المناهج النقدية في المؤسسات الجامعية

(مقاربة في السرد)

د.جلال عبدالقادر

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة سيدي بلعباس

لقد استولى الحديث عن الزمن في السرديات المعاصرة جزء كبيرا من الاهتمام الذي تحظى به،ولذلك سيحاول هذا البحث أن يُقاوم ما استطاع الاستسلام كليّا إلى هذا الاهتمام، مع الاستفادة منه وفق ما تقتضيه الإستطيقا، والتي هي روح هذا البحث، أقصد "جمالية التلقي".لكن هل بالإمكان تأسيس الفراغات والمحذوفات الزمنية كمقولة من المقولات التي تصنع نصّا سرديا؟ إذا كان الأمر كذلك فتحت أيّ سقف يأوي هذا التأسيس؟

لم نتفاجأ ونحن نقف على عتبات هذا البحث أن نجد "جيرار جنيت" (*G. Gennette*) و "أمبرتو إيكو"(U.Eco)، يشيران تلميحاً إلى ظاهرة الفراغ في النص السردي، فما حاول الرجلان إبرازه تنظيراً أو تطبيقاً مع تفاوت في الطرح، هو ما دعت إليه نظرية التلقي في هذا المجال بالتحديد لكن تنظيراً فقط.

كقارئ، تلقى "أمبرتو إيكو" قصة "مأساة باريسية حقا" بآليات سيميائية تداولية، وتلقي "جنيت" "الزمن الضائع" لـ "مارسيل بروست" بآليات السردية البنيوية، كما تلقى "روبرت شولز" (*R. Scholles*) قصة "بلاد العميان" لـ "ج. ويلز" بإجراء وصفي سمّاه "الساردية" على نحو ما جرى عليه أمر تسمية مصطلحي "الشعرية" و "الأدبية"، فبأيّ آلية سنتلقّى يا ترى "سيّدة المقام" وكيف سنملأ الفراغ فيها؟ أنتلقاها وموسوعتنا حُبلى بالنماذج الثلاثة مجتمعة، أم نتخيّر ما يفي منها للمنهج والنظرية معاً؟

سنترك القارئ –أوّلاً– يمضي معنا في تلمس محتوى هذه المقاربات الواحدة تلو الأخرى، لكن بعد أن نتفق على قاسم مشترك حول:

أوّلا: السرد بين الخطاب والنّص

1– السرد ؛ المصطلح والاتجاهات :

يتجذّر السّرد في حياتنا إلى درجة أنّه يستولي على الكثير من أشكال تخاطبنا اليومي، إذ غالبا ما نميل إلى طلب اختصار الحوادث والنوازل بقولنا: «لا تقل شيئاً قصّ عليّ ما حدث»[1]. ومن ثمّ صار السّرد أرضا تلتقي فوقها وتتصارع مختلف الفروع والاختصاصات، بل سرعان ما صار اختصاصاً في حدّ ذاته، فالفلاسفة «والمؤرخون ونقاد الأدب والمنظرون والبنيويون، وخصوم البنيوية .. هذا إن لم نذكر الذين قبل البنيويين والذين بعدهم، كلّهم يقاربون هذا الحقل من خلفيات مختلفة، ويتوصلون إلى وجهات نظر مختلفة»[2].

ولكن على الرّغم من هذا التباين، وربّما قليل من التشعّب في التناول –أحيانا–، فإنّ الباحث قد يجد شبه إجماع لا يفتأ يثير الفضول ؛ وهو أنّ الحكاية أيّا كانت، مروية أو مكتوبة، خياليّة أو واقعية، لا تقول كلّ شيء، فتصويرها لما هو ممكن –كما يقو إيكو– يظلّ دائما ناقصاً.

إنّ السّرد يقوم على «دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوي على قصّة ما، تضمّ أحداثا معيّنة.

ثانيهما: أن يُعيّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصّة، وتسمّى هذه الطريقة سرداً»[3]. فالسرد إذاً هو طريقة الحكي أو «عملية اضطلاع الرّاوي .. بتقديم المحتوى»[4]، إبطاءً أو إسراعاً، إطالة أو تلخيصاً.

وعلى الرغم من هذا الإجماع الحاصل حول مفهوم السرد، فإنّ الباحث يصادف مصطلحين يُعزى كلّ منها إلى اتّجاهين مختلفين ؛ أمّا المصطلح الأوّل فهو السردية (*Narratologie*) الذي « صاغه "تودوروف" عام 1969 للدلالة على علم السرد «*La science du récit*»[5]. بينما يُشير المصطلح الثاني إلى ما يُسمى بـ "السرديات" (*Narrativité*) ويعني تلك «الخاصية المعطاة، التي من خلالها يمكن التمييز بين أشكال مختلفة من الخطاب، ومنها فصل الحطابات السردية عن غير السردية»[6]، بحكم اتصاف الأولى بها.

لقد اقتضى اختلاف المصطلحين، اختلاف الإجراء والممارسة حيث «إنّ الاتجاه المتشيّع لمصطلح (*Narratologie*) ويمثله "ستنزال" و "تودوروف" و "جينيت" بصفة خاصة، إنّما يدرس العمل السردي من

[1] مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 193، يناير 1995م، ص302.

[2] ديفيد وورد: الوجود والزمن والسرد، ص213.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط03، 2000م، ص45.

[4] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ص24.

[5] بول بيرون: السردية – حدود المفهوم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 02، 1992م، ص26.

[6] *Greimas, Courtes : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage classique, éd: Hachette, Paris, P: 247.*

حيث كونه خطابا أو شكلا سرديا»[7]. فـ"تودوروف" مثلا ينادي بما أصبح يُعرف بـ"نحو النص"، الذي يقوم تحليله على ثلاثة مظاهر أهمّها "المظهر التركيبي"*، وذلك على «افتراض مفاده أنّ النحو العام يمكن أن يُستخدم معياراً إشكاليا للسّرد»[8]. وفي المقابل استطاع "جيرار جنيت" في طرحه الجدّي والمبتكر أن «يُميّز بين ثلاثة مستويات من التحليل النصّي: "الحكاية" الدالة أو محتوى السرد، و"السرد" الدال أو التعبير، و"القص" الذي يتألف من مواقف حقيقية أو خيالية»[9]. وبالتّالي فإنّ للسردية طابعاً موضوعاتيا يهتم بدراسة المضامين السردية من خلال العلاقة بين السرد والحكاية.

أمّا الاتجاه الثاني الذي تمثله السيميائية الفرنسية، أو ما يُصطلح عليه السيميائية السردية (*Sémiotique narrative*) «فيدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية»[10]. أي أنّه يهتم بتحليل الحكاية بصفتها شكلا من أشكال التمثيل للقصة، ويمثل هذا الاتجاه "غريماس" (*A. J. Greimas*) و "كلود بريمون" (*C. Bremondt*). ويعدّ هذا الاتجاه «توسيعا وتطويرا لجهود الشكلانيين الروس، ومدرسة براغ البنيوية»[11]. من حيث أنّ "غريماس" لم يهتم بالقصة أو الأسطورة أو الحكاية الشعبية بقدر اهتمامه «بنظرية بناء المعنى الذي يدين في علاقته الأفقية بشيء إلى مرفولوجية "بروب ويدين في تعريفه إلى بنيوية "كلود لفي شتراوس"»[12]. أي أنّ المستوى الدلالي هو الذي يؤسّس للسرد نمطا يميّزه عن غيره. فقد اختزل "غريماس" –مثلا– قائمة الـ 31 وظيفة ليجعل منها قائمة بـ «ستّة عوامل* فقط»[13]، وذلك في كتابه "البنيوية الدلالية" (*Sémantique structurale*) حيث أُفرد «لإعادة النظر في بعض مفاهيم بروب .. وصياغتها صياغة جديدة موسومة بالاختزال والتجديد الرياضيين»[14]، ومن ذلك تقليص الوظائف.

لقد حاول النقد العربي تبني الاتّجاهين، وبقدر كبير من الصرامة أحيانا، على الأقل في بحوث كلّ من "سعيد يقطين" و "رشيد بن مالك". فإن كان الأول متشيّعا للسردية البنيوية، نجد الثاني متشيّعا «لمدرسة باريس

---

[7] يوسف وغليسي: السردية والسرديات – قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، جامعة قسنطينة، العدد 01، جانفي 2004م، ص10.

[8] أمّا المظهران الآخران فهما المظهر الدلالي والمظهر اللفظي. يُنظر: تودوروف: الشعرية، تر: شكري منجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، 1990م، ص 30 و 45.

[9] بول بيرون: السردية – حدود المفهوم، ص29.

[10] يوسف وغليسي: السردية والسرديات، ص10.

[11] بول بيرون: السردية – حدود المفهوم، ص28.

[12] روجر سلفرستون: في السرد (من وجهة نظر بروب وغريماس ولفي شتراوس)، تر: سعد الدين، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 02، 1992م، ص35.

* العوامل أدوار نحوية وهي: الفاعل-الموضوع-المرسل-المرسل إليه-المساعد-المعارض. يُنظر: آن إينو: تاريخ السيميائية، ص152.

[13] آن إينو: تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، دار الآفاق، الجزائر، ص112.

[14] محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس *Greimas*)، الدار العربية للكتاب، 1993م، ص7-8.

السيميائية (في اتّجاهها الغريماسي)»[15]. ولهذا يعزف عن الترجمة لمصطلح "تودوروف" (*Narratologie*) في قاموسه[16].

أمّا "سعيد يقطين" فقد بلغ به البحث والتدقيق إلى التوفيق بين مصطلحين اثنين هما:

– السرديات الحصرية:

أو سرديات الخطاب، وتعتبر «الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية، وعمل البنيويون على "حصر" مجال اهتمامهم، وجعله مقتصرا على "الخطاب" في ذاته»[17]، كنسق لغوي صرف.

– السرديات التوسيعية:

وتهتمّ بالنص محاولة «تجاوز المستوى اللفظي للخطاب»[18]. فإذا كانت سرديات الخطاب تهتمّ بالرّاوي والمروي له والصيغة، نجد سرديات النص هي سرديات توسيعية، مهتمة بالكاتب والنص والقارئ. وفي الوقت نفسه لا يرى "سعيد يقطين" أي تنافر بين الاتجاهين، ذلك «أنّ سرديات النص لا يمكنها أن تحقّق إلاّ على أساس سرديات الخطاب ضمنا أو مباشرة»[19]. ولهذا اشتغل الناقد أوّل الأمر على الخطاب في كتبه "تحليل الخطاب الرّوائي" ثمّ انتقل إلى النّص في "انفتاح النص الروائي".

