مكونات بلاغة النص السردي

Components of narrative text rhetoric

الأستاذ الدكتور: نبيل بوالسليو
جامعة20أوت1955سكيكدة

الملخص:

يمكن القول بأن بلاغة النص السردي قد اتضحت محدداتها أول ما اتضحت مع الشكلانيين الروس في مطالع القرن الماضي؛ حيث التفتوا إلى تحديد الجمالية التي يقوم عليها السرد بتمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وعلى أساس ذلك كانت الانطلاقة الحقيقية التي استهدفت استقصاء كل المكونات والعناصر التي تتيحها عملية تخطيب المتن الحكائي، وأمكن للبنيويين في الستينيات مواصلة هذا الجهد حيث نظَّروا لكل مظاهر هذا التخطيب؛ على مستوى صيغة الخطاب والرؤية السردية والزمن.

ويأتي هذا البحث ليُميط اللثام عن مختلف مكونات بلاغة النص السردي؛ باعتبار أن هذه المكونات وإن اتضحت في مجال الشعر منذ القديم، فهي لاتزال مبهمة أو قيد الدراسة حتى وقتنا الحاضر.

الكلمات المفتاحية: بلاغة السرد، التخطيب، المتن الحكائي، المبنى الحكائي.

It can be said that the rhetoric of the narrative text had its determinants first becoming clear with the Russian formalists at the dawn of the last century. They turned to defining the aesthetic on which the narration is based, by distinguishing them between the narrative body and the narrative structure, and on the basis of that was the real breakthrough that aimed to investigate all the components and elements provided by the process of addressing the narrative body. At the level of discourse formula, narrative vision and time.

This research comes to uncover the various components of the narrative text's rhetoric. Given that these components have been clear in the field of poetry since ancient times, they are still ambiguous or under study until the present day.

Key words: rhetoric of narration, speech,, narrative text, story building.

تمهيد:

تقوم بلاغة النص السردي على محددات أساسية تتحقق من خلال مسارات سردية معينة؛ لعل أهم مدرسة شرعت في الإلماح لمكوناتها هي مدرسة الشكلانيين الروس، حين ميزت بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، على أساس أن بلاغة السرد من هذه الوجهة قائمة على طبيعة العلاقة بينهما، والتي يعمد فيها الراوي إلى تخطيب المتن، وبالتالي تتحقق مختلف الأغراض الجمالية، ويحقق السرد من ثمة تأثيره في المتلقي.

وبتواصل مجهود الشعريين عبر المراحل المختلفة، وصولا إلى مرحلة انبثاق المنهج البنيوي في الستينيات من القرن الماضي، تم إماطة اللثام عن مختلف مكونات بلاغة النص السردي؛ على مستوى صيغة الخطاب، وعلى مستوى الرؤية وعلاقة الراوي بما يروي، وعلى مستوى توظيف الزمن بشكل عام.

1- بلاغة السرد على مستوى صيغة الخطاب:

إن بلاغة السرد تقود في جانب منها إلى تمثل العلاقة بين كلام الراوي وكلام الشخصية، لأن الراوي قد ينقل كلام الشخصية بصيغته، وقد يجري عليه تحويرات تنزع عنه صبغته الخاصة، وأحيانا يتماهى صوت الراوي مع صوت الشخصية، فيحدث تداخل بين الصوتين ويصبح الصوت مزدوجا:"فالحوار يقدم بلا واسطة، كصيغة مستقلة، قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة، أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القص، وتولى نقله، فيحدث تداخل بين القولين"[1]. وكل هذه المستويات في الواقع من صيغ الخطاب تحقق بلاغة النص السردي؛ بشرط أن يتم تسخيرها بشكل يحافظ على إيهامها الواقعي ويحترم المسافات المرتبطة بعملية المحاكاة في نقل أصوات الشخصيات بحيث لا تتحول بالنسبة للراوي إلى مجرد أغراض يصب من خلالها خطابه الخاص والمباشر بعيدا عن طبيعة تلك الشخصيات.

وفي نقل خطاب الشخصيات قد يختار الراوي أسلوبين أساسيين على أساسهما تتحدد بلاغة السرد، قد يأخذ وضع الملاحظ الموضوعي فيتميز بالحيادية أو قد يأخذ دور المقرر فينقل خطاب الشخصيات مؤطرا إياها بتعليقاته. وعليه؛ يبحث "بوريس أوسبنسكي" ضمن المستوى التعبيري في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات وتأخذ هذه العلاقات وجهتين أساسيتين:"في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي، فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته حتى الصوتية منها، في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية، وفي الثانية يأخذ وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية، لأن الراوي هنا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح"[2].

والواقع أن كلا الأسلوبين اللذين أشار إليهما بوريس أوسبنسكي في هذا السياق ضروريين لتحقيق متطلبات بلاغة النص السردي، فأي عمل قائم على عنصر الحكي بقدر ما يعكس وجهة نظر الشخصيات لابد أن يوحي بوجهة نظر الراوي، التي تعبر في كثير من الأحيان عن وجهة نظر الكاتب الضمني. ورغم كل الدعوات التي كانت

تعلن عن انحيازها إلى مسرحة العمل السردي إلا أن هذه المسرحة لا يمكنها أن تتم بشكل خالص على غرار الفن المسرحي؛ وإلا فقد العمل السردي هويته وأسلوبيته الميزة له عن غيره.

وقد أشار كل من "ويليك" و"وارين" في كتابهما "نظرية الأدب" إلى الصيغة التي يحيط فيها الخطاب بكل شيء، والمتمثلة في الطريقة التقليدية، والصيغة التي يتراجع فيها الروائي، فيسمح بتعددية الأصوات:"يستطيع الروائي أن يحكي قصة دون أن يدعي أنه شاهد ما يقص أو شارك فيه، يستطيع أن يكتب بصيغة الشخص الثالث باعتباره الكاتب المحيط بكل شيء، ولا ريب أن هذه هي الطريقة التقليدية والطبيعية في السرد، فالكاتب حاضر في جانب عمله الفني مثل المحاضر الذي يرافق محاضرته عرض للفانوس السحري، أو لفيلم وثائقي"[3].

وبالرغم من أن بلاغة النص السردي قد تقوم على إحدى الطريقتين في نقل الأقوال أو سرد الحداث ؛ إلا أن الحكي الذي يقدمه الراوي دون أن يدعي أنه شاهد ما يقص أو أنه المحيط بكل شيء هو الذي يبدو أكثر مصداقية في التعبير عن حقائق الشخصيات بمختلف أنماطها ونماذجها، وهو حكي تتجه إليه الرواية كتقنية فنية تمكن الروائي من عرض الأحداث و تقديم الشخصيات موهما بعدم الحضور القسري للراوي.

اعتبارا لهذه العلاقات التي يقيمها الراوي مع مختلف الصيغ، والتي ستتحكم في درجة حضوره والتي تحدد مستوى علمه، تم الربط بين الرؤية السردية والصيغة، واللذين انجر عنهما ضبط العلاقة بين من يرى ومن يتكلم.

لا يمكن في الواقع فصل الرؤية عن صيغة الخطاب، إذ أن تحقيق الإيهام اللازم بالواقع يتطلب دائما، أن الراوي يلتزم حدود علمه. ويطرح الإشكال على أكثر من مستوى في حالة عرض المونولوج الداخلي في الرواية المسرودة بضمير الغائب وكما يقول ميشال بوتور:"لكن مشكلة الكتابة في الحوار الداخلي العادي هي، بكل بساطة ووضوح، موضوعة بين هلالين، ومطموسة معزولة. فكيف يحدث لهذا الكلام أن يصبح كتابة، وفي أي زمن تمكنت الكتابة من استعادته؟ إنها لأسئلة نبقيها جانبا. ونجد أنفسنا، بالتالي، على مستوى أعلى، أمام صعوبات من النوع الذي صادفناه في الرواية المكتوبة بضمير الغائب، يقال لنا ما حدث، وما جرى، ولا يذكرون لنا كيف توصلوا إلى معرفته، ولا كيف يمكننا أن نتعرف إلى ذلك في الواقع، في حال وقوع حوادث من هذا النوع(...)بكل بساطة فإذا كانت القصة بصيغة ضمير المتكلم فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط"[4].

في هذا الإطار؛ تقوم بلاغة النص السردي على توظيف المونولوج الداخلي بشكل يحقق نوعا من الإيهام الواقعي، ويبدو الإشكال في هذا السياق قائما بدرجة أساسية في الرواية التي تروى بضمير الغائب، ويكون فيها الراوي العليم هو المهيمن على مساحة السرد، قد ينقل أي نمط من الخطاب سواء كان خارجيا أم داخليا دون تبرير للكيفيات التي تم بها ذلك، بينما تبدو مهمة الراوي في النص السردي القائم على الحكي بضمير المتكلم أكثر تحديدا فهو ينقل على مستوى المونولوج الداخلي ما اختمر في أعماقه باعتباره الراوي/ الشخصية بينما يبتعد

عن نقل مونولوجات الغير، وإذا فعل ذلك يكون قد ألغى الإيهام الواقعي ولم يحترم المسافات التي يتطلبها الحكي بضمير المتكلم..

من المؤكد أن إدراك أي رؤية تعبيرية، يتطلب-كما تقول يمنى العيد- طرح السؤال حول ما إذا كان الراوي يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة، أو يروي بصوته عنها، أم أنه يداخل بين صوتها وصوته:"بمعنى أن الراوي قد يتوسل أسلوبا مباشرا فيترك للشخصية أن تنطلق، فيبدو هو بذلك معني بالمنطوق، أو محايدا تجاهه. وقد يتوسل أسلوبا لا مباشرا فينقل هو المنطوق، ويأتي السرد بصوته. وقد تتعدد الأصوات، أو تتداخل، فيأتي الكلام بأسلوب فيه من التصرّف ما يحملنا على وصفه بالحر"[5].

وعليه فطرح مسألة الرؤية التعبيرية يكتسي أهمية قصوى على أن عرض أي صيغة من صيغ الخطاب تحدد مستويات وأغراض يهدف إليها الراوي، فتسريد الخطاب حتى وإن طمس صوت الشخصيات إلآ أنه شكل من أشكال تخطيب القصة، ويعبر عن تكثيف ما واختزالية تعد ضرورية على المستوى الجمالي، وحتى الإيديولوجي.

لذلك انصب البحث في هذا المجال حول علاقة الراوي بالسرد والشخصيات، فكان التمييز بين الراوي العالم الذي يعلو صوته بهيمنته على السرد، وبين الراوي المتنازل عن سلطته، والذي يترك المجال للشخصيات كي تعبر عن نفسها دون دمج لخطابها داخل خطابه. هذا رغم أنه ليس بمقدور أي راو:"أن يعيد إنتاج نبرة إحدى شخصياته بدقة تامة. فعقْدُ الحرفية لا يهم أبدا إلا فحوى الخطاب"[6]. وقد دعا "هنري جيمس" إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده، بناء على تفضيله لبروز خطاب الشخصيات بعيدا عن هيمنة الراوي؛ وقد قاد تبني مثل هذه العلاقة إلى بحث واسع حول تحديد درجة حضور الراوي في الخطاب، وذلك ضمن الإطار العام لنظرية المنظور أو الرؤية السردية.

لكن ليس هناك مجاراة من قبل سائر الباحثين لمنهج "هنري جيمس" الداعي إلى مسرحة الحدث لأن القصة سرد وعرض، ولا يمكن أن تخلق لنفسها منافسة مع المسرح المعتمد كلية على الحوار فينبغي كما يقول صاحبا كتاب نظرية الأدب:"ألا نفكر بالمنهج الموضوعي وكأنه يقتصر على الحوار والإخبار عن السلوك، كما في (العصر المريع) لهنري جيمس و(السفاحون) لهمنغواي، فمثل هذا الاقتصار قد يضع الرواية الموضوعية موضع منافسة مباشرة وغير متساوية مع المسرح، ذلك أن انتصارها كان دائما يعود إلى تقديم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح أن يتناولها إلا تناولا سريعا"[7].

إن بلاغة النص السردي لا يمكن أن تقوم على نفس الأدوات التي يعتمدها النص المسرحي، فالنص المسرحي قوامه الحوار وبلاغته تكمن في طريقة توظيف مثل هذا الحوار بما يتناسب مع كل شخصية، حتى وإن ظل صوت الراوي فارضا وجوده ولكن بطريقة ضمنية . ومن ثمة فالنص السردي رواية كانت أم قصة لا يمكن أن يخنفي فيها الراوي تماما حتى في المقاطع الحوارية الممسرحة لأنها بدون شك ستكون مؤطرة بأنماط من السرد إن لم تتغلغل إليها تعليقات الراوي الضمنية أو الصريحة.

فالروائي لديه عناصر ووسائط ليس في متناول الدرامي تماما؛ منها التعليق الانعكاسي على صوته هو، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخوصه، وهو يستطيع أن يؤدي بعض ما يؤديه الممثل (إشارة، حركة، تعبير بالملامح ..) وهي التي يشير إليها الكاتب المسرحي فقط بين قوسين كما يستطيع القاص:"أن يبتدع مشهدا على قدر كبير من الدرامية بدون حوار"[8].

وهذا التوجه هو الذي جعل "واين بوث" يعارض أسطورة اختفاء الكاتب، ويرى بأن الكاتب يمكن إلى حد ما أن يختار التنكر، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبدا:"وفيما يلي أصوات الكاتب التي يجب إلغاؤها إذا أردنا أن نطرده من العالم المتخيل؛ التوجهات المباشرة للقارئ– التعليقات والأحكام حول الشخصيات– تغيرات وجهات النظر داخل العمل الأدبي– كلام السارد/الشخصية الذي نعطيه ثقتنا– الاختزالات الزمنية، أو بصفة عامة كل الإجراءات المنظمة للحكي. وكما نلاحظ فهذا يعني إلغاء كل ما يجعل القارئ يعرف بأن ما يقرأه رواية"[9].

إذن هناك سرد وعرض، ولا يمكن التنصل من وجود الراوي في إطار هذه العملية المتداخلة بين الصيغتين، وقد ميز "لوبوك" بين أسلوبين للحكي:"الأسلوب البانورامي (السرد) ويرتبط بالرؤية من الخلف، والأسلوب المشهدي (العرض)، ويرتبط بـ"الرؤية مع" وإن كان هذا الارتباط ليس ضروريا"[10].

بناء على ما سبق يمكن القول إن بلاغة النص السردي بمختلف أشكاله النثرية أو الشعرية قائمة على أساليب خاصة من السرد والعرض؛ وإن كانت الدراسات المعاصرة قد أكدت التداخل الموجود بينهما فلم يبق السرد محصورا في حكي الأحداث والعرض محصورا في نقل الأقوال، بل تخلل العرض السرد وانجر عن ذلك تداخل ضمني بين خطاب الرواي وخطاب الشخصيات وانطبع من خلال أنماط من صيغ الخطاب لعل من أظهرها الخطاب غير المباشر الحر والخطاب المباشر الحر وهي أنواع من المونولوج الداخلي تعرض ضمن ثنايا السرد دون تنصيص.

2- بلاغة السرد على مستوى الرؤية السردية.

في هذا الجانب تلعب الرؤية السردية دورا هاما في تحقيق بلاغة السرد ذلك لأن المستويات المختلفة للتبئير – بحسب المصطلح الذي وظفه جيرار جنيت- من شأنها أن تضفي على الخطاب جمالية معينة بحسب تمظهرات الراوي؛ تراجعه أو اقتحامه للسرد.

وتخص الرؤية السردية؛ الطريقة التي يصوغ بها الكاتب بناءه القصصي، فقد يبني أحداثه وشخصياته انطلاقا من رؤية ذاتية (من خلال وعي شخصية أو عدة شخصيات) أو يعرض الأحداث والشخصيات انطلاقا من رؤية موضوعية (رؤية الراوي)، وقد يلجأ إلى استخدام الطريقتين معا:"فالمنظور الذاتي يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات، ننظر من خلال منظورها، فنرى ما يدخل في مجال هذه العين، ويخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه أما المنظور الموضوعي فالكاميرا خارج الشخصيات، وقد تنفتح العدسة، فنرى المنظر الكلي، وتظهر لنا "بانوراما" عامة، أو منظر شامل مفتوح، أو قد تضيق فتتركز على

جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب، نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاسها"[11]. ويقسم "أوسبنسكي" كلا من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية إلى قسمين:"فهو يرى أن المنظور سواء كان موضوعيا أو ذاتيا، قد يكون خارجيا أو داخليا، فالسلوك يمكن أن يراقب من الخارج من منطلق شاهد عيان خارجي، أو يمكن أن يقدم من خلال الشخص نفسه، أو من خلال شخص عالم ببواطن الأمور، يعرف ما خفي وما ظهر من السلوك، ويستطيع أن يحيط بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار- التأملات- الانطباعات- الأحاسيس- العواطف..) التي لا سبيل لشاهد العيان أن يتعرف عليها"[12].

هذه المستويات جميعها من شأنها أن تحقق بلاغة السرد، فالراوي في حالات معينة قد يقلص من مستوى علمه فيكتفي بتقديم الأحداث وكل العناصر الأخرى من الخارج، دون أن يستغور أعماق الشخصيات ودون أن يستشرف عوالم لم يصل إليها حاضر السرد؛ ومن ثمة يوهم بأن الوقائع والأحداث وكأنها تحكي نفسها ولا يقوم سارد كلي المعرفة بتقديمها. وقد يختار الراوي وضعا آخر فيكون كلي المعرفة فيعلم دواخل الشخصيات ويقدم هواجسها ومونولوجاتها الداخلية، ويحيط علما بكل شيء؛يعلم ما يحدث في الحاضر وما حدث في الماضي وما سيحدث في المستقبل .

وقد ميَّز ف.ك.شتانستيل عام1955-كما ينقل جيرار جينيت- بين ثلاثة أنماط من الحالات السردية الروائية، حيث أن:"الحالة الأولى هي حالة المؤلف العليم، والثانية هي الحالة التي يكون فيها السارد شخصية من الشخصيات، أما الحالة الثالثة فتتمثل في الحكاية التي تحكى بضمير الغائب وفقا لوجهة نظر إحدى الشخصيات"[13]. ويرى - جينيت- بأن الاختلاف بين الحالة الثانية والحالة الثالثة ليس اختلافا في وجهة النظر، وإنما الفارق يقتصر في كون السارد عمليا في إحداهما هو الشخصية البؤرية نفسها، وهو في الأخرى"مؤلف" غائب من القصة. ومن الواضح أن هذه الحالات إما أنها تصب في نطاق الرؤية الذاتية إذا كانت البؤرة منبثقة عن الشخصية، أو متعلقة بالرؤية الموضوعية إذا كانت البؤرة منبثقة عن الراوي.

ويختار "جيرار جنيت" مصطلح التبئير، بديلا عن مصطلحات أخرى كـ (المنظور أو وجهة النظر أو الرؤية). وانطلاقا من ذلك يرى أن هناك أنماطا ثلاثة للتبئير: النمط الأول تمثله الحكاية الكلاسية عموما ينعته بالتبئير الصفر أو الحكاية غير المبأرة حيث يهيمن الراوي العليم، أما النمط الثاني فهو التبئير الداخلي سواء كان "ثابتا" حيث لا نبرح وجهة نظر شخصية واحدة أو "متغيِّرا" حيث هناك عدة شخصيات بؤرية تعرض من خلالها الأحداث أو "متعددا" كما في الروايات التي يمكن فيها التصدي للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات عدة، أما النمط الثالث فهو الحكاية ذات التبئير الخارجي حيث توصف الشخصية من الخارج دون أن يُسمح بمعرفة أفكارها وعواطفها.

تتم الإشارة عادة إلى الإشكاليات التي تطرحها نظرية المنظور أو التبئير، فما يمكن أن يُعدَّ تبئيرا خارجيا على شخصية قد يتحدد أحيانا بأنه تبئير داخلي على شخصية أخرى. وحتى التبئير الذي يمكن اعتباره داخليا قد يتطلب شروطا من العسير تحقيقها على مستوى السرد بشكل كامل فـ:"مبدأ هذه الصيغة السردية بالذات

يستتبع استتباعا صارما تماما ألاَّ يصف السارد الشخصية البؤرية أبدا، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألاَّ تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلا موضوعيا أبدا"[14].

لاشك أن الكثير من النقاد المعاصرين قد فضلوا الرؤية الذاتية على الرؤية الموضوعية في تحقيق بلاغة السرد؛ باعتبار أن الرؤية الذاتية تبدو أكثر إيهاما بالواقع إذا عرضت من خلالها الأحداث والشخصيات، إلى الحد الذي قصر فيه كاتب كـ "ميشيل رايمون" (M . Raimond) مفهوم وجهة النظر على الزاوية التي يتموضع فيها الراوي في وعي إحدى الشخصيات، يقول:"حسب تقنية وجهة النظر، يتموضع الراوي بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات ليشكل لنا الواقع، الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"[15].

يُعد "هنري جيمس" من الأوائل الذين بلوروا وعرضوا أدواتهم التقنية حول الرؤية، ومن أشهر هذه الأدوات:"تبني وجهة نظر(...)توجد داخل الرواية متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات"[16]. والغرض من ذلك يكمن في العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع، وهذا ما قاد كثيرا من كتاب القصة المعاصرين إلى تبني مثل هذا التوجه في تمثيل الحياة الذهنية بطريقة مسرحية، مقلصين من حجم الراوي العالم، الذي يرون بأنه يخل بمقتضيات فنية العمل القصصي.

وقد ظهرت اتجاهات تطرح فكرة الموضوعية المطلقة، ومفهوم الرواية الجمالية التي يختفي فيها الروائي تماما لصالح شخصياته وأفعالها، ولا يسمح بأي رأي ذاتي، وعليه يجب أن تلغى تدخلات الراوي، لأن حالة وجودها ستؤدي إلى بروز ذاتية المبدع، وكسر الحقيقة الاجتماعية حول العالم المعروض؛ بتقديم عالم منسجم لايمكن أن يعبر إلا عن الصوت الواحد أو المنفرد، الذي يكون من صنع المبدع ذاته.

وفق هذه التصورات يرى "سبيلهاكن" بأن:"الراوية المحترف لا يجب أن يظهر بنفسه في عمل ككائن علوي، والأفضل أن يقرأ من وراء ستار"[17]. وقد تجذَّر هذا التصور حول الواقعية بواسطة التجارب الكثيرة والناجحة لأكبر الروائيين، حيث تم العمل على تقليص سلطة الراوي بإلغاء معرفته الكلية وحضوره الكلي في كل مكان، ليلتزم بأوضاع شخصيات شاهدة كإنجاز للرواية الحديثة. وقد أوضح "ميشيل رايمون" هذا التوجه في كتابه (أزمة الرواية) حين قال:"إذا كان من الواقعية أن يوصف لنا بدقة المكان الذي تعيش فيه الشخصية (كما يفعل بلزاك)، فمن الواقعية الأكثر دقة ألا يعرض لنا من هذا المحيط إلا المجال البصري المدرك من طرف البطل، بل أكثر من ذلك ألا يوصف بتاتا"[18].

ولعل التحيز السردي في الرواية الحديثة باتجاه الصيغة السيرذاتية كان الغرض منه تجنب:"التماس خطاب نظري كلي الوجود، لا يرتضي السرد الـ"موضوعي" ويقتضي أن تختلط تجربة البطل بماضي السارد، الذي سيستطيع بذلك أن يعلق عليها دون مظهر تطفّل (وهو ما يستتبع التبنِّي النهائي لسرد ذاتي القصة مباشر يمكن فيه أصوات البطل والسارد المؤلف الملتفت نحو جمهور يجب تعليمه وإقناعه، أن تختلط وتمتزج)- والتماس مضمون سردي واسع جدا، يتجاوز كثيرا تجربة البطل الداخلية، ويقتضي أحيانا ساردا "كلِّي الوجود" تقريبا؛ الأمر الذي يستتبع عوائق التبئير وتعدد دياته"[19].

لكن هذا التوجه لم يكن التوجه الوحيد، لأن هناك من وقفوا مع وجود الراوي أو السارد وعملوا على استرجاع حقوقه وامتيازاته، أمثال "أوسكار واليزيل (O . walzel)، وكيث فرديمان (Kate . F) حيث أكدوا أن موت السارد يعني موت الرواية، كرد فعل ضد النزعات التي أسسها "جويس" و"فرجينيا وولف".

هذه التوجهات هي التي أفضت إلى طرح رؤية ائتلافية بعدم تفضيل وجهة نظر على أخرى، إلى الحد الذي استندت كل الدراسات حول الرؤى في المحكي عند "ج.بويون"؛ ليس إلى التقنية وإنما إلى السيكولوجية:"ففي مجال الفهم الذي يكونه ويقترحه الروائي حول شخصياته، وحول الأوضاع يعتبر كل ما يتعلق بالتقنية الروائية المحضة ثانويا في العمق، بالنسبة لدلالات الرواية نفسها، وبالتالي لن نهتم بها بتاتا..إن ما يهمنا هو الأنتروبولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها الرواية حسب الحالات في ذهن القارئ"[20].

بناء على ما سبق نعتقد بأن بلاغة السرد لا يمكن أن تحصر في رؤية معينة رؤية منبثقة عن الراوي أو رؤية منبثقة عن الشخصيات، حتى وإن بدا أن الرواية المعاصرة تنحو إلى حد منا إلى تقليص سلطة الراوي العليم؛ وهذا يعني ان تناول بلاغة السرد لا ينبغي أن تتم على أساس المفاضلة بين تقنية وأخرى (تقنية الرؤية الموضوعية؛ التي تخص عرض الأحداث من خلال منظور الراوي. أو تقنية الرؤية الذاتية؛ التي تخص عرض الأحداث من خلال منظور شخصية من الشخصيات). فالتقنية؛ تبقى دائما مجرد وسيلة توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، أو أنها الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغباته، ولا يمكن الحكم على التقنية إلا في علاقتها بالمعنى والأثر الذي وظفت لتحقيقه.

3- بلاغة السرد على مستوى الزمن:

إذا كانت مقولة الزمن متعددة المجالات، فإن ما يهم في هذا الصدد، هو كيفية اشتغاله في فضاء النص القصصي؛ ويخضع ذلك من دون شك لرؤية الكاتب أو الراوي المخول له تقديم أحداث الرواية.

يرى"جان بويون" أن من مقتضيات بلاغة الرواية في تعاملها مع هذا المكوّن ضرورة تركيزها على الزمن النفسي أو الزمن الشخصي، أي بتوزيعه إلى ماض وحاضر ومستقبل. وهذا التوجه يتطلب الابتعاد عن البحث في التتابع الخارجي للأحداث، والتركيز بدل ذلك على دراسة هذه الأحداث كما تتم داخل نفسية الشخصية في الرواية.

إن ما يهم إذن، انطلاقا من هذا التصور هو (الزمن الإنساني)، أو الزمن الذي تعيشه الشخصية الروائية، وهذا يقتضي فهم العلاقات التي تربط بين الأحداث والشخصيات. ومن أجل تمثل هذه العلاقات لابد من فهم حقيقة الزمن السردي، والذي يختلف جوهريا عن الزمن الديكارتي، باعتباره ليس زمن التتابع، فزمنيته:"لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتتابع الواحدة تلو الأخرى، بل في تجزّئه إلى أعداد من اللحظات، وخاصة في شعور الشخصية باستمرارها الزمني المشابه، وأحيانا المطابق لاستمرارها في المكان"[21].

كما أن بلاغة توظيف الزمن على مستوى الخطاب السردي يظل خاضعا لرؤية الكاتب، على أساس أنه هو الذي يتحكم في عرض الأحداث وفق نسق معين، يختلف بالضرورة عن النسق الواقعي. فالرواية في شكلها

العام بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحدثية الواقعية، أو هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي وبذلك فإنها:"لم تصبح مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنيته الحدثية الخارجية بل أصبحت التاريخ الإبداعي الوجداني العمقي المتخيل لهذا التاريخ الحدثي الذي يتجاوز هذه المظاهر الحدثية الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور في ما وراء، وفي باطن، وفي ما بين الأفراد والجماعات والطبقات، والأحداث، والوقائع الجزئية والعامة، الذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإيديولوجيات وقيم ومواقف"[22].

على هذا الأساس فتشكيل العناصر الزمنية، ضمن العمل التخييلي، ينبثق دون شك من رؤية للعالم؛ ذلك لأن الاقتراب من التاريخي ضمن العمل الفني يظل خاضعا لمبدأ الانتقائية فإن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التقايس والتفاعل في الزمن وضمنه، بل إن المهم هو رؤية وتفكير العالم، من خلال المضامين وتزامنها، والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة. لأنه إذا كان التاريخ بصفة عامة جملة من الأحداث لا يحمل رؤية إيديولوجية موجهة فإن العمل التخييلي هو عملية قراءة تأويلية لتلك الأحداث تغذيها دوافع وأبعاد إيديولوجية للمؤلف وللمجتمع ككل:"وإذا كان لكل رواية خصوصيتها في هذا التشكيل الزمني للسرد، فهناك قانون أول يحكم العلاقة؛ هناك علاقة بين الزمنية السردية، أو التشكيل السردي للزمن، ورؤية الكاتب، وبين هذه الرؤية وفلسفة الكاتب للزمن"[23]. وعليه فهذه الانتقائية توظف في النصوص عبر التاريخ لبناء رؤية محددة، مستعينة بمجموعة من الإشارات المرجعية المتجسدة في المجتمع ومساره(حاضر/ماضي) فيغدو بذلك التخيّل مواجها لتحديات الأدلجة والتأرخة.

وهناك تقنيات عديدة يستطيع من خلالها الكاتب أن يحقق بلاغة السرد فيما يتعلق بتوظيف الزمن؛ فقد يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانية من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن الكاتب مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لشخصية معينة)، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به. فلابد من النظر بعين الاعتبار إلى الحالات التي يتبنى فيها المؤلف المنظور الزماني لشخصية معينة، ويدير السرد من وجهة نظرها، ثم ينتقل فجأة كاشفا ما لا تعرفه الشخصية التي هي حامل وجهة نظر المؤلف وما لن تعرفه إلا بعد مدة طويلة من الزمن. وهكذا يتحقق الجمع بين مستويين زمانيين مختلفين عن طريق الجمع بين وجهتي نظر مختلفتين؛ الأولى، وجهة نظر الشخص الموصوف، والثانية، وجهة نظر الشخص الواصف الراوي- المؤلف.

تبقى أي تقنية يوظفها الكاتب على مستوى الزمن أو مستويات أخرى، إنما هي خاضعة لرؤية، إلى درجة أن التقنية في حدِّ ذاتها قد تؤشر لرؤية إيديولوجية معينة؛ فتقنية تهشيم السرد، وما ينجر عنها من تشظي زمني تعتبر ظاهرة تعبر عن قلق الإنسان المعاصر بسبب انهيار اليقينيات لديه، بل ورغبة أكيدة لديه في كسر كل الطابوهات:"فتقنية المقطوعات المتداخلة بدرجة أساسية هي التي تميز نوع القصة المهشمة وهي تثير إحساسا بتكرار مشاهد متوازية وجمل تعويذية شاعرية وصور عنف وجنس. أكثر من قلبها لنظام تتابع الزمن"[24]. فيظل الزمن الروائي معبرا بشكل واضح عن رؤية الكاتب باعتباره يتشكل بكيفية متكاملة من توافر عنصرين هما الحادثة التاريخية والتخييل الفني، حيث يوظف التاريخي العنصر التخييلي لإعادة تشكيل الزمن، في حين

يستعير التخييلي من التاريخي مرجعيته التي تكسبه صفة الوثوقية وعنصر مادته الحكائية التي ترصد الفعل الإنساني والتجربة الزمنية للأفراد والمجتمعات وفق القيم الفكرية السائدة بكل اختلافاتها وتناقضاتها:"فالزمن الروائي ليس في التشكيل فقط، وإنما هو تعبير عن رؤيا الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان. فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها، وهذا يقود إلى اختلاف شكل الأعمال الروائية من عصر إلى عصر آخر"[25]. حيث يخضع الزمن في الرواية لرؤية العصر وفلسفته، ومن ثمة أضحى ضروريا معرفة الزمن الذي كتب فيه الروائي عمله، ومعرفته هامة لوضع هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي، لأنه لا يوجد عمل فني قائم في الهواء مهما كان خياليا. والواقع أنه لا يمكن تجاهل هذا الزمن، حتى وإن عُدّ زمنا خارجيا، ذلك لأن الكاتب يضع شخصيات ويتبنى أحداثا وفق رؤية متلبسة بوجهة نظر عصره، وهو ما يجعل التقنية في حد ذاتها جزءا لا يتجزأ من لحظة الكتابة.

وضمن رؤية جدلية يلتفت "بوريس سوتشكوف" إلى طبيعة العلاقة التي ترتسم بين وعي المبدع وأحداث عصره، فيرى بأن:"العمل الفني بتسجيله صور العالم، إنما يعكس بصورة عضوية خصائص وعي الفنان الذي لا يكون أبدا مؤرخا تسجيليا محايدا لقضايا عصره، بل هو يدافع دائما عن الأفكار التي تحمل في رأيه معنى عصره والاتجاه الرئيسي لهذا العصر، وبديهي أن المفهوم الذاتي لدى الفنان عن حقيقة التاريخ لا يمكن أن ينطبق على المضمون الموضوعي لهذا التاريخ"[26].

تبعا لذلك ركز أغلب الذين استفادوا من الشعرية اليونانية في تحديد تصور حول الزمن السردي، على الوظيفة والدلالة، انطلاقا من كون هذا الزمن زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو مجرد زمن مرجعي ينبني عليه الخطاب. والواقع أن زمن النص، يبقى خاضعا دوما لواقعه الخاص، وهو واقع إيهامي بالدرجة الأولى وارتكانا لهذه الإيهامية يكون صعبا، وحتى مستحيلا، تقديم الأحداث في القصة وفق ترتيب خطي مسترسل، فالإشكاليات الزمنية:"تغدو بشكل خاص معقدة في حالة التخيل، وهو ما يدعو بالدرجة الأولى إلى ضرورة التمييز من داخل الخطاب بين زمن القصة(...)وزمن النص"[27]. ومن المسلم به أنه:"حتى في السرد الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني، لا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان، وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه، أثناء القراءة، إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد"[28].

كما بذل الشكلانيون الروس جهدا كبيرا في هذا المجال، ويرى بعض الباحثين بأنهم هم أول من وضع أسس دراسة الزمن في العشرينيات من القرن الماضي، كما ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينيات تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسيده في النص الروائي. وبظهور النقد البنائي في الستينيات، ونتيجة تأثير أعمال الشكليين الروس ازداد الاهتمام بعنصر الزمن وظهرت محاولات جادة لتحليل الزمن في الرواية.

أمكن انطلاقا من كل هذه الاجتهادات التمييز بين أنواع من الأزمنة، كما أمكن التدقيق في تحديد المصطلحات. ومن أنواع الأزمنة التي تم ضبطها أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة- زمن القراءة- وضع

الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها. وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية- مدة الأحداث- تتابع الفصول ..إلخ.

وحسب تودوروف(Todorov) وديكرو(Ducrot) فهناك ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل وهي زمن القصة(le Temps de L'histoire) أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكتابة أو السرد (le Temps de L'écriture) وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة (le Temps de la Lecture) أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص. وإلى جانب الأزمنة الداخلية يتم تعيين أزمنة خارجية تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخييلي وهي على التوالي:

زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.

زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي.

الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخيل بالواقع.

وأحصى بوتور (M.Butor) ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي هي:(زمن المغامرة- زمن الكتابة- زمن القراءة) وافترض أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر، فالكاتب مثلا يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين(زمن المغامرة) وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين(زمن الكتابة) بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين(زمن القراءة)وكما يقول:"عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة، بواسطة الكاتب. ونحن نفترض عادة تقدما في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة: وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها بدقيقتين(وربما كتابتها قد استغرقت ساعتين)، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين. وهذا ما يمدنا بنظام للسرعة يختلف تماما عن القصة"[29].

والواقع أن الدراسات الحديثة، وإن أولت اهتماما كبيرا لهذه الأنواع من الأزمنة، على مستوى النص في علاقاته بما هو خارج النص، فهي لم تهمل تماما الزمن النفسي، كزمن داخلي تتحدد أبعاده انطلاقا من الشخصية ذاتها، ومستوى إحساسها بالعالم المحيط بها. وهذا الاهتمام ينسجم في حقيقته مع واقع تطور الرواية الحديثة ذاتها، حيث أولى الكتاب اهتماما كبيرا بالزمن النفسي، حتى أنهم بدأوا يشككون في حقيقة الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي بصفة عامة، وكل ذلك لأن:"البشر يعيشون طبقا لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص، ولابد للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه(...)لذلك تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي. وبهذا فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري، وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة وغير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة"[30].

إن هذا الاتجاه قد قاد جملة من الباحثين في هذا الميدان إلى التركيز على تحليل الزمن الإنساني كما يظهر في الأعمال الروائية، عن طريق بحث العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات، فصار البحث مركزا ليس

على الزمن في حد ذاته، بقدر ما رُكِّز على الوعي بالزمن، وأمكن الاعتقاد بأن الزمن الإنساني هو الزمن الحقيقي. هذا وإن كان غلاة البنيوية قد حاولوا فصل زمنية الواقع فصلا تاما عن زمنية النص، واعتبروا زمنية النص زمنية مغلقة لا تتوفر على أي اندماج أو انفتاح على الواقع الفعلي، انطلاقا من كون المؤلف والشخصيات يوجدان خارج الزمن الطبيعي:"وعليه فالبطل والمؤلف في رأيهم يعتبران من سكان عالم مختلف ويتحركان في زمن مختلف كذلك"[31].

وفي إطار علاقة النص بمرجعيته الواقعية، يتم الحديث عما يسمى أيضا الزمن اللغوي والزمن الواقعي، ويرى اللسانيون بأن النحو التقليدي قد كان يهدف إلى خلق المطابقة بينهما. وعلى أساس هذا الفهم وظف الروائيون التقليديون الزمن، وهو ما حدا بهم في القرن التاسع عشر إلى التركيز على الوصف، بتحديد دقيق للديكور وإطار الحدث، مع إبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، وهو ما يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات.

يبقى الحاضر في هذا الإطار؛ هو المرجع لجميع الأزمنة في النص، فالراوي يحكي أحداثا انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي، أي أن الماضي الروائي (استخدام الفعل الماضي في القصة) له حقيقة الحضور، وهذا ينطبق على كل الملاحم القديمة والقصص الشعبية والروايات، حيث أن الماضي يصبح الحاضر المعاش بالنسبة للقارئ:"وقد يكون ازدياد أهمية الحاضر يرجع لتأثير السينما في الرواية، حيث لا تعرف السينما إلا زمنا واحدا هو الحاضر، وأدى البحث عن تجسيده إلى تطور واضح في طريقة معالجة الزمن وإلى محاولة ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه"[32].

ولا شك أن هناك اختلافا من حيث المصطلحات في تحديد هذين المستويين للتلفظ، ومع اختلاف تلك المصطلحات تتقارب المفاهيم فيما بينها، لأنها تشتغل دائما وفق مفهومين أساسيين هما الخطاب(Discours) والحكي Histoire). ويقصد بالخطاب كل ملفوظ يشترط باثا ومتقبلا، عند الأول هدف التأثير على الثاني بأي طريقة، بينما يقصد بالحكي ذلك النظام المخصص للغة المكتوبة ويتميز بحكي أحداث الماضي، وفي هذا الحكي يتم تقديم أحداث وأفعال تقع في زمن ما، بدون تدخل المتكلم في الحكي، وكأن الأحداث تحكي نفسها:"وفي نفس الإطار وضمن نفس المنحى يستفيد توماشفسكي (B . Tomachevski) من البحوث التي تقدم بها الشكلانيون الروس، فيميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. حيث يقصد بالأول مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى الحكائي فيقصد به الأحداث نفسها، لكنه يراعى نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[33].

أما "تودوروف" فيستعمل مصطلحي زمن القصة/زمن السرد أو الخطاب، وهما مرادفان للمتن الحكائي والمبنى الحكائي لدى "توماشفسكي". وزمن السرد كما يرى تودوروف خطي بينما زمن القصة متعدد الأبعاد، إن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكن أن تأتي مرتبة واحدة

بعد الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني، وهكذا نجد أشكالا متعددة بحسب علاقة زمن القصة وزمن السرد أو الخطاب[34].

وبالانطلاق من التمييز بين مفهومي زمن القصة وزمن الخطاب، يحدد "تودوروف" العلاقات القائمة بينهما فيوزعها إلى ثلاثة محاور وهي:"محور(النظام) ومنه يفهم استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما، لأن الأول متعدد والثاني أحادي. ومحور (المدة) التي قد تتسع أو تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد..إلخ. وأخيرا محور (التواتر) ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصة؛ السرد المنفرد- السرد المكرر- السرد المتواتر"[35]. وينبه "جيرار جينيت" إلى أهمية التواتر السردي والذي يقصد به علاقات التكرار المختلفة بين الحكاية والقصة والتي قيَّدها في أربعة أنماط:"فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة(من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على التكرار يقوم نسق من العلاقات يمكننا ردُّه إلى أربعة أنماط قبليا إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرّر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر. وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لانهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"[36].

في نفس الاتجاه، يتحدث جان ريكاردو(Jean Ricardou) عن زمن السرد وزمن القصة ويضبطهما معا من خلال محورين متوازيين، وبناء على التوازي بين المحورين يدرس سرعة السرد محاولا وضع محددات لعلاقات الديمومة:"وهكذا يحدد ضمن سرعة السرد هذه الخصائص: مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين. مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد. مع التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ الحكي. ومن خلال الشكل ذاته يبرز ما يتعرض له الحكي من حذف وإيقاف وغيرهما"[37].

ومن بين التحويرات ما يتجلى من خلال العودات إلى الوراء، ومختلف النظرات على المستقبل وصولا إلى الانقطاع الزمني الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد) أو (بعد قليل) أو بتغيير الفصول.

ويمكن إيجاد أشكال متعددة بحسب علاقة زمن القصة وزمن الخطاب من خلال (التضمين أو التسلسل أو التناوب) وتوظيفها في النص السردي بكيفيات معينة يحقق للنص السردي متطلباته الجمالية والبلاغية، كما يشير إلى ذلك "تودوروف" وغيره. ويقصد بالتسلسل تتابع حكي قصص متعددة أو أحداث كثيرة، وبانتهاء أي واحد منها يبدأ حكي الثاني، وهكذا. أما في التضمين فيمكن لقصة أصل أن تستوعب قصصا فرعية تحكى ضمنها كما يوجد ذلك في ألف ليلة وليلة. وأخيرا يقصد بالتناوب حكي قصتين معا في آن، وترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخرى.

بصورة عامة يتأتى ضبط حركتين أساسيتين للسرد القصصي؛ من منظور تعامله مع الزمن وهما: الترتيب والمدة.

فبالنسبة للترتيب، فهو يتعلق بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص وبنسق عرض الأحداث في القصة وتعني:"دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[38]. فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد، على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي المتصاعد في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي، أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث. وهكذا فتارة نكون أمام سرد استذكاري (Récit analeptique) يتشكل من خلال مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي(Récit proleptique) يعرض أحداثا هي تطلعات سابقة لأوانها:"فندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[39].

أما بالنسبة للمدة؛ فهي التي تشكل الحركة الأساسية الثانية، وترتبط بوتيرة سرد الأحداث في القصة من حيث درجة سرعتها أو بطئها، وتشتمل على مظهرين رئيسيين: المظهر الأول ويقضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى، ونموذجه هو السرد التلخيصي (Récit sommaire) الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة. ثم الحذف (Ellipse) وهو يؤشر إلى الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني، ويتميز بإسقاط مرحلة كاملة من زمن القصة، ولذلك فهو يعتبر مجرد تسريع للسرد.

أما المظهر الثاني فيمثل الحالة المقابلة حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توزيع زمن السرد، مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة، وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي (Récit scénique) الذي يعطي الامتياز للمشاهد الحوارية، فتختفي الأحداث مؤقتا، وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أو بتوظيف تقنية الوقف(Pause) وهي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقفة تعليق زمن الأحداث الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة. ويطلق "جينيت" على هذه الأشكال مصطلح الحركات السردية الأربع وهي:"الحذف والوقفة الوصفية ووسيطان هما المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان، والذي يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا؛ وما يسميه النقد المكتوب باللغة الإنجليزية(Summary)وهو مصطلح نترجمه بـ"الحكاية المجمّلة" أو بـ"المجمَل" على سبيل الاختصار- وهو شكل ذو حركة متغيرة...)ويمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطا كافيا جدا عن طريق الصيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها زق على زمن القصة و زح على زمن الحكاية:

الوقفة: زح=ن، زق=0 / المشهد: زح = زق/ المجمل: زح < زق/ الحذف: زح=0، زق=ن"[40].

وتتم العناية بالإضافة إلى الحركتين السابقتين للسرد القصصي بما يسمى التواتر(Fréquence) أو التكرار، ويتحدد مفهومه في كون الحدث أي حدث، ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه، أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد. وأنواع التواتر التي يمكن ضبطها هي الانفرادي(Singulatif) التكراري(Répétitif) والتكراري المتشابه(Itératif). في الانفرادي يوجد خطاب وحيد يحكى مرة واحدة، وهذا هو العادي. أما في التكراري فتوجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات. أما التكراري المتشابه فيوجد من خلال الخطاب الذي يحكي مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة ومتماثلة.

وإذا كانت هذه التصنيفات تفيد دون شك في مقاربة أي نص سردي من حيث زمنيته، فإن ما هو أهم معرفة الوظائف التي تنتج عنها. فالاستذكار باعتباره عودة للماضي، فإنه يحيل إلى أحداث سابقة عن الأحداث التي وصلتها القصة، بالإضافة إلى أنه يلبي بواعث جمالية وفنية تحقق بلاغة السرد في النص القصصي وتحقق عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطاء معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو إطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد. وعموما فإن الرواية خاصة لا يمكن أن تستغني عن الاستذكار لأن:"منها ما يبدأ من الوسط كالأوديسة، ومنها ما يتحرك بين الماضي والمستقبل"[41].

أما الاستشراف أو(الاستباق) فباعتباره مقطعا حكائيا يثير أحداثا سابقة عن أوانها، فإن من وظائفه التمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما قد يأتي على شكل إعلان(Annonce) عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات. ويرى "جيرار جنيت" بأن:"الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد التلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما"[42].

ولمَّا كان الزمن المضارع، مثلا، أقرب إلى المستقبل من الماضي، فإن باحثا كـ"ميخائيل باختين" يراه زمنا استشرافيا لديه وظيفة قد تكون بالغة الأهمية. فالزمن المضارع هو:"أكثر قربا من المستقبل منه للماضي، ويبدأ بالبحث داخل المستقبل عن ركيزة ثابتة لقيم جديدة"[43].

كما يحتل السرد المشهدي(Récit scénique) موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية القائمة أساسا على الحوار، مما يُمكِّن من تطوير الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية للشخصيات:"كما يعدّ المشهد الحواري في النص الروائي من الوسائل المهمة القادرة على تحقيق الإيهام بالآنية في زمن السرد الحاضر. فالحوار بأشكاله الخارجية والداخلية يحقق إيهاما بالحاضر"[44].

وتلعب الوقفة الوصفية، إذا لم تكن لأغراض تزيينية بحتة دورا أساسيا في تفسير الأحداث وإضفاء أبعاد رمزية ودلالية على الأشياء والشخوص.

وإذا كانت جميع هذه التصنيفات وغيرها، مهمة في تحليل الزمن انطلاقا من النص، فلا يمكن بأي حال تجريدها من أبعادها، باعتبار أن الزمن لا يمكن أن يكون زمنا رياضيا صرفا، بل هو في العمق زمن نفسي واجتماعي، وإدراكا من كتاب الرواية لهذه الأبعاد اهتموا بالحاضر بحثا عن التعمق في الحياة النفسية للشخصية، فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في نفس السياق. وهذا المنحى في الحقيقة هو نتاج رؤية عميقة للزمن:"لا ترى في الشيء مركباته بقدر ما ترى الشيء نفسه، وهي من ثمة أقدر على مداخلة الأشياء، والنفاذ إلى ما تنطوي عليه من أسرار ودقائق ثم إنها بتحويلها للمتعاقبات مرتكز الزمن الرياضي إلى متزامنات تنمي حضور الذات في نفسها، فتتيح لها إمكانية الاستغلال الجيد لطاقاتها الشخصية واستعمالها لفهم أعمق وأشمل للواقع"[45].

هذا بالإضافة إلى العملية الانتقائية التي يلجأ إليها الأديب، والتي تعبر بشكل ضمني عن موقفه الإيديولوجي من التاريخ ومن الواقع. فتغدو لذلك الدلالة التي يتخذها الزمن في النص دلالة محددة وبهذا تتشكل الأزمنة في إطار متعالق ومكثف يتضمن ما هو تاريخي واجتماعي ونفسي.

خاتمة:

تبعا لكل ما تقدم أمكن القول بأن بلاغة النص السردي قد اتضحت محدداتها أول ما اتضحت مع الشكلانيين الروس في مطالع القرن الماضي؛ حيث التفتوا إلى تحديد الجمالية التي يقوم عليها السرد بتمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وعلى أساس ذلك كانت الإنطلاقة الحقيقية التي استهدفت استقصاء كل المكونات والعناصر التي تتيحها عملية تخطيب المتن الحكائي، وأمكن للبنيويين في الستينيات مواصلة هذا الجهد حيث نظَّروا لكل مظاهر هذا التخطيب؛ على مستوى صيغة الخطاب والرؤية السردية والزمن.

فعلى مستوى صيغة الخطاب؛ كانت العلاقة التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات وأشكال الرؤيات التي تنجر عنها جزءا هاما في تحقيق بلاغة السرد. وقد ضبط جيرار جينيت ثلاثة أنماط لهذه العلاقة؛ ممثلة في صيغة الخطاب المنقول المباشر حيث تكون مسافة المحاكاة أكثر قربا، وصيغة الخطاب المنقول غير المباشر حيث تبتعد قليلا مسافة المحاكاة، وصيغة الخطاب المروي حيث لا يحافظ الخطاب في هذه الحالة إلا على مضمونه ويتصرف الراوي في شكله وتكون مسافة المحاكاة في هذه الحالة أكثر بعدا. كما تم الكشف عن أنواع أخرى من صيغ الخطاب كصيغة الخطاب غير المباشر الحر والخطاب المباشر الحر وهو خطاب في خطاب على حد تعبير "ميخائيل باختين" يتداخل فيه صوت الراوي مع صوت الشخصية بحيث يوحي بأنه نوع من المونولوج الداخلي لكن يرد دون علامة تنصيص. وبهذا الشكل انتفت الحواجز التي ظلت قائمة بين السرد والعرض وحققت الرواية -وكل النماط السردية الأخرى- جماليتها وشعريتها من خلال هذا التداخل الحر بين أشكال من متعددة ومتداخلة من الخطابات.

كما تلبست الرؤية السردية كل العناصر الأخرى وتفاعلت معها سواء كانت منبثقة عن راو عليم أو راو محدود العلم، فمن جان بويون إلى بوريس أوسبنسكي إلى جيرار جينيت تم تحديد أنواع هذه الرؤيات كالرؤية

من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، وتم من خلال ذلك وضع حدود لسلطة الراوي العليم؛ حتى يكون السرد أكثر إيهاما بالواقع ويكون الخطاب متطابقا مع الشخصية وليس مجرد صدى لصوت الراوي.

واتضحت عناصر تحقيق جمالية السرد وبلاغته؛ من خلال عملية تخطيب القصة انطلاقا من التصرف في عنصر الزمن ، أفقيا وعموديا، حيث تجلت مظاهر التخطيب على مستوى التداعيات الاستذكارية والتطلعات الاستشرافية والوقفات الوصفية والعرض المشهدي، وأشكال اخرى ضبطها النقاد، ووظفها كتاب القصة بكيفيات أضفت على أعمالهم الطابع الجمالي أو ما يمكن نعته ببلاغة السرد.

الإحالات والهوامش

1- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية- الهيئة المصرية العامة- القاهرة1984- ص158.
2- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي – المركز الثقافي العربي- بيروت / الدار البيضاء- الطبعة الأولى1989- ص295.
3- رينيه ويليك/ أوستن وارين: نظرية الأدب- ترجمة(محي الدين صبحي)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت1987- ص233.
4- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة- ترجمة(فريد أنطنيوس)- منشورات عويدات- بيروت/باريس- الطبعة الثالثة 1986- ص68.
5- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- دار الفارابي- بيروت- الطبعة الثانية 1999- ص105.
6- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية- ترجمة(محمد معتصم)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت- الطبعة الأولى2000- ص64.
7- رينيه ويليك/ أوستن وارين: نظرية الأدب- ص234.
8- س.و داوسن: الدراما والدرامية- ترجمة(جعفر صادق الخليلي)- منشورات عويدات- بيروت- الطبعة الأولى1980- ص112.
9- بوريس أوسبنسكي(ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير- ترجمة (ناجي مصطفي)- منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي- الدار البيضاء- الطبعة الأولى1989-ص16.
10- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- ص173.
11- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية- ص151.
12- نفسه- ص141.
13- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- ترجمة (محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي)- منشورات الاختلاف- الطبعة الثالثة2003- ص166.
14- نفسه- ص203.
15- بوريس أوسبنسكي(ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير- ص07.
16- نفسه- ص11.
17- نفسه- ص22.
18- نفسه- ص27.
19- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- ص261.
20- نفسه- ص29.
21- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء- الطبعة الأولى1990- ص111/110.
22- محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمنها- فصول- العدد الأول- المجلد 12- ربيع 1993- ص15.
23- أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1998- ص10.
24- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة- دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع- اللاذقية (سوريا)- الطبعة الأولى1994- ص247.

25- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى2004- ص38.
26- بوريس سوتشكوف: المصائر التاريخية للواقعية- ترجمة (محمد عيتاني، أكرم الرافعي)- دار الحقيقة- بيروت1974- ص21.

27-Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage- Editions; Seuil- Paris- 1ère édition1979- P400.

28- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- ص112.
29- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة- ص101-102.
30- نفسه- ص45.
31- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- ص194-195.
32- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية- ص28.
33- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- ص70.
34- مجموع الانحرافات الزمنية والأشكال المتعددة التي تنشأ عنها، بحسب علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، ضبطها صاحبا"المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" مع تقديم أمثلة عن كل حالة. يراجع:
Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- P401-403.
35- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- ص115.
36- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- ص130.
37- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- ص68.
38- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- ص47.
39- نفسه- ص51.
40- نفسه- ص108-109.
41- رينيه ويليك/ أوستن وارين: نظرية الأدب- ص228.
42- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- ص78.
43- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية- ترجمة(جمال شحيذ)- معهد الإنماء العربي- بيروت- الطبعة الأولى1982- ص49.
44- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية- ص46.
45- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة- الدار العربية للكتاب- ليبيا/ تونس1988- ص17.