وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

المشروع الوطني للترجمة
العلوم الإنسانية

مدخل
إلى تحليل الرواية

تـأليـف: إيف روتير
تحت إشراف: دانييل بيرجز
تـرجـمة: شانتال جرجس

مدخل
إلى تحليل الرواية

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة ديالا بركات

وزيرة الثقافة

المشرف العام

د. نايف الياسين

المدير العام للهيئة العامّة السوريّة للكتاب

رئيس التحرير

د. باسل المسالمة

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

تصميم الغلاف

عبدالله القصير

مدخل
إلى تحليل الرواية

تـأليف: إيف روتير
تحت إشراف: دانييل بيرجز
ترجمة: شانتال جرجس

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٤م

العنوان الأصلي للكتاب:

Introduction à l' Analyse du Roman

الكاتب: Yev REUTER

الناشر: Dunod, Paris, 1996

المترجمة: شانتال جرجس

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(بالضرورةِ)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

مدخل إلى تحليل الرواية / تأليف إيف روتير؛ إشراف دانييل بيرجز؛ ترجمة شانتال جرجس.- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٤م.- ٢٠٠ص؛ ٢٥سم.- (المشروع الوطني للترجمة. العلوم الإنسانية).

١- ٨٠٩,٣ ر و ت م ٢- العنوان ٣- روتير ٤- جرجس

مكتبة الأسد

تمهيد
الطبعة الثانية

في هذه الطبعة الثانية، نهَجنا وفق مبدأَين أساسيَّين.

يتعلق المبدأ الأول بالتحديث الضروري للمعارف والببليوغرافية وفقاً للمنشورات الحديثة في مجال السرد.

يتعلق المبدأ الثاني بوضوح النص والوسائل المساعدة للقارئ. من هذا المنطلق حاولنا أن نأخذ قدر الإمكان ملاحظات طلابنا وزملائنا. دون تعديل النهج، ومع ذلك فقد أجرينا العديد من التصحيحات الخاصة (عمليات الحذف والإضافات والتفاصيل وما إلىٰ ذلك)، من أجل إغناء تفسيراتنا. لقد أضفنا أيضاً العديد من التطبيقات العملية في نهاية فصول الجزء الثاني. أخيراً في الجزء الثالث قُدِّمَ تعليق إضافي: الأميرة وحبة البازلاء لـ أندرسن « La princesse sur un pois d`Andersen». واخترنا نصاً قصيراً وبسيطاً بشكل عفوي يهدف إلىٰ التنفيذ الملموس لتطبيق منهجي أول للمفهومات المقدمة. وهكذا فإن القارئ سيتمكن من الرجوع إليها باستمرار في أثناء قراءته.

الطبعة الثانية

رُوجِعَتْ وصُحِّحَتْ تصحيحاً تاماً

تمهيد

علىٰ مر العصور وفي جميع البلدان كان هناك عدد لا يحصىٰ من القصص من شتىٰ الأنواع: رومانسية أو شعرية، مسرحية أو سينمائية، شفهية أو مكتوبة تهدف إلىٰ الترفيه والإعلام والتثقيف... وكان هناك أيضاً العديد من النظريات التي كانت تسلط الضوء علىٰ جانب معين سواء من حيث النظام الداخلي (المكونات وتنظيمها) أم النظام الخارجي (التاريخ، العوامل، الآثار، استثمار المؤلف، إدراج الأيديولوجيات...). سيكون من الصعب بمكان الادعاء باستيعابها جميعاً في جميع أبعادها.

لذلك فإن العديد من الإجراءات تجعل هذا العمل التمهيدي مخصصاً للطلاب.

وهكذا سنعمل علىٰ الرواية التي هي صميم الدراسات الأدبية، ولكن دون أن نمتنع من الإشارة في الوقت المناسب إلىٰ قصص أخرىٰ يمكنها أن توضّح، بالمقارنة، أسلوباً معيناً من آخر.

سوف نقدم بشكل أساسي مفهومات من علم السرد. يدرس هذا الاختصاص القصة علىٰ هذا النحو: الأشكال الإلزامية ومجموعاتها التي نجدها في العمل في جميع القصص بغض النظر عن اندماجها في المجتمع. هذا لا يعني إطلاقاً أننا نفضّل نظرياً المقاربات «الداخلية». بل لأننا نعتقد ببساطة أنها قد تسفر عن أفكار عملية وقابلة للتحويل لمختلف أنواع الروايات المستخدمة في أطر نظرية وتفسيرية متنوعة للغاية. إنها توفّر أدوات قادرة علىٰ وصف النص بدقة لتجنب التعليقات الغامضة والعشوائية.

وَجَبَ علينا في خضم هذا التضخم الحالي أن نختار المصطلحات التي بدت لنا الأنسب، محاولين قدر الإمكان الإشارة إلىٰ ما يُستعمَل من مرادفات لها.

تبدو هذه المسألة ثانوية في نظرنا حتىٰ لو سمحت التوجّه بسرعة أكبر إلىٰ أعمال البحث. إن صحَّ إن لغة معرفة متخصصة ضرورية لإزالة أوجه الغموض في لغة شائعة واستيعابها بشكل أفضل في مجال بحث معين، فالشيء المهم هو أن تكون مناسبة (تسمح بتحليلات دقيقة) وتستخدم بمرونة. الشيء الأساسي ليس مضاعفة المصطلحات وتسمية الحقائق ولكن استخدام المفهومات المناسبة لفهم كيفية تكوين فردانية كل قصة وما يتوافق مع هذه الضرورة.

ومن هذا المنطلق، لا يمكن إلَّا التقليل من قيمة الجزء التاريخي، حتىٰ إن قُدَمَت عناصر في الجزء الأول وفي الأمثلة المقترحة. ومع ذلك، نعتقد أن الأدوات السردية يمكن أن تساعد بشكل أفضل في إدراك التغييرات النصية التي ستسلط مع مقاربة تاريخية الضوء علىٰ شروطها وأسبابها وقيمها.

يبقىٰ للقارئ أن يتغلغل في هذا العمل. بعد الجزء التاريخي، الذي يطرح بعض اللبنات الرئيسية، ويجعل من الممكن إعادة وضع المؤشرات المحددة التي ستُقَدَّم لاحقاً، يأتي الجزء الثاني الذي يُشكّل قلب هذا العمل حيث يركز علىٰ المنهجية. حددت فصوله الخمسة الأولىٰ المستويات الرئيسية (القصة، السرد، التأليف) التي يجب تمييزها تماماً في التحليل. يوضح الفصلان التاليان كيف يمكن التعبير عنهما وتداخلهما في أنواع التسلسلات وفي تنظيم (المعرفة والقيم). يحثّنا الفصل الثامن علىٰ عدم الاعتماد علىٰ خاتمة النص من أجل إدراك علاقته بالعالم والنصوص الأخرىٰ. الجزء الثالث يقترح ثلاثة تطبيقات لهذا النهج. الأول يتمثل في تطبيق المفهومات المدروسة علىٰ نص بسيط، قصة أندرسن «الأميرة وحبة البازلاء»؛ والثاني مخصص لجزء، بداية بيل - امي لـ موباسان «le début de *Bel-Ami* de Maupassant»؛ والثالث يتعلق برواية كاملة، جيرمينال لـ زولا «*Germinal* de Zola».

عناصر تاريخ الرواية

مقدمة:

ينبغي توخي الحذر من تاريخ الأدب والرواية. فهو محفوف بالعديد من المخاطر. ففي حال كونه مختصراً جداً، يتحول إلىٰ تراكم الأسماء والعناوين والتواريخ ويصبح عديم الجدوىٰ. وإذا كان أكثر تفصيلاً واجه مشاكل يصعب حلّها. بادئ ذي بدء، ما يتعلق بعرض التسلسل الزمني يميل إلىٰ الحصول علىٰ سلسلة خطّية متصلة من التطورات المعقّدة التي تمزج بشكل لا ينفصم بين الاستمرارية والحداثة، والتشابك والانقطاع. ويختار عدداً محدوداً من الأعمال للتركيز عليها في كل عصر. كما أنه غالباً ما يعتمد علىٰ التقسيم علىٰ مدىٰ القرون، بشكل تعسفي وخارجي لتاريخ الرواية.

الخطر الثاني هو الوهم بأثر رجعي. نبني تطوراً مقارنة بالحالة الراهنة للرواية. علىٰ الرغم من القيم السابقة المختلفة. الأعمال التي تم الاعتراف بها اليوم، نادراً ما كانت كذلك في وقتها وليس لنفس الأسباب. لم يكن معنىٰ النصوص وممارسات القراءة والكتابة متماثلة. لذلك يجب أن نتخلص من فكرة أن التاريخ الروائي سيكون بمنزلة مسيرة نحو التقدم الذي سيتجسد في الأعمال المعاصرة.

هناك خطر آخر يكمن في الخلط بين الأسباب والعلاقات. فمن الممكن بالتأكيد تحديد العلاقات وأوجه التوافق بين التغيير الاجتماعي والتغيير الروائي، ولكن الأمر مرهون فقط بالترابط. التأكيد علىٰ أن أحدهما هو السبب -الوحيد- للآخر أمر مشكوك فيه ونادراً ما يكون دقيقاً. هذا هو الحال، علىٰ سبيل المثال، بالنسبة للحروب، التي يتم التذرع بها باستمرار كعوامل للتحول، ولكن في عصور مختلفة وبنتائج متباينة بحيث يتعين تخفيف وطأة تأثيرها وتداعياتها.

وأيضاً خطر آخر يتمثل في الجمع، بشكل تعسفي وبطريقة مبسطة، بين ما يُقدم في نمط التنوع وبين عدم التجانس. كتب غي دي موباسان « Guy de Maupassant» فيما مضىٰ في عام ١٨٨٧، في مقدمة إلىٰ بيير وجان:

«بيد أن، الناقد الذي مازال يجرؤ، (بعد مانون ليسكو، بول وفيرجيني، دون كيشوت، العلاقات الخطرة، ويرثر، التجاذب الاختياري، كلاريس هارلو، إميل، كانديد، الخامس من مارس، رينيه، الفرسان الثلاثة، موبرات، الأب غوريو، ابنة العم بيت، كولومبا، الأحمر والأسود، الآنسة آل موبين، نوتردام دي باريس، سالامبو، مدام بوفاري، أدولف، السيد كامور، السكير، سافو...إلخ) علىٰ الكتابة: «هذه رواية وهذه ليست رواية»، يبدو لي ينم علىٰ بصيرة ثاقبة شديدة الشبه بعدم الكفاءة.»

لا نعتقد، خاصة في هذه الصفحات القليلة جداً، أننا محصنون ضد هذه الانتقادات. لذلك يجب علىٰ القارئ أن يضفي باستمرار طابعاً نسبياً علىٰ ما سيطَّلع عليه لاحقاً. طموحنا الوحيد هو تقديم بعض العناصر، من بين عناصر أخرىٰ، تبدو لنا ذات فائدة، من أجل الحصول علىٰ فكرة عن أهمية التغييرات في العالم الروائي والعوامل التي قد تكون أسهمت إسهاماً مباشراً أو غير مباشر فيها.

أولاً. الرواية والأدب

١. الرواية والكتابة

تبدو بعض السمات الحالية للروايات واضحة لدرجة أننا ننسىٰ أحياناً ذكرها: يتعلق الأمر بالأعمال المكتوبة، بالنثر وبالفرنسية. علىٰ الرغم من أن هذه السمات لم تظهر إلّا تدريجياً في بعض الحالات، كان من الضروري التحوّل من الشفوية ومن الأغاني إلىٰ الكتابة. بالإضافة إلىٰ ذلك، كان من الضروري الانتقال من نظم الشعر إلىٰ النثر (أغاني الإيماءات هي قصائد ملحمية في مقاطع) أو الكتابة مباشرة نثراً. والانتقال من اللغة العلمية، اللغة اللاتينية، إلىٰ اللغات العاميّة. وهكذا، في بداية القرن الثاني عشر، كانت الرواية تعني «اللغة العاميّة»،

والفعل روىٰ له معنىٰ «الترجمة من اللاتينية إلىٰ الفرنسية» في القرن الثالث عـشر و«الكتابة بالفرنسية»في القرن الرابع عشر.

لذلك يمكن فهم تطور الرواية علىٰ أساس تطور الكتابة (لم ينتشر الورق علىٰ نطاق واسع حتىٰ القرن الثالث عشر)، وتنوعت وظائفه، وتعددت لدىٰ القراء (خارج دائرة الكتبة والمحاكم) من العصور الوسطىٰ حتىٰ يومنا هذا. كما أنها اعتمدت علىٰ التوحيد اللغوي، الذي لم يتحقق حقاً حتىٰ القرن العشرين بفضل التغييرات السياسية (المركزية ودور الدولة)، والاقتصادية، والتجارية، والمستوىٰ التعليمي.

وهذا التوحيد اللغوي فَرض علاوة علىٰ ذلك، علىٰ الصعيد الكتابي، استقرار القواعد النحوية والإملائية. أعطت مقتطفات الكتب صورة مشوهة، لأنها تحديث لكتابات مؤلفي الماضي. حتىٰ نهاية القرن الثامن عشر علىٰ الأقل، كانت التهجئة تختلف اختلافاً كبيراً من مؤلف أو عامل مطبعة لآخر.

هذه الأبعاد ضرورية ليس فقط لأنها ساهمت في تولي القراء لزمام الأمور فيما يخص الروايات، ولكنها سمحت أيضاً بتحليل أصالة الأسلوب أو العمل علىٰ اللغة علىٰ صعيد الاختلافات أو الانحرافات من خلال علاقتها بالقاعدة. ارتبط تاريخ الرواية بتطور التدوين والوعي اللغوي الذي تجسد فيما بعد بظهور القواميس والنحو والموسوعات.

٢. الرواية والأدب

من البديهي اليوم تأكيد أن الرواية تنتمي إلىٰ الأدب. وهنا يغيب عن ذهننا أن مفهوم الأدب وما يشير إليه ترسّخ تدريجياً ولم يُثبت نفسه إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

يفترض الأدب وجود عدد كبير ومتنوع من الأشخاص المتخصصين (مؤلفون وناشرون وبائعو كتب وعاملو طباعة ونقاد وقراء...)، والمستقلون نسبياً عن باقي فئات المجتمع، ولا سيَّما السلطات الخارجية (السياسية والدينية).

ومع ذلك، سادت في فرنسا فترةً طويلةً من الزمن، حالة عدم تمييز بين هذه الوظائف. لم تتشكل هيئة النقاد فعلياً حتىٰ القرن التاسع عشر. لم تنقسم مجموعة عاملو المكتبات إلىٰ غرفة نقابية للعاملين في المكتبات وإلىٰ النقابة الوطنية للناشرين حتىٰ عام ١٨٩٢، مما رسّخ الفصل بين الأدوار.

طوال قرون، حاولت الحكومة السيطرة علىٰ المطبوعات من خلال رقابة مسبقة وصارمة. هذا ما فسّر مشكلة الكتّاب المستمرة مع القضاء: حظر، محاكمات (مدام بوفاري)، سجن أو نفي. طُبعت معظم روايات القرن الثامن عشر، المرموقة، سراً في فرنسا أو في الخارج. وشهدت أيضاً المقدمات التي «تجلّىٰ بها» نأي المؤلف بنفسه عن محتوىٰ الكتاب علىٰ هذه المخاطر. بطريقة أو بأخرىٰ، فإن التجاوزات المستمرة للرواية ساهمت في نضال الأدب من أجل استقلاليته وتخلّصه من المعايير الخارجية (سياسية، أخلاقية، إلخ)، بل أصبحت معايير داخلية (جمالية) خاضعة فقط لسلطات تعمل في صلب المجال الأدبي (كتّاب، مجلات، نقاد، إلخ).

استغرق الأمر قروناً حتىٰ تمكّن المؤلفون من إثبات وجودهم كمبدعين، واكتساب ملكية نصوصهم. تطلب ذلك الانتظار حتىٰ عام ١٧٧٧ إذ نُقل امتياز النشر إلىٰ المؤلف، وإلىٰ العديد من الكتّاب الذين ناضلوا في سبيل هذا الإقرار. نظّم بومارشيه «Beaumarchais» في عام ١٧٧٧ جمعية الكتّاب والمؤلفين؛ نشر بلزاك «Balzac» عام ١٨٣٦ رسالته للكتّاب الفرنسيين؛ أُنشئت جمعية أصحاب القلم سنة ١٨٣٨؛ ترأس فيكتور هوغو «Victor Hugo» في عام ١٨٧٨، مؤتمر الملكية الأدبية في باريس. كفل قانون عام ١٨٨٦ هذه الملكية للمؤلف وذريته.

إن تاريخ ظهور حق المؤلِّف والملكية الأدبية أساسي لفهم التغييرات الأساسية. فقد كشف عن خضوع المؤلفين السابق للهيئات الاقتصادية أو السياسية التي كانت تؤمّن لهم البقاء المادي والحماية. لا ينبغي قراءة الإهداءات لـ «كبار القوم» علىٰ أنها صيغ بسيطة. ففي ظل غياب عدد كافٍ من القراء والأرباح المضمونة، سعىٰ المؤلفون إلىٰ إيجاد طرق لضمان وجودهم.

من وجهة نظر أخرىٰ، فإن تعزيز محو الأمية (من القرن الخامس عشر إلىٰ القرن التاسع عشر) كان فرصة عظيمة للكُتّاب. دعمت الصحافة هذه الحركة من خلال تعزيز التقدم التقني، وتسهيل النشر المنخفض التكاليف، بفتح وظائف إضافية والعمل بمنزلة «منصة الإطلاق» من خلال الروايات المسلسلة. استمر عدد العناوين في الزيادة (١٠٠٠ في سنة في ١٧٢٠، ٨٠٠٠ في ١٨٥٦، ١٤٨٤٩ في ١٨٨٩، ٣٠٠٠٠ في ١٩٨٦)، كان عدد النسخ المطبوعة آخذ في الازدياد (٤٥٠٠ للطبعة الأولىٰ من إيلويز الجديدة «*La Nouvelle Héloise*» ١٧٦١). التي لاقت نجاحاً؛ نحو ١٠٠٠٠٠ لبعض عناوين زولا «Zola»، في نهاية القرن التاسع عشر فقط: عدة ملايين من أكثر الكتب مبيعاً حالياً). يوفّر الجمهور لبعض الكتّاب إمكانية الاستقلال المادي؛ كما أنه ينوّع الطلب وفقاً للبيئة والجنس والعمر: أعدت هيتزل «Hetzel» النسخة للأطفال في عام ١٨٤٣، وأنشأت هاشيت «Hachette» المكتبة الوردية في١٨٥٥. في الواقع، بحلول نهاية القرن التاسع عشر، أُنشئت معظم أجناس وأنواع الروايات التي نعرفها. يمكن أن يشرح هذا التاريخ أيضاً سبب انخراط الكتّاب في النضال من أجل التعليم العام. تتقاطع «الرسالة الاجتماعية - في القرن التاسع عشر - بين أعمال بلزاك «Balzac» وساند «Sand» مع الروايات الشعبية»: مذكرات الشيطان لـ سوليه « *Les Mémoires du diable* de F. Soulié» (١٨٣٧-١٨٣٨)، أسرار باريس لـ سو « *Les Mystères de Paris* d`E. Sue» (١٨٤٢)، كونت مونتي كريستو « *Le Comte de Monte-Cristo d`*A. Dumas» (١٨٤٦) لدوماس أو حاملة الخبز لـ مونتيبان « *La Porteuse de pain* de X. de montépin» (١٨٨٩).

تكشف المعركة في سبيل ملكية المؤلف لنصه حقيقة مهمة أخرىٰ، غالباً ما يتم التقليل من شأنها. مفهوم الأصالة المكوِّنة لمفهومنا عن الأدب تطورت ببطء. تطلب الأمر الانتظار حتىٰ القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لرؤيتها تثبت نفسها كقيمة أساسية. في السابق، كان احترام القواعد، التوازن، السلطات (القديمة) لها الأولوية. السرقة الأدبية ليست - كما هو الحال اليوم – تعجيزية، وكان المؤلفون يعترفون دون

حرج باقتراضهم، مثل لافونتين «La Fontaine» أو لوزاج «Lesage»، الذي يبدأ هذا النحو (الشيطان الأعرج) «*Le Diable Boiteux*»:

«إلىٰ المؤلف اللامع لويس فيليه دي جيفارا «Louis Velez de Guevara»

اسمح لي سيد جيفارا، أن أرسل لك هذا العمل. فهو لك مثلما هو لي. زودني عملك «شيطان كوجويلو» بالعنوان والفكرة. أنا أعترف بذلك علناً. وأتنازل عن مجد الإبداع لك، دون التعمق فيما إذا لم يستطع مؤلف يوناني أو لاتيني أو إيطالي أن ينازعك فيه.

«بل أود أن أقول إنه من خلال النظر إليه عن كثب، ستتعرف في متن هذا الكتاب علىٰ بعض أفكارك، لأنني قمت بنسخك بقدر ما سمحت لي ضرورة التكيف مع ذوق أمتي».

«أدب» العصور الوسطىٰ زاخر بالتكرار (نفس الموضوعات ونفس الشخصيات)، وإعادة كتابة (الكأس المقدسة «le Graal»)، ومواصلة (الرواية الوردية «Le Rman de la Rose» - ١٢٣٠ - ١٢٧٠ - ١٢٨٠ - بدأها غيوم دي لوريس «Guillaume de Lorris» وأنجزها جان دي ميونغ «Jean de Meung»). في القرنين السادس عشر والسابع عشر، لجأ الكتّاب إلىٰ الأماكن المشتركة، والموضوعات المتكررة Topoi[1].

كان الخضوع للقواعد هو الأفق المهيمن علىٰ الكتابة... لذلك فقط في القرنين التاسع عشر والعشرين أصبح الإبداع قيمة (وهوساً) للمؤلفين الذين سعوا إلىٰ الابتعاد عن الكليشيهات الداخلية (الجامدة في الأدب) والكليشيهات الخارجية (المنتشرة في الخطاب الاجتماعي...).

---

(١) كلمة «topoi» تشمل جميع الموضوعات المتكررة والمخططات المفاهيمية الموجودة في مختلف مجالات الفكر البشري، وبالتالي تيسير تبادل الأفكار والتفاهم المتبادل بين الأفراد. (المترجمة)

فقد كان لإضفاء طابع مستقل علىٰ الفضاء الأدبي تأثير أيضاً علىٰ الموضوعات الروائية. فقد أخرج ممثلون من النشر أو الصحافة عدداً لا بأس به من الروايات، وكتّاب سعوا إلىٰ النجاح، ومشاهد من حياة فنان (أوهام ضائعة لـ بلزاك « Balzac, Illusions perdues»، مورجيه: مشاهد من الحياة البوهيمية « H. Murger: Scènes de la vie bohème»...)، جمالية الحياة (الأناقة الزائدة...) أو حتىٰ ممارسة الكتابة. هذا هو الحال في هذه العقود الماضية، مع الفكرة المتكررة للروائي الذي يؤلف كتابه.

إضافة إلىٰ ذلك، أصبحت المناقشات داخلية أكثر فأكثر. أصبح الأدب أقل اعتماداً علىٰ القوىٰ الخارجية، تزايدت الحوارات أكثر فأكثر بين الكتّاب، بين المدارس، بين المجموعات التي تعارضت فيما بينها. تطورت هذه الظاهرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وازدادت في القرن العشرين. يبدو أن تطور «المجال الأدبي» انفصل تدريجياً عن التدخلات الخارجية من أجل إثبات نفسه «من الداخل»، وهو ما يُفسَّر في تجليات العديد من البيانات النقدية إلىٰ الحركات الأخرىٰ والروايات المهيمن عليها سمات وجيهة لدىٰ المدارس الأخرىٰ: وهكذا تطرَّقت الرواية الحديثة للتمثيل الواقعي والحبكة والشخصيات وعلم النفس... الممنوع من قبل أسلافهم ومنافسيهم.

٣. الرواية كشكل أدبي سائد

الرواية هي الشكل الأدبي السائد اليوم. لم يكن هذا هو الحال دائماً، فقد تتطلب الأمر الكثير.

إن هيمنة الرواية واضحة من الناحية التجارية. يكفي الأخذ بعين الاعتبار عدد الناشرين والمؤلفين والعناوين وعدد النسخ المطبوعة والجمهور. تقلّص دور الشعر المعاصر في فرنسا أكثر فأكثر إلىٰ دور نشر صغيرة ونسخ علىٰ نفقة الكاتب. نادراً ما كانت تتجاوز المطبوعات ألف نسخة. بينما، علىٰ العكس، تمتعت الروايات بمجموعة كاملة من الإصدارات المطبوعة: من بضع مئات للمجموعات البحثية إلىٰ مئات

الآلاف من الأسعار، إلىٰ الملايين للروايات المسلسلة التي اعتمدت علىٰ عولمة المنتجات. لم يكن هذا انعكاساً. فعندما كان عدد الجمهور أكثر انخفاضاً، كانت مطبوعات الأنواع المختلفة متكافئة. بمجرد اتساع الجمهور (في القرن الثامن عشر ولا سيّما في القرن التاسع عشر)، استفادت الرواية، مؤكدة حقيقة واضحة بالفعل من نشر أدب الشارع. الفائدة السردية والمغامرات والقواعد الرسمية الأقل صرامة تتوافق بلا شك بشكل أفضل مع جمهور جديد، أقل تغذية بالأدب الكلاسيكي والمعرفة الخطابية، الذي لم يشارك المستوىٰ الثقافي للمؤلفين والقراء في القرون الماضية.

بقيت الهيمنة ذات طبيعة رمزية. اعتُبرت الرواية مدةً طويلة، نوعاً قاصراً وأقل شرعية. لامها المنظرون الكلاسيكيون لأنها أقل ممارسة من قبل القدماء (كانت علىٰ أي حال غائبةً عن الأطروحات الرئيسية مثل كتاب الشعرية لـ أرسطو)، ولعدم الخضوع لقواعد صارمة، لتعزيز اللاأخلاقية، لإفساح المجال أمام اللااحتمالية (في القرن السابع عشر ارتبطت فكرة الرواية بمغامرات غير عادية أو تشويه للحقائق). تطلب ذلك الانتظار حتىٰ النصف الثاني من القرن السابع عشر حتىٰ أصبحت الرواية حقاً موضوع نقاش (ب. د. هويه «P.D. Huet»: معالجة حول أصل الروايات، ١٦٧٠). ولكن في القرن الثامن عشر، تطور النقاش فعلياً تحت أشكال مختلفة: مقدمات أو خواتيم تبرر الحقيقة أو احتمالية القصص بالإضافة إلىٰ أخلاقياتها، «البيانات» (ديدرو، مديح ريتشاردسون «Diderot، èoge de Richardsonè » ١٧٦٢) والترجمات ووضعها في الممارسة التي من المفترض أن تكون نموذجية. من وجهة النظر هذه، الترجمات من اللغة الإنجليزية (توم جونس لـ فيلدينغ «Tom Jones de Fielding» عام ١٧٥٠، كلاريس هارلو لـ ريتشاردسون «Clarisse Harlowe de Richardson» عام ١٧٥١...) بالإضافة إلىٰ روايات ديدرو «Didrot» (الراهبة، ١٧٦٠، ابن أخي رامو، ١٧٦٢، جاك المؤمن بالقدر، ١٧٦٢) وروسو «Rousseau» (ولا سيما إيلويز الجديدة، في ١٧٦١) شكّلت تواريخ محورية، ومعالم في تاريخ شرعنة الرواية.

استفادت الرواية أيضاً من قدرتها علىٰ التقاط قيم جديدة مرتبطة بالتغيير الاجتماعي. ظهرت وكأنها نوع من الحرية، التي أفلتت من قيود القواعد القديمة، وسمحت بالابتكار الشكلي أو الموضوعي. من باب أولىٰ، يمكن أن يعني ذلك الفرد (كل أدبيات الأنا) والمجتمع علىٰ حد سواء. ما زال بالإمكان الاحتفاظ بفكرة التطوّر مع الالتزام بالتقاليد أو النقد الاجتماعي، من خلال إنتاج رؤية للعالم تسعىٰ لأن تكون دقيقة وشاملة (الواقعية) ثم علمية (الطبيعية). من وجهة النظر هذه، فإن القرن التاسع عشر هو بالفعل الوقت الذي تكونت فيه الرواية بالاستناد إلىٰ المرجعيات. فقد تخلّت عن صورتها اللاواقعية في الظهور كضامن للواقعية، ومنافس للرؤية العلمية حتىٰ كأداة للمعرفة. منذ ذلك الحين، عاد الشعر تدريجياً إلىٰ المصطنع أو التقليدي أو التخيلي. أصرَّت البيانات (الرواية التجريبية)، المقدمات، الأعمال الخالدة، بشكل حثيث، علىٰ مسألة الواقعية هذه. حيث كان الرهان كبيراً: والاعتراف بالرواية والإنتاج بطريقة كتابة وقراءة العالم الذي ما زال يُستخدم حتىٰ يومنا هذا كمرجع.

لكن هذه الهيمنة المزدوجة، الرمزية والاقتصادية، استغرقت بعض الوقت لتترسخ. تطلَّب إنجاز هذا البحث، الاختفاء التدريجي للمدارس أو المجموعات الشعرية «القوية» لمنافسة الروائيين بطريقة أو بأخرىٰ: فالأخيرة، المؤلفة من الروائيين السّرياليين، تعود إلىٰ ما قبل الحرب. إذ تطلب أيضاً أن تتخصص الجهات الرئيسية المتمثلة في المجلات الثقافية: تم ذلك مع NRF (في عام ١٩٠٩)، والأزمنة الحديثة «Les Temps modernes» (١٩٤٥)، ثم تيل كيل «Tel Quel» مثل (١٩٦٠). كان لا بدَّ أيضاً للجوائز التي طُرحت أن تفرض نفسها: جائزة كونكور «Goncourt» التي تأسست في عام ١٩٠٣ اعتبرت في البداية رائدة، ثم في عام ١٩١٨ نُشر اسم الفائز في الجريدة الرسمية، ومنذ عام ١٩٢٠-١٩٣٠ تولت المطبوعات، والصحافة والمكتبات والجمهور. لقد أصبح مرجعاً في قلب كوكبة من الجوائز الأخرىٰ: فيمينا «Fémina» (تأسست عام ١٩٠٤)، رونودوت «Renaudot»

(١٩٢٦)، أنتيراليه «Interallié» (١٩٣٠)، ميديسي «Médicis» (١٩٥٨)، بيت الصحافة «Maisons de la Presse» (١٩٦٩). مالت المناظرات الأدبية إلىٰ الاندماج مع المناظرات الروائية، بشكل ملحوظ، وكان لتأثير الروائيين (كالفينو «Calvino»، كونديرا «Kundera»، نابوكوف «Nabokov»، روب جرييه «Grillet-Robbe»، سوليرز «Sollers»...) اليد العليا... لم يعد التناقض بين الأجناس النبيلة والرواية، ولكن بين روايات مشروعة وروايات «صغيرة» (بوليسية، عاطفية، جاسوسة...).

* قراءات مُوْصَىٰ بها

هناك العديد من التواريخ العامة في الأدب أو الرواية، تمحورت علىٰ مدىٰ قرون حول نوع أدبي أو تيار معين. لكل منها اهتماماتها وحدودها. بدلاً من الاختيار التعسفي لاثنتين أو ثلاثٍ، فضلنا أن ندعو إلىٰ قراءة الأعمال التي تلقي الضوء علىٰ تاريخ الرواية فيما يتعلق بتطور الكتابة، وتأسيس الأدب، والنضال من أجل الاعتراف به.

أباستادو، كلود «ABASTADO Claude»،

أساطير وطقوس الكتابة، بروكسل، مجمع إد، ١٩٧٩.

بورديو، بيير «BOURDIEU Pierre»،

قواعد الفن. نشأة وهيكل المجال الأدبي، باريس، سكويل، ١٩٩٢.

شارتييه، بيير «CHARTIER Pierre»،

مقدمة في نظريات الرواية الكبرىٰ، باريس، بورداس، ١٩٩٠.

ديلفو، جيرار وروش، آن «rard et ROCHE AnneéDELFAU G»،

التاريخ والأدب، باريس، سويل، ١٩٧٧

ديبوا، جاك «DUBOIS Jaques»،

معهد الأدب، بروكسل، ناتان لابور، ١٩٧٨.

ديبون، فلورنس «DUPONT Florence»،

من السكر اليوناني إلىٰ الكتاب اللاتيني: اختراع الأدب، باريس، لا ديكوفير، ١٩٩٤.

مارتان، هنري - جان، كارتييه روجيهت وفيفي، جان- بيير (محرران) «errePi-CHARTIER Roger et VIVET Jean ،Jean-MARTIN Henri»،

تاريخ الطبعة الفرنسية، باريس، بروموديس (٥ مجلدات)، ١٩٨٢-١٩٨٦.

فيالا، آلان «VIALA Alain»،

ولادة الكاتب، باريس، مينوي، ١٩٨٥.

ثانياً. الرواية والمجتمع

إن العلاقات بين الرواية والمجتمع متعددة ومن مستويات مختلفة. سوف نشير فقط في هذا الفصل إلىٰ أربعة مدخلات ممكنة، وذلك باختصار شديد. الأمر لا يتعلق - علىٰ أي حال - إلا بمسارات التفكير.

١. الرواية والتغييرات المجتمعية

علىٰ مستوىٰ شامل للغاية، حدثت علىٰ مدىٰ عدة قرون تغييرات جذرية في المنظومة الاجتماعية، علىٰ المستوىٰ الاقتصادي والسياسي والثقافي... إلخ. وهكذا انتقلت فرنسا من تنظيم إقطاعي وملكي إلىٰ بنىٰ برجوازية وليبرالية وديمقراطية.

لقد غيرت هذه التحولات البالغة، حالة وإدراك العناصر المتعددة في العالم الحقيقي وفي الأشكال الروائية.

وهكذا ظهرت فكرة الفرد تدريجياً. لم يعد الشخص (والشخصية) شعاراً بسيطاً لطبقته الاجتماعية (الفارس، الفلاح...) أو رمزاً للمواقف المحتملة في العالم (الاختلافات بين فرسان المائدة المستديرة). لقد تبلورت، وأصبحت أكثر تعقيداً من الناحية النفسية، واستحقت الوجود مهما كانت نشأتها. فجأة تنوّع الأبطال ولم يعودوا يظهرون كممثلين نموذجيين لمجتمعهم، ويعتبر هذا التغيير أحد عوامل الانتقال بين الملحمة والرواية.

بالإضافة إلىٰ ذلك، لم يعد الوقت محكوماً بالدورية. كل شيء يتحرك، كل شيء يتغير. نخرج من التكرار لندخل إلىٰ فئات مثل التطور والتقدم ومعنىٰ التاريخ... البطل يبني وجوده ويتحقق فقط من قيمة جوهره، من أقداره. قد يوجد مستقبل آخر غير معروف أو واعد، الأشخاص والإنسانية «في حالة حركة دائمة».

شيئاً فشيئاً، بُنيت إمكانية الحراك الاجتماعي والتداخل بين الأوساط. تفتّح فضاء الروايات وتنوّع، سعت الشخصيات إلىٰ تغيير الظروف وصولاً، في بعض الأحيان، لتغيير العالم.

ساهمت الفردانية والتغيرات التي طرأت بظهور موضوع القيمة في الحياة، حيث لم يعد يُحدد كل شيء مسبقاً، لا فردياً ولا اجتماعياً. كما كان قد شهد القرنان الثامن عشر والتاسع عشر تأليفاً روائياً مهماً عن السعادة، وعن التعاسة، وعن الأمل، والندم، وشرور الحياة. أكدت الأنا نفسها بمشاعر وعواطف متنوعة ومختلطة... يمكننا أن نفكر في بعض الروائيين من النصف الثاني من القرن الثامن عشر مثل روسو «Rousseau» أو برناردين دي سان بيير «Pierre-de Saint Bernardin» وكذلك كتاب القرن التاسع عشر مثل شاتوبريان «Chateaubriand» (رينيه، ذكريات من وراء القبر...)، سنانكور «Senancour» (أوبرمان) أو بنيامين كونستانت «Constant Benjamin» (أدولف).

فالرواية نوع أدبي مفتوح في أشكاله وموضوعاته، استطاع استيعاب هذه التغييرات والاستفادة منها. شيئاً فشيئاً تلاشت النماذج الجامدة والمحدودة العدد أو سقطت بالتقادم...

٢. الرواية والصراعات

علىٰ صعيد آخر، كان للنزاعات تأثير لا ريب فيه علىٰ الرواية. اتخذ أشكالاً مختلفة جداً.

في المقام الأول، زادت النزاعات من أهمية الكلمة المكتوبة وإعطاء قيمة للكتّاب. وهكذا، في القرنين السادس عشر والسابع عشر، فتحت الصراعات الدينية أو الصدامات بين كبار القوم والملك مساحة من الجدل للكتابة بشكل مباشر (كتيبات) أو غير مباشر. في نهاية القرن التاسع عشر، كرست **قضية دريفوس**[1] مكانة اجتماعية جديدة مهمة: مكانة المفكر. تدريجياً، تعززت سلطة الكلمة المكتوبة التي أرغمت الروائيين الانخراط في البحث في النقاشات العامة. ومِن ثَمَّ، في القرن العشرين، كانت مسألة الالتزام واحدة من أكثر المسائل التي نوقشت بطرق مختلفة. هل يستطيع الروائي مواجهة الصراعات الاجتماعية والسياسية والوطنية، أو يتعين عليه تأكيد سلطته علىٰ المجتمع مخاطراً بذلك الخضوع للأوامر الخارجية، أو هل ينبغي أن يقود صراعاً داخلياً علىٰ الصعيد الفني، لتشغيل الثورات الرسمية أساساً؟

اتخذ هذا النقاش مسارات الواقعية (هل يجب أن تهدف الرواية إلىٰ تمثيل «عادل» للمجتمع وماذا يمكن أن يكون؟). بالعلاقة مع القرّاء (هل يجب أن تعلّم الرواية القرّاء وتشرح لهم المسارات التي يجب اتباعها؟)، الغايات (هل يجب علىٰ الرواية الترفيه، والتعليم، وتعديل الواقع و / أو الفن؟) ....

الأمر معقد بسبب ظواهر التحالف التي ستواجه الجماعات والحركات. هل سيكون للفنانين مكانة أفضل في مجتمع آخر؟ إذا كانوا يعارضون «البرجوازية»، هل

---

(١) قضية دريفوس (Dreyfus affaire`l): صراع اجتماعي سياسي حدث في نهاية القرن التاسع عشر في عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة، اتُّهم بالخيانة في هذه القضية النقيب ألفريد دريفوس، وهو فرنسي الجنسية يهودي الديانة. (المترجمة).

لديهم مصلحة في التحالف مع القوات المناهضة «للمجتمع البرجوازي»، وأي نـوع من التحالف يمكن أن يكون؟

توضح هذه المشاكل ورهاناتها أهمية العلاقات (الموالاة أو المعارضة) بين الكتّاب والأحزاب، ولا سيما الحزب الشيوعي. يجب ألا ننسىٰ الدور المهم لحربين عالميتين تبع بعضهما بعضاً في القرن العشرين، ومسألة الثورة الاجتماعية التي احتلت مركز الصدارة منذ عام ١٩١٧.

كما نرىٰ، كل هذه الظواهر معقدة للغاية. فهي لم تكن في منأىٰ عن العلاقات الأخرىٰ الأكثر انتشاراً. وهكذا ولّدت الصراعات والحروب موضوعات محددة في الحكاية (قصص الحرب، النقد، تثمين المعسكر، إدانة الآخر...)، التغيرات الاجتماعية (التغيرات الاقتصادية والأخلاقية...) التي تظهر في النصوص... وضعت شخصيات يائسة، تبحث عن تفسيرات، وفريسة الشكوك...

كما أن الصراعات والحروب عدلت التأثيرات بين الأدب الفرنسي والآداب الأجنبية. وهكذا، سمحت الأيام التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بإحياء الترجمات الأنجلوسكسونية التي كانت فرنسا قد فُطِمت منها. بعد ذلك ولدت **السلسلة السوداء** [1] وتطورت.

أخيراً، أثارت الحروب بشكل حاسم السؤال عما يمكن قوله وعن الروائيـة، وكان هذا هو الحال بشكل خاص مـع اكتـشاف معـسكرات الاعتقـال. إذا كانـت الرواية بدائية الشكل ومفتوحة لجميع الموضوعات، فإلىٰ أي مدىٰ يمكن أن تفـصح عن كل شيء؟ وتروي كل شيء؟ كيف تُخضع ما يثير الرعب للأحكام الجمالية؟

---

(١) السلسلة السوداء (La serie noire)**:** الرواية التي وصلت لذروة الأحداث أو الرواية البوليسية في أوروبا وأمريكا، مثل أدب الجريمة والتحليل النفسي للمجرم وأدب السجون، الصادرة عن دار غاليمار للنشر. (المترجمة).

في هذا الصدد، تعود مراراً وتكراراً أسئلة انفتاح الرواية أو انغلاقها علىٰ العالم الخارجي، ومسؤولية الكاتب، وصلاحيات الكتابة، وقدرتها علىٰ تفسير الواقع والأشكال الجديدة التي يمكن العثور عليها من أجل إعادة بناء التحولات في العالم.

٣. الرواية والتحولات الاجتماعية

إن التحولات الديموغرافية والاقتصادية والاجتماعية والتقنية التي تغيّر العالم والوجود لم تخلُ من انعكاسات علىٰ الرواية. سوف نأخذ مثالين من بين العديد من الأمثلة الأخرىٰ.

فرضَ التحضر، الذي تسارع في القرنين التاسع عشر والعشرين، موضوع المدينة الذي لعب دوراً علىٰ مستويات مختلفة في الرواية. بالنسبة للأماكن التقليدية (القلاع والأفنية والطرقات وما إلىٰ ذلك)، فإنها حلّت محل أماكن ركّزت علىٰ أهداف مكانية واجتماعية كانت مجزأة في يوم من الأيام (من الأحياء الجميلة إلىٰ الأحياء الفقيرة)، وهي في الواقع رمزت إلىٰ الحراك الاجتماعي والمغامرة الفردية. وحّد هذا المكان أيضاً الأحداث التي كانت مشتتة في يوم من الأيام: المواجهات، والأخطار، والأمن... وسمح بوصف البيئات المختلفة وتداخل المجموعات الاجتماعية. وأخفىٰ استعارات جديدة: المدينة كحيوان أو كغابة... أعيد تنشيط القديم: ممرات تحت الأرض، متاهات، القوة الخفية للمجتمعات السرية خلف كواليس المدينة...

فرض التقدم التقني نفسه تدريجياً في وسائل النقل. من خلال هذا، عُدِّلت رؤية كاملة للمكان والزمان. الرحلات الأقصر تعني وقت سفر أقل (وبعض حالات الفصل أو التهرب) وزيادة في المساحة المتاحة والمعروفة. ما هو جدير بالقول تغيّر: ننتقل من سجلات الرحلات في فرنسا أو أوروبا إلىٰ اختراق الكون، أو حتىٰ الأكوان الأخرىٰ، في الخيال. حول العالم في ثمانين يوماً لم يعد موضوع رهانات مجنونة. ومِن ثَمَّ، فقد الغريب غرابته، وتلاشىٰ موضوع نظرة الفارسي المستغربة إلىٰ عالمنا، وأصبح الغريب حميمياً أو داخلياً أو يتجمد في

الأعراف في الأدب الجماهيري. استُبدلت الرحلات سيراً علىٰ الأقدام أو علىٰ ظهور الخيل بتلك التي يتم السفر بها بالقطار أو بالطائرة. وبناء علىٰ ذلك فإن الرؤية نفسها تغيّرت وتسارعت، وتضاعفت احتمالات اللقاء، وكانت القرارات تُتخذ بسرعة أكبر، في غضون ساعات قليلة، من باريس إلىٰ روما أو نيويورك.

استدعىٰ وجود هذه التحولات بروز نقطتين. بادئ ذي بدء، عدِّل بشكل جذري الزمان-المكان ورمزه في الرواية: السرعة والتنوع والتعددية حلّت محل العدد المحدود وتقاليد الأماكن. بعد ذلك، سُمِح بالتفكير في التشابك بين التقليد والحداثة الذي ذكرناه سابقاً. ثبات الموضوعات علىٰ جانب واحد، علىٰ سبيل المثال مع السفر. لكن من ناحية أخرىٰ، كان هناك تغييرات مستمرة: زيادة وتنويع الأمكنة ووسائل النقل، النسبية ومواجهة الرؤىٰ والقيم، إدخال مشاهد جديدة. إحداث الاستعارات، وتغيير معنىٰ الصور القديمة، وإدخال قائمة مفردات تقنية أو إثنوغرافية مختلفة...

٤. الرواية والمعرفة

بُعد آخر قادر علىٰ التأثير علىٰ التطور الروائي: وهو المعرفة.

مورِس أولاً من خلال التكوين العام للمعارف التي من صلبها ولِد الأدب والرواية. استغرقت العلوم والفنون قروناً لتحرير نفسها من السلطة الدينية، واعتبر القرن السابع عشر، من وجهة النظر هذه، نقطة تحوّل، مع تأكيد النهج العلمي المستقل. ثم وَجَبَ الانتظار مدَّةً أطول قليلاً للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر حتىٰ أصبح الأدب أكثر تحديداً بفضل بزوغ دار نشر (بيل ليتر belles lettres) التي جمعت التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة وما إلىٰ ذلك، في أشكال تجعلنا نتردد في التصنيف لبعض المؤلفين (ميشليه «Michelet») ونصوص معينة. لكن هذه الامتيازات الحاصلة، فرضت علىٰ الرواية أن تعكس المعارف والأشكال التي كانت تتطرق لها.

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر خياراً أثبت نفسه بالتنافس والتكامل مع الأسس الاجتماعية والصحافة. انفتحت الرواية إلىٰ الخارج نحو تمثيل العالم، حيث استغلت أحد فروعها الأكثرها كلاسيكية والأكثرها تبشيراً؛ فهي مبنية علىٰ المعرفة والشهادات، وتعمل علىٰ صيغ واقعية، وظروف حقيقية، وما إلىٰ ذلك.

شهدت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تطوراً هائلاً في علم النفس، ثم في التحليل النفسي. بالتوازي نشط مسار روائي آخر: وهو المغامرة الداخلية، للفرد، للتعبير. إذ اتخذت أشكالاً جديدة: تلك التي اتسمت بالغموض، والتناقض، والمناجاة الفردية الداخلية، وتعدد وجهات النظر...

ولكن هل استطاعت الرواية أن تنافس أو «تستخدم» المعرفة، حتىٰ المعارف الحديثة؟ ألم تستمر في إخضاع نفسها لما هو خارج عنها؟ لقد كان هذا موقف العديد من الكتّاب، من (أندريه جيد «André Gide» في «المزيفون» ومجلة «المزيفون») إلىٰ (تيل كيل «Tel Quel?»؟) التي أعادت تركيز الرواية علىٰ نفسها من خلال **التضمين**[1]: فقد أصبحت الكتابة موضوع الرواية. بالعودة إلىٰ كلمة شهيرة لـ جان ريكاردو، يمكننا القول إنه بعد رواية المغامرة (من خارجية العالم أو داخلية الفرد) تتعاقب مغامرة الرواية، وتستمر بعكس نفسها.

هذه بالطبع ليست سوىٰ مسارات مجزأة للغاية. إن مسألة المعرفة التي تنتج الرواية أو التي تتغذىٰ عليها الرواية لها أهمية كبيرة (انظر أيضاً الفصل السابع من الجزء الثاني). إنها مرتبطة بالقيم. في الواقع، فإن تطوير ومضاعفة المعرفة المؤسساتية والعلمية يعدَّل وينسب إلىٰ القيم الأحادية التي كانت تفرضها القوىٰ السياسية والدينية. وهذا سمح للرواية أن تخلط وتعارض في داخلها عدد من أنظمة القيم المختلفة؛ وسمح لها أيضاً في القرن العشرين بتشويش أو تأجيل أي نظام تقييمي في داخلها...

---

(١) التضمين (mise en abyme): تضمين فكرة أو صورة داخل الفكرة الأساسية. (المترجمة).

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

ميخائيل، باختين «BAKHTINE Mikhail»،

جمالية الإبداع اللفظي، باريس، جاليمار،١٩٨٤.

مجموعة،

ماذا بوسع الأدب فعله؟ باريس، UGE، ١٩٦٥.

ماشيري، بيير «MACHEREY Pierre»،

ما الذي يفكر فيه الأدب؟ باريس، PUF ١٩٩٠.

سارتر، جون بول «Paul-SARTRE Jean»،

ما هو الأدب؟ باريس، جاليمار، ١٩٤٧.

وردي، شارلوت «WARDI Charlotte»،

المجزرة في الخيال الروائي، باريس، PUF، ١٩٨٦.

زيرافا، ميشيل «AFFA MichelZER»،

الرواية والمجتمع، باريس، PUF، ١٩٧١.

ثالثاً. الأعمال التوضيحية: الشخصية والوصف

بعد تحديد بعض المعالم العامة، سنحاول الآن أن نرىٰ بشكل ملموس أكثر، باستخدام مثالين، الشخصية والوصف، وكيف يمكن تمييز الأبعاد التاريخية التي أُثيرت في المصطلحات الرسمية.

١. الشخصية

أصول الشخصية

في البداية، يبدو أن الشخصية تتبلور بحدودها وتقاليدها. التكرار قانونها: تتكرر نفس الشخصيات من نص إلىٰ نص، فهي أنماط تمثّل مجتمعها أو طبقتها بطريقة مثالية. اختزِلت صورتها إلىٰ كلمات قليلة وتكرار نفس السمات الجسدية. فهي تتبع

مسارات وأسئلة وصراعات، من خلال مغامرات متشابهة. إنها أدوار في أنواع رمزية (الأغاني الإيمائية أو الأساطير)، شخصيات بلا حرية تدرك مصيراً محدداً مسبقاً. تؤثر فيها قرارات مختلفة: بعض من النظم الاجتماعية، إذ لا يُعزل الفرد عن مجموعته ومجتمعه، والبعض الآخر بنظام نظري، يُخضع الإبداع لموضوعات شائعة، معروف للجمهور، يحافظ على الأوصاف من خلال الإحالة على مبدأ التغاضي الثقافي.

التحولات وتنويع الشخصيات

تطور واضح نلمسه من نهاية العصور الوسطى إلى بداية القرن العشرين. فقد تنوعت الشخصيات اجتماعياً، وتطورت من خلال وضع سمات جسدية مختلفة في النص، ذات عمق نفسي، يضاف إليها إمكانية التحول بين بداية الرواية ونهايتها. لتصبح أكثر واقعية، فهي لم تعد تؤدي مصائر بطولية فحسب، بل تعيش حياة بائسة في بعض الأحيان. تتعارض قيمها بطرق أكثر تعقيداً، ويرمز السرد بطريقة أقل إلى ثنائية الخير والشر. في الواقع، فإن الانتقال إلى مجتمع أقل ثباتاً وأقل تراتبية، والظهور التاريخي لمفهوم الفرد وصدامات القيم، قد فتح احتمالات أخرى. بالإضافة إلى ذلك، فإن الوعي التدريجي للكتابة الأدبية والأصالة كقيمة، وحرية الإبداع وشخصية المبدع، سمح بالتحرر من الأطر الموجودة مسبقاً. تجلى هذا في أنواع أو تيارات عدة: كـ أدب الأنا والمشاعر (مع تطور الخطاب)، وروايات الرسائل (مع تنوع وجهات النظر)، والروايات الواقعية (مع الشخصيات الشعبية التي رُصِدت حسب عملها وجنسها...). بشكل عام، تنازُل البطل عن مكانته مفسحاً المجال لـ «شخصية رئيسية»، وتوسّع اللوحات التي لم تعد خاضعة للجمال، واختلاف الإطار العام للشخصية التي لم تُحدَّد مسبقاً...