2– السّرد ؛ الخطاب والنّص :

يُطلق عادة على الطريقة التي تقدم بها الأحداث في عمل سردي خطاباً، «فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها»[20]. ولذلك نجد الحكاية الواحدة، حتى في مروياتنا الشفوية، تختلف طريقة تقديمها من راوٍ إلى آخر، وهذا الذي يُفسّر تنوع الخطاب.

لقد اتّجهت همم الشكلانيين الرّوس إلى توطيد الصّلة بين اللسانيات والأدب، باعتبار أنّ الخطاب السّردي، نسق من الأنساق اللغوية التي تقبل الوصف والتقسيم[21]. من أجل ذلك انطلق "تودوروف" –فيما بعد– في فهمه للحكي كقصة من «خلال التمييز بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقتها بعضها

---

[15] يوسف وغليسي: السردية والسرديات، مجلة السرديات، ص13.

[16] يُنظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، فبراير 2000م، ص121.

[17] سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة في السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، 1997م، ص24.

[18] المصدر نفسه، ص24.

[19] سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص25.

[20] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط03، 1997م، ص07.

[21] يُنظر: المصدر نفسه، ص16. حيث قسّم الحكي إلى: متن حكائي ومبنى حكائي.

ببعض من جهة ثانية، أمّا الحكي كخطاب فيركّز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي وجهاته وصيغته»[22].

إنّ الزمن (*Temps*) والجهة (*Aspect*) والصيغة (*Mode*)، هي المرتكزات التي ينطلق منها اللساني في تحليل الفعل نحويا، وبالتالي تكون -يقول يقطين- مكونات الخطاب الحكائي بحسب هذا التصوّر هي مكوّنات الجملة الفعلية. وعلى هذا الأساس من التماثل بنى "تودوروف" مفهومه لـ "الشعرية" كإجراء تحليلي للحكي[23].

إنّ الأمر نفسه ينطبق على "جيرار جنيت" الذي ينتهي إلى «اعتبار أيّ حكي نتاجاً لسانيا، ولأنّه كذلك فمن الطبيعي معالجته كتطوير لشكل فعلي أو لفظي (*Forme verbale*) بالمعنى النحوي للكلمة»[24]. وبالتالي فإنّ الوقوف عند الجانب "الفعلي" أو "نحو الفعل" في السرد، هو ما يجعل الاهتمام بالخطاب فيه مهيمنا على غيره من الجوانب.

أمّا النص فإنّه الذي «ينتج الحكي "الخطاب" فهو سابق عليه لأنّه يتجلّى كتابيا»[25]. وباعتباره كذلك فهو يتعدّى هذا البعد لكي يتخذ طابعا دلاليا، وتناصيّا ضمن إطار تتفاعل فيه البنيات الثقافية والاجتماعية. فأن يكون النّص "بنية دلالية" يعني أنّه منتج من طرف ذاتت «والذات هنا ذات الكاتب وذات القارئ، ولما كانت الأولى أمبريقيا "واحدة" أو فردية تنتهي عملية إنتاجها الدلالية بانتهاء الكتابة .. فإنّ الذات الثانية غير محدّدة في الزمان (القارئ). تبتدئ عملية إنتاجها الدّلالية كلّما تفاعلت بواسطة القراءة»[26]، وبالتالي ينفتح النص كلّما تعدّدت القراءة.

ولهذا السبب -على الأقل- نمضي في تبنّينا للإشكال الذي يطرحه هذا البحث، من حيث تتبع الفراغ على مستوى النص وليس الخطاب -مع عدم إهمالنا لهذا الأخير، لاحتضان الأول له بداهة- وذلك باعتبار أنّ النص في بعده الزمني للقصة وهو زمن "الكتابة" يؤسس علاقة بناء مع زمن القراءة. حيث «أنّنا من خلال تعالق زمن

[22] المصدر نفسه، ص30.
[23] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص30.
[24] المصدر نفسه، ص40.
[25] المصدر نفسه، ص31.
[26] المصدر نفسه، ص 33-34.

الكتابة بزمن القراءة نجدنا أمام ما نسميه زمن النص، كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدّلالي»[27]. ولهذا يُعزى معنى السرد إلى ناتج التفاعل بين عالم القارئ وعالم النص.

إنّ النص كقطب فني يمدّ القارئ بما يُحفّزه على الانخراط في برنامجه الجمالي، ولذلك يوصف «النص [بأنّه] أعمّ من الخطاب»[28]. فهو يملك خاصية الانفتاح، عكس الخطاب الذي يعتبر نسقا لغويا منغلقا.

ثانيا: الفراغ ؛ الحكاية وتراتبية الأحداث

ينطوي كلّ نص سردي على ميثاق (عقد) تواصلي بين الكاتب والقارئ من جهة، والرّاوي والمروي له من جهة أخرى، بل إنّ العلاقة بين هذه الأطراف «من ألطف العلاقات في تقنيات السرد وأشدّها تداخلا، ذلك أنّهم مهيأون باستمرار لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي»[29]، الذي قد يصبح فيه الراوي مثلا شخصية تُروى لها.

ولهذا عندما نتحدث عن الكاتب والقارئ تتزاحم أمامنا التصنيفات، فهناك الكاتب والقارئ الحقيقيان، والضمنيان، وهناك القارئ المثالي، والعليم .. ما يدفع البعض إلى الاعتقاد بأنّها تصنيفات من محض الترف المعرفي لا غير، بحكم أنّ «العلاقة بين الكاتب والقارئ في الكتابات التقليدية علاقة بسيطة تتشكّل من طرفين اثنين، أحدهما الكاتب وهو الذي يُملي رأيه، وهو الذي "يُعلّم" و"يعْلم" معاً، وأحدهما الآخر وهو القارئ الذي يتلقى النص الروائي جاهزاً، كاملا محبوكاً، مصنفا، مرتّبا»[30]، فدوره مقتصر على الاستهلاك فقط.

أمّا في النصوص السردية الحديثة فقد بات «دور القارئ مركزيا، ذلك بأنّ النّص الذي يُقدّم إليه ليس كاملاً ولا جاهزاً، ولا مصنعا .. فدور القارئ في مثل هذه الحال كأنه بنائي لا استهلاكي»[31]. وهذا الذي تؤكده مدارس نظرية التلقي والتي أمكن للبعض منها تحديد مستويات الإرسال والتلقي في :

«1- مستوى يحيل على مؤلف حقيقي، يُعزى إليه الأثر الأدبي، يقابله قارئ حقيقي يتّجه إليه ذلك الأثر.

2- مستوى يُحيل على مؤلف ضمني، يجرّده المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابله قارئ ضمني يتّجه إليه الخطاب.

---

[27] المصدر نفسه، ص49.

[28] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، 2005م، ص116.

[29] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، ديسمبر 1998م، ص237.

[30] المصدر نفسه، ص244.

[31] المصدر نفسه، ص244.

3- مستوى يحيل على راو يُنتج المروي، يقابله المروي له يتجه إليه الرّاوي»[32]، وهنا يجب الوقوف عند أوّل مقاربة ترصد هذه العلاقة بين الكاتب والقارئ.

1- مقاربة أومبرتو إيكو :

يرى "إيكو" أنه من الضروري إقحام القارئ كطرف أساسي «في عملية خلق العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف»[33]، لأنّهما -أي المؤلف والقارئ- يشكلان قطبي التواصل الأدبي ؛ فالثاني يقوم بفكٍّ لشفر الرسالة وبنائها من جديد، بعد أن يقوم الأوّل بإنشائها وإرسالها، فأن «يكوّن المرء نصّا يعني أن يضع حيّز الفعل إستراتيجية ناجزة، تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر»[34]. ففي الإستراتيجية الحربية -مثلا- يتمّ رسم صورة خصم نموذجي من أجل إلحاق الهزيمة به، على خلاف المؤلّف الذي «يسعى في كتابه إلى أن يجعل الخصم رابحاً لا خاسراً»[35]، غذ ليس هدف النص إيقاع القارئ في فخّ المعنى الخفي، أو متاهة الخطاب المحذوف.

ولهذا، فمن أجل تنظيم إستراتيجية نصية، يلجأ الكاتب إلى مجموعة من السّجلات التي هي أكبر من الرموز والألفاظ، إذ هي التي تمنح اللغة مضمونا ومحتوى ومعنى. هذه الإستراتيجية هي في الغالب مشتركة بين الكاتب والقارئ، بل إنّ الكاتب -أحيانا ودون وعي- ينظّمها ويجعلها قابلة لأن تؤوّل، وذلك حين يختلق لها قارئاً نموذجيا قادراً على تأويلها، مثلما استطاع هو تكوينها حين «يستشفّ وجود "قارئ نموذجي" يكون جديراً بالتعاضد من أجل التأويل النصّي»[36]. فالكاتب يكوّن والقارئ يؤوّل.

يلجأ "إيكو" أحيانا إلى بعض المصطلحات الحربية، وهو يبني مقاربته للحكاية، فيقول: «إنّ المؤلفين إنّما يضعون نصب أعينهم دريئة *Traget* (والدريئة نادراً ما تبدي تعاضداً ؛ لكونها على حال من ترقّب إصابتها»[37]. أي أنهم عندما يقصدون قارئاً بعينه دون غيره، فكأنما يتخذونه هدفا يوجّهون نحوه سهام نصوصهم.

لكنه يستنبت من هذا المصطلح -"دريئة" الذي يوحي لأوّل وهلة أن مشاركة القارئ منتقية بحكم أنه يتلقى استجابة-، مقولة هامة وذلك حين يقول: «لا أكثر انفتاحاً من نصّ مغلق»[38].

---

[32] عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط01، يناير 2000م، ص09.
[33] المصدر نفسه، ص10.
[34] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص67.
[35] المصدر نفسه، ص67.
[36] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص68.
[37] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص70.
[38] المصدر نفسه، ص71.

ومعناه أنّ الكاتب الذي يقصد قارئاً بنصّ منته ومكتمل، قد يتفاجأ أنّه اتخذ مساراً تأويليا على غير ما كان يرجو له من إرضاء قارئه، فكاتب "أسرار باريس" لمؤلفه "أوجين سو" (*O. Sue*) الذي كُتب –كما يقول إيكو– بغرض التباهي والإستعراض، وهو يحكي قصة الطبقة العاملة بشيء مثير للعجب، لكن الطبقة العاملة في فرنسا قرأتها باعتبارها وصفا واضحاً وشريفا لعبوديتها الطبقية، وقد حشد المؤلف سيلا من الحكم الأخلاقية والاجتماعية لإقناع هذه الطبقة بأن لا تيأس، وبأن تثق تمام الثقة في الطبقة المالكة وإرادتها الطيبة. حتى أنّ الكاتب صنّف من طرف "ماركس" و "إنجلز" بأنّه رجعي، لكن القصة أنجزت رحلة مكثفة بالأسرار في ذهن قرائها. هؤلاء الذين قاموا بأولى المظاهرات في باريس عام 1848 [39]. نعم لا أكثر انفتاحاً من نصّ مغلق .. لأنّ القارئ قد يفاجئ هذا النص بما لم يكن يتوقّعه.

