

في حدود السرديات أ. وافية بن مسعود جامعة - عناية -

Résumé:

Cette étude tient compte de l'état de la narratologie entre les différents méthodes d'analyse contemporaines, elle essaie de donner toutes les définitions du frontières de cette méthode et son domaine de recherche dans les différents points de vues des chercheurs.

Dans cette étude on va découvrir toutes les étapes de développement de la narratologie dans sa relation avec les textes narratifs.

ملخص :

تتعلق هذه الدراسة من الحالة التي وصلت إليها السرديات في مواجهة المناهج المعاصرة، وقد تبينت حدودها لدى الباحثين في هذا المجال. إنها محاولة الكشف عن مراحل تطور السرديات في علاقتها بالنصوص السردية. انفتحت السرديات منذ نشأتها كنظرية عامة للمحكي على أطروحات عديدة، اختصت بتحديد مفهومها وموضوع دراستها، وقد كان تحديدهما رهين جدال عميق بين الباحثين ابتداءً مما تضمنه العدد الثامن من مجلة تواصل "communications" (1) الذي خصص لتحليل المحكي "récit"؛ إذ نجد تنوعاً كبيراً في المتون المعتمدة في هذه الدراسات بين رواية وقصة وأسطورة وفيلم... إلخ.

انطلق الباحثون في تصورهم لحدود السرديات "Nnarratologie" من مفهوم المحكي باعتباره الميدان الأساسي لها، فنجد أن جيرار جينيت "Gerard Genette" في كتابه "خطاب الحكاية" (2) يعرض لهذا المصطلح ثلاثة مفاهيم، إذ يمكن أن يدل أولاً على المنطوق السردية؛ أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث (3) وهذا يعني أننا يمكن أن نحصره في هذه الحالة في القوانين التي تحكم كل تتابع كلامي وتجعله يخضع لنسق خاص، وفقاً لمعايير السرد "narration" وجمالياته.

أما المفهوم الثاني فيرى أنه "يدل على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخيلية، التي تشكل موضوع الخطبة ومختلف علاقاتها - من تسلسل وتعارض وتكرار إلخ - وفي هذه الحالة يعني تحليل الحكاية (*) دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها (وبغض النظر عن الوسيط اللساني أو غيره الذي يطلعنا

عليها) (4) فيتجسد المحكي كقصة "histoire" أو محتوى سردي "contenu narratif"، ويشير جينيت إلى أن التحليل السردى هنا يتجه نحو دراسة القصة في حد ذاتها دون الاهتمام بالوسيط الذي ينقلها سواء أكان لفظيا أو غير لفظي كالصورة والرسم والإيماء... إلخ.

ويقابل جينيت في المفهوم الثالث بين المحكي والسرد؛ إذ يرى أنه يدل على حدث أيضا، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يروي شيئا ما؛ إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته (5) حيث يكون التركيز هنا على التلفظ السردى الذي يقوم على ما ينقله الراوى أو الشخصيات.

من خلال هذا الطرح يصل جيرار جينيت إلى أن ما يناسب مصطلح المحكي هو المفهوم الأول، وهو ما يجعل تحليل الخطاب السردى يتصل بدراسة علاقته، فمن جهة العلاقة بين هذا الخطاب [المحكي] والأحداث التي يرويها، ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه (6) وهكذا يصبح مجال البحث في السرديات هو دراسة العلاقات القائمة بين المستويات الثلاثة للعمل الأدبي، وهي تتمحور حول علاقة المحكي بالسرد من جهة، وفي الأخير علاقة القصة بالسرد.

وقد أسهمت مايك بال "Mieke bal" في تعميق هذا الطرح من خلال كتابها "السرديات"؛ إذ ميزت ثلاثة مستويات للواقعة السردية، وهي النص السردى، المحكي والقصة، وترى أن المحكي والمحمي فقط هو الذي يعلمنا على الأحداث التي يسردها من جهة، وعلى الفعالية التي من المفترض أن يتموضع فيها اليوم من جهة أخرى (7)، وهذا ما يجعل المحكي مرحلة وسيطة بين النص السردى والقصة؛ حيث تصبح مهمته هي تجاوز أحدهما لتحقيق الآخر.

وفي محاولتها لتحديد موضوعة جيدة لهذا المفهوم في الواقعة السردية، تطرح مايك بال سؤالين مهمين هما: كيف يمكن للقصة أن تصبح نصا سرديا؟ وكيف يمكن للنص السردى أن يصبح قصة؟؛ إذ ترى أن السؤال الأول طرح من طرف البنيويين منذ الوهلة الأولى، وهو يتعلق بمختلف أوجه التكوين الافتراضى الذي تحمله القصة - هذا الذي يعتبر كمادة يعمل الكاتب على جعلها علامة، وهو سؤال "جنسى" للنجاح السردى، الذي يستند على فرضية وجود إجراءات نوعية للنجاح السردى. أما السؤال الثانى فيعود إلى المقاربة السيميائية، ويتعلق بقضية العلامات السردية الخالصة التي تستند على فرضية أن النص السردى له نموذج سيميائي نوعي... (8)؛ بمعنى أن الطرح الأول يستند على دراسة مختلف المراحل التي تمر من خلالها القصة لتتحول إلى نص سردي، فيقوم الكاتب باعتماد خصوصيات

تشكيلية معينة، ينقل من خلالها القصة من المستوى التقريري "dination" للكلام إلى المستوى الإيحائي "connotation" الذي يخص النص السردية.

أما الطرح الثاني فيهتم بدراسة الدلالة المشكلنة، والتي تقترض أن النصوص السردية تشترك في نظام سيميائي معين يقود المتلقي إلى الدلالة داخل النصوص، ولذلك ترى مايك بال أن الفرق بين الطرحين هو أنهما يستندان إلى النص نفسه، غير أن الأول يقارب النص عن طريق خط علاقاته الافتراضية مع المرسل، والثاني يفحصه في علاقاته بالمتلقي (9) لأن الأول يعتمد على المرسل في تشكيل القصة، أما الثاني فيعتمد على المتلقي في تحيين العلامة السردية وإنتاجها.

ويشير إلى ذلك جون ميشال آدم "J.M.adam" الذي يقول إنه باستعادتنا لعبارة جاكوبسون التواصلية، نعرض أولا أنه داخل بعض الخطابات تنظم "المهيمنة" السردية، وتحدد وتحول العناصر، فهي تضمن التماسك والترابط المنطقي للبنية (مقطع أونص) ولكن اللغة في خدمة أي "أثر يُنتج" في الأساس، فالعناصر مرتبة بحسب نظام معين يعطي معنى لأي شخص (قارئ أو مستمع) لنمر بذلك من الانغلاق البنيوي إلى عمليات تستخدم بالاستراتيجية السردية، فهي تُعتبر العلاقة التبادلية للمفوض (السردية بالمعنى الواسع) وللقراءة - التلقي وهذه العمليات غير منفصلة عن تسجيل المحكيات داخل تفاعلات متميزة في كل مرة، وهو الأمر الذي يتعلق بمحكي سخيف، حكاية خرافية، والحكاية والفيلم والروبوورتاج والرسالة الإشهارية والخطاب السياسي (10).

وانطلاقا من أن القصة تتكون من سلسلة الأحداث داخل نظامها التعاقبي، وداخل ديمومتها، والمكان الذي تجري فيه، وعلاقاتها مع الممثلين الذين ينتجونها أو يحملونها، فإنها لا تتحول إلى نص سردي إلا من خلال عمليات التركيب والإنشاء، والتي تحللها مايك بال إلى عمليات مختلفة هي :

1 - تنتظم الأحداث داخل نظام يمكن أن يكون مختلفا عن النظام التعاقبي .
2 - مدة العناصر في القصة تتوزع بالنظر إلى كمية الديمومة التي تشكل المحكي
3 - يستفيد الممثلون من توزيع السمات المميزة، فهم بذلك مقفرون ويتحولون إلى شخصيات.

4 - تستفيد الأمكنة من توزيع السمات المميزة لكي تصبح فضاء.
5 - إلى جانب العلاقات الضرورية بين الممثلين والأمكنة والأحداث التي توجد مسبقا على مستوى القصة، هناك أيضا علاقات اختيارية - علاقات رمزية أو قرينية مثلا - تُنبّتُ بين مختلف العناصر.

6 - هناك اختيار يقام بين مختلف الرؤى، وانطلاقا منه يمكن أن تتمظهر العناصر (11) ..

هكذا نجد أن جميع العناصر المكونة للقصة مسبقا، تشغل داخل المحكي بشروطه وخصوصياته المميزة، ولذلك تضيف مايك بال أن القصة المنظمة والمبنية التي تتطلب استعمالا لكي تصبح نصا سرديا هذا الإجراء الأخير هو القاعدة الأساسية لاشتغالها السيميائي، وبدونها سيكون من المستحيل أن نتعرف على القصة، ومع ذلك من الضروري أن يضع هذا الإجراء عملية ارتهان للعلامة، وهي ليست بالضرورة لسانية: فالاستعمال يمكن أن يعوض بوضع مشهدي، أو وضع بالصورة مثلا، فنحن نستطيع مطابقة مرحلة النضج الفرضي المنظم للقصة مع تلك التي توجد في النص السردى، ولهذا من الضروري تحديد هذه الأولى وهذه الأخيرة، فالقصة المنظمة والمبنية هي المحكي (12) وهذا يعني أن المحكي يربط بين القصة كمحتوى سردي والنص السردى كهيئة نهائية مدركة من قبل القارئ، وهو الأمر الذي جعل مايك بال تعتبر السؤال الثاني أكثر أهمية لأنه يعتبر نقطة انطلاق لمستوى النص، وهو المستوى الوحيد الذي يسهل على المتلقي إدراكه بسهولة، إذ أن النص السردى من وجهة النظر السيميائية يعتبر كعلامة، مرسل هذه العلامة هو الكاتب، والمرسل إليه هو القارئ، وداخل هذه العلامة مرسل آخر هو فاعل التلطف، أي السارد يرسل العلامة إلى المرسل إليه، المرسل له، والعلامة التي يبثها المرسل ليست القصة، فنحن نعرف أن هذه الأخيرة ليست مروية كما هي من طرف السارد، صحيح أن القصة هي المدلول، ولكن يجب أن يكون هناك مستوى آخر من التواصل وسيط بين النص والقصة، أين يتموضع في نفس الوقت مدلول النص ودال القصة (13). هذا المستوى الوسيط هو المحكي الذي يجمع بين إجراءات تركيب القصة كمستوى سابق له، وبين المدلول المباشر للنص السردى كمستوى لاحق.

ولذلك نستنتج أن الطرحين البنيوي والسيميائي يتفقان على وجود فرضية لمستوى وسيط بين قصة ونص سردي. وهو المحكي الذي من خلال تحديد طبيعة العلاقات بينه وبين المستويين السابقين يتشكل موضوع السرديات. فتشير مايك بال إلى أن سردية النص ما هي إلا الطريقة التي تفك بها شفرة النص كتص سردي، ويمكننا أن نقول أيضا إنها تحدد عن طريق العلاقات بين النص السردى والمحكي والقصة، أين يجعل هذا التحديد السرديات هي العلم الذي يبحث عن تشكيل نظرية للعلاقات بين كل هذه المستويات وليس دراسة أي واحدة منها على انفراد (14).

إن تحليل جيرار جينيت للمحكي وتحديد له جعله ينفي وجود القصة كفعل ممكن في ذاتها دون الاهتمام بالطريقة التي نرويها من خلالها سواء كانت منقولة بوسائط لفظية أو وسائط خارج سردية (extra narrative)، ولا يعترف إلا

بالمحكي كتحويل لفظي، إذ يقول إن الخصوصية الوحيدة للسردية قائمة في صيغته وليس في محتواه الذي يمكن أن يكون أيضا مناسبا "لعرض" درامي خطي أو آخر (15).

