إشكاليات القص .. من الحكي إلى الرواية

دكتور / محمد فكري الجزار

كلية الآداب - جامعة المنوفية

مدرس الأدب والنقد الحديث بقسم اللغة العربية

المقدمة :

الحكي، أو القص ، ليس مجرد فعل لغوي ذي تقنيات خاصة، يصدر، قصداً، من فاعل (راو) إلى مفعول له (مروي عليه) ، فمثل هذا التصور ينطوي على تبسيط شديد الإخلال بظاهرة تتغلغل النسيج الاجتماعي - التاريخي للإنسان ، مخترقة تكوينه الذهني والسيكلوجي ، على المستويين الفردي والجمعي على السواء ، وبكلمة : ظاهرة حايثت الوجود الإنسان مذ أمكن لصوته "العضوي" (تصويته) أن يتحمل بتصورات ذهنية مشتركة وقابلة للتداول داخل حدود اجتماعية معينة .

لقد كان القص "هنا" (في كل مكان) و "دائماً" (في كل زمان) وهذه حقيقة لا سبيل إلى دحضها ، وبالتالي فلا حاجة للبرهنة عليها ، لقد كان "هنا" و "دائماً" ، سواءً تم الالتفات إلى حضوره وفاعليته ، فمنح علامته الدالة عليه كجنس أدبي ، أو لم يلتفت إليه - بعد - فظل حاضراً وفاعلاً ومطوراً خصوصياته وتقنياته وشكوله ، بفضل حريته النثرية التي ضاعفها غياب علامة تدل عليه ، وتمكن من صناعة أفق انتظاره وتأسيس مسوغات ضرورته جنساً أدبياً أولاً ، وضرورته للأجناس الأدبية الأخرى ثانياً .

إذن ، كان القص موجوداً ، ولو أنه وجود سري ، وكان يطور ذاته وهويته مطلقا من السلطة الاصطلاحية لعلامته ، مشيرا ، في هذا

وذاك ، إلى علامته الغائبة ، وهذه أولى إشكاليات القص (الفني) [1] أعني حضور الظاهرة بالرغم من غيبة علامتها .

يرصد "رولان بارت" ، بشكل عرضي ، محايثة القص للوجود الإنساني ، قائلا : إن القص "نوعية من الأجناس معجزة ، وتتوزع هذه الأجناس على مواد مختلفة فيما بينها . وقد يتراءى لنا أن كل مادة هي مادة صالحة ليعهد لها الإنسان بقصصه[2] .

في تحليل الخطاب sisylanA esruocsiD تنطوي بعض العبارات ، العبارات باعتبارها وحدات خطابية ، على مخاطراتها الدلالية ، فسطحها يتمتع ببراءة مريبة في بساطته ، وهو ينتج دلالته بشكل يبدو بديهيا ، بينما تنطوي هذه البراءة الإنتاجية نفسها على إمكانات تشغيل وإنتاج أخرى ، تكون مساهمة المتلقي فيها أكثر فاعلية (تأويلا) ، من هذا القبيل قول "بارت" السابق الذي نتبين فيه تمييزات ثلاثة ، أولاها : جنسية القص ، وثانيتها : مادة القص ، وثالثتها : فعل القص ، وهذه التمييزات – إذ توضع مركزا قرائيا – تسمح بدلالة أوسع تؤسسها – بداية – طبيعة مادة القص المتنوعة والصالحة – بالرغم من تنوعها – لوقوع فعل القص عليها، وبناء على هذا يمكننا الزعم بأن الإنسان يمارس وجوده ويتفهمه داخل عالم حكائي بالقوة ، يمكن تمثيله بلغة مصطلحية بمحور الاختيار، حيث لا ينقصه ليتحول إلى قص فعلي ، أي محور توزيع ، إلا المقصدية noitnetnI وحدها المقصدية – إذن – كانت الغائبة عن الخطابات التي اخترقتها تلك المواد المتنوعة والمتهيأة ذاتيا لتصير "قصا". كان ثمة قص ما داخل جميع الخطابات ولما يزل ، بدءا من الخطاب الأسطوري، ومرورا بكل الخطابات الأخرى كان ثمة قص ، ولكن لم تكن ثمة علامات تجنسه في خصوصيته المعجزة ، على حد تعبير "بارت" . وحين تغيب سيميولوجيا ظاهرة ما عن حضورها ، تتطور هذه الأخيرة بشكل حر ، إلى

حد كبير ، داخل خطابات غربتها ، ليس فقط ، وإنما تظل قادرة على التمرد على أية أنظمة علاماتية ، مهما بلغت من نجاعة في مقاربتها ، فإن التاريخ السري للظاهرة يظل يمدها بطاقة على التمرد لا سبيل إلى ترشيد فعالياتها في خطاب مفهومي .

وفي هذا الصدد قد نزعم أن أية سيميولوجيا ليست أكثر من "سيناريو" يتبادل إنتاجيته كل من "المرسل" و "المستقبل" لتأسيس قواعد ذلك التبادل بديلا من "المرسلة" نفسها ، وإذ تتغيب "العلامة" وجهازها القمعي ("السيميولوجيا") تحيا "المرسلة" مطلق إمكاناتها ، وتمتاح من تاريخ غربتها ما يحرر كلا من "مرسل – ها" و "مستقبل–ها" على السواء في عمليتي إنتاجها وتأويلها .

كان "القص" هذه المرسلة ، فاستحق ، عن جدارة ذاتية ، وصف "بارت" له بكونه " نوعية من الأجناس معجزة" ونضيف : إنه – بهذه الصفة – لا يتصور أن ينشأ عن مجاوزة أعراف القول ، أو انتهاك قوانينه، إذ إن القص – كفعل إبداعي – لا يقع على اللغة وحدها كما هو الحال في "الشعر" ، بقدر ما هو – أصلا – فعل لغوي يقع على العالم أشياء وكائنات وحتى خطابات . ومن باب أولى ، لا يتصور أن ينشأ من زواج موفق بين جنس أدبي وآخر ، فهذا تصور يحجب عنا جذور القص المتغلغلة في الخطابات ال " تحت أدبية" كافة ، إذا صح الوصف .

إن إعجازية القص (الفني) تتجلى في كونه وليد ذاته وليس سواه ، أيا كان هذا ال "سواه" ، على ما بين القص الأولى (الحكي) والقص الفني (الرواية) من تباين تباين التداولية والجمالية غايات ووسائل ، وبثا وتقبلا إن الولادة الذاتية للقص تؤشر على الجذر الاجتماعي اللغوي المشترك بين القصين : التداولي (الحكي) والجمالي (الرواية) ، ولا مجال للقفز على هذا

الجذر ، نظرا لأهميته فيما يخص الأخير على وجـــه التحديـد ، فليسـت المسافة التي تصنعها الصفة (جمالي) بيـــن موصوفـــها (قـص) وجـذره الاجتماعي اللغوي ، قطيعة إبداعية معه ، بقدر ما هي مسافة اختلاف تتيح منظورا تأمليا له – أي للجمالي – يعيد تأسيس علاقته بـــالقص التداولـــي ٠٠إننا –هنا مرة أخرى – إزاء إشكالية ثانية من إشكالات القص الفنـــي ، أعني تزامنه مع القص التداولي وتعقد علاقاته به .

إن القص التداولي قص شفاهي خالص ، وصفة الشـــفاهية ليسـت لسانية فحسب ، وإنما هي – كذلك – طريقة أولية وأصلية في تلقي العـــالم ٠٠ في تصوره وتداوله وحتى في تأويله ، وربما كـــانت أكـثر سـماتها وضوحا أنها طريقة جمعية وليست فردية إلا بنسبة مقلصة إلى حد كبـير ، وتخضع هذه النسبة لعدد من الشروط الجمعية تنظمها وفقا لاستراتيجياتها، ويرتبط هذا المفهوم للشفاهية بالمفهوم الألسني للعلامـــة اللغويـة ، إذ إن العلامة اللغوية يتوزع شقاها بين طرفي الفعل اللغوي الشفاهي : الـدال، أو الصورة الصوتية التي ينتجها المتكلم /المرسل ، والمدلـــول ، أوالتصـور الذهني الذي ينتجه المستمع/المستقبل ، وهنا يأتي دور القانونية اللغوية التي تحتم تطابق شقي العلامة لتفرز – من ثم – قانونية اجتماعية تحتم ، هـــي الأخرى ، تطابق طرفي ذلك الفعل اللغوي ، للاعـــتراف بـهما فـاعلين اجتماعيين ، وليس لغويين فقط ٠ هكذا تصبح "الشفاهية" صـــورة لسـانية للشمولية الاجتماعية yratilatoT laicoS ? وكل فعـــل فـردي – مـا دام معترفا به – هو تمثيل محض لهذه الشمولية ، حتى وإن كان قصا .

.. أما القص الفني ، فإن وضعيته أكثر تعقيدا وإشكالا ، فهو – من حيث قناة بثه – كتابي خالص ، وهو – باعتباره مرسلة – كتابي مخـــترق بتقنيات شفاهية، وكأننا إزاء موصوف ("قص") ، له ماهية متعينـة ، وإزاء صفة ("فني") ، لها ظاهرات تجل مختلفة إن الموصوف يشـير إلـى كـل

قص، شفاهيا كان أو كتابيا، وإن كانت قدرته (كفاءته) الإشـــارية تقـــع – بالأحرى – في دائرة شفاهية خالصة ، أما الصفة فإنها تشير إلـــى جنـــس أدبي وجد مع المطبعة ومع سيادة نمط ثقافي واجتماعي مغـــاير ومختلـــف عن النمط الشفاهي السابق ، ومن ثم تنحصر إشارية الصفة فـــي الدائـــرة الكتابية المميزة للعصر الحديث كأن المركب الوصفـــي : "القـــص الفنـــي" علامة مركبة من جذور شفاهية ونواتج كتابية ، والطريق من الجذر إلـــى الناتج يمر بعمليات تحويلية شديدة التعقيد تحتم وصف القص الفني بالكتابية دون أن يعني هذا نفي الفاعلية الشفاهية فيها .

ليست الكتابية محض تحويل أولي بسيط للصـــوت المســـموع إلـــى حرف مرئئ (أي تدوين) ، كما إنها ليست انتقالا سلميا من قناة اتصال إلـــى أخرى مختلفة عنها ، إن الكتابية – كما هي الشفاهية – رؤية للعالم خاصة، فإذا ما وضعنا بالاعتبار كون الشفاهية ماضي الكتابية ، أمكننا القول ، مـــع "والتر ج –أونج" ، أن الأخيرة بمثابة إعادة بناء للوعي [٣]

رأينا – سابقا – أن الشفاهية انطوت على فلسفة اجتماعيـــة شـــمولية استثمرت كون الاتصال الشفاهي لا يتم إلا داخل سياق خارجي ، فســـلطته على المرسلة ، فضلا عن طرفي تداولها ، بطريقة فاشية تنطوي علي كثير من الإكراهات ، أما واقع الحال في الاتصال الكتابي فعلى العكس ، إذ ثمـة فردية في الإرسال ، وفردية في الاستقبال ، ومسافة بين المرسلة والســـياق (هذا الذي يصبح سياقين : سياق بث وسياق تقبل ، إلى الحد الذي اعتـــبر معه "أونج" أن الكتابة مرسلة بلا سياق بالمفهوم السائد للسياق [٤]) وتلـــك المسافة تسمح ببناء المرسلة ، صياغة وتأويلا ، بمنأي من إكراهات السياق . هكذا تنطوي الكتابة على فلسفة اجتماعية تحريرية msilarebiL (ليبراليـة) ، ومن ثم كان من الطبيعي أن تنشأ الرواية (جنس القص الفني الأكمل) مع سيادة هذه الفلسفة،على أن هذا القص لم يقطع علائقه مع جذوره الشفاهية ،

بل تمكن ، ببراعة لم تتحقق في جنس أدبي آخر ، من استيعاب تلك الجذور وتوظيفها دونما خدش لكتابيته بل مسلطا إياها على تلكم الجذور ، عامدا إلى تفريغها من أية حمولات اجتماعية أو فلسفية ، وبالتحديد مصطلح "المحاكاة" noitatimI الذي كان المركز المفهومي للمجتمعات الشفاهية وفلسفتها الشمولية ، وكان – بالتالي – محل فاعليات إعادة بناء الوعي وتغيير رؤية العالم الذي مارسته الكتابة .

إن العالم في المجتمعات الشفاهية – كان يتبدى واضحا ومنسجما ، بل كلي الوضوح والانسجام ، مع صفتي "الشفاهية" و "الشمولية" ، وبفضل هذا التصور للعالم ، لم يكن أمام الوعي به إلا أن يعكسه ، أن يحاكيه ، وهكذا وجد مصطلح "المحاكاة ، واستمر ، وتسرب من الفلسفة المثالية لأفلاطون ؟ إلى نظرية الأدب لأرسطو ، إلى المذهبية الأدبية الكلاسيكية، في الأولى كان موضوع المحاكاة "المثال" الماورائي ، وفي الثانية كان موضوعها "الطبيعي" وفي الثالثة كان "الأدبي" (الإغريقي)

إن مصطلح المحاكاة الإغريقي الأصل ، الكلاسيكي الهيمنة ، يتأسس على مسلمة خاطئة تذهب إلى اعتبار العالم متشكلا ومنتهيا بالتالي، وهو بهذا التصور عالم لا إنساني على الإطلاق ، فلا دور للذات فيه، سواء في ممارستها لوجودها فيه ، أوفي نقله من سديم وجوده – في ذاته ، ليصبح موضوع وعي قابلا قابلية مطلقة للانكشاف لهذا الوعي ، وكشف آليات الوعي به في الوقت نفسه ، هذا فضلا عن الدور القمعي الذي يلعبه هذا التصور على اللغة : أداة الوعي ومحتواه ، إذ سوف يحصر طاقاتها في تمثيل العالم (أي محاكاته) كما هو ، على قاعدة شفافيتها . إن اللغة – هنا– ليست هذه الأداة التي يمتشقها الوعي متجها بذاته إلى العالم ، وعائدا من العالم إلى ذاته حاملا كشوف تلك الرحلة ، بل هي محض مرآة يتأمل الوعي – عبرها – موضوعه ، إنه وعي سلبي ، لا يحصل على صورة

مزيفة عن العالم فحسب ، وإنما يزيف – كذلك – وجوده هو على نفسه . إن اللغة – هنا – ليست مسكنا للكينونة ، بقدر ما هي أداة استلاب لها ، ومن ثم فلا حقيقة – هناك – لتتحجب أو تتكشف ، فليس ثمة إلا صورة كانت كل مهمة الوعي أن ينتجها قريبة قدر الإمكان من أصلها ، أي محاكية لهذا الأصل . لقد وقف مبدأ المحاكاة الذي نظم علاقة الإنسان باللغة ، وعلاقة اللغة بالعالم ، وقف بقسوة أمام القص التداولي مانعا إياه من امتلاك مستوى وجود آخر أغنى ، أعني مستوى الفنية .

إن القص الفني غير محاكاتي على الإطلاق ، إنه يقوم على تصور للغة لا تمثل فيه شفافيتها ، أو عدم شفافيتها ، غير جهد إبداعي مقصود لصناعة عالم القص ، وليس لإعادة استنساخ العالم الواقعي ، مهما كانت درجة تطابق العالمين.

وقد كانت الكتابية والرومانسية ، ومحمولات الاثنتين ومتعلقاتهما ، فاتحة فنية القص التي دفعتها الفردية إلى أبعد مما تنبأت به البدايات منذ ثلاثة قرون ، وكأن ظهور الفرد/حضوره فاعلا في العالم كان شرطا جوهريا لبلورة القص التداولي "فنا" ، وعلى الرغم من هذه الحقيقة التاريخية فلا يبدو (نشدد على هذا النفي) القص الفني جنسا أدبيا ذاتيا ، بل تصل غيريته حد أن العلاقات بين الراوي / المؤلف الواقعي والراوي/الشخصية الفنية – إن وجدت – علاقات إيهامية إلى حد كبير، وغالبا ما تكون غائبة غيابا يمنع إقامتها ، وهذه ثالثة إشكاليات القص الفني.

بداية ، لا شك في أن الإبداع الأدبي – أيا كان جنسه – ممارسة فردية خالصة ، أي ذاتية . غير أن هذه الذاتية الموصوف بها الإبداع الأدبي هي صفة على قدر غير هين من التعقد حد الالتباس ، فهي تكون

مجموع عناصرها المدلولية عبر اختلافها / تمفصلها مع عناصر مدلولية أخرى لدال نقيض هو "الغيرية" ، وحين يرتكن الشئ إلى نقيضه في تأسيس ماهيته ، يمتنع اعتبار هذه الماهية خالصة لظاهرتها فهي مخترقة بمدلولية نقيضها ، وفي حالة القص الفني فإن المقصدية الإبداعية هي مركز فعل النقيض / الغيري في مدلولية الذاتي . ومن منظور أوسع يمكن القول أنه ثمة أجناس أدبية ، وأنواع خطابية عموما ، تعمل فيها تلك المقصدية على تعطيل ذلك الفعل لتخلص الممارسة الأدبية (واللغوية عموما) لصفتها الذاتية ، أو على الأقل إدماجه إدماجا مراقبا طوال العمل ، أو الخطاب ، ضمن خصائصه التي له ، كما ثمة أجناس (أو خطابات) أخرى تعمل فيها المقصدية على تنمية دور ذلك الفعل وتحفيزه ، وفي المقابل تعمل على تحيين نقيضه ، فإذا التشكيل اللغوي يدفع بالخصائص الغيرية إلى المقدمة محينا ذاتيته ومؤجلا إياها لتكون محطة وصوله الأخيرة ، أي إنتاجيته الدلالية .

والقص الفني من هذه الأجناس الأخيرة التي يتسم تشكيلها اللغوي بالغيرية، كإحدى طرائق إبداع رؤية للعالم هي – بالرغم من شموليتها وكليتها، في المنظور النهائي – إبداع ذاتي ، سواء أكانت ناتجا قرائيا أم كانت ناتجا نصيا ، وما بين غيرية التشكيل القصصي وذاتية الناتج الدلالي من اختلاف يخلق مساحة نموذجية تسمح بدخول العالم الواقعي تحت سطوة المقصدية الإبداعية ، وهو الأمر الذي يمنع مصطلح "المحاكاة" بالمفهوم السابق ، من المداخلة على إنتاج القص قرائيا و نصيا، على السواء .

عالم القص الفني – إذن – عالم استيهامي ومتخيل في الأصل ، مهما تعددت متكآته على العالم الواقعي ، ذلك أن هذا الأخير ليس معطي سلفا وبصورة نهائية ، وإنما هو عالم بالقدر الذي تصنعه ممارساتنا لوجودنا فيه ، ومن بينها الممارسة الإبداعية ، وبخاصة القص الفني ، إلى الحد الذي

يمكننا من الزعم بأن العالم الروائي أكثر واقعية من العالم الواقعي نفسه ، بمقدار تحقق الصيغة الأنطولوجية الأساسية للذات في الأول ، أعني صيغة "الوجود - في - العالم" . ومن أجل إقامة فارق أكثر حسما من صفة الواقعية في تمييز عالم القص من عالم الواقع ، سنصف العالم الواقعي ونضع الصفة تحت علامة شطب غير منظورة ، بالعالم الفعلي ، أما عالم القص فنصفه بالعالم الممكن .

إن مسألة وجود عالم ممكن في القص الفني أو في سواه ، يعني أن العالم الفعلي ينطوي على قصوره / نقصه الذاتي ، حيث الكثير من الفجوات والعديد من صور الفوضى واللا انتظام وحتى اللا معنى ، وإن زيفت هذه الصور تجريدات بنيوية لا تنتمي إلى العالم الفعلي وإنما إلى "اللوجوس" - sogoL المتعالي عنه وعن الذات ، والذي أنتجته الشفاهية ، باعتبارها سيميولوجيا عنف بكل من الذات والعالم (الفعلي) وحتى التاريخ، تاريخ الوجود - في - العالم ..

ثمة تمفصلات عدة بين الكتابة والقص أو العالم الممكن من جهة ، وبين السيميولوجيا والعالم الفعلي من جهة أخرى ، وناتج هذه التمفصلات شئ أبعد مما يمكن لرؤية أو منهج اكتناهه أو التنبؤ به ، إنه "اللذة" بالمفهوم الإيروسي المؤسس على نقيضه : الموت (ثاناتوس) ، إنه التمفصل الأكبر الذي ينظم كل التمفصلات الأخرى .

إن مبدأ اللذةmsinodeH يمثل التاريخ السري للذات ووجودها - في - العالم(*) ولممارساتها هذا الوجود ، وقد كان "أرسطو" على مشارف هذا المبدأ ، لو أنه - في زعمنا - تمكن من التحرر من أبيه الفلسفي (أفلاطون) وتريث قليلا إزاء مصطلح "التطهير" sisrahtaC ? فبصدد تعريف "أرسطو" للمأساة قال: " فالمأساة - إذن - هي محاكاة فعل نبيل تام

وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية (القص) ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات " ، وواضح أن المنحني الصاعد إلى الذروة لانفعالي الرحمة والخوف يوازي منحني الشهوة الصاعد ، والتطهر من ذينك الانفعالين (هبوط المنحني) مواز – تماما – لتحقيق اللذة وهبوط منحني الشهوة ، وكأن "أرسطو" يعي هذا التوازي حتى لقد تداعي إليه مفهوم "اللذة" ، فقال : "المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها" (٦)

إن جمع "أرسطو" بين الرحمة والخوف وأحيانا الفزع ، في جانب، والتطهير واللذة في جانب آخر ، جمعا تناقضيا ، ينم عن حس ما بصراع قوتي "الإيروس" و "الثاناتوس" ، هذا الصراع الذي يشكل الضفيرة البنائية الأساسية لوجود الذات – في – العالم كما سبق القول ، سواء وعت به – أي بذلك الصراع – أو لم تعه . والأدب – بصفة عامة وليست المأساة فقط – هو المجال النموذجي لبروزه ، فلنظهر ، نحن قراء "أرسطو" ، الثاناتوس بخاصة من تقييدات المأساة الأرسطية له ببعض المشاعر والانفعالات ، ولنوسع حدود الإيروس ليضم اللذة وإعلاءها noitamilbuS ? ولنستحضر الموازاة الفرويدية بين الفن والعصاب ، وكذلك بين عمل الفن وعمل الحلم ، ولنر كيف أن القص الفني أكثر جدارة من أي جنس أدبي أخر بصراع القوتين الإنسانيتين الحيويتين : الإيروس / اللذة والثاناتوس / الموت ، مادام القص هو الصيغة الممكنة ، لا الفعلية ، لوجود الذات – في – العالم .

وعلى الرغم مما سبق فإننا نتوقف باندهاش بالغ أمام ربط أرسطو بين لذة المأساة وتأليف أحداثها باعتباره مصدرها ، فهذا ربط مدهش بين طرائق الأداء ونواتج النص ، فلنخرج رؤية الرجل من ضيق تفكيره بالجنس الأدبي لعصره : التراجيديا وبإنتاجيته اللذية ، فلربما كان لتأليف

الأحداث – وهو أقرب ما يكون إلى السرد أو هو هو في وجه من وجـــوه دلالته – من المغزى في قراءتنا ما هو أبعد مفهوميا مما قد يتبـــادر إلـــى الذهن للوهلة الأولى ، حتى كأن هذا التأليف ، ليس بين عناصر ووحـــدات سردية ، وإنما بين تمثيلات سردية لما هو مسكوت عنه في البناء الســـردي نفسه ، أعني فضاءات اللغة ومساحات الصمت اللازمتيـــن لكـــل مقـــول ليتمكن من التمعنى ، بقوله ما هو أكثر منه ، ذلك المكســـوة عنـــه – فـــي مواجهة المقول – هو صورة أخرى من صور الصراع الأساســـي الـــذي سبقت الإشارة إليه ، حيث لا مناص للقارئ (المشـــاهد الأرســـطي) مـــن التورط ، لا بالسرد ولا بعالمه ، وإنما بذاته التي تـــنزلق تحـــت الشـــبكة السردية ، انزلاق المدلولات تحت موجات الدلائل المتتابعة ، حتى ليكـــاد يقبض على صورته قبل الأوديبية – بحسب "جاك لاكان" – دون أن يتمكـــن – أبدا – إلا من رؤيتها متخارجة مع ذاته الفعلية المنشطرة . إن القـــارئ – بأسلوب التحليل النفسي – يتعوض من جسد الأم بالمرايا السردية ، متـــأملا في شبق حقيقي تكثره الجسداني في العالم الممكن ، ومقيما علاقات لذية مع المرايا نفسها .

وحده القص الفني يمكنه أن يكون بديلا من المرحلـــة الخياليـــة : القبل رمزية ، بفضل كتابيته ، ولا سيميولوجيتها ، أعنـــي عـــدم قابليتـــها للانبناء تجريديا إطلاقا ، فالكتابة نظام ، ولكنها نظام تفكيك للأنظمـــة ، لا ينبني في ذاته ، ولا يندرج بنيويا في سواه ، وكما يقول " إيجلتون" بصـــدد "ديريدا" : "٠٠ فالكتابة ، أو القراءة المماثلة للكتابة ، هي آخر مقاطعة غير مستعمرة يمكن للمفكر أن يلعب فيها متذوقا فخامة الدال وسخائه .. وفـــي الكتابة ، يمكن مؤقتا تمزيق وتخليع طغيان المعنى البنيوي من خلال لعـــب اللغة الحر" [٢] هل ثمة ترادف بين الحرية واللذة ؟ . . أزعـــم هـــذا ، بـــل أعادل بين حرية اللغة ولذة الذات ، بديلين جذريين من اللا تحقـــق الـــذي

يسكن كلا من اللغة والذات معا مانحا إياهما كثيرا من التزييفات التي تكتنظ بها اللاحقة ygoL سواء لحقت بالـ oidI أو الـ oimeS

القص – اللذة .. لذة القص :-

لقد كانت الصيغة : "قص – لذة" المبرر الذي جعل "القص" ، كما سبق القول ، موجودا هنا ودائما ، وكأن هذه الصيغة التاريخ الموازي للتاريخ الإنساني ، صحيح أن ارتقاء القص من كونه تداولية اجتماعية صائرا إلي ممارسة جمالية قد استغرق كثيرا من الوقت / العصور ، حتى استيلاء الكتابة على الفعل الثقافي كله ، غير أن هذا لا ينفي – إطلاقا – أن خصوصيته الجنسية كانت قائمة بالقوة داخل الشفاهية التي كان القص واحدا من أكثر أساليبها ، فقد اضطلع القص الشفاهي بعدد من الوظائف ، ربما كان أهمها ما هو اجتماعي ، وما هو معرفي ، وحتى ما هو عقلندي، ولم تغب الوظيفة الجمالية ، وإن كانت مخفضة إلى حدها الأدنى ممثلا في التشويق .

ليس التشويق السردي بالأمر الهين ، وإن لم ينل ما هو أهله من قوة اصطلاحية ، فهذه الكلمة المحرومة مشحونة بشكل قوي بما عز الاصطلاح عليه من علاقة المروي عليه بتصرف الراوي بمنطق الحدث وزمنه وعلاقاته . . إلى آخره . أيضا ، كانت كلمة التشويق كلمة شديدة الوفاء بالمعنى فيما يخص القص/المرسلة كفعل لغوي متميز من بقية الأفعال اللغوية الأخرى ، ومن بقية أجناس الأدب الأخرى ، إذا ما اعتبرنا القص الشفاهي جنسا أدبيا بالقوة ، يقول "ر.م.ألبيريس" : إن القص "تقديم غذاء من الخيال الروائي الخام ، في ظل عادات الجمهور " [٨] .. إن هذا تعريف ينطوي على مفارقة هي المسئولة عن إعادة الاعتبار لمفهوم "التشويق" ، وهي مفارقة ناتجة عن المزج البنائي للقص بين فردية الخيال

الروائي وجمعية عادات الجمهور ، وكأنه مزج بين بنـــاء أفــق توقعــات القارئ باستثمار عاداته ، ثم كسر هذا "الأفق بفضل فاعلية الخيال الروائي، ليس فقط ، وإنما تحيين مبررات هذا الكسر للحظات سردية تالية، وهكـذا ، يتوثق النسق الاتصالي القصي بين المرسل والمستقبل .

والتشويق صناعــة شــفاهية أساســا ، ويقصــد إلــى الاحتفــاظ بالمستقبل/المستمع داخل وظيفته من جهة ، ومتوفرا على قدر - غير هين - من المقبولية والرضا من جهة أخرى ٠ وفي حالة القص الشفاهي يكـون للتشويق فاعلية أكثر في بناء النسق الاتصالي وتوثيقه ، حيــث لا علاقــة للسنن بالمرسلة ونوعيتها (القص) ، إذ إن السنن الشفاهي متعــال عــن / مفارق لأطراف الاتصال ذاتها ، وبالتالي فهو سلطة يخضع لها طوعا - أو كرها - كل من المرسل والمستقبل ، بثا وتقبلا ، نظــرا لكــون الاثنيــن وظيفتين لا تؤدي أيا منها "ذات" متمايزة من الأخرى ، فالشفاهية جمــع ، والكتابية تفريد ، وبالتالي فوظيفة البث " تنطوي على ذاتيــة (شــخصية) المستقبل " ، والعكس ، إذ تنطوي وظيفة التقبل "علــي ذاتيــة (شــخصية) المرسل" ، وذلك بفضل سلطة السنن الشفاهي٠ وبنسبة أو بــأخرى ، فــإن على المرسل أن يراعي الوضع المعرفي للمستقبل إزاء أحــدث القــص ، وهي مراعاة - إذ توثق الاتصال الشفاهي بين طرفيه - تلفت الانتباه إلــى التحول المركزي في كل قص ، حتى الكتابي منه ، أعنى تحول الملفــوظ (أو المكتوب) إلى امتلاك سمات ترفعه عن ذرائعية تلفظه (كتابتــه) ، هنــا يبرز مصطلح "السرد" noitarraN الذي يمثل البوتقة التي ينصهر فيها مــا هو لغوي وما هو قصصي ، والــذي يشــير إلــى ســيطرة القصصــي ومقصدياته على اللغوي وآليات بنائه ، سيطرة لا تتهددها - إطلاقا - أيــة تقنينات ، هنا يكون "التشويق" في القص معادلا للإغراب في الشعر ، أعني أنه يتحول من كونه مقصدية مرسل إلى أن يكون خصــائص قــارة فــي

المرسلة نفسها ، بشكل يجعل وجوبية قصد المستقبل لها مكافئة – تماما – لقصد المرسل إياها بتا ، ومن ثم تتولد المفارقة : خيال فردي – عادات جماعية، وكأننا إزاء صراع إرادات بين المرسل والمستقبل يحسمه – دائما – القص لصالحه ، الأمر الذي جعل شفاهية القص بمثابة وضعية قلقة ، بل شديدة القلق، إلى حد علق صفته الفنية على دخوله عالم الكتابة ، ليصبح القص من ثم "جسدا". . لذة ، "بثا وتقبلا ، وليس مجرد " تلفظا مشوقا " .

إن القص الشفاهي تورط في تكرار الحياة : محاكاة محضة ، بهذا القدر أو ذاك ، وعلى هذه الصورة أو تلك ، والقص الكتابي تورط هو الآخر ، غير أنه تورط في صناعة الحياة . . تورط شهواني في صناعة الحياة، الحياة كما ينبغي (دون أية محمولات قيمية ، لا كما هي (بكل المحمولات الواقعية) إن "ذات" المرسل – ولا مناص من الاعتراف – تتأله بما تصنع ، إنها تخلق الشخوص وتقدر الأحداث وتقرر المصائر ، وتضع الجميع داخل نظام ، إن لم يكن لا طاقة للتمرد عليه ، فلا جدوى من هذا التمرد ، غير أنه نظام يبلغ من الدقة حد إجبار المرسل نفسه على مراجعة تصميماته المبكرة ، ليتنزل – بالتالي – من مقام التأله إلى وضعية التلقي ، فتتضاعف إنسانيته ، وتتكثف ملكات الحياة لديه ، ويعود – مرة أخرى – يواصل إبداع الحياة الممكنة على ضوء خبرائه الجديدة ، هكذا يبدع المرسل قصه ويبدع القص مرسله كذلك ، في تبادل شهواني لصناعة الحياة .

وفي مقابل إبداع القص تكون قراءته لذة أخرى يقصدها المستقبل الذي يتحرر ، بفضل القص ، من ربقة الواقعي المحدود ، داخلا – باختياره – أفق المتخيل مكتشفا فيه الأكثر واقعية من الواقعي ، بما ينطوي عليه من رؤية كلية، ومستمتعا – بازائه – بقدرة تأويلية تسمح له بإجراء فرض المماثلة بينه وبين إحدى شخصيات القص ، أو موضوعة من

موضوعاته ، أو رؤيته ككل ، ومكتشفا - على أية حال كان فرض مماثلته هذا ، وفي كل لحظة من لحظات قراءته ، أنه يؤول ذاته بقدر ما يتأول "الرواية" ، وهكذا يستعيد ويحرر المستقبل إمكانات إنسانية لذاته كان العالم الواقعي قد أتقن قمعها . إن فرض المماثلة واحد من أكثر آليات قراءة القص وتأويله ضرورة وأهمية ، وهو فرض طوره "إمبرتو إيكو" تحت مصطلح "المعاضدة التأويلية" انطلاقا من تصوره (الخاص) للنص عموما ، باعتباره " يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص" (٩) ? ومن ثم يصل "إيكو" إلى نتيجة مؤداها أن " نصا ما غالبا ما يتطلب إعانة أحدهم (القارئ/المؤول) لكي يتحقق عمله (تتفعل آليته) " (١٠) على أننا نلتفت إلى أن تعليمات "إيكو" يخصصها عنوان كتابه : " القارئ في الحكاية " ، بمعنى أن المعاضدة التأويلية لديه ليست بعيدة من فرض المماثلة الذي نراه أساس تلك المعاضدة ، فضلا عن أنه لابد منه ، علي أي مستوى أجري ، وسواء بوعي من القارئ أو بلاوعي منه ، إذ يمثل نقطة تمركز معاضدة القارئ التأويلية للنص القصصي ، حيث تتحتم عملية إعادة توزيع عناصره باعتبار تلك النقطة ، الأمر الذي لا يبدو معه النص txeT (النص كنسيج كما في إحدى معانيه) مكتملا بنيويا ، ولا منسجما وظيفيا ، بل مجرد جاهزية لغوية للإنتاج (أي لإعادته) ، وهنا يكون على القارئ أن يفعل تلك الجاهزية ، بشكل يفكك رموزية القص ، ويعيد عمليتي الاختيار والتوزيع لعناصره ، ويملأ ما ينطوي عليه من فجوات ، أو ما تنتجه قراءته نفسها من هذه الفجوات وبكلمة : يعيد تنسيج/تنصيص النص .

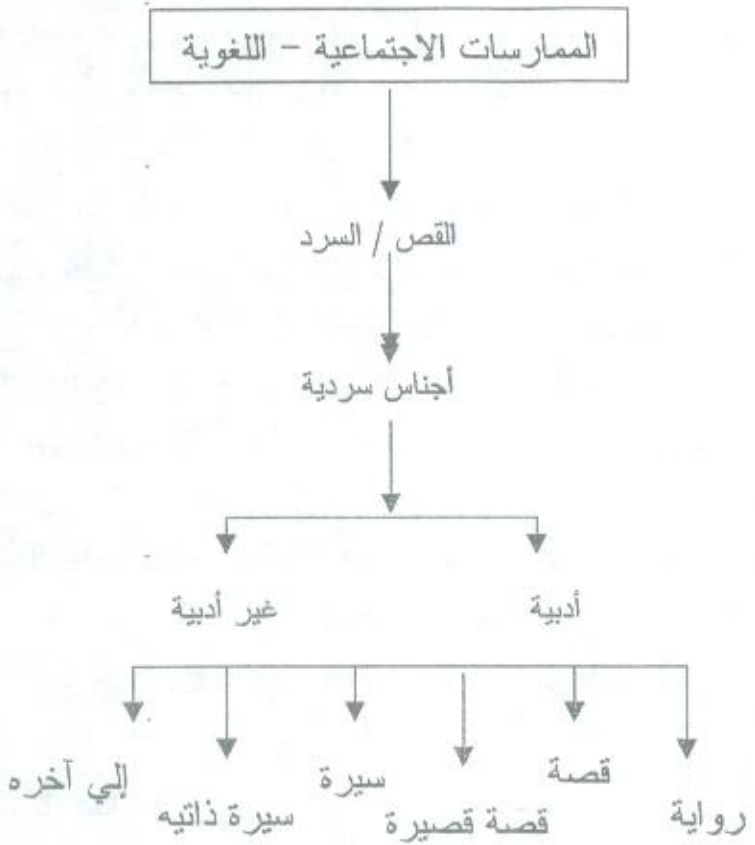
هكذا يتقاسم المرسل والمستقبل لذة الخلق / الإبداع ، خلق الوحدة الغائبة بين الذات والحياة ، وبتعبير أخر تعاد موضعة الذات مركزا تأسيسيا للعالم ودونما أية مبررات ميتافيزيقية ، أى بلا مشروعية متعالية على هذا

التمركز ، وهنا يجب أن نؤكد على كونها مركزية هشة ، غير أن هشاشتها هذه أساس جدارتها إنسانيتها واقعية متخيلها .

.. مع تعبير "المتخيل الأكثر واقعية من الواقعي" نكون في دائـــرة خصوصية القص كجنس أدبي ، وهي خصوصية لا تتوفر لجنس أدبي آخر إلا على سبيل المجاز لا على الحقيقة، إذ إن القص يعمل – منذ البدايـــة – على تحييد بعض العوامل الخارجة عن موضوعـ(تـ)ـه emehT ? دون مراودة تلك العوامل المحيدة ومغاواتها ، حتى إذا ما اطمأن إلى بنية عملـه واستقلالها، انفتح عميقا لها لتنغرس فيه ، وفي الوقت الذي يبدو مستســلما – تماما – لفعاليات تلك العوامل عليه/فيه ، إذا هـــو يعمـــل خفيـــة علـــى استيعاب، ليس طاقتها ، وإنما طاقويتها (ليبيدويتها) لصالحه ، فإذا الخـــارج – كما هو الداخل – قص من القص ، يلعب فيه الواقعي فضاء للمتخيـــل ، والمتخيل نصا لهذا الواقعي . في القص – وربما فيـــه وحـــده – ينشـــبك الواقعي بالمتخيل ، وتتعقد علاقات الاجتماعي بالجمالي ، حيث الاثنـــان لا ينيان عن تبادل موقعي الجوهر والعرض ، فمن المنظور الاجتماعي يكون الجمالي عرضا له وبالعكس ، فمن المنظور الجمالي يكـــون الاجتمـــاعي عرضا له أو أحد أعراضه ، وفي الرؤية الكلية -كل رؤية كلية هـــي ذات بعد أخلاقي cihtE – يبدو أنه ثمة تمفصل ماهوى للواقعي – الاجتمـــاعي والمتخيل – الجمالي ، على قاعدة علاقة الذات (ذات المرسل والمســـتقبل على السواء) بالعالم ، وعمليات التبادل التأسيسي بينهما، هـــذا التمفصـــل المزدوج يجد أكمل تحقق له في القص ، إلى حد صار معه أشـــد أجنـــاس الأدب تمردا على القولبة الخصائصية . إن القص يقف ، بجـــدارة ، إزاء الأدب باعتباره مكافئا له ، إذ للقص أجناسه كما للأدب أجناسه ، ويمتلـــك نسقه المفاهيمي الخاص الذي يجعله مصطلحا ملينا، تماما كما هـــو حـــال الأدب .

ومن وجهة نظرنا على الأقل ، فإننا نذهب إلى أن القـص ماهيـة أكثر منه ظاهرة ، وهو ماهية تتعدد وتتنوع الظـاهرات التـي تسـكنها ، وتتجلى من خلالها ، من "رواية" و "قصة ، إلى "قصة قصـيرة" ، وحتـى "سيرة" و"سيرة ذاتية" ، إلى آخر هذه الأجناس التي يقصر دون الإحاطة بها وصفنا لها بالأدبية، فهذا الوصف محض خاصية واحدة من بين خصـائص أخرى أكثر حسما في تعريف "القص" . يمكننا – إذن – الحديث عن القص باعتباره نوعا من الممارسات الاجتماعية –اللغوية ، يتفرع إلى أجناس منها ما هو أدبي ، ومنها ما هو غير أدبي ، مع ملاحظة أهمية غـير الأدبـي للأدبي ، فهو بمثابة بعده الاستراتيجي الذي يستمد منـه هويتـه الأدبيـة وجدارته الاجتماعية معا ، هويته الأدبية بالاختلاف عنـه دون الانقطـاع عنه، وجدارته الاجتماعية بتداوله باعتباره فنا في متناول الجميـع أسسـه وأشياء من خصائصه .. هذا الجدل الحاسم بين الأدبي والاجتمـاعي هـو المسئول عن المركزية السردية التي لا يكون الأدبي أكثر من عنصر واحد من عناصر جمالياتها

ولنتأمل المخطط التالي :



واضح مما سبق أن الرواية وسواها من أجناس القص / السرد تقـــع في ثلاث دوائر :

١- دائرة التداوليات الاجتماعية .

٢- دائرة السرديات .

٣- دائرة السرديات الأدبية .

وربما عاد تميز أجناس السرد الأدبي من بقية أجناس الأدب إلى أن الأولي لا تنقطع عن تاريخها السردي العام وجذورها الأولى في الممارسات الاجتماعية اللغوية ، فكل من جذورها وتاريخها قائم فيها يرفدها بإمكان واقعية المتخيل .

غاية ما نقصد إليه مما سبق أن أدبية الرواية ، وسواها من أجناس القص ، مخترقة بما ليس أدبيا ، وكما يقول " ر.م. ألبيريس " : إن الرواية لا تكتفي بالرواية .. إنها نوع أدبي يعيش بكل ما ليس منه نفسه " [١١] إنها – من بين جميع أجناس القص / السرد – تقف باعتبارها الجنس الأكثر قدرة على استيعاب الأجناس السردية ، كافة ، استيعابا تاماً ، وكذلك استيعاب أيا ما يريد من خصائص الأجناس الأدبية الأخرى وامتصاصه داخل خصائصها التي هي – في زعمنا – حركة السرد لبناء هويته الروائية ، وإلا فإننا لا نملك أية خصائص روائية سابقة على الرواية ، أي متعالية على النص ومفارقة له ..

إن الرواية جنس سردي أدبي على قدر كبير من التميز أزمنة وشخوصا ووظائف وحتى سرودا ، حتى إنها لتبدو ، لما تتمتع به من طول ومرونة وطواعية ، قادرة على الاستيلاء على كامل المساحة التي خصصتها النظرية الأدبية للنثر الفني ، متسعة عنها باتجاه النثر العادي كذلك ، بما يشكل مأزقاً أنطولوجيا لهذه النظرية التي تصلب مقولاتها على الثابت والعام وعبر الزمني ، عاملة على قولبته فيما يشبه المعيار أو القانون ، بينما النصوص الأدبية عموماً ، والرواية على وجه التخصيص تقوم شاهداً على " خرافة المعيار" إذ إنها – في " لحظة من لحظاتها – فردية تماماً ، ولا يمكن اختزالها"[١٢] إلي أي إدعاء بخصائص عبر زمنية (ثابتة) ، أو عبر نصية (مجردة) .

أزعم وجود تعارض بين فردية الرواية كنص وتمييز النظرية الأدبية لها كجنس ، وهو تعارض لا يجب نفيه بإلغاء أحد حديه ، فلا مجال الآن لأحادية الفكر ، وإنما يجب استثماره وتحفيزه .

.. لا شك في أن الرواية – كأي عمل تبدؤه مقصدية هادفة – نتاج متميز من أية نتاجات لغوية أخرى ، أكانت أدبية أم لم تكن ، ولا شك – أيضا – في أن هذا التميز يقوم على مجموعة أسس داخلية وظفت لعبور الفكر الأدبي من نصية الرواية إلي جنسيتها ، وعند هذه النقطة يمكننا القول إن جنسية الرواية مؤسسة وتمتلك مبرراتها ، ولكن على الطرف الآخر فإن الرواية بـ " ال" المعرفة، لا وجود لها أساسا ، فليس ثمة غير روايات (بلا أداة تعريف) وإذا كان الحديث عن خصائص روائية ممكنا، فلا يمكن – بحال من الأحوال – إطلاقه ، كما لا يمكن تجريد هذه الخصائص ، إذ إنها خصائص مسكونة بالتاريخية ومرتهنة إلي روايات/ نصوص ، وبالتالي فإن فردية الرواية خاصية متجذرة في جنسيتها .

ها نحن أولاء بإزاء التناقض بين التوحيد الجنسي والتفريد النصي، ومن منظور أوسع بين نظرية الأدب والأدب الروائي ، وذلك على قاعدة مفهوم " الجنس الأدبي " ، وهي القاعدة نفسها التي تقترح القضية الثالثة .

مصطلح الجنس الأدبي من بقايا الكلاسيكية التى تمثل طورا من أطوار الفكر الإنساني عموما ، ولا تمثل مجتمعا معينا لمجرد أن هذا المجتمع هو الذي قدم نظريتها . إن الكلاسيكية مرحلة حضارية ينزع فيها العقل إلي النمذجة أو الأمثلة ، ليس باعتبارها نظاما فحسب ، وإنما على أساس كون هذه النماذج أو المثل رؤية كلية وشاملة للعالم الطبيعي والعالم فوق الطبيعي ، أى فلسفة تتقلص ، في ظلها ، الفاعلية الفردية إلي أدني حد لها ، بقدر حاكمية النموذج أو المثال ، وحتى القدر المتبقي لهذه الفاعلية

يئول إلي الخضوع لدعاوى من قبيل النظام العام أو العقل الكلي . والناتج الحتمي لتلك الرؤية سيادة " المحاكاة : في كل مناشط الفرد والمجتمع ، سواء كانت محاكاة المثال (أفلاطون) أو محاكاة الطبيعة (أرسطو) أو محاكاة النص / النموذج (الكلاسيكية) ، ومن البديهي أن " المحاكاة " تفترض تمييزا حادا وعنيفا بين الممارسات الفردية ، لكي يتيسر تصنيفها وتوزيعها قيميا وتراتبيا ، وكان مصطلح " الجنس الأدبي " ناتج ذلك التمييز ومعيار هذا التصنيف والتوزيع ..

وقد قامت النظرية الأدبية الكلاسيكية في غيبة " الرواية " ، ومن ثم فمن الحيف على الرواية أن نمد مفهوم الجنس الأدبي الذي تشكل بعيدا عنها ليصبح فاعلا فيها . إننا نحترم - تماما- المساحة الشاغرة الخاصة بالفن النثري (ونصه النموذج الرواية) في بويطيقا أرسطو ، ليس بهدف إلغاء إمكان تجنيسها ، وإنما للتأكيد على هذا الإمكان مع التأكيد على أنه إمكان لم يتحقق كلاسيكيا . ثم إننا نحتفظ بجدارة المصطلح " الجنس الأدبي " ، ولكن في الوقت نفسه نراه بأمس الحاجة إلي مفهوم يجعل إحالته إلي " الرواية " إحالة صحيحة معرفيا .

الفرضية الأولي التي ننطلق منها : أن كل عمل أدبي - أيا كان جنسه - ينطوي على نص روائي باطن ، تتوسل به القراءة لاكتناه نصية العمل نفسه ، يصح هذا القول على " الشعر " صحته على " الدراما " ، على أن تكون أقل تزمتا وأشد مرونة في تصورنا للرواية الباطنة ، وكأن " الرواية " مكون دلالي أساس : بنية عميقة (بمفهوم " نعوم تشومسكي") تدر عبر عدد من التحويلات لتمتلك عبر شكلها الجمالي (بنيتها السطحية) خصائصها الجنسية شعرا أو دراما . هنا تكون التحويلات من قوة الفاعلية عند اعتبارها " مجاوزات " أو "انتهاكات " منتظمة للمكون الأساسي ، والسؤال - الآن - : كيف يتشكل العمل الروائي إذن ؟ (١٣)

للإجابة على هذا السؤال يجب تحديد القواعد التحويلية المنتجة للجنسية المغايرة للبنية العميقة ، وسنجد أنها - في حالة الشعر - " الإزاحة " و" التكثيف" بمفهوميهما في التحليل النفسي ، وفي حالة الدراما : " الإحلال " بمفهومه في النحو التوليدي التحويلي . أما في حالة " الرواية : فمجرد " الحذف " و " الإضافة " بمفهوميهما في النحو التوليدي التحويلي أيضا . . يعني هذا أن تحول البنية العميقة : الرواية الأولية إلي بنية سطحية : رواية مشكلة فنيا هو نوع من الأسلبة ، ومن ثم فإن مصطلح الجنس الأدبي غير ذى بال في حالة " الرواية " ، وحتى لا نهدر ما يمكن أن ينطوى عليه من قيمة نرى أن إحالته - في الأجناس غير الروائية - إلي مجموعة من العلامات والخصائص الشكلية المتواترة في عدد من النصوص سوف تتعطل تماما ، بينما تفعل تلك الإحالة في اتجاه آخر ، كما سوف سيتضح ..

إن الخصائص العامة للرواية / النص ، ليس بإمكانها التعالي إلي حد " الجنس " ، ولا بإمكانها التجرد من فردية خصائص أخرى ، أو الانفصال عنها ، ومن ثم فإن تلك الخصائص وهذه يمكن أن تشغل موقعا متوسطا بين الجنس والنص ، حيث يحيل الجنس - في حالة الإبداع الروائي - إلي " السرد" (راجع المخطط السابق) ، ويميل النص إلي تحقق ذلك السرد روائيا ، وبينهما تقوم خصائص هذا التحقق فتخصص عمومية الجنس السردي ، وتميز النص الروائي من سواه .. هكذا تمتنع الرواية / النص على أية محاولة للقولبة الأجناسية ، بالمفهوم الكلاسيكي للجنس الأدبي ، وذلك بفضل التعارض الذي تنبني خصوصيتها على أساسه ، أعنى تعارض السردي العام والفني الخاص ، وهو - على حد تعبير " تودوروف " : " تعارض يشق فكرة النوع (الجنس) نفسها[٤٣] ، وتأسيسا على هذا يلتقط " تودورف " أخطر ما تتميز به الرواية على الإطلاق ،

فيقول : " النقطة الجوهرية هي أن الرواية - على النقيض من الأنواع (الأجناس) الأخرى - لا تمتلك أي معيار يمكن قياسها به " [١٥] وبفضل هذه اللامعيارية / الحرية أمكن للرواية - بامتياز - ألا تكون مجرد تعبير عن العالم ، أو كيفية في رؤيته والحدس به ، وإنما ارتفعت - دون أجناس الأدب كافة - إلي حد صارت معه بديلا من العالم نفسه ، بديلا أكثر كفاءة على الهجس بالمعني ، إن لم نقل على كشفه في تعدديته وتناقضاته وحتى التباسات .

وعلى الرغم من خرافة المعيار الروائي ، فلا شك في أنه ثمة بدائل ، تتمثل في أعراف لا معايير ، تتكئ إليها الممارسة الإبداعية السردية في تأسيس روايتها بله لا معياريتها ، وهذه الأعراف هي :

١- الأعراف اللغوية .

٢- الأعراف الاجتماعية .

٣ - الأعراف الجمالية .

أولا : الأعراف اللغوية :

لا جدال ، على المستوى الأنثروبولوجي والمستوى الألسني ، أن اللغة - باعتبارها نظاما - قد تبلورت في لحظة حاسمة من التطور الاجتماعي ، إذ بلغت التلفظات اللغوية (الكلام) من النضج والكمال حد أنها صارت طاوية على قواعد إنتاجها ، أي " لغتها " مؤدي هذا أن اللغة / النظام ابنة التلفظ ، وإن صارت - فيما بعد - حاكمته والمهيمنة عليه . وبغض النظر عن قواعدية " اللغة " ، فإننا يمكن أن نتلمس آثار " الحكي "، كواحد من أهم أنواع التلفظ الأول ، في أقسام " اللغة " ، من قبيل " الفعل ، ويقابله كل من " الحدث " و " الزمن " الروائيين ، و" الاسم " ، وتقابله :

الشخصية " الروائية ، و" الضمير"، وتقابله أساليب السرد ووضعيات السارد ، وغير هذا مما يمكن أن يقوم مسوغا للتوازي الذي أقامته النظريات السردية ، وبخاصة البنيوية منها ، بين " اللغة " كقواعد تلفظ وبين طرائق التحليل السردي ، ومن باب أولى ، يقوم سوغا لزعمنا بأن "الحكي" كان أحد أهم عوامل تطور "التلفظ/الكلام" إلى "لغة/ نظام" ، دون أن ننفي فاعلية التلفظات غير الحكائية الأخرى ، حيث تقوم مشروعية ذلك المسوغ على أساس غياب السياق المشترك بين أطرفه ، على العكس في التلفظات الأخرى التي لابد فيها من قيام هذا السياق شرطا لنجاح الاتصال.

إن الحكي - وفق هذه الرؤية - يطور مسلمة لغوية بالغة البداهة ، وهي أن تداول العلامة / العلامات اللغوية قائم على أساس البدل من العالم الواقعي ، بدلا يعمل في غياب العالم عمله في حضوره ، ومن ثم فكل لغة مبنية على هيئة (منطق) العالم ، فكل تلفظ يعمل على أن يتطابق ، جزئيا أو كليا ، مع سياق جزئي أو كلي من العالم ، هو الجامع بين أطراف التلفظ، إلا أن الحكي يستثمر حضور العلامة / العلامات وغياب العالم ، لينحرف بعملية التلفظ عن إعادة إنتاج العالم ، منتجا عالمه الخاص ، متكئا في هذا على أن البنية المعلوماتية لسياقه ليست مشتركة بين أطرافه .

ليست قضيتنا اتكاء التلفظ (العادي) إلى سياق خارجي مشترك ، أو انقطاعه - في حالة التلفظ الحكائي - عن هذا السياق ، لإنتاج سياقه الخاص به ، وإنما القضية - أساسا - في المفارق البنيوية التي يفرضها الاتكاء في التلفظ الأول : العادي ، والانقطاع في التلفظ الثاني : الحكي ، فما لا شك فيه أن الحالة الثانية : الانقطاع ، سوف تفرض تنظيما أشد صرامة على لغة التلفظ ، منه في الحالة الأولى : الاتكاء . هكذا يكون الحكي ، من بين جميع التلفظات الأخرى ، فعلا فرديا بامتياز ، نعم قد تكون موضوعته Theme إحدى موضوعات العالم الواقعي ، غير أن قواعد

تنظيم علاماته وبناء ملفوظه سينطوي على قواعد باطنة فيه هو ذاته، قواعد لا تنحصر ، ولا ينبغي لها ، في القواعد اللغوية ، وكذلك لا يفوض الخارج ، ولا ينبغي له ، سلطته عليها.

إنّ أعراف التلفظ تتم مضاعفتها من جهة ، ومن جهة أخرى تدخل عليها قواعد بنائية نوعية ، حتى يتميز الحكي من التلفظ تميزا لا يقطع ما بينهما من صلات غير أنه - وفي الوقت نفسه - يؤسس لاختلافهما ..

فإذا ما انتقلنا من الحكي (الشفاهي) إلى الرواية (الكتابية) تعرفنا على أهم ملامحها على الإطلاق ، ألا وهو "تغريب" السياق كليا . إن ما لم نقله ، في حالة "الحكي" الشفاهي أن طرفي اتصاله : الحاكي والمحكي عليه حاضران حضورا واقعيا زمانا ومكانا ، وهذا الحضور يصبح عوضا من غياب السياق ، وعلامة عليه ، أما في الرواية فإن "الكتابة" تفصل بين دائرة "البث" وفاعلها : المؤلف الروائي ، وبين دائرة "التقبل" وفاعلها القارئ ، بل إن هذا الأخير - من منظور الأول - مجرد إمكان غير متحقق لحظة "السرد" ، وكذلك "الأول" من منظور "الأخير" مجرد كتابة على غلاف العمل/الرواية ، هنا يكون الاثنان محض غياب ، أو لنقل غياب محض ، ويقوم الاتصال الروائي داخل الرواية نفسها ، أي بين "راو" من ورق ، أو من لغة ، و"مروي عليه" يفترضه الفعل السردي نفسه. هكذا يكون السياق سياقا روائيا خالصا ، بشكل يجعل الرواية - من جهة - تغريبا للواقع ، ويجعلها - من جهة أخرى - إيهاما بواقعيتها .. واقعية عالمها المتخيل .

ثانيا : الأعراف الاجتماعية :

سبق القول إن الحكي واحد من تلفظات لغوية عديدة ، غير أنه يتميز منها بمضاعفة قواعده ملفوظيا ، لتعويض غياب الاشتراك في السياق

(الموضوعاتي) بين طرفيه ، وكأن الحكى - من المنظور التداولي - يلعب دورا، يتفاوت قوة وضعفا في توثيق العلاقات الاجتماعية ، على ضوء مضاعفة السياقات القائمة بين أفراد جماعة اجتماعية معينة بإنتاج ما تظهر الحاجة إليه من سياقات جديدة ، غير أن ظهور الحاجة ، إلى سياقات جديدة ومختلفة يحمل في ثناياه اجتماعية باطنة Sub-Socialism تتدفع ، عبر حكاياتها ، لتأسيس سياقاتها الباطنة كذلك ، ويعود هذا الاندفاع الاجتماعي (الحراك الحكائى) إلى تورطات / أزمات تعانيها الملفوظات القائمة إذ إن كل تلفظ لغوي لا ينبني - فقط - وفق القواعد اللغوية ، بل إن هذه القواعد ليست شرطا للاعتراف به ، إنها شرط صحة فقط ، أما فاعلية التلفظ فهي معلقة على مشروعيته ، أي على خضوعه لإكراهات الخطاب السائد [١٦] التي يكتظ بها السياق الاجتماعي ، بدءا من إكراهات "المستقبل" وانتهاء إلى قمع خطاب السلطة [١٧] والحكي - فيما سبق من قول - تلفظ نوعي ، أي أنه - بداهة - يقع ضمن ذلك القمع وتلك الإكراهات ، غير أن خصوصيته النوعية تحرره ، إلى حد ما ، من الاثنين ، بخلقه سياقا تخييليا يقع فيه المحكي ، الأمر الذي يؤدي إلى تحرير "المستقبل" مما يسكنه دون وعي منه من سلطات ، ليس فقط وإنما يحرر - بداية - المرسل من تحفظاته ، وإذا بالحكي يؤسس تداولية اجتماعية حرة إلى حد ما ، تند عن ممارسات السلطة في كافة صورها .

إن صلة الحكائي بالاجتماعي صلة قارة في طبيعة كل منهما ، ومؤسسة، في الوقت نفسه ، لتمايزاتهما . والانتقال من الحكي الشفاهي إلى الرواية الكتابية ، هو انتقال من فضاء إلى فضاء أخر مختلف اختلافا جذريا ، سواء على مستوى "العمل" أو على مستوى "رؤية العالم"، ففضاء الكتابي من طبيعة الكتابي نفسه ، بمعنى أنه تفكيكي بامتياز ، ومن ثم فهو

يتمتع بقدرة لا متناهية على استيعاب كل شئ ، وامتصاص كل شئ ، وإعادة تمثيل كل شئ نصيا ، وكأنه لم يكن إلا هكذا دائما .

والرواية – على أساس كتابيتها – تتموقع بجدارة مدهشة ، في فضاء شديد الخصوصية ، مركزه كل ما ليس منها ، وحدوده قدرة الخيال الروائي وكفاءته . وتأسيسا على هذا ، فالرواية لا تخشى على نفسها / على روائيتها شيئا ، لا المجتمع ولا السلطة ولا حتى الخطاب السائد . ثمة إذن عرف اجتماعي مركزي تقوم عليه الرواية ، هو أولية الممارسة الفردية على جمعية النظام أو المؤسسة ، وقابلية هذا وهذه لفعاليات تلك الممارسة . إذ إن أولية الذات الفردية لا تتحقق جماليا إلا بتفكيك موسع وجذري لأشكال النظام والمؤسسة كافة ، وإقامة الاختلاف تحت تماسكها وانسجامها الظاهريين ، فإذا "الذات" (المتخيلة أو الواقعية) في درجة الصفر الاجتماعي ، هذه الدرجة التأسيسية ، حيث كل شئ جاهز لإعادة التوزيع والتنظيم وحتى التأويل ، وعلى المستويات كافة ، بما في ذلك المستوى الألسني .

إن الرواية مساحة نموذجية لتفاعلية ثلاثية الأبعاد : ذات – دوال – عالم ، وتتم في فضاء مفتوح ، هادفة إلى موضعة الذات داخل كل تطابق (حتى بين الدال والمدلول) وتحريرها إزاء كل بنية ، بهدف إنتاج تداولية اجتماعية محررة ، وهنا يبرز العرف الاجتماعي الثاني الذي تقترحه الرواية ، إنه "التعددية" ..

كل نظام هو استثمار لمعطيات نوعية تتمتع بقابلية التنظيم ، وهو – من وجه مسكوت عنه – نفي لمعطيات من النوع نفسه لا تتمتع بهذه القابلية . والنظام اللساني – الاجتماعي يعمل وفقا لثنائية الاستثمار – النفي، على توحيد تلك التعددية التي تقوم عليها اللسانة الاجتماعية في مقابل النزوع

التوحيدي هذا ، يعمل التفكيك الروائي - الكتابي على النقيض من غايات النظام ، فيبرز التعددية اللسانية ، ليس باعتبارها مظهرا اجتماعيا فحسب ، وإنما باعتبارها علامة حركة الذات الحرة في عالمها ، حركة تؤثر فيه أكثر مما تتأثر به ، فتسمه بلسانها الخاص / الفردي .

تقف الرواية - إذن - مجتمعا متخيلا (وأكثر نمذجة) موازيا للمجتمع موازاة كاشفة له ، بفضل الفضاء الكتابي الذي توجد به وفيه ، وهذا الكشف مطلب اجتماعي قائم داخل النظام الاجتماعي على حالتين ، فإما أن يتمتع المجتمع / النظام بقدر من الليبرالية فتنطوي بنيته على مواضع شاغرة يحل فيها هذا المطلب متبادلا مع بقية عناصر البنية ما يجب له / لها من سمات وعلاقات، وإما أن تنغلق تلك البنية فيتحول المطلب الاجتماعي إلى مكبوت لها تهجس به جميع عناصرها .

عند هذا الحد يمكن تحديد مفهوم الأعراف الاجتماعية بأنها النسق الذي تبدعه إرادات فردية حرة ، فيما يشبه تعاقدا ضمنيا قد يحققه المجتمع/ النظام أو لا يحققه ، غير أنه - أيا كان الوضع - فقد تمكنت تلك الإرادات من تطوير شكل فني هو الرواية قادر على استشراف حاجاتها وصياغة مكبوتاتها .

ثالثا : الأعراف الجمالية :

ليس من اليسير الحديث عن أعراف جمالية خاصة بهذا النص الأدبي الشديد المرونة والطواعية ، غير أن واقع الحال يؤكد على أن هاتين الصفتين : المرونة والطواعية هما قاعدة تلك الأعراف الجمالية .

إن الرواية أكثر الأجناس السردية أصالة في ابتنائها على أساس التداخلات / التفاعلات النصوصية (بتوسيع دائرة النص عن النص عن حدود الإنتاجية اللغوية) فيما أطلق عليه في الخطاب النقدي الحديث :

التناص Intertxtual ونظرا لسيرورة التناص في تاريخ الإبداع الروائي ، فقد تبلورت - بفضلها وبفضل عوامل تخص السيرورة التاريخية عموما عدة أعراف ثبتت روائية الرواية إبداعيا ، بالرغم من قلقها الجنسي في نظرية الأدب.

أول هذه الأعراف أن الرواية - باعتبارها ممارسة - لا تقع فعالياتها على "اللغة" ، كما هو حال "الشعر" ، ولا تلعب على الخط الاستعاري لتمثيل العالم ، كما هو حال "الدراما" ، وإنما تمارس على العالم، ما يمارسه الشعر على اللغة، أعنى توهم بتمثيله سرديا ، لكي تتجاوزه لغة ورؤية .

ينتظم العالم مفهوميا على هيئة اللغة ، وفي الوقت نفسه تتجلى اللغة بنائيا على هيئة العالم ، وإذا كان "فتجنشتين" قد ذهب إلى أن حدود اللغة هي حدود العالم ، فإن العكس - كذلك - صحيح ، فأن ننظر إلى اللغة يعني أن نرى العالم ، وأن ننظر إلى العالم يعني أن نرى اللغة ، ومن هذا التماثل كانت اللغة أداة Media وعينا الذي يسد بجدارة المساحة الاختلافية بين ذواتنا وعالمنا ، إنها حرف الجر شديد الأهمية في تعريف وجودنا باعتباره وجودا - في - العالم .

وإذا كان "الشعر" يعمل على اللغة في / بهدف إنتاج عالمه ، فإن "الرواية" تعمل على العالم لإنتاج لغتها ، وهذه خصيصة ، إذا كانت لا تجنس الرواية ، فإنها تحدد المفارق الحاسمة بينها وبين سواها تحديدا غير قابل للبس ، حد أن وجودها سمة في عمل من جنس أدبي أخر زعيم بأن يمنحه صفتها الروائية .

وإذا كانت الرواية ، في زعمنا ، إنتاجية لغوية باشتغالها على العالم، فإن هذا يقترح البعد الاتصالي واحدا من أهم أبعاد جمالياتها ، على أن يتم

النظر إلى ذلك البعد الاتصالي على ضوء فنيتها ، بمعنى أنـــه لابـــد مـــن إجراء تعديلات جوهرية في نموذج الاتصال اللغوي المقـــترح لمفهمـــة " الرواية ".

إن دراسة البعد الاتصالي ، في أية ظاهرة / مرسلة ، يعني اعتمـــاد تداولية هذه الظاهرة / المرسلة باعتبارها :

أولا :- قصدية مرسل .

ثانيا :- تأويلية مستقبل .

ويلتقي كل من "أولا" و "ثانيا" بفضل خصوصية الظاهرة / المرسلة نوعيا وبنيويا بمعنى أن المرسلة محملة ضمنيا بمقاصد مرســـلها ، وفـــي الوقت نفسه تنطوي على موجهات تأويلها . وإن هذا وذاك يخلق "مســـافة – فجوة"Distance-Gap ما بين تحقق المرسلة الرواية لغويا ، أي نصيـــا ، وبين فاعلياتها في توريط الذات لتدخلها في تحقق أخر ، وبتعبير آخر : إن الرواية تنطوي على تناقض أصيل في طبيعتها ، بين استقلالها اللغـــوي / النصي أي بنيويا ، وبين الذات الماثلة خلف الرؤية الروائية التي يهجس بها هذا الاستقلال نفسه، إلى أن يأتي المستقبل ليدفع بهذا التناقض إلـــى حـــده الأقصى مفجرا إمكاناته وممكناته : كيف ينتج عالما من العالم ومتجـــاوزا في الوقت نفسه له ؟

يبدو أن العجيب أو العجائبي ، كمفهوم سردي ، [١] يمتلـــك دوره في التأكيد على أهمية إعادة النظر في مفاهيم اتصالية من قبيل الســـياق " و "الشفرة"، إذ إن القص الروائي – في زعمنا – يعمل ، في كل لحظـــة مـــن لحظاته على إزاحة "المستقبل" عن مواضع عقلانيته المرتهنة إلى الثنائيـــة المتطابق طرفاها : "لغة – عالم " ، وبالتالي ينزاح مصطلحـــا "الســـياق" و "الشفرة" عن مواضعهما المفهومية السابقة ، وإزاحة المستقبل تفتتـــح مـــا

يمكن أن نطلق عليه "مقبولية المتخيل" ، وهذه المقبولية علامة على فاعلية القراءة في إنتاج "السياق" الداخلي ، السياق الممكن والوحيد بين كل من المرسل والمستقبل ، وكلما امتلك السياق قدرة الفعل ، كلما بدأت شفرات القص في التجلي .

نذهب - إذن - على أساس الإزاحات الثلاث السابقة ، إلى أن كل رواية عجائبية ، بهذا المعنى أو ذاك ، إنها واقعية كل عجيب وعجائبية كل واقعي ، إنها مزيج ينحرف بكل ال/ما قبل (ما قبل الرواية) صاعدا به باتجاه الأفق المفتوح لكل ال/ما بعد (ما بعد الرواية)أي القراءة ، حيث كل شئ في الاثنين "الرواية - القراءة" رهن بحركة شخوص من ورق وأحداث من كلمات ، ومصائر مشفرة . وها هنا عرف جمالي آخر يتمثل في أن الرواية - وحدها - من بين أجناس الأدب جميعا - في زعمي - تحد وتحدد مواضع فاعليات قراءتها ، حتى ليرى "إمبرتو إيكو" هذه الفاعليات محض عامل مساعد يخرج الرواية من كسلها النصي إلى فعله الدلالي .

وفي النهاية ، قد نلحظ أن أعراف الرواية جميعها من اجتماعية ولغوية وجمالية من العمومية والاتساع المفهومين حتى إنها لا تعدو كونها محض متكأ يسند إليه المتخيل الروائي عنفه بالأسس التداولية لتلك الأعراف ، ثم لا يلبث الناتج الابداعي (الروائي) يمتلك فردية خصائصه وفرادتها ، الأمر الذي تمتنع معه - أي الأعراف الروائية - من التحول إلى خصائص جنسية ، لتظل من ثم الرواية أكثر النصوص الأدبية قلقا جنسيا ، ليس فقط ، وإنما أكثر نصوص الأدب استثمارا لهذا القلق واستفادة منه .

خاتمة :- حدود المتاهة من النص إلى اللاجنس :

إذا كنا قد توصلنا إلى أنه من العسير الحديث عن خصائص جنسية للرواية تحددها مفهوميا تحديدا داخليا ، فمن الممكن الحديث عن خصائص

فارقة بين "الرواية – النص" من جهة وبين النصوص – الأجناس الأدبيـــة من جهة أخرى ، فليس النص الجنسي وحده القابل للتحديد ، وإنما النـــص الـــ/لاجنسي كذلك ، وإذا كان الأول يحدد داخليا ، فإن الأخير يحدد كذلـك ولكن تمييزيا ، أي تحديدا مقارنا يبدأ بتمييز الرواية تميـــيزا حاســما مـــن الأجناس الشعرية [١١] لتسكن الرواية المساحة / المتاهة اللامتناهية للنـثري: النثري في أي صفة يمكن أن نصفه بها ، وتلك مساحة – متاهة تتشبك بعدد لامتناه من التلفظات والخطابات ، ومن بين هـــذه التلفظـــات والخطابـــات النصوص الأدبية من الأجناس الأخرى ، غير أن فاعليات المتخيل الروائي تجعل هذه وتلك مجرد معطي أولي قابل للتشـــكيل الروائـــي ، أو تحيـــل الاثنتين إلى تقنيات روائية عالية القيمة نظرا للأبعاد التناصية التي ينفتـــح النص الروائي عليها ، ويساعد على هذا أن لغة النص الروائي ليست هـــذه اللغة الرمزية التي تفارق الواقع أو تتعالى عن موضوعتها Theme ? إذ إن فعل الخيال الروائي لا يقع – مطلقا – على اللغة اختيارا وتوزيعا ، كما هـو الحال في الأجناس الشعرية ، وإنما يقع على غايات أبعد من ثنائية "الـــدال" و "المدلول" هذه الثنائية التي توظف لصالح "الحدث" وتوزيع وقائعه وتنسيج العلاقات فيما بينها وصولا إلى "الحبكة – Plot أو سواها من بدائـــل ، أو الزمن السردي وتنظيم آناته على هيئة مقاصد النص والفلسفة الكامنة تحـت هذه المقاصد . أو سمات الشخصيات داخلية كانت أو خارجية ، أو الفضـاء السردي وما يتداعى إليه من تلفظات – خطابات – نصوص – إلى أخـره ، أو المكان الروائي وطرائق ترسيمه وتقسيمه وتقديمه .

وتترتب على ما سبق نتيجة في غاية الأهمية ، أعني انفتاح النـص الروائي على الحياة ، إلى الحد الذي يصير معه بديلا أكثر جدارة منـــها ، إن على مستوى الكتابة ، أو على مستوى القراءة ، وبصدد هذه النتيجـــة ، فإننا نتبين سمتين مؤسستين لنصية الرواية (لا لجنسيتها) ، أولاهمـــا مـــا

سبق أن أشرنا إليه أعني : "النثرية" ، أما ثانيتهما فهي : "الموضوعية" ، أو اللامثالية ، يقول "م.باختين " : "و إذا كانت المغايرات الأساسية للأجناس الشعرية تنمو داخل تيار القوى الجابذة نحو المركز ، فإن الرواية والأجناس الأدبية النثرية قد تكونت داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة .. فبينما كان الشعر يحل فوق القمم الاجتماعية – الأيديولوجية الرسمية – كان هناك في الأسفل فوق مصطبات الأكواخ والمعارض الشعبية صدى التعدد اللساني .. ولم يكن – هناك في هذا المستوى – أي مركز لساني" [٣٠] كان هناك – فقط الأساس الاجتماعي الواقعي الذي في كل تلفظ (نثري) ينسج، ببطء نعم ، ولكن بإحكام أيضا ، كرنفاليته اللسانية التي لم يتمكن جنس أدبي من اقتناصها ، عدا هذا النص اللاجنسي بامتياز: الرواية.

والسمت الكرنفالي اللساني الذي للرواية – النص يفتح دلالته على فضاء الأزمة ، هذا المفهوم الداخل في كل نظام اجتماعي ، إما كعامل من عوامل الانتظام الذاتي لبنيته ، وإما كعامل من عوامل تحولات هذه البنية ، وذلك على أساس أن القص واحد من أصل الأفعال الإنسانية ، ولما كان "كل سلوك (أو فعل) إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ، ينزع به إلى إيجاد توازن (أو إعادة التوازن) بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله" [٣١] فالرواية – على ضوء ما سبق – نزوع اجتماعي أيضا لإعادة التواضع على العالم باعتباره بنية توليدية للسؤال – الأزمة .

مؤدي هذا أن العالم مركز الفعل الروائي ، وتفكيك هذا المركز شرط إنتاج الجواب الإبداعي ، بما يعني أن الأزمة أو المأزقية هي الدافع/ الهاجس الإبداعي الأول وراء وجود النص الروائي باعتباره أيقونة تحيل إلى العلاقة : ذات – عالم إننا لا نعنى بالمأزقية مجرد التورط في متغيرات

تصويب الوعي بالعالم بالحيرة والاضطراب ، بشكل يفرض تغيير الأبنية المعرفية عن العالم ، فهذا رصد خارجي محض ، وإنما هي طبيعة قارة في علاقة الإنسان بعالمه على قاعدة الوعي " إذ ليس ثمة في المجال الإنساني واقع ثابت ، معطى مرة واحدة وإلى الأبد . . إن جوهر الواقع الإنساني هو نفسه جوهر حركي ومتغير عبر التاريخ" (٢٢) وفي المقابل فالأبنية المعرفية المعطاة عنه لابد لها من قدر من الثبات ، مهما ضؤل ، وهكذا يغمر القلق الوجود الإنساني ، ويغلف الإشكال واقعه ، ويبدو القص/ الرواية مطالبة بممارسة الدور القديم من خلال الفرد هذه المرة ، الفرد المبدع ، في رحلة بحث فنية مضنية عن حل لمجهولية ذلك الواقع وإشكاليته ، تقول "ناتالي ساروت" : ".. فعمل الروائي يقوم على البحث ، وهذا البحث ينزع إلى أن يكشف ، إلى أن يعمل على إيجاد واقع مجهول"(٢٣) . وإذا كانت هذه الخصيصة تمثل وظيفة الرواية في مجتمعها ، فإنها – ثانيا – تؤسس علاقة غير امتثالية – على الإطلاق – بين الاثنين ، وتؤثر على تطور الإبداع الروائي ثالثا .

من السمة البحثية للرواية تتجلى موضوعيتها ، فالرواية هي النص الأدبي الوحيد – ربما – الذي لا يلتبس بفاعله / مبدعه متماهيا معه ، كما حال "الشعر" ، وهذه خصيصة تمتلك منظومة متكاملة من العلامات داخل العمل الروائي أهمها اللغة غير الشخصانية ، ففي مواجهة تعدد الشخوص وتنوع الأفعال والوظائف إلى آخره ، يجد الروائي نفسه إزاء محددات أسلوبية لا تعود إلى انحيازاته الجمالية هو ، بقدر ما تعود إلى طبيعة شخوصه وأوساطهم الروائية ثاني هذه العلامات المنظوماتية : الأحداث وتتاميها وأزمنتها ، . ن البدهي أنها لا علاقة لها بالروائي الذي يدخل إلى روايته لا يمتلك أكثر من تصميم أولي ليس لها ، وإنما لمقاصده منها ، و إذا به مباغت – فعلا – بتحولات ، ربما جذرية ، ومداخلات على تلك

المقاصد ، يقوم بها ما تم إنتاجه من الرواية ، وكأنها - في لحظة معينة من تشكلها - تجرف مؤلفها وراءها مندفعة بذاتها - بنسبة أو بأخرى - في صناعة ذاتها ، وليس على المؤلف إلا تسجيل إرغاماتها . هكذا تمتلك الرواية - بجدارة - موضوعيتها ، بقدر ما تنجح في صراعها مع مقاصد المؤلف ، أو بقدر طوْاعية هذه المقاصد لمقاصدها . وتلتحق بسمة الموضوعية سمة أخرى هي كلية الرواية ، باعتبار أن الأخيرة ناتج للأولى ، ولابد ..

إذا كانت موضوعية الإبداع الروائي سمة نصية ، فإن كلية هذا الإبداع سمة قرائية بامتياز . إن الرواية بأحداثها وشخوصها وألسنتها المتباينة ، وحتى تقاطع أزمنتها ، تصبح بمثابة أفق لإنتاجية قرائية لا تتوقف بالنص عند حدوده الجمالية ، وإنما تحوله إلى أداة وعي بالعالم تسهم في بلورة رؤية له ، بمفهوم أوسع مما يمنحه "جولدمان" لها [٢٤] حتى ليصبح الجمالي محض علامة على رؤية العالم تلك ، والتي تبلغ من الشمولية والكلية حدا تصبح معه جوابا دلاليا قادرا على مفارقة التاريخي والتعالي عن الاجتماعي ، لتلتحق بالإنساني العام الذي يقع خلف كل شئ جوهرا لكل شئ .

ولئن كان التماثل الجولدماني بين الجمالي والاجتماعي ممكنا ، فإنه تماثل يقع في الطريق إلى ذلك الإنساني الجوهري الذي نقول به . إننا نذهب إلى تحرير مفهوم رؤية العالم من أيديولوجيا صاحب المصطلح ، لنفكك علاقة "المادى" (التحتي) بالاجتماعي (الفوقي) ونعيد إقامة العلاقة بين الاجتماعي من جهة وهو مفهوم زمكاني مشروط ، وبين الإنساني وهو مفهوم لا زمكاني ومطلق من أية شروط ، ونزعم أنه كلما تحققت موضوعية النص - الرواية كلما تحققت كلية الإجابة - القراءة وشموليتها.

هوامش الدراسة بترتيبها وجودها

---

(١) إشكالية Problematic : مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها ، ولكنها تشكل وحدة فكرية أو نظرية ، تتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضية مستقلة . د. محمد عنالي – المصطلحات الأدبية الحديثة – لونجمان – القاهرة – ١٩٩٦ – ص: ٧٩ ونرى أن تعريف المصطلح : إشكالية. ينطبق تماما على صعوبة تجليس إبداع الروائي "الرواية" من جهة ، وصعوبة القفز على السمات الروائية في غير الرواية من جهة أخرى .

(٢) رولان بارت – التحليل البنيوي للقصص – د. منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري –حلب – الطبعة الأولى ١٩٩٣–ص : ٢٥

(٣) والتر.ج أونج – الشفاهية والكتابية – د. حسن البنا عز الدين – عالم المعرفة – الكويت – العدد ١٨٢ – فبراير ١٩٩٤– ص:١٥٧

(٤) والتر.ج أونج – المرجع نفسه –حيث يقول : "إن الكتابة تخلق ما سماه بعض الباحثين لغة طليقة من السياق ، أو الخطاب المستقل " – ص ١٥٧

(٥) راجع أرسطو – فن الشعر – ترجمة : عبد الرحمن بدوي – دار الثقافة بيروت ١٩٥٢ – ص : ١٨

(٦) أرسطو المرجع نفسه ص ٣٨

(٧) تيري إيجلتون – نظرية الأدب – ترجمة : ثائر ديب – وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٥ ص ٢٤٢

(٨) ر.م.ألبيريس – تاريخ الرواية الحديثة – ترجمة جورج سالم – منشورات عويدات – بيروت – الطبعة الأولى ١٩٦٧ – ص ١٩

(٩) إمبرتو إيكو – القارئ في الحكاية ، التعاضد التاويلي في النصوص الحكائية – ترجمة : أنطوان أبو زيد – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء / بيروت – الطبعة الأولى ١٩٩٦ – ص ٦٣

(١٠) إمبرتو إيكو – المرجع نفسه – ص ٦٣

(١١) ميشيل زيرافا – الرواية – ضمن كتاب " الأدب والأنواع الأدبية " ترجمة : طاهر حجار – دار طلاس – دمشق ١٩٨٥ – ص ١٢٧

(١٢) تزفيتان تودروف – باختين .. المبدأ الحواري – ترجمة فخري صالح – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – يونيو ١٩٩٦ – ص ١٩٥

(١٣) أرسطو – المرجع السابق – ص : ٩ ، ١٠ ؟ ١١

(١٤) تزفيتان تودروف – المرجع السابق – ص ١٩٥

(١٥) تزفيتان تودروف – المرجع السابق – ص : ١٩٥

(١٦) بيير بورديو – الرمز والسلطة – ترجمة عبد السلام العالي – دار توبقال – الدار البيضاء – الطبعة ١٩٩٠ – ص ٦٦،٦٧

(١٧) ميشيل فوكو – جنيالوجيا المعرفة – ترجمة : أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي – دار توبقال – الدار البيضاء – الطبعة الأولى ١٩٩٨ – ص ١٠ ، ١١

(١٨) لقد دشن "ترفيتان تودروف" العجائبي جنسا سرديا وذلك في كتابه شديد الأهمية لنظرية السرد عموما : "مدخل ألي الأدب العجائبي " (ترجمة الصديق بوعلام – دارشرقيات – القاهرة الطبعة الأولى ١٩٩٤ .. على أننا نرى أن جنسية "العجائبي" لا تلغي أنه في الأساس تكنيك سردي يفصل بين المسرود (العجيب) و الواقع ، ليس تأكيدا لمجازية الأول ولكن لتكريس الثاني باعتباره الأول وحده ، أما ما نعيشه فليس أكثر من واقع استلابنا كملكات غير متحققة فعليا ، يحققها العجيب .

إن كل رواية (مادامت ليست من الواقع في انتاجيتها الدلالية) هي عجائبية ، سواء أغلب عليها الطبيعي ، أم فوق الطبيعي ، وأخيرا ثمة وضعية منطقية (نرفضها في مجال الفن) هي المسئولة عن هذه التمييزات ، وأعتقد أن الرواية الحديثة حجة لنا في هذا الصدد.

(١٩) أما النثرية فهي خاصية ثابتة لما سوى الشعري ، ولم تحدد في سمات وخصائص من قبل ، الأمر الذي جعلها مساحة حرة تماما (بكرا) قابلة لأن توسم وتعلم (من علامة) بفضل العمل النثري نفسه . بينما اللامثالية ، فإننا نرى أن الأجناس التي اعتمدت إغريقيا وكلاسيكيا ، كانت متجذبة إلى تصورات ذهنية (راجع الذهنية القابعة خلف مصطلح المحاكاة الأرسطية) غير آبهة بالعمل الأدبي أو الجنس نفسه ، وهكذا كانت المثالية مسقطة على الأجناس الشعرية ، بينما التحقت أجناس النثر بالواقعية . وكأنما كانت الجمالية (المثالية) وقفا على الشعري ، بينما الوظيفة (الواقعية) المسوغ الوحيد للنثري وللاهتمام به .

(٢٠) ميخائيل باختين – الخطاب الروائي – ترجمة محمد برادة – دار الفكر – القاهرة – الطبعة الأولى ١٩٨٧ – ص : ٤٥

(٢١) لوسيان جولدمان – مقدمة في سوسيولوجيا الرواية – ترجمة : بدر الدين عرودكي – دار الحوار – اللاذقية – الطبعة الأولى ١٩٩٣ – ص ٢٢٩

(٢٢) لوسيان جولدمان – المرجع نفسه – ص ١٩٧

(٢٣) ناتالي ساروت – الرواية الجديدة والواقع – ضمن كتابة لوسيان جولدمان – المرجع السابق ص ١٧٦

(٢٤) لوسيان جولدمان – المادية الجدلية وتاريخ الأدب – ترجمة : محمد برادة – ضمن كتابة البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تحرير : محمد سبيلا – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٤ ، وبخاصة الفقرة الأخيرة من ص ١٤ و الفقرة الأولى من ص ١٥ ، وأيضا الفقرة الرابعة من ص ١٧ ، وكذلك يراجع بون باسكادي – البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان – ترجمة : محمد سبيلا – ص ٤٨ ، ٤٩ من المرجع نفسه .