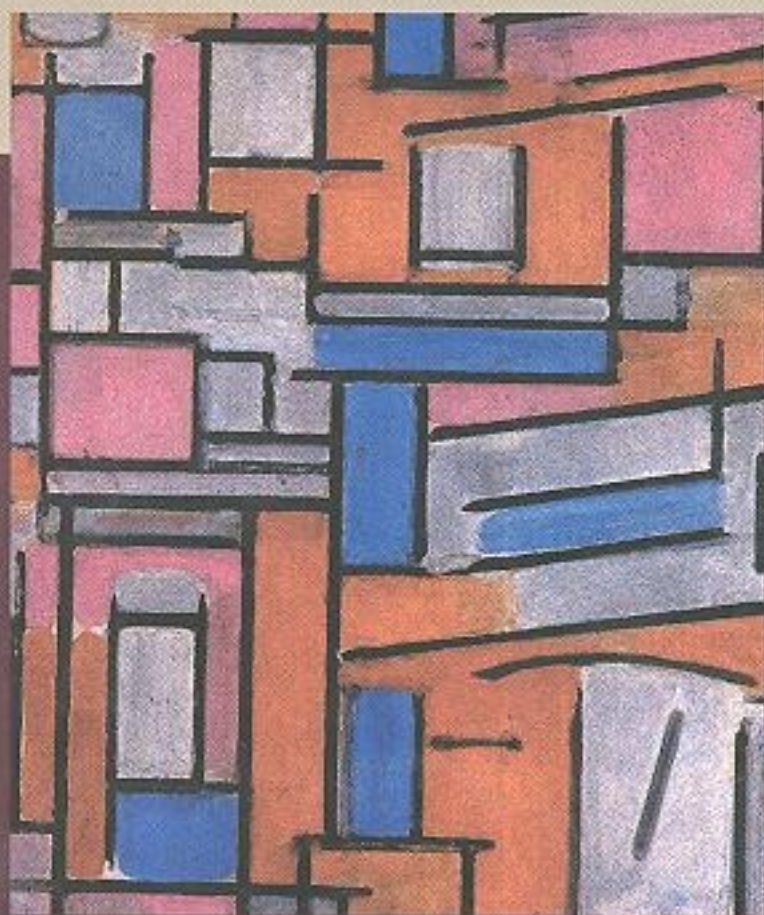


رولان بارت . فيليب هامون . ايان وات . ميكائيل ريفاتير

# الأدب والواقعة



ترجمة: عبد الجليل الأزدي . محمد معتصم

منشورات الاختلاف

رولان بارت فيليب هامون  
إيان وات ميكائيل ريفاتير

## الأدب والواقع

ترجمة: عبد الجليل الأزدي  
محمد معتصم

منشورات الاختلاف

## 5 سلسلة مناهج

الأدب والواقم

رولان بارت فيليب هامون

إيان وات ميكائيل ريفاتير

ترجمة :

عبد الجليل الأزدي

محمد معتصم

رقم الإيداع القانوني: 1647-2003

ردمك: 9-77-832-9961

الطبعة الثانية

تصميم الغلاف: بشير مفتي

منشورات الاختلاف

22 شارع الاخوة مسلم الجزائر العاصمة

هاتف وفاكس: 021712791

هاتف: 021719063

نشر هذا الكتاب بترخيص من منشورات عيون - المملكة المغربية.

الطبعة الأولى سنة 1992.



## تقديم

عند كتاب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما عند قرائهم، تكون الواقعية في الأدب (وإن لم تكن الكلمة حاضرة فيه دوماً) مثلاً أعلى : هو المثل الأعلى للتمثيل الأمين للواقع، المثل الأعلى للخطاب الحقائقى، الذي ليس خطاباً كالخطابات الأخرى، بل هو الكمال الذي لا بد من أن ينزع إليه كل خطاب؛ عندئذ كانت كل ثورة أدبية تتم باسم تمثيل لل«حياة» أكثر أمانة. أما عند منظري الأدب في النصف الثاني من القرن العشرين، فإن الواقعية أسلوب أدبى لا يقل في قيمته عن أي أسلوب آخر ولا يفوقه، وهو أسلوب يمكن وصف قواعده، كما توصف قواعد أي خطاب، ولكن إحدى مميزاته خاصة شيئاً ما : فعلى القارئ، وهو يقرأ الأعمال الواقعية، أن يكون لديه انطباع بأنه بصدده خطاب لا قاعدة له غير قاعدة نسخ الواقع بدقة، وجعلنا على صلة مباشرة بالعالم كما هو. ويشمل هذا الكتاب بعض الدراسات الأكثر أهمية وتمثيلية من بين الدراسات المخصصة مؤخرًا للواقعية؛ ويليها كشف حساب نقدي أنجزه فليب هامون.

ومن ثم فالواقعية خطاب لا يتوفر، من بين خطابات أخرى، على أي امتياز قبلي. غير أنه من وجهة نظر تاريخية يحتل فعلاً موقعا مستقلا، مادام قد استطاع - وبأشكال متنوعة - أن يبقى في قمة تراتب الخطابات خلال مرحلة طويلة وحاسمة من الأدب الأوروبي، الذي يتجاوز القرنين المنصرمين : إذ نجد مقدماته منذ عصر النهضة، وخاصة منذ القرن السابع عشر؛ وبقي على الحالة نفسها بصلابة في وعي معاصرنا. ومن ثم فالواقعية متمادة، ويمكننا أن نضيف دون مبالغة، أنها منسجمة مع العالم العربي الحديث ومجتمعاته الرأسمالية. ومن ثم فالتساؤل عن طبيعة الواقعية أو عن أسباب سيادتها الطويلة يتضمن أيضا تحليلا للتيارات الأيديولوجية الكبرى في التاريخ الحديث العهد.

وتحتل هذه المسألة مركز الدراسة الأولى من هذا الكتاب [ (... ) ] : إذ أن أيان واط ينطلق من منظور الأدب الذي سبق التوسع الواقعي، ويمسك بالحركة عند

ولادتها، لدى دانييل ديفو وريتشاردسن وفيلدينغ؛ وللواقعية هنا مايربطها بالادبولوجية الفردانية، ويرفض الكليات وتخصيص الزمان والمكان (...). وتقوم هذه الدراسة بتحليل إديولوجي وتحليل للأشكال في آن واحد.

وينطبق الأمر نفسه على الدراسة الثانية من هذا الكتاب، أي دراسة رولان بارط؛ غير أن موضوعها مختلف. لقد رأينا أن الواقعية ليست مجرد خطاب خاص ومضبوط كباقي الخطابات؛ فلاحدى قواعدها وضع فريد جدا: فأثرها أنها تخفي كل قاعدة وتحدث لدينا الانطباع بأن الخطاب شفاف تماما في ذاته، أي غير موجود، وبأننا بصدد معيش خام، بصدد «شريحة من الحياة». إن الواقعية نط من الخطاب يود لو يُحسَبُ خطابا آخر؛ خطابا لا تتوافق كينونته وظهوره. الأمر الذي يترتب عليه دائما سلسلتان من تعريفات الأدب الواقعي، تبعا لما إذا كان المرء يصف قصده الصريح (خطاب بلا قاعدة يكتبني بنقل الواقع) أو اشتغاله الفعلي (خطاب مؤسس على التخصيص والتماك، ليس له بالتالي من «الواقعي» إلا الاسم). ويفكك رولان بارط إحدى الطرائق الأساسية التي يخفي بها هذا الخطاب طبيعته الخاصة : إنها الجزئية التافهة (التي سبق لجورج أودويل أن شرحها)، وهي استثناء ظاهر عن الدلالة الشاملة الواقعية، التي تحمل في الواقع رسالة جوهرية : هي رسالة «تأصيل» الباقي كله.

إن الاسلوب الواقعي، المميز لزمان ومكان، لا يستنفد إشكالية تمثيل العالم في الأدب؛ بل يوضحها بكيفية نموذجية.

وبهذه الاشكالية الأعم ترتبط الدراسة الثالثة من هذا الكتاب؛ ومع ذلك فإن ميكائيل ريفاتير لا ينطلق بعد من الرواية كما فعل المؤلفان السابقان، بل ينطلق من القصيدة، التي هي نوع بلا قصد واقعي ولكنه نط من التمثيل. أو بالأحرى، حسب ريفاتير، نوع يود إيهام القارئ بذلك، بينما هو يخفي في الواقع اللعبة السامية لعناصره المكوّنة وراء «وهم مرجعي». وننتهي هنا إلى أطروحة معارضة تماما لتلك التي كانت شائعة عموما في القرون الماضية : ألا وهي أن الأدب (المثالي) ليس تمثيلا أمينًا وشفافًا للعالم، ولكن ليس بعد ذلك الصنف من التمثيل الذي كان يصفه إيهان واط أيضا، والذي لا شك في أنه جزئي ومضبوط، ولكنه تمثيل على أية حال : إنه ليس إلا ترتيبا وحتمًا مضاعفا داخليا، إنه لا يتحدث عن أي شيء. ولكنه يكتف هذا الصمت تحت ضجيج مشابهته للواقع.

إن تأويلات الواقعية هي نفسها معرضة للتأويل، ونقدها للإيديولوجية الواقعية يتم من موقف إيديولوجي خاص ؛ وهي كالأعمال الأدبية الواقعية، لا تقول لنا حقيقة، بل تجدد حوار النصوص وتحرض على مواصلته.

ت. تودروف





## أيان واط

### الواقعية والشكل الروائي\*

لا توجد بعد أجوبة مرضية تماما للاسئلة العديدة ذات الصبغة العامة التي يمكن طرحها بمجرد الاهتمام بروائبي بداية القرن الثامن عشر، وبأعمالهم : هل الرواية شكل أدبي جديد ؟ وإذا افترضنا أنها كذلك فعلا، مثلما يُفعل عادة، وأن الرواية تبدأ مع ديفو و رتشاردسن و فيلدينغ، فبم تختلف عن أعمال التخيل النثرية التي توجد في الماضي، في بلاد الإغريق مثلا، أو في العصر الوسيط، أو في القرن السابع عشر في فرنسا ؟ وهل هناك من سبب جعل هذه الاختلافات تظهر في ذلك الموضع وفي تلك اللحظة ؟

ليس من السهل دائما التطرق لمسائل عريضة من هذا النوع، مثلما ليس يسيرا الإجابة عنها: وهي في الحالة الراهنة صعبة بشكل خاص، لأن ديفو و رتشاردسن و فيلدينغ لا يشكلون مدرسة أدبية بالمعنى المألوف. وبالفعل، تتكشف أعمالهم عن القليل من علامات التأثير المتبادل وهي ذات طبيعة مختلفة جدا لدرجة يظهر معها فضولنا المتعلق بميلاد الرواية، لأول وهلة، كأن لا حظ له في الوصول إلى إجابة أكثر تماسكا من تلك التي قدمتها كلمتا «عبقرية» و «صدفة» . وجها جانوس اللذان يعينان حدود التاريخ الأدبي. طبعا، إننا لا نستطيع الاستغناء عن هذه المصطلحات، ولكننا لا نستطيع أيضا أن نفيد منها شيئا ذا غناء. وبناء عليه يتخذ بحثنا الحالي وجهة أخرى: فيما أننا نفترض أن ظهور روائبينا الثلاثة الأوائل في جيل واحد ليس صدفة محضا على الأرجح، وأن عبقرتهم ما كان يمكنها خلق هذا الشكل الجديد لو لم تكن ظروف المرحلة موالية هي أيضا، فإننا نسعى في أن نكتشف ما كانته هذه الشروط المواتية في الوضع المجتمعي والأدبي، وما

(\*) بشكل هذا النص الفصل الأول من كتاب :

The Rise of the Novel (Londres, chatto and windus, 1957).

وكان قد ترجم الى الفرنسية ونشر أصلا ضمن : Poétique, N° 16, Novembre, 1973.

لخصائص الرواية، أي أننا نحتاج إلى تعريف ضيق بما فيه الكفاية لاقتضاء انماط السرد السابقة، وفي الوقت نفسه يجب أن يكون التعريف متسعا جدا لينسحب على كل ما يصنف عادة داخل مقولة الرواية. وهنا، لا يسعفنا الروائيون أنفسهم إلا قليلا. صحيح أن رشاردن وفيلدينغ يبدوان مؤسسي نوع جديد من الكتابة، وصحيح أنهما ينظران معا إلى أعمالهما بصفتهما متضمنة لقطيعة مع الشكل المروي Romancé قديما؛ غير أنهما، كمعاصريهما، لم يوفرنا لنا إحدى خاصيات النوع كالتي نحن في حاجة إليها؛ وبالفعل فإنهما لم يكرسا التغيير في الطبيعة الذي فرضاه على تخيلهما عن طريق مقابله بتغيير في المصطلح - فاستعمال مصطلح الرواية (قصة = رومانس) لم يتم تثبيته تماما إلا في نهاية القرن الثامن عشر.

وقد تمكن مؤرخو الرواية، بفضل منظور موسع، من إنجاز الكثير قصد تحديد سمات الشكل الروائي الخصوصية. وبكلمة واحدة، فقد اعتبروا ال «واقعية» الخاصية المحددة التي تميز كتابات روائي بداية القرن الثامن عشر عن أعمال التخيل السابقة. وبالقياس إلى مثل هذا الوصف - الذي يتناول كتابا مختلفين، تمكن المقارنة بينهم مع ذلك من وجهة نظر صفة ال «واقعية» - من الضروري اتخاذ احتياطات أول: إذ يتطلب المصطلح نفسه تفسيراً إضافياً، وذلك لسبب بسيط يتمثل في أن اتخاذه خاصية محددة للرواية، يمكنه أن يوحي بطريقة خاطئة بأن جميع الكتاب والاشكال الأدبية السابقة يبحثون عن اللاواقع.

يربط النقاد مصطلح ال «واقعية» بالمدرسة الواقعية الفرنسية. وقد استعمل أول الأمر ظاهريا بصفته تسمية جمالية سنة 1835 للإشارة إلى ال «حقيقة الانسانية» عند رمبراندت مقابل ال «مثالية الشعرية» في الرسم الكلاسي الجديد، وتكرس فيما بعد بصفته مصطلحا أدبيا مميّزا، عن طريق إنشاء جريدة تحمل اسم الواقعية سنة 1856 والتي أصدرها دورانتى<sup>(1)</sup>.

ولسوء الحظ، فقدت الكلمة الكثير من مبررات وجودها في مناقشات فلوير وأتباعه، وهي مناقشات فجة بخصوص الموضوعات «المبتذلة» والميول

---

1. Bernard weinberg, French Realism and the Critical Reaction 1830-1870, Londres, 1973, p114.

اللاأخلاقية المزعومة. وصرنا بالنتيجة نستعمل مفهوم الـ «واقعية» بصفته نقبض «المشالية» أساسا؛ وهذه الدلالة، والتي هي في الحقيقة انعكاس لموقف أعداء الواقعيين الفرنسيين، قامت في الواقع بإفساد العديد من الكتابات التاريخية والنقدية المتعلقة بالرواية. فقد نُظر لما قبل تاريخ النوع عموما بصفته مجرد مادة لإقامة استمرارية بين جميع أعمال التخيل السابقة التي تصف حياة ذاعرة : فقصة «سيدة إيفيز» تعتبر «واقعية» لأنها تبين أن الشهية الجنسية أقوى من الكآبة الزوجية. واعتبرت الخرافة والمحكي الشطاري «واقعيين» لأنها في تمثيلهما للسلوك الإنساني تعطيان موقعا ممتازا للتحفيزات الاقتصادية والحسية. وتبعاً للمبدأ الضمني نفسه، تم النظر الى كتاب الرواية الانجليزي في القرن الثامن عشر، وكذا فوروتبير وسكارون ولساج بصفتهم ذروة هذه التقاليد : فقد ربطت «واقعية» روايات ديفو ووتشاردسن وفيلدينغ بواقع أن مول فلاندرز سارقة و يامبلا منافقة و طوم جونز زناً.

ويتمثل أكبر خطأ لهذا الاستعمال للـ «واقعية» في تعتيمة لما يشكل على الأرجح أكثر سمات شكل الرواية أصالة. فلو كانت الرواية واقعية لكونها ترى «دونيات» الحياة فقط، لما كانت سوى «رواية» (بالمعنى القديم) معكوسة. غير أنها تحاول دون أدنى شك رسم كل متنوعات التجربة الانسانية، وليس فقط تلك التي تتلام مع وجهة نظر أدبية خاصة : إذ لا تكمن واقعية الرواية في نمط الحياة التي تعرضها، بل تكمن في طريقة عرضها إياها.

وهذا قريب جدا طبعا من موقف الواقعيين الفرنسيين أنفسهم، الذين أكدوا ميل رواياتهم للتمييز عن الصور الإنسانية المخادعة التي مثلها العديد من الشفرات القائمة، أخلاقية، اجتماعية وأدبية، لم يكن ممكنا لو لم تصدر رواياتهم عن فحص مدقق للحياة، أي الفحص الأكثر نزاهة وعلمية الذي لم يختبر قط. وليس من الأكيد قطعا أن مثال الموضوعية العلمية هذا يكون مرغوبا فيه، ومن الأكيد أن تحققه عمليا لن يكون ممكنا. ومع ذلك، فإن ماله دلالة كبيرة كون الواقعيين الفرنسيين، ضمن أول سعي مارسه النوع الجديد لبلوغ الوعي النقدي بغاياته ومناهجه، نبهوا الى مسألة تطرحها الرواية بشكل أكثر حدة من أي نوع أدبي، ألا وهي مسألة تطابق العمل الأدبي والواقع الذي يقلده. إنها مشكلة إبستمولوجية أساسا، ومن ثم يظهر محتملا أن طبيعة الواقعية الروائية، في بداية القرن الثامن عشر كما فيما

بعد، تمكن إضاءتها في أحسن الظروف إذا ما لجأنا الى أولئك الذين يحترفون تحليل المفاهيم، وأعنى الفلاسفة.

## I

عبر مفارقة لن تفاجئ إلا المبتدئ، ينطبق مصطلح «الواقعية» في الفلسفة بكل دقة على رؤية للواقع متعارضة كلياً مع رؤية الاستعمال المشترك. إنها رؤية الواقعيين المدرسين في العصر الوسيط : فالكليات أو الأصناف أو التجريدات وليس مواضيع الإدراك بالحواس، التي هي مواضيع خاصة أو ملموسة . قد تكون هي الـ « وقائع » الحقيقية. ويظهر للوهلة الأولى أن هذا لا يقدم أية مساعدة، مادامت الحقائق العامة في الرواية، أكثر من أي نوع أدبي آخر، توجد فيما بعد post res فقط؛ غير أن وجهة نظر الواقعية المدرسية الغربية جدا تصلح على كل حال للفت الانتباه الى إحدى خاصيات الرواية التي تطابق تغير الدلالة الفلسفية لكلمة «واقعية» اليوم : لقد ظهرت الرواية في العصر الحديث، وهو عصر كان توجهه الفكري العام منقطعاً تماماً عن إرثه الكلاسيكي والقروسطي، بصفته كان يرفض الكليات أو كان يرفضها على كل حال<sup>(2)</sup>.

وتنطلق الواقعية الحديثة طبعاً من اقتراح أن الحقيقة يمكن أن يكتشفها الفرد بحواسه: تعود أصول هذه الفكرة الى ديكارت ولوك، وقد صاغها تماماً لأول مرة طوماس ريد في أواسط القرن الثامن عشر<sup>(3)</sup>. لكن أن يكون العالم الخارجي واقعياً، وأن تحيطنا حواسنا علماً به، أمر لا يلقي الضوء على الواقعية الأدبية إلا قليلاً. وبالفعل، فإن كل شخص تقريباً، وفي جميع العصور، بتجربته الخاصة، وبهذه الطريقة أو تلك، توصل بالضرورة إلى مثل هذا الاستنتاج عن العالم الخارجي، وترك الأدب دائماً يذهب إلى حد ما الى نفس السذاجة الابستمولوجية. إضافة الى ذلك، فإن المبادئ المميزة للابستمولوجيا الواقعية، والنقاشات التي ارتبطت بها، هي في معظمها ذات طبيعة خاصة جداً لدرجة يتعذر معها أن ترتبط بالأدب. وما يهم الرواية في الواقعية الفلسفية أقل خصوصية بكثير؛ إنه بالأحرى عقلية الفكر

2. R.I. Aaron, the theorie of Universals, Oxford, 1952, p 18- 41.

3. S.Z. Hasan, Realism, Combridge, 1928, ch. 1ct 2.

الواقعي العامة ومناهج البحث التي استعملتها، وأنواع المشاكل التي طرحتها. لقد كانت عقليةً الواقعية الفلسفية العامة نقدية، غير تقليدية، ومجددة؛ وكان منهجها دراسة خصوصيات التجربة التي يقوم بها الباحث الفردي الذي تحرر، حقا على الأقل، من مجموع الافتراضات السابقة والمعتقدات التقليدية. وقد أضفى هذا المنهج أهمية خاصة على الدلالة وعلى مسألة طبيعة التوافق بين الكلمات والواقع. ولهذه السمات المميزة للواقعية الفلسفية تماثلات مع السمات المميزة لشكل الرواية، وهي تماثلات تلفت الانتباه إلى نوع التوافق بين الحياة والأدب، الغالب في أعمال التخيل النثرية منذ روايات ديفو ورتشاردسن.

أ. كانت عظمة ديكرت في المهج نيل كل شيء، أي في عمق إلهامه على عدم قبول أي شيء قبل فحصه؛ وقد عمل كتاباه «مقال في المنهج» و«التأملات» الكثير من أجل تحديد المبدأ الحديث الذي بموجبه يتصور البحث عن الحقيقة بصفته مادة فردية تماما، مستقلة منطقيا عن التقاليد الفكرية السابقة، وبصفته ذا حظوظ أكثر فعلا للنجاح من منطلق جديد يقطع مع هذه التقاليد.

إن الرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس على الوجه الأكمل إعادة التوجيه الفردانية والمجددة. وكانت الأشكال الأدبية السابقة قد عكست النزعة العامة لثقافتها، التي كانت تجعل الامتثال للاستعمال التقليدي المحك الرئيسي للحقيقة: فمدار (حبكة) القصائد الملحمية الكلاسيكية ولعصر النهضة، مثلا، كان يقوم على الماضي التاريخي أو الخرافة، وكانت طريقة المؤلف تقدر، إلى حد كبير، بناء على الفكرة التي كان المرء يكونها عن توافق أدبي متفرع من النماذج المحددة سلفا في النوع. وقد رفضت هذه التقليدوية لأول مرة، في كل أبعادها، من قبل الرواية التي كان مقياسها الرئيسي هو الحقيقة بالقياس إلى التجربة الفردية. وهي تجربة فردية فريدة دائما، وجديدة بالتالي. هكذا فالرواية هي الناقل الأدبي المنطقي لثقافة أعطت، في القرون الأخيرة، قيمة منقطعة النظير للأصالة والجدة. ولهذا سميت الرواية: Novel [جديدا].

هذا التأكيد على الجدة يفسر بعضا من الصعوبات التي تتكشف عنها الرواية، حسب رأي النقاد العام. فعندما نحكم على عمل ينتمي إلى نوع آخر، غالبا ما تكون معرفة نماذجه الأدبية هامة وأساسية أحيانا؛ ويخضع تقييمنا في معظمه لتحليلنا لمهارة المؤلف في استعمال المواضع الشكلية المناسبة. ولكن، من

جانبا آخر، أكيد أن من المؤلف جدا لرواية أن تكون بطريقة ما محاكاة لعمل أدبي آخر. ويظهر أن السبب قائم فيها : فما دامت الوظيفة الأولى لكاتب الرواية هي نقل انطباع الأمانة بالمقارنة مع التجربة الإنسانية، فلا يمكن لاحترام كل مواضع شكلية محددة سلفا إلا أن يضر بنجاح مشروعه. وما يتم الاحساس به غالبا بصفته غيابا للشكل في الرواية بمقارنتها مع التراجيديا أو القصيدة الغنائية l'ode، يأتي احتمالا مما يلي : إن فقر المواضع الشكلية في الرواية يمثل الثمن الذي ينبغي أن تؤديه من أجل واقعيتها.

غير أن غياب المواضع الشكلية في الرواية ضئيل الأهمية بالقياس إلى رفضها الموضوعات التقليدية : فالموضوع ليس مجرد مسألة مادة، ودرجة أصالته أو عدمها لم تكن أبدا سهلة التحديد ؛ ومع ذلك، فإن مقارنة واسعة وموجزة بالضرورة، بين الرواية والاشكال الأدبية السابقة تكشف اختلافا أساسيا : كان ديفو وتشاردن أول كاتبين في الأدب الانجليزي لم يستعيرا موضوعاتهما من الميثولوجيا أو التاريخ أو الأسطورة أو الأدب السابق. ويختلفان في هذا عن شوسير، سبنسر، شيكسبير وميلتون الذين استعملوا، مثل أدباء اليونان وروما، موضوعات تقليدية، والذين تصرفوا بهذا الشكل لأنهم في نهاية التحليل قبلوا المبدأ العام لعصرهم: بما أن الطبيعة في جوهرها ناجزة وتابثة، فإن وثائقها المنسوخة، الأسطورية أو التاريخية، تشكل سجلا للتجربة الإنسانية.

لقد ظلت وجهة النظر هذه على حالها إلى القرن التاسع عشر؛ فخصوم بلزاك، مثلا، يستعملونها للسخرية من انشغاله بالواقع الزائل في نظرهم. ولكن، في نفس الحقبة، ومنذ عصر النهضة، وجد ميل كبير، صار قويا تدريجيا، نحو الاستعاضة عن التقاليد الجماعية بالتجربة الفردية بصفاتها الحكم الأساسي للواقع؛ ويظهر أن هذا الانتقال كان له دور مهم في الخلفية الثقافية العامة لنشأة الرواية.

ومما له دلالة أن التيار المناصر للأصالة عبر عن نفسه بقوة لأول مرة في انجلترا، وفي القرن الثامن عشر. وأخذت كلمة «أصيل» نفسها دلالتها الحديثة في هذه المرحلة، بواسطة قلب دلالي مطابق لتغير معنى الـ«واقعية». وقد رأينا أن الواقعية انتهت - انطلاقا من الاعتقاد الوسطوي في حقيقة الكليات - إلى الاعتقاد في وجود إدراك فردي للواقع عن طريق الحواس. وبنفس الطريقة، صارت كلمة «أصيل»، التي دلت في العصر الوسيط على «ما وجد منذ البداية»، دالة على ما

هو «غير مشتق ومستقل ومأخوذ بغير وسيط». وفي الوقت نفسه، الذي أشاد فيه إدوارد يونغ برتشاردسن وذلك في كتابه: conjectures on original composition (1759) حيث وصفه بأنه «عبقري أديا وأصالة»<sup>(4)</sup>، أمكن استعمال الكلمة بصفاتها مصطلحا مدحيا يعني «الجدّة وحيوية الطبع أو حيوية الأسلوب». إن استعمال الرواية لمواضع غير تقليدية، هو أحد تجليات نفس النزوع، الباكوري جدا والمستقل نسبيا دون شك. فعندما بدأ ديفو مثلا كتابة أعماله التخيلية، أولى اهتماما قليلا للنظرية النقدية المهيمنة في عصره، والتي لازالت مبالغة الى استعمال الموضوعات التقليدية. وعوض ذلك، ترك فقط نظام سرده يتلاحق حسب إحساسه الخاص بالنهاية المحتملة لأفعال شخصياته. وقد كان يعمل هذا مقدمة نزعة جديدة وهامة في أعمال التخيل: فقد شكل إخضاع الموضوع كليا لنموذج المذكرات الأوتوبيوغرافية تأكيدا لأولوية التجربة الفردية المثيرة مثلما كان كوجيزر ديكاوت مشيرا في الفلسفة.

ويعد ديفو، تابع رتشاردسن وفيلدينغ بطريقتهما الخاصة ما كان ينبغي أن تصيره الممارسة العادية للرواية، أي استعمال موضوعات غير تقليدية، سواء كانت مبتكرة كليا أو مبنية جزئيا على حدث معاصر. ولا يمكننا أن نؤكد أن أيا منهما قد أنجز بشكل تام هذا التداخل بين الموضوع ومزاج الشخصيات والموضوعة الأخلاقية البارزة، الذي نجده في أرقى نماذج فن الرواية. ولكن يجب أن نتذكر أن المهمة لم تكن سهلة، خاصة في مرحلة كان فيها الطريق الوحيد الممكن بالنسبة لخيال الكاتب يقوم على تبيين نموذج فردي ودلالة معاصرة انطلاقا من موضوع لم يكن هو نفسه جديدا.

ب - إضافة إلى الموضوع، لزم تغيير أمور كثيرة في تقاليد التخيل قبل أن تتمكن الرواية من تملك الإدراك الفردي للواقع بنفس القدر من الحرية الذي جعل منهج ديكاوت ولوك يسمح لفكرهما بالتطور انطلاقا من معطيات الوعي المباشرة. ففي البداية، كان يجب موضحة الشخصيات ومشهد أعمالها ضمن منظور أدبي جديد: إذ كان يجب أن تُلعب المحبكة بين أفراد خاصين وفي ظروف خاصة، عكس ما

4. Works (1773), V, p125; Voir aussi :Max Scheler, Versuche zu einer soziologie des Wissens, Munchen et Leipzig, 1924,p104s; Elisabeth.L.Mann, «the problem of originality in English literary criticism, 1750-1800»Philological Quartely, XVIII (1939), p 97-118.

كان يحدث فيما مضى، حيث كانت تبرز أنماطاً إنسانية عامة على خلفية محددة سلفاً يعرف أدهي مناسب.

هذا التغيير في الأدب يطابق رفض الكليات والأهمية المعطاة للخصوصي، اللذين يميزان الواقعية الفلسفية. وقد كان بإمكان أرسطو تبني افتراض جون لوك الأول، قائلاً إن الحواس هي التي «تقود إلى الأفكار الخصوصية، وتؤثت غرفة العقل الفارغة»<sup>(5)</sup>. ولكن كان بإمكانه أن يتابع بالالحاح على أن الفحص المدقق للحالات الخصوصية له في ذاته قيمة ضئيلة؛ فالمهمة الحقيقية للإنسان هي أن يستجمع قواه في مواجهة دفق الإحساسات الذي لا معنى له والوصول إلى معرفة الكليات المكونة وحدها للحقيقة النهائية والدائمة<sup>(6)</sup>. فهذا الإلحاح التعميمي هو ما يعطي للفكر الغربي في مجموعته تقريبا وإلى حدود القرن السابع عشر تشابها متميزا وقويا جدا بحيث يتغلب على جميع الاختلافات التي يقدمها هذا الفكر. وبنفس الطريقة فإن فيلونوس هركلي حين أكد سنة 1713: «إنها حكمة معروفة عالميا أن يكون كل شيء موجودا خاصا»<sup>(7)</sup>. كان يصوغ النزعة الحديثة المضادة التي أعطت بدورها للفكر الحديث بدءا من ديكارت نوعا من وحدة التصور والمنهج.

وهنا أيضا، كانت التيارات الفلسفية الجديدة والسماة الشكلية للروايات المطابقة لها، في تعارض مع التصور الأدبي المهيمن. لأن التقاليد النقدية في بداية القرن الثامن عشر كانت خاضعة لاتزال لنزعة كلاسية قوية نحو إشار العام والكوني: إذ يبقى موضوع الأدب الفعلي هو:

quod semper quod ubique ab omnibus creditum est

وقد كان هذا الإشار بارزا بشكل خاص في النزعة الأفلاطونية الجديدة التي كانت قوية في الرواية بمعناها القديم (Romance)، والتي كانت تكتسب أهمية متعاظمة في النقد الأدبي وفي علم الجمال بشكل عام. فقد كان شافتيسبوري مثلا يعبر بقوة في كتابه: (1709) Essay on the freedom of wit and Humour، عن نفور مدرسة الفكر هذه من الخصوصية في الفن وفي الأدب: «يوجد

5. Essay concerning Human Understanding , 1960, I, ch. 2, Sect XV.

6. Les seconds Analytiques, I, ch.24 ; II, ch..19.

7. Dialogue Between Hylas and Philonous, 1713 (Berkeley, Works, Londres, Luce and Jessop, 1949, II, p 192)



تباين كثير في الطبيعة لتمييز كل الأشياء التي تشكلها بطابع أصيل ومتميز؛ وإذا لوحظت هذه القاعدة بدقة، ستظهر الموضوع بصفته مختلفا عن الأشياء المحيطة به. غير أن هذا الأثر يحاول تفاديه باستمرار كل من الشاعر الجيد والرسام الجيد، فهما يكرهان الدقة، ويخافان الفرادة<sup>8</sup>، ويتابع: «يشارك رسام الصور الشخصية البسيط مع الشاعر في أمور قليلة؛ غير أنه، مثل المؤرخ البسيط، ينقل ما يرى، ويرسم بدقة كل ملمح، كل غريب متميز»، ويستنتج بثقة: «وليس الأمر كذلك بالنسبة للأشخاص القادرين على التنفيذ والابتكار».

مع ذلك، وبالرغم من قصيدة شافتيسهوري الجذابة، فقد بدأت نزعة جمالية معارضة لصالح الخصوصية تفرض نفسها، وقد نتجت في منظور الكثيرين عن تطبيق مقارنة هوبز ولوك النفسية على الأمور الأدبية. وربما شكل لورد كامس أول وأبرز معبر عن هذه النزعة. فقد أعلن في كتابه Elements of criticism (1762) أن «العبارات المجردة أو العامة لا تمارس تأثيرا جيدا في تركيب حدد لنفسه غاية التسلية؛ ذلك أن الصور لا يمكنها أن تتشكل إلا انطلاقا من موضوعات متميزة<sup>9</sup>»؛ ويتابع كامس مؤكدا، خلاف الرأي الشائع، أن جاذبية شكسبير تكمن في واقع أن «كل نقطة من أوصافه متميزة كما في الطبيعة».

وبهذا الصدد، مثلما الأمر بخصوص موضوعة الأصالة، أعطى ديفو ورتشاردسن لشكل الرواية وجهته المتميزة، قبل أن يستمد هذا الشكل أي سند من النظرية النقدية. ولن يتفق الجميع حول وجهة نظر كامس القاضية بكون «كل نقطة» من أوصاف شكسبير متميزة؛ غير أن خصوصية الوصف اعتبرت دائما مميزة للطريقة السردية في رواية روينسون كروزوي ورواية پامبلا. وقد وصف السيد بارهولد، وهو أول كاتب لسيرة رتشاردسن، عبقرية هذا الأخير بعبارات مماثلة لتلك التي برزت في النزاع بين العمومية الكلاسيكية - الجديدة والخصوصية الواقعية. فقد عبر جوشا وينولدس مثلا، عن أورثودوكسيته الكلاسيكية الجديدة بإشارته «الأفكار الكبيرة والعامة» في الرسم الإيطالي، عن «الحقيقة الحرفية... والدقة البالغة الاهتمام بجزئيات الطبيعة في تغيراتها العرضية» التي ميزت المدرسة

8. P. t. IV, Sect.3.

9. Ed, 1763, III, p 198-199.

الهولندية<sup>(10)</sup>؛ وبالمقابل، يجب التذكير بأن الواقعيين الفرنسيين التزموا بـ «الحقيقة الإنسانية» لـ رامبراندت بدلا من «المثالية الشعرية» للمدرسة الكلاسيكية. وقد أوضح السيد باريولد بدقة موقع رتشاردسن في هذا النزاع. وذلك عندما كتب أنه كان يملك «الدقة النهائية لرسام هولندي... وأنه استجاب لإنتاج آثار بالعمل المهروس بالدقة (11)» والواقع أن رتشاردسن نفسه وديفو كانا معا لا يعبان باستخفاف شافتيسبوروي، وكانا، مثل رامبراندت، يكتفیان بكونهما «رسامين للصور الشخصية ومؤرخين فقط».