هذا الحصر الذي قام به جينيت لمفهوم المحكي جعله يحصر موضوع السرديات أيضا فهو يرى أنه لا توجد محتويات سردية، وإنما يوجد تتابع للأفعال والأحداث القابلة لأي صيغة للعرض، إذ نجد أن أرسطو يقول إن قصة أوديب لا تفقد مأساويتها سواء أقدمت في شكل محكي أو في شكل مشهد، ولذلك لا يمكن أن يقدم السردية إلا في صيغة محكي، لأن المصطلح النقدي "سرديات" يبدو منذ بعض الوقت مهددا بالتضخم (16) فتصبح السرديات بهذا الشكل تختص بدراسة الصيغ السردية دون غيرها من الصيغ الأخرى.

ولذلك يعتبر جيرار جينيت أن هناك مكانا لسرديتين: إحداهما موضوعانية، بالمعنى الواسع (تحليل القصة أو المحتويات السردية)، والأخرى شكلية أو بالأحرى صيغية، تختص بتحليل المحكي كصيغة عرض لقصص تقابلها صيغ غير سردية كالدراما، وبدون شك بعض الصيغ الأخرى خارج الأدب (17)، ومع أنه يقر هنا بوجود سرديتين، إلا أنه يعود في موقع آخر ليقول إن دارسي تحليلات المحتوى والأنحاء المنطقية والسيمائية السردية قلما يضطلعون بمفهوم السرديات الذي يبقى هكذا ملكية (مؤقتة؟) لمحللي الصيغة السردية، وخدمهم (18)، وهذا ما يشير إلى أن الاتجاه السائد في الدراسات السردية هو ذلك الذي يشتغل بدراسة السرد كصيغة عرض للمحكي وتحديده خصوصياتها التي تتميز بها عن الصيغ الأخرى.

إلا أننا في المقابل نجد مايك بال في تحديدها لموضوع السرديات - على الرغم من أنها اعتمدت في مدونة كتابها "السرديات" تصوصا سردية أدبية - إلا أنها تقول: إن السرديات ليس لها مدونة محددة جيدا، وعليه يجب على النقد أن يلجأ إلى نظرية الأنواع الأخرى لاحتواء كل مظاهر نص سردي نوعي، هذه النظريات بدورها تحافظ على العلاقات مع علم الأدب العام، وهذه هي نظرية علم النص، بمعنى أنه داخل السيميولوجيا التي تدرس المجموعات (الكلية المنتهية والمبنية للعلامات اللسانية) فعلم الأدب يميز النصوص الأدبية والنصوص غير الأدبية عن طريق معيار الأدبية (*) فهو يحاول أن يشكل سمات تميزية للأدب (19).

- أهمية المهمة في تحديد نوع النص، إذ لا توجد نصوص سردية - تقط أيضا بأن الخطاب الحقيقي يتميز عن طريق هيمنته - يق المزج بين مقطوعات لأنماط مختلفة، فلا يوجد جاج يعتمد غالبا على المحكي في التوضيح

لذلك ترى مايك بال أننا لا يمكن أن نحدد موضوع السرديات في دراسة النصوص السردية الأدبية فقط، وإنما يمكن أن نوسع مجالها لتشمل كل النصوص التي من الممكن أن تتواجد فيها سمة "السردية" "Narrativité"، وعلى هذا علينا أن نميز في الواقع سرديتين: السرديات العامة "narratologie générale" نظرية علم النص، والسرديات الأدبية، نظرية علم الأدب العام، والعلاقات بين هاتين النظريتين يمكن أن تتوزع على هذا المخطط التالي:

النظرية	التحديد	السمة
السيمولوجيا	علامات/لا علامات	السيمية
علم النص	نصوص/لا نصوص	النصانية
علم الأدب	نصوص أدبية/نصوص غير أدبية	الأدبية
السرديات	نصوص سردية/نصوص غير سردية	السردية
السرديات	نصوص سردية أدبية/نصوص سردية غير السردية الأدبية	السردية الأدبية
الأدبية	أدبية	(21)

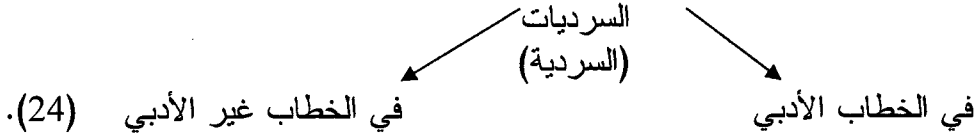
وتستنتج مايك بال أن السرديات العامة ليست بحاجة إلى تعريف مسلم به للأدب لكي تعرف السردية، فلن تكون بحاجة إلى ذلك إلا عندما تصبح سرديات أدبية، أين ستبدأ بتحديد السردية الأدبية، السرديات التي لها طموح في تحديد السرديات الأدبية تبدأ بالبحث عن علامات سردية نوعية، إذ يجب أن تكون هناك علامات سردية، علامات لا يمكن إدراكها إلا داخل العلاقات بين المستويات الثلاثة لدلالة النص السردية، وهذه العلامات هي في الأساس غير محدودة، ويجب أن تكون مفهومة ومصنفة عن طريق مقومات تزود عن طريق نقد النصوص السردية (22).

إن السرديات العامة بهذا المفهوم تبحث في كل النصوص التي تحتوي على صيغ سردية، بغض النظر عن الوسائط التي يتمظهر من خلالها المحكي سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، ولكن عندما تتحول إلى سرديات أدبية، فإنها ستركز فقط على السردية الأدبية وتختزل باقي الأنماط الأخرى، ولذلك نجد أن السرديات الأدبية من خلال مخطط مايك بال تعد جزءاً من علم الأدب العام إلا أن السرديات العامة هي جزء من علم النص.

وقد اقترح "سعيد يقطين" تصورا مشابها لذلك، إذ يرى أن السرديات تعد اختصاصا جزئيا يهتم بـ "سردية" الخطاب السردية، تتدرج ضمن علم كلي، هو البويطيقا التي تهتم بـ "أدبية" الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ "الشعريات" التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري، على هذا النحو:

البويطيقا _____ الاختصاص العام
(الأدبية) _____ موضوعه السرديات
الشعريات _____ الاختصاص الخاص
(السردية) (الشعرية) _____ موضوعه (23)

هذا يعني أن كلا من السرديات والشعريات ينطلقان من الأسس الجوهرية للبويطيقا "La poétique" فهي تدرس من جهة شعرية السرد ومن جهة أخرى شعرية الشعر إلا أن هذين الفرعين انطلاقاً من تطورهما وتراكم تجاربهما قد حققا شيئاً من الاستقلال في المواضيع وطريقة دراستها، وهذا ما جعل السرديات تدريجياً تتأى عن جذورها الأدبية، وتتحول بذلك من اختصاص جزئي أواخر إلى اختصاص كلي أوعام، إنها من جهة خاصة، عندما تبحث في "سردية" الخطاب الأدبي، وتصبح من جهة ثانية عامة يتجاوز السردية الأدبية إلى السردية غير الأدبية.



إن فالسرديات بهذه الطريقة، لم تمنعها جذورها الأدبية من الانفتاح على مجالات أوسع تتحقق فيها السردية، هذه المجالات ليست بالضرورة لفظية، يفسر سعيد يقطين هذا التطور بقوله إن ما أتاح لها هذه الإمكانية هو طابع السرد الكلي الذي يمكن أن تشغل به، وما راكمته السرديات في بحثها في الخطاب الأدبي، جعلها أمام ضرورة الانفتاح على السرد حيثما وجد، بسبب نوعية الترابط الحاصل، وبهدف توسيع مجالات اهتمامها لتتمكن من التطور ذاتياً وموضوعياً، أفقياً وعمودياً، وهي طبيعة أي اختصاص طموح ومتفتح كما يتصور ذلك الدارس (25)، وهو الأمر الذي أشار إليه جون ميشال آدم "J.M.adam" عندما حدد السرديات كفرع من علم العلامات العامة - السيميولوجيا - الذي يعمل على تحليل صيغة التنظيم الداخلي لبعض أنماط النصوص، وهذا يربطها بتحليل الخطاب، وكذلك بنحو النصوص، وهو مناسب لنميز بعناية أنماط النصوص (الحجاجية، التفسيرية، الوصفية والسردية)، وأنماط الخطابات أين يوجد مرهقاً ومختلطاً كالروايات، الأفلام، الشرائط المرسومة، الروايات المصورة، الإشهار والمحكي السخيف (26).

وهكذا نجد أن توسع السرديات يجعلها تتقاطع مع نظريات أخرى مثل علم النص والسيميولوجيا وعلم الأدب العام وتحليل الخطاب... إلخ، إلا أنها مع ذلك تحافظ على استقلالية مواضيعها وإجراءاتها.

إن توسيع جون ميشال آدام لموضوع السرديات، بجعلها تهتم بكل الخطابات التي تحتوي على النمط السردى سواء أكان مرهنا أو مختلطا مع أنماط أخرى، يعود إلى أن السردية في نظره لا تتعلق بسند صوري، فمقطع من الصور (الثابتة أو المتحركة) وخليط من الصور والنصوص (الشريط المرسوم والإشهار) نص مكتوب أو رسالة شفوية أين يدرج في إطار الأحاديث التي يمكن أن تروى بالضبط، إذن من المناسب أن يتخلى عن المستوى الظاهر لاشتغال الشكل اللفظي و/أو الأيقوني مستوى التجلي، لكي نموضع مفهوم المحكي في مستوى أكثر شمولية، وأكثر تجريدية الذي سنحدده كنمط نصي، والاحتفاظ به كباقي الأنماط الكبيرة :

الوصفي، التفسيري، الحجاجي والسردى والأنماط المحادثائية : الأمري والمهذب والتعليمي والنمط البلاغي والشعري... إلخ (27) ولذلك تصبح صفة السردية لا تشغل فقط على الشكل اللفظي، وإنما يمكن أن تتمظهر بطرق مختلفة وغير لغوية، وهوما سيسر توسيع مجال المحكي أيضا فيمكننا إذن أن ندرس السرد في تجليات مختلفة لنمط نصي واحد وهو السردى .

ويرى جون ميشال آدام أن هناك أنواعا سردية يجب أن نعتبرها مقولات للخطابات الأدبية، الدينية والصحفية... إلخ ؛ أي كتنويعات ثقافية وهو الأمر نفسه بالنسبة لـ "محكي الأسفار" و "محكي الحروب" و "محكي الحياة" و "المحكي السخيف" و "الحكمة"... فالمحكي الذي نريده هنا ليس نوعا معينا، ولكن نمطا خاصا لتنظيم الملفوظات (كتابيا، شفويا، وحتى غير اللفظي إذا فكرنا في محكي الصور)، وهذا الشكل الخاص لاشتغال النص لا يجب أن يكون قابلا للمقارنة،؛ اشتغال النص حجاجيا أو حوارا أو وصفا مثلا (28)؛ أي أن المحكي في هذه الحالة ليس نوعا من الأنواع السردية المعروفة، وإنما نمط قار في كل هذه الأنواع يعمل على تنظيم وتركيب الملفوظات مهما كانت وسائط تمظهرها .

لذلك يعتبر أن السرديات من سنوات 1970 انتقلت من الوصف الوحيد لأحداث البنية إلى الأخذ بعين الاعتبار علوم الاتصال من أجل الأهم، فكان الاتجاه مباشر عن طريق صور 3 لجيرار جينيت، وكذلك كتاب "السرديات" لمايك بال يشددان على تركيب الملفوظ السردى في حين أن أعمال كريستيان ميتز " C.Metz حول السينما تشهد جيدا هذا التغيير مع نشره سنة 1977 "الدال الصوري"، وعنوان كتابه الأخير "الملفوظ المبني للمجهول"، أو "موقع الفيلم". وهذا يترجم ولو تمثيلا الانفتاح التلفظي للتأمل، ونجد ذلك بالطريقة نفسها في كتاب "السرديات: الشكل والاشتغال السردى" لجيرار برانس، الذي يثري من خلاله كتابه "تحوال القصص"؛ إذ يأخذ بعين الاعتبار السارد والمسروود له والفعل السردى (29).

يدل هذا التنوع في الدراسات السردية على أفق واسع وثري، لذلك يعتبر جون ميشال آدم أنه إذا كان التحليل البنيوي بتعددته السيميائية، يفضل الاهتمام بالنص داخل حقيقته الشكلية، ووصف اشتغاله فهذا يجعله مستقلاً بطريقة مؤسفة، فإن السرديات المعاصرة تعيد موضوعة الخطاب السردية داخل استراتيجية التواصل، إذ أن منتج المحكي يبين نصه باشتغال الأحداث التي تبحث عن الإنتاج عند المؤول؛ حيث لا يستند التأويل على الأخذ بعين الاعتبار رسالة النص ولكن بالضبط الافتراض عن طريق القارئ أو السامع لاهتمام تواصله للمنتج المتلفظ (30).

وهنا نجد سرديتين، الأولى اعتمدت التحليل البنيوي الذي يكتفي في تناوله للنص السردية، ببنيته الشكلية، فاهتمت بكل ما هو لساني كالتركيب والمعجم والصوت والنحو، وأهملت التركيز على الوظائف التي ترقى بالخطاب إلى المستوى المعرفي والجمالي، وكانت نتيجة ذلك أنها عزلت النص عن منتجه وعن متلقيه أيضاً، لذلك جاءت السرديات المعاصرة لتعيد ربط النص بالمنتج الذي يعمل على تركيب النص والمتلقي الذي يعمل على فك شيفراته من خلال إعادته إلى استراتيجية التواصل التي أسس لها جاكوبسون "R.Jakobson" من خلال نظرية التواصل ووظائفه الستة (*). لذلك ترى مايك بال أن موضوع السرديات هو العلامات السردية التي تتكون عن طريق السمات السردية الخاصة للنص الذي تقوم بوظائفها فيه، ويقتضي فك شيفرات هذه العلامات معرفة ضمنية أو صريحة. بطريقة اشتغال السردية (31). إن فكرة توسيع موضوع السرديات قد فتح باب الخوض فيها انطلاقاً من أول مقالة تضمنها العدد: 08 من مجلة تواصل الذي خصص للتحليل البنيوي للمحكي؛ إذ نجد رولان بارث "Roland Barthes" في مقالته "مدخل للتحليل البنيوي للمحكي"، فيرى أن المحكي يظهر كتتنوع هائل للأنواع أولاً، وهي نفسها موزعة بين مواد مختلفة مناسبة لكي يضمّن الإنسان محكياته؛ فيمكن للمحكي أن يحمل بواسطة اللغة المتمفصلة إلى شفوية أو كتابية، وعن طريق الصورة ثابتة أو متحركة، والإيماء، وعن طريق خليط منظم من كل هذه المواد، فهو حاضر في الأسطورة، الحكاية الشعبية، القصة، الملحمة، التاريخ، التراجم، الدراما، الكوميديا، البانوميم، اللوحات المرسومة، السينما والشريط المرسوم... إلخ (32).

وقد حدد سعيد يقطين المحكي بنفس هذه الطريقة؛ حيث يتحدد بالنسبة له كتجل خطابي سواء أكان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، ويتشكل هذا التجلي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها، وبما أن المحكي بهذا التحديد متعدد الوسائط التي يتجلى عبرها كخطاب أمام متلقيه، لنفترض على غرار ما ذهب إليه بارث، أنه يمكن أن يقدم بواسطة اللغة أو الحركة أو الصورة منفردة أو مجتمعة حسب نوعية الخطاب الحكائي (33)، وعلى

الرغم من أن هذا التحديد الذي يتحدث عنه سعيد يقطين للمحكي بنيوي إلى حد بعيد، فهو يركز أكثر على العناصر البنيوية له وعلاقاتها وتفاعلاتها فيما بينها، إلا أنه يتعدى التحديد اللفظي لهذا المفهوم لينفتح على مجالات تواصلية أخرى، وهي المذكورة من طرف بارث سابقا.

إلا أننا نجد أن الطاهر رواينية يعد هذا التوسع مقبولا وحقيقيا من جهة، إلا أنه من جهة أخرى يتعارض مع روح التصنيف العلمي التي تنزع نحو التخصص، وتتشرط قيام مصطلحات محددة، لأننا كلما حاولنا توسيع مصطلح المحكي لكي يتجاوز حدود السردية نقع في الكثير من الغموض والتناقض، ولكنه مع ذلك يسلم بوجود بعض التوسع في استعمال مصطلح المحكي، يفرضه وجود بعض المظاهر والممرات السردية، في خطابات غير سردية، كالمرحلية والفيلم وغيرهما (34)، إنما يمكننا أن نقول أيضا إن توسع المحكي بهذا الشكل، ووجوده داخل أنواع متعددة يعود في الأساس إلى أن السرد يأتي متاخلا ومختلطا بهذه الأنواع.

لهذا نجد أن ميشال ماثيوكولا " Michel Mathieu colas " يرى أن السردية لا تتمظهر فقط عن طريق الأشكال اللفظية، فهي تتحدد في البداية عن طريق حضور قصة معينة (كما يمكن أن نسميها حبكة أو قصة متخيلة... إلخ) ولكي يكون هناك محكي يجب أن تكون الأحداث مستحضرة، وتأتي كي تسجل داخل الحكائية (الوظيفة المرجعية) التي تحدث عنها جاكوبسون، ويجب بطريقة أخرى أن يتم فصل زمنيا، ويستقبل وظائفه وعلاقاته المقطعية، إن هذا الترابط بين أحداث متتابعة هو الذي يكون القصة، إنها قبل كل شيء تشكل تركيب الحكاية أو الرواية، ولا يمكن أن تصف هذا التنظيم للعالم المروي بتصنيف السردى للبنيات التي توضع في العمل (35)، فالتركيز على وجود القصة كبؤرة جوهرية لتحقيق صفة السردى في التصوص جعل من السهل بالنسبة للباحثين توسيع دائرة اشتغال السرديات، وعلى هذا فإن كل شكل حكاية تتوفر فيه قصة معينة يصبح قابلا للتحليل السردى مهما كانت وسائطه اللفظية أو غير اللفظية.

يؤكد ميشال ماثيوكولا على ذلك عندما يعتبر أن السردية لا تتحدد في الرسالة التي تمتلك المهيمنة السردية فقط، (وهو ما نسمعه على العموم عن طريق مفهوم الحكى) فهي تفتح بشكل موسع على أنماط أخرى للخطابات مثل الفيلم الإشعاري، الكتب العلمية، الفلسفة... إلخ؛ ودون شك تبدو مرتبطة بوظيفة مساعدة... لكن حضورها بقي حساسا وصالحا للتحليل، فالرسم والموسيقى لا يمكن أن يكونا معنيين بهذا التحليل، لأنه إذا كان الرسم لا ينتظم آليا لزمنية خالصة للمحكي، يمكنها أن تستبدل دفعة واحدة، إما بمقطعية لوحات كثيرة (فالأمر يتعلق بسلسلة من اللوحات والتقسيم الداخلي)، وإما عن طريق مرجعية للقصة السابقة

الوجود، والمقروءة من خلال العمل وكل هذا من صلاحيات السرديات عموماً، هذه الأخيرة نعمل على تمديد أبحاثها إلى أشكال أكثر تنوعاً من التواصل (36).

لذلك يعتبر أن أهم ما أفقد توازن التحديد التقليدي في السرديات هو ظهور وسائل الاتصال الحديثة كالسنيما والتلفزة والشريط المرسوم والرواية المصورة مما جعلها دافعا لتوسيع المعرفة السردية، ومن أجل ذلك يطرح سؤالاً يختزل الفرضيتين، وهو هل يجب أن تمتلك النظرية السردية موضوعاً واحداً هو الخطاب اللفظي (وأكثر تحديداً هو الخطاب الأدبي الأكثر نضجاً من وجهة النظر الشكلية)، أو هل تقوم بتوسيع حدودها (كما اقترح ذلك بارث منذ 1966)؟، فالاختيار بين الفرضيتين لا يمكن أن ينحصر في عملية سهلة أو ساذجة، وإنما يفترض بالضرورة رهانات نظرية كبيرة، وعلى الرغم من أنه يعرض مقولة بول ريكور "Paul Ricoeur" في قوله نحن لا نصف المحكي عن طريق الصيغة؛ بمعنى هيئة المؤلف، ولكن عن طريق الموضوع، لأننا نسمي المحكي بالتحديد حسب ما يسميه أرسطو "ميثوس" (Mitos)؛ بمعنى ترتيب الأحداث (37).

يعتبر ميشال ماثيو كولا أن الطرح الذي عرضه بول ريكور يجعلنا نتأمل السردية على مستوى أكثر عموماً، فالمحكي بالنسبة للفيلسوف هو "مقولة شاملة" لكل الأشكال التي تمثل الفعل، وبالتأكيد هو لا ينفي التمييز الكلاسيكي بين الملحمة والدراما (محكي خالص ومسرح) ولكن بتأملنا بنيتهما المشتركة بعمق سنختار أن نضعهما أبعد من ذلك أو هذا الجانب من المقابلة، وهذا ما يجعله يمنح مفهوم المحكي خاصية جنسية عن طريق رابط بين المظهرين (38)، إلا أن هذا التحديد لم يكن كافياً له كي يتبنى الطرح التوسيعي للسرديات بجزم كبير؛ إذ يرى أنه في كل الأحوال، بالنسبة للمحكي لا وجود لحل آخر سوى أن نتبنى معنى محصور ومعنى موسع، إلى أن يتغنى الاستعمال (أو المنظرون على العموم) من وضع مفهوم جديد؛ إذ يجب أن نكون فخورين بهذه الازدواجية الصعبة والمزعجة التي يمكن أن تظهر، وأن نتبنى إلى جانب السرديات الحصرية سرديات عامة (ومقارنة) كل منها مستقلة، وبعدها بتحديد نموذج معين لكي نميز كما نستطيع الصيغ والمستويات (39)، فإذا كانت السرديات الحصرية تهتم بأشكال السرد اللفظية، وبالأخص الأدبية، والسرديات العامة تهتم بالأشكال في كل تجلياتها اللغوية وغير اللغوية، فإن السرديات المقارنة تختص بالتحليل المقارن للأنظمة السيميائية؛ لذلك نجد أنها أثمرت إلى حد بعيد في الإجابة على العلاقات القائمة بين الرواية والسينما في كثير من الأعمال، وما زالت علاقات أخرى في طور الدراسة.

وقد أشار إلى هذا المجال أندريه غاردييه "Andrie Gardies" في كتابه "المحكي الفيلمي"؛ إذ تبنى منذ البدء سرديات موسعة، تجعل موضوعها فهم ما

بداخل الرهان، وداخل فعل الحكي والعلاقة مع الوسيط الذي يُسَجَّلُ به السرد بالتحديد، لأن هذا الأخير يختبر الرسوخ القوي جدا لفن الحكي، فهو يهتم بتحديد سماته الجوهرية (40)، وانطلاقا من السرديات العامة يلج أندريه غاربيه ميدان الدراسات السردية المقارنة، فاختص بدراسة أنواع الأنظمة السيميائية التي يتمظهر بها المحكي في كل من الرواية والفيلم وتجرى المقارنة بينها لمعرفة كيفية اشتغالها وتفاعلها .

لهذا يرى أن المقارنة بين الرواية والفيلم تتموضع بالتحديد في مستوى المحكي؛ بمعنى أنه الجزء المشترك بينهما، إذ يمكن أن تكشف للفهم الإجراءات السردية (41)، التي من خلالها نستطيع أن نقف على الآليات السردية في كلا الشكلين السرديين وطبيعة العلاقات فيما بينهما، ويعتبر أن هذا الطرح موضوعي جدا ما دام المحكي ميدانا مشتركا يبرر لنا إمكانية المقارنة بين إنتاجين جماليين مستقلين هما الرواية والفيلم (42)، لأن المحكي فيهما يسمح لنا بمعاينة التجليات اللغوية وغير اللغوية فيهما، لذلك يقول إن المسألة (مقارنة) لم تبدأ بشكل جيد منذ البداية، فعندما يعرض التحليل لا سيما لعبة التعادلات الممكنة بين تطبيقين جماليين، ولنكون واضحين وجادين : لا توجد نقطة تعادل بين الرواية والفيلم، بين الأدب والسينما : فعلى الأكثر لا توجد سوى تشابهات واجبة، يمكن أن نحصرها بدقة في الأماكن وصيغ التمظهر، ويبنى رواية ما للشاشة لا يؤسس تعادلا بين المكتوب والفيلم (43)، وهذا يعني أننا في السرديات المقارنة يجب أن نحدد منذ البدء الميدان المشترك للشكلين السرديين من جهة، وأن نحصر نقاط التقائهما من جهة أخرى، وهو ما حدده أندريه غاربيه بالإمكانة وصيغ التمظهر، وطرق تجلي الراوي فيهما .

إلا أن ما يميز اقتراح أندريه غاربيه، هو أنه على العكس من ميشال ماثيوكولا الذي يجعل القصة سابقة على المحكي، يرى أن المحكي الفيلمي ليس محكي موضوع داخل صور وأصوات، ولكن صور وأصوات تنتظم بطريقة تنتج محكيا، فالأمر يتعلق هنا بتحليل سؤال مهم هو بماذا اللغة والتعبير السينمائي قابلين لإنتاج السرد، وليس التأمل في الفيلم كمجموعة من الأجوبة السمعية البصرية على أسئلة سردية (44).

وقد سار في هذا الاتجاه نفسه عند الدارسين العرب عبد الرزاق الزاهير، الذي يرى أن الوسيط؛ ونعني به الأداة التقنية والقناة الإدراكية التي تمر الحكاية بواسطتها، فقد تكون الحكاية شفوية تعتمد على الإدراك السمعي، وقد تكون الحكاية مكتوبة تتخذ الورق والكتابة حاملا لها أو وسيطا، وقد تكون سمعية بصرية فتعتمد على الصورة المتحركة أو الثابتة أو على المشهد الركيحي أو على باقي أشكال الفرجة، فهو المحدد الأساس الذي يميز شكلا حكايا عن غيره، ومن هذا المنظور لن

نتحدث عن الحكاية [المحكي] خارج الوسيط الذي يميزها، بل إن الوسيط يجب أن يحظى بأكبر اهتمام، وإلا فسنحدث في النهاية عن الحكاية نفسها رغم تعدد الوسائط لأن الحكاية في تصورنا ليست سابقة على الوسيط (45) .

وهذا يعني أن المحكي ليس القصة المشكلة في صور، وإنما الصور هي التي تنتج المحكي؛ ولذلك يرى أننا حين نحصر دائرة اهتمامنا في الأشكال الحكائية الواعية بأدواتها نجد أن هناك أنواعا حكائية تنتظم داخل هذا الشكل وتتطلب منا تصنيفا جديدا يفصل بين كل هذه التحقيقات (الحكاية الشفوية، الحكاية المكتوبة، الحكاية السمعية البصرية) ويبرز من خلال خصائص ومميزات كل نوع إلا أن كل هذه التحقيقات تتقاطع في ثابت بنيوي واحد فهي كلها تأخذ صفة الحكاية التي تعتمد على حاك ومحكي له، ووسيط حكائي يقوم على أحداث وشخصيات وزمان وفضاء ويؤدي مجموعة من الوظائف داخل علاقات تداولية محددة، إن فكل شكل توفرت فيه هذه العناصر نعتبره حكاية [محكي] (46) فيشير هنا إلى أن المجال المشترك لكل هذه الأشكال الحكائية هو المحكي الذي مهما كانت وسيلة نقله، فهو يتكون من عناصر ثابتة منها الراوي والمروي له والوسيط، ومن أحداث وشخصيات، وفضاء وزمان .

ومن ذلك يرى عبد الرزاق الزاهير أنه إذا كانت الأهمية النظرية لدراسة الحكاية الفيلمية يكمن في تأسيس نظرية عامة للمحكي تصف نحو ومنطق البنية الحكائية الضمنية انطلاقا من التحقيقات الموجودة فإن هذا يتطلب بالضرورة منهجا دقيقا محددا، ينطلق من الكل ليفككه إلى مكوناته الصغرى، وليحلل عناصر كل مكون لها، ثم يرصد العلاقات المبنية للعناصر، ويعيد من جديد تركيب المكونات، ثم يبحث عن تعالقاتها، ليركب الكل من جديد، ليصل إلى مجموعة من الملاحظات والاستنتاجات لكي يبني تصورا واصفا ومفسرا (47)، وهذا يعني أنه يتبع منهجا تفكيكيا لدراسة الفيلم، حيث يقوم بتفكيكه إلى عناصر يعمل على دراسة العلاقات القائمة بينها، وإعادة تركيبها من جديد وهو الأمر الذي يفضي في الأخير إلى مجموعة من الملاحظات والاستنتاجات التي بإمكاننا أن نعتبرها فيما بعد كإجراءات وصفية لدراسة هذه الظاهرة .

أما بالنسبة للشريط المصور، فإنه والسينما وأكثر عموما كل الأنظمة الأيقونية التي تتضمن تتابعا، وتطورا بعدا لنمط سردي؛ إذ نجد في الشريط المرسوم مثلا تواجد وسيطين اللغة المكتوبة من جهة والصورة من جهة أخرى، ولذلك يرى ميشال ماثيوكولا أننا لكي نبرز هذه الازدواجية يمكننا أن نضع في آن واحد قصة ما تحت شكلين اثنين، الأدبي والخطي، ولا يوجد ما يحقق هذا إلا الشريط المرسوم، فالنقاد منذ زمن طويل يحللون كل شكل يفصل الصور، ويكون تتابعا في شكل محكي، كما أكد الشكل الخطي ما لاحظته بيار فريسولت-دوريل Pierre Fresnault Doruelle

بأن كل الوحدات مهيأة من أجل قراءة شريط مصور كما في الرؤية داخل الفيلم فهو ملازم للتقنيات السردية (48).

يرى ميشال ماثيو كولا أن أهم مثال يؤكد انفتاح السردية على النصوص غير الأدبية هو احتواء الشريط المرسوم على طريقتين مختلفتين في إظهار المحكي وهما الصورة والنصوص اللفظية يجعل من الصعب تحديد مجال تواجد صفة السردية فيهما، وكذلك طريقة تعامل السرديات مع هذا النوع من النصوص، وهو ما جعل ميشال ماثيو كولا يحصر مجال تحليل المحكي في الشريط المرسوم فيما يخص بنية الفعل، والتعامل مع الزمنية، والعلاقة بين الصور التي تمنحه الحق في دراستها (49).

إننا نعتبر أن ما ذكرناه سابقا يسير ضمن توجه واحد، هو إمكانية توسيع موضوع السرديات ليشمل جميع أشكال التواصل الإنساني التي يحضر فيها السرد، خصوصا أن هذا الأخير يفتح على أنظمة تعبيرية أخرى غير لسانية، وتختلف تجلياته باختلاف هذه الأنظمة، وهذا ما يجعله ميدانا ثريا للدراسات السردية، إذ يمكننا أن ندرس داخل السرديات النصوص السردية الأدبية على اختلافها كما يمكننا أن ندرس فيها النصوص السردية غير الأدبية مثل الصورة الثابتة والشريط المرسوم والأفلام فنفتح بذلك أفق السرديات إلى سرديات عامة، كما نستطيع في الأخير أن نقارن بين مختلف الأنظمة السيميائية التي تتمظهر من خلالها المحكيات وأهم الطرائق التي تأخذها من بعضها البعض داخل ما يسمى بالسرديات المقارئة .

مراجع:

(1)-communication N° 8, seuil,paris,1966.

(2)-خطاب الحكاية هي ترجمة لجزء "discours du récit" من جيرار كينيت
صور 3 .

(3)- جيرار كينيت، خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل
الأزدي مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص37 .

(*)-يستعمل المترجم مصطلح الحكاية كمرادف ل: "récit" ولذلك نقترح مصطلحا
آخر بديلا له وهو المحكي .

(4)-المرجع السابق، ص37 .

(5)-المرجع السابق، ص37.

(6)-المرجع السابق، ص38.

(7)-MiekeBal, Narratologie,hes publishers,Utrecht,1984,p06.

(8)-Op,Cit,p07.

Op,Cit,p07.

(9)-

(10) J.M.adam,Le texte narratif,Nathan,paris,1985, pp03-04.

(11)-M.Bal,Narratologie,pp07-08.

(12)-M.Bal,Narratologie,p08.

(13)-Op,Cit,p08.

(14)-Op,Cit,p05.

Gerard Genette,Nouveau discours du récit,seuil,

(15)-paris,1983,p12.

(16)-Op,Cit,p13.

(17)-Op,Cit,p12.

(18)-Op,Cit,p12.

(*)-يقول جاكوبسون: " ليس الأدب في عمومته ما يمثل علم الأدب، وإنما موضوعه
هو الأدبية ؛ أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا" ويضيف إيخمباوم " أن الناقد الأدبي
بوصفه ناقد أدب لا ينبغي أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة للمادة

الأدبية"، راجع: فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ت: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، المغرب/بيروت، ط1، 2000، ص14 .

(19)-M.Bal,Narratologie,p13.

-J.M.adam .le Récit,press universitaire de france,paris,1987,p10.

(20)

(21)-M.Bal,Narratologie,p13.

(22)- M.Bal, Narratologie,pp13-14.

(23)- سعيد يقطين، الكلام والخبر-مقدمة في السرد العربي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 1997، ص23.

(24)-المرجع نفسه، ص23-24.

(25)-المرجع نفسه ،ص24.

(26)- J.M.adam,Le recit,p04.

(27)-Op,Cit,pp09-10.

(28)-J.M.adam et Francoise revaz,L' analyse des recit,seuil,paris,1996,p13.

(29)-Op,Cit,p10.

(30)-Op,Cit,pp10-11.

(*)-ينظر جاكوبسون للنص السردي (الأدبي) من خلال موضعتة في نظرية الاتصال، وعناصرها الستة التي تغطي كل وظائف اللغة، وهذا رسم بهذه العناصر :

سياق

رسالة

مرسل _____ مرسل إليه

وسيلة

شيفرة

راجع أكثر : عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص06-07.

(31) -M.Bal,Narratologie,p01.

(32)R.Barthes,introduction a l' analyse structurale des récits,in communications N°08,seuil, Paris,1966,p07.,

(33)-سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت/الدار البيضاء،ط1989،ص1،ص46.

(34)- الطاهر رواينية،سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد مقارنة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي،أطروحة دكتوراه دولة،الجزائر العاصمة،1999-2000،ص38.

(35)-Michel-Mathieu colas,frontières de la narratologie,in poétique N°65,paris,1986,p96.

(36)-Op,Cit,p105.

(37)-Op,Cit,p92.

(38)-Op,Cit ,p92.

(39)-Op,Cit,pp103-104.

(40)-Andrie Gardies,Le récit filmique,Hachette, paris,1993,p11.

(41)-Op,Cit,p04.

(42)-Op,Cit,p03.

(43)-Op,Cit,p04.

(44)-Op,Cit,p11

(45)-عبد الرزاق الزاهير،السرد الفيلمي -قراءة سيميائية،ط1،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء/بيروت، 1994،ص09.

(46)-المرجع نفسه،ص08-09.

(47)-المرجع نفسه،ص112-13.

(48)-M.Mathiecoas,frontières de la narratologie,p95.

(49)-op,cit,p104.