الاتجاهات المعاصرة

شهدت نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين تطور اتجاهين على الأقل. من ناحية، تبلور العلاج النفسي للشخصية تحت تأثير التحليل النفسي الملحوظ. يمكن

تمييز هذا من خلال العمل بشكل متزايد علىٰ المونولوج الداخلي بحثاً عن أدق الأفكار أو عن التغييرات في وجهات النظر، التي تتبنىٰ أي مطالبة برؤية «موضوعية». من ناحية أخرىٰ، تحت تأثير البنيوية، هناك تساؤل حول الشخصية باعتبارها «انعكاساً» للشخص. في هاتين الحالتين، اللتين يمكن رؤيتهما في المجموعة نفسها (ساروت « .N Sarraute» وروب جريليه «Grillet-Robbe .A» المرتبطان بالرواية الجديدة «Nouveau Roman»)، كان لتطور المجال الأدبي والصراعات بين الروائيين وزنٌ كبيرٌ بلا شك. ارتبط بتمييز نفسه عن الكتابة الروائية التي أصبحت تقليدية (واقعية - نفسية) أكثر منها وجودية، ولا سيَّما بعد الحرب العالمية الثانية. لذلك انتهىٰ بنا المطاف - مؤقتاً - بشخصيات غامضة وغير معروفة حتىٰ في أسمائها، وأحياناً اختُصِرت إلىٰ ضمائر وحبكات محدودة ومن ثمَّ اقتصرت علىٰ اللعب بالكلام. فتح علم النفس، بشكل ملحوظ مسارات لتطور الشخصيات، وأصبح المتهم الرئيسي إلىٰ جانب الواقعية، كما لو أن الرواية أرادت التخلص من كل ما يثقلها من الخارج.

٢. الوصف

شهد تنظيم الوصف ووظائفه في السرد أيضاً تغييرات تاريخية مهمة.

أصول الوصف

في العصور الوسطىٰ، كان للوصف مساحة قليلة وكان دوره ثانوياً. وأقل وظيفية، يمكن إزالته دون تأثير يذكر. «التفاصيل» ليست «فضفاضة»، فهي لها جانب رمزي اقتصرها المؤلفون أنفسهم علىٰ صفة واحدة للمكان أو الشيء الموصوف. وفي حال كان هناك حد أدنىٰ من التوسع، فإن التكرار يسود. وهكذا، بين الإزالة والتكرار، فإن مسألة التنظيم الداخلي للوصف لم تظهر بوضوح.

وظيفتها في الأساس خارجية واجتماعية. إنها دعوة للتفاهم الثقافي حول الموضوعات الشائعة. ذكر المكان ينشط الرموز، والأحداث المفروضة،

والموضوعات. الشيء نفسه بالنسبة لصور الشخصيات، إذ اختزلت إلىٰ عدد قليل من الصفات والمنعطفات النحوية المتكررة من النوع «السيد (س) جميل جداً لدرجة أنه يكفي أن نقول ذلك... ».

فقط سجلات (جوان فيل، كومين...) طورت الأوصاف إلىٰ حد ما لتوثيق السرد.

تطور الوصف (من القرن السادس عشر إلىٰ القرن الثامن عشر)

تطور الوصف من خلال تفاعل معقد بين التقليد وتحرير الأنماط.

في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ساد الوصف الزخرفي. لم يتَّسم بالهموم الواقعية، بل بالبحث عن «الجمال». لم تفرض مفهومات المؤلف والأصالة نفسها بعد، فالأنماط والسُلطات لا زالت تؤثر في الكتابة. استخدام الموضوعات الشائعة هو القاعدة بالأماكن التقليدية والمثالية التي تؤدي باستمرار إلىٰ نفس المواقع (الأماكن الريفية، النوافير، الجداول...). فاقمت الرواية الرعوية هذا المسار. المقتطف التالي سيعطينا فكرة جيدة:

وصف في الرواية الرعوية

«بالقرب من مدينة ليون القديمة، علىٰ كتف الشمس الغاربة، بلدة تسمىٰ فوريز، تحتوي رغم صغرها علىٰ أكثر ما هو نادر بالنسبة لبقية بلاد الغال، وذلك لتقسيمها إلىٰ سهول وجبال، كلاهما خصب للغاية، ويقعان في مناخ معتدل بحيث تكون الأرض قادرة لإعطاء كل ما يرغب به الزارع. أجمل ما في السهل أنه محاط بجدار قوي من الجبال المجاورة والمروية بنهر لوار، الذي ينبع بالقرب من هناك، يمر تقريباً عبر الوسط، ليس منتفخاً جداً ولا فخوراً، ولكنه لطيف وبسيط. العديد من الجداول الأخرىٰ في أماكن مختلفة تذهب للاستحمام في أمواجها الصافية، لكن أجملها هو ليجنون، الذي يتجول في مساره، ويتعرج في

هذا السهل من جبال كروفيير وشاماسيل المرتفعة. حتىٰ فور، حيث يستقبله لوار، ويتسبب في فقدانه لاسمه الصحيح، إذ يحمله ليذوب في المحيط.

علىٰ ضفاف هذه الأنهار اللذيذة، نرىٰ دائماً عدداً من الرعاة، الذين من أجل جودة الهواء وخصوبة الشاطئ وحلاوته الطبيعية، يعيشون مع الكثير من الحظ الجيد لدرجة أنهم لا يكادون يتعرفون ثروتهم.

(أنوريه دورفيه، أستريه «H. d`Urfé, L`Astréé»)

شيئاً فشيئاً، مع التغييرات الاجتماعية والعناصر الأولىٰ لتأسيس الأدب، أصبح الوصف معبراً. ظهر مفهوم العبقرية الإبداعية (مع أفكار الأصالة والإلهام) وتعارض الخيال مع التقليد. مال الوصف أكثر فأكثر للتعبير عن شخصية المؤلف الخاصة، وأصبح وظيفياً من خلال السعي إلىٰ ترميز البيئة أو الشخصية بشكل أكثر دقة. في بول وفرجيني، تنعكس المناظر الطبيعية الخارجية والداخلية، وتُظهر الطبيعة المعذبة العواصف التي مرت بها الشخصيات.

انطلاقاً من القرن الثامن عشر، تطور الوعي السردي تحت تأثير تقليد كتابي راسخ، ولكن أيضاً من خلال استقلالية المؤلفين وتوسيع القاعدة الشعبية. نُظر إلىٰ الوصف علىٰ أنه إبطاء للسرد، الذي يجب أن نكون حذرين منه إذا أردنا الحفاظ علىٰ وظيفة الرواية المبهجة. شُكك في الأوصاف الزخرفية في عددها وقلِّل حجمها. بالإضافة إلىٰ ذلك، هدف المؤلفون إلىٰ وضع اللمسات الأخيرة علىٰ الأوصاف من خلال وظيفة تشبه الكناية (الأوصاف «توضح» البلد وسكانها، والأشياء تحيلها إلىٰ الشخصية). تظهر هذه الوظيفة بوضوح عند روسو في (إيلويز الجديدة) أو عند ديدرو (جاك المتفائل بالقدر).

مع ذلك، لم يمنع ذلك التقليد في الوصف التعبيري من الاستمرار بالتوازي حتىٰ القرن التاسع عشر (مع الرومانسيين) وحتىٰ، بطريقة أكثر دقة، في

روايات القرن العشرين، من خلال العلاقات المجازية بين عناصر الطبيعة والعواطف أو مشاعر الشخصيات.

انتصار النموذج التمثيلي

شهِد النصف الثاني من القرن التاسع عشر انتصار النموذج التمثيلي، الذي لا يزال يتخلل مفهوماتنا عن الوصف الروائي. اعتمد هذا النموذج على عدة ركائز.

في المقام الأول، فُرِضت الإرادة الإيمائية، والاهتمام بالحقائق المطلقة، لإظهار العالم كما هو، دون تجميله وتمريره على مرشح الموضوعات الشائعة. المؤلف لديه مهمة معرفية، تتنافس مع رسالة العالِم. يجب أن «يجعل» الحقيقة موضوعية، وألا ينغمس في شذوذ الذاتية، فالحقيقية «تحل محل المناظر الخلابة»، مصحوبة بالاهتمام «بالتفاصيل» التي تؤكد الأصالة والرغبة في الشمولية.

عززت الإرادة العلمية هذا القطب الأول: اهتمام المؤلفين التربوي بتثقيف القارئ بإدخال في الرواية - من خلال الأوصاف - المعرفة الآتية من الأبحاث والقراءات السابقة.

أخيراً، من أجل عدم المخاطرة بإخضاع الفائدة السردية للمعلومات، كان من الضروري تطوير وظيفة الوصف. منذ بلزاك، فرضت الكناية نفسها: الأوصاف هي مؤشرات للتواصل مع الشخصيات، تجعل السلوك معقولاً ومفهوماً.

عمل الروائيون الواقعيون والطبيعيون بشكل خاص على تبرير الوصف: مقدمته في السرد من خلال الخطاب أو الرؤية أو عمل الشخصيات، ومصداقيته من خلال المشاهد والأماكن والدوافع المواتية (انظر الفصل السادس من الجزء الثاني).

اكتسبت الرواية في هذه الآونة، مكانتها بالتدريج. بإمكانها أن تكون حقيقية، وبإمكانها أن تكون تثقيفية. وفي الوقت نفسه، يمكن أن تثير اهتمام الجمهور الذي اتسع وتنوع مع تقدم التعليم.

الوصف وفقاً لزولا

«لم يعد الوصف هدفنا؛ نريد فقط أن نكمل ونحدد. علىٰ سبيل المثال، عالِم الحيوان الذي يتحدث عن حشرة معينة، يجد نفسه مضطراً إلىٰ الدراسة المطوّلة للنبات الذي تعيش عليه هذه الحشرة، والذي تستمد منه كيانها، وصولاً إلىٰ شكلها ولونها، من شأنه أن يعمل بشكل جيد في الوصف، لكن هذا الوصف سيدخل في تحليل الحشرة، ستكون هناك حاجة لعالِم، وليس تمريناً للرسم. يرقىٰ هذا إلىٰ القول إننا لم نعد نصفها لمجرد الوصف، من خلال نزوة ومتعة المنظرين. فنحن نؤمن أنه لا يمكن فصل الإنسان عن بيئته، وأنه يكمل بلباسه، ومدينته، ومقاطعته؛ ومِن ثَمَّ، لن نلاحظ ظاهرة واحدة في عقله أو قلبه دون البحث عن الأسباب أو التداعيات في هذه البيئة.»

(الرواية التجريبية**)**

الاعتراض علىٰ الوصف وتبدله

هذا النموذج التمثيلي، الذي احتفظ بقيمة مرجعية، واستخدم بشكل متكرر في عدد من الروايات المعاصرة، اعتُرِض عليه بطرق مختلفة في القرن العشرين.

وهكذا، بالنسبة لبعض المؤلفين **(**بما في ذلك بروست**)**، فإن الشيء المهم لا يكمن في «الهدف الحقيقي» ولكن في الإدراك والمشاعر. الواقع مجزأ ومتعدد الأوجه وضبابي ومخيب للآمال في كثير من الأحيان. تُنتج الذكريات والأحاسيس المرتبطة بها الواقع الأكثر إثارة للاهتمام.

لم يركز أندريه بريتون «André Breton» والسرياليون المشبعون بالتحليل النفسي علىٰ الإنتاج، بل علىٰ الإبداع والعواطف. متحدين الرغبة في تقليد الواقع **(**بطاقات بريدية وجدت لهذا الغرض**)** والتشكيل الواقعي بشكل عام. في «نادجا»، حذف بروتون الأوصاف أو نسخها في الرسومات أو الصور.

كان الوصف، باعتباره أحد أعمدة التمثيل، محل اعتراض جذري أيضاً من قبل تيار **الرواية الجديدة**، الذي انتقدته بسبب طابعه التقليدي ومثاليته، فضلاً عن الرغبة التعليمية المرتبطة به. ولكن، من خلال إستراتيجية أخرىٰ، وسَّعها هؤلاء الكتاب: الاهتمام يتركز علىٰ الآليات النصية نفسها. إما أن تكون القصة موجودة في الاختلافات الوصفية نفسها، وإمَّا ستُنشِئُها العناصر الناتجة عن المقارنات في العمل (سيمون، درس الأشياء، مينوي « C. Simon, *leçon de choses*, Minuit» ١٩٧٥).

في الواقع، في الوقت الحاضر، عرف الوصف الروائي جميع القضايا المثارة. من ناحية، محاولات التجديد الناتجة عن حركة البحث التي مالت إلىٰ جعل الكتابة الأدبية مستقلة عن القيود الخارجية (الموضوعية، والتعليم)، عن الخضوع إلىٰ عامة الناس (التمثيل، الاهتمام بالتاريخ) التي تتضمن وجهات نظر علمية جديدة (النسبية في التحليل الجسدي أو التحليل النفسي). من ناحية أخرىٰ، لا تزال القوالب القديمة موجودة في رواية «عامة الجمهور» المتنوع، بتنوع الأنماط والتوقعات لشريحة معينة من القراء (التضخم الوصفي لبناء عوالم في الخيال العلمي أو الأماكن المكررة في الرواية العاطفية).

٣. تركيب مستحيل؟

النموذج التاريخي الأساسي

أي تموضع للعناصر التاريخية يفترض نموذجاً أساسياً. إن كان بالإمكان أن يساعد علىٰ التنظيم، فمن الضروري بأي حال من الأحوال جعله موضوعياً لإدراك فوائده وحدوده بشكل أفضل.

تكونت المرحلة الأولىٰ من الظهور التدريجي للمكونات الأساسية للرواية، من العصور الوسطىٰ إلىٰ القرن السادس عشر. كانت الرواية تستند إلىٰ الكتابة والنثر واللغة العامية، وتتجلىٰ في «سياقات» الأنواع النبيلة، وفي هوامش المعايير.

لقد تطورت في القرون التالية فيما يتعلق بالتغيرات الاجتماعية (علمنة المجتمع، والصراعات، والمفهومات الجديدة للوقت والفرد...)، وتنوع الكتابة وتطوير الوعي الأدبي (الأصالة، الإبداع...). لكنها لا زالت منخفضة القيمة وليست شرعية.

منذ نهاية القرن الثامن عشر حتىٰ بداية القرن العشرين، بالتزامن مع تكوين الفضاء الأدبي وتطور تنوع القراء، انتزعت الرواية شرعيتها وفرضت نفسها علىٰ أنها النوع الأكثر شعبية... وانعكست شيئاً فشيئاً علىٰ وظائفها (النشاط النقدي)، ووضعت الرموز التي لا تزال تفيدنا كمرجع (الواقعية، الشخصية، الوصف...). تنوعت أكثر فأكثر وفقاً لشرائح الجمهور (العمر والجنس والفئة الاجتماعية والثقافية) ووفقاً للنضال بين المدارس والجماعات.

في القرن العشرين، سادت الرواية دون منافس: كالشكل الأدبي الأكثر استخداماً، اعترفت بها الهيئات الثقافية. وبقي علينا معرفة ما إذا كان هذا الوضع سيستمر، وما إذا كانت المنافسة من جانب وسائل الإعلام الجديدة (القصص المصورة والسينما والتلفزيون وما إلىٰ ذلك) وما هي السبل التي ستستكشفها المدارس والمجموعات الأدبية في المستقبل...

حدود النموذج

هذا النموذج بالطبع مفرط في التبسيط وتعرض للانتقادات التي أثرناها في البداية. فقد تجاهل التصدعات والتشابك والقضايا التي تعقِّد أي طرح بشكل عام. سوف نشير إلىٰ اثنين لاختتام هذا الجزء.

لطالما عرفت الرواية النمط الساخر (رابوليه؛ سكارون: الرواية الساخرة؛ فوروتيه: الرواية البرجوازية؛ ديدرو: جاك المؤمن بالقدر؛ الرواية الرعوية...). يمكننا أن نسأل أنفسنا إن كان هذا النوع راجعاً إلىٰ أصل الرواية وطبيعتها. تطور النوع «الهجين» علىٰ هوامش الأنواع والرموز والأشكال الراسخة والنبيلة، لم

يكن بإمكانه سوىٰ تحويلها وتحديها (كما في فيرجيل ترافستي لـ بول سكارون «Virgile travesty de Scarron») من خلال تجربة مسارات جديدة. قد يفسر هذا انطباع الحداثة الذي نشعر به عند قراءة هذه الروايات، بغض النظر عن بُعدها الزمني. الحرية والصراع، والنظائر اللائي يفتقرن إلىٰ الشرعية، قد قادتا الروائيين إلىٰ مجالات يتعين استكشافها وتسميتها «بواسطة محاكاة ساخرة»: كالتقدم الواقعي والتنافس الاجتماعي المتعارض مع البطولة، وآليات التمجيد وانغلاق العالم الحكائي، وتقويض المثاليات، والتدخلات الساخرة للراوي، والروايات المضمنة... ومن المفارقات، أن بعض الإجراءات المعممة بواسطة الأبحاث المعاصرة تواجه ممارسات كانت موجودة في وقت مبكر جداً في التاريخ الروائي. ومع ذلك، ليس لديها نفس المعنىٰ. واجهنا هنا حدود التحليل الداخلي. وجب تفسير أي أسلوب في إطاره التاريخي. وهكذا، غالباً، في القرون الماضية، كانت تدخلات الراوي تتحدىٰ التقاليد ورفض الواقعية؛ لقد مهّدوا الطريق أمام «معقولية» السرد. بالمقابل، في القرن العشرين، تحدت هذه التدخلات «نفسها» الإرادة الواقعية في الرواية ولفتت الانتباه إلىٰ «تأليف» النص وآليات الكتابة...

ومن ناحية أخرىٰ، في وقت مبكر جداً، تطورت الرواية من خلال شبكتي إنتاج. الأولىٰ وصلت إلىٰ جمهور محدود، يهتم بالشرعية والأصالة. استمر هذا الحال في الأبحاث الطليعية أو لدىٰ كتّاب لهم عدد قليل من القراء ولكن معترف بهم من قبل أقرانهم أو من قبل النقاد المتخصصين. وأما الثانية فكانت موجهة إلىٰ جمهور كبير ومتنوع. نمت الرواية طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتىٰ منتصف القرن التاسع عشر من خلال عمليات البيع المتجول المرتبطة بـ «المكتبة الزرقاء»، كانت تعتبر من أبرز معالم مدينة تروا. يُعتقد أن هذه المطبوعات وصلت إلىٰ تسعة ملايين نسخة في عام ١٨٤٨. ثمَّ حُظِرت، واستُبدِل بها تدريجياً النسخ الشعبية، والمسلسلات الصحفية، واليوم بـ «الروايات المعدَّلة» (بوليسي، تجسس، عاطفي، جنسي...) وزعت بملايين النسخ.

ومع ذلك، بشكل عام، لم يأخذ تاريخ الأدب في الحسبان سوىٰ الشبكة الأولىٰ، والأكثر نبلاً... في الشبكة الأخرىٰ، استمرت الأشكال القديمة (لفترة طويلة أعيد نشر روايات العصور الوسطىٰ «المعدَّلة»)، وقيماً مختلفة. ومِن ثمَّ، خضعت الأصالة للإنتاج المتسلسل وتجديد الكليشيهات التي تبنت ولاء القراء الساعين إلىٰ التكرار (وليس الابتكار) في الموضوعات والعمليات التقنية. أمكن أيضاً فهم تطوّر الرواية في التفاعلات بين هاتين الشبكتين. علىٰ سبيل المثال، استؤنِفت «الروايات المعدَّلة» لاحقاً - عندما تم «تطبيعها» بمرور الوقت، وتمكَّن الجمهور من اعتيادها - تعديلات في السرد. من ناحية أخرىٰ، فإن الكتاب الطليعيين إما أنهم سخروا وانتقدوا الجانب التقليدي للأدب الجماهيري، وإما استخدموه كمخزن للأساطير (السرياليون مع فانتوماس)، أو للحبكات (الرواية الجديدة مع الرواية البوليسية) ...

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

آدم، جان ميشيل، بيتيتجان أندريه « ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André»،

النص الوصفي، باريس، ناتان،١٩٨٩.

بوليم، جينيفيف «BOLLEME Genevièèe»،

المكتبة الزرقاء، باريس، جيلمارد- جيارد، ١٩٧١، مجموعة «الأرشيف».

كلود، بيير ورويتر، إيف «Yves REUTER ،CLAUDES Pierre»،

شخصية وتاريخ الأدب، تولوز، صحيفة ميراي الجامعية ١٩٩١.

هامون، فيليب «HAMON Philippe»،

مقدمة في التحليل الوصفي، باريس، هاشيت، ١٩٨١.

الوصف الأدبي، من القديم حتىٰ رولان بارت، مختارات، باريس، ماكولا، ١٩٩١.

ماندرو، روبير «MANDROU Robert»،

من الأدب الشعبي للقرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، باريس، ستوك، ١٩٦٤.

كيفيليك، ليز «QUEFFELEC Lise»،

الروايات الفرنسية المسلسلة في القرن التاسع عشر، باريس، PUF، ١٩٨٩، مجموعة «ماذا أعرف؟».

رايمون، ميشيل «RAIMOND Michel»،

أزمة الرواية من الأيام التي تلت النزعة الطبيعية حتىٰ العشرينيات، باريس، كورتي، ١٩٨٥.

زيرافا، ميشيل «Michel ZERAFFA»،

شخص وشخصية. الروائية من عشرينيات إلىٰ خمسينيات القرن العشرين، باريس، كلينكسيك، ١٩٦٩.

مقاربات منهجية

أولاً. المكونات الرئيسية للسرد

١. النطق / المنطوق

كل حقيقة لغوية يمكن تحليلها وفقاً لبعدين: المنطوق، نتيجة نهائية ومغلقة، أو النطق، وهذا يعني فعل الاتصال الذي تولّد: أحدهم أنتج هذا المنطوق من أجل شخص آخر، في زمان ومكان معينين، بقصد محدد.

وفقاً للنظريات، سنهتم بالقصة معتمدين بالأحرىٰ علىٰ نطقها (التاريخ، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي...) أو منطوقها أو النقاط المشتركة بين جميع القصص المنطوقة (علم السرد...).

ومع ذلك، علينا ألا ننسىٰ أبداً أن التحليل الذي يستثني أحد هذين البعدين من الآخر، قد يصطدم بمشاكل عامة بالفعل، غالباً لا يمكن فهم معنىٰ المنطوق إلا من حسب حالة النطق. «أنا آكل» سيتم فهمه بشكل مختلف اعتماداً علىٰ ما إذا كنت أقول هذا المنطوق:

- كجواب لصديق يسألني عما أفعله في الساعة الثامنة.
- كجواب لزوجتي التي تخبرني أنني لم أتحدث معها منذ خمسة عشر يوماً.
- في صف، كمثال لأداء لغوي، أي إنني لا آكل في تلك اللحظة.

من ناحية أخرىٰ، المجالات ليست ضيقة كما قد يوحي لنا التعريف: كل منطوق يحتفظ بآثار نطقه، علامات لا يمكن تفسيرها دون معرفتها. كما هو حال «أنا» في «أنا آكل»، التي تشير إلىٰ من ألقىٰ الخطاب.

ومِن ثمَّ فإن جزئية القول/ النطق ضرورية من الناحية المنهجية ولكن يجب التعامل معها بحذر إذا كان المرء يريد تفسير معنىٰ النص.

كما أنها تطرح مشاكل فردية في حالة القول الأدبي الذي يكتب ويهدف إلىٰ المحافظة علىٰ النطق: يمكن الفصل بين المؤلف والقارئ بعدة قرون، ويمكن أن تختلف ظروف الإنتاج والتلقي بشكل لا نهائي. علاوة علىٰ ذلك، اعتماداً علىٰ الاحتمالات المتعددة للإبداع والمحاكاة التي تشكل الأدب، من الصعب دائماً معرفة ما يريد المؤلف حقاً قوله، وما هو التأثير الذي يريد تحقيقه، وما إلىٰ ذلك، وهو ما يفسر المناقشات التي غالباً ما تكون متضاربة حول «معنىٰ» النص أو «أيديولوجية» المؤلف.

٢. المؤلف / الراوي. القارئ / المروي إليه. القصة / المرجع

حقيقة التمييز بين النطق والمنطوق يستلزم بالنتيجة عدم الخلط بين خارج النص والنص، وما هو غير لغوي ولغوي، والأشخاص الحقيقيين الذين يشاركون في التواصل الأدبي (الكاتب، الجمهور...) والأشخاص الخياليين الذين يبدو أنهم يتواصلون في النص (الراوي، المروي عليه).

الكاتب هو الشخص الموجود أو الذي وجد بلحمه ودمه في عالمنا. الراوي هو الشخص الذي يبدو أنه يروي القصة من داخل الكتاب ولكنه موجود فقط في الكلمات في النص. إنه، بطريقة ما، ناطق داخلي. هذا التمييز هو أساس جزء كبير من حرية الكاتب. يمكّننا من فهم أن المؤلف نفسه يمكنه كتابة رواية عن طريق اختيار راوٍ ذكر أو أنثىٰ، في الماضي أو الحاضر أو المستقبل... ربما يكون أحد الأمثلة الأكثر لفتاً للانتباه هو كتاب مارك توين، ثلاثة آلاف سنة لدىٰ الميكروبات، التي يرويها ميكروب الكوليرا «مع ملاحظات إضافية من نفس اليد، بعد ٧٠٠٠ سنة».

بشكل متماثل، من المهم عدم الخلط بين القراء الفعليين والمحتملين لعالمنا وبين المروي إليه: الشخص الذي يتوجه إليه الراوي، صراحةً أو ضمنياً، في عالم القصة. وهكذا في السقوط لـ ألبير كامو تظهر تدريجياً، من خلال حوار كلامانس الذاتي، صورة محاوره: محامٍ باريسي متعلم. لكنها موجودة فقط تُدرَك من خلال العلامات اللغوية المستخدمة: العنوان الرسمي، والعناوين الفرعية، والأسئلة، وإشارات الراوي...

يمكن للراوي والمروي إليه أن يكونا بشكل ضمني أو ظاهري، في جميع الحالات، دورهما جوهري في النص، يتكون دور الراوي من مجموعة من الإشارات التي تبلور شكل الذي يروي النص. ودور المروي إليه مؤلف من جميع العلامات التي تشكل شخصية لمن يُروىٰ النص له.

من المناسب إذن، في تحليل الرواية، عدم الخلط بين المؤلف والراوي، مع ذلك هناك حالة يميل فيها المؤلف والراوي والشخصية الرئيسية إلىٰ الاندماج معاً: إنها السيرة الذاتية. وهذا يفسر سبب تنظيم الكثير من الأبحاث حول مسألة الحقيقة (الأقل ملاءمةً في الروايات الأخرىٰ) والتوازي بين حياة المؤلف التي يمكن إعادة بنائها وحياة المؤلف كما يرويها.

بالإضافة إلىٰ ذلك، يميز التحليل السردي بين القصة[1] (صورة العالم التي أنشأها النص والموجودة فقط في كلماته ومن خلالها) والمرجع (عالمنا، واقعنا، تاريخنا... الموجود خارج النص). كما أشار رولان بارت حول العلامة اللغوية (الكلمة «كلب» لا تنبح). هذا يجعل من الممكن فهم ليس فقط «التزييف» ولكن أيضاً خلق العوالم، مثل التي تُنفَّذ في الخيال العلمي علىٰ وجه الخصوص. اعتماداً علىٰ هذه الحالة، حاول الروائيون أن يكونوا أكثر صدقاً، لإنتاج تأثير للواقع (الواقعية، الطبيعية...) أو أقل صدقاً (العجائبية...) من خلال التقنيات التي سنعود إليها (الفصل الثامن).

٣. الحكاية [١] / السرد / التأليف

البعد الثالث ضروري حتىٰ لا نخلط بين العناصر غير المتجانسة في تحليل السرد: يتعلق الأمر «بالمستويات» النصية. ومِن ثمَّ فإننا نميز - بشكل عشوائي ولكن مفيد - بين القصة والسرد وتأليف النص.

تحدد القصة (أو التوصيف) العالم المخلوق، والقصة كما يمكن إعادة بنائها، والشخصيات، والفضاء، والزمان...

يتولىٰ السرد مسؤولية الخيارات التقنية (والإبداعية) التي يتم علىٰ أساسها تأليف القصة، ويخبرها: من قبل مَن، وفقاً لأي منظور، وفقاً لأي ترتيب، وفقاً لأي إيقاع، وفقاً لأي وضع... إلخ. ومِن ثمَّ، فإن حكاية «متطابقة»، علىٰ سبيل المثال قصة ليلىٰ والذئب، ربما تروىٰ بطريقة جدية مثل «سلسلة» (والت ديزني «Walt Disney») أو محاكاة ساخرة (تيكس أفيري «Tex Avery»)، في شكل مكثف أو مطوّل، بالترتيب أو بنظام البداية من النهاية...

هذا التمييز بين القصة والسرد يبدد الغموض بين معنيين لكلمة السرد: من ناحية سرد حدث أو سرد سلسلة من الأحداث، من ناحية أخرىٰ، الحدث بحد ذاته أو سلسلة الأحداث التي تشكل موضوع هذا السرد. نحن مدينون بهذا الانقسام إلىٰ حد كبير إلىٰ المؤسسين الروس الذين أطلقوا علىٰ القصص اسم حكاية (لا يزال البعض الآخر يقول قصة) وعلىٰ السرد اسم الموضوع (لا يزال البعض الآخر يقول نص).

إن تأليف النص يدرك بشكل ملموس القصة والسرد في كلمات وجمل وصور كلامية... ويشير إلىٰ «سطح» النص كما يقرؤه المرء. إن كانت القصة

---

(١) الحكاية (fiction) في هذه الحالة هي مفهوم تقني: العالم الذي شيده النص. لا يشير بأي حال من الأحوال إلىٰ الوهم أو الخيال. يمكن تطبيقه علىٰ جميع أنواع القصص.

والسرد محددين، فإنهما مع ذلك يتمتعان بالاستقلالية: القصة نفسها، مع الخيارات السردية نفسها، يمكن روايتها بكلمات وتراكيب مختلفة. فكل واحد منا قادرٌ على سماع «القصة الغريبة» نفسها مع اختلافات خاصة بالقاصّ.

من المؤكد أنه في الواقع النصي تتداخل «المستويات»، فهي لا يمكن أن توجد بشكل منفصل. ومع ذلك، فمن المفيد من الناحية المنهجية التمييز بينها لأن كل منها، كما سنرى، يطرح مشاكل محددة. دعونا نتفق هنا على اعتبار أن مفهومي القصة والسرد يقعان في مستوى أكثر تجريداً، ويهتمان في المقام الأول بعلم السرد. لكن لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال تأليف النص الذي يقوم بتحديثها. هذا بشكل أكثر تحديداً يثير اهتمام اللغويين وعلماء الأسلوب.

ولذلك استُبدِلت بالثنائية الكلاسيكية (المضمون / الشكل) ثلاثية (الحكاية / السرد / التأليف) التي سمحت بمزيد من الدقة في التحليل.

من وجهة نظر أخرى، يمكننا النظر في فن الروائيين حسب المستوى الذي يميزهم. يُعتبر البعض قبل كل شيء مؤلفين عظماء للروايات: ففائدة القراءة ستتركز على أصالة العالم الذي تم خلقه، أو الحدث الذي تم سرده أو على تعدد المغامرات (على سبيل المثال، أولئك الذين كتبوا روايات متسلسلة أو روايات مغامرات: دوماس «A. Dumas»، فيفال «P. Féval»، سو «Sue»...). ركز البعض الآخر بشكل أساسي على سرد القصص، في هذه الحالة، يمكن أن تكون الحبكة ضعيفة، وتكمن الفائدة في طريقة التأليف (على سبيل المثال، الحمامة لـ زوسكيند «P de Suskind» *Le Pigeon*). قام آخرون بعمل كبير في التأليف واللغة (مثل غيوتا «Guyotat»). من الواضح أن هذه الأبعاد ليست حصرية، وأن «الرواية العظيمة» تعبّر بلا شك عن هذه المستويات المختلفة بطريقة أصلية. يستحضرنا هنا أنواع مختلفة تماماً، مثل مارسيل بروست «M. Proust» ولويس-فرديناند سيلين «L. F. Céline».

٤. أمثلة توضيحية

لتنفيذ المفهومات المقترحة في هذا الفصل، اخترنا أغنية مشهورة لرينو:

«مغامرات جيرارد لامبرت»

١ في ١٤ نيسان ٧٧

٢ في الضواحي ليلاً

٣ حيث الطريق الصغير مهجور

٤ عاد جيرار لامبرت إلىٰ منزله.

٥ علىٰ بعد مسافة

٦ تصدر صرخات...

٧ هذا كل شيء، لقد أعددت المشهد،

٨ خلقت أجواء أغنيتي،

٩ تفوح منها رائحة الخوف، إنها تنبعث من الموت،

١٠ أحب هذه الأجواء، أليس كذلك آه حسناً...

١١ ها هي القصة نفسها،

١٢ هنا حبكة أغنيتي،

١٣ جيرار لامبرت يقود بسرعة كبيرة،

١٤ تهب الرياح في سترته.

١٥ تنام البرجوازية في البعيد

١٦ مثل الحمقىٰ...

١٧عندما تحدث المأساة فجأة،

١٨ تماماً عند المنعطف،

١٩لم يعد هناك وقود في الدراجة.

٢٠ جيرار لامبرت يستشيط غضباً!

٢١ لم يكن عليك القول، جيرارد لامبرت،

٢٢ ذاهباً في ذلك المساء إلىٰ رونجيس،

٢٣ كان عليك البقاء مع والدتك،

٢٤ مثل الابن الصالح،

٢٥ يسرح شارداً في العجلة،

٢٦ يجلس علىٰ الأرض ويفكر:

٢٧ في هذه الضاحية من الأحياء الفقيرة

٢٨ لا توجد محطة تعمل في الليل!

٢٩ في المسافة هناك حورية البحر

٣٠ يغمىٰ عليها ...

٣١ بحق الآلهة ماذا سأفعل؟

٣٢ لن أمشي إلىٰ المنزل علىٰ أي حال!

٣٣ كلما زاد القلق كان ذلك أفضل

٣٤ عندها تخطر بباله فجأة فكرة:

٣٥ سأسحب لتراً أو اثنين

٣٦ من خزان هذه العربة،

٣٧ والأسوأ من ذلك، فجرت الإطارات،

٣٨ من هذا القبيل، دون هدف، من أجل المتعة،

٣٩ لا بد لي من التخلص من البخار قليلاً

٤٠ أشعر بالضيق...

٤١ بمجرد اكتمال خسارته،

٤٢ جيرارد لامبرت، سيغادر

٤٣ تريد الدراجة البخارية ألا تعرف شيئاً،

٤٤ لقد كانت الإله الجيد الذي عاقبه!

٤٥ لم يكن عليك يا جيرارد لامبرت،

٤٦ أن تذهب هذا المساء إلىٰ رونجيس،

٤٧ كان يجب أن تبقىٰ مع والدتك،

٤٨ مثل الابن الصالح.

٤٩ لذا، لمدة نصف ساعة،

٥٠ في محركه يعبث،

٥١ إنه متعب، متعرق،

٥٢ لديه شحوم تصل إلىٰ مرفقيه.

٥٣ في البعيد يطلع النهار

٥٤ كالمعتاد...

٥٥ في هذه اللحظة وصل شخص

٥٦ شرير صغير بشعر أشقر

٥٧ ومن يقول له كما في الكتب:

٥٨ أرجوك ارسم لي خاروف

٥٩ امرأة عارية أو عيار،

٦٠ مفتاحاً، دراجة بخارية،

٦١ ما تريد، يا صاح، أنت حر،

٦٢ لكن ارسم لي أي شيء أنيق!

٦٣ في المسافة لا يوجد شيء يحدث

٦٤ علىٰ الأقل يبدو لي ...

٦٥ لذلك، بضربة كبيرة من مفتاح الربط،

٦٦ في وضع جيد بين العينين،

٦٧ قام جيرار لامبرت بتفجير رأس

٦٨ الأمير الصغير بيننا كِلينا!

٦٩ ينبغي ألَّا تضخّم جيرار لامبرت

٧٠ عندما أصلح دراجته النارية هناك،

٧١ هذا هو المغزىٰ من أغنيتي،

٧٢ أجدها رائعة،

٧٣ أليس كذلك؟ آه جيد...

يشير العنوان إلىٰ المكونات الرئيسية للقصة من خلال تعيين الأفعال والشخصية الرئيسية. يمكن تلخيص الحبكة بكل بساطة: عاد جيرار لامبرت إلىٰ منزله علىٰ دراجة، تعطلت ولا يمكنه المغادرة بالرغم من سرقته للبنزين، ثم قتل «الشرير الصغير» الذي طلب منه رسماً.

إن العالم الزماني-المكاني مؤسس بكل وضوح: ليلة ١٤ نيسان ١٩٧٧ علىٰ طريق في ضواحي باريس.

نُظِّمَ هذا النص سردياً من خلال سلسلة من الخيارات. رُوعيَ الترتيب الزمني، وكذلك السببية، حتىٰ لو كانت حلقة الشرير الأشقر مفاجأة. القصة يرويها راوي ليس من الشخصيات. نحن نتبع جيرار لامبرت بشكل أساسي إلىٰ حد إدراك موجز لمونولوجه في شكل خطاب (الأبيات ٣١-٣٢؛ ٣٥-٤٠). يتدخل الراوي مرات عدة للتعليق علىٰ مفاصل قصته (السطور ٧-٨-٩-١١-١٢-١٧-٧١ ...) للتواصل مع المروي إليه (السطور ١٠-٧٢-٧٣ ...)، «لدخول» القصة (السطور ٦٣-٦٤) ومخاطبة الشخصية (السطور ٢١ إلىٰ ٢٤-٤٥ إلىٰ ٤٨...)، لتقديم الأسباب (السطر ٤٤ ...) أو لتقييم العالم (نحو ١٦...).

تتجسد هذه القصة في إطار التأليف إذ سنشير هنا إلىٰ ثلاث خصائص فقط: القوافي المرتبطة بالأغنية، ومحاكاة الكلام الشفهي «المألوف» ولعبة «القوافي الكاذبة» (نحو ٥٠-٥٢).

وتجدر الإشارة أيضاً إلىٰ أن الفكاهة من الدرجة الثانية تتخلل النص بأكمله وتحفز الخيارات علىٰ جميع المستويات: الجانب المبتذل من العالم والأفعال التي تعارض العنوان «الملحمي»؛ الفجوة بين المطرب وجمهوره الحقيقي من جهة والصور النصية للراوي والمروي إليه من جهة أخرىٰ؛ الأخلاق المطبقة فقط علىٰ جيرار لامبرت المعارض لتعميم أخلاقيات الحكايات؛ التناص مع الإشارة الساخرة إلىٰ (الأمير الصغير لـ سانت إكزوبيري «*Le Petit Prince* de Saint-Exupéry»...

أخيراً، تجدر الإشارة علىٰ أننا أخذنا بمقاربة المنطوق. يجب أن يكون تحليل النطق قد أخذ بعين الاعتبار ثوابت أخرىٰ في الحفلة الموسيقية أو علىٰ القرص (الإخراج، التلحين، الموسيقا...).

تطبيقات عملية

١. النصوص من ١ إلىٰ ٤ مأخوذة من عمل كونو، تمارين علىٰ أسلوب (جاليمار «Gallimard»، ١٩٤٧)، الذي نفذ العديد من الاختلافات علىٰ «قاعدة» مشتركة. حاوِل تحليلها، من خلال تبرير إجاباتك، إذا كانت الاختلافات في النصوص ٢-٣-٤، مقارنة بالنص ١ تتعلق أساساً بالقصة أو السرد أو بتأليف النص.

ستجري العملية نفسها علىٰ النصوص ٥ و٦، المأخوذة من عمل لاسكولت «G. Lascault»، ليلىٰ والذئب (سيغير ١٩٨٩)، التي تعود إلىٰ الحكاية المعروفة.

١ - القصة

في أحد الأيام في الظهيرة بالقرب من حديقة مونسو، علىٰ المنصة الخلفية لحافلة مكتظة علىٰ الخط ٥ (اليوم ٨٤)، رأيت شخصاً ذا رقبة طويلة جداً يرتدي قبعة لبدة ناعمة محاطة بضفيرة مجدولة بدلاً من الشريط. فجأة صرخ هذا الشخص علىٰ جاره، مدعياً بأن الأخير يدوس علىٰ قدمه عن قصد في كل مرة يصعد فيها أو ينزل منها الركاب.

وسرعان ما تخلىٰ عن المناقشة ليلقي بنفسه علىٰ مقعد فرغ للتو.

بعد ساعتين، رأيته مرة أخرىٰ أمام محطة سان لازار في محادثة مطولة مع صديق كان ينصحه بأن يقلل من تجويف معطفه عن طريق رفع الزر العلوي لدىٰ خياط مختص.

٢ - ليبوغرام[١]

هنا.

توقفت الحافلة عند الموقف. صعد شخص **زازو[٢]** برقبته الفارعة وعلىٰ رأسه قبعة مع شريط ناعم. اصطدم بقدم فلان الذي تراخت أذرعه وقدمه وجسده فجأة؛ ثم قفز إلىٰ مقعد في الصفوف الخلفية وجلس، حيث لم يعد يظهر منه شيء.

لاحقاً، مقابل محطة سان ماشين أو سان تروك، كان أحد الأصدقاء يقول له: «لديك زر علىٰ معطفك تم وضعه بمكان مرتفع جداً».

هناك.

٣ - مجازياً

في منتصف النهار، فيما أنا مرمي في كومة من السردين المتنقل داخل خنفساء ذات بطن أبيض، صعدت دجاجة برقبة طويلة منتوفة الريش، وبدأت فجأة تناقش نقاشاً حاداً، والرذاذ يتطاير من فمها الرطب ويتبدد في الهواء من الاحتجاج. بعد ذلك، انجذبت العصفورة الصغيرة، وهُرعت إلىٰ مكان فارغ، هناك.

في صحراء حضرية كئيبة، رأيتها مرة أخرىٰ في اليوم نفسه تنفث الغطرسة علىٰ زر من الأزرار.

٤ - الجانب الذاتي

لم أكن مستاءً من ملابسي اليوم. أحضرتُ قبعة جديدة، مغناجة إلىٰ حدٍّ ما، ومعطفاً كنت أقدّره بشدة. التقيت فلاناً أمام محطة سان- لازار الذي حاول إفساد سعادتي من خلال محاولة إظهار أن هذا المعطف مجوف جداً وأنه يجب عليّ إضافة زر. لكنه بعد كل ذلك لم يجرؤ علىٰ مهاجمة قبعتي.

---

(١) ليبوغرام (Lipogramme): قطعة أدبية يتجنب فيها كاتبها استخدام حرف من حروف الأبجدية. **(المترجمة).**

(٢) زازو (Zazou): شخصية تعبر عن ثقافة استثنائية في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية، من خلال ارتداء ملابس كبيرة ألوانها فاقعة. **(المترجمة).**

في وقت سابق، وبخت بطريقة لبقة تصرف أحدهم الفظ في التقرُّب مني في كل مرة يصعد بها أحد أو ينزل. جرىٰ ذلك في واحدة من أقذر الباصات المكتظة بالركاب وتحديداً في الساعات التي يتوجب عليَّ استخدامه.

٥

في القرن الرابع عشر، في غابة نائية جنوب إيطاليا، كانت ذات الرداء الأحمر المشلولة، تقود سيارتها الصغيرة بمقودين اثنين، وهو ما أنهك يديها النحيلتين، لتأخذ فطائر متعفنة وزبدة فاسدة لجدتها الجذامية. لعاب الذئب الأعرج وبلا أسنان يسيل علىٰ رقبة ذات الرداء الأحمر الهزيلة وهو خائر القوىٰ.

٦

في رواية أخرىٰ، عندما كانت ذات الرداء الأحمر مستلقية عارية، بالقرب من الذئب، وحين اقتصرت محادثتهم علىٰ أسنان الوحش، نهضت ذات الرداء الأحمر فجأة. دون أخذ الوقت الكافي لارتداء سروالها والتنورة الداخلية والخارجية وصدرية قرمزية، وخرجت من كوخ جدتها، وجرت في الغابة. بسرعة. بسرعة أكبر. في الخلاء، رأت منازل الخنازير الثلاثة الصغيرة. دخلت إلىٰ أكثرها متانة.

٢ - فيما يلي خبر نشرته صحيفة ليبراسيون (١٠ آب ١٩٩٥):

قطع عنق لأمسية ثملة

قُتل رجل يبلغ من العمر ٥٤ عاماً علىٰ يد رفيق ابنته لأنه أحدث ضجة كبيرة في أثناء عودته إلىٰ المنزل ليل الثلاثاء فجر الأربعاء في سارتين (كورس-دي-سو). عاد في حالة سكر إلىٰ المنزل، هاجم صديق الفتاة الرجل الخمسيني.

وفي في أثناء الجدال، أمسك الشاب بأداة حادة وقطع عنقه.

- احكِ القصة بالترتيب الذي حدثت به الأحداث، وضّح الشخصيات والمكان. هل يمكنك أن تحدد الساعة أم لا؟

- ما هي الخيارات السردية الرئيسية التي اتُّخِذت؟ هل بداية القصة ونهايتها مكتملة أم منقوصة؟ هل ترتيب الأحداث محترم؟ هل شارك الراوي في القصة؟

- ما هي التعديلات التي يمكننا إجراؤها علىٰ تأليف النص؟ هل هناك بحث عن الإيقاع في العنوان؟ وفي باقي النص ما هي الأزمنة المختارة؟ ما هي المصطلحات المستخدمة لوصف الضحية والقاتل؟

٣. اختر قصة معروفة ومختصرة، ثم أخبرها بطرق مختلفة، مع تزويدك بالتعليمات التي تتعلق إما بالسرد (الترتيب، السرد / الخطاب، وجهة النظر، إلخ)، أو بالنص (البناء المعجمي، بناء الجملة...).

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

آدم، جان ميشيل «ADAM Jean-Michel»،

السرد، باريس، UFP، ١٩٨٤، مجموعة. «ماذا اعلم؟».

بارت، رولان «BARTHES Roland»،

«مقدمة في تحليل بنية النص»، تواصل ١٩٦٦ (مقال مأخوذ عن رولان بارت وأليت، فن إبداع النص، باريس، سويل،١٩٧٧، مجموعة «نقاط».

لوجون، فيليب «LEJEUNE Philippe»،

ميثاق السيرة الذاتية، باريس، سويل، ١٩٧٥.

تودوروف، تزفيتان «TODOROV Tzvetan»،

«فئات النص الأدبي»، مجلة تواصل، العدد ٨، ١٩٦٦

تودوروف، تزفيتان «ed،TODOROV Tzvetan»

نظرية الأدب، نصوص المؤسسون الروس، باريس، سويل، ١٩٦٥.

ثانياً. الحكاية

تتألف القصة من أحداث تقوم بها الشخصيات، في عالم مكاني زماني محدد. و(يُعيد) بناءَها فعلياً القارئُ بعد قراءتها. من الضروري معرفة النص بكامله لتحليل مكوناته بدقة.

١. الحبكة والأحداث

شكَّل تعريف الحبكة، كإطار ضروري لأي قصة، والأحداث، كوحدات مدمجة فيها وفق نمط معين، موضوعاً لبحوث مهمة مرَّت بمراحل مختلفة.

الوظائف

كل نص يتكون من مجموعة من الأحداث. وعلىٰ هذا الأساس، أصدر فلاديمير بروب في «**مورفولوجيا**[1] الحكاية» فرضية تقول إنه وبغض النظر عن اختلافات الحبكات يمكن دون شك اختزالها في مجموعة محددة، مشتركة بين القصص جميعها. تم التمكن من استخلاص إحدىٰ وثلاثين وظيفة من خلال العمل علىٰ مجموعة من روائع الحكايات الروسية، التي من شأنها أن تشكل ركيزة مشتركة.

*** الوظائف حسب بروب**

٠ - الموقف الأولي: المقدمة، عرض الشخصيات.

١ - الإقصاء: أحد أفراد الأسرة يسافر أو يموت.

٢ - المنع: يصدر بحق البطل أمر أو حظر.

٣ - التعدي: انتهاك الحظر.

٤ - الاستجواب: المعتدي يحاول الحصول علىٰ معلومات.

---

(١) مورفولوجيا morphologie: علم دراسة الشكل والبنية. (المترجمة).

٥ - المعلومات: يتلقىٰ المعتدي معلومات عن الضحية.

٦ - الخداع: يحاول المعتدي خداع ضحيته أو الاستيلاء علىٰ أموالها.

٧ - التواطؤ: يتم خداع الضحية، وتساعد عدوها علىٰ الرغم منها.

٨ - الأذىٰ: يضر المعتدي بأحد أفراد الأسرة. هذه الوظائف تقدم الجوهر المركزي للحكاية، ومع ذلك يمكن أن تأخذ إلىٰ جانب شكل الأذىٰ، شكل الشوق أو الرغبة الذي يؤدي إلىٰ استمرار القصة.

٩ - الوساطة أو التحوّل: الأذىٰ أو النقص معروف، البطل يغادر أو يُرسَل للإصلاح.

١٠ - بدء الفعل المعاكس: البطل يقبل أو يقرر التصرف.

١١ - الرحيل: البطل يترك منزله.

١٢ - الوظيفة الأولىٰ للمانح: يخضع البطل لاختبار أو استجواب أو أزمة تهيئه لاستقبال شيء أو مساعد سحري.

١٣ - رد فعل البطل: يتفاعل البطل مع تصرفات المتبرع المستقبلي.

١٤ - استقبال الشيء السحري: البطل يستقبل الشيء السحري.

١٥ - الحركة: يتم نقل البطل أو سوقه بالقرب من المكان الذي يوجد به هدف بحثه.

١٦ - الصراع: يتواجه البطل والمعتدي.

١٧ - علامة: يتلقىٰ البطل علامة (جرح أو قبلة أو شيء...).

١٨ - النصر: يُهزم المعتدي.

١٩ -الإصلاح: يتم إصلاح الأذىٰ الأولي أو ملء الفراغ.

٢٠ - العودة: يعود البطل.

٢١ - المطاردة: تتم ملاحقة البطل / أو مهاجمته.

٢٢ - الإنقاذ: يُنقَذ البطل أو يتمكّن من الهروب.

٢٣ - الوصول المتخفي: يصل البطل متخفياً إلىٰ منزله أو إلىٰ مكان آخر.

٢٤ - الادعاءات الكاذبة: البطل الكاذب يقدم ادعاءات كاذبة.

٢٥ - مهمة صعبة: عرض علىٰ البطل مهمة صعبة.

٢٦ - إنجاز المهمة: نجح.

٢٧ - الاعتراف: يتم التعرف علىٰ البطل علىٰ هذا النحو، غالباً بفضل علامته (راجع الوظيفة ١٧).

٢٨ - الاكتشاف: الكشف عن البطل الزائف أو المعتدي.

٢٩ - التجلي: يستقبل البطل مظهراً جديداً: يتغير جسدياً.

٣٠ - العقوبة: يعاقب البطل الزائف أو المعتدي.

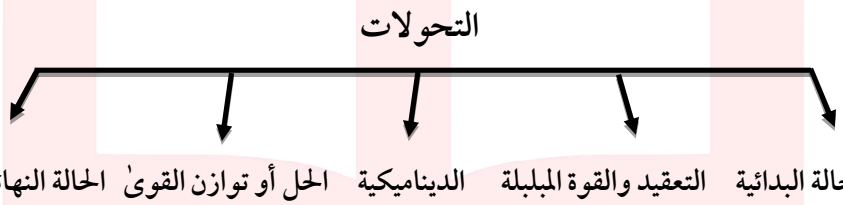
٣١ - الزواج: يتزوج البطل، ويتربع علىٰ العرش.

لا يزال استخدام سجل الأحداث مثيراً للاهتمام، ولا سيَّما في سرد الحكايات. ومع ذلك، فقد كان موضوعاً للنقاش للعديد من النقّاد نظراً لصعوبة نقله إلىٰ قصص أخرىٰ غير الحكايات وطابعها «غير المكتمل»: في الواقع، من الممكن تجميع الوظائف في مجموعات فرعية من أجل تقديم وصف أفضل لتنظيم القصص.

المخطط الخماسي Le Schéma Quinaire

اضطر بعض الباحثين - بمن فيهم غريماس «Greimas» ولاريفيل «Larivaille» - إلىٰ تفسير أي حبكة إلىٰ نموذج أكثر تجريداً وبساطة.

بالنسبة لهم، فإن أي سرد يعتمد علىٰ البنية المثالية التالية، التي تسمىٰ أيضاً الرسم التخطيطي القانوني للسرد أو المخطط الخماسي، نظراً لمراحلها الخمس الرئيسية:



وهكذا يمكن تعريف القصة علىٰ أنها تحوّل من حالة إلىٰ حالة أخرىٰ. يتكون هذا التحوّل من عنصر يحركه، ومن ديناميكية تؤثر (أو لا تؤثر) فيه، ومن عنصر آخر يختم عملية التحوّل.