إن مفهوم الخصوصية الواقعية في الأدب هو نفسه أكثر عمومية نوعا ما لدرجة يستعصي معها عن أن يكون موضوعا لبرهنة ملموسة؛ ولكي تكون مثل هذه البرهنة ممكنة، يجب قبل كل شيء، عقد الصلات بين الخصوصية الواقعية وبعض المظاهر المتميزة في التقنية السردية. ومن بين هذه المظاهر ذاك اللذان يستدعيان بداتهما أهميتهما الخاصة في الرواية: تمييز وعرض الخلفية؛ فنحن نميز بشقة الرواية عن باقي الأنواع وعن أشكال التخيل السابقة بحجم الاهتمام الذي توليه عادة لتفريد الشخصيات ولعرض بيئتها عرضا مفصلا.

ج - فلسفيا، يزول طريق التفريد الذي يقود الى الشخصية الى مسألة تعريف الشخص الفردي. فبمجرد ما أوضح دهكارت أهمية الفكر في وعي الفرد، حظيت المشاكل الفلسفية المرتبطة بالهوية الشخصية بالكثير من الاهتمام. فقد ناقش هذه المسألة في انجلترا مثلا لوك والمطران سطر وهركلي وهيوم وويد، بل إن النقاش وصل الى صفحات مجلة المشاهد Spectator<sup>(12)</sup>.

وهنا فإن التوازي بين تقاليد الفكر الواقعي والابتكارات الشكلية للروائيين

10. Idler, no 79 (1759). Voir aussi Scott elledge, the background and development in English Criticism, of the theories of Generality and particurity. PMLA, LX (1945), p 161-174.

11. Correspondance of Sam uel Richardson, 1804, I, CXXXVII. Pour des commentaires similaires par des lecteurs français contemporains, voir : Joseph Texte, Jean-Jacques Rousseau and the cosmopolitan Spirit in literature, Londresn 1899,p 174-175.

12. No 578, 1714.

الأوائل بديهي: فقد أعطى الفلاسفة والروائيون معا اهتماما كبيرا للفرد أكثر مما حظي به سابقا. غير أن الهاجس الأكبر في الرواية لتفريد الشخصية هو نفسه مسألة متسعة جدا لدرجة أننا لن نعتبر سوى أحد مظاهرها الأكثر سهولة: أي الطريقة التي يعلن بها الروائي نيته في تمثيل شخصية بصفاتها فردا متميزا بتسميتها بالضبط بنفس الطريقة التي يسمى بها الأفراد المتميزون في الحياة العادية.

أما على الصعيد المنطقي، فإن لمسألة الهوية الفردية صلة وثيقة مع النظام الاستعمولوجي لأسماء الأعلام؛ ذلك أن «أسماء الأعلام» كما يقول هوزر، لا تستدعي إلا شيئا واحدا؛ وبالمقابل تستحضر الكليات عنصرا من بين مجموعة<sup>(13)</sup>. ولأسماء الأعلام بالضبط نفس الوظيفة داخل الحياة الاجتماعية: إنها التعبير اللفظي عن الهوية المتميزة لكل شخص فردي. وقد شيدت وظيفة أسماء الأعلام في الأدب بشكل فعلي أول الأمر في الرواية.

وما لاشك فيه أن الشخصيات في أشكال الأدب السابقة كانت تمتلك عادة أسماء أعلام؛ غير أن نوع الأسماء المستعملة فعلا يبين أن المؤلف لم يكن يحاول إقامة شخصياته بصفاتها كيانات مفردة كليا. ذلك أن قواعد الأدب الكلاسي وأدب عصر النهضة كانت متوائمة مع تطبيق أدبها الذي كان يفضل إما الأسماء التاريخية وإما الأسماء النمطية. وفي هذه الحالة، كانت الأسماء توضع الشخصيات في سياق مجموعة متسعة من التحديدات المتوقعة المتحدرة من الأدب السابق، بدلا من موضعها في سياق الحياة المعاصرة، وحتى في الكوميديا، التي ليست فيها الشخصيات تاريخية عموما بل مُختلقة، كان من المفروض في الأسماء أن تكون «متميزة» كما يقول لنا ذلك أرسطو<sup>(14)</sup>، وكانت تنزع نحو البقاء طويلا كذلك بعد ولادة الرواية.

وقد كانت أنواع التخيل النثرية تنزع أيضا نحو استعمال أسماء الأعلام المميزة، أو غير الخاصة وغير الواقعية بشكل ما. فأحيانا كانت هذه الأسماء تعين صفات خاصة، مثلما الأمر عند رابليه، سدني ويونيان؛ وكانت تتضمن أحيانا إحالات أجنبية، قديمة أو أدبية، والتي تقصي كل استحضار للحياة الواقعية أو

13. Leviathan, 1651, pt. I, ch. 4.

14. Poétique, ch.9

المعاصرة، وذلك مثلما الأمر عند ليلي، أفرا بين أو السيدة مانلي. وكان التوجيه الاتفاقي لأسماء الأعلام هذه لا يزال مؤكدا بفعل عدم وجود سوى السيد بادمان أو أوفيس واحد عادة؛ وعلى النقيض مما هو مألوف في الحياة اليومية، لم تكن شخصيات التخيل تملك إسما عائليا واسما شخصيا في الوقت ذاته.

لقد قطع الروائيون الأوائل مع التقاليد بطريقة دالة جدا، مسمين شخصياتهم بطريقة توحى لنا بضرورة اعتبارهم أفرادا متميزين ضمن الوسط الاجتماعي المعاصر. إن استعمال أسماء الأعلام عند ديفو استعمال طارئ ومتناقض أحيانا؛ غير أنه نادرا ما يعطي أسماء اتفاقية أو خيالية - والاستثناء الممكن، روكسانا، هو اسم مستعار يفسر ذاته بشكل تام؛ ويحمل معظم الأبطال، مثل روينسون كروزوي أو مول فلاندرز. أسماء تامة وواقعية، أو أسماء مستعارة. وتابع رتشاردسن هذه التقنية، ولكن بعناية فائقة، وأعطى لشخصياته الأساسية، وكذلك لأغلب من هم دونهم، اسما شخصيا واسما عائليا في الوقت نفسه. وجابه كذلك مسألة صغيرة، لكنها لا تخلو من أهمية في الكتابة الروائية. أقصد مسألة إيجاد أسماء مناسبة ومشيرة بدقة والتي لا ترن أقل مما ترن الأسماء الواقعية العادية. هكذا تبقى الأبيحاءات الروائية لإسم يامبلا تحت مراقبة الاسم العائلي التافه أندوز؛ ولا اعتبارات عدة، فإن كلاريسا هارلوي وروبير لوفولاس سميا بحذق؛ وبالفعل، فإن كل أسماء الأعلام تقريبا عند رتشاردسن، بدءا من سانكلير ووصولاً إلى السير شارل جرانديسن ترن أصالة، ومن تم فهي ملائمة لشخصية من يحملونها. 24

كان فيلدينغ، كما أشار إلى ذلك ناقد معاصر مجهول، يسمي شخصياته «لا بأسماء عجيبة ورنانة، بل بشكل يكون لها معه معنى أكثر حداثة، بالرجوع قليلا إلى طابع هذه الشخصيات<sup>(15)</sup>». ومن الأکید أن أسماء مثل هيرتفري، ألورثي وسكوير هي نسخ محدثة لأسماء فطية، بالرغم من أنها تكاد تصدق؛ بل إن ويستيرن أوطوم جونز يوحيان بقوة كبيرة بأن فيلدينغ كان يهتم بالنماذج العامة اهتمامه بالفرد الخاص. وهذا لا يناقض مع ذلك أطروحتنا، إذ ليس هناك من شك

15. Essay on the new Species of Writing Founded by Mr Fielding, 1751, p18. Toute cette question est traitée plus largement dans mon « The Naming of characters in characters in defoe, Richardson and Fielding, Review of English studies, XXV (1949), p 322-338.

في أن التسمية المألوفة للشخصيات، عند فيلدينغ، ووصف هذه الشخصيات بكاملها من جهة أخرى، يشير إلى خرق تناول المؤلف لهذه المواد في الرواية . ولا يعني ذلك، كما رأينا بخصوص رتشاردسن، أن الرواية ملزمة بتلافي أسماء أعلام ذات علاقة ملائمة مع طبع الشخصيات؛ بقدر ما يعني أن هذا التلازم ينبغي ألا يكون من طبيعة تحريف الوظيفة الأولى للإسم: الإشارة إلى واقع أن الشخصية يجب النظر إليها بصفاتها شخصاً خاصاً لا بصفاتها نمطاً.

وفي الحقيقة، يظهر أن فيلدينغ قد فهم ذلك عندما أخذ في كتابة روايته الأخيرة: أملياً: ففي هذه الرواية لم يجد إشارته الكلاسي الجديد مجال التعبير عن ذاته إلا في الشخصيات الثانوية مثل جوستايس ثراشير والقاضي بوندوم. وتحمل كل الشخصيات الأساسية - ليس بوث، الأنسة مانيوس، الدكتور هاريسن، الكولونيل جيمس، الرقيب أتكينسن، القبطان ترينت والسيد بنيث مثلاً - أسماء معاصرة ومألوفة. ومن المحتمل أن يكون فيلدينغ، كما بعض الروائيين المحدثين، قد أخذ هذه الأسماء بشيء من الصدفة عن فهرس مطبوع يتضمن أسماء أشخاص معاصرين، فكل الأسماء المذكورة أعلاه تنتمي لقائمة المکتتبين في طبعة Folio سنة 1724 لكتاب:

Gilbert Burnet, History of his own time وهي الطبعة التي نعرف أنها كانت بحوزة فيلدينغ<sup>(16)</sup>.

ومهما يكن الأمر، فمن الأكيد أن فيلدينغ قد قدم تنازلات مهمة ومتفهمة للعرف الذي شيده ديفو ورتشاردسن القاضي بتسمية الشخصيات بأسماء أعلام معاصرة مألوفة. وبالرغم من أن هذا العرف لم يتبعه دائماً بعض كتاب الرواية في نهاية القرن الثامن عشر مثل سموليت وشتيرن، فقد تكرر فيما بعد بصفته جزءاً من التقاليد الشكلية للرواية؛ وكما أشار إلى ذلك هنري جيمس بخصوص السيد كيرفول (السيد كاوگوازيلين)<sup>(17)</sup>، الوجه الروحي لثرولوب، لا يمكن لكتاب الرواية القطع مع التقاليد إلا بهدم اعتقاد القارئ في الواقع الحرفي للشخصية

16. voir , Wilbur L. Cross, History of Henry Fielding, New Haven, 1918, I, p 342-343.

17. Partial Portraits, Londres, 1888, p 118.

المعنية.

د . لقد عرف لوك الهوية الشخصية بأنها هوية وعي عبر امتداد الزمن وقد كان الفرد على اتصال بهويته المستمرة الخاصة من منفذ ذكريات أفكاره وأعماله المنصرمة<sup>(18)</sup>. وهذا المحصر لمصدر الهوية الشخصية في قائمة الذكريات، استعادته هيوم: «لو لم نكن نملك ذاكرة، لن تكون لدينا أبدا أية فكرة عن السبب، وبالتالي لن تكون لدينا أية فكرة عن هذه السلسلة من الأسباب والنتائج المكونة لأنانا أو لشخصنا<sup>(19)</sup>». وبعد مثل هذا الموقف خاصة الرواية؛ فقد أخذ العديد من كتاب الرواية، بدءا من شتيرن ووصولاً إلى بروسست، سبر الشخصية موضوعاً لهم، على اعتبار أن الشخصية تتحدد بتأويل الماضي والمستقبل في وعي الذات.

إن الزمن مقولة أساسية من وجهة نظر أخرى، أكثر خارجية، تتعلق بمسألة تعريف فردية موضوع معين. وقد كان «مبدأ التفريد» الذي سلم به لوك، هو مبدأ الكينونة في موقع خاص داخل الزمان والمكان: فمادامت «الأفكار، يقول لوك، تصبح عامة عندما نفضلها عن الشروط الزمكانية<sup>(20)</sup>»، فمن ثم لا تصبح خاصة إلا عندما يكون هذان الشرطان محددان. وينفس الشكل، لا يمكن لشخصيات الرواية أن تكون مفردة إلا إذا وضعت داخل خلفية مكان وزمان محددين.

إن فلسفة وأدب اليونان وروما كانا متأثرين تأثراً عميقاً برؤية أفلاطون التي بموجبها تشكل الصور أو الأفكار الحقائق النهائية خلف أشياء الحياة الدنيوية الملموسة. وكانت هذه الأشكال تعتبر أبدية وثابتة<sup>(21)</sup>، وتعكس المقدمة الأساسية لثقافتها بشكل عام: فلا شيء يحدث أو لا يمكنه أن يحدث بحيث لا يكون معناه الأساسي مستقلاً عن مجرى الزمن. وهذه المقدمة متناقضة كلياً مع المفهوم الذي فرض نفسه منذ عصر النهضة، والذي لا يعتبر فقط الزمن مجرد بعد حاسم في الزمن الفيزيقي، بل يعتبره أيضاً القوة الموجهة لتاريخ الإنسان الفردي والجماعي.

18. Human understanding, I. II. ch. 27, sect IX, X.

19. Treatise of human nature, I. I pt. 4, sect VI

20. Human understanding. I. III. ch. 3, sect. VI.

21. Platon n'établit pas explicitement que les idées sont éternelles, mais la notion, qui date d'Aristote (Métaphysique I, XII, VI), sous-tend l'ensemble du système de pensées auquel elles sont liées.

إن الرواية لا ترمز الى حضارتنا الا عندما تعكس هذا التوجه المميز للفكر الحديث. ويعتبر فورستر وصف «الحياة بكلمة الزمن» الموضوعة المميزة التي أضافتها الرواية الى مشاغل الأدب القديمة الذي كان يصف «الحياة بعبارات القيم»<sup>(22)</sup>؛ وبخصوص ميلاد الرواية، كان شبنجلر قد أدرك حاجة الانسان الحديث «التاريخي جدا» لشكل أدبي قادر على تناول «الحياة في كليتها»<sup>(23)</sup>؛ ومنذ عهد قريب جدا رأى نورثروب فروي «التحالف بين الزمن والانسان الغربي» بصفته السمة المحددة للرواية بالقياس الى الأنواع الأخرى<sup>(24)</sup>.

لقد تناولنا سابقا أحد مظاهر الأهمية التي تعطىها الرواية لبعده الزمني: قطيعتها مع التقاليد الأدبية السابقة الكامنة في استخدام قصص لزامانية بصفتها مرآة لحقائق أخلاقية ثابتة. إن حبكة الرواية تميزها كذلك عن القصص الخيالي السابق، مادامت تتناول تجربة ماضية بصفتها سببا للحدث الحاضر: إذ يقوم ترابط سببي يشتغل عبر الزمن مقام الاقنعة والصدف التي كانت المحكيات القديمة تقوم عليها. وهو ما ينزع الى إعطاء الرواية بنية أكثر تماسكا. غير أن ماله على الأرجح أثر أكثر أهمية في تمييز الرواية، هو إلحاحها على السيرورة الزمنية. والمشال النموذجي لهذه المسألة هو رواية «تيار الوعي» التي تنفي تقديم تسجيل مباشر لما يحدث في ذهن الفرد تحت ضغط التدفق الزمني؛ غير أن الرواية في عموميتها قد اهتمت، أكثر من أي شكل أدبي آخر، بتطور الشخصيات داخل مجرى الزمن، وأخيرا، فإن الوصف المفصل لمشاغل الحياة اليومية، مثلما نجده في الرواية، يرتبط بتأثيرها على البعد الزمني: لقد لاحظت. هـ... مجرين أن جزءا كبيرا من الحياة كان ينزع نحو الانفلات من التمثيل الأدبي، لم يكن كذلك إلا بمقتضى بطئه<sup>(25)</sup>. وتتوقف العلاقة الوثيقة بين الرواية ونسيج الحياة اليومية توقفا مباشرا على استعمال سلم زمني أكثر تدرجا من نظيره المستخدم في المحكيات السابقة.

إن دور الزمن في الأدب القديم والوسيط وأدب عصر النهضة مختلف جدا عن دوره في الرواية طبعا. ففي التراجيديا، يرتكز حصر الحدث في أربعة وعشرين

22. Aspect of the Novel, Londres, 1949, p 29-31.

23. Decline of the West, trad. Amoson, Londres, 1928, I, p 130-131

24. Anatomy of criticism, Princeton, 1957, sect IV.

25. Estimate of the value and influence of works of fiction in modern times (1862), Works, Londres, Nettleship, 1888, III, p36.

ساعة مثلا، وحدة الزمن المشهورة، على نفي كل أهمية عن البعد الزمني في الحياة الإنسانية؛ ذلك أن هذا الحصر، بالتوافق مع الرؤية الكلاسيكية للعالم حيث تشكل الكليات اللازمانيّة الواقع، يستتبع كون الحقيقة المتعلقة بالوجود يمكنها أن تنكشف بشكل كامل في فضاء يوم واحد مثلما في مجرى حياة بكاملها، وتبدي تشخيصات الزمن الذائعة الصبوت، مثل العربة المجنحة أو الكارثة الجارفة، تصورا مشابهة في الجوهر. فهي تلفت الانتباه، لا إلى تدفق الزمن، بل إلى فعل الموت اللازماني إلى حد أقصى؛ ويتحدد دورها في جعل المرء يتعالى عن وعيه بالحياة اليومية قصد الاستعداد لمواجهة الأبدية. وهذان النمطان من التشخيص هما من جنس عقيدة وحدة الزمن نفسها، من حيث أنهما لا تاريخيان أساسا، وببينان مذاك ضالة الأهمية المعطاة للبعد الزمني في القسم الأكبر من الأدب السابق عن الرواية.

يكتسي الماضي التاريخي، في منظور شكسبير مثلا، معنى مختلفا جدا عن المعنى الحديث. فليس أي من طروادة وروما، الپلاتاجينيين والتودوريين، قصيا ليكون مختلفا جدا عن الحاضر أو ليكون مختلفا عن الآخر. وبخصوص هذه النقطة، فإن شكسبير انعكاس لعصره: كان قد مات منذ ثلاثين سنة عندما ظهرت كلمة الـ«مفارقة الزمنية» لأول مرة في اللغة الانجليزية<sup>(26)</sup>، وقد كان أيضا قريبا جدا من التصور القروسطي للتاريخ، الذي توجه بمقتضاه عجلة الزمن، في حقبة مهما كانت، نفس النموذج الملائم بشكل أبدي.

ويرتبط هذا التصور اللاتاريخي بغياب مدهش لأهمية تنظيم الزمن يوما بعد يوم ودقيقة بعد دقيقة، وهو الغياب الذي جعل التنظيم الزمني للعديد من مسرحيات شكسبير، ومن مسرحيات أسلافه بدءا من اسخيلوس، محيرا جدا للناشرين والنقاد اللاحقين. ويقترب من هذا اقترابا كبيرا الموقف اتجاه الزمن في نصوص التخيل الأولى؛ ذلك أن تتابع الأحداث يرتب داخل سياق زمكاني مجرد جدا، ويعطي أهمية قليلة للزمن بصفته عاملا يتدخل في العلاقات الإنسانية. وقد لاحظ كولريديج أن «كل شيء في الـ Faerie Queen يبقى مستقلا بشكل عجيب عن مكان وزمان خاصين، لدرجة لا يمكن تصورها<sup>(27)</sup>»؛ وليس البعد الزمني أقل إبهاما وليس مميّزا في مجازات بونيان أو في المحكيّات البطولية.

26. Herman. J. Ebling, the works Anachronism, MLN, L II (1937), 120-121.



ومع ذلك، سرعان ما بدأ المعنى الحديث للزمن يقتحم العديد من مجالات الفكر. وقد كانت نهاية القرن التاسع عشر شاهدا على ولادة دراسة أكثر موضوعية للتاريخ، ومن تم كانت شاهدة على ولادة إحساس عميق جدا بالاختلاف بين الماضي والحاضر (28). وفي المرحلة نفسها، قدم نيوتن ولوك تحليلا جديدا للسيروية الزمنية (29)؛ فقد أخذت هذه الأخيرة المعنى الأكثر بطؤا والأكثر آلية لمدة متدرجة بدقة قصد قياس سقوط الأجسام أو تتابع الأفكار في الذهن.

وتعكس روايات ديفو هذه الاتجاهات الجديدة. فهي أول عمل تخييلي يضع المرء أمام صورة للحياة الفردية في أبعادها الواسعة بصفتها سيروية تاريخية، ونعتبرها من منظور أضيق أول عمل يبين السيروية أثناء حدوثها في خلفية الأفكار والأحداث العابرة. صحيح أن مراتب الزمن في رواياته متناقضة في ذاتها أحيانا ومناقضة في الوقت نفسه لموقفها التاريخي المزعوم؛ غير أن مجرد إثارة هذه الاعتراضات هو تأكيد احترام للطريقة التي يحس بها القارئ الشخصيات بصفتها متجذرة داخل البعد الزمني. بل ليست لدينا فكرة تقديم مثل هذه الاعتراضات على أركادياسدني أو على رواية رحلة الرحالة؛ إذ أن واقع الزمن فيهما ليس واضحا لدرجة تصبح معها فكرة التناقض ممكنة. ويمنحنا ديفو مثل هذا الوضوح. إذ يقنعنا تماما في نجاعة الكبير بالمكان والزمان المتميزين اللذين يقع فيهما محكيه، وتذكرنا لرواياته، يتكون في أكبر جزء منه من لحظات حياة شخصياته، وهي اللحظات التي صيرت حيوية جدا وتم ربطها ببعضها بما يضمن إنتاج منظور بيوغرافي مقنع. إذ يتكون لدينا الانطباع بهوية شخصية متواجدة عبر الزمن، ومع ذلك متغيرة بتدفق التجربة.

ويتولد هذا الانطباع بقدر أكبر من القوة والاتقان في نتاج ريتشاردسن، إذ كان يوضع أحداث محكيه بعناية فائقة داخل ترسيمة زمنية مفصلة وغير معروفة إلى ذلك الحين: فعنوان كل رسالة يعين لنا اليوم، والساعة غالبا؛ ويستعمل هذا منذ

27. Selected works, Londres, Potter, 1933, p333.

28. G.N. Clark, the later stuaarts, 1660-1714, p 362-366; René Wellek, the rise of English literary History, chapel Hill, 1941, ch 2.

29. Cf. Particulièrement Ernest Cassirer, "Raum und Zeit", Das Erkenntnisproblem ... , Berlin , 1922 - 1923, II, p. 339 - 374.

ذلك العهد بصفته هيكلًا موضوعيًا للجزئية الزمنية التي لها من الأهمية أكثر مما للرسائل نفسها - إذ يقال لنا مثلاً إن كلاريسا ماتت يوم الثلاثاء 7 شتنبر في الساعة السادسة وأربعين دقيقة بعد الزوال. ويخلق استعمال الشكل الرسائلي إحساساً ثابتاً لدى القارئ بالمساهمة الفعلية في الحدث، مع نوع من الامتلاء والكثافة لا نظير لهما إلى ذلك العهد. لقد كان يعلم، كما كتب في مقدمة روايته كلاريسا، أن «الأوضاع النقدية... مع ما يمكن أن نسميه أوصافاً وتأملاً آنية» هي التي تشد الانتباه أكثر؛ وفي العديد من المشاهد، كان سير المحكي يتباطأ، بفعل الوصف الدقيق، لدرجة يصير معها قريباً من مجرى التجربة الواقعي. وكان رتشاردسن في هذه المشاهد يتمم للرواية ما أعطاه د. و. جريفيث للسينما بتقنيته المتعلقة الـ "gros plan": أي إضافة بعد جديد لتمثيل الواقع.

وقد تصدى فيلدينغ في رواياته لمشكلة الزمن من منظور خارجي وتقليدي. ففي شاميللا *Shamella* أطلق العنان لاستخفافه باستعمال الزمن الحاضر عند رتشاردسن: «نمت أنا والسيدة جرفيس قبل قليل، لم يكن الباب مغلقاً؛ لو جاء سيدي، فأية قصة ستكون! أسمع يأتي إلى الباب. تلاحظون أنني أكتب في صيغة الحاضر كما يقول القس وليم. حسناً، إنه في الفراش بيننا<sup>(30)</sup>». وأعلن في روايته طوم جونز عن رغبته في أن يكون أكثر انتقائية من رتشاردسن فيما يخص استعمال البعد الزمني: «إننا نتغيب... اتباع منهج هؤلاء الكتاب الذي يستكشف التحولات الكبرى في البلدان، أكثر مما يقلد المؤرخ الفزير الانتاج والمجد الذي، كي يحافظ على انتظام سلسلته، يعتقد أنه مجبر على ملء أكبر عدد ممكن من الصفحات بتفاصيل الشهور والسنوات التي لم يقع فيها أي شيء ملحوظ، وهي التفاصيل التي يستعملها لهذه الحقب البارزة التي مثلت فيها المشاهد الكبرى لمسرح البشرية<sup>(31)</sup>». وفي الوقت نفسه كانت رواية طوم جونز تضيف ابتكاراً هاماً فيما يخص تناول الزمن في التخيل. ويظهر أن فيلدينغ استعمل روزنامة الماناش رمزاً لانتشار إحساس موضوعي بالزمن بفضل الطباعة: أذ نجد أن كل أحداث روايته، ما خلا بعض الاستثناءات، تتوفر على تسلسل زمني متماسك، ليس فقط في علاقاتها ببعضها، وفي علاقتها باللحظة التي يتم فيها سفر مختلف الشخصيات

30. Lettre 6.

31. Livre II, ch.1.

من غرب البلاد الى لندن، بل بالقياس كذلك الى اعتبارات خارجية مثل أوجه القمر الدقيقة والتوقيت المحدد لثورة البعاقبة سنة 1745، وهي سنة الحدث المفترضة<sup>(32)</sup>. هـ - في السياق الراهن، مثلما في سياقات كثيرة أخرى، المكان هو الملازم الضروري للزمان. فالحالة الخاصة والفردية تحدد منطقيا بالارجاع الى إحداثيتين، ألا وهما المكان والزمان. وعلى الصعيد النفسي «تتزوج فكرتنا عن الزمان بفكرتنا عن المكان<sup>(33)</sup>» كما بين ذلك كولريدج. ولا ينفصل هذان البعدان في الواقع لاعتبارات عملية عدة، مثلما يشير الى ذلك كون كلمتي «حاضر» و«دقيقة» يمكنهما أن تعودا على هذا البعد أو ذاك؛ ونفس الشكل يبين لنا الاستبطان أننا غير قادرين على تكوين صورة لحظة خاصة من لحظات الوجود دون ردها الى سياقها المكاني أيضا.

تقليديا، كان المكان بقدر إبهام الزمان وعموميته تقريبا، في التراجميديا والكوميديا وفي الرواية بمعناها القديم، فشكسبير كما يقول لنا جونسن «لم يكن يهتم بتمييزات الزمان والمكان<sup>(34)</sup>»؛ وكانت أركاديا سدني أقل تموضعا من الاسطوانات البوهيمية فوق خشبة المسرح الإليزابيثي. صحيح أن الرواية الشطارية وكتابات جون بونيان عرفت عددا من المقاطع الوصفية الحية والمحددة بشكل جيد، غير أنها عرضية ومتقطعة. ويظهر أن ديفو كان أول كاتب شخص مجموع محكيه بصفته يقع داخل محيط فيزيقي واقعي. وكان اهتمامه بوصف البيئة لا يزال متقطعا، غير أن هناك جزئيات حية تنضاف الى الحبكة المستمرة لمحكيه، وتجعل شخصيتي روينسون كروزوي ومول فلاندرز في منظورنا أكثر تجذرا في بيئتها مما كان عليه الأمر بالنسبة لشخصيات القصص الخيالية السابقة. وقوة الإطار هذه ملحوظة بوجه خاص في الطريقة المميزة التي تناول بها دانيال ديفو «منقولات» العالم الفيزيقي، إذ يوجد في رواية مول فلاندرز الكثير من الذهب والفضة الذي يتطلب العد؛ ولا يمكن للقارئ أن ينسى أن جزيرة روينسون كروزوي تزخر بتقطع الملابس وقطع الخرداوات.

لقد قام رتشاردسن بدفع هذه الطريقة الى الأمام، وهو يحتل مرة أخرى

32. Comme l'a montré F.S. Dickson (Cross, Henry Fielding, II, p 189-193).

33. Biographia Literaria, Londres, Shawcross, 1907, I, p87.

34. "Préface" (1765), Johnson on Shakespeare, Londres, Raleigh, 1908, p21-22.

الموقع المركزي في تطور التقنية السردية الواقعية. إذ نجد لديه قليلا من وصف الديكورات الطبيعي في حين تشكل الدواخل موضوع اهتمام كبير في رواياته. فمساكن پامبلا في ال «لانكولنتشاير» وال «بيد فورد تشاير» سجون أصيلة جدا؛ ويعطانا وصف بالغ الدقة لبهو گرانديسن؛ وتعلن بعض أوصاف كلاريسا نزعة بلزاك نحو جعل ال «إطار» قوة مؤثرة فعالة، ومن تم يصير قصر هارلوري وسطا فيزيقيا وأخلاقيا لواقع مرعب.

وهنا أيضا، يبتعد فيلدينغ بشكل ما عن تفرد رتشاردسن. فهو لا يعطينا الدواخل في مجملها، ووصف المناظر المتواتر مؤسلب جدا. ومع ذلك تصف رواية طوم جونز أول قصير ريفي قوطي في تاريخ الرواية<sup>(35)</sup>. وقد اعتنى فيلدينغ بصورة الحدث الموقعية قدر اعتنائه بتسلسله الزمني؛ إذ يشار الى الأماكن المشخصة لخط رحلة طوم جونز الى لندن بتعيين أسمائها، ويمكن استخلاص الموقع الدقيق للأماكن الأخرى من شتى أنواع البراهين الأخرى.

وعلى العموم، إذن، وبالرغم من أن لا شيء في رواية القرن الثامن عشر يساوي الفصول الأولى من رواية الاحمر والأسود أو من رواية الأب غوريو، وهي الفصول التي تشير مباشرة الى الأهمية التي يعطيها ستانداال وبلزاك للمحيط في رسمهم الكلي للحياة، فليس هناك من شك في أن البحث عن الاحتمال قاد ديفو ورتشاردسن وفيلدينغ الى تشييد هذه السلطة التي تكمن في «وضع الانسان ككل داخل محيطه الفيزيائي». هنا تحديدا تكمن الخاصية المميزة للشكل الروائي<sup>(36)</sup> في منظور ألان تاي. ولم تكن سعة نجاحهم أقل العوامل التي تسمح بتمييزهم عن الكتاب السابقين والتي تفسر أهميتهم في تقاليد الشكل الجديد.

و. إن مختلف المميزات التقنية للرواية، كما تم وصفها أعلاه، تسهم جميعا في خدمة الهدف المشترك بين كاتب الرواية والفيلسوف: أي إنتاج ما يدعي أنه عرض أصيل لتجربة الأفراد الحقيقية. ويتضمن هذا الهدف كذلك قطائع أخرى مع تقاليد التخيل، علاوة على تلك التي أشرنا إليها سابقا. وترتبط أهمها على

35. Works Hunting Smith, Architecture in English fiction, New Haven, 1934, p65

36. "Techniques of fiction", in critiques and essays on modern fiction 1920-1951, New York, Aldridge, 1952, p. 41.

الأرجح بإحدى النقط المناهجة المميزة للواقعية الفلسفية كذلك.

ومثلما أن الربيبية الإسمية بخصوص اللغة قد بدأت في تقويض الموقف الذي اتخذه الواقعيون المدرسيون اتجاه الكليات، فإن الواقعية الحديثه قد وجدت نفسها سريعا في مواجهة المشكل الدلالي. فلم تكن الكلمات كلها تمثل أشياء واقعية، أو لم تكن تمثلها بطريقة مشاركة، ومنذ ذلك الوقت وجدت الفلسفة نفسها في مواجهة مشكل اكتشاف «مبرر» هذه الكلمات.

وما يمثل على الأرجح أهم برهان على هذا التيار في القرن السابع عشر هو فصول لوك، في نهاية الكتاب الثالث من مقالة خاصة بالفهم الإنساني. فالكثير الذي يتعلمه المرء منها والمتعلق باستعمال الكلمات استعمالا صحيحا، بعيد إزاحة الكتلة الأدبية الكبرى، مادامت «البلاغة والجنس الجميل كذلك» تغلف خدعة رائعة، كما اكتشف ذلك لوك بحزن<sup>(37)</sup>. وبهم أن نلاحظ من جهة أخرى أن بعض «هفوات اللغة» التي حددها لوك، مثل اللغة المجازية، كانت متداولة في الروايات بالمعنى القديم، غير أنها كانت نادرة جدا في نشر ديفو ورتشاردسن بالقياس الى نشر أي من كتاب التخيل السابقين.

ولم تكن التقاليد الأسلوبية السابقة في مادة التخيل تشغل قبل كل شيء بالتطابق بين الكلمات والأشياء، بقدر ما كانت تهتم بالجماليات الظاهرية التي يمكن لاستعمال البلاغة أن يضيفها على الوصف وعلى الحدث. وكانت رواية هيلبودور: Ethiopiques قد رسخت تقاليد اللغة المزخرفة في الروايات اليونانية. ويجدها المرء في تصنع جون ليلي وسدني، كما يجدها في تألقات لاكلهرونيد ومادلين ده سكوديري الذهنية أو في «هراءات» هما. وبالرغم من أن مؤلفي التخيل الجدد قد رفضوا تقاليد مزج الشعر بالنثر، وهي التقاليد التي كانت متبعة كذلك في المحكيات المخصصة فقط لرسم الحياة المتبدلة مثل رواية ساتيريكون لبيترون، فقد كان محتملا، ضمن منظور أدبي، أن يستعملوا اللغة بصفتها منبعها ذا فائدة في ذاته، عوض أن تستعمل بصفتها وسيلة تقريرية فقط.

وعلى كل حال، فإن التقاليد النقدية الكلاسية عموما، لم يكن لها ما تفعله بالوصف الواقعي غير المزخرف الذي يتضمنه استعمال للغة كهذا. فعندما

37. Livre II, ch. 10, sect XXXIII XXXIV.

قدم 9 th tatler (1709) «وصف الصباح» لـ سويفت باعتباره عملا أدبيا «سلك فيه الكاتب مسلكا جديدا ووصف الأمور كما تحدث»، كان ذلك تهكما. ذلك لأن المسلمة الضمنية لدى الكتاب والنقاد المثقفين تحددت في كون موهبة المؤلف تتكشف لا في الأمانة التي تكون بها الكلمات التي يستعملها موافقة للمواضع، بل في الحساسية الأدبية التي يسقط بها أسلوبه الزخارف اللغوية المناسبة للموضوع. فمن الطبيعي مذاك أن نضطر للعودة إلى المؤلفين الذين لا ينتمون لهذا المدار الروحي، لنجد أمثلتنا الأولى على التخيل السردى المكتوب داخل نشر لا يقتصر حصرا تقريبا على استعمال وصفي وتقريرى للغة. ومن الطبيعي كذلك أن ديفو ورتشاردسن كان قد واجههما العديد من كتاب المرحلة الأكثر ثقافة، بسبب من طريقتهما الخرقاء، وغير الصحيحة غالبا.