يعتبر الكاتب والقارئ عند "إيكو" إستراتيجيتان نصيتان، فحين «يُنظر إلى النص باعتباره [رسالة ذات وظيفة مرجعية] .. يكون المرسل والمرتسل إليه حاضرين في النص، ليس باعتبارهما قطبي فعل التلفظ فحسب، بل منظوراً إليهما على أنّهما دوران فاعليان من أدوار التلفظ»[40]. ولهذا يُنظر إلى الكاتب على أنّه فرضية تأويلية، وذلك حين يطرح على نفسه –كما يطرح كلّ الكتاب عامة– «ماذا أريد أن أفعل بهذا النّص؟»[41]، ومن أجل الإجابة، ينخرط في مهمة بناء قارئ يتوقعه متعاملاً معه على قاعدة الاقتصاد (عدم التصريح بكلّ شيء).

إنّ كل كاتب يتجه في الغالب –لا لإنتاج نص، بل إلى إنتاج نسق «من "العقد" والمفاصل، [ثمّ] يُعيّن، في أيّ العُقد، يُتوقع القارئ النموذجي ويُثار»[42]. فالنص وفق هذا المنظور، لعب أسلوبي تواصلي، لعب يشكّل تأويل القارئ له جزءاً من تكوينه. إنّه نسق من المفاصل التي يُتوقع أن يُشارك القارئ في ربطها، وهنا يجب التمييز بين النص كمظهر خطّي يخرج مكتملا غير ناقص، والنص كمظهر أسلوبي يبدو غير ذلك.

إنّ التجلي الخطّي للنص –في عرف إيكو– هو السطح المعجماتي (*Léximatique*) له، والذي يحوّله القارئ إلى مستوى مضموني أوّلي أو بُنى خطابية، ولهذا فمن «الأولى أن لا يُقرأ النص المعقد قراءة خطّية»[43]، بل قراءة عميقة تتيح للقارئ السفر عبره ذهاباً وإيابا، وأحيانا قد يُقرأ من خاتمته. ومن بين الأدوات التي يقترحها النص لذلك:

---

[39] يُنظر: المصدر نفسه، ص72.

[40] المصدر نفسه، ص 75-76.

[41] المصدر نفسه، ص82.

[42] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص85.

[43] المصدر نفسه، ص117.

1.1– المدار:

وهو «أداة من أدوات ما وراء النص *Méta textuel* يسع النص أن يفترضها مسبقا»[44]. ليسكت عن، أو يخفي فكرة ما، وما على القارئ إلاّ صياغتها بصورة أوّلية في شكل سؤال: "ما هو مدار الحديث يا ترى ؟"

إنّ القارئ وهو يواجه نصّا سرديا –من وجهة نظر إيكو– يحاول أوّل الأمر فهم الحدث في القصة، حيث «يمكن أن يُدرك الفاعل* على أنّه الاستخلاص الأوّل الذي يحاول القارئ القيام به على قاعدة البُنى الخطابية»[45]. فالقارئ يتجه إلى تأويل هذه المضامين أو البُنى، من أجل فهم الحدث كما رُوي بتفاوتاته الزمنية.

2.1– مقاس الحكاية:

إنّ اتساع الحكاية خارج حدود خطية النص، أو بقاؤه ضمن ذلك، مرهون بكفاية القارئ وقدرته على التقاطع مع النّص إتماماً، فهناك في مثل هذه الحالة قارئان –على الأقل– قارئ غير ملمّ (مكتفٍ) وقارئ ملمّ، مسهم وفعّال، لأنّه متسائل، «فإذا وجدت متلقّيا لا إلمام له بأسطورة "أوديب"، يتبيّن له أنّ المأساة .. إنّما تروي قصّة ملك طيبة ؛ أنه كان قتل أباه وأنّه تزوّج أمّه»[46]. فقط وما عدا ذلك يتصبح أقل أهمية له.

أمّا المتلقي «الملمّ بالأسطورة الآنفة .. [فإنّه] يؤلّف حكاية مختلفة .. آنئذ يُؤخذ في الاعتبار مستويات أخرى تكون أكثر عمقا، البُنى العقلانية والإيديولوجية»[47]. ولهذا بات أكيداً أن مشاركة القارئ في تأويل نص سردي، إنّما تحصل على مستوى الزمن، لا لسبب إلاّ لأنّ النص يدرك بالقراءة التتابعية.

3.1– الحكاية وأفق التوقع :

يرى "إيكو" أنّ التوقّع أو "فاصلة الاحتمال" كما سمّاه، يمكن أن تنشأ مع بداية كل فعل لازم أو متعد، وذلك كلّما تسنّى للقارئ «أن يشهد في عالم الحكاية .. تحقيق فعل يسعه أن يحدث تبديلا في حالة العالم المرويّ .. بات مسوقا إلى "توقع" التبدّل»[48]. فعندما يقول السرد: "خرج عليّ" –مثلا– يتوقّع القارئ خروجا إلى حاجة أو جهة ما، وعندما يقول: "أكل عليّ"، يتوقّع القارئ أكل طعام معيّن. فالسؤال الذي يطرحه القارئ في نموذج السرد الأول ؛ متى ؟ إلى أين ؟ وفي النموذج الثاني: ماذا ؟

---

[44] المصدر نفسه، ص118.

* يقّصد بالفاعل الحدث كما روي تماماً وكما بان على السطح، يُنظر: أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص133.

[45] المصدر نفسه، ص134.

[46] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص136.

[47] المصدر نفسه، ص137.

[48] المصدر نفسه، ص146.

وفي المقابل يشدّد "إيكو" على أنّ الدّقة تفرض أن نقول: إنّ النص هو الذي ينتج التوقع لا القارئ، بل «الأحرى بنا أن نقول إنّ نصّا حكائيا ما يدخل في صلبه إشارات نصية من مختلف النماذج»[49]. وتُوصف هذه الإشارات النصية التي تنتجها الحكاية لخلق التوقع بأنّها ذات طبيعة تشويقية، ويبدو ذلك جليا على مستوى الحبكة «التي تعمل على إعداد توقعات القارئ»[50]، انطلاقا من أنّها –أي الحبكة– تقوم «بوظيفة إيجاد قصة واحدة من أحداث متعدّدة، وإذا شئت، تحوّل الأحداث العرضية الكثيرة إلى قصّة واحدة»[51]، ولهذا فإنّ موقف القارئ وهو يتوقع، يكون كموقف الراغب في حدوث أمر، أو الظآنّ حدوثه، أو المعتقد بأن يحدث لا محالة، وبالتالي فإنّه حال إنجازه هذا التوقع، يشكّل حكاية جديدة ممكنة، خاصة به ومرتبطة بالحكاية الأصل.

إنّ توقعات القارئ، لا تعدو أن تكون –في الأخير– محض فرضيات قد يتبنّاها قارئ آخر، يشترك معه في الموسوعة نفسها، أو يلغيها من توقّعه قارئ غير ملمّ، وهكذا ينفتح النص بانفتاح التوقعات.

يصف "إيكو" الرواية المعاصرة بأنّها نمط سردي يدفع القارئ إلى تعديل توقعاته باستمرار، لأنّها «منسوجة من غير المقول، ومن مسافات فارغة»[52]، فالنص السردي يميل بطبيعة تكوينه إلى الاقتصاد.

كما يجزم "إيكو" أنّ أيّ قصّة تُكتب لتقرأ –على الأقل– مرّتين، من قارئ نموذجي و"مزدوج" في آن واحد ؛ قارئ يبدأ بسيطا عند القراءة الأولى ثمّ ينتهي نموذجيا (ناقداً) مع القراءة الثانية[53]. ومن أجل أن يبني كاتب «قارئاً نموذجيا ينبغي أن يعدّ بعض الحيل الدلالية والتداولية»[54]. ومنها:

– أن يُبرم الراوي في الحكاية عقد ثقة مع القارئ ليصدّقه، فكأن يقول: «أنا أعلم أنكم لا تصدقوني فيما سأرويه لكم، لكن اتبعوني فقط وستكتشفون أنّ ما أرويه قائم وممكن»[55]. فتتخذ بعض العبارات طابع التداول بين الراوي والقارئ من مثل "ذات مرّة".

– **ملء الفراغ:** يُدخل "إيكو" إلى الاستخدام مصطلح "النزهات الاستدلالية" وهو الوجه المطابق لمفهوم "وجهة النظر الجوالة" عند "إيزر". وفحواه أنّ توالي الأحداث يجعل القارئ يتوقّع عند كلّ فاصلة احتمالية. وصياغة هذا التوقع تُستمد من خروج القارئ –قليلا– من النص، ثمّ قد تثبت الأحداث التالية توقعاته أو قد ترفضها «علماً

[49] المصدر السابق، ص147.
[50] المصدر نفسه، ص147.
[51] ديفيد وورد: الوجود والزمن والسرد، ص41.
[52] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص155.
[53] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص259.
[54] المصدر نفسه، ص262.
[55] المصدر نفسه، ص263.

بأنّ القارئ إذ يستند إلى نزهاته الاستدلالية يَرُوحُ "يكتب" بمفرده، بمثابة فصول أطياف»[56]. غير أنّه لا يكتب فصله الطّيف من طيفه (من خياله) فقط بل بمشاركة النص كذلك.

إنّ مشاركة القارئ تغدو ضرورية لإتمام النقص وذلك «في أربعة ميادين أساسية وهي: ميدان الاحتمال أو مشابهة الواقع، ميدان تلاحق الأحداث وتتابعها، وميدان المنطلق الرمزي وأخيرا مغزى النص العام»[57].

– ميدان الاحتمال ومشابهة الواقع:

ويقصد به أنّ القارئ يقوم بتأثيث عالم النص السردي من خياله، وذلك وفق ما يبدو أنّه مشابه أو قريب من واقعه «لأنّه من المستحيل على المؤلف أن يصف الشخصيات الروائية أو إطارها الجغرافي أو الموقف الروائي وصفا كاملا»[58]، وهذا شبيه بما تمّ تأصيله عند إنجاردن.

– ميدان تلاحق الأحداث:

وما دام النص عاجز بعجز مؤلفه عن الوصف الكامل، فإنّ القارئ لا يتوانى في اللجوء منذ اللحظة الأولى للقراءة، إلى بناء منطق للأحداث، عن طريق «إعادة ترتيب الوقائع وبناء مجموع الحركات الغائبة»[59]، التي يهملها السرد، لما قد تبدو عليه من أنّها تفاصيل ثانوية.

– ميدان المنطق الرمزي:

وهو إحدى القواعد الكبرى التي تشكل شبكة التأويل النصي ملامِسةً الانزياح والتكثيف.

– مغزى النص العام:

ويعني أنّ القارئ كثيرا ما يلجأ إلى القفز على الأحداث لبناء مغزى للنص. فالمؤلف دائما يُقدم للقارئ «أثراً يحتاج إلى أن يكمله .. إنّ دوره يتمثل في اقتراح الإمكانيات المنطقية والموجهة»[60] له، ويكون غالباً بحصر النص في فكرة أو مضمون.

إنّ "إيكو" يصل في النهاية «إلى أنّ المؤلف حين يكتب نصّا يصوغ فرضية حول تصرّف قارئه النموذجي»[61]، فهو يتوقّع منه مبادرة ما، يتحكم فيها النص من خلال الفراغات التي يتركها ساحة لمناورة القارئ.

---

[56] المصدر نفسه، ص273.

[57] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص59.

[58] المصدر نفسه، ص59.

[59] المصدر السابق، ص60.

[60] أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سورية، ط02، 2001م، ص 38-39.

وتساوقا مع هذه النظرة التي يبدو فيها "إيكو" «مراعيا نوعا من التكافؤ بين مقاصد المؤلف ومعطيات النص، ودور القارئ»[62]. فإنّ "إيزر" يقف موقفا وسطا ؛ حيث لم يرجّح كفة على حساب أخرى –مع اختزاله لمقاصد المؤلف داخل ما يُسمّى بـ "مقصدية النص"–، وإنّما جعل من نقطة التقاء القارئ والنص بداية تكوّن المعنى.

إنّ النص عند "إيزر" يعرض رؤية مؤلفه، كما يعرض منظورات أخرى متنوعة تُسهم في وضوح الرؤية الرّئيسية، وتسهّل على القارئ تصوّرها، ولهذا تغدو الرواية –عنده– أحسن مثال على ذلك باعتبار أنها «نسق من المنظورات المصممة كي تنقل الخاصية الفردية لرؤية المؤلف»[63]. وأهمّ هذه المنظورات: منظور السارد، منظور الشخوص، منظور الحبكة، منظور القارئ التخييلي.

إنّ وجهات النظر –حسب إيزر– تتشكل أثناء القراءة، حيث إنّ القارئ يدرك نقطة انطلاقها بحكم أنها معطى لساني، لكنه لا يملك بديلا عن التخيل لنقطة التقائها التي هي "المعنى". وما دامت هذه الوجهات –في النهاية– متخيلة، فإنّها تبدأ في التأثير على القارئ، وذلك بتنشيط تفاعله في البحث عمّا هو ضمني ومسكوت عنه لسانيا. فالعملية تنحصر إذا في أنّ هناك ما يسميه "إيزر" بـ "التلقي المبرمج" ؛ قصد وإنجاز[64].

إنّ النص يقدّم دوراً لقارئٍ ، لن يكون بالضرورة حقيقيا، بل هو نتاج توتّره؛ نتاج يُسمى "القارئ الضمني"، ذلك أنّ التوتّر ينتج عن الفرق بين الشخص كقارئ وبين الشخص كذات، حيث لا يمكن لأحدهما أن يسيطر تماماً على الآخر.

إنّ الفرق لا يبدو شاسعا بين "إيزر" و "إيكو" اللّهم إلاّ أنّ هذا الأخير «يعتبر القارئ متدخلا منفصلا عن صنع الأثر الأدبي والجمالي والدلالي. بينما يعتبر [الأوّل] أنّ هذا الأثر لا يوجد في النص ولا عند القارئ، بل في نتاج التفاعل بينهما»[65]. فلا حاجة بنا –وفق هذا المنظور الأخير– إلى أن ننافح عن مقصدية النص أو حرية القارئ.

2– مقاربة ر. شولز (*Robert Scholes*) .

---

[61] عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص11.

[62] حميد لحميداني: الخطاب الأدبي – التأويل والتلقي (من قضايا التلقي والتأويل)، ص11.

[63] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص31.

[64] المصدر نفسه، ص32.

[65] حميد لحميداني: القراءة وتواليد الدلالة، ص73.

يقدّم "شولز" نظرية جريئة حول مفهوم السّرد، وذلك من خلال عرض مصطلح جديد للتلقي السردي، يضارع مفهومي الشعرية والأدبية، مذكرا في البداية بأنّ «القصّ عملية أداءٍ أو رواية تعدّ سمة مشتركة في تجربتنا الثقافية .. وحين تكون هذه العملية متماسكة بما يكفي وتتطور بحيث تنفصل عن مجرى التبادل الثقافي ندركها بوصفها سرداً. وما أن يبدأ هذا السرد باستخدام نوع خاص من الوضوح والغنائية حتّى ندركه قصّة»[66]. فكأننا أمام تدرج في الألوان ؛ من القصّ (عام) إلى السرد (خاص)، فالقصة (أكثر خصوصية).

إنّ القصة –حسب شولز– تتميز بأنها تستدعي مشاركة القارئ، ولذلك يستخدم لهذا الاستدعاء مصطلح السادية *Narrativité** «لكي [يُشير] إلى العملية التي يبني بها القارئ على نحو فاعل قصّة من المعطيات القصصية التي يقدّمها وسط معيّن»[67]، أي أنّ بناء السّاردية يجري بناء "السادية" بتحويل النص السردي إلى قصة مرتبة الأحداث، حيث إنّ «التداخل الذي يقوم به الكاتب على مستوى النص السردي من تحريف في زمن القصة هو الذي يستدعي إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث في القصة»[68]. وبالتالي فإنّ الزّمن الخطي للقصة، قد يكسره الكاتب لغرض جمالي، ويعيد القارئ "إصلاحه" للغرض نفسه، «وللقيام بذلك لابدّ من توفر سمتين: الزمانية والسببية»[69].

أمّا السببية فتشكّل قانونا للسرد يربط النتيجة بسببها ربطا منطقيا، حيث تنتظم «العناصر الزمانية في كل متوالية سردية .. وحين نقول إنّ العمل ذو صيغة حكائية مثلا، فإنّنا نعني أنّ العمل يخيّب السادية في الربط السببي بين الأحداث، ويعدّ ذلك نقصاً قصصيا»[70]. فالحكاية تترك –رغما عنها– بعض المتواليات السردية غير مترابطة، لتفعلها السادية (تلقي القارئ).

أمّا السمة الثانية وهي "الزمانية" فتدرك بعد الإمساك بالأسباب والنتائج، حيث «نريد استباق أحداث المستقبل من خلال النماذج السببية التي نعرفها، ونعيد النظر في أحداث الماضي استنادا إلى عمليات الفهم الحاضر»[71]، وهذا شبيه –كما يلاحظ القارئ– بمفهوم وجهة النظر الجوّالة عند "إيزر".

---

[66] روبرت شولز: السرد والسادية في الفلم والقصص، مجلة الثقافة الأجنبية، تر: سعيد الغانمي، ص68.

* هكذا ترجم سعيد الغانمي مصطلح السادية، مشيرا إلى بعض التخبط في ذلك نتيجة حداثة المصطلح. يُنظر: مجلة الثقافة الأجنبية، ص67.

[67] المصدر نفسه، ص 68-69.

[68] عز الدين بوبيش: القصة والبنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، ص58.

* يشرح شولز السمتين قائلا: "تعتمد السادية على عملية عقلية شبيهة بالمغالطة المنطقية القائلة "بعد الشيء إذن سببه" ويعني به أنّ النص السردي يخيب السادية في الربط السببي بين الأحداث"، ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط01.

[69] روبرت شولز: السّرد والسادية في الفلم والقصص، ص69.

[70] روبرت شولز: السرد والسادية في الفلم والقصص، ص69.

[71] المصدر نفسه، ص70.

إنّ حال القارئ مع أحداث القصة، شبيهة إلى حدّ ما بحال المحقق الجنائي ؛ الذي يقف على جريمة، فينطلق من الزمن (0) الصفر لها، إلى بناء تصوّر عن مرتكبها، لكنه أثناء تنقله «زمنيا من الجريمة إلى الحال .. [يكون] مشغولا بعملية بناء قصّ الجريمة نفسها من عدد من المفاتيح التي يواجهها»[72]، تارة بالعودة إلى البدايات، وأخرى باستباق النهايات. يكون هذا مع القراءة الأولى للحادثة، لكن مع الثانية، فإنّ المحقق يدخل محمّلا بسجل رسمته انطباعاته الأولى عنها ؛ فقد يدخلها من وسطها أو من نهايتها طالما استطاع أن يملأ الأمداء الفارغة ويجيب عن الإستفهامات، وقس على ذلك حال القارئ والقراءة.

ثالثا: الفراغ والصيغة السّردية

يتمّ على المستوى الثاني من العقد التواصلي «إرسال سردي بين "الراوي" باعتباره قطب الإرسال "والمروي له" بوصفه قطب التلقي»[73]. حيث يعتبر الراوي أداة تقنية في يد الكاتب يوظّفها لرسم عالمه الروائي، فهو «الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له»[74]. وفي المقابل يتخذ المروي له داخل السرد أشكالاً مختلفة، فقد يكون «اسما معيّنا، وقد يكون كائناً مجهولا، أو متخيّلا .. وقد يكون المجتمع بأسره»[75].

إنّه بالإمكان التمييز بين المروي له والمخاطب والمتلقي مقابل «الاختلافات بين الرّاوي والمتحدث والمرسل»[76].

الرّاوي [ويمثل الضمير "أنا" الذي[أنت الذي يكتب] ← المروي له[الذي يكتب إليه النص]

المتحـــدث ← المخاطب القارئ الذي يتوجه إليه الخطاب وهو شخصية داخله

المـــرسل ← المتلقي [أنت] وهو القارئ الفعلي الذي يستقبل

وبالتالي «كلّما خصّص الراوي أوصاف المروي له قلّ احتمال التساوي أو التشابه بين المروي له والمتلقي الاعتيادي للنصّ»[77]. حيث يضع الراوي مسافة بين المروي له والقارئ حين يحدّد أوصاف المروي له، التي لا تكون بالضرورة أوصافاً للقارئ، فلا يتماهى هذا بذاك، وهذا النوع من الرواة يسمّى: "الراوي الإبعادي"، وهو

---

[72] المصدر نفسه، ص70.

[73] عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ص09.

[74] محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، جامعة قسنطينة، ص29.

[75] آمنة يوسف: تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق)، دار الحوار، سوريا، ط01، 1997م، ص30.

[76] روبن ورهول: نحو نظرية الراوي التقريبي، مجلة الثقافة الأجنبية، تر: سلمان حسن العقيدي، ص74.

[77] المصدر نفسه، ص74.

شكل من الرواة يقوم «بإبعاد القارئ الاعتيادي عن أنت»[78]. أي أنه يريد أن يجعل من "المروي له" المخاطب المشار إليه بالضمير "أنت" لكي يجعل القارئ ينتظر خطابه من المرسل فقط وليس من المتحدث.

أمّا ما يطلق عليه "الرّاوي التقريبي" فهو الذي «يُجهد لردم الفجوات بين المروي له والمخاطب والمتلقي»[79]. إذ يتزيّ بزيّ القارئ، فيحمّل نفسه عناء سدّ الفراغ، لكن ليس في الحكاية بل بين متلقّيي خطاب الحكاية. حيث يخاطب هذا الراوي "أنت" المروي له بطريقة تثير الإحساس بالتشابه بين القارئ الحقيقي الذي يمسك بالكتاب ويقرأ، والمخاطب المروي له. ولهذا يفسّر –أحيانا– استخدام الراوي التقريبي على أنه حثّ للقارئ كي يتعاطف مع الشخصيات داخل الحكاية.

ففي حين «يخصص الراوي الإبعادي اسم ولقب المروي له [فإنّ] الراوي التقريبي إمّا أن يتجنّب تسمية المروي له، أو يستخدم أسماء تعود إلى فئات اجتماعية واسعة من القرّاء الفعليين»[80]. وبين تشجيع القارئ الفعلي على التشبّه بشخصية المروي له وعدمه، تقف الرواية الحديثة، حيث يميل الروائيون فيها إلى تجنّب «التأثيرات التقريبية بمحاولتهم البقاء خارج النص .. فيميلون لإبقاء القارئ ناسيا تماماً حقيقة أنّ المؤلف موجود، وحتى حقيقة أنّه يقرأ كتابا»[81]. فالرواية الحديثة هي رواية تقمّص واندماج.

كما يميز "واين بوث" (*Wayne Booth*) –من جانبه– بين نوعين من الرواة:

– الراوي الممسرح:

وهو الذي «يشير إلى نفسه بكلمة "أنا" .. وهو يختلف عن المؤلف الضمني*»[82]. لأنّه راو ظاهر غير خفيّ.

– الراوي غير الممسرح:

وهو الذي يكون مختفيا وراء حديث الشخصيات، لكن «معظم القصص تقدم كأنها تمرّ عبر وعي راو قد يكون "أنا" أو "هو" .. وحين لا تكون هناك مثل هذه الـ "أنا" فإنّ القارئ القليل الخبرة سيظنّ أنّ القصة تصله دون وسيط»[83]. ولهذا فإنّ القصّة التي لا يمسرح راويها تخلق –يقول بوث– صورة ضمنية لمؤلف يقف وراء الكواليس يحرك دميً.

---

[78] المصدر نفسه، ص74.

[79] روبن ورهول: نحو نظرية الراوي التقريبي، ص74.

[80] المصدر نفسه، ص86.

[81] المصدر نفسه، ص89.

* المؤلف الضمني عند واين بوث هو نَفْسُ المؤلف الثانية التي تحرك شخصيات القصّة وأحداثها. يُنظر: واين بوث: البعد ووجهة النظر، تر: علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، ص45.

[82] واين بوث: البعد ووجهة النظر، مجلة الثقافة الأجنبية، ص45.

[83] المصدر نفسه، ص45.

إنّ الحديث عن الراوي –وفق هذه التقسيمات– سيكون مفيداً ونحن نقف على مظاهر الفراغ في النص السردي على مستوى الزمن، ولهذا فعندما يجري تناول الصيغة التي تسرد بها القصّة، فإنه يُميز بين طريقتين يستعملهما الراوي في حكايتها ؛ الطريقة الأولى هي "المشهد"، والطريقة الثانية هي التلخيص. ترتبط الطريقتان –عضويا– بالزّمن في علاقته بعدد الصفحات، ففي المشهد نجد عرضا لخمس دقائق –مثلا– في حوار يلتهم مساحة لا يستهان بها من القصة، بينما يمكن اختزال (تلخيص) عشرة أعوام في القصة على صفحتين فقط[84].

إنّ الراوي كتقنية سردية تستخدم لنقل الحكاية إلى القارئ، يمكنها أن تتحكم في تنظيم تفاصيل هذه الحكاية إسهابا كما في الوصف، أو تلخيصا. ولهذا أمكن اعتبار ما اصطلح عليه "المسافة" أو "المنظور" «الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة»[85]. فهناك إذا صيغتان لتنظيمه:

1– المسافة (*Distance*) :

يعود أصل هذا المصطلح إلى "أفلاطون" وذلك حين أطلق على الصيغة التي تُروى على لسان الشاعر نفسه "حكاية خالصة"، والصيغة التي تروى على لسان شخصية ما "محاكاة"[86]. أي أنّ هناك فرق بين صوت السارد وصوت الشخصية. و«لكي يبرز أفلاطون هذا الفرق إبرازاً واضحا، يذهب إلى حدّ إعادة كتابة نهاية المشهد بين "خروسيس" و "الآخائيين" في شكل قصة، بعد أن كان "هوميروس" قد تناولها في شكل محاكاة، أي في شكل أقوال مباشرة على غرار المسرحية»[87]، فتمّ تحويل المشهد إلى تخليص، أو بتعبير "أفلاطون" تحويل المحاكاة إلى حكاية خالصة، فالمسافة تعكس «حجم ودقة التفاصيل التي يقدّمها النص، فكلما زادت التفاصيل، اقتربنا من الوصف المشهدي»[88]، وكلّما نقصت اقتربنا من التلخيص.

2– المنظور (*Perspective*) :

ويمثل الزاوية التي تعكس موقف الكاتب أو الراوي، أو القارئ في نهاية المطاف بحكم أنّنا أمام نص وليس خطاب فقط. حيث «يخترع الروائي عالمه بكل حرية، فهو عليم بخفايا الأمور، وحرصا منه على إضفاء صفة

---

[84] يُنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط03، 1997م، ص176.

[85] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط03، 2003م، ص178.

[86] يُنظر: المصدر نفسه، ص178.

[87] المصدر نفسه، ص178.

[88] روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص163.

الحقيقة الواقعية للحكاية التي يسردها، يلجأ إلى استخدام بعض التقنيات كأن يمنح فعل السرد لشخصية واحدة تحكي الأحداث من وجهة نظرها ولا تقدّم إلاّ المعلومات التي تعرفها»[89]، ليترك للقارئ تخيل ومعرفة الباقي.

ولهذا يفرّق "جيرار جنيت" بين الشخصية والروائي أو "الصوت" (*Voix*) والصيغة (*Mode*) «أي بين السؤال: مَن الشخصية التي توجّه وجهة نظرها المنظور السردي؟ وهذا السؤال المختلف تماما: من السارد؟ أو بعبارة أوجز: بين السؤال: من يَرى؟ والسؤال: من يتكلّم؟»[90]. لكن إذا كان الراوي (السارد) هو نفسه شخصية في الحكاية، فكيف يمكن التمييز بين الصوت والصيغة؟

لقد استعمل "جنيت" للإجابة عن هذا السؤال مصطلح "التبئير" (*Focalisation*) «بصفته معادلا لوجهة النظر»[91]. ويعني به «تحديد زاوية الرّؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إمّا أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث»[92]. ومع ذلك يبدو المصطلح –نوعا ما– «أكثر تجردًا، وابعد إيحاءً للجانب البصري الذي تتضمّنه باقي المصطلحات»[93] مثل الرؤية ووجهة النظر، ولهذا قام "جنيت" بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع:

2.1– التبئير في درجة الصفر: ويظهر هذا النوع في الرواية التقليدية.

2.2– التبئير الداخلي: ولا يحقّق تحقيقاً تاما إلاّ في الحكاية ذات "المونولوج الداخلي"، وينقسم بدوره إلى: تبئير ثابت وتبئير متحول (متغير)، وتبئير متعدّد (مضاعف).

2.3– التبئير الخارجي: وهو الذي لا يمكن التعرف فيه على دواخل الشخصية[94].

فمن نماذج التبئير الداخلي الثابت أن لا يتمّ وصف الشخصية إلاّ ظاهريا، ليترك للقارئ من خلال حركتها تخيل باطنها النفسي والعقلي وملأ فراغ هذا العالم الباطني، أمّا التبئير الداخلي المتحوّل فهو نموج لتعدّد زوايا النظر في السرد، حيث ينتقل الكاتب فعل السرد من شخصية إلى أخرى. ليتدخل في نهاية الأمر من يملك معرفة مطلقة، فكأنّ الشخصيات في التبئير الداخلي المتحول تتعاضد لتعطي معرفة للقارئ عن عالم الحكاية، لأنّها بمفردها لا

---

[89] محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ص 27-28.

[90] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص198.

[91] المصدر نفسه، ص198.

[92] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط03، 2000م، ص46 (الهامش).

[93] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص297.

[94] يُنظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص75. وجيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص204. كما يمكن العودة إلى سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص297.

تملك ذلك[95]. أمّا في التبئير الخارجي فإنّ «البطل يتصرّف دون معرفة أفكاره وعواطفه ويتمّ فيه التكتّم إلى حدّ الألغاز»[96].

وعلى العموم فإنّ ما يلفت الانتباه في مفهوم التبئير هو وظيفته وليس ماهيته، ذلك أنّ مقاربة أيّ حكاية على مستوى الصيغة السردية، إنّما هو في الحقيقة «تحليل تغيرات "وجهة النظر" التي تحدث أثناءها، [أي] تحليلها بأنها تبدلات في التبئير»[97]. فالمهم هو قراءة التغيرات التي تحدث في التبئير، وليس التبئير في حدّ ذاته كصيغة سردية، مع أنّ هذا يستلزم ذاك.

إنّ تبديل التبئير من شخصية إلى أخرى «يمكن أن يحلّل بأنه خرق مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق، دون أن يؤدي ذلك إلى التشكيك في وجود هذه الشفرة. كما يمكن تبديلا مؤقتا للنغمة، أو نشازاً مكروراً أيضا، أن يُحدّدا في توليفة موسيقية كلاسيكية بأنها تعديل وتغيير دون أن يشكك في النغمة العامة»[98]. ولهذا فإنّ هذه المقارنة مفيدة جدّا لتمييز التغير والتبدل في التبئير*، فعندما يتغير المقام الموسيقي من نغمة إلى أخرى، فإنّه يظلّ مع هذا التغيير، ضمن سياق من التماسك والانسجام، تفرضه السمفونية والقطعة ككلّ، وقس على ذلك "وجهة نظر" شخصية ما في الحكاية. فحتّى لو بدت لأوّل وهلة أنها بعيدة عن ما سبق من سياق الحكاية، فإنّ ما هو لاحق قد ينسجم معها.

إنّ "جنيت" يُسمّي هذه التبئيرات المتغيرة ؛ خروقا معزولة لا تؤثر على التماسك والانسجام الكلّي للحكاية[99]. ثمّ يصنّفها إلى نمطين معقولين «يحمل النمط الأوّل أسماء في البلاغة وهو: الإسقاط الجانبي أو *Paralipse* [النقصان]، ولا يزال الثاني لا يحمل اسماً، وسنسميه *Paralepse* [الزيادة]»[100]. ويمكن إدراج النوع الأوّل تحت مسمّى "الحذف" أو "الفراغ"، وذلك أنّ ارتباطه وثيق الصلة بزمن القصة المحذوف.

---

[95] يُنظر: محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ص28.

[96] مصطفى منصوري: الصيغة السردية، في النقد العربي الحديث – النقد العربي المعاصر المرجع والتلقي – كتاب متلقي الخطاب النقدي العربي المعاصر، المركز الجامعي خنشلة، 2004م، ص117.

[97] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص205.

[98] المصدر السابق، ص206.

* يمكن فهم التبئير من وجهة نظر لغوية قد تساعد على فهمه من الوجهة السردية، حيث إنّ الجملة تتكون -في الأصل- من وظيفتين: 1- وظيفة تركيبية (قواعد النحو) 2- وظيفة تداولية: وهي ما يصطلح عليه بـ"المحور والبؤرة"، "فالمحور: هو الشيء الذي تتحدث عنه الجملة، أو هو موضوع الحديث، فعندما أقول مثلا: رجع زيد البارحة، فيكون زيد هو المحور لأنه موضوع الحديث. أمّا البؤرة: فهي تمثل المعلومة الجديدة التي ينقلها المتكلم، وكان السامع يجهلها قبل الحديث". يُنظر: صلاح الدين حسنين: الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علامات في النقد، ص71.

[99] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص206.

[100] المصدر نفسه، ص206. يسمي شولز (*Pralipse*) إدماجاً، و (*Paralepse*) تجاهل العارف. ويعتبرها استراتيجيتين، تميل القصص إلى استخدامها. يُنظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص165.

إنّ الفراغ الناتج عن الحذف، يملك طابعا زمنيا، لكنه أقل صرامة، حيث لا يقوم «على إلغاء مقطع زمنيّ، بل على إسقاط أحد العناصر المشكلة للوضع .. كأن يروي السارد طفولته وهو يحجب، حجبا منظما، وجود أحد أفراد أسرته، هنا لا تقفز الحكاية فوق لحظة زمنية .. بل تمرّ بجانب معطى من المعطيات»[101]. هذا الإسقاط يسميه "جنيت" نقصاناً (*Paralipse*). ويقسمه إلى قسمين: حذف محدد (مدة مشار إليها)، حذف غير محدّد (مدة غير مشار إليها)[102].وبعيداً عن ليّ عنق مصطلح "الحذف" فإنّه بالإمكان تسمية النوعين بـ:

1.2.2- الفراغ الصريح :

ويتكون هذا الفراغ -حسب جنيت- «إمّا عن إشارة (محدّدة أو غير محدّدة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه»[103]. وأنماط تَمَثّلِهِ -عنده- هي استعمال عبارات زمنية مثل "مضت بضع سنين" أو "بعد ذلك بسنتين". وذلك عند استئناف الحكاية، حيث إنّ «النّص يومئ في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ السردي أو الثغرة»[104]. لكنّها إيماءة واضحة وصريحة، وصارمة -أحيانا-، لا تدع مجالاً للتأويل الزمنيّ، اللّهم إلاّ إذا كان الأمر متعلقا بحيز ذي مضمون قصصي يخلو منه ذلك الحذف الزمني، فعبارة "مضت بعض سنوات" مثلا، تفتح المجال أمام الكثير من "النعوت" ؛ هل بضع سنوات من الشقاء أم السعادة؟ ولهذا تعدّ «الحذوف المنعوتة أحد موارد السرد الرّوائي»[105]، الذي تدفع باتجاه سدّ الكثير من الفجوات والأقطاب الفارغة.

2.2.2- الفراغ الضمني :

ويُطلق عليه "جنيت" اسم "الحذوف الضمنية"، وهي «التي لا يُصرّح في النص بوجودها بالذات»[106]. لكن بمقدور القارئ أن يعيّنها من خلال الفراغ في التسلسل الزمني للقصة، أو بقطع هذه الاستمرارية، كأن ترى شخصية في القصة على وشك الولادة، فيستدلّ على فترة الحمل التي حذفت.

3.2.2- الفراغ الافتراضي :

وهو شكل من أشكال الفراغ الضمني، لكنه أكثر إبهاماً من سابقه، إذ «تستحيل موقعته، بل أحيانا، وضعه في أيّ موضع كان»[107] . وقد تتلاشى هذه الاستحالة بمجرد خلود القارئ إلى لحظة استعادة لشريط الأحداث.

---

[101] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص62.
[102] يُنظر: المصدر نفسه، ص117.
[103] المصدر نفسه، ص118.
[104] المصدر نفسه، ص118.
[105] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص118.
[106] المصدر نفسه، ص119.
[107] المصدر نفسه، ص119.

حينذاك يمكن ملأ هذا الفراغ بالربط والتركيب، لكنه يبقى –مع ذلك– افتراضيا ؛ لأنّه خاضع لإستراتيجية كل قارئ.

رابعا: الفراغ والمفارقة الزمنية

يختلف نظام الأحداث في القصّة عن نظامها في الخطاب «وذلك لكون منشئ الخطاب متصرف بالضرورة – من خلال الراوي الذي ينشئه– في ما يأخذ وما يبدع»[108]. حيث إنّ زمن الخطاب يكون فيه من الاختصار والحذف ما يجعله مركّزا ومجملا، بينما يكون زمن القصة متسعا ومكتملا –أحيانا– وتراتبيا.

تتخلّل زمن الخطاب وقفات وتقطعات، استباقات واسترجاعات، إذ «لم يعد الزمن ذلك التيار السريع الذي يدفع الحبكة الروائية إلى الأمام، بل أصبح بمثابة ماء راكد تحدث تحت سطحه تقلبات وتحللات بطيئة»[109]. ولهذا فإنّ الفراغ الذي يتمظهر هنا، إنما ينشأ من اللاّتطابق بين نظامي القصة والخطاب «فعندما لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية، بسبب تعددية الأبعاد، في زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد. في حين أن زمن السرد يملك بعداً واحدا، هو بعد الكتابة .. الأمر الذي يجبر الروائي (الكاتب على أن يختار ويحذف وينتقي .. مما ينشأ عنه ظهور ما يُسمى المفارقة السردية، التي تكون – تارة– ارتداداً إلى الماضي (*Flash back*) وتارة أخرى استباقا (استشرافا)»[110]، ومن ثمّ يمكن تصوّر الاستباق والاسترجاع –كتقنيتين للمفارقة السردية– شكلين من أشكال الفراغ السردي، حيث نتناول الثاني (الاسترجاع) تحت مسمّى:

1– الفراغ الاسترجاعي :

إنّ كسر خطية أحداث القصة بالعودة إلى الوراء «يشكل بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها –التي ينضاف إليها– حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى»[111]. وقد قسّم "جنيت" الاسترجاع إلى ثلاثة أقسام:

1.1– استرجاع خارجي:

[108] الصادق قسمومة: تقنيات تحليل القصة، ص 114-115.
[109] رشيد بن حدو: الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة (من قضايا التلقي والتأويل)، ص77.
[110] آمنة يوسف: تقنية السرد، ص 69-70.
[111] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص60.

وظيفته الأساسية هي «إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بنصوص الحكاية السابقة»[112]. ويكون ذلك «بالارتداد إلى نقطة زمنية تقع قبل النقطة التي انطلقت منها أحداث المغامرة (القصة)»[113]، ويمكن للقارئ هنا تلمّس هذا النوع في الصفحات الأولى من رواية "سيّدة المقام".

2.1- استرجاع داخلي:

وهو حقل زمني «متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى»[114]. حيث يقوم -أي الاسترجاع- بإضافة مضمون قصصي ناقص في الحكاية الأولى، وذلك «بالارتداد إلى نقطة مضت وتجاوزها السرد، لكنها واقعة داخل الزمن القصصي»[115]، كأن يتمّ الحديث عن الماضي شخصية دخلت الأحداث للمرة الأولى.

3.1- استرجاع مزجي (مختلط):

وهو الذي يُمزج فيه بين الاسترجاع الداخلي والخارجي.

كما ينقسم الاسترجاع الداخلي نفسه إلى قسمين:

1.3.1- استرجاع تكميلي (إحالة):

ويشمل «المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدّ، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية .. ويمكن لهذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفا مطلقة، أي نقائص في الاستمرار الزّمني»[116]. فالاسترجاع التكميلي -إذا- هو ضرب من المقاطع السردية؛ وظيفتها سدّ فجوات سابقة في الحكاية، مثل النقص الذي نجده في فترات زمنية، والتي تعوّض جزئيا حذف عدة سنوات قضتها شخصية ما في مكان داخل الحكاية.

2.3.1- استرجاع تكراري (تذكير):

وهو عبارة عن «تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص .. لكن أهميتها في اقتصاد الحكاية [إذ هي] تعوّض إلى حد كبير عن ضعف اتّساعها السردي»[117]، وذلك عن طريق الربط المباشر بين مقطعين «بالرجوع إلى

---

[112] المصدر نفسه، ص61.
[113] الصادق قسومة: تقنيات تحليل القصة، ص115.
[114] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص61.
[115] الصادق قسومة: تقنيات تحليل القصة، ص115.
[116] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص62.
[117] المصدر نفسه، ص 64-65.

حدث سابق وإيراده أكثر من مرّة»[118]. إنّها تتناول -بتعبير جنيت- الهجرة السردية للمقاطع أو الانبثاث السردي، ويقصد به أن تُدسّ الفقرات في مقاطع لاحقة بعد أن تقتلع من مقاطع سابقة.

وعموماً «فالحكاية الاسترجاعية تقطع صراحة بحذف، وتستأنف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقّفت بالضبط»[119]. مستعملة في استئنافها إحدى الأدوات مثل: لهذا السبب، أو وهكذا .. أو بياض أوّل الفقرة.

إنّ الاسترجاع كتقنية للمفارقة الزمنية في النص السردي، يحفّز القارئ على بناء انسجام النص عن طريق «سدّ فراغات الحكاية الخاصة بالإجابات المحذوفة في حاضر السرد»[120]، وسنرى في "سيدة المقام" طريقة اشتغال هذه التقنية.

2- الفراغ الاستباقي :

تقف على الضفة الأخرى من المفارقة الزمنية، تقنية الاستباق «ومعناه حكي شيء قبل وقوعه»[121]. فهو بهذا المعنى وثب زمني لإيراد «حدث لم يبلغه السرد بعد»[122]، وذلك عن طريق استشراف ما يستقبل من أحداث.

تنقسم الإستباقات إلى داخلية وخارجية، أمّا الداخلية فهي «التي يكون الاستباق فيها إلى نقطة مندرجة في الزمن القصصي»[123]، وأمّا الخارجية فهي «التي يكون الاستباق فيها إلى نقطة خارج الزمن القصصي»[124]. وقد تختلط الداخلية بالخارجية، فتشكل قسماً ثالثا، هو الاستباقات المختلطة (المزجية)، شأن الاسترجاعات.

إنّ أكثر ما يتجلى الفراغ على مستوى «الاستباقات مثلية القصة، بين تلك التي تسدّ مقدّما ثغرة لاحقة (وهذه الاستباقات التكميلية) وتلك التي تضاعف مقدّما -دائما- مقطعا سرديا آتيا، مهما بلغت قلّة هذه المضاعفة (وهذه هي الاستجابات التكرارية)»[125]. ذلك أنّ الاستباقات التكميلية تظهر في شكل استشراف عن طريق ذكر فترات زمنية (أيّام أو سنوات)، أو تتمّة حدث ما في معرض حديث عن مشهد حاضر، أو وصف

[118] الصادق قسومة: تقنيات تحليل القصة، ص119.
[119] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص72.
[120] آمنة يوسف: تقنية السرد، ص74.
[121] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص77.
[122] الصادق قسومة: تقنيات تحليل القصة، ص119.
[123] المصدر نفسه، ص119.
[124] المصدر نفسه، ص 119-120.
[125] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 79-80.

لبعض المناظر التي سيقف عليها القارئ في مستقبل السرد، ولهذا توصف هذه الاستباقات أحيانا بأنّها «علامة على نفاد الصبر السردي»[126]، باعتبار أنّ الراوي يتعجّل سير المضامين القصصية –طبيعيا– باختراق نظام تراتبها.

وعموما فإنّ الاستباقات «تعوّض عن حذوفات أو نقصانات مقبلة»[127]، يمكن أن تعين القارئ في سدّ الفجوات والفراغات الممكنة أو الحتمية في الحكاية، أمّا الاستباقات التكرارية ؛ فوظيفتها «إعلان [لمتلقي الحكاية] وعباراتها المناسبة هي عموما: "سنرى" و "سنرى فيما بعد"»[128]، حيث إنّها تلمّح –بإيجاز– إلى أنّ ما يُعلن عنه الآن من أحداث ستتمّ روايته بالتفصيل في الزمن السردي المخصص له طبيعيا. ولهذا يُنظر إلى الاستباق على أنّه ظاهرة «تتنافى مع فكرة التشويق التي هي العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية، وتتنافى كذلك مع مفهوم الرّاوي الذي يكشف أحداث الرواية ويفاجأ –مع القارئ– بالتطورات غير المنتظرة»[129]، ومع ذلك يضمن الاستباق للرواية الحديثة فرصة الانعتاق من ذلك النمط، باللعب على الزمن السردي، لتحقيق تيار داخلي يوتر القارئ ويحفّزه على مواجهة الحكاية للقبض عليها.

ومن أجل وظيفة الإعلان التي تميز الاستباق التكرارية، فإنّ "جنيت" يفرّق بين "الإعلانات" و "الطّلائع"، حيث تعتبر هذه الأخيرة «مجرد علامات بلا استشراف .. لن تكتسي دلالتها إلاّ فيما بعد والتي تتعلق بفنّ التهييئ»[130] ؛ أي أنّ القارئ يعود عن طريق الاسترجاع إلى هذه الطلائع، التي هيّأته سابقا لتلقي حدث ما داخل القصة. ويلاحظ ذلك –مثلا– عندما تدخل القصة شخصية –كما يقول جنيت– ثم لا تتدخل في أحداثها –أي القصة– إلاّ بعد ذلك بكثير.

ويبدو عمل هذه الطلائع جليا في بعض الروايات البوليسية، التي تعرضها في شكل خدع تُوهم القارئ بأنّ الشخصية المتحركة أمامه هي من تلبس لباس الإجرام، بينما تكون الشخصية الضامرة هي المجرمة في الحقيقة. ومن ثمّ فإنّ كفاءتنا كقراء بجنس الروايات البوليسية «هي التي يستند إليها المؤلف ليخدع قارئه وهو يعرض عليه أحيانا طلائع أو خدعاً مألوفة لدى هواة الروايات البوليسية»[131]. ولهذا تغدو الطلائع إحدى الطرق التي يُرشد بها النص القارئ إلى إدراكه وفهمه، عن طريق الاستفادة من كفاءته السردية المحتملة أو المتغيّرة، وقد تكون هذه "الطلائع" على شكل نبوءات أو رؤى.

---

126 جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص81.

127 المصدر نفسه، ص80.

128 المصدر نفسه، ص81.

129 سيزا أحمد قاسم: بناء الزمن الروائي، تقديم وعرض: محمد العيد تاورته، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد 05، 2000م، ص251.

130 جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص82.

131 جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص84.

إنّ حركة المؤلف في عرض خدع مغلوطة أو طلائع زائفة بعد أن يكشف القارئ الخدع الأولى ويحيط بها، ليس إلاّ تأكيداً على أنّ النص «يلعب على هذا النسق من التوقعات المحبطة والظنون المخيبة، والمفاجآت المتوقعة والمدهشة»[132]، ليجعل قارئه مستفزّا ومحفّزا باستمرار للمشاركة في بناء المعنى.

إنّ ما يبدو عليه الأمر من تشويش في المضامين القصصية من جراء «تواتر الإقحامات وتشابكها المتبادل»[133]، بين استباق تارة واسترجاع تارة أخرى، هو ما يدفع القارئ العازم على الفهم، إلى إيجاد الرابط بين الاستباق والحكاية الأولى، والاسترجاع والحكاية المستمرة ؛ أي ملأ المدى الفارغ الذي يفصل هذه عن تلك.

خامسا: الفراغ والوتيرة السردية

ترتبط الحركة السردية بعنصر المدة (*La durée*) على مستوى الزمن السردي، «وهي أربع حركات سردية: اثنان فيما يرتبط بتسريع السرد، وأخريان فيما يرتبط بإبطائه»[134]. هذا وللإسراع، كما للإبطاء دلالته –كما سنرى في سيّدة المقام– حيث إنّ «تقديم فترة زمنية قصيرة في عدد كبير من الصفحات، يؤدي إلى إيقاع مختلف كلّ الاختلاف عن معالجة فترة زمنية طويلة في بضعة أسطر»[135]. ففي حالة الإيقاع السردي المتسارع تتخلل الفراغات (الثغرات) الزمنية النص، ثمّ تختفي في المقابل عندما يتباطأ هذا الإيقاع، فاسحة المجال لشكل آخر من الفراغات الناتجة عن الانتقال من "التلخيص" إلى "الوصف" الذي هو وقفة بدون حركة زمنية[136]. وعليه، فإنّ الحركات المتعلقة بتسريع السرد، يمكن حصرها في تقنيتين استعرضنا –فيما سبق– واحدة منها، هي الحذف* لارتباطها بالصيغة، ونقوم الآن باستعراض وظائف التقنيات الأخرى** وهي:

1– تقنية التلخيص :

وتعني ببساطة «أن يقوم الرّاوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام وشهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في تفاصيل الأشياء والأقوال»[137] ؛ أي أنّ توظيف هذه التقنية

---

[132] المصدر نفسه، ص84.

[133] المصدر نفسه، ص86.

[134] آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص82.

[135] سيزا أحمد قاسم: بناء الزمن الروائي، تقديم وعرض: محمد العيد تاورته، مجلة الآداب، قسنطينة، ص252.

[136] يُنظر: المصدر السابق، ص252.

* سنعود للحديث عن الحذف في علاقته بالوتيرة السردية بعد إتمام الحديث عن تقنية التلخيص، ينظر ص 99-100 من هذا البحث.

** يمكن التمييز بين أربع سرعات سردية في أي نص سردي وهي: 1-الثغرة: وهي سريعة بلا حدود. 2-الخلاصة: سريعة نسبيا. 3-المشهد: بطيء نسبيا. 4-الوقفة الوصفية: درجة الصفر للتقدم. يُنظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص162.

[137] آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص82.

السردية، مثلما يسمح بتسريع وتيرة السرد، فإنّه يتيح للقارئ مساحة من التأويل والبناء، وذلك بملأ المدة الزمنية المحذوفة من حياة السرد، بالأحداث التي تلائم السابق منها واللاحق، أملا في الربط وإحداث الانسجام.

إنّ سرعة أية حكاية، إنّما تتحدد بالنظر إلى «العلاقة بين مدة (هي مدّة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات)»[138]. وما دام التلخيص يجمع الأحداث بعضها إلى بعض فإنّ زمن السرد يكون (أصغر) من زمن الحكاية، التي تبقى على حالها من الاتساع، لأنها لا تقاس بالصفحات والأسطر، بل بالثواني والدقائق والساعات والأيّام.

إنّ أهم وظيفة للتلخيص هي تسريع حركة السرد، باختزال المشاهد والفترات الزمنية الطويلة، مما يُحدث تكسيرا في مسار الحكاية، قد تذلّله قدرة القارئ على منح المختزل والمقتضب، هامشا من الاتساع والاكتمال، وذلك عن طريق ملء الفجوات والثغرات الزمنية التي يخلّفها هذا التسريع.

2- تقنية الحذف (*Ellipse*)* :

كتقنية من تقنيات تسريع الوتيرة السردية، فإنّ الحذف ينقسم إلى قسمين رئيسيين:

1.2- حذف كلّي (إسقاط كلّي)*:

ويُقصد به «إضمار حيز من الأحداث، يُسقط من السرد فلا نجد له في الخطاب ذكراً، إنما هي ثغرة في السرد تعمّدها الرّاوي لتغييب قسم من المغامرة**»[139]. أي أنّنا نتابع أحداثا في فصل أو فقرة، ثم نتابع بعدها أحداثا أخرى مختلفة، بيد أنّها متصلة بالأولى، وذلك بعد مدّة زمنية مسقطة، وتكون هذه المدة محدّدة مثل: بعد مُضيّ "سنة"، "أسبوعين"، أو غير محدّدة مثل: "انقضت فترة".

2.2- حذف جزئي (إسقاط جزئي):

ويُقصد به «أن يُقتصر من مرحلة زمنية على نوع معيّن من الأحداث يُسرد دون سواه»[140]؛ أي انتقاء حدث في القصة لإبرازه في الواجهة، إمّا لأهميته المحورية فيها، وإمّا لتوتير القارئ وإرباكه.

---

[138] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص102.

* لقد أخذت الكلمة (*Ellipse*) أصلا من علوم الأرض (*Ellipsis*). ويُقصد بها انزلاق قطعة أرض من مكانها إلى مكان ثان، ولمّا استثمرت في علم السرد، كان الباحثون يقصدون من ورائها الحلقة الزمانية، التي يضمرها الكاتب أو السارد لغايات فنية أو جمالية. يُنظر: السعيد بوطاجين: مستويات استقبال المصطلح (النقد العربي)، المرجع التلقي، ص87.

* ترك جيرار جنيت هذا النوع من الحذف دون تسمية. أنظر: خطاب الحكاية، ص206.

** المغامرة مصطلح يرادف القصة.

[139] الصادق قسومة: تقنيات تحليل القصة، ص128.

[140] المصدر نفسه، ص129.

ينتج التلخيص والحذف لغة سردية مكثفة، حيث «يحقّقان بلاغيا فن الإيجاز، الذي يحفظ للسرد الرّوائي تماسكه الضروري»[141]. ولهذا عندما سئل "حميد لحميداني": هل استعمال لغة الجمال ينسي الروائي الواقع؟ أجاب قائلا: «إمّا أن نكتب بطريقة مباشرة مستخدمين وسائل العرض (الوصف) (ترك الشخصية تتحدث عن نفسها)، وإمّا أن نتأمل الواقع بلغة قريبة من الشعر يكون البطل فرداً أساسيا في النص (لا يترك الشخصيات تتحدث)، هذا النقص في الحوار تعوّضه جمالية اللغة، ففي هذا النموذج من السرد، أنت تفرض على القارئ رؤية للعالم، ولهذا يجب أن تقدم هذه النظرة بطريقة جمالية (إغراء اللغة)»[142]، وهذا الإغراء اللغوي المكثف الذي يُعوّض الاستفاضة، والإطالة الممثلة –أحيانا– في الروايات الواقعية، هو ما يجعل من الفراغ إستراتيجية للقراءة والكتابة معاً، تنهض –أي الإستراتيجية– بإجراء تأويلي يُبني على الكفاءة والتعدّد.

وفي المقابل يلجأ الرّاوي لإبطاء حركة السرد إلى توظيف تقنيتين هما:

3– تقنيتا المشهد والوصف :

يمكن تلمس المشهد بالنظر إلى «التناسب بين حيّز المغامرة وحيّز قصّتها في الخطاب، وأكثر ما تكون هذه الظاهرة في الحوار»[143]، فالمشهد كتقنية لتسريع وتيرة الحكي يمكن أن يضطلع بها الراوي بالتركيز على أحداث معيّنة في القصة، وذلك بعرضها على شاكلة ما تُعرض المسرحية (الحوار والمباشرة) «أمام عيني القارئ، موهما إيّاه بتوقف حركة السرد عن النّمو»[144].

أي أنّ المشهد يجعل زمن السرد وزمن الحكاية في الدرجة الصّفر، باعتبار كليهما يساوي الآخر، حيث إنّ هذه الرتابة في السرد تجعل منه –أي المشهد– «أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصنفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف»[145]. ومع ذلك، وبالمقارنة مع تسريع الأحداث عن طريق الحذف والاستباق، يُنظر إلى المشهد على أنه تقنية إبطاء، لكن ما علاقة هذا الإبطاء بالفراغ السردي ؟

إنّ الانتقال من الحوار (المشهد) الذي هو مظهر من مظاهر السرد، إلى الوصف داخل النص السردي، يمكن أن يشكل تمفصلا يُرصد من خلاله الفراغ أثناء هذه النقلة. كيف؟

---

[141] آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص88.

[142] النص من حوار تلفزيوني مسجل مع حميد لحميداني، حصّة "وجوه وقضايا"، التلفزة المغربية، 03-02-2006، عنوان الحلقة: الرواية العربية بين الأمس واليوم.

[143] الصادق قسمومة: تقنيات تحليل القصة، ص127.

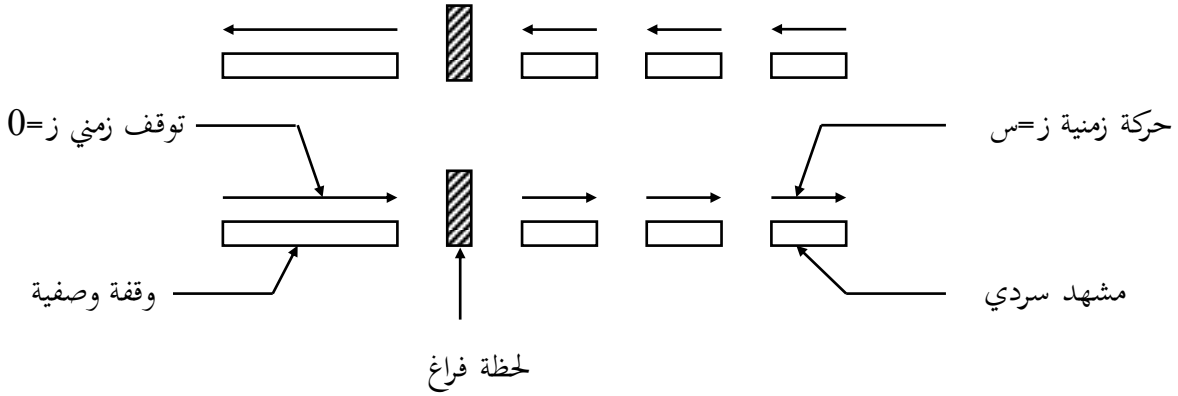
[144] آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص89.

[145] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص78.

يبدو أنّ للوصف أهمية أكثر من «السرد، لأنّ من الأيسر أن نعثر على الوصف من دون سرد من أن نعثر على السرد من دون وصف، وربّما لأنّ بوسع الأشياء أن تتحرك، أمّا العكس فغير ممكن: أي وجود الحركة بغياب الأشياء»[146]. حيث إنّ اضطلاع الوصف بإبراز الفضاء المكاني في الحكاية، إنما يعضّد ما يُناط بالسرد من وظيفة إظهار البعد الزماني، ولهذا تكون الجمل الوصفية في الحكاية اسمية، بينما لا تكون الجمل السردية إلاّ فعلية، لاقترانها بالزمن وباعتبار الأمر

كذلك، فإنّ السرد «يتطلب أساسا معرفة الأعمال وتذكرها والربط بينها، أمّا الوصف فيتطلب معرفة الميدان الذي ينتمي إليه الموصف أي معرفة الأماكن والأشياء»[147]، ولهذا اعتُبر الوصف –دائما– أكثر عرضة للتناص من السرد.

إنّ القاصّ يحتاج –في الوصف– إلى أن يتقاطع مع المهندس في وصف البنايات –مثلا–، وإلى الطبيب في وصف آلات الجراحة وهكذا، كما يحتاج متلقي القصّة إلى السجلّ نفسه ؛ أي إلى معرفة نصوص أخرى تيسر له معرفة الأوصاف بأسمائها العلمية الدقيقة.



مخطط (أ) : الانتقال من الوصف إلى المشهد والعكس

إنّ الانتقال –كما أسلفنا– من الوصف إلى السرد أو العكس داخل النص يشكل تكسيرا للحكاية، إذ هو انتقال «في نوعية الخطاب القصصي»[148]، من سرعة معينة الزمن يحققها السرد، إلى سرعة في الدرجة الصفر

[146] جيرار جنيت: السرد والوصف، تر: محمد يوسف، مجلة الثقافة الأجنبية، ص52.

[147] الصادق قسومة: تقنيات تحليل القصة، ص164.

يحققها الوصف، أو العكس من الصفر إلى سرعة معينة. وبالتالي فإنّ تغير وجهة الخطاب من سرعة إلى أخرى، قد يُحدث فراغا لا يأل القارئ جهداً في ملئه.

إنّ من أولى ثمرات الوصف، توقف مسار الزمن السردي، وخلق حالة من التشوّق والانتظار عند القارئ الذي لا يملك –وهو يتعجل معرفة تتمة الأحداث وعودتها إلى الحركة– إلاّ أن يملأ من خلال الوصف ثغرات، هي –في الأصل– بناء لما سيجّد من أحداث، مما يعني «تغيّر [اً في] وظيفة الراوي، انتقال المتقبل من مروي له (*Narrataire*) إلى موصوف له (*Descriptaire*)، وهذا من شأنه أن يحدث لديه هزّة إيجابية أو سلبية، فالوصف يعني انتقالا بالمتقبل من نسق عمودي زمني مادته الأحداث إلى عالم فضائي أفقي قد يُقبل عليه طلعة وقد يُغيظه ويُكرهه على الانتظار والتشوّق، فيتعجّل نهايته حتى يواصل ما كان فيه –قبل ورود الوصف–»[149]، فعندما تُسند صفة "الطيبة" –مثلا– لشخصية ما في موضع من مواضع الحكاية، فإنّ هذه الصفة من شأنها أن تبني موقفا للمتلقي في اللاحق منها، فينتظر ما هو متماش معها، وقد يحدث العكس فيخيب انتظاره، ولهذا يُنظر إلى الوصف –عادة– بأنه يُوظّف لإحكام عامل المفاجأة.

[148] المصدر نفسه، ص165.

[149] المصدر السابق، ص160.