هذا النموذج في الواقع، سهل الفهم. يمكن للحدث أن يدوم إلىٰ الأبد. لكن كي تكون هناك قصة (هذا يعني وجود أحداث، تصرفات...)، يجب أن يبلبل شيء ما أو شخص ما هذه الحالة من خلال سلسلة من الأحداث. في فيلم كيروساوا، الساموراي السبعة، كان هناك قرية مضطهدة لفترة طويلة من قبل قطاع الطرق؛ كان من الممكن أن تظل هذه الحالة دون تغيير لو لم يقرر القرويون تفويض الساموراي لتخليصهم. سيؤدي هذا القرار إلىٰ جميع المواجهات (الديناميكيات). ولكن، بعد ذلك، يمكن لمسار الأحداث ألا يتوقف (علىٰ سبيل المثال، إذا كان القوىٰ متوازنة). لذلك سيتدخل عنصر جديد (القرار) لإكمال التحول: الهزيمة النهائية لقطاع الطرق. انطلاقاً من هنا، أُنشئت حالة جديدة، قد تستمر أيضاً حتىٰ حدوث المضاعفات المتتالية...

ومع ذلك، يجب التعامل مع هذا النموذج بعناية. بشكل عام، تجمع الروايات بين قصص قصيرة عدة ومتواليات، كل منها منظّم على هذا الأساس. إن إعادة بناء الرواية بأكملها ينطوي على خطر الوقوع في مستوى من التجريد إذ يتم محو خصوصية الرواية. من ناحية أخرى، بسبب الاختيارات التي تحكم السرد وتأليف النص، قد يتم تحديث هذا المخطط جزئياً أو بشكل عشوائي. إذا كانت كل قصة تخضع لهذا المخطط، فالشيء المهم ليس تتبعه ولكن تحليل كيفية «تجسيده» بطريقة أصيلة في هذه الرواية أو تلك.

على أي حال، نجد عناصر تؤكد وجود مثل هذه البنية (مما يسمح بإنشاء وفهم القصص الأكثر تنوعاً) في البلبلة التي تنطوي على الاضطراب. ومِن ثمَّ فإن بعض القراء أو المشاهدين «يضيعون» عندما لا يتم احترام ترتيب الرواية أو عندما تكون المراحل النهائية مفقودة (ما يسمى، في الواقع، نهاية «ذيل السمكة»).

يسمح هذا النموذج أيضاً ببناء فرضيات تفسيرية من خلال مقارنة الحالة الأولية والحالة النهائية التي غالباً ما تقدم عناصر متطابقة ولكن في شكل مقلوب (في الرواية العاطفية، في البداية، يكون الأبطال وحيدين وغير سعداء؛ النهاية، يجتمعون مرة أخرى سعداء...). تسلّط علاقتهم الضوء على ما تم تحويله، والذي يكوّن تحدي القصة...

التسلسلات

ومع ذلك، يجب ألا نغفل حقيقة أن هذه المراحل الرئيسية قد تقسَّم بدورها إلى تسلسلات للحصول على مزيد من الدقة في التحليل. يمكن تصميم التسلسل وفقاً لنماذج مختلفة.

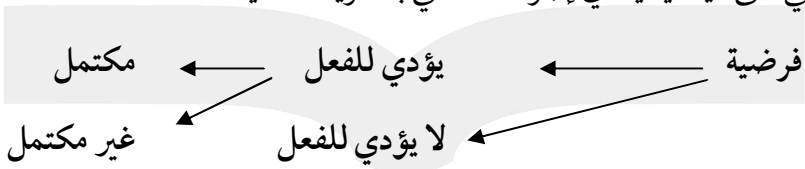
يعتبر البعض أن هناك تسلسلاً لوحدة النص تُظهر المخطط الخماسي حتى في الحد الأدنى، كما هو الحال في المقطع التالي:

«كان يحدق في الكوخ أدناه. كان الوضع ساكناً تماماً. فجأة، بعد عشر أو خمس عشرة دقيقة، صدر صوت خشخشة خلفه؛ سببت له القلق، أخرج سكينه من الكيس، واستدار واتكأ علىٰ جانبه. وإذا بسنجاب صغير رمادي يركض بأقصىٰ سرعة، علىٰ طول جذع بين الشجيرات، ويتسلق بفارغ الصبر عرش شجرة التنوب ويختفىٰ في الأغصان. خيّم الصمت مرة أخرىٰ. تنفس الصعداء، ووقف علىٰ بطنه، واستأنف مراقبته».

(برونزيني «Pronzini»، كل هذا مجرد لعبة، جاليمار، «السلسلة السوداء»)

اعتقد آخرون أن هناك تسلسلاً بمجرد وجود وحدة الزمان أو المكان أو الشخصيات أو الأفعال، وأنه من المستحسن اختيار المعيار الأكثر عملية وفقاً للنص المعروض (قد يؤدي تطبيق الأربعة جميعها إلىٰ تجزئة كثيرة للنص).

بينما أضفىٰ آخرون، مثل كلود بريمون «émondClaud Br»، الطابع الرسمي علىٰ ديناميكية أي إجراء تسلسلي بالطريقة التالية:



أصبح من المثير للاهتمام معرفة ما إذا كان هذا النموذج قد تحقق بالكامل أم أنه موضوع ناقص قد يتوافق إما مع الخيارات السردية للمؤلف، وإما مع المعايير المعمول بها (علىٰ سبيل المثال، فيما يتعلق بالجنس).

مهما كانت الخيارات التي يؤثر كل منها في الأنماط المقترحة، فمن الضروري أن نتذكر أن كل نص ينطوي بشكل عام علىٰ العديد من الأحداث. لإنتاج تأثير متماسك، يجب أن تنظَّم في حبكة وفقاً لمبادئ: المنطق (A هو السبب أو المسبب لـ B)، الزمانية (A يسبق أو يتبع B)، التسلسل الهرمي (A أكثر أو أقل أهمية من B).

يمكن أيضاً تقييم أهمية الأحداث وفقاً لما إذا كانت محفوظة أم لا في الملخص. وهكذا اقترح رولاند بارت أن يوجّه الوظائف الأساسية (أو النوىٰ)، الضرورية للقصة، التي تفتتح وتختتم الشكوك الكبيرة للنص (علىٰ سبيل المثال، اللحظات التي يخاطر فيها البطل بحياته)، والعوامل المحفزة التي تملأ، بأسلوب ثانوي، المسافة في البدايات (علىٰ سبيل المثال، الأوقات التي تقوم فيها الشخصيات بإشعال السجائر أو تناول المشروبات).

المثال التالي سيسمح لنا بتناول جميع المفهومات التي طرحناها للتو.

مخطوفة من مونتارجيس

جولي (ثماني سنوات) وجدت في بويلي

كانت الساعة ٣.٣٠ صباحاً، ليلة السبت إلىٰ الأحد، عندما عثر زوجان ينتقلان بالسيارة، وهما يتجولان في شارع تويليري، في بويلي، علىٰ طفلة صغيرة تبلغ من العمر ثماني سنوات، جولي مورو.

بدأ كل شيء مساء السبت في مونتارجيس، بالقرب من معرض ترفيهي حيث اقترب رجل خمسيني من جولي وهي بصحبة صديقتين من نفس عمرها. هذا الرجل، بعد أن أبعد صديقتيها، وبذريعة رؤية الألعاب النارية بشكل أفضل، جذبها إلىٰ سيارته، وأجبرها علىٰ أخذ قرص عرفنا لاحقاً أنه يتعلق بـ «حبة منوِّم»، وأخذ الطريق ٧ متجهاً جنوباً. بعد بضع ساعات عادت مذعورة إلىٰ شارع بويلي، عند فحصها من قبل الطبيب، لم تكن الطفلة تحمل أي أثر لأي نوع من العنف، وفجأة، تصبح دوافع الخاطف أكثر غموضاً.

حيث كانت قد قامت والدتها، فرانسواز كرول، في وقت لاحق من المساء، المقيمة في مونتارجيس، بإبلاغ الشرطة التي بدأت عمليات بحث أدت إلىٰ التعرف علىٰ الطفلة التي عُثِرَ عليها في بويلي.

(الجبل، ١٥ حزيران ١٩٨٧)

الرسم التخطيطي الخماسي هو كما يلي:

الحالة الأولية: كل شيء طبيعي: مساء السبت، كانت جولي مورو بالقرب من الملاهي مع صديقتين،

تعقيدات: اقترب منها رجل واختطفها **(هذا العنصر التأسيسي لـ الحدث مرتبط بالعنوان الفرعي).**

الديناميكية: تكاد تكون غائبة في هذه المقالة إذ نجهل بالضبط ما حدث **(إن كان يتعلق بـ «دعارة»، فهناك فرضية واحدة؛ أما إذا كان يتعلق بنوع آخر، فإن الدوافع مجهولة).**

الحلّ: عُثِرَ علىٰ جولي في بويلي **(هذا العنصر الذي يختتم الديناميكيات وعدم اليقين، تم التأكيد عليه بالعنوان).**

الحالة النهائية: عودة متوقعة إلىٰ الوضع الطبيعي. وجدت جولي والديها أو ستجدهما.

يفرض قانون الإيجاز الحفاظ عملياً فقط علىٰ الوظائف الأساسية **(عمليات تفتيش الشرطة ليست مفصلة، ولا جميع الأحداث التي شكّلت حادثة الاختطاف، والاعتراف، والفحص الطبي، وما إلىٰ ذلك).**

التسلسل الزمني مضطرب **(كان يجب وضع الفقرة الأخيرة في البداية)** كي توجه التركيز علىٰ جولي والبحث عن «الإثارة».

٢. الشخصيات

تلعب الشخصيات دوراً أساسياً في تنظيم القصص. فهي تحدد الأحداث وتخضع لها وتربطها وتعطيها معنىٰ. بطريقة ما، كل قصة هي قصة الشخصيات. هذا هو السبب في أن تحليلها أساسي ويحشد العديد من الباحثين.

سنقتصر هنا بشكل أساسي على تحليل وظائفها السردية، وأدوارها و «كيانها». هذا يعني ما يشكلها في النص. سَتُدرَس الأبعاد الأخرىٰ للشخصيات في الفصول التالية.

المخطط العاملي Le Schéma Actantiel

اقترح غرياس نموذجاً - المخطط العاملي - وهو أحد أشهر النماذج. تشبه فرضيته الأولية تلك التي سمحت باقتراح مخطط للأحداث: إذا كانت جميع القصص - بخلاف الاختلافات السطحية - لها بنية مشتركة، فربما يكون ذلك بسبب إمكانية تجميع الشخصيات جميعها في فئات مشتركة من القوىٰ (العاملة)، اللازمة لأية حبكة. ثم قام بعد ذلك بعزل ست فئات من الفاعلين المشتركين في أي قصة تعرَّف علىٰ أنها مهمة. **الفاعل يدعم الموضوع**؛ محور الرغبة والإرادة، يوحد هذين الدورين. **المساعد والمعارض**، علىٰ محور القوة، يدعم الفاعل أو يعارض تحقيق رغبته. يقوم **المرسل والمروي إليه**، علىٰ محور المعرفة أو الاتصال، بجعل الفاعل يتصرف من خلال تكليفه بالسعي والموافقة علىٰ نتيجته: إنهم يعينون ويتعرفون الأشياء والموضوعات ذات القيمة.

لا ينبغي الخلط بين هذا النموذج المجرد وبين إنجازه في النصوص، إذ يتم لعب كل دور من قبل ممثل واحد أو أكثر («الشخصيات»، البشر، الحيوانات، الأفكار، إلخ) يجب أيضاً تصور أن نفس الممثل يمكن أن يحتفظ بأدوار عدة مشتركة (علىٰ سبيل المثال: المرسل، المروي إليه، الفاعل عندما يقرر البطل البحث بنفسه عن أمر ما) أو بدلاً من ذلك (الخائن...) أو حتىٰ الظهور في دور آخر غير دوره (الجاسوس، زوج مخادع...).

لنأخذ مثال الساموراي السبعة، وزِّعت الأدوار علىٰ النحو التالي، علىٰ نطاق واسع جداً:

الفاعلون	الممثلون
المرسل	القرويون
الفاعل	الساموراي السبعة
الموضوع	السلام والهدوء
المتلقي	القرية
عنصر مساعد	بعض القرويين والشجاعة ومهارة الساموراي
عنصر معارض	قطاع الطرق، بعض القرويين، خوفهم، جبنهم...

بالإضافة إلىٰ ذلك، اقترح غريماس استخدام مفهوم الوساطة **(**بين الفاعل والممثل**)** للدور الموضوعي الذي يحدد الفئة الاجتماعية والثقافية التي يشغلها الممثل**.** هذا يجعل من الممكن التنبؤ ببقية النص أو فهم تأثيرات المفاجأة أو التردد**:** نتوقع أفعالاً مختلفة من الفاعل-الممثل إن كان، كاهن رعية، شرطياً، سائق شاحنة، صغيراً، كبير السن**...**؛ نحن لا نفهم تماماً الخبر «جولي» لأننا توقعنا الدور الموضوعي للدعارة**...** هذا المفهوم يفضل أيضاً تحديد أنواع الأدوار المتعلقة بكل نوع**:** في دور الفاعل، سنجد فارساً في الأغنية الإيمائية، وشابة في الرواية العاطفية، وعسكرياً في الحكاية؛ في دور الخصم، سيكون لدينا سفاحون وسياسيون فاسدون في القصة البوليسية، وغيلان وساحرات في الحكاية، إلخ**.**

من نافلة القول إن هذا الرسم البياني **-** الذي بسّطنا **-** يجب استخدامه بمرونة وحذر **(**في كل سلسلة**).** يظهر بوضوح فقط في الروايات البسيطة، ولا سيَّما في روايات المغامرات أو المسلسلات التي يسود فيها البحث والصراع والمواجهة بين فاعل وضده **(الأطياف[1]).** إنه يصنف الشخصيات علىٰ أساس وظيفتها وعملها**.**

(١**)** الأطياف **(**Fantomas**):** شخصية أدبية خيالية من اختراع بيير سوفاستر ومارسيل آلان**. (**المترجمة**).**

الأدوار الرئيسية

لطالما بنىٰ كلود بريمون، علىٰ أساس العلاقة بمسار الأحداث، أسلوباً متزامناً للتحليل. اقترح دراسة دور كل من الشخصيات انطلاقاً من ثلاثة مواقف أساسية: **المريض** المتأثر بالعملية، **والوكيل** الذي يبدأ العملية، *والمؤثر* الذي تدخل سابقاً لتشكيل الحالة الذهنية للوكيل أو المريض، كالانتظار، الأمل أو المخاوف. هذا هو الحال، علىٰ سبيل المثال بالنسبة لسيرس، في بداية الإنشاد الثاني عشر من الأوديسة، الذي يُهيئ ويحذر أوليس:

«عليك أولاً المرور بالقرب من حوريات البحر. إنهن يسحرنَ كل البشر الذين يقتربون منهنّ. لكنه مجنون من يرتاح لسماع أناشيدهنّ!»

حدد بريمون كذلك دور الوكيل وفقاً للسجية والوظائف وتأثيرات العملية المرتبطة بها: الحفاظ علىٰ حالة أو تعديلها، مع تأثير مفيد أم لا، طوعياً أم لا، ممكناً أو عملياً، بعد أن نجح أو فشل... هذه الشبكة مفيدة للقصص القصيرة جداً. يمكن أيضاً استخدامها للقصص الطويلة، لدراسة الأدوار ونمطها التي غالباً ما تُفرض عبر هذه الشخصية أو تلك. هذا يجعل من الممكن مناقشة أو إنشاء رموز نفسية مثل «إيجابي» أو «سلبي»، سريع التأثر، إلخ. هذا أيضاً يسمح بمتابعة النص «عن كثب» دون المرور عبر منعطف النموذج التجريدي.

تمييز الشخصيات وتراتبها الهرمي

إذا أردنا ضبط تحليل الشخصيات في القصة، يجب أن نأخذ في الاعتبار مكوناتها المختلفة (ليس فقط «عملها» ولكن أيضاً «كيانها») واستخدام معايير تسمح لنا بإظهار كيفية اختلاف الشخصيات وتراتبها هرمياً. هذا ما يقترحه فيليب هامون من خلال ستة معايير.

يعتمد التصنيف التفاضلي علىٰ كمية التصنيفات (البيانات الواردة) المنسوبة إلىٰ كل شخصية وعلىٰ أشكال تجلياتها: فهي مجسمة إلىٰ حد ما؛ لديها

علامات (جرح...) أم لا؛ هي أكثر أو أقل تسميةً، موصوفة (إيجاباً أو سلباً) جسدياً ونفسياً واجتماعياً؛ تُعرف أو لا تُعرف أنسابهم وعلاقاتهم الرومانسية...

- يتعلق التوزيع التفاضلي بالجوانب الكمية: تظهر الشخصيات أكثر أو أقل في كثير من الأحيان، لفترة أقصر وفي لحظات إستراتيجية أو لا...

- تأخذ الاستقلالية التفاضلية في الاعتبار الطرق التي تُدمَج بها الشخصيات: إذا كانت الشخصية مهمة، فستكون قادرة علىٰ الظهور بمفردها أو مع الآخرين والتعرف علىٰ العديد من الأبطال الآخرين (غالباً ما يرتبط هذا المعيار بالحركات الأكثر أو الأقل تكراراً والتعددية من العلاقات التي يحتفظ بها البطل) ...

- تشير الوظيفة التفاضلية للأدوار إلىٰ القيام بعمل أكثر أو أقل أهمية، أو أكثر أو أقل نجاحاً...

- يشير التعيين المسبق التقليدي إلىٰ أنه يمكن تحديد الأهمية والحالة مسبقاً، حسب النوع: الأخ الأصغر في الحكاية، الخصوصية في القصة البوليسية...

- التعليق الصريح موجود في العديد من الروايات، فهو يتكون من تقييمات داخلية ووجهات نظر تشير إلىٰ مكانة الشخصية في متن النص: «بطلنا»...

من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن الروائيين المعاصرين (وخاصة بيكيت)، انتقدوا مفهومات الشخصية والبطل، كانوا يميلون إلىٰ تقليل وطمس كل هذه العلامات.

ملاحظات إضافية

مع ذلك، من المستحسن تحديد مكانة الشخصية فيما يتعلق بالسرد والمنظور، وهو ما سنراه بالتفصيل في الفصل التالي. دعونا نستذكر ببساطة إمكانية تموضع الشخصية في القصة بطريقة بسيطة («نرىٰ» كيانها أو سلوكها) أو كوسيط للتعرف علىٰ العالم الروائي والشخصيات الأخرىٰ: إذ يتولد لدينا انطباع «رؤية» العالم والآخرين بعيون الشخصيات وأفكارهم. من الممكن أيضاً أن تروي الشخصية

قصة الآخرين أو قصتها. ومِن ثمَّ، لدينا شخصيات «بسيطة»، وشخصيات «محورية» (نرىٰ من خلالها) وشخصيات راوية (التي تروي لنا القصة)، التي غالباً ما تكون علىٰ درجة من الأهمية.

رغم ذلك، لم نتعمق في تحليل الشخصية الذي يجب أن يأخذ في الاعتبار الأبعاد المهمة الأخرىٰ.

ومِن ثمَّ، تم تمييز وظيفتها وفقاً للنمط (شخصيات الحكايات ليس لديها علم نفس...)، وفقاً للعصر (في القرون السابقة، مكانة البطل في قصة «راقية» كانت مخصصة للرجال ذوي السلالة النبيلة؛ لم يشر علم النفس واللياقة البدنية إلىٰ الفرد بل إلىٰ التمثيل التقليدي لفئته)، وفقاً لإيديولوجية المؤلف (ما هي أنماط الشخصيات الموجودة؟ وما هي الأنماط غير الموجودة؟ وكيف توصف؟ في إشارة إلىٰ الخطابات الاجتماعية في ذلك العصر؟).

بالإضافة إلىٰ ذلك، فإن الشخصية تدعم توجّه القراء. يمكن أن يكون هذا التوجّه ذا ترتيب اجتماعي ثقافي (لأن الشخصيات «واضحة»، وتتلقىٰ قيماً إيجابية أو سلبية في النص) أو ترتيب عاطفي («يحبها» القارئ بشكل أكبر أو أقل). من الضروري هنا الرجوع إلىٰ الدراسات التاريخية أو الاجتماعية أو الاجتماعية النقدية أو التحليلية النفسية.

لا ينبغي أيضاً أن ننسىٰ أن الشخصية تتبلور بوضوح في أثناء التأليف (انظر الفصل ٥) من خلال الوحدات اللغوية (الأسماء، والضمائر، والمجموعات الاسمية، والعبارات...) إنها مسألة دراسة تفصيلية حتىٰ لا تذوب في انطباعات القارئ.

٣. المكان

يمكن فهم المكان الذي تخلقه الرواية وفقاً لمدخلين رئيسيين: علاقتها بالمكان «الحقيقي»، ووظائفها داخل النص.

المكان و «الواقع»

يمكن للأماكن في الرواية «ترسيخ» القصة في الواقع، مما يعطي الانطباع بأنها «تعكسها». في هذه الحالة، يتم الانتباه إلىٰ الأوصاف ودقتها وإلىٰ العناصر «النموذجية»، وإلىٰ الأسماء والمعلومات التي تشير إلىٰ المعرفة الثقافية التي يمكن تحديدها خارج الرواية، وإلىٰ العمليات المنفذة لإنتاج هذا التأثير الواقعي (انظر علىٰ وجه الخصوص الفصلين السادس والثامن). علىٰ العكس من ذلك، تستخدم بعض القصص المكان لأغراض أخرىٰ: من خلال غياب الوصف أو اختزال الأماكن الرمزية، فإنها تبني بُعداً عالمياً ناقداً (الحكايات والأساطير وما إلىٰ ذلك) أو حتىٰ النقد عندما تمنع السلطة السياسية الاستجواب المباشر. بطريقة مختلفة، فإن نوعاً أدبياً مثل الخيال العلمي يخلق عوالم خيالية ولكن مع إجراءات ودقة من شأنها أن تنتج أيضاً انطباعاً واقعياً؛ أما بالنسبة للمرعب أو الغريب، فإنها «تعمل» علىٰ أساس واقعي، من خلال افتراض وجود اتصال بين «عالمنا» والعالم الآخر. لإعطاء تأثير الواقع يرجع إلىٰ العرض النصي للمكان أكثر من واقعه.

وظائف المكان

وظائف المكان كثيرة. يجب علينا أولاً تحديد ما إذا كانت متنوعة ومتعددة (روايات مغامرات، رسائل رعوية، مذكرات سفر...) أو مختصرة (إلىٰ مكان واحد، كما في الحالة القصوىٰ لـ رحلة حول غرفتي لـ كسافييه دو ميستر « *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre»)، سواء كانت أكثر أم أقل غرابة، منفصلة أم مستمرة، حضرية أم ريفية، في الماضي أم الحاضر... من الرحلة إلىٰ «الرحلة الداخلية» للرواية النفسية، نرىٰ مِن ثمَّ الأنواع والموضوعات تظهر (روايات البحر، الجبل، إلخ.)، عوالم مرجعية، أماكن أنيقة عزيزة علىٰ ساغان في «منطقة» كالافيرت (قداس الأبرياء) أو لدىٰ الطبقة العاملة.

هذه الأماكن تترتب، لتشكل نظاماً وتنتج معنىٰ. وهكذا، في الحكايات، الأماكن الآمنة (المنزل) تتعارض مع الأماكن الموحشة. غالباً ما تحدَّد معسكرات الشخصيات: الأماكن المحفوظة لأحدهم، والأماكن المشتركة وأماكن العبور. المقتطفات التالية من (الحالة الإنسانية «La Condition humaine») تشير بوضوح، من وجهة النظر هذه، إلىٰ التناقض بين الصناعي فيرال والثوري كيو في مدينة شنغهاي:

«منطقة جيدة»، فكر كيو. لأكثر من شهر من لجنة إلىٰ أخرىٰ، كان يستعد للانتفاضة، وتوقف عن رؤية الشوارع: لم يعد يسير في الوحل، بل علىٰ مخطط. [...] الامتيازات والأحياء الثرية [...] لم تعد تشكل إلا تهديدات وحواجز وجدران سجن طويلة بلا نوافذ. هذه الأحياء الفظيعة - علىٰ العكس من ذلك - حيث كانت قوات الصاعقة هي الأكثر عدداً - ووُضع حشدٌ من الأشخاص في حالة ترقب. كانت تهتز من قصف المدفعية.

(الجزء الأول، الساعة الواحدة صباحاً)

«كان علىٰ السيارة التوقف أمام السلك الشائك. في المقابل، المدينة الصينية، مظلمة للغاية وخطيرة للغاية، هذا أفضل. ترك فيرال السيارة دسَّ مسدسه في جيب سترته، في حال حدوث هجوم: سيقتل ما في وسعه».

(الجزء الرابع، الساعة السادسة صباحاً)

تشير الأماكن أيضاً إلىٰ مراحل الحياة أو الصعود الاجتماعي أو التدهور (المساكن في الخمارة لـ جيرفيس «Gervaise dans *L`Assommoir*»). أو الأصول أو الذكريات (البحث عن الزمن المفقود «La *Recherche du temps perdu*»).

يمكن تمييزها عن طريق الكناية (المنزل يشير إلىٰ الشخصية في بلزاك) أو يرمز إلىٰ حالة معينة أو رغبة معينة.

فهي تُمهّد أو تعرقل الأحداث أو الحوارات أو الأوصاف (انظر الفصل السادس).

٤. الزمن

الزمن و«الواقع»

بطريقة مماثلة، يمكن للمؤشرات الزمنية «ترسيخ» النص في الواقع عندما تكون دقيقة وتتوافق مع تقسيماتنا وتقويمنا أو مع الأحداث التاريخية الموثّقة. بعض الروايات تفضِّل الماضي (الرواية التاريخية)، إما لمصلحة الجمهور (حس المغامرة في دبليو سكوت أو دوماس)، أو لقول شيء ما بطريقة ملتوية عن الحاضر. يركز البعض علىٰ الأحداث الجارية في الآونة الأخيرة، يختار البعض الآخر عدم تسلسل زمني (حكايات، روائع، إلخ)، وبعضهم يركز علىٰ المستقبل (خيال علمي، إلخ) أو الأنواع المتداخلة (هربرت جورج ويلز: آلة اكتشاف الزمن «H. G. Wells: *La Machine à explorer le temps*»).

وظائف الزمن

بعد التوضيح الأول للإجراءات والفترة المرجعية، من المثير للاهتمام أيضاً دراسة كيفية إنتاج الوقت لتأثيرات المعنىٰ. هو وقت طويل أو قصير ومحدود ولماذا (حول العالم في ثمانين يوماً)، منظماً من خلال الثنائيات (الماضي / الحاضر، شيخاً / شاباً...)، منظماً حول حدث ذي قيمة اجتماعية أو خاصة، مليء بالأحداث أو متوسع عن طريق التوقع (جوليان غراك في شاطئ سيرت « J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*» أو دينو بوزاتي في سهب التتار «D. Buzzati, *Désert des Tartares*»)؟ هل هي جماعية (قصة شعب أو مجموعة: عناقيد الغضب)، تتمحور حول أسرة (دورة روجون – ماكارت) أو علىٰ حياة فرد (تاريخ الحياة والسير الذاتية ...)؟ عبر أي فترة تُقسَّم (عقود / سنوات / أشهر... دقائق)؟

لكننا سنهتم أيضاً بموثوقيتها (التقليد الروائي) أو تداخلها (**الرواية الجديدة**، بينجيه، روب غريليه...)، أو بعلاماتها المباشرة أو غير المباشرة (التجاعيد، التشققات...)، إلىٰ دورها الوظيفي (إطالة الزمن في التشويق...).

أخيراً، يشكل الزمن الحافز الأساسي للموضوعات الروائية المهمة: الانتقام، فقدان الذاكرة...

سنتعرض إلىٰ مسألة الزمن هذه مطولاً في الفصل الرابع، ونبين كيف يعتمد تحليله أيضاً علىٰ علاقته بزمن السرد.

تطبيقات عملية

١. حاول إعادة بناء المخطط الخماسي والمخطط العاملي لـ (ذات الرداء الأحمر).

٢. لخص أولاً، بإيجاز قدر الإمكان، رواية «كلاسيكية» ثم حاول العثور علىٰ المراحل الخمس الرئيسية للحبكة.

٣. تعرف علىٰ «ملخصات» الأفلام في البرامج التلفزيونية الصحفية. ما هي مراحل القصة التي يتم تلخيصها؟ ما هي المراحل التي لم تتم بعد؟ لماذا؟

٤. قم بتطبيق معايير تحليل الشخصية المختلفة علىٰ متفرقات «جولي» (انظر الصفحة ٥٠).

٥. هل يمكنك الإشارة إلىٰ الأماكن النمطية للأنواع التالية، الحكاية، الرواية القوطية، الرواية البوليسية «السوداء»؟ ما هي وظائفهم؟

٦. في رواية أغوتا كريستوف، الكتاب الكبير، («سويل، بوان، ١٩٨٦»)، هل يمكنك تحديد المكان بسهولة (بفضل أي مؤشر ولماذا؟)؟

٧. في المقطع التالي، في بداية التربية العاطفية لـ جوستاف فلوبير «L`Education Sentimentale de Flaubert» – أظهِر الدلائل المختلفة للنظام المكاني والزماني، حاوِل أن تشير إلىٰ الوظائف.

«في ١٥ أيلول ١٨٤٠، نحو الساعة السادسة صباحاً، في مدينة مونترو، قبيل المغادرة، تصاعدت دوامات دخان كبيرة أمام رصيف -سان بيرنارد. أخيراً

رحلت السفينة، والضفتان مكتظتان بالدكاكين والورش والمصانع، هاربتان مثل شريطين كبيرين منفلتين. شاب يبلغ من العمر ثمانية عشر عاماً، بشعر طويل ويحمل ألبوماً تحت ذراعه، ظل بالقرب من الدفة بلا حراك. كان يتأمل الأجراس والمباني التي لا يعرف أسماءها من خلال الضباب: ثم قبّل، في لمحة أخيرة، جزيرة سانت لويس، المدينة نوتردام؛ وسرعان ما اختفت باريس وتنهد بعمق.

كان السيد فريديريك مورو، الذي تخرج حديثاً بدرجة البكالوريا، عائداً إلىٰ نوجينت- سور- سين، حيث كان عليه قضاء شهرين قبل أن يذهب لدراسة القانون. أرسلته والدته، بالمبلغ المتوفر معها، إلىٰ هافر ليرىٰ عمه، الذي كانت تأمل في الحصول علىٰ ميراثه؛ لقد عاد في اليوم السابق وحيداً؛ وعوض نفسه عن عدم قدرته علىٰ البقاء في العاصمة، بالعودة إلىٰ مقاطعته بأطول طريق».

٨. النص التالي ترجمة لحكاية فيدر، الثعلب والتيس « La fable de dreèPh، Le Renard et le Bouc»

«سقط ثعلب بالخطأ في بئر، وصار حبيساً هناك بسبب حافة عالية جداً. جاء تيس عطشان إلىٰ نفس المكان، فسأل إذا كان الماء عذباً ووفيراً. تأمل الثعلب بمكر: «انزل يا صديقي، هذا هو الطعم الطيب للماء الذي، من دواعي سروري، أن أشبع به». انزلق الحيوان طويل اللحية. فخرج الثعلب من البئر متكئا علىٰ قرون التيس الطويلة وتركه في قاع الماء».

- هل يمكنك إعادة بناء المخطط الخماسي والمخطط العاملي والبنية المكانية؟

- ما هي أبرز التناقضات بين الحالة الأولية والحالة النهائية؟

- حاول تحويل وتطوير هذا النص عن طريق إدخال المزيد من التسلسلات لتوسيع الحالة الأولية والديناميكية والنهائية؛ من خلال إدخال شخصيات مساعدة أو معارضة من أجل الحفاظ علىٰ الأدوار أو جعلها أكثر تعقيداً؛ ومن خلال تفعيل ثنائية لأعلىٰ / لأسفل عن طريق ضخ معلومات زمنية.

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

بريمون، كلود «BREMOND Claude»،

منطق السرد، باريس، سويل، ١٩٧٣.

كلود، بيير وروبتر، إيف «Yves REUTER ،Pierre CLAUDES»

الشخصيات والسرد التعليمي، جامعة ميتز، كريسيف، ١٩٩٦.

غريماس، الغيرداس جوليان «GREIMAS Algirdas Julien»،

دلالات بنيوية، باريس، لاروس، ١٩٦٦.

عن المعنىٰ، باريس سويل، ١٩٧٠.

هامون، فيليب «HAMON Philippe»،

سيميولوجية الشخصيات الروائية، الأدب، العدد ٦، ١٩٧٢: مقال مأخوذ عن رولان بارت وأليي، شاعرية السرد، باريس، سويل، ١٩٧٧، مجموعة «بوانت».

جوف، فانسان «Jouve Vincent»،

تأثير الشخصية في الرواية، باريس، PUF، ١٩٩٢.

لاريفيل، بول «LARIVAILLE Paul»،

تحليل السرد المورفولوجي، مجلة الشعر، العدد ٩، ١٩٧٤.

بروب، فلاديمير «PROP Vladimir»،

تشكّل القصة١٩٢٨ باريس، سويل، ١٩٦٥، مجموعة «بوانت».

ثالثاً. السرد (١). المثال السردي

يتعلق السرد بتنظيم النص في القصة المطروحة. الأسئلة التي سنناقشها في هذا الفصل صعبة نسبياً لأنها تقنية للغاية، وهي موضوع مناقشات نظرية معقدة. لذلك يجب أن نكون حذرين حتىٰ لا نخاطر بالخلط في التحليل الذي غالباً ما يرتبط ارتباطاً وثيقاً في النص.

١. طريقتا السرد

يرىٰ علماء السرد أن هناك نمطين سرديين رئيسيين، مع الأخذ بالاعتبار الفروق لدىٰ أفلاطون وأرسطو،

في النمط الأول (الحكائي)، يتحدث الراوي باسمه ولو بالحد الأدنىٰ، ولا يخفي علامات حضوره. يعرف القارئ أن القصة تُروىٰ أو يتوسط فيها راوٍ أو أكثر أو ضمير واحد أو أكثر. هذا الوضع هو جزء من التقليد السائد للملحمة والرواية.

في النمط الثاني (المحاكاة)، يبدو أن القصة تحكي نفسها، دون وساطة، دون راوٍ ظاهر. نحن في عهد العرض الذي يشير بلا شك أكثر إلىٰ المسرح، إلىٰ الدراما، إلىٰ حوار معين أو مونولوج أو أن الراوي محايد، ما سوف ندرسه لاحقاً.

إن هذين النمطين يتوافقان في الواقع مع اتجاهين للسرد. علىٰ أي حال تُسرَد القصة بوساطة اللغة. في الحالة الأولىٰ، لا تكون مقنّعة؛ في الحالة الثانية، يبني المرء انطباعاً بوجود القصة مباشرة. سيكون التأثير بلا شك أكثر فاعلية في حالة كلمات (الشخصيات). يكون التقليد أكثر «وضوحاً» بين الكلمات الخيالية و «الكلمات الحقيقية» منه بين لغة السرد و «الواقع» غير اللغوي.

يعتمد اختيار هذه الطريقة أو تلك علىٰ الخيارات الجمالية، ولكن أيضاً علىٰ الخيارات الأخلاقية والمعنوية، علىٰ سبيل المثال في المسرح الكلاسيكي ظل الجنس والعنف خلف الكواليس، حيث كان يشار إليهما بالتلميح أو في خطاب الممثلين.

هذا التمييز مهم لأنه يتحقق من خلال تحديد أربعة خيارات سردية أخرىٰ في جزء كبير.

المَشاهد / الملخص

مع وضع العرض، يكون للمَشاهد حصة كبيرة. وهي مقاطع نصية تتميز بمظهر مرئي مهم (كما لو أنها تحدث أمام أعيننا) ووفرة في التفاصيل.

أمّا الملخصات فترتبط إلىٰ حد ما بنمط السرد؛ إنها تقدم ميلاً واضحاً للتلخيص، ومشاهد أقل، كما يتضح من هذه الأسطر القليلة لأوكتاف ميربو في الجلجثة «Octave Mirbeau, *Le Calvaire*»:

«مرت السنوات مملة وفارغة. **[...]** قضيت طفولتي في الليل، ومراهقتي في غموض **[..]**»

ولكن، هنا مرة أخرىٰ، لن نخوض في نقاش لا مناص منه. فكل رواية هي تعاقب للمشاهد والملخصات. الأمر يتعلق بتحليل النمط السائد وأشكال التعاقب وفهم أسباب ذلك. علىٰ سبيل المثال، يرتبط هذا التمييز بمدة وإيقاع الرواية (كما سنرىٰ في الفصل التالي) وكذلك بالدراما: وهكذا تضع الرواية «الكلاسيكية» المَشاهد علىٰ أنها لحظات «قوية»، يوحدها نسيج مكوّن من ملخصات، تسمح بإطالة المدة الوهمية للقصة عن طريق تقصير وقت السرد.

كلام الشخصيات

يوضع كلام الشخصيات في النص بطريقة مختلفة، وفق النمط المختار.

في نمط العرض، تظهر الشخصيات وكأنها حاضرة دون وساطة، تُذكر «كما وردت» في شكل مونولوج أو حوارات. ومِن ثَمَّ يهيمن الأسلوب المباشر.

في نمط القص، تتوسط الشخصيات خطاب الراوي. وهكذا، حسب الحالة، يكون لدينا كلمات سرديّة (تركز الخطاب وتؤسس مسافة معه)، كلمات منقولة إلىٰ الأسلوب غير المباشر أو إلىٰ الأسلوب الحر غير المباشر.

في الواقع، في معظم الروايات، تُستَخدم كل هذه الأشكال في وصف الكلمات، وفقاً للفقرات أو ضمن نفس المقاطع. وهكذا، في الفصل قبل الأخير من كتاب فلوبير التربية العاطفية، عندما يلتقي فريديريك السيدة أرنو، يقدم النص تعاقباً في ظل شكل للخطاب السردي (الملخص)، ثم كلمات ذات الصلة للسيدة أرنو، أولاً في الأسلوب الحر غير المباشر. ثم بأسلوب مباشر (علامتا التعجب):

«أخيراً سألها عدداً من الأسئلة عنها وعن زوجها. كانا يعيشان في وسط بريطانيا ليكسبا عيشهما ويسددا ديونهما. يبدو أرنو مريضاً دائماً، وكأنه رجل عجوز الآن. ابنتها متزوجة في بوردو، وابنها في حامية في مستغانم. ثم رفعت رأسها:

- أتمنىٰ أن أراك مرة أخرىٰ! سُررت بلقائك!»

كما أنه يجب تمييز أنماط الحضور، سواء بوساطة أم لا، عن الخطاب «الخارجي» المعلن، وعن «الخطاب الداخلي غير المعلن»، الذي يربطنا بخصوصية الشخصيات، من أجل محاولة فهم أهم الحركات وأدق نقاط الحياة النفسية في نوع من «الخطاب المباشر».

منذ العمل المرجعي لإدوارد دوجاردان، قطع الغار « Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*» ١٨٨٧)، الذي نظم المونولوج الداخلي، آثرَ الروائيون المعاصرون (جويس، فولكنر، بيكيت، وآخرون ...) استكشاف هذا البعد.

خيار المنظورات

يعمل خيار المنظورات (انظر النقطة ٣ أدناه) علىٰ العلاقة مع الأنماط. في نمط العرض، سنُصنِّفُ الروايات ما يعطي انطباعاً أن القصة مسجلة بطريقة

موضوعية دون راوٍ (علىٰ سبيل المثال، بعض روايات همنغواي «Hemingway» مثل القاتلين، أو هيلز مثل الفيلة البيضاء)، أو يعطي الانطباع المعاكس للذاتية المطلقة: القارئ «في» الشخصيات.

سنتطرق إلىٰ هذه المسألة مطولاً في بقية هذا الفصل.

وظائف الراوي

اعتماداً علىٰ المنظور والنمط المختار، يظهر الراوي بشكل أو بآخر في السرد. في نمط القص، حيث يكون قادراً علىٰ التدخل مباشرة، حتىٰ ولو ضمنياً، من خلال القيام بوظائف إضافية وأكثر تنوعاً من تلك التي يشغلها أي راوٍ: وظيفة السرد (يروي العالم ويثيره) ووظيفة الحكم أو السيطرة (ينظم الكلام الذي يدرج فيه كلام الشخصيات).

يمكننا تمييز ما لا يقل عن خمس وظائف إضافية، وليست حصرية (يمكن دمجها في المقطع نفسه) بشكل متكرر وواضح إلىٰ حدٍّ ما، في نمط القص.

- وظيفة تواصلية تتكون بالتوجه إلىٰ المروي إليه للتفاعل أو الحفاظ علىٰ التواصل. وهكذا، في بداية الفصل الرابع والعشرين من رحلة حول غرفتي بقلم كزافييه دوميستر، يمكننا قراءة:

«قبل الذهاب بعيداً، أريد أن أتخلص من الشك الذي ربما قد يكون دخل إلىٰ أذهان قرائي».

هذه الوظيفة متكررة بشكل خاص في الروايات الفكاهية مثل الرواية الفكاهية لـ سكارون، تريسترام شاندي لـ ستيرن أو جاك المؤمن بالقدر لـ ديدرو...

- تتألف الوظيفة السردية من التعليق علىٰ النص والإشارة إلىٰ نظامه الداخلي (إنها وظيفة قاعدة صريحة، تخدم في الغالب نهايات ساخرة):

«تلك المعلومات هي كل ما كان يعرفه السيد موريه عن الأب غوريو الذي اشترىٰ ممتلكاته، وهكذا تم تأكيد التقديرات التي سمعها راستينياك من فم الدوقة «دو لانجيه». وهنا، ينتهي عرض هذه المأساة الباريسية الغامضة، ولكن المروعة».

(هونوري دو بلزاك، الأب غوريو، نهاية الفصل الأول)

- وظيفة الأدلة أو النمطية تعبر عن علاقة الراوي بالقصة التي يرويها. يمكن أن تركز علىٰ المصداقية (يعبر الراوي عن درجة اليقين أو قربه من القصة)، علىٰ العاطفة (تعبر عن المشاعر التي تثيرها القصة أو السرد في النفس)، أو حتىٰ في التقييم (يصدر حكماً علىٰ الأفعال والممثلين):

«آه! أعرفها: هذه الدراما ليست حكاية ولا رواية. كل شيء صحيح، صحيح أنه يمكن للجميع التعرف علىٰ عناصره في ذواتهم، وربما في قلوبهم».

(الأب غوريو، الفصل الأول)

«لقد قالوا آلاف الأشياء لبعضهم بعضاً برقة لدرجة أن الدموع في عيني تنهمر في كل مرة أفكر في ذلك.»

(سكارون، الرواية الساخرة، الفصل التاسع)

- الوظيفة التفسيرية تتمثل في إعطاء المروي له عناصر للحكم، تعتبر ضرورية لفهم القصة:

«من أجل ما سردناه في هذا الكتاب ولمسنا به – علىٰ نحو غير مباشر- خصيصة أو اثنتين ممتعتين غريبتين من عادات حوت العنبر يعتبر الفصل الحالي في أجزائه الأولىٰ ذا أهمية كأي فصل آخر مهم في هذا الكتاب»

(ميلفيل، موبي ديك، الفصل ٤٥)

طوَّر روائيو القرن التاسع عشر هذه الوظيفة بشكل كبير، إذ أظهروا اهتماماً تعليمياً (سو، هوغو...). وجعلوا الإشارة إليها ممكنة من خلال الحواشي.

تقع وظيفة التعميم أو الأيديولوجية في خطابات أكثر تجريدية أو تعليمية، التي تطرح أحكاماً عامة علىٰ العالم، والمجتمع، والأشخاص... وغالباً ما يتخذ هذا شكل حِكَم أو أخلاقيات مستقلة نسبياً، في الزمن الحاضر:

«يجب علىٰ الرجل دراسة المرأة جيداً قبل السماح لها برؤية مشاعره وأفكاره كما تحدث». «ستبتسم عشيقة رقيقة أمام ابتسامات طفوليات وستفهمها؛ ولكن عندما يكون لديها عجرفة فإنها لن تغفر لعشيقها لأنه بدا بمظهر طفولي، عديم الجدوىٰ أو صغيراً».

(بلزاك، أوهام مفقودة)

٢. الشكلان الأساسيان للراوي

بجانب مسألة النمط الذي يحدد الطريقة التي تعرض بها القصة، تُطرح مسألة الراوي (بما أنه موجود دائماً) إذ يشير إلىٰ الشخص الذي يروي القصة.

يأخذ شكلين أساسيين. إما أنه غائب كشخصية، خارج النص الذي يرويه، وسوف نتحدث عن راوٍ برّاني الحكي، أو أنه حاضر في النص الذي يرويه وسوف نتحدث عن راوٍ جوّاني الحكي[1].

هذا التمييز ضروري، ويؤدي إلىٰ الهيمنة في النص بين واحد من الشكلين الأساسيين لتنظيم الرسالة: الخطاب أو السرد.

---

(١) تميل ثنائية جوّاني / برّاني الحكي إلىٰ أن تصبح عامة. ومع ذلك، أبرز جينيت ظاهرتين في (أشكال ٣). أولاً، التعارض علىٰ مستوىٰ: الراوي خارج النص يعتبر (خارج الحكاية). أو داخل النص يعتبر (داخل الحكاية). ثم هناك تناقض يتعلق بعلاقة الراوي بالقصة التي يرويها: فهو غائب (برّاني الحكي)، أو صوته مبعد، أو يكون حاضراً كشخصية (جوّاني الحكي). وهكذا فإن شهرزاد هي راوٍ في النص (داخل الحكاية)، لكنها تروي قصصاً غائبة عنها (خارج الحكاية). حدوث هاتين الثنائيتين في بنية السرد تأكدان إما علىٰ العلاقة بين الراوي والنص المطروح (برّاني / جوّاني) الحكي وإمّا علىٰ المستوىٰ الممكن (داخل / خارج) الحكاية. سنعود إلىٰ ذلك في النقطة الخامسة من هذا الفصل.

في الخطاب، يكون التصريح في أشكال ضمائر تشير إلىٰ المشاركين في فعل التواصل (أنا، أنت، نحن، أنتم...). والمعالم المكانية الزمانية تكون واقعة فيما يتعلق بلحظة التصريح. ومِن ثمَّ، سيكون الزمن الرئيسي الحاضر والمستقبل، بالإضافة إلىٰ الماضي الناقص والماضي التام، والماضي المركب: ستكون العلامات الزمنية، علىٰ سبيل المثال، «اليوم»، «أمس»، «غداً»، «قبل يومين»،«هذا الشهر»، «في غضون ثلاث سنوات»...

لكن في السرد بالعكس، يكون التصريح مقنّعاً. يتولَّد لدىٰ المرء انطباع بوجود وقائع. تشير الضمائر إلىٰ الشخصيات المذكورة في الرسالة، ومَن نتحدث عنه (هو، هم / هي، هن)، ويتم التحديد بين لحظات الكلام. زمن الفعل الماضي المهيمن (إلىٰ جانب الناقص والتام) سيصبح الماضي (البسيط)، والعلامات الزمنية ستكون، علىٰ سبيل المثال، «في الثامن عشر من حزيران» أو «هذا اليوم، اليوم السابق»، «اليوم التالي»، «قبل يومين»، «ذلك الشهر»، «بعد ثلاث سنوات».

حتىٰ إذا لم يكن هناك نصٌّ نقيٌ وأن هاتين البنيتين غالباً ما تكونان مختلطتين، يمكننا أن نرىٰ بوضوح الاختلافات في المقتطفين التاليين اللذين يتحدثان عن ماركين، وهي جزيرة صغيرة بالقرب من أمستردام:

«قرية الدمىٰ، ألم تعثر عليها؟ المناظر الخلّابة لن تدعك تفلت منها! لكنني لم آخذك إلىٰ هذه الجزيرة من أجل تلك المناظر، صديقي العزيز. يمكن لأي شخص أن يثير إعجابك بالقبعات والقباقيب والمنازل المزينة، حيث يدخن الصيادون التبغ برائحة الشمع. أنا واحد من القلائل، علىٰ العكس من ذلك، الذين يمكنه أن يُريك ما هو مهم هنا».

(ألبير كامو، السقوط)

«في جميع الأوقات، شكّلت ماركين، التي ينتمي جميع سكانها إلىٰ البروتستانت، دائرة مغلقة. تم فصل ماركين عن البر الرئيسي في القرن الثالث عشر، وحتىٰ

إغلاق زيديرزي، كان السكان يعيشون علىٰ صيد الأسماك؛ اليوم، تعيش ماركين بشكل أساسي علىٰ بناء القاطرات والسياحة»

(دليل ميشلان، ١٩٧٧، بينيلكس)

في النص الأول، نحن نكون أمام الخطاب: انطباع الذاتية واضح مع الضمائر **(«أنا»؛ «أنتم»)**، التعجب والاستفهام، الحاضر الذي يعتمد علىٰ المنطوق وزمن النطق... في النص الثاني، وهي قصة، تطرح الرسالة مقدمة موضوعية، دون تدخل الراوي، مع الضمير الثالث، والماضي البسيط وجمل صريحة. حتىٰ لو كانت هناك آثار «للخطاب» **(«اليوم» والحاضر)**، فإنها «خاضعة للسيطرة» وأقل وضوحاً وظيفياً: «اليوم» لا تشير إلىٰ لحظة النطق بل الانفصال عن الماضي. يشير المضارع والماضي إلىٰ المدة أكثر من الإشارة إلىٰ اللحظة التي يحدث فيها الخطاب.

وهكذا، فإن خلاصة الكلام، أنه مع الراوي برّاني الحكي، الذي ليس بطل القصة التي يرويها، فإن السرد يهيمن: أمّا مع الراوي جوّاني الحكي، الذي هو بطل القصة التي يرويها، فإن الخطاب يهيمن. في الحالة الأولىٰ، يكون لدينا روايات بضمير الغائب؛ في الثانية، روايات بضمير المتكلم. لكن هذا يتعلق بالتطورات بقدر ما تمتزج بنية الروايات في هذين الشكلين.

٣. المنظور السردي

إذا كانت الأشكال الأساسية للراوي تجيب عن السؤال «من يروي في القصة؟»، فإن وجهات النظر السردية **(أو النقاط المحورية)** تجيب عن السؤال: «من يدرك في الرواية؟»

في الواقع، إذا دخل القارئ إلىٰ النص من خلال خطاب يرويه، فإنه يدركه من منظور يمكن أن يتنوع، وفقاً لمركز التوجيه الذي يحدد ما يدركه، والمعلومات المقدمة، وما إلىٰ ذلك. لذلك من المهم عدم الخلط بين السرد والتركيز، كما نرىٰ في المقطع التالي، المأخوذ من «بحيرة» لـ جان إيشينوز «de Jean Echenoz» **(١٩٨٩)**:

«ظلوا واقفين بالقرب من أبواب الفندق، تحت مروحة زجاجية، تبعهم شوبان بنظراته. يوجد في انحناء أسفل الشرفة، ألوان مائية حديثة العهد ملطخة بضربات فرشاة علىٰ شكل عنب مثبت علىٰ حامل ثلاثي القوائم. واحدة من انحناءات الحامل فشلت في التزاحم علىٰ الرف، بدأ الحبيب الغاضب بتهديد خفي لذاك الغبي الذي كان يتبعهم دائماً، والذي أفسد إقامتهم. ابتعد شوبان عن مدخل حديقة القصر، وعبر الشرفة ونزل الدرجات في الاتجاه نفسه.

لم تبدو اللوحة المائية، التي شوهدت عن قرب أكبر عمراً من الإمبراطوريات المترامية الأطراف، لكن تأثير العمر كان أكبر بكثير عليها، وكانت أكثر شيباً. كان مرتدياً اللون الشمعي، رشق شعره، ونظرته المرهقة جالت بالتناوب بين تصميم وعمل له، مع بريق من الدهشة الحزينة كما لو كانت صدمة. لبث بلا حراك، تناول فرشاته المعلقة. توقف شوبان خلفه: في وضع التأهب، تمثل اللوحة المائية واجهة الفندق بأبوابها الزجاجية العالية، وصفوف من النوافذ المغلقة التي تطلبت تفاصيلها ساعات من العناية. مما لا شك فيه أنها كانت تُثبَّت في الصباح، إذ لم يرغب الفنان بخسارة الوقت من مجيء وذهاب النزلاء».

في هذا النص، يكتشف القارئ الشخصيات والأشياء والمناظر الطبيعية من خلال شوبان. هو الذي ينظم المشهد. ومع ذلك، فليس هو من يروي القصة، وليس هو الراوي (برّاني الحكي).