إن نواياهما الواقعية أساسا تنادي طبعاً بشيء مختلف جدا عن أنماط النشر الأدبي المعترف بها. صحيح أن التوجه نحو نشر واضح وسهل كان، في نهاية القرن السابع عشر، قد بذل جهدا كبيرا في سبيل إنتاج نمط من التعبير أكثر ملاءمة للرواية الواقعية مما كان يمكن التصرف به فيما قبل؛ وفي الوقت نفسه، بدأت رؤية لوك للغة تنعكس في النظرية الأدبية. ذلك بأن جون ديفيس، مثلا، كان يمنع استعمال المحسنات البلاغية باسم الواقعية «لا يمكن لأي نوع من المحسنات أن يشكل لغة الحزن. فإذا ما انتحب رجل على شكل صور، فإنني إما أبكي، وإما أضحك»<sup>(38)</sup>. ومع ذلك، فإن المعيار في النشر على عهد الملكة آن يبقى أدبيا بإفراط بحيث لا يمثل الاتجاه الطبيعي لـ مول فلاتدرز أو پامبلا أندروز؛ ومهما يكن نشر أديسون، مثلا، أو نشر سويقت، بسيطا ومباشرا بما فيه الكفاية، فإن اقتصاده المنظم يتزغ نحو استحضر ملخص نافذ لما يصفه بدلا من عرض تام.

ومن المحتمل بالنتيجة أننا ملزمون باعتبار القطيعة التي أنجزها ديفو ورتشاردسن مع قواعد أسلوب النشر المعترف بها، لا كانعطاف فجائي، ولكن باعتبارها الثمن الذي ينبغي أن يؤديه ليقترن النص بدقة ومباشرة مع ما يتم وصفه. وهذه الصلة هي عند ديفو دقيقة وفيزيقية أساسا، وهي عند رتشاردسن انفعالية،

---

38. Preface, the Passion of Byblis, Critical Works, Baltimore, Hooker, 1939-1943, I, 2.

لكن عندهما معا نحس أن الهدف النهائي للكاتب هو أن تخدم الكلمات الموضوع وتجعله محسوسا لنا في كل خصوصيته لقاء التكرارات والاستطرادات أو الاطناب. وبالطبع ليس فيلدينغ هو الذي قطع مع أسلوب وتصور عهد الملكة آن. بل يمكن لهذا بالذات أن يبين أن محكياته لها قليل من الأصالة. فعندما نقرأ روايته طوم جونز، لا نتصور أنفسنا بصدده اكتشاف تخر جديد للواقع؛ إذ يخبرنا النشر مباشرة أن عمليات الاستكشاف قد انتهت منذ مدة، وأن هذه المهمة لم تعد تتطلب الانجاز، وأن ما يقدم لنا تقرير موضح ومصفى لما تم اكتشافه.

يوجد هنا تناقض غريب. إذ نجد من جهة أولى أن ديفو ووتشاردسن استعملا للغة وبنية النشر استعمالا متصلبا من وجهة نظر واقعية، ومن تم عزلا قيما أدبية أخرى. ومن جهة ثانية، نجد أن مزايا فيلدينغ الأسلوبية تنزع نحو التداخل مع تقنيته بصفته روائيا، لأن رؤيته الانتقائية تهدم اعتقادنا في واقع التقرير، أو على الأقل تحرف انتباهنا عن محتوى هذا التقرير لصالح قدرة المقرر. ويظهر أن هناك تناقضا ملازما بين القيم الأدبية القديمة والمستمرة، والتقنية السردية المميزة للرواية.

وأن يكون الأمر على الأرجح هكذا بالفعل شيء مقترح بتواز مع التخيل الفرنسي. ففي فرنسا لم يرفض التصور النقدي الكلاسي، الذي كان يلح على الأناقة والإيجاز، إلا مع مجيء الرومانسية. ولعل هذا في جزء منه هو مبرر بقاء القصص الخيالية الفرنسية، بدءا من رواية أميرة كليثف وانتهاء برواية العلاقات الخطيرة، خارج التقاليد العامة للرواية. وبالرغم من أن هذا التخيل عميق نفسيا وماهر أدبيا، فإن المرء يحسه بصفته أنيقا أكثر مما هو أصيل. وفي هذا فإن هدام ده لافاينيت وشودرلوس ده لكلو يمثلان القطب النقيض لديفو ووتشاردسن، حيث ينزع الإطناب الكثير نحو الاشتغال بصفته ضمانا على أصالة تقريرهما، وحيث يهدف النشر الى «نقل المعرفة بالأشياء»<sup>(39)</sup> وهو ما حدده لوك بصفته الغاية الحقيقية للغة، وحيث الروايات في كليتها لا تزعم أكثر من كونها نقلا للحياة الواقعية. إنها «واقع مكتوب» كما قال فلوير. سيظهر حينذاك أن وظيفة اللغة تكون مرجعية في الرواية أكثر مما هو عليه الأمر في أشكال أدبية أخرى؛ وأن

39). Human understanding, I, III, ch. 10, sect XXIII.

النوع نفسه يشتغل بالتمثيل التام أكثر مما يشتغل بالتكثيف الأنيق. وهي الظاهرة التي قد تفسر دون شك لماذا تمثل الرواية النوع القابل للترجمة بسهولة، وفي الوقت ذاته لماذا العديد من الروائيين الكبار دون شك، بدءاً من رتشاردسن ولزراك ووصولاً إلى هاردي ودوستويفسكي، يكتبون ببلاهة غالباً، وبخشونة بالغة أحياناً؛ ولماذا الرواية أقل حاجة إلى التعليقات التاريخية والأدبية، إذ أن مواضعها الشكلية ترغمها على أن تقدم شروحها الخاصة.

## II

وهذا كاف عن التماثلات الرئيسية بين الواقعية الفلسفية والواقعية الأدبية. وهي لم تعرض بصفاتها دقيقة؛ ذلك بأن الفلسفة شيء والأدب شيء آخر. ولا تستند هذه التماثلات على افتراض أن التقاليد الواقعية في الفلسفة كانت علة واقعية الرواية. يحتمل أن تكون هناك بعض التأثيرات، خاصة عن طريق لوك الذي أثر فكره في كل أوساط القرن الثامن عشر. لكن إذا كانت هناك علاقة سببية لها بعض الأهمية، فمن المحتمل أنها مباشرة بشكل قليل جداً؛ إذ يجب النظر إلى الابتكارات الفلسفية والأدبية كذلك بصفاتها التجليات الموازية لتحول أكبر ألا وهو التحول الكبير للحضارة الغربية منذ عصر النهضة، الذي استبدل صورة عالم وسيطي موحد بصورة أخرى مختلفة جداً، وهي الصورة التي تقدم لنا أساساً مجموعة في طور التكون، ولكن دون تنظيم سابق، وهي المجموعة التي تشمل عناصرها أفراداً متميزين يعيشون تجارب خاصة في أزمنة وأمكنة خاصة.

و مع ذلك، ندرك هنا تصوراً محدوداً جداً، ذلك أن التماثل مع الواقعية الفلسفية يساعد على عزل وتحديد الطريقة السردية المميزة للرواية. ويتعلق الأمر، مثلما أشرنا إلى ذلك، بمجموع التقنيات التي اعتمدها الواقعية الفلسفية في سعيها للتأكد من الحقيقة وعرضها ولا تنحصر هذه الوسائل في الفلسفة قطعاً؛ بل يسعى المرء في الواقع إلى متابعتها كلما التمسنا العلاقة بالواقع داخل عرض ما لحدث ما. وبناء عليه، يمكن للطريقة الروائية في تقليد الواقع أن تلخص بأساليب مستعارة من مجموعة أخرى من الاختصاصيين في الاستمولوجيا : هيئة محكمة. فانتظار هيئة المحكمة وانتظار قارئ الرواية يتفقان في جملة أمور : إذ يريدان معا



معرفة « كل ملابسات » حالة معطاة - أي لحظة وموضع الحدث؛ ويطلبان معا أن تبين لهما هوية الأطراف المعنية، وسيرفضان حججا متعلقة بأي كان سير طويي بلش أو السيد بادمان - والأقل تعلقا بكلوي التي لا تحمل اسما عائليا، التي هي مثل «أيها الناس»؛ وينتظران أيضا من الشهود حكاية القصة «بلغتهم الخاصة». إن هيئة المحكمة تمتلك في الواقع «رؤية ظرفية»، وهو ما كان ث. گرین قد اعتبره وجهة النظر المميزة للرواية<sup>(40)</sup>.

إن التقنية السردية التي تجسد الرواية عبرها هذه الرؤية الظرفية يمكن تسميتها الواقعية الشكلية للرواية. ونقول شكلية لأن كلمة «واقعية» لا تزول هنا إلى أي هدف أو عقيدة أدبية خاصة، بقدر ما تزول فقط إلى مجموعة من الأساليب السردية التي نجدها مجتمعة في الرواية غالبا، وفي أنواع أدبية أخرى نادرا، بحيث يمكن اعتبارها الأساليب النوعية للشكل نفسه. إن الواقعية الشكلية هي في الواقع التجسيد السردى للمقدمة التي كان ديفو ودشادسن قد قبلا بها حرفيا، ولكنها ضمنية في الشكل الروائي عموما : إنها المقدمة أو المواضع الأولى القاضية بكون الرواية عرضا تاما وأصيلا للتجربة الإنسانية، ومن تم فهي ملزمة بأن تقدم لقرائها جزئيات القصة وفردية الشخصيات المعنية كذلك، والظروف الزمكانية المحيطة بأعمالهم، وهي الجزئيات التي تقدم عبر استعمال واسع للغة مرجعية، لا نجده في الأشكال الأدبية الأخرى.

إن الواقعية الشكلية، كقواعد البرهان، ليست سوى مواضع طبعها. وليس هناك سبب في أن يكون العرض الذي تقدمه عن الحياة الإنسانية أكثر صحة من العروض التي تمر عبر المواضع المختلفة للأنواع الأدبية الأخرى. إن مجلى الأصالة الكلية للرواية، يجعل الالتباس بخصوص هذه المسألة ممكنا؛ ونزوع بعض الواقعيين والطبيين نحو نسيان كون التصوير الدقيق لواقع راهن لا ينتج بالضرورة عملا أدبيا يحمل حقيقة فعلية أو قيمة أدبية دائمة، هو المسؤول جزئيا عن زوال التعاطف اليوم مع الواقعية والأعمال الأدبية الواقعية عامة. ومع ذلك، يمكن لفقدان التعاطف هذا أن ينتج التباسا نقديا، بجعلنا نرتكب الغلط المقابل؛ ذلك أن هذا الوعي الذي نملكه بخصوص بعض العيوب في غايات المدرسة الواقعية، يجب ألا

40. "A Estimate" , Works, III, p 37.

ندعه يخفي هذا المجال الهام الذي تستعمل الرواية عامة، عند جويس مثلما عند زولا، بخصوصه الوسائل الأدبية التي أسمينها هنا الواقعية الشكلية. ويجب ألا ننسى كذلك أن للرواية - مثلما لباقي المواضيع الأدبية - إيجابياتها الخاصة المتميزة، وذلك بالرغم من أن الواقعية ليست أكثر من مواضعة. إن مختلف الأشكال الأدبية تقلد الواقع بدرجات مختلفة جداً؛ وتتيح الواقعية الشكلية للرواية تقليداً مباشراً للتجربة الفردية مستوعبة داخل محيطها الزمكاني، مباشرة تفوق ما تقوم به الأشكال الأدبية الأخرى. ومن ثم، فإن مواضعات الرواية أقل تشدداً في منظور الجمهور من معظم المواضيع الأدبية؛ وهو ما يفسر بالتأكيد السبب الذي جعل معظم القراء، منذ القرنين الماضيين، يجدون في الرواية الشكل الأدبي الأكثر قدرة على إشباع رغباتهم في توافق وثيق بين الحياة والفن. ولا تنحصر إيجابيات التوافق الوثيق والمفصل مع الحياة الواقعية، مثلما تقدمها الواقعية الشكلية، في المساهمة في شعبية الرواية فقط؛ بل ترتبط كذلك بخصائصها الأدبية الأكثر تميزاً، كما سنرى لاحقاً.

ويعنى أكثر دقة، من الواضح أن ديفو ورتشاردسن لم يكتشفا الواقعية الشكلية؛ بل طبقاها فقط تطبيقاً أكثر اكتمالاً لم نعهده من قبل. ذلك أن هومبروس مثلاً، مثلما أشار إلى ذلك كارلايل<sup>(41)</sup>، يقاسمهما هذا «الوضوح السامي في الرؤية» المتوفر في أعمالهما؛ وتوجد مقاطع عديدة في التخيل المتأخر، بدءاً من رواية حمار الذهب ووصولاً إلى رواية أوكاسان ونيكوليت، ومن شوسير إلى هونيان، تُقدّم فيها الشخصيات ومحيطها ضمن خصوصية أصيلة أصالة ما يجده المرء في أي من روايات القرن الثامن عشر. غير أن هناك اختلافاً هاماً: فعند هومبروس، وفي أعمال التخيل الأولى، تنذر هذه المقاطع نُدرةً نسبية، وتتوفر بالأحرى على وضعية خارجية بالقياس إلى المحكي المحيط بها؛ إذ لم تكن البنية الأدبية موجهة في كليتها بانتظام نحو الواقعية الشكلية، وخاصة الترسيم التي كانت تقليدية عادةً وغير محتملة بشكل كبير غالباً، والتي كانت في صراع مباشر مع مبادئ الواقعية. وإن أعلن كتاب سابقون عن هدف واقعي كلياً، مثلما فعل كثير من كتاب القرن السابع عشر، فإنهم لم يتبعوه بإخلاص. فلقد أكد العديد

41. "Burns", Critical and Miscellaneous Essays, New York, 1899, I, p 276-277.

من الكتاب أن تخييلهم كان صحيحاً تماماً، ونجد من بينهم - إذا شئنا ألا نذكر إلا البعض - لاكالپرونيد ورتشاردهيد وگرميلشوسن و بونيان و أفرايين دفورتبير<sup>(42)</sup>. غير أن تصريحاتهم الأولية ليست أكثر إقناعاً من تلك التي يجدها المرء في معظم أعمال الهاجيو غرافيا الوسيطية، والتي تتشابه معها. ولم يكن هدف الاحتمال في الحالتين معاً قد فهم بعمق ليصل إلى الرفض الكلي لكل المواضع غير الواقعية التي كانت تحكّم النوع.

ولأسباب سنتناولها لاحقاً، كان لديفو ورتشاردسن استقلال لا سابق له عن المواضع الأدبية التي كان بإمكانها أن تُعيق مقاصدهما الأولى، وتكثفاً مع متطلبات الحقيقة الحرفية بتفهم كبير. ولم يكن بإمكان لاهب أن يكتب بخصوص أي تخييل قبل تخييل ديفو، وبلغت قريبة من لغة هازلت في حديثه عن رتشاردسن.<sup>(43)</sup> «إن تخييله يشبه قراءة حجج في محكمة العدل»،<sup>(44)</sup> والمسألة مفتوحة لمعرفة ما إذا كان ذلك حسناً في ذاته؛ ويستحق ديفو ورتشاردسن شهرتهما بصعوبة إذا لم تكن لهما مبررات أخرى وأفضل لإثارة اهتمامنا. ومع ذلك، فليس هناك شك في أن تطور تقنية سردية قادرة على توليد مثل هذا الانطباع هو التجلي الأكثر وضوحاً لهذا التحول في النشر التخيلي الذي نسميه رواية. وعليه، فإن أهمية ديفو ورتشاردسن التاريخية تتوقف قبل كل شيء على المباغته والإتقان اللذين أنشأ بهما ما يمكن اعتباره أصغر قاسم مشترك للجنس - «الرواية في مجموعها» - ألا وهو واقعته الشكلية.

ترجمته إلى الفرنسية : فاني دولوز

ترجمه عن الفرنسية : عبد الجليل الأزدي

42. A. Tiede, "Apiculiar phase of the theorie of réalism in pre-Richardson prose-fiction", PMLA, XXVII (1913), p 213-252.

43. "Il entreprend de secrirer chaque objet de chaque actio comme si un témoin culaire avait fait une deposition de l'ensemble"

(Lectures on the English comic writers, New york 1845,p 138)

44. Lettre à Walter Wilson, 16 décembre 1822, publiée dans Memoirs of the life and times of Daniel Defoe, Londres, 1930, III, p 428.



## رولان بارط

# أثر الواقع\*

عندما يصف فلوير القاعة التي تجلس فيها مدام أويان، مخدومة فيليسييتيه، يخبر بأن «بيانا قديما كان ينوء، تحت مضغوط، بكومة هائلة من الصناديق وعلب الكرتون»<sup>(1)</sup>؛ وعندما يروي ميشليه قصة موت شارلوت كورداي ويحكي أنها تلقت في سجنها، قبل مجيء الجلاد، زيارة رسام صنع لها صورة، فينتهي إلى التحديد بأنه «بعد ساعة ونصف. سُمع طرق خفيف على باب صغير كان خلفها»<sup>(2)</sup>؛ عندئذ فإن هذين المؤلفين (من بين آخرين كثير) ينتجان جزئيات يغفلها التحليل البنيوي، المشغول، عادة وحتى الآن، بإبراز تفصلات المحكي الكبرى ومنهجتها، سواء اطرحنا من القائمة جميع الجزئيات «الزائدة» (على البنية) بعدم الحديث عنها، أم عاملنا هذه الجزئيات نفسها (وقد جرب كاتب هذه السطور ذلك بنفسه)<sup>(3)</sup> باعتبارها «حشوا» (وساطات)، تؤثر فيه قيمة وظيفية غير مباشرة، بقدر ما يشكل في، انضياقه، قرينة ما على المزاج أو الجو، وهكذا يمكن للبنية أن تسترده في النهاية.

ويبدو مع ذلك أن على التحليل حتماً - إذا كان يوده أن يكون شاملاً (وما قيمة منهج لا يحلل كل موضوعه، أي، والحالة هذه، كل سطح النسيج السردي؟)،

---

\* هذا المقال كان قد نُشر أصلاً في: Communications, 11, 1968

وقد نُشرت ترجمته العربية بمراجعة د. محمد برادة ضمن: مجلة «عيون المقالات» عدد 11، سنة 1988، ص ص 80 - 86.

1 - Un coeur simple, in trois contes, Paris, charpentiers - Fasquelle, 1893, p.4

2 - Histoire de France, la revolution, Tome V, Lausanne, Rencontre, 1967, p 292.

3 - "Introduction à l'analyse structurale des Récits", in R. Barthes et al., Poétique du Récit, Paris, Seuil, 1977, p. 7-57.

وهو يسعى في الوصول إلى الجزئية المطلقة والوحدة اللامنقسمة والانتقال العابر، كما يعين له مكاناً في البنية - أن يجد جزئيات لا تسمح أية وظيفة (مهما كانت غير مباشرة) بتبريرها: هذه الجزئيات فاحشة (من وجهة نظر البنية)، أو تبدو، وهذا أكثر إقلاقاً، مرتبطة بضرب من الترف في السرد، مسرف إلى درجة الاستغناء عن جزئيات «غير نافعة» وبالتالي رفع كلفة الخبر السردى في مقاطع معينة من النص. لأنه إذا أمكن، في وصف فلويير، أن نرى عند الاقتضاء في جزئية البيان قرينة على المكانة البورجوازية التي تحتلها مالكته وفي جزئية علب الكرتون قرينة على الفوضى وعلى ما يشبه شغار التركة، صالحتين للإيعاء بجو منزل أوهان، فإنه لن تبدو أية غاية مبررة للارجاع إلى المضغاط، الذي هو شيء ليس لائقاً ولا مهماً ومن ثم لا يخص طبقة الوجهاء، من أول وهلة؛ وفي جملة مبشليه، تعترضنا الصعوبة نفسها في تحليل جميع الجزئيات بنيوياً لأن مجيء الجلاد عقب الرسام هو وحده الضروري للقصة، أما الوقت الذي استغرقتة الوضعة وحجم الباب ووضعه فهي جزئيات غير نافعة (لكن موضوعة الباب ورفق الموت الذي يدق لهما قيمة رمزية أكيدة). وبناء عليه، فإن «الجزئيات غير النافعة» تبدو محتومة، حتى وإن لم تكن كثيرة العدد، لأن كل محكي، وعلى الأقل كل محكي غربي من النمط المتداول، يتوفر على بعض منها.

إن الجزئية غير الدالة<sup>(4)</sup> (ونستخدم هذه الكلمة بمعناها القوي الذي هو: المطروح، حسب الظاهر، من بنية المحكي الدالية) تُمثُّ بصلة إلى الوصف، حتى ولو بدا الشيء لا تفرره إلا كلمة واحدة (فالواقع، بل الكلمة الخالصة لا توجد؛ ومضغاط فلويير لم يذكر لذاته، بل وُضِع وتُنوول في مركب مرجعي وتركيبى معاً)؛ من هنا يتأكد الطابع الملفز الذي يميز كل وصف، والذي يجب أن نتحدث عنه بإيجاز. فبنية المحكي العامة، وهي على أية حال تلك التي حللت هنا وهناك حتى الآن، تبدو توقعية أساساً؛ وإذا بسطنا إلى أقصى حد، ولم نعتبر اللغات والابطئات وتغييرات الاتجاه وخيبات الأمل التي يفرضها المحكي مؤسسياً على هذه الخطاطة، أمكننا القول إن شخصاً ما يقول للبطل (أو القارىء، وهذا لا يهم) في كل تفصل من

4 - في هذه الإلمامة، لن نضرب أمثلة على الجزئيات «غير الدالة»، لأن غير الدال لا يمكن أن يبرز إلا على مستوى بنية واسعة جداً؛ فعندما تذكر جزئية لا تكون دالة ولا غير دالة، لأنه لا بد لها من سياق سبق تحليله.

تمفصلات المركب السردى: إذا تصرفت بمثل هذه الكيفية، وإذا اخترت مثل هذا الطرف من الخيار، فإن ما ستحصل عليه هو كذا (وطابع هذه التوقعات المروي لا يفسد طبيعتها العملية). وخلاف ذلك تماماً هو الوصف؛ فهو لا علامة توقعية له؛ وبما أنه «قياسي»، فإن بنيته جمعية ولا تتضمن هذه المسافة، مسافة الاختيارات والخيارات التي تعطي السرد سيمًا إدارة مركزية واسعة، مَزوَدَة بزمنية مرجعية (وليست بعد خطابية فقط). وهذا تعارض له أهميته إناسيا: فعندما أخذ الناس يتصورون، تحت تأثير أعمال فون فريش، أن النحل يمكن أن تكون له لغة، كان لابد من ملاحظة أنه إذا كانت هذه الحيوانات تمتلك نسقاً توقعياً يميز رقصاتها (لجمع القوت)، فإنه لا شيء فيه يقارب وصفاً<sup>(5)</sup>. هكذا يبدو الوصف كأنه ضرب من «خاصية» اللغات التي يقال لها عالية، بالقدر، المفارق ظاهرياً، الذي لا تبرزه أية غائية عمل أو تواصل. ويشير تفرد الوصف (أو «الجزئية غير النافعة») في النسيج السردى وعزلته إلى سؤال له أهمية كبرى بالنسبة للتحليل البنيوي للمحكيات. هذا السؤال هو: هل كل شيء دال في المحكي، فإذا كان الجواب بالنفي، أي إذا بقيت في المركب السردى بعض المناطق غير الدالة، فما هي في آخر المطاف دلالة عدم الدلالة هذا إن صح التعبير؟

بادئ ذي بدء، يجب التذكير بأن الثقافة الغربية، في أحد تياراتها الكبرى لم تترك الوصف بعيداً عن المعنى فزودته بغائية أقرتها المؤسسة الأدبية أيما إقرار. هذا التيار هو البلاغة وهذه الغائية هي غائية «الجميل»، إذ كانت للوصف وظيفة جمالية خلال مدة طويلة. وقد أضاف العصر القديم في وقت مبكر جداً إلى نوعي الخطاب الوظيفيين بوضوح، وهما القضائي والسياسي، نوعاً ثالثاً هو التقويمي، وهو خطاب أبهة، مرصود لنيل إعجاب المستمعين (وليس لإقناعهم مطلقاً)، كان يتضمن - مهما كانت قواعد استعماله الطقوسية: إطراء بطل أو تأبين ميّت - بذور فكرة غائية جمالية اللغة؛ وكان، في البلاغة الجديدة الاسكندرية (أي بلاغة القرن الثاني بعد الميلاد)، افتتان بالاعلان الصريح، وهو قطعة رائعة متميزة، قابلة للاقتطاع (وبالتالي لها غايتها في ذاتها، المستقلة عن كل وظيفة شاملة)، كان موضوعها هو

---

5 - F. Bresson, "la signification", in Problemes de psycholinguistique, Paris, P.U.F. 1963.

وصف الأمكنة أو الأزمنة أو الأشخاص أو الأعمال الفنية، وهو تقليد استمر قائماً عبر العصر الوسيط. ففي هذا العصر (وقد أكد كورتيموس على ذلك كثيراً)<sup>(6)</sup>، لم يكن الوصف خاضعاً لأية واقعية؛ فلا أهمية لحقيقته (أو لمشابهته للواقع أيضاً)؛ ولا حرج في وضع أسود أو أشجار زيتون في أحد بلدان القطب الشمالي؛ فما يهم وحده هو القيد الذي يفرضه الجنس الوصفي؛ فليست مشابهة الواقع هنا مرجعية، بل هي خطابية صراحة لأن قواعد الخطاب النوعية هي التي تصنع القانون.

وإذا قفزنا إلى فلوهير، تبين لنا أن غاية الوصف الجمالية لا تزال قوية جداً. فقد أخضع وصف «روان» (وهو مرجعي واقعي إن شئنا)، في رواية مداوم بوقاري، لقيود طاغية لما يمكن تسميته بمشابهة الواقع الجمالية، كما تثبت التصحيحات التي أدخلت على هذا الجزء في أثناء ستة محارير متتابة<sup>(7)</sup>. نتبين فيه بداية أن التصحيحات لا تصدر إطلاقاً عن اعتبار متزايد للنموذج مادامت «روان»، كما أدركها فلوهير، تظل هي نفسها على الدوام، أو على الأصح، إذا تغيرت من نسخة لأخرى، فلسبب واحد هو ضرورة تكثيف صورة أو تحاشي تكرار صوتي تستهجنه قواعد الأسلوب الجميل، أو «ترتيب» توفق في التعبير عارض تماماً<sup>(8)</sup>؛ ثم نتبين فيه أن النسيج الوصفي، الذي يبدو من أول وهلة كأنه يولي اهتماماً كبيراً (بحجمه، والاعتناء بجزئياته) للموضوع «روان»، ما هو في الواقع إلا نوع من الموضوع المكرس لتلقي حلي بعض الاستعارات النادرة، السواغ المحايد، النثري، الذي لا يدثر الجوهر الرمزي الشمين، كما لو كان ما يهم في «روان» هو المحسنات البلاغية وحدها التي يلائمها منظر المدينة، وكما لو لم تكن «روان» لافتة للنظر إلا باستبدالاتها (الصواري كغابة من الإبر، الجزر كأنها أسماك كبيرة سوداء موقوفة، السحب كأنها أمواج هوائية تتحطم في صمت على جرف)؛ ونتبين فيه أخيراً أن الوصف كله مصوغ بغية إيجاد قرابة بين «روان» ولوحة؛ إنها مشهد

6 - La littérature européenne et le moyen age latin, Paris, 1956. ch.X.

7 - لقد أعطى نَسَخَ هذا الوصف المتتابة الست، أ. ألهالا، ضمن:

Le travail du style, Paris, Armand Colin, 1903, p 72 sq.

8 - وهي إوابية عابثها بول فاليري جيداً في littérature عندما علق على بيت شعر لشارل بودليير "La servante au grand coeur..." («خطر هذا البيت لهودليير... فراصل بودليير. وقد دفن الخادمة تحت مرجة، وهو أمر مخالف للعادة، لكنه ملائم للقافية، إلخ»)



مرسوم تتولاه اللغة (« هكذا كان المنظر برمته يبدو، إذا نظر إليه من عل، جامداً كأنه لوحة »)؛ ويحقق الكاتب هنا التعريف الذي عرّف به أفلاطون الفنان، الذي هو صانع من الدرجة الثالثة، مادام يقلد ما قد كان تظاهراً لجوهره<sup>(9)</sup>. هكذا نفع أن وصف «روان» «غير ملائم» تماماً للبنية السردية في رواية «مدام بوفاري» (فنحن لا نستطيع إلحاقه بأية مقطوعة وظيفية ولا بأي مدلول مزاجي أو جوي أو حكمي) فإنه ليس فاحشاً على الإطلاق، بل يبدو مبرراً بقوانين الأدب على الأقل، إن لم يكن بمنطق العمل الأدبي: ف «معنا» موجود، ويتعلق بالتمثيل بقواعد التمثيل الثقافية، وليس بالنموذج.

غير أن غاية الوصف الفلوبييري الجمالية ممتزجة تماماً بمقتضيات «واقعية»، كما لو كانت صحة المرجع، المتعالية عن كل وظيفة أخرى أو غير المكتنثة بها، توجه أو تبرر وحدها، على ما يبدو، وصفه أو - في حالة الأوصاف المختزلة في كلمة واحدة - الإشارة إليه؛ ذلك بأن القيود الجمالية مشبعة هنا - على سبيل العذر، على الأقل - بقيود مرجعية: فمن المحتمل، لو وصلنا إلى «روان» على متن عربية، أن تكون الرؤية التي قد تكون لدينا ونحن ننزل الشاطيء الذي يؤدي إلى المدينة مختلفة «موضوعياً» عن البانوراما التي يصفها فلوبيير. ولهذا المزيج - أو هذا التشابه - من القيود ميزة مزدوجة هي أن الوظيفة الجمالية، وهي تمنح «القطعة» معنى، توقف ما قد يمكن تسميته بدوخة الجزئية؛ لأنه لا شيء يستطيع أن يشير إلى سبب إيقاف جزئيات الوصف هنا وليس هناك، في اللحظة التي قد لا يعود فيها الخطاب موجهاً ومقبلاً بالضرورات النبوية للأحداث (وظائف وقرائن): فلو لم يكن كل «مشهد» خاضعاً لاختيار جمالي أو بلاغي، لما استنفده الخطاب: فقد تكون دوماً هناك زاوية، جزئية، تفسير في الفضاء أو في اللون مما يجب نقله ووصفه؛ ثم إن الوصف الواقعي، وهو يفترض المرجع واقعيًا، ويتظاهر باتباعه بكيفية مستعبدة، يتحاشى الانتقيا لنشاط الاستيهامية (وهو احتياط كانوا يظنون ضرورياً له «موضوعية» القص)؛ وقد أضفت البلاغة القديمة صبغة مؤسسية نوعاً ما على الاستيهام تحت اسم محسن بلاغي خاص، هو الوصف المؤثر\*، المكلف به «إطلاع المستمع على الأشياء»، لا بكيفية محايدة، معاينة، بل بالإبقاء للتمثيل على كل

- République, x, 599.

بريق الشوق (وكان ذلك يشكل جزءاً من الخطاب الموضح توضيحاً عميقاً، ذي الدارات الملونة: illustratio oratio)؛ وعلى الواقعية، وهي تتخلى صراحة عن قيود الشفرة البلاغية، أن تبحث عن سبب جديد للوصف.

وتشترك فضلات التحليل الوظيفي التي لا يمكن اختزالها في أنها تشير إلى ما نطلق عليه عادة تسمية «الواقع الملموس» (إشارات بسيطة، مواقف عابرة، أشياء تافهة، أقوال متكررة). وهكذا يبدو «المثيل» المطلق لل«واقع» والقص المجرد ل«ما يحدث» (أو ما حدث) كأنه مقاومة للمعنى؛ وتؤكد هذه المقاومة التعارض الأسطوري الكبير بين التجربة المعيشة (الحي) والمعقول؛ ويكفي التذكير بأن الإرجاع الوسواسي إلى «الملموس» (في ما نطلبه بلاغياً من العلوم الإنسانية والأدب والسلوكيات) مسلح دوماً، في أدلوجة عصرنا، كأنه آلة حربية ضدّ المعنى، كما لو أن الذي يعيش لا يمكنه أن يدلّ - والعكس بالعكس. إن مقاومة «الواقع» (في شكله المكتوب طبعاً) للبنية محصور جداً في المحكي التخيلي، القائم من الأساس على نموذج ليست له، في خطوطه الكبرى، إلا قيود المعقول؛ لكن هذا «الواقع» نفسه يصير مرجعاً أساسياً في المحكي التاريخي، المفروض أنه يروي «ما حدث فعلاً»: عندئذٍ لا تهمّ عدم وظيفية جزئية، منذ أن يقرر «ما حدث» لأن «الواقع الملموس» يصير تبريراً كافياً للكلام. والواقع أن التاريخ (أي الخطاب التاريخي historia rerum gestarum) هو نموذج هذه المحكيات التي تقبل أن تملأ فجوات بين وظائفها بجزئيات زائدة بنويماً، فمن المنطقي أن تعاصر الواقعية الأدبية، إلا في بضعة عقود، سيادة التاريخ «الموضوعي» التي يجب أن تضيف إليها التطور الراهن للتقنيات والأعمال والمؤسسات القائمة على الحاجة الملحة إلى تأصيل الـ «واقع»، ألا وهي التصوير الشمسي (وهو شهادة خام على «ما كان هنا»)، الريبورتاج، معارض الأشياء القديمة (ويثبت هذا، كفاية، بنجاح معرض توت عنخ أمون)، وسياحة الآثار التذكارية والأماكن التاريخية. فكل هذا يقول إن «الواقع» معروف بالاكْتفاء الذاتي، ويقول إنه قوي بما فيه الكفاية لكي يكذب كل فكرة «وظيفية» وإن محدثه لا يحتاج إطلاقاً لأن يدرج في بنية وإن ماضي الأشياء مبدأ كافٍ للكلام.

ومنذ العصور القديمة، كان «الواقع» إلى جانب التاريخ؛ إلا أن ذلك كان

لأجل التعارض بكيفية أفضل مع المشابه للواقع، أي مع نظام المحكي (التقليد أو «الشعر») بالضبط. وعاشت الثقافة الكلاسيكية كلها خلال قرون على الفكرة القائلة إن الواقع لم يكن يستطيع إطلاقاً أن يحمل عدواه إلى مشابهة الواقع؛ وذلك أولاً، لأن مشابهة الواقع لم تكن قط سوى المرتأى لأنها خاضعة تماماً للرأي (رأي الجمهور)؛ وكان بيير نيكول Pierre Nicole يقول: «لا ينبغي النظر إلى الأشياء كما هي في ذاتها، ولا كما يعرفها من يتكلم أو يكتب، بل يجب النظر إليها بالقياس إلى ما يعرفه عنها أولئك الذين يقرأون أو يستمعون فقط»<sup>(10)</sup>؛ ثم لأنه عام غير خاص، وهذا هو التاريخ، كما في الاعتقاد (مما ترتب عنه الميل، في النصوص الكلاسيكية، إلى إضفاء صبغة وظيفية على جميع الجزئيات، وإلى إنتاج بُنى قوية وإلى عدم ترك أي جزئية تحت كفالة «الواقع» وحدها، على ما يبدو)؛ وأخيراً لأن النقيض في المشابه للواقع، ليس مستحيلاً أبداً، مادامت الجزئية تقوم فيه على رأي الأغلبية، ولكنه ليس بالرأي المطلق. إن الكلمة البارزة المضمره في منطلق كل خطاب كلاسي (خاضع للمشابه للواقع القديم) هي: *ésto* (ليكن، هب..). وقد تخلت الجزئية «الواقعية»، المجزأة، البيفرجية، إن صح التعبير، التي تشير حالتها هنا، عن هذا المدخل الضمني، فاحتل مكانة في النسيج السردي وهو يتخلص من كل فكرة مبطنه تسليمية. لهذا بالضبط، توجد قطعة بين المشابه للواقع القديم، والواقعية بالضبط (ولنفهم من هذا كل خطاب يقبل بتحدثات يسندها المرجع وحده).

من الناحية الدلالية، تتكون الـ «جزئية الملموسة» من الترابط المباشر بين مرجع ودال؛ فالمدلول مستبعد من الدليل، ومعه طبعاً، إمكان تطوير شكل للمدلول، أي البنية السردية ذاتها، في الواقع (فالأدب الواقعي سردي، حقاً، غير أن ذلك لم يكن إلا لأن الواقعية في ذاتها مجزأة وشاردة ومحصورة في «الجزئيات» ولأن المحكي الأكثر واقعية الذي نستطيع تصويره يتطور تبعاً لطرق لا واقعية). وهذا ما نستطيع تسميته الوهم المرجعي<sup>(11)</sup>. وحقيقة هذا الوهم أن «الواقع» عاد إلى

10 . ذكره:

R. Bray, Formation de la doctrine classique, Paris, Nizet. 1963, p 208.

11 . وهو وهم يوضحه توضيحاً البرنامج الذي حدده للمؤرخ: «أن يكون حقيقياً ببساطة، أن يكون ما هي عليه الأشياء، ألا يكون غيرها ألا يكون شيئاً إلا بها، مثلها، على قدرها» (ذكره: C: Jul- lian, Historiens Français du XIXe siècle, Paris, Hachette, s. d, p LXIII).

التحدث الواقعي بما هو دليل إيهاء بعدما حذف منه بما هو دليل تقرير؛ وذلك لأن هذه الجزئيات إذ تعتبر مقررة للواقع مباشرة، لا تفعل سوى أنها تدل عليه، طبعاً: فمضغاط فلويير والباب الصغير لدى ميشليه لا يقولان في آخر المطاف غير هذا: إننا الواقع؛ وعندئذ تكون مقولة الـ «واقع» (وليس محتوياته العارضة) هي المدلول عليها؛ وبعبارة أخرى، يصبح نقص المدلول ذاته لصالح المرجع وحده، دالّ الواقعية بالذات: يحصل أثر الواقع، وهو أساس لهذا المشابه للواقع غير المعترف به الذي يكون جماليات جميع الأعمال الأدبية الشائعة للحدث.

ويختلف هذا المشابه للواقع الجديد كثيراً عن المشابه للواقع القديم، لأنه ما هو بمراعاة «قوانين النوع» ولا هو بقناعها، بل يصدر عن نية تشويه طبيعة الدليل الثلاثية ليجعل من الجزئية الملتقى الخالص بين الشيء وعبارته. إن تفتيت الدليل - الذي يبدو شغل الحداثة الشاغل - حاضر في المشروع الواقعي حقاً، لكن بكيفية ارتدادية نوعاً ما، مادام يتم باسم امتلاء مرجعي، بينما يتعلق الأمر، اليوم، على العكس من ذلك، بإفراغ الدليل وتوسيع موضوعه توسيعاً غير محدود إلى درجة وضع جماليات «التمثيل» القديمة، موضع تساؤل جذري.

ترجمه : محمد معتصم

راجعه : محمد سرادة

## الوهم المرجعي\*

إن ما يرتسم جانبيا وراء عنواني اللغزي والفلسفي، هو مسألة الدلالة في الشعر. فاللغة الشعرية تختلف عن الاستعمال اللغوي المشترك، وهو أمر يعرفه القارئ الأقل اطلاعا معرفة غريزية. أما معرفة ما يقوم عليه هذا الاختلاف بالضبط، فذلك أمر أقل وضوحا، غير أن غريزتنا تنبهنا هنا أيضا إلى أن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر.

إن الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية غير مباشرة. فحتى الوصف الأكثر طبيعية ليس مجرد حدث حقيقي : إنه يبدو موضوعا جماليا ذا إحياءات عاطفية. وليس التمثيل الأدبي للواقع، أي المحاكاة، إلا الخلفية التي تجعل طابع الدلالة غير المباشر قابلا للإدراك. وهذا الإدراك رد فعل على نقل المعنى أو تشويبه أو ابتكاره. ويكون النقل عندما ينزلق الدليل من معنى إلى آخر، و«تخلُّ» كلمة «محل» أخرى، كما في الاستعارة. ويكون التشويه، عندما يكون هناك غموض أو تناقض أو لغو. ويكون الابتكار، عندما يكون الحيز النصي هو المبدأ المنظم الذي بمقتضاه تنشأ دلالات من عناصر لغوية ربما هي تافهة في سياقات أخرى. وهي مثل الدلالات التي تنشأ من التناظر، من القوافي، الخ. وقد درست الدلالة غير المباشرة منذ بدايات البلاغة حتى الدلالات الحديثة، ولكنها درست بصفاتها ظاهرة منفصلة بدقة في النص. وتقوم أفيد مقارنة. وهي المقاربة المرضية الوحيدة في الواقع. على تناول القارئ والقصيدة معا، أي الموزون والمزول. وذلك لأن الظاهرة الأدبية ليست في المؤلف، كما ظن النقاد زمتا طويلا، ولا في النص المعزول، بل هي في جدلية بين النص والقارئ.

وبعبارة أدق، إن الاعتقاد الأساسي للقارئ بخصوص اللغز المكتوبة يستمد من استعماله اليومي للسان؛ وهذا الاعتقاد هو : أن الكلمات تدل تبعا للأشياء، وأنا لن أستخدم مصطلح الأشياء، بل سأستخدم مصطلح المرجع، الذي أدخله أوكدن

(\*) نشر هذا المقال بالإنجليزية أصلا ضمن :

Columbia Review, 57, 2 (hiver 1978).

وريتشاوردز، مادام استعمال مصطلح الشيء محصوراً في الماهية المادية، بينما الموضوع الذي يُرجع إليه مفهوم غير مادي في أغلب الأحيان. فهو يمكنه ألا يكون له أي وجود فيزيائي (فلا وجود لقارن واقعي يشابه الكلمة «قارن»)، أو يكون وهما أو كذباً أو خيالاً. وعلى كل حال، مادام مصطلح المرجع يدل على كل ما يمكن التفكير فيه أو التلميح إليه، فإن وإالية الإرجاع الخاصة تعمل باستمرار سواء أكان ما يرمي إليه مادياً أم لا، وخيالياً أم لا. ثم إن مصطلح الإرجاع ينطوي على مزية تضمن الخارجية : فالمرجع هو الغياب الذي يعرض عنه حضور الدلائل؛ وهو يفترض حجة خارجية أو بدهة فعلية تمكن القارئ من إثبات صحة الكلمات. إن وجود واقع غير لفظي خارج كون الكلمات مسألة أكيدة. غير أن الاعتقاد الساذج بوجود صلة مباشرة بين الكلمات والمراجع وهم، وذلك لسببين : أحدهما عام وصالح لكل وقائع اللسان؛ والآخر خاص بالأدب.

إن السبب اللساني يجعل البنية الدلالية تتدخل. فالكلمات، بصفاتها أشكالاً فيزيقية، ليست لها علاقة طبيعية بالمرجع البتة : إنها أعراف جماعية، مرتبطة اعتبارياً بمجموعة من المفاهيم بخصوص المراجع، أي بأسطورة عن الواقع. وهذه الأسطورة، أي المدلول، تعترض بين الكلمات والمرجع. ومع ذلك يتشيف مستعملوا اللسان بتوهمهم أن الكلمات تدل في علاقة مباشرة بالواقع، لأسباب عملية، لاسيما أن لهم عن الأشياء فكرة تشكلها جزئياً مفاهيم المدلول ذاتها، كما لو أن الكلمات تولد الواقع.

وكما يستبدل الوهم القصدي النص بالمؤلف خطأ، كذلك يستبدل الوهم المرجعي التمثيل بالواقع خطأ، ويميل خطأً إلى إحلال التمثيل محل التأويل الذي يفترض فيها أن نخضعه له. وبالرغم من ذلك لا يمكن الاكتفاء بالخطأ وتجاهل آثاره، لأن هذا الوهم جزء لا يتجزأ من الظاهرة الأدبية، بصفته وهم القارئ. وهكذا فالوهم سيرورة لها مكانها في تجربتنا مع الأدب.

والمشكل أن النقاد يسقطون في الفخ هم أيضاً : فهم يضمون المرجعية في النص عندما تكون في القارئ، في عين الذي ينظر. أي عندما لا تكون غير تسويغ القارئ للنص. ويتأتى من ذلك أن مهمة المحلل هي بالضبط تبيان الإوالات التي تتسبب في هذا التسويغ والإوالات التي تتحكم في دلالة القصيدة، في اكتشافها التدريجي بقدر ما يتبدى التسويغ عاجزاً عن إرضاء القارئ.

وفي هذا الطور يظهر نمط الوهم المرجعي الخاص بالأدب. إن كل شيء يُلعب في الاختلاف بين المعنى والدلالة. ففي اللغة اليومية، تبدو كل كلمة مرتبطة عموديا بالواقع الذي تدعي أنها تمثله، ملصقة على مضمونها لصوق رقعة على بوقال، بما أن كل منها يكون فكرة دالة متميزة. لكن في الأدب، تكون الوحدة المعنوية هي النص ذاته. فالآثار التي تحدثها الكلمات في بعضها (بصفتها عناصر شبكة تامة) تستبدل العلاقة الدلالية العمودية بعلاقة جانبية تنزع نحو إبطال المعنى الفردي الذي يمكن أن يكون للكلمات في القاموس، (بما أنها تتشكل في النص المكتوب). ويتنهي الأمر بالقارئ الذي يحاول تأويل المرجعية، إلى اللغو: وهذا يجبره على البحث عن المعنى داخل الإطار المرجعي الجديد الذي يعطيه النص. وهذا المعنى الجديد هو الذي نسبه **دلالة**.

إن الدلالة، أي الصراع مع المرجعية الظاهرة، تنتجها وتتحكم فيها خصائص النص، التي تقوم أولا على أن النص يخضع لمجرى مزدوج؛ وتقوم الخصائص الأخرى على أنماط الحتم المضاعف الثلاثة.

هناك ورود في قصيدة "شيد إلى سالفادور دالي" لفدريكو غارسيا لوركا، لكن لا يمكن لأية زهرة، بل لأي إرجاع إلى أزهار واقعية، أن تفسر معناها في هذه القصيدة. أولا وقبل كل شيء، إن صيادي كادا كيس (وكادا كيس هي القرية التي يعقد فيها دالي اجتماعاته حتى اليوم، كما هو معلوم) ينامون على الشاطئ دون أن يحلموا. وفي عرض البحر، تكون وردة بوصلة لهم. وفي مقطع ثان - ابتهاج إلى دالي :

لكن أيضا وردة الحديقة التي تعيش فيها.

الوردة دائما، دائما، شمالنا وجنونا

ويكل بداهة، فإن الوردة الأولى، وردة الصيادين، ليست الوردة التي تُقطف من ساق شائكة، بل هي الوردة التي تُفحص على الطبقة العليا من باخرة: بالإسبانية rosa náutica<sup>1</sup> حرفيا: وردة الرياح؛ والمعنى: دوار الرياح، أي ميناء البوصلة الذي له رؤوس على شكل معين\* مبسوطة كتوجيهات وردة. وباختصار، فإن النص يقول إجمالا: بوصلة الصيادين هي البوصلة - وهو حشو عديم الجدوى، صحيح تماما

(\*) م. ع. - مُعَيَّن: في الرياضيات، مضلع رباعي الأضلاع متساويها.

فيما يخص وقائع الملاحاة، ولكنه لا علاقة له بالقصيدة. وبالمقابل، فإن ما له علاقة بها هو أن الجملة مبنية بحيث تُخَلَّف الانطباع بأن زهرة واقعية تُتخذ بوصلة فعلا وهي غرابة موضعية طفيفة.

وتمنح هذه الجزئية الإناسية - الكاذبة البحارة الفتنة المتصنعة التي نربطها بشخصيات رسوم جان - أنطون وأتو، التي هي رعاة يحافظون بواسطة عصي مزهرة على نظام قطعانهم. وبعبارة أفضل، إن السياق، حيث ينام الصيادون على الشاطئ دون أن يحلموا، وحيث تكون وردة بوصلة لهم، في عرض البحر - إن هذا السياق يبدو محوًلاً ورددتهم إلى برهان إضافي على نبل فطري، على موهبة ساذجة في الإمساك بفتنة الحياة في حالتها الطبيعية، كما يقال في الحكاية الشعبية إن اللص البنغالي قد ثقب ثقباً في جدار كهف، ولكنه ثقب على شكل رباب. إن هذا التأويل يحيط تماما بالأثر الشعري للمقطع. لكنه يفرض أن تكون الوردة زهرة، أي أنه يفرض اللغو على صعيد الملاحاة الواقعية. إنه يدمر المرجع الوحيد المقبول في سياق البوصلة أو البحار. وفي المقطع الشعري الثاني، نواجه بلفظ مرتبط باللفظ السابق هو : لكن أيضا وردة الحديقة التي تعيش فيها. وهذا يشبه تنوعاً إضافياً على وردة الحديقة الرمزية في العصر الوسيط، على الصورة المألوفة للكمال الذي يتفتح في نطاق روضة صوفية. لكن لا يكاد القارئ يسير في هذا الطريق حتى يغير الهدل (الوردة، الوردة شمالنا وجنوبنا) كل شيء، بما أنه يحول دالي إلى الوردة الصوفية وإلى منارة لمريديه في آن واحد. ومع ذلك، فإذا فهمنا أنه يتيح لمريديه أن يعرفوا مواضعهم، فإننا لا نكون أحراراً في اختيار صورتنا، في رؤيته كأنه منارة أو كأنه نجمة القطب مثلاً. إننا نُضطر إلى رؤيته كأنه وردة مزدوجة إن صح التعبير. وذلك لأن زهرة البحار والزهرة الصوفية تحملان الإسم نفسه، ولأن الزهرة الصوفية تصير بالاستعارة البوصلة التي كانتها زهرة البحار حرفياً. ومن سوء الحظ أن اسم البوصلة الحرفية واسم البوصلة الاستعارية كلمة واحدة ليس غير. وبدلاً من أن نكون بصدد استعارة عادية (كلمة تستخدم بدلا من أخرى)، نكون في قلب الزهرة الواحدة في المفردة الواحدة بصدد معنيين متناقضين في آن واحد، أحدهما استعاري والآخر حرفي. وتعقيدا للأمور أكثر، فإن المعنى الحرفي يمكن الكلمة من أن تشتغل رمزياً بصفاتها رمزا صوفياً. وبطريقة مماثلة، يقتضي منا النحو، في الصورة الأولى، على الشاطئ الإسباني، أن نفهم الوردة بمعناها الحرفي، بينما يجبرنا



## إن الغموض الذي ينتظره الشعر هو عامل وهو

الغموض

السياق الملاحى على فهمها بمعناها الاستعاري، وهو أثر محير لاسيما أن الأمر يتعلق باستعارة تقنية، استعارة ميتة، بحيث أن تسمية وردة بـ"بوصلة" بالإسبانية تكون حرفية أيضا بمعنى من المعاني. ومن ثم يكون لدينا معنيان حرفيان في الوقت نفسه، وبالتالي معنيان متنافران. فهل نتحدث عن الالتباس أم عن تعدد الدلالة؟ إنه الحل الذي تبناه منظرو الأدب عادة: فمادام لا بد من أن تكون الكلمات العادية أحادية المعنى، في مثل هذه الحالات، فإن على الكلمات الشعرية أن تكون ملتبسة.

ولكن هذا غير صحيح، بسبب خاصية النص التي هي المجرى المزدوج: إن نصاً يُقرأ مرتين بأكمله. القراءة الأولى، الاستكشافية، تعبر الصفحة من أعلاها إلى أسفلها ومن بداية القصيدة إلى نهايتها. وخلال هذه القراءة يدرك القارئ المعنى (وليس الدلالة)، وظيفية الكلمات التي هي المحاكاة؛ وفي هذا الطور أيضا يدرك التناقضات، أو يلاحظ مثلا أن تعبيراً معيناً لا يدل إلا إذا أول بصفة استعارة أو تهكماً أو كناية أو ما شاكل ذلك. وباختصار، إن القراءة الأولى سيرورة تدرك بها اللانحويات: فالقارئ يلاحظها بمجرد ما تؤكد كلمة عبارة كان عليها أن تقصدها، وبمجرد ما تتناقض متضمنات كلمة مع افتراضاتها المسبقة. أما طور القراءة الثاني، التأويلي، فهو طور استرجاعي: إذ أن القارئ، حين يتقدم في النص، يتذكر ما قرأه منذ حين ويُعدّل فهمه له في ضوء ما يستشفه الآن. وهكذا يقوم باستشفار بنيوي: فحين يتقدم في النص، يتمكن من معرفة أن منطوقات متتابعة متعادلة في الواقع. فتبدو عندئذ متغيرات للرحم البنيوي نفسه. ويدرك النص بصفته تنوعاً على بنية موضوعاتية أو رمزية أو غيرها، وهذا ما يشكل الدلالة.

وإذا كان التباس في قصيدة لوركا التي نحن بصدها، فإنه لا يكون إلا خلال القراءة الأولى، مادام التناقض المرجعي بين معنيي وردة يتلاشى عندما يُتفحص استرجاعياً. إلا ما كان من بروز التناقض من جديد، كلما أعيدت قراءة القصيدة من البداية إلى النهاية، حتى أنه لا يمكن إبعاده أبداً أو التوصل إلى قراءة أخيرة ونهائية. وهذا هو السبب الذي يجعل القصيدة تحدياً مستمراً. إن فهمها تشويق، لحظة مؤقتة بين طوري القراءة. إن القصيدة لا تهدف إلى الإلتباس، بل هي طقسٌ تعويد بالأحرى.

إن الصعوبة ذاتها التي نفرت القارئ هي التي تمكّنه من الفهم بالضبط. وبعبارة أخرى، إن الغموض الذي ينتظر في الشعر هو عامل وضوحه أيضاً.

ومن المسلم به أن هذه السيرورة القرائية في مرحلتين لا تنتج تنافرات فقط. فالأغلب أن (المعنى المرجعي) في الظاهر والذي تقترحه كلمة على القراءة الأولى متوافق مع الدلالة المدركة استرجاعيا، لكن مهما كان التمثيل الذي يمكن لكلمة أن تشير أول الأمر، بل مهما كانت الرمزية التي يمكن أن تحملها، فإن الدليل يظل معزولا وما ينتجه له طابع الخبر البسيط. مثل حديث أو مقالة صحفية قصيرة، يمكنهما أن يكونا فعلا موشيين بجزئيات وصفية ورمزية، ولكنهما لا يمكنهما أبداً أن يصيرا حتى من أجل هذا نصيين شعريين. ولكي يُقَرَّ بالنص بصفته كذلك، فإنه يحتاج إلى ألا يكون إلا وحدة متضامنة. ومن ثم يجب أن يكون هذا متواليه من الجزئيات المبررة، بما أنه يجمع بين الوصف والرمزية بكيفية صارمة في روعة لفظية لا يستطيع المرء أن يغير فيها كلمة أو يجري استبدالاً في المترادفات دون أن يتلف المجموع، وما يشكل هذا النمط من النص هو الاكتشاف الاسترجاعي لكون الكلمات الوصفية نقط تقاطع أيضاً بين متواليتين من الترابطات الدلالية أو الشكلية.

إن وصف الفيكونت فرانسوا رونيه ده شاتوبريان لجنازة اللواء ده لافاييت قد يمكن أن يكون تحقيقاً صحفياً عن حوادث جارية مزينة بجزئيات مشيرة، دنيا بما هي كذلك، لكنها مهمة بصفتها إشارات إلى إبعاءات المشهد الأخلاقية :

رأيتها (عربة الموتى) مذهبة كلها بشعاع شمس عابر، تلمع فوق  
الخوذ والأسلحة ؛ ثم عماد الظل فاخفتت. انسحب المشد؛ وعرضت  
بائعات اللذائل (plaisirs) مقمعاتهن (oublies) في المزاد، وحمل باعة  
الهيئات هنا وهناك طواحين هوائية من ورق كانت تدور مع الريح نفسها  
التي كان هبوبها يهرك ريش العربة المأتمية.\*

إن معنى هذه الجزئيات المشيرة بصفتها دلائل أخلاقية واضح : فعربة الموتى،  
التي تبدأ باللمعان في الشمس، ثم تختفي في الظل؛ والريح نفسها التي تعبت  
بريش العربة المأتمية، ثم تدبر الطواحين الهوائية التي من ورق . كل ذلك يوحي

(\*) Je le vis [le corbillard] tout doré d'un éclat fugitif du soleil, briller au-dessus des casques et des armes : puis l'ombre revient, et il disparut.

La multitude d'écoula ; des vendeuses de plaisirs crièrent leurs oublies, des vendeurs d'amusettes portèrent ça et là les moulins de papier qui tournaient au même vent dont le souffle avait agité les plumes du char funèbre.

بطريقة ملححة بأن الشهرة لا تدوم. وهناك سمة أخرى هي بانعكاس العسلية،  
الشبهات بهائمي قرون البوظة أو سندويشات السُّجُق الساخنة في الوقت الحاضر :  
فهذه ينتمين إلى محاكاة المناسبات العمومية، لكن حضورهن يوحي إبهام قويا أيضا  
بأن ليس بين يوم حداد عمومي ويوم صباوة نهائية في بطولية فرنسا إلا  
اختلاف يسير جدا. والباعة المتجولون رمزيون كما هم وصفيون بهذه الطريقة. ولكن  
ماذا عن *oublies* [المقدمات]؟ يبدو أنها ليست أكثر من قطع حلوى، وليس  
حضورها إلا واقعة بريئة؛ لكنها في الواقع عوامل أدبية، لأنها تحول التحقير  
الصحفي البسيط إلى قصيدة نشر.

وذلك لأن شاتوبريان لا يستخدم كلمة العسلية العادية. بل يستخدم كلمة  
*oublies* [أولي؛ مقدمات] المهجورة نوعا ما. والحال أن هذه الكلمة تُنطق كما  
تنطق *oubli* [أولي؛ نسيان] بالضبط : إن *oublie* لا تتميز عن *oubli* إلا  
بالصائت النهائي غير المفلوظ، e. إن الكلمتين تنطقان بالطريقة نفسها : فالنص  
يتظاهر بالحديث عن العسلية، ولكن جرسه يخلف الانطباع بأنه يتحدث عن نسيان  
الذكرى. إلا أنه لا يمكن تأكيد أن هناك تشابها كبيرا بين العسلية والنسيان، أو أن  
العسلية ترمز إلى النسيان، أو تدل على النسيان بالاستعارة أو بالمماثلة. إن ما  
يحدث هنا هو أن الكلمة الدالة على العسلية مضاعفة الحتم : فهي تولدها سلسلة  
ترابطية من كلمات معجم مشهد الشارع، ولكنها تولدها أيضا سلسلة من كلمات  
معجم الحداد. ولنقل إنه في شفرة مشهد الشارع، تكون *oublie* [أولي؛ مقدمات]  
هي الكلمة التي تبدو مقترضة من شفرة *oubli* [أولي؛ نسيان]. إن شاتوبريان  
يتحدث عن العسلية، ولكن بلغة تطن فيها الموت؛ ويتحدث عن العظمة، ولكن  
بلغة تطن فيها التفاهة.

إن الدلالة تنبع من تبرير الكلمة تبريرا مزدوجا بسلسلتين ترابطيتين تتلاقيان  
فيها وتجعلان منها عقدة دلالية. وهذا التبرير المزدوج فط من الحتم المضاعف، الذي  
هو خاصية النص الأدبي الأساسية الأخرى. وأطروحتي هي أننا إذا أردنا تفسير  
الوحدة الشكلية لقصيدة، وهي الوحدة التي يكون تماسكها من القوة بحيث يكون  
لشكل القصيدة من الدلالة ما لمضمونها، فلبست لدينا إلا طريق ممكنة واحدة هي :  
اعتبار الخطاب الشعري إقامة تعادل بين كلمة ونص، أو بين نص ونص آخر، والقصيدة  
نفسها هي نتيجة تحول رحم، وهو تحول من جملة حرفية دنيا إلى تعريض أوسع.

معقد وغير حرفي. والرحم ليس كامنا أو متحققا إلا في نص آخر أو لسان آخر؛  
ويمكنه أحيانا أن يُختصر في كلمة وحيدة، وفي هذه الحالة لن يظهر في النص. إن  
الرحم والنص متغيران لبنية واحدة.

ويُعثر في إحدى تحيات ولهم وورد زوورث لفصل الربيع على مثال على  
الرحم المتحقق في نص آخر. وهذه نهاية القصيدة :

تسافر غيمات صغيرات،

تسود السماء الزرقاء؛

لقد انتهى المطر وارتحل!

إن الجزئيات، وخاصة هتاف النهاية المرح، تبدو مُحيلةً فقط إلى عزاء إنسان  
أضناه فصل الشتاء (فالقصيدَة عنوانها هو : مكتوب في شهر مارس\*). لكن هذا  
البيت الأخير مأخوذ حرفيا في الواقع من كتاب «نشيد الأنشاد»\*. إلا ما كان من  
أن الشاهد التوراتي ناقص، وبالتالي يوجه اهتمام القارئ لما ينقصه، أي للبداية  
المسقطَة أو المكبوتَة : «لأنه ها قد مضى فصل الشتاء»\*. إن الكلمة المفتاح - فصل  
الشتاء - الغائبة من أبيات وورد زوورث، هي الرحم الذي يؤثر في كل جزئية  
ربيعية من جزئيات القصيدة. فهو يعطي وحدة دلالية لسلسلة متوالية من اللمسات  
المثيرة الجميلة. ندرك كل منها الآن بصفتها قلبا لصورة تم محوها. إن لوحة فصل  
الربيع هذه ليست تمثيلا مباشرا للواقع كما قد يكون عليه وصف غير أدبي، بل هي  
فعلا نسخة سلبية (بالمعنى الفوتوغرافي) لنص غير مظهر عن نقبض فصل الربيع.  
إن دلالة القصيدة، بصفتها مبدأ وحدة ووصفتها عامل اشتغال دلالي غير مباشر،  
تكمن في اللف الذي يقوم به النص في عبوره المدقق للمحاكاة من جزئية إلى أخرى،  
بغير استيفاء، منتخب كل التنويعات الممكنة على الرحم. فالنص يشتغل مثل عصاب.  
فيما أن الرحم مكبوت، فإن النقل ينتج متغيرات على امتداد القصيدة، كما  
سيظهر عرض مكبوت في نقطة أخرى من الجسد.

وما الحتم المضاعف بصفته خاصية النص إلا نتيجة اللف الطبيعية والتعويض

(\* Small clouds are sailing,

Bleu sky prevailing ;

The rain is over and gone !

(\* Written in March

(\* Cantique des cantiques.

(\* For, lo, the winter is past)

عنه. ومهما أمكن لهذا اللف أن يكون مهما، ومهما كانت الحرية الممكنة إزاء المراجع، فإنه يكون مشكلاً من متغيرات الرحم. وتضيف العلاقة البنيوية بين الرحم وتحولاته قوة روابطها الخاصة إلى الروابط العادية (النحوية مثلاً) بين الكلمات. ويحتم الحتم المضعف الدلالة تبعاً لاشتقائين ممكنين انطلاقاً من الرحم. أولهما التمطيط، الذي يحول مكونات الرحم إلى أشكال أكثر تعقيداً، وهو سيرورة مقرونة عادة بالعكس: فالعناصر المحولة يعدلها كلها عامل واحد، هو سمة مدحبة مثلاً، أو سمة قدحبة.

هذه الإوالية يمكننا ملاحظتها في الحوار بين فصل الربيع وفصل الشتاء الذي ينهي ملهارة «معانبات حب مفقودة»<sup>\*</sup> لـ وليم شكسبير. فقد يبدو صعباً، للوهلة الأولى، العثور في متن الشعر الوصفي على مقاطع أكثر موضوعية، وأكثر خلواً تماماً من تأويل رمزي للحياة، على لوحتين مستمدتين من عالم التجربة بكيفية أكثر مباشرة. إنه أوان الإزهار، وتفريد الوقواق يرتفع من شجرة. ورعاة يعزفون على شباباتهم القروية، والطيور تتسافد، فإذا بتفريد الوقواق يعود ثانية.

عندما [تكون القبرات\* المرحات ساعات للفلاحين  
عندما تتسافد القماري\* والغدقان\* والزيغان\*  
وعندما تقصر\* العذارى سترهن الصيفية  
عندئذ يسخر الوقواق، من فوق كل شجرة،  
من الرجال المتزوجين...]

إن البيت المتعلق بالعذارى اللواتي يقصرن سترهن الصيفية ذو واقعية متميزة.

(\*) Love's Labour's Lost.

(\*) م. ع. - القبرات: جمع قبرة؛ وهو طائر صغير من رتبة الجواثم يعميل لونه إلى الرمادي أو السمرة.

(\*) م. ع. - القماري: جمع قمرية؛ وهو ضرب من الحمام حسن الصوت.

(\*) م. ع. - الغدقان: جمع غداف؛ وهو طائر كالنسر كثير الريش.

(\*) م. ع. - الزيغان: جمع زاغ؛ وهو غراب صغير ريش ظهره وبطنه أبيض.

(\*) م. ع. - قصر، يقصر، تقصيراً، إذا بئض قعاشاً بتعريضه للشمس أو باستخدام بعض المواد الكيماوية.

(\*) [When] merry larks are ploughmen's clocks  
When turtles tread, and rooks, and daws  
And maidens bleach their summer smocks,  
The cuckoo then, on every tree  
Mocks married men...

. وهو مكرورة أدبية شائعة عن الموسم الربيعي. إنه ليس مجازا كالقبريات التي تعين الساعة للفلاحين. حتى أن هذا البيت يبدو غير مدين بأي شيء إلا للواقع. إنه يتكشف عن سمتين واقعتين أساسيتين : فهو دقيق أولا؛ وهو ثانيا يرسم حدثا دون أن يعين دوافعه وأهدافه، بحيث نظن أننا نرى أمامنا الشيء نفسه. إننا نضطر الى التصرف كما نتصرف في الحياة الواقعية، حيث يجب أن نقوم باستدلالاتنا الخاصة بنا. وجمال هذا العمل الرائع نعزوه الى التقابل بين الطابع المألوف وسعة دلالاته، فصل الربيع بصفته عودة وتغيرا، بصفته تجسيدا مسبقا للبهجة تحت خمائل فصل الصيف. إذ، من تقصير الستر، يمكننا أن نستنتج الموسم بأكمله ورمزيته.

ومن البديهي أن هذه الدلالة تتجاوز المرجع البيئي، في كل الاتجاهات، وتتوقف على ما يفترضه المشهد مسبقا وعلى ما يتأتى منه، ولاشك في أن هذه الافتراضات المسبقة أيضا مراجع صيرتها التجربة أو الذاكرة مألوفة لنا. لكن ماذا يعني لنا، في الوقت الحاضر، تنظيف فصل الربيع الكبير أو غسيل نساء الزمن الغابر؟ هل نفهمهما في ضوء التجربة أم في ضوء صورة التجربة؟ هل خسر النص شيئا من تأثيره علينا نحن الذين نشترى كل سنة ملابس جديدة خلال شهر ماي الجميل، والذين نتحمس لأشعة فصل الربيع بدلا من أن نتحمس للطيور والأزهار؟ إن النص يملك السمات التي تحافظ للأثر على قوته كلها، لأن الجزئية الوصفية تحيل أيضا إلى نموذج دلالي، هو أول كناية عن فصل الربيع (وأعني الإزهار)، أي إلى المقطع الشعري السابق.

عندما تصبغ اللؤلؤيات الصفرى \* الرقاطاء والبنفسج الأزرق  
والصناب \* الأبيض الفضي تماما  
وحرف الماء \* ذو المسحة الصفراء،  
المرج بالبهجة.\*

فجملته تقصر العذارى سترهن الصيفية تمطيط شكلي للزهرة؛ والصناب، وهو

(\*) م. ع. - اللؤلؤية الصفرى (أو مركيتا الصفرى أو زهرة الربيع) : زهرة من الفصيلة المركبة.

(\*) م. ع. - الصناب : نبات من الفصيلة الصليبية أبيض الزهر أو أرجواني.

(\*) م. ع. - حُرْف الماء : بقلة مائية من الفصيلة الصليبية تنبت في الجداول والمناقع.

(\*) When daisies pied and violet blue, =

ضرب من الحُرْف، يولد العذارى وحليتهن، كما أن الأبيض الفضي، وهو دليل إيجابي، يولد التقصير. إن التعرف على التمطيط (وهو بيت مشتق من كلمة ومن صفتها) لا يقلص من إحساسنا بالواقع، لكنه يؤدي الى تحويل العذارى أنفسهن الى أزهار ربيعية. ولا أعني أن الزهرة مشخصة، ولكنه مؤكد أن النص يلعب بهذه الفكرة. وإذا بدا هذا كله مفرطاً في الذاتية، فليسمع لي بصياغته بطريقة أخرى؛ إن التعادل الشكلي بين عذارى وصاب يُصرِّح برمزية فصل الربيع الأدبية الأساسية - أي موسم الحب. وهذا يكمل تحقيق البنية الرحمية لفصول الربيع الأدبية كلها؛ لتأمل المقطع نفسه المأخوذ من كتاب «نشيد الأنشاد» والذي يصلح رحماً للوحة وودزوردث الربيعية:

قومي، يا حبيبتي، يا جميلتي، وانطلقتي. لأنه هاقد مضى فصل الشتاء، وانتهى المطر، وارتحل. وظهرت الأزهار على الأرض، وأقبل أوان تغريد الطيور، وسمع صوت القمري في أرضنا.\*

يلاحظ أنه من بين سمات فصل الربيع الثلاثة (وهي عودة الأزهار، وعودة الأطيبار، والحب) كان الحب وحده هو المهمل عند شكسبير؛ والآن يتبدى في عذارانا بطريقة غير مباشرة. بطريقة غير مباشرة، لأن معناها الموضوعاتي يتأتى لا من عذارى واقعيات، بل من دليل مسلم به سلفاً بصفته كناية عن فصل الربيع. وبالطريقة الملتوية نفسها، يعبر الوقواق من جديد عن انطباعات شبقية: فهو أيضاً مستمد من قائمة الأزهار، ويشتق من الزهرة الرابعة، أعني *cuckoo-bud* <sup>ل</sup>كوكو-بود؛ والمعنى: حُرْف الماء] (الذي يدل، عرضاً، على الزهرة نفسها التي تدل عليها *ladysmock* <sup>ل</sup>الصَّناَب). ويغير الوقواق الساخر نبرة الموضوعات: إنه يُدخِل فيها الفكاهة. ومرة أخرى، فإن الاشتقاق ينطلق هنا من معطى لفظي، لا مرجعي. فالاسم الواقعي للزهرة - وهو *cuckoo-flower* <sup>ل</sup>كوكو-فلاور؛ حرفياً: زهرة الوقواق؛ والمعنى: حُرْف الماء] - يصير بكيفية موجبة، *cuckoo-bud* <sup>ل</sup>كوكو-بود؛ والمعنى: برعم الوقواق] مستعدة صوتياً تماماً لإبراز *bird* <sup>ل</sup>بورذ؛ والمعنى: طائرًا.

And lady - smocksall silver-white=

And cuckoo-buds of yellow hue

Do paint the meadows with delight.

(\*) Rise up, my love, my faire one, and come away. For, lo, the winter is past, the rain is over and gone. The flowers appear on the earth, the time of the singing of birds is come, and the voice of the turthe is heard in our land.

أما السمة التي تشكل القصيدة حقاً، أي الفكاهة، فهي معجبة تماماً : فإذا صغ أن الطائر بشير فصل الربيع فعلاً، فإن الاسم *cuckoo* كوكو؛ والمعنى: وقواق يسخر من الـ *cuckold* كوكولد؛ والمعنى : الدُّيُوث\*]. وفي الواقع، فإن اللازمة المتكررة مرتين، هي التمثيط، الموافق لعكس سلبى لكلمة *cuckoo* كوكو؛ والمعنى : وقواق] :

كوكو، كوكو ] = وقواق، وقواق]؛ ياكلمة مخيفة

بفيضة عند أذن متزوجة!\*

وتنتهي القصيدة باللازمة انتهاءً ملائماً جداً، لا لمجرد أن لازمةً نهايةً عُرفيةً، بل لأن هذه اللازمة تحبس في جملة واحدة تحقيقاتٍ محوَّلةً للكنايات الثلاث عن فصل الربيع : الوقواق بصفته طائراً، وبصفته زهرة، وبصفته سمةً فكاهة، أي بصفته عكسا سلبيا (ساخرا) لكلمة "حُب". وهكذا يكون المرجع الحقيقي للوصف دورانية تعادلات نصية.

ومع النمط الثاني من الحتم المضاعف، لدينا ما قد يمكن تسميته الاشتقاق الإيداعي : وهو أن تعبيراً أو نصاً بصير شعرياً، أي يحولان إلى وحدة دلالية يحيلان ضمنها إلى نص سابق الوجود (كالقوائد التي عن فصل الربيع والتي تحيل إلى كتاب "نشيد الأناشيد"). وهذا النص السابق الوجود هو الإيداع، وهو مصطلح مقتبس من فردنن ده صوسير (الذي يستخدم أيضاً مصطلح اللحن (paragramme)، لكن مفهوم هذا المصطلح الأخير قوضته مدرسة تيل كيل). إن التعبير أو النص يقتديان بالإيداع، الذي هو بذلك مجموع لفظي معقد يعترض بين الكلمات والمراجع، فيمر الإرجاع، كما هو، عبر مصفاته. هكذا يبدو الإيداع كاملاً، مزوداً بتركيبه الخاص، ويمكن لقوامه أن يذهب من العبارة إلى النص الواسع. ويمكنه أن يكون كامناً فقط، قابلاً لأن يُلاحظ في اللسان فقط؛ وفي الأغلب، يكون محققاً سلفاً في قصائد أخرى. وفي هذه الحالة، يكون الإرجاع إلى الإيداع تناصياً، ويدركه القارئ عادة بصفته شاهداً أو تلميحا أدبياً.

فإذا لم يتجاوز الإيداع العبارة أو عنصراً من الجملة أو جملة، فإنه لا يقوم إلا

(\*) م. ع. - الدُّيُوث زوج المرأة الفاسقة.

Cuckoo, cuckoo. Oxford of Lear,  
Unpleasing to a married ear!



بتحقيق بعض من السمات الدلالية أو من الافتراضات المسبقة لكلمة تشكل نواته. لكن هذا التحقيق يتخذ شكلاً مقولياً ينطبع في ذهن القارئ ويشكل إطاراً مرجعياً داخلياً. وعندما يتحقق مثل هذا الإطار، فإن المقطوعة اللفظية تُشبع بمعنى الكلمة النووية، بما أنها تؤكد صراحة ما كان يمكن استخراجها من الكلمة وحدها. الأمر الذي يترتب عليه إبراز للواقع وإظهار له وإحساساً به. وقد تعرضت التعابير الجاهزة والمقولات زمناً طويلاً لاستخفاف النقاد لأسباب رديئة، تجعل الدرّجة الأدبية تدينها بلا أي إجراء آخر وتعطي الأولوية للأصالة والإلهام ولكل ما يشبههما. ومع ذلك، فإن التعابير الجاهزة توجد جاهزة في كل مكان؛ إنها دائماً بقايا صيغ موفقة، تُنطق بها لأول مرة منذ زمن بعيد، وهي بذلك ملأى بقوة أسلوبية معلبة إن صح التعبير. ويمكن لتحقيق الافتراضات المسبقة لكلمة نووية أن يتخذ شكلين : فهو إما يسد ثغرات ضمن نسق الجملة الكامنة السابقة الوجود سدا معجبياً، وإما يولد جملة متحققة بالتمطيط انطلاقاً من الكلمة النووية. وتطور الجملة الافتراضات المسبقة تبعاً لنموذج هو : مسند إليه - مُسند : إنها تنقل التنويعات التجريدية على النواة إلى لغة تصويرية (بالمعنى الذي يتعارض فيه الرسم التجريدي مع الرسم التصويري). لنفترض أن شجرة هي المسند إليه، وأن هذه الشجرة تعتبر من وجهة نظر الإنسان ملاذاً لذيذاً من الشمس القائظة. فإن الشجرة عندئذ يمثلها ظلها كنايةً، وهذا الظل، وهو النواة، يولد مقطوعة تُحتّم مكوناتها بالحاجة الوحيدة إلى ترجمة اللواحق التي تعدّل الجذر *shade* [ظل] إلى صورة هي : الشجرة بصفاتها مانحة للظل ( *shader* [مظلل] )، وعملية إلقاء ظل ( *shading* [تظليل] )، وشخص يقيه الظل ( *shaded* [مستظل] )، كما يتطلب عدوان معتدياً ويتطلب ضحية معتدياً عليها.

وهذا ما يحدث في قصيدة " أشجار حورينزي، المقطوعة سنة 1879 " \* لجيرارد مانلي هويكنز. فاسم المكان في العنوان، والتاريخ، عنصران يخلفان إحساساً قوياً، منذ البداية، بتجربة موضع واقعي، وذكرى متعمّدة عن مشهد كان موجوداً. وأدهشُ جزئية بصرية وأخصها هي الظل، الذي تلاشى الآن : فالشاعر يقول إنه لم يحافظ ولو على شجرة حور رجراج \* واحدة، ولو على شجرة واحدة من

(\*) - Binsey Poplars, telled 1879

(\*) م. ع. - شجر الحور : جنس شجر من الفصيلة الصفصافية يزرع حول الجداول لخشبه.

تلك الأشجار...

التي كانت تودجج ظلًا مُصنَدَلًا

كان يسبح أو يفرق

على المرج والنهر والمنحدر الذي يتلوى تحت الأعشاب الضارة والذي تطوف

فيه الريح،\*

إن تحقيق الإبداع "ظل" يُطلق بواسطة قيد هو : أن على الكلمات التي تصوّر أشجار الحور أن تكون دلالات إيجابية. وإلا تبدد مُشجّي الأشجار المقطوعة وسقوط الأوراق والتجريد من الأغصان تبدا تاما. ولا وجود لتغير لموضوعة الغابة المتلفة يُستقطُ مكرورة الظل المفقود. لكن ماذا عن هذا الظل المصنَدَل؟ لولا القليل لكان النعت مصنَدَل متنافرا مع "ظل" : فالمرء يلامس اللغو. واللافت للنظر أن المعلقين يبدوون مدفوعين الى شرح هذا التعبير بصفته جزئية فيزيائية بصرية. ففي *shandallad shadow* <sup>لظل مصنَدَل</sup>، وكما يقول متخصص ابريطاني، «تحمّل الصفة في ذاتها ترابطات عديدة مع ناعم وسري ومتشابك مثلا». أنا مستعد لأن أقبل ناعم، إذا تعارض الصندل مع الجزمة في منتخب "حذاء" - أو بلغة عالم الدلالة: إذا ميزنا الصندلة عن الحذاء بتعارض، في مادة النعل، بين النعومة واليبوسة . وقد يمكنني أيضا أن أرضى بالصفة متشابك، التي هي فحوى الاستعارة، بما أن الورق تلقي ظلالها والأوراق والأغصان متشابكة. لكن قد يجب أيضا أن يُفسر لي لماذا كان الصندل هو الذي اختير من صور كثيرة عن الملابس التي توحى بالتشابك إيحاء أشد وضوحا. أما سري (*stealthy*)، فلا أستطيع أن أعزوها إلا إلى أمزجة أمة ذلك المختص : ربما لأنه إذا نُظر الى العالم من مدينته أو من مدينة منشستر، فإن الصندل يجد مكانه على قدم شرقي متسلل - لعله رودولف فالنتينو الذي يدوس رمال مصر. وماذا لو جرينا قارئة أكثر ابتذالا؟ تذكر إليزابيث ديو «دخّ أشجار الحور المتلوي والمتراقص، وظلالها الشبيهة بالمشايات التي تتسلل باسترخاء على الحقول والنهر والمنحدر». وإذا أحسنتُ الفهم، فإن هذا يوحي بشكل شجرة الحور الممدة على شكل مرقاش يلقي ظلا على شكل مشابهة

(\*) م.ع. - "سند الرجراج : حود ترة : أنداقه لأقل نسمة.

\*) That dandled a sandalled

Shadow that swam or sank

On meadow and river and wind - wandering weed - winding bank.

مستدقة الرأس. ومرة أخرى، فإن السبب الوحيد في هذا التسويغ ذو طابع أخلاقي: فمن صندل غريب يُنتقل إلى المشاية لأن الظلال تذهب وتجيئ؛ ولأن الأقدام التي تنتعل مشايات تنسل سرا، بينما الجزمُ المصفحة بالحديد تفرقع علانية.

والسبب الحقيقي في استخدام كلمة صندل هو، مرة أخرى، حتمُ الصورة المضاعف: فمقبوليتها يضمنها تبريرها الشكلي المتعدد. إنها صورة أمينة، لا عن أشجار الحور الرجراج التي تحفُّ على ضفة نهر، بل عن منظر الإيداع. أولاً، تنقسم الأشجار، في تمثيلاتها التقليدية، إلى فئتين، هما: الأشجار التي لها رأس مستدير مورق، وجذع سميك، لا بل قصير غليظ، والأشجار التي لها جذع طويل مرن كرقاش الرسام. ويمجرد ما ترمز شجرة إلى الانفعال، حتى تأخذ الأشجار ذات الأوراق المستديرة في إلقاء ظلال جامدة، محزنة أحياناً؛ وتوزجج الأشجار الرشيقة ظلالها بخفة أثيرية. ثانياً، إن هذا الترنج يسبب *dandle* [يتأرجع] في نص هوكينز، حيث قد لا يفكر فيها المتكلم الإنجليزي العادي: فجسد بحار مترنح في عُدَّة سفينة، ضمن «غرق سفينة الدويتشلاند»<sup>\*</sup>، «كان يتأرجع إلى الأمام وإلى الوراء»<sup>\*</sup>. إن التعرف على هاجس لفظي، ليس حتى من أجل هذا تفسيراً لأي شيء كان. لكن ما يمكن أن يشكل تفسيراً، هو أن *dandle* [يتأرجع] تضيف على قصة غرق السفينة نكهة فكاهة، وهذا يتوافق مع النموذج البيوي لعجز الإنسان أمام قوى الطبيعة الغاضبة: فالأمواج العالية كالجهال تلعب به كأنها تلعب بخشخيشة - وهو موقع مشترك. ويتفق هنا أن تكيّف حركة تشكل جزءاً من مشتقات الكلمة *as-pen* [الحور الرجراج] إيداع الشجرة المظللة الذي اقترحه أنفا: إنها صورة استراحة باردة وهادئة تحت أشجار الحور المفقودة - وهو موقع مشترك آخر، مكرورة من موضوع الشجرة المقطوعة: فكما في «حقل أشجار الحور»، لوليم كوبر: «وداعاً يا فرجة في الغابة، وأنت ياهمسة صف الأشجار الباردة»<sup>\*</sup>. لكن *danded* [داندل؛ كانت تتأرجع] تولد عندئذ جزءاً من شخصية، كما لو شرع في رسم شخص ما في لوحة بكيفية غير مباشرة - ساقان متقاطعتان، والساق العليا متأرجحة بكسل، وصندلة متدلّية باسترخاء من طرف القدم. وهي صورة غبطة كسلى وحالة.

(\*) The Wreck of the Deutschland.

(\*) «dandled to and fro».

(\*) The Poplar Feild.

(\*) «farwell to the glade and whispering sound of the cool colonnade».

إن *sandal* [صندل] هي في آن واحد نتاج ميل هويكنز إلى الجناس الناقص - *blear* [بليير ؛ غاتم] / *smear* [سُمير ؛ لطخة]، *delve* [دَلْف ؛ ينقُب] / *twelve* - *hovers* [هافن ؛ مرفأ] - *heavens* [هيفنز ؛ سماوات] / *hoven* [هافن ؛ مرفأ] - وتشخيص لحظة استراحة وفراغ في الظل. ويحدث كل شيء كما لو بدأت المقطوعة اللفظية بوصف الظلال من خلال حركتها لتنفصل بعد ذلك عن الحركة المميزة للأشجار - وهي حركة ترمز إلى الراحة التي يُشعر بها تحت الشجرة وتجسدها نوعا ما - ولتدخل إلى اللوحة سدا بشريا، أو قدمه على كل حال، لمجرد رسم البرودة النافعة. هكذا تسمع آليس، في «من خلال المرأة»\*، *a hoarse voice* [أهورس فويس]، صوتا أجش يتحدث، فتقول لنفسها على الفور: «قد يحسبه المرء *a horse* [أهورس ؛ حصانا]». وذلك لا لأنه قد يكون للحصان سهيل أجش، كما قد يُظن، بل لأن الصفة *hoarse* [هورس ؛ أجش] تشير الحيوان ذو القوائم الأربع، كما تشير *dandled* [داندلد؛ كانت تتأرجح] *sandal* [صندل]. إن القصيدة موحية، لا لأنها ترينا منظرا طبيعيا شجرا، بل لأن المعنى - وهو موقع مشترك في الوصف الشائع للشجرة الجميلة - يولد استعارة تمثيلية لعذوبة الراحة (أي سدا يسمح أحد نعوته، وهو الصندل الذي يتأرجح، بالتعرف على المعنى)، بل يولد إبحاء إلى هذه الراحة على الأصح. ليست شخصية كاملة قد يجب موضعها في الظل، الموجه بالقياس إلى الشجرة عن طريق روابط نحوية، وإنما بدلا من ذلك يكاد جزء من صورة شخصية لشخصية فاترة الهمة *sandalled* [صندلد ؛ مصندلة] يكرر، بفضل جناس، الفعل الذي يصف الجيئة - والذهاب (*dandled* [دندلد ؛ كانت تتأرجح]). إن الفعل مرجعي بوضوح، ولكنه ليس حاملا للمعنى الشعري الذي يتصرف بحيث يفترض فينا أن نحس بالحزن لذكر الأشجار المفقودة. إن الجناس ليس مرجعيا، بطبعه، ومع ذلك فهو يحمل دلالة صورة المنظر الطبيعي.

أما عندما يتجاوز مدى الإبداع عنصرا من الجملة أو جملة، فإني أقترح أن أسميه نسقا وصفيا. إنه أشد تعقيدا من شبكات الافتراضات المسبقة. وليست مكوناته كلمات فقط، بل هي جمل كاملة أو مقاطع وصف، إلخ. وترتبط بين مكوناته المعجمية مقولبات تُشكّل مجموعا من التمثيلات التي سبق أن كان لها وضع أدبي

(\*) A Travers le Miroir.

غالبا. وهكذا يستبدل النسق مرجع الكلمة النووية بأسطورة حقيقية، مألوفة لدى من يعرف اللسان. فمفهوم «شجرة»، بمتضمناته الحرفية أو الاستعارية مرة أخرى يقدم للمتكلم نموذجا مثاليا من الترابطات المألوفة : بين الجذور، الحرفية وكذا الاستعارية، والأوراق بصفتها ظلا أو مسكنا للطيور، أو بين الأفكار (إذا مثلت الشجرة الإنسان) والتنويعات الموضوعاتية على الشجرة بصفتها كونا صغيرا - هو الماضي، إذا رمزت الى شاهد أبدي، أو المستقبل، كصورة شجرة البلوط التي توجد كامنة كلها داخله مكوناته بحيث تحدد وظائفها المتبادلة. وسيكون مترادفين - أي لكلمتين لهما المرجع نفسه - نسقان مختلفان : وهذا برهان على أن النسق قد حل محل المرجع. وإليك كيف يتم استبدال المرجع بالنسق : يشتغل كل مكون من مكونات النسق كناية عن نواته. لكن، بينما تحافظ هذه الكنايات على وظيفتها الكنائية في اللسان، يمكن لكل كناية أن تلعب في الخطاب الأدبي بصفتها استعارة وبصفتها تعريضا بالمجموع : فحيثما يظل النسق ضمنا في النص، يكون القارئ قادرا على أن يسد الشفرات وعلى أن يجمع، انطلاقا من كل كناية، التمثيل الكامل الذي لا يتطلب ذكره عادة إلا الكلمة النووية.

والاستعارة التمثيلية مثال على هذا النمط من النسق. فمعنى مكوناتها يشتغل، لا كما في القاموس، ولكن في علاقته بتشخيص مركزي. ومثال ذلك أن النسق الوصفي لكلمة/ أمل/ هو عرناسُ ذرة لا تزال خضراء، وعبون مرفوعة الى السماء، ومرساة سفينة. وكل واحد من هذه المكونات هو، لحسابه الخاص، رمز أو استعارة مستقلان : فعرناس الذرة خضراء، وبالتالي ستضج ؛ وبالمماثلة، فإنها تمثل وعد كل المحاصيل، ولاسيما المحصول الروحي. وتعبير العيون التي تنظر الى السماء عن انتظار للحياة الأبدية أو إيقان بها مشابهن. وتمثل المرساة التوازن لأنها ترسي السفينة في الميناء : فالميناء الذي يلمح اليه كناية بهذه الطريقة سبق أن سُن رمزا للأمان ولانتهاء الرحلة والمحن داخل استعارة للحياة بصفتها رحلة. إن عرناس الذرة والأوراق والبراعم تتيح للكاتب أن يعبر عن الأمل المولود أو الأمل الماضي، تبعا لما إذا كانت خضراء أو ذابلة. إنها لم تعد خصائص مرجعية للنباتات، بل صارت دلالات إيجابية أو سلبية في سياق الخطاب الاستعاري التمثيلي. ومع ذلك، فإن كل عنصر - من تلك العناصر بما هي مكونات النسق الوصفي - يمثل، بمفرده وبمعزل عن الرمزيات التي أشرت إليها منذ حين، مجموع نسق/ أمل/. وبالمثل، فإن كلمة

/زمن/ لها استعارتها التمثيلية المألوفة، وهي: الشيخ الحامل لتجمله وساعته الرملية.  
لكن لها عدداً معيناً من الكنايات، المؤكدة كلها في الأدب، والتي من بينها يكون  
منتخب المواضيع التي تشير إلى الساعة المنتخب الذي تكون أهميته أكثر وضوحاً :  
ساعة حائطية، ساعة يدوية، ساعة رملية، ساعة مائية، ساعة شمسية. ويشكل هذان  
النسقان أكبر جزء من معجم قصيدة «الأمير» لجورج هيرت :

أهديت للأمل ساعة من ساعاتي ؛ لكنه هو  
مرساة أهداني.

حينئذ كتاب صلاة أهديت.

وهو نظارة أرسل.

ومع ذلك أهديت قارورة متربعة بالدموع :

لكنه هو بعض عرائس الذرة الخضراء.

آه أيها المتسكع ! لن أحمل أي شيء بعد، أي شيء بعد :  
فقد كنت أنتظر خاتماً.\*

إن هذا العبادل للهدايا بين الأمل، الشخص بساطة، والمعكلم، يجعل  
الشراح، ظاهرياً، في حيرة لا نهاية لها - ومع ذلك، فليس ذلك إلا لأنهم  
يستسلمون للوهم المرجعي. وترى إحدى ضحايا هذا الوهم الحديثة العهد الهدايا  
المبادلة عبثية :

«يقدم الشاعر عربون حب، هو الساعة اليدوية، ويتلقى بالمقابل،  
وبطريقة عبثية، شيئاً تشكل أبعاده هدية قليلة الاستعمال، هي المرساة.  
[ثم] يتلقى، [مقابل] كنز شخصي [هو كتاب الصلاة]، أداة ملصبة لا

(\*)

### Hope

I gave to Hope a watch of mine ; but he

An anchor gave to me.

Then an old prayer - book I did present.

And he an optick sent.

With that I gave a vial full of tears :

But he a few green ears.

Ah Loyerer ! I'll no more no more I'll bring :

I did expect a ring.

. شخصية (هي النظارة) « إلخ.

وأنا لم أنقل هذا الحشو في الكلام إلا لأبرهن على سلطة المحاكاة: فالمرء يحس بنفسه متورطاً في الأشياء. ولكن على مستوى النص يجب فهم الدقة في المحاكاة بصفتها طريقة أسلوبية مكرّسة لتعديل الإيحاءات. إن النظارة، وهي تحويل نظر المتفكر، تبدأ بإضافة مبالغة، مادامت أكثر قوة من العين المجردة. وقد كتب اللورد جورج كورودن بيرون شيئاً شبيهاً بهذا عن "منظار الحقيقة". والوظيفة واحدة سواء أكان التحقيق إيجابياً، كما هو الأمر هنا، أم سلبياً، كما في قصيدة "نظارتنا الأمل الخادعتان" \* لهنري كيرك وايت. إذ يحدث تغير دلالي، ينجم عن العكس، مادام لدينا التحول نفسه من الساعة الرملية إلى «الساعة اليدوية» الذي يعطي النغمة لتحول العيين إلى «نظارتين»: فالعكس يوجه الصور وجهة الحدائث، بما أن الاستعارة التمثيلية تبدو مطابقة لذوق العصر بفضل آلات معاصرة. ويشتمل كل عنصر تمّ تحديثه سمة لغوية، فيحوّل الأنواع بما هو كذلك. فهنا ينقل كل واحد منها القصيدة من مجال الاستعارة التمثيلية، من مجال النكتة الفلسفية، إلى الملاحظة الشخصية، التي تذكر تجربة عاطفية واقعية. واليكم تأويل ولیم إمهن:

أولاً وقبل كل شيء، هناك تهكم في كون المتكلم لا يتعامل إلا مع الأمل، وليس مع الشخص أو الشيء المؤمل؛ إنه ليس له أي اتصال بمثله الأعلى، وإنما له اتصال بمرافقه فقط... ويمكن الظن أن القصيدة تتعلق أساساً بإثارة الروح وإحباطها أمام البطء في بلوغ الاتحاد المطلق بالله: حتى أن الساعة اليدوية هي قصر الحياة البشرية وطول الزمن الذي مرّ سلفاً في الانتظار ومادام هذا المعنى المزدوج هو المستهدف، فإنه كان لا بد من رمز إلى الزمن، لا زمن متفحص في مدته أو في قصره؛ وأن المرساة، هي إما نوع من الأمل في البعث، وإما قدرة مكتسبة على المكابدة، قدرة على التشبث بالمكسب الضئيل المحقق سلفاً؛ وأن كتاب الصلاة هو قاعدة حياة منظمة؛ وأن النظارة هي الإيمان الذي يمكنه النظر إلى السماء... والتأمل البعيد في الفردوس؛ وأن القارورة سمة للندم، أو لآلام الرغبة في الاتحاد المطلق بالله...؛ وأن المرانيس الخضراء دلائل

(\*) Hope's deceitful optics.

ضعيفة للنماء الروحي<sup>٥</sup> أو لتحقيق صوفي...؛ وأن الخاتم، الأوميگا، صورة كاملة للفردوس أو الأبدية، الزواج بالله، أو الهالة. ولكن، في هذه الحالة أيضا، يحتوي هذا المعنى أو مدارُ القصيدة الوحيد على استعارات... مستمدة إما من مصالِح محكمة مواظبة إذا اعتبر كتاب الصلاة محتويا على مصلحة الزواج، واعتبر الخاتم رمزا جنسيا...، وإما من طموحات الحياة الدنيوية، مادامت حركة تبادل الهدايا توحى بطرق في قبول امتيازات، وقد يمكن للخاتم أن يكون علامة على تكليف.

وسيكون أتباع إيمسن قد تعرفوا في الترجمات المختلفة لكل رمز على التباس من النمط الثالث: فيمكن لفكرتين، مرتبطتين فقط بلامتهما المشتركة في السياق، أن تكمن معا في كلمة واحدة. أي أن يكون لكل كلمة مرجعان. ولا يمكن بلوغ هذا التحليل إلا بقراءة ذرئية لا تقر بأن الكلمات المعزولة ليست لها معان معزولة. إن مثل هذه القراءة تستدرج إيمسن إلى الاحتفاظ بمعنى غريب عن أعرف الشعر الميتافيزيقي الرمزية، كالخاتم بصفته هالة أو رمزا جنسياً. وهو يُستدرج إلى افتراض أن الأمل، بصفته شخصية، ثانوي، بما أنه ليس له معنى إلا بصفته ذكراً غير مباشر لشخص واقعي يُرغب في حبه؛ إنه يقترح قراءة لا تبت في الأمور، وتترك الحرية كلها تقريبا، بينما الطبيعة الأثرية، اللامتبدلة للعمل الفني، للقصيدة المكتوبة، تتضمن قراءة مقيدة تحد من اختيارات المؤول حداً صارماً.

وتصير الأمور أكثر بساطة بمجرد ما نقر بأن *anchor* [مرساة]، و *green ears* *of corn* [عرانيس الذرة الخضراء]، و *optick* [نظارة]، لا تدل على شتى مظاهر الأمل المنفصلة. إن لهذه العناصر كلها قيمتها - كل بمفرده - بصفتها استعارات للمجموع: تأمل عنيدي في مستقبل.

والآن نفهم العنوان - نفهم لماذا ليس اسم الكائن المؤمل، وإنما الأمل ذاته. والآن نفهم خيبة المتكلم. ذلك بأن الأمل لا يعطيه مقابل هداياه كلها غير الأمل فقط. والأمل مرة أخرى، والأمل دائما، ولا شيء آخر، والواقع أنه قد لا يستطيع أن يعطيه شيئا آخر دون أن يتوقف عن الوجود. وكما يقول إيميلي ديكنسن:

(٥) م. ع. - آخر حروف الأبجدية اليونانية، وهو شبيه بالخاتم في طريقة رسمه. -  
يوافق الحرف  $\omega$  في الأبجديات اللاتينية.



الأمل غلطون\* حاذق  
مائدته مائدة السبون\* .  
لا تتسع إلا لواحد .  
ومهما استهلك فيها  
يبقَ عليها المقدار نفسه\* .

إن الأمل لا يمكن أن يتحقق دون أن يتوقف عن كونه أملاً. وقد يتوقف الأمل عن الوجود لو أعطي الخاتم، لأن الخاتم رمز الإيمان . وهو يقين وامتلاك مؤكداً أمل متحقق.

أما هدايا المتكلم، فتبرز سماتها الدلالية التي تشترك فيها، وتقصى تلك التي لا تشترك فيها. وكل واحدة فهي محك للأخريات. وما هذا المعنى المركب إلا الحياة طبعاً: فالساعة اليدوية هي الزمن، ولكنه زمن مرتبط بالشخص الذي يملك ساعة يدوية يهديها. وبمقدار ما يكون كتاب الصلاة كتاب ساعات، فإن كلمة *prayer book* (كتاب صلاة) (وخاصة في حالة كتاب صلوات قديم ومستعمل جداً) لا تزال هي الزمن، ولكنه زمن مُدمج في وجود إنسان. وتوضع كلمة *viall of tears* (قارورة دموع) جيداً تداخل البنَى، لأن كلمة *ters* (دموع) تنتمي إلى نسقين وصفيين يلتقيان في هذه النقطة، ألا وهما: الدموع بصفتها هدية، وهي تعبير جاهز كلي الوجود في شعر الغزل، حيث تشكل هبات مناسبة . فهي جواهر ولآلئ؛ والدموع بصفتها لحظات حزن وألم. وهي، في كلتا الحالتين، تُجمَع في كأس أو جرة دمعية، بمثابة براهين مقنعة. وهي، في الحالة الثانية، ذكريات حياة النصراني أو الآثم: فحسب أقوال ثوماس كين، وهو لاهوتي من القرن الثامن عشر: «كانت دموع مادلين تملأ مدمعتها كل يوم». أما الجيرمن تشارلز سوينهورن، فيؤلف، في "أطلانتا"\*، بين الاثنين بكيفية دالة، بما أن الزمن يسك القارورة، والحداد

(\*) م. ع. - الشَّره : حيوان لاحم يعيش في شمالي أوربا وأمريكا.

(\*) م. ع. - الألسيون : طائر بحري أسطوري.

(\*) Hope is a subtle Glutton  
His is the Halcyon Table -  
And never seats but One -  
And whatsoever is consumed  
The same amount remains.  
(\*) Atlanta.

يمسك الساعة المائية - وهي ساعة تقيس الزمن بذرّف الدموع:

قبل بداية الأعوام

جاء الزمن، بهبة دموع،

والحداد، بكأس كان يسيل،

لصنع الإنسان\*.

وقد يمكنني أن أذكر ساعات مائية أخرى كثيرة للدموع، منذ الشعر الباروكي حتى الرومانسي الألماني يوهان باول فريدريش ريشتر الذي يقال له يان باول وحتى صطيفان مالارميه. وأنا لا أقول إن ذلك هنا هو معنى قارورة الدموع، وإنما أسجل فقط تواتر هذا التأليف، بصفته برهانا جديدا على دلالة ذات علاقة طفيفة بالمرجع «دموع» أو بالمرجع «جرة»، ولكنها لا تُفسر إلا في نسق وصفي للزمن، بل لزمن الحزن: فالحياة حزينة، والساعة المائية تترك الزمن يسيل دمعة فدمعة. ولعل المتكلم في قصيدة هربرت مخطئ بأن يحس بالخيبة. ذلك بأنه إذا لم يهبه إلا ما يستطيع أن يهبه، والذي هو الأمل، فإن الذي يتشكى لا يني من جهته يهب الهدية المضجرة نفسها بلا انقطاع. إنه ليس لديه ما يهبه غير الحياة. لا شيء يحدث، وهذه هي الحياة؛ أو بالعكس من ذلك، مادامت هناك حياة، فهناك أمل.

إن جمال هذه القصيدة، هو أنها تستعمل ما أسميه بالسمة الأساسية للمعنى الشعري. ففي الشعر، لا تنتج المقطوعة اللفظية معنى يتطور تدريجيا، لأن المقطوعة اللفظية لا تشتغل محاكاةً تكس عنصرا من الخبر على عنصر من الخبر إلا خلال القراءة الأولى. أما خلال السيرورة الاسترجاعية، فيحل التدلّال محل المحاكاة. وتُدرك هذه المكونات المنفصلة بصفاتها متغيرات لرسالة واحدة لا تني تتكرّر. إن الهدايا المتبادلة تتنوع على مستوى المحاكاة؛ لكنها تكون متطابقة على مستوى التدلّال: وهبته الحياة، فوهبني الأمل، أو بعبارة أفضل: وهبت نفسي، فوهب نفسه.

---

(\*) Befor the begining of years

There come to the making of man.

Time, with a gift of years,

Grief, with a glass that ran.

إن رسالة القصيدة - تهكم الحياة (وبعبارة أخرى، اختزال الحياة في الأمل) - تُرسَل عبر تقطيع مطلق للعنوان.

وهكذا لعله ليس إظهاراً للإفراط في الجرأة أن نستخلص أن المرجعية الفعلية ليست ملائمة للدلالة الشعرية أبداً... لكن الوهم المرجعي، بما هو وهم، هو نمط إدراك هذه الدلالة: فنحو المقولبات اللفظية الخاص بالأشياء يخلق الأساس الذي عليه تُكشَف اللانحوية التي تشير إلى الانتقال من المحاكاة إلى التبدل. إن اشتغالات الحتم المضاعف توحى بوضوح بأن النص الشعري مكتفٍ بذاته: فإذا كان هناك إرجاع خارجي، فإنه لا يكون إلى الواقع - بل هو أبعد من هذا. ليس هناك إرجاع خارجي إلا إلى نصوص أخرى.



فيليب هامون

## خطابٌ مُقَيَّدٌ\*

### I

نحن نعرف النصوص الأصولية الأساسية: كتاب "الشعريات" لأوسطو وكتاب "قراطيلوس" لأفلاطون، ونهاية كتابه "الجمهورية"، إلخ، التي تُحدد فكرة ثقافية ثابتة في البحث عن وضع شعري، هو المحاكاة<sup>(1)</sup>. ومع ذلك، لم تُبلور البلاغات الكلاسيكية والكلاسيكية المحدثّة نظريّةً دقيقةً ومتناسكةً عن هذا المفهوم، فقد اقتصر على تسجيل مُحسنات مرادفة في الغالب كالوصف المؤثر\*، واللوحة\* والوصف والصورة الموقعية\*، إلخ، أو على تجهيز مُنتخبات أولية من نمط (قصة/محاكاة مثلاً، أو حقيقة نسبية/ حقيقة مطلقة). أو رُدّت المسألة تعسفاً إلى مسألة تناول الـ«فضاء» (فمن هنا الجانب تُتناول في الكتب المدرسية). لكن، إذا كان الإرجاع إلى الواقع يشكل، على الصعيد التكراري وشبه الوسواسي، جزءاً لا يتجزأ من ثقافتنا الغربية، منذ «نافذة» ألبرتي ووصولاً إلى الـ«نافذة» والـ«ستار» الطبيعانيين، مروراً بقاعدة *Ut pictura poesis* وبالتصريحات العديدة للمدارس الأدبية التي نعلم أن كل واحدة منها قامت بثورتها تحت شعار «واقعية» (ما)، فمن الغريب أن نلاحظ أن هذه المحاكاة كانت، بالتوازي مع ذلك، موضوع انتقادات حادة وإدانات صريحة<sup>(2)</sup>، إما مباشرة أو من خلال انتقادات مُوجّهة ضدّ مُحسنات كـ الوصف أو

(\*) يستعيد هذا النص، مع بعض التنظيم، مقالا كان قد ظهر بالعنوان نفسه في مجلة

*Poétique* No 16, 1973

طور التقليد. وذلك ما يمكن تسميته «تردداً ثقافياً»، في المستطاع إدراكه في خطاب المؤلفين كما في خطاب المنظرين، وفي خطاب النقاد المعياريين كما في خطاب المحللين الوصفيين، وفي خطاب الـ«أدباء» كما في خطاب رجال السياسة (فعبارة «لنكن واقعيين» نموذجية عند رجل السياسة؛ وتمكن العودة إلى النقاشات الحادة التي قامت بين لوكاش، بريخت، آنا سيكرز، في روسيا وألمانيا ما بين سنة 1932 و1940؛ وانظر أيضاً جدانوف والمطارحات بخصوص الواقعية الاشتراكية<sup>(3)</sup>) إنه، إن شئنا، تردد بين كتاب «الشعريات» لأرسطو (الأدب كله محاكاة) وكتاب اللاوكون\* Laocoon للبسنج (لا تستطيع اللفظة أن تنسخ الواقع)، بين أمر (على الأدب أن ينسخ الواقع) ونهي (على الأدب ألا ينسخ الواقع)، أو بتردد بين المحاكاة بصفتها عملاً ثقافياً (وبالتالي متغيراً) أو بصفتها عملاً طبيعياً (نمط معين من الخطاب، ثابت أسلوبياً)، وهو تردد انتدب ميشيل فوكو نفسه عالم آثار له وهو يكتب «تاريخ تشابه»-ه، بينما عمل جاك دريدا على إيضاح منطق هذا المفهوم ذاته<sup>(4)</sup>. هكذا نرى، قريبا منا، محللين يقظين أمثال ر. ياكبسن و فاليري يبدون مترددين بين موقفين. فتارة يقدم فاليري الواقعية في الأدب (ويدينها) بصفتها جوهر غير المقيد، أي جوهر ما ليس قابلاً للنسخ والتحليل في آن واحد (أي أيضاً جوهر كل ما يكرهه: النشري، المتعدي، عديم الشكل، اللامقعد، اللامحدد، الروائي، غير الضروري - الماركيزات الخارجات في الساعة الخامسة، الخ). وتارة أخرى، وبما أنه يذهب حتى منتهى إداناته، يظهر أنه يجعل من الخطاب الواقعي ضرباً من التكلف، ضرباً من الـ«رياضة»، وعندئذ يعتبر ضمناً نمطاً متميزاً يحتوي على محسنات وأعراف وبلاغة خاصة (وبالفعل، فأي شيء أكثر «تقعيداً» وأكثر «تنميطاً» من حركة رياضة؟)<sup>(5)</sup>. وفي مقال مهم يرقى تاريخه إلى عام 1921<sup>(6)</sup>، سمى ياكبسن من جانبه لإنجاز تمهيد منهجي للمسألة. ويبدو استنتاجه هو أن الـ«واقعية» في الأدب هي أساساً مسألة عرف جمالي، نوع من البرنامج أو المفهوم التكتيكي يستند إليه جيل من الكُتّاب رغبة في التمييز عن جيل سابق، وأنه بالتالي من العبث البحث عن مقاييسها الشكلية المميزة، وأنه يمكن

(\* ) لبسنج، غوتروالد أفرايم (1729-1781) : ناقد ومنظر ألماني. ساهم بشكل فعال وحاسم في حركة التنوير بألمانيا. وقد لعب كتابه اللاوكون (1766) دوراً بارزاً في تطور النظرية الجمالية العالمية.

اعتبار «نسبية مفهوم الواقعية»<sup>(7)</sup> أمراً مُقرراً. وقد نجد موقفاً مماثلاً عند هوريس توماشفسكي عام 1925: «لا تمثل الواقعية في ذاتها بناءً فنياً، ولتصير كذلك، لا بد أن تُطبَّق عليها قوانين خاصة بالبناء الفني هي اصطلاحات دائماً من وجهة نظر الواقع». والحال أن قراءة مقال ياكبسن عن كُتب، تُبيِّن أن المؤلف يُشرع باباً على مقارنة تنبؤية للمسألة، إلى جانب هذا الموقف «الاجتماعوي» والنسبوي. فهو، كما نعلم، يحدِّد عدة استعمالات لكلمة واقعية:

أ - واقعية مشروع المؤلف، وهو مشروع يُتصوَّر إما بصفته تشويهاً للأصول الفنية، وإما بصفته تلاؤماً مع تقاليد فنية سابقة؛

ب - الواقعية التي يدركها القارئ، إما باستحسانه العادات الفنية القائمة، أو باستهجانها إياها بصفتها انحرافاً؛

ج - الواقعية بصفتها مدرسة فنية محدَّدة تاريخياً (بعض روائبي القرن 19 الفرنسيون أو الروس)؛

د - الواقعية بصفتها طريقة لـ «تمييز ما ليس ضرورياً»، مُحدَّدة لسانياً بالأولوية المعطاة للكناية أو للمجاز المرسل، غير أنها تشكل دائماً طبقة فرعية (مدرسة) من ج في منظور ياكبسن؛

هـ - الواقعية بصفتها «تبريراً منطقياً»، بصفتها ملاً تبريراً ومنطقياً للاشتغال السردى للنص.

إن الإشكالية المجلدة في النقطتين الأخيرتين تهتمُّ بالأخص المصنِّفين الحريصين على تحديد وتسجيل السمات الشكلية وكذا على بناء نموذج عام للخطاب الواقعي. وقد محَّص ياكبسن كثيراً، فيما بعد، وفي مواضع شتى، النقطة د من مقاله لعام 1921: «إن هيمنة الكناية هي التي تتحكم فعلاً في التيار الأدبي الذي ندعوه «واقعيًا» - والذي ينتمي إلى مرحلة وسيطة بين انحطاط الرومانسية وميلاد الرمزية ويتعارض مع كليهما - وتُحدده. والمؤلف الواقعي باتباعه طريق علاقات التلاصق، يمارس خروفاً كنائية من الحبكة إلى الجوار، ومن الشخصيات إلى الإطار الزمكاني. إنه مغرم بالجزئيات المجازية المرسَّلة<sup>(9)</sup>». وبناءً عليه، يبدو ياكبسن معنياً دوماً بالتأكيد على أن هذا المقياس ملائم فقط للمدرسة أدبية خاصة (المعنى

ج من مقاله لعام 1921)، وليس لنمط عام من الخطاب. لكنه يفسح المجال أحيانا لتعميم ممكن بينهما (قد يعطي كل نشر ضريبا من الأولوية للمحور الكنتاني<sup>(10)</sup>). وستعرف هنا ثانية على تردد فاليري (خطاب عديم الشكل أو ترويض؟). ومن جهة ثانية، إذا واصلنا قراءة ياكسن، فإننا قد نتبين، في نموذج اللغوي السُداسي الوظائف، احتفاظه الضمني بمكان لنمط خطابي «مرجمي»، موسوم بالأولوية التي تعطيه الرسالة للتعبير عن الـ«مرجع». لكن، بينما يسم ياكسن وسمياً وجيزاً كل واحدة من الوظائف الكبرى بمنتخب من السمات، أو الأبنية اللسانية النمطية، أو من الأمثلة. وهو يتناول الوظيفة الشعرية بعمق وبمزيد من التفاصيل كما نعلم. يلاحظ فقط أن القصد «التقري»، «المعرفي»، هو «المهمة الغالبة على رسالات عديدة»، وهو ما لا يعطينا ما كنا نتوقعه، ويلاحظ أن الوظيفة الشعرية والوظيفة المرجعية متعارضتين، بمعنى من المعاني، بقدر ما «تعمق» الوظيفة الأولى «التفرع الثنائي دليل - موضوع» وهي تشدد على الجانب «الجمالي» من الدلائل. وبناءً عليه، فإن مواصلة تحليل ياكسن قد يقوم على محاولة وصف ما يحدث في بعض الأحاديث (الأدبية وغير الأدبية) ذات المهيمنة الواقعية، وقد يقوم من جهة أخرى على محاولة إعطاء وضع «شعري» لهذه الوظيفة المرجعية، وعلى تحديد «أدب مرجمي»، وعلى تبين ما إذا كنا نستطيع أن نتحدث عن خطاب شعري وواقعي في آن واحد، أي أن نذهب إلى أبعد من عدد معين من الصور البسيطة عن المسألة («شمولية» الوظيفة المرجعية، «أولويتها» بها، التماثل: واقعية = نثرية، أو واقعية = روائي)، إلى أبعد من عدم الرضى عن الجانب العديم الشكل، المتعدي، القابل للتلف (فاليري)، غير المقيّد، غير الموسوم، غير القابل للتحليل، في النصوص حيث تهيمن تراتبيا، الخ، وهي المواقف التي تمنع طبعاً بلوغها وضعاً شعرياً نظرياً.

## II

لكننا حتى ونحن نُهمل الأدب الوفير الذي يقترحه علينا تاريخ الفلسفة أو تاريخ المنطق بخصوص مفهوم الواقعية، ونطرح السؤال بلغة الشعرية أو الدلائلية الأدبية، فليس أكيداً أننا نستطيع اليوم الحديث (ثانية) جدياً عن هذه المسألة التي هي مسألة التمثيل، أو المحاكاة، أو الواقعية. وقد أحالت التطورات



الحديثة العهد لهذه المباحث الأخيرة هذه المسألة - كما نعلم - لتلتحق في ضرب من المطهر النقدي بقضايا كقضية الأدب، أو التمييز نثر/شعر، أو المعبار والانزياح، أو الذوق والتدرجات في الفن، أو التصنيف إلى أجناس، وهي قضايا تنتظر دوماً إنعاشها وإعادة صياغتها<sup>(12)</sup>. ولم تتوصل اللسانيات، بخاصة، إلى إنهاء وكبح البحث النظري بهذا الشأن، وهي تُبَلِّغنا أن اللسان شكل وليس مادة، وبنية وليس مُدَوِّنة، الخ، وأنه لا يستطيع بالتالي أن «ينسخ» الواقع، وأن سؤال الواقعية ينبغي أن يُصاغ، من منظور دلالي، كما يلي: هل بالإمكان إعادة إنتاج مباشرة غير دلالية عن طريق وساطة دلالية (بدلائل)؟ فمثل هذه الصياغة محصر النقاش وتبدو بالتالي وهي تحيل في المقام الأول على المسألة الخاصة التي هي مسألة التبرير ودرجات أيقونية أنساق الدلائل التي تُوزَّعها عادة إلى أنساق مُبرِّرة (متماثلة)، تشتغل بكثير أو قليل (من التشابه مع الموضوع المقرر)، وأخرى اعتباطية (ثنائية) تشتغل بحضور أو غياب، أي بالاختلاف. وكما نعلم، فإن المشاكل التي يتعيَّن حلها هي عندئذٍ مشكلة الأنساق المختلطة، ومشكلة العلاقات بين أنساق مُوَوِّلة وأنساق مُوَوِّلة، وصيغ الانتقال (بالشرح أو بالتكافؤ) من نسق إلى آخر<sup>(13)</sup>، الخ. ويتحدد الإشكالية هكذا، فإن اللغة لا تستطيع (قد لا تستطيع) أن تُحاكي من الواقع سوى:

أ . اللغة (المنطوقة أو المكتوبة)، وعندئذ لا يستطيع حديث لساني (أن يعيد إنتاج) غير حديث لساني مماثل سبق أن قال نفسه بنفسه (وحيثذ يكون التكرار والاجترار والمعاودة هي الصور النموذجية لإعادة الإنتاج هذه) أو قاله سلفاً حديث لساني آخر (وعندئذ قد تكون وجوهه البلاغية هي اللغة الواصفة، الاستشهاد، إعادة الكتابة، المحاكاة الساخرة، المعارضة...). إن لدينا هنا معنى أول لكلمة «واقعية» (الواقعية I) قد ندعوه «واقعية نصية<sup>(14)</sup>»:

ب - بعض عناصر الواقع (ضجيج، حركات، خطوط) القابلة للأيقنة بالكتابة أو بالكلام الخطي والمزدوج التشكل (الفاظ المصاحبة، آثار تخطيطية أو كتابية، الخ). ولدينا هنا معنى ثانٍ لكلمة واقعية (الواقعية II) قد ندعوه «واقعية رمزية<sup>(15)</sup>».

ومع ذلك، قد يسهل دون شك أن نبين أن هذه الطرائق كلها ليس لها إلا

وجود مؤقت، مُهدّد دوماً تزمينيا وتزامنيا من قبل إمبريالية الأنساق الاعتباطية (pipio تصير pigeon؛ وترجم مترجمو القصص المصورة ألفاظ المصاقبة أيضا تكييفاً لها مع الأنساق الصوتية الخاصة باللغات المترجم إليها)، وأن كل جزء نصي مكرر يمكن أن يكون حاملاً لخبر جديد، بإدخاله في سياق مفاير، وأن كل إعادة كتابة لكلام في الكتابة اختلاف (لأنه مختلف). إن بلورة تنميط للخطاب الواقعي يتطلب منا أن نبني مفهوماً جديداً للواقعية ليس هو المعنى I (الواقعية النصية) ولا المعنى II (الواقعية الرمزية)، وأن نبني موضوعنا بناءً مفايراً أو من وجهة نظر مفايرة، بما أن مشروعنا هو التشديد على النص الواقعي أكثر من التشديد على الدليل الواقعي، على فط فرضي من الخطاب يجب بناؤه أكثر من التشديد على «تحويلات» (ج. جنيت) تاريخية للقراطيلوسية يجب تسجيلها، على تجليات خطابية (محكيات، أنساق وصفية، إراثة المعارف، شبكات تكرارية) أكثر من التشديد على تجليات شعرية، على مشاكل الدلالة أكثر من التشديد على مشاكل عروضية، وليس هناك من شك في أن هذه المسألة لا ترتبط فقط بكمية الموضوع الذي تبغني معالجته (الانتقال من الدليل إلى النص)، بل ينبغي أن تتدخل مسألة كيفية ترتبط بالمنهج (تغيير وجهة النظر للتفكير من جديد في قضية التمثيل بعد صقل المفاهيم اللسانية).

### III

غير أن إنعاش مسألة النص «الواقعي» هذه، على أسس جديدة وانطلاقاً من وقائع جديدة، يطرح عدداً معيناً من المشكلات المناهجية. فبديهي أن هذا البرنامج ليس مفارقاً وحسب (بناءً تنميط للخطاب الواقعي مع العلم أن اللغة لا «تنسخ» ولا يمكن أن «تنسخ» الواقع) بل يصعب تحديده قياساً إلى برنامج المقاربات الأخرى: إذ أن التخطيط الإجمالي لتنميط ما، يستتبع فعلاً ألا يختلط الأخير بشعريات النثر أو بنظرية النثر (تودوروف، توماشفسكي)، وهما نظريتان تعميميتان وعبر تنميطيتان، ومركزتان فضلاً عن ذلك على مشاكل السرد أو «الروائي»، ولا بدراسة للمدرسة الأدبية بالمعنى المصري للكلمة (مثلاً، دراسة الرواية الفرنسية في القرن 19)، بل ولا بدراسة أدبية خاصة، وهو ما يرجح أن

يكون مقارنة مثالية بالقضية : فالمرجع ان للموسوعة، والمقالة التقنية والرسم الخداع المعماري أو الصوري، والوصفي الاشهاري، الخ، صلة ما بال «خطاب الواقعي»، وينبغي لدراسة «حرفية» هذا الخطاب، التي تحيل على التشبيد القبلي ولكن الإشكالي لـ «نحو نصي»، أن تكون سابقة نظريا لدراسة «أديت».

ينبغي إذن، أن ننجز بخصوص الخطاب الواقعي ما بدأ تودوروف في إنجازهِ بخصوص الخطاب الخارق. فتودوروف، كما نعرف، يميز الخارق بحصر المعنى، الذي يحدده تردد مستمر بين الواقعي وفوق الطبيعي (ويحتفظ بالتالي بعنصر واقعي كقطب تعارض داخلي)، عن العجيب (الذي يحتكره فوق الطبيعي دوماً)، وعن الغريب (حيث يُفسر الخارق عقلياً). ولو اتبعنا تودوروف، لكانت في هذا النسق «خانة فارغة» يجب وصفها، ولتعارض الخطاب الواقعي إذن بدقة مع العجيب (بصفته خطاباً يحتكره نزوع واحد) أكثر منه مع الغريب أو الخارق (وهما معا خطابان «مختلطان»). لكن - على النقيض من بلورة متون أخرى أو تحليلها ستكون بالنسبة لها مسألة تماسك ووحدة إجماليتين محسوسا بهما حدسيا للوهلة الأولى (مجموعة من «الموضوعات» المقيدة، «عادات» أسلوبية خاصة، مقولات\* ومواقع\* مُأسسة في «نوع» مُشفر سلفاً، إلخ، كما هو شأن الخارق مثلاً) - لا نكاد نرى قبلياً «محسنات بلاغية»، «موضوعات»، «مكرورات» مُجبرة تتجمع عفويا لتشكّل مجموعة من المقاييس أو نوعاً يمكن تسجيله. وعلاوة على ذلك، فإنه يظهر خاصة في النشر، أي في ركيزة «غير موسومة» قبلياً. حدسياً، قد يُحدّد الخطاب الواقعي سلبياً خصوصاً، بعدم الأسلوب، وأثر الواقع بأنه أحد «مخلفات» البنية، بأنه فضلة غير قابلة للإدماج في النماذج الوصفية. وذلك ليس غير ذي أهمية: فبخلاف المؤلف الخارق مثلاً، الذي يستطيع إبراز خارقية خطابه بإحالات على متن أو نوع مُشكّل ثقافياً (كوتبيه المستشهد بهوفمان)، لا يملك المؤلف الواقعي هذه العدة الاستشهادية. فتوسط النوع، الأساسي لتحديد آفاق انتظار عند القارئ، وبالتالي للتحقق من هوية النص ومقروئته\*، قريب لديه من الصفر. ومن تم يتحتّم عليه أن يبحث عن ضمانات وكفالات أخرى (كالتاريخ أو «العلم» مثلاً) ويستشهد بها، أو أن يستشهد بنفسه (هناك المستشهد بنفسه، الشخصيات المتكررة، شبكات التماسك التكرارية، وأنثذ نعود إلى واقعيتنا

النصية). وقد يكون علينا أيضا أن نحدد موقعنا من عدد معين من المقاربات التي تبدو لنا مهمة بكيفية خاصة، والتي قد يجب دمجها ومواصلتها.

الأولى تقوم على أن نتناول المسألة تزمينيا وعلى أن نتتبع في الأدب (مع التسليم مؤقتاً بهذا الحقل بصفته معطى) ظهور تيار واقعي واختفاء وانبعاث عبر القرون وفي بلدان مختلفة، والذي قد يبنى مثاله شيئاً فشيئاً استقرانياً بالتحليل الأسلوبي<sup>(17)</sup>. وعندئذٍ، قد يكون لدينا هنا ضرب من العالمية الجمالية، مقولة على طريقة وولفان أو على طريقة وورينغر شيئاً ما. وسيكون مفيداً أن يتبين المرء ما إذا كانت وسائل خلق وهم الواقع قد تغيرت عبر القرون، وكيف شُفرت وانتقبت في مختلف الشعريات، وما إذا كانت بعض الشعريات تتموقع في أمكنة معيارية أخرى (مثلاً بتعظيم التطابق مع مجموعات من القواعد أكثر من التطابق مع الواقع). لكن الخطر هو السقوط في رؤية غائية وتطورية لتيار أدبي يجتاح تدريجياً السمات المحددة التي كيفت ضمناً التحليل نفسه، والتي يلتقي فطها الأصلي التقاءً شبه قدرتي مع مدرسة القرن التاسع عشر الواقعية؛ وعندئذٍ توشك هذه الرؤية القائمة على المفهوم الضمني للتقدم، أن تفتح على موقف معياري ودوري؛ لم يسلم منها أورباخ أحياناً: يغدو نص «كاملاً» طبعاً إلى حد ما حسب ما إذا كان يبتعد أو يقترب من النمط الأصلي الواقعي، وحسب ما إذا كان لا يمثل «بعد قطعاً» أو لم يكن يمثل «قبل قطعاً»، أو إذا «فقد» السمات المحددة المعنية.

ويبدو أن كيفية ثانية في التصدي لهذه المسألة، يمثلها بحث من قبيل ذلك الذي يقوم به ميكائيل ريفاتير، الذي يرجع إليه الفضل في إعادة طرح مسألة التمثيل في النص، بمصطلحات دقيقة وعلى أساس إشكالية أسلوبية محددة، وهو بحث يتبلور فيه المفهوم المركزي: النسق الوصفي: يحدد هذا المفهوم الجديد نموذجاً نصياً مضاعفاً الحتم مضاعفة خاصة، «مكوناً من دوالٍ مترابطة فيما بينها حسب بنية مدلول مركزي، لما كانت ترابطاته هي نفسها من التسلسل المنطقي بحيث يمكن لدالٍ من هذا النسق أن يصلح كناية عن المجموع<sup>(18)</sup>».

وهناك اتجاه ثالث ومهم في التحليل المعاصر يقوم على ردّ هذه المسألة الشائكة (التي تؤدي في البحث الشعري الدور المثير والمعيق نفسه تقريباً الذي أدته مسألة أصل اللغة في اللسانيات) إلى قضية المشابه للواقع\*، محدداً بصفته شفرة

إيديولوجية وبلاغية مشتركة بين الباحث والمتلقي، والمؤمنة بالتالي لمقروئية الرسالة عبر إحالات ضمنية أو صريحة إلى نسق من القيم المُأسسة (خارج - النص) التي تحل محلّ «الواقع». وبالفعل، ليس الـ «واقع» هو ما نصل إليه في نص ما، بل نصل إلى تنظيم وتنصيب للواقع، إعادة بناء بعدية مُشرفة في النص وبه، والتي لا قرار لها، وتتحرك في المدار اللانهائي للـ «مؤولات» والتعبير الجاهزة والنسخ أو مُقولبات الثقافة (هل ينسخ موباسان الواقع في وصفه العديد لبانوراما روان، أو هل ينسخ ذاته، أم أنه ينسخ شفرة صُورية، إلخ) (19).

إن الصعوبة القصوى ستنبأ أساساً على العلاقات بين معاني ج ود وه من تعريفات ياكبسن لعام 1921 : فلا سبيل إلى إنكار أن التحليل سينطلق بالفعل احتمالاً من موضوع مُعطى (مُورث ومفروض من قبل تقليد ثقافي مُمحور على عدد من النصوص المقيمة، «الأدبية»، وعلى بعض العصور المحددة تاريخياً - الرواية الشطارية\*، القرن الثامن عشر الانجليزي، الروائيون الفرنسيون والروس في القرن التاسع عشر) أكثر مما هو مبني بواسطة مقارنة تنبؤية. فالحديث عن النص الواقعي بصفته ثابتاً نصياً، يستتبع إذن أن ينطلق المرء من:

أ - مجموعة فضفاضة، غير مُحددة بدقة، حيث تفرض علينا الثقافة أسماء مثل ديفو، فلوبير، زولا، إلخ، بهدف:

ب - البحث عن عدد معين من المقاييس قبل:

ج - بناء نموذج فرضي للخطاب، يحدد عدداً معيناً من الشواهد وقواعد التفسيرات (أو كم يكن پروپ يستشف «استبدالاً واقعياً» لحكايته العجيبة (20)؟)، التي ستدمج وستُعيد فيما بعد توزيع وقائع جد متناقرة ومختلفة. ويمكن لهذا المسعى الاستقرائي قدرياً والاختباري في بدايته أن يصل إلى نتائج غامضة: إذا افترضنا مثلاً أننا انطلقنا من نتاج زولا، أو من نص لفلوبير، فهل ستكون المقاييس المُسجلة في نهاية المطاف صالحة فقط لهؤلاء المؤلفين الأوائل، أم أن تعميم الاستقراء نحو نوع من الخطاب يسمح بوصف طائفة من الأحاديث أو أجزاء من الأحاديث مختلفة، سيكون أمراً ممكناً؟

وأخيراً، فإن المشكلة المنهجية التي ستطرح هي على الأرجح مشكلة

مستويات الوصف. وإذا قبلنا إجمالاً مسلمات المنهجية البنيوية كما استعملت منذ أكثر من نصف قرن، بسبب مردودها، فإننا نعرف أن تنظيم موضوع ما (لغة، محكي، أسطورة، تجلٍ دال معطى، نص، إلخ) يتم من منفذ مفهوم النسق، ومن منفذ مفهوم مستويات الوصف، ومن منفذ مفهوم الترتيب<sup>(21)</sup>، وعبر التمييز بين السيرورة والموضوع. مما يترتب عنه السؤال التالي: هل سيُحدد ويُنسق نمط من الخطاب (من النص) الواقعي انطلاقاً من معايير لسانية «سطحية» (مثلاً، عبر استعمال معاجم نموذجية، كلمات أحادية الدلالة ذات اشتقاق مبرر صرفياً، ترتيبات، تكرارات، عبر تنظيم معين للألفاظ داخل الوصف، إلخ)، أو انطلاقاً من معايير قابلة للتسجيل على مستويات أكثر «عمقاً» وأكثر «تجربياً» (مقطوعات نموذجية، مركبات سردية نمطية، زمر عاملية وشخصيات خاصة، مسافات خطابية منطقية متميزة، إلخ)، أو انطلاقاً من بعض صيغ العلاقة بين هذه المستويات (مثلاً، التشاكل بين الأقسام النصية والأقسام السردية، أو العلاقة بين معجم تكنولوجي أحادي الدلالة وشخصية عالم أو مهندس، بما أن الأول يستتبع الثاني الذي يبرر تخصص الأول)؟

لا تمدنا المقاربة اللسانية، كما رأينا وبصريح العبارة، إلا بمفهومين ممكنين (واقعية I وواقعية II) سبق إيضاحهما وإقرارهما وتشخيصهما من قبل النقد والبحث. ولكن، إذا تبدت القضية على أنها زائفة، أو طرحتها طرحاً سيئاً قرون عدة من المقاربات الاختبارية (استيهام الواقع)، أو على أنها استُبعدت صورياً من حقل منهجي متميز (الحقل اللساني مثلاً)، فليس ذلك سبباً في عدم إمكان إعادة صياغتها صياغة مفايرة ومن موقع آخر، وفي أن «الرغبة في الواقعية» أو الـ «برنامج الواقعي» لم يُحدث، في الممارسة العامة أو الاتفاقية لبعض الكتاب، وقائع أسلوبية، بمعنى تشبيد نمط من الخطاب محدد بعدد معين من السمات البنيوية، ومن «موجبات المحاكاة» ومن القيود المتميزة ومن الخطاطات البلاغية أو السردية الخاصة، بل من موضوعة خاصة (في حين أن حدسنا يخبرنا بأن لا شيء، قبلنا أقل تقييداً ولا شيء أكثر حرية من الخطاب الواقعي)، التي هي واقعية ويمكن التحقق منها بالتحليل. وعليه، ستكون إذن طريقة الخروج من الترددات الجمالية (نزعة أورباخ أو فوكو التزمينية منهج وبنائير الأسلوبية المحايت)، موضوعة

المشكلة لا على صعيد الأنساق الدالة المنتجة (مجموعة من الأحاديث) بل على مستوى القصد الذي نظم إنتاج هذه الأنساق (فعل، سيرورة تحدث، «ميشاق» قراءة) أي على مستوى العلاقة بين برنامج كاتب ووضوح معين للقارىء، ينبغي وضعه. وبناء عليه، لم يعد الأمر يتعلق بالإجابة عن سؤال من نوع: كيف ينسخ الأدب الواقع؟ وهو سؤال أضحى بلا غناء، بقدر ما يتعلق باعتبار الواقعية ضرباً من فعل الكلام\* (أوستين، سيرل) يحدده وضع وحالة متميزة للتواصل، ويتعلق بالتالي بالإجابة عن سؤال من نوع: كيف يجعلنا الأدب نعتقد بأنه ينسخ الواقع؟ ما هي الوسائل الأسلوبية التي يستعملها - بوعي أو دونه - لخلق هذا الوضع الخاص بالقارىء، وباختصار، ما هي الـ«بنى المحتمومة» (يمكننا الحديث، على شاكلة بعض اللسانيين، عن «إرغامات نحوية» أو عن «قيود انتقائية») للخطاب الواقعي؟

وتأسيساً على ذلك، قد تنطلق شعرية أو تنميط الخطاب الواقعي، تكتيكياً، من تداولية، بما أن الفرضية هي أن «الاستعمال المقصود لنص يعطي قواعد تشكُّله<sup>(23)</sup>»، تبعاً للصفة الممكن استعارتها من ك. شتيرل. ومن ثم يكون لدينا هنا معنى ثالث (واقعية III) لمفهومنا، واقعية يُمكن تسميتها وصفية<sup>(24)</sup>، ويمكن اختزالها في وضع إنجازي\*، والذي قد يحدد حالة تواصلية شاملة ممكنة التفكيك إلى عدد معين من المفترضات، التي قد تفتح دراستها للتحليل نفس القدر من الطرق؛ هذه المفترضات، التي تنتاج من جهة أخرى بالتبادل، والتي تشكل ما يُمكن تسميته «قائمة شروط» المشروع الواقعي، قد تكون هي التالية (وهي قائمة مفتوحة):

- 1 - العالم غني، متنوع، ثر، متقطع، الخ؛
- 2 - أستطيع أن أرسل خبراً (مقروءاً، متماسكاً) بشأن هذا العالم؛
- 3 - أستطيع اللغة نسخ الواقع؛
- 4 - اللغة ثانوية قياساً إلى الواقع (إنها تُعبر عنه ولا تخلقه) وهي برانية

عنه؛

- 5 - على الركيزة (الرسالة) أن تتوارى إلى حد أقصى (الـ«بيت الزجاجي» الذي تحدث عنه زولا)؛

6 - على الإشارة المنتجة للرسالة (أسلوب، تحدث، تصيغ\*) أن تتوارى إلى أقصى حد؛

7 - يتحتم على قارئ الاعتقاد بصحة خبري عن العالم.

وتبدو لنا موضوعتان رئيسيتان من الممكن استخلاصهما من هذه المفترضات، موضوعة المقروئية (يتحتم على الرسالة امتلاك القدرة على «إعادة نقل» خبر) وموضوعة الوصف.

#### IV

لنذكر بعدد معين من الوقعات : إن مقروئية نص مرتبطة بتفاعل عدة عوامل ذات طابع داخلي (متصلة بالمادية الطباعية للرسالة وبنحوتها) وخارجي (غير خاصة بالرسالة) في آن واحد؛ أي بالتماسك المنطقي - اللساني للنص على جميع مستوياته (مراعاة قواعد التطابق والإعمال والقيود الانتقائية الدلالية وقواعد التكرار والاستبدال، عدم تشوش الخطاطات الخطابية والسردية، غياب الإضمارات، الخ)، بتجانسه واستقلاله من حيث هو حديث مؤجل ومكتوب (لا تدخل لمستوى التحدث)، باستقراره الطباعي (نظام القراءة، مقدار حروف الطباعة...)، ومراعاة بعض الشفرات الثقافية الفرعية التي تحدد مقبولية (التقيد بالنوع، المشابه للواقع، خلع الصفات البشرية على العوامل، المركزية البشرية لـ«بطل» مقبول، الخ). وبناء عليه، قد يكون الحشو والتكرار والاجترار والمعاودة هي الأحاديث النمطية للخطاب المقروء، (ترديد، في موضع من النص، لجزء سبق أن تحدث عنه نفس النص)، وكذا التعبير الجاهز أو الاستشهاد (ترديد جزء من نص آخر في موضع من النص). والحال أن المشروع الواقعي يتماهى مع الرغبة التربوية في نقل خبر (حول هذا الجزء أو ذاك من المرجع الذي يعتبر غير مرقى إلى الوجود الأدبي، و«مجهولاً»، و«معروفاً معرفة سيئة»، الخ)، وبالتالي في التحاشي الأقصى لكل «تشوش» قد يأتي ليشوش على إيصال هذا الخبر وعلى تعدي الرسالة (25). وبناء عليه، في المستطاع الاعتقاد أن النص الواقعي المقروء سيتم على الأرجح بطرائق مخصصة لضمان هذا الإيصال، من مثل:



أ - تضخم في النفل؛

ب - تضخم في الطرائق التكرارية؛

ج - تضخم في الطرائق الانتباهية (بالمعنى الياكيسوني)، وفي الاجراءات الداخلية لإزالة الغموض، مروراً خصوصاً بمضاعفة الأجهزة اللغوية الواصفة المدمجة في النص؛

د - إعادة غير مباشرة (تعويضية) لكفاءة خطابه، لسلطة قول معينة، لتحقيق التحدث: المؤلف الواقعي نفسه - المطرود نظرياً لصالح إضفاء الاستقلال على النص بما هو تاريخ، وبما هو حديث مكتف بذاته ومتماسك حيث كل «تدخل للمؤلف» (هلمين) قد يعادل دخول تشريش.

إن تضخم الطرائق التكرارية والنفل في النص يهدف أساساً إلى ضمان تماسك الخبر المنقول وإزالة الغموض عنه، وذلك بالربط المتبادل بين وحدات منفصلة تنتمي لنفس الحديث، أو بين عناصر تنتمي لحديثين متميزين<sup>(26)</sup>. وبناء عليه، قد يبدو للقارئ (كما لمشاهد لوحة أو منظر)، أن الواقع يكون أولاً هو التماسك : قد نعرث ثانية هنا على تبرير النقطة (هـ) لدى ياكيسن، الوصل الصريح\* عند أورياخ؛ أراگون : «تماسك الحكيم هذا الذي يُدعى، في نظري على أية حال، بالواقعية<sup>(27)</sup>».

وبذلك، نستطيع الشروع في القيام بمجرد غير مرتب لعدد معين من الطرائق التي قد تشكل نفس المقدار من مقاييس خطابنا الواقعي، وهي طرائق يمكن استنباطها من «قائمة شروط» المشروع الواقعي، ويتقاطع كثير منها أو يستتبع بعضها بعضاً بالتبادل ولا يشكل أي منها، إذا أخذ معزولاً، شرطاً ضرورياً أو كافياً بدقة.

1 - من بين الطرائق التي تضمن التماسك الإجمالي للحديث نستطيع أن نسجل الفلاش باك، الذكرى، التلخيص، صدمة الطفولة، الوسواس، ذكر الأسرة، ذكر إرث، ذكر التقاليد، الإرجاع إلى مرحلة، إلى سلف، الخ: فالنص يحيل على مقوله - السالف. وبالعكس، ينبئ النص بمستقبله الآتي (أو غير الآتي\*)<sup>(28)</sup>.

وذلك بطرائق متعددة كالتوقع، والاستشعار، وتثبيت برنامج، والمشروع، والقرينة، والوضوح، واللعنة، والأمر؛ وإبرام عقد، والرغبة، وأخذُ نقص بعين الاعتبار، الخ.

إن ذكر إرث أو أسرة بصفته صورة تثبيت واقعي، وصورة تصنيف وصورة تذكر واستعادة للخبر في آن واحد (ونعرف أن الأخصائيين في علم الوراثة الحاليين يفكرون في مبحثهم طوعاً بلفظ مستعارة من نظرية الخبر) وبصفته صورة نقل وانتقال لمعرفة تكوينية معينة (وسنعرّض باستمرار على إشكالية انتقال المعرفة هذه)، هو على الأرجح مُحسّن هام - بشكل أو بآخر، وغير مقصور على زولا - من محسنات الخطاب الواقعي. وسيفرض أيضاً شخصية غالباً ما ستعود إلى الظهور هي شخصية الطبيب، أو شخصية صديق الأسرة، أو صديق الطفولة (ذاك الذي يعرف السوابق)، مشاهد نمطية مثل النوبة الفيزيولوجية المعبرة (مرض، نوبة مراهقة، تسمم كحولي، مَرَض وراثي، الخ)، وجميع مشاهد الاتصال الأسروي (وجبات، أعياد الميلاد، اجتماعات مختلفة، مجالس الأسرة،...) أو الانفصال (كالخصام مثلاً، الذي يتيح للمؤلف أن تكون لديه شخصيات مهيأة للقاءات أخرى، ولوصف أوساط أخرى، الخ). وبناء عليه، تشكل الأسرة ضرباً من الحقل الاشتقاقي «المبرر» و«الشفاف» (صوسير)، حيث تلعب الأسماء شينا ما دور الجدور الناقلة لخبر معين (معطيات وراثية، الخ - ماكار، روجون، تيبو، فورسيت، جيرمانت)، وأسماء الأعلام دور ضرب من الحركة الإعرابية التي تقدم خيراً تكميلياً (نانا Nana، بولين Pauline، جرفيز Gervaise)، وعليه فهي بُنى تشتغل كأنها «نحو» للشخصيات (صيغة التصنيف، قيود انتقائية، توقعية سلوك، الخ)<sup>(29)</sup>. وستكون أيضاً موضعاً خاصاً لتبين انتقال معرفة موجهة للقارئ (على شكل نيمة، ثرثرة مؤذية، اغتياب، مسارة، إلخ) وضرورية لفهم الحكمة، أو لتبين انتقال أشياء (الإرث).

2 - عنصر آخر للمقروئية والتماسك السردي، هو التبرير النفسي (للشخصيات)، الذي يشتغل بصفته ملاً تبريرياً بعدياً لحبكة الحكيم الوظيفية (التتابع المنطقي لل«وظائف» بالمعنى البروبي)، تفسير ال- post hoc ergo prop- ter hoc السردي<sup>(30)</sup>.

3 - كذلك، التاريخ الموازي: فالحكي موصول بتاريخ مضخم (إضافي)

يضاعفه ويوضحه ويحدده ضمنيا ويخلق لدى القارىء مسارات أدنى مقاومة، خطوط توقعيات، نسقا من الانتظارات، وهو يحيل صراحة أو ضمنا (بالاستشهاد، باسم العلم، بالتلميح، إلخ) إلى نص مكتوب سلفاً يعرفه. ويمكن لهذا النص أن يكون مقدساً أو دنيوياً (مثلا الارجاعات إلى باريس في مجموعة موباسان القصصية: *Les deux amis*، أو الارجاعات إلى سفر التكوين في رواية زولا: *La faute de l'abbé Mouret*، أو المرور العابر لفاهلون III في رواية زولا: *la débâcle*). غير أن النص الواقعي سيفضل غالبا النص الدنيوي (التاريخ) الذي سيجعله أقرب ما يمكن من قارئه. وبناءً عليه، ستكون الارجاعات إلى موضع آخر (إغرابية) مقلصة، وغالبا ما سيتجول البطل الواقعي قريبا جداً من وسطه: فالتاريخ سيأتي إليه، بدل أن يذهب هو بعيداً بحثاً عن التاريخ (عن المتاعب *des histoires*). عبر هذا الوصل المنهجي بخلفية تاريخية وسياسية، يتشكل النص بصفته متوقفاً، ويقلص «قدرته» التأليفية؛ وتغدو مقطوعات سردية مثل: «\* نصب الصديقان كميناً وقتلاً بسمارك» أو «\* قام الصديقان، على رأس كتيبة، بغارة وحرراً باريس من الحصار البروسي»، مستحيلة (لا نحوية تقريبا). وبناءً عليه، فإن أسماء الأعلام التاريخية أو الجغرافية (روان، شارع ريفولي، نوتردام ده باري، إلخ) - التي تحيل على كيانات دلالية ثابتة، والتي لا ينبغي فهمها بقدر ما يجب الإقرار بها بصفتها أسماء أعلام (وحرف البداية *la majuscule* هو السمة الطباعية المميزة لها) - تشتغل شيئاً ما مثل *استشهادات الخطاب التربوي*: إذ تضمن نقاط التثبيت، وتعيد إنجاز (ضامن - *Auctore*) الحديث المرجعي وهي تصل النص بنص - إضافي مقوم، وتتيح اقتصاد ملفوظ وصفي، وتضمن أثر واقع إجمالي يتعالى حتى عن كل استشعار للجزئية<sup>(32)</sup>، وهو أثر واقع يبرزه غالباً، في الأوصاف الموقعية، استعمال «حاضر كفالة»، «حاضر شهادة» (ج. بلين، بخصوص تعابير من نوع: «الفيضة الصغيرة التي تهيم على منتزه من *la fidélité* إلى *Verrières*» أو: «عند خروج المرء من كارفيل، يجد...»، لدى ستاندال).

4 - عامل آخر مهم لقروئية النص (وهو عامل غير خاص بالتأكيد بالخطاب الواقعي)، يمثله التبرير المنهجي لأسماء الأعلام وألقاب المواضع والشخصيات. وهناك عدة طرائق ممكنة: هكذا، سيُسَمَّى المرابي «*Picsou*» (بيكسو/معول

السُّلْس) أو «Gobseck» (كوسيك/ملتهم جاف)، وسيسى الساذج «Simplet» (سامبلي/سذيج)، والأعور «Le borgne» (البورني/أعور)، وحديقة فردوسية «Le Paradou» (بارادو/الفردوس الحلوى) (إ. زولا)، إلخ. إن الخطاب العجيب يحب هو الآخر هذه الشفافية الإعلامية. غير أن الخطاب الواقعي سيلعب على إحياء محتوى مجتمعي (سيوحي اسم علم أو لقب معين مثلاً بالعامية، بالارستقراطية، بالمهنة، إلخ) أكثر مما سيلعب على تقرير سمة طبائعية أو جسدية. بل يمكن أيضاً لإبطال التبرير أن ينتج أثر واقع، وهو يحيل ضمناً على محتويات شائعة مثل: ابتذال، بساطة، حياة يومية، شخصية متوسطة، ابتذال الحالة المدنية (السيد/السيدة)، إلخ؛ مما تترتبُ عنه مكانتها المفضلة في هذا الموضع الاستراتيجي الذي هو العنوان، حيث تشتغل عندئذ بصفاتها مؤشراً حقيقياً على النوع «الواقعي» (مول فلاندرز، تيريز راكان، مدام بوفاري، مدام جيرفيزي، إلخ). وقد تأتي طرائق تفسير مختلفة لتعزز في المحكي هذه الشفافية الإعلامية: البحث عن الأصول، البحث الاشتقاقي، إلخ، مما يفرض عندئذ خلق شخصيات نمطية كالفيلولوجي والمرشد والنسابة والجغرافي، ومشاهد نمطية كالتمديد، إطلاق اسم، زيارة موضع، مشاهد التقديم («أقدم لكم السيد الذي...»)، وهي مشاهد ستجري مثلاً أثناء لقاء أو استقبال أو عيد أو حفل؛ والنتيجة هي أن الشخصية الواقعية نادراً ما تكون وحيدة، سيكون لها خلأ، وستلتمى بأصدقاء أثناء الجولات، وستكون مدنية، وستتوفر على اللباقة، إلخ. أنظر الوضع الدلالي لساردي قصص موباسان، عازبون مدنيون، أو وصلوا إلى مستوى تبديل الطبقة الاجتماعية.

5 - يمكن للنص الواقعي، في سعية الإخباري، أن يلعب كلياً على التكامل الدلالي: إذاك يقدم النص نفسه بصفته مضاعف التشفير (سمة التواصل الجماهيري): فالمتلقي الذي لم يستوعب الشفرة (أ)، سيستوعب الشفرة (ب)، ويمكنه الدخول في نفل مع شروح (ج. فيرن وويو، الموسوعة)، مع صور شمسية (Nadja) (أندريه هيرتون) مع رسوم (حياة هنري برولار)، مع رسوم تخطيطية (شجرة نسب آل روجون ماكار، المضافة إلى رواية إميل زولا: Une page d'amour)، أو يمكنه كذلك مضاعفة خبره بطرائق بيانية داخلية: جنان فيكتور هوجو، الجملة הפרوستية «بصفتها «مصاوبة تركيبية» (ل. شبيترو)، جملة

فلوهر الايمائية»<sup>(34)</sup>، أو بالإرجاع غير المباشر للفنون البصرية عامة (الرسم عند بلزالك أو ستاندال، الصورة الشمسية أو البطاقة البريدية في الرواية الجديدة)، أو إلى عمل فني خاص يدلُّ النص عليه (الرسوم التي يتم وصفها في خطاب روسو، نقش فوق حائط غرفة البطل، والذي يضاعف قدره أو يعلن عنه، إلخ). وهو ما يستتبع إمكانية تعريف الخطاب الواقعي بصفته خطاباً قابلاً للشرح. فغالباً ما يتم فصل القابل للقراءة على القابل للمشاهدة، وبالعكس يمكن للقابل للمشاهدة أن يتطابق مع القابل للحكي (دهدرو، كروز).

6 - تفترض كل رسالة - حتى وهي في حالة تواصل مؤجل (مكتوب) - مصدراً، أصلاً. ومن ثم فإن كل جمل (ج) الرسالة تفترض فعل تحدث ضمناً من نط: «أقول، أنا، المؤلف، إن ج...». ومن جهة أخرى فإن «قائمة الشروط» الواقعية والوضع التربوي يفترضان غياب تحقق التحدث هذا، خشية إدخال تشويش، «تشوش»، «قلق» (من يتكلم؟ ماذا يقصد المؤلف؟ لماذا يتدخل؟ لماذا يصوغ حديثه؟، إلخ)<sup>(35)</sup>، ومن جهة أخرى أيضاً، فإن المؤلف الـ«واقعي» (كالمربي) يملك معرفة معينة (جذاذات) به، معرفته لـ«موضوع»، لـ«وسط»، لـ«ديكور»، لجزء ما من المرجع)، يعتبرها شمولية وسيوزعها (مثلاً) على شكل أوصاف. ثم يستتبع المشكلة التي تحتاج إلى حل، ألا وهي: كيف أعزز إنجاز حديثي تعريزاً غير مباشر، كيف أعطيه سلطة، وزناً «جذاذات» تي، معرفتي، «شهادات» سي؟ والصيغة الضمنية:

أنا، المؤلف، الغائب من التحدث، أعدك أنت القارىء غير المطلع بخبر، صحيح وقابل للتأكد من صحته، بخصوص الموضوع (س) قائلاً لك إن (أ... ب... ج... د... ن...) (يلي ذلك وصف للموضوع المعني أو خبر معين بخصوصه).

ستصير:

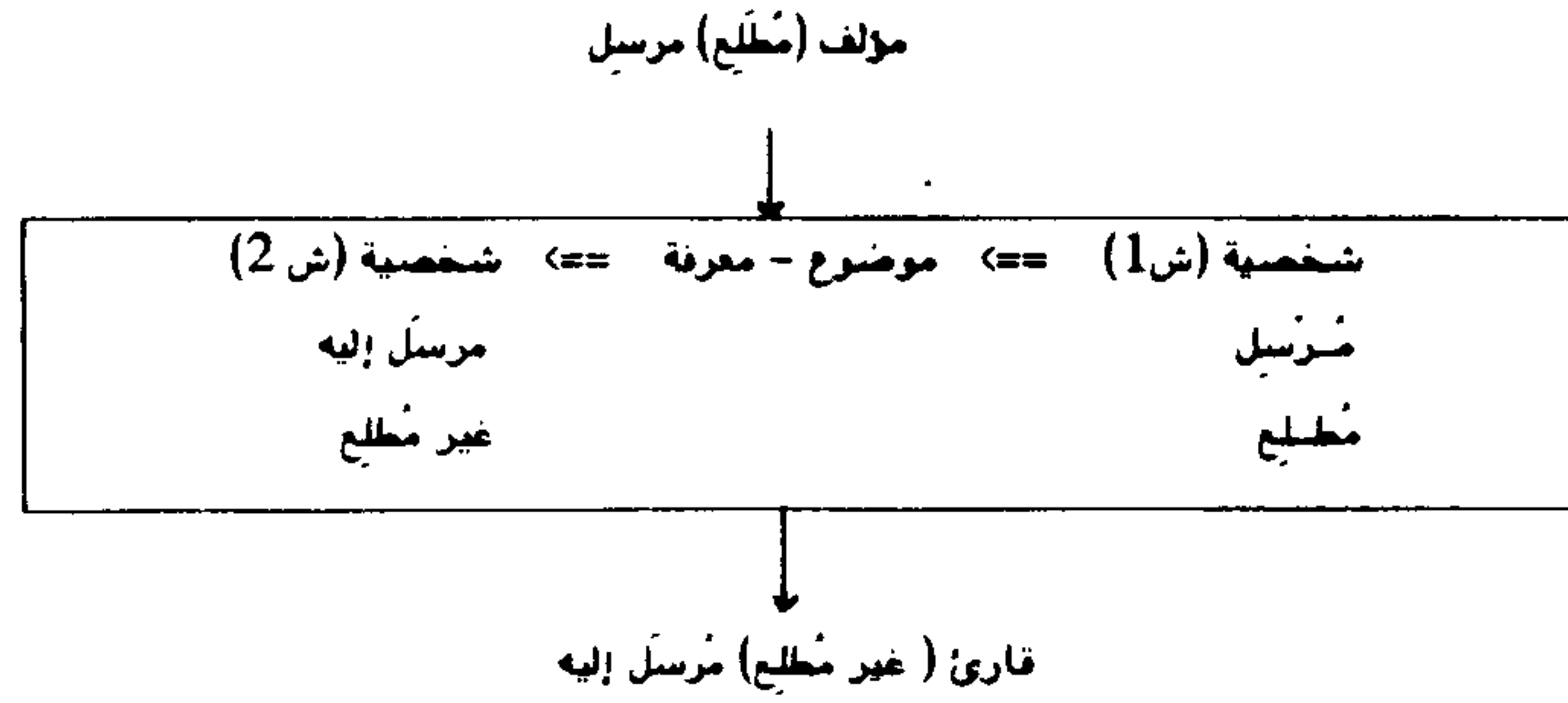
شخصية (ش1) «أخصائي»، حاضرة في الحديث، مشاركة في المحكي، تقول لشخصية أخرى (ش2) غير مطلعة

(أو غير أخصائية، ومشاركةً أيضاً في المحكي)، إنَّ  
(أ... ب... ج... د... ه... ن....).

ومن تم، فإن المصدر الضامن للخبر يتجسّد ضمن المحكي في شخصية  
مُنتدبة، حاملة لكل علامات الأمانة العلمية: إنَّ وصفاً طبياً سيتكفّل به فمُ شخصية  
طبيب وسينقله. وإنَّ خبراً جمالياً سيتكفّل به فمُ شخصية رسّام وسينقله، وسينقل  
وصف كنيسة أو خبر عن الدين من خلال شخصية كاهن، إلخ. ففي رواية *Le ven-tre de Paris*  
تبرير أوصاف من نمط: «لُوَيْنُ فاتح في لوحة مائية» (الفجر)، «ثمالة الخمر بجروح  
قرمزية» (الكُرنب الأحمر)، «الرسم المنجز العظيم الملون بالحبر الصيني على ورق  
قضم ألق» (سوق الخضر)، إلخ، ومن تمَّ فإنَّ معرفة، «جذاذة» خبر، تسبق غالباً  
في مخططات الروائي كلَّ مونطاج سردي (وهذه العادة في التأليف، في الكتابة،  
هي أيضاً سمة للخطاب الواقعي)، وهي التي تخلق الشخصية الروائية؛ ومن تمَّ فإنَّ  
هذه الأخيرة ليست بعدُ إلا تبرير هذه المعرفة، وواسطتها البعدية، الضامن المحتمل  
لقطعة معجمية تقنية تحتاج إلى «وضع»، فهي ليست بعدُ وظيفة روائية، تخيلاً،  
بل موظفاً منتدباً للتحدث الواقعي، قابل للاستنباط تماماً من قيود هذا الوضع  
وقائمة شروطه. إنها حاضرة لتبرير أسلوب مُميّز (لاتينية الخوري، مصطلحات  
الرسام أو عالم الجمال أو الطبيب، لغة مهنية خاصة، إلخ) ودَعْمِه. أو لتصديق  
تسمية، وهي منذوب مثالي لجذاذات المؤلف على مسرح نصّ. وعلى النقيض من  
خطاب العالم الاختصاصي الذي يضع إحالات مخصصة لتصديق كلامه على شكل  
هوامش في أسفل الصفحة، على شكل مراجع ومصادر في آخر الكتاب، على شكل  
استشهادات صريحة، فإن النص الواقعي يدمجها في جسده بالذات على شكل  
سيناريوهات وشخصيات نمطية، وفي أقصى حد فإن الواقع ليس بعدُ إلا فسيفساء  
لفوية (فهناك لاتينية الخوري، تعبير عامة الناس الجاهز، نكتة رجل المجتمع، لغة  
الجندي الاصطلاحية، لغة الطفل، إلخ)، وليس النص بعدُ إلا تكراراً (الواقعية  
النصية I) بما أن كلَّ تجلٍّ للهجة فردية مكثف بإحداث أثر للواقع<sup>(36)</sup>.

وعلاوة على ذلك، فإن هذه الكتابة للغة التقنية الاختصاصية أو للعمل  
تشتغل بصفاتها استعارة لعمل الكتابة. إنها تقول بطريقة غير مباشرة: «انظروا إلى

أي حد المؤلف عالم»، إلى أي حد «يعرف» ما يتحدث عنه . ومن ثم فإن الخطاب الواقعي سيتميز بما قد تمكن تسميته تَضَخُّماً في الناقل، يماثله مرة أخرى بالخطاب التربوي (نقل معرفة معينة بدعمها بسلطة - Auctores [ المؤلفين / الضامنين ] - معترف بها اتفاقاً)، وحيث ينتدب دائماً وضعه الذي هو المرسل . مما يستتبع هذه السمة المفارقة للخطاب الواقعي، التي تعني كثيراً بإخفاء الموضوع الذي يتحدث منه وكذا الوضغ التربوي لمؤلفه وشروط إنتاجه (التوثيق، الجذاذات، المفترضات، المفردات التقنية، إلخ)، ولكن التي ترسم الشكل الأصلي التالي :



الذي يولد المركب السردي النمطي (الذي يمكن أن يوجد تحت شكل ناقل أو إضماري قليلاً أو كثيراً) :

اتصال شخصيتين :	= استيفهام	= قبول الشخصية	= جواب الشخصية	= اكتساب
الأولى مطلع (مرسل الشخصية غير	المطلع للعقد .	المطلع (مرسل الشخصية غير	المطلع	المطلع
بالقوة) والأخرى غير	المطلع للشخصية	المطلع (مرسل إليه	المطلع	المطلع
مطلع (مرسل إليه	المطلع - افتراض	المطلع (مرسل إليه	المطلع	المطلع
بالقوة).	عقد تحدث	عقد التحدث	موفى به.	

ومن ثم سنجد في أدوار مرسل المعرفة شخصيات الخطاب الواقعي النمطية التي هي : المهندس (ج. فهمن)، الأخصائي، العلامة، المواطن الأصيل، الطبيب

(زولا). المهووس، غريب الأطوار، الشخصية ذات الفكرة الراسخة، الأستاذ، المعلم، إلخ، وفي دور المرسل إليه المتسائل غير المطّلع : العضو الجديد *Le neophyte*، المتعلم، المتلصص، المتطلع، التلميذ، العصامي، الجاسوس، الثرثارة، الدخيل، المستكشف، الساذج، الرحالة، إلخ . وسيستند إلى تحفيزات نفسية كالفضول، الرغبة في التعلم، ذلاقة اللسان، لتبرير تلك القطع المعجمية الوصفية . ويمكن للمركّب الناقل النمطي أن يتكشف عن متغيرات :

اتصال شخصية م1 (فضولية، —) نظرة م1 إلى م (37) — نقل معرفة إلى م1 مهتمة، رغبة في التعلم، قبل الموعد، وهي تستريح) وموضوع م (مقلص إلى مدونة معجم تقني يعدّد أجزاء كل واحد)

أو :

اتصال شخصية م1 (تقني، —) اشتغال م1 على م (حينئذ —) نقل خبر إلى شخصية متخصص، عامل، حرفي، يتبع تنظيم النص طريقة م2 مشاهدة (مخ،) وموضوع م يحتاج إلى الاستعمال، بما أن م1 (معجب، عضو وصف، يستعمل بالتوالي أجزاء م جديد، متحرر، فضولي، إلخ).

وهو ما تترتب عليه السلسلات الارتدادية والمشابها للواقع : فسيفترض قولاً **إرادة القول** (شخصية المخبر الثرثار، أو الخبير، أو العالم، إلخ)، وسيفترض **نظراً** **إرادة النظر** (ستكون الشخصية «فضولياً» جاسوساً، «متلصصاً، إلخ)، وسيفترض **القدرة على النظر** (يتحتم على النظر أن يمتلك القدرة على النفاذ من



خلال جسم أو فضاء شفاف، نافذة، من عل، برؤية من عل، بضوء طبيعي أو اصطناعي): إنها النافذة أو الشرفة الطبيعية الخالدة، الكوة البلورية لـ Nautilus، الخ، المعبد (يميناً، شمالاً، أمام، وراء) التي تشبك خطوط تسديد (أو قول أو فعل) المتأملين الطبيعيين المتحركين أو «المستقرين»<sup>(38)</sup>.

لنلاحظ أخيراً أن الوظائف الذرائع الثلاثة التي تُدشن المقاطع الوصفية (النظرة الفاحصة، الكلام التفسيري والذلق، الفعل التقني المتسلسل والمنظم الذي سبق لـ هيسينغ أن عاينه لدى هوميروس؛ ولنذكر بأن الوصف الوحيد «الجيد» عند البلاغيين الكلاسيين هو الوصف «الهومييري»)، يمكنها أن تتحد ببعضها: إذ ستفكك شخصية مثلاً قاطرة أمام المتعلم الذي سينظر إليها وهي تعمل، والذي ستقدم له شروحاً عن الجزئيات المتتالية التي تم فحصها والتي ستسمى بأسمائها أولاً بأول. وما ينبغي تبينه هو أن مقطوعات نقل المعرفة هذه يندرج أن تُدشن تغييراً لتتمة المحكي، أو أن تلعب دور «فاصل» يدشن «ممكنات» سردية، أو أن يكون بالإمكان إدخالها في ترابط منطقي مع مقطوعات أخرى، مما يبين جيداً أنها ترتبط بمستوى الحديث (مؤلف يرسل خبراً دقيقاً إلى قارئ)، أكثر مما ترتبط بمستوى الحديث، حيث تكون لها وظيفية لاغية: فالموضوع المصنوع، الديكور المرتب بواسطة عمل الشخصية، لن يصلحاً لأي شيء بعد ذلك؛ والمعرفة التي تكونها الشخصية بنظرتها عن منظر بانورامي أو عن موضوع، لن تُحدد فيما بعد؛ وسيتم نسيان الخبر الذي تتلقاه بمجرد تلقيه. إننا أمام معرفة منزوعة الفائدة من وجهة نظر سردية (لا من وجهة نظر تربوية حيث المهم هو «النقل»). وعندما يكون لها دور على صعيد الحديث، فإنه دور ترابط محض، مجرد ملء يضيء طابع الاحتمال، مثلما هي تلك المقطوعات التي عاينها بروپ تحت إسم الروابط، والتي لها جميعاً وظيفة نقل خبر (مفاجأة سر، خبر، اغتيال، مسارة، ثرثرة مؤذية، تباهاً ظلامية، عتاب، إدراك علامة، الخ)، وإعادة نوع من التماسك للحديث، نوع من «التغطية» للمحكي<sup>(39)</sup>.

غير أن الأمر في النص الواقعي لا يتعلق ببحث شامل و«ضروري» (وظيفي) عن معرفة (كما في الخطاب الخارق: من هو الهولولا؟ ماذا يحدث لي؟ - أنظر عناوين موباسان التي تأخذ شكلاً استفهامياً: أحق؟ هو؟ من هو؟ - أو كما في الرواية البوليسية: من قتل هاري؟)، أو بالتماس السلطة التي قد تتزود بها هذه المعرفة

(البحث عن سر، أو عن وصفة سحرية، الخ)، فالخطاب الواقعي هو مجرد خطاب كاشف للمعرفة (الجذاذة الوصفية) التي ينبغي إظهارها (للقارئ) عن طريق ترويجها (في المحكي وبواسطته، وبارفاقها بعلامات السلطة الأكثر بروزاً).

إن ما تُمكن تسميته طوبولوجيا المعارف الكثيفة كثافة خاصة، يوجد في الخطاب الواقعي ويقبل التسجيل على صعيد البنى السردية، مادام الحديث محتكراً فقط لحساب مشاهد نقل واكتساب وتحويل، الخ، هذه الصيغة، سواء أكانت هذه المشاهد نفسها مجرد التجلي النصي لخطاطة التحدث العامة، أي بروز جذاذات المؤلف، أم كانت لا تقوم إلا بسد فراغات المحكي وتصويب محتمل سردي. وعليه، فهذا الخطاب استيهامي أساساً لأنه يجترُّ اجتراراً لا نهائياً السيناريو نفسه، أي سيناريو إنتاجه الخاص، المستر بمفترض الموضوعية اللاشخصية التربوي. وبالتالي، يمكن تعريف الخطاب الواقعي بصفته خطاباً تختلط فيه اختلاطاً بالغاً بنيات التحدث الدلالية مع بنيات الحديث الدلالية. يُضاف إلى ذلك أنه يُظهر جيداً، من خلال الالتباس المؤسس له، تماثل الواقع والمعرفة (الدراية) المتوفرة لدينا بخصوص الموضوع الذي يتم وصفه؛ فبقدر ما نعرف، بقدر ما نكون واقعيين، والمؤلف الواقعي قارئ كبير للموسوعات التي تلاحق دوماً «آخر ما وصلت إليه» المعرفة العلمية. أنظر زولا والدكتور لوكاش والانطباعيين والانطباعيين الجدد وشيرونول، الخ. مما يستتبع الاعتقاد الموازي لدى نقاد كثيرين في أن مؤلفاً حديثاً سيكون أكثر «واقعية» من هذا المؤلف القديم أو ذاك، لانتساع وضعية المعارف بخصوص الواقع، الخ. (أنظر مثلاً لوكاش في كتابه:

La signification présente du réalisme critique; Paris; Gallimard;  
(1960; P 180 - 181 et P 178 - 179).

7 - سيتميز النص الواقعي - تبعاً لذلك - بنقل قوي وتوقعية في المضامين.  
من ذلك مثلاً أن الشخصية تفترض:

أ - وصف المحيط الاجتماعي لنشاطها (الوسط الاجتماعي - المهني)؛

ب - وصف محل نشاطها (سيوصف القس في كنيسة، ويأخذ لحم الخنزير

في متجره، الخ)؛

ج - وصف نشاطها المهني نفسه (سيوصف بائع لحم الخنزير في متجره وهو

يصنع نقانقه، وسيوصف القس وهو يقيم القداس في كنيسة، الخ).

فهذه الأفعال، هذه الوظائف المزعومة تقبل دوماً الاختزل في كفاءة دائمة للشخصية. إنها تقوم بتوضيحها فقط بصفاتها دوراً اجتماعياً. ولا تقوم المقطوعة الوصفية إلا بذكر وإظهار المنتخب الفرضي للأعمال المهنية المنظمة للشخصية، أو المنتخب الفرضي لأجزاء مجموع، للأشياء الحاضرة في ديكور. وسيتجسد هذا في مشاهد فطرية، مثل المشاهد المتواترة جداً المتعلقة بتنظيم أو بتغيير مواضع السكن، وكذا اصطفااء جميع الأنشطة الشعائرية في الحياة اليومية، وهي الأنشطة التي يصير فيها الزمن ذا طابع اجتماعي بجدولته إلى مواقيت، ويُقسَم المكان فيها إلى مراكز عمل أو «عوامل» اجتماعية: مآدب رسمية، وجبات عائلية، احتفالات دينية أو مدنية، استعمالات زمن ثابتة، الخ، المواضع أو اللحظات التي يكون فيها كل شيء مُصنفاً، له مكانه، يلعب دوره، منظماً، اللحظات «المتفصلة» أو الأماكن المركبة - المتعددة والأشياء - الأنساق مثل الآلة (المكوّنة من قطع)، المنزل (المكون أيضاً من «قطع» - ونعرف أن المنزل البورجوازي موضع مُشبع ومسهب بكيفية خاصة)، الوجبة (و«طعام»ها)، المتجر (و«سلع»ه الموسومة والمرتبطة)، المدينة (و«حارات»ها وآثارها «مرتبطة» - ولنلاحظ أن المهندسين المعماريين اليوم يفكرون مبحثهم بمصطلح «مقروئية»)، الجسد (و«تفصلات»ه)، المجتمع (و«طبقات»ه)، الخ. والمشهد النمطي البالغ، أي ذاك الذي يتطابق فيه النسيج السردي مع عمل التسمية اللغوي تطابقاً كبيراً، هو مشهد الجرد *l'inventaire*: ففي رواية زولا: *Au bonheur des dames*، خُصص فصل كامل لجرد المتجر (قام به المستخدمون وكل الموظفين، في يوم إغلاق خاص) : ليست هناك طبعاً طريقة أفضل لاستعراض كل الأشياء الموجودة فيه. مما يترتب عنه الكناية (ياكهن) بصفاتها صورة مستحوذة وبصفتها مفتاحاً؛ إن المكان الواقعي مكان مُفلف (أنظر المخططات التحضيرية لروايات زولا) ومُتَشَجَّر (شجرة النسب). وفيما يخص الخطاب الواقعي، فإن موضوعاً (أو شخصية) سيكون أساساً:

أ - مجموعة وقائع قابلة للعدّ (أجزاؤها)؛

ب - تنتمي لشبكة داخلية (أثاث يشكل جزءاً من ديكور يتضمنه)،

ج - أو خارجية (ذكر طريقة صنعه، استعماله، الحفاظ عليه) (40).

وبصفته خطاباً تقنياً، فإنه يسترجع موضوعاً مستبعداً عموماً (العمل،

الجسد)، وعندئذ تُفهم التحفظات التي يشير لها: السوقية، الابتذال، الفحش، اللامقرونية (انظر هروننتيهير). وحسب عبارة رولان بارط (S/Z, p 88-89) فإن المقروء قد لا يكون دائما سوى «بسط» (explicare)؛ نعثر من جديد على طوبولوجيا المعارف) إسم، بسط المنتخبات التقديرية، بسط «نُخب» (صوسير) اللغة المستترة. وعليه، ليس أثر الواقع في الغالب سوى استكشاف القارىء، معجماً معيناً استكشافاً مَرِحاً. وبالتالي، من الطبيعي العثور عند شخص مثل زولا على تواتر غير مألوف لأفعال مثل فسّر أو سَمَى، وذلك لتدشين مُتواليّة من التسميات أو «مقطوعة» وصفية:

سَلْفِير، الذي كانت تُحسّن به يرتجف بجانبها، مال حينها  
إلى أذنها وسمّى لها مختلف العوارض كلما ظهرت  
(*La fortune des rougon*).

وكان الشاب، المحترق بالرغبة في إقناعه، يَنكَب أكثر  
فأكثر، وكان يُفسّر له إوالية التجارة الجديدة...  
(*Au bonheur des dames*).

كان يقدّم بعصبية تفاصيل مستفيضة، وكله ابتهاج  
لحصوله على موضوع... (نفسه).  
عندئذ، حكى بدقة ووضوح رجل المالية الذي يستعمل الألفاظ  
التقنية بيُسْر تام... (*Rome*).  
فسّر السبب، في جمل متقطعة ومقطوعة بمعارضات مستمرة...  
(*la terre*).

نسي نفسه، واستمرّ باسماً ذراعاً ليُبدي باريس لأنجيل التي كانت  
مرتفعة أيضاً بجانبه (*la curée*).  
كان يفسّر بلاسان للقس فوجاس... (*la conquete de plassans*)  
فسّر له (...) لم تكن تفاصيله تنقطع

(*le ventre de Paris*)  
فسّر له المزنك (...) مشيراً بإصبعه إلى مختلف الأجزاء  
(*L'assommoir*)

إلخ.

وانظر كذلك الثنائي : نيدلاند/كونسيبي المكلف بـ«تفسير» الحيوانات والنباتات الموجودة في أعماق البحر، في رواية *20.000 Lieues sous les mers*

«حسناً عزيزي كونسيبي، سمّها إذن، سمّها إذن! قال نيدلاند (...)  
كان تعجبنا لا ينقطع، وكان نيد يسمي الحيتان وكونسيبي يصنفها! أما  
أنا فكنت أنتشي...»

نعشر هنا على السمات الأساسية لكل الـ«أجناس الوصفية» (ريفاتير):  
تسمية، تصنيف، وعظ، تعظيم (ابتهاج)، وهذه التوضيحات هي دوماً إعلانات في  
الوقت نفسه (تصريح، بالمعنى القضائي للاستدعاء والإشعار والإعلام القضائي)،  
تسميات إثباتية دائمة، واستدعاء لواقع يجب أن يُثقل مصحوباً بسلطة شخصية  
كفيلة (السارد أو الشخصية - الحاجب).

8. على الصعيد العام للمحكي ككل، يمكننا أيضا أن نشاهد تجسيدا  
سرديا (عذر Alibi) لإنجاز الخطاب: إذ سيُعهد المؤلف مجموع نصّه لشخصية  
السارد، مثلما هو الأمر في معظم قصص مورياسان حيث يُرسل عقْدُ تحدث المحكي  
(أمر + قبول، من نوع: «إحك لنا قصتك! - ليكن، ها هي ذي...»). وتُفوض نفس  
الوظيفة إلى الحواشي («الحقيقة، الحقيقة المرّة»: «الرواية مرّة نظوف بها على  
امتداد الطرقات» الخ)، أو إلى المقدمات المشبهة للواقع حيث يتدخل شاهد لتأمين  
أصالة المخطوطة أو المراسلة التي يذيعها، أو تُفوض إلى هذه الإشارات المتنامية  
برؤية أو كلام شاهد ((الـ«مسافر» في بداية رواية *الأحمر والأسود*، و«نحن»  
في بداية رواية *صدام بوهاري*، الخ). فني جميع هذه الحالات، يتعلق الأمر  
بالمصادقة على فعل كلامي، بتبرير محتوى عبر تأمين مصدره: كان الناشر صديق  
المؤلف الذي عهد إليه المخطوطة؛ يحكي السارد قصة حدثت له؛ يحكي السارد  
حدثاً عاينه في عمله؛ ينشر الناشر، الذي عانى انفعالات مماثلة، مخطوطاً يؤكد  
صدقه، الخ.

مما يستتبع أهمية مستهلات الخطاب الواقعي، لتحديد أفق انتظار واقعي  
للقارئ، ولخلق أثر واقع، مؤشر «جنس»، بأسرع ما يمكن. وقد رأينا سابقاً طعم  
العناوين المكوّنة من أسماء أعلام مبتذلة؛ وستسعى المقدمات والمستهلات وعناوين

الفصول وبداية النص إلى خلق ما ينقص الخطاب الواقعي نقصاً كبيراً، أي التوسط بـ «جنس» (41).

9. إن الخطاب الواقعي سيرفض عموماً، كالخطاب التربوي، الإرجاع إلى سير التحدث ليميل نحو كتابة «شفافة» يحتكرها إبلاغ خبرٍ فقط. وسيؤدي هذا إلى ما يمكن أن يسمّى تحييد الرسالة، أي غياب مشاركة المؤلف والقارىء الموازية. أكيد أن المؤلف ملزم بالتدخل خلسةً. وقد رأينا ذلك - وبشكل غير مباشر، إماً بصفته منظماً لتجاوز رسالته (ويعمل حينذاك عن طريق مضاعفة التكرارات والتكرارات القبليّة)، وإماً بصفته موثقاً للخبر الذي ينقله (ويعمل حينها بالاستشهاد وترويج المعرفة)، وذلك كي يضمن المصداقية والتماسك الداخلي لرسالته؛ وعلى هذا النحو ينبغي للقارىء المشاركة في القصد المرجعي للمؤلف، والتعرف على عددٍ من العلامات المؤشرة. وعليه، سيبدو الخطاب الواقعي - من جهة أولى - خطاباً مُبطل الصيغة وتأكيدياً جداً (غياب المزدوجات والحروف الإيطالية وطرائق التفخيم والاستعمالات التحبّية؛ غياب الأفعال، العبارات أو الفضلات التكميلية مثل: ربّما، من المحتمل، بعض، نوع من، يبدو، تقريبا، يظهر أن، نعتقد، الخ). فهذه المصوغات هي - على النقيض من ذلك - السّمات التي يُوثرها خطاب التردد (الخطاب الخارق)، والخطاب التهكمي (انظر الحروف الإيطالية الستندالية)، وخطاب الرعب أو الخيال العلمي (لا يمكن التقريب بين اللا مُسمّى وغير القابل للتسمية إلا بالتقريب أو بالتعريض المصوغ). ومن تم، فبتلاني الخطاب الواقعي لكل «إبعاد» من هذا النمط، سيبدو أساساً خطاباً جدياً. ويجعل هارط (س/ز، ص 10) من المجدي الخاصية الجوهرية للنص القابل للقراءة؛ وكذلك يفعل أورباخ كما رأينا. ونقاد آخرون أيضاً (هـ. بروخ، مثلاً) (42). ومن تم يُطرح أمام المؤلف الواقعي مشكل بالغ الأهمية: كيف يكون روحياً؟ الخطاب «مسطح» إن جاز التعبير، وسينزع نحو المونولوج، نحو مونولوج منفصل عن كلّ تحقّق مُتحدّث، منفصل عن كل أصل، عن كل تحديد، منزوع التراتب. مما يستتبع «بطانة» الخطاب الواقعي الأسلوبية، والجانب غمير المبهوث فيه غالباً لإسناد قطع أحاديته ولهجاته المجتمعية المتجاورة (والأسلوب شبه المباشر هو سمته ووسيلته وعرضه المميز). من هنا التناقض بين إرادة تقديم النص بصفته تليقاً باللصق، كشكولاً لغوياً لأجزاء

خطاب «منسوخة» من الواقع (مشاهد الناخبين، تجارب هوفار وبيكوشي المتتالية)،  
وتحول النص إلى مونولوج رُحِب، محيّد، غير مركز عليه، لا مَوْضِعِي، محايد.

ومن جانب آخر، يؤدي تحييد الرسالة إلى رفض كل موضوعة مُفرحة (وصف  
مناطق مثالية، مشاهد غرامية، مشاهد أسروية مؤثرة، نشوة عاطفية، شخصيات  
أطفال مشيرة للعطف، إلخ)، وكذا رفض كل موضوعة مُحزنة (موت شهدي،  
مناطق مظلمة، أزمات عاطفية، إلخ). وإذا ظهرت هذه الموضوعة الروائية، فسوف  
«تُبعد» إلى مكان نصي آخر، وستتجسّد عند ظهور مؤلف مشهور أو عند  
الاستشهاد به، والذي سيصير مشاراً للسخرية صراحة أو ضمناً؛ مثلاً جوسلين  
للأمارتين الذي يظهر فوق مائدة مطبخ في رواية زولا: Pot-Bouille، لوسي ده  
لا مرمور في روان في رواية مدام هوفاري. ولعجز الخطاب الواقعي عن التموّج  
قياساً إلى جنس مُحدّد ومؤسّس تاريخياً (على الأقل قبل القرن 19)، فإنه يتموّج  
ويتحدّد بإدماج ما يطمح أن تكونه أضداده الـ«أدبية» وينفيها أو وضعها موضع  
سخرية وهُزء. هذه هي وظيفة الاستشهاد بمؤلف (واقعية نصية I) أو بشخصية  
تتحدث مثل مؤلف. غير أننا نرى أن هذا الاستشهاد، هذا التكرار، يمكنه أن يقوّد  
مباشرة إلى المحاكاة الساخرة، إلى اللعب التناسي، ويأتي بالتالي ليزعزع جدية  
النص الواقعي بتفخيم العلاقة نص/نصوص أخرى على حساب العلاقة نص/مرجع.  
وهناك أيضاً مسألة أساسية تتعلق بالانسجام، على المؤلف «الواقعي» حلها.

10. تطرح تسوية النص النغمية على الكاتب الواقعي مشكلة حاسمة، هي  
مشكلة البطل. كان زولا يُحبّ القول إن الرواية الطبيعية «تقتل البطل حتماً». و  
نفهم هنا مصطلح البطل بمعناه الضيق كـ«شخصية رئيسية»، لا بمعناه الواسع  
كـ«شخصية». ونعرف كيف يعرفه توماشفسكي:

«إن العلاقة الانفعالية بالبطل (تعاطف- تُفور) يتمُّ تطويرها  
انطلاقاً من قاعدة خلقية. إن الأنماط الإيجابية والسلبية عنصر  
ضروري لبناء القصة (...). إن الشخصية التي تتلقى الصبغة  
الانفعالية الأكثر حدّة وتمييزاً، تسمى البطل»<sup>(43)</sup>.

وبالتالي فالبطل عنصر أساسي في مقرونية محكي ما، وينبغي للتعرف عليه ألا

يشير أي شك بالنسبة للقارىء. ويتم إبرازه بمجموعة طرائق كيفية (يحصل البطل مثلاً على اسم وكنية ولقب وعلى الصفات الخلقية والنفسية التي قيمتها الثقافة، إلخ)، كمية (هو الذي يظهر بشكل متواتر جداً)، أو وظيفية (هو الذي يحصل على المساعدين، يحلّ النقص الأولي، يشغل وظيفة العامل - الذات). ولأنه «يشبك»، يُدرج النسق الداخلي لقيم جميع الشخصيات، وينظم الفضاء الأيديولوجي للمحكي، فإنه يصله بالخارج النصي الثقافي المشترك بين المؤلف والقارىء، ومن ثمّ يشكّل عاملاً هاماً من عوامل إبطال اللبس. ولنلاحظ أن إبطال اللبس هذا يمكن أن تدل عليه، على الصعيد الظاهر، سلسلة من الشروح داخل النص، التي تُقدّم عناصر المحكي ضمن وظيفتها وتراتب قيمها الفعلية: إذ سيُدعى الخائن خائناً، البطلُ بطلاً، تجربة ما انتصاراً أو هزيمةً؛ ومن المؤكد أن نعثر هنا على شخصية نمطية سنصادفها غالباً، ألا وهي شخصية الـ«واضح» أو شخصية الـ«صريح» (ذاك الذي يقول: سيذهب هذا بعيداً، هذا خائن، هذا رجل عظيم، ذاك الذي يسمي القطّ قطاً، إلخ). ومن ثمّ إمكانية اشتغال البطل بصفته «مشيرات التناظرات» الشهيرة، وهي مُحسنات عجيبة يجبُ تحديد وضعها، وتُستخدم لتقليص «تعدد» النص، اللعبة اللاتهامية للقراءات الممكنة، وباختصار، فإنها تجعل من النص «مونولوجاً» (أو لم يُحتفظ بالمقطوعات الشعرية في المسرح الكلاسي للبطل)<sup>(44)</sup>.

من ثمّ يمكن القول إن النص القابل للقراءة ليس بشري الشكل فقط (سيرفص مثلاً الاستعارة التمثيلية، تحريك الأشياء، إلخ)، ولكنه إنساني المركز. إنه مُركز ليس فقط في الأوصاف وبها (ستتطلع بها نظرة البطل وستنظمها إلى: على يسار، على يمين، بعيداً عن، فوق، إلخ، أنا - البطل - المشاهد)، ولكنه مُركز عاطفياً وأيديولوجياً. وبالتالي فهو يُعادل نقطة الاستهراب في اللوحة المخاذعة والتصويرية التي ابتدعتها عصر النهضة.

ولكن إذا أفرط المؤلف الواقعي في التركيز، تفاضلها، على شخصية البطل، فإن احتمال إحداث «تقلص» في الوهم الواقعي وإعادة إدخال الروائي والبطولي والعجيب بصفتها أجناساً، احتمال كبير. وهناك طرائق عديدة رهن إشارة المؤلف الواقعي لتسوية نصّه وعدم إبرازه، كالطريقة القائمة على التنوع الدائم لوجهة النظر (الروايات التراسلية، إلخ)، أو على ألا يعهد بالمناصب العوالمية والنعوت المُقيّمة



لشخصية واحدة لا غير<sup>(45)</sup>. وهكذا، خلافاً للحكاية العجيبة، لن يُكَدَّسَ أدوار الذات والمستفيد، وسيجعل المؤلف منه مثلاً موضوعاً أو ذاتاً فرضية لا تبلغ أبداً وضع الذات الفعلية (والمجددة)، أو مستفيداً من قيم سلبية (ستُصيبه أمراض، ضربات، أنباء كاذبة، إلخ). أنظر «رواية الإخفاق» في القرن التاسع عشر). من هنا المشاكل التي يطرحها النقاد أحياناً: من هو بطل رواية Pot-Bouille؟ غير أن ما يسري على البطل، يسري كذلك على شخصية المحكي الواقعي (بالمعنى الواسع: أي كل المثلين، كل المشاركين، حتى العَرَضِيِّين منهم): نوع من الاختفاء الكيفي والوظيفي. وقد رأينا أنها تُقلص إلى دور مُدشِّن الوصف (الناشيء عن النظر مثلاً)، أو مُدشِّن قطعة معرفة (إرسال خبر، دعامة شرح تفسيري، إلخ). ومن المفيد أن نجد ياكهسن يُلاحظ هذا بخصوص نشر «كنائي»، هو نشر باسترناك:

«يصعب اكتشاف البطل: فهو ينقسم إلى سلسلة من العناصر والمكملات، ويُستبدل بسلسلة من حالاته الموضَّعة الخاصة ومن المواضيع الحية أو الجامدة المحيطة به (...). أرني أين تعيش، وسأقول لك من أنت.

تُقدِّم لنا وسائل حياة البطل؟ هذا البطل ذو الحدود الكنائية، التي تُجزئها مجازات مُرسلة تعزل صفاته، ردود أفعاله، حالاته الروحية (...). يختفي الحدث وراء الصورة الموقعية (...). ويُقصى الفاعل من الموضوعة<sup>(46)</sup>».

يمكن دون شك تعميم هذا بتطبيقه على كل شخصيات الخطاب الواقعي: فالمؤلف ينساها، «تنسى نفسها»، هي «متأملة»، وهذا نتيجة البرنامج الوصفي الذي يجعلها تختفي وراء الجذاذة، التعداد الوصفي، أو متواليات التسميات أو الأحداث التي تتكفل فقط بإدخالها وضمانها<sup>(47)</sup>. ومن هنا متقطع حياتها العاطفية أو الفيزيولوجية، المكوَّنة غالباً من تعاقب لحظات الصحة والمرض، من انبساطات مُفرحة وانطواءات مُحزنة، الموازي لأنماط انتقال الشخصية أو لتعقيد الوسط الذي تعبِّره (عالم مفتوح، غزير، متقطع)، أو بساطته (عالم بسيط، مغلق): «انبساط» إيما بوقاري أمام البانوراما الواسعة لسروان، «اختناق» أبطال زولا داخل أماكن مغلقة، إلخ. إن النص، غزارة الوصف، هو الذي يملئ غالباً على الشخصية مَرَحَها أو ضيق مزاجها، نجاحها أو إخفاقها. وغالباً ما تنطرح هنا أيضاً مشاكل الانسجام (بين الشبكات العواملي الذي يقتضيه المحكي القابل للقراءة، وتقلُّب المثلين وتغيرتهم).

11. سيتميز الخطاب الواقعي أيضا احتماليا، بسّفي (طوباوي) نحو أحادية معنى الألفاظ والوحدات التي يستعملها المحكي. وهذا على مستويات متعددة، ويهدف تقليص غموض النص. من هنا رفض التورية (بطريقة أخرى غير وضعها على لسان شخصية معينة بشكل خصوصي بصفتها شخصية روحية) والالتباس حقيقي/مجازي؛ ومن تم الميل إلى هذا النسق الدلالي الخاص جداً الذي تُكوّنه الأعداد (الترتيبية والأصلية) والألفاظ التقنية «الشفافة» صرفياً<sup>(48)</sup>؛ وككُلّ أنماط الخطاب، يمكن دون شك تحديد الخطاب الواقعي بالخطابات التي يحاكيها، بالنظر هنا إلى خطابات المعرفة، الخطاب العلمي (أرقام، رموز، رسوم بيانية)، الخطاب التكنولوجي (سلسلة موجهة من الأفعال المبرمجة)، والخطاب التاريخي (أسماء أعلام، استشهادات)؛ مما يستتبع الإرجاعات المتواثرة إلى الـ«مُلاحظ المثقف» أو إلى المؤرخ بصفتها ضامنين نمطين (عند بلزك مثلاً). إن محاكاة الخطاب العلمي هذه، تمكن رؤيتها غالباً في عناوين المؤلفات أو عناوينها الفرعية (تاريخ، واقعة، فيزيولوجيا، مورفولوجيا، الخ)، التي تجدُ في التسترُ بصفتها خطاباً شعرياً (حيث المقولات الوحيدة المقبولة هي مقولات القابل للقراءة وغير القابل للقراءة - أو القابل للكتابة حسب عبارة بارط) لتندمج في خطابات تكون فيها المقولات الوحيدة الملائمة هي مقولات الصواب والخطأ، القابل للنسخ وغير القابل له، ما يمكن التحقق منه وما لا يمكن التحقق منه. مما يستتبع نصوصاً مثل رواية *la modification*، التي تُحاكي الـ«بضوع»، الحديث العملي، وصفة المطبخ، التي لا تتمايز عنها شكلياً («خذ دجاجة صغيرة، قطعها، طري القطع، الخ»)، أو بعض نصوص «الرواية التجريبية» الطبيعية (رواية = تجربة). ويمكن لسراب قابلية النسخ والتحقق أن يتجلى داخل النص نفسه بتكرار بعض أفعال الشخصيات (التي تستخدم لاحقاً لـ«إثبات» علامة مزاجية أو نفسية)، بوضوح بعض الشخصيات (التي يمكنها الـ«تكهن» بهذا التطور أو ذلك، مثل رجل العلم، الخ). وسنعر هنا على السمة الجوهرية للواقعيات الاشتراكيات، أي رغبتها في أن تكون قابلة للبضغ، في إثارة الحدث، في إيقاظ الحدث بتقديم أمثلة (*exempla*) تقنية، خُلقية، وسياسية في آن واحد، وذلك مثلاً عن طريق وصف عمل «أبطال إيجابيين»، وبالتالي رغبتها في إعادة وصل المحكي بتداولية<sup>(49)</sup>.

12. على مستوى الشخصيات، سيُجبر الخطاب الواقعي، الباحث دوماً عن الشفافية وترويح المعارف، على دفع التفاوت بين كينونة المواضيع أو الشخصيات وظهورها نحو الصفر، باعتبار أن الأولى يوحى بها الثاني (مُضاعفة العلامات، الأعراض، فِرَاسات متعددة، إلخ)، أو أن الثاني موجود دون الأولى، وفي هذه الحالة لا توجد الأشياء والمواضيع إلا في ظهورها وبه، أي في مظاهرها (نزوع «انطباعي» رسم معماري خداع، إلخ).

وسيتلافى بالتالي الأشياء أو الشخصيات التي توجد دون أن تظهر (كائنات لا مرئية، كائنات عجيبة، قوى خفية، كنوز مخبأة)، أو الأشياء والشخصيات التي لا تتطابق فيها الكينونة والظهور: شخصيات مزيفة، شخصيات غامضة جنسياً، شخصيات أنانية، شخصيات السُّحاقيين، شخصيات موهوبة بالحضور الكُلِّي؛ ويُقصي هذا أيضاً مشاهد التعرف، الكشف الفُجائي للسمات النفسية، إلخ. ويلفة منطقية، يمكن القول إن الخطاب الواقعي سيتلافى المحاور الحياضية (لا... ولا) أو المركبة (و... و) المستعملة في الخطاطات المنطقية، وهي بالمقابل ألفاظ مستخدمة بكثرة في الخطاب الفنتاسي، بهدف إعطاء الامتياز لـ *diarritisme* (ج. دوران) مبني على الأضداد والمتناقضات. وقد أقر ليثي ستروس صراحة لبعض الشخصيات النمطية (تريكستيزز، أشبوي، سانديون، رونار) بخاصية «مُلبسة وغامضة» لأنها تُجسد «ثنائيات» و«وساطات». وستقصى من الخطاب الواقعي، لأنها تطرح مشاكل تتعلق بالمقروئية؛ أو سيُجبر هذا الخطاب. بهدف إدماجها. على تطوير نسق من الشروح التفسيرية، أو نسق تعويضي من الأخبار الموازية. وذلك مثلاً بمجابتها مع شخصية الواضح النمطية أو مع شخصية قارىء العلامات والأعراض التي تُقصيها تدريجياً (إننا نعرف أهمية مفهوم الوساطة عند ر. جيرار مثلاً). ولنلاحظ أن استدعاء «اختلاط» لا يستهدف إبراز مواضع (أو شخصيات) وسيطة مكلفة بنقل الخبر أو الشخصيات من مكان إلى آخر، أو بمصالحة الصلوات متضادة أو عصابات متنافسة؛ ومن تم لا يستخدم اختلاطها إلا لجعل الانتقالات محتملة، وبالتالي تبرير وفرة العروض، الشرثرات، الأوصاف، ضمانة «تصفح» شامل (واليكم استشهادان مأخوذان من رواية بلزاك *la vieille Fille*):

يتواصل هذان الصالونان عن طريق بعض الشخصيات

المختلطة مع أسرة كورمون والعكس بالعكس؛ (...) وهذا  
الصالون المختلط - الذي يلتقي فيه صفار النبلاء ذوي  
المناصب الثابتة والإكليروس والهيئة القضائية - يمارس تأثيراً  
كبيراً.

ومن تم فإنّ الصالون هو النظير الدقيق لموقع الملاحظة المرتفع، كما رأى  
ذلك بحق ج. ب. ريشار، Proust et le monde sensible, Paris, Seuil, 1974, p 192، أحدهما بصفته «موحداً بانورامياً»، والآخر «موحداً  
سبرنطيقياً». مما يستتبع تواتر نوافد الصالون، التي هي موقع استراتيجي ممتاز  
(داخل/خارج). إن طوبولوجيا المعارف والصورة الموقعية الاجتماعية تستعيد  
إحدهما الأخرى، وسنتعرف حتماً على شخصية الطبيب الذي هو كائن متحرك  
بامتياز (وهو عالم ينفذ إلى كل البيوت، يُستقبل في كل الصالونات) أو صنوه  
العامي (الذي يكتسب المعرفة شيئاً فشيئاً)، أي المتشرد، المطرود من كل البيوت.

وبالنتيجة، يمكن توقع ظهور شخصيات «بسيطة» (*Un coeur simple*)  
، «غير معقدة»، ذلقة اللسان ومتبجحة، الشخصيات المحدثّة النعمة<sup>(50)</sup>، إلخ. مما  
يستتبع هذه الصورة المفضّلة التي نعرث عليها (أنظر الهامش 1)، ألا وهي صورة  
المنزل الزجاجي:

... cette maison (était) de verre comme toutes les  
maisons de province.

(Balzac, la vieille Fille)

هذا المنزل (كان) من زجاج ككل منازل المقاطعة

... lui revait d'embrasser ses maîtresses dans des  
maisons de verre

(Zola, les mystères de Marseille)

كان يحلم بمعانقة عشيقاته في منازل زجاجية

... au travers des glaces si larges et si claires qu'elle  
semblaient (...) mises là pour étaler au dehors le faste  
interieur

(Zola, la curée)

من خلال زجاجات متسعة وواضحة بحيث كانت تبدو كأنها  
جُعلت هنا كي تعرض بذخ الداخل على الخارج  
(زولا، بخصوص الفندق الخاص بمحدث النعمة سكارا).

إن المؤلف الواقعي مسكون بأسطورة أصمودي\*: رفع السقوف، النظر من  
خلال، «التعرية»، فك الطلاسم، «الإظهار». ولنذكر بأن من عادة بعض الرسامين  
ال«واقعيين»، رسم شخصياتهم «عارية» أولاً، قبل رسمها بعد ذلك بشبابها في  
اللوحه النهائية، والاشتغال في الرسم على «مسلوخت»\*\*. وهنا أيضاً، يتعلق  
الأمر بالاطلاع قبل الرسم. وستظهر طبعاً استعارات «مخدع النوم»، ال«كواليس»،  
(زولا)، «مضمر» اجتماعي يجب توضيحه، «دواليب» ينبغي وصفها، علامات،  
أعراض، تصدعات تجب قراءتها (هلزاك)، «طاقات» يتعين إبرازها، وسيظهر كذلك  
نوع من الاهتمام بوصف الإواليات الاجتماعية والاقتصادية (مُضمر العمل)  
وبإبراز الإواليات اللاشعورية (مُضمر الجسد): «إن الواقعية هي أساساً إرجاع إلى  
ألفة، وعلم نفس الألفة إرجاع إلى واقع» (باشلار، تكوين الفكر العلمي، ص 98).  
وأنظر أيضاً وظيفة الأدب «العارضة» عند فلوير («تصوير الأسفل والأعلى»)،  
وبريخت: «واقعي تعني: من يكشف السببية المعقدة للعلاقات الاجتماعية» (Sur le  
. Réalisme op: cit, p 117)

ومن تم قد تكون لدينا نزعتان متكاملتان (متناقضتان؟) للخطاب الواقعي؛  
فالأولى التي يمكن أن نسميها أفقية (بسّط المنتخبات المعجمية والتقنية، جرد  
الحقول الإناسية التي يقترحها الواقع، والحقول المعجمية التي يقترحها اللسان،  
والتي تحيل إلى «كفاءة معجمية» مشتركة بين المؤلف والقارئ)، تنتهي إلى  
جمالية للمتقطع وغير المحكي؛ والثانية، العمودية (توضيح علامات الكائن  
الصميم و«الحقيقي» والعميق، والبحث عنها وقراءتها)، تنتهي إلى جمالية للوحدة،  
وتعيد إدخال المحكي بصفته بحثاً عن المعرفة، وتعيد علاقة من نوع ترويي (فالمؤلف

---

(\*) أصمودي Asmodée : جنّي، شيطان، يرمز إلى النزوات الدنيئة. جعل منه ليساج بطل  
روايته «الشيطان الأعرج». واتخذ مورباك عنواناً لنص مسرحي.

(\*\*) المسلوخت : نماذج يرسمها الفنانون بهدف التدريب على أوليات فن الرسم واكتسابها وتملكها.

يرسل خبراً إلى قارىء غير مطلع أو أقل إطلاعاً منه). ومن تم قد يكون هناك وضعان مختلفان معطيان لـ «الجزئية» الشهيرة: فالجزئية، من جهة، جزء (مجهرى وغير وظيفي سرديا) من كل؛ وهي من جهة أخرى، قرينة، عَرَضٌ يتبع المعنى والتأويل. أنظر التعارض الذي يقيمه موباسان في مقدمة Pierre et Jean (1887)، بين «الرواية التحليلية» (التي تُفسر كلَّ شيء) و«الرواية الموضوعية» (التي تُقدم لنا الحياة «كما هي»).

13 - إنَّ النص الواقعي نص «مستعجل»، ومميّز بما يمكن أن نسميه تدليله المتسارع بتقليص المسافة والبعد بين أنوية السرد الوظيفية. وبالفعل، إذا أمكن لكل محكي أن يُعرّف بإيجاز بأنه جدلية من الفئات المنطقية المتكاملة، أي جدلية متناسقة تُقَعَدُ صيانة المعنى وتحولُه في آن واحد، أمكن مبدئياً للمؤلف اللعب على الانفصال النصي لهذه الفئات المتكاملة، مستبعداً إلى أقصى حد:

سؤال و جواب

افتراض الظهور و افتراض الكينونة

افتراض المضر و تحقيق المضر

غير محدد و محدد

وضع برنامج و إنجاز البرنامج

أمر و قبول

سفر و عودة

سبب و نتيجة

تسمية شيء أو شخصية و وصف الشيء أو الشخصية

نقص و حلّ النقص

وذلك بهدف إدراج «خُدع»، «إبطاءات»، «التواءات»، وانتظارات، إلخ في المحكي<sup>(51)</sup>. وسيرفض الخطاب الواقعي هذا: فظهور شخصية جديدة، يبرزها ظهور اسم علم (أي «وحدة غير معنوية» - غيبوم)، سيتلوه فوراً الخبر الذي سيحيل عليه في تنمة النص: سيرة، وصف جسماني أو نفساني، فعل مميّز، برنامج عمل؛ فالمشروع سيتلوه إنجاز المشروع، وظهور حدّاد سيتبعه وصف مصهر الحديد ووصف الحداد وهو يصهر الحديد، إلخ. ومن تم نوع من تسطيع النص في إسرعه إلى

متابعة مسالك الانتظار التي يشقها ظهور كل عدم تحدّد جديد. ويمكننا بالتالي أن نقول إن الخطاب الواقعي يكره الفراغ الإخباري، وإنه سيرفض الطرائق التأجيلية بشكل عام: فلا شيء أبعد عن الخطاب الواقعي من كل حبكة «ذات تشويق» أو «مُخبّبة»، ومن كل ترتيب بنيوي «في توليفة»، «على شكل ظفيرة»، ومن كل بنية ذات «حذوف» والتي قد تتجاوز حلقة ضرورة للتماسك المنطقي الكلي للخطاب.

14 . يمكن التساؤل على صعيد دلالي أعم، عمّا إذا كانت ضرورة استعراض طرفي كل تعارض منطقي لا تخلق نسقاً سردياً متميزاً (وأولياً جداً) من نمط دوري: تعاقب الأعالي والسفوح، هزيمة بعد نصر، ولادة بعد موت، غنى بعد فقر، إلخ، الذي يشف عن أخلاق سكونية طوعاً، وهي عودة أبدية إلى الوضع الراهن، تأرجح «موضوعي» بين الخير والشر (انظر نهاية رواية *Pot-Bouille* : «حينذاك، انتاب أوكتاف إحساس غريب بالاستثناف (...). كان اليوم يعيد الأمل، ولم يكن هناك توقّف ولا نهاية، إلخ»، مما يستتبع غياب «العقدة»، دون تركيز قوي، دون ذرى، حبكة تزنها (أكثر مما تُنظّمها) الطريقة الأولية لاتصال شخصيات أو/ومواقع (لقاءات، اجتماعات، مواعيد، استقبالات، عودة، وجبات) أو لانفصالها (شقاكات، انفصالات، أسفار).

15 . ضمن البرنامج الواقعي، العالم قابل للوصف، سهل التسمية. وبذلك يتعارض مع عالم الخطاب الخارق (غير القابل للتسمية، غير القابل للوصف، المسخ)؛ ويتميز هذا البرنامج أيضاً برغبته في الشمول (أما الخطاب الخارق فهو جزئي وضنين غالباً)، وإذا كان يتصور الواقع بصفته حقلاً معقداً وثراً، متقطعاً، «غنياً»، قابلاً للعدّ والتسمية، يتعلق الأمر بمجرد. وقد رأينا سابقاً عواقب هذا المفترض على الشخصيات. ويجب توقّع أن اعتبار الضمني والمتقطع سيعبر عنه طوعاً (الواقعية II، الرمزية) بجمالية للمتقطع والمتجاور: المجاورات الانطباعية (*Paysages Belges* لثقلين)، تكديس الصفات والجمل الموصولة، فقرات فلويرية، تأليف بـ «لوحات» (ديدرو)، بـ «قطع من الحياة»، بـ «مشاهد»، بأوصاف، بـ «جزئيات»، بـ «مزقة الوجود» (زولا). ونحن نعلم إرجاع مؤلفين عديدين جداً المهووس إلى «جزئية» (زولا: «لديّ تضخم في الجزئية الحقيقية»)، أو إلى «الواقعة الحقيقية الصغيرة»، أو إلى الأحداث، أو إلى الأخبار التافهة، أو إلى

مقال، أو إلى الـ«قصاصة» الصحفية<sup>(52)</sup>. وقد سجلنا سابقاً (انظر الفقرة 7) إشار الخطاب الواقعي للأزمة والامكنة الـ«متفصلة» التي سبق أن قطعها الاستعمال أو الشعائر أو المعجم. مما يستتبع التفتت المجازي المرسل والاحساس بالـ«فسيفساء»، الذي يشعر به المرء غالباً أمام نص واقعي. ولكن إذا ضاعف الخطاب الواقعي الأوصاف، فلا شك أن الوصف غير خاص بالخطاب الواقعي. وقد حاولنا في مكان آخر<sup>(53)</sup>، تصنيف بعض أنماط الأنساق الوصفية الكبرى، وطرح بعض المشاكل التي يمكننا إعادة صياغتها هنا بإيجاز:

أ. هل يحتل الوصف أمكنة مفضلة داخل الخطاب الواقعي. ومختلفة عن الأمكنة التي يمكن أن يحتلها داخل الخطاب الفنطاسي مثلاً؟ إنها مشكلة توزيعه (الصدفوي أو غير الصدفوي)، ووظيفته (الخاصة أو غير الخاصة). وبمقدار ما يكون النص الواقعي نصاً مستعجلاً، ويطمح أن يكون قابلاً للقراءة، فإن الوصف سيميل على الأرجح إلى الاضطلاع بدور عامل المقروئية، إلى تأطير الحديث السردي تماماً، بما أنه يضمن بذلك التسلسل المنطقي، القياسي غالباً، للحديث. وبهذا التوزيع، يقترب الخطاب الواقعي مرة أخرى من الحديث التقني تماماً المؤطر عموماً هو أيضاً بين وصفين: «خذوا دجاجة صغيرة وسمينة (بليه وصف الدجاجة المناسبة) - قطعوها - حضروا مرق التوابل - ضعوا الملح (متواليه مبرمجة من الأحاديث السردية) - ستحصلون على (بليه الوصف النهائي مع صورة شمسية للوجبة مهيأة لأن تُقدم)». ويمكننا أن نجازف بالتماثل تركيب/محكي التالي، الذي قد يحدد خليةً نظمية للمحكي الواقعي القابل للقراءة (الماضي الناقص: الماضي البسيط:: وصف : سرد :: سبب : نتيجة) :

كان المطبخ	أغلق بيير المصاريع	قد هبط الظلام،
ملاصاً		حالكاً. وكانت
ودافئاً.		الريح تهب
بسط منتخب معجمي	بسط مركب سردي	بسط منتخب معجمي
قابل للتوقع (مائدة،	قابل للتوقع (أغلق،	قابل للتوقع (ليل،
كراسي، عارضات،	أوقد النار، أعد الوجبة،	قمر، نجوم، ربح
مدخنة، مصباح...)	جلس، أكل....)	(غيوم)



1 - حديث وصفي	2 - حديث سردي	3 - حديث وصفي
نتيجة		
سبب (انفتاح	نتيجة لـ 1	لـ 2 (تحول محقق
تحول مضمرا)	(تحول)	لـ 1)

ب - هل يحتوي الوصف الواقعي على علامات فاصلة، ابتدائية وانتهائية خاصة ؟ لقد سجلنا موضوعة فارغة « متكررة (النظرة، النافذة المفتوحة، الباب المفتوح، المصباح الموقد، الصعود الي مكان مرتفع)، تؤطر الوصف (فتح النافذة أو الباب - إغلاق النافذة أو الباب ؛ صعود - هبوط ؛ مصباح موقد - مصباح مطفا) ؛ ومن تم سيملاً الوصف الشفرة بين وظيفتين كاذبتين (فتح / أغلق، رفع بصره/خفض بصره، سعد/هبط، الخ) ليس لهما أي دور سردي. وهو ما يستتبع هذا التسلسل المنطقي الرائع في الخطاب الواقعي : فالحديث السردي مؤطر بأحاديث وصفية تبرره بصفته وحدة تحول. والحديث الوصفي نفسه مؤطر بحديثين سرديين (كاذبين) مترابطين يجعلانه محتملاً.

ج - هل للوصف الواقعي نمط اشتغال داخلي خاص ؟ قد تجب دراسة أنماط «بسط» المقرئية عن كشب : افتتاح الوصف بلفظة محورية نوعية، «إيمائية»، حاضرة بالضرورة (فتسمية الكل تسبق تسمية الأجزاء، على عكس الأحجية)، مصافي مقبولة لشبكة الحواس الخمس أو لشبكة الأطر الإرائية (أمام، وراء)، التجنيس التصحيفي للفظه المحورية على امتداد الوصف ؛ شرح الالفاظ غير القابلة للقراءة بالالفاظ قابلة للقراءة ؛ الاستعمال النسقي لبعض المحسنات المخصصة لمضاعفة الخبر المنقول، مثل التشبيهات التي يختار فيها المشبه به والمشبه لدعم تناظر الوصف بتلاصقهما (كما في الوصف الشهير لـ روان في رواية مدام بوغاري حيث يشبه فلوير الجزر بأسماك)، الخ. إن التعرف، بادئ ذي بدء، على الوصف بصفته وحدة دلالية عامة، بصفته رحماً مقولياً ينظم لعبة الدوال، سييسر دون شك تحديد وصف واقعي تحديداً خاصاً، الى جانب أنماط فرعية أخرى (الوصف الفنطاسي...) تنظم تنظيمياً آخر، وتبعاً لاستراتيجيات أخرى، السير الدلالي داخل «خانات» النسق الوصفي.

د - هل يحافظ الوصف الواقعي على نمط من العلاقة الدلالية الخاصة مع

سائر الحديث ؟ بما أن المفترضات الواقعية للمؤلف تحجز هذا الأخير داخل تقابلات من مثل : ذات/عالم، مرجع/دليل، دال/مدلول، شخصية/وسط، إلخ، فإن هذا يفرض عليه أيضا موضوعا محتوما : ليس فقط النافذة، أو العين (الانتقال من الذات الى العالم)، والتفسير (الانتقال من الدليل الى المرجع)، والتبرير (الانتقال من الدال الى المدلول)، ولكن أيضا الحاجة (انتقال موجه : شخصية ← وسط) ونظيرها، التأثير (انتقال موجه : وسط ← شخصية). ومن تم لن يكون الوصف غالبا إلا إبراز عامل جماعي Actant collectif، مزود غالبا إما بالوضع العملي الذي هو الموضوع (موضوع «حاجة» رغبة»، «شهوة»)، وإما بالوضع العملي الذي هو المرسل - أي بالوضع العملي الذي تتزود به ذات التحدث التربوية : إن ديكورا ما، ووسطا ما، شيئا ما، سينقل إلى الشخصية عددا معينا من القيم، سيقتراح عليها برنامج عمل، سينصحها، «سيهمس لها في أذنها»، سيؤثر فيها، «سيذكرها» بأمرها، إلخ. وقد نعر هنا ثانية على مواقف المعارف، التي تفرض هنا على المؤلف طوعا أو كرها رؤية «اجتماعية» (تأثير الوسط)، كما تفرض عليه بغرابة معنيين متجاورين لكلمة motivation [تحفيز/تبرير] : المعنى المألوف، في الحالة الأولى (فشخصية ما تحفزها حاجة ما إلى امتلاك العالم أو تحويله أو استهلاكه)، والمعنى الرمزي - الدلالي في الحالة الثانية (فوصف ما، كموقع ال locus amoenus المكان الساحر)، يقوم دالا «مبررا» لشخصية في حالة مرح). مما يستتبع دورانية هذا الخطاب ونفله، بما أن العالم بوحى للشخصية برغبات تتجسد في أشياء العالم، وبما أن الشيء يضاعف «نفسية» الشخصية.

لنختم بسرعة : سنجد بعض العناء في بناء نمط خاص من الخطاب «الواقعي»، انطلاقا من مجموع المقاييس المعلن عنها، الذي هو مجموع غير مغلق وغير متراتب ومختلط الى حد ما. ولا شك أن شرطي الشمول والبساطة لم يلبيا، وربما ليست المقاييس المحتفظ بها ضرورية ولا كافية، فالامثلة المختارة - كما لