تمنّع المرأة، لذلك كان مثال حواء، تعبيرا عن الإغراء والتمنّع، ليصبح المُحِبُّ "آدم" في انسياقه لدعوة الفطرة.

إن النص الأدبي إذن، يفترض تعاونا مزدوجا، تعاون المؤلف، وتعاون القارئ المنخرط المرتبطان بميثاق حقيقي، ثم إن خارج ميثاق التعاون المرتبط أساسا بالمعلومة، فإن هناك الميثاق الروائي الأدبي الذي يضم أيضا ميثاقا جماليا، والذي لن نعيره اهتماما لأن ذلك من مهام النقاد والأسلوبيين، وإن كان وجوده موجّها لكيفية عمل القواعد المتحكمة في تسيير المعلومة، وعليه، فإن القول بأننا نكتب رواية، يعني بأننا نسعى لتحقيق أدبية ما، وهي أدبية لن تتحقق إلاّ داخل النص نفسه، والقارئ يتصدى للكشف عنها، «فدورنا تجاه الأعمال الأدبية يفترض التزاما جماليا دون تنصل...وهو ما يحدد وضع الملفوظ الأدبي»[11] .

إن هذا الميثاق الجمالي يحتوي في ذاته على مبدأ الأدبية، ويقر أو ينفي قصدية الروائي الفعلي الذي يخضع بدوره إلى التقييم من طرف المهتمين بالحقل الأدبي من (ناشرين، ونقاد، وروائيين آخرين...). وعليه ننفذ إلى "ميثاق النشر" الذي يتحكم في العلاقة بين الناشر وزبائنه القراء. وبوضوح هذا الميثاق تتضح المؤشرات التي تمكّننا من تصنيف الرواية كعمل أدبي، أو إنتاج تجاري.

وبناءا عليه، فإن التواصل الأدبي في مجمله، يُدار بميثاق ثلاثي موجود على مستوى الفعاليات الحقيقية حينا، وعلى مستوى الفعاليات المنخرطة حينا آخر، والذي يؤثر، بطريقة أو بأخرى، على إدارة المعلومة.

2.2.المعلومة الروائية:

لقد تناول السيميائيون ودارسوا الشعرية إشكالية المعلومة الروائية، ف "**بارث**" في «الدرجة الصفر للكتابة» قد وضع نظرية للتأويل الأدبي تقوم على ما أسماه بـ«الشفرة التأويلية»، و"**تودوروف**" في «الشعرية» قد وضع خمسة قنوات للولوج إلى المشكلة وفهمها، اختصر، "**فيليب لان**"، ثلاثة منها تهمنا في هذه الدراسة:

-الأولى، تتعلق بنوعية المعلومة وطبيعتها، (وهنا نقابل النصوص ذات الاتجاه الموضوعي والنصوص ذات الاتجاه الذاتي).

-الثانية، تتعلق بكمية المعلومة، وهنا نقوم بقياس اتساع النص (كمية المعلومات التي يقدمها النص)، وخاصة أعماقه (هل يطلعنا النص عن العوالم الداخلية للشخصيات؟).

-الثالثة، تتعلق بواحدية وتعددية مصادر المعلومة، وصيغ المتغيرات المحتملة لوجهة النظر السردية[12].

أما القناتان الأخريان فتتعلقان بالصلة التي تربطها هذه المعلومات بالحقيقة و"تقدير الأحداث التي تحتويها وتثمينها"، وهو ما نصنّفه تحت مفهوم المعايير. وبالموازاة مع ما جاء به تودوروف، فإن جينت في ***figure///***، قد ركز دراسته على النقطة الثانية، في تناوله لمسألة التبئير الشائكة، التي صنّفها وفق المعرفة السردية[13]. إلا أنه من المهم لدينا أن نعالج مسألتي نوعية المعلومة وكميتها مقارنة بـ«الأحكام المحادثية» لغرايس بخاصة، وبـ«القوانين المحادثية»، عند ديكرو وكربرات-أوركيوني بعامة.

لقد بيّن "**شتيرن Stern**" التوازي الموجود بين فعل الوصف والمحادثة، ووضّح في حاشية كتابه (**Vie et opinions de Tristram Shandy**) الصلة بين كتابة الرواية وتسيير المعلومة، موضحا بأنه لا يمكن للمؤلف المنخرط أن يقول كل شيء، بل عليه أن يترك فرصة للقارئ لينتج نصيبا من المعلومات.

إلا أن القضية الأكثر غرابة، هي أن يضع إشكالية تسيير المعلومة في حقل "التأدّب" مقترحا "قانونا للياقة أو الحشمة" «**loi de décence**» يقضي بأن ليس كل شيء يقال، وبالتالي فإن المعلومة الروائية تأخذ مكانها في قلب مجموعة القوانين التي تسيّر المحادثة[14].

وحسب "لان–مارسييه"، فإن "برات **Pratt**" هو من طور فكرة ربط الرواية بالمحادثة، واختبر فعاليتها مقارنة بـ«الأحكام المحادثية» سنة**1977** في كتابه المعنون (***Toward a speech act theory of litterary discourse***)، ويأتي بعد ذلك منغينيوعام**1990**، ليقول: «لقد استعملنا قوانين الخطاب لتوضيح الحوار، لكن الأعمال الأدبية في ذاتها تشكّل فعلا ملفوظيا: إذا كان لمفهوم قانون الخطاب بعض الشرعية، فإنه من الضروري تطبيقه في هذا المستوى، حتى وإن كان مؤلف العمل وشريكه المتلفظ لا يتحادثان، أو كان القارئ لا يستطيع أن يتدخل في النص بعد انتهائه»[15].

الهوامش والإحالات:

[1] . سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ص: 5.

[2] . Eco (U), Lector in fabula, Paris : Grasset & Fasquelle [trad. Fçse M. Bouzaher 1ere éd. 1979] ; 1985, p. 5.

[3] .STERNE (L), Vie et opinions de Tristram Shandy, Paris, Flammarion, 1982, 33

[4] . د.بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، ط1 1999، ص: 149.

[5] . إيكو تكلم عن "ميثاق الشراكة"، وجيرفي تكلم عن "ميثاق القراءة"، ومنغينيو عن "العقد الأدبي"، وآدم عن "العقد السردي"، أما لجان فقد أكد على وجود "عقد السيرة الذاتية" وأكمله في نفس السياق ب"العقد المرجعي

[6] .LEJEUNE (P), Le pacte autobiographique, p. 86

[7] .MAINGUENEAU (D), Pragmatique pour le discours littéraire, 121

[8] .KERBRAT–ORECCHIONI (C), L'implicite, Paris, A. Colin, 1986, p. 210

[9] .ECO (U) , Lector in fabula, 49

[10] . أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 12.

[11] .LANE–MERCIER (G), Pour une analyse du dialogue romanesque, Poétique 81, 1990, p. 344

[12] .LEJEUNE (P), Le pacte autobiographique, p. 82

[13] .GENETTE (G), Figure ///, Paris, Seuil, 1972, p. 33

[14] . STERNE (L), Vie et opinions de Tristram Shandy. P. 112.

[15] .MAINGUENEAU (D), Pragmatique pour le discours littéraire, 121