نميز عادةً - سنعود إلىٰ هذا في النقطة الرابعة - ثلاث منظورات رئيسية: التي تمر عبر الراوي، والتي تمر عبر شخصية أو أكثر وتلك التي تبدو محايدة، لا تمر عبر أي ضمير.

الأولىٰ، غالباً ما يُطلق عليها اسم «المنظور من الخلف» أو «التبئير الصفري».

الثانية «المنظور مع» أو «التبئير الداخلي».

والثالثة «المنظور من الخارج» أو «التبئير الخارجي».

سوف نلاحظ هنا أن المنظور يحدد كمية المعرفة المدركة (إنها درجة العمق) والمجالات التي يمكن أن نستوعبها، خارج أو داخل الأشياء والكائنات، مما يجعله تصوراً خارجياً أو داخلياً.

نحن ندرك أيضاً أن مصطلح التبئير يخاطر بالوقوع في الأخطاء من خلال الإشارة بوضوح شديد إلىٰ المنظور. إنها مسألة إدراك العالم الذي، بالإضافة إلىٰ المنظور (بالتأكيد الأكثر انتشاراً)، يمكن أن يمر عبر الحواس الأخرىٰ: الشم (انظر العطر لـ زيسكويند «*Le Parfum* de P. Suskind») أو السمع واللمس (انظر العميان لـ هيرفيه جيبير «érvé GuibertH`d *Les Aveugles*»).

المنظور السردي وفقاً لـ لينتفيلت «LINVTELT»

«يتعلق المنظور السردي بإدراك العالم الروائي من خلال فاعل مدرِك: الراوي أو الممثل.

يُعرَّف الإدراك بأنه «فعل المعرفة والإدراك من خلال العقل والحواس» (لاروس «Larousse»). ومن ثم فإن المنظور السردي لا يقتصر علىٰ مركز التوجيه البصري، أي بمسألة معرفة من «يرىٰ»، ولكنه يشمل أيضاً مركز التوجيه السمعي واللمسي والذوقي والشمي. كما أن إدراك العالم الروائي خاضع للتصفية من خلال مفهوم مركزية التوجيه، فإن المنظور السردي يتأثر بنفسية المدرك.»

(مقال عن التصنيف السردي ص. ٤٢)

٤. القضية السردية

القضية السردية مبنية علىٰ الارتباط بين الشكلين الأساسيين للراوي (جوّاني أو برّاني الحكي) ووجهات النظر الثلاث الممكنة (المرور عبر الراوي أو الشخصية أو المحايد)، وهكذا نحصل علىٰ خمس مجموعات رئيسة وليس ستاً لأنه سيكون من المفارقة أن نجمع بين راوٍ جوّاني الحكي (الفاعل هو أنا) ومنظور «محايد» دون وعي ظاهر. لذلك سنحدد هذه المجموعات الخمس.

السرد برّاني الحكي يمر عبر الراوي

هو الذي يفتح معظم الاحتمالات، يستطيع الراوي أن يسيطر علىٰ المعلومات كلها (يعرف أكثر من الشخصيات) دون حدود العمق الخارجي أو الداخلي، في جميع الأماكن وفي جميع الأزمنة، ما يسمح له بالرجوع إلىٰ الوراء وتوقع بعض الأمور. نتحدث عنه باعتباره الراوي كلي العلم بقدر ما يمكن أن تكون رؤيته غير محدودة ولا يرتبط بالتبئير من قبل هذه الشخصية أو تلك[1]. يمكنه بالطبع أن يتولىٰ جميع وظائف الراوي، وقد استخدم هذا المزيج علىٰ نطاق واسع في التقليد الكلاسيكي والواقعي ومن قبل مؤلفي الرواية المسلسلة. يمكن استخدامه بطريقة ساخرة للتأكيد علىٰ القدرة المطلقة للراوي. لديه ميزة إضافية تتمثل في قدرته علىٰ دمج، وفقاً لاحتياجاته، التسلسلات التي تمر عبر وجهات نظر أخرىٰ.

السرد برّاني الحكي الذي يمر عبر الممثل (الشخصية)[1]

يكون محدوداً إذ لا يمكن للراوي أن يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية التي توجه التبئير، ومِن ثمَّ فإن العمق الخارجي والداخلي مقيد؛ التراجع ممكن، لكن ليس هناك توقعات مؤكدة. تُقلَّل وظائف الراوي. وخير مثال علىٰ ذلك هو رواية (هنري جيمس، ما الذي عرفته مايسي « Henry James, *Ce que savait Maiste*»)، التي يُرىٰ فيها العالم من خلال عيون فتاة صغيرة تلاحظ التطورات العاطفية للبالغين دون فهمها دائماً بشكل كامل. يسمح هذا المزيج باختلافات مثيرة للاهتمام، لأن التبئير يمكن الحفاظ عليه من قبل شخصية أو تغيير الممثل (ومِن ثمَّ في مدام بوفاري، إذا كان يُنسب بطريقة غالبة إلىٰ إيما، فإنه يُنسب أحياناً إلىٰ شارل)، التي يمكن أن تنتج رؤية أحادية (من وجهة نظر واحدة) أو متعددة الرؤىٰ (من عدة وجهات نظر) للحدث نفسه.

---

(١) حقيقة أنه يستطيع إدراك كل شيء لا يعني أنه يخبر كل شيء. في كثير من الحالات (سنراها لاحقاً في كتم المعلومة)، يمكن إبطال التأثيرات علىٰ القارئ (تأثير المفاجأة، علىٰ سبيل المثال) بإخفاء عناصر مهمة. مع مثل هذه الاختلافات يمكننا أن نرىٰ فائدة التمييز، في التحليل، بين الراوي والمنظور.

السرد البرّاني الحكي الحيادي

هو نادر وحديث. وقد تم توضيح ذلك من قبل الروائيين الأمريكيين (همنغواي، هاميت...) علىٰ وجه الخصوص في الرواية البوليسية ذات الكتابة «السلوكية» (التي تصور السلوك وليس علم النفس) وبعض مؤلفي الرواية الجديدة. إنه يعطي الانطباع أن الأحداث تجري تحت عين الكاميرا، لشاهد موضوعي، دون أن يكون مفلتر بواسطة الضمير. تبدو الرؤية محدودة للغاية، فنحن نعرف أقل من الشخصيات. الرجوع إلىٰ الوراء نادر الحدوث، فبعض التوقعات المؤكدة مستحيل مقارنة بالتعبير عن الوظائف التكميلية للراوي، يمكن الإشارة إلىٰ أن هذا المزيج مصحوب بشكل عام، بغياب علامات الذاتية في الخطاب. وينتج تأثير «قساوة» معينة، لغياب المشاعر.

السرد جوّاني الحكي الذي يمر عبر الراوي

هو الذي يهيمن علىٰ الاعترافات أو السير الذاتية. إذا كان الراوي هو نفس شخصية الممثل، فإنه مع ذلك ينأىٰ بنفسه عنها في الوقت المناسب، فهو يتحدث عن حياته بأثر رجعي. وهذا يمنحه معرفة أكبر، ووفرة في الرؤية، وعمقاً داخلياً وخارجياً. يسمح له بالعودة بالزمن الذي يستند إليه السرد، توقعات معينة. إنه لا يحرم نفسه (الاعترافات لـ جون جاك روسو هي مثال صارخ!) من التدخل في وظائف متعددة. ومِن ثمَّ، فإن هذا المزيج قوي جداً -علىٰ عكس الأول - الوجود والمعرفة الداخلية للشخصيات الأخرىٰ حتىٰ لو كانت غائبة. في هذا السياق، من الممكن أيضاً تصور تغييرات للراوي والحصول علىٰ رؤية متعددة: في الأفلام أو الروايات المختلفة، يروي رجل وامرأة، واحداً تلو الآخر، قصتهم كزوجين. يُنصح بالتمييز بين الحالات التي يروي فيها الراوي حياته (يتحدث المرء عن راوٍ يكون هو البطل فيها) أو تلك التي يسرد فيها مغامرات تضع في المشهد شخصية أخرىٰ: هذه هي حالة موبي ديك في ملفيل، الذي رواه إسماعيل، يضع النقيب أهاب في مركز الاهتمام.

السرد جوّاني الحكي الذي يمر عبر الممثل (الشخصية)

يروي الراوي قصته وكأنها حدثت في لحظة القص. نحن نبني وهم التزامن بين الأحداث وسردها (ما يسمح باستخدام الحاضر). لذلك لم يعد الراوي بعيداً عن الحاضر، ورؤيته الخاصة تكون محدودة، وهو مطابق لذلك الشخص الذي يرىٰ ما يحدث له في اللحظة نفسها التي يحدث فيها الحدث. هذا يقلل بقوة العمق الخارجي وحتىٰ الداخلي، لوظائف الراوي ويلغي بعض التوقعات. يمكننا التفكير هنا في الروايات التي تحاول تأسيس مونولوج داخلي متكامل، السابق ديجاردان مع قطع الغار، أو عمل ساروت في أعمال مثل مارتورو.

ومع ذلك، سنحرص علىٰ عدم تجميد هذا التصنيف. أولاً وقبل كل شيء لأن الرواية، حتىٰ لو كانت تتميز بالهيمنة، تدمج بشكل عام تسلسلات منظمة بالتناوب علىٰ العديد من هذه المكونات: هذه هي حالة الروايات التي يهيمن عليها أقوىٰ تركيبة - السرد برّاني الحكي الذي يمر عبر الراوي - والذي يسمح بـ «التسرب» علىٰ أي تركيب آخر؛ هذا هو الحال أيضاً مع عدد من قصص الحياة التي تتأرجح، مع الراوي الجوّاني الحكي، بين منظور الراوي ومنظور الممثل (انظر ماري كاردينال، كلمات للقول).

بعد ذلك، تجدر الإشارة إلىٰ أن العديد من المؤلفين ضاعفوا التراكيب عن قصد (فويلز، الخالق «J. Fowles, La Créature») أو تعمقوا بها. هذا هو الحال، علىٰ سبيل المثال، لـ بيتور في التعديل، حيث ساد ضمير جمع المخاطب (أنتم)، وحالة بيريك في رجل ينام، ويروي مع ضمير المفرد المخاطب (أنت)، دون أن يعرف ما إذا كان الراوي يندمج مع الشخصية أو يختلف عنها. هذا هو الحال أيضاً مع **الغيرة** لـ آلان روبير غريليت «Alain robbe-Grillet, **La Jalousie**»، حيث تبين أن سرداً برّاني الحكي محايداً علىٰ ما يبدو يخفي راوياً تتملكه الغيرة.

هذه التصنيفات ليست تقنية فقط. إنها تهدف إلىٰ إحداث تأثيرات. لذلك من الضروري دراسة فائدتها للمؤلف وللقارئ. وهكذا فإن السرد البرّاني الحكي

الذي يمر عبر الراوي يسمح للقصة بالاستمرار حتىٰ لو فقد بطل الرواية الرئيس وعيه أو مات. إنها تفضل الفترات الطويلة جنباً إلىٰ جنب مع مجموعة مختلفة من الأماكن. من جانبه، فإن السرد البرّاني الحكي الذي يمر عبر الممثل يجعل من الممكن إخفاء معلومات عن القارئ حول ما تفعله الشخصيات الأخرىٰ أو تستعد لفعله أو تفكر فيه، ومِن ثمَّ توفير تأثيرات المفاجأة.

وتستند هذه التصنيفات أيضاً إلىٰ خيارات فلسفية وأخلاقية. هكذا كتب *فلوبير* في رسالة بتاريخ ١٨ آذار ١٨٥٧: «يجب أن يكون الفنان في عمله مثل الله في الخلق، غير مرئي وكلي القدرة، نشعر به في كل مكان، لكننا لا نراه»، معارضاً مفهومات تؤيد تدخلات الراوي. في الآونة الأخيرة، في مقال من عام ١٩٣٩، بعنوان «السيد فرانسوا مورياك والحرية»، خاصم جان بول سارتر فرانسوا مورياك بسبب مفهومه للسرد فكتب:

«لكن رواية كتبها رجل للرجال، في أعين الرّبّ، الذي يلاحظ المظاهر دون أن يوقفها، ليست رواية ولا فناً، لأن الفن يعيش علىٰ المظاهر. والله ليس فناناً: السيد مورياك، كذلك».

في الحقيقة، «غياب» الراوي كلي العلم يفسح المجال لإبراز الحضور المستقل للشخصيات أو المشاعر العبثية، في حين أن المسببات العاطفية الواضحة والقاطعة لا تشرح تسلسل الأحداث.

٥. المستويات السردية

القصص المضمَّنة

هناك مشكلة إضافية تعقّد أحياناً الترتيب المعروض: وجود أكثر من قصة واحدة في نفس الرواية. يمكن أن تتخذ هذه الظاهرة أشكالاً متنوعة للغاية، لن نشير إلّا إلىٰ الأشكال الرئيسة هنا.

شخصية أو أكثر تحكي أو تتخيل أو تحلم بقصة أو بعدة قصص أخرىٰ. في هذه الحالة، تصبح الشخصيات بذاتها رواة للرواية. يمكن أن تكون هذه الآلية معممة ودقيقة كما في ألف ليلة وليلة، ديكاميرون لـ بيترون أو هيبتاميرون لـ مارغريت دي نافار. في هذا الإطار يمكننا التحدث عن المستويات: الشخصية حاضرة في القصة في مستوىٰ أول، وراوي القصة في مستوىٰ ثانٍ، يمكن أن يكون حاضراً أو غائباً فيها. بدوره الراوي في المستوىٰ الأول في هذه الحالة، يختفي في المستوىٰ الثاني...

تعلن إحدىٰ الشخصيات أنها عثرت علىٰ المخطوطة التي سنقرأها أو تحمل قصة شخص آخر. إنها حالة شائعة - التحدي أو الدفاع بوجه حالة قليلة الشرعية لرواية القرن الثامن عشر، وهذا يمكن أن يؤدي إلىٰ بناء معقد للقصص المضمّنة بعضها في بعض مثل «المخطوطة التي عثر عليها في سرقسطة» لـ جان بوتوكي.

العلاقات بين السرد الأول (أو «التضمين») والسرد الثاني (أو «المضمّن») يمكن أن تكون متعددة، ظاهرة أو ضمنية، ضبابية أو موضِحة للحكاية، مفسرة، تنبؤية، معلَّقة، وما إلىٰ ذلك. واحدة من أكثر الحالات إثارة للاهتمام هي حالة الترجيع، حيث يشير مقطع، جزء، إلىٰ تركيب الكل، كما في مرايا اللوحات الفلمنكية (أو بشكل أكثر بساطة الميدالية الموجودة في أذن البقرة الضاحكة). في المثال التالي، يتعلق الأمر باختفاء العنصر الخامس مقنّع بالكل، الذي يشير إلىٰ مبدأ البناء كما في الاختفاء لـ جورج بيريك، رواية الحذف التي تحكي عن سلسلة من حالات الاختفاء دون استخدام كلمات تحتوي علىٰ الحرف e، الخامس (من أصل ستة وعشرين حرفاً) من الأبجدية.

«لقد كان يعاني قليلاً، لكنه أصبح أضعف. كان يستلقي طوال اليوم علىٰ سريره، علىٰ أريكته، علىٰ كرسيه الهزاز، ينسج باستمرار علىٰ ظهر لوح بريستول، فكرة غامضة لقطعة من الأوبيسون، كان يتجول أحياناً، مصاباً بالهلوسة. يسير في

ممر مرتفع. كان هناك رف من خشب الماهوجني على الحائط يحمل ٢٦ قطعة. أو بالأحرى، كان ينبغي أن يكون هناك ست وعشرون قطعة، لكنها ناقصة القطعة التي تعرض (كان ينبغي عرضها) على ظهرها النقش «خمسة». ومع ذلك، كل شيء كان يبدو طبيعياً: لم يكن هناك ما يشير إلى وجود قطعة (من الورق المقوى، «مختفية» كما يقولون في المكتبة الوطنية (؛ يبدو أنه لا يوجد فراغ، لا شاغر، كان هناك المزيد من القلق: الترتيب الكلي يتجاهل الإغفال (أو ما هو أسوأ: إخفاء، مخفي) كان من الضروري المتابعة حتى النهاية لمعرفة، النقص المساعد (خمس وعشرون خلفية تحمل نقشاً من «واحد» إلى «ست وعشرين»، أي ست وعشرون ناقصٌ منها خمس وعشرون تصبح واحداً)، أي إنها تفقد قطعة واحدة؛ سيتطلب الأمر عملية حسابية طويلة ليعرف أنها كانت «الحرف الخامس».

التسلّل La métalepse

تتعلق مشكلة المستويات هذه أيضاً بتحولات فادحة بين النص والسرد، تسمى تسلّل. وهي حالة في السرد البرّاني الحكي عندما يظهر الراوي فجأة في النص / أو يدعو القارئ إلى فعل الشيء نفسه. وهذا هو الحال أيضاً عندما تستدعي الشخصيات الراوي أو المروي عليه، على العكس من ذلك. كثيراً ما استخدم روائيو القرن التاسع عشر، ولا سيَّما في الروايات المتسلسلة، حكايات المؤلف من النوع: «دعهم يذهبون إلى هذا المكان...»، «دعنا نطارده في هذا المنزل...»، أو التسلل السردي الذي يكسر آلية القصة «بينما يقوم X بذلك، من المفيد شرح ذلك...» كاتب مثل جاك روبو عدَّد أنواعاً مختلفة من التسلل في قصصه (الحسناء هورتينس، ١٩٨٥ اختطاف أورتينس ١٩٨٧، نفي أورتينس ١٩٩٠، نشر وتوزيع رامساي - من أجل التفكير في الإجراءات المتبعة في الروايات والتساؤل عنها بطريقة فكاهية.

اعتماداً على ما سبق، يمكن أن يعمل التسلل على إرشاد القارئ أو إثارة اهتمامه، للترفيه عنه (التقليد الساخر من سكارون لـ سان أنطونيو)، لإنشاء

الخيال من خلال طمس حدود الحقيقة (بورجز أو كورتازار) أو كسر الاحتمالية وتفسير رموز التمثيل (آلان روب غرييه أو جاك روبو).

المثال التالي، المأخوذ من رواية كلود كلوتز، كوزموس- كروس، يظهر بوضوح التأثيرات الكوميدية التي يمكن استخلاصها من هذه الطريقة. البطل (رانر) مستعد للتعذيب، ليرغم «الرجل الشرير» (فرسن) علىٰ التكلم:

«الشعلة الزرقاء للغاز تحولت للون الأصفر علىٰ شفرة الحلاقة المتلألئة. فرسن جاثٍ علىٰ ركبتيه في حالة الدفاع».

وقف رانر، والفولاذ متوهج.

- «قال: يُطلب من الأشخاص الحساسين تخطي هذا الفصل».

تطبيقات عملية

في المقتطف التالي من الحيوان البشري من تأليف زولا، أشر إلىٰ ما يشكل مشهداً أو مقطعاً يميل إلىٰ (الاختصار)، ولاحظ أيضاً الكلام المسرود (الملخص) والكلام بالأسلوب المباشر. ما هي العلامات التي تدل علىٰ أننا في نص برّاني الحكي يمر عبر الراوي؟

«في إحدىٰ الأمسيات، استيقظ روبو من غيرته الشديدة في الماضي. بينما كان قد ذهب للبحث عن جاك في المستودع، وأحضره إلىٰ المنزل لتناول مشروب، التقىٰ في أثناء نزوله السلم بهنري دوفيرني، رئيس المواصلات. بدا هذا الأخير مضطرباً، وأوضح أنه أتىٰ لرؤية مدام روبو، لتفويض كلفته شقيقاته به. الحقيقة هي أنه، كان لبعض الوقت، يسعىٰ وراء سيفيرين، علىٰ أمل الفوز بها».

عند الباب، قام مساعد الطهاة بالكلام مع زوجته بعنف.

«ماذا صعد إلىٰ الطابق العلوي ليفعل مرة أخرىٰ؟ أنت تعلمين أنه يزعجني!»

- لكن يا صديقي هذا لتصميم تطريز...

- تطريز لن نعطيه إياه! هل تعتقدين أنني غبي بما فيه الكفاية لعدم فهم ما يبحث عنه هنا؟ ... وأنتِ، احذري!

تجاوزها، قبضتيه مشدودة، تراجعت، كلها شاحبة، مندهشة من انفجار سلوكه، من لامبالاة هادئة كانوا يعيشون فيها الواحد والآخر. لكنه هدأ بالفعل، توجه نحو رفيقه.

«هذا صحيح، أيها الرفاق المقيمون في منزل، في جو من الاعتقاد بأن المرأة ستلقي بنفسها علىٰ الفور بين أحضانهم، وأن الزوج الذي تم احترامه للغاية، سيغمض عينيه! أنا، هذا يجعل دمي يغلي... كما ترون، في مثل هذه الحالة، سأخنق زوجتي، أوه! فجأة! وأن هذا السيد الصغير لن يعود لا، أو سأقوم بترتيب قضيته... أليس كذلك؟ هذا مقرف».

جاك محرج جداً من الموقف، لا يعرف بأي هيئة أصبح. هل يكون هذا الغضب المبالغ فيه موجَّه له؟ لكنه تأكد عندما استأنف هذا الأخير بصوت مرح:

«الوحش العظيم، أعلم جيداً أنك ستطرده بنفسك علىٰ الباب... اذهب، أعطنا الكؤوس، لتشرب نخب معنا.»

ربّت علىٰ كتف جاك، وتعافت سيفيرين وابتسمت للرجلين. ثم شربوا معاً، أمضوا ساعة حلوة جداً.

٢. أشر إلىٰ أي نوع من أنواع السرد والتبئير تنتمي المقتطفات التالية، من خلال تبرير إجاباتك باستخدام معايير محددة...

»لقد حان الوقت؛ الساعة السادسة، الوقت المتوقع. ها هو المنزل حيث يجب أن أدخل، حيث سأجد شخصاً؛ المنزل، الدهليز. دعنا ندخل.«

(إدوار دوجاردان، قطع الغار)

«ألقىٰ الدوق علىٰ مدام كاموسوت واحدة من نظراته الخاطفة التي يحلل اللوردات العظماء من خلالها وجوداً كاملاً وغالباً الروح. ساعد تبرج أميلي الصارخ الدوق علىٰ تخمين الحياة البرجوازية من ألونسون إلىٰ نانت ومن نانت إلىٰ باريس».

«آه، إن كانت زوجة القاضي يمكنها معرفة عطية الدوق، فهي لا يمكنها تحمل هذه النظرة الساخرة، هي لم ترىٰ سوىٰ التهذيب. الجهل يشارك في ميّزات النعومة.»

(أنوريه دو بلزاك، مباهج ومآسي العشيقات)

«في أثناء نومه، تحرك صمام قدر الضغط قليلاً في المطبخ علىٰ اليسار الثالث عند شارع أمولوت، علىٰ بُعد ست محطات مترو».

(جان إيشنوز، شيروكي)

«بعد عامين من الهدوء والصبر، علىٰ الرغم من قراراتي، استأنفت كتابتي. أيها القارئ، أوقف حكمك علىٰ الأسباب التي تدفعني للقيام بذلك، لا يمكنك الحكم إلا بعد أن تقرأني.. **[...]** القدر الذي ظل ثلاثين عاماً يدعم ميولي، أحبطه خلال الثلاثين سنة الأخرىٰ، ومن هذا التعارض المستمر بين وضعي وميولي، سنرىٰ عيوباً هائلة، ومآسي لا تصدق، وجميع الفضائل، ما عدا القوة، التي يمكن أن تكرم الشدائد.»

(جان جاك روسو، الاعترافات)

«صعد تيريه سيراً علىٰ الأقدام. لم يكن هناك مصعد. كان سكن الرجل عبارة عن إستوديو عليّة في الطبقة السادسة. كان الهاتف يرن في الداخل عندما وصل تيريه إلىٰ عتبة منزله. عندما فتح تيريه ودخل، توقف الجهاز عن الرنين. أغلق الرجل الباب من ورائه. أعطىٰ الضوء وظل ساكناً للحظة، وحقيبته علىٰ الأرض بالقرب منه».

(جان باتريك مانشيت، المسلَّح المنبطح)

«في اليوم التالي، كان لديها **[مايسي]** انطباعٌ أن فرنسا كانت بالأسفل، كل ذلك في الأعماق المتقطعة والجليدية حيث يبدو أن كل خطوة من القارب تُخترق، لا تكاد تسمح له بتمييز المرتفعات الأخلاقية حيث استمر السير كلود في الوقوف علىٰ هذا القارب الذي يعبر المانش. لقد وجدته أنبل من أي وقت مضىٰ، ومع ذلك، عندما كان رطباً حتىٰ العظم علىٰ الرغم من المظلة المصنوعة من القماش، كان لطيفاً بما يكفي للبقاء ورأس مايسي علىٰ ركبتيه، ورأس خادمة السيدة بيل يتكئ علىٰ كتفه»

(هنري جيمس، ما تعرفه مايسي)

«عند هذه الكلمات، قام **(أسمودي)** ببساطة بمد ذراعه اليمنىٰ، وبدت جميع الأسقف مرفوعة. كما رأىٰ تلميذ المدرسة وسط الظهيرة داخل المنازل.»

(لوزاج، الشيطان الأعرج)

في هذا المقتطف من اختطاف هورتينس لـ جاك روبو، أشر إلىٰ:

- ما هي القضية السردية **(الراوي برّاني أو جوّاني الحكي، نمط المنظور)**؟
- ما هي الوظائف التي استوجبت تداخلات الراوي؟
- ما هي التأثيرات الناتجة عن التسلل؟

«في الوقت نفسه الذي جاء فيه أوتيللو إلىٰ منزل لوري وكارلوتا، لا أعرف ما إذا كان ذلك قبل ذلك بقليل أو بعده بقليل، فهذه تفاصيل غير مهمة للقصة، الشقة علىٰ اليسار الثالث من الدرج C من ٥٣ تم شغلها مرة أخرىٰ. أعرف ذلك لأنني أنا المؤلف وأعرف كل شيء، وأنت تعرفه لأنني أخبرتك به.

لا أستطيع أن أجعلك تحضر المشهد لأن ذلك سيُلزمنا التواءات مكانية - زمانية دون أناقة. بقدر ما دون فائدة. دعونا لا ننسىٰ أننا في بار غودول بجوار لوريس وأورتينس من ناحية، وأننا من ناحية أخرىٰ نحضر درس الهندسة أيضاً. هذا يكفي مثل الجمباز. صدقني شفهياً ونظرياً».

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

١ ـ لكامل الفصل: السرد، التبئير، الأنماط، المستويات:

بوث، واين «BOOTH Wayne»،

«المسافة ووجهة النظر»، لدىٰ رولان بارت، كايسر، بوث، وفيليب هامون، شعرية السرد، باريس، سويل، ١٩٧٧، مجموعة «بوانت».

جينيت، جيرارد «rardéGENETTE G»،

فيغور ٣، باريس، سويل، ١٩٧٢.
خطاب السرد الحديث، باريس، سويل، ١٩٨٣.
كايسر، ولفغانغ «KAYSER Wolfgang»،
«من يروي الرواية»، لدىٰ رولان بارت وألبي، شعرية السرد.
لان ميرسييه، جيليان «MERCIER Gillian_ELAN»،
الكلام الروائي، باريس، أوتاوا، طبعة كلينكسيك، صحف جامعة أوتاوا، ١٩٨٩.
لينفلت، جاب «LINTVELT Jaap»،
مقال عن التصنيف السردي، باريس، كورتي، ١٩٨١.
بويون، جان «POUILLON Jean»،
الزمن والرواية، باريس، غاليمار، ١٩٤٦.
تمارين «PRATIQUES»،
عدد ٨١، «مشاهد روائية»، ميتز، كريسيف، آذار ١٩٩٤.
برينس، جيرالد «raldéPRINCE G»،
«مقدمة في دراسة السرد»، شعرية، العدد ١٤، ١٩٧٣.
تودوروف، تزفيتان «TODOROV Tzvetan»،
«تصنيفات السرد الأدبي»، تواصل، العدد الثامن، ١٩٦٦.

٢. حول ثنائية الخطاب/السرد:

بينفينست، إميل «ENISTE EmileBENV»،
«علاقات الزمن في الفعل الفرنسي»، في مشاكل اللسانيات العامة، باريس، غاليمار، ١٩٦٦.
مانغونو، دانييل «MAINGUENEAU Daniel»،
عناصر اللسانيات من أجل النص الأدبي، باريس، دونود، ١٩٩٣، الفصل الثاني.

٣. حول تشابك الروايات:

دالينباخ، لوسيان «Lucien DALLENBACH»،

السرد الانعكاسي، بحث حول الترجيع، باريس، سويل، ١٩٧٧.

رابعاً. السرد (٢) الزمن

علاوة علىٰ الأسئلة المتعلقة بالكلام والمنظور، يُدخِل السرد الزمن في اللعبة. في الواقع، فإن كل قصة، تنسج علاقات بين سلسلتين زمنيتين علىٰ الأقل: الوقت الوهمي للقصة وزمن سردها. من خلال هذه الملاحظة، من الممكن أن نستنتج علاقتهما حول أربع نقاط أساسية: لحظة السرد، وسرعة السرد، التكرار، والترتيب.

١. لحظة السرد

تشير لحظة السرد إلىٰ سؤال محدد. متىٰ رويت القصة مقارنة بالوقت الذي من المفترض أنها جرت فيه؟ أربعة أوضاع بسيطة ممكنة.

- السرد اللاحق هو الأكثر وضوحاً والأكثر صراحة. ينظم معظم الروايات. يروي الراوي ما حدث من قبل، في ماضٍ أقل أو أكثر قدماً.

- أما السرد السابق وهو أكثر ندرة، فيتعلق أساساً بالمقاطع النصية. مع القيمة التنبُّئيّة، يأتي غالباً في شكل أحلام أو نبوءات، فإنه يتوقع تسلسل الأحداث. يروي الراوي ما يفترض أن يحدث في مستقبل القصة. ولا ينبغي الخلط بينه وبين أنواع معينة، مثل الخيال العلمي، الذي يمكن أن يروي تماماً ما هو المستقبل بالعلاقة بحاضرنا الحقيقي، كما لو كان هذا قد حدث في الماضي (علىٰ سبيل المثال، ١٩٨٤ لـ جورج أورويل «George Orwell»).

- يوحي السرد المتزامن أنه يُكتب في لحظة الحدث نفسها. غالباً ما يكون مرتبطاً بالسرد جوّاني الحكي الذي يمر عبر الممثل أو بالسرد برّاني الحكي المحايد.

حاول بعض الروائيين المعاصرين إضفاء مضمون علىٰ هذا الموقف من خلال سرد قصة الروائي في أثناء كتابته رواية.

- السرد المدرج هو في الواقع مزيج من السردين الأوليين، إذ يُدخَل السرد بأثر رجعي أو بأسلوب مستقبلي، في فترات توقف الأحداث. تفضل اليوميات هذا النوع من الإجراءات.

بجانب هذه الأوضاع الأساسية، يجب أن نكون منتبهين للتغيرات التي تنتج التأثيرات: هذه هي حالة مداخلات المؤلف التي تسعىٰ إلىٰ التواطؤ مع القارئ من خلال محاكاة اتصال ممكن في حاضر مشترك؛ هذه هي حالة التسلّل الفكاهية أو الحاضر الذي يسعىٰ إلىٰ تحديث القارئ لما يعرف أنه ماضي مع ذلك، وهو عملية متكررة في الروايات التاريخية: «نحن في عام كذا...»

٢. السرعة

تتعلق السرعة بالعلاقة بين المدة الخيالية للأحداث (بالسنوات، والأشهر، والأيام، والساعات، وما إلىٰ ذلك) ومدة السرد (أو بالأحرىٰ تأليف النص، معبّراً عنها بعدد الصفحات أو السطور). وسرعان ما رأىٰ الروائيون أن هذا كان أحد أهم امتيازاتهم، علىٰ النحو الذي عبَّر عنه فيلدينغ في توم جونز « Fielding, *Tom Jones*» (الكتاب الثاني، الفصل الأول):

«لذلك لا ينبغي للقارئ أن يتفاجأ إذا وجد في سياق هذا العمل، فصولاً معينة قصيرة جداً وأخرىٰ طويلة جداً؛ البعض لا يفهمون الوقت إلّا أنه يوم واحد، والبعض الآخر سنوات؛ باختصار، فإن السرد يبدو أحياناً متباطأً وأحياناً أخرىٰ يحلّق. [...] لأنني، بصفتي مؤسس مقاطعة أدبية جديدة، لدي الحرية في سن القوانين التي تعجبني في هذه الولاية القضائية».

بالنسبة لأولئك الذين يحللون السرد، من السهل جداً التفكير في إيقاع الرواية، وتسارعها وتباطُئِها، من خلال مقارنة مدة اللحظات المذكورة وعدد الصفحات أو السطور التي احتاجت إليها لتروي الحدث.

يمكننا تحديد بعض الاتجاهات الرئيسة. فالحذف هو الدرجة القصوىٰ للتسارع، إذ يمكن تكثيف السنوات في غياب السرد، وغالباً ما يُشار إليها لاحقاً، في بضع كلمات، كما هو الحال في هذا المثال لـ جيد في بالود:

«نحو الساعة الخامسة كان الطقس بارداً؛ أغلقت نوافذي، وبدأت في الكتابة مرة أخرىٰ.

الساعة السادسة دخل صديقي العظيم هوبرت. كان عائدا من حفل الزفاف.»

بعض المؤلفين مغرمون بهذه التقنية. وهكذا تحدثنا كثيراً عن «الفراغات الزمنية» لدىٰ فلوبير. في التربية العاطفية، إذ اختتم الفصل الثاني بالتفريق بين فريديريك وصديقه ديسلورييه، وبدأ الفصل الثالث علىٰ النحو التالي، مشيراً إلىٰ الحذف:

«بعد شهرين، نزل فريدريك ذات صباح إلىٰ شارع هيرون، وقرر علىٰ الفور أن يقوم بزيارته الكبيرة».

بجانب الحذف، يظهر الموجز المكثَّف الذي واجهناه في الفصل السابق ويلخصه. في وقت طويل في الرواية، تمكن أن يستجيب ببضع كلمات أو بضعة سطور.

المشهد المراد «تخيله»، يوحي بأنه يحدث أمام أعيننا، ومن هذا المنطلق، سينتج عنه انطباع التوافق بين زمن الرواية وزمن السرد.

علىٰ عكس الحذف، يمكن أن تكون بعض اللحظات الفارغة أو القصيرة جداً من القصة موضوع السرد، وأحياناً طويلة. إنها حالة الوصف التي تُطوّر ما يُفهم علىٰ الفور أو تدخلات الراوي التي لا تتوافق مع الأحداث.

من وجهة نظر أخرىٰ، من خلال التخطيط أيضاً، يمكن ملاحظة أن سرد الأحداث يميل إلىٰ التسارع، أما الوصف إلىٰ التباطؤ، وأن الحوارات تؤسس انطباعاً متكافئاً بين إيقاع النص وإيقاع السرد.

تسمح هذه المعطيات بإلقاء الضوء علىٰ العديد من الظواهر. يمكننا، علىٰ سبيل المثال، التعرض لروايات «المغامرة»، أو «التقرير» الذي سيحوّل علامات الحذف، والملخصات، والعديد من المشاهد (علىٰ سبيل المثال، الحالة الإنسانية) إلىٰ روايات أكثر نفسية أو «داخلية» تبدو أكثر بطئاً. من الممكن أيضاً إبراز المميزات الجمالية، مثل تلك الموجودة في الرواية الجديدة أو جزء من الرواية المعاصرة، التي توسع مدة السرد علىٰ حساب المدة الخيالية. وهكذا في التضخيم، يسرد كلود موریاك دقيقتين في مئتي صفحة، يتخللها رنين الهاتف. ما زال بإمكاننا دراسة تطور الدورة الروائية كما يفعل جيرارد جينيت مع مارسيل بروست في البحث عن الزمن المفقود (الأشكال ٣، الصفحات ١٢٧ وما يليها) من خلال إظهار الزيادة في المشاهد الطويلة جداً، التي تتوافق مع الفترات القصيرة في القصة الخيالية.

أخيراً، يمكننا تحليل إجراءات معينة بدقة مثل الحذف الافتراضي، الذي يُفهم بعد الحقيقة، والمستخدم علىٰ نطاق واسع في حجج القصة البوليسية، كالتشويق، والذي يتطور بمساعدة العديد من التقنيات (الحوارات، والأوصاف، التغيرات للمنظورات...)، الزمن المدرج بين افتتاحية وخاتمة مقطع عالي الخطورة.

٣.الوتيرة

تحدد الوتيرة عدد المرات التي يُعاد فيها إنتاج الأحداث القصصية في السرد.

يمكننا التمييز بين ثلاثة احتمالات رئيسة. الأول، الأكثر شيوعاً، الذي يبدو الأكثر «طبيعيةً»، يتكون من إخبار ما حدث مرة واحدة، لمرة واحدة فقط، أو ما حدث عدة مرات بعدة مرات[1]. هذا الوضع المفرد يؤدي من ثمَّ إلىٰ المساواة.

---

(١) ومع ذلك، تجدر الإشارة إلىٰ أن سرد عدة مرات لأمر حدث عدة مرات، نادر جداً لأنه متعب، إلا إذا سعىٰ المرء إلىٰ تأثيرات معينة من خلال التكرار: رتابة الحياة، القلق أمام العناصر المزعجة، الحالة المرضية للراوي...

في الوضع التكراري، من ناحية أخرىٰ، يخبر النص مرات عدة ما حدث مرة واحدة فقط في الرواية. غالباً ما ترتبط هذه التقنية بالاختلافات في وجهات النظر في الرواية للقرن الثامن عشر، لإظهار الاختلافات النفسية، والتلاعبات وتأثيراتها، وفي الرواية المعاصرة التي تنسب إلىٰ «حقيقة الأشياء» كما في الضجيج والغضب لـ فوكنر. كانت مدرسة الرواية الجديدة مغرمة تماماً بهذه العملية التي تطمس تأثير الواقع، وتصر علىٰ الإدراك، وتضع الفائدة بالقراءة في بعض حالات التنقلات التي تُدخلها الكتابة في التكرار. يمكننا التفكير بروايات **سيمون أو روب غرييه** اللتين كررتا إلىٰ ما لا نهاية موت حريش من الغيرة.

الحالة الأخيرة، النمط التكراري يتألف من إخبار ما جرىٰ عدد من المرات مرة واحدة فقط. يُنتَج بشكل متكرر في صورة الماضي الناقص وفي الملخص، ويشكل، في الرواية الكلاسيكية، خلفية اقترانية تنبثق منها الفائدة الدرامية للمَشاهد الفردية. هذا المقطع من مدام جيرفيسيه (إدمون وجول دو غونكور « E. et J. de Goncourt») تعرض هذا الوضع:

«اليوم التالي في هذا اليوم العظيم من التعب، بدأت السيدة جيرفيزيه حياة منتظمة وموحدة، حياة مقطوعة عن المهمات القصيرة، عن النزهات بتوْءَدة. تستيقظ مرتدية ثيابها في الثامنة والنصف للاستمتاع بالصباح، تمشي لما يقرب من ساعتين، قبل اشتداد حرارة النهار ونارها».

٤. الترتيب

مسألة الترتيب أمر أساسي. هل هناك تجانس بين التتابع «الحقيقي» لأحداث القصة والترتيب الذي تروىٰ فيه؟

إذا اعتُمد الترتيب الزمني المنطقي في القصص البسيطة، كالحكايات أسهم في تسهيل القراءة، ومن ثمَّ لن يكون هناك إلا القليل من الروايات من دون مفارقات سردية (أي مضطربة في ترتيب ظهور الأحداث). واحدة من أكثر

الحالات لفتاً للنظر هي تلك الخاصة بطريقة البداية من المنتصف (in medias res)، لجذب اهتمام القارئ، تقوم باصطناع ولوج «في منتصف» الحدث، حتىٰ لو كان ذلك يعني إعطاء المعلومات اللازمة لفهم كل شيء بعد ذلك بقليل، في «الخطف خلفاً» التوضيحي.

هناك نوعان رئيسيان من مفارقات السرد. مفارقات التوقع (يسمىٰ استباق أو استعارة)، مما يساعد علىٰ إعادة فرز أو استحضار حدث لاحق مقدماً. والمفارقة التاريخية عن طريق الاسترجاع (تسمىٰ استرجاع أو جناس، أو حتىٰ «الفلاش باك» في السينما)، التي تتمثل في سرد أو استحضار حدث سابق بأثر رجعي.

في كلتا الحالتين، يمكن أن تكون موضوعية (مؤكدة) أو ذاتية (غير مؤكدة) وتتميز بنطاقها (فهي بعيدة إلىٰ حدٍ ما عن هذه اللحظة من القصة حيث وصلنا)، وبسعتها (تغطي فترة أطول من الوقت).

غالباً، يمتلك الاسترجاع وظيفة تفسيرية: فهو يسلط الضوء علىٰ ما سبق، تاريخ الشخصية، ما حدث منذ اختفائه (هكذا روايات كـ سونيكوند والمرأة العجوز في كانديد، الفصل الثامن والحادي عشر والثاني عشر)، لملءِ ثغرات القصة.

توفر هذه المناورات في الترتيب حرية كبيرة للروائي. يمكن أن يستخدمها الأخير كمحاكاة لما حدث «حقاً»، كما في مقدمة إيزابيل دي جيد، إذ يتحدث مع ف. جايمس والصديق الذي سيخبر (جيرارد لاكاسي):

«(ج. لاكاسي) - أنا سأخبرك الرواية بكل سرور، المنزل الذي رأيته سابقاً كان هو مسرحها، بدأ جيرارد، ولكن بالإضافة إلىٰ أنني لم أكن أعرف كيفية اكتشافه، أو إعادة بنائه في جزء منه، خشيت ألا أكون قادراً علىٰ إحضار بعض الترتيب إلىٰ قصتي من خلال تجريد كل حدث من جاذبية الألغاز التي كان فضولي يتسم بها سابقاً...»

- استأنف جايمس: أعد إلىٰ قصتك كل الفوضىٰ التي ترضيك.

(جيد) - لماذا تحاول إعادة صياغة الحقائق وفق ترتيبها الزمني، قلت: «لماذا لا تقدمها لنا كما اكتشفتها؟»

التلاعب بالترتيب يمكن أيضاً «أن يحاكي» محنة رحلة نفسية وفقاً للذكريات **(**قصص الحياة المرتبطة بالتحليل النفسي**)** أو تحدي موضوعية الواقع والتسلسل الزمني للرواية الكلاسيكية **(الرواية الجديدة).** في بعض الأحيان يعتمدون علىٰ التقاليد الروائية: في القصص البوليسية مع اللغز، يتعلق الأمر بإعادة التشكيل وقول في النهاية ما حدث في البداية والذي كان هدفاً لإخفاء كلي أو جزئي.

أخيراً، لا ينبغي أن نصدق أن الاختلافات الزمنية مرتبطة فقط بالكتابات الطليعية. استخدم العديد من الروائيين المشهورين حبكات معقدة تحتوي علىٰ قصص متقاطعة متعددة. وللتعويض عن أي صعوبات في القراءة، فقد طوروا إستراتيجيات «اللحاق بالركب» من خلال تدخُّل الراوي:

«سوف يعذرنا القارئ للتخلي عن أحد أبطالنا في مثل هذا الموقف الحرج، وهي حالة سنخبرك بنتائجها في النهاية. إن متطلبات هذه الرواية المتعددة، للأسف شديدة التنوع في وحدتها، تجبرنا علىٰ الانتقال باستمرار من شخصية إلىٰ أخرىٰ، من أجل القيام بكل ما نفعله، والمضي قدماً في المصلحة العامة للعمل **[...].**

نتذكر أنه في اليوم السابق لليوم الذي تكتمل فيه الأحداث التي رويناها للتو **[**اختطاف شوييت لـ غوالوز**]**، أنقذ رودولف السيدة هارفيل من خطر وشيك، وهو خطر بسبب غيرة سارة، التي اتهمت السيد هارفيل بالاستهتار بالموعد الذي أعطته الماركيزة للسيد شارل روبير.»

(سو، أسرار باريس، الفصل الخامس عشر**)**

الترتيب وفقاً لـ جينيت

«دراسة الترتيب الزمني للقصة، هو مقارنة ترتيب حالة الأحداث أو الأجزاء الزمنية في الخطاب السردي، بترتيب تعاقب هذه الأحداث نفسها أو الأجزاء الزمنية

في القصة، بقدر ما تشير إليه القصة نفسها صراحة، أو أنه يمكن للمرء أن يستنتجها من مؤشرات غير مباشرة. **[...]** عندما يبدأ المقطع السردي بإشارة مثل: «قبل ثلاثة أشهر، وما إلىٰ ذلك»، من الضروري مراعاة كل ما سيأتي بعد هذا المشهد في السرد، وما يفترض أنه سيكون من قبل في الحكاية **[..]**. لتتبع وقياس هذه المفارقات السردية **[...** يُقدِّم ضمنياً وجود نوع من الدرجة الصفرية التي ستكوّن حالة من التطابق الزمني المثالي بين السرد والتاريخ».

(الأشكال ٣، ص ٧٨-٧٩)

تطبيقات عملية

١. ها هي عناوين فصول «السيدة الشبح» بقلم دبليو إنش « Lady Fantome de w. Irish» **(**صحافة المدينة، مجموعة «مكتبة الجيب»**)** مع توافقهم التقريبي مع عدد الصفحات. ما هي الاستنتاجات التي يمكنك استخلاصها من هذا حول الترتيب والتشويق؟

١ - اليوم المئة والخمسون قبل الإعدام. السادسة مساء	ص ١٩.
٢ - اليوم المئة والتسعة والأربعون قبل الإعدام. فجراً.	ص ٢٠.
٣ - اليوم الواحد والتسعون قبل الإعدام.	ص ٥.
٤ - اليوم التسعون قبل الإعدام.	ص ١ **/** ٢.
٥ - اليوم السابع والثمانون قبل الإعدام.	ص ١
٦ - اليوم الحادي والعشرون قبل الإعدام.	ص ١٥ **/** ٢
٧ - اليوم الثامن عشر قبل الإعدام.	ص ١٧ **/** ٢
٨ - اليوم السابع عشر والسادس عشر قبل الإعدام.	ص ٤
٩ - اليوم الخامس عشر قبل الإعدام.	ص ٤
١٠ - اليوم الرابع عشر والثالث عشر والثاني عشر قبل الإعدام. الآنسة.	ص ١٦.

١١ - اليوم الحادي عشر قبل الإعدام. لومبارد.	ص ١٩ /٢
١٢ - اليوم العاشر قبل الإعدام. الآنسة.	ص ١١٨ /٢
١٣ - اليوم التاسع قبل الإعدام. لومبارد.	ص ١١٦ /٢
١٤ - اليوم الثامن والسابع والسادس قبل الإعدام.	ص ١٣ /٢
١٥ - اليوم الخامس قبل الإعدام.	ص ١٣
١٦ - اليوم الثالث قبل الإعدام.	ص ٤
١٧ - يوم الإعدام.	ص ١٧ /٢
١٨ - لحظة الإعدام.	ص ١٣
١٩ - اليوم التالي للإعدام.	ص ٢٠

٢. ادرس جدول محتويات تيبوت لـ روجر مارتن دو جارد: ولا سيما المفارقات التاريخية في لا سوريلينا، الإيقاع والحذف في صيف ١٩١٤.

٣. ادرس في هذا المقتطف لـ ستاندال (دير دي بارم، الجزء الثاني، الفصل الرابع عشر) ترتيب الأحداث في القصة وعلاقتها بالترتيب في السرد والإيقاع.

«بينما كان فابريس يبحث عن الحب في بلدة دي بارم المجاورة، واصل النائب العام راسي، الذي لم يكن يعلم أنه بالقرب منه، التعامل مع عمله كما لو كان ليبرالياً: لقد تظاهر أنه غير قادر علىٰ العثور علىٰ شهود الدفاع أو ترهيبهم بالأحرىٰ، وأخيراً، بعد جهد مضنٍ لمدة عام تقريباً، ونحو شهرين بعد عودة فابريس إلىٰ بولونيا، في أحد أيام الجمعة، قالت الماركيزة رافرسي، وهي مخمورة من الفرح، قالت علناً في صالونها، إنه في اليوم التالي، الحكم الذي قد أُعدَّ منذ ساعة ضد ديل دونغو الصغير، سيقدم لتوقيع الأمير والموافقة عليه. بعد بضع دقائق عرفت الدوقة اقتراح عدوها. يجب أن يخدم الكونت خدمة جيدة من قبل

وكلائه! قالت لنفسها. مرة أخرىٰ هذا الصباح كان يعتقد أن الحكم لا يمكن أن يصدر قبل ثمانية أيام».

٤. إليكم مقتطفاً من رواية ويليام كوتزوينكل، *فاتا مورجانا* « William Kotzwinkle, *Fata Morgana*»:

«نزل الزوجان علىٰ طول الحبل، بكل رشاقة، وقفزا في منتصف الحلبة، فيما وقف جميع المتفرجين وصفقوا بزخم واحد، دون توقف. تقدم بيكارد بعدم اكتراث، ليقترب من الباب. لم ينتبه أحد للانفجار. لم يرَ الحشد سوىٰ لعازر يرفع يده إلىٰ صدره، وينهار علىٰ الأرض. كل العيون توجهت إليه.

اقترب ريك ورينيه لازار ببطء، وابتسما للجمهور، ووجها بعض التحيات إلىٰ أصدقائهما. **[...]** تقدم بيكار خطوة أخرىٰ، علىٰ الرغم من أن لازار كان نصب عينيه».

- ما هي اللحظة السائدة في سرد القصة في هذا المقطع؟
- ما هي لحظة سرد الجمل الثلاث الأخيرة من الفقرة الأولىٰ؟
- هل يمكن أن نفسر التغيير في لحظة السرد:
  - فيما يتعلق بتغيير المنظور؟
  - فيما يتعلق بتأثير يستهدف القارئ؟

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

جينيت، جيرارد «GINETTE Gérard»،

أشكال ٣، باريس، سويل، ١٩٧٢.

خطاب السرد الحديث، باريس، سويل، ص ١٥ – ٢٨.

بيكارد، ميشيل «PICARD Michel»،

قراءة الزمن، باريس، مينوي، ١٩٨٩.

ريكاردو، جان «RICARDOU Jean»،

مشاكل الرواية الحديثة، باريس، سويل، ١٩٧٨.

ريكور، بول «RICOEUR Paul»،

الزمن والسرد، التشكيل في النص السردي، باريس، سويل، ١٩٨٤.

فيوم، مارسيل «VUILLAUME Marcel»،

قواعد السرد الزمنية، باريس، مينوي، ١٩٩٠.

خامساً: التأليف

بعد القصة والسرد، سنقوم في هذا الفصل بتحليل النص، وهو مستوىٰ «أقرب» إلىٰ الإدراك النصي، يأخذ في الاعتبار التنظيم الخطابي والأسلوبي، والأشكال النحوية، والوحدات المعجمية، إلخ. بطريقة ما، هذا المستوىٰ يكرِّس القصة والسرد اللذين يحددانه، ويمنحانه الجوهر. في الوقت نفسه، يتمتع باستقلالية معينة، وله إجراءاته الخاصة، التي تنتج تأثيرات خاصة.

لا يسعنا دراسة جميع مكوناته في إطار فصل واحد، سنلتزم بخمسة عناصر، من المرجَّح أن تعطي فكرة عن أهميتها: لعبة الأزمنة، والتقدم الموضوعي، والتعيين والمرجعية، والخيارات الخطابية، والحقول المعجمية والنحوية.

١. لعبة الأزمنة

يعتبر التعامل مع الأزمنة في الروايات أكثر تعقيداً من التأليف البسيط لثنائية السرد / الخطاب وأكثر «مرونة» من العديد من الكتابات الحالية، بسبب تنوع التأثيرات المنشودة. سنقدم ثلاثة أمثلة هنا.

