

رولان بارت

النقد البنيوي للحكاية

ترجمة:
انطوان أبوزيد

كتاب
الدوحة

النقد البنيوي للحكاية

يُوزَع مَجَّاناً مع العدد (144) من مجلَّة «الدوحة» - أكتوبر - 2019

عنوان الكتاب: النقد البنيوي للحكاية
المؤلف: رولان بارت - ترجمة: انطوان أبوزيد

الناشر: وزارة الثقافة والرياضة - دولة قطر
رقم الإيداع بدار الكتب القطرية:
التقييم الدولي (ردمك):

الإخراج والتصميم: القسم الفني - مجلَّة الدوحة
صورة الغلاف: بورتريه: رولان بارت

هذا الكتاب:
يُعبَّر عن آراء مؤلِّفه، ولا يُعبَّر -بالضرورة- عن رأي وزارة الثقافة والرياضة أو مجلَّة الدوحة

رولان بارت

النقد البنيوي للحكاية

ترجمة:

انطوان أبوزيد

كتاب الدوحة

مدخل

منذ سنين، تنامت في فرنسا حركة بحث وجدال تمحورت جهودها حول مفهوم «العلامة»: وصفه وقضيته: وليس يهم أن ندعو هذه الحركة: علم السيمياء البنائية، أو التحليل الدلالي، أو التحليل النصي، فالكل لا يرضى عن هذه الكلمات، لأن البعض لا يرى فيها سوى درجة، والبعض الآخر يعتبرها استعمالاً مفرطاً في الامتداد. أمّا أنا فأكتفي بالتسمية «علم السيمياء»⁽¹⁾، وأسعى إلى أن أدلّ على جماع عمل نظري متنوّع. وإذا كان عليّ أن أقوم بإعادة نظر سريعة للسيمائية أو لعلم السيمياء الفرنسي، فلن أحاول أن أجد له حداً مؤسسياً، وأجهد، وفاءً لإرشاد «لوسيان فيبر» (في مقال له عن التمرجل في التاريخ)، في أن أجد له نقطة تلاقٍ مركزية، من حيث يمكن لهذه الحركة أن تشعّ، قبل وبعد. بالنسبة إلى علم السيمياء، سنة 1966 هي البداية، أقله على الصعيد

(1) Sémlogols

الباريسي، إذ حدث اختلاط كبير وحاسم بين مواضيع البحث الأكثر حِدَّةً، وتجسّد هذا التحوّل في ظهور مجلة «دفاتر للتحليل» (1966)، حيث نجد الموضوع السيميولوجي، والموضوع اللاكاني⁽¹⁾، والموضوع الألتوسيري. وقد طرحت -أنثذ- مسائل جادّة، مازلنا نعالجها إلى الآن: كالتقريب بين الماركسية وعلم النفس، والعلاقة الجديدة القائمة بين الكائن المتكلم والتاريخ، والاستبدال النظري والجدالي للنصّ بالعمل الأدبي. في ذلك الحين، اكتمل أول انحراف للمشروع السيميائي: قضية مفهوم «العلامة»، وعالجت كتب «دريدا» هذه القضية، كما الحال مع مجلة «تل كل» (Tel quel)، وأعمال «جوليا كريستيفا».

إن المحاولات النقدية السابقة لهذا التحوّل، تنتمي إلى نهضة علم السيمياء. يتوجّب مراجعة هذا الكتاب بشكل تزامني محض، أي بطريقة معنوية (حين نلصق به معنى، أو معقوليّة تاريخيّة)، والجمعيّ هو السائد هنا، على مستوى الكتاب ذاته: كلّ هذه النصوص متعدّدة الأبعاد (كما كان عليه المؤلّف في هذه الفترة: 1954 - 1964، حين كان ملتزماً بالتحليل الأدبي، إلى جانب التزامه بمحاولة في العلم السيميائي وبالدفاع عن النظرية البرشتية في الفنّ) وتجميع هذه كلّها قد يبدو نتاجاً ملحماً: لم تكن، منذ البدء، أيّة إرادة لتكوين معنى عامّ، ولا أيّة رغبة في أن يتحمّل المرء «مصيراً» فكرياً: إنها، فقط، تفجّرات عمل متنام، غالباً ما يكون غامضاً إزاء ذاته. وإذا كان من أمر فهو ما علمتنا إيّاه البنيانية من أنّ القراءة الحاضرة (والمستقبلية) هي جزء لا يتجزأ من الكتاب الماضي: ويمكن لنا أن نأمل في أن نغيّر أشكال هذه النصوص بمجرد النظرة الجديدة التي قد يلقونها آخرون عليها، كما نأمل، بدقّة أكثر، أن يتهيأ هؤلاء لما يمكن أن ندعوه (تواطؤ الكلامات)، وأن يتمكّن كلام الطليعة الجديدة من إعطائها معنىً جديداً كان، في كلّ الأحوال، معنى هذه الطليعة، و-باختصار كامل- أن يتمكّنوا من الولوج إلى حركة

(1) نسبةً إلى «جاك لاكان».

ترجمة (وليس العلامة إلا أداة قابلة للترجمة).

أخيراً، ليست حركة الزمن الثقافي مسطحة خطية: مواضيع يمكن أن تسقط في المبتذل، وأخرى خامدة في الظاهر، يمكن أن تعود إلى مسرح الكلمات: فلاحظت، مثلاً، أن «برشت» الذي كان حاضراً في هذا الكتاب، والذي يهينُ غيابه من ميدان الطليعة، لم يقل كلمته الأخيرة، إلا أنه قد يعود، لا كما اكتشفناه بل بشكل حلزوني: تلك كانت أجمل صورة للتاريخ، كما اقترحها «فيكو» (إعادة التاريخ) دون تكراره، ودون «اجتراره».

وهكذا، أحب أن أضع أمام قرائي هذا الكتاب بحماية هذه الصورة.

أضواء

إن فعل الكتابة لا يتمّ دون أن يصمت الكتاب. فعل الكتابة كأن يكون الكاتب «خافت الصوت كالميت»، أن يصير للإنسان الذي رُفِضَ الإجابة الأخيرة، وأن يكتب يعني أن يهبّ، منذ اللحظة الأولى، الإجابة الأخيرة للآخر.

والسبب في ذلك، أن معنى عمل أدبي (أو نصّ) لا يمكن أن يتكوّن وحيداً. فالمؤلف لا ينشئ، أبداً، إلا افتراضات معنى، أو اشكالات، يعود العالم فيملؤها. إن النصوص، هنا، شبيهة بزريديات في حلقة معانٍ عائمة. ومن يمكن له أن يثبت هذه «الحلقة»، ويهبها مدلولاً أكيداً؟ لربما الزمن: أن يجمع الباحث نصوصاً قديمة في كتاب جديد، هو أن يريد سؤال الزمن، وأن يلتمس منه إجابته عن مقطوعات آتية من الماضي، لكن الزمن مضاعف: زمن الكتابة، وزمن الذاكرة. وتدعو هذه الازدواجية، بدورها، معنىً تالياً: الزمن هو ذاته شكل. يمكن لي

التحدُّث، اليوم، عن البرشّية أو الرواية الجديدة، وفي عبارات دلالية (وهذا هو كلامي الحالي)، ومحاولة تسويغ دليل، أسير أنا وعصري على هديّه، وأن أعطيه اندفاعاً مصير معقول. هذا الكلام الاستعراضي تلتقطه كلمة كلام آخر، وقد يكون هذا الآخر أنا. ثمة دوران لا نهائي للكلمات، وهذا جزء دقيق من الدائرة.

كلّ هذا ليقال إن الناقد، إذا فرضت وظيفته أن يتحدّث عن كلام الآخرين، إلى حدّ يريد، بالظاهر، إنهاءه، فهو كالكاتب، لا يملك أن يقول الكلمة الأخيرة. هذا الخرس النهائي الذي يشكل وضعهما المشترك هو الذي يكشف الهوية الحقيقية للنقد؛ فالناقد كاتب.

من هنا، يبدو هذا الموقف ادّعاء الكينونة، لا القيمة. فالناقد لا يطلب بأن يُمنح «رؤية» أو «أسلوباً»، بل أن يعترف الكلّ بحقه في كلام ما، هو الكلام غير المباشر.

وما أُعطي إلى ما أُعيدت قراءته ليس معني، بل خيانة أو -بالأحرى- معنى خيانة. ويجب أن نعود، دائماً، إلى هذا المعنى، لأن الكتابة ليست إلّا كلاماً، أو نظاماً شكلياً (بعض حقيقة ينشط هذا المعنى)، وفي زمن ما (وقد يكون زمن أزماننا العميقة دون علاقة مع ما نقوله، إلّا ما نعيه حول تغيير إيقاع هذا الزمن). يمكن لهذا الكلام أن يتحدّث به كلام آخر. أن يكتب الإنسان (على امتداد الزمن)، يعني أن يبحث عن الكلام الأكبر، الذي هو بمنزلة شكل كلّ الكلام الآخر. والكاتب مختبر عام: بنوع ما يبدوه: مهووس وخائن لا يعرف إلّا فناً واحداً: فنّ الموضوع والتنويعات. ومن التنويعات المعارك، القيم، والإيديولوجيات، والزمن النهم للحياة وللمعرفة، والمشاركة والكلام. تلك هي المضامين، ويتعلق بالموضوع إصرار على الأشكال، وهو الوظيفة الدالة الكبرى للمتخيّل، أي ذكاء العالم ذاته، ولكن، بالتعارض مع ما يحدث في الموسيقى، كلّ من هذه التنويعات التي يحدثها الكاتب هي موضوع صلب، يصير معناه مباشراً ونهائياً، و-بالتحديد- هذا الحوار اللانهائي بين النقد والعمل الأدبي، وهذا يجعل الزمن الأدبي زمنّ المؤلفين الذين يتقدّمون، وزمن النقد

الذي يستعيدهم معاً، ليعطي معنى العمل الأدبي اللغزيّ، أكثر من أن يدمّر المعاني التي أربكت العمل الأدبي إلى الأبد.

سبب آخر، ربّما، لخيانة الكاتب: الكتابة نشاط، فمن وجهة الذي يكتب تُستنفد الكتابة بعد سلسلة من العمليات التطبيقية، وقد يبدو زمن الكاتب زمنّاً عملانياً، لا زمنّاً تاريخياً، إذ ليست تربطه بالزمن التطوريّ للأفكار إلاّ علاقة غامضة، دون أن يشاطره الحركة.

والواقع أن زمن الكتابة هو زمن ناقص: أن يكتب الإنسان يعني: إمّا أن يُسقط أو ينهي، ولكن لا يعني -مطلقاً- أن «يعبر». فبين البداية والنهاية تنقص زردة، يمكن أن تعتبر أساسية، وهي زردة العمل الأدبي ذاته. ولا يكتب الإنسان ليجسّم فكره بقدر ما يسعى، عبر ذلك، إلى استنفاد مهمّة، تحمل، في ذاته، سعادتها الخاصّة. ثمّة نوع من الدعوة تمتلكها الكتابة، وتسعى، عبرها، إلى «التصفية». وعلى الرغم من أن العالم يعتبر عمل الكاتب الأدبي شيئاً جامداً، أعطي إلى الأبد، معنّى ثابتاً، فالكاتب ذاته لا يمكنه أن يعيش عمله الأدبي كتأسيس، بل هو يعيش مغادرة ضرورية.

فحاضر الكتابة وليد الماضي، وماضيها وليد القديم البعيد؛ لذا هو حين يتحرّر من الحاضر «عقائدياً» (ساعة يرفض الإرث ويرفض أن يكون أميناً) يطلب العالم من الكاتب أن يتحمّل مسؤولية عمله الأدبي، إذ إن الخلق الاجتماعي يفترض منه أمانة للمضامين بينما لا يعترف (ولا يعرف) إلاّ بأمانة للأشكال؛ فما يقيّم اعتباره ليس ما يكتبه، بل القرار الملحّ في كتابة ما يكتبه.

ويمكن للنصّ الماديّ، إذن، أن يتّخذ، من وجهة الذي يكتبه، طابعاً غير أساسي، وبمقدار آخر، غير موثوق به. إلى ذلك، يمكن أن نعاين الأعمال الأدبية، غالباً، بنظرة حيلة أساسية معتبرينها مشروع هذه الأعمال المحض: يكتب العمل الأدبي أن يبيّح عن العمل الأدبي، ولا ينتهي -عملياً- إلاّ حين يبدأ صوريّاً.

أليس معنى «الزمن الضائع» أن يتمثل صورة كتاب يكتب وحيداً مفتشاً عن الكتاب؟ فإذا ما افتعلنا رداً غير منطقي للزمن، يكون العمل الأدبي المادي الذي كتبه «بروست» يحتل -آنثذ- مكاناً متوسطياً في نشاط الراوي، ويتوسط هذا المكان، من جهة، وهن في الإرادة (أريد أن أكتب)، وقرار من جهة أخرى (سأكتب)؛ ذلك أن زمن الكاتب ليس زمناً تعاصرياً، لكنه زمن ملحمي، فهو دون حاضر ولا ماضٍ. إنه أخضع، بالكامل، إلى نزع، قد يبدو هدفه، إذا ما أدرك، غير حقيقي بنظر العالم كما كانت روايات الفروسية بنظر معاصري «دون كيشوت»، لذلك ينمو هذا الزمن النشط للكتابة حتى يتجاوز ما يدعى دليلاً. والواقع أن الإنسان الملحمي، وحده، إنسان المنزل والرحلات، الحب والمغامرات العاطفية، يمكن له أن يمثل لنا خيانة ملازمة.

أصوّر صديقاً لي فقدَ عزيزاً له، عزمت على إبلاغه مواساتي، فأكتب فوراً- على صياغة رسالة عفوية، غير أن الكلمات التي ألقاها لا ترضيني: تلك «جمل»: أصوغ جملاً بأحب ما في، فأقول، عندئذ، إن الرسالة التي أنوي إبلاغها هذا الصديق، يمكن أن تقتصر على كلمة واحدة: التعزية. إلا أن نهاية الاتصال، بحد ذاته، يعترض التعبير الكلي عن إحساسي الحقيقي، وقد أجابه، هنا، برسالة باردة، و-من ثم- معكوسة الفعالية، لأن ما أردت إبلاغه هي حرارة مواساتي، بالذات. وإذا أردت تصحيح رسالتي وتقويمها، يجب ألا اكتفي بتنويعها، بل أسعى إلى جعلها متفردة وشبه مبتدعة.

على أن الأدب ذاته يخضع إلى سلسلة الإكراهات الحتمية هذه (فإن تجهد رسالتي النهائية في التفلت من «الأدب»، ليس -في الواقع- إلا تنويعاً أخيراً، واحتيال أدب)، كما رسالتي: فإن كل ما هو مكتوب لن يصبح عملاً أدبياً إلا حين يمكنه أن يتنوع؛ وفي ظل بعض الظروف، رسالة أولية (تكون، هي الأخرى، ذاتها: أحب، أتألم، أراف). ظروف هذه التنويعات تشكل كيان الأدب (وهذا ما كان الشكليون الروس يسمونه «الأدبية»)، ولا يمكنها -أخيراً- أن تقيم علاقة إلا مع طرفة الرسالة

الثانية. هذه الطرفة هي أبعد ما تكون عن تصوّر نقدي مبسّط، شرط أن تُفكّر بعبارات إعلامية (كما يسمح الكلام الحالي به)، وهي -بالمقابل- أساس الأدب ذاته، ولا حظّ لي في إيصال ما أريد قوله، بدقّة، إلّا عبر خضوعي إلى قانونه. ففي الأدب، كما في الاتّصال الخاصّ، إذا أردت أن أكون الأقلّ «حظاً»، فعليّ أن أكون الأكثر طرفةً، أو (إذا أردت) الأكثر «مباشرةً».

ولكن، لا أحسب أنّ هذه الطرفة السبب الذي يقربني من الإبداع الموحى به، معتبراً إيّاه نعمة تضمن حقيقة كلامي: فما هو عفوي ليس بالضرورة أصيلاً، والسبب في ذلك يعود إلى أن الرسالة الأولى هذه، التي افتترض أن تقول ألمي مباشرة، والتي تعتمز الإشارة إلى ما كان فيّ، هي رسالة طوباوية، غير أن كلام الآخرين يعيدها، مباشرةً، مثقلة ومزركشة برسائل، لم أردّها.

لا يمكن لكلامي إلّا أن يخرج من لغة واحدة. لهذه الحقيقة «السوسورية»⁽¹⁾ أصداء تُردّد هنا حتى تتجاوز حدود الألسنية، فحين أكتب «تعازي» ببساطة، تصير مؤاساتي لا مبالاة، حتى أن الكلمة تسمّرني ببرودة الاستعمال المحترم. وحين أكتب في رواية: «كنت أنام باكراً، زماً طويلاً»، يبدو النصّ بسيطاً للغاية، والمؤلف حين يضع مكان المفعول فيه، استعمال الأنا، أو المتكلّم، أو حتى عندما يفتح الراوي الخطاب، أو عندما يعلن استخداماً للزمان والمكان الليليّين، لا يمكنه أن ينمي رسالة ثانية، تكون أدباً.

ومن أراد الكتابة، بدقّة، توخّى الوصول إلى حدود الكلام، وهو -حينذاك- يكتب، بجدارة، إلى الآخرين (إذ لو لم يتكلّم إلّا إلى ذاته، فإن مدونة عفوية تسجّل مشاعره، قد تكفيه مؤونته، لأنّ الشعور هو اسمه بالذات). ولما كانت كلّ ملكية للكلام مستحيلة، حُكّم على الكاتب

(1) نسبة إلى «فردينان دوسوسور».

والإنسان الخاصّ (حينما يكتب) أن ينوِّعاً رسائلهما الأصلية، ويختاراً التضمين الأفضل، الذي تغيّر لا مباشرته تَشَكُّل ما يريدان أن يُسمعا، لا ما يريدان قوله؛ فالكاتب مَنْ إذا أراد التكلم أصغى مباشرةً إلى كلامه، هكذا يتكوّن كلامٌ مُتلَقَّى، (على الرغم من كونه كلاماً مبتدعاً) ليس سوى كلام الأدب ذاته. والواقع أن الكتابة، هي -على كلّ المستويات- كلامٌ الآخر، لذا يمكننا أن نرى في هذا العكس المفارق «موهبة» الكاتب الحقّة. ويجب أن نرى، في هذه الموهبة، سبق الكلام؛ كون هذا الأخير هو اللحظة الوحيدة (الهشة) التي يمكن للكاتب، خلالها، أن ينظر إلى الآخر، إذ لا تسع آية رسالة مباشرة أن تبلغ أنه يواسي، إلا في حال لجوء الإنسان إلى علامات المؤاساة: وحده الشكل يسمح بتجنب سخرية المشاعر، لأنه التقنية التي تهدف إلى الفهم، وإلى الإحاطة بمسرح الكلام.

الأصالة هي الثمن الواجب أن تدفعه لقاء الأمل في أن يقبلك (ويفهمك) من يقرؤك؛ ذلك هو التواصل المترف. كثير من التفاصيل ضرورية ليقول القليل بدقّة، غير أن هذا الترف حيوي، إذ حالما يصير الاتّصال عاطفياً (ذلك هو الاستعداد العميق الذي يملكه الأدب) يغدو الابتذال أخطر تهديد. والحال أن الأدب الذي يعتربه قلق من الابتذال (والقلق من موته، بالذات)، لا يكفّ عن ترميز استعلاماته الثنائية (على حساب تاريخه)، وأن يخطّها داخل بعض هوامش آمنة. إلى ذلك، نرى المدارس الأدبية والعصور تُعيّن، للتواصل الأدبي، منطقة مراقبة، يحدها -من جهة- التزام بكلام «متنوع» ومن أخرى سياج هذا التنوع على شكل جسد يُعرف بالصور، وقد دعوا هذه المنطقة الحيوية: البلاغة التي تقتضي مهمّتها الثنائية تجنّب الأدب أن يتحوّل إلى علامة للابتذال (إذ كان هذا الأدب مباشراً) أو إلى علامة غرابية (إذا كان الأدب مبالغاً في اللامباشريّة). ويمكن لحدود البلاغة أن تمتد أو تقلص من غموض الهذيان إلى الكتابة «البيضاء».

ولكن من الثابت أن البلاغة التي ليست سوى تقنية للإعلام الصحيح،

مرتبطة بكلّ الأدب، ارتباطها بكلّ اتصال، وبخاصّة حالما تريد إسماع الآخر أننا نعرفه: البلاغة هي الحجم العاشق للكتابة.

هذه الرسالة التي يجب تنوعها لتجعل أكثر صحّةً، ليست إلّا ممّا يشتعل فينا: لا مدلول أوّل للعمل الأدبي إلّا رغبة أن يكتب الإنسان، وهي درجة من درجات غريزة الحبّ. غير أن هذه الرغبة لا تملك في تصرّفها إلّا كلاماً فقيراً ومسطحاً. العاطفيّة أساس كلّ أدب، لا تتضمّن إلّا عدداً متقلّصاً من الوظائف: أرغب، أتألّم، أغضب، أحبّ، أريد أن أحبّ، أخاف أن أموت.. بهذا وحده يجب أن نبنى أدباً لا نهائياً. إن العاطفيّة مبتذلة أو بالأحرى- نموذجية، ويفرض هذا الأمر ذاته على كيان الأدب كلّ، إذ لو كانت الرغبة في الكتابة محض كوكبة لبعض صوّر ثابتة، لما بقي للكاتب إلّا نشاط تنوع وتنسيق: لا وجود، البتّة، لمبدعين، بل لمنسّقين، والأدب شبيه بزورق لم يتضمّن في تاريخه الطويل أيّ إبداع، بل تنسيقات، كلّ قطعة من هذا الزورق مرتبطة بمهمّة جامدة، حدّدت إلى ما لا نهاية، دون أن يكفّ المجموع أن يكونوا ذاك الزورق.

لا يمكن لأحد أن يكتب دون أن يتّخذ موقفاً انفعالياً (مهما بلغ تجرّد الرسالة الظاهر) ممّا يحدث في العالم، ومن المآسي، ومنعّم الإنسانية، وما تحدّثه، في ذواتنا، النغمات، والأحكام، والتقبّلات، والأحلام، والرغبات، والهواجس، وكلّ هذا يشكّل المادّة الوحيدة للعلامات، غير أن هذه القدرة التي تبدو لنا غير قابلة للتعبير؛ لفرط ما هي أوّلية، ليست هذه إلّا قدرة «المسمّى». ونعود- مرّة أخرى- إلى القانون القاسي للتواصل الإنساني: ليس الأصيل ذاته، كما أيّة لغة مبالغ في تسطحها. وما كنا لتحدّث عن فائق الوصف لولا الضحالة التي تعترّي كلامنا. وعبر هذا الكلام الأوّليّ، هذا المسمّى، على الأدب أن يناقش: لم تكن مادّة الأدب الأوّلية ذلك اللامسمّى، بل- على العكس، تاماً- المسمّى: ومن أراد الكتابة، يبدأ تسرياً مع كلام سابق.

لذلك لم يعد للكاتب الحقّ في انتزاع «فعل» من الصمت، كما يقال في السير القدسية الأدبية، بل- على العكس، تاماً، وبصعوبة وقسوة

فائقتين- عليه أن ينتزع كلاماً ثانياً من شرك الكلمات الأولى التي توّفر له وجود العالم، والتاريخ، ووجوده ذاته. وهذا الكلام هو بمنزلة المعقول الذي وُجد قبله؛ كون الكاتب أتى العالم المليء بالكلام، وما من واقع إلا صنّفه الناس: أن يولد الإنسان ليس إلا أن يجد نظام الرموز المنجز، وأن يجيد التآلف معه. وغالباً ما نسمع أن على عاتق الفنّ التعبير عن اللامعبر عنه، بيد أن العكس هو الصحيح (دون آية نيّة في التناقض): تنحصر مهمّة الفنّ في عدم التعبير عن المعبرِّ؟، وفي أن تنزع من لغة التداول، وهي لغة الأهواء الأكثر وهناً وقدرةً، كلاماً آخر، كلاماً صحيحاً.

وإذا كان للكاتب - حقاً - مهمّة أن يهبّ صوتاً أوّل لكائن ما «قبل الكلام»؛ فمن جهة لن يسعه أن يجعل أحداً يتكلّم إلا تكراراً لا متناهيّاً، إذ إن المتخيّل ضحلّ (وهو لن يفتني إلا إذا نسّقت الصور التي تكوّنه، وهي نادرة وهزيلة، مهما بدت دفاقة)، ولن تكون للدّب، من جهة أخرى، آية حاجة بالذي كان، على الدوام، أساساً له: التقنية. ويمكن أن تكون ثمة تقنية (فنّ) للإبداع، تهتمّ بالتنويع والتنسيق فقط؛ على هذا، نلقى تقنيات الأدب جدّ متعدّدة عبر التاريخ (على الرغم من كونها غير محصية) إلا أنها استُخدمت لتُبعد المسمّى الذي حُكم عليها أن تضاعفه. وتتفاوت أدوار وتسميات هذه التقنيات: منها: البلاغة، وهي فنّ تنويع المبتذل، عبر اللجوء إلى إبدالات وتنقيلات المعنى، ومنها التنسيق الذي يسمح بإعطاء الرسالة الوحيدة امتداد تحوّل لا نهائي (في رواية، مثلاً)، إلى ذلك، التهكّم هو الشكل الذي يهبه المؤلّف لتجرّده الخاصّ، بينما المقطع أو الاكتفاء هو الذي يتيح الإمساك بالمعنى ليُصار إلى إذابته بأفضل، في جهات مفتوحة. على أن هذه التقنيات الناشئة عن الضرورة التي ألحّت على الكاتب لينطلق، عبرها، من عالم وذات أُرهبهما العالم والذات من خلال اسم، تهدف كلّها إلى تأسيس كلام غير مباشر، أي متشبّث (متجرّد من الغاية)، وملتو، في الآن ذاته (حين يقبل بمحطات متنوّعة إلى ما لا نهاية). ذلك هو موقف ملحمي، ولكن الأخرى أن يكون، أيضاً، موقفاً «أورفيّاً»، ليس لأن أورفيه «يغني»؛ بل لأن الكاتب وأورفيه صعقهما كليهما تحريم واحد يجعل «غناءهما»

تحريماً عن أن يعودا إلى كل ما يحبّانه.

وحينما ألمحت السيّدة «فيردوران» إلى «بريشو» بأنه يسيء استعمال صيغة المتكلّم «أنا»، في مقالاته عن الحرب، أبدلها بصيغة المجهول الجماعي «هم»، غير أن هذه الصيغة لن تمنع القارئ من أن يرى المؤلّف يتحدث عن ذاته، وقد سمحت له -بالمقابل- بالكلام على ذاته دون كلل، مختبئاً وراء صيغة المجهول، وما همّ أن يكون «بريشو» هزأة الملامد، فهو الكاتب، وحتى لو استعان بكلّ فئات الضمائر التي تتجاوز حدود القواعد، فهذه الأخيرة لا تعدو كونها محاولات تستهدف إعطاء شخصه وضع علامة حقيقية، بيد أن المسألة الأهمّ التي واجهت الكاتب، لم تكن، البتّة، أن يعبر عن «أناه» أو أن يخفيها (ولم يكن «بريشو» بالسذاجة التي حكمت نظرتة، ليصل إلى هذا الاستنتاج ولم يسع إليه مطلقاً) بل كانت المسألة كامنة في كيفية إلجائه، أي في أن تقيه هذه «الأنا» وتؤويه، إذ إن تأسيس أيّ نظام رموز يتعلّق بمدى ارتباطه بهذه الضرورة الثنائية: والكاتب لا يحاول غير أن يحوّل «أناه» إلى مقطع من نظام رموز، وهنا نلج -مرّة أخرى- إلى تقنية المعنى، والألسنية تعيننا -مرّة أخرى- في وعي المسألة.

رأى «جاكوبسون»، مستعيداً عبارة «بيرس» في ال «أنا»، رمزاً دلاليّاً، وانطلاقاً من اعتبار ال «أنا» دلالة أو إشارة، فهي تحيل وضع الناطق إلى وضع وجودي وإلى الحقيقة، معناها الأوحد، إذ إن ال «أنا» كل كامل، لكنها -في الآن ذاته- ليست غير ذلك الذي يقول «أنا». وبعبارات أخرى: يستحيل أن يحدّد الإنسان ال «أنا» معجمياً (إلا حين يلجأ إلى بعض المناسبات، مثلاً «صيغة المتكلّم الفرد»).

في حين أنها تنتمي إلى معجم، و«تمتطي» الرسالة نظام الرموز، إنها مترجم يارع، وتبدو «الأنا» هذه، أصعب العلامات تعاملاً، فالطفل لا يكتسبها إلا مؤخراً، بينما تكون أوّل ما يفقده محبوس اللسان.

على المستوى الثاني، أي مستوى الأدب، يقف الكاتب على الدوام، إزاء ال «أنا» وقفة الطفل أو محبوس اللسان بحسب كونه روائياً أو ناقداً.

وكالطفل الذي ينطق باسمه حين يتكلم على ذاته، يحدّد الروائي ذاته عبر لا نهائية من ضمائر الغائب، غير أن هذا التحديد لم يكن، البتّة، تنكراً، أو إسقاطاً، أو بعداً (فالطفل لا يتنكر ولا يتحالم ولا يبتعد عن ذاته). على العكس من ذلك، عملية مباشرة يقوم بها الكاتب بطريقة مفتوحة صارمة (لا أوضح من ضمائر الغائب المجهول التي يستعين بها «بريشو») وهذه يحتاجها الكاتب ليتحدّث بها عن ذاته عبر رسالة عادية ناشئة، بملئها عن نظام رموز رسائل أخرى، حتى يغدو فعل الكتابة، دون أن نلجأ إلى «تعبير» من تعابير الذاتية، يحوّل الرمز الدلالي (أو الإشاري) إلى علامة محضة.

بناءً على ذلك، ليس ضمير الغائب المفرد خديعة من خدائع الأدب، بل هو فعل مؤسّسة متقدّم على كل ما عداه؛ أن يكتب الإنسان يعني أن يقول «هو» (ويعني، أيضاً، القدرة على قول ذلك)، وهذا يفسّر أن الكاتب، حين يقول «أنا» (وهذا يحدث غالباً)، لن تكون لهذا الضمير أيّة علاقة بالرمز الإشاري، إنه علامة نظمت رموزها بدقّة؛ وهذه الـ «أنا» ليست إلا «هو» من الدرجة الثانية، أو «هو» مستعاد ومحوّل (كما أثبتته تحليل الـ «أنا» البيروستية)، والناقد الذي يفتقد إلى أيّ ضمير، كما الحال بالنسبة إلى محبوس اللسان، لا يمكنه إلا أن يقول خطاباً «مثقوباً»، والكاتب الذي أعجزه أن يحوّل الـ «أنا» إلى علامة، يسكتها عبر إحالتها إلى درجة صفر من الضمائر، وليست «أنا» الناقد كامنة في ما يقوله، بل في ما لا يقوله، أو -الأحرى- في المتقطّع الذي يطبع كل خطاب نقدي، ولربّما كان وجود (الأنا) الصارخ يحول دون تشكيلها في علامة، ولربّما كانت -على العكس من ذلك- مبالغة في حرفيّتها ومشبعة بالثقافة إلى الحد الأقصى؛ ما يدفع الكاتب إلى تركها في حالة الرمز الإشاري، ويصبح الناقد في عجز عن إنتاج «هو» الرواية، ولكن، أيضاً، من لم يستطع أن يطرح الـ «أنا» في الحياة الخاصّة المحضة، أي أن يرفض الكتابة: الناقد، إذن، محبوس اللسان عن نطق الـ «أنا»، بينما يستمرّ باقي كلامه، معافى تطبعه المداورات اللانهائية التي يفرضها قلب الحروف الثابت لعلامة ما.

ندفع بالمقابلة إلى أبعده، فأن يقرّر الروائي، كما الطفل، أن يرمز «أناه» عبر شكل الضمير الغائب المفرد، فلأن هذا الـ «أنا» لم يمتلك، بعد، تاريخاً، أو أنه قرّر ألا يعطاه، كلّ رواية فجر، ولهذا تبدو شكل صيغة الإرادة - الكتابة، إذ إن الطفل حينما يتكلم عن ذاته، عبر ضمير الغائب المفرد، لا يعدو كونه يعيش هذه اللحظة الهشة حين يتمثل له الكلام الراشد كمؤسسة كاملة، لا يسع أيّ رمز مغلوطة (نصف - نظام رموز، نصف - رسالة) أن يفسدها أو يقلقها، كذلك فإن «أنا» الروائي، لمّا رغبت في التقاء الآخرين، سعت إلى الالتجاء تحت رعاية الـ «هو»، أي تحت رعاية نظام رموز ممتلئ، حيث الوجود لا يتداخل والعلامة. بالمقابل، إن ظلّاً من الماضي يتخلل حبسة الناقد إزاء الـ «أنا»، ولئن كانت أناه مثقلة بالزمن فلا يمكنه أن يجتنبها (الأنا)، وأن يهبها إلى نظام رمز الآخر. (هل يجب التذكير بأن الرواية البيروستية لم تكن ممكنة إلا حين ألغى الزمن في صيغة الضمائر؟). ولما كان الناقد عاجزاً عن إهمال الوجه الصامت لهذا الرمز، يتحتّم عليه أن «ينساه» ذاته، أبداً، كمحبوس اللسان الذي لا يمكنه تدمير كلامه إلا بمقدار ما كان هذا الكلام كائناً، وإذ يكون الروائي هو الإنسان الذي توصل أن يطفّل «أناه» إلى حدّ يُدني إليه النظام الرمزي الراشد الذي للآخرين، يكون الناقد ذلك الإنسان الذي يشيخ «أناه»، أي يغلق عليها وينساها إلى حدّ يجعله يزيلها سليمة وغير قابلة للاتصال بنظام رموز الأدب، فما يطبع الأدب، إذن، ممارسة سرّية للكلام غير المباشر.

وحتى يظلّ هذا الكلام غير المباشر سرّياً، يجب أن يلتجئ خلف صور المباشر ذاته، والانتقالية، والخطاب الذي يحكي الآخر؛ من هنا فإن كلاماً كهذا لا يُعقل اعتباره غامضاً، كتوماً، موحياً أو إنكارياً، فالناقد كعالم المنطق؛ له وظائف في الحجج الدامغة، وقد يطالب - سرّياً - بأن يُهتّم بتقدير صلاح معادلاته، لا حقيقتها، متمنياً أن يؤدي هذا الصلاح المحض دوره، أبداً، كعلامة لوجوده.

ثمّة، إذن، بعض من سوء تفاهم عالق، من خلال البنية العامّة،

بالعمل النقدي، غير أن سوء التفاهم هذا لن يمكن إبلاغه في كلام نقدي، إذ إن هذا الإبلاغ قد يكون شكلاً مباشراً جديداً، أيّ قناعاً إضافياً، وحتى يمكن للناقد أن يتكلم على ذاته، بدقّة، بتوجّب عليه أن يتحوّل إلى روائي، أي أن يُستبدل هذا المباشر المزيّف، بغير مباشر معلن، كما حال غير مباشرات كلّ القصص الخيالية.

ولهذا، تبدو الرواية أفق النقد: الناقد هو من سعى إلى الكتابة، والذي يملي انتظار عمل أدبي إضافي، يُصاغ خلال البحث عن ذاته، وتكمن مهمته في إكمال مشروع الكتابة، متجنباً إيّاه في الآن ذاته. الناقد كاتب إنما حتى إشعار آخر. والناقد، كما الكاتب، يتمنى من القراء أن يثقوا ويوقنوا أكثر بقراره الذي اتّخذه بالكتابة، ولا يسعه أن يوقّع هذا التمني، عكس الكاتب؛ لذا يبقى محكوماً بالخطأ، وبالحقيقة.

[I]

ما ندعوه، اليوم، «النقد الحديث» ليس حديث العهد. كان طبيعياً، منذ التحرير (تحرير فرنسا من الاحتلال الألماني)، أن يباشر النقاد إعادة قراءة أدبنا الكلاسيكي بمنظار الفلسفات الجديدة، ووجهات النقد المتباينة أشدّ التباين، فتناولوا جماع أدبنا، من مونتاني حتى بروسست، بدراساتهم الوافية المختلفة، ولا غرابة -مطلقاً- في أن يعاود وطن الغوص النظر في ماضيه، من جديد، حتى يعي مكانة هذه الكتابات في التراث المحلي: تلك هي الإجراءات المنتظمة التي عليها يُبنى التقييم. غير أن هذه الحركة التجديدية، في النقد سرعان ما أتهمت بالتضليل⁽¹⁾، ووجهت إلى أعمالها (أو إلى بعضها) التحريمات التي تحدّد،

(1) ريمون بيكار: النقد الحديث أو التضليل الحديث، باريس - 1965، وانتقادات بيكار تظال، بشكل رئيسي، دراسة «حول راسين» - 1964، منشورات «السوي».

عادةً، عبر ظاهرة النفور، كلَّ طبيعة: فارغة فكرياً تلك التحريمات، متكلفةً شفهيّاً، وخطرة أخلاقياً؛ من هنا كانت شهرتها وليدة التشاوف، فقط .

لكن المريب في الأمر أن تبرز هذه القضية، مؤخراً، لكن لم اليوم، بالذات؟ هل في الأمر ردة فعل، دونما دلالة؟ أهي عودة عدائية لظلامية، أم أنها -على العكس من ذلك- أصداء المقاومة الأولى لأشكال الكلام الجديدة، والتي كانت تتحفّز للوثوب من الظلّ؟

بيد أن ما يصعق في الحدث، الطابع الفوري والجماعي⁽¹⁾ لهذه الهجمات التي شنت، مؤخراً، على النقد الحديث. ثمة شيء بدائي وفطريّ مباشر تحرّكه في الداخل، حتى كدنا نخال أنفسنا إزاء طقس ينفذ خلاله طرد فرد خطر من جماعة بدائية؛ من هنا تتأتى غرابة تفسيرات كلمة «إعدام»⁽²⁾. كثيرون حلموا بجرح النقد الحديث وبشقّه، وإسقاطه واغتياله وسوقه إلى المحاكمة، ثم إلى المقصلة⁽³⁾.

وموجز القول أن «إعدام» النقد الحديث يبدو كأنه من مهامّ الصحة العامة والتي من الواجب التجرؤ على تنفيذها، ونجاحها هو مثار ارتياح. إن شيئاً حيويّاً مُسّ بالصميم، إذ لم يكتفِ أصحاب النقد القديم

(1) أيدت مجموعة من المراقبين ما جاء على لسان ريكار، دون تفحص ودون التباس، وأية شراكة فعلية في الرأي، لنذكر -على سبيل المثال- أهمّات مصادر النقد القديم العنيد: Carrefour (1965 «كارافور» بروكسيل، 23 ك¹، 1965 Beaux-arts - «البوزار» (3ت²، 1965) الفيغارو، (10 ك¹، 1965)، (ت²، 1965) «القرن العشرون» Le XX^e، ت¹، 1965) لوموند، (18ت²، 1965) الجنوب الحرّ.

يجب أن نضيف إليها بعض رسائل قرّائها في هذا الصدد (13-27-20 ت²، 1965) «لانايسون فرانسيز» (28ت²/1965) باريسكوب (27 ت²-1965) «لاروفو برلماتير» (15 ت²، 1965)، أوروبا - أكسيون (ك²، 1966). دون أن ننسى ذكر الأكاديمية الفرنسية (رد «مارسيل آشار» على «نيبري مونييه»، لوموند ك²، 1966). (2) «إنه إعدام» - مجلة «لاكروا» -.

(3) إليك بعضاً من هذه الصور العدائية: «أسلحة الهزلي» (لوموند). «ضربة محكمة»، «تنفيس التجاوزات المعيبة» جريدة (القرن العشرون)، «الشحنة ذات السنن القاتلة»، (لوموند) «احتبالات فكرية» (ر. بيكار..). «بيرل هاربور النقد الحديث» (مجلة باريس، ك²/1966)، «حسن أن نلوي عنق النقد الحديث. أن يضرب عنق عدد من الدجالين، من بينهم رولان بارت، الذي رفع لواء الاحتيال علناً» (باريكوب).

بأن يمدحوا منقذ حكم الإعدام بالنقد الحديث، لموهبته، بل شكروه أيضاً، وهنأوه شبيه ما يهنأ قاضٍ إقطاعي بعيد عملية التنظيف (تنظيف إقطاعيته من الفلاحين الثائرين) التي أحسن تنفيذها: بالأمس، وُعد بالسرمدية، واليوم يقبله دعاة القديم، وبهلولون له⁽¹⁾.

على أن هذه الهجمات التي تصدر عن جماعة معينة، تحمل، في ثباياها، طابعاً أيديولوجياً. إنها تعوص، عميقاً، في منطقة الثقافة الغامضة في الدماغ، حيث غرّص، على الدوام، سياسي مستقل عن الاختيارات الآتية، يوجّه الحكم والكلام، في الآن ذاته.

كان يمكن للنقد الحديث، إبان الإمبراطورية الثانية، أن يشكّل قضية بحدّ ذاته: ألاّ يمسّ المنطق ويجرحه، حينما يخالف «القواعد الأساسية للفكر العلمي أو حتى المنطوق البحث»؟ ألاّ يصدم هذا النقد الحديث الأخلاق، حينما يتوسّل أنى كان «جنسانية ملحاحة، مطلقة العنان، وقحة»؟ ألاّ يفقد سمعة مؤسّساتنا الوطنية لدى الغريب؟ أليس هذا النقد خطراً، وهذه الكلمة، متى طبّقناها على الذات والكلام والفن، أساءت -فوراً- إلى كلّ فكر ارتدادي لا ينمو إلاّ في مناخ الخوف (من هنا وحدة صور التدمير)؛ إلى ذلك فهذا الفكر يخشى كلّ تجديد، إذ سرعان ما يتهم النقد الحديث «بالفراغ» (وهذا ما يقال عامّة عن كلّ جديد)، إلاّ أن هذا الخوف التقليدي يناهضه خوف معاكس من الظهور بمظهر المغالط؛ فيسعى أصحاب هذا الفكر إلى مشاكلة الريبة ببعض الاحترامات تجاه «إغراءات الحاضر» أو تجاه ضرورة «إعادة النظر بمسائل النقد».. وهكذا، يبعدون «العودة العبثية إلى الماضي» بحركة خطابية رشيقة.

وما الارتداد (أشبه ما يكون، اليوم، بالراسمالية) خجل⁽²⁾. من هنا

(1) «أعتقد من ناحيتي - أن أعمال السيد بارت - قد تهرم أسرع من أعمال السيد بيكار» (غيتون - لوموند - 28 آذار، 1964). «بي لهفة أن أقبل السيد ريمون بيكار، لأنك كتبت رسالة هجائك هذه» (جان كو، باريسكوب).

(2) أكد خمسمئة من مؤيدي ج - ل. تيكسي - فينيانكور، في بيان مهمّ، إرادتهم في «متابعة عملهم على أساس من التنظيم القتالي. والأيديولوجية القومية قادرة على مجابهة الماركسية والتكنوقراطية الراسمالية،

فراة تأكيداته، إذ يتظاهر المرتدون، في بادئ الأمر، بوضع الأعمال الأدبية الحديثة جانباً، تلك المتعارف على نقدها، وسرعان ما يتخذون نوعاً من الإجراء، ثم ينتقلون إلى التنفيذ الجماعي، غير أن تلك القضايا التي ترفع عنها مجموعات منغلقة على ذاتها، لا تأتي بالشيء المستغرب، فهم -بذلك- ينجزون بعضاً من فقدان التوازن، لكن لم يتوجهون، اليوم، بالانتقاد، إلى حركة النقد الحديث؟

الجدير بالملاحظة، في هذه العملية، ليس التعارض -حتماً- بين القديم والحديث، بل دعوتها الحازمة إلى تحريم لغة معينة تناول الكتاب بشكل عام؛ فما لا يسمَح به، هو أن تتحدث اللغة عن اللغة.

بيد أن الكلام المزدوج يلقي عناية كبيرة من المؤسسات التي تحافظ، عادةً، عليه، عبر اعتمادها نظام رموز محدوداً: ففي الدولة الأدبية يجب أن يوازي النقد، بتنظيمه، الشرط؛ حتى يبدو أن تحديد الأول فيه من الخطورة بمقدار ما في «تعميم» الثاني، وقد يبدو حديث اللغة عن اللغة أشبه بوضع سلطة السلطة، ولغة اللغة، موضع الشك والاتهام.

وأن يصوغ الناقد كتابة جديدة على الكتابة الأولى للعمل الأدبي، أمر يشقّ الطريق واسعة أمام الإبدالات غير المتوقعة، كأنما هي لعبة المرايا اللامتناهية، كون هذا المنفذ مشتبهاً به. ومادام النقد يتقيد بوظيفته التقليدية في الحكم، فلن يعدو كونه امتثالياً، أي ممثلاً لمصالح القضاة، بيد أن النقد الحق الذي تمارسه المؤسسات واللغات لا يحكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما يعمد إلى تمييزها وفصلها وتشطيرها.

وحتى يكون النقد مخرباً، لن يحتاج إلى الحكم، ولكن يكفيه أن يتحدث عن اللغة بدل أن يستخدمها، فما يتهم به النقد الحديث، اليوم، ليس -بالتحديد- كونه «جديداً» بل كونه «نقداً» ملء النقد، أي أنه يعيد توزيع أدوار الكاتب والشارح؛ ما يجعل عمله تعدياً على

نظام اللغات، ويتجنبّ النقاد المحافظون شرّ هذا النقد بالمحافظة على الحقّ الذي به يجابهون، والذي يدعون عليه «لتنفيذه».

الناقد الأقرب

أقام أرسطو تقنية الكلام المبتدع على أساس وجود محتمل أُودع نفوس البشر عبر التقليد وحكام القوم والأغلبية، والرأي السائد، وغير ذلك.

المحتمل، في أيّ عمل أدبي أو خطبة، هو ما لا يناقض أيّاً من هذه السُّلطات، والمحتمل لا يتوافق، بشكل حاسم، مع ما كان (هذا شأن التاريخ)، ولا مع ما يجب أن يكون (هذا شأن العلم)، ولكن -ببساطة- يتوافق وما تعتقده العامّة ممكناً. على أن هذا الممكن يحتمل أن يكون مغايراً للواقع التاريخي أو للممكن العلمي، فكان أرسطو، بذلك، قد أسّس نوعاً من الجمالية الخاصّة بالجمهور. وإذا طبّقنا مبادئ هذه الجمالية على بعض الأعمال الجماهيرية الطابع، أمكننا الوصول إلى إعادة تشكيل المحتمل الذي يأخذ به عصرنا؛ إذ إن أعمالاً أدبية كهذه لا تناقض -البتّة- ما يعتقده الجمهور ممكناً، مهما تكن استحالتها، تاريخياً وعلمياً، بارزة.

إلى ذلك، فالنقد القديم يمتّ بصلة إلى ما اعتبرناه نقداً جماهيرياً مهما تمادى مجتمعنا في استهلاك التحليل النقدي، واستهلاكه الفيلم والأغنية؛ وإذا نظرنا إلى الجماعة المثقّفة رأيناها تتمتع بجمهور محبّذين، يسود رأبها الصفحات الأدبية في كبريات الصحف، وتتحرك ضمن إطار المنطق الفكري، حيث من المستحيل نقص ما هو ناشئ عن التقليد، والحكام، والرأي السائد، وغير ذلك، و-أخيراً- ثمة نقد احتمالي.

هذا المحتمل لا يُصرّح عنه مطلقاً عبر بيانات مبدئية، ولئن كان هذا المحتمل هو «ما يتمّ بسهولة»، ظلّ خارج كلّ منهج، كون المنهج -عامّةً- فعل شكّ، تناقض، عبره، الصدق وطبيعة العمل الأدبي، هذا

ما نلحظه، بشكل خاص، في اندهاشات هذا المحتمل ونقماته إزاء «مبالغات» النقد الحديث:

فقد يبدو له كل شيء «عشياً»، «سخيّاً»، «ضالّاً»، «مرضياً»، «غضوباً» و«مخيفاً»⁽¹⁾، يُؤثر النقد الاحتمالي البديهيات التي غالباً ما تكون معيارية، وبناءً على منهج العكس التقليدي، يكون غير المعقول صادراً عن المحرّم، أي عن الخطر: وتصبح الخلافات -من ثم- افتراقات، والافتراقات أخطاء، والأخطاء خطايا، والخطايا أمراضاً، والأمراض بشاعات فائقة. ولما كان هذا النسق المعياري محدوداً جداً، فاليسير من الأمور يفيض عنه: ثمة قواعد تنشأ، وتكون قابلة لأن يدركها الاحتمال الذي يستحيل تجاوزه، وإلا وقع النقد في نوع من تضاد للطبيعة، فما هي، إذن، قواعد الناقد الأقرب التي ارتثيت عام 1965.

الموضوعية

تلك هي القاعدة الأولى التي بها أصمّوا آذاننا: الموضوعية. ماذا نفهم بالموضوعية في مادة النقد الأدبي؟ ما نوعيّة العمل الأدبي «الموجود خارجاً عنّا»؟، هذا الخارج الأثمن من كل المعايير، لأنه يضع حدّاً لهوس النقد، فتجتمع عليه كل الآراء، وتتفق، ولا نكف عن إعطائه تحديدات كثيرة؛ كونه خاضعاً لتحوّلات فكرنا. قبلاً، كانت الموضوعية تعني المنطق، والطبيعية، والذوق.. وأمس، كانت تعني حياة الكاتب و«قوانين النوع الأدبي» والتاريخ. وها نحن، الآن، نعطي تحديداً مختلفاً،

(1) بعض العبارات التي أطلقها «و. بيكار» على النقد الحديث: «تضليل»، «المخاطر والأحرق»، «بحدلقية» «تعميم شاذ» «طريقة متطرفة، جُمَل مغلوبة..» «طابع هذا الكلام مرّضي..» «احتمالات فكرية»، «متاهات» «كتاب يحوي ما يدعو إلى الثورة.. غير أن هذا الكلام الذي أطلقه بيكار لم يكن من إبداعه هو، بل اقتبسه من «بروست»، حينما عارض «سانت بوف».

فيقال لنا إن العمل الأدبي يتضمّن حتميّات، من الممكن استنتاجها حال اعتمادنا «تأكيدات الكلام والعلاقات التضمينية التي يقيمها الترابط النفسي، وضروريات بنية النوع الأدبي».

ثمّة نماذج مبهمّة تختلط هنا؛ الأوّل من طبيعة معجمية: يجب أن يلازم قراءة كورناي، وراسين، وموليير، إطلاع القارئ على العبارات الصعبة من خلال قاموس «الفرنسية الكلاسيكية»، لمؤلفه «كايرو»، هذا لم ينكره أحد؛ غير أن ما يُسمّى «بتأكيدات الكلام»، ليس إلاّ تأكيدات اللّغة الفرنسية، و-بتحديد أكبر- هي تأكيدات القاموس.

فمن المزعج ألاّ يكون الاصطلاح التعبيري، في كلام، إلاّ مادّة البناء في كلام آخر، لا يناقض الأوّل، ويفيض إلى ذلك شكوكاً:

إلى أيّة وسيلة تحقيق، إلى أيّ قاموس يجب أن يخضع هذا الكلام الآخر، العميق، الواسع، الرمزي، والذي منه يتكوّن العمل الأدبي، والكلام ذو المعاني المتعدّدة؟⁽¹⁾ وهذا مماثل لما يمكن أن يحدث «للترباط النفساني».

عبر أيّ مفتاح، وأيّة رؤية، عليك أن تقرّ العمل الأدبي؟ أشكال كثيرة يعتمدها الناقد لتسمية السلوكات الإنشائية، ثم يعتمد إلى وصف ترابطها النفساني عبر أشكال متعدّدة أخرى: فالعلاقات التضمينية لعلم النفس التحليلي تختلف، تماماً، عن تلك التي لعلم النفس السلوكي... إلى غير ذلك.. يبقى أن غالبية النقاد يلجأون إلى علم النفس «السائد»، الذي يدركه الناس جميعهم؛ ما يهبهم شعوراً بالاطمئنان عظيمًا؛ ويشاء سوء الطالع أن يتكوّن علم النفس ممّا تعلمناه في المدرسة عن «راسين» و«كورناي» وغيرهما.. لأنه يطمئنا إلى الصورة التي اكتسبناها

(1) على الرغم من أنني لا أُولي الدفاع عن كتابي «حول راسين» أهمّية مطلقة، فلا يمكنني أن أدع تكرار ما قالته، «جاكلين بياتي» في لوموند (22 ت 1965) بأنني اقترفت تفسيرات معكوسة حول لغة راسين، فإذا كنت ذكرت ما في فعل تنفس من تنفس (بيكار، ص53) ليس لأنني تجاهلت معنى العصر الذي مؤدّاه (استراح)، كما سبق وقلت، بل المعنى المعجمي لم يكن متناقضاً والمعنى الرمزي، الذي يشكل، عبر المصادفة وبطريقة ماهرة، المعنى الأوّل...».

وكوّنّاها عن الكاتب، مذكّنّا على مقاعد الدراسة: ذاك تحصيل حاصل!
فأن يقال إن شخصيات مسرحية «أندروماك» «أفراد محتدّون، وأن
عنف هيامهم.. إلى ما هنالك، هو من دواعي تجنّب الغموض على
حساب السطحية، دون أن يأمن المرء جانب الخطر».

أمّا فيما يتعلّق «ببنية النوع الأدبي»، فقد رغبتنا في معرفة المزيد
عنها: تناول الباحثون، على مدى مئة عام، كلمة «البنية»، وثمة
«بنويّات كثيرة»: «البنوية الوراثة، الظاهرية وغير ذلك.. ثمة، أيضاً،
بنوية «مدرسية» ينحصر دورها في إعطاء تصميم عن العمل الأدبي.
آية بنوية يقصد هؤلاء؟ وكيف السبيل إلى إيجاد البنية، دون اللجوء
إلى نموذج منهجي؟.

كذلك الأمر بالنسبة إلى المسرحية ذات النسق، الذي يعود فضل
انتشاره إلى المنظرين الكلاسيكيين. ولكن، ما بنية الرواية، التي يجب أن
تُقابل «هلوسات» النقد الحديث؟.

هذه البديهيات ليست إلّا اختيارات، فإذا تناولنا «الترابط النفساني»
وحلّلناه، حرفياً، تبين لنا أنه ساخر بما يعالجه أو أنه خارج عن كلّ
ملاءمة؛ فلم يدع أحد، ولن يدعي، أبداً، أن الخطاب العمل الأدبي معنيّ
أدبياً، يُعلّمنا فقه اللّغة بوجوده، غير أن المسألة تكمن في معرفة إذا كان
للناقد حقّ قراءة معانٍ أخرى في الخطاب الأدبي، لا تتناقض وهذا الأخير.

ولا يمكن للقاموس أن يجيب عن هذا التساؤل، لكن ثمة قراراً
إجماعياً حول الطبيعة الرمزية للكلام، على أن هذا التحليل يمكن له أن
ينسحب على «البديهيات» الأخرى؛ كون هذه البديهيات تأويلات، لأنها
تفترض اختياراً مسبقاً لنموذج نفساني أو بنياني؛ ونظام الرموز هذا
يمكن له أن يتنوّع، وهو -في الحقيقة- واحد؛ وقد تعتمد موضوعية
النقد، بمجمّلها، على الدقّة التي من خلالها تطبّق على العمل الأدبي
النموذج الذي تختاره، ولن يكون اعتمادها -مطلقاً- على انتقاء نظام

الرموز⁽¹⁾)، وليس هذا كل شيء؛ فلم يكن من الضرورة إعلان الحرب على النقد الحديث الذي أسس موضوعيته وصفاته على ترابطها، فالنقد الاحتمالي يختار -كالعادة- نظام رموز الكلمة؛ وهو اختيار كغيره من الاختيارات، ولكن لننظر إلى عواقبه.

يعلم أصحاب هذا النقد الاحتمالي وجوب «المحافظة على دلالة الكلمات». والخلاصة: ليس للكلمة إلا معنى واحد: المعنى الجميل، وقد تؤدّي هذه القاعدة، وبشكل تعسّفي، إلى الارتياح أو تبسيط وتبذيل عام للصورة: ينهون عنها برقة وببساطة (يجب ألا نقول إن تيتوس اغتال بيرينيس؛ لأن بيرينيس لم تمت قتلاً) وتارة أخرى يهزّونهم حين يتظاهرون، متهمّين، بالتقيد بحرفية الكلام الموحى (إن ما يربط نيرون الشمسي بدموع «جونى» ناشئ عن عمل «الشمس التي تجفّ مستنقعا» أو عن «استعارة من علم الفلك»⁽²⁾).

ويتشدّدون طوراً آخر، على اعتبارها رسماً من رواسم العصر (يجب ألا ندعي أيّ تنفس في كلمة (تنفّس)، لأن هذه كانت تعني، في القرن السابع عشر، «ارتاح»)، وقد نخلص، الآن، إلى دروس فريدة في القراءة: يجب أن نقرأ الشعراء دون أن نوحى: تمنع آية رؤية من الارتفاع أعلى ممّا تعنيه هذه الكلمات التي لا أبسط منها ولا أرق، ومهما كانت هذه الرؤية في رواج من زمرها، وليس للكلمات قيمة مرجعية، بل استهلاكية؛ فهي تُستخدم في الاتّصال كما في أيّ تبادل أعمال مبسّط، وتُعدم من الإيحاء.

بشكل عام: الكلام لا يفترض إلاّ تأكّداً واحداً: التبدّل؛ وهذا ما يختاره النقاد الاحتماليون، دائماً.

والضحية الأخرى التي تقع فريسة هذا النقد: الشخصية، هدف الدين

(1) الذي يعتمد على هذه الموضوعية الجديدة.

(2) المجلة البرلمانية، 15 ت، 1965.

المبالغ فيه والساخر؛ وعلى هذه الشخصية ألا تسرف بإظهار عواطفها، ومعيارهم في ذلك تصنيف يجهله النقد الاحتمالي (لا يسع أوريست وتيتوس أن يتكاذبا) ولا يعرفه الاستهيام (أوريفيل تحب آخيل، دون أن تتصور أنه يتملكها) فهذا المدهش الذي يتحكم بالكائنات وعلاقتهم، يجب ألا يتوفر للخيال: الحياة هي الواضحة بالنسبة إلى النقد الاحتمالي: ثمة ابتذال مماثل ينظم علاقة الناس في الكتاب وفي العالم، على حد سواء، كأن يقال: ليس ما يدعو إلى اعتبار أعمال راسين مُدرجة ضمن نطاق مسرح الأسر، لأنها تمثل موقفاً سائداً، فيبدو عبثاً أن يشدد الناقد على تجاذب القوى الذي تبرزه المأساة الراسينية، وكون السلطة أساس كل مجتمع، على أن هذا الموقف ينم -حقاً- عن اعتراف - وإن كان على شيء كثير من الاعتدال، بتحكم القوة في العلاقات الإنسانية.

ولم يكف الأدب الأقل قرفاً، عن التعليق على الطابع غير المحتمل للمواقف المبتذلة، لأنه الكلام الذي يحول العلاقة السائدة إلى علاقة أساسية، ويجعل هذه الأخيرة علاقة فضائية. هكذا، يسعى النقد الاحتمالي إلى الانتقاص من كل شيء درجة.

فالذي يبدو مبتذلاً في الحياة يجب ألا يوقظ في الأدب، وما ليس كذلك، في العمل الأدبي، يجب ألا يُبتذل؛ تلك هي الجمالية الفريدة، التي تحكم على الحياة بالصمت، وعلى العمل الأدبي باللامعنى.

الذوق

ولئن مررنا ببعض قواعد هذا النقد الاحتمالي، فسنبهط أكثر، متجاوزين الرقابات الساخرة، لنلج المنازعات الباطلة، ونحاور نقاد الأمس البعيد، أمثال «نيزار» و«نيو موسين لوميرسييه»، عبر نقاد عصرنا الأقدمين.

كيف يمكن لنا أن نحدد مجموع المحرمات التي نشأت، تلقائياً، عن

الأخلاق والجمالية، وحيث يزج النقد التقليدي بكل القيم التي يعجز عن إلصاقها بالعلم؟ ولنسمّ نظام التحريمات هذا «الذوق»، فعمّ ينهي الذوق التكلم؟ على الأشياء؛ إذ سرعان ما يُعدّ الشيء مبتدلاً ساعة يُنقل إلى خطاب عقلائي: تلك فظاظة ناشئة، لا عن الأشياء، بحدّ ذاتها، بل عن تمازج المجردّ بالمحسوس (يمنع منعاً باتاً أن تمتزج الأنواع الأدبية)، وما يبدو مضحكاً، بنظر هذا النقد، أن يتمكّن أحدهم من الكلام على الأسبانخ في معرض عمله الأدبي، فما يصدّم هو لكل المسافة القائمين بين الشيء وكلام النقد المرموز، حتى ننتهي إلى تبديل غريب لا جدوى منه: وفي حين يندر أن تكون صفحات النقد القليلة مجردة كلياً⁽¹⁾، تبدو أعمال النقد الحديث، على العكس من ذلك، أقلّ تجرّيداً، لأنها تعالج مواداً وأشياء، لذا عدّها النقد الاحتمالي ذات تجريد للإنساني.

ما يعنيه الاحتمال بكلمة «محسوس» ليس إلّا «المألوف»، فالمألوف هو الذي يتحكّم بذوق الاحتمال؛ وعلى ذلك لا يمكن للنقد أن يتخذ الأشياء (كونها غاية في النثرية)، والأفكار (لأنها مسرفة في التجريد) منطلقاً وأساساً، بل عليه أن يعتمد على القيم دون غيرها.

وهنا، يبين الذوق مفيداً إلى أقصى الحدود؛ إنه الخادم الأمين والمشارك للأخلاق وللجمالية معاً، وهو الباب الدوّار الذي يتلاقى، عبره، «الجميل» و«الخير»، يدرجهما -سراً- النقد الاحتمالي ضمن نوع مبسّط، على أن لهذا القياس قوّة تبدّد السراب: فحينما يتهم النقد بالإسراف في الكلام على الجنس، يجب أن نفهم أن مجرد الكلام على الجنس هو، دائماً، مغالاة: فإن يتمثّل الناقد الأبطال الكلاسيكيين، توفّر لهم جنس (أم لم يتوفّر)، فهذا أمر يعني أن تتدخل أمور الجنس «المهووسة، المطلقة العنان، الوقحة».

وما لم تُجمع عليه آراء هذا النقد أن يكون للجنس دور في تشكيل

(1) انظر مقدمات ر. بيكار لمسرحيات راسين، الأعمال الكاملة - بلياد، المجلّد 6، 195.

الشخصيات، بيد أن هذا الدور يمكن أن يتبدّل بحسب المنهج الذي يتّبعه النقاد، سواء أكان منهج فرويد، أم كان منهج ادلير، وهذا ما لم يدخل في وعي النقد والناقد القديمين. وماذا يعرف هذا الأخير عن «فرويد»، إلا ما قرأه في مجموعة «ماذا أعرف»؟.

والواقع أن الذوق تحريم للكلام، ولا يعود السبب في إدانة علم التحليل النفسي إلى أنه يعتمد التفكير، بل لأنه يتوسّل الكلام، ويأمل النقد القديم في تحويل علم التحليل النفسي إلى مجرد ممارسة طبية يعاين المريض خلالها، فلا يثير، حينئذ، أي اهتمام يفوق الاهتمام بالتأثير⁽¹⁾، لكن الأدهى في الأمر، أن هذا العلم يتناول في خطابه الكائن المقدّس، بامتياز، وهو الكاتب. والذي يشرّحه هذا العلم ليس كاتباً حديثاً، بل هو كلاسيكي، فيعتبر «راسين» أنقى الشعراء على الإطلاق، وأكثرهم احتشاماً في إظهار عواطفه⁽²⁾.

والواقع أن النقد القديم يصوغ من علم التحليل النفسي صورة غاية في العتق، وتستند هذه الصورة إلى تصنيف سلفي للجسد وللإنساني، فالإنسان -بحسب النقد القديم- تكوّنه منطقتان تحليليتان: المنطقة الأولى، إذا صح التعبير، هي المنطقة العليا -الخارجية: الرأس حيث الخلق الفنّي: الظهور النبيل، ما يمكن إظهاره، وما يجب أن يُرى. أمّا الثانية فهي الدنيا -الداخلية، حيث الجنس (الذي يجب ألا يُسمّى) الغرائز، «النزوات الموجزة»، «العضوي»، «الآليات المغفلة»، «عالم الميول الفوضوية الغامض»، فهنا يتمثّل الإنسان البدائي المباشر، وهناك يتجلّى الكاتب المتحوّل، المالك نفسه.

ولطالما ادّعى النقد القديم أن علم التحليل النفسي يغالي في وصل الأعلى بالأدنى، والداخل بالخارج، وهو -إلى ذلك- يهب «الأدنى» المخبّأ،

(1) الوخز بالإبر.

(2) ص - 25 - «أيمكن لنا أن نبني شكلاً غامضاً حين نحكم ونبين عبقرية راسين التي لا أوضح منها» (المجلة البرلمانية 15 Revue Parlementaire، ت، 1965).

امتيازاً مطلقاً، حتى ليكاد يصبح هذا الأخير، في النقد الحديث، المبدأ «التفسيري» للأعلى الظاهر؛ وعلى ذلك لا يكاد المرء يتبين «الحصى» من «الماسات»⁽¹⁾.

نتوجّه إلى النقد القديم، مرّة أخرى: إن علم التحليل النفسي لا يحوّل موضوعه إلى «اللاوعي»، وإن النقد التحليلي النفسي - من ثمّ - لا يسعه أن يتّهم بجعل الأدب «مفهوماً سلبياً إلى أقصى درجات السلبية»، لأنها، على العكس من ذلك، تعتبر الكاتب فاعلاً لعمل (وهذه الكلمة تنتمي إلى اللّغة التحليلية - النفسية، وهذا ما يجب ألاّ نغفله). وقد يبدو افتراضاً مبدئياً أن يمنح المرء قيمة عليا «للفكرة الواعية»، وأن يفترض - من ثمّ - القيمة الدنيا «للمباشر والبسيط»، وأن كلّ التعارضات الجمالية - الأخلاقية بين إنسان عضوي، ميولي، آلي، بلا شكّ، محدود، أوّليّ، غامض...، وبين أدب إراديّ، نيرّ، نبيل، مجيد، يستمدّ مجده من إكراهات التعبير، هي تعارضات سخيّة، لأنّ الإنسان التحليلي - النفسي ليس قابلاً للتجزئة، ونموذجيّة البشرية، بحسب ما يورده جاك لا كان، ليست نموذجية «الداخل» أو الخارج، ولا «الأعلى» أو «الأدنى»، بل إنها نموذجية الوجه والقفا المتحرّكين اللذين يمتلكان كلاماً لا يكفّ عن تبادل أدواره، وعن تدوير المساحات حول ما ليس موجوداً بالفعل. ولكن، ماذا ينفذ هذا التنويه بعلم التحليل النفسي؟ إن جهل النقد القديم بعلم التحليل النفسي هو بكثافة وصلابة الأسطورة (وهذا ما يجعلها تتخذ في النهاية، طابعاً جذباً)، إلاّ أن موقفها هذا لا ينمّ عن رفض بل عن حالة مدعوّة لتتجاوز، بهدوء، كلّ الأجيال: «ماذا يمكنني أن أقول عن مثابرة الأدب الفرنسي، بخاصّة، منذ ما يقارب الخمسين سنة، في إعلان أوّلية الغريزة، واللاوعي، والحدس، والحدس، بالمعنى الألماني، أيّ كلّ ما

(1) «وما دمنا نتحدث عن الأحجار، لنحك هذه الدرّة: لفرط ما يسعى البعض إلى اكتشاف هاجس ما عند كاتب، يكادون يهملون عليها الكلام في «الأعماق»، حيث يمكن أن يجدوا من كل شيء، وحيث يفترضون الحصاة جوهرة»، «الجنوب الحرّ»، 18 ت، 1965.

هو في تعارض تامّ مع الذكاء؟»، وكاتب هذه الأسطر ليس «ريمون بيكار» ذا الكتابات التي ترقى إلى عام 1965، بل «جوليان بندا» عام 1927⁽¹⁾.

الوضوح

تلك هي الرقابة الأخيرة التي يطرحها النقد الاحتمالي، وهي تتوجّه إلى اللّغة، فترى هذه الرقابة أن تمنع بعض الاستعمالات عن النقد؛ كونها تندرج ضمن نطاق «اللهجات»، بيد أن كلاماً أوحده يفرض ذاته على النقد: «الوضوح»⁽²⁾.

فمنذ زمن بعيد، يعيش مجتمعنا الفرنسي الوضوح، لا بوصفه ميزة اتّصال فعليّ بسيطة، ولا بوصفه صفة متحرّكة، يمكننا إسنادها إلى كلمات متنوعة، بل بوصفه كلاماً منفصلاً: كأن يقتصر الأمر على أن يكتب المرء اصطلاحاً تعبيرياً مقدّساً ينتمي إلى اللّغة الفرنسية، كما خُطت الهيروغليفية والسنسكريتية ولاتينية القرون الوسطى⁽³⁾، فالاصطلاح التعبيري قيّد المعالجة، والذي أسَمّيناه «الوضوح الفرنسي»، هو لغة سياسية بشكل خاصّ، وُلدت ساعة تمنّت طبقات المجتمع العليا أن تحوّل فزادة كتابتها إلى كلام عالمي، وهي تسعى -جاهدةً- إلى إقناع الكلّ بأن منطق اللّغة الفرنسية هو المنطق الأمثل: وهذا ما يدعونه بعقريّة اللّغة: وتكمن بعقريّة اللّغة الفرنسية في أن يتقدّم الفاعل

(1) ذكرته، بطريقة مدحية، جريدة «الجنوب الحرّ»، 18، ت¹، 1965. لا بدّ من دراسة صغيرة لنتاج «جوليان بندا» الحالي.

(2) أمتنع عن ذكر كلّ اتهامات «العامة الكثيفة» التي كنت هدفاً لها.

(3) كلّ ذلك قاله «ريمون كونو» عبر الأسلوب الملائم: «هنا الجبر الذي يحكم العقلانية التوتونية، فعل الإيمان هذا الذي سهّل على فريدريك بروسيا وكاترين روسيا مساوماتهما، عامّة الدبلوماسيين، واليسوعيين، والهندسيين الأوقليديين، ويظلّ ظاهراً النموذج المثالي، ومقياس كلّ كلام فرنسي». (عصيّ، أرقام وحروف: غاليمار، «أفكار»، 1965).

الكلام، ثمَّ العمل أو الفعل، ويكون، في الخاتمة، المتلقّي أو المفعول، بشكل يتلاءم ونموذج «طبيعي»، كما يدعون.

غير أن تلك الأسطورة تخطأها العلم عبر الألسنية الحديثة⁽¹⁾، فاللغة الفرنسية ليست أقلّ ولا أكثر «منطقية» من آية لغة أخرى⁽²⁾، ونعرف جيّداً ما أحدثته المؤسّسات الكلاسيكية من تشويهات في لغتنا.

والغريب في الأمر، أن الفرنسيين لا يكفّون عن التفاخر بـ (راسينهم) صاحب معجم الألفي كلمة)، ولا يتشكّون مطلقاً من عدم اكتسابهم (شكسبيراً) فرنسياً.

إنهم يقاتلون، اليوم، وبهمة مضحكة، لأجل «لغتهم الفرنسية»: وقائع إيجابية، تفجّرات ضدّ الغزوات الخارجية، أحكام بالموت على بعض الكلمات المردودة وغير المرغوبة، إذ يجب -على الدوام- تنظيف اللغة وتنقيتها وإزالة الشوائب منها، وصيانة هذه اللغة من كلّ دخيل عليها. ولما كنّا نعارض الطريقة الطّبيّة التي كان يلجأ إليها النقد القديم للحكم على الاستعمالات التي لا تروق له (إذ يلصق بها صفة المرّضية)، نقول إن ثمة مرضاً وطنياً ندعوه (تطهّرية الكلام)، ونترك لعلم النفس العياني - الإثني فرصة تحديد معنى هذه التطهّرية، حتى ليتوجّس المرء من هذه المالتوسيانبة رعباً: «يقول الجغرافي بارون»: كلام قبائل البابو فقير جدّاً، فلكلّ قبيلة لغتها، ومعجمها في اضمحلال دائم لأنهم يحذفون بعض الكلمات كلّما واروا أحدهم الثرى؛ علامة على الحداد»⁽³⁾.

نكاد نتلاقى وقبائل البابو عند هذا الحدّ؛ فنحن لا نزال نبخّر كلام الكتاب والأموات، رافضين -في الآن ذاته- الكلمات والمعاني الجديدة

(1) انظر: شارل بالي - ألسنية عامة وألسنية فرنسية (برن، فرانك، ط/4، 1965).

(2) يجب عدم المزج بين ادّعاءات الكلاسيكية بأنّ في النحو الفرنسي التعبير الأمثل عن المنطق العالمي، وبين وجهات النظر العميقة التي لـ «روبال» حول مسائل منطقية الكلام.

(3) «بارون» جغرافيا (صف الفلسفة - طبعة 1، Ecole، ص83).

التي تلدها الأفكار: فعلامه الحداد، هنا، تطال الولادة لا الموت.

بيد أن محرّمات الكلام هذه تساهم -إلى حدّ ما- في الحرب الصغيرة التي تخوض غمارها الطبقات المفكّرة، والنقد القديم هو في عداد هذه الطبقات. وليس «الوضوح الفرنسي» الذي يدّعيه سوى لهجة كغيرها من اللهجات): إنه تعبير اصطلاحي خاصّ، كتبه فريق محدّد من الكتاب، والنقاد، والمدوّنين، وهو لا يحاكي كتابنا الكلاسيكيين مطلقاً، بل كلاسيكية كتابنا، ولم تتأثّر هذه اللهجة الماضية بما يفرضه التعليل من ضروريات محدّدة، أو بالغياب الزهدي للصور، بمثل ما يتكوّن الكلام الشكلي للمنطق (هنا، يحقّ لنا الكلام على الوضوح) بل تأثّرت بمجموع من القوالب التي حفلت، بل فاضت⁽¹⁾، ببعض الجمل المداورة التي تميّزت، هي الأخرى، برفضها بعض الكلمات التي أبعدها؛ رعباً أو حذراً من الدخلاء؛ كون هذه الكلمات آتية من عوالم غريبة، مشكوك بأمرها.

نجد، هنا، فريقاً محافظاً يرى عدم إحداث أيّ تغيير في الفصل والتوزيع المعجميين: ذلك أشبهه بانقراض على ذهب الكلام، وقد يقصر هذا الفريق عمل الكاتب على إطار ضيق، كأن يضع بتصرّفه مثبراً⁽²⁾ من الاصطلاحات، يمتنع الخروج عليه (للفيلسوف الحق بلهجته، مثلاً). أمّا الإطار الذي خصّصه هذا الفريق للنقد فقد يبدو غريباً وخاصّاً لأنه يستحيل على الكلمات الغريبة أن تلج إليه (كأن أمسّ ما يلجأ إليه النقد هو حاجات مفهومية محضة، جدّ مختصرة).

بيد أن ذلك الكلام هو في الصدارة من الكلام الشامل، وليس هذا الكلام العالميّ «المزيّف» إلا ما هو سائد: ولأن عدداً هائلاً من العادات والمرفوضات يكوّنه (الكلام) فلن يكون إلا لهجة خاصّة أضيفت إلى اللهجات: إنه الكلام الشامل لممتلكيه.

(1) مثال على ذلك: «الموسيقى الإلهية! تُسقط كلّ الأحكام المسيقة، كلّ التضايقات الناشئة عن عمل أدبي سابق حيث راح «أورفه» يكسر قيثارته..» كلّ هذا ليقال إن «مذكّرات» مورياك الجديدة هي أفضل من القديمة (لوموند، 1965).

(2) المثبر (راسب غريني يحتوي على دقائق من الذهب أو سواه من المعادن الثمينة).

يمكننا التعبير عن هذه الترسيسية الألسنية بصورة أخرى: فيما أن اللهجة: هي كلام الآخر (لا الغير) فهي -من ثم- ليست كلام الذات، وهذا ما يفسر ميزة هذا الكلام، ساعة يبطل الكلام أن يكون خاصاً بجماعتنا، نعدّه غير ذي فائدة، فارغاً، هاذاً، ممارساً لا لدواعٍ جدية، بل لدواعٍ تافهة أو منحطة (ترف، اكتفاء)، هكذا يبدو كلام «النقد الحديث» لناظري «ناقد سلفي نموذجي» أكثر غرابةً من لهجة «اليديش» (وقد تغدو هذه المقابلة مشكوكاً بصحتها)⁽¹⁾ التي يمكن أن يتلقنهما⁽²⁾ المرء «إذن، لماذا لا تقال الأشياء ببساطة أكثر؟».

كم من المرّات تناهت إلى أسمعنا هذه العبارة؟ ولكن هل يمكن للنقد القديم أن يتبرأ من كلامه الملتبس، كما لا يمكنه أن يتجاهل الطابع الصحيّ الخفي لبعض استعمالات شعبية⁽³⁾.

ولو افترضت نفسي ناقداً قديماً، لرأيت من المعقول أن أطلق من زملائي أن يكتبوا: «إن السيد بيرويه يجيد كتابة استعمالات الفرنسية» بدل أن يقولوا: «يجب أن نمدح قلم السيد بيرويه الذي ما انفك يخرنا بعبارته المفاجئة، بما تحمل في طياتها من غبطة..» أو أن يعني هؤلاء بـ«النقمة»، «كل حركة صادرة عن القلب تسعر القلم، وتشحنه بنتوءات قاتلة»⁽⁴⁾.

فما يمكن أن يقال عن قلم الكاتب، الذي يشتعل حيناً، ويخز حيناً آخر، ويغتل أحياناً؟ هذا الكلام ليس واضحاً إلا بمقدار ما هو مقبول. والواقع أن الكلام الأدبي الذي مارسه النقد القديم، لا يهمننا بتاتاً، لا يمكنه أن يكتب، ولا أن يفكر بشكل مختلف؛ فأن يكتب المرء، يعني أن

(1) ر. م. ألبيريس، فنون، 15 ك¹ 1965. (بحث حول النقد) ويبدو أن لغة الجرائد والجامعات مستبعدة من كلام اليديش.

(2) في المدرسة الوطنية للغات الشرقية.

(3) «برنامج عمل لمحتدي الألوان الثلاثة: بنينة خطّ الدفاع، إتقان استرداد الكرة بالعقب، إعادة النظر بمسألة الإصابة» - L'équipe, 1 déc, 1965.

(4) ب. ه. سيمون، لوموند، 1 ك¹ 1965، و ج بياتي لوموند - 23 ت¹، 1965.

ينظّم العالم، وأن يفكر (أن يتعلّم لغة يعني أن يتلقّن كيفية التفكير في هذه اللغة). وقد يبدو أمراً غير ذي فائدة أن أطلب من الآخر مراجعة كتابة ذاته، إذا لم يقرّر إعادة التفكير في ذاته. ولا يرى النقد القديم في «لهجة» النقد الحديث إلاّ تجاوزات في الشكل مغلفة بتفاهات عميقة، ويمكننا «اختصار» كلام، حين نلغي النسق الذي يؤلّفه، أي الروابط التي تصوغ معنى الكلمات، فيمكننا، حينئذ، أن نترجم كل شيء إلى لغة فرنسية جيّدة: لم لا نعمد إلى تحويل «الأنا - المثالي» الفرويدي إلى «الضمير الأخلاقي» في علم النفس الكلاسيكي؟ أليس هذا هو المقصود من تلميحات النقد القديم؟ نعم. إذا حذف كل ما عداه، إعادة كتابة في الأدب، لأن الكاتب لا يمتلك كلاماً - قبلياً، وينتقي عباراته من بين عدد من نظام رموز متماثلة (وهذا لا يعني ألاّ يسعى جاداً إلى اكتشافها).

ثمّة وضوح في الكتابة، غير أن هذا الوضوح يمتّ بصلة إلى «ليل الدواة» الذي تكلم عليه «مالارمييه»، أكثر إلى المعارضات الحديثة التي تحاكي أسلوب «فولتير» و«نيزار»، فالوضوح ليس صفة تلصق بالكتابة، بل هو الكتابة ذاتها، من حين تتأسّس هذه الكتابة وتصير على ما هي عليه: إنه كل هذه الرغبة التي تتضمّن الكتابة.

ومن الأکید أن يشكّل هذا الأمر صعوبة بالغة للكاتب، تفوق حدود تقبّله. لكن، كيف يمكنه اختيار هذه الحدود، إذا حدث وقيل أن تكون ضيقة؟؛ فأن يكتب المرء، لا يعني أن يلتزم علاقة سهلة مع «واسطة» تربطه بكل القراء الممكنين، بل أن يلتزم الكاتب علاقة صعبة مع كلامنا الخاص: فعلى الكاتب فريضة يجب أن يؤدّيها للكلام الذي هو حقيقته، لا كما يدعي النقد الصادر عن جريدة «الأمّة الفرنسية» أو «لاموند»، «فاللهجة» أو «الرطانة»، ليست أداة للظهور، كما قد يُوحى به مع تهاملٍ غير مفيد هو الخيال (فهي تصدم كما الخيال)، ويمكن للخطاب الفكري أن يستعين به يوماً ليحدد الكلام الاستعاري.

أدافع، هنا، عن حقّي في الكلام، لا عن حقّي في لهجتي الخاصّة، وكيف يسعني الحديث عن ذلك؟ الحربيّ بالمرء أن يحسّ ضعفاً عميقاً

ساعة يتخيّل أن يكون أحدهم مالكاً لبعض الكلام حتى يصير من الضروري أن يدافع عنه كملكية، لها خصائص الوجود، فهل يمكن أن أكون أنا، قبل أن يكون كلامي؟ كيف يمكن أن أعيش كلامي كصفة لاصقة بشخصي؟، وكيف أوقن أن الفضل في كلامي يعود إلى وجودي المسبق؟ يمكن للناقد أن يعالج هذه التوهّمات خارج الأدب؛ غير أن الأدب هو -بالتحديد- ما لا يسمح بهذه المعالجة، فأنت حين تبسط التحريم على بقية الاستعمالات، تنفي ذاتك عن الأدب: فلا يسعنا، مطلقاً، ويجب أن يُحال دون إمكاننا، التصرف حيال الأدب كما الشرطة القامعة، إزاء فنّ متحرّر، كما في سالف العهود. أيّام «سان - مارك - جيراردان»⁽¹⁾.

اللاترميز

ذلك هو النقد الاحتمالي كما برز عام 1965: يشترط على الناقد أن ينظر إلى عمل أدبي على أساس من «الموضوعية» و«الذوق» و«الوضوح»، القواعد التي لا تمتّ بأية صلة إلى عصرنا الحاضر: فالقاعدتان الأخيرتان رقتا إلينا من العصر الكلاسيكي. أمّا الأولى فمن العصر الوضعي، ويتكوّن، بذلك جسم من القياسات الشائعة، نصف الجمالية (والناشئة عن الجميل الكلاسيكي)، نصف المعقولة (التي اختلقها «الذوق العام»); ويتمّ بذلك إقامة مدى يؤمّن التواصل بين الأدب والعلم، ولا يختصّ بواحد منهما دون الآخر.

وجلّ ما يظهر هذا الغموض في الاقتراح الأخير الذي يبدو أنه استحوذ على الفكرة الإيصائية للنقد القديم، لفرط ما كرّرها السلفيون بوزع، ومؤدّاها أنه يجب احترام «نوعية» الأدب.

(1) يحذّر الشبيبة من خطر «الأوهام والتضليلات الأخلاقية» التي تنشرها «كتب العصر».

استعان أصحاب (القديم) بعبارة «الأدب هو الأدب» حتى يباشروا حربهم ضد النقد الحديث، فيتَّهموا هذا الأخير بكونه «غير مبالٍ، بالأدب من حيث هو حقيقة فريدة»⁽¹⁾، ولهذه العبارة مزية الحتمية التي لا يمكن دحضها: «الأدب هو الأدب».

ومتى أكدنا عجز النقد الحديث عن تقويم «الأدب من حيث كونه أدباً» أمكننا أن نتذمَّر من عقوق هذا النقد الحديث، العاجز عن تحسُّس ما في الأدب من فنٍّ وعاطفة وجمال وإنسانية⁽²⁾، وذلك بأمر من الاحتمال أو الممكن، إلى ذلك يتظاهر بإقران النقد بعلم مستحدث يتَّخذ الموضوع الأدبي في «ذاته»، دون أن يعود إلى علوم أخرى، تاريخية أو أنتروبولوجية ويبدو هذا التجدد، إذن، مريباً، حتى أن «برونوتير» يلجأ إلى العبارات ذاتها، ليلوم «تين» على إهماله «الجوهر الأدبي» أي «القوانين الخاصة بالنوع الأدبي».

أن يحاول الناقد إقامة بنية الأعمال الأدبية مبادرةً في غاية الأهمية، سعى إليها بعض الباحثين عبر ما ادَّخروا من مناهج، لا يتحدث عنها النقد القديم، وهذا طبيعي، لأنه يدَّعي الحفاظ على البنيات دون أن يباشر أيَّ عمل بنياني (هذه الكلمة التي تخز العقول، والتي يجب «تنظيف» اللغة الفرنسية منها).

من الثابت والأكيد أن تجري قراءة العمل الأدبي انطلاقاً من مستوى هذا العمل، ولكن يرفض البعض، من ناحية، أن يروا مضامين ناشئة عن التاريخ أو علم النفس، بعيد أن تثبَّت الأشكال - كون النقد القديم لا يرغب، البتَّة، في هذه «البرانيات» مهما كان الثمن، ومن ناحية أخرى، إن التحليل البنياني للأعمال الأدبية أكثر بكثير ممَّا نتصوَّر حتى لتكاد الثرثرة المستحبةً حول مخطط العمل الأدبي، تكلف بناء نماذج منطقية. ويستحيل على الناقد الأدبي أن يحدِّد نوعية الأدب إلا انطلاقاً من

(1) ر. بيكار، ص: 104 و 122.

(2) «.. المجرَّد من هذا النقد الحديث، اللانساني والمضادّ للأدب»، «المجلة البرلمانية - 15 ت 2، 1965».

نظرية عامّة في العلامات، وحتى يكتسب الناقد حقّ الدفاع عن قراءة مستمرة للعمل الأدبي، عليه أن يلمّ بالمنطق والتاريخ وعلم النفس، ولكي يردّ الناقد العمل الأدبي إلى الأدب، وجب أن يخرج من الأدب وأن يكون لذاته ثقافة أنثروبولوجية. إننا نشكّ في أن يكون النقد القديم مهياً لذلك، فهو يقصر مهمّاته على الدفاع عمّا يراه نوعية جمالية؛ لأنه يرى من الضروري أن يحافظ على القيمة المطلقة التي بثّها الأديب في عمله الأدبي، والتي لم يمسّها واحد من العلوم «البرّانية» كالتاريخ وخلفيات علم النفس: فلا يكفّ النقد القديم عن أن يرى العمل الأدبي نقياً لا تشوبه أيّة علاقة مع العالم، ولا أيّ اقتتران بالرغبة، فالأحرى أن يكون نموذج هذه البنيانية المتحفّظة أخلاقياً بحثاً.

«قل: صمّ الآلهة، حين تحدّثت عن الآلهة»؛ هذا ما أمر به ديمتريوس، أمير فالير. وتكاد تكون اللهجة الأمرة التي يطلقها النقد القديم من القبيل ذاته: فإذا تحدّثت عن الأدب، قل أن ذلك من الأدب، غير أن هذا الرأيّ الجازم ليس مجّانياً: فقد يتظاهر الناقد، في البدء، بإمكانية الكلام على الأدب، بأن يجعله موضوع الكلام، ولكن سرعان ما يستنفذ هذا الموضوع غايته، إذ ليس ما يقال عنه، إلا عن الكلام ذاته، والواقع أن النقد الاحتمالي يؤدّي، إمّا إلى الصمت المطبق، وإمّا إلى الثرثرة: إنه لمحادثة مستحّبة ذاك الذي يدعى «تأريخ الأدب» كما قال رومان جاكوبسون، عام 1921.

كاد الناقد الاحتمالي يصمت، بعد أن أقعدته كلّ تلك التحريمات، التي يحاول أن يبيّن خضوع النصّ لها: فخيّط الكلام الرفيع الذي أبقت له هذه الرقابات، لم يسمح له بشيء سوى تأكيد حقّ المؤسسات على الكتاب الأموات. أمّا أن يصوغ كتابة نقدية موازية للعمل الأدبي، ليضاعف كلام النصّ، فهذا أمر يفوق قدراته ووسائله، كونه -على حدّ زعمهم- عاجزاً عن تحمّل تبعات هذا العمل.

إن الصمت سلوك من سعى إلى العطفة، لنسجّل، إذن، في معرض الوداع، فشل هذا النقد. ولما كان النقد الاحتمالي هذا الأدب، كان

عليه أن يبحث في إقامة الشروط التي من خلالها يغدو العمل الأدبي ممكناً ومحتملاً، وكان حرياً به أن يرسم الخطوط الكبرى لعلم، أو -أقله- لتقنية العملية الأدبية، غير أن هذا النقد ترك هذا الاهتمام والهم، على السواء، للكُتّاب أنفسهم، فكان أن تولّوا بأنفسهم خوض هذا البحث (توفرت، لحسن الحظ، جماعات من الكُتّاب التزمت، من مالارميه حتى بلانشو). ولم يكف هؤلاء عن الإقرار بأن الكلام هو من مادّة الأدب ذاتها، ساعين، بذلك، كل عبر طرقه الخاصّة، إلى الحقيقة الموضوعية لفنهم، وهل يعقل أن نحرر النقد بعد ذلك، بحيث نخوّله أن يحدّد لنا المعنى الذي يمكن أن يهبه أناس حديثون لأعمال أدبية سألقة؟

أيخامرنا الظنّ بأن «راسين» كان قد خصّ هذا النقد القديم باهتمامه، ساعة صاغ نصّه؟ وما يمكن أن يعني لنا مسرح «عنيف لكنه محشتم»؟ وما تعني عبارة «أمير أبي وكريم»؟⁽¹⁾، وما أغرب هذا الكلام! فهم حين يتكلّمون على بطل المسرح الراسيني يظهرونه «بطلاً رجولياً» (دون أن يلّمحوا إلى جنسه)، حتى إذا استعنا بهذه العبارة في المسرح الهازئ، تحدث ضحكاً وجلجلة عظيمين، وهذا ما يحدث -تماماً- حين نقرأ رسالة كتبها «جيزيل» لصديقتها «ألبيرتين» تضمّنهما رأياً في «راسين»، مؤدّاه: «صفات الأبطال رجوليّة»⁽²⁾.

ألا تمارس «جيزيل» و«أندريه» النقد القديم، حين تتحدّثان عن «النوع المأساوي» و«الحبكة» (نتلمّس، هنا، نظم النوع الأدبي)، وعن الطبائع المصقولة (نتلمّس، هذا، أثر «ترابط العلاقات النفسية») دون أن تنسيا الإشارة إلى أن مسرحية «أتالي» ليست «مأساة غرامية»؟ كما يشير النقد القديم إلى أن «أندروماك» ليست «مأساة وطنية»⁽³⁾، على أن هذا المعجم الذي استعنا به والذي أعاده النقد القديم إلينا، هو

(1) ر. بيكار.

(2) م - بروس، بحثاً عن الزمن الضائع (بلياد، المجلد الأوّل).

(3) ر. بيكار: لم أصنع، قط، من «أندروماك» مسرحاً وطنياً، ولم تكن تمايزات الأنواع اقتراحي - وهذا ما أتهمت به. صراحة، تحدّث عن صورة الأب في أندروماك، وهذا كل شيء.

معجم صبيّة كانت تتهياً لنيل شهادتها العالية، منذ خمس وسبعين سنة خلت.

توالى، منذئذٍ، ظهور كلِّ من ماركس، وفرويد، ونبتشة، ولم يكفَّ «مرلو - بونتي» و«لوسيان فيبر» عن إعلان حقِّ إعادة النظر «بتاريخ التاريخ» وبتاريخ الفلسفة، حتى يتحوّل الموضوع الماضي، إلى موضوع كليّ. إذن، لماذا لم يرتفع صوت مماثل ليوڤر للنقد الحقِّ ذاته؟ يمكن أن نفسر هذا الصمت، وهذا الفشل، أو أن نقوله -على الأقلّ- بشكل آخر، فالنقد القديم ضحيّة حالة يُجمع محلّو الكلام على تسميتها (عَمَه الرموز)⁽¹⁾: إذ يستحيل عليه أن يتصوّر أو يتلمّس رموزاً، أيّ حضوراً مع المعاني، فهو يعتبر الوظيفة الرمزية الأكثر عمومية، مشوّشة، محدودة أو ممنوعة، على الرغم من أن الوظيفة الرمزية تتيح للبشر بناء الأفكار، والصور والأعمال الأدبية، إذا تجاوزنا الاستعمالات العقلية للكلام.

من الثابت والممكن أن يتحدّث المرء عن عمل أدبي خارج كلّ مرجع يحيلنا إلى الرمز، وهذا يتعلق بوجهة النظر التي يختارها، شرط أن يعلن عنها.

فحين يكون عليّ أن أعالج أندروماك، من وجهة نظر إيرادات العرض، أو أن أحلّل مخطوطات بروسست، انطلاقاً من مادّية شطباتها، لن أرى ضرورياً الاعتقاد أو عدمه، بوجود طبيعة رمزية للأعمال الأدبية، دون المجال الواسع الذي يكون للمؤسّسات الأدبية، والناشئ عن التاريخ⁽²⁾:

فالمحبوس اللسان يجيد حياكة السلال أو ممارسة النجارة، ولكن منذ اللحظة التي يدعي فيها المرء معالجة العمل الأدبي بذاته، وانطلاقاً من وجهة تكوّنه، يصير مستحيلاً ألا يطرح الناقد متطلبات قراءة رمزية

(1) عَمَه الرموز: العجز عن تصوّر الرمز.

(2) راجع: حول راسين، «تاريخ أم أدب»، لوسوي، 1963.

في أبعادها المتشعبة.

وهذا ما قام به النقد الحديث، والعالم يدرك، تماماً، ما أنجزه هذا النقد، حتى الآن، حين اعتمد في قراءاته الطبيعة الرمزية للأعمال الأدبية، أو كما يدعوها «باشلار» (ارتدادات الصورة)، على أن النقد القديم، الذي حاول أن يخلق معركة، لم يع لحظة أن يكون المعني بالبحث هو الرموز، وأن الذي وجب أن يناقشه -من ثم- هو حريّات وحدود نقد رمزيّ واضح.

سبق أن تثبت هذا النقد حقوق الحرف الشمولية، دون أن يلمح إلى حقوق يمكن أن يتحصّلها الرمز، حتى وإن تبدت هذه الحقوق على شكل حريّات متبقية، رغب الحرف عنها للرمز، فهل ينفي الحرف الرمز؟ أو هل يسمح به، على العكس من ذلك؟ وهل يدلّ العمل الأدبي دلالة حرفية أم رمزية، أم بحسب قول «رمبو»: «حرفياً، وفي كلّ الاتجاهات»⁽¹⁾؟ هذا ما يمكن أن يشكّل رهان السجال.

كلّ التحاليل النقدية التي تناولت «راسين» تترابط بمنطق رمزي، فكان يتوجّب؛ إمّا تأكيد وجود هذا المنطق الرمزي بمجموعة، وإمّا التثبّت من إمكانية هذا المنطق (ممّا قد يسمح «برفع مستوى السجال»)، أو إظهار أن كاتب «حول راسين» كان أساء تطبيق قوانين هذا المنطق الرمزي، وقد يكون أحسّ بهذه الإساءة بعد سنتين من نشره الكتاب، وست سنوات من إعادة قراءته.

إنه لدرس فريد، في القراءة، أن يعترض القارئ على كلّ تفاصيل الكتاب، دون أن يشير، لحظة، إلى أنه تلمّس مقصده العام، أي (ببساطة) المعنى، فالنقد القديم يذكرنا بأولئك «السلفيين» الذين يتحدث عنهم «أومبرودان»، إذ يشاهدون فيلماً، للمرة الأولى، والذين لن يعينوا من

(1) قال «رمبو» لوالدته، التي لم تكن لتفهم قصيدة «فصل في جهنم»: «أردت أن أقول ما يقوله هذا الكلام، حرفياً، وفي كلّ الاتجاهات».

المشهد كلّهُ إلّا الدجاجة التي تعبر ساحة البلدة.

فلا يعقل، إذن، أن يصنع النقد من الحرف إمبراطورية مطلقة السلطة، وأن يعمد -من ثمّ- إلى الاعتراض على كلّ رمز باسم مبدأ لم يُنشأ له، بالأساس.

أيمكن أن نلوم الصيني لكونه لا يتقن الفرنسية، ويخطئ فيها، حين يتحدث بلغته الصينية؟

ولكن، علام صمّ الأذان عن الرموز؟، ولم عمّه الرموز هذا؟. هل الخطر في الرمز؟ ولم يمكن أن يشكّل تعدد المعاني خطراً على الكلام الذي يدور حول الكتاب؟، ولم تبعث هذه التساؤلات، اليوم، بالذات؟

[II]

لا شيء أكثر أهميّةً من أن يصنّف المجتمع كلامه؛ فأن يغيّر الناقد أو الأديب هذا التصنيف، أو أن ينقل الكلام، هو أمر من الثورة أقرب.

ما حدّد الكلاسيكية الفرنسية ذاتها، منذ قرنين خَلَا، هو الهرمية، والفصل، والاستقرار في كتاباتها، ومثّلت الثورة الرومنطيقية هذا الاضطراب في التصنيف، إذ إن تبديلاً مهماً في أماكن أدبنا طرأ منذ مئة سنة، وبالتحديد منذ ما لارميه: فما يمكن أن يُتبادل، أو يتداخل ويتوحد، تلك هي الوظيفة الثنائية للكتابة الشعرية والكتابة النقدية⁽¹⁾، فلم يكتفِ الكتاب بأن تولّوا مهمّة النقد، بل جعلوا عملهم الأدبي يعلن، بذاته، شروط ولادته (بروست) أو حتى غيابه (بلانشو)، الكلام ذاته يسعى إلى أن ينشر أني كان في الأدب، وحتى خلف الأدب ذاته، والذي ينشئ

(1) جيرار جينيت «بلاغة وتعليم في القرن العشرين».

الكتاب يأخذه من الخلف، فلا شعراء ولا روائيين بعد الآن: لا وجود إلا للكتابة⁽¹⁾.

أزمة الشرح

نعين تحوُّل الناقد إلى كاتب، عبر حركة تكاملية، ولا ننكر على عملية التحوُّل هذه قصد الناقد الداخلي في التحوُّل إلى كاتب، فما همّنا في أن نجد مجده في كونه روائياً، أو شاعراً أو كاتب محاولات أو مراسلاً؟ إذ لا يمكن أن تحدد الكاتب عبارات تعين دوره أو قيمته، ولكن وعياً للكلام وحده هو الذي يمنحه صفة الكاتب، والكاتب هو من اعتبر الكلام مشكلته، ومن أحسّ بعمقه، لا من اغتر بوسيلته أو بجماله، ظهرت كتب نقدية، تتوجّه إلى القراء مثل توجه الكتب الأدبية البحتة، بأن تسلك السبل ذاتها، مع أن مؤلفيها ليسوا كتّاباً بل نقّاداً.

وإذا كان للنقد الحديث بعض حقيقة فيمكن، هنا، إذ ليس بعض هذه الحقيقة كامناً في وحدة مناهجه، ولا في هذا الترف الذي يدعي تأييده، ولكن في توحد العمل النقدي بعيداً عن كلّ غيبّات العلم أو المؤسّسات، فيثبت، من الآن فصاعداً، عملاً بملء الكتابة، وصار لزاماً أن ينضمّ الكاتب -من ثمّ- إلى الناقد، في الطرف العصيب ذاته، ليوافق معاً الموضوع ذاته: الكلام، بعد أن فصلت بينهما، زماناً، تلك الأسطورة الممجّدة للكاتب على حساب الناقد، فاعتبرت الأوّل «خالقاً عظيماً، والثاني خادماً له مطواعاً»، أو التي تجعلهما ضروريين، كلّ في مكانه الأمثل...».

النقد القديم لم يتمكّن من أن يصفح عن هذه الانتهاكات الأخيرة، إلاّ

(1) «الشعر والروايات والأقاصيص هي عنقيات فريدة لا تخدع أحداً (أو تكاد).. قصائد، ونصوص لأني شيء تنفع؟ لن يبقى إلا الكتابة»: لوغليزيو (مقدّمة لكتاب La Fièvre).

أنه، مهما سعى في ردّ هذا الانتهاك، يعجز عن إيقاف عجلة التجاوز، ففي الأفق تبديل آخر، ولم يعد حكرًا على النقد وحده أن يبدأ «تجاوز الكتابة»⁽¹⁾، هذا التجاوز الذي طبع عصرنا بميسمه، بل الخطاب الفكري بأسره، أيضاً.

والواقع أن «إينياس دوليولا» مؤسس النظام الكلامي الذي راعى في تأسيسه شروط البلاغة، ترك لنا، منذ أربعة قرون خلت، في كتابه «تمارين روحية»، نموذج خطاب ممسرح، ساهمت في تكوينه قوّة غير قوة القياس أو التجريد كالتي استطاع «جورج باتيل» أن يلحظها⁽²⁾.

ومنذئذ، ما برح الكتاب، وأولهم «ساد» و«نيتشه»، يحرقون -دورياً- قواعد النصّ الفكريّ. ويبدو أن تلك المسألة هي، اليوم، قيد المعالجة، إذ يفضي الفكريّ إلى منطق مغاير، فهو يتجاوز حيّز «الاختبار الداخلي» العاري: يبحث عن الحقيقة الواحدة ذاتها، الشائعة في كلّ كلام، سواء أكانت خيالية أم كانت شعرية أم كانت استدلالية، كونها صارت حقيقة الكلام ذاته، فحين يتكلم «جاك لا كان»، يبدّل التجريد التقليديّ للمفاهيم بتمديد كلي للصورة في حقل الكلام، بحيث لا ينفصل المثل عن الفكرة، أو -قل- عن الحقيقة.

وفي المقابل، يقترح «ليفي - شتراوس»، الذي قطع صلته بمفهوم «التنمية»، بلاغة جديدة، هي بلاغة التعبير، ويلزم بذلك مسؤولية في الشكل كالذي لم نعتد أن نلقاه في مؤلفات العلوم الإنسانية.

إن تحوّلًا في الكلام الاستدلالي ما يزال قيد الإنجاز؛ كون هذا الكلام يقربّ الكاتب إلى الناقد: نلجّ، الآن، أزمة الشرح العامّة، وهي تعادل، بأهمّيّتها، الأزمة التي انطبعت بها الأزمنة التي شهدت اضمحلال العصر

(1) فيليب سولرز، "دائنه ومسار الكتابة" - مجلّة «تل كل»، العدد 23، خريف 1965.

(2) «.. من هذا القبيل، نعتبر المعنى الثاني لكلمة مسرح: الإرادة المضافة إلى النص، التي تجبر على الإحساس بصقيع الهواء، على التعري.. لذا، من الخطأ التقليدي أن تطبق تمارين القديس إينياس على المنهج الاستدلالي...» (الاختبار الداخلي، غاليمار، 1954).

الوسيط وظهور عصر النهضة.

وحين يكتشف الكلّ الطبيعة الرمزية للكلام أو الطبيعة الألسنية التي للرمز، يقتنعون بحتمية وقوع هذه الأزمة، وهذا ما يحدث، اليوم، تحت رعاية مزدوجة من علم النفس والبنوية.

ولطالما رأى المجتمع الكلاسيكي - البورجوازي، في الكلام، وسيلة أو زخرفاً، وها نحن نرى فيه، اليوم، علامة وحقيقة، فكل ما مسّه الكلام صار عرضة لإعادة النظر: الفلسفة، والعلوم الإنسانية، والأدب.

ذلك هو السجال، حيث يجب أن نزج بالنقد الأدبي، وهذا هو الرهان الذي يشكّل غاية من غاياته: ما علاقة العمل الأدبي بالكلام؟ وإذا كان العمل الأدبي رمزياً؟ فأية قواعد توجب أن نستلهم في القراءة؟ وهل ثمة إمكان لوجود علم للرموز المكتوبة؟ وهل يمكن للكلام النقدي ذاته أن يكون رمزياً؟

اللغة بصيغة الجمع

عالج ناقدان «اليوميّات الحميمة»، فاعتبراها نوعاً أدبياً يمكن أن يُنظر إليه من وجهتين مختلفتين تماماً؛ فالأول «ألان جيرار»، عالم اجتماعي، والثاني الكاتب «موريس بلانشو». فاليوميات بالنسبة إلى أولهما، هي التعبير عن عدد من الظروف الاجتماعية، العائلية، المهنية.. وغيرها، وبالنسبة إلى «بلانشو» هي طريقة قلقة لإعاقة توحّد الكتابة الحتمي.

فاليوميّات تمتلك -إذن- معنيتين، يبدو كلّ منهما معقولاً لأنه متماسك، فنحن، هنا، إزاء واقعة عادية، يمكن أن نجد ألف مثل لها في تاريخ النقد، وفي تنوعّ القراءات التي يمكن أن يوحى بها العمل الأدبي ذاته: تلك هي الوقائع التي تؤكّد أن للعمل الأدبي معاني كثيرة.

بإمكان كلّ عصر أن يدّعي امتلاك المعنى الشرعي للعمل الأدبي،

ولكن يكفي أن نمتدّ قليلاً، بالزمن حتى نحول هذا المعنى المفرد إلى معنى جمعي، والعمل الأدبي المغلق إلى عمل أدبي منفتح.

حتى أن تحديد العمل الأدبي ذاته يتغيّر؛ فلن يعود حدثاً تاريخياً، إذ يصير واقعة أنثروبولوجية، بحيث لا يستنفده أيّ تاريخ.

لا ينشأ تنوع المعاني، عن رؤية نسبية للتقاليد الإنسانية: فهذا التنوع لا يحدّد ميل المجتمع إلى الخطأ، بقدر ما يشير إلى استعداد العمل الأدبي للانفتاح، إذ يمسك العمل الأدبي بعدة معانٍ، في الآن ذاته، وذلك عائد إلى بنيته، لا إلى قصور أو عجز الذين يقرؤونه، وهذا ما يشكّل رمزيته: ليس الرمز صورة، فحسب، إنما هو تعدد المعاني ذاته⁽¹⁾.

إن الرمز ثابت. وحدها المعاني يمكن أن تحوّل وعي المجتمع بهذه الرموز، كما يمكن أن تحدث تحويراً في الحقوق التي أكسبها إيّاها، وقد أقرّ العصر الوسيط بالحرية الرمزية، بشكل أو بآخر، حتى سعى إلى تنظيم رموزه، مثال ما نراه في نظرية المعاني الأربعة⁽²⁾:

وفي المقابل، لم يكن المجتمع الكلاسيكي ليتكيّف -عامّةً- مع الاتجاه الرمزي هذا، بل تجاهله أو مارس الرقابة عليه، كما هي الحال في مخلفاتها الحالية؛ فغالباً ما كان تاريخ حرية الرموز عنيفاً، ولهذا معناه طبعاً: لا رقابة مجانية على الرموز.

وفقد تشكّل هذه الرقابة مسألة مؤسسية، لا كما يتناقله البعض في اعتبارها مشكلة بنيوية: مهما فكرت المجتمعات، وأفتت، فالعمل الأدبي، أبداً، يتجاوزها، مثال شكل تملأه المعاني التاريخية والمتفاوتة

(1) لا أجهل، أبداً، أن كلمة «رمز» لها معنى مختلف، تماماً، في علم الإشارات، حيث أنظمة الرموز -على العكس من ذلك- هي «التي يُعرض فيها شكل واحد، لكل وحدة تعبيرية ملائمة لوحدة مضمون»، بمقابل نظام الرموز السيميائية (الكلام، الحلم) "حيث من الضروري أن يطرح المرء شكلين مختلفين؛ الأوّل يتعلّق بالتعبير، والآخر بالمضمون، دون مطابقة بينها».

(2) المعنى الحرفي، المجازي، الأخلاقي، والتأويلي. يدوم، حتماً، هذا التجاوز الذي توجّهه الحواس نحو المعنى التأويلي.

الاحتمال، كلّ بدورها:

وحين يعدّ النقاد عملاً أدبياً «أديباً»، فليس ذلك لأنه يفرض معنًى وحيداً على أناس مختلفين، بل لكونه يوحي بمعان متعددة لإنسان واحد، ما يزال يتحدّث باللّغة الرمزية نفسها، عبر الأزمنة المتعاقبة: فالعمل الأدبي يقترح، وما على الإنسان إلّا أن يتصرّف.

كلّ ذلك لا يخفى على القارئ، إذ تجنّب كلّ رقابات الحرف: ألا يحسّ أنه يعاود الاتّصال «بما بعد» النصّ، كما لو أن كلام العمل الأدبي الأوّل ينمي فيه كلمات أخرى تعينه على تعلم لغة أخرى؟ هذا ما نسمّيه بالحلم، بيد أن للحلم جادّاته بحسب قول «بلاشلار»، فيكون على لغة العمل الأدبي الثانية أن تنحط هذه الجادّات أمام الكلمة، فالأدب، اكتشاف للاسم: استطاع «بروست» أن ينشئ عالماً بذاته من خلال بعض هذه الأصوات، والحقّ يقال: إن عند الكاتب قناعة راسخة بأن العلامات ليست اعتباطية، وأن الاسم هو الصفة الطبيعية للشيء.

ولمّا كان علينا أن نقرأ كما نكتب، رحنا «نمجّد» الأدب (أن يمجّد المرء؛ أي أن يظهر في الممجّد ما هو جوهري)، فلو كان للكلمات معنى واحد فقط، هو معنى القاموس، ولو لم تنحل لغة ثانية، وتحرّر ثوابت الكلام، لما كان الأدب⁽¹⁾، لذلك فإن القواعد التي تحكم القراءة ليست تلك التي تنظم الحرف، بل هي قواعد التلميح: إنها قواعد ألسنية، لا قواعد فقهية.

والواقع أن مهمّة فقه اللّغة تنحصر في تحديد المعنى الحرفي لنصّ ما، لكنها لا تملك أيّة سلطة على المعاني الثانية، بينما تسعى الألسنية، بالمقابل، إلى فهم التباسات الكلام، لا إلى تقليصها، وهي -إلى ذلك-

(1) مالارمييه: كتب إلى «فرنسيس فيلبيغريفين» يقول: إذا ما تتبععت آراءك أخلص إلى أنك تعزو امتياز الخلق الذي للشاعر إلى النقص الذي يعتري الآلة الواجب استعمالها: إن لغة يفترض أن تكون وافية لتعبّر عن فكرة، تلغي دور الأديب، الذي قد يدعى، حينذاك، سيّد كلّ العالم». (ذكره جان بيار ريشار، العالم المتخيّل في كتابات مالارمييه، لوسوي، 1961).

تسعى إلى تأسيسها.

فما عرفه الشعراء، منذ زمن بعيد، تحت اسم التلميح والإيحاء، شرع الألسني في تقريبه إلى الأذهان، حين أعطى تماوجات المعنى وضعاً علمياً.

شدّد جاكوبسون على «الالتباس المؤسسي» للرسالة الشعرية (الأدبية)؛ وهذا يعني أن هذا الالتباس ليس ناشئاً عن وجهة نظر جمالية تطول حريّات التأويل، ولا عن رقابة أخلاقية تحذر من مخاطر هذا الالتباس، بل يعود ذلك إلى إمكان صياغتها في عبارات مرمّزة: فاللغة الرمزية التي تنتسب إليها الأعمال الأدبية، لغة بصيغة الجمع؛ بسبب طبيعتها البنائية، والتي أنشأت نظام رموزها الخاص، بحيث أن كل كلام مقرون بنظام الرموز هذا، له معانٍ متعددة.

على أن هذا التنظيم لصيق باللّغة، في معناها الحصري، فهي (اللّغة) تتضمّن الكثير من الشكوك التي شرع الألسني في إيضاح مكوناتها إلّا أن التباسات الكلام العملي ليست ذات أهميّة إذا ما قارناها بالتباسات الكلام الأدبي، فاللتباسات الأولى قابلة لأن تختصر، نظراً للوضع الذي تظهر فيه: ثمة شيء خارج عن نطاق الجملة الأكثر التباساً، سواء أكان سابقاً أم كان حركة، أم كان ذكرى، يدلنا على كيفية فهم هذه الجملة، إذا أردنا الاستعانة -عملياً- بالمعلومة التي حملتها لنا: إنه الاحتمال الذي يجعل المعنى واضحاً.

بيد أن هذا الوضع لن ينطبق على العمل الأدبي: فنحن نرى هذا الأخير بعيداً عن الاحتمال، وهذا ما يعين -ربّما- على تحديده تحديداً أفضل: إذ لا تحدّد مناسبة هذا العمل الأدبي، ولا تحيط به أو تعينه، و-من ثمّ- هي لا تقوده، ولا حياة عملية لتملي علينا المعنى الواجب أن نهبه إيّاه، فللعمل الأدبي شيء استشهادي، فيه يكون الالتباس أكثر نقاء: وعلى الرغم من كونه مسهباً، يمتلك بعضاً من الاقتضاب الدلّفي، إذ يتضمّن كلاماً مناسباً لنظام رموز أول، ولكنه (العمل الأدبي) يظلّ منفتحاً على معانٍ كثيرة، على أن تبقى هذه العبارات خارج كل

وضع أو مناسبة إلا مناسبة الالتباس ذاتها؛ فالعمل الأدبي هو في وضع نبوئي دائم.

ومن المؤكّد أنني، حين أضيف وضعي إلى قراءتي للنص، أختصر التباسه (وهذا ما يحدث، عادةً)، ولكن هذا الوضع المتغيّر هو الذي يكوّن العمل الأدبي، دون أن يعيد اكتشافه، ويستحيل على العمل الأدبي أن يعترض على المعنى الذي أهبه إيّاه، في لحظة أخضع لضرورات النظام الرمزي الذي يؤسّسه (العمل الأدبي)؛ أي لحظة أقبل بإدراج قراءتي في حيّز الرموز، ولكن لا يمكن لهذه القراءة أن تصادق على هذا المعنى، إذ إن نظام الرموز الثاني للعمل الأدبي تحديديّ، وليس تقاديمياً: فهو (نظام الرموز الثاني) يرسم أحجام المعنى، لا خطوطاً، ويؤسّس التباسات لا معنّى واحداً.

ولمّا كان على العمل الأدبي أن يخرج على كلّ وضع أو مناسبة دُعيّ -من ثمّ- إلى أن يرتاد: يتحوّل العمل الأدبي، بنظر من يكتّبه أو يقرؤه، إلى سؤال يطرحه على الكلام الذي يحسّس هذا القارئ بأعماقه، ويلامس حدوده، حتى عدّ العمل الأدبي منظماً لبحث عظيم وغير متوقّف عن الكلمات.

فالكّل يرى، لزاماً، أن يبقى الرمز خاصّةً من خصائص الخيال فحسب، بيد أن للرمز وظيفة نقدية، يكون الكلام ذاته موضوع نقده، حتى يبدو ممكناً أن نضيف إلى نقد المنطق، الذي ورثتنا إيّاه الفلسفة، نقداً للكلام، يكون الأدب ذاته.

والحال هذه، إذا كان العمل الأدبي يتضمّن، بسبب بنيته، معنّى متعدّداً، يسمح بوجود خطابين مختلفين: إذ يمكننا -من جهة- أن نعيّن كلّ المعاني التي يغطّيها العمل الأدبي، أو أن نحدّد المعنى الفارغ الذي يدعمها كلّها، كما يمكننا -من جهة أخرى- أن نعيّن معنّى واحداً من هذه المعاني، ويجب ألاّ يلتبس علينا الخطابان، إذ لا يسعيان إلى الغاية ذاتها، ولا إلى النتائج ذاتها. وبمكنا أن نفترض تسمية هذا الخطاب العامّ الذي يهدف إلى إظهار تعددية معاني العمل الأدبي، بعلم الأدب

(أو الكتابة)، كما يمكننا أن نسمي الخطاب الآخر، الذي اضطلع، بشكل منفتح، بمهمة إعطاء معنى خاص للعمل الأدبي، بالنقل الأدبي.

غير أن هذا التمييز ليس كافياً، فلما كان إعطاء المعنى يتم خطأً أو تقديرياً، بصورة صامتة، وجب أن نفصل «قراءة» العمل الأدبي عن «نقده»: فالأولى تتم مباشرةً، بينما يتوسط النقد كلامٌ وسيط هو كتابة النقد ذاته: علم، ونقد، وقراءة: تلك هي كلمات ثلاث، وجب أن نركن إليها لنسج حول العمل الأدبي هالة كلامه.

علم الأدب

إننا نملك تاريخاً للأدب، لا علم أدب، ولم نستطع، بعد، أن نعترف، كل الاعتراف، بطبيعة الموضوع الأدبي، وهو موضوع مكتوب. وحالما يقبل النقد باعتبار العمل الأدبي مكوناً من كتابة (شرط أن يعوا عواقب ذلك)، فإن علماً للأدب يمكن أن ينشأ، ولن تكون غاية هذا العلم أن تفرض على العمل الأدبي معنى، عبره تستبعد كل المعاني الأخرى؛ فهو، بذلك، يعرض نفسه للخطر (كما حاله اليوم)، إضافة إلى ذلك، لن يكون هذا العلم علم المضامين (تلك التي يعتمدها علم التاريخ الأكثر رصانة) بل علم شروط المضمون، أي علم الأشكال: فما يهّمه هو تنويعات المعاني المقترن بعضها ببعض الآخر، في الأعمال الأدبية، ولن يستطيع العلم، أيضاً، أن يؤوّل الرموز، بل سيكتفي بتسجيل تعددها.

خلاصة القول: لن يكون موضوع هذا العلم معاني العمل الأدبي الملائمة بل -على العكس من ذلك- المعنى الفارغ الذي يحوي كل المعاني.

وسيكون نموذج هذا العلم ألسنياً، فلما كان مستحيلاً أن يضبط الألسني كل جمل لغة من اللغات، رأى أن يقبل بإقامة نموذج وصفي

افتراضي، يمكنه، عبره، شرح كيفية اقتران الجمل اللانهائية بلغة ما⁽¹⁾.
وأيّاً تكن التصويبات التي قد نلجأ إليها لتصحيح مسار هذا المنهج، فلن يكون سبباً كافياً للامتناع عن تطبيق هكذا منهج على الأعمال الأدبية، وهي ذاتها تشابه أعداداً هائلة من «الجمل»، المشتقة من اللغة العامّة للرموز، عبر عدد معين من التحويلات المنتظمة، أو بشكل آخر- عبر منطقي دالّ وجب وصفه. بإمكان الألسنية أن تهيب الأدب هذا النموذج المولد الذي هو مبدأ كلّ علم؛ كونه يتطلب، دوماً، أن تنهيّاً له بعض القواعد لتفسير بعض النتائج.

لن يكون، إذن، موضوع الأدب أو هدفه، التساؤل عما يجعل هذا المعنى مقبولاً أو غير مقبول، ولا التساؤل عن السبب في كونه هكذا (فهذا شأن المؤرّخ)، بل التساؤل عما يجعل هذا المعنى مهياً للقبول، دون أن يستند، في تعليقه إلى القواعد الفقهية للحرف، بل تبعاً لقواعد الرمز الألسنية، فنحن نتمثّل، في ذلك، مهمّة الألسنية الحديثة التي تحدّد في وصف «نحوية» الجمل، لا دلالتها، في حين ارتقى تعبير هذه المهمّة الألسنية إلى مصافّ علم الخطاب.

ويجهد الألسني، في السياق ذاته، في أن يصف مقبولة الأعمال الأدبية لا معناها، ولن يصنّف هذا الأخير مجموع المعاني الممكنة باعتبارها نسقاً ثابتاً، بل آثاراً لتخطيط هائل «فاعل» (فهو الذي يسمح بصياغة الأعمال الأدبية)، اتّسع نطاقه حتى صار صلة الوصل بين الكاتب والمجتمع، وأرى في ما طرحه «هامبولت» و«شومسكي»، من أن للإنسان ملكة «كلام»، سبباً يدفعني إلى الاعتقاد بوجود «ملكة للأدب» عند الإنسان تكون بمنزلة طاقة كلامية، لا علاقة لها -البتّة- «بالعبرية» إذ تنظمها قواعد مكدّسة تتجاوز الكاتب ذاته، ولا تحكمها الإحياءات أو الإرادات الشخصية مطلقاً، وليست هذه القواعد صوراً ولا أفكاراً أو

(1) أنه، هنا، بأعمال ن. شومسكي واقتراحات القواعد التحويلية.

أبياتاً تهمس بها ربّة الشعر في سمع الشاعر أو الكاتب، بل إنها منطق الرموز العظيم: إنها الأشكال الضخمة الفارغة التي تسمح بصياغة الكلام وإرادته.

نتصوّر، الآن، أن ما يمكن أن يكلفه هذا العلم من تضحيات تطول ما أحببنا أو ما ظننا حبّه، في الأدب، هو ما عينا به أكثر ما عينا «الكاتب»، ومع ذلك، كيف يمكن لهذا القلم أن يتحدّث عن «كاتب» ما؟ إذ لا يمكن لعلم الأدب إلا أن ينسب إليه العمل الأدبي، على الرغم من كون الأسطورة وقّعت عليه، وطبعته بسمتها، بينما لا توقيع للأسطورة⁽¹⁾.

إلى ذلك، نميل، اليوم، إلى الاعتقاد بإمكان الكاتب أن يدعي معنّى لعمله الأدبي، وأن يعتبر -بلسانه- هذا المعنى شرعياً؛ من هنا يبدو الاستجواب الذي يتوجّه به النقد نحو الكاتب الميّت (يتناول فيه آثار مقاصده، حتى يوفر هذا الكاتب ذاته مدلول عمله الأدبي) استجواباً غير منطقي: إذ يرغب هذا النقد رغبةً ملحّة في أن يجعل الكاتب الميّت يتكلّم أو تتكلّم بدائله؛ زمنه، النوع الأدبي، معجم عمله الأدبي، أي كلّ «مُعاصر» للمؤلف، المالك لحقّ الكاتب الماضي، في خلقه الأدبي، والأدهى من ذلك إلحاح النقد القديم هذا في أن نتظر موت الكاتب حتى يصحّ أن نعالجه «بموضوعية»، وهذا أغرب انقلاب في التقييم: فلحظة يصير العمل الأدبي أسطورياً، تصحّ معالجته واعتباره حدثاً حقيقياً.

على أن للموت أهميّة أخرى: يجعل توقيع الكاتب وهمياً، ويحوّل العمل الأدبي إلى أسطورة: إن حقيقة الحكايا تسعى -عبثاً- للكشف عن حقيقة الرموز⁽²⁾.

(1) «الأسطورة» كلام يبدو دون مرسل حقيقي يضطلع بمهمّة إنشاء المحتوى، ويعلن مسؤوليته عن المعنى الملغز.

ل. سيباغ، "الأسطورة: نظام رموز ورسالة" الأزمنة الحديثة - آذار، 1965.

(2) "إن ما يكون حكماً حول أسبقية الفرد أضوّب من حكم المعاصرين، كامن في الموت، ولا ينمو المرء على مزاجه إلا بعد موته.."

تدرك عامّة الناس، تماماً، أننا لن نقصد المسرح لنشاهد «عملاً مسرحياً لشكسبير»، بقدر ما نقصده لحضور «شيء من شكسبير» كما الحال حين يقصد بعضهم حضور فيلم من أفلام مغامرات الغرب الأميركي، وكأننا في ذلك نقتطع زمناً من أسبوعنا، لنغتذي قليلاً من مادة أسطورة عظيمة، فنحن لا نقصد المسرح لحضور «فيدر»، ولكن لنعاين «بيرما في مسرحية فيدر» كأنما نقرأ سوفوكل، وفرويد، وهولدرلن، وكيركيغارد في مسرحيتي «أوديب»، و«أنتيغون»، ونحن في ذلك لم نبرح الحقيقة، إذ نرفض أن يمسه الموت بصميم الأمور، فتحرر العمل الأدبي من القصد، حتى نستعيد الهزّة الأسطورية للمعاني، فحين يمحو الموت توقيع الكاتب يؤسس هذا الأخير حقيقة العمل الأدبي التي ليست سوى لغز، ولا شك في أن العمل الأدبي «المتمدّن» لا يمكن أن يعالجه النقاد باعتباره أسطورة، بالمعنى الإثني للكلمة، بيد أن الاختلاف الأهم لا يكمن في توقيع الرسالة بقدر ما يكمن في مادتها، ولما كانت أعمالنا الأدبية مكتوبة، فرضت علينا إكراهات المعنى، التي لا يمكن للأسطورة الشفوية معرفتها: ثمة ميثولوجيا للكتابة تنتظرنا، ولن يكون موضوع هذه الميثولوجيا، الأعمال الأدبية المتجددة، أي تلك المدرجة في قضية تحديد، يكون شخص (الكاتب) أساسها، بل سيكون موضوعها الأعمال الأدبية التي اجتازتها الكتابة الأسطورية، حيث الإنسانية تجرّب دلالاتها، أي رغائبها.

وصار لزاماً أن يقبل النقد الحديث بإعادة توزيع مواضيع علم الأدب، وليس المؤلف والعمل الأدبي سوى نقطتي انطلاق لتحليل، يكون الكلام أفقاً له؛ إذ يستحيل أن يكون عمل لـ«دانتة» أو عمل لـ«شكسبير»، عملاً يتناول -بالتحليل- الخطاب المعنوي، فحسب! وسيكون لهذا العمل ميدانان، بحسب العلامات التي يعالجها؛ فيتناول الأوّل العلامات الأدنى من الجملة، كالصور الشعرية القديمة، وظواهر التضمين و«الشواذات

(ف - كافكا، استعدادات لزفاف في الريف، غاليمار، 1957، ص366).

الدلالية» و-باختصار- قد يتناول كلّ سمات الكلام الأدبي في مجموعة، بينما يتناول الميدان الآخر العلامات الأكبر من الجملة كأجزاء الخطاب، من حيث يمكن استقراء بنية للنصّ، وللرسالة الشعرية، وللنصّ الاستدلالي⁽¹⁾.

بيد أن وحدات الخطاب: الصغيرة، والكبيرة، تحكمها علاقة تكامل (كعلاقة الفونيمات بالكلمات، وعلاقة الكلمات بالجملة)، ولكنها تتآلف في مستويات من الوصف مستقلة، ولا شكّ في أن هذه الرؤية الجديدة للنصّ الأدبي، ستوفّر له تحليلات أكيدة وموثوقاً بها. ومن الحتمي أن تبقى هذه التحليلات رواسب ضخمة في منجى منها، بحيث تطابق هذه الرواسب ما ندعوه نحن، اليوم، بالجوهرية في العمل الأدبي (العبقرية الشخصية، الفنّ، الإنسانية) إلا إذا أعدنا الاهتمام بحقيقة الأساطير، وتعشّقنا ذلك، من جديد.

على أن الموضوعية التي يتطلّبها هذا العلم الجديد لن تتناول العمل الأدبي المباشر (الذي ينشأ عن التاريخ الأدبي أو عن الفقه اللغوي)، بل معقولة هذا العمل الأدبي، وكما أسّس فقه اللغة موضوعية جديدة للمعنى الصوتي، دون أن يهمل التحقيقات التجريبية لعلم الأصوات، أنشأ الرمز موضوعيته الخاصة، مختلفة عن تلك الضرورية لإقامة الحرف، إذ يوفر الموضوع إكراهات (أو ضوابط) المادّة، ولا يوفر، البتّة، أصول الدلالة: وليست قواعد العمل الأدبي متمثلة في الاصطلاح التعبيري الذي كتب به، إذ تتعلّق موضوعية العلم الجديد بهذه القواعد الثانية، دون القواعد الأولى، ولن يهتمّ علم الأدب، بعدئذ، أن يعالج مسألة وجود العمل الأدبي بحدّ ذاته، بل مسألة أن يكون العمل الأدبي مفهوماً، وأن يستمرّ في ذلك، حتى يصير «المعقول» مصدر «موضوعيته».

(1) إن التحليل البنائي يفسح في المجال، حالياً، لأبحاث تمهيدية، تجري بشكل خاصّ، في مركز دراسات الاتصالات العامة في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، انطلاقاً من أعمال كلّ من: ف بروب، وك - ليفي - شتراوس.

لكن، يبقى علينا أن نجتاز درباً طويلة قبل أن نتمكّن من إنشاء
الأسنية تُعنى بالخطاب، أي علم أدب، ملائم لطبيعة موضوعه الفعلية.
فلو رغبت الأسنية في مساعدتنا، قد تدرك عجزها عن حلّ كلّ
المسائل التي تطرحها، إزاءها، هذه المواضيع الجديدة، أي أجزاء
الخطاب والمعاني الثنائية، ومن الواجب أن تلجأ إلى التاريخ، الذي يعينها
على تحديد المدّة (غالباً ما تكون كبيرة) التي تستغرقها أنظمة الرموز
الثانية (كنظام الرموز البلاغي) ومدّة الأنثروبولوجيا، التي تسمح بوصف
منطق الدالات العامّة، وذلك من خلال المقارنات والتكاملات المتتالية.

النقد

ليس النقد هو العلم، بحدّ ذاته؛ فهذا يعالج المعاني، بينما ذاك
يصوغ بعضاً منها. ويحتلّ النقد -كما ألمحنا- مكاناً وسيطاً بين العلم
والقراءة، إذ يهب لغة للكلام المحض الذي يُقرأ، كما يهب كلاماً للغة
الأسطورية التي فيها صيغ العمل الأدبي، وإياها يعالج هذا العلم.

إلى ذلك، العلاقة التي تحكم النقد بالعمل الأدبي، هي بمنزلة علاقة
المعنى بالشكل، ولا يستطيع النقد أن يدعي «ترجمة» العمل الأدبي إلى
صيغة أوضح، إذ لا صياغة أوضح من العمل الأدبي ذاته، فما يمكنه هو
أن يقرن معنًى من معاني النصّ، محوراً إياه، بالشكل الذي هو عليه
العمل الأدبي، وهو إذا قرأ «فيدر» فلن ينحصر دوره في تبيان أهميّة
(غالباً ما يؤدّي فقهاء اللغة هذه المهمّة) بقدر ما يسعى إلى إدراك
شبكة المعاني التي اتخذت مكانها في العمل الأدبي، بناءً على بعض
المقتضيات المنطقية (والتي سنعود إليها، لاحقاً).

ولا غرابة في أن يضاعف الناقد المعاني، فيطفي على سطح الكلام
الأوّل، كلاماً ثانياً، أي ترابطاً منطقيّاً للعلامات. ونرانا، هنا، إزاء نوع من
التشويه: فمن جهة، يستحيل أن يكون العمل الأدبي انعكاساً محضاً

فليس العمل الأدبي شيئاً مرثياً مثل تفاحة أو علبه)، إذ التشويه ذاته ليس إلاّ تحويلاً «مراقباً»، ويخضع ذلك كله إلى إكراهات عينية: فما «يعكسه» العمل الأدبي عليه أن يحوِّله «بكامله»، ولن يمكنه أن يحوِّل إلاّ تبعاً لبعض القوانين، كما عليه أن يحوِّل في الاتجاه نفسه؛ تلك هي إكراهات النقد الثلاثة.

لا يستطيع الناقد أن يقول «أي شيء»، واعتباطاً⁽¹⁾؛ فما يراقب كلامه ليس الخوف الأخلاقي من أن «يهذي»، لأنه يترك لغيره أن يبت، بشكل حاسم، بمسألة التعقل وعدمه، في عصر أعاد طرح الارتباط بينهما⁽²⁾، والحق في «الهديان» اكتسبه الأدب منذ «لوترياسون»، وهذا ما يدفع النقد، بدوره، إلى أن يلج حلقة الهديان بناءً على بعض المسوّغات الشعرية، وإن لم يسعّ إلى إعلانها، و-أخيراً- لأن هذيانا اليوم يمكن أن تكون حقائق الغد: ألم يكن «تين» هاذاً بنظر «بوالو»؟

إذا كان على الناقد أن يقول شيئاً (ولاً أي شيء، اعتباطاً) فلأنه يولي الكلام (كلامه وكلام المؤلف) وظيفة دالة حتى تقود -من ثمّ- الإكراهات الشكلية للمعنى، هذا التشويه الذي يسم العمل الأدبي بميسمه: إذ لا يمكن للمرء أن يصوغ معنىً كيفما كان (وإذا ما شككت بالأمر، حاول): والحال أن مرسوم النقد ليس معنى العمل الأدبي، إنما معنى ما يتحدث عنه العمل الأدبي هذا.

فالإكراه الأوّل هو أن يعتبر الناقد كلّ شيء دالاً في العمل الأدبي المعنى؛ إذ لا يوجد نحوّ قابل للوصف وصفاً دقيقاً، إذا عجزت «كل» الجمل عن أن يفسّر بعضها البعض الآخر في سياق هذا العمل الأدبي. إلى ذلك، يعتبر نظام المعاني غير مكتمل، إذا ما عجزت كلّ الكلمات عن أن تتخذ لها مكاناً معقولياً: فما إن تزداد سمة، حتى يختل الوصف،

(1) التهمة التي أطلقها ر - بيكار ضدّ النقد الحديث.

(2) أوجب التنويه بأن للجنون تاريخاً، وأن هذا التاريخ لم ينته بعد؟

(ميشال فوكو، جنون وجهل وتاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، بلون، 1961).

على أن قاعدة الشمولية التي يعرفها الألسنيون معرفة تامة، تتخذ بُعداً مغايراً للذي يتخذه نوع المراقبة الإحصائية، مما يسعى النقاد إلى أن يجعلوه أداة إجبارية للنقد.

فذلك، بنظري، رأي مهووس ناشئ عن أتباع ما يدعون أنه نموذج العلوم الفيزيائية، ولا يمكن معه، للنقاد، أن يتناول، في نقده، العمل الأدبي إلا عناصره «المتواترة والمتكررة فيه؛ وعلى ذلك يساق هذا الرأي إلى «تعميمات متعسفة»، وإلى «تقديرات استقرائية شاذة»، فاستوجب، بذلك، أن يردّ عليه النقاد الحديثون: «لا يمكنك أن تدعو بعض المواقف التي نجدها مبثوثة في مسرحيتين أو ثلاث من مسرحيات راسين».

ويجدر التذكير، مرةً أخرى⁽¹⁾، بأن المعنى (بنيائياً) لا يتولد -مطلقاً- من التكرار، بل من الاختلاف، بحيث إن عبارة نادرة، حالما يلتقطها نسق من الاستثناءات والعلاقات، تدلّ دلالة معادلة لتلك العبارة المتواترة. إن لاكتشاف الوحدات الدلالية أهمّية؛ لذا أولت الألسنية جزءاً من اهتمامها لهذه المسألة، وذلك يسهم في إيضاح الإعلام، لا الدلالة.

فمن وجهة نظر نقدية، لن تؤدي هذه المنهجية إلا إلى طريق مسدود، فمنذ اللحظة التي أُحدّد فيها أهمّية التقييم أو درجة اليقين التي تحملها سمة من السمات، عبر عدد مصادفاته، يتحتّم عليّ أن أُحدّد، بصورة حتمية، هذا العدد:

فكم عدد المسرحيات التي يحقّ لي أن «أعمّم» -انطلاقاً منها- وضعاً راسينياً؟ أهى خمس مسرحيات، أم ست أم عشر؟ وهل يجدر بي أن أتجاوز المعدل لكي تستحقّ السمة أن تذكر أو لكي يظهر المعنى؟ وما أفعّل بالعبارات النادرة؟: هل أتخلّص منها مدّعياً بأنها «استثناءات» أو «انحرافات»؟

(1) انظر: رولان بارث، «حول عمليين لكلود ليفي - شتراوس: علم اجتماع، وعلم الاجتماع - المنطق» (معلومات حول العلوم الاجتماعية، أونيسكو، ت¹، 1963).

تلك سخافات، شاء علم الدلالة أن يتجنّبها، ولا يشير مجرد «التعميم» -مطلقاً- إلى عملية عددية (كأن يستدلّ، من خلال عدد مصادفاته، إلى حقيقة سمة من السمات، بل إلى عملية نوعية (كأن يدخل الناقد كلّ عبارة، حتى النادر منها، في جماع عامّ من العلاقات).

فالثابت أن الصورة، وحدها، لا تصنع المتخيّل، ولا نستطيع أن نصف هذا المتخيّل دون الاستعانة بهذه الصورة الأكثر عطوبةً وتوحّداً، على أن «التعميمات» التي يطلقها الكلام النقدي تُعزى إلى امتداد العلاقات التي يسهم فيها الترقيم إلى حدّ ما، ولا تُعزى -مطلقاً- إلى عدد المصادفات المادية لهذا الترقيم، إذ لا يمكن لعبارة واحدة أن تتشكّل إلا مرّة واحدة في العمل الأدبي كله، وهي -إلى ذلك- تتمّ تشكيلها بتأثير عدد من التحويلات التي تحدّد، بدقّة، الحدث البنائي، الموجود «أينما كان»، «دائماً».

غير أن لهذه التحويلات، أيضاً، إكراهاتها: إنها إكراهات المنطق الرمزي، فبعضهم يعارض «هذيان» النقد الحديث بالقواعد الأساسية للفكر العلمي، أو -بشكل أبسط- للفكر المنطوق: إنه لأمر سخيف؛ فثمة منطق يحكم الدال.

والأكيد أننا لا نعرفه تمام المعرفة، وليس من السهل أن ندرك أيّة «معرفة»، يكون هذا المنطق موضوعاً لها؛ ولكن -على الأقلّ- يمكننا أن نتقرب، عبر التجريب، من فهمه، كما هي الحال مع علم النفس والبنائية: وندرك، (أقلّه) أنه لا يمكننا الحديث عن الرموز عفو الخاطر، إلى ذلك، نحن نمتلك بعض النماذج التي تسمح لنا بتفسير: عبر أيّة ملولبات تنتظم سلاسل الرموز، وعلى هذه النماذج أن تقينا من الدهشة، تلك الدهشة المدهشة، التي أظهرها النقد القديم، ساعة يبيّن التقارب بين الاختناق والسمّ، وبين الجليد والنار. ولم يتوان علم النفس وعلم البلاغة، سوياً، عن إعلان أشكال التحويل هذه، أنها -مثلاً- الإبدال المسمّى (تشبيهاً) الحذف (التضمّني)، التكتيف (الجناس)، التنقيح (الكناية)، الإنكار (قلب المعنى أو العكس).

على أن ما يسعى الناقد إليه هو التحويلات المنتظمة غير الصدفوية، والتي تطول سلاسل أكثر امتداداً (العصفور، الطيران، الزهرة، الأسمم النارية، المروحة، الفراشة، الراقصة)، عند «الارميه»، والتي تسمح بإقامة ارتباطات بعيدة وشرعية، في الآن ذاته: (النهر الكبير الساكن والشجرة الخريفية) بحيث تخرقها وحدة أكثر اتساعاً، متجنباً القراءة «الهاذية»، ولا يظن المرء أن هذه الارتباطات سهلة، فهي ليست أسهل من ارتباطات الشعر ذاته.

الكتاب عالم، فقد يعاني الناقد، إزاء الكتاب، من شروط الكلام ذاتها التي يعاني منها الكاتب إزاء العالم، ذلك هو الإكراه الثالث الذي يفرضه النقد، إذ إن التشويه الذي به يطبع الناقد موضوعه، كما الكاتب عمله، يفترض أن يكون موجّهاً: على هذا التشويه أن يسير في الاتجاه ذاته، لكن أي اتجاه؟ أهو اتجاه «الذاتية»- التي طالما وصموا بها النقد الحديث؟ ونفهم -عادةً، «بالنقد الذاتي» الخطاب الذي تصرّفت فيه «ذات» الناقد بملاء رصانتها، دون أن تقيم أي اعتبار للموضوع، والذي يفترضون أنه اقتصر على التعبير الفوضوي والثرثار عن العواطف الفردية.

ويمكننا أن نجيب عن هذا الادعاء، بأن «ذاتية منظمة»، أي مثقفة (ناشئة عن الثقافة)، خاضعة لإكراهات عظيمة، هي الأخرى ناشئة عن رموز العمل الأدبي، لها حظ أوفر في تقصي الموضوع الأدبي، من موضوعية غير مثقفة متعامية على ذاتها، محتمية وراء الحرف كاحتمائها وراء طبيعة بحد ذاتها، ولكن ليس هذا هو المعنى بالقول: فالنقد ليس العلم، وليس بمعارضة الموضوع، بالذات، بل بما له من مواصفات.

ويعتقد بعضهم أن النقد يواجه موضوعاً، ليس هو بالعمل الأدبي، بل كلامه الخاص، على ذلك: كيف يمكن أن تكون العلاقة بين ناقد وكلام؟ وجب، إذن، أن نبحث، من هذه الزاوية، في تحديد «ذاتية» الناقد.

إن النقد الكلاسيكي نشأ على قناعة ساذجة، مؤداها أن الذات

«مَلء»، وأن العلاقات القائمة بين الذات والكلام هي ذاتها علاقات المضمون بالتعبير. ويبدو أن لجوء الناقد إلى الخطاب الرمزي قد يؤدي إلى قناعة معاكسة: فالذات ليست امتلاءً فردياً يحق لنا (أو لا يحق) أن نخليه من الكلام (بحسب «نوع» الأدب الذي نختاره)، لكنها -على العكس من ذلك- فراغ ينسج الكاتب حوله كلاماً متحوّلاً إلى ما لا نهاية (كلاماً مدرجاً في سلسلة من التحوّلات) حتى أن كل كتابة لا تكذب، تعين؛ لا الصفات الداخلية للذات، بل غيابه⁽¹⁾.

ليس الكلامُ محمولَ الذات (أو مسنداً إلى الذات)، غير القابل أن يعبر عنه؛ إنه الذات⁽²⁾ ويبدو لي (وأظنّ بأني لست الوحيد من يعتقد هذا الرأي) أن هذا التصوّر هو ما يحدّد الأدب تحديداً دقيقاً: فإذا كان شأن الأدب مقتصرًا على التعبير عن ذوات⁽³⁾، وعن مواضيع ممثلة سواء بسواء، وعبر «صور»، فما يكون نفع الأدب، إذن؟ وقد يكفي أيّ خطاب، مهما تدنّت قيمته، هذه المؤونة.

فما يهمّ الرمز هو ضرورة أن يعين «لا شيء الـ «أنا»، الذي أنا هو. والناقد حين يضيف كلامه إلى كلام المؤلف لا «يشوّه» الموضوع حتى يمكن له أن يعبر به عن ذاته، ولا يسعى أن يجعله محمول شخصه، بل يعيد صياغته مرّة أخرى، معتبراً إيّاه علامةً منفصلةً ومتنوّعة هي علامة الأعمال الأدبية ذاتها: على أن تكون الرسالة التي تحملها هذه الأعمال نتاج التباس الذات والكلام معاً. ولن تكون الذاتية كما وصفناها، آنفاً، حتى يقول الناقد والأدب، على الدوام: إنني الأدب، فيقولان، وبأصواتها المتألّفة: إن الأدب لن يعلن إلا غياب الذات.

والثابت أن النقد قراءة عميقة؛ جانبية؛ إذ يكتشف في العمل الأدبي أن مقياس الخطاب النقدي هو إحكامه، وكما في الموسيقى، لا يكفي

(1) نتعرّف، هنا، على صدّي مشوّه لتعليم الدكتور لكان، في حلقة الدراسية في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

(2) «ما من ذاتي إلا غير المعبر عنه»، يقول.

(3) جمع ذات.

أن تكون العلامة الموسيقية صحيحة لكي تصير حقيقة، إذ تتعلّق حقيقة الغناء بمدى إحكامه (أو دقته) لأن الإحكام هذا، يكونه تساوق النغم أو انسجامه، كذلك في النقد: حتى يكون هذا الأخير حقيقياً، على الناقد أن يكون محكماً، وأن يحاول إعادة صياغة الشروط الرمزية للعمل الأدبي، تلك الشروط التي لم يسعه أن «يحترمها»، عبر كلامه الخاص، وبحسب «إخراج روحي صحيح»⁽¹⁾.

والواقع أن لتجنب الرمز طريقتين: الطريقة الأولى أكثر تنشيطاً، وهي تعمد إلى نفي الرمز، وتُرجع كل ما للعمل الأدبي من جانبية دالة إلى سطحيات رسالية مزيّفة، أو تغلق هذا الرمز في استحالة ادعاء حتمي. بالمقابل، تسعى الطريقة الثانية إلى تأويل الرمز علمياً: فهي تعلن -من جهة- أن العمل الأدبي خاضع لحل الرموز (وهذا ما يجعل النقاد يصنفونه بالرمزي)، وتسوق -من جهة أخرى- هذا التحليل عبر كلام أنيط به أن يوقف المجاز اللانهائي الذي يولده العمل الأدبي، حتى يمتلك، بتوقيفه هذا، «حقيقة» العمل الأدبي ذاته: على هذا النموذج هي الأعمال النقدية ذات القصد العلمي (الأعمال النقدية الاجتماعية أو التحليلية - النفسية)، على أن التباين الاعتباري في الكلامين: كلام العمل الأدبي، وكلام النقد، هو الذي يفوّت عليهما الرمز: فأن تعمد فئة من النقاد إلى اختزال الرمز، أمر يعادل -بمغالاته- تصرف فئة أخرى لاترغب إلا في رؤية الحرف.

على الرمز أن ينطلق بحثاً عن الرمز، وعلى اللغة أن تحكي بملء صوتها لغة أخرى؛ بذلك -فقط- يمكن للنقد أن يحترم حرفية العمل الأدبي، وليست هذه المداورة التي تعيد النقد إلى الأدب عبثية: لأنها تسمح بالكفاح ضدّ تهديد ثنائي: أن يتحدّث المرء عن عمل أدبي يعرضه، في الواقع، لأن يسقط في كلام لا قيمة له، سواء أكان ثرثرة، أم كان صمتاً، أم كلاماً مجففاً يجمد المدلول الذي يظن أنه لقيه، عبر

(1) مالارمييه، مقدمة لـ "ضربة زهر لن تنفي الصدفة" (الأعمال الكاملة).

رسالة نهائية.

ففي النقد، لا يكون الكلام الدقيق ممكناً، إلا إذا تماهت مسؤولية «المؤول» إزاء العمل الأدبي، مع مسؤولية الناقد تجاه كلامه الخاص.

على أن النقد يظل متجرّداً إلى أقصى الحدود، إزاء علم الأدب، حتى وإن حدّس في هذا العلم؛ إذ لا يمكن للنقد أن يتصرّف بكلام كما بملك أو بأداة؛ وهو الذي لا يعرف: علام يجب التركيز في الحديث عن علم «الأدب»؟ ولئن حدّد بعضهم هذا العلم فاعتبروه «عارضاً» محضاً لا «مفسراً»، فإنه (أي النقد) يظلّ منفصلاً عن هذا المفهوم، فما يعرضه هو الكلام ذاته، لا موضوع الكلام، بيد أن هذه المسافة لن تكون خاسرة كلياً، إذا ما سمحت للنقد بأن ينمي ما فات العلم، وما يمكن أن نسميه بكلمة: التهكم، وليس التهكم إلا هذا السؤال الذي يطرحه الكلام على الكلام⁽¹⁾.

إلا أن العادة التي اكتسبناها في أن نهب الرمز أفقاً دينياً أو شعرياً، تحول دون رؤيتنا التهكم في الرمز، وهذه طريقة تضع الكلام موضع التساؤل، عمّا فيه من مبالغات كلامية؛ ظاهرة وأخرى معلنة. ومقابل التهكم الفولتيري الضعيف الذي هو نتاج نرسيسي للغة واثقة بذاتها، يمكن لنا أن نتصوّر تهكماً آخر، ندعوه (زخرفياً)؛ لكونه قد يتلاعب بالأشكال لا بالكائنات، لأنه ينمي الكلام بدل أن يضيّق عليه⁽²⁾.

فلماذا يُمنع التهكم عن النقد؟ إلى ذلك، يكاد يكون هذا الكلام التهكمي الكلام الجدّي الأوحّد الذي تبقى للنقد، طالما لم تكتمل بنية

(1) بمقدار ما تتقارب العلاقة بين الناقد والراوي (في ما يتعلّق بكلامهما الخاص الذي يعتبر أنه موضوع خلق)، يتنافى الفارق الأساسي بين التهكم والسخرية اللذين يطبعان (برأي لوكانش، ورينيه جبرار ول، وغولدمان) الطريقة التي، عبرها، يتجاوز الروائي وعي أبطاله. (انظر: ل. غولدمان، «مقدّمة لمسائل علم الاجتماع في الرواية»، مجلة مؤسّسة علم الاجتماع، بروكسيل، 1963).

ومن غير المفيد القول إن هذا التهكم (أو التهكم - الذاتي) لن يكتشفه أعداء النقد الجديد.
(2) الغنطورية أو المغنطيات، بالمعنى الذي يتجاوز التاريخ، يتضمّن، دائماً، عنصراً انعكاسياً، عبر نبرات تتفاوت كثيراً، انطلاقاً من الخطين وصولاً إلى اللعب البسيط، يمكن للصورة أن تحوي انعكاساً على الكلام، حيث يبرز الجدّي.

العلم والكلام؛ تلك حالة النقد اليوم، فالتهكم هو ما أعطي -مباشرةً- للنقد: لا يسعى إلا إلى أن يرى الحقيقة، بحسب تعبير «كافكا»⁽¹⁾، بل إلى أن يكونها، بحيث لا نطلب منها: «اجعلني أؤمن بما تقول»، بل: «اجعلني أؤمن بقرارك في أن تقوله».

القراءة

وهمٌ أخير نتجنّبهِ: يستحيل على الناقد أن يحلّ محلّ القارئ. ومن العبث أن يفيد الناقد من كونه يعير صوتاً محترماً لقراءة الآخرين، دون أن يكون سوى قارئٍ فوّضه قراء آخرون للتعبير عن مشاعرهم الخاصة، للمعرفة الغالية التي اكتسبها، ولقدرته على الحكم. ومن العبث ألا يتصوّر حقوق الجماعة على العمل الأدبي، لأننا، إذا حدّدنا الناقد قارئاً يقرأ، فذلك يعني أن هذا القارئ يلقى في دربه وسيطاً خطراً: الكتابة. أن يكتب المرء يعني أن يشرّح العالم (الكتاب)، ويعيد بناءه، ليفكّر المرء بالنهج العميق والبارع الذي أتبعته القرون الوسطى، والذي به نظمت علاقات الكتاب (الكنز القديم) بمن تولوا مهمة قيادة تلك الهياكل المطلقة (التي احترامها احتراماً مطلقاً) عبر كلام جديد.

أمّا اليوم، فنحن لا نعرف إلا المؤرّخ والناقد (ويريدوننا، بعد، أن نعتقد بوجوب المزج بينهما)؛ أقامت القرون الوسطى أربع وظائف مميزة حول الكتاب: الناسخ (وكان ينسخ دون أن يضيف شيئاً)، والمقمّش (وكان يقمّش، دون أن يضيف شيئاً من ذاته)، والمعلّق (ولم يكن يتدخّل، في النصّ المنسوخ إلا ليحجّله أكثر معقوليةً)، وأخيراً الكاتب (وكان يصوغ أفكاره الخاصة مستنداً، في ذلك، إلى سلطات أخرى). إن نظاماً كهذا أقامته القرون الوسطى لغاية وحيدة، هي أن يكون «أميناً»

(1) لا يمكن للجميع أن يروا الحقيقة، ولكن بإمكان الجميع أن يكونوا.. (كافكا).

للنصّ القديم، وهو الكتاب الأكثر شهرة وشرعية (أيمكن لنا أن نتصوّر «احتراماً» أكبر من الذي كُنّه العصر الوسيط لأرسطو أو بريسايان)؟

ولئن أحدث هذا النظام «تأويلاً» اكتسبه القديم، سارعت الحداثة إلى الطعن بصحّته، بحيث عدّه نقدنا «الموضوعي»، «هاذياً» كلياً.

والواقع أن الرؤية النقدية تبدأ بـ«المقمّش» ذاته: إذ ليس ضرورياً أن يضيف المرء إلى نصّ من ذاته حتى «يغيّر شكله»: إذ يكفي أن يذكره؛ يعني أن يجزّئه، فيتولّد من ذلك -مباشرةً- معقوليّ جديد، ويمكن لهذا المعقولي أن يثير ما هو أقلّ أو أكثر قبولاً.

وليس الناقد شيئاً آخر سوى معلق لا غير، ولكن يكونه بملئه: إذ إنه، من ناحية أولى، مرسل، يقود -من جديد- مادة ماضية (لطالما احتاج المرسل إلى هذه المادة: ألم يُدن «راسين»⁽¹⁾ بالشيء الكثير لـ«جورج بوليه»، كما «فيرلين» لـ«جان بيار ريشار»؟)، وهو -من ناحية ثانية- عامل، إذ يعيد توزيع عناصر العمل الأدبي بحيث يهبه تعقلاً خاصاً، أي مسافة.

ثمّة انفصال آخر بين القارئ والناقد: ففي حين نجهد كيف يتحدّث قارئ إلى كتاب، نرى الناقد مجبراً على أن يتخذ «نبرة»، على أن تكون هذه النبرة محض تأكيدية.

كما يمكن للناقد أن يشكّ، وأن يتألّم؛ كون مراقبيه لا يتحسّسون بعض نقاط نقده تجاهلاً؛ ما يجبره على اللجوء إلى كتابة ملائمة، أيّ جازمة.

ويبدو من العبث أن يدّعي المرء محاولة عمل مؤسّسي يؤسّس كلّ كتابة بناءً على تظاهرات تواضع أو بشكّ أو حذار، تلك علامات مرمّزة كغيرها، غير أنها لا تضمن شيئاً. الكتابة «تعلن»، وهذا ما يحدّد كونها

(1) جورج بوليه: «ملاحظات حول الزمن الراسيني»، (دراسات حول الزمن الإنساني، 1950، Plon ج - ب - ريشار: «تفاهة فيرلين» (شعر وعمق - Seuil 1955).

كتابة. ولكن، كيف يمكن للنقد أن يكون تساؤلياً، اختياريّاً، أو ارتيابياً دون أن يعتري ذلك سوء نيّة؛ ذلك لأنّ النقد كتابة قبل أيّ شيء. وأن يكتب المرء يعني أن يواجه خطر تعاقب المصوّنات، والمبادرة المحتمّة التي تنشأ عن تعارض الحقيقي والمزيّف؟

فما تقول عقيدة الكتابة (إذا ما وُجِدَت) هو التزامٌ لا تأكيد أو اكتفاء؛ إذ ليس هذا الالتزام سوى فعلٍ، وبعض هذا الفعل يكمن في الكتابة.

فأن «نلمس» النصّ بالكتابة، لا بأعيننا، أمرٌ يقيم بين النقد والقراءة هوّة تقيّمها كلّ دلالة بين ضفّة الدال وضمّة المدلول، ولا يدعّين أحد معرفة المعنى الذي تهبه القراءة للنصّ؛ ربّما لأن هذا المعنى، كما المدلول، رغبة بحدّ ذاتها، ينشأ خارج نظام رموز اللّغة؛ من هنا، وحدها القراءة تحبّ العمل الأدبي وتقيم معه علاقة رغبة: أن يقرأ المرء، يعني أن يرغب في العمل الأدبي، ويريد أن يكونه، وهو أن يرفض مضاعفة العمل الأدبي عبر كلّ كلام عدا كلام العمل الأدبي ذاته: بيد أن الشرح الوحيد الذي يسع القارئ المحض أن ينشئه، وهو الذي قد يكون الأبقى له، هو كلام المعارضة (والأمثلة على المعارضة كثيرة في الآداب العالمية وفي الأدب العربي، أيضاً).

أن ينتقل المرء من القراءة إلى النقد يعني أن يبدّل رغبته، أي أن يرغب، لا في العمل الأدبي ذاته، بل في كلامه الخاصّ. وقد يعني هذا، أيضاً، أن نرجع العمل الأدبي إلى رغبة الكتابة المحضة، من حيث خرج هذا النتاج.

هكذا، يدور الكلام حول الكتاب: قرأ، كتب، من رغبة إلى أخرى مألّ الأدب بأسره. كم عدد الكتّاب الذين لم يكتبوا إلّا ليقروا صنيعهم؟ وكم عدد النقاد الذين لم يقرأوا إلّا ليكتبوا؟

بذلك، قرّبوا ضفّتي الكتاب، ووجهتي العلامة، حتى لا يكاد يخرج منها إلّا كلام واحد. وليس النقد أخيراً سوى لحظة في هذا التاريخ، حيث نلج، وتقودنا -خلاله- إلى الوحدة، إلى حقيقة الكتابة.

[III]

كثيرةً هي سرادتُ العالم: إنها، تنوعٌ خارقٌ لأنواع، هي الأخرى موزعةً بين موادٍ مختلفة، كما لو كانت كلُّ طريقة، يعهد إليها الباحثُ بالسردات، صحيحةٌ وجيدة: يمكن للكلام المفلوظ أن يدعم السرد، شفويًا، أو مكتوبًا، عبر الصورة، ثابتاً أو متحركاً، عبر الإيماءة، وعبر مزيج منظم من كلِّ هذه المواد. السرد حاضر في الأسطورة، والخرافة، والمثل، والحكاية، والقصة القصيرة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والمأساة، والملهاة، والمسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملونة (لوحة «القديسة أورسولا، للفنان كارباكتشيو)، والواجهة الزجاجية، والسينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع والمحادثة.

إلى ذلك، وتحت هذه الأشكال اللامتناهية، تقريباً، يُوجد السرد في كلِّ الأزمنة، وفي كلِّ الأمكنة، وفي كلِّ المجتمعات؛ يبدأ السرد

مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية؛ ليس ثمّة شعب دون سرد؛ ولكلّ الطبقات، لكل التجمّعات الإنسانية سرداتها، ويسعى -غالباً- أناسٌ من ثقافات مختلفة وحتى متعارضة⁽¹⁾، لتذوّق هذه السردات. يهزأ السرد من الأدب الجيّد أو الرديء: الأمميّ، (المتجاوز للتاريخ، والمتجاوز للثقافة، ويكون السرد، آنئذ، كما الحياة).

أيجب أن تؤوّل كونيّة السرد هذه إلى عدمية معناه؟ أيكون هذا التساؤل عامّاً، بحيث لا يسعنا الكلام هنا، بل يخولنا أن نصف (بتواضع) بعض تنوّعاته المتميّزة جدّاً كما يفعل التاريخ الأدبي، أحياناً؟ ولكن، ما السبيل إلى ضبط هذه التنوّعات ذاتها؟ وكيف نبني حقناً في تمييزها، والاعتراف بها؟ كيف نضع الرواية في تعارض مع القصّة القصيرة؟ كيف نعارض الحكاية بالأسطورة، والمأساة بالمرحبة الدراسية (قام الباحثون بذلك ألف مرّة)، دون الرجوع إلى نموذج مشترك؟ هذا النموذج يتضمّن الكلام على الشكل الإنشائي الأكثر خصوصيةً وتميّزاً، والأكثر تاريخيةً، وإنه لمن الشرعيّ أن يهتمّ الباحثون -دورياً- بالشكل الإنشائي، بدل أن يتنحّوا عن كلّ طموح للكلام على السرد، بحجّة أنه حدث كوني. طبيعيّ، إذن، أن يغدو هذا الشكل، بُعيد ولادة البنائية، أوّل اهتماماتها.

ألا يعدو الأمر، بالنسبة إلى البنائية هذه، الاهتمام بضبط لا نهائية التعابير؛ ذلك في أن تتوصّل إلى وصف «اللغة» التي منها انبثقت، وانطلاقاً منها يمكن لنا توليدها؟ إزاء لا نهائية السردات، وتعدد وجهات النظر التي يمكن الكلام عليها (وجهات تاريخية، نفسانية، اجتماعية، إتنية، جمالية، وغيرها) يقف المحلّل، تقريباً، موقف «سوسور»، بالذات، الذي استوقفه هذا الخليط الغريب للكلام، ساعياً إلى استنتاج مبدأ في التصنيف، ومنهج وصف، من خلال فوضى الرسائل الظاهرة. وحتى نبقى عند حدود الفترة الخالية، علمنا الشكلايون الروس،

(1) هذا ليس وضع الشعر، والمحاولة، اللذين يخضعان للمستوى الثقافي للمستهلكين.

منهم «بروب»، و«ليفي - شتراوس»، أن نحصر المعضلة الآتية: إمّا أن يكون السرد تكراراً بسيطاً لأحداث، وفي هذه الحال لا يسعنا البتّ بالمسألة إلّا بعد أن تعود إلى الفنّ، وإلى موهبة وعبقريّة الراوي (أيّ المؤلّف)، ونعيد طرح كلّ الأشكال الأسطورية للمصادفة⁽¹⁾، أو أنّها تملك -بالاشتراك مع سردات أخرى- بنيةً قابلةً للتحليل، ويلزم بعض الصبر لوضعها وإعلانها؛ إذ ثمة هوة بين الصدفوي الأكثر تعقيداً وبين التركيبي الأكثر بساطة، ولا يمكن لأحد أن يركّب (ينتج) سرداً، دون العودة إلى نسق ضمني لوحداث وقوانين.

أين يمكن، إذن، البحث عن بنية للسرد؟ في السردات، دون شكّ. أفي كلّ السردات؟ إنّ بعض الشّراح، الذين قبلوا فكرة بنية حكاية، لا يمكنهم، آنثذ، الخضوع لاستنتاج التحليل الأدبي، نموذج العلوم الاختبارية: وهم يطالبون، بإقدام، أن يطبّق على الإنشائية، نموذج محض استقرائي، وأن يبدأ الباحثون -من ثمّ- دراسة كلّ سرد من نوع واحد، ومن عصر واحد، ومجتمع واحد، وينتقلوا -من ثمّ- إلى تجريب نموذج عامّ. والألسنية ذاتها، التي لا تحوز إلّا على ثلاثة آلاف لغة تحتضنها وتبحث أمورها، تعجز عن ذلك، وهي سعت -بحكمة- إلى أن تكون استدلالية، فاندفعت منذئذ إلى تأسيس ذاتها والتقدّم بخطى جبّارة، بحيث توصّلت إلى استكشاف وقائع لم تكن بعد مكتشفة⁽²⁾، وماذا عسى التحليل الإنشائي أن يقول، حين نضعه إزاء ملايين السردات؟ إنه محكوم بقوة الإجراء الاستدلالي، وهذا التحليل مجبر، في البدء، على أن يرتأي نموذجاً افتراضياً للوصف (يسمّيه الألسنيون الأميركيون «نظرية»)، وأن يهبط، بعد ذلك، رويداً رويداً، ابتداءً من هذا النموذج، إلى الأنواع التي تشترك بالنموذج،

(1) ثمة «فنّ»، للراوي: يكمن في القدرة على توليد مسارد (رسائل)، بدءاً من البنية (من نظام الرموز)، وهذا الفن يتلاءم ومفهوم التجليّة لدى شومسكي، وهذا المفهوم أبعد ما يكون عن «عبقريّة» مؤلّف، اعتُبرت، رومنطيقياً، لغزاً فردياً، يُشكّ في حله.
(2) انظر قصّة «أ» الحثية، التي طرحها «سوسير»، واكتشفت، بعد خمسين عاماً من ذلك، في كتاب «مسائل في الألسنية العامة»، إميل بنفيسيت غاليمار، (1966).

وتفترق عنه، في الآن ذاته. ولن يجد هذا التحليل، الذي ترفده أداة وحيدة للوصف، تعدد السردات، وتنوعها التاريخي، والجغرافي، والثقافي⁽¹⁾ إلا عبر مستوى هذه الطبقات والافتراقات التي نكتشفها ضمن السردات ذاتها.

إن «نظرية» (بالمعنى «البراغماتي» للكلمة، كما قلناه آنفاً) واجبة، لوصف وتصنيف لانتهائية السردات، فيصير البحث عنها ووضعها واجباً أولياً، على أن إقامة هذه النظرية يمكن أن يسهل كثيراً إذا خضع الباحثون، من البداية، لنموذج يوفر لها عباراتها ومبادئها الأولى. ويبدو معقولاً⁽²⁾، في فترة البحث الحالية، أن نهج الألسنية ذاتها كنموذج مؤسس لتحليل السرد بنيانياً.

لغة السرد

أبعد من الجملة: كلنا نعلم، أن الألسنية تقف عند الجملة. إنها الوحدة الأخيرة في اللغة، وتعتبرها موضع اهتمامها المرتجى، ولئن كانت الجملة، نظاماً لا سلسلة كلام، فإنها شكّلت وحدةً فريدة، غير أن البيان ليس إلا تتابعاً للجمال التي يتألف منها: ومن وجهة نظر ألسنية فإن الخطاب لا يملك شيئاً إلا وجد في الجملة: «الجملة يقول «مارتينييه»- هي القسم الأصغر الذي، يمثّل بجدارة وكمال، الخطاب بأسره»⁽³⁾.

(1) لنذكر بالأوضاع الحالية التي تحيط بالوصف الألسني: «البنية الألسنية هي في علاقة نسبية دائمة ليس فقط، بالنسبة إلى المعطيات المدوّنة، بل بالنسبة إلى النظرية القاعدية التي تصف هذه المعطيات أيضاً». (إ. باخ، مقدّمة للقواعد التحويلية، نيويورك، 1964).

ويضيف بنفسي في هذا المجال: «.. أدركنا سابقاً أن الكلام وُجِب أن يصفه الباحث كبنية شكلية، على أن يتطلب هذا الوصف، أولاً، إجراءات ومقاييس وافية، إذ لا فصل بين واقع الشيء وبين المنهجية الخاصة القادرة على تحديده...».

(2) ولكن ليس أمراً بالضرورة (بريمون - منطق الممكنات الحكائية»، مجلّة «تواصلات»، العدد 8، 1966، منطقي أكثر منه ألسنياً).

(3) «أفكار حول الجملة»، في مجلّة «كلام ومجتمع» (مجموعة مقالات لجانسن)، كوبنهاغن، (1961).

فلا يسع الألسنية، إذن، أن تتخذ لها غاية أو موضوعاً أرفع من الجملة، إذ بعد الجملة، ليس من جُمَلٍ أخرى؛ وإذ يصف عالمِ النبات الزهرة، ينأى عن وصفِ الباقية.

إلى ذلك، من الحتمي أن يكون الخطاب ذاته منظماً (كمجموعة من الجُمَل) فيغدو، عبر هذا التنظيم، رسالة تبعث بها لغة أخرى، متفوّقة على لغة الألسنيين⁽¹⁾: فللخطاب وحداته، و«قواعده»، وقوانينه: يجب أن يكون الخطاب موضوع ألسنية ثانية، أبعد من الجملة، وإن كان صيغ من تآلف جُمَل. ألسنية الخطاب كان لها مجد ساطع عبر العصور: البلاغة. ولكن، بُعيد لعب تاريخي، تحوّلت البلاغة عن دراسة الكلام، ما اقتضى إعادة طرح المسألة مجدداً: لم تتنام ألسنية الخطاب الجديدة، بعد، بيد أن الألسنيين⁽²⁾ افترضوها، على الأقل، وليست هذه الواقعة دون دلالة: حتى ولو شكّل الخطاب موضوعاً مستقلاً، يجب أن تدرسه الألسنية؛ وذا كان من الواجب صياغة فرضية عمل لتحليل، تبدو مهمته شاسعة وأدواته لامتناهية، فمن المعقول أن يفترض الباحث علاقة تشابهية بين الجملة وبين الخطاب، بمقدار ما يحكم تنظيم شكلي واحد كل الأنساق السيميائية، أيًا تكن المواد والأحجام: عندئذ، يصير الخطاب «جملة» كبيرة (لا تكون وحداتها -بالضرورة- جُمَلًا)، يتوسّل، كما الجملة، بعض التمييزات، فإذا به «خطاب» صغير. تلك الفرضية تتناغم جيّداً مع بعض اقتراحات الأنثروبولوجيا الحالية: وأشار كل من «جاكوبسون»، و«ليفى - شتراوس» إلى أن الإنسانية تحدّد ذاتها حال إمكانها خلق أنساق ثانوية «مفكّكة للتضاعف» (أدوات تصنع أدوات أخرى: الانبناء الثاني للكلام، تحريم الحرام بقصد إفراق العائلات) ويفترض الألسني

(1) قد يكون من الطبيعي، كما بين جاكوبسون، أن تكون بين الجملة وبين ما يتعدّاها انتقالات: الوصل، مثلاً، يمكن أن يمتدّ تأثيره أبعد من الجملة.

(2) انظر، على الأخص: بنفسي، مذكور آنفاً، فصل 10 - ز - س - هاريس، «تحليل الخطاب» مجلّة كلام اللغات»، العدد 28، 1958، رُويت «كلام، موسيقى، شعر»، لوسوي، 1972.

السوفياتي «إيفانوف» أن الكلمات المصطنعة لم يكن لها أن تتكوّن إلاّ بدءاً من الكلام الطبيعي. ولما كان الأهمّ، بالنسبة إلى البشر، مقدرة استخدام عدّة أنساق معانٍ، أعان الكلام الطبيعي على إقامة الكلمات المصطنعة. إنه لمن الشرعيّ، أن يطرح الباحث علاقة «ثانوية» بين الجملة والخطاب، نسمّيها علاقة تماثلية، لنحترم الميزة الشكلية المحضة للصلات القائمة.

إنّ لغة السرد العامّة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت لألسنية الخطاب⁽¹⁾، وتخضع -من ثمّ- لفرضية تماثلية: يشترك السرد -بنيانياً- مع الجملة، دون أن يحصر ذاته بعدد من الجُمَل: السرد جملة كبيرة، ككلّ جملة إثباتية؛ لذا تعدّ حكاية صغيرة. ورغم أن هذه الجمل تملك داخل الحكاية دالات فريدة (تكون غالباً معقدة)، يجد الباحث، في السرد، أصناف الفعل الرئيسية، وإن مكبّرة ومتحوّلة على قياس الحكاية، هذه الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الضمائر. إلى ذلك، فإن «الفواعل ذاتها حالما تعارض بالإسنادات الفعلية لا تسمح، البتّة، بالخضوع للنموذج الجُمليّ:

إنّ نموذج الفاعل، كما يقترحه «غريماس»⁽²⁾ يجد في كثرة أشخاص الحكاية الوظائف الأولى للتحليل النحوي. والتماثل الذي نوحى به هنا، لا يملك قيمة كاشفة، فحسب، بل يتضمّن -أيضاً- هويّة بين الكلام وبين الأدب (إذا كان هذا التماثل نوعاً حاملاً ممتازاً للسرد).

ولم يكن ممكناً، بعد اليوم، أن ننظر إلى الأدب كفنّ يزهّد في كلّ علاقة بالكلام، حالما يستخدم هذا الكلام أداة للتعبير عن فكرة، أو عن هوى، أو جمال: ولا يكفّ الكلام على موافقة الخطاب، فيمدّ له

(1) ستكون من إحدى مهمات ألسنية الخطاب أن تُؤسّس نمذجة للخطب، ونكتفي، مؤقتاً، بذكر ثلاثة نماذج كبرى للخطاب: كنائي (سرد)، استعاري (شعر غنائي، خطاب حكميّ)، قياسي إضماريّ (مقاليّ فكريّ).
(2) المجلّد 3-1.

مرآة بنيته ذاتها: ألا يصوغ الأدب، اليوم، وبفرادة تامّة، كلاماً يأتلف مع ظروف الكلام⁽¹⁾ ذاته؟

مستويات المعنى: في البداية، توفّر الألسنية، لتحليل السرد بنيانياً، مفهوماً حاسماً، ويكمن هذا المفهوم خاصّة في تنظيمه الذاتي، لأنها تلتفت إلى ما هو جوهري في كلّ نسق معني، وتسمح، في الآن ذاته، بإعلان كيفية ألا يكون السرد مجردّ تلاحق عبارات، وتسهم، تالياً، بتصنيف الأعداد الهائلة للعناصر التي تدخل في تركيب السرد، ودعت الألسنية هذا المفهوم، «مستوى الوصف»⁽²⁾.

يمكن للباحث، أن يصف الجملة، ألسنياً، عبر مستويات عدّة (صوتي 3 - أصواتي 4 - نحويّ - سياقيّ)، وهذه المستويات ترتبط بعلاقة تراتبية، إذ لو كان لكلّ مستوى وحداته، وارتباطاته الخاصّة، لأجبر الباحث على وصف كلّ مستوى باستقلال عن الآخر، وعجز كلّ مستوى، على حدّة، عن إنتاج معيّن: إن كلّ وحدة تنتمي إلى أيّ من هذه المستويات لا تحوز معنّى إلاّ إذا أمكنها الانتماء إلى مستوى أرقى: لافظ أو فونيم، وإن كان قابلاً للوصف في ذاته، فلن يقوى على قول شيء، فهو لا يشارك في المعنى إلاّ منتمياً إلى كلمة؛ والكلمة ذاتها وجب اندماجها في الجملة⁽³⁾.

إن نظرية المستويات (كما أعلنها «بنفنسيت») توفّر نموذجين من العلاقات: توزيعية (إذا اتّخذت العلاقات موضع المستوى ذاته)،

(1) التذكير، هنا، بهذا الحدس الذي تكوّن لدى مالارميه، لحظة كان يمهد لعمل ألسني: "بدا له الكلام أداة التخيّل: قد يتبع منهج الكلام (يقصد تحديده)، كون الكلام يفكر ذاته، ويظهر له، أخيراً، أن التخيّل هو نهج النفس البشرية، وبه يحكم على كلّ منهج، بينما اختص الإنسان بالإرادة" (الأعمال الكاملة، بلياد).

(2) «ليست منهج الوصف الألسنية أحادية المعنى دائماً. إن وصفاً ما لن يُنظر إلى كونه صحيحاً أو مخطئاً، بل إلى كونه أحسن أو أسوأ، متفاوت الإفادة والفائدة»، (م. أ - هاليداي، ألسنية عامة وألسنية تطبيقية، طبعة 1، 1962).

(3) مستويات الإدماج طرحتها مدرسة براغ (ف - ج - فاشيك، مدرسة براغ قارئة في الألسنيات، منشورات جامعة انديانا، 1964) وأعاد هذا الطرح عدد لا يستهان به من الألسنيين، وكان بنفنسيت أعطى التحليل الأوضح حول مستويات الإدماج هذه.

وتكاملية (إذا استمكنت العلاقات في مستويات متقابلة)، لكن العلاقات التوزيعية لا تكفي لإبراز المعنى؛ من هنا، على الباحث في سعيه إلى تحليل بنياني، أن يميّز عدّة أحكام في الوصف، ويضع هذه الأحكام في رؤية تراتبية (تكاملية).

ولا تعدو المستويات كونها عمليّات⁽¹⁾. ويبدو طبيعياً، إذن، أن تسعى الألسنية إلى مضاعفتها، في أثناء تقدّمها الحثيث، ولا يمكن لتحليل الخطاب أن يكون فعّالاً إلاّ على مستويات أوّلية. وقد عزت البلاغة إلى الخطاب مخطّطين للوصف: التخطيط، والإفصاح أو الفصاحة⁽²⁾. أمّا عن بلاغة أيّامنا فإن «ليفي - شتراوس»، في تحليله بنية الأسطورة، أوضح أن الوحدات التي يتشكل منها الخطاب الأسطوري (وحدات أسطورية) تبلغ الدلالة لأنها مجتمعة في رزم، وهذه الرزم - بدورها - تتراكب⁽³⁾: وها هو «تودوروف»، مستعيداً التمايز الذي أقامه الشكليون الروس، يقترح أن يتمّ العمل على مستويين كبيرين، ينقسمان - بدورهما - إلى:

أ- التاريخ (القياس)، متضمّناً، منطلق الأعمال و«نحو» الشخصيات.

ب- الخطاب متضمّناً، هو الآخر، الأزمة والمظاهر وصيغ السرد⁽⁴⁾.

وأيّاً كان عدد المستويات التي يقترحها الباحثون والتحديد الذي يمكن أن يُعطاهَا، لا يمكننا الشكّ في أن يكون السرد تراتبية أحكام؛ فأن يفهم المرء سرداً، لا يعني، فقط، أن يتتبّع تحلّل التاريخ، بل أن يعترف بوجود «مراتب»، ثم أن يسقط التتابعات الأفقية «للخيط» الإنشائي على محور عامودي، ضمناً. وأن تقرأ (تسمع) سرداً، لا

(1) "في عبارات قليلة الغموض، يمكن اعتبار مستوى ما نسقاً من الرموز، القواعد... أو غيرها، التي يجب استخدامها لتمثيل التعابير". (إ. باخ).

(2) الجزء الثالث من البلاغة، الكشف لن يمسّ الكلام؛ إنما يشمل ميدانها حقل الأشياء، لا حقل الكلمات - الأفعال.

(3) أنثروبولوجيا بنيوية.

(4) «فئات السرد الأدبي»، مجلّة «تواصلات»، العدد 8، (1966).

يعني، فقط، أن تمرّ من كلمة إلى أخرى، بل أن تتجاوز المستوى إلى آخر. وليسمح لي القراء، هنا، بطريقة الدفاع التبريري؛ ففي قصّته «الرسالة المسروقة»، حلّل «إدغار بو» فشل مفتش الشرطة، العاجز عن إيجاد الرسالة: كانت تحرّياته تامّة، وذلك «في دائرة اختصاصه»، على حدّ قوله: لم يكن هذا المفتش ليُسقط أيّ مكان من حسابه، «أشبع» -كليّاً- مستوى «التفتيش الدقيق»، لكنه حتى يجد الرسالة، التي تحميها بدهته، توجّب عليه أن يلج مستوى آخر، فيستبدل ملاءمة مخبئ المسروقات بملاءمة الشرطي؛ الأمر ذاته ينطبق على السرد: «التفتيش الدقيق» الذي طبّق على مجموع أفقيّ لعلاقات إنشائية، عبثاً يسعى إلى الاكتمال، وحتى يغدو فعلاً، عليه أن يتّجه «عامودياً»، ليس المعنى قائماً على «طرف» السرد، إنما يجتازه؛ ولا يقلُّ المعنى بدهةً عن «الرسالة المسروقة»، فهو يضيف بكلّ استكشاف أحاديّ الجانب.

ولا بأس في بعض التلمّسات الضرورية قبل التثبّت من مستويات الحكاية، وما نقترحه، هنا، يشكّل جانبيةً مؤقتةً، فائدتها تعليمية محضة: إنّ المستويات تسمح بتحديد المسائل، وجمعها، دون أن تكون في تعارض مع بعض التحليلات التي أجريت على هذا الصعيد. وأقترح أن تميّز في العمل الإنشائي، ثلاث مستويات في الوصف: مستوى «الوظائف» (بالمعنى الذي اتّخذته الكلمة لدى «بروب» و«بريمون»)، ومستوى «الأعمال» (بالمعنى الذي اتّخذته الكلمة لدى «غريماس»، حين يتحدّث عن الشخصيات من حيث كونها عاملة)، ومستوى «الإنشاء» (الذي يبدو، بعامة، مستوى «الخطاب» لدى «تودوروف»). هذه المستويات الثلاثة مرتبطة الواحدة بالأخرى، بناءً على صيغة اندماج متنامية: لا تتخذ وظيفة معنى لها إلاّ بمقدار ما تندرج في العمل العامّ لعامل معين؛ وهذا العمل ذاته يلقي معناه الأخير من كونه منشأً، عهدَ به إلى خطاب له نظام رموزه الخاصّ.

الوظائف

تعيين الوحدات: لما كان كل نسق تراكباً لوحدة معروفة أصنافها، وجب، في البدء، تقطيع السرد وتعيين أقسام الخطاب الإنشائي التي يمكن توزيعها على عدد صغير من الأصناف؛ أيّ توجّب، باختصار، تحديد الوحدات الإنشائية الأصغر. وبناءً على الرؤية المكملّة التي حدّدت آنفاً، لا يستطيع التحليل أن يكتفي بتحديد توزيعيّ محض للوحدات: على المعنى، منذ البدء، أن يكون مقياس أيّ من الوحدات: إن الطابع الوظيفي لبعض أقسام التاريخ، يدفع إلى اختيار الوحدات؛ ومن هنا اندرجت كلمة «وظائف» التي أطلقناها -مباشرةً- على هذه الوحدات الأولى، فمنذ الشكليين الروس⁽¹⁾، اعتاد الباحثون على تشكيل كلّ قسم من التاريخ إلى وحدات، خاصّة ذلك القسم الذي يتمثّل سببها بخاتمة لعلاقة متبادلة، على أن كلّ وظيفة هي بذرتها، إذا صحّ التعبير؛ ما يسمح لها أن تبذر سردً عنصر ينضج مستقبلاً، على المستوى ذاته، أو على مستوى آخر: ولئن أطلعنا «فلوبير» في قصّته «قلب بسيطة»، وفي مجرى معيّن من هذه القصّة، دون أن يبدر منه إلحاح، أن بنات نائب الحاكم في منطقة بون - ليفيك يمتلكن ببغاء، فسيكون لها -لاحقاً- أهميّة كبرى في حياة «فيليسيتيه»، إحدى البنات: إن إعلان هذا التفصيل (أيّاً كان شكله الألسني) يشكّل وظيفة، أو وحدة إنشائية.

أ يكون كلّ شيء في السرد وظيفياً؟ أيملك كلّ شيء معنى، حتى أصغر تفصيل؟ وهل يمكن للسرد أن يكون مقتطعاً (اندماجياً) إلى وحدات وظيفية؟ نعاين الإجابات بعد قليل. ثمة عدّة نماذج من

(1) ب - توماشفسكي، موضوعية (1925) في نظرية الأدب، لوسوي 1965 - حدّد بروب، لاحقاً، الوظيفة بكونها «عمل شخصية، يتحدّد بناءً على دلالته في سيرورة الحكمة» (علم تشكّل الحكاية، لوسوي، 1970). ونرى لاحقاً تعريف ت - تودوروف: «إن معنى (أو وظيفة) عنصر في العمل الأدبي، هو قدرته على الدخول بعلاقة متبادلة مع عناصر أخرى في هذا العمل الأدبي، ومع النتائج كله»، (مذكور آنفاً)، والتصويبات التي تقدّم بها أ - ج - غريماس، الذي انتهى، لتوّه، من تعيين الوحدة نسبةً إلى علاقتها المتبادلة الاستبدالية، ونسبةً لموضعها داخل الوحدة التركيبية التي تتشكل منها.

الوظائف، فهناك نماذج عديدةً من العلاقات المتبادلة الوجود، ولا يكاد يبقى إلا سرد وصيغ من وظائف: ولهذه الوظائف دلالات متفاوتة. وليست المسألة مرتبطة بالفن (من جانب المنشئ)، بل ارتباطها الأوثق بالبنية؛ ففي نظام الخطاب، ما يسجل من سمات، هو -بالتحديد- قابلٌ للتسجيل: ولئن يظهر تفصيلٌ غير دالٍ بصورة لا تقبل الرد، ويجبُه -من ثم- كلٌ وظيفة، فذلك لا يعني أن يلصق به معنى العبثي أو عديم الجدوى: لكل شيء معنى، أو أن اللاشيء لا معنى له، ويمكن القول، من جهة أخرى، إن الفن لا يعرف الضجة (بالمعنى الإعلامي للكلمة)⁽¹⁾: إنه نسقٌ متكامل، ولن تكون آيةٌ وحدة ضائعة⁽²⁾، سواءً كانت طويلة، أو هزيلة، أم متينةً، كذلك الخيط الذي يربطها بأحد مستويات التاريخ⁽³⁾.

من البديهي أن تكون الوظيفة وحدة محتوي، من الوجهة الألسنية: وهذا ما «يعنيه» البيان الذي يشكّله (المحتوى) في وحدات وظيفية⁽⁴⁾، وليست الطريقة التي بها قيل هذا الكلام. إن لهذا المدلول المكوّن دالاتٍ مختلفة، وغالباً ما تكون جدّ متكرّرة: فإذا قيل لي إن «جيمس بوند» رأى رجلاً في الخمسين... فإن المعلومة تخفي، في آن معاً، وظيفتين بالقدرة الضاغطة نفسها: فمن جهة عمر الشخصية يندمج في رسم تصويري (تعمّم فائدته ما تبقى من التاريخ، ليست قيمته معدومةً، ولكنها منتشرة، ومتأخّرة)، ويبدو -من جهة أخرى- أن المدلول المباشر للبيان، هو أن بوند لم يعرف، بعد، محدّثه المقبل: وتعني الوحدة

(1) في هذا، لن تكون «الحياة»، التي لا تشهد إلاّ تواصلات «مشوّشة»، و«المشوّش» (هو ما تعجز عن رؤية ما بعده) يمكن وجوده في الفن، ولكن تحت شكل عنصر مرّمز (واتو، مثلاً)؛ على أن هذا «المشوش» تجهله أنظمة الرموز المكتوبة: الكتابة، لذلك، واضحة بصورة قدرية.

(2) أقلّه في الأدب، حيث حرّية التأشير (نتيجة للطابع التجريدي للكلام المنطوق) تستتبع مسؤولية أكثر جساماً منها في الفنون «التشابهية» كالسينما.

(3) إن وظيفية الوحدة الإنشائية متفاوتة في مباشرتها (إذن، في ظهورها)، بحسب المستوى، حيث تؤدّي: حين تكون الوحدات موضوعة على المستوى ذاته (في حالة الوقف التشويقي، مثلاً)، تصير الوظيفية بالغة الحساسية، على أنها قليلة الحساسية عندما تُشبع الوظيفة على المستوى الإنشائي: إن نصّاً حديثاً، قليل الدلالة، على صعيد الحكاية، لن يجد له، كبير جهد في المعنى إلا على صعيد الكتابة.

(4) «الوحدات التركيبية (أبعد من الجملة) هي، في الواقع، وحداتٌ مضمون»، (أ - ج - غريماس، علم دلالة بنياني، لاورس، 1966) تتبّع المستوى الوظيفي من مهمات علم الدلالة العام.

علاقةً متبادلةً وقويّةً (افتتاح، تهديد وإجبار على إعلان الهوية)، وحتى يتمّ تعيين الوحدات الإنشائية الأولى لا يعرّب عن نظر الباحث الطابع الوظيفي للأقسام، موضوع البحث، وأن يقبل -مستقبلاً- بعدم التقائها، حتماً، بالأشكال التي نعت بها -عادةً- مختلف أجزاء الخطاب الإنشائي (أعمال، مشاهد، مقاطع، حوارات، حوارات ذاتية داخلية.. وغيرها) وتبعدها حتى من الأصناف «النفسانية» (سلوكيات، مشاعر، نوايا، حوافز، عقلانيات الشخصيات).

ولمّا كانت «لغة» السرد مختلفة عن لغة الكلام المملوظ - وإن كانت غالباً محمولةً من قبلها - أضحت الوحدات الإنشائية مستقلةً مادياً عن الوحدات الألسنية، ويمكن لها أن تتماسّ، بالتأكيد، ولكن بصورة ظرفية غير منظّمة؛ حينئذٍ تتمثّل الوظائف -حيناً- عبر وحدات أرفع من الجملة (مجموعات جُمِلَ بقامات مختلفة، حتى يشمل النتاج الأدبي بكامله)، و-حيناً آخر- أدنى من الجملة (الركن، الكلمة، وحتى داخل الكلمة، بعض العناصر الأدبية⁽¹⁾)؛ حين تحدّثنا القصة أن «جيمس بوند» لما كان يحرس مكتبه للتجسس، ورُنّ الهاتف، «رفع سماعة أحد الخطوط الأربعة»، فإن الوحدة «أربعة» تشكّل -وحدها- وحدةً وظيفيةً، إذ تُرجعُ إلى مفهوم ضروري، إلى جماع التاريخ (ذي التقنية البيروقراطية العالية)؛ والواقع أن الوحدة الإنشائية، هنا، ليست وحدة ألسنية (الكلمة)، ولكن قيمتها الضمنية (ألسنياً، فإن الكلمة أربعة/ لا تريد، أبداً، أن تعني «أربعة»)، وهذا ما يفسّر أن بعض الوحدات الوظيفية يمكن لها أن تكون أدنى من الجملة، دون أن تكفّ عن الانتماء إلى الخطاب: فهي لا تفيض، عن الجملة التي تظل أرفع منها مادياً، بل عن مستوى التأشير الذي ينتمي، كما الجملة، إلى الألسنية بكل ما للكلمة من دلالات.

2 - أصناف الوحدات: هذه الوحدات الوظيفية، وحبب توزيعها في

(1) لا يجوز الانطلاق من الكلمة كعنصر غير مجزأ في الفنّ الأدبي، ومعالجتها كما تعالج الآخرة التي بها يُشاد البناء، بل إن العمل الأدبي قابل للتفكك إلى «عناصر فعلية» أكثر دقة).
ج - تينيانوف - ذكره ت - تودوروف، في مجلة كلام «اللغات»، العدد 1، 1966.

عدد صغير من الأصناف الشكلية. وإذا أراد الباحث تعيين هذه الأصناف، دون أن يلجأ إلى مادة المحتوى (نفسانية، مثلاً) وجب أن ينظر، من جديد، في مختلف مستويات المعنى: ولبعض الوحدات وحدات من المستوى ذاته بمنزلة صلات متبادلة، وبالمقابل - لتشبع المستويات الأخرى، يجب التجاوز إلى مستوى آخر؛ من هنا يمكن تتبع صنفين كبيرين من الوظائف: الأولى توزيعية، والأخرى اندماجية. وتتوافق الوظائف الأولى مع وظائف «بروب»، (استعادها «بريمون») غير أننا نعالجها بتفصيل أكبر مما تناولها هؤلاء المؤلفون، ولها نحتفظ باسم «وظائف» (رغم كون الوحدات الأخرى، وظيفية أيضاً)؛ ويبدو النموذج تقليدياً منذ التحليل الذي أجراه «توماشفسكي»: إن لشراء مسدس صلة متبادلة بأمور أخرى، إذ له علاقة بأوان استخدامه (وإذا لم يستخدم، ينقلب التأشير إلى علامةٍ للتشويش... إلى غير ذلك).

ولرفع سماعة الهاتف علاقة، أيضاً، بأوان إعادة تعليقها؛ فإن لتدخل البعءاء في منزل «فيليسيتيه» علاقةً بمشهد الحشو بالقش، والتعبءء... وغير ذلك.

أما الصنف الأكبر الثاني من الوحدات، ذات الطبيعة الاندماجية، فيشمل كل «القرائن» (بالمعنى العام جداً للكلمة)⁽¹⁾، وترجع الوحدة، إذن، إلى مفهوم منتشر بصورة متفاوتة، ولا ترجع إلى عمل قيد الاكتمال ولاحق؛ على أن هذا المفهوم ضروري، بمعنى ارتباطه بالتاريخ: قرائن طبيعية تتعلق بالشخصيات، معلومات تفيد عن هويّتهم، تأشيريات عن «المناخ».. وغيرها. إن العلاقة التي تجمع بين الوحدة وصلاتها الذاتية المتبادلة ليست توزيعية (وغالبا ما ترجع عدّة قرائن إلى المدلول ذاته، دون أن يكون تتابع ظهوره في الخطاب ملائماً، بالضرورة)، بل هي اندماجية؛ وحتى نفهم عبارة «لمّ تخدم؟» كأنها تأشيرة قرينية، يجب أن نجتاز إلى مستوى أرقى (أعمال الشخصيات، أو الإنشاء)، وهنا تبلغ

(1) يمكن لهذه التعيينات التي تليها، أن تكون مؤقتة كلّها.

التأشيرة عقدتها. إن العظمة الإدارية التي تختفي وراء «بوند»، والتي دلَّ عليها العدد الكبير لأجهزة الهاتف)، لا تضيف أي انعكاس على سلسلة الأعمال التي التزمها «بوند» حين قبل هذا التواصل، ولا تتخذ هذه العظمة الإدارية معنًى لها إلا على مستوى نموذجية عامّة للفواعل (لأن «بوند» يتخذ جانب النظام)؛ والقرائن، بناءً على طبيعة علاقاتها العامودية نوعاً، هي وحدات دلالية حقاً، إذ إنها تُرجع إلى مدلول، عكس «الوظائف» التي تُرجع إلى «عملية»، على أن المصادقة على القرائن هو الركن التفضيلي «الأعلى»، ويمكن أن تكون تقديرية، خارجاً عن الركن الموضح (يجوز ألا يُصرَّح، أبداً، بطبع شخصية، لكن يسهل، دوماً، أن نعاين الدلائل على طبيعتها)؛ إنها مصادقة نموذجية، و-بالمقابل- ليست المصادقة على «الوظائف» «أبعد»؛ إنها مصادقة تركيبية⁽¹⁾؛ على ذلك تغطّي «الوظائف» و«القرائن» تمايزاً كلاسيكياً آخر: تشير الوظائف، ضمناً، إلى علاقات كنائية، أمّا القرائن فيألى علاقات استعارية؛ الأولى تتوافق ووظيفية العمل، بينما الأخرى تتوافق ووظيفية الكيان⁽²⁾.

هذان الصنفان الكبيران من الوحدات، وظائف وقرائن يتيحان إجراء تصنيف للسردات. بعض السردات ما هو وظيفي بدرجة كبيرة (كمال الحال بالنسبة إلى الحكايا الشعبية)، و-بالمقابل- يبدو بعضها الآخر قرائنياً بصورة مكثفة (مثال على ذلك، الروايات «النفسانية»)، وثمة بين هذين القطبين، سلسلة كاملة من الأشكال المتوسّطة، تابعة للتاريخ، للمجتمع، للنوع - وليس هذا، بعد، كل شيء؛ ففي داخل كل من هذين الصنفيين الكبيرين، يمكن -بسهولة- أن نعيّن صنفين فرعيّين من الوحدات. عودةً إلى صنف الوظائف، تفيد أن وحداتها لا تحوز كلّها «الأهميّة»، تلك: بعض منها يشكل مفصلات حقيقية للسرد (أو قطعة من السرد)،

(1) وهذا لا يمنع أن تتمكّن الإطالة التركيبية، للوظائف، من تغطية العلائق الاستبدالية بين وظائف منفصلة، كما هو مقبول منذ ليفي - شتراوس، وغريماس.

(2) لا يمكن اقتصار الوظائف على الأعمال (الأفعال) كما لا يمكن اقتصار القرائن على الصفات (النوعت)، لأن ثمة أفعالا قرائنية، كونها "علامات" طابع، أو مناخ، أو غير ذلك.

غير أن بعضها الآخر لا يقوم إلا «بملاء» المدى الإنشائي الذي يفصل الوظائف عن المفصلات. ولنسمّ الأولى وظائف أساسية (أو نواة). أما الأخرى، ووفقاً لطبيعتها الإكمالية، فهي وساطات. وحتى تكون وظيفة أساسية، يكفي أن يكون العمل، الذي إليه ترجع، يفتتح (أو يثبت أو يُغلق) مبادرةً منطقيّةً لتتابع التاريخ، أو -بإيجاز- أن يفتتح أو ينهي تردداً، إذا ورد، في نصّ السرد، قطعةً تالية، رنّ الهاتف.

يبدو ممكناً أن يجيب الشخص أو لا يجيب؛ ما يدفع بالتاريخ إلى وجهتين مختلفتين. بالمقابل، إن بين وظيفتين أساسيتين، من الممكن أن تُعدّ تأشيرات استطرادية، تتجمّع كلها حول نواة أو أخرى، دون أن تبدل الطبيعة التتابعية لهذه النواة: إن المدى الذي يفصل بين «رنّ الهاتف» وبين «رفع (بوند) السّاعة»، يمكن أن تشعبه جمهرة من أحداث دقيقة، أو وصفات دقيقة: «توجّه (بوند) نحو المكتب، رفع سّاعة، وضع سيجارته»... إلى غير ذلك، وتبقى هذه الوساطات وظيفية بمقدار ما تدخل في علاقة متبادلة مع نواة، غير أن وظيفتها مخففة، وأحادية الجانب، وظيفية: تلك حال الوظيفة المتسلسلة تاريخياً (يصف الباحث، هنا، ما يفصل لحظتين في التاريخ)، في حين أن وظيفة ثنائية تتخذ لها موضعاً داخل الرباط الذي يوحد وظيفتين أساسيتين، هي متسلسلة في التاريخ، ومنطقية، في الآن ذاته.

وليست الوساطات إلا وحدات متتابعة، على أن الوظائف الأساسية متتابعة ومنطقية، في الآن ذاته. وما يدعو إلى التفكير في أن دافع النشاط الإنشائي هو الالتباس الواقع بين التالي والاستتباع، فما يأتي بعد، نظراً لكونه قرئاً في السرد، يُظن أن ما «قبل» سببه، ويصير السرد، في هذه الحال، تطبيقاً منهجياً للخطأ المنطقي الذي اقترحه مدرسيّة علم الكلام تحت شعار هذه المعادلة، «بعد هذا -من ثمّ- بسبب هذا»، والتي يمكن أن تكون شعار القدر. ولا يعدو السرد أن يكون إلا لغته (القدر)، بيد أن «تحطم» هذا المنطق، وتحطم الزمانية معه تكملها بنية الوظائف الأساسية، ولربّما أمكن لهذه الوظائف أن تكون غير دالة، للوهلة الأولى:

المشهد لا يشكّلها (لا الأهمية، أو الحجم، أو الندرة، أو قوّة الفعل المعلنة)، بل المخاطرة، إذا صحّ التعبير. والوظائف الأساسية لحظات المخاطرة في السرد بين نقاط التناوب هذه، بين «الموجّهات المركزية»، تملك الوساطات مناطق أمن، وراحة، وترف، وليست مناطق الترف هذه غير مفيدة: من وجهة نظر التاريخ، يمكن للوساطة أن تؤدّي وظيفة ضئيلة، لكنها ليست -أبداً- معدومة: أُنكون الوساطة مطنّبةً (بالنسبة إلى نواتها)، بحيث لا تشترك، أقلّه، في اقتصاد الرسالة، غير أن ذلك ليس القصد؛ إذ إن للتأشيرة الحشوية ظاهراً، وظيفَةً استطراديةً: فهي تسرّع، وتؤخّر، وتعيد إطلاق الخطاب، وهي تلخّص وتستبق، وتُضلّ، أحياناً: ولما كان يظهر المؤشّر إليه كأنه قابل للتأشير، كانت تسعى الوساطة إلى إيقاظ التوتر الدلالي للخطاب الذي لا ينفك يُصرّح به: كان ثمّة معنى، وسيكون -من ثمّ- معنًى، وأضحت الوظيفة الثابتة للوساطة، من هنا، وظيفة إقامة اتصال (لنستعيد كلمة جاكوبسون بالموضوع)؛ لذا، فهي تبقى على التماسّ بين الراوي والإنشاء⁽¹⁾، وكما لا يمكننا أن نحذف نواة، دون أن نشوّه التاريخ، فلا يمكننا أن نحذف وساطة، دون أن نشوّه الخطاب. أمّا بالنسبة إلى الصنف الكبير الثاني من الوحدات الإنشائية (القرائن)، الصنف الاندماجي، فإن الوحدات المتضمّنة (فيه) تشترك في كونها لا تُشيع (أو تكمل) إلا على مستوى الشخصيات أو الإنشاء، لذا فهي تشكّل جزءاً من علاقة ثابتية، يكون تعبيرها الثاني المضمّر مكملاً⁽²⁾ يمتد إلى مشهد واحد، وشخصية واحدة، أو نتاج أدبي بالكامل.

ويمكن للباحث، آنثذ، أن يميّز، داخل هذا السياق، قرائن بكلّ ما للكلمة من دلالات، قد يكون مرجعها طبعٌ أو شعورٌ أو مناخٌ (مناخ التشكيك، مثلاً)، أو فلسفة، كما يميّز معلومات تفيد في إضفاء الهوية، أو وضع الشخصيات أو الحدث في حيّز الزمن والمدى (المكان)، أن يقول

(1) تكلم فاليري على "علامات إمهالية"، والرواية البوليسية تلجأ إلى استخدام مكثّف لهذه الوحدات "المضلّة".
(2) ن - رُويت يدعو العنصر، ثابتاً، كل عنصر لازم، على امتداد زمن المقطوعة الموسيقية (مثلاً، الزمن الذي يستغرقه أليفرو لباخ، أو الطابع الانفرادي لغناء منفرد).

الراوي أو المنشئ، إن «بوند» لما كان يحرس مكتباً، نافذته المفتوحة تسمح برؤية القمر، وقد حوّطته غيوم كبيرة متسارعة، يعني أنه يترك دلائل على ليلة صيف راعدة، وهذا الاستنتاج ذاته يشكّل قرينةً مناخيةً تعود بنا إلى صورة الطقس الثقيل المقلق، أو الذي يثير قلقاً من عمل أو حدث لا نعلمه بعد؛ فللقرائن، إذن، مدلولات مضمرة دائماً، على أن المعلومات لا تملكها (مدلولات) بالمقابل، أقلّه على مستوى التاريخ: إنها معطيات محضة ودالة مباشرة، والقرائن تضمّر نشاطاً لحل رموز: وهي تعلم القارئ أن يتعرّف إلى طبع، وإلى مناخ. تحمل المعلومات معرفة جاهزة، أما وظيفتها فهي ضعيفة كوظيفية الوساطات، غير أنها ليست معدومة، وأياً تكن نسبة «الصمم» في علاقتها مع بقية التاريخ، تسعى المعلّمة (المثال على ذلك العمر المحدّد للشخصية) إلى التصديق على حقيقة المرجح، وإلى تجذير التخيل في الواقع: المعلّمة، إذن، فاعلة واقعية، ولهذا تملك وظيفية موثوقاً بها، ليس على مستوى التاريخ، فحسب بل على مستوى الخطاب⁽¹⁾، أيضاً.

النواة والوساطات، القرائن والمعلّيمات، تلك هي الأصناف الأولى حيث يمكن أن توزع وحدات المستوى الوظيفي، ولكن يجب إكمال هذا التصنيف لاعتبارين اثنين؛ أولهما أن الوحدة يمكنها الانتماء إلى صنفين في الآن ذاته: أن تشرب الشخصية الويسكي (في صالة المطار) يعني ذلك عملاً يفيد كوساطة لتأشير (أساسية) للانتظار، لكن ذلك، أيضاً، قرينةٌ لمناخ معين (عصرنة، انشراح، ذكرى، أو غير ذلك..). وبشكل آخر، يمكن لبعض الوحدات أن تكون مختلطة. ثمة لعبة مماثلة ممكنة في اقتصاد الكلام، كما في رواية «الأصابع الذهبية»، ولما كان على «بوند» أن يفتش بدقة غرفة عدوّه، تلقى مفتاحاً عمومياً من شريكه:

(1) يميّز ج - جينيت بين نوعين من الوصف: تزييني ودلالي (انظر «حدود السرد» في صُور²، لوسوي، 1969)، الوصف الدلالي وجب أن يلتصق بالمستوى التاريخي أما الوصف التزييني فيمستوى الخطاب؛ ما يقسّر أنه (الوصف التزييني) شكّل، منذ أمد بعيد، «قطعة» بلاغية مبالغ في ترميزها: الوصف، هو التمرين الأكثر تقويماً للبلغة المستحدثة.

للتأشيرة وظيفية (أساسية) محضة، يتبدّل هذا التفصيل في الفيلم: يرفع «بوند» رزمة مفاتيحه، مازحاً مع الخادمة التي لا تعترض، البتّة، ليست التأشيرة وظيفية، فقط، بل هي قرينية، فهي تُرجع القارئ إلى طبع «بوند» (طلاقته، وحظوته لدى النساء). وفي الاعتبار الآخر، تجب الملاحظة أن الأصناف الأخرى التي تكلمنا عليها، آنفاً، يمكن أن تكون خاضعة لتوزّع آخر، أكثر ملاءمة للنموذج الألسني.

والواقع أن للوساطات، والقرائن، والمعلّيمات ميزةً مشتركة؛ إنها تمديدات بالنسبة إلى النواة، وتشكّل النواة-بدورها- مجموعات منتهية لعبارات أكثر عدداً، ويحكمها منطق خاصّ، وهي -إلى ذلك- ضرورية وكافية، وحالما تُعطى هذه الدّعامات، تأتي الوحدات لتثبتها، وفقاً لنمط توالد ذي مبدأ لامتناهٍ، لكننا ندرك ذلك، لأنّ هذا ما يحدث للجملة المكوّنة من عبارات بسيطة، ومعقّدة في تضعيفات لا متناهية وإملاءات، وإكساءات.. وغيرها؛ ذلك أن السرد قابل للمواسطة، كحال الجملة، وكان «اللامية» يعلّق أهميّة كبرى على هذا النمط من البنية، والذي منه شكّل قصيدته «لا ضربة نرد، البتّة»، حتّى أمكن الباحث اعتبار «عقدها» (القصيدة) و«بطونها»، و«كلماتها -العقد»، و«كلماتها -التخريّمات»، شعاراً لكلّ سرد - لكلّ كلام.

النحو الوظيفي: كيف، وبحسب أيّة قواعد، تترابط هذه الوحدات المختلفة، الواحدة بالأخرى، على امتداد التركيب التعبيري الإنشائي؟ وما هي قواعد التراكم الوظيفي؟ للإجابة عن هذه التساؤلات، لنعتبر المعلّيمات والقرائن قادرة وبسهولة على التراكم في ما بينها: تلك حال رسم الشخص، الذي يضع، جنباً إلى جنب، ودونما إكراه، معطيات الحالة المدنية لهذا الشخص وسماته المميّزة. ثمّة علامة تضمين بسيطة تجمع الوساطات والنواة: كون الوساطة تُضمّر -بالضرورة- وجود وظيفة أساسية يمكن الاستناد إليها، وليس العكس صحيحاً. أمّا بالنسبة إلى الوظائف الأساسية، فإن رباط تضامن يوحدّها، على أن وظيفة، بهذا النوع، تجبر أخرى على مماشاتها، والعكس صحيح.

هذه العلاقة الأخيرة هي ما يجب الوقوف عنده لحظة: أولاً، لأنها تحدّد دعامة السرد ذاته (تحذف التمديدات دون النواة)، وثانياً لأنها تهمّ أساساً- أولئك الساعين إلى بنية السرد.

كنّا أشرنا، سالفاً، إلى أن السرد، عبر بنيته ذاتها، يؤسّس التباساً بين التالي والاستتباع، بين الزمن والمنطق. هذا الغموض هو ما يشكّل المسألة المركزية للنحو الإنشائي، وهل وراء زمن السرد منطق لازمني؟ لازالت هذه النقطة موضع خلاف بين الباحثين. ولما اختطّ «بروب»، عبر تحليله، الطريق واسعة أمام الدراسات الحالية، أصرّ على لتبسيطة النظام التعاقبي: والزمن -برأيه- هو الواقع، وبدا ضرورياً، لهذا السبب، أن يجذّر السرد في الزمن، في حين أن أرسطو ذاته، لما حاول أن يعارض المسرحية التراجيدية (والتي حددها وحدة العمل) بالتاريخ (الذي حدّده كثارية الأعمال ووحدة الزمن)، كان يعزو الأوليّة للمنطقي على التعاقبي⁽¹⁾.

وهذا ما فعله جميع الباحثين الحاليين (ليفي، شتراوس، غريماس، بريمون، نودوروف) والذين يدعمون، بأجمعهم (على الرغم من تعارض وجهات النظر)، عبارة كل من ليفي - شتراوس «إن نظام التتابع التعاقبي ينحلّ في بنية سجلية لازمنية⁽²⁾. والواقع أن التحليل الحالي ينحو باتجاه فكّ تتابع المحتوى الإنشائي، وإعادة منطقه، كما يسعى إلى إخضاعه لما سمّاه «مالارمييه» «صواعق المنطق البدائية»⁽³⁾، أو ما كان أكثر دقّة، وهو السعي للتوصّل إلى إعطاء وصف بنياني للوهم التتابعي؛ وكان على المنطق الإنشائي أن يعير أهميّة للزمن الإنشائي مبرزاً إيّاه. ويمكن القول، بشكل آخر، إن الزمنية ليست إلا صنفاً بنيانياً للسرد (للخطاب). وكما في اللّغة، إن الزمن لا يُنوجد إلا على شكل نسق، ومن وجهة السرد، إن ما ندعوه الزمن ليس موجوداً، أو لا يوجد إلا وظيفياً، كونه

(1) الفنّ الشعري.

(2) ذكره - ك - بريمون، «الرسالة الإنشائية»، مجلّة «تواصلات»، العدد 4، 1964.

(3) حول الكتاب (أعمال كاملة، بلياد).

عنصرًا في نسق سيميائي؛ إذ لا ينتمي الزمن إلى الخطاب المحض، بل إلى المرجع. السرد واللغة لا يعرفان إلا زمنًا سيميولوجيًا (أو رموزيًا)، والزمن «الحقيقي» هو وهم مرجعي، أو «واقعي»، كما يبرزه شرح «بروب»، ولهذا كان على الوصف البنياني أن يعالجه⁽¹⁾.

إذن، ما هو هذا المنطق الذي يتعارض ووظائف السرد؟ هذا ما يسعى الباحثون إلى إجرائه عمليًا، وما تمت مناقشته مطوّلًا. قد نعود، لاحقًا، إلى مساهمات غريماس، وبريمون، ووث - تودوروف، في العدد الثامن من مجلة «تواصلات» (1966)، والتي تعالج كلها منطق الوظائف، ثلاث وجهات رئيسية تبرز إلى الوجود، كان عرض لها تودوروف: الوجهة الأولى تمثّلت بعطاءات «بريمون» الأكثر منطقية، إذ اقتضى له أن يعيد بناء نحو للتصرّفات الإنسانية التي يبرزها السرد، وأن يختط، من جديد، مسيرة «الاختيارات» التي تخضع لها شخصية، بصورة قدرية، في كل نقطة من نقاط التاريخ⁽²⁾، وأن يبرز إلى الوجود ما يمكن تسميته بالمنطق الطاقوي⁽³⁾، لأنه يلتقط الشخصيات، أو أن تختار المباشرة بالعمل. أمّا النموذج الثاني فهو ألسني (ليفي - شتراوس، غريماس): الاهتمام الأساسي، لهذا البحث، هو إيجاد تعارضات جذورية في الوظائف، كون هذه الوظائف تتلاءم والمبدأ الجاكوبسوني القائل بـ«الصناعة»، والتي «تسحب» على امتداد سيرورة السرد، (وقد نرى، لاحقًا، الدراسات الموسّعة التي قام بها «غريماس» لتصحيح أو إكمال جذورية الوظائف)، على أن الوجهة الثالثة التي اختطها «تودوروف»، تبدو مختلفة بعض الشيء، لأنها تنشئ التحليل على مستوى «الأفعال» (أي الشخصيات)، محاولة إقامة قواعد

(1) أعلن فاليري، وبطريقته المبكرة، لكن غير المستنفدة، عن وضعية الزمن الإنشائي: «إن الاعتقاد بالزمن، باعتباره عميلًا أو خيطًا موصلًا، هو مبنّي على آلية الذاكرة والخطاب المركّب»: والواقع أن الالتباس يتكوّن من الخطاب ذاته.

(2) هذا المفهوم يستدعي نظرة لدى أرسطو؛ وتعني أن الاختيار العقلاني للأعمال الواجب اقترافها، هو الذي يؤسّس التطبيق العملي، وهو -بالنتيجة- العلم التطبيقي الذي لا ينتج أي عمل أدبي متميزًا عن عميله، عكس الشعرية، وفي هذا السياق يمكن القول إن المحلل يقوم بإعادة تكوين «التطبيق العملي» الداخلي للسرد.

(3) هذا المنطق المؤسّس على المبادرة (القيام بهذا العمل أو ذاك) هو جدير أن يبرز مسألة التمسّح التي يكون السرد مسرحًا لها، عادةً.

يتراكم عبرها السرد، ويتنوّع، ويحوّل عدداً من الإسنادات الأساسية.

ليس الأمر، هنا، منوطاً باختيار إحدى فرضيات العمل؛ إذ ليست الفرضيات هذه متخاصمة بل متنافسة، والتي تجد لها موقعاً في ملء الأعداد، على أن المكمل الأوحده الذي يسمح الباحث باستحضاره، يتعلق بأبعاد التحليل الآنف الذكر. وحتى لو وضعنا القرائن جانباً، والمعلمات والوساطات، فإن عدداً كبيراً من الوظائف الكبرى، يبقى ماثلاً في السرد (خاصةً إذا تعلق الأمر برواية، وتعدى كونه حكاية شعبية)، وثمة كثير من الوظائف لا تضبطها التحليلات الكثيرة التي ذكرناها، والتي سعت، حتى الآن، إلى إبراز المفاصل الكبرى للسرد، إلى ذلك، وجب على الباحثين أن يرتأوا وصفاً مشدوداً كفاية، بقصد إبراز كل وحدات السرد، وأصغر أقسامها، ولندكر بأن الوظائف الكبرى لا يمكن أن تحددها «أهميتها» بل طبيعة (إضمارية ثنائية) علاقاتها: اتصال هاتفي، مهما بدا تافهاً، يتضمّن، في ذاته، من جهة، بعض الوظائف الكبرى (رن)، رفع السماعه، تكلم، حط السماعه). ومن جهة أخرى، إذا اتخذ جملة، وجب إعادة وصله، (أقله الأقرب بالأقرب) بالمفاصل الكبرى للحكاية.

إن الغطاء الوظيفي للسرد يفرض تنظيماً للإبدالات، تكون كل وحدة قاعدية منها تجمّعاً صغيراً من الوظائف، ندعوه، هنا (بحسب قول «بريمون»)، متتالية، والمتتالية تتابع منطقي للنواة، تكون متحدة برابط تضامني⁽¹⁾، وتفتح المتتالية حين لا تملك إحدى عباراتها أي سابق تضامني، وتنغلق حين لا تملك إحدى عباراتها أي لاحق. نلتخذ لنا مثلاً: أن يوصي المرء بمادة إستهلاكية، أي يتلقاها، ويستهلكها، ويدفع ثمنها، كل هذه الوظائف تشكل متتالية هي -حتماً- منغلقة، إذ ليس ممكناً أن تُسبق التوصية، أو أن يلحق بعملية دفع الثمن، دون أن يخرج ذلك على الجماع المتجانس «للاستهلاك». والواقع أن المتتالية قابلة للتسمية، دائماً. وحالما حدد «بروب»، و«بريمون» الوظائف الكبرى للسرد، انطلقا

(1) بالمعنى الهلمسليفي ذي التعيين الثنائي: عبارتان تستلزم الواحدة الأخرى.

تلقائياً، إلى تسميتها (خداع، خيانة، كفاح، عقد، إغواء، وغير ذلك..)، على أن عملية التسمية هذه تبدو حتمية بالنسبة إلى متتاليات باطلة، وهي ما يمكن تسميته «المتتاليات الصغرى»؛ كونها تشكل -غالباً- الذرة الأدق في النسيج الإنشائي. أتكون هذه التسميات نسج المحلل، فحسب؟ أو -بالأحرى- هل هي تععيدية ألسنية محضة؟. إنها تعالج نظام الرموز في السرد. لكن يستطيع الباحث التخيل أنها تشكل جزءاً من تعقيد (لغوي) داخلي لدى القارئ (المستمع) ذاته، يمسك بكلّ تتابع منطقي للأعمال كما كلّ اسمي: أن يقرأ المرء، يعني أن يسمي: وأن يسمع لا يعني أن يرتأي كلاماً، فحسب، بل أن يبينه، أيضاً.

وتبدو عناوين المتتاليات ماثلة لهذه الكلمات، الأغطية التي تمتاز بها آلات الترجمة، حين تغطّي، وبطريقة مقبولة، تنوعاً كبيراً للمعنى والفوارق الملتبسة، بيد أن لغة السرد التي هي في حوزتنا، تتضمن دفعة واحدة هذه الفئات الأساسية: أولها كون المنطق المنغلق، الذي يُبين متتالية، مرتبطاً، كلياً، باسمه: فكل وظيفة تفتتح استحواذاً، تفرض حال ظهورها، في الاسم الذي تبرزه، قضية الاستحواذ كاملة، كما تعلمنا إياه كلّ أنواع السرد التي شكّلت فينا لغة السرد.

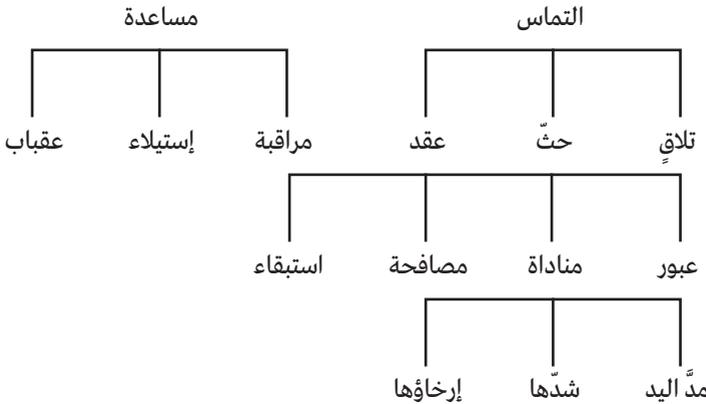
وأيّاً كانت ضالّة أهميّة المتتالية، كونها تتألف من نواة قليلة، فهي تتضمن، أبداً، لحظات مخاطرة، وهذا ما يسوّغ للباحث تحليلها: ويبدو تافهاً أن يُشكّل الباحث في متتالية، التتابع النطقي للتصرفات الدقيقة التي يتكوّن منها عمل إهداء السجارة (ضيّف، قبل، أشعل، دخّن)، لكن تناوباً يمكن أن يحدث، عند كلّ من النقاط هذه، أيّ حرّية في المعنى: دوبون، موكل «جيمس بوند»، يهبه القداحة ذاتها، لكن «بوند» يرفض الهبة، ومعنى هذا التشعب هو أن «بوند» يخشى الوقوع، غريزياً، على عبوة مفخخة⁽¹⁾، فتكون المتتالية، عندئذٍ وحدة

(1) من الممكن جداً أن يجد الباحث، حتى على هذا المستوى اللانهائي الصغر، تعارضاً من النموذج (الجدوري) الاستبدالي، وإذا لم يكن عبارتين، فأقله بين قطبي متتالية: إن متتالية «تقديم السجارة للضيف»، حين يتمّ تعليقها، يمكن أن تبرز الجذور خطر الأمان، (التي أبرزها شتغلوف في تحليله دورة شلوك هولمز): شك/ حماية - عدوانية/ صداقة.

منطقية مهددة: وهذا ما يسوّغها، على الأقلّ، وهي -إلى ذلك- مؤسّسة على قاعدة الأكثر: المتتالية، حين تنغلق على وظائفها، وتختفي تحت اسم، تشكّل -بذاتها- وحدة جديدة، مستعدة للعمل كأبسط عبارة من متتالية أخرى أوسع منها.

نعطي مثلاً على متتالية صغرى: (مدّ اليد، شدّها، أرخاها)، تصبح هذه المصافحة مجرد وظيفة: فهي تتخذ -من جهة- دور الإشارة (ليونو دوبون، ورعونة بوند) ومن جهة أخرى تشكّل، بعامّة، عبارة متتالية أوسع مسمّاة بـ (التلاقي)، ويمكن أن تشكل عباراته الأخرى (اقتراب، وقوف، مناداة، مصافحة استبقاء) متتاليات - صغرى، إن شبكة كاملة من الاستبدالات تبينّ السرد، بدءاً من القوالب الدقيقة جداً، وانتهاءً بالوظائف الكبرى.

وما يستشقه الباحث، هنا، هو هرمية تظلّ داخلية، وعلى المستوى الوظيفي، على أن التحليل الوظيفي لا ينتهي إلى غايته، إلّا حين يُصار إلى تضخيم السرد، عن كثب، من سيجارة «دوبون» إلى المعركة التي يخوضها «بوند» ضدّ الأصابع الذهبية: إن هرمّ الوظائف يمسّ المستوى التالي (مستوى الأعمال)، ثمة، إذن، نحوّ داخلي يشكل المتتاليات، ونحو (أو تركيب) استبدالٍ للمتتاليات في ما بينها، وقد يتخذ الفصل الأوّل من «غولدنغغر» سيراً يلقي ظله على الفصول التالية:



هذا التمثيل تحليلي، حتماً، وللقارئ أن يلحظ تتابعاً خطياً للعبارات، لكن ما يجب التنويه به، أن عبارات متتاليات كثيرة، يمكن لها أن تتراكم، بعضها داخل بعضها الآخر؛ إذ ما إن تقارب متتالية على الانتهاء حتى تظهر عبارة لمتتالية جديدة؛ وهذا ما يفسر نقل المتتالية على شكل طباقات⁽¹⁾؛ وإذا نظر الباحث -وظيفياً- إلى بنية السرد، ألقاها متخفية؛ على ذلك، «يمسك» النص، و«يتطلع إلي»، ولا يمكن لتراكم المتتاليات أن يكف، داخل العمل الأدبي ذاته، عبر ظاهرة انقطاع جذري، إلا في حال استعديت بعض الكتل المحكمة، التي تكون النتاج الأدبي، إلى المستوى الأعلى للأعمال (للشخصيات): تتألف قصة «الأصابع الذهبية» من فصول ثلاثة مستقلة، إذ إن كتلتها الوظيفية تكف مرتين عن التواصل: لا علاقة متتالية بين فصل بركة السباحة، وبين فورت - كنوكس، لكنها تبقى علاقة عاملية؛ إذ إن الشخصيات (ومن ثم بنية علاقاتهم) هي ذاتها، ولنا مثال على ذلك: الملحمة («مجموع حكايا متعددة»): والملحمة سرد تكسر على المستوى الوظيفي، غير أنه في اتحاد مع المستوى العاملي (وهذا يصح على «الأوديسيا»، أو مسرح بريخت)، وجب، إذن، تنويع مستوى الوظائف (الذي يهيئ الجزء الأكبر من الركن الإنشائي) عبر مستوى أعلى، حيث تنهل معناها وحدات المستوى الأول، الذي هو مستوى الأعمال.

الأعمال

نحو وضع بنياني للشخصيات: في النظرية الأرسطية للصناعة، كان لمفهوم الشخصيّة النصيب الأقل من الاهتمام، وكان أن خضع، كلياً، لمفهوم العمل: قال «أرسطو» بإمكان إيجاد حكايا، دونما «خصائص»، ولكن يستحيل أن توجد خصائص دون حكايا، واستعاد المنظرون

(1) هذا الطباق يعود الفضل في التحسب له إلى الشكلانيين، حين حاولوا صياغة نموذجية له: كما يجدر التذكير بالبنيات الرئيسية المرجعة للجملة.

الكلاسيكيون (فوسايوس) هذا الرأي، وعملوا به، ولاحقاً اتخذت الشخصية هذه، التي لم تكن إلى حينه إلا اسماً، أو عميلاً يقوم بعمل محدد⁽¹⁾، قواماً نفسانياً، فأضحت فرداً، «شخصياً»، أو -بالأحرى- «كائناً» مشكلاً بمثلته، حتى لو لم يقم بأي عمل⁽²⁾، وكفت هذه «الشخصية»، بالذات، عن أن تكون ملحقّة بالعمل، حتى قبل أن تؤدي أي عمل، فجسّدت، بامتياز، جوهرأ، نفسانياً، ويمكن لهذه الجواهر أن تخضع لقائمة، تتخذ لها الشكل الأكثر نقاءً، متمثلاً بقائمة «الاستخدامات» لدى المسرح البورجوازي (خفيفة الظلّ، الأب النبيل.. وغيرهما)، وكان على التحليل البنياني منذ ظهوره أن يعالج -على مضض- الشخصية، على أنها جوهر، بسبب إشكالية التصنيف التي تفرضها: ويذكرنا «تودوروف» برأي «توماشفسكي» في هذا المجال: نفى هذا الأخير عن الشخصية أية أهميّة إنشائية، وخفّف من حدّة هذا الرأي، لاحقاً، بيد أن «بروب» لم يسعَ إلى سحب الشخصيات من التحليل، بل اختصرها إلى نموذجية بسيطة، مؤسّسة على وحدة الأعمال التي يتوزعها السرد (واهب غرض سحري، مساعدة، شريّر،..) لا على علم النفس.

ومنذ «بروب»، لم تكفّ الشخصية عن أن تفرض المسألة ذاتها على تحليل السرد بنيانياً؛ فمن جهة، تشكّل الشخصيات (أيّاً كان الاسم الذي نطلقه عليها: أشخاص المسرح أو العاملين) تصميماً لوصف ضروري، تبطل، خارجه، «الأعمال» الدقيقة المنسوبة إليها، أن تكون جليّة، حتى يمكننا التأكيد على أن ليس ثمة سرد واحد، في العالم، دون «شخصيات»⁽³⁾، أو -على الأقلّ- دون عملاء؛ على أن هؤلاء

(1) لا ننسى أن المسرح الكلاسيكي ما عرف إلا «ممثلين»، لا «شخصيات».

(2) إن «الشخصية - الشخص» تسود الرواية البورجوازية: رواية «الحرب والسلام»، إذ يبدو نيقولا روستوف، على الدوام، فتيّ شهماً شجاعاً وباسلاً، ويظهر الأمير أندره أصيلاً، متخلصاً من غرور.. إلى غير ذلك. وما يحدث لهم يبرزهم، لكنه لا يصنعهم.

(3) إذا توجّه جزء من الأدب المعاصر، بالنقد، نحو «الشخصية»، فليس ذلك لتدميرها (وهو أمر مستحيل)، بل لتجريدتها من الشخص، وهذا زمر مختلف تماماً. إن رواية دونما شخصيات، في الظاهر، كرواية «مأساة» لفيليب سولرز، تُبعد الشخص -كليا- على حساب الكلام ذاته، وهذا الأدب يتطلّب «فاعلاً» دائماً، ولكن هذا الفعل سيكون، من الآن فصاعداً، فاعل الكلام.

«العملاء»، الكثير، لا يمكن أن يُوصَفوا، ولا أن يُصنَّفوا في عبارات تتم عن «أشخاص»؛ إمّا لأن الباحثين يعتبرون «الشخص» شكلاً تاريخياً محضاً، ومقيداً لدى بعض الأنواع، (والتي نعرفها جيداً)؛ فيتوجّب -من ثمّ- الاحتفاظ، بالحال الأكثر اتساعاً، لكلّ السردات (حكايًا شعبية، نصوص معاصرة)، التي تتضمّن عملاء لا أشخاصاً؛ وإمّا لأن الباحثين اعتادوا على اعتبار «الشخص» عقلنةً حرجة يفرضها عصرنا على عملاء إنشائيين، بصورة محضة. وجهد التحليل البنائي، الحريصُ جدّاً على عدم تحديد الشخصية في عبارات الجواهر النفسانية، عبر فرضيات متعدّدة، في تحديد الشخصية، ليس باعتبارها «كائناً»، بل «مشاركاً».

بالنسبة «إلى بريمون»، يمكن لكلّ شخصية أن تكون «عميل» متتاليات أعمال تختصّ بها (خداع، إغواء..)؛ وحين توحى المتتالية ذاتها بشخصيتين اثنتين (وتلك حالة طبيعية) تتضمّن منظورين، أو اسمين، إذا آثرنا ذلك (فما هو «خداع» للمنظور الأوّل هو «انخداع» للثاني). بالإجمال: كلّ شخصية حتى الثانوية منها، هي «بطلة» متتاليتها الخاصة، وكان «تودوروف» انطلق، في تحليله لرواية «نفسانية» (العلاقات الخطرة)، من العلاقات الثلاث الكبرى، التي انخرطت فيها الشخصيات -الأشخاص، وليس من هذه الأخيرة، وقد دعا العلاقات الكبرى الثلاث أركاناً أساسية (حبّ، تواصل، مساعدة)؛ أخضعت هذه العلاقات عبر التحليل إلى نوعين من القواعد: الأوّل، هو التحويل، حين يتعلّق الأمر بإبراز علاقات أخرى، والثاني هو العمل حين يقتضي الأمر وصف تحوّل هذه العلاقات في سياق التاريخ: ثمة شخصيات كثيرة في «العلاقات الخطرة»، ولكن «ما يقال عنها» مطواع للتصنّف⁽¹⁾، واقترح «غريماس»، أخيراً، أن يصنّف شخصيات السرد، بحسب ما تفعل؛ من هنا انطباق اسم «العامل» عليها، وليس بحسب ما تكون عليه، حتى يصحّ اشتراكها في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها -إلى ذلك- في الجملة (فاعل، مفعول،

(1) أدب ودلالة، لاروس، 1967.

إسناد، ظرف)، وهذه المحاور هي: التواصل، والرغبة (أو الالتماس)، والاختبار⁽¹⁾. ولما كانت هذه المشاركة منتظمة عبر أزواج، أُخضع عالم الشخصيات اللامتاهي، هو الآخر، إلى بنية جذورية (فاعل/ مفعول به، واهب/ موهَّب، مساعد/ معارض) تنسحب على امتداد السرد؛ (لما كان العامل يحدّد صنفاً، أمكن له الامتلاء بممثلين مختلفين)، وتتحرك بحسب قواعد التكاثر، والإبدال أو الانعدام.

ولهذه المفاهيم الثلاثة كثير من النقاط المشتركة، والنقطة الأهم، هي تحديد الشخصية عبر اشتراكها في دائرة أعمال، على أن هذه الدوائر قليلة العدد، نموذجية، وقابلة للتصنيف؛ ولهذا السبب أطلقنا على مستوى الوصف الآخر اسم (مستوى الأعمال)، حتى ولو كان هذا المستوى قميناً بالشخصيات، فحسب. وينبغي ألا يفهم من هذه التسمية معنى الأعمال الدقيقة التي تشكل نسيج المستوى الأول، بل معنى الإنبناءات الكبرى للتأدية العملية (رَغَب، توأصل، كَفَحَ..).

مسألة الفاعل: على أن المسائل التي يثيرها تصنيف لشخصيات السرد، لم تُحلّ، بعد، على أحسن حال، ولا شك في أن الإجماع على أن الأعداد الهائلة للشخصيات، داخل السرد، يمكن لها أن تخضع لقواعد الإبدال، وأن صورةً واحدة، حتى داخل نتاج أدبي، يمكنها استيعاب شخصيات مختلفة⁽²⁾، -ومن جهة أخرى- إن النموذج الفاعلي الذي اقترحه «غريماس» (واستعاده «تودوروف» من وجهة مختلفة) يظهر صموداً في التجربة حيال عدد كبير من السردات، وكأي نموذج بنياني يقيّم عبر شكله القانوني (قالب من ستة فواعل)، وعبر تحولات منتظمة (انعدامات، التباسات، إبدالات، إرسالات مزدوجة) يستدعيها هذا

(1) علم دلالة بنياني، لاروس، 1966.

(2) ولطالما اعتمد علم تحليل النفس على عمليات التكثيف هذه - كان مالارمييه يقول، بخصوص هاملت: "بطانات، إنه لواجب وجودها! في سياق الرسم المثالي للمسرح، كل شيء يتحرك بحسب مبادلة رمزية لنماذج متداخلة في ما بينها أو في علاقة نسبية مع صورة، وحيدة". (كربونة في المسرح، بلياد).

الشكل، ما يدفع للأمل بأنموذجية عاملية للسردات⁽¹⁾، وفي حين يصير للقالب قدرة تصنيفية تامّة، (تلك حالة «العامل» لدى «غريماس») فإنه يبرز بصورة سيّئة، تعدّدية الاشتراكات، حالما تحلّل هذه الأخيرة إلى عبارات منظورات مختلفة؛ وحين يُصار إلى مراعاة هذه المنظورات (في وصف «بريمون»)، يظلّ نظام الشخصيات مجزّأً بصورة كبيرة؛ بيد أن الاختصار الذي يقترحه «تودوروف» يجنّبنا العقبتين الاثنتين، غير أنه لا يؤدي إلا إلى سرد واحد، ولا يفيد منه، حتى يومنا هذا، إلا سرد واحد، ويبدو أن كلّ ذلك يمكن أن يعاد تجانسُه بسرعة.

أمّا الصعوبة الحقيقية التي يفرضها تصنيف الشخصيات فتكمن في الحيّز (والوجود) الخاص بـ«الفاعل»، داخل كلّ قالب عاملي، أيّاً تكن صيغة هذا القالب: من هو فاعل (بطل) سرد ما؟ أيكون صنفاً متميّزاً من الممثّلين؟ وللإجابة نقول: إن نمط الروايات الذي أُلّفناه، عوّدنا التشديد، بشكل أو بآخر، وبدهاء سلبي، أحياناً، على شخصية دون الأخرى، غير أن هذا الامتياز يصعب أن يغطّي كلّ الأدب الإنشائي؛ هكذا فإن كثيراً من السردات، تضع في موقع الخصام، عدوين، تكون «أعمالهما» متعادلة على هذا النحو، والفاعل هو مزدوج، حقاً، دون أن يتمكن الباحث من اختصاره عبر الإبدال؛ وذلك هو -بالذات- الشكل التقليدي الأكثر شيوعاً، كما لو أن السرد شهد، هو ذاته، على غرار بعض اللغات، مباراة أشخاص، هذا النزاع الثنائي أو المباراة هو من الأهميّة بمكان، بحيث يدخل السرد في قرابة مع بنية بعض الألعاب (العصرية جداً)، حيث خصمان متعادلان يرغبان في الحصول على شيء يدوره حكم؛ هذا الرسم البياني يذكر بقالب الفاعل الذي اقترحه «غريماس»، ومما لا يدعو إلى الدهشة أننا إذا أردنا الوثوق بأن اللعبة كونها كلاماً، تنبثق هي الأخرى عن البنية الرمزية ذاتها، التي نجدها في

(1) مثلاً: إن السردات، حيث الفاعل والمفعول به يختلطان داخل الشخصية ذاتها، هي سردات البحث عن الذات، عن هويتها ذاتها (حمار الذهب)؛ سردات حيث الفاعل يلاحق مفاعيل متباعدة (مدام بوفاري).. وغيرها.

اللغة وفي السرد: تكون اللعبة -بدورها- جملة⁽¹⁾.

وإذا احتفظنا بصنف متميّز عن الممثلين (فاعل الالتماس، والرغبة، والعمل) يصبح من الضروري، أقله، أن يلطف طبعه، بأن نخضع هذا العامل إلى الفئات الخاصة بالشخص، النحويّ لا النفساني. مرّة أخرى، وجب التقرب من الألسنية حتى يمكن وصف وتصنيف الحجّة الشخصية (أنا/ أنت/ ت) أو غير الشخصية (هو/ هو) الفردية، الثنائية أو الجماعية، للعمل، وقد تكون الفئات النحويّة للشخص (المرصودة في ضمائر لغتنا) الأكثر حظاً في إيجاد مفتاح المستوى العملي. لكن، لما كانت هذه الفئات عاجزة عن أن تحدّد ذاتها إلا من خلال ارتباطها بحجّة الخطاب، لا بحجّة الواقع⁽²⁾ والشخصيات، بناءً على كونها وحدات في المستوى العملي، لا تجد معناها (أو معقوليّتها) إلا إذا دمجناها في المستوى الثالث للوصف، الذي ندعوه، هنا، المستوى الإنشائي (بالتعارض مع الوظائف والأعمال).

الإنشاء

التواصل الإنشائي: وكما تتّوحد، داخل السرد ذاته، وظيفة للتبادل كبرى (متوزعة بين الواجب والمنتفع) كذلك يكون السرد تماثلياً، رهناً بتواصل آخر، باعتباره شيئاً: من جهة، ثمّة واهب للسرد، ومنتفع من السرد، من جهة أخرى، والكلّ يعلم أنّ الضميرين: «أنا» و«أنت» في لغة التواصل الألسنية، هما مفترضان، الأوّل نسبة إلى الآخر؛ وعلى المنوال ذاته، لا سرد دون منشئ، ودون مستمع (أو قارئ)، ويمكن لهذا الأمر أن يكون عادياً حتى الابتدال، في حين أنه يُستغلّ بصورة سيّئة. ولا شكّ في أن دور المرسل أشيع تفسيراً (يدرس الباحث «مؤلف»

(1) تحليل دورة جيمس بوند، الذي أجراه أو. إيكو، في مجلّة "تواصلات"، العدد 8، يُحيل إلى اللقب أكثر من الكلام.
(2) انظر تحليلات الشخص التي أوردها بنفسي في كتابه (مسائل في الألسنية العامّة).

رواية، دون أن يتساءل عما إذا كان هو «المنشئ» حقاً، ولكن حين تتجاوز الأمر إلى القارئ، تسمي النظرية الأدبية أكثر حشمةً. والواقع أن المسألة لا تكمن في أن يستبطن الباحث مبررات المنشئ، لا المفاعيل التي يحدثها الإنشاء على القارئ؛ بل يقتضي الأمر وصف نظام الرموز الذي عبره دُلَّ على المنشئ والقارئ على امتداد السرد ذاته. أمّا علامات المنشئ فتبدو، للوهلة الأولى، أكثر وضوحاً للعيان، وأكثر عدداً من العلامات الدالة على القارئ (فالسرد يقول - غالباً - «أنا» أكثر من قوله «أنت»); والحقيقة أن علامات القارئ هي أكثر ارتداداً من الأولى.

هكذا، كلما كَفَّ المنشئ عن «التمثيل»، وعن إيراد الوقائع التي يعرفها هو جيداً، بينما يجهلها القارئ، أحدث ذلك علامة للقراءة، عبر الانعدام الدال، إذ لن يكون هناك معنى في أن يهب المنشئ نفسه معلومة ما: «كان ليو سيّد هذه اللعبة»⁽¹⁾، يخبرنا الراوي عبر صيغة المتكلم، وهذه علامة على القارئ، قريبة مما يدعوه «جاكوبسون» «الوظيفة الغيبوية» للتواصل. على أن من هنات التصنيف أن ينحّي الباحث، جانباً، علامات التلقّي (رغم أهمّيّتها)، ليقول كلمة واحدة عن علامات الإنشاء⁽²⁾.

من هو واهب السرد؟ يبدو أن ثلاثة مفاهيم ادّعت الإجابة عن هذا التساؤل؛ ويعتبر المفهوم الأوّل أن السرد بثّه شخص (بملاء المعنى النفساني لكلمة الشخص)، ولهذا الشخص اسم: إنه المؤلف، به يُصارُ إلى تبادل، دونما توقّف، بين «الشخصية» وبين الفنّ الذي يحوزه فردٌ متماه كلياً، يستلُّ الريشة، مرحلياً، ليكتب تأريخاً: ليس السرد، إذن، (الرواية، بالأخصّ) إلاّ التعبير عن «الأنا» الخارج عن نطاقه. إن المفهوم الثاني يصنع من المنشئ نوعاً من الضمير الكلي، اللاشخصي، ظاهرياً،

(1) «ضربة مضاعفة في بانكوك»: إن الجملة، في الفرنسية تعمل كأنها «رقة عين» بالنسبة إلى القارئ، كأنما يستدير المرء حول نفسه، وعلى العكس من ذلك، إن البيان: «هكذا، ليو كان يخرج لتوّه» هو علامة على المنشئ، إذ إن هذا القول يندرج في تحليل منطقي يقوم به «شخص».

(2) تودوروف (مذكور آنفاً) يعالج -إلى ذلك- صورة المنشئ وصورة القارئ.

يبثّ التاريخ من وجهة عليا، هي وجهة الله⁽¹⁾. والمنشئ، أيضاً، داخليّ إزاء شخصيّاته (لأنه يدرك -تماماً- كل ما يحدث لها، ويلم به) وخارجي (كونه لا يتماهي -البتّة- مع شخص أو مع آخر)، والمفهوم الثالث والأكثر حداثةً (هنري جيمس، سارتر) ينصُّ على أن المنشئ يجب أن يقصر سرده على ما يمكن للشخصيات أن تلاحظه أو تعرفه: يحدث كل شيء كما لو كانت كل شخصية -بدورها- مُرسلة للسرد، غير أن المفاهيم الثلاثة الأتفة مزعجة بمقدار ما ترى كلها، في المنشئ وفي الشخصيات، أشخاصاً حقيقيين، «أحياء» (والكل يعلم القدرة السرمديّة التي تتمتع بها هذه الأسطورة الأدبية) كما لو أن السرد يتحدّد، بدئيّاً، بناءً على مستواه المرجعي (تلك مفاهيم متساوية في «واقعيّتها»).

بيد أن المنشئ والشخصيات (أقلّه، من وجهة نظرنا) هي -في الضرورة- «كائنات من ورق»؛ ولا يستطيع واضح سرد أن يختلط بشيء مع منشئ، هذا السرد⁽²⁾؛ فعلامات المنشئ ماثلة في السرد، وهي -من ثمّ- أشدّ تقبلاً لتحليل رموزيّ ناجز. لكن، حتى يقرّ الرأي على أن يحوز المؤلف ذاته (الذي يعلن عن نفسه، ويختبئ أو يمّحي) «علامات» ينثر نتاجه خلالها، وجب أن يفترض الباحث وجود «علاقة علائمية» بين «الشخص» وبين كلامه، ممّا يجعل من المؤلف ذاتاً بملئها، ومن السرد التعبير الأدائي عن هذا الامتلاء: وهذا ما يعجزُ التحليل البنائي عن أن يخلص إليه: «من يتكلم» (في السرد) ليس هو «من يكتب» (في الحياة). و«من يكتب» ليس «من هو كائن»⁽³⁾.

والواقع أن السرد، بالمعنى الحقيقي للكلمة (أو نظام رموز المنشئ)، كما اللّغة، لا يعرف إلا نسقين من العلامات: شخصياً وغير شخصيّ، ولا يفيد هذان النسقان بالضرورة من ميزات السنية متعلّقة بالشخص (أنا)،

(1) «متى يمكن للباحث أن يكتب من وجهة نظر مزحة غلبا، أي كما لو أن الله ينظرهم من علّ؟» (فولبير، توطنة لحياة كاتب، لوسوي، 1965).

(2) تمايز أكثر ضرورة، بالمقياس الذي يحكمنا، تاريخياً، من عدد من النصوص، كانت دون مؤلف (سردات شفوية، حكايات شعبية، ملاحم منوطة بحكواتيين ورواة.. وغير ذلك).

(3) ج - لا كان: «الذي أتكلّم عليه، حين أتكلّم، هل هو ذاته الذي يتكلّم؟».

وبغير الشخص (هو)؛ قد تكون سردات، على سبيل المثال، أو مقاطع كتبت بصيغة الغائب، لكن حجتها الحقيقية هي صيغة المتكلم.

ما السبيل إلى تقرير الأمر؟ يكفي أن تُعاد كتابة السرد (أو المقطع) بتحويله من صيغة الـ (هو) إلى صيغة الـ (أنا)، طالما لا تؤدي هذه العملية إلى أي تشويه للخطاب، بل تبدل الضمائر الإعرابية؛ ويتأكد، حينئذ، البقاء داخل نسق الشخص: إن مقدمة الأصابع الذهبية، رغم أنها كتبت بصيغة الغائب، هي -في الواقع- كلام «جيمس بوند»؛ وحتى تتغير الحجة استحالت إعادة الكتابة.

إن الجملة التالية: «لمح رجلاً في الخمسين بمشية شابة بعد..» هي محض شخصية، على الرغم من وجود ضمير هو «أنا» جيمس بوند، لمحت... إلى غير ذلك»، وعلى أن البيان الإنشائي التالي: «يبدو أن طنين الجليد، لدى ارتطامه بالزجاج، أعطى «بوند» انطباعاً مفاجئاً»، لا يمكن أن يكون شخصياً، بسبب وجود فعل «يبدو»، وهو الصيغة التقليدية للسرد، حالما تنشئ اللغة نسقاً زمنياً كاملاً، خاصاً بالسرد، يهدف إلى أن يتجنب المتكلم صيغة الحاضر⁽¹⁾: «لا شخص يتكلم في السرد، بحسب تعبير «بنفسيت»، في حين أن الحجة الشخصية (تحت أشكال متفاوتة تخفياً) اجتاحت السرد شيئاً فشيئاً؛ كون الإنشاء أرجع إلى ظرفي المكان والزمان للتعبير (ذلك هو تحديد النسق الشخصي)؛ على ذلك، فإن كثيراً من السردات، الأكثر شيوعاً، تتزوج في ما بينها بإيقاع بالغ السرعة، وغالباً ما يكون الشخصي وغير الشخصي في حدود الجملة ذاتها؛ هنا عبارة «الأصابع الذهبية»:

- عيناه = شخصي

- الزرقاوان الرماديتان = غير شخصي

- حدقتا بعيني «دوبون» الذي لا يدرك أي امتلاء يتخذ. = شخصي

- إذ تضمّن هذا النظر الثابت مزيجاً من الخفر، والخبت،

والتحقير الذاتي. = غير الشخصي

(1) - بنفسيت، مذكور آنفاً.

امتزاج الأنساق يحسُّ -حتماً- على أنه سهولة، ويمكن لهذه السهولة أن تصل إلى حدّ التزييف: لا تحتفظ «أغاتا كريستي»، في روايتها البوليسية «الساعة الخامسة والدقيقة الخمس والعشرين»، بالسرِّ إلا حين تخدع شخص الإنشاء: يوصف الشخص من الداخل، في حين أنه القاتل⁽¹⁾: يحدث كلُّ شيء كما لو أن الشخص ذاته يحوز ضمير شاهد، ماثلاً في الخطاب، وضمير قاتل، ماثلاً في المرجع: إن المزلاج المفرط الفاصل بين نسقين، وحده الذي يسمح بالسرِّ، ويفهم الباحث -آنثذ- كيف يُصنع، في القطب الآخر من الأدب، من هامش النسق المنتقى شرطاً ضرورياً للنتاج، دون أن يمكنه مدح هذا النمط إلى النهاية.

على أن الهامش هذا (وهو موضع بحث لبعض الكتاب المعاصرين) ليس -بالضرورة- نصّاً أمرياً جمالياً؛ وما ندعوه الرواية النفسانية، تتسم، عاديّاً، بمزيج النسقين، لأنها تحتشد -بالتالي- علامات غير -الشخص وعلامات الشخص؛ ولا يستطيع «علم النفس» -في الواقع، بشكل متناقض - أن يغتني بنسق الشخص - المحض؛ إذ إن الباحث، حين يعزو كلَّ السرد إلى حجة الخطاب وحدها، أو إذا ما أثره على فعل العبارة، فإن المحتوى ذاته للشخص يضحى مهدداً: فالشخص الأنساني (ذو الطبيعة المرجعية) لا علاقة له -البتّة- بالشخص الألسني، الذي لم تحدده استعدادات أو نوايا أو سمات، لكن موقعه (المرمّز) في الخطاب، وعلى هذا الشخص الشكليّ يتكلّم الباحثون اليوم؛ وهذا ما يعتبره البعض تخريباً بالغ الأهمية (لدى العامة انطباع أن لا أحد يكتب «روايات»!)؛ إذ يهدف التخريبُ هذا إلى تحويل السرد من النظام الإثباتي المحض (والذي يقيمه إلى الآن) إلى النظام التجلويّ الذي يصير معنى الكلمة، بحسبه، هو الفعل ذاته الذي ينطق بها⁽²⁾:

(1) صيغة شخصية: «كان يبدو حتى لبورناتي أن شيئاً لم يظهر، متغيّراً.. وغيرها. وهذا النهج هو أكثر ابتدائاً في قصة "اغتيال روجيه أكرويد"، لأن القاتل يلهج -صراحةً- بـ «أنا».

(2) حول «التجلويّ» انظر: ت- تودوروف، المذكور آنفاً - إن المثل التقليدي عن التجلويّ هو البيان التالي: «إني أعلن الحرب» الذي لا «يلحظ» شيئاً، ولا «يصف» شيئاً، ولكنه يستنفذ معناه في لفظه ذاته، على عكس البيان: «الملك أعلن الحرب»، الذي يبدو استنتاجياً، وصفيّاً.

اليوم، أن يكتب المرء، لا يعني أن «يروى»، بل يعني أن يروي المرء، ويستحضر كل المرجع («ما يُقال») لفعل العبارة هذا؛ لذا فإن جزءاً من الأدب المعاصر، ليس وصفاً، بل هو تحوُّلٌ، ويسعى -بناءً على ذلك- إلى استكمال حاضر (أو مضارع) في الكلام، لا شيء أنقى منه، بحيث يتماهى الخطاب كله بالعمل الذي يحرّره، حين يُعزى اللغو كله - أو يُسحب - إلى المعجم⁽¹⁾.

موقع السرد: احتلت المستوى الإنشائي، علامات الإنشائية، وجماع الرموز العملانية التي تعيد دمج الوظائف والأعمال في التواصل الإنشائي، الموزع بين واهب (هذا التواصل) والمنتفع به - بعض هذه العلامات كان موضع دراسة. في الآداب الشفهية، نتعرف بعض أنظمة رموز الإلقاء (الصيغ الوزنية، أو صيغ الأوزان، مناقبية مصطلحة في التقديم)، ونذكر أن «المؤلف» ليس هو من يبتدع الحكايات الأجل، بل هو من يحسن ضبط نظام الرموز الذي يتولى استخدامه، وإشراك المستمعين فيه، ويكون المستوى الإنشائي، في هذه الآداب، بارزاً للغاية، وقواعده غاية في الإكراه، بحيث يصعب على الباحث أن يرتأى «حكاية» تفتقد علامات للسرد، مرمزة («كان يا ما كان...» وغير ذلك). في آدابنا المكتوبة، استدللنا «قال، في مرة..» باكراً إلى «أشكال الخطاب»، (وهي -في الواقع- علامات للإنشائية)، تضيف إلى صيغ تدخل المؤلف، اختطه «أفلاطون»، واستعادته من بعده «ديوميد»⁽²⁾، وترميّز لبدائيات ونهايات السرد، وتحديد لمختلف أساليب التمثيل (المتكلم المباشر، المتكلم غير المباشر، والمتكلم الإسنادي)⁽³⁾، ودراسة «وجهات النظر».. إلى غير ذلك.. هذه العناصر كلها تندمج في إطار المستوى الإنشائي، وإلى ذلك نضيف الكتابة في مجموعها، إذ لا يكون دورها في «إبلاغ»

(1) حول التعارض القائم بين اللغو والمعجم، انظر: ج - جينيت، المذكور آنفاً.
(2) (لا تدخل من جانب المنشئ في الخطاب: المسرح، مثلاً) (للشاعر وحده الكلام: أمثال، قصائد تعليمية)، (مزيج نوعين: الملحمة).
(3) هـ - سورنسن، في مجموعة مقالات متفرقة لجانسن.

السرد، بل في الإعلان عنه.

والواقع أن وحدات الكتابة من المستويات المتدنيّة تندمج، بصورة جيدة، بالسرد: إنَّ الشكل الأمثل للسرد، كونه سرداً، يستشرف محتوياته وأشكاله الحكائيّة المحضّة (وظائف وأعمالاً)، وهذا يفسّر أن يكون الرمز الحكائيّ المستوى الأخير الذي يمكن لتحليلنا أن يطاله، إلّا في حال خرج التحليل عن الشيء، السرد، أيّ في حال انتهكت قاعدة المثلوية التي تؤسّس هذا التحليل. والحقيقة أن السرد لا يمكنه أن يتلقّى معناه، إلّا من العالم الذي يستخدمه: وراء المستوى الإنشائي، يبدأ العالم، أي تبدأ أنظمة أخرى (اجتماعية، اقتصادية، إيدولوجية)، لا تشكّل عباراتها السردات فقط، بل عناصر لمادّة أخرى، أيضاً (أحداث تاريخية، أوضاع، قرارات.. وغيرها) في حين تتوقّف الألسنية عند حدود الجملة، يتوقّف تحليل السرد لدى الخطاب: يتوجّب على الباحث، حينئذٍ، الاستعانة «بعلم رموزي» آخر، عرفت الألسنية هذا النوع من الحدود، والتي طرحتها - أو بالأحرى اكتشفتها - تحت عنوان «مواقف».

يُحدّد «هوليدي» «الموقف» (بالنسبة إلى الجملة) على أنه مجموع الوقائع الألسنية غير المتداعية⁽¹⁾، بينما يعتبره «بريتو»، بمنزلة «مجموع الوقائع التي يعرفها المتلقّي لحظة إتمام الفعل السيميّ (أو المعنوي)، وبالاستقلال، عنه في الآن ذاته»⁽²⁾.

ويمكن القول، على المنوال ذاته، إنَّ كلّ سرد خاضع «لموقف سرد»، أيّ لمجموع أعراف، يُستهلك السرد بحسبها؛ ففي المجتمعات المسمّاة «سلفيّة»، يكون موقف السرد أكثر ترميزاً⁽³⁾.. وحده الأدب الطليعي يحلم بأعراف قراءة، هي مشهديّة لدى «مالارمي»، الذي أراد أن يُلقى الكتابُ على الملأ، بحسب إجراء تركيبية محدّد، وأعراف طباعيّة لدى

(1) م. أ. ك. هاليداي، مذكور آنفاً.

(2) بريينو: «مبادئ في علم المعنى».

(3) إن الحكاية، يذكرنا ل. سيباغ، يمكن أن تقال كلّ لحظة، وكل مكان بينما لا يصح ذلك على السرد الأسطوري.

«ميشال بوتور» الذي يحاول أن يُرفق بالكتاب علاماتِه الخاصّة. غير أن مجتمعا -عملاً بالأمر الشائع- يُخفي، ما أمكنه، نظام رموز موقف السرد؛ إذ لا يحسب المجتمع طرائق الإنشاء التي تحاول أن تحيّد السرد اللاحق، متظاهراً بإعطائه (أي السرد) فرصة طبيعية تكون بمقام الدافع. وإذا صحّ التعبير، فإن هذه الطرائق تعيد إغلاق السرد بعد افتتاحه: مثلاً، روايات مؤلّفة من رسائل، ومخطوطات يدعي الباحث اكتشافها، ومؤلف يلتقي المنشئ، أو أفلام تطلق تاريخها قبل المقدّمة. والنفور من أن يعلن المجتمع عن أنظمة رموزه، يشير إلى كونه بورجوازيّاً ينطبع بهذه السمة، ويبرز -في آن معاً- ثقافة الجماهير الناشئة عن هذا المجتمع، إذ يلزم هذا المجتمع المعنيّ، وهذه الجماهير، علامات لا تكون لها سمة العلامات، على أن ذلك ليس إلا ظاهرةً بنيانية عارضة: أن يفتح القارئ روايةً أو جريدة أو شاشة التليفزيون، هو حدثٌ يبدو أليفاً، للغاية، ومتهاوناً إلى أبعد حدّ، ولكن لا شيء يحول دون أن يحيل هذا الحدث المتواضع فينا، دفعةً واحدة، كل النظام الرمزي دوراً غامضاً نتيجة لهذا الأمر: لما كان مجاوراً لموقف السرد (ومحتويّاً إيّاه، أحياناً) يفتح على العالم، وينعتق السرد (أو يستهلك)، ولكنه (أيّ المستوى الإنشائي)، حين يتوجّح المستويات السالفة، يغلق السرد، ويشكله نهائياً، معتبراً إيّاه كلام لغة يتكهن، ويحمل، في ذاته، تقعيده اللغويّ الخاصّ.

نظام السرد

يمكن للغة -بكلّ ما للكلمة من دلالات- أن تتخذ عبر تضافر إجراءين أساسيين: الانبناء أو التجزئة، التي تنتج وحدات (وما يدعوه بنفسيّ، «الشكل»)، ثم الإدماج، الذي يجمع هذه الوحدات في وحدات من درجة عليا (المعنى)، وهذا الإجراء الثنائي، يجده الباحث في لغة السرد، وهذه الأخيرة تعرف -بدورها- انبناءً أو إدماجاً، أي شكلاً ومعنى.

تحرف وانتشار: ينطبع شكل السرد، أساساً، بسلطتين اثنتين: الأولى أن يمدد السرد علاماته على امتداد التاريخ، والأخرى أن تدخل انتشارات غير متوقّعة في هذه التحرفات، وتظهر هاتان السلطان كأنهما حريّتان أو تفسيحان أسلوبيان. على أن قصد السرد، تحديداً، أن يدمج هذه الاختراقات في لغته⁽¹⁾.

إن تحرف العلامات موجود في اللّغة. درسَ هذه الظاهرة العالمُ «بالي»، وبما يختصّ باللّغة الفرنسية واللّغة الألمانية⁽²⁾، ثمة تفارق تركيبى، حالما لا تكون العلامات (الخاصّة برسالة) متجاوزة، وحالما تضطرب الخطوط المنطقية (مثلاً: أن يسبق المسندُ الفاعلُ)، ثمة شكل من التفارق التركيبى جدير بالذكر، يلحظه الباحث حين تفصل أجزاء العلامة ذاتها علامات أخرى، على امتداد سلسلة الرسالة (مثلاً: النفي بـ«لا، البتّة»، وفعل «سامح» في جملة: لا يسامحني، البتّة)، ولما كانت العلامة مجرّاة، توزّع مدلولها على دالات كثيرة، تباعدُ فيما بينها، على أنها لا تفهم منفردة، عابناً ذلك في ما يختصّ بالمستوى الوظيفى، وهذا ما يحدث -تماماً- في السرد: وحدات متتالية، وإن شكّلت على مستوى هذه المتتالية، بالذات، يمكن أن تفصل بعضها عن البعض الآخر وحدات تأتي من متتاليات أخرى: ذكرنا، آنفاً، أن بنية المستوى الوظيفى متحفية⁽³⁾. وبناءً على آراء «بالي»، الذي يضع اللّغات التآلفية، حيث يسود التفارق التركيبى (كاللّغة الألمانية) بتعارض مع اللّغات التحليلية التي تحترم الخطية المنطقية وأحادية الدلالة (كاللّغة الفرنسية)، فإن السرد لغة تآلفية يؤسّسها، جوهرياً، نحوّ من الدمج والتغليب؛ بحيث إن كل نقطة من السرد تشعّ في اتجاهات عديدة، على السواء: حين

(1) فاليري: «تقرب الرواية شكلياً من الحلم، ويمكن للباحث أن يحدد الواحد والآخر، باعتبار هذه الخاصية التي يمتلكانها: إن كلّ مفارقاتهما تنتمي إليهما».

(2) ش. بالي، ألسنية عاتمة وألسنية فرنسية - بن - الطبعة الرابعة، 1965.

(3) ك. ليفي - شتراوس (انثروبولوجيا بنوية): «علاقات تنشأ من الرزمة نفسها يمكن أن تظهر في فترات متباعدة، حين ينظر الباحث إليها من وجهة نظر تعاقبية». أ. ج - غريماس، شدّد على افتراق الوظائف (علم دلالة بنوي).

يطلب «جيمس بوند» كأس ويسكي في انتظار الطائرة، تكون لهذه الكأس، كونها قرينة، قيمة متعددة الدلالات: إنها عقدة رمزية تجمع، في ذاتها، مدلولات كثيرة (غنى، حداثة، بطالة)؛ ولكن طلب الويسكي هذا، بما أنه وحدة وظيفية، يجب أن يتجاوز إبدالات عديدة عن كُثْب (استهلاك الويسكي) انتظار، رحيل،.. وغير ذلك، حتى تبلغ معناها النهائي: «التقطت» وحدة المعنى عبر السرد كلّه، على أن السرد ذاته لا «يُمسك» إلا عبر تحرّف وإشعاع وحداته.

إنّ الانتشار المعمّم يهبّ لغة السرد طابعها الخاصّ: ولغة السرد ظاهرة المنطق المحض، لأنها مؤسّسة على علاقة غالباً ما تكون بعيدة، وتحرك نوعاً من الثقة في المذكرة التفكيرية، وهي تغير، دوماً، النسخة البسيطة المحضة للأحداث المرويّة؛ وبحسب ما تقوله «الحياة»، من غير المتوقع، في لقاء ما، ألا تسبق الجلوس دعوة إلى الحلول في المكان: وهذه الوحدات، في سياق السرد، متجاوزة من وجهة نظر تكيفيّة، ويمكن أن يفصلها تتابع من الإدماجات، منتمية إلى دوائر وظيفية مختلفة تماماً: هكذا، ينشأ نوع من «الزمن المنطقي»، الذي يمتّ بصلة ضئيلة إلى الزمن الواقعي، في حين يكون السحق الظاهر للوحدات خاضعاً للمنطق الذي يوحد -بدوره- نواة المتتاليات، وليس عنصر الإثارة أو التشويق إلا شكلاً منحازاً، أو إذا -صحّ التعبير- متفاقماً، للتحرّف: وفي حين يبقى هذا الترقب على متتالية مفتوحة (عبر إجراءات تفخيمية تشير إلى التأخير وإعادة الانطلاق)، ويدعم التماس مع القارئ (المستمع)، ويحتفظ بوظيفة إقامة اتصال، و-من جهة أخرى- يمنحه (القارئ) التهديد بوجود متتالية غير مكتملة، وجدول صرفي مفتوح (كما لو أن لكلّ متتالية قطبين، إذا صحّ ظنّاً)؛ أي وجود اضطراب منطقي، على أن هذا الاضطراب بالذات يستهلك بقلق ولدّة (على الرغم من أنه يُرمّم دائماً)؛ «الترقب» هو لعبة مع البنية، يهدف إلى المخاطرة بها، وتمجيدها في آن واحد، إذا صحّ التعبير؛ وهذا ما يشكل حالة رعشة حقيقية المعقول. ولئن يمثّل (الترقب) النظام (لا التسلسل) في هشاشته، يستكمل فكرة اللّغة ذاتها؛ فما يبدو أكثر إثارة للشفقة، هو

أيضاً- أكثر إعمالاً للفكر: و«الترقب»، يأسرُ من خلال «الروح» لا من خلال «قماشات مغلفة»⁽¹⁾.

ما يمكن أن يفصل، يمكن أن يُملأ. ونظراً إلى أن النواة الوظيفية متمددة، فهي تمثل مسافات مزيدة يمكن أن تملأ بصورة، شبه لانهائية، ويمكن أن تملأ فجوات عدد كبير من الوساطات، كلما أمكن لنموذجية أن تدخل، إذ يمكن لحرية الوساطة أن تنتظم بحسب محتوى الوظائف (بعض الوظائف يتعرّض للوساطة بصورة أحسن ممّا هي عليه عند البعض الآخر: الانتظار، مثلاً)⁽²⁾ وبحسب مادة السرد (للكتابه إمكانيات في فك الإدغام للوساطة، إذن، أكبر من إمكانيات الفيلم: يمكن قطع حركة مؤدّاة، شفوياً بسهولة أكبر ممّا لو كانت الحركة مصوّرة⁽³⁾؛ ما يدفع إلى القول إن للقدرة الوسايطية في السرد لازمة، هي قدرتها الإضمارية.

إنّ وظيفة (تناول غذاء مغدّ) يمكن أن يختصر كلّ الوساطات المحتملة التي يخفيها (تفصيل الغذاء)⁽⁴⁾، ويكون ممكناً، من جهة أخرى، أن تُختصر متتالية إلى نواتها، وهرمية متتاليات إلى أجزائها العليا، دون أن يُشوّه معنى التاريخ: إن سرداً يمكن له أن يتماهى، حتى لو اختصرنا ركنه الجمعيّ إلى فواعله وإلى وظائفه الكبرى، تماماً، مثلما تنشأ عن التصعيد التدريجي للوحدات الوظيفية⁽⁵⁾؛ بمعنى آخر: يُطرح السرد على

(1) ج - ب فاي، حول مسألة «بافوميت» لكلوسوفسكي: نادراً ما يكشف التخيّل (أو السرد)، بمثل هذا الوضوح، ما هو عليه -بالضرورة- اختيار «الفكر» «بالحياة».

(2) الانتظار ليس له، منطقياً، إلا نواتان: الأولى انتظار هادئ، والأخرى انتظار متحقّق أو مخيب؛ غير أن النواة الأولى يمكن أن تكون محدّدة بصورة كبيرة، وأحياناً بشكل لامتناهٍ (بانتظار غودو): يضاف إلى ذلك لعبٌ يكون هذه المرّة أقصى الأمور، وهو البنية.

(3) فالبري: «إن بروسوت يجزئ - ويهبنا الإحساس بإمكانية التجزئ بشكل نهائي، لكن هذا ما اعتاد الكتاب الآخرون على تجاوزه».

(4) هنا، أيضاً، تخصيصات بحسب المادّة. للأدب هذه القدرة المجازية التي لا مثل لها، بحيث لا تملكها السينما ذاتها.

(5) هذا الاختصار لا يتطابق -بالضرورة- مع تبويب الكتاب إلى فصول؛ بل يبدو -على العكس- أن للفصول هذه دوراً في إقامة الانقطاعات، أنّ الوقفات المشوّقة (تقنية الوريقة).

أنه مختصر (ما كان الباحثون يدعونه البرهان)، ويبدو -للوهلة الأولى- أن كل خطاب هو على الشاكلة نفسها، غير أن لكل خطاب نموذج اختصار، ولما كانت القصيدة الغنائية، مثلاً، الاستعارة الأوسع مدى هي لمدلول واحد⁽¹⁾، وأن يختصرها الباحث يعني أن يهب هذا المدلول. وهذه العملية، لفرط سهولتها، فعالة، تعيَّب هويَّة القصيدة مؤقتاً (اختصارات القوائد الغنائية تختصر بالمدلولين: الحبِّ والموت)؛ من هنا تنشأ القناعة باستحالة اختصار قصيدة، و-بالمقابل- يحتفظ مختصر السرد (إذا قاده الباحث بناءً على مقاييس بنيانية) بفردية الرسالة؛ بمعنى آخر: السرد «قابل للترجمة»، دونما ضرر أساسي: فما ليس قابلاً للترجمة لا يتحدّد إلا على المستوى الأخير، أي المستوى الإنشائي: دالات الإنشائية. مثلاً: يمكن أن تمرّ، بصعوبة، من سياق الرواية إلى الفيلم، الذي لا يعرف المعالجة الشخصية إلا نادراً⁽²⁾، بيد أن الطبقة الأخيرة من المستوى الإنشائي (نعني بها الكتابة) لا يمكن أن تمرّ من لغة إلى أخرى (أو تمرّ بالبخ العسر). إن قابلية الترجمة التي يملكها السرد تنشأ عن بنية لغته، ويمكن الباحث -من ثمّ-، عبر طريق معاكسة - أن يجد هذه البنية عند تمييزه وتصنيفه عناصر السرد: القابلة للترجمة، وغير القابلة للترجمة. إن وجود تحليلات سيميائية (أو رموزية أو علوم إشارات) متباينة ومتنافسة (أدب، سينما، إذاعة، فنون ضاحكة) قد يمهد كثيراً طريق هذا التحليل.

محاكاة ومعنى: في لغة السرد، الإجراء الثاني الأهمّ، هو الإدماج: ما تمّ وصله بأيّ مستوى (متتالية مثلاً) يُوصل -غالباً- بمستوى أعلى (متتالية ذات درجة هرمية عالية، أو مدلول جمعيّ لتناثر القرائن، أو عمل فئة

(1) ن - رفويت (مذكور آنفاً): يمكن للناقد أن يفهم القصيدة كونها نتاج سلسلة من التحويلات المطبقة على العبارة «أحبك». وكان بنوي الإشارة، هنا، إلى تحليل الهذيان الذهاني الذي أعطاه فرويد، في ما يتعلق بالرئيس شربير (خمسة تحليلات نفسية).

(2) مرّة أخرى، لا علاقة بين «الشخص» القواعدي للمنشئ وبين «الشخصية» (أو الذاتية) التي يصنعها المخرج في سياق تمثله قصة معيّنة: إن الكاميرا أنا (المتماهية، باستمرار، مع عين شخصية) هي حدث استثنائي في تاريخ السينما.

من الشخصيات). ويمكن أن يُقارن التعقيد الذي يعتري السرد بتعقيد خطة عضوية، قادرة على إدماج الاستدارات إلى الخلف، والقفزات إلى الأمام، أو -الأصح- هو الإدماج تحت أشكاله المتنوعة الذي يسمح بتعويض التعقيد، غير المضبوط ظاهرياً، الذي يعتري وحدات مستوى من المستويات، إلى ذلك يسمح التعقيد بتوجيه فهم القارئ للعناصر المتقطعة، المتجاورة والمتجانسة في آن معاً (كما هي معطاة من خلال الركن، الذي لا يعرف إلاً بعداً واحداً: التتابع)، وإذا تمثلنا بـ«غريماس»، وسمّينا «النظير» لنعني به وحدة الدلالة (التي تطبق علامة وسياقها)، أمكننا القول: إن الإدماج عامل نظيري: فكلّ مستوى (إدماجي) يهب نظيره إلى الوحدات من المستوى الأدبي، ويحول دون «تمايل» المعنى، غير أن هذا لا يمنع حدوث التمايل هذا، في حال لم نرقب تصاعد المستويات.

الإدماج الإنشائي لا يتمثل، بشكل منتظم وهادئ، كما لو أنه نتاج هندسة جميلة لعدد لا متناه من العناصر البسيطة، تقوده إلى بعض الكثافات المعقدة. وغالباً ما تكون للوحدة ذاتها علاقتان متبادلتان: الأولى على مستوى (وظيفة متتالية) والأخرى على مستوى آخر (قرينة تُرجع القارئ إلى فاعل). يتمثل السرد، إذن، على أنه تتابع لعناصر بسيطة وعناصر مباشرة، متراكبة بصورة كبيرة. إن «التفارق النحوي» يوجّه قراءة «أفقية»، لكن «الإدماج يضيف إليها قراءة «عامودية»، ثمّة نوع من «العرج» البنائي، شبيه بلعبة احتمالات لا تنتهي، على أن تساقطات هذه الاحتمالات المتنوعة تهب السرد طاقته و«حيويته»، يُنظر إلى كلّ وحدة من خلال موازنتها وعمقها، وهكذا «يمشي» السرد:

من خلال تنافس هذين الطريقتين، تتشعب البنية، وتتكاثر، وتكتشف ذاتها، وتنضبط. حينئذ، لا ينفكّ المستوى أن يكون منتظماً، ثمّة حرّية للسرد، حتماً (كما لكلّ متكلم حرّية، إزاء لغته)، غير أن هذه الحرّية «محدودة» إذا أخذت على عواهنها. بين نظام الرموز الأقوى الذي تحرزه اللغة، وبين نظام الرموز الأقوى الذي يملكه السرد، تقوم هوة إذا صحّ التعبير: الجملة. وإذا حاول الباحث الإحاطة بجماع سرد مكتوب، يلاحظ

أنه انطلق من الأكثر ترميزاً (المستوى الفونيمي)، وتمدد، تدريجياً، حتى الجملة، وهي النقطة القصوى لمجال الحرية التركيبية، ثم يعاود تراصه انطلاقاً من المجموعات الجملية الصغيرة (متاليات - صغرى)، الأكثر حرية، وصولاً إلى الأعمال الكبرى التي تشكّل نظام رموز قوياً ومقيداً: إن إبداعية السرد (أقله تحت مظهره الأسطوري «للحياة») تقع، حينئذٍ، «بين نظامي رموز»: نظام الألسنية، ونظام الألسنية - الناقلة.

ولذا، أمكن القول، بصورة مفارقة، إن الفن (بالمعنى الرومنطقي للكلمة) هو بمنزلة بيانات من التفاصيل، في حين أن «التخيّل» هو ضبط لنظام الرموز: «باختصار: يقول «بو»: نرى أن الإنسان المبدع ملؤه التخيل، أبداً، وأن الإنسان الواسع الخيال، حقاً، ليس إلا محللاً⁽¹⁾».

من هنا، يجب إعادة الكلام على «واقعية» السرد، حالماً التقط «بوند» مكالمة هاتفية من مكتبه، أطرق مفكراً، بحسب قول المؤلف: «المواصلات مع هونغ - كونغ سيئة للغاية، ومن الصعب الحصول عليها». لكن ليس «تفكير» بوند، ولا نوعية الخطوط الهاتفية هما المعلومة الحقيقية. هذه المقاربة -ربّما- صنعت هذا «الحي»، غير أن المعلومة الحقّة، تلك التي ستظهر، لاحقاً، هي موضوعة المكالمة الهاتفية التي تمت في إطار مكاني يدعى هونغ - كونغ.

هكذا، يبقى التقليد متجاوزاً⁽²⁾ في كلّ سرد، فلا تكمن وظيفة السرد في أن «تمثّل»، بل أن تشكّل مشهداً يظلّ، إزاءنا، لغزياً، دون أن يكون من طبيعة محاكائية. إن «واقع» متتالية ليس في التابع «الطبيعي» للأعمال التي تتكوّن منها، بل في المنطق الذي يفرض ذاته على امتدادها، مخاطراً به، ومكتفياً بنتاج هذا الوجود، ويمكن القول، بمعنى آخر: إن الأصل متتالية ليس ملاحظة الواقع، بل الضرورة القصوى في

(1) الاغتيال الثنائي في شارع مورغ، ترجمة: بودلير.

(2) ج - جينيت، له الحقّ في اختزال التعبيرات المحاكائية إلى قطع من حوار، صيغت بشكل تقارير؛ كون الحوار يخفي -دائماً- وظيفة قابلة للتعلّق، وغير محاكية.

أن ينوِّع الإنسان، ويتجاوز «الشكل» الأوَّل الذي أُعطيَه، أيَّ التكرار. المتتالية الواحدة هي، جوهرياً، كلُّ لا يتكرَّر في داخله أيُّ شيء، وللمنطق، هنا، قيمة معتقَّة، ومعه كلُّ السرد. يحدث أن يُعيد الناس، دائماً، إسقاط ما عرفوه، وما عاشوه في السرد، أقله في شكلٍ انتصرَ بالتكرار، وأسس -من ثمَّ- نموذجاً لصيرورة ما.

السردُ لا يُرى، ولا يفلد، والانفعال الذي يشعلنا لدى قراءة رواية، ليسَ انفعالاً تثيره «رؤية» (والواقع أننا لا «نرى» شيئاً) بل هو انفعال المعنى، أيَّ نظام أعلى للعلاقة (علاقة القراءة بالانفعال) الذي يملك بدوره، انفعالاته، وآماله، وتهديداته وانتصاراته: فما يحدث في السرد، ليس من الوجهة المرجعية «شيئاً»⁽¹⁾، بالمعنى الحرفي للكلمة. إن «ما يحدث»، هو الكلام وحده، مغامرة الكلام، التي لا ينفك القراء والمحللون يهللون لمجيئه. وعلى الرغم من جهل الباحثين الشيء الكثير عن أصل السرد، كما عن أصل الكلام، يمكن أن نفترض -مقدماً- أن السرد معاصرٌ للحوار الأحادي، وهذا الأخير ابتداءً يبدو سابقاً للحوار الثنائي. ودون أن نؤوِّل الفرضية النسالية قسراً، فإن ما له دلالة أن «يبدع» الإنسان الصغير (بعمر الثلاث سنوات) الجملة والسرد وعقدة أوديب، في الآن ذاته.

(1) مالايمه (كزيونة في المسرح، بلياد)، «العمل المسرحي يُظهر تتابع مظاهر الحدث الخارجية، دون أن تحتفظ -لحظة- بالواقع، ودون أن يحدث، في نهاية الأمر، شيء».

الفهرس

5 مدخل
9 أضواء
21 [I]
	(الناقد الأقرب - الموضوعية - الذوق - الوضوح - اللاترميز)
47 [II]
	(أزمة الشرح - اللغة بصيغة الجمع - علم الأدب - النقد - القراءة)
71 [III]
	(لغة السرد - الوظائف - الأعمال - الإنشاء - نظام السرد)

صدر في سلسلة

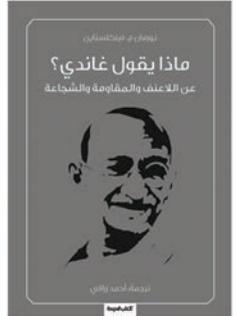
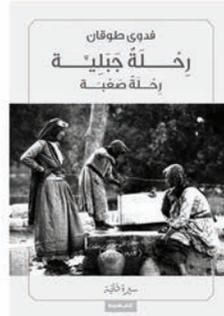
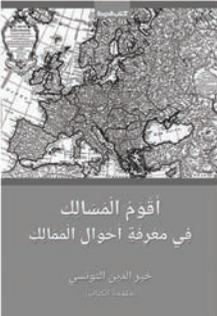
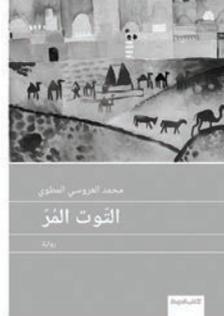
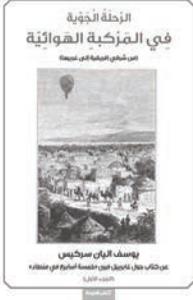
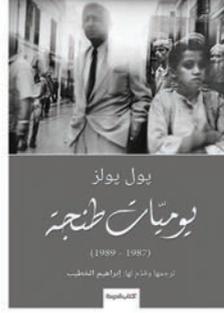
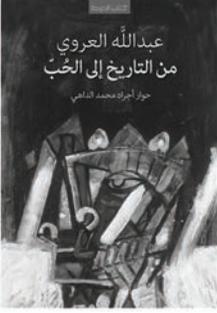
كتاب
الدوحة

2011	
1	طبائع الاستبداد عبد الرحمن الكواكبي
2	برقوق نيسان غسان كنفاني
3	الأئمة الأربعة سليمان فياض
4	الفصول الأربعة عمر فاخوري
5	الإسلام وأصول الحكم - بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام علي عبدالرازق
6	شروط النهضة مالك بن نبي
7	صلاح جاهين - أمير شعراء العامية محمد بغدادى
2012	
8	نداء الحياة - مختارات شعرية - الخيال الشعري عند العرب أبو القاسم الشابي
9	حرية الفكر وأبطالها في التاريخ سلامة موسى
10	الغريال ميخائيل نعيمة
11	الإسلام بين العلم والمدنيّة الشيخ محمد عبده
12	أصوات الشاعر المترجم - مختارات من قصائده وترجماته بدر شاكر السياب
13	امرأتنا في الشريعة والمجتمع الطاهر حداد
14	الشيخان طه حسين
15	ورد أكثر - مختارات شعرية ونثرية محمود درويش
16	يوميات نائب في الأرياف توفيق الحكيم
17	عبقرية عمر عباس محمود العقاد
18	عبقرية الصديق عباس محمود العقاد
19	رحلتان إلى اليابان علي أحمد الجرجاوي/صبري حافظ
2013	
20	لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر أو (الغاية في البداية والنهاية) ميخائيل الصقال
21	ثورة الأدب محمد حسين هيكل
22	في مديح الحدود ريجيس دوبريه
23	الكتابات السياسيّة الإمام محمد عبده
24	نحو فكر مغاير عبد الكبير الخطيبي
25	تاريخ علم الأدب روحي الخالدي
26	عبقرية خالد عباس محمود العقاد
27	أصوات الضمير خمسون قصيدة من الشعر العالمي
28	مرايا يحيى حقي يحيى حقي

عقريّة محمد	29	عباس محمود العقاد
عبدالله العروبي من التاريخ إلى الحب	30	حوار أجراه محمد الداوي
فتاوى كبار الكتاب والأدباء في مستقبل اللّغة العربيّة	31	مجموعة مؤلّفين
2014		
عام جديد بلون الكرز (مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد)	32	ترجمة: شرف الدين شكري
سراج الرّعاة (حوارات مع كُتاب عالميّين)	33	خالد النجار
مقالة في العبودية المختارة (إيتيان دي لابويسيه)	34	ترجمة: مصطفى صفوان
عن سيرتيّ ابن بطوطة وابن خلدون	35	بنسالم حقيش
حي بن يقظان - تحقيق: أحمد أمين	36	ابن طفيل
الإصبع الصغيرة - ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي	37	ميشيل سار
محمد إقبال - مختارات شعرية	38	محمد إقبال
تزيّتان تودوروف (تأمّلات في الحضارة، والديموقراطية، والغيرية)	39	ترجمة: محمد الجرطي
نماذج بشرية	40	أحمد رضا حوحو
الشرق الفنّان	41	زكي نجيب محمود
تشيخوف - رسائل إلى العائلة	42	ترجمة: ياسر شعبان
إلياس أبو شبكة «العصفور الصغير»	43	مختارات شعرية
2015		
لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟	44	الأمير شكيب أرسلان
مختارات من الأدب السوداني	45	علي المك
رحلة إلى أوروبا	46	جُرّجي زيدان
المعتدّم بنُ عيّاد في سنواته الأخيرة بالأسر	47	عبدالدين حمروش
تاريخ الفنون وأشهر الصور	48	سلامة موسى
من أجل المسلمين	49	إديوي بلينيل - ترجمة: عبداللطيف القرشي
زينة المعنى (الكتابة، الخط، الزخرفة)	50	يوسف دّتون
الواسطة في معرفة أحوال مالطة	51	أحمد فارس الشدياق
النخبة الفكرية والانشقاق	52	مُحسن الموسوي
ياسمينة وقصص أخرى	53	إيزابيل إبيرهاردت
آبای (كتاب الأقوال)	54	ترجمة وتقديم: بوداود عمير
مأساة واق الواق	55	ترجمة: عبدالسلام الغرياني
2016		
بين الجزر والمدّ (صفحات في اللّغة والأدب والفنّ والحضارة)	56	مي زيادة
ظّل الدّاكّرة	57	(حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»)
الرحلة الفنّية إلى الديار المصريّة (1932) تحقيق: رشيد العفاقي	58	قسم التحرير «مجلة الدوحة»
قيصر وكليوباترا	59	أليكسي شوتان - تعريب: عبد الكريم أبو علو
الصين وفنون الإسلام	60	إسماعيل مظهر
براعمُ الأمل (مُختارات شعريّة للكاتب الصيني وانغ جو جن)	61	ترجمة: مي عاشور
التّوت المرّ	62	محمد العروسي المطوي
درب الغريب	63	غونار إيكليوف
من والد إلى ولده	64	أحمد حافظ بك
التلميذ	65	بول بُورجيه
ملحمة جلجامش	66	تقديم وترجمة: طه باقر
أريخ الرّهب	67	الشيخ مصطفى الغلاييني

2017	
68	اعترافات إنسان
69	مريود
70	المقالات الصحفية
71	قصص قصيرة
72	بول بولز - يوميات طنجة
73	فن الحياة
74	أَفْؤُمُ الْمَسَالِكِ فِي مَعْرِفَةِ أَحْوََالِ الْمَمَالِكِ
75	كتاب الأخلاق
76	رَحْلَةُ جَبَلِيَّةٍ رَحْلَةُ صَغْبَةٍ
77	قِطَافٌ (مُخْتَارَاتٌ مِنْ أَلْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ فِي قَطْرِ)
78	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية (من شرقي إفريقيا إلى غربيها) ج: 1
79	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية. ج: 2
2018	
80	مذكرات دجاجة
81	ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟
82	نشأة اللوحة المسندية في الوطن العربي
83	من سِيرِ الْأَبْطَالِ وَالْعَظَمَاءِ الْقُدَمَاءِ
84	مقالات في الأدب العربي
85	سِرُّ النَّجَاحِ
86	مِنْ أَثَرِ مُعَاوِيَةَ مُحَمَّدٍ نُورٍ
87	إِنْشَاءُ الْمَكَاتِبَاتِ الْعَصْرِيَّةِ
88	أجراس أكتوبر - مُخْتَارَاتٌ مِنَ الشُّعْرِ الشُّوْفِيَّةِ
89	حكايات من لافونتين
90	مع بورخيس
91	الرواية الجديدة والواقع
2019	
92	غزلان الليل (حكايات شعبية أمازيغية)
93	الدُّبَابَةُ
94	ترجمة النفس (السيرة الذاتية عند العرب)
95	صندوق العجائب
96	النقد الأدبي
97	خوان مانويل روكا.. صَانِعُ الْمَرَايَا (مختارات شعرية)
98	بحوث في الزّوَايَا الجَدِيدَة
99	الأدب والتحليل النفسي
100	حكايات السنديباد

من إصدارات سلسلة كتاب الدوحة



إن فعل الكتابة لا يتمّ دون أن يصمت الكتاب. فعل الكتابة كأن يكون الكاتب «خافت الصوت كالميت»، أن يصير للإنسان الذي رُفض الإجابة الأخيرة، وأن يكتب يعني أن يهب، منذ اللحظة الأولى، الإجابة الأخيرة للآخر.

والسبب في ذلك، أن معنى عمل أدبي (أو نصّ) لا يمكن أن يتكوّن وحيداً. فالمؤلّف لا ينشئ، أبداً، إلا افتراضات معنى، أو اشكالاً، يعود العالم فيملؤها. إن النصوص، هنا، شبيهة بزريعات في حلقة معانٍ عائمة. ومن يمكن له أن يثبت هذه «الحلقة»، ويهبها مدلولاً أكيداً؟ لربّما الزمن: أن يجمع الباحث نصوصاً قديمة في كتاب جديد، هو أن يريد سؤال الزمن، وأن يلتمس منه إجابته عن مقطوعات آتية من الماضي، لكن الزمن مضاعف: زمن الكتابة، وزمن الذاكرة. وتدعو هذه الازدواجية، بدورها، معنىً تالياً: الزمن هو ذاته شكل...

رولان بارت