«تسليط الضوء»

في حالة القصص في الزمن الماضي، ثنائية الماضي الناقص / الماضي البسيط لها قيمة، ووظيفة سردية. في الواقع، علىٰ عكس الماضي الناقص الذي لا «يقتصر» علىٰ العملية التي يشير إليها الفعل، الماضي البسيط يحدده ويغلقه. بناءً علىٰ ذلك، يُستخدَم الفعل الماضي البسيط للأحداث الرئيسة، تلك التي تعمل علىٰ تطوير الحدث، والتي عليها يُسلَّط الضوء. تشكل الأفعال في الماضي البسيط نوعاً من «هيكل الحدث»، مخططه الأولي، لاستخدام معايير وينريش «H. Weinrich». إنها تنفصل عن المخطط الخلفي، الذي يتألف من الجمل التي تشتمل علىٰ فعل ماض ناقص، تساعد علىٰ الفهم ولكنها، بالمعنىٰ الدقيق للكلمة، لا تحرز تقدماً في القصة. قبل كل شيء، نجد في هذ المخطط الخلفي ظروفاً عرضية، وإشارات إلىٰ الإطار والشخصيات، والأوصاف، والتعليقات من قبل الراوي. علىٰ الهامش، في مقاطع معينة، يمكننا تقريباً إزالة المقترحات التي تشتمل علىٰ فعل ماض ناقص، والاحتفاظ «بصورة شاملة» لمعنىٰ المقطع، لما يحدث. لن يكون هذا هو الحال إذا حذفنا البنود المكوِّنة لـ الفعل بصيغة الماضي الناقص.

يمكننا التحقق من هذه الوظائف السردية من خلال قراءة هذا المقطع من قصة ميشيل تورنييه القصيرة «الأم نويل» (في ديك دو برويير، غاليمارد، ١٩٧٨). نشبت «حرب» بين رجال الدين المتطرفين، قسمت قرية بولدروزي، ولكن في ذلك العام، اقترحت المعلمة الجديدة السيدة أوزيلين أن تعير طفلها للكاهن في قداس عيد الميلاد:

«كانت الدهشة في أوجها عندما علمنا أن السيدة أوزيلين أعطت طفلها إلىٰ الكاهن ليكون الطفل يسوع في المغارة الحية.

في البداية سارت الأمور علىٰ ما يرام. كان أوزيلين الصغير نائماً بهدوء عندما بدأ المؤمنون بالسير أمام المزود، وكانت عيونهم تحدق بفضول. بدا الثور والحمار - ثور حقيقي، حمار حقيقي - رقيقين أمام الطفل العلماني الذي تحوّل بأعجوبة إلىٰ مخلص.

لسوء الحظ بدأ الطفل يهتاج عند قراءة الإنجيل، واندلعت صيحاته عندما صعد الكاهن إلىٰ المنبر. لم نسمع مثل هذا الصوت الصارخ من طفل قط».

الزمن والتأثير السردي

أحد الفوائد الأخرىٰ للماضي البسيط، هو تسجيل الأفعال بوضوح في سلسلة السبب والنتيجة، مما يجعل من الممكن تنظيم المعنىٰ الشامل للأحداث الجارية. الفعل الماضي البسيط، دون علاقة مباشرة بلحظة النطق، يضع الأحداث في علاقة بعضها مع بعضٍ.

لقي هذا الجانب استحساناً من قبل بعض الروائيين المعاصرين الذين استخدموا، علىٰ العكس من ذلك، الفعل الماضي المركب لإنتاج الانطباع عن الأفعال المتجاورة والمجزأة، دون علاقة سببية أو ترتيبٍ زمنيٍ واضح. سمحت هذه العملية «بالفوضىٰ» في المعنىٰ وعلم النفس، وساهمت فيما أُطلق عليه «الشعور العبثي» في بعض الروايات مثل الغريب لـ ألبير كامو **(١٩٤٢)**:

«في ذلك الوقت اهتز كل شيء، كان البحر يحمل نسمات كثيفة وحارة. بدا لي أن السماء انفتحت علىٰ مصراعيها للسماح أن تمطر ناراً. تمدد كلٌّ في مكانه، وشددت يدي علىٰ البندقية. أفسح الزناد المجال، لمست بطن المؤخرة المصقول وهناك، في الضوضاء الجافة والصماء، بدأ كل شيء. مسحت العرق والشمس. فهمت أنني دمرت توازن النهار، والصمت الاستثنائي للشاطئ حيث كنت سعيداً. لكنني أطلقت النار أربع مرات أخرىٰ علىٰ جسم خامل، فغاصت الرصاصات دون أن تظهر.»

استخدامات خاصة للأزمنة

أدخل الروائيون استخدامات أخرىٰ غريبة ونادرة للزمن في الروايات «الشائعة»، والتي تعارضت علىٰ ما يبدو مع القواعد وثنائية السرد / الخطاب. سنحكم علىٰ ذلك من خلال المثالين التاليين لـ فيوم إذ أشرنا إلىٰ المقاطع التي تطرح مشكلة:

«كان مزاج ماتيلد سيئاً في الحديقة، أو على الأقل بدت لها مملة. فقد كانت مرتبطة بذكرى جوليان. التعاسة تضعف العقل. كان بطلنا مرتبكاً للتوقف بالقرب من هذا الكرسي الصغير المصنوع من القش، الذي كان شاهداً على الانتصارات الرائعة. اليوم لم يعد يكلمه أحد. أصبح وجوده تقريباً غير ملحوظ لا بل أسوأ.»

(ستاندال، الأحمر والأسود)

غونزاك كان غائباً **[...]**. بالإضافة إلى المقعد الذي كان ينتظره، كانت هناك ثلاثة مقاعد فارغة أخرى. أولها مقعد دونا كروز **[**المقعد الثاني الفارغ لم يكن قد شُغل بعد. الثالث يخص أحدب إيسوب الثاني، قال جوناس، أن شافيرني قد هزمه للتو في معركة مميزة، بضربات بأكواب من الشمبانيا.

عندما دخلنا، كان شافيرني يستغل انتصاره، يقوم بتكديس المعاطف والألحفة وعباءات النساء على جسد هذا الأحدب المسكين **[...]**.

(فيفال، الأحدب)

«في كلتا الحالتين، هناك نوع من عدم التوافق بين تسلسلين زمنيين، الحاضر والماضي، رغم ذلك اجتمعا من خلال النص. ولكن هذه العملية متكررة نسبياً، ليس فقط في الروايات المسلسلة، ولكن أيضاً في العديد من الروايات التاريخية. حيث يتولّد لدى القارئ انطباع أنه يدرك حقيقة سابقة، وفي الوقت نفسه، يكون شاهداً على اللحظة التي تحدث فيها. وهذا يعطي صحة للأحداث ويجعلها مفعمة بالحياة». يعتمد هذا على تقنية تتمثل في التدوين في النص، وأزمنة الكتابة والقراءة، كما لو أن الأحداث موجودة في عصرهم ويحتمل أن تكون في الوقت نفسه حاضرة في قراءة كل قارئ، وتوجد - كنوع من التسلّل - كشاهد في عالم الحكاية...

٢. التطور الموضوعي

حاول بعض الباحثين فهم النصوص من وجهة نظر أخرى: تلك المتعلقة بتطور المعلومات. اقترح «نحاة النص» اعتبار هذا التطور كنتيجة لعملية توضيح

الموضوع (ما يفترض أن يكون معروفاً، وما تم طرحه) والإطار (أو الغرض): المعلومة (الخبر)، تكميلية، تم جلبها لاحقاً للنص. يتطور النص بخطوات مدروسة بين التكرار، الضروري لتثبيت المعلومات وحفظها، وبين المستجدات، الضرورية للمضي قُدماً في القصة، لتجنب إعطاء انطباع بالمراوحة أو التكرار... توجّه البحث هذا واعد جداً، وقد سمح النظر في أسئلة متنوعة للغاية: ترتيب الكلمات، والضمنية، وأنواع التطور... وسنتوقف قليلاً عند هذه النقطة الأخيرة.

يبدو أن أي قصة تتطور بالتناوب، وفقاً للمقاطع، إلىٰ ثلاثة أنماط من التطور الموضوعي. الأول، التطور المستمر موضوع ثابت، هو الأبسط والأكثر شيوعاً. حتىٰ لو لم يفلت من رتابة معينة. وهو يتألف دائماً من استخدام الموضوع نفسه كأساس لبياناته، وهو أمر متكرر في كل من سرد الأحداث والأوصاف، كما يمكننا أن نرىٰ ذلك فيما يتعلق بموضوع السماء التي تأملتها السيدة جيرفيزيه (إدمون وجان غونكور، مدام جيرفيزيه).

«نهضت من الفراش، سعيدة بهذه اليقظة الجديدة في متعة الحياة، تواجه صباحات باريس الكئيبة التي اعتادت الوجود الباريسي، بعد ذلك، رمت رداء الحمام علىٰ كتفيها، وفتحت النافذة علىٰ مصراعيها، وأخذت تتأمل سماء يوم جميل في روما: سماء زرقاء حيث آمنت بوعد الطقس الجيد الأبدي؛ سماء زرقاء، زرقة خفيفة، ناعمة وحليبية، تضفي الروعة علىٰ السماء كأنها لوحة مائية. سماء زرقاء هائلة، دون سحابة، دون ندف، دون بقع؛ سماء عميقة شفافة، ارتفعت مثل اللازوردية إلىٰ الأثير؛ سماء ذات صفاء بلوري، سماوات تحاكي صفحة الماء، رخاوة اللانهاية العائمة علىٰ بحر الجنوب؛ تلك السماء الرومانية التي يحافظ فيها سكان البحر الأبيض المتوسط وكل الأسباب المجهولة، بمباركة السماء، علىٰ نضارة الصباح، طوال اليوم».

النمط الثاني من التطور- تطور الموضوع المشتق- مختلف عن النمط الأول. غالباً ما يرتبط بالأوصاف أو بالتمسك المتتالي بعناصر مجموعة أو وحدة،

ويتكون في البدء من موضوع شامل (موضوع مفرط) يتحلل إلىٰ موضوعات فرعية يتم تناولها علىٰ التوالي. وهكذا في بداية كانديد، يقدم فولتير نزلاء القصر (موضوع مفرط) علىٰ التوالي، كل منهم (بعد ذلك يكون موضوعاً للتطور: كانديد، السيد بارون، السيدة بارونة، كونيجوند، بانجلوس.

النمط الثالث من التطور، أكثر صعوبة في الحفاظ عليه علىٰ المدىٰ الطويل، لأنه يخاطر بفقدان «خيط الخطاب»، ووحدته. يتعلق بتطور الموضوع الخطي، الذي يتألف من طرح موضوع النص اللاحق في إطار النص السابق. ومن ثم فإنه يبدأ بـ «السلسلة»، كما في هذا المقتطف من العاشق لمارغريت دوراس (مينوي، ١٩٨٤)، حيث أصبح إطار الفساتين هو الموضوع، ثم يقدم الإطار (Do دو)، الذي يصبح بدوره موضوعاً...

«لقد أمضيت وقتاً طويلاً دون ارتداء فساتين خاصة بي. فساتيني هي من نوع أكياس، فهي مصنوعة من فساتين الأم القديمة التي هي نفسها نوع من الأكياس. بصرف النظر عن تلك التي صنعتها لي والدتي من قبل دو Do. إنها مدبرة المنزل التي لم تتخلَّ عن والدتي أبداً حتىٰ حين عودتها إلىٰ فرنسا [...].»

في الواقع، الروايات تتناوب وتتداخل مع الأنواع الثلاثة للتطور. من المثير للاهتمام استخدامها لتحليل مقطع محدد، لتحديد ثوابت المؤلف أو المشكلات الدلالية الناتجة عن الانقطاعات في أثناء التطور، سواء كانت طوعية (قصص «هزلية»، كتابة سريالية) أم غير طوعية (قصص أطفال، حقائق مختلفة...).

هناك وجهة نظر أخرىٰ في النص تؤكد المكانة الأساسية للشخصية الرئيسة التي هي، بطريقة ما، موضوع الرواية الجوهري. كل النصوص وكل المعلومات تشكل تاريخها وكيانها ومستقبلها.

فيما لو توسعنا بعد ذلك بمفهوم التطور الموضوعي ليشمل القصص بأكملها، يمكننا أن نرىٰ أنه يُستفاد من التطور مع موضوع ثابت: تتطور القصة بالرجوع

إلىٰ شخصية هي الخيط التوجيهي لها. آخرون أقل، يستخدمون التطور مع موضوعات مشتقة. علىٰ سبيل المثال، من رصيف الضباب لـ بيير ماك أورلان ١٩٢٧)، الذي يجمع في الفصول الستة الأولىٰ مجموعة من الشخصيات قبل أن تنفصل. الفصول السبعة التالية سوف تتناوب فيما بينها. حالة تطور الموضوع الخطي أكثر ندرة. يمكن العثور علىٰ مثال واضح علىٰ ذلك في مسرحية شنايتزر، الجولة تجمع شخصيتين في كل مشهد، والشخصية الثانية تتحد مع وافد جديد في المشهد التالي.

٣. التعيين والمرجعية المشتركة (Désignation et coréférence)

في جانب آخر من جوانب تحليل النص، ستشمل كتابة الوحدات التي تشكل الشخصية، ودراسة تنظيمها. في الواقع، الشخصية تتجسد وتتبلور، عملياً، في وحدات لغوية تسمىٰ: التعيينات. يمكن أن تأخذ هذه شكل أسماء أو ضمائر أو مجموعات اسمية (شقيق بول، الرجل ذو الشوارب...). وهكذا تتحقق نفس الشخصية من خلال مسميات متعددة تشير إليها؛ وبهذا المعنىٰ، فإنها «تتشارك».

انطلاقاً من هذه المعطيات البسيطة للغاية، من الممكن دراسة عدد من الظواهر. أولاً، أسباب اختلافات التعيينات. تعتمد هذه علىٰ المكان والمعلومات المعطاة: ومِن ثمَّ سنكون قادرين علىٰ الحصول علىٰ تطور «كلاسيكي» من النوع «رجل»، «الرجل»، «بيير» اعتماداً علىٰ مساهمة المعرفة في بداية الرواية. ستُحدَّد هذه الاختلافات أيضاً من خلال ثنائية السرد / الخطاب: إذا تحدث الراوي أو الشخصيات الأخرىٰ عن بيير، فسيستخدمون ضمير الغائب «هو»: إذا كان الكلام في حوار لبيير، فسيستخدم ضمير المتكلم «أنا». تعطي هذه الاختلافات تغييرات في الحكاية، (الآنسة س يمكن أن تصبح السيدة ع) أو قيم يوظفها الراوي أو الشخصيات الأخرىٰ: وفقاً لحالة بيير، يمكن تعينه «بطلنا»، «هذا الشخص المتشائم»، «هذا الوغد» أو «حبيبي»...

ترتيب هذه التعيينات هو مهم أيضاً. يمكن أن يلعب الروائي بالقيمة الرمزية (علىٰ سبيل المثال، في بداية القصة، الـ «هو» شخصية، غير معروف بعد بالنسبة للقارئ)، أو القيمة المكررة (الـ «هو» يأخذ شخصاً معروفاً). واحدة من الموضوعات المكررة الأكثر شيوعاً في الرواية هو «الغريب الزائف»: طوال القصة، قُدِّم الفرد كما لو كان جديداً، والراوي لم يشر إليه في كثير من الأحيان لتجنيب تأثير مفاجئ، مع العلم أن الشخص X معروف جيداً بالنسبة للقارئ.

من هذه المعطيات الأساسية، من الممكن وجود عدد من التركيبات. وهكذا، في البؤساء، يعقّد فيكتور هوغو الموضوع حول المجهول المزيف. يصف لنا السيد مادلين (الجزء الأول، الكتاب الخامس، الفصل الثاني) كما لو كان شخصية جديدة، ثم يسمع بصوت جافير المهدِّد لفهم أنه ربما يكون جان فالجان (الكتاب الخامس، الفصل السادس) قبل أن يؤكد السيد مادلين هذا بنفسه، من خلال تطور غير متوقع، خلال المحاكمة حيث اتُّهم آخر بأنه جان فالجان (الكتاب السابع، الفصل الحادي عشر.).

استخدم عدد من الروائيين في قصص المغامرات، والحكايات البوليسية أو التجسس التعيينات «لإضافة الغموض» إلىٰ المشهد: إما أن تكون الشخصية نفسها متخفية تحت هوية شخصية أخرىٰ، أو أن الشخصية تعاني من ازدواجية الشخصية.

خلال القرن العشرين، فيما يتعلق باستجواب الشخصية، نُفِّذَ عدد من الإجراءات لزعزعة استقرار هويتها: استخدام حرف الاسم الأول لتعيينه (انظر K في قضية كافكا)، وهو الاسم نفسه للعديد من شخصيات مختلفة أو أسماء مختلفة لنفس الشخصية (هذه هي حالة الرواية الجديدة؛ ومِن ثمَّ فهي تمثل طريقة فوكنر في «ضجيج الغضب» التي أعطت نفس الاسم، كانتين، للعم ولابنة أخته، كلود سيمون يدعو أحياناً رجل، وأحياناً امرأة، في معركة الفرسل)، أو

اختزال الشخصيات له مؤشرات ضمائرية (انظر روائيو مجموعة تيل كيل؟ مثل: جان تيبودو، جان-لويس بودري، أو فيليب سولرز...).

يمكن أن يصل هذا إلىٰ حد البراعة الفنية: تروي آن جاريتا، في فيلم سفينكس (غراسيت «Grasset»، ١٩٨٦) قصة حب بين راوٍ - لم يُذكر اسمه مطلقاً – وشخصية أُشير إليها بـ حرف «A ***» دون معرفة جنس الشخصيات الرئيسة حتىٰ نهاية الرواية.

يمكن أيضاً استخدامها كألعاب فكاهية. وهكذا، في أفكاره، رأىٰ بيير داك بوضوح كل المزايا التي يمكن أن يستخلصها من التعيينات التي شكلتها المجموعات الاسمية:

«امرأة متزوجة من رجل يخونها مع زوجة عشيقها، والأخيرة تخون زوجها معه ويخون زوجته. التي تتذمر من خيانة حبيبها مع زوجة عشيقها لأن عشيقها وزوجها يكونان عشيقي زوجة رجل يهينها بحبيبها وامرأة التي يخون زوجها عشيقته مع زوجة حبيبها لم يعد يعرف مكانها أو ما يجب القيام به حتىٰ لا يؤدي إلىٰ زيادة تعقيد الوضع الذي هو بالفعل معقد بدرجة كافية».

من جانبه، رسم دانييل بوناك، في بائعة النثر الصغيرة « D. Pennac dans La Petite Marchande de prose» (غاليمار، ١٩٨٩)، تأثيرات محددة من الانقطاعات في التعيينات:

«دبوس مُثبت علىٰ زيه العسكري، وشارة مرتبة المظلي القائد عكست وميضاً مزعجاً.

- قلت: أنا أخوه، أخوه الأكبر.

أومأ القائد برأسه بأنه قد فهم.»

ولكن بشكل أساسي، فإن اختيار وتنظيم التعيينات له دور أساسي في ترميز أيديولوجية النص. يكفي للاقتناع بقراءة المنوعات في المجلات: عندما

يطلق تسمية علىٰ شخص «المشتبه به»، «الجاني»، «السيد X»، «الرجل»، «هذا الفرد»، «رجل من نوع البحر الأبيض المتوسط»، «عربي» يتضمن مواقف مختلفة جداً للمؤلف وتأثيرات تستهدف القارئ...

٤. الخيارات البلاغية والأسلوبية «Choix rhétoriques et stylistiques»

لم تعد البلاغة والأسلوب موضوع التعلم المنهجي في التعليم الثانوي، ولم يعد الكتّاب يعتبرون استخدام الصور علامة مميزة. حتىٰ إن البعض يدعي كتابة «محايدة» دون تأثيرات ودون «حبكة». يوجد هنا فرق مهم بين المؤلفين المعاصرين ومؤلفي القرون السابقة الذين كانت البلاغة بالنسبة لهم مكوناً أساسياً وواعياً لنشاط كتابتهم.

هذا لم يمنع بأي حال ظهور هذه الأشكال والصور في الروايات الحالية، لإضفاء طابع خاص بأسلوب المؤلف أو تنظيم الفقرات، في أثناء تأليف النص.

حتىٰ إن بعض الكتاب تمكنوا، بطريقة مرنة، من إظهار استخدام البلاغة كأساس لهذا العمل أو ذاك. هذه هي حالة ريمون كونو في كتابه تمارين الأسلوب (١٩٤٧)، الذي يقدم نفس القصة مع العديد من الأشكال المختلفة. هذه أيضاً حالة جورج بيريك، في (يا لها من دراجة هوائية صغيرة تقود كرومي في آخر عمق الساحة؟) (دينويل، ١٩٦٦)، الذي يدمج عدداً من الشخصيات في سرده، ويلخصها في فهرس.

ومع ذلك، يمكن للمرء أن يلاحظ اختفاء التوجه إلىٰ المبالغة، التي كانت شائعة في نصوص العصور الوسطىٰ حتىٰ القرن الثامن عشر، فضلاً عن الشعور بأثر رجعي «زيادة الحدة» لدىٰ بعض مؤلفي القرن التاسع عشر. دعونا نحكم من خلال المقتطفين التاليين:

«إذا سبق لي أن وصفت الجمال الذي وضعه الله في جسد أو وجه امرأة، فأنا أريد أن أجرب مرة أخرىٰ، وألا أكذب في كلمة واحدة. كان شعرها منسدلاً علىٰ

كتفيها، يمكن للمرء أن يراه، ويُعتقد أنه من الذهب الخالص، بلونه الأشقر اللامع، والجبهة البيضاء، المرتفعة، الصافية، كأنها منحوتة من الرخام أو العاج أو خشب ثمين، حواجب بنية ذات ظل عريض، عيون واسعة، متناسقة جيداً، تشع فرحاً وصفاء وأنف دقيق، مستقيم شامخ؛ وفي وجهها كان اللون القرمزي فوق الأبيض يناسبها أكثر من الأحمر علىٰ الفضة. لإسعاد حواس الناس وقلوبهم، جعلها الله عجيبة من عجائب الدنيا، ولم يسبق له أن خلق مثلها، ولن يخلق أبداً».

(كريتيان دو تروا، بيرسوفال لو غالوا، ترجمة لوسيان فونك)

«هبط الليل، كان القصب يلوح بالحقول، يتخلله مجموعة مزودة بالريش، دجاج الماء، البط البري، الشنقب صامتين: كانت البحيرة تضرب ضفافها؛ أصوات الخريف العظيمة خرجت من المستنقعات والغابات: جرفت قاربي إلىٰ الشاطئ، عدت إلىٰ القصر. دقت الساعة العاشرة. أنسحبت إلىٰ غرفتي، وفتحت النوافذ، وتأملت السماء وبدأتُ تعويذة. صعدت علىٰ الغيوم مع ساحرتي: كنت ملفوفاً في شعرها وفي حجابها، ذهبت مع تيار العواصف، لهز قمم الغابات، أو زلزلة قمم الجبال، أو الدوران في البحار. أغوص في الفضاء نزولاً من عرش الله إلىٰ أبواب الهاوية، عوالم استسلمت لقوة محبتي».

(شاتوبريان، مذكرات من وراء القبر)

ليس من الممكن دراسة جميع أنماط وتأثيرات المعنىٰ التي يمكن أن تتولد. سنركز فقط علىٰ التمييز بين المجاز والكناية في السياق اللذين تكونان فيه هذه الأنماط متكررة بشكل خاص؛ أيضاً في الوقت الذي افترض فيه البعض - بعد رومان جاكوبسون - أن هذه الثنائية كانت أساس الاختلافات بين الشعر - (أكثر «تصويرياً») والنثر، حتىٰ بين الواقعية (باستخدام علاقات التواصل بشكل أساسي، والتغييرات بين إطار الشخصيات، وما إلىٰ ذلك) والتيارات الرومانسية الأخرىٰ.

المجاز والكناية

«METAPHORE ET METONYMIE»

«في المجاز، يُنقل المعنىٰ عن طريق التشابه. في الكناية، يستخدم النقل مسار العلاقة (السياق) وهناك العديد من أنواع الكناية لها أنواع من العلاقات.

إذا قدمنا المجرم «مع عيار في يده» فإننا نستخدم كناية تميزت بها. فالمسدسات تُعرف بعيار ماسورتها فنستعيض عنها بعيار المسدس لتشكل المجاز».

(هنري سوهامي، أسلوب الأنماط)

ومع ذلك سيكون من المخاطرة تنظيم هذه الفرضية. في الواقع، إذا كان صحيحاً أن الكناية «تعمل» علىٰ الكتابة الواقعية، فمن الصحيح أيضاً أن استخدامها يتجاوز هذا التيار، إذ يبدو أن بعض العلاقات بين الديكور والشخصية، علىٰ سبيل المثال، تنطوي بالضرورة علىٰ بناء وهم واقعي. من ناحية أخرىٰ، فإن «الواقعيين» لا يهربون من المقارنات والاستعارات. عندما نفكر في رواية «الحيوان البشري»، من بين روايات أخرىٰ.

يبدو لنا أنه من الأفضل دراسة، دون أسبقية، التوجهات في العمل لدىٰ هذا المؤلف أو ذاك، ولا سيما التأثيرات المنشودة لمثل هذا الشكل في مثل هذا المقطع، لمعرفة كيف يمكن لبعض «الحديثين» اللعب مع الطرق التقليدية. وهكذا، طور بيير دوفيل، في كوردون بلو، مينوي « P. Deville dans Cordon bleu, Minuit»، ١٩٨٧) مقارنة وُجدت بعد ذلك حرفياً:

«ثم ألقيت شيئاً آخر علىٰ جدار آخر: أنبوب من الغراء، مقص، فرشاة ملابس، منفضة سجائر، محتويات الأدراج والأدراج. [...] بمجرد أن غادر الكائن يدي، انطلقت مدام جانيت في المطاردة بخفة حركة أسد البحر. أعادته إلىٰ المكتب بجعله يقفز مرتين أو ثلاث مرات رغم أنفه. ثم ظلت بلا حراك، طوت زعانفها خلف ظهرها وابتسمت [...

يمكننا أيضاً أن نستحضر بوريس فيان، الذي خلق عالماً متفرداً قالباً الكليشيهات المقارنة أو تعدد التشخيص:

«قسم مشطها الكهرماني الشيء الحريري إلىٰ شرائح متشابهة من البرتقال كشفرة المحراث التي يستعملها الحارث بمساعدة شوكة في مربىٰ المشمش.»

«برزت بعض الرؤوس السوداء حول أجنحة الأنف. سرعان ما تراجعت تحت الجلد عند رؤية نفسها قبيحة جداً في المرآة المكبرة، [...].»

(زبد الأيام، بوفيرت، ١٩٥٣)

٥. الحقول المعجمية والحقول الدلالية « Champs lexicaux et champs sémantique»

إن دراسة الحقول المعجمية والحقول الدلالية هي إحدىٰ الوسائل التي تأخذ في الاعتبار المعجم واستيعاب إنتاج المعنىٰ في الرواية.

المجال الدلالي هو مجموعة المعاني التي يأخذها المصطلح في نص معين. نُحلِّلُهُ من خلال ملاحظة حدوث هذا المصطلح وسياقاته بشكل منهجي، الذي يرتبط به أو يتعارض معه. وهذا يجعل من الممكن في كثير من الأحيان استخلاص مخيلة القصة وأيضاً مواقفها الأيديولوجية. وهكذا فإن المجال الدلالي لكلمات مثل الكنيسة» أو «الثوري» سيكون مختلفاً وفقاً للمؤلفين وارتباطاتهم.

ويتكون المجال المعجمي، من جانبه، من مجموعة الكلمات المستخدمة في نص لتمييز فكرة أو كائن أو شخص. يمكننا علىٰ سبيل المثال دراسة المجال المعجمي للعاطفة أو الصداقة أو السياسة في رواية. بشكل إضافي، المجال المعجمي المسيطر في عمل يُعرّف المبادئ التوجيهية. من وجهة نظر تاريخية، من المثير للاهتمام ملاحظة كيف تتحول الحقول المعجمية أو تظهر فيما يتعلق بالتغيرات في العقلية (الحب) أو التقدم التقني (وسائل النقل).

إن استخدام هذين النهجين التكميليين يجعل من الممكن تحديد الانطباعات، ولا سيما علىٰ إيقاع أو جو الرواية - وإقامة تحليل للموضوعات.

تركز المقاربة الموضوعية عادة علىٰ التشابكات الدلالية، متجاهلة تطوراتها في تقدم السرد. إنها تعمل علىٰ محور استبدالي، يمكنها، في الواقع، أن تتحدد مع التحليل السردي، الذي سوف يدرس من خلال المحور التركيبي، كيف تظهر هذه «المضامين»، وكيف عُدِّلت في سياق الحدث.

المقتطفان التاليان من تيريز ديكيرو لـ موریاك، ١٩٢٧) يؤسسان من خلال وصف مكانين في حياة تيريز (بداية حياتها في إرغيلوكس، ووصولها إلىٰ باريس)، موضوعات لبناء الكتاب ولإظهار الضغط الذي تتعرض له الشخصية:

«أرجولو هو حقاً طرف الأرض أحد تلك الأماكن التي يستحيل التقدم بعدها، ما نسميه هنا منطقة: عدد قليل من الممتلكات الصغيرة دون كنيسة أو قاعة مدينة أو مقبرة، منتشرة حول حقل من الشعير، علىٰ بعد عشرة كيلومترات من مدينة سانت كلير موصولة بطريق واحد متعرج، يتحول هذا المسار المليء بالأخاديد والحفر خلف أرجولوكس إلىٰ ممرات رملية، وفيما يتعلق في المحيط، لا يوجد أكثر من ثمانين كيلومتراً من المستنقعات والبحيرات وأشجار الصنوبر النحيلة والبرك حيث يكون لون النعاج في نهاية الشتاء بلون الرماد.»

«رفع عميل علىٰ ظهر حصان صافرة إلىٰ شفتيه، وفتح أقفال غير مرئية، وسارع جيش من المشاة لعبور الطريق الأسود قبل أن تغطيه موجة سيارات الأجرة... تأملَت النهر البشري، هذه الكتلة الحية التي كانت تتفتح تحت جسدها، لتدحرجها وتحملها بعيداً...»

نلاحظ في المقتطف الأول، الحقول المعجمية للإغلاق والركود والأرض والغياب.

من ناحية أخرىٰ، في المقتطف الثاني، تسود الحقول المعجمية للانفتاح والماء والحركة والحضور المتزايد.

١. في المقتطف التالي (ثيوفيل غوتييه، القبطان فراكاس « Théophile Gautier, Le CaptaineFracasse»، ١٨٦٣)، حلل وظائف الافتراضات التي تحتوي علىٰ فعل في الماضي الناقص وحاول إزالتها، افعل الشيء نفسه مع الجمل التي تحتوي علىٰ فعل في الماضي البسيط.

«شقة يولاند بجوار شقة الماركيز، تُطل علىٰ الحديقة، وبعد أن تخلت عنه نساؤه، كانت الفتاة الجميلة تنظر بشرود عبر النافذة إلىٰ القمر الساطع فوق الأشجار الكبيرة، رأت علىٰ الشرفة إيزابيل وسيجونياك، اللذين كانا يسيران دون أي مرافقة سوىٰ ظلهما.

من المؤكد أن يولاند الحقيرة، التي كانت تتباهىٰ كالآلهة، لم يكن لديها سوىٰ ازدراء للبارون سيجونياك، الذي كانت تمر أمامه أحياناً في أثناء الصيد مثل زوبعة مبهرة من الضوء والضوضاء، أصبحت مؤخراً تشتم؛ وكان من دواعي سخطها رؤيته تحت نافذتها، بالقرب من فتاه شابة، دون أدنىٰ شك، يتحدث معها عن الحب. لم تعترف بأنه يمكن لأي شخص أن يفلت من شباكها. كان عليه أن يموت بصمت من أجلها. ذهبت إلىٰ الفراش في مزاج سيئ إلىٰ حد ما، وكانت تعاني صعوبة في النوم؛ كانت هذه الأفكار الغرامية تسيطر علىٰ مخيلتها.»

٢. حلل لعبة التقدم الموضوعي في هذا المقطع لـ منفىٰ أورتينس (روبود، سيغير، ١٩٩٠). ما هو التأثير الحاصل عن المقاطعة الناتجة من إدخال (ما بين قوسين)؟

«ثلاثة أفراد كانوا قد دخلوا لتوهم إلىٰ المقهىٰ. كان الشخص الذي دخل أولاً، قائد هذا الثلاثي: حيث كان يرتدي زياً أميرياً، لكنه أزرق، والذي يوحي للوهلة الأولىٰ بأنه قوي الملاحظة متمرس بأشياء بولديفية. الخيانة ممزوجة في دمه؛ لقد كان أميراً حقاً، للأسف! أحاط به اثنان من معاونيه، وهما شابان بشعر

جسد كان يفضح أعمالهما الشائنة المتأصلة في ردائهما الأزرق أيضاً، كانا يراقبان المنطقة المحيطة به، واليد مشدودة علىٰ زناد مسدساتها (يجهل البولديفي الأسلحة النارية؛ فهو علىٰ دراية خاصة بأسلحة الماء: المسدسات وزجاجات المياه؛ والأسلحة المضادة للتجمد؛ وأحياناً الكرات ذات الرائحة الكريهة.)»

٣. إليكم بداية قصة قصيرة كتبها غي دي موباسان، البرميل الصغير «(في مجموعة الأخوات روندولي)». لاحظ مسميات الشخصيات. كيف تفسر اختلافاتهم؟

«أوقف الأستاذ تشيكوت، صاحب نزل إبريفيل، عربته أمام مزرعة الأم موغلوار. كان رجلاً طويل القامة في الأربعين من عمره، أحمر اللون وذا كرش، وكان يُعتبر محتالاً».

ربط حصانه بعمود السياج، ثم دخل الفناء. كان يمتلك عقاراً ملحقاً بأرض المرأة العجوز، والذي لطالما كان يطمع للحصول. حاول عشرين مرة شراءَها، لكن الأم ماجلوار كانت ترفض بعناد.

كانت تقول: «لقد ولدت هناك، سأموت هناك». وجدها تقشر البطاطس خارج بابها. **[...]** ربت تشيكوت علىٰ ظهرها بلطف، ثم جلس بجانبها علىٰ سلم.

«حسناً أمي، وهذه الصحة، أما زالت جيدة؟»

- ليست سيئة للغاية، وأنت «بحال جيدة؟»

٤. الوصف التالي مأخوذ من قصة قصيرة كتبها آيرش بعنوان «قبلة الكوبرا». تتعلق بالزوجة الجديدة التي يأتي بها الأب إلىٰ منزله. أي شكل هو أساس هذا الوصف؟ هل يسمح باستخلاص بقية الحبكة؟

«إنها أشبه بنوع من العارشة، كل ذلك في انسيابية، ولديها قوة مغناطيسية معينة - من المستحيل أن أرفع عيني عنها. إنها ترتدي ملابس الغرب، ولكن لديها عيون لوزية، وعيون شرقية. إنها لا تمشي مثل النساء في بيوتنا، يبدو أن جسدها كله يلتوي - إنها تتموج، هذا كل شيء!

إنها تدخن سيجارة روسية طولها خمسة وعشرون سنتيمتراً، وعندما لمست يدها، انتابني شعور أن شيئاً بارداً انزلق من بين أصابعي، مثل ثعبان البحر».

٥. يمكن أن يكون للكناية، في الحالة التي تتميز فيها الشخصية من خلال المكان الذي تسكنه، وظيفة عرضية ثابتة («إنه يشبه كذا») أو وظيفة عرض لمرحلة في المسار النفسي للشخصية. فيما يلي مثالان: حاول تسجيل كنايات أخرىٰ في روايات القرنين التاسع عشر والعشرين.

«كان لويس بويسون يعيش في الطبقة الخامسة، في شارع اللوفر، في غرفة مربعة صغيرة. كان هناك سرير حديدي به أربع كرات نحاسية، وخزانة كتب خشبية فاتحة، وخزانة ذات أدراج، وطاولة مغطاة بسجادة حمراء، وكرسي و«أريكتين أرمنيتين» بتكلفة اثني عشر فرنكاً في بازار المدينة. كانت سجادة مشمعة تغطي الأرضية، وزُينت الجدران بملصقات وبعض النقوش. لقد كانت غرفة الصبي مرتبة، لقد رتبها بنفسه وألبسها البساطة، تماماً مثل عقله.»

(تشارلز لويس فيليب، بوبو دي مونبارناس)

«لم يعد هناك أي مشاعر مرنة لمدام جيرفيزيه. كانت تعيش في غرفة عارية، في الفراغ غير المفروش حيث يعيش النساك، بالنسبة لها الأغراض الموجودة في الشقة لم تعد تعنيها فقد أصبحت، في نظر المسيحي الحقيقي، نزلاً لجسدها لمدة يوم واحد.»

(إدمون وجول دي غونكور، السيدة جيرفيزيه)

٦. حلّل الحقول المعجمية التي تظهر في الصورة التي ستعيد الجلد المسحور لرافائيل (بلزاك، الجلد المسحور ١٨٣١). ما هو التأثير الذي يسفر عنه علىٰ بقية الرواية؟

«تخيّل رجلاً عجوزاً ضئيلاً ونحيلاً، مرتدياً ثوباً من المخمل الأسود، مشدوداً حول حقويه بجديلة من الحرير. علىٰ رأسه قبعة مخملية سوداء، تغلف جمجمته أيضاً، وتسمح لخصلات شعره البيضاء أن تتدلىٰ علىٰ جانبي وجهه وتستقر علىٰ رأسه لتثبيته بصلابة. الثوب الذي يرتديه تظنه كفناً واسعاً، ولا

يسمح برؤية أي شكل بشري آخر سوىٰ وجهه الضيق الشاحب. لولا اليد الهزيلة، التي تشبه عصا ملفوفة بقطعة قماش، والتي رفعها الرجل العجوز عالياً في الهواء ليسلط علىٰ الشاب ضوء القنديل، لظننت وجهه معلقاً في الهواء.»

*** قراءات مُوْصًىٰ بها**

١. لعبة الزمن

كومبيت، بيرنارد «COMBETTES Bernard»،

تنظيم النص، جامعة ميتز، مركز التحليل النحوي، ١٩٩٢.

مانجينو، دومينيك «Dominique MAINGUENEAU»،

العناصر اللغوية للنص الأدبي، باريس، دونود، ١٩٩٣ (الفصل الثالث، صفحة ٥٣-٥٨).

فيوم، مارسيل «VUILLAUME Marcel»،

قواعد السرد الزمني، باريس، مينوي، ١٩٩٠.

وينريش، هارالد «WEINRICH HARALD»،

الزمن، باريس، سويل، ١٩٧٣.

٢. التقدم الموضوعي

كومبيت، برنارد «COMBETTES Bernard»،

نحو قواعد نصية، بروكسل-باريس-جومبلو، دو بويك دوكولوت، ١٩٨٣.

ريتشلر-بيجولان، ماري-جوزيه «éJos-BEGUELIN Marie-REICHLER»،

الكتابة بالفرنسية، نوشاتيل، دولاشو ونيستله، ١٩٨٨ (الفصل السادس، صفحة ١٢٥-١٥٥).

٣. الشخصيات والمرجع المشترك

كوربلان، فرونسوا «çoisCORBLIN Fran»،

«التعيينات في الروايات»، الشعرية، عدد ٥٤، نيسان١٩٨٣.

غاري - بريور، ماري - نويل «Noel -PRIEUE Marie-GARY»،

قواعد اسم العلم، باريس، PUF، ١٩٩٤.

كلود بيير، رويتر إيف «CLAUDES Pierre, REUTER Yves»،

شخصية وتربوية النص، جامعة ميتز، مركز التحليل النحوي، ١٩٩٦ (الفصل الرابع، صفحة ٧٩-١٠٤).

كلايبر، جورج «KLEIBER Georges»،

التسمية والعلاقات الفئوية، لغات، العدد ٧٦، ١٩٨٤.

ماسورون، كارولين وشنيديكير، كاترين « MASSERON Caroline et SCHNEDECKER CATHERINE»،

«نموذج تعيين الشخصيات، تمارين، العدد ٦٠ «الشخصيات»، كانون الأول ١٩٨٨».

نيكول، أوجين «NICOLE Eugène»،

«التسمية الأدبية»، الشعرية، العدد ٥٤، نيسان ١٩٨٣.

٤. الخيارات الخطابية والبلاغية

مجلة تواصل، العدد ١٦، «أبحاث خطابية»، ١٩٧٠.

دوبريه، بيرنارد «DUPRIEZ Bernard»،

غرادوس، باريس، UGE، ١٩٨٠، «١٠/١٨».

مجموعة U،

خطابة عامة، باريس، لاروس، ١٩٧٠.

جاكوبسون، رومان «JAKOBSON Roman»،

أبحاث لغوية عامة (١٩٦٣)، سويل، مجموعة «بوينت».

مولينيه، بيير «MOLINE Pierre»،

الأسلوبية، باريس، PUF، ١٩٩٣.

سوهامي، هينري «SUHAMY Henri»،

الصور البيانية، باريس، PUF، ١٩٨١، «ماذا أعرف؟».

٥. الحقول المعجمية والحقول الدلالية

جونوفرييه، أميل وبيتارد، جـان « GENOUVRIER Emile et PEYTARD Jean»،

اللسانيات وتعليم الفرنسية، باريس، لاروس، ١٩٧٠ (ص ٢٠٦-٢٢١).

ميتيران، هنري «MITTERAND Henri»،

«الروابط المعجمية وتنظيم القصة، مفردات الوجه في **تريز راكوين**، في اللغويات والأدب، مؤتمر كلوني ١٩٦٨، النقد الحديث، إصدار خاص.

سادساً. عدم تجانس الرواية، مثال الوصف

١. مفهوم عدم التجانس «La notion d`hétérogénité»

الرواية هي جنس متعدد الأشكال، قادرة علىٰ اتخاذ جوانب متنوعة للغاية. هذا يدل علىٰ وجه الخصوص علىٰ أنها مبنية بطريقة معقدة من خلال التواترات بين تنظيمها المحدد وأهدافها والتسلسلات المختلفة التي تدمجها.

تنظيمها الخاص هو بالطبع البنية الفوقية السردية (في خمس مراحل) التي درسناها سابقاً. تنتمي الرواية بلا شك إلىٰ فئة السرد، إلىٰ القصص.

ولكن من المحتمل أن تكون «متقنة الصنع»، بشكل صريح أو ضمني، بواسطة بنىٰ فوقية أخرىٰ، تنتمي إلىٰ أنواع أخرىٰ من النصوص:

- التفسيرية (التي تطرح سؤالاً وتحل هذا «اللغز المعرفي»).
- الجدلية (التي تدعم أطروحة معارضة لأخرىٰ لتعديل قناعات القارئ).
- الآمرة (التي تميل إلىٰ إملاء موقف أو سلوك معين).
- الحوارية (التي تنطلق من خلال الأسئلة والأجوبة أو التأكيدات المضادة).
- الشاعرية.
- الوصفية، ...إلخ.

هذا يقودنا إلىٰ سؤالين. يتعلق الأول بـ «الواجهة الشاملة للنص، وتحدياته، التي تتجاوز البعد السردي الصارم». والثاني يتعلق بالتكوين الداخلي للنص. كيف ينظم ويناوب الأنواع المختلفة داخله، وكيف يجمع بين التسلسلات غير المتجانسة.

أهداف النص

من الواضح أن الروايات لا تروي قصة فقط. بل من خلال هذه القصة تخبر وتشرح وتجادل[1].

يعمل البعد الإعلامي التفسيري في كل سرد، ويكون ملزماً ببناء نص، ببناء خيال. يمكن أن يصبح ضرورياً في حالات معينة، مثل الخيال العلمي،

(١) لا يمكن معالجة مسألة أهداف الرواية دون مراعاة العرض وظروف الإنتاج والاستقبال وما إلىٰ ذلك. وهذا يتطلب استخدام نظريات أخرىٰ: البراغماتية والتاريخ وعلم الاجتماع والأدب...

الذي غالباً ما يقدم عوالم مختلفة تماماً عن عوالمنا. في بعض الأعمال من هذا النوع. الفائدة الرئيسة تكمن في القوانين المحددة التي تحكم هذه العوالم. في القرن التاسع عشر، شهدتِ الرواية بشكل عام تطوراً تضخمياً لهذا البعد. أراد المؤلفون إرشاد قرائهم، فقد اعتبروا أنفسهم، جزئياً، علماء أو مدرسين. يمكن للمرء أن يفكر هنا في المقتطفات، حتىٰ في الفصول التفسيرية بأكملها كما في فيرن وهوجو أو سو. مالت رواية القرن العشرين إلىٰ الحذر من هذا البعد التعليمي الذي يبطئ القصة، ويدعي أنه يوفر مجموعة من المعرفة «الآمنة». ليس من الصحيح أيضاً أن أي رواية تحتاج إلىٰ شرح، خاصة عندما تتعامل مع مجالات من المفترض أن تكون غير معروفة للقراء. ستكون المشكلة التقنية بعد ذلك معرفة كيفية دمجها في النص (في خطاب الراوي، في الحوارات بين الشخصيات، في الأوصاف، إلخ) بحيث لا تبدو «مسطحة» ولا تبطئ الحدث.

ومع ذلك، لا ينبغي أن يجعلنا هذا التطور ننسىٰ أنه كانت هناك أنواع أو أعمال تفسيرية في الماضي: قصص «سببية» (علىٰ سبيل المثال، الأساطير التي تفسر ولادة الكون)، وقصص الثواب في الكتاب المقدس، وروايات تساهم في تثقيف وتعليم التلاميذ (برونو: جولة فرنسا من خلال طفلين، ١٨٧٧). لذلك من المثير للاهتمام دراسة كيف تُـحدَّد المغامرات السردية من خلال المعرفة والتفسيرات المراد إيصالها...

والهدف الجدلي يؤسس أيضاً عدداً من القصص (الخرافات، الحكايات، الحكايات الفلسفية...) وروايات، في بعض الحالات تذهب إلىٰ أبعد من ذلك كروايات الأطروحة والروايات السياسية (مثل الواقعية الاشتراكية).

سوزان سليمان «Susan Suleiman»، التي درست روايات الأطروحة، أوضحت أنها منظمة علىٰ ثلاثة مستويات: السردي (عرض القصة)، التفسيري (المعنىٰ المستخلص من القصة) والبراغماتي (قاعدة العمل، الأمر المستخلص من

المعنىٰ). المشكلة هنا مرة أخرىٰ هي خطر إخضاع التاريخ للأطروحة، خاصة إذا كان نظام القيم المقترح صريحاً وعقائدياً. عندها يتولَّد لدىٰ المرء انطباع أنه يواجه «درساً سياسياً»، «وفرضاً أحادياً» يواجه خطر الشيخوخة بسرعة كبيرة.

كانت الرواية المعاصرة - بعد فترة «التسييس» وبعد الوجوديين - حذرة بشكل متزايد من هذا الاتجاه. هذا لم يمنع صدور الأعمال الشيقة التي حفزتها الأحداث السياسية الجارية. وهكذا، كتب هاينريش بول، للتنديد بدور الصحافة الشعبية في زمن الإرهاب في ألمانيا، كتاب شرف كاثرينا بلوم المفقود (١٩٧٤)، وعنوانه الفرعي «كيف يمكن أن ينشأ العنف وإلىٰ أين يمكن أن يقود». من الجيد أيضاً أن نتذكر أنه في بلدان الديكتاتورية، يمكن للرواية أن تتحدىٰ - بشكل غير مباشر - السلطة التي تقيّد أشكال التعبير الأخرىٰ.

بشكل عام، يمكننا الاعتقاد أنه لا توجد رواية تفلت من البعد الجدلي طالما أنها تقترح «رؤية نوعية للعالم»، حيث تتعارض أو لا تتعارض مع النظام القائم. من الضروري بعد ذلك، من الناحية المنهجية، تحديد مكان وكيفية تمييزها في النص: بحبكتها، ونهايتها («نهاية سعيدة» أم لا ...)، والشخصيات، وحواراتهم، حوار الراوي، إلخ.

الأنواع المختلفة للتسلسلات

يمكن دمج جميع الأبعاد التي ذكرناها للتو في الرواية، والتي يمكن أن تتناوب مع تسلسلات مختلفة: سرد الأحداث، والحوار، والوصف، والجدل، والشرح... وحتىٰ «لصق» المستندات الخارجية مثل حقائق وعلامات ورسائل متنوعة وتقارير حقيقية أو وهمية (انظر أراغون، فلاح باريس، ١٩٢٦). بهذا المعنىٰ، كل رواية هي غير متجانسة و «متعددة التسلسل».

من الناحية المنهجية، من الضروري دراسة أنواع التسلسلات الموجودة وأين وكيف تُدمَج في القصة.

ومِن ثمَّ، لجذب اهتمام القارئ، غالباً ما تبدأ الروايات بأحداث (المدخل «البداية من المنتصف»)، حتىٰ لو كان ذلك يعني جلب المعرفة اللازمة فيما بعد لفهم القصة، من خلال «الخطف خلفاً» التوضيحي. أو أن إحدىٰ قواعد الرواية الغامضة كان لفترة طويلة يُقدم الحل في الفصل الأخير، من خلال مشهد حواري، مع صبغة تفسيرية، بحضور الأبطال جميعهم.

ملاحظة غياب تسلسلات معينة أمر في غاية الأهمية. وهكذا لا تتضمن مذكرات هادريان لمارغريت يورسينار (١٩٥١) أي خط حواري، وأيضاً رجل نائم (١٩٦٧) بقلم جي بيريك، مما يؤكد عزلة الشخصية الرئيسية.

علىٰ العكس من ذلك، يمكن أن تصبح أنواع معينة من التسلسلات مهيمنة لدرجة إخضاع القصة إلىٰ منطقها: هذه هي حالة أرملة رامو لـ ديدرو (١٧٦٢)، إذ يسيطر الحوار؛ وهذا هو الحال مع إيلويز الجديدة (١٧٦١) من تأليف جان جاك روسو أو علاقات خطرة (١٧٨٢) لـ شوديرلوس دو لاكلوس، التي كُتِبت بطريقة الرسائل.

يمكننا أيضاً التفكير في الإجراءات السردية مثل المقدمة التفسيرية (التي كانت شائعة في رواية القرن الثامن عشر) أو الخاتمة في شكل أحداث مختلفة.

٢. الوصف

نظراً لأننا لا نستطيع فحص جميع أنواع التسلسلات، فإننا سوف نعلق علىٰ الوصف من حيث تواتره وأهميته في الروايات التي تبدو لنا واضحة. إن أنماط التحليل التي سنستخدمها علىٰ أي حال، قابلة للتحويل إلىٰ تسلسلات أخرىٰ.

دعونا نحدد من البداية أننا نعني بالوصف تسلسلاً منظماً حول مرجع غير زمني (علىٰ عكس سرد الأحداث)، وينتج حالة موضوع أو مكان أو شخصية (الصورة). هذا يعني أن الوصف هو منطوق الوجود بشكل عام، حتىٰ لو كان بإمكانه استخدام منطوق الفعل (ومِن ثمَّ، فإن اقتران العديد من الأحداث

المتزامنة يمكن أن يشكل وصفاً لمشهد: حفلة راقصة، سوق، إلخ). هذا يعني أيضاً أننا نفكر في مقاطع ذات نطاق معين وليست تدوينات وصفية بسيطة موجودة في جميع التركيبات تقريباً (علىٰ سبيل المثال، ذات الرداء الأحمر).

مشاكل الوصف

"يمكننا تعريف الوصف مبدئياً علىٰ أنه امتداد للسرد [...]، منطوق مستمر أو غير مستمر. موحّد من وجهة نظر المؤلفات والموضوعات، التي لا تؤدي خاتمتها إلىٰ القدرة علىٰ التنبؤ لبقية السرد، والتي لا تدخل عموماً في أي جدلية للفئات المنطقية المكملة والموجهة. لذلك تنشأ ثلاث مشكلات رئيسية:

(أ) الطريقة التي يندمج فيها الوصف في مجموعة واسعة [...]. هل توجد علامات فاصلة وتمهيدية وختامية للوصف؟

ب) الطريقة التي يعمل بها الوصف، كوحدة قابلة للفصل داخلياً وتضمن تماسكها الدلالي.

ج) دورها بشكل عام في الأداء العام للسرد.

(فيليب هامون، «ما هو الوصف؟» مجلة الشعرية، العدد١٢، ١٩٧٢)

تعيين الموضوع الموصوف

أي وصف هو توسيع للموضوع الموصوف (شيء، مكان، شخصية) الذي يمكن تعيينه بواسطة عنوان. هذا ما نتحدث عنه: عنوان الموضوع الذي يشير إلىٰ مراجع معروفة أو غير معروفة (مكان وهمي أو حقيقي...).

يمكن الإشارة إلىٰ موضوع العنوان هذا في بداية المقطع الوصفي، مما يسهل الفهم الفوري. تسمىٰ هذه العملية ترسيخ الوصف. ولكن يمكننا أيضاً تأخير لحظة التعيين، مما ينتج عنه تأثير الانتظار. سيظهر موضوع العنوان بعد ذلك كحل «لغز» مؤقت. هذه العملية تسمىٰ استخدام الوصف.

يوضح المقتطفان التاليان من (إيزابيل لـ أندريه جيد، ١٩٢١) هاتين العمليتين، الاستخدام في الحالة الأولىٰ، الترسيخ في الحالة الثانية.

«كنت علىٰ وشك إغلاق نافذتي عندما رأيت طفلاً كبيراً يخرج من حديقة الخضروات، ويركض نحو المطبخ غير واضح السن لأن وجهه كان أكبر بثلاث أو أربع سنوات من جسده: معالمه مموهه، كان يرتدي ملابس غريبة: أعطته أرجله الملتوية مظهراً غير عادي: لقد تقدم تقدماً غير مباشر، أو بالأحرىٰ قفزاً كما لو أنه يمشي خطوة خطوة، رجلاه تتعرقلان... كان من الواضح أنه تلميذ الأب كازيمير».

لذا نظرت إلىٰ السيد فلوش، حيث دار لي جانبه: رأيت أنفاً كبيراً رخواً، وحواجب كثيفة، وذقناً حليقاً يتحرك باستمرار كما لو كان يمضغ التبغ [...].»

عمليات الوصف

كل وصف يعبّر عن عمليات مختلفة. تتكون عمليات تحديد الأبعاد المسماة إما في الإشارة إلىٰ الخصائص الرئيسة (الشكل واللون والحجم وما إلىٰ ذلك) لما يوصف، أو في إعطائها الأجزاء والمكونات. في الحالة الثانية، تُستخدام آليات التعداد أو التعبير المجازي. تحدد عمليات الربط حالة الموضوع (في المكان، في الزمان، وما إلىٰ ذلك) أو تنفذها عن طريق دمجها مع موضوعات أخرىٰ، من خلال المقارنات، والاستعارات، وإعادة الصياغة، والنفي (وهو ليس كذلك، والذي ليس به...). من الممكن – وهذا ما فعلته الرواية الجديدة - توسيع الأوصاف توسيعاً كبيراً من خلال تكرار كل من العمليات علىٰ كل من المكونات والموضوعات الفرعية للكائن الموصوف (تسمىٰ هذه العملية التخصيص). لكن الرتابة والغموض (نسيان الوحدة المكونة لموضوع العنوان) سرعان ما تجعل القارئ في حالة ملل.

سنراجع بإيجاز هذه العناصر من الوصف الشهير لقبعة شارل بوفاري (ج. فلوبير، مدام بوفاري، ١٨٥٧):

«غير أن التلميذ الجديد لم يلحظ هذه الحركة، أو لعله لمحها ولكنه لم يجرؤ علىٰ القيام بها... فانتهت الصلاة والقلنسوة لا تزال علىٰ ركبتيه. وكانت في الحقيقة قلنسوة من طراز معقد، تجمع بين «الطاقية» ذات الوبر و«اللبدة»، والقبعة المستديرة، وقلنسوة الفراء، والطاقية القطنية! كانت من تلك القلانس المزرية التي يحمل قبحها الصامت من التعبيرات العميقة ما يحمله وجه الأبله! كانت بيضوية، يرفع جوانبها هيكل مضلّع في داخلها يكسبها الشكل المنتفخ، وتبدأ بثلاث نقانق صغيرة وتليها قطع من المخمل ومن فراء الأرنب علىٰ شكل «المعيّن» الهندسي، يفصل بينها شريط أحمر...ويعقب ذلك شيء يشبه الكيس، ينتهي بقطعة من الورق المقوىٰ متعددة الأضلاع، تكسوها رقعة مطرزة بأشرطة معقدة الأشكال، ويتدلىٰ منها حبل طويل رفيع جداً، في نهايته صليب صغير من خيوط مذهبة يشبه «الشرّابة»!... كانت قلنسوة من طراز جديد ذات حافة براقة!»

التخصيص يتميز في هذا المقطع بخصائص مثل «شكل بيضاوي» أو «جديد» وأجزاء مثل «النقانق الثلاثة» و«قطع من المخمل وفراء الأرانب» و«يشبه الكيس»، إلخ. إنشاء الرابطة التي تخص وضعية القلنسوة، «علىٰ ركبتيه»، وتكرارها في «قلنسوة من طراز معقّد»، إلىٰ «الأشياء المزرية». لكل عنصر من العناصر دوره الموضوعي مثل «يشبه الكيس» حيث يتم وصف مكوناته، وتشبيهها – «صليب صغير» - عن طريق المقارنة.

لكن الشيء المهم يبقىٰ بالطبع، التأثير الناتج عن هذه التقنيات - تقييم شارل بوفاري - وتحديد الإجراءات الخاصة بكل مؤلف.

تنظيم الوصف

تقوم أيضاً عناصر الوصف بعمل تقديمي في مقدمة النص. يهدف هذا العمل إلىٰ إعطاء انطباع بالحركة في الوصف، الذي غالباً ما يبدو الخلل فيه ساكناً. باعتباره ملزماً بالكتابة بشكل متتالٍ ما يُفترض أنه أُدرك علىٰ التوالي، حاول الكتّاب التعويض عن هذه الحقيقة بإضفاء روح الحركة.

لتحقيق ذلك، لُـجأ إلىٰ قاعدة المخططات. فالخطة المكانية تضاعف مؤشرات المكان، إما رأسياً (أعلىٰ / أسفل)، أو أفقياً (يسار / يمين)، أو في العمق (أمام / خلف). ومِن ثمَّ سيتكون لدينا انطباع بالحركة إما من خلال نظرة المراقب (التي يمكن تعزيزها برحلة، في حالة التنزه أو السفر)، أو عن الشيء نفسه الذي يتقدم أو يتراجع. في بداية مولن الكبير لـ آلان فورنييه « Grand Meaulnes d`Alain-Fournier»(١٩١٣) نجد وصفاً يعتمد علىٰ مخطط مكاني:

«كنا نعيش في تجمّع مبانٍ راقٍ في سانت أغاتا [...]. منزل طويل أحمر اللون بخمسة أبواب زجاجية، تحت الكروم البكر، في أطراف البلدة؛ فناء ضخم به سقيفة وغرفة غسيل، تطل من الأمام علىٰ القرية من خلال بوابة كبيرة؛ وعلىٰ الجانب الشمالي، يوجد طريق يؤدي إلىٰ بوابة صغيرة تؤدي إلىٰ المحطة، علىٰ بعد ثلاثة كيلومترات؛ جنوباً وخلفاً امتدت الحقول والحدائق والمروج التي انضمت إلىٰ الضواحي... هذا هو مخطط المسكن حيث مرت أغلىٰ أيام حياتي وأكثرها شقاءً [...]».

سيبرز المخطط الزمني انطباع الحركة من خلال مضاعفة الظروف الزمانية ومؤشرات الزمن: أولاً، ثم، فيما بعد، أخيراً، في هذه اللحظة... يُعطى الوصف بشكل سردي وزمني.

بالإضافة إلىٰ قاعدة المخططات، يمكن للكتّاب استخدام طريقتين أخريين تنتج تأثيرات مماثلة. بادئ ذي بدء، تدرُّج في أفعال الإدراك يعطي الانطباع بأن الموضوع أصبح أكثر دقة: «لقد أدرك»، «ميّز»، «رأىٰ»، «لاحظ»... ثم، اللوحات المتحركة للعناصر الثابتة: من خلال استخدام المسندات المخصصة للوحات المتحركة المنسوبة إلىٰ الجماد، «يضخ» المرء الحياة فيما هو ثابت. وهكذا:

«صارت السماء حمراء تماماً؛ اشتعلت اشتعالاً مجيداً. امتدت الحقول المستيقظة، وخرجت الواحدة تلو الأخرىٰ من حجابها من البخار الوردي والأزرق، كانت يطفو مثل الأوشحة الطويلة، تلوح برفق بأيادٍ غير مرئية.

أشجار نحيلة، أكواخ تسربلت من كل هذا اللون الوردي والأزرق؛ بيت الحمام في مزرعة كبيرة، أخذت أسقفها المبلطة من القرميد في التألق، أقامت مخروطها الأبيض في الوهج الأرجواني للشرق...»

(ميربو، الجلجثة)

ومع ذلك، يجب الاعتراف بأنه، في الحالة الأخيرة، العملية شائعة جداً، التعبيرات «معجمية» لدرجة أن تأثير التنشيط ربما لا يُدرك كثيراً...

الدافع وتضمين الوصف

يتعرض الوصف دائماً لخطر إدراكه كانقطاع في النص، في أثناء الحدث. لتصحيح ذلك، قام الروائيون الطبيعيون بشكل متزايد باستبدال دعم الوصف من الراوي إلىٰ الشخصيات. إذ تميل إلىٰ الوقوع في إجراء حدث من قبل أشخاص يرون أو يتحدثون أو يتصرفون. وتكون مدعومة بالحبكة وتصرفات الأبطال.

ومِن ثمَّ، ستوضع شخصية مؤهلة للرؤية (رسام، مسافر، إلخ) في بيئة مناسبة (في مكان مرتفع، أمام فتحة، وما إلىٰ ذلك)، بدافع (فضول، اكتشاف، إلخ) وسبب (إنه متقدم، إنه متعب ...). أو سيكون لدينا حوار «خبير» (متخصص، محلي، إلخ) مع مبتدئ (مبتدئ، أجنبي، إلخ). أو سنكتشف مكاناً أو آلة من خلال نشاط العامل (القاطرة في «الوحش البشري» من خلال مناورات جاك لانتيير، أو المنجم في جرمينال من قبل عمال المناجم أو تخريب سوفارين).

فيليب هامون، الذي درس هذه التقنيات في الروايات الطبيعة، تمكَّن من إظهار أن هذه الإجراءات التحفيزية قد استخدمت أيضاً لتقديم أوصاف من خلال عبارات «أساسية» تملأ المربعات التالية:

(نوعية الشخصية) + (تقييم التعليق في السرد) + (فعل الإدراك، للتواصل والأفعال) + (ذكر مكان مناسب) + (الهدف المراد وصفه).

يمكن للتسلسل الوصفي أن ينتهي «بشكل طبيعي» بناءً علىٰ هذه الأسس: عندما ينتهي التوقع أو النشاط، وعندما لا يعود المكان مناسباً له (إغلاق الباب، حلول الليل، وما إلىٰ ذلك).

في «العمل» لـ زولا (١٨٨٦)، نجد وصفاً يحقق هذا النموذج بطريقة «نقية» جداً (وهو أمر نادر الحدوث):

«مر كلود أمام فندق البلدية، كانت الساعة ترن في الساعة الثانية صباحاً عندما دوىٰ الرعد. لقد نسي نفسه وهو يجوب الهال في ليلة تموز الحارقة تلك، مثل فنان متجوّل، عاشق لليالي باريس. وفجأة سقطت قطرات المطر بشكل كبير، وغزير للغاية، لدرجة أنه انطلق، وهو يركض بسرعة شديدة، علىٰ طول رصيف دو-لا-غريف. ولكن عند جسر لويس فيليب، أوقفه شعور ناجم عن الغضب من ضيق في التنفس. وفي الظلام الدامس. تحت جنون الأمطار الغزيرة التي أغرقت مصابيح الغاز، عَبرَ الجسر ببطء ويداه تتدلّيان. إلىٰ جانب ذلك، لم يكن أمام كلود سوىٰ بضع خطوات أخرىٰ ليقوم بها. عندما انقلب علىٰ رصيف بوربون، في جزيرة سان لويس، أضاء وميض حاد الخط المستقيم والمسطح للفنادق القديمة الممتدة أمام نهر السين، علىٰ حافة الرصيف الضيق. أضاء الانعكاس ألواح النوافذ العالية دون مصاريع، ورأىٰ الوجه الحزين العظيم للواجهات القديمة، بتفاصيل واضحة للغاية، وشرفة حجرية، ودرابزين للشرفة، وإكليلاً منحوتاً على القبة. كان هناك إستديو للرسام، في علية فندق دو مارتوي، في زاوية شارع المرأة-دون-رأس. وسرعان ما عاد الرصيف الذي ما كاد يُلمح، غارقاً مرة أخرىٰ في الظلام، وهز قصف الرعد الحي النائم».

في الواقع، هذه الإجراءات هي جزء من نطاق يجدده الكتّاب باستمرار لتبرير الأوصاف وتطبيعها. إذا كانت الأنماط الثلاثة (قول، رؤية، عمل) هي السائدة يمكن تجسيدها في اختلافات لا حصر لها: اللقاء الأول (مع التأثير الناتج

علىٰ الآخر)، اللقاءات اللاحقة (مع الاعتراف أو عدمه)، المقارنة المنهجية (بين مكانين أو شخصيتين)، الوصف التذكري، الوصف من خلال صورة (صورة، لوحة، انعكاس في المرآة...).

بالإضافة إلىٰ ذلك، قد يختلف الوصف وفقاً لأي فترة من اليوم أو النظرات؛ يمكن تقديمها دفعة واحدة أو مجزأة (من خلال إعادة البناء، من خلال الشهادات...)، إلخ.

وظائف الوصف

يتولىٰ الوصف والصورة وظائف مختلفة في الرواية. سوف نقدم أربعاً منها. من المهم أن نتذكر أن هذه الوظائف ليست حصرية: يمكن أن يؤدي الوصف نفسه عدة وظائف في وقت واحد.

قد يكون للوصف وظيفة محاكاة أو لا، أي إنتاج أو عدم إنتاج تأثير الواقع: تقديم الزمان-المكان والشخصيات والأشياء علىٰ أنها حقيقية وصحيحة. هذه الوظيفة، التي تتفاقم في حالة الواقعية أو الطبيعية، تختلف باختلاف الأنواع، التي لكل منها تقاليدها الخاصة. إنه علىٰ أي حال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوصف.

في القرن التاسع عشر تطورت الوظيفة التعليمية. أصبحت الأوصاف بامتياز، المكان النصي الذي تنتشر فيه المعرفة المتراكمة في الملفات وأبحاث الروائيين. الوصف «يطبّع» الخطاب الوثائقي. يمكن أن يؤدي هذا في بعض الحالات (ج. فيرن كمثال). لخلق عقبات مثل الملل (أمام التعليمية، الانطباع بكونه مقابل لائحة تقنية) أو صعوبات القراءة (أمام وفرة المفردات المتخصصة).

كما أن للوصف وظيفة سردية: فهو يؤدي أدواراً في تطور القصة. يُصلح ويحفظ المعرفة حول الأماكن والشخصيات (أو يخفي المعلومات)، ويعطي إشارات عن الجو، ويشارك في التقييم، ويضخم من خلال إبطاء السرد في لحظة حاسمة، ويطرح أدلة لبقية الحبكة...

اقترح رولان بارت تمييزاً مثيراً للاهتمام بين العناصر التي قد تشير إلىٰ وظيفة المحاكاة **(المُخبر)** وتلك التي من شأنها أن تشارك في وظيفة السرد **(المؤشرات)**. يقدم المخبر معلومات مفهومة علىٰ الفور، والتي «تعيد ربط» النص بخارج النص لإنتاج تأثير الواقع: «في باريس، في عام ١٩٩٠... »، من ناحية أخرىٰ، تقدم المؤشرات معلومات لا تُفهم بالكامل «إلَّا بعد وقوع الحدث» والتي من شأنها ربط جزء نصي بآخر. يمكن للمرء بالطبع التفكير في أدلة تحقيق الشرطة التي لا تظهر إلا بعد الحدث، ولكن العديد من المعلومات الأخرىٰ تعمل بهذه الطريقة: إذا قال المؤلف في الصفحة ١٠، بالمناسبة، إن الشخصية كذا قد درست لمدة سنتين اللغة الصينية، يمكن أن يكون تحديداً لاستمرار السرد، إذا تم تداول الرسائل باللغة الصينية... في الواقع، يمكن لأي معلومات أن توضح الوظيفتين؛ من المستحسن أن تكون أكثر دقة عند قراءة الأوصاف...

الوظيفة الرابعة هي الوظيفة الجمالية. كل وصف يدل علىٰ موقف اتخذه الكاتب، في الترتيب الجمالي. تشير محاولة حذف الوصف أو استبداله برسومات أو صور إلىٰ السريالية التي كانت حذرة من «الكليشيهات» و«البطاقات البريدية» (انظر نادجا لـ أندريه بروتو، ١٩٢٨). إن تضخيم الوصف الذي دخل في «الصراع» مع السرد، علىٰ حد تعبير ج. ريكاردو، أشار إلىٰ الرواية الجديدة التي تفكك الشخصيات والحبكة. كما يؤدي استخدام صور مميزة أو المجازات والتزامن، إلىٰ الرومانسيين أو الواقعيين... يمكن أن يشير اختيار الأشياء الموصوفة إلىٰ حقبة ما: علىٰ سبيل المثال السيوف في (أغنية رولان) ...

تطبيقات عملية

١. أشر في هذا المقتطف من (حالة إنسانية لـ مارلو « La Condition Humaine de Malraux») إلىٰ أنواع التسلسلات. ثم حدد كيف يتم دمج المعرفة وتحفيزها، وأخيراً ما هي الخصائص (المعجمية، والنحوية، وما إلىٰ ذلك) للمقطع التوضيحي:

«نظر العقيد إلىٰ فيرال من الأعلىٰ وأجاب فقط: «ها هي الترجمة».

قرأ فيرال المقطع.

- قال الكولونيل: «لدي الجواب».

لقد رفع صورة: فوق توقيع تشانغ كاي شيك، حرفان.

- هذا يعني؟

- أطلق النار.

نظر فيرال علىٰ الحائط إلىٰ خريطة شنغهاي مع بقع حمراء كبيرة.

تشير إلىٰ جماهير العمال والبؤساء. «كان يعتقد أن ثلاثة آلاف من حراس المرشحين، ربما ثلاثمئة ألف خلفهم؛ لكن هل يجرؤون علىٰ التحرك؟ علىٰ الجانب الآخر تشانغ كاي شيك والجيش...»

- سأل: سيبدأ إطلاق النار علىٰ القادة الشيوعيين قبل أي شغب؟

- بالتأكيد. لن تكون هناك أعمال شغب: تم نزع سلاح الشيوعيين تقريباً ولدىٰ تشانغ كاي شيك قواته. الفرقة الأولىٰ في المقدمة: كانت الوحيدة الخطرة.

- شكراً لك. إلىٰ اللقاء.

كان فيرال ذاهباً لرؤية فاليري. كان ينتظره صبي بجانب السائق، علىٰ ركبتيه طائر شحرور في قفص ذهبي كبير.

طلبت فاليري من فيرال أن يعطيها هذه الهدية. بمجرد أن تحركت سيارته، أخذ رسالة من جيبه وقرأها مرة أخرىٰ. ما كان يخشاه منذ شهر حدث: كانت اعتماداته الأمريكية ستقطع.

«لم تعد الطلبات من الحكومة العامة في الهند الصينية كافية لنشاط المصانع التي أُنشئت لسوق كان من المقرر أن يتوسع من شهر لآخر كان يتضاءل يوماً بعد يوم: كانت المؤسسات الصناعية في الكونسورتيوم تعاني من العجز. أسعار الأسهم

التي حافظت عليها في باريس بنوك فيرال والمجموعات المالية الفرنسية المرتبطة بها، ولا سيَّما بسبب التضخم، منذ استقرار الفرنسيين آخذة في الانخفاض بشكل مطرد. لكن بنوك الكونسورتيوم كانت قوية فقط من أرباح مزارعها - بشكل أساسي، شركات المطاط. رفعت خطة ستيفنسون سعر المطاط من ١٦ سنتاً إلىٰ ١١٢ سنتاً. استفاد فيرال وهو منتج لمطاط الهند الصينية، من الارتفاع دون الحاجة إلىٰ تقييد إنتاجه، لأن عمله لم يكن إنجليزياً. لذا، فإن البنوك الأمريكية التي تعلم من التجربة كم تكلف الخطة أمريكا، المستهلك الرئيسي، قد فتحت عن طيب خاطر قروضاً بضمان المزارع. لكن الإنتاج المحلي في جزر الهند الهولندية، والتهديد الذي تمثله المزارع الأمريكية في الفلبين والبرازيل وليبيريا، أدىٰ إلىٰ انهيار أسعار المطاط؛ ومِن ثمَّ، أوقفت البنوك الأمريكية قروضها لنفس الأسباب التي منحتها لها. تأثر فيرال في الوقت نفسه بانهيار المادة الخام الوحيدة التي كانت تدعمه - فقد فتح اعتمادات، كما توقع ليس علىٰ قيمة إنتاجه ولكن علىٰ المزارع نفسها - من خلال استقرار الفرنك الذي خفض جميع أوراقه المالية (كانت كمية منها تخص بنوكها المصممة للسيطرة علىٰ السوق) وبإلغاء ائتماناتها الأمريكية. ولم يكن يجهل أنه بمجرد أن عُرف هذا القمع، سيتخذ جميع التجّار قليلي الضمير في باريس ونيويورك موقفاً هبوطياً على أوراقهم المالية؛ موقفاً مؤكداً للغاية ... لا يمكن خلاصه إلا لأسباب أخلاقية؛ فقط من قبل الحكومة الفرنسية».

٢. في (الأب جوريو لـ بلزاك)، يأتي أوجين دي راستينياك بعد أن التقىٰ دلفين دي نوسينجين للتحدث مع الأب جوريو، كيف تم تحفيز هذا الوصف؟ ما هي الخطط والتقنيات المستخدمة؟ كيف ارتبط الوصف والتقييم؟

كانت المرة الأولىٰ التي يدخل يوجين فيها غرفة الأب غوريو، راعه الحقارة التي كان يعيش فيها الأب، بعد إعجابه بترف ابنته. كان الشباك بلا ستارة، وتقشر ورق الحائط -في مواضع عدة- بفعل الرطوبة وتقلص ليكشف عن الجبس المصفر بفعل الدخان. كان الرجل الطيب ممدداً علىٰ سرير رديء، ليس عليه سوى غطاء

هزيل، ولحاف مصنوع من بقايا فساتين السيدة فوكيه. أرضية الغرفة رطبة متربة. وفي مواجهة النافذة، ثمة خزانة عتيقة من خشب الورد منبعجة البطن، ذات مقابض نحاسية مبرومة علىٰ شكل ساق كرمة، مزينة بأوراق أو زهور، ومنضدة خشبية متهالكة عليها دورق ماء في حوض صغير وكل الأدوات اللازمة لحلاقة الذقن... إن أشد السماسرة بؤساً كان بالتأكيد أقل رداءةً في أثاثه مما كان عليه أثاث غوريو لدىٰ السيدة فوكيه. كان مظهر الغرفة يبث البرد ويقبض القلب. كان أشبه بأشد حجرات السجون كمداً. ولحسن الحظ فلم يلحظ غوريو التعبير الذي ارتسم علىٰ وجه يوجين، عندما وضع له شمعة علىٰ منضدة السرير.

٣. في (الخمارة لـ زولا)، يقدم كوبو جيرفيز إلىٰ لوريلو، الذي يصنع سلاسل الذهب. كيف أُدرج الوصف وما مبرراته؟

«في منتصف نوبة [السعال]، تحدث (لوريلو]، وقال بصوت مختنق، دوماً دون أن ينظر إلىٰ جيرفايز، كما لو أنه لاحظ الشيء فقط من أجله:

«أنا صنعت العمود».

أجبر كوبو جيرفيز علىٰ النهوض. كان بإمكانها الاقتراب منه. وافق صانع السلاسل مع تأوه. لفَّ الخيط الذي أعدته زوجته حول ملقط، وهو عصا فولاذية رقيقة جداً. ثم أعطىٰ ضربة خفيفة من منشار، علىٰ طول الملقط لقطع السلك، كل منعطف منه يكوّن رابطاً. ثم يلحم. كانت الروابط علىٰ قطعة كبيرة من الفحم. يبللها بقطرة من البورق، مأخوذة في قاع كوب، بجانبه؛ وسرعان ما حمّرهم في المصباح، تحت اللهب الأفقي لموقد اللحام. قام بعمله الصغير، متكئاً علىٰ كاحله، قطعة لوح صقلها احتكاك يديه. كماشة، تم ضغطها من جانب واحد، أدخلها في الغرزة العلوية الموجودة بالفعل، وفتحها بنقطة؛ هذا مع الانتظام المستمر، فإن الغرز تنجح بقوة شديدة لدرجة أن السلسلة تمددت شيئاً فشيئاً أمام عينَي جيرفيز دون السماح لهما بالمتابعة والتعلم جيداً.

قال كوبو: «إنه العمود. هناك الصقل. اللجام، الحبل. لكن هذا هو العمود. لوريليو يصنع العمود فقط.»

٤. في الوصف التالي، هل يُعطىٰ عنوان الموضوع بواسطة التثبيت أم التخصيص؟ ما هو التأثير الناتج؟ كيف يُحفَّز الوصف؟ كيف يُنظَّم؟

«لقد كان [ماتيو فالكون] غائباً لبضع ساعات، وتمدد فورتوناتو الصغير بهدوء تحت أشعة الشمس، وهو يحدق في الجبال الزرقاء، وهو يفكر أنه سيذهب يوم الأحد المقبل إلىٰ المدينة لتناول العشاء في منزل العم العريف. فجأة قطع تأملاته انفجار مسدس. فقام واستدار نحو السهل الذي يأتي منه هذا الضجيج. تتالت طلقات أخرىٰ من البنادق، وأطلقت علىٰ فترات متفاوتة، ودائماً ما كانت قريبة؛ أخيراً، في الطريق المؤدي من السهل إلىٰ منزل ماتيو، ظهر رجل يرتدي قبعة مدببة كالتي يرتديها متسلقو الجبال، ملتحٍ، مغطىٰ بالخرق، ويسحب نفسه بصعوبة متكئاً علىٰ بندقيته. كان قد تلقىٰ للتو رصاصة في الفخذ.

كان هذا الرجل لصاً، غادر ليلاً لجلب البارود من المدينة، وسقط في الطريق في كمين نصبه له طاقم أهل كورسيكا.»

(ميريمه، ماليو فالكون، ١٨٢٩)

٥. في المقتطف التالي من (رحلة إلىٰ بيمبول لـ دوروسيه لوتيسيه، ١٩٨٠)، الوصف أُنجز من قبل راوية عاملة. وضّح كيف ارتبط الوصف والتقييم، مع تحديد علىٰ وجه الخصوص:

- ✓ طبيعة المكونات.
- ✓ طبيعة المؤشرات المتعلقة بهذه المكونات.
- ✓ الخصائص التي يمكن استنتاجها من هذا الوصف.

«دخلت للتو امرأة، تبدو مثل تلك التي تحدثت عنها. جزمة كبيرة من الجلد الناعم - الزوج علىٰ الأقل يساوي ٦٠٠ فرنك - سروال مخملي عاجي ضاع في

الأحذية حتىٰ يتم إبرازها وإضفاء مظهر «رياضي» عليها، ٢٥٠ فرنكاً ، سترة من الفرو الأحمر طويلة الشعر، حيوان مسكين ٦٠٠٠ فرنكاً مفرود علىٰ سترة ناعمة من روديه، ٤٠٠ فرنكاً. حزام جلدي متناسق عريض يحدد مقاس سيدة التنس - مرتين في الأسبوع - لكل أسبوع - ١٥٠ فرنكاً، حقيبة من الباكاجوري علىٰ الكتف تنبعث منها رائحة جديدة - ٤٠٠ فرنكاً - مليئة بالأشياء الصغيرة الفاخرة وغير الضرورية. لديها أربعة أشهر من راتبها علىٰ ظهرها. تحت التصميم الإسكندنافي الطبيعي، وجه مجلة نسائية علىٰ ورق لامع **[...].»**

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

١. حول عدم تجانس النص، أنواع النصوص والتسلسلات،

آدم جان، ميشيل «ADAM Jean-Michel»،

أنواع النصوص والنماذج الأولية، باريس، ناتان، ١٩٩٢.

مجلة اللغة الفرنسية،

العدد ٧٤، «نوعية الكلمات»، مايو ١٩٨٧.

مجلة الفرنسية اليوم،

العدد ٧٩، «تصنيفات النص / النصوص في الصف» أيلول ١٩٨٧.

بوتيتجان، أندريه «PETITJEAN André»،

«القصص السببية» مجلة براتيك، العدد٥١، النصوص التفسيرية، أيلول ١٩٨٦

روبان، ريجين «gineéR ROBIN»،

الواقعية الاشتراكية، جمالية مستحيلة، باريس، بايوت، ١٩٨٦.

سليمان، سوزان «SULEIMAN Susan»،

الرواية في موضوع أو السلطة الفعالة، باريس، PUF،١٩٨٣.

٢. في الوصف

آدم جان، ميشيل وبيتجيان، أندريه « ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André»،

النص الوصفي، باريس، ناتان، ١٩٨٩.

آدم، جان ميشيل «ADAM Jean-Michel»،

الوصف، باريس، PUF، ١٩٩٣، مجموعة «ماذا أعرف؟».

هامون، فيليب «HAMON Philippe»،

مقدمة التحليل الوصفي، باريس، هاشيت،١٩٨١.

مولينو، جان «MOLINO Jean»،

«واقعية الوصف»، مجلة الشعرية، العدد ٩١، ١٩٩٢.

ريكاردو، جان «RDOU JeanRICA»،

مشاكل الرواية الجديدة، باريس، سويل، ١٩٧٨.

سابعاً. المعارف والقيم

يُعدّ ترتيب المعارف والقيم في النص أحد العوامل الرئيسة التي تحدد الرهانات والاهتمامات. في بعض الأحيان، في أدب «الأفكار»، الملتزم أو التعليمي، يكون الدليل موجوداً فقط لتوضيح، «لتمرير» هذه المادة النظرية.

١. المعارف

وظائف المعارف

المعارف ضرورية أولاً - كما رأينا في الفصل السابق - لبناء وفهم الحكاية (العالم، الشخصيات، الحبكة، إلخ)، لتجنب التناقضات أو الاختلافات. عندما يكون العالم المفترض غريباً علىٰ القارئ (اختُرع في الخيال العلمي، بعيداً تاريخياً

أو متخصصاً)، فمن الضروري إدخال المعلومات بأعداد ضخمة إلىٰ السرد - بشكل أو بآخر. وهكذا فإن (كارير في روايته بعيد المنال)؟ L.PO.، ١٩٨٨)، التي تحكي قصة امرأة مهوسة بالقمار، «الحيل» سردت التفسيرات التي تتعلق بقواعد ألعاب الكازينو.

هذه المعرفة مطلوبة أيضاً للتثقيف. إنها الوظيفة التعليمية، العزيزة علىٰ روائيي القرن التاسع عشر التي ذكرناها سابقاً. «إنها تتميز بوجود فائض»: فهي «تفيض» بما سيكون ضرورياً تماماً لتدفق القصة. تصبح الرواية وثيقة.

من الممكن أيضاً التعدي بوظائف السرد والوظائف التعليمية إلىٰ إنتاج فائدة النص. في بعض الروايات بالفعل، الفائدة تكمن في اكتساب المعرفة أو حل الألغاز. يمكن للمرء أن يفكر في الأنواع المختلفة مثل الروايات الغامضة أو الجاسوسية أو العاطفية أو التعليمية. استخدم رولان بارت مفهوم الشفرة التأويلية في هذا الصدد («المصطلحات المختلفة [...]، التي وفقاً لها يتركز اللغز نفسه، ينشأ ويصوغ نفسه، ثم يؤخر نفسه ويكشف عن نفسه في النهاية [...] (S / Z، ٢٦»). يمكن أيضاً ممارسة هذه الوظيفة علىٰ نطاق أصغر من النص ككل، من خلال تنظيم «التقلبات والانعطافات» علىٰ أساس مخصص بسبب المعرفة التي تبين أنها خاطئة أو التي ظلت متجاهلة.

أخيراً، المعرفة لها وظيفة إدارة المعلومات الضمنية في القصة. يُفسر ذلك من خلال حقيقة أن النص لا يمكنه قول كل شيء. هذا العائق، يؤدي إلىٰ الأسباب المادية لطول الكتاب، يتحول إلىٰ اختيار، واختيار ما سيتم شرحه أو تضمينه لأسباب سردية أو تعليمية أو أيديولوجية (محرمات) أو جمالية. لخص جيرار جينيت ذلك في «السرد يقول دائماً أقل مما يعرف، لكنه يكشف في كثير من الأحيان أكثر مما يقول» (الأشكال ٣، ص ٢١٣). في كثير من الحالات، هناك اختيار يعتمد علىٰ المعارف، والروائيون يحترمون مشاركتها مع القراء (تُعرف

باريس بأنها عاصمة فرنسا). يمكن إصلاح هذه المعارف فيما يسميه علماء النفس بالمخطوطات: السيناريوهات المشتركة ثقافياً. على سبيل المثال، تتضمن مخطوطة المطعم بشكل أو بآخر قراءة القوائم المعروضة، المقبلات، واختيار الطاولة، واختيار الأطباق، فعل الأكل، ودفع الفاتورة وما إلى ذلك. لا يحتاج المؤلف إلى كتابة كل شيء؛ انطلاقاً من التلميحات، يعيد القارئ بناء المخطط العام. اعتباراً من تلك اللحظة، يصبح من المثير للاهتمام دراسة اللحظات التي تتمتع بها الروايات أو تخفيها في نصوص معينة (مثل القصص العاطفية). يمكننا أيضاً أن نلاحظ أن الروائيين المعاصرين يخلقون تأثيرات غير متوقعة، حماقات أو روح الدعابة، من خلال شرح مجمل المخطط، وأحياناً مبتذل للغاية. هذه هي حالة «أوليفييه توسان في جهاز التصوير» (مينوي، ١٩٨٨)، الذي ينشر مخططات «الممر إلى المراحيض» أو «كشك التصوير»...

مكانة المعرفة

إن مسألة مكانة المعرفة لا تقل أهمية عن مسألة الوظيفة. يمكن النظر إليها بطريقتين على الأقل: طريقة المرجع وطريقة الموقع.

يمكن إحالة المعرفة إلى خطابات أخرى، سياسية وتاريخية وعلمية وما إلى ذلك، ويستعير المؤلف منها من خلال عملية تناص (انظر الفصل التالي). ثم تكون هذه «المصادر» ذات قيمة لفهم الأطروحة أو الأطروحات التي سوف تمر في الرواية، وكلما كانت المراجع ضخمة ولا لبس فيها، ولا جدال عليها، زادت فرصة أن يكون العمل كتاب أطروحة، وحاملاً لـ «المعنى»، أحادي مستقل.

ولكن حتى عند الرجوع إلى خطابات أخرى يمكن أن يكون للمعارف أوضاع مختلفة: متنازع عليها من خلال «خلطها» وإسنادها إلى عدة شخصيات أو «تقويضها» من خلال السخرية، أو طرحها على أنها غير مؤكدة. في هذه الحالة تصبح الرواية حوارية (يتم اجتيازها وتشكيلها بأصوات مختلفة). استخدم أشهر

الروائيون هذه الإجراءات علىٰ نطاق واسع. دعونا نستشهد من بين عدد من الأمثلة المحتملة، بمؤلفي القرن الثامن عشر الذين وضعوا «الأغراب» أمام عالمنا والذين، نتيجة لذلك، كشفوا عن اعتباطية المعرفة والقيم - مونتسكيو مع الرسائل الفارسية (١٧٢١) أو فولتير مع الساذج (١٧٦٧)، أو كتّاب القرن العشرين الذين زرعوا عدم اليقين وتشويش المعنىٰ، مثل صمويل بيكيت، الذي اختتم مولوي (١٩٥١):

«لكن انتهىٰ بي المطاف بفهم هذه اللغة. لقد فهمت ذلك، ربما أسيء فهمه. السؤال ليس هنا. كانت هي التي طلبت مني التقرير. هل هذا يعني أنني أكثر حرية الآن؟ لا أعرف. أنا سوف أتعلم. لذا عدت إلىٰ المنزل وكتبت. إنه منتصف الليل. المطر يضرب النوافذ. لم يكن منتصف الليل. لم تكن تمطر.»

تكامل المعرفة

يعتمد تكامل المعرفة اعتماداً كبيراً علىٰ خيارات السرد والمنظور الذي درسناه سابقاً. سرد برّاني الحكي، يمر عبر منظور الراوي، يبرر المعرفة المطلقة للراوي، التي يمكنها إيصال أكبر كم من المعلومات للقارئ. ولكن يمكن أيضاً – تهيئة تأثير المفاجأة - المطلوب. يتكون كتم المعلومة من الإغفالات الطوعية، أحد أشهرها هي قصيدة لـ جول فيرن في ميشيل ستروغوف (١٨٧٦) التي تخفي عن القارئ بدءاً من الفصل السادس أن البطل ليس أعمىٰ. من جانبه، فإن اختيار منظور الشخصية يجعل من الممكن ترك مشاعر الآخر في الظل (ما الذي تعتقده البطلة، في مانون ليسكو لـ الأب بريفوست، ١٧٣١؟). من الممكن أيضاً مقارنة منظور الراوي بمنظور الشخصية، هذا هو الحال في (أميرة دو كليف) (١٦٧٨)، حيث يظهر الراوي مشاعر البطلة التي تخفيها عن نفسها. في (الطيف، هاشيت، ١٩٨١)، يلعب رينيه بيليتو بشكل ساخر علىٰ احتمالات السرد جوّاني الحكي الذي يمر عبر الراوي مما يخلق فجوة مع معرفة الممثل في اللحظة التي كان يحدث فيها الحدث:

«ها أنت ذا. كما شك أحدهم - لم يكن بإمكاني علىٰ ما يبدو أن أحس به - لكن لأنني لم أصدق ذلك حتىٰ اللحظة الأخيرة - لقد وقعت في الفخ».

هذا البعد، الذي يعتمد علىٰ السرد وعلىٰ التبئير، حدد من ثمَّ تداول المعرفة بين الراوي والمروي إليه، وبين المؤلف والقارئ. بهذا المعنىٰ، يمكن للمرء أن يتحدث عن المعرفة المعلنة، التي إلىٰ جانب ذلك يجب علىٰ المرء أن يميزها، لاستخدام مصطلحات فيليب هامون، شخصنة الرواية، نظام الشخصيات في لي روجون ماكارت لـ إميل زولا، جنيف، دروز، ١٩٨٣، ص ٢٧٥-٢٧٦)، وهي المعرفة المعلنة، يحددها علىٰ النحو التالي:

«[...] المعرفة المعلنة تُهيئ في الرواية، الفضاء الداخلي لحالات اللبس والمعلومات وسوء الفهم والأوهام، والأسرار والأكاذيب والنفاق وسر الوجود والظهور [...] ».

هذه المعرفة الموزعة توزيعاً غير متساو بين الشخصيات، غالباً ما تحتوي علىٰ العقدة في الحبكة وتحدد التقلبات والمنعطفات. يتعلق الأمر بمشاعر الحب (التي يخفيها أحدهم عن الآخر، والتي يعتقد المرء أنه يراها أو يريد تجاهلها كما هو الحال مع ماريفو)، وعناصر الجريمة والتحقيق في القصة البوليسية.

نظم هذا النوع، تبعاً للضرورة البنيوية، العمل علىٰ القرائن (آثار المعرفة التي يجب إعادة بنائها) وعلىٰ الإغراءات، لأن المعلومات يمكن أن تكون هدفاً لإستراتيجيات الإخفاء. في دراسة أجريت علىٰ قصص أجاثا كريستي، اقترحت آني كومبس تصنيفاً للقرائن التي يمكن نقلها إلىٰ روايات أخرىٰ: القرائن القصصية (المرتبطة بالأشياء أو الشخصيات)، القرائن اللغوية (المرتبطة بالحوارات، الهفوات، الضمنيات...) وقرائن كتابية (مرتبطة بـ «حرف» من النص، الجناس الناقص، التشبيه، عناصر تشير إلىٰ قصص أخرىٰ، في التركيز، في البداية وفي العنوان...). من جانبها، تستمد عناصر الجذب من إجراءات متعددة: وفرتها (لا نعرف كيف نختار)، وموقعها (في البداية، عندما يسعىٰ القارئ إلىٰ تشكيل العالم، أو في مقاطع «ثانوية»)، وعدم اليقين. (لا نعرف ما إذا كانت تنسجم مع قصة رئيسية أو قصة ثانوية)، الإصرار علىٰ قرينة واضحة تخفي أخرىٰ قريبة...

هذه المعرفة المعلنة بالإضافة إلىٰ لعبة القرائن والحيل، استُخدِمت استخداماً كبيراً في رواية المغامرات، الرواية المسلسلة **(مع كل التنكرات والخيانات...)**. ومع ذلك فهي حاضرة في أي رواية إلا أنها لا تقدم ولا تفيد. كيف نتخيل رواية يكون كل شيء فيها واضحاً ويُعطىٰ بشكل مباشر بين الشخصيات؟

تتكامل المعرفة أيضاً تكاملاً مختلفاً وفقاً لنوع التسلسل المختار **(راجع الفصل السابق)**: السرد، الحوار، التفسير... ونمط كتابتها، أقل أو أكثر مباشرة. وهكذا تفضل الرواية «السلوكية» تصنيف الشخصيات من خلال أفعالها لا من خلال الإشارة الواضحة إلىٰ شخصيتها **(فهو جبان، شجاع، إلخ)**.

أخيراً، يظل تكامل المعرفة والمعلومات معتمداً علىٰ العقليات والرقابة التي تؤثر في كل عصر علىٰ ما يمكن قوله وما شكله. وهكذا يتذكر بوالو في كتابه فن الشعر **(١٦٧٤)** المبادئ التي يمكن نقلها إلىٰ الروايات:

«ما لا يجب أن نراه أبداً، أن القصة تكشف لنا:

العيون التي لا تراها ستدرك الأمر بشكل أفضل،

ولكن هناك أشياء يجب أن يقدمها الفن الحكيم

للأذن، وأن يرتد إلىٰ العينين».

٢. القيم «Les Valeurs»

وظائف القيم

تقوم القيم بوظائف مختلفة في الروايات مثل المعارف. يبدو أولاً وقبل كل شيء أنها تساعد في فهم النصوص لتوجيه القراءة: إما لأن الأطروحة المدافع عنها ظاهرة وتنظم مسارات **(من الخطيئة إلىٰ الفداء...)**، أو لأن نظام القيم **(جيدة / سيئة، إيجابية / سلبية...)**، إلخ.) يساعد علىٰ فهم الشخصيات والأفعال وتحديد مواقعها وتقييمها. يشرح تشارلز جريفيل هذا علىٰ النحو التالي:

«الأنماط الإيجابية والسلبية عنصر ضروري في بناء الحكاية. تجذب تعاطف القارئ للبعض وكراهيته للبعض الآخر، لا محالة، لإشراكه عاطفياً في الأحداث المكشوفة واهتمامه بمصير الأبطال. ومع ذلك فالمسألة ليست مجرد جذب القارئ للنص، أو توجيه انتباهه إليه: بل لتوصيف التعاطف الممنوح للقارئ والمكان الذي يصبح فيه النص مدركاً [...]».

(إنتاج الفائدة الروائية، ص ١٢٥ - ١٢٦)

ومع ذلك، تجدر الإشارة إلىٰ أنه إذا كان نظام القيم الذي يقترحه النص يتعارض بشدة مع نظام القارئ، فمن المحتمل أن تحدث تأثيرات مختلفة من سوء الفهم أو الرفض.

غالباً ما يؤدي إدخال القيم دوراً تربوياً، سواء كان أخلاقياً أو سياسياً. يوجد روايات تربوية عن استخدام الفتيات القاصرات والأطفال والبالغين، أنشأتها مؤسسات مختلفة لمكافحة «رذائل القرن الأول» أو «الروايات السيئة»...

أخيراً، أسهمت القيم في الاهتمامات الروائية بالإصرار علىٰ الأضداد القوية (بين الشخصيات أو بين الشخصية والعالم) التي يمكن من خلالها استثمار عاطفة القارئ. الصراع بين الخير والشر هو أحد القوىٰ الدافعة للروائية بامتياز. تُعد العدالة أحد هذه الرموز، تماماً مثل العادل أو الدير أو التائب. علاوة علىٰ ذلك، يمكن أن تتخذ أشكالاً مختلفة مثل شخصية الطالب الفقير الذي يواجه مؤسسة تعليمية مخصصة للأطفال فاحشي الثراء (انظر روايات جول فاليه) أو البطل في محنة المرض...

مكانة القيم

يمكن تقديم مكانة القيم علىٰ أنها غير قابلة للجدال ليتبنَّاها الجميع. في هذه الحالة، لا يتردد الراوي في الانخراط في النص دون تردد، لتقديم وجهة نظره باعتبارها الوحيدة الممكنة. الأكسيولوجي (توزيع القيم في النص) التي تم

تأكيدها تقدم فقط انتصار أو عدم انتصار القيم الجيدة. كانت هذه الروايات، التي يسيطر فيها الحوار مع النفس، شائعة في القرون السابقة، في الأنواع الشعبية أو في أطروحات الأدب. فهي لم تفلت - مع مرور من الوقت - من انطباع «السذاجة» بقدر تغير القيم، وبقدر وضوح الأساليب:

«مر النهار، حل الليل. القمر واضح والنجوم متلألئة. أخذ الإمبراطور سرقسطة: بألف فرنسي، تم تفتيش المدينة وأماكن عبادة اليهود والمسلمين بدقة. بأعقاب الهراوات الحديدية كانوا يحطمون الصور وكل الأصنام: لم يبقَ هناك تعويذة أو سحر. آمن الملك بالله ويريد أن يقوم بخدمته. أساقفته باركوا الماء. وقادوا الوثنيين إلىٰ المعمودية؛ إن كان هناك من يقاوم تشارلز فإن الملك يشنقه أو يحرقه أو يقتله بالحديد. أكثر من مئة ألف مسيحي معمدين حقيقيين، إلا الملكة. ستؤخذ إلىٰ فرنسا الجميلة، أسيرة: الملك يريدها أن تعتنق المسيحية بدافع الحب».

(نشيد رولان)

عندما تم طرح البديهية علىٰ هذا النحو، فمن المستحسن البحث عما إذا كانت مرتبطة بخطاب أو بنظام خارجي: ديني، وسياسي، واجتماعي... دون أن نفقد الوجهة بأن الإبداع الروائي يتطلب تمييز نفسه من خلال كتابة مجازية لا تبدأ بالتسلسل المنطقي للمفهومات. يتوسط كل كاتب بين المفهومات والشبكات الدلالية ذات الشكل النصي **(**مرتفع **/** منخفض؛ مظلم **/** مضيء؛ جاف **/** رطب...**)** التي تجسد القيم. هذا يعيدنا إلىٰ أهمية تحليل الحقول المعجمية والدلالية.

من الضروري أيضاً الانتباه إلىٰ حقيقة أن عدداً كبيراً من الكتاب قد مارسوا المعارضة أو التخريب في القيم **(**من ساد حتىٰ غيوتا**)**، التي ملأت «جحيم» المكتبات، وأن الآخرين ولا سيَّما في القرن العشرين، مارسوا تعليق القيم إما من خلال مواجهتهم دون موقف واضح يظهر في نهاية الكتاب، وإما من خلال كتابة «محايدة».

تكامل القيم

يعتمد توحيد القيم كثيراً على اختيار السرد والتبئير. يمكن للراوي الانخراط وتقديم قصته على أنها صادقة وموضوعية أو لا، ويمكنه التعليق أو لا، وإدراج «حقائق» في شكل عبارات، وأحياناً على شكل أقوال مأثورة:

«نشاهد بوفرة بعض النساء ينتزعن حبيبهن من أحضان غرياتهن، يقتلنهن ويهربن إلى نهاية العالم، أو المشنقة أو إلى القبر. هذا بلا شك جميل. الدافع وراء هذه الجريمة هو عاطفة سامية تُفرض على عدالة الإنسان. نساء أخريات يحنين رؤوسهن ويغرقن في صمت. يمتن ويستسلمن ويبكين ويغفرن ويصلين ويتذكرن حتى آخر نفس. هذا هو معنى الحب الحقيقي، الحب الملائكي، الحب الفخور الذي يعيش على آلامه ويموت منها».

(أونوري دي بلزاك، أوجيني غراندي)

أنواع أخرى من السرد، برّاني أو جوّاني الحكي مع وجهات نظر متعددة، تجعل من الممكن إما جذب التعاطف تجاه شخصية غير محبوبة لأنها استولت على مشاعره وحماسه «من الداخل» وإما مواجهة قيم الشخصيات المختلفة، دون راوٍ من فئة الآلهة، هذه التقنية الأخيرة التي تحظى بشعبية كبيرة لدى الروائيين المعاصرين، تتيح للقارئ أن يكون الحكم الوحيد.

في بعض الأعمال علاقة المنظور والقيم هذه تكون لنصب فخ. وهكذا في (مقتل روجر أكرويد) القصة يرويها طبيب يُظهر قيم تقليدية. ومع ذلك فهو القاتل...

لعبة القيم تتجسد أيضاً في القصة من خلال شخصيات، غالباً من أسمائهم يمكن أن ترمز إلى صفة أو عيب، لها دلالات إيجابية أو سلبية (اللواحق في «-ard»، «-uffe»...). أظهر فيليب هامون أن هناك محاور مميزة لتقييم الشخصيات في الروايات: مهارات التعامل مع الآخرين والمعرفة، والبراعة، والدراية، والمتعة (الجماليات). يؤكد روائيون مثل زولا على هذه المحاور التقييمية

في مشاهد المواجهة بين الشخصيات أو في المشاهد المتماثلة (نشوء الطبقة العاملة ونشوء العالم البرجوازي، وجبات الطعام، إلخ). من وجهة نظر أخرىٰ، يمكن أن تكون المراسلات بين الأدوار الفاعلة والأدوار الموضوعية غنية بالمعلومات...، علىٰ سبيل المثال، حالة الخصم تشغلها شخصيات تشير جميعها إلىٰ فئات متشابهة: العمال والأجانب. لوحات تربط بين الأبطال، شخصيات إيجابية وسلبية، أدوار موضوعية، هي أداة فعالة لتسليط الضوء علىٰ أن نظام الأبطال ينتج كرؤية للمجتمع...

القيم أيضاً مكتوبة بشكل أساسي في موضوعات البحث («الأشياء ذات قيمة»)، أي ما هو مطلوب بالفعل، ما هو موضوع المحاكمات والصراعات: الحكمة والتعليم والحب والمال... هذه الأشياء المنشودة التي تحدد دوافع الأفعال، بدورها تصنف الشخصيات: مهتمة أو غير مبالية، صوفية أو مادية.

بالنسبة للمعرفة في الفضاء «المعلن» للقصة، يمكن للقيم أن تهيئ لتحديات معقدة من الوجود والظهور والإخفاء والتعديل... محوّلة الشخصية إلىٰ خائن، أو متحول، أو جاسوس، إلخ. في المجال الاجتماعي أو العاطفي، ارتبط بلزاك وموباسان في عدد من النصوص، بهذه العلاقات المعقدة بين قيم الاعتراف والثروة والمشاعر - سواء كان المرء يفكر في راستينياك أو بيل-امي...

لا تزال هناك إجراءات أخرىٰ - في تأليف النص - لدمج القيم ومعالجتها. من بين أكثر الأمور إثارة للاهتمام، يمكننا الاستشهاد بالمفارقة التي تؤدي إلىٰ تفاقم الموقف المتناقض مع ما نعرفه عن الراوي أو المؤلف. وهكذا، في الفصل الثالث من كانديد يصور فولتير المعركة بطريقة يبدو أنها مدح. في الواقع، إنها مناسبة لتوجيه انتقاداته للحرب وللحكام والكنيسة:

«لم يكن أي شيء بجمال هذين الجيشين، وأناقتهما، وبريقهما، وتنظيمهما. كانت الأبواق والمزامير والطبول والمدافع، تشكل مع بعضها إيقاعاً لم تشهده جهنم

أبداً. أسقطت المدافع أولاً حوالي ستة آلاف رجل من كلا الجانبين. بعدها قضى التراشق بالبنادق على أفضل العوالم حوالي تسعة إلىٰ عشرة آلاف من الأوغاد كانوا يعيثون بالأرض فساداً. كانت الحربة أيضاً سبباً كافياً لمقتل بضعة آلاف من الرجال. كانت حصيلة القتلىٰ تصل إلىٰ نحو ثلاثين ألف شخص. أمّا كانديد الذي كان يرتجف كفيلسوف، فقد اختبأ قدر استطاعته في هذه المجزرة البطولية.

وفي النهاية، بينما كان الملكان يستمعان إلىٰ موسيقا تسبيحة الشكر، كل منهما في معسكره الخاص، قرر كانديد أن يفكر في مكان آخر لمناقشة الآثار والأسباب».

بشكل عام، تعد الخيارات الضمنية والمعجمية أماكن حاسمة في النص للحث علىٰ القيم دون إصدار أحكام علىٰ هذا النحو. يستدعي هذا قراءة متأنية لمقاطع مثل الأوصاف (مع الجمل المرتبطة بهذه السمة أو تلك: أشقر، شقراء، أشقر بلاتيني، أشقر مخصّل...) أو الحوارات التي يمكن أن تميز الشخصية تمييزاً غير مباشر بترددها وأخطائها ومستوىٰ لغتها...

تطبيقات عملية

١. ادرس الآليات التي استخدمها بيكيت «Beckett» في هذا المقطع من مولوي لجعل المعرفة المقدمة غير مؤكدة.

«في لحظة معينة، إن كنت ترغب في ذلك، لا أمانع، عاد الرجل علىٰ أعقابه، وأخذ الكلب بين ذراعيه انتزع السيجار من بين شفتيه ودفن وجهه في فرو الكلب البرتقالي. كان رجلا نبيلا، كما يبدو. نعم، وهذا كلب صغير طويل الشعر برتقالي اللون(بوماراني)، وكلما فكرت في الأمر زاد اقتناعي به. لكن هل جاء هذا الرجل من بعيد حاسر الرأس، مرتدياً خفاً رياضياً، سيجارٌ في فمه، يتبعه كلب صغير بوماراني؟ ألا يبدو أنه خارج لتوه من الأسوار، بعد عشاء جيد، للذهاب في نزهة علىٰ الأقدام والسير مع كلبه، وهو يحلم ويطلق الريح مثلما يفعل الكثير من سكان المدينة عندما يكون الطقس جيداً؟ ألا يمكن أن يكون هذا السيجار

حقاً موقداً للأنابيب، وذلك الخف الرياضي المرصع بالمسامير والمبيض بالغبار، وهذا الكلب ما الذي يمنعه أن يكون ضالاً؟ التقطه وحمله بين ذراعيه عن طريق المصادفة أو لأنه كان يتجوّل لفترة طويلة وحيداً دون صحبة أخرىٰ غير هذه الطرق التي لا نهاية لها إلا هذه الرمال والحصىٰ والمستنقعات والخلجان، وهذه الطبيعة التي تخضع لعدالة أخرىٰ، ليتضح بين الحين والآخر أنه زميل في السجن، يرغب المرء في الاقتراب منه وتقبيله وإطعامه وإرضاعه، والفهم من نظراته الباعثة علىٰ الازدراء خشيته من أن يحرم حميمية العائلة.»

٢. حلل حيلة المعرفة في هذا المقطع من (حياة ماريان لـ ماريفو « La Vie de Marianne De Marivaux»)، حيث تسرد الراوية أفكارها بعد أن تلقت، كطفلة يتيمة، هدايا من «المتبرع»، السيد كليمال.

«بعد ذلك، قلت لنفسي، إن السيد كليمال لم يتحدث معي بعد عن حبه، ربما لن يجرؤ حتىٰ علىٰ التحدث إليّ عنه مدّةً طويلة، وليس من اختصاصي تخمين سبب اهتمامه. لقد قُدِم إليَّ بصفته رجلاً خيراً وتقياً، فهو يفعل لي الخير: فهو الخاسر إذا لم يكن في حسن الخلق، فأنا لست مضطرة لقراءة ضميره، ولن أتواطأ في شيء طالما أنه لا يفصح عن نفسه؛ لذلك سوف أنتظر منه أن يتحدث معي بشكل لا لبس فيه.

وهكذا حسمت حالة الضمير الصغيرة هذه، وتبدد شكي، وبدا لي اللباس والمعطف هدية جيدة.

أخذتهم إلىٰ مدام دوتور. صحيح أنه عندما عاد لزيارتنا، أظهر السيد كليمال شغفه، هنا وهناك، وأصبح التخمين أسهل من المعتاد: كشف عن نفسه شيئاً فشيئاً، أظهر الرجل الواقع في الحب نفسه، لقد تمكنت بالفعل من رؤية الوجه الآخر، لكنني استنتجت أنه يجب عليّ رؤيته تماماً لأتعرف عليه، وإلا لن أرىٰ أي شيء.»

٣. هنا مقطع من الأمية لـ روث ريندل « L`Analphabète de Ruth Rendell» (١٩٧٧):

- «سأكون هناك خلال دقيقتين، قال جورج. توقف عند الباب ونظر إلىٰ زوجته للمرة الأخيرة. لو كان يعلم، لكانت تلك النظرة مليئة بالامتنان علىٰ السنوات الست المبهجة التي قضاها معها، لكنه تجاهلها وعض علىٰ شفتيه قبل أن يخرج إلىٰ القاعة ودخل الرواق إلىٰ المطبخ. **[...]**

فتح جورج باب المطبخ وتوقف مذهولاً. كانت خادمته تقف علىٰ الطاولة، شعرها أشعث ووجهها محمر. علىٰ الجانب الآخر كان يقف ظل رفيع لجوان سميث. كل واحد منهم مصوب بندقية نحوه. »

- أي مقطع من النص يقدم معرفة معلنة؟

- أي فقرة في النص تؤكد المسافة بين المعرفة النطقية والمعرفة المنطوقة؟ بأي شكل (الهيئة السردي)؟ ما تأثيرها علىٰ القارئ؟

٤. في صمت البحر لـ فيركور «Le Silence de la mer de Vercors» (١٩٤٢) أُجبر رجل وابنة أخته علىٰ إيواء ضابط ألماني. ماذا يمكنك أن تبني علىٰ الشخصيات انطلاقاً من خطاب الراوي، مما تقوله ولا تقوله شخصيات البطولة، وعن سلوكهم؟

«فتحت ابنة أخي الباب، وبقيت صامتة. لقد فتحت الباب علىٰ مصراعيه، كانت تقف بنفسها مقابل الحائط، لا تنظر إلىٰ أي شيء. أنا كنت أشرب قهوتي في فنجان صغير. قال الضابط عند الباب: «من فضلك». أومأ برأسه للتحية. بدا أنه يقيس الصمت. ثم دخل.

انزلق معطفه علىٰ مقدمة ذراعه، وألقىٰ التحية العسكرية وكشف عن نفسه. التفت إلىٰ ابنة أخي وابتسم بتكتم، وأمال صدره قليلاً. ثم استدار نحوي وأعطاني انحناءة أكثر جدية. قال: «اسمي ويرنر فون أبريناك». أسعفني الوقت لأفكر بسرعة

كبيرة: «الاسم ليس ألمانياً. فهل تراه سليل مهاجر بروتستانتي؟» ولكنه أضاف: «أنا شديد الأسف». الكلمة الأخيرة، التي نطقها، غاصت في الصمت. كانت ابنة أخي قد أغلقت الباب وظلت متكئة علىٰ الحائط، وهي تنظر إلىٰ الأمام مباشرة. أنا لم أقف. وضعت ببطء فنجاني الفارغ علىٰ الأرغن، وعقدت يدي وانتظرت.»

٥ - حلل في هذا المقتطف من رواية الأحمر والأسود لـ ستاندال «Le Rouge et le Noir de Stendhal» (١٨٣٠)، حيلة القيم. ادرس العلاقة بين ما هو عنوان وفكر كل من الشخصيات ودور السرد مع التغييرات في المنظور:

«واستمر كبرياء جوليان، يجب أن أنجح مع هذه المرأة، حتىٰ إذا كوّنت ثروة في يوم من الأيام وانتقدني أحدهم علىٰ وظيفة المربي الوضيعة».

أقول إن الحب هو الذي أوردني هذا المورد. حرك جوليان يده من جديد بعيداً عن مدام دي رينال، ثم أخذها مرة أخرىٰ وشدَّ عليها. وعند دخولهم الصالة، نحو منتصف الليل، قالت له مدام دي رينال بصوت منخفض:

- «هل ستتركنا، هل سترحل؟»

أجاب جوليان بحسرة:

-«يجب أن أرحل، لأني أحبك بشغف. إنه خطأ... ويا له من خطأ بالنسبة لكاهن شاب!»

اتكأت السيدة دو رينال علىٰ ذراعه بحميمية حتىٰ شعرت بوجنتيها بحرارة جوليان.

كانت ليالي هذين الشخصين مختلفة جداً. كانت السيدة دي رينال منتشية بإحساسها بالمتعة المعنوية السامية. [...] نظراً لأن السيدة دي رينال لم تكن قد قرأت أي روايات، كانت جميع مشاعرها بالسعادة جديدة بالنسبة لها. ولم تعكر صفو هنائها أي حقيقة حزينة ولا حتىٰ شبح المستقبل. لم تر نفسها سعيدة خلال

عشر سنوات كما كانت الآن. إن فكرتَي الفضيلة والإخلاص لـ السيد دو رينال، اللتين كانتا تثيران غضبها قبل أيام قليلة، رُفضا باعتبارهما ضيفين غير مرحب بهما. قالت السيدة رينال لنفسها: «لن أمنح أي شيء لجوليان، سنعيش في المستقبل كما كنا نعيش في الشهر الماضي. سيكون صديقاً وحسب.»

٦. في هذا المقطع الافتتاحي من في ظلال ربيع الفتيات لـ مارسيل بروست «A l`ombre des jeunes filles en fleurs De Marcel Proust»، حاول الإشارة إلىٰ ما الذي يدل وما الذي يشكل القيم. وهل خطاب الراوي يشهد علىٰ تكثيف أو فراغ، وما هي العلامات الدقيقة التي تراها؟

«أمي، عندما طلبت من السيد نوربوا البقاء علىٰ العشاء لأول مرة، بعد أن أعربت عن أسفها لأن الأستاذ كوتار كان مسافراً، وأنها هي نفسها علىٰ استعداد تام للتردد علىٰ سوان، لأن أحدهما كان بلا شك مهتماً بالسفير السابق، أجاب والدي أن ضيفاً بارزاً، عالماً لامعاً، مثل كوتار، لا يمكنه أبداً أن يرفض تناول العشاء، لكن سوان، بتفاخره، وبطريقته صرخ من فوق أسطح المنازل، كان هجوماً مبتذلاً، كان سيجده الماركيز دي نوربوا، علىٰ حد تعبيره، «نتناً». الآن هذه الإجابة من أبي تتطلب بضع كلمات من التفسير، ربما يتذكر بعض الناس كوتار الحقير جداً وسوان اللبق جداً، إنها مسألة دنيوية بحتة، حقارة ونبالة».

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

١ - عن المعارف

بارت رولان «BARTHES Roland»،

S / Z باريس، سويل، ١٩٧٠.

كومب آني «nnieA COMBES»،

أجاثا كريستي، كتابة الجريمة، باريس، انطباعات جديدة، ١٩٨٩، ص ٢٢٩-٢٤٥.

إيكو أمبيرتو «ECO Umberto»،

ليكتور إن فابولا، باريس، غراسيت، ١٩٨٥ (إعادة نشر، كتاب الجيب، «بيبليو ايسي»).

حدود التفسير، باريس، غراسيت، ١٩٩٢.

كربرات – أوركيوني، كاثرين «Catherine CHIONIOREC-KERBRAT»،

الضمني، باريس، أرماند كولين، ١٩٨٦.

٢.عن القيم

غريماس، الغيرداس جوليان «Julien Algirdas GREMAS»،

البنيوية الدلالية، باريس، لاروس، ١٩٦٦.

عن المعنىٰ، باريس، سويل، ١٩٧٠، ص. ٧-١٠٢.

عن المعنىٰ ٢، باريس، سويل، ص ١٩-٤٨.

جريفيل، تشارلز «harlesC GRIVEL»،

إنتاج الفائدة الروائية، باريس - لاهاي، موتون، ١٩٧٣.

هامون، فيليب «HAMON Philippe»،

نص وأيديولوجيا، باريس، PUF، ١٩٨٤.

ماثيو-كولاس، ميشيل «COLAS Michel-MATHIEU»،

السرد والحقيقة «شاعرية، عدد ٨٠، نوفمبر ١٩٨٩».

مجلة العلوم الإنسانية، عدد ٢٠١، ١٩٨٦، ١.

انظر بالإضافة إلىٰ ذلك، ببليوغرافيا الفصل السابق حول أنواع النص.

ثامناً. انفتاح النص: الواقعية والتناصّ

المقاربة السردية كما رأينا هي مقاربة داخلية، تعتبر النص في حد ذاته مجموعة مغلقة من العلامات اللغوية. هذا الإغلاق المنهجي البحت لا يمكن اعتباره مفهوماً مطلقاً. كل نص في الواقع مكتوب في عالم معين ويشير إليه؛ علاوة علىٰ ذلك، يستثمر المؤلف والقارئ كل علىٰ طريقته الخاصة، معرفتهما. لذلك فإن النص ينتج آثاراً للإشارة إلىٰ العالم وإلىٰ الكتابات الأخرىٰ التي يفك القارئ شفرتها، وتساهم في الفهم والتفسير. تشكل آليات الإحالة هذه «انفتاح[1]» النص الذي سندرسه الآن.

١ ـ الواقعية

الواقعية مصطلح متعدد المعاني. يمكن أن يشير إما إلىٰ الحركة الأدبية للقرن التاسع عشر، أو إلىٰ الانطباع الواقعي الذي يفضي إلىٰ النص الناتج عن عدد معين من الإجراءات.

إنه المعنىٰ الثاني الذي سنأخذه في الاعتبار هنا، دون أن ننسىٰ أن الروائيين الواقعيين والطبيعيين نظَّروا ونظموا قوائم هذه الإجراءات التي دُمجت في الرواية حتىٰ أيامنا هذه، إذ إن الجزء الأكبر من الإنتاج الأدبي لا يزال يعطي انطباعاً «أن ذلك صحيح».

علينا ألا ننسىٰ أيضاً أن هذا يرتبط بتأثير مشابه بين حقيقتين غير متجانستين: العالم اللغوي للنص والعالم خارج النص، لغوي أو لا (الأشياء والأشخاص والأحداث والأقوال...). لذلك فإن الوهم المحاكي ليس طبيعياً ولكنه نتيجة بناء. يُنفَّذ هذا البناء علىٰ أساس بعض المحاور المميزة التي سندرسها بإيجاز.

---

(١) كما هو الحال مع مسألة تصويب النص، تلك التي تتطلب المرجعية، لتعميقها، لجذب الآخرين، نسميها في نظريات أخرىٰ (تاريخ، علم اجتماع الأدب...) مع مراعاة المعطيات «الخارجية».

«تطبيع» السرد

يجب ألا يكون السرد عائقاً أمام اليقين في قصة طرحت علىٰ أنها حقيقية. لذلك يجب تبريره. هناك إجراءان يعملان هنا. إما تبرير أصل الحكاية: فقد استلمها الراوي من شخص موثوق به وحدثت له فعلا. أو إخفاء الأصل وأي إشارة إلىٰ المورد. يصبح السرد «شفافاً» وكأن الحكاية حاضرة أمام أعيننا دون وساطة. فهي موجودة كحقيقة واقعة. في هذه الحالة الثانية، وهي متكررة جداً، لا يحمل الخطاب أي علامة علىٰ المسافة أو الطريقة أو التأكيد أو السخرية، ولا يتضمن تعليقات من الراوي شديدة الوضوح، ولا يظهر علىٰ أنه نتاج وعي ذاتي. إنه خطاب جاد يستبعد بشكل متجانس أي موضوع بهيج للغاية (أماكن شاعرية، أو مشاهد الحب أو الحميمية العائلية...) أو مزعج للغاية (الأماكن المظلمة، مشاهد الرعب...)، علىٰ عكس الرواية المتسلسلة، مما يؤدي إلىٰ تفاقم هذا الموضوع. ويؤكدها بخطاب سردي «عاطفي». ومِن ثمَّ، يتم العمل علىٰ الافتتاحيات بشكل خاص من خلال الكتابة الواقعية لأن تبرير السرد أو محوه يتم لعبه بمجرد الدخول إلىٰ النص:

«لقد جاءت دينيس سيراً علىٰ الأقدام من محطة سان لازار، حيث كان قطار شيربورج أقلها مع شقيقيها، بعد ليلة قضتها علىٰ مقعد سيئ في عربة من الدرجة الثالثة.»

(إميل زولا، في سعادة السيدات، ١٨٨٣).

من المناسب مع ذلك ملاحظة أن الروائيين المعاصرين، علىٰ العكس، شيئاً فشيئاً ربطوا تأثير الحقيقة بالسرد جوّاني الحكي. انتقلت الواقعية من حقيقة العالم («الموضوعية») إلىٰ حقيقة الرؤية («الذاتية») للعالم. يمكن للمرء أن يقرأ، من وجهة النظر هذه، روايات مثل (أطفال القرن الصغار لـ كريستيان روشفور، ١٩٦١) أو (إليز أو الحياة الحقيقية لـ كلير إتشيريل، ١٩٦٧).

التضمين في الزمان-المكان

كل رواية واقعية تقدم نفسها علىٰ أنها «شريحة من الحياة» مقطوعة من تاريخ «أناس حقيقيين» تنتمي إلىٰ «كوننا». لتحقيق ذلك، يجب أن نعطي انطباعاً بأنها ليست سوىٰ جزء من الوقت مع وجود (ما قبل وما بعد) خارج فضاء القصة. لذلك يشير النص في كثير من الأحيان إلىٰ «الماضي» (ذكريات، ملاحظات حول الأسرة، الميراث، الأحداث السابقة، إلخ) وإلىٰ مستقبل منظور إلىٰ حد ما (العروض الحالية، عرض الإجراءات اللاحقة، إلخ). يتضمن هذا الشخصيات والمشاهد النموذجية التي تتمثل وظيفتها في تبرير هذه المعرفة، هذه المعلومات: طبيب، كاهن، صديق للعائلة، صديق الطفولة، مشاهد من الاقتران أو الانفصال بين العائلة أو الأصدقاء (وجبة القُربان، الزفاف، الجنازة، القطيعة...).

يعتمد التأثير الواقعي أيضاً علىٰ تكرار المؤشرات المكانية والزمانية الشائعة في النص وخارج النص (التقسيم الزمني، التواريخ، الأوقات، الأماكن، إلخ).

غالباً ما يُستخدم للتشابك بين التاريخ (الحقيقي) وتاريخ الرواية عن طريق الشخصيات «المرجعية» التي تظهر في النص في خضم شخصيات وهمية، لأحداث محفوظة في التاريخ والتي تشكل اللبنات الأساسية، لأماكن دارت فيها هذه الأحداث. يشرح هذا الطرح تكرار الأسماء أو الأماكن أو الأشخاص، معززاً الإحساس بالهوية بين الخيال والواقع. من ناحية أخرىٰ، يستبعد ذلك أي مرحلة تتعارض مع معرفتنا التاريخية (لا يمكن للشخصية أن تغتال الجنرال ديغول في عام ١٩٥٢) حتىٰ لو كان ذلك يسمح بالتغيرات في «المناطق الرمادية» حيث يجري باستمرار في رواية التجسس...

الدافع والحقيقة

لا يزال التأثير الواقعي قائماً علىٰ اهتمام كبير بمحاكاة الحقيقة وبالدافع. بالإضافة إلىٰ أَنه يميل إلىٰ استبعاد ما هو غير عادي من التناقضات أو الغموض.

وهذا يفسر أهمية الدافع النفسي للشخصيات التي تبرر الإطار الروائي. نظام «السبب والنتيجة» أساسي لتسلسل الأحداث.

يمتد الدافع إلىٰ أسماء الشخصيات والأماكن، إما من خلال دلالاتها الوطنية أو الاجتماعية، أو من خلال تفاهتها أو ابتذالها «المتكيف» مع ظروفها، أو من خلال تفسيرات لأصلها. يتضمن هذا مشاهد متكررة (التعميد، والعروض، وزيارات الأماكن، وما إلىٰ ذلك) وشخصيات مسؤولة عن «تطبيع» تداول هذه المعرفة (علماء اللغة، وعلماء الأنساب، والمرشدون، وما إلىٰ ذلك).

يعمل التكرار علىٰ تثبيت الدافع وإزالة الغموض سواء عن طريق التكرار بشكل صريح أو من خلال تكرار المعلومات في أشكال مختلفة. وهكذا يتم تعريف الشخصية من خلال تراكم العناصر التعريفية المعطاة من خلال أنشطتها المميزة والمهنية، وفرصها في الحياة والعمل... الكناية صاحبة امتياز وتتحقق في أثناء مشاهد الحل والترحال التي تظهر الكينونة أو التحولات في الشخصية.

تتجلىٰ الشخصيات في معظم أبعادها اليومية (الاستيقاظ والنوم والأكل...)، وهو ما يفسر الهجوم علىٰ المبتذل أو الشعبي الذي يتركز ضد هذه النصوص. الهم يكمن في «تفكيك» الشخصيات وفهم «دوافعها» و «آليتها»، هذا يحد من مكانة البطل، بالمعنىٰ التقليدي للكلمة، ويستلزم توزيع الأدوار والمؤهلات، الإيجابية والسلبية، بين عدد أكبر من الممثلين. كما أنه يميل إلىٰ الحد من التشوهات بين الظاهر والكائن (لا يوجد وحي أو اكتشاف مباغت ومفاجئ كما هو الحال في الميلودراما) وتعقيد ردود الفعل. في هذه الحالة، يلجأ النص بعد ذلك إلىٰ إعادة صياغة تفسيرية.

بالإضافة إلىٰ ميل التأثير الواقعي إلىٰ تقليل الارتياب في القصة (التشويق والتأخير والحيل وتأثيرات المفاجأة) والتي قد تضر بالدوافع والترجيحات. الفائدة تكمن في التحديدات، في الدافع وراء التسلسلات وليس فيما يعترضها أو يُرجئها.

أخيراً، يمكن أن يأتي الدافع من «زيادة» في الوظائف، حتىٰ لو كانت صغيرة جداً. هذه هي حالة «التفاصيل» التي ليس لها فائدة سردية: فهي تُستخدم أساساً لإعطاء الانطباع بأنها حقيقية، وأنه لا يمكن اختراعها، «إنها جيدة كما هي...»

الهَمُّ التعليمي

الهَمُّ التعليمي يصاحب التأثير الواقعي. المعلومات والمعارف تبرران وتشرحان عالم القصة. في المقابل، فإن الوهم الواقعي يؤيد دقة المعرفة الواردة في النص.

يتجلىٰ هذا المنظور الإعلامي من خلال الإشارات المستمرة للصورة في شكل رسوم إيضاحية أو مخططات أو خطط مدمجة في القصة أو في شكل مراجع. ما ينتجه النص من حيث التمثيل يعتمد علىٰ الضمان المرئي (موضوع النظرة، وبعد ذلك، التصوير الفوتوغرافي مهمان).

يتم طرح شخصيات معينة كضامن للمعلومات. الواقعية تتغذىٰ علىٰ المتخصصين (الأطباء، الرسامين، الفنيين، إلخ) الذين يشرحون لغير المتخصصين (مثلما يريد المؤلف أن يشرح للقارئ) في المشاهد التي هي ذرائع لتطبيق المعرفة. نحن نفهم بشكل أفضل المكانة المحترمة للأوصاف أو التسلسلات التفسيرية، واللجوء إلىٰ المفردات التقنية أو إلىٰ الاصطلاحات المهنية.

في الواقع، يقدم التأثير الواقعي النص كما لو كان نظيراً لخطابات المعرفة (التاريخية والعلمية وما إلىٰ ذلك) ويمكن تقييمه من خلال مقياس الصواب والخطأ أو القابل للتحقق وغير القابل للتحقق، تؤكد العناوين والعناوين الفرعية علىٰ هذه الرغبة («تاريخي»، «زمني»، «مورفولوجيا»، «علم وظائف الأعضاء»...) بالإضافة إلىٰ بعض المقدمات أو الواجهات اللاحقة. الحالة المحدودة هي تلك الخاصة بالرواية الوثائقية، التي تستشهد صراحةً بمصادرها في الملحق (شهود ووثائق) مثل نورمان ميلر في أغنية الجلاد (لافونت، ١٩٨٠) الذي يروي حياة وإعدام غاري جيلمور في الولايات المتحدة.

هذه الرغبة في أن تعمل (أو أن تكون) حقيقية والمنظور التعليمي الذي يصاحبها كثيراً ما يتغذىٰ من الرغبة في الشمولية. إنه يتجسد من خلال رحلات شاقة: من الولادة إلىٰ الموت، من الفشل إلىٰ النصر، من أعلىٰ السلم الاجتماعي إلىٰ أسفله... كما لو أن الاستيعاب المفرط يضمن معرفة كاملة بالموضوع الذي يتم تناوله. كما أنها تتميز بكثرة التفاصيل والاهتمام بالتصنيفات والمخزونات، وكأن شيئاً لا ينبغي تفويته، مما يولّد أوصافاً طويلة جداً. يمكننا الرجوع إلىٰ عدد من صفحات زولا، في بطن باريس (١٨٧٣)، للحصول علىٰ فكرة عن «المحاولة لاستنفاد الواقع».

يقوم فيليب هامون بتجميع هذه المعطيات من «دفتر شروط» التي سوف يقوم عليها المشروع الواقعي.

«دفتر شروط» الواقعية

١ - العالم غني ومتنوع مفعم ومفكك، وما إلىٰ ذلك:

٢ - يمكنني نقل معلومات (مقروءة ومتماسكة) حول هذا العالم:

٣ - يمكن للغة نسخ الواقع.

٤ - اللغة هي الثانية بالنسبة للواقع (تعبر عنه، لا تخلقه)، إنها «خارجية».

٥ - يجب محو الدعامة (الرسالة) قدر الإمكان («بيت زجاجي» لـ زولا).

٦ - يجب محو الإيماءة المنتجة للرسالة (الأسلوب، النطق، التشكيل) قدر الإمكان.

٧ - «يجب أن يؤمن القارئ بصحة معلوماتي عن العالم».

(ب. هامون، «الخطابات القسرية»، في الأدب والواقع)

٢. تجاوز النصّ

بات من الشائع في يومنا هذا أن يعتبر النقاد أن كل نص يشير ضمنياً أو صريحاً إلىٰ نصوص أخرىٰ. هذه الظاهرة التي تسمىٰ بشكل عام التناص، سماها جيرارد جينيت «تجاوز النص» في عمله رموز. وذهب إلىٰ أبعد من هذه الملاحظة البسيطة، فحاول تحليل الأنواع المختلفة من العلاقات عبر النص، وهناك خمسة منها سنناقشها قبل إضافة بعض الملاحظات حول الصور النمطية والواقعية.

التناصّ

احتفظ جيرار جينيت بمصطلح التناص للتواجد المشترك لنصين أو أكثر، أي لتبسيط الحضور الفعلي لنص واحد أو أكثر في نص آخر. يمكن أن يشمل ذلك الاقتباس، وهو الشكل الأكثر حرفية ووضوحاً، أو الانتحال، أو الاقتباس الحرفي ولكن غير المعترف به، أو التلميح الأقل حرفية والأقل وضوحاً. وتجدر الإشارة إلىٰ أن هذه الظواهر المتواترة جداً قد تفاقمت بسبب كتَّاب القرن السادس عشر مثل مونتين ورابيليه، وبشكل عام بسبب المؤلفين «الكلاسيكيين». في وقت لاحق، ظل التناص مهماً ولكن تم تلطيفه إلىٰ أن أصبح في شكل «غمزات» أدبية. شكل آخر ممكن من أشكال التناص هو الاستئناف في سلسلة أو في دورة، العناصر مأخوذة من الأعمال السابقة والشخصيات والأفعال... وهكذا، يلخص هذا المقطع من العمل جزءاً من حبكة (الحانة) و(بطن باريس):

«في التاسعة من عمره، كان كلود محظوظاً لتمكنه من مغادرة باريس، والعودة إلىٰ ركن المقاطعة حيث ولد. كانت والدته امرأة شجاعة تعمل في مغسلة، بينما والده الكسول تركها في الشارع، قد تزوجت من عامل جيد، أُغرم بجنون بجلدها الأشقر الجميل. لكن علىٰ الرغم من كفاح الأم، لم تتمكن من تغطية نفقاتها. لذلك قبلا بكل إخلاص، عرض الرجل العجوز الذي طلب كلود، وأراد إرساله إلىٰ الكلية، بالقرب منه [...].»

من وجهة نظر منهجية، من المستحسن ألا يقتصر المرء علىٰ تحديد الاستعارات ولكن بدراسة اندماجها في النص والتحولات المحتملة والوظائف التي يمكن أن تكون متنوعة للغاية، من التبجيل إلىٰ السخرية، ومن التثمين إلىٰ عدم الأهلية الشخصية...

ملازمة النص

بالنسبة إلىٰ جينيت، ملازمة النص، التي عززها في عمله (العتبات) حددت علاقات النص بدءاً من خارجه وصولاً إلىٰ الكتاب نفسه: العناوين الأساسية والعناوين الفرعية والعناوين البينية والمقدمات والعبارات اللاحقة. التنويهات، الملاحظات، النقوش، الرسوم التوضيحية، الشريط، الحواشي، الغلاف وأيضاً «النص المسبق (المسودات والمخططات وما إلىٰ ذلك)».

كما نرىٰ، فهي مجموعة غير متجانسة تشتمل علىٰ الكتابة والصورة الموجودة في الكتاب أو التي تسبق النسخة النهائية للنص، وتضم أيضاً مواد مستحقة للمؤلف أو لغيره (تحت سيطرته أم لا، قبل أو بعد وفاته...).

هذه المواد مهمة لأنها تحدد إلىٰ حد كبير اختيار الكتاب والقراءة وتوقعات القارئ. كما أنها ضرورية للتاريخ الأدبي لأن الكتاب نفسه يتغير شكله علىٰ مر القرون (ظهور الغلاف، والعناوين، وما إلىٰ ذلك) ويعدل ممارسات القراءة الملموسة.

دراسة النص الطليعي تحدد تخصص علم الوراثة النصية، الذي يدرس عن كثب عمل الكاتب وطبيعة التعديلات التي يجريها علىٰ نصه ومبرراتها.

أخيراً، يمكن للمؤلف نفسه استحضار معانٍ من العنوان، واضحاً أو غامضاً، استهلالياً أو تحذيرياً...

شرح النص

يشير شرح النص إلىٰ علاقة التشبيك التي تجمع نصاً بنص آخر يتحدث عنه. وهذا يخص بشكل أساسي العلاقة الحرجة.

يمكن أن تكون هذه العلاقة أيضاً جزءاً من رواية. ثم تصبح قريبة من التناص. هذه هي حالة القصص التي تدمج في صلبها نظريات مؤلفها أو نظريات الآخرين في الرواية؛ إنها أيضاً حالة السير الذاتية الخيالية إلىٰ حد ما والتي تدوّن ردود الفعل النقدية في القصة المسرودة؛ استخدمه سولير علىٰ نطاق واسع، وقام جوليا كريستيفا بذلك في الساموراي (فايارد، ١٩٩٠) وأضاف سيرج دوبروفسكي في الكتاب المكسور (غراسيت، ١٩٨٩) تعليقاته الانتقادية علىٰ عمل سارتر.

يمكن أيضاً استخدام «**شرح النص**» كإعلان في ملازمة النص. ومِن ثمَّ، من الشائع رؤية اقتباسات في نهاية «المراجعات» علىٰ الكتاب، علىٰ الغلاف الخلفي. كما نرىٰ فإن علاقات تجاوز النص تغذي بعضها البعض وتصبح أكثر تعقيداً وتتفاعل باستمرار.

لا تزال هناك حالة واحدة من شرح النص القصصي المنتشرة علىٰ نطاق واسع في الرواية المعاصرة: حيث يعلق الراوي أو آخرون بواسطة **الترجيع** علىٰ الرواية المكتوبة...

محاكاة النص

هذه العلاقة تربط ما بين نص (أ) يسمىٰ النص التشعبي ونص سابق (ب) يسمىٰ النص البدائي، والذي طُعِّم بطريقة غير طريقة التعليق النقدي.

في هذا الحيز الشاسع لنصوص الدرجة الثانية، قام ج. جينيت بعمل عدد من الفروق وفقاً للعلاقة (محاكاة أو إبدال) ووفقاً لنظام (مرح أو ساخر أو جاد). الفئات الأكثر شهرة هي تلك الخاصة بـ الأعمال الأدبية (التي تحاكي الأسلوب)،

والمحاكاة الساخرة والتكرار (شائعة في حالة الأساطير المحدثة باستمرار: فاوست، دون جوان، أنتيجون، إلخ).

أيضاً، يجب أن ينقح التحليل العمليات المستخدمة. وهكذا يمكن للمحاكاة الساخرة أن تستخدم المبالغة، والتناقضات (بين الشخصيات أو الأحداث والأسلوب)، والتبديلات في زمان ومكان آخر، إلخ.

من ناحية أخرىٰ، يجب ألا نغفل أبداً عن حقيقة أن هذه العلاقة قد تكون ظاهرة أو لا، وهو ما يفسر سبب إساءة فهم بعض القراء لها، ولا سيَّما إذا كانوا غير مدركين للنص البدائي.

من وجهة نظر أخرىٰ، غالباً ما تكون هذه العلاقة متناقضة، تسخر من الأعمال السابقة أو تنتقدها، وفي الوقت نفسه تُقدس سمعتها.

وتجدر الإشارة أيضاً إلىٰ أن محاكاة النص يمكن أن تولّد اشتقاقات كما في الحالة التي تمت مواجهتها بالفعل لـ جيلبيرت لاسكو. في قصة ذات الرداء الأحمر، الشائعة. يعمل النص البدائي كأساس للتشعبات وأحلام اليقظة لتوليد العديد من النصوص التشعبية.

انتماء النص

يُعدُّ انتماء النص العلاقة الأكثر تجريداً والأكثر ضمنيَّة، ويلاحظ أحياناً من خلال مؤشر نصي بسيط (مقال، رواية، إلخ). يشير إلىٰ النوع وبشكل أساسي إلى بناء النص وتوقعات القارئ وطريقته في القراءة.

في الواقع، تميَّز هذه العلاقة بقوة في الإنتاج الضخم من خلال الغلاف، العنوان، الافتتاحية، الشخصيات، السيناريو، إلخ. تميل إلىٰ أن تكون ملطفة في الإنتاج الأدبي المشروع، الذي يعارض أصالة العمل إلىٰ التكرار العام. علاوة علىٰ ذلك، فإن مفهوم الصيغة هو من أكثر المفهومات فائدة واستخداماً، ومن أكثرها

صعوبة في تحديدها، ومن أكثرها تنوعاً واعتماداً علىٰ الوقت والجمهور. إنها تمزج بالفعل بين مؤشرات المحتوىٰ والشكل والتأثير.

تجاوز النص المعمم

تشير العلاقات المقننة بواسطة جينيت بشكل أساسي إلىٰ العلاقات بين النصوص الأدبية. لكن الروايات تشير باستمرار للخطابات الاجتماعية الأخرىٰ (اليومية، السياسية، العلمية، إلخ). تستدعي هذه النتيجة الانتباه إلىٰ ثلاثة أنواع علىٰ الأقل من الظواهر.

الواقعية تتشكل أيضاً من خلال العودة إلىٰ ما سبق رؤيته، وما سبقت معرفته بالفعل، وما سبق ذكره. إنها تقوم علىٰ أثر الإدراك الذي يمر في كثير من الحالات من خلال الكليشيهات والأماكن المشتركة والتعبيرات المجمدة... ما يتم التعرف عليه ليس الواقعية في حد ذاتها ولكن طريقة الحديث عنها، والخطاب الذي يحددها. يعد تحديد عناصر **الدوكسا** [1] وكميتها واستخدامها عنصراً مهماً في تحليل النص. ويزداد هذا الأمر أهمية منذ أن أصبحت الصور النمطية والبديهيات - من القرن التاسع عشر فصاعداً - هاجساً للكتاب الذين أرادوا إبعاد أنفسهم عنها (انظر قاموس الأفكار المتلقاة أو بوفارد وبيكوشيه، بقلم فلوبير). غالباً ما تم استنكار الواقعية باعتبارها «رؤية امتثالية» للواقع، مما يفسر التناقضات أو الرغبات المستمرة لتغيير رموز التمثيل.

لقد رأينا أيضاً أن الروايات يمكنها الدفاع أو توضيح أطروحة أدبية أو سياسية أو علمية. في هذه الحالة، يصبح تجاوز النص خاضعاً لنص الرواية. ومع ذلك، فمن المستحسن توخي الحذر في التحليل لأن الكتابة نفسها يمكن أن «تشوه» الرواية، وإدخال تناقضات لم يفكر فيها الكاتب، وفجأة، تفضي إلىٰ مجالات أخرىٰ. هذا هو الحال بالنسبة

---

(١) الدوكسا: جميع الآراء المشتركة بين أفراد المجتمع والتي ترتبط بالسلوك الاجتماعي. (المترجمة).

للروايات الشهيرة مثل (رينيه لـ شاتوبريان) أو (الفلاحون لـ بلزاك). لذلك يجب أن يتعامل التعقيب بعناية مع مشروع المؤلف والنص عند إنتاجه أو عند استلامه.

أخيراً، في معظم الحالات، تمزج الرواية عدداً من الخطابات الاجتماعية والأدبية غير المتجانسة والمتناقضة. هذا علاوة علىٰ ذلك، هو أحد المعايير التي استخدمها المنظِّر السوفييتي م. باختين، انطلاقاً من دراسة رابوليه أو دوستويفسكي، لتعريف الرواية الحوارية بالتعارض مع الملحمة الأحادية التي تنتج خطاب وحيد متوافق مع شيفرة مسيطرة علىٰ المجتمع. استناداً لقانون قاطع، تعارض الرواية تعدد أصواتها، والحوار المستمر بين الخطاب والنصوص. ومِن ثمَّ، فإن الأمر متروك للمحلل لإدراج هذه الأصوات وتنظيمها في النص: الذي يدعمها، وما الأوضاع السردية وما هي الشخصيات التي يمر بها، وأي تأثيرات المعنىٰ التي تنتجها...

تطبيقات عملية

١. ما هي الإجراءات المعمول بها في بداية الأوهام المفقودة لـ بالزاك (١٨٤٣) لإعطاء انطباع واقعي؟

«في الوقت الذي بدأت فيه هذه القصة، لم تكن مطبعة ستانهوب وبكرات توزيع الحبر قد وظفت بعد في المطابع الصغيرة التابعة للمقاطعات. علىٰ الرغم من الخصوصية الذي تربطها في علاقة مع الطباعة الباريسية، كانت أنغوليم تستخدم دائماً مطابع خشبية، حيث كانت اللغة مدينة للكلمة التي جعلت الطابعة تأن، الآن بدون استخدام. لا تزال المطبعة المتخلفة تستخدم الكرات الجلدية بفرك الحبر، والتي يختم بها أحد عمال المطبعة الأحرف. اللوح المتحرك الذي يوضع عليه الشكل المليء بالأحرف والذي توضع عليه الصفيحة الورقية لا يزال مصنوعاً من الحجر ويبرر اسمه بالرخام. المطابع الآكلة. لقد جعلتنا الآلات اليوم ننسىٰ هذه الآلية، التي ندين لها علىٰ الرغم من عيوبها بالكتب الجميلة لـ إلزفير وبلانتين وألد وديدوت، والتي من الضروري ذكر الأدوات

القديمة التي حملها جيروم - نيكولاس سيشارد مؤمناً بتأثير الخرافات؛ لأنهم لعبوا دورهم في هذه القصة الصغيرة الكبيرة.»

١. قارن هذا المقطع بدقة مع نصوص مارغريت دوراس، ولا سيما موديراتو كونتابيل (١٩٥٨). ما نوع علاقة تجاوز النص التي تدخل في اللعب؟ علىٰ أي علامات محددة تبني إجابتك؟

«إنهما صامتان. لا يتحدّث بعضهما إلىٰ بعض. لا يقول لها أي شيء. إنها مشتتة لأنها صامتة. هو بردان. شفتاها متشققتان. نظرت حولها، ورأت الضوء الأصفر لبار الأصدقاء. لم يكن هناك سوىٰ ذلك لترىٰ ذلك النور في الظلام.

في الداخل، رُتبت الطاولات كما لو كانت لمن يرغب في الجلوس أمامها، يوجد طاولة مرتفعة، توجد الزجاجات خلف الطاولة. نحن ننظر إليهما. فجأة، الرئيس أمامنا بمئزرته الزرقاء، نظر إلينا أيضاً، كما لو كان علينا الجلوس علىٰ طاولاته، كما لو كان كل شيء علىٰ ما يرام بالقرب من المدفأة، حيث يمكننا تدفئة أيدينا الجليدية عندما يكون الجو بارداً.»

(مارغريت دوريل، فيرجيني كيو، رواية قدمها ب. رامبو، باريس، بالاند، ١٩٨٨)

٢. ما نوع هذا المقطع الذي يجعلك تفكر فيه؟ من خلال أي الكليشيهات؟ هل هي مجرد علاقة نصية؟

«ثم خيم صمت ثقيلاً لبضع لحظات، يئن المرء تحت العشرات من الأجواء، هذا خانق، نتنفس بشكل سيئ، إنه الوقت المثالي لفتح باب المدخل فجأة، ظهر في الظلام خيال مظلم طويل للعقيد سيك، مرتدياً ملابس زرقاء بالكامل كالمعتاد. ممسكاً في قبضته السمراء القوية مسدساً من الكروم متوهجاً مع كل أضوائِهِ، وهج واحد في منتصف النهار، مثل ألماسة فريدة تضيء علىٰ ثوب سيدة فاتنة».

(أيشنزو، بحيرة، باريس، مينوي، ١٩٨٩)

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

١. حول الواقعية

أورباخ، إيريتش «AUERBACH Erich»،

محاكاة، تمثيل الواقع في الأدب الغربي، ١٩٤٦، باريس، غاليمار، ١٩٦٨.

بارث، رولاند وبيرساني، ليو وهامون، فيليب، ريفاتير، مايكل ووات، إيان «BARTHES Roland، BERSANI L éo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, WATT Ian»،

الأدب والواقع، باريس، سويل، ١٩٨٢، مجموعة «نقاط».

بيكر، كوليت «BECKER Colette»،

قراءة الواقعية والطبيعة، باريس، دونود، ١٩٩٢.

جينيت، جيرارد «GENETTE G rardé»،

«الحقيقة والحافز»، في أشكال ٢، باريس، سويل، ١٩٦٩.

مجلة الشعرية، العدد ١٦، «الخطاب الواقعي»، ١٩٧٣.

ستشور نعومي «SCHOR Naomi»،

قراءة التفاصيل، باريس، ناتان، ١٩٩٤.

٢. حول تجاوز النص

عاموسي، راث وروزن، اليشيفا «Elisheva AMOSSY Ruth et ROSEN»،

خطاب الكليشيهات، باريس، CDU-SEDES، ١٩٨٢.

عاموسي، راث «AMOSSY Ruth»،

الأفكار المتلقاة، سيميولوجيا الصورة النمطية، باريس، ناتان، ١٩٩١.

باختين، ميخائيل «BAKHTINE Mikhail»،

أعمال فرونسوا رابوليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطىٰ وعصر النهضة، باريس، غاليمار، ١٩٧٠.

بيلمان-نويل، جان «NOEL Jean-BELLEMIN»،

النص وقبل النص، باريس، لاروس، ١٩٧٢.

دوفايس، جان-لويس «Louis-DUFAYS Jean»،

القوالب النمطية والقراءة، ليبج، مارداغ، ١٩٩٤.

جينيت، جيرارد «rardéGENETTE G»،

رموز، باريس، سويل، ١٩٨٢.

عتبات، باريس، سويل، ١٩٨٧.

غريسيلون، ألموث «GRESILLON Almuth»،

عناصر النقد الوراثية، قراءة المخطوطات الحديثة، باريس، PUF، ١٩٩٤.

شيفر، جان-ماري «SCHAEFFER Jean-Marie»،

ما هو النوع الأدبي؟ باريس، سويل، ١٩٨٩.

التعليقات علىٰ النص

أولاً. دراسة حكاية: «الأميرة وحبة البازلاء» لـ أندرسن

هذه الحكاية القصيرة جداً لأندرسن ستمنحنا الفرصة لوضع المفهومات المقترحة تحت الاختبار لأول مرة. ومِن ثمَّ، فهي فرصة للتطبيق نفضّل اتباعها هنا.

«كان هناك أمير أراد أن يتزوج أميرة، لكنه أراد أن يتزوج أميرة حقيقية. لذلك ذهب يجوب حول العالم بحثاً عن واحدة، وفي الحقيقة، لم يكن هناك نقص في الأميرات؛ لكنه لم يستطع أن يتأكد مما إذا كنَّ أميرات حقيقيات أم لا. شيء ما عنهنَّ كان يبدو دائماً مريباً له. نتيجة لذلك، عاد حزيناً جداً لأنه لم يجد ضالته. في إحدىٰ الأمسيات، كان الطقس سيئاً، والبرق يلمع بكثافة، والرعد يدوي، والمطر يتساقط كالسيول؛ كان ذلك مروعاً! طرق أحدهم باب القصر، فسارع الملك العجوز إلىٰ فتحه.

كانت أميرة. يا إلهي! كيف حوّلها المطر والعاصفة! الماء يتدفق من شعرها وملابسها، يدخل من فتحات حذائها ويخرج من الكعب. ومع ذلك، كانت توحي بأنها أميرة حقيقية.

«هذا ما سنكتشفه قريباً!» فكّرتِ الملكة الكبيرة، ثم دون أن تقول أي شيء، دخلت غرفة النوم، وأزالت الفراش، ووضعت حبة بازلاء في أسفل السرير. ثم أخذت عشرين فرشة، وزعتها علىٰ البازلاء، وعشرين لحافاً آخر، كانت تكدسها فوق الحشايا.

وكان هذا هو السرير المخصص للأميرة. في صباح اليوم التالي سُئلت كيف قضت ليلتها.

«سيئة للغاية!» أجابت؛ لم تكد تتمكن من النوم طوال الليل! الله أعلم ما كان في ذلك السرير؛ شيء قاسٍ جعل بشرتي أرجوانية، يا له من عذاب!».

في هذه الإجابة أدركنا أنها كانت أميرة حقيقية، لأنها شعرت بالبازلاء من خلال عشرين فرشةً ولحافاً. أية امرأة، إن لم تكن أميرة، يمكن أن يكون لها مثل هذا الجلد الحساس؟ اقتنع الأمير بأنها كانت أميرة حقيقية، وأخذها كزوجة، ووُضعت حبة البازلاء في المتحف، حيث لا تزال موجودة، ما لم يقم أحد المعجبين بإزالتها.

يا لها من قصة حقيقية مثل الأميرة!

(ترجمة د. سولدي وإي جريجوار ول. مولاند،

فلاماريون، مجموعة. «غارنييه-فلاماريون»، صفحة ٦١-٦٢).

١. الحكاية

الحكاية سهلة البناء. أمير يتمنىٰ أن يتزوج أميرة حقيقية. الحالة البدائية تحتوي علىٰ نقص: أميرة للزواج، وهذا النقص في حد ذاته يعتمد علىٰ نقص المعرفة - يجب علينا التأكد من عدم وجود أميرة «حقيقية». لمعرفة فشل محاولات الأمير السابقة. تشكلت التعقيدات بوصول أميرة تدّعي أنها أميرة حقيقية. وتتمثل الديناميكية في تنفيذ خدعة من الملكة للتحقق من أنها بالفعل أميرة حقيقية. التحقق قاطع ويتزوجها الأمير. بعد هذا القرار، تم ملء النقص: زواج الأمير والأميرة والشيء الذي استُخدِم للحيلة وضِع في متحف (الحالة النهائية).

نجد أنفسنا أمام نصٍ نموذجي للحكاية: سهلة البناء، قليلة التعقيد (القليل من التسلسلات؛ تم الحفاظ علىٰ الوظائف الأساسية فقط؛ مع السببية والتسلسل الزمني دون تشويه). تم حفظها من وجهة نظر عامة، صغيرة جداً تقريباً (بدون مغامرات). سوف نعود إلىٰ ذلك.

فيما يتعلق بالشخصيات، فإن الوضع بسيط أيضاً. إذا استخدمنا فئات غريماس، مع المخطط العاملي، فيمكننا اعتبار أن الأمير يشغل دور موضوع المهمة، وأن الأميرة الحقيقية هي هدف المهمة.

شغل هذا المكان العنصر الأنثوي الذي ظهر في تلك الليلة العاصفة. يمكن أن يقوم العديد من الممثلين بدور مساعد: الأم (ومعرفتها)، والطقس الرهيب الذي أتىٰ بالأميرة لتطرق باب القصر، والملك الذي فتح الباب، والخدعة، والبازلاء، والفرش واللحف. الدور المقابل سيقتصر إلىٰ افتقار الأمير للمعرفة.

ومِن ثمَّ، فإن بنية الشخصيات هنا مرة أخرىٰ سهلة البناء. ووفقاً للحكايات فإن الشخصيات موصوفة بشكل مقتضب، وذات تأهيل ضعيف، ومختصرة إلىٰ أدوار موضوعية كلاسيكية (أميرة، أمير، ملك، ملكة).

ومع ذلك، ينبغي إبداء ثلاث ملاحظات في نهاية هذا النهج الأول. في البداية أحبطت المهمة قليلاً من قبل خصوم مهمين. ومِن ثمَّ، فإن هذه الحكاية تظهر القليل من التعقيدات والالتواءات والمنعطفات أو حتىٰ من الاهتمام السردي الصارم. ومن ثم فإن دور المرسل والمروي إليه، كما هو الحال في العديد من القصص، أقل وضوحاً في الفهم. يمكن للمرء أن يعتقد إما أن الأمير هو الذي يحمل الدورين، أو أن الأم أو الواجب الملكي هو الذي يفترضهما. في الواقع، إن محاور الإرادة (الموضوع / الهدف) والقوة (المساعد / الخصم) هي أساسية لتكشف القصة. أخيراً، الملاحظة الثالثة بالعلاقة مع ما سبق، تعلقت بدور الملكة. الذي تجلىٰ بوضوح مع دور أكثر أهمية في الديناميكية، فهو سمح بتحقيق إرادة الأمير بفضل معرفتها وقوتها (أفعالها)، إذ فشل الأمير. يمكن تأكيد هذه الأهمية إذا استخدمنا فئات كلود بريموند: الأمير والأميرة مقابل، الأكثر حكمة، فقط الملكة تظهر كعامل حقيقي. هل الملكة إذن هي موضوع البحث والشخصية الرئيسية الحقيقية؟ السؤال يستحق علىٰ الأقل أن يُطرح...

بطريقة كلاسيكية في الحكايات، يُختَزل المكان والزمان إلىٰ تعبير بدائي إلىٰ حد ما («كان ذات مرة»، «مساءً»، / «في صباح اليوم التالي»، «داخل»/ «خارج»، القصر...) التي لا تسهم في بناء وهم الواقع. بالمقابل، يتيح ذلك تحميلها بقيم رمزية: يمكن أن تشير اليوتوبيا (المدينة الفاضلة) واليوكروني (لا تاريخ ولا زمان) إلىٰ أي وقت وأي مكان، بما في ذلك الأشخاص في العقل الباطن. المساحة الداخلية هي تلك الخاصة بالعائلة الحامية ولكن أيضاً في هذه الحالة تتميز بنقص يمنع الأمير من النضج. المساحة الخارجية هي تلك المتعلقة بإمكانيات تجربة الحياة وملء الفراغ: لقد كانت «مخيبة للآمال» خلال سعي الأمير الأول، واتضح أنها أكثر ملاءمة من خلال رؤية الأميرة الحقيقية. المساء هو لحظة التردد إذ يكون كل شيء مربكاً؛ الصباح هو وقت الصفاء والوحي. بين الاثنين، الليل (الذي يجلب النصيحة) هو وقت الاختبار...

٢. السرد

الخيارات السردية بحد ذاتها كلاسيكية تماماً للحكاية. بسيطة، سهلة القراءة.

أسلوب السرد هو أسلوب القص. يتم استيعاب السرد من قبل الراوي برّاني الحكي (II) والمنظور يمر من خلاله. وفقاً لهذا الوضع السردي، تكون القصة «ملخصاً» (لا يوجد مشهد متطور) والكلمات تكاد تكون معدومة، باستثناء الرد الداخلي للأم (بأسلوب مباشر) ورد الأميرة. سنلاحظ مرة أخرىٰ غياب الأمير عن مشهد الكلام.

السرد لاحق، لا يوجد اضطراب في التسلسل الزمني (يبدو أن ترتيب السرد متماثل مع ترتيب الحكاية). السرعة عالية جداً: لا يوجد وصف، ولا مشهد، والحالة الأولية تركز تركيزاً موجزاً علىٰ سعي الأمير الأول والتعقيد والديناميكيات ليست واسعة النطاق، والحالة النهائية تكاد تكون محذوفة.

في هذا الإطار السردي، الكلاسيكي بالنسبة لنمط الحكايات ولكن بشكل أكثر بروزاً هنا، هناك حقيقتان يجب ملاحظتهما. من المحتمل أن تعقد التحليل وتؤدي إلىٰ التفكير بشكل أكثر دقة في التفسيرات المحتملة. في المقام الأول، يبدو أن الراوي كلي المعرفة افتراضيٌّ، لا يستخدم العمق الداخلي (ما يدور في رؤوس الشخصيات)؛ إلّا عبارات مثل وصف الأميرة (بالرجوع إلىٰ منظور الملك وهو يفتح الباب) أو السؤال بلهجة معينة «أي امرأة، إن لم تكن أميرة، يمكن أن يكون لها مثل هذا الجلد الحساس؟» (والتي يمكن إحالتها إلىٰ جميع أفراد العائلة المالكة) تُبين أن تحليل النصوص المنفذة قليل التعقيد في بعض الأحيان. حقائق السرد تعتمد علىٰ الاتجاهات السائدة. لا يؤدي التحليل الدقيق للأجزاء النصية دائماً إلىٰ استنتاجات صارمة وقاطعة. في المقام الثاني، يتميز الراوي ببعض الحس الفكاهي: في الوظيفة التواصلية، إذا عزا المرء السؤال الذي ذكرناه للتو؛ بالطريقة التي تفضي بها إلىٰ الحالة النهائية، إلىٰ العالم الزماني - المكاني للحكاية ولعالمنا؛ بالطريقة - بما يتعارض مع مكانته باعتباره كلي المعرفة – يدعي أنه لا يعرف ما مصير حبة البازلاء، في الخاتمة كوظيفة الشهادة، الأمر الذي يدعو في هذه القصة إلىٰ التساؤل. الحكاية، بطريقة ما، لم تعد غامضة...

٣. التأليف النصي

لا يطرح تحليل التأليف النصي أي مشاكل خاصة للوهلة الأولىٰ أيضاً. بداهة، يكون التوافق مع معايير سرد الحكاية بالترتيب:

سلسلة المرجعية المشتركة ليست معقدة للغاية، لا يوجد تباين كبير بين التعيينات (الشخصيات هي أدوار موضوعية أكثر من مجرد ممثلين فرديين)؛

زمن الماضي (علاقات الماضي البسيط – الأحداث الرئيسية محققة هنا)

العلامات الكلاسيكية للحكاية («كانت هناك ذات مرة» في البداية، «ذات مساء» للتأكيد علىٰ التعقيد...).

فقط، ربما يمكن التشكيك في استخدام علامات الترقيم «التعبيرية» ربما الاستفهامية. الاستعداد لجعل النص «حياً» للقراءة للأطفال، أو تحديد مصدر شفهي أو حس فكاهي.

٤. الميزان النقدي

الغرض الرئيسي من التعليق الأول هو محاكاة تطبيق المفهومات المقترحة في هذا العمل. نأمل من وجهة النظر هذه أن تكون قد أسهمت في توضيح وتكامل دقيق لما تم الكشف عنه بطريقة مختصرة.

لكنها مجرد محاكاة لأن استخدامنا لها كان تطبيقياً وآلياً بحتاً. في النهاية، من الممكن التعرض إلىٰ انتقاد «التصنيف» كما هو الحال في القواعد التقليدية: تسمية الظواهر بدلاً من شرحها.

في الواقع، فإن الفائدة من هذه الأدوات هو بناء الملاحظات النقدية والتفسيرات من خلال وضع إطار مفهوماتي منظم للوظائف النصية.

من وجهة النظر هذه، أدّت تحليلاتنا إلىٰ إظهار إلىٰ أي مدىٰ كانت الحكاية تقليدية علىٰ جميع المستويات، وبأي طريقة يمكن أن تتعارض أيضاً، في بعض الأحيان، مع المعايير: الحس الفكاهي لدىٰ الراوي وإزالة الغموض النهائي، جنباً إلىٰ جنب مع التبسيط المفرط للقواعد. قد يدعم هذا الأهمية التفسيرية فيما يتعلق بالعلاقة بين الحكايات الشعبية والحكايات الأدبية (كُتب أندرسن في القرن التاسع عشر).

كما مكّنت من طرح أسئلة بخصوص هاتين الثغرتين (المرأة والمعرفة)، وبخصوص طمس دور الأمير مقابل أهمية الملكة وما إلىٰ ذلك. مسارات تفسيرية أخرىٰ تُفتح هنا، مؤكدة صعوبة بناء صريح للعبرة. ماذا تعني هذه العلاقات الأسرية التي يفشل فيها الابن، بسبب نقص المعرفة (خلالها؟)، للعثور لنفسه علىٰ زوجة، بل الأم التي لديها المعرفة وتقدِّر مكانة الأميرة بالنسبة له، حيث لم يُشار إلىٰ أنه سيترك القصر العائلي، وفي النهاية، طُمس مثل الملك العجوز، والده؟ علىٰ

ماذا تدل هذه التجربة، مع شيء قاسٍ في السرير المرتب جيداً منعها من النوم في الليل؟ أخيراً، ماذا تعني رقة الجلد التي سمحت بالكشف عن أميرة حقيقية؟ الأمر متروك للمفسر للتعامل مع هذه الأسئلة باستخدام الإشارات الخاصة بالتاريخ الأدبي (المسافة المتعلقة بالحكايات الشعبية) أو التحليل الأدبي النفسي.

إن ميزة هذا النوع من التحليل علىٰ الأقل هي ميزة مساعدة، من خلال مقاربة دقيقة للنصوص، بناء المسائل التفسيرية. يمكن أيضاً أن يكون في المقابل، بمنزلة «هراء مجنون» للتفسيرات من خلال تسخير جميع الفرضيات لإعادة صياغة نصية دقيقة...

ثانياً. بداية بيل-امي «الصديق الوسيم» لـ موباسان

«عندما أعاد له أمين الصندوق نقوداً لعملة مائة سو، غادر جورج ديروا المطعم. نظراً لأنه كان يظهر بمظهر جيد، بطبيعته وبصفته ضابط صف سابقاً، كان يقوس خصره، ويلف شاربه بإيماءة عسكرية مألوفة، ألقىٰ نظرة سريعة ودائرية علىٰ رواد المطعم المتأخرين، نظره فتىٰ جميل، يمتد مثل الباشَق.

كانت النساء تنظر إليه، ثلاث عاملات صغيرات: مدرسة موسيقا في منتصف العمر، ممشطة بشكل سيِّئ، مهمل، ترتدي قبعة متربة، وترتدي فستاناً منحرفاً دائماً، وبورجوازيتان مع زوجيهما، معتادات علىٰ هذا المطعم بسعر ثابت.

عندما كان علىٰ الرصيف، ظل ساكناً للحظة متسائلاً عما سيفعله، كان ذلك في ٢٨ حزيران، ولم يتبق في جيبه سوىٰ ثلاثة وأربعين فرنكاً حتىٰ نهاية الشهر. هذا يعني وجبتي عشاء دون غداء، أو وجبتي غداء دون عشاء، حسب الاختيار. فكّر بما أن الوجبات الصباحية تكلف اثنين وعشرين قرشاً، فبدلاً من الثلاثين وجبة مسائية، سيبقىٰ مكتفياً بوجبات الإفطار مع فرنك وعشرين قرشاً وفراً، لا تزال تمثل وجبتين خفيفتين من الخبز والسجق واثنين من الجعة علىٰ الجادة. كان هذا كبرىٰ مصاريفه ومتعة الليالي العظيمة. وبدأ النزول في شارع نوتردام دو لوريت..

سار كما كان يفعل في الأيام التي كان يرتدي فيها زي الفرسان، وصدره منفوخ وساقاه مفتوحتان قليلاً كما لو كان قد ترجل للتو من علىٰ الحصان؛ وتقدم بوحشية في الشارع المليء بالناس، يطرق الأكتاف، يدفع الناس حتىٰ لا يزعجوا طريقه. أمال قبعته الطويلة الباهتة قليلاً علىٰ أذن واحدة، وضرب علىٰ الرصيف بكعبه. كان يبدو دائماً وكأنه يتحدّىٰ شخصاً ما، المارة، المنازل، البلدة بأكملها، من خلال أناقة الجندي الذي فشل في الحياة المدنية.»

الافتتاحية تحددها الجملة الأولىٰ للروايات. لكن بصورة تدريجية، أصبح النقاد يستخدمون هذا المصطلح كمرجع لـ البداية، دون الإشارة بوضوح إلىٰ الحدود. بهذا المعنىٰ الموسع، سوف نتعامل مع افتتاحية بيل -امي لـ غي دي موباسان.

١ ـ بداية الرواية

أثارت بداية الروايات العديد من التعليقات: فهي مكان إستراتيجي في النص، تبرمج نمط القراءة، ويقع علىٰ عاتقها حل التوترات بين الإعلام وإثارة الاهتمام.

في الواقع، يجب علىٰ الروائي أن يبني العالم القصصي للسرد. ومن ثم فهو علىٰ دراية بالمعلومات، والتفسير، والوصف. ولكن يجب عليه أيضاً أن يثير اهتمام القارئ منذ البداية ليجعله يدخل في أسرع وقت ممكن في السرد الصحيح وفي القصة.

اختار موباسان سرداً من قبل الراوي الكلي المعرفة، غير المجازي، والسرد في صيغة الغائب وفي زمن الماضي. قُدِّم القارئ منذ البداية إلىٰ عالم واقعي من خلال الأحداث «اليومية» (الدفع في المطاعم، والسير في الشارع ...)، أو شخصيات معيّنة أو نماذج اجتماعية، وتواريخ وأماكن تتوافق مع «عالمنا»، وما إلىٰ ذلك.

لا يكون تمثيل هذا العالم علىٰ حساب المصلحة السردية. إنه يتعلق بالبداية في «منتصف الحدث [١]». يبدأ السرد في نهاية الإجراء (الدفع بعد تناول الطعام في

---

(١) منتصف الحدث: موقف يمثل جزءاً من سلسلة أحداث ذات صلة مع السابق وتُطوَّرُ في وقت لاحق. (المترجمة).

مطعم). هذا له ميزتان. من ناحية، لدىٰ القارئ انطباع أنه في مرحلة ديناميكية، ومن ناحية أخرىٰ، يصبح العالم بغاية الوضوح، إذ يبدو أن القصة قد بدأت في أثناء عمل بدأ سابقاً. بالإضافة إلىٰ ذلك، الشخصية الرئيسة، والموضوع بشكل عام، الذي يدعم قيمة السرد، ويُقدم مباشرة إلىٰ القارئ.

ومِن ثمَّ، تم تحفيز المعلومات والتفسيرات وإخضاعها لهذه القيمة، بالنسبة لـ جورج ديروا: هذا هو الحال بالنسبة لوصفه وأفكاره والملاحظات المتعلقة بماضيه.

٢. تخطيط الرواية

كل بداية تستحق أن تُـحلَّل بدقة، لأنها تخطط بناء النص: فهي تحتوي علىٰ عناصر ستكون نقاط مرجعية وقرائن، ستتكرر باستمرار في السرد.

لذلك من المهم بشكل خاص أن الجملة الأولىٰ من «بيل-امي» تجمع - وفي علاقة تجارية - ديرو وامرأة. في الواقع، «سيصل» اجتماعياً ومالياً من خلال النساء اللائي سيكن في كل مرة من مكانة أعلىٰ، مما سيسمح له بزيادة هيبته ورأس ماله.

الإجراء الأولي يحدث في مطعم من الدرجة الثانية، ويجب علىٰ جورج ديروا أن يقنن علىٰ نفسه في الأيام القادمة. نرىٰ علىٰ الفور أن الشخصية تبدأ بلا شيء تقريباً (من الرصيف حيث يمشي)، ولم يكد يكن لديه ما يكفي من الطعام، وما زال يغوي النساء ذوات المكانة المنخفضة (الفقرة الثانية). سيكون هذا بمنزلة نقطة مرجعية لصعود ديروا الذي حددته الرواية، وكذلك موضوع الوجبات والإغواء الذي سوف يتخللها باستمرار.

وصفه يكشف بشكل لا لبس فيه زير النساء، تحت لقب بيل-امي «الـصديق الوسيم»، الذي سيغوي نصف المجتمع، مـدام ماريـل، زوجـة الـصحفي: مـادلين فوريستير، زوجة مالك صحيفة «الحياة الفرنسية»، السيدة والتر، وفي النهاية سـوف يتزوج سوزان والتر ابنة الأخيرة. تم تقديم ثلاثة أشكال، تكررت في بقيـة الروايـة: الشارب والنظرة والباشق. في الواقع، النساء فريسته، مثل مادلين فوريستير:

«أمسك رأسها بيده اليمنىٰ التي انزلقت خلفها، وأدارها نحوه. ثم انقضّ علىٰ فمها مثل طائر الباشق علىٰ فريسته».

(الجزء الثاني، الفصل ١)

أو السيدة والتر:

«بمجرد أن أغلق الباب، أمسك بها مثل الفريسة».

(الجزء الثاني، الفصل ٤)

طرحت الفقرة الثالثة عدة معايير: التاريخ الأولي الذي سيتمكن القارئ من خلاله متابعة صعود ديروا والإيقاع، والمكان الذي بدأ منه (الرصيف والحي: أماكن سكنه المتعاقبة تؤكد التغييرات في الوضع) واهتماماته. آنذاك، لم يكن يفكر إلّا في «كيف يعيش؟»، شيئاً فشيئاً، سوف يزداد تعطشه للسلطة، علاوة علىٰ ذلك، هذا التوغل في أفكاره يظهر في حساباته، يتعلق الأمر بكونه «مركزاً» علىٰ شخصيته، هذه الشخصية هي آلة حاسبة.

الفقرة الرابعة مثيرة للاهتمام للدراسة في بعدها التخطيطي. إن المسيرة «الشرسة» التي لا تهتم إلا بطريقها، وتطرد المتسللين هي استعارة للوسائل التي سيستخدمها للوصول دون أي وازع، والقضاء علىٰ من يزعجه. هذا هو موضوع التحدي: إنها مسألة احتلال «المدينة بأكملها». نحن في رواية صعود اجتماعي، رواية «الوصولي».

لا تزال هناك حاجة لقول كلمة حول الاسم. إن الإشارة إلىٰ اسم الشخصية الرئيسة في الجملة الأولىٰ هي أداة رواية شائعة. وهذا يجعل من الممكن الإشارة إلىٰ أهميتها، وترسيخ وصفها، وتعزيز حفظها. كان هذا أكثر أهمية في هذه الحالة لأن الاسم وتغييراته ستتخلل أيضاً ظهور هذا «البطل» بمرحلتين أساسيتين علىٰ الأقل: لقب بيل-أمي -معناها الصديق الوسيم- الذي يؤكد غوايته في أوساط النساء والتشريف الذي يحرزه نجاحه: البارون جورج ديروا دي كانتل. تم تحويل الاسم الأولي عن طريق إضافة لقب ومجال (وهمي) وبالتجزئة.

٣. بدايات ونهايات

تُقيِّم وظائف البدايات من خلال ربطها بمستويات أخرىٰ أو بأماكن أخرىٰ استراتيجية في النص. سندرس ثلاثة أمثلة علىٰ ذلك باختصار.

يمكن للرواية -حسب خيار السرد- أن تنفتح في أي لحظة علىٰ الحبكة، بأي مرحلة من المخطط الخماسي. في هذه الرواية الكلاسيكية إلىٰ حدٍ ما، تتوافق البداية مع الحالة الأولية، عندما تكون الشخصية في أدنىٰ مستوياتها، وهي نقطة البداية في صعودها. هذا لا يمنع بأي حال من الأحوال الاسترجاع الخارجي المتعلق بماضيه، قبل هذه النقطة الافتتاحية في استمرار الفصل الأول عندما شرح لـ فوريستيه كيف وصل إلىٰ هنا أو، في الفصل السادس من الجزء الأول، عندما تذكر طفولته والوجبات العائلية. ومع ذلك فإن الترتيب الزمني بشكل عام يحاكي قصة حياة.

إذا كان كل فصل يتوافق مع وحدة، أُكِّدَت هنا من خلال التقدم الاجتماعي لديروا، فمن المثير للاهتمام أيضاً مقارنة بداية الفصل ونهايته. في نهاية هذا الفصل الأول نشأت التعقيدات: التقىٰ ديروا الصحفي فوريستيه، وصعوده الوشيك. لقد تغيرت العناصر الأولية بالفعل: لا يزال يتجول بين الحشد ولكن لديه المال (الذي أقرضه إياه فوريستيه) ووجباته المؤمنة في الأيام التالية: فهو مدعو من قبل عاهرة وافقت علىٰ أن يدفع أقل من «التعريفة» (يمارس إغواءَه، وإن كانت في أسفل السلم الاجتماعي)؛ يفكر في الحصول علىٰ («تأجير») زي سهرة لليوم التالي (يصبح المستقبل أكثر وضوحاً).

من المثير للاهتمام مقارنة بداية الرواية (الافتتاحية) ونهايتها (الخاتمة). هذا يجعل من الممكن تقييم ما تغير، المسار الذي سلكته الشخصيات في النص. التحولات واضحة في حالة بيل-امي. جورج ديروا - أصبح ديروا دي كانتل - موجود بالتأكيد في نفس الحي، لكنه لم يعد يخرج من الحانة، لقد غادر كنيسة المادلين. لم يعد وحيداً ولكنه متزوج من الثرية سوزان والتر، «أمينة الصندوق» من طراز آخر، منذ أن أصبح والدها أحد أهم الممولين في باريس. إنه يسير دائماً «ورأسه

مرفوعاً» وما زالت نظرته ثاقبة بالإضافة إلىٰ أنانيته: «لا يرىٰ أحداً، لا يفكر إلا في نفسه». هذه المرة يندفع الحشد لرؤيته وتتعلق حساباته بمستقبله في قصر بوربون، من الجدير بالذكر أن الجملة الأخيرة - مثل الجملة الأولىٰ - تشير إلىٰ امرأة، عشيقته، المومس مدام دي ماريل، التي يحتفظ بها - علىٰ الرغم من فترات القطيعة - من بداية الرواية إلىٰ نهايتها. جورج ديروا وصل عن طريق النساء، لكنها المرأة الوحيدة التي احتفظ بها، بغض النظر عن تغييراته الاجتماعية، الشاهدة بلا شك علىٰ أصله وشهوانيته الأساسية (الكلمة الأخيرة في الرواية هي «السرير»).

من الممكن أيضاً، من خلال هذا المسار وهذه الغاية، ربط بيل-امي بـ راستينياك. يقترب التحدي الأخير لراستينياك في الأب غوريو من تحدي جورج ديروا، حتىٰ لو كان الأخير أقرب إلىٰ الانتصار. نتطرق هنا إلىٰ مشاكل تناص. تنفتح الرواية علىٰ نصوص أخرىٰ وتثير أصداء. تحدد الافتتاحية والخاتمة حدود السرد ولكنهما يرتبطان أيضاً بالتاريخ الأدبي...

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

١. الافتتاحيات

دوشيه، كلود «DUCHET Claude»،

«من أجل نقد اجتماعي، أو اختلاف في الافتتاحيات»، الأدب، عدد فبراير ١٩٧١.

جان، ريموند «Raymond JEAN»،

«الافتتاحيات، الجمل عتبات»، النقد، العدد ٧، ١٩٧٦.

فيريير، جان «Jean VERRIER»،

بدايات الروايات، باريس، برتراند لاكوست، ١٩٨٨.

٢. الختاميات

هامون، فيليب «Philippe HAMON»،

«ختاميات»، مجلة الشعرية، العدد ٢٤، ١٩٧٤.

لارو، غي «GUY LARROUX»،

كلمة النهاية. الختام الروائي في سؤال، باريس، ناتان، ١٩٩٥.

ثالثاً. دراسة رواية «جيرمينال» لـ زولا

ثلاثة أسباب رئيسة وجهت اختيارنا لـ جيرمينال. في المقام الأول، اعتبرت هذه الرواية بمنزلة إنجاز نموذجي لجماليات الطبيعة التي رأينا أهميتها في تاريخ الرواية، وفي تكوين الرموز التي لا تزال تتخلل أنماط القراءة والكتابة لدينا. ثانياً، منذ نشرها وحتىٰ يومنا هذا، لم يتوقف هذا الكتاب أبداً عن إثارة ردود فعل عنيفة ومعارضة، يرىٰ البعض فيه نموذجاً لعمل النقد الاجتماعي، والبعض الآخر علىٰ العكس من ذلك، نصاً محافظاً من البرجوازية الصغيرة. أخيراً، وتأكيداً علىٰ هذه الميزة الثانية، يعد جيرمينال أحد أكثر الأعمال مبيعاً من إصدارات الجيب.

سنحاول معرفة ما إذا كان تطبيق فئات تحليل السرد يجعل من الممكن صياغة فرضيات تشرح بقاء هذا العمل والاهتمام المستمر به.

١. الحكاية والأحداث

أُنشِئت قصتين ورُبطتا معاً في جيرمينال. الأول الجماعي، بين عمال المناجم وأرباب العمل. إنها تتوافق مع الأسطر الأولىٰ لـ مشروع زولا، التي تحدد وظيفة مجازية لهذا النص:

«هذه الرواية هي انتفاضة الموظفين، صفعة الكتف التي تُعطىٰ للمجتمع الذي يتصدع للحظة: في كلمة واحدة، صراع رأس المال والعمالة. هذه هي أهمية الكتاب الذي يريد التنبؤ بالمستقبل، ويطرح أهم سؤال في القرن العشرين».

(الـ رجون-ماكارت، غاليمارد، «مكتبة بلياد، الفصل الثالث، صفحة ١٨٢٥»)

القصة الثانية هي قصة الشخصية الرئيسية، إيتيان لانتيه، الذي يفتتح الكتاب ويختتمه.

القصتان مرتبطتان ولكنهما غير مدمجتين. إذا أخذنا النضال الجماعي كموضوع للتحليل، من الممكن اقتراح المخطط الخماسي التالي:

- الحالة الأولية: في عالم المناجم، العلاقات ثابتة.

- التعقيد: الإدارة ترغب في فصل مدفوعات الأخشاب والفحم، قرار الإضراب يُتخذ.

- التحرك الحيوي: ينتشر الصراع مع اشتباكات بطيئة.

- الحل: بعد القمع الشديد، يعود عمال المناجم إلىٰ العمل.

- الحالة النهائية: تبدو العلاقات متشابهة ظاهرياً لتلك التي كانت في البداية ولكن شيئاً ما سيبقىٰ بعد هذه المواجهات معلِناً عن تغييرات المستقبلية.

إذا اتبعنا القصة الفردية لإتيان لانتييه، يمكن أن يكون المخطط الخماسي كما يلي، مختلفاً قليلاً:

- الحالة الأولية: لانتييه عامل مطارد، وحيد بلا هدف ودون عمل.

- التعقيد: دخل عالم عمال المناجم.

- التحرك الحيوي: اندمج في هذا العالم وأصبح قائد الإضراب.

- القرار: ترك المنجم باتجاه باريس بناء علىٰ طلب القادة الثوريين.

- الحالة النهائية: تم تجنيده، له هدف وآمال فردية وجماعية.

هذان النموذجان يرسمان مخطط الأحداث في جرمينال. ومع ذلك، فهما يسمحان بتنظيم العديد من المتواليات وتحديد التناظرات التي تجسدها بعض المشاهد: تلك الخاصة بوصول ومغادرة إتيان، وتلك الخاصة بالمفاوضات (٤، ٢) والقمع (٦، ٥) ... يمكن أيضاً طرح سؤال أول حول «الفجوة» بين القمع واستئناف العمل، ورحيل إتيان، وما إلىٰ ذلك، فجوة تأخذ شكل التخريب الذي

قام به سوفارين، والانهيار الأرضي، والإنقاذ (الفصل السابع، ٢، ٣، ٤، ٥). سمح هذا التوسع - من بين أمور أخرىٰ - بثلاثة أشياء: يمكن لعالَم المناجم (المهيمن والمهيمن عليه) إصلاح عملية الإنقاذ من خلال التضامن؛ تمت تسوية الصراع بين إتيان وشافال بشكل نهائي وكذلك علاقة الحب مع كاثرين؛ تمكن إتيان من العودة بفضل «مسامحة» العمال. علاوة علىٰ ذلك، أظهرت الحلول الفردية (أعمال سوفارين التخريبية، اغتيال سيسيل علىٰ يد بونيمورت) أنها لم تغير شيئاً في العمق...

هذان المخططان يوضحان أيضاً ما لم يتغير بين البداية والنهاية وما هو قيد التغيير، في طور الإعداد. رداً علىٰ تصريح فرد (لانتييه) جاء التحول في وعي العامل: لم تعد الكلمات الأخيرة لمهيود هي كلمات بونيمورت الأولية التي كررت الاستسلام وانعدام الأمل.

٢. الشخصيات

طلبات وثنائيات

علىٰ مستوىٰ أكثر عمومية، فإن قوة الثنائيات هي التي فُرضت في جيرمينال، ثنائية عمال المناجم وأرباب العمل، وثنائية إتيان وشافال...

دراسة أكثر دقة يمكن أن تثير بعض المشاكل المثيرة للاهتمام. ومِن ثمَّ فإن سعي عمال المناجم (لكسب المزيد، للعيش بشكل أفضل) لن يُكشف عنه إلا في رد فعل علىٰ إجراءات الإدارة، التي تقحم نفسها في أمور معقدة (لتحقيق المزيد من الأرباح، و«لترويض» العمال بشكل أفضل، وليس لزيادة المخزونات... الفصل الثالث، ٤). يتضمن مسعىٰ إيتيان شقين علىٰ الأقل: إيجاد مكانة لنفسه علىٰ المستوىٰ الاجتماعي، «إغواء» كاترين علىٰ المستوىٰ الرومانسي. علاوة علىٰ ذلك، في كلتا الحالتين، فإنه يكشف عن نفسه تدريجياً. الإضراب، وهو قضية حيوية لعمال المناجم، هي كشف لإتيان الذي سيبني أشياء لنفسه لن يتمكن من التغلب عليها إلا بعد نهاية الإضراب أو في مستقبل غير

مضمون (كونك «قائداً يستمع إليه» مثل بلوشارت). من الجدير بالملاحظة، أن أدوار المرسل والمروي إليه في البحث عن الزعامة ليست فردية تماماً: إنها مسألة «القوة في الظل»، «الإله المتخم بعيد المنال» «المتخفي في مسكنه»، الشكل الأسطوري لنضال غير متكافئ، لهياكل صناعية ومالية متزايدة التعقيد، تتهرب من المواجهة المباشرة، وتجلب الألم للعمال.

من بين فئات كلود بريموند، الجدير بالذكر هنا الفئة الصابرة التي يبدو لنا أنها تميز عمال المناجم قبل الإضراب والاستسلام، والتي تفاقمت من قبل النساء الأكثر سيطرة:

«هي (كاترين) بقيت مندهشة، ومرتبكة بأفكارها التبعية والطاعة السلبية».

في الواقع، قبل الإضراب، كان الوكلاء هم إمّا المسيطرون أو الثوّار الأساسيون (إيتيان). الإضراب كان ضرورياً لتحويل عمال المناجم إلىٰ عمال المستقبل.

تعقيد نظام الشخصيات

في الواقع، لا يمكن اختزال نظام الشخصيات في جيرمينال إلىٰ معارضات بسيطة.

كل معسكر مقسّم، ويتكون من شخصيات مختلفة للغاية. ينقسم معسكر أرباب العمل بين أولئك الغائبين عن مشهد الحكاية (قوة باريس والمساهمين...) والحاضرين فيها. هؤلاء مقسمون بين هونوبو، الذي يدير الشركة القوية في مونسو ولكنه موظف وهو نفسه وصولي (علىٰ عكس زوجته)، من عائلة جريجوار، أصحاب المداخيل المسالمون وغير الطموحين، ودينولين، الذي يريد تحويل دخله إلىٰ شركة صغيرة، بعد تحديث منجم. وبذلك أصبح منافساً صغيراً لشركة المناجم. معسكر عمال المناجم معقد: فهو يشمل العائلات المحلية المرتبطة بالمنجم (آل ماهيو، آل ليفاك، إلخ) وأفراد من أماكن أخرىٰ (سوفارين، شافال، إتيان، إلخ). يتخللها الاختلافات في المواقف والأجيال...

بالإضافة إلىٰ ذلك، هناك العديد من الوسطاء بين هذين المعسكرين: رئيس العمال، وأصحاب المتاجر (ميغرات، راسينور...)، والمتدينون، وهم أنفسهم غير متجانسين.

يعتمد هذا التعقيد علىٰ المشروع الواقعي الذي يمنحه التماسك: الرغبة في الدقة، والرغبة في الاكتمال... وتجسد الشخصيات الفئات الاجتماعية المتعددة، وتنوع الواقع، والمواقف الممكنة... وتسمح بإدخال المعرفة وتبريرها: كل منهم يشجع علىٰ توفير المعلومات في مجال نشاطه بطريقته الخاصة.

لا يزال هذا التعقيد ينتج شخصيات غير متجانسة: زكريا، أناني ومنفصل عن كل شيء، سيصبح عامل منجم وأخاً مثالياً سيتعين عليه إنقاذ كاترين. نجريل: وصولي ومحتقَر، ذكي وشجاع أيضاً. دينولين: طموح ومحطَّم، سيئ الحظ في الحب أيضاً...

أسماء الشخصيات

علم الأسماء (أونوماستيك) هو دراسة معنىٰ الأسماء في النص. فهي ليست موزعة توزيعاً عشوائياً، بل وتساهم في نسج الشبكات الدلالية للروايات. في حالة جيرمينال، يمكننا التمييز بين بعدين علىٰ الأقل في وظيفة الأسماء. الأول يشير إلىٰ العالم، وهو يشير إلىٰ أنماط التسمية الاجتماعية والثنائيات التي يرسخونها. يظهر الاسم الذي ينتمي إلىٰ فئة. ومِن ثَمَّ، يُحَدِّدُ البرجوازي باسم العائلة مسبوقاً بـ«السيد» أو «السيدة». يرتبط الاحترام والشعور بالتسلسل الهرمي بهم. بالنسبة لعمال المناجم أو «الوسطاء» (ميغرات...) لدينا فقط أسماء العائلة أو ألقاب ويُشار إلىٰ النساء من خلال اسم العائلة المزود بعلامة تأنيث (لا لوفاك، لا ماهو...). يُشار إلىٰ الأطفال والخدم فقط بالأسماء الأولىٰ.

يضاف إلىٰ هذا البعد الأول، الواقعي بشكل أساسي، وظيفة ثانية للاسم: لتعريف الشخصية أخلاقياً أو جسدياً. يمكن قراءة هذه الوظيفة الرمزية علىٰ الفور أو إعادة بنائها بفضل باقي النص. في الحالة الأولىٰ «ديزير» هي الأرملة الراغبة (المنشغلة بالجنس ويقال إن لديها ستة عاشقين في الأسبوع) أو «كونستانس ماهو»

(المثابرة، تتميز بعملها المتواصل وإخلاصها). في الحالة الثانية، يمكننا ملاحظة لا برولیه (الملتاعة، هذه العجوز الشمطاء التي تُفرغ الغلايات)، شافال (الحصان، الذي يبدو كفرس بليد يشرب بشراهة)، ميغرات (الذي يبيع الطعام، سمين ويجعل عمال المناجم نحيفين) أو بونمور (الذي قهر الموت عدة مرات).

وهكذا فإن الاسم يشير إلىٰ الشخصيات، وينقشها في الكون الاجتماعي ونظام الثنائيات في الرواية، ويكثف المعلومات ويرمز إلىٰ الممثلين.

٣. المكان والزمان القصصي

الواقع والواقعية

هذه الرواية، التي يعتبرها البعض أنموذجاً للحقيقة، تسمح لنا بإدراك الاختلافات بين الحقيقة والواقعية بشكل أفضل. في الواقع، بعيداً عن الإشارة إلىٰ حدث أُثبت تاريخياً في مكان معين، يركز هذا النص ويجمع بين الإضرابات المختلفة (منذ عام ١٨٧٨ تعاقبت الإضرابات؛ وقع إضراب أنزين في عام ١٨٨٤...) والعديد من الحركات السابقة أو اللاحقة (النضالات، التيارات داخل الحركة العمالية، وموجة هجمات أتباع العدمية...)، في أماكن حقيقية (مارشيين، ليل...) أو أماكن وهمية (مونتسو...). وهذا ما يفسر، علىٰ سبيل المثال، سبب وجود القليل من المؤشرات التاريخية ولكن هناك العديد من الملاحظات للوقت والمدة (الأشهر والأيام والساعات...).

يتشكل انطباع الواقعية من خلال المزج بين عدد قليل من الإشارات المرجعية بدقة (الشخصيات التي كانت موجودة بالفعل)، وبضعة تواريخ، وقليل من اللقطات، ودقة البناء القصصي الذي يعمل علىٰ المصداقية من خلال دقة النماذج الاجتماعية وظروف المعيشة والعمل، والأحكام والأوصاف. تساهم وفرة المعجم التقني المتعلق بالمناجم إلىٰ حد كبير في هذا التأثير.

وظائف المكان والزمان

بمجرد طرحه - من الفصل الأول والمقابلة مع بونيمورت - هذا الانطباع عن الواقعية، وتدوينات الزمان والمكان ستؤدي وظائف أخرىٰ، رمزية، في تنظيم الرواية.

وهكذا، فإن تعدد تدوينات الوقت سوف يخدم، كما هو الحال في روايات التشويق، الطابع الدرامي للأحداث، والتشديد علىٰ عدم الحركة بالتناوب (قبل الإضراب، علىٰ سبيل المثال) أو علىٰ التسارع في لحظات المواجهة.

وهكذا، فإن وصف المكان نفسه - في بداية الرواية وفي نهايتها - من قبل إتيان سوف يأخذ القيم المرتبطة بتحوله. في المرة الأولىٰ مسحوق وخائف من الليل والبرد (١، ١). في المرة الأخيرة، كان يتأمل في الفورو المدمر في صباح يوم لطيف من شهر نيسان أخذ الازدهار مكان التحطيم.

وبالمثل، فإن المساحة الصغيرة جداً للرواية (بضعة كيلومترات)، تتعارض مع الحركات الداخلية والحركات التي يقوم بها عمال المناجم علىٰ الأقدام، إلىٰ تلك الموجودة في عربة أو علىٰ ظهور أحصنة البرجوازيين الذين يمطتونها أحياناً. لا تزال عمليات الانتقال تتعارض من حيث التكرار (من المستوطنة إلىٰ المناجم)، أو من حيث التنوع.

علاوة علىٰ ذلك، فإن ثنائية أسفل (تحت الأرض) وما فوقها يفصل بوضوح بين البرجوازيين وعمال المناجم. فقط الأحداث الاستثنائية (الإضراب) أو الشخصيات الوسيطة (نجريل) هي التي انتهكت هذه الحدود. تُظهر مشاهد (النهوض، وجبات الطعام، إلخ) اختلافاً جوهرياً آخر بين الحيز المكاني، المربع، المصغر وتحت حكم المجون، عمال المناجم والمساحة المغلقة، وبين الحيز المحمي والحميمة للبرجوازية.

وهكذا، فإن دلالات الزمان والمكان تؤسس الواقعية بينما تبني ثنائيات النص وترمز إلىٰ الاختلافات الاجتماعية. هذا هو السبب في أنهم يخضعون لتحليل مزدوج: الأول يدرس العمليات التي تبني الانطباع «أنه صحيح»، والثاني يشير إلىٰ المكونات المختلفة، وربطها (التشابه، الاختلاف) للبحث عن قيمها داخل الرواية.

٤.السرد

المثال السردي

يفترض السرد راوياً كلي العلم (لكن ليس ظاهراً). إنها قصة بضمير الغائب وفي زمن الماضي (السرد اللاحق). هذا يجعل من الممكن تعريف القارئ علىٰ الأماكن المختلفة، والإجراءات المختلفة والشخصيات المختلفة، خارجياً وداخلياً. لدينا انطباع بإدراك مجمل هذا العالم ولكن أيضاً تعقيداته، مما يجعل الأحكام القيمية أقل سهولة وإضفاء البديهية علىٰ النص أكثر تفصيلاً. القارئ لا يتوقف عند رؤية مانوية، بل يدرك التوترات داخل كل من المعسكرات والتناقضات داخل كل شخصية.

تُعزَّز هذه الظاهرة من خلال حقيقة أننا نتبع أبطال الدراما بالتناوب، وأن هناك تغييرات في المنظور (نراها من قبل هذا الممثل وذاك) إما لتحفيز الأوصاف وإدخال المعرفة، أو «اختراق» بشكل أفضل «علم نفس» الشخصية.

علاوة علىٰ ذلك، فإن مسافة الراوي تجعل فهم القيم أكثر تعقيداً لأنه يُظهر تناقضاً مع ذروة الممثلين (كما هو الحال في مواجهة طموح إيتيين ونزعته الذاتية في الجزء الثالث، ٣). تم تدمير محور الراوي - البطل كمرجع لتحديد الهوية ووجهة النظر «الصحيحة». الأمر متروك للقارئ لإعادة بناء وجهة نظره بهذه الوفرة وهذا التنوع وهذه المسافة المعممة...

زمن السرد

تتمثل إحدىٰ الطرق الجيدة لتحليل الظواهر المرتبطة بزمن السرد في إنشاء جدول يقارن بين أربعة أعمدة، الفصول، عدد الصفحات، مؤشرات الوقت والمدة - باختصار شديد - والأحداث.

مثل هذا النهج يجعل من الممكن، علىٰ سبيل المثال، أن نرىٰ بسرعة كبيرة تغيرات الإيقاع في جيرمينال. تطور هذه الرواية زمناً خيالياً مدته عام واحد في

سبعة أجزاء وأربعين فصلاً. يدوم الجزءان الأول والثاني اثني عشر يوماً وثلاث عشرة ساعة فقط، والخامس يوماً واحداً بينما تمتد الأجزاء الأخرىٰ مدَّةً أطول من الوقت (الثالث: تسعة أشهر؛ الرابع شهراً واحداً؛ السادس: خمسة عشر يوماً؛ السابع: شهرين). في الحالة الأولىٰ (الجزءان الأول والثاني) هو توسع استلزمته أسبقية المعلومات (بناء العالم) علىٰ السرد. في الحالة الثانية، يتعلق الأمر بتركيز مرتبط بالتمثيل الدرامي، بلغ الإضراب ذروته، وتضاعفت المواجهات حتىٰ عدوان البرجوازية والموت الرمزي لـ ميغرات (الفصل الخامس، ٦).

تُظهر الفصول أيضاً تغييرات في الإيقاع، ومِن ثمَّ فإن الفصل الثالث، الجزء الثاني، يستمر يوماً واحداً فقط (وهو مخصص لقضاء وقت الفراغ لعمال المناجم) علىٰ عكس الفصل الثالث، الجزء الأول، الذي يمتد من آذار إلىٰ تموز، ويُظهر كلاً من التكرار والاستياء المتزايد.

تتجسد تغييرات الإيقاع مرة أخرىٰ في التقطيع أو لا بين الفصول. وهكذا بين السادس، الجزء٥ (إطلاق النار) والسابع، الجزء ١، هناك حذف لأيام عدة مما يؤكد أهمية الحدث.

هذه التعديلات مهمة لأنها تعطيها قيمة. ومِن ثمَّ فإن لعبة الإطالة أو التكثيف ستفضل التوسع النصي لفصل الشتاء وهيمنة الأسود، والظلام، فيما يتعلق بعالم المناجم (انظر الحذف لستة أسابيع بين الفصل السابع، الجزء ٥ في شباط والفصل السابع، الجزء ٦، نيسان).

كما أنه يعزز هيمنة المشاهد الليلية علىٰ مشاهد النهار لما يحدث علىٰ السطح. لذلك، يجب تحليل أي تغيير في الإيقاع وفقاً للتأثير الذي يهدف إلىٰ إنتاجه...

كما أن إنشاء الجدول يجعل من الممكن أيضاً إلقاء الضوء علىٰ ما يتعلق بالترتيب. وهكذا فإن الجزأين الأول والثاني يظهران تداخلاً - يحدثان في الوقت نفسه - بين أفعال أولئك الذين يعملون وأولئك الذين بقوا في المنزل؛ الفصل

الثاني، الجزء١، والفصل الثاني، الجزء ٢، تعارض إيقاظ غريغوار وصحوة ماهيوس. تخدم اضطرابات الترتيب في بناء تناقضات الحياة التي تشكل هذا العالم وتظهر إرادة الفهم الشامل للفاعلين في الرواية. كما تفضل التماثلات التمثيل الدرامي في الجزء السابع (الفصلان ٤ و٥) من خلال اتباع عمال المناجم المفقودين واليائسين وعمل المنقذين بالتناوب.

إذا كان الاستباق قليلاً، فإن الاسترجاع يكون متكرراً من ناحية أخرىٰ. إنها إما خارجية، وغنية بالمعلومات وتفسيرية بشكل أساسي (ذكرىٰ المناجم من قبل بونيمورت في الفصل الأول، ١؛ وفاة رفيق سوفارين في الفصل السابع، ٢...)، أو داخلية، مما يسمح لجميع الشخصيات بإبراز التناقضات (الفصل الخامس، ٤: عمال المناجم يرتفعون من بئر إلىٰ بئر؛ الفصل الخامس، ٥: هينبو في المنزل يدرك علاقة زوجته مع نجريل...).

يمكن أيضاً تفسير تكرار هذه «الاضطرابات» الزمنية في النص علىٰ أنها رغبة في التقليد بين الاضطرابات في العالم (القصة) وتلك التي تحدث في السرد...

٥. التأليف

التأليف يشهد علىٰ أن التوترات مهمة مثل تلك التي لاحظناها في المستويات السابقة. سنقدم فقط مثالين هنا.

يتعلق الأول بكلام عمال المناجم الذين، من أجل «محاكاة» الشفهية، يجب أن يدمجوا بعض التعبيرات «الشعبية» ولكنهم، سجناء قواعد الكتابة، يظهرون تصحيحاً نحوياً مذهلاً حتىٰ في استخدام الأوامر الشرطية. ستجد توضيحاً جيداً لهذا في الفصل الأول، ٢ في المقابلة بين غريغوار وماهود.

المثال الثاني يتعلق بالصور البيانية. إلىٰ الكناية للكون الواقعي - الطبيعي (علىٰ سبيل المثال الرابط بين المسكن والشخصيات: عدم حياء عمال المناجم

أضفت في هذه الرواية عملاً مهماً من الاستعارة من العنوان «جيرمينال» إلىٰ فورو، الذي يوحي اسمه إلىٰ أنه يلتهم عمال المناجم بشراهة، مروراً بالعاصمة مينوتور، هذا الإله الكامن في الظل الذي تتحدث عنه كوليت بيكر بشكل ممتاز **(انظر الببليوغرافيا)**. تتدفق القوة والعنف من كل الجهات، خلف قناع الطبيعة، من خلال صور وأساطير...

هل هذا مرتبط بالموضوع المعالج، وبالروائي زولا، وبالكتابة الروائية نفسها؟ هذا يتطلب اللجوء إلىٰ العديد من النظريات الأخرىٰ حتىٰ نتمكن علىٰ الأقل من الإجابة عنها جزئياً...

*** قراءات مُوْصَىٰ بها**

أباستادو، كلود «ABASTADO Claude»،

جيرمينال، باريس، هاتيه، ١٩٧٠، مجموعة «سمات العمل».

بيكر، كوليت «BECKER Colette»،

إميل زولا، باريس،PUF ، ١٩٨٤، مجموعة «دراسات أدبية».

كتب المذهب الطبيعي، العدد ٥٠، ١٩٧٦.

دوشيه، كلود «DUCHET Claude»،

«الكلام، المجتمع، الثورة في جرمينال»، مجلة الآداب، العدد ٢٤، ١٩٧٦.

مجلة أوروبا، العدد ٦٧٨، «زولا / جرمينا»، تشرين الأول ١٩٨٥.

ميتيران، هنري «MITTERAND Henri»،

الخطاب في الرواية، باريس، PUF، ١٩٨٠، مجموعة «الكتابة».

أوهام واقعية، باريس، PUF، ١٩٩٤.

فهرس

الصفحة

تمهيد الطبعة الثانية ٥

تمهيد ٧

عناصر تاريخ الرواية ٩

مقدمة ٩

أولاً. الرواية والأدب ١٠

١ - الرواية والكتابة ١٠

٢ - الرواية والأدب ١١

٣- الرواية كشكل أدبي سائد ١٥

قراءات مُوْصَىٰ بها ١٨

ثانياً. الرواية والمجتمع ١٩

١ - الرواية والتغييرات المجتمعية ١٩

٢ - الرواية والصراعات ٢١

٣- الرواية والتحولات الاجتماعية ٢٣

٤ - الرواية والمعرفة ٢٤

قراءات مُوْصَىٰ بها ٢٦

ثالثاً. الأعمال التوضيحية: الشخصية والوصف ٢٦

١ - الشخصية: في أصول الشخصية. التحولات وتنويع الشخصيات. الاتجاهات المعاصرة. ٢٦

الصفحة

٢ - **الوصف:** في أصول الوصف. تطور الوصف (من القرن السادس عشر حتىٰ القرن الثامن عشر). انتصار النموذج التمثيلي. الاعتراض على الوصف وتبدّله ٢٨

٣- **تركيب مستحيل:** النموذج التاريخي الأساسي. حدود النموذج ٣٣

قراءات مُوْصَىٰ بها. ٣٦

مقاربات منهجية ٣٩

أولاً. المكونات الرئيسية للسرد ٣٩

١ - النطق / المنطوق. ٣٩

٢ - المؤلف / الراوي؛ القارئ / المروي إليه؛ القصة / المرجع. ٤٠

٣- الحكاية / السرد / التأليف ٤٢

٤ - أمثلة توضيحية. ٤٤

تطبيقات عملية ٤٩

قراءات مُوْصَىٰ بها. ٥٢

ثانياً. الحكاية ٥٣

١ - الحبكة والأحداث: الوظائف، المخطط الخماسي، التسلسلات ٥٣

٢ - الشخصيات: المخطط العاملي. الأدوار الرئيسية. تمييز الشخصيات وتراتبها الهرمي. ملاحظات إضافية. ٦٠

٣- المكان: المكان و«الواقع». وظائف المكان. ٦٥

٤ - الزمن: الزمن و«الواقع». وظائف الزمن ٦٨

تطبيقات عملية ٦٩

قراءات مُوْصَىٰ بها. ٧١

الصفحة

ثالثاً. السرد (١). المثال السردي ٧٢

١ - طريقتا السرد: المشاهد / الملخص. كلام الشخصيات. خيار المنظورات. وظائف الراوي..... ٧٢

٢ - الشكلان الأساسيان للراوي..... ٧٧

٣- المنظور السردي. ٧٩

٤ - القضية السردية..... ٨١

٥ - المستويات السردية: القصص المضمَّنة. التسلّل..... ٨٥

تطبيقات عملية..... ٨٨

قراءات مُوْصَىٰ بها. ٩١

رابعاً. السرد (٢). الزمن ٩٣

١ - لحظة السرد. ٩٣

٢ - السرعة. ٩٤

٣- الوتيرة. ٩٦

٤ - الترتيب. ٩٧

تطبيقات عملية..... ١٠٠

قراءات مُوْصَىٰ بها. ١٠٢

خامساً. التأليف ١٠٣

١ - لعبة الأزمنة: «تسليط الضوء» الزمن والتأثير السردي. استخدامات خاصة للأزمنة..... ١٠٣

٢ - التطور الموضوعي. ١٠٦

٣- التعيين والمرجعية المشتركة (Désignation et coréférence). ١٠٩

الصفحة

٤ - الخيارات البلاغية والأسلوبية (Choix rhétoriques et stylistiques)..... ١١٢
٥ - الحقول المعجمية والحقول الدلالية (Champs lexicaux et champs sémantique).. .. ١١٥
تطبيقات عملية..... ١١٧
قراءات مُوْصَىٰ بها. ١٢٠
سادساً. عدم تجانس الرواية، مثال الوصف ١٢٢
١ - مفهوم عدم التجانس: أهداف النص. الأنواع المختلفة للتسلسلات..... ١٢٢
٢ - الوصف: مشاكل الوصف. تعيين الموضوع الموصوف. عمليات الوصف.
تنظيم الوصف. الدافع وتضمين الوصف. وظائف الوصف. ١٢٦
تطبيقات عملية..... ١٣٤
قراءات مُوْصَىٰ بها. ١٣٩
سابعاً. المعارف والقيم ١٤٠
١ - المعارف: وظائف المعارف. مكانة المعرفة. تكامل المعرفة..... ١٤٠
٢ - القيم: وظائف القيم. مكانة القيم. تكامل القيم. ١٤٥
تطبيقات عملية..... ١٥٠
قراءات مُوْصَىٰ بها. ١٥٤
ثامناً. انفتاح النص: الواقعية والتناصّ ١٥٦
١ - الواقعية: تطبيع السرد. التضمين في الزمان -المكان. الدافع والحقيقة.
الهم التعليمي..... ١٥٦
٢ - تجاوز النصّ: التناصّ. ملازمة النص. شرح النص. محاكاة النص.
انتماء النص. تجاوز النص المعمم..... ١٦٢

الصفحة

تطبيقات عملية..... ١٦٧
قراءات مُوْصَىٰ بها. ١٦٩
التعليقات على النص ١٧١
أولاً. دراسة الحكاية: «الأميرة وحبة البازلاء» لـ أندرسن. ١٧١
١ - الحكاية. ١٧٢
٢ - السرد. ١٧٤
٣- التأليف النصي..... ١٧٥
٤ - الميزان النقدي. ١٧٦
ثانياً. بداية بيل - امي «الصديق الوسيم» لـ موباسان. ١٧٧
١ - بداية الرواية..... ١٧٨
٢ - تخطيط الرواية. ١٧٩
٣- بدايات ونهايات..... ١٨١
قراءات مُوْصَىٰ بها. ١٨٢
ثالثاً. دراسة رواية «جيرمينال» لـ زولا ١٨٣
١ - الحكاية. الإجراءات. ١٨٣
٢ - الشخصيات: طلبات وثنائيات. تعقيد نظام الشخصيات. أسماء الشخصيات. ١٨٥
٣- المكان والزمان القصصي: الواقع والواقعية. وظائف المكان والزمان..... ١٨٨
٤ - السرد: المثال السردي. زمن السرد..... ١٩٠
٥ - التأليف. ١٩٢
قراءات مُوْصَىٰ بها. ١٩٣
فهرس ١٩٤

إيف روتير

- كاتب فرنسي.
- أستاذ للعلوم التربوية في جامعة شارل دوغول – ليل.
- مؤسس ومدير فريق تيوديل THEODILE.
- متخصص في تعليم اللغة الفرنسية.
- ألّف العديد من المقالات والكتب عن التعلُّم وتعليم الكتابة والقراءة وعن المفاهيم التعليمية.
- عمل على مفهوم الخطأ في اللغة (اللحن).

*** من أعماله المؤلفة:**

- معجم في المفاهيم التربوية الأساسية ٢٠٠٧.
- تحليل السرد ٢٠٠٩.
- الرواية البوليسية ٢٠١٧.

شانتال مخائيل جرجس

- مترجمة سورية.
- إجازة في اللغة الفرنسية وآدابها من جامعة حلب.
- ماجستير في اللسانيات التطبيقية.
- حائزة على جائزة سامي الدروبي للترجمة ٢٠٢٠ عن الهيئة العامة السورية للكتاب.

*** من أعمالها المترجمة:**

- «كوبيدون بأجنحة من كرتون» ٢٠٢٢.

٢٠٢٤م

غالباً ما يتساءل القراء عن المفاهيم والمناهج الواضحة التي يمكن أن تساعدهم في تحليل بنية النص السردي المكتوب وشكله. يحاول هذا الكتاب الإضاءة على نقاط عدّة من شأنها إزالة الغموض الذي يكتنف علم السرد.

يسلّط الكتاب الضوء على البنية السردية للأعمال النثرية المكتوبة والأدوات الوصفية التي يمكن استخدامها في تفسير هذه الأعمال وتأويلها. كما يذكّرنا بطفرات الرواية، إذ يعرض كل فصل من فصوله بعض المفاهيم الأساسية وبعض الأمثلة والتطبيقات التي تثري معرفة القارئ وتُغني قراءته.

www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٣٣٢٩٨١٥ - ٣٣٢٩٨١٦
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٢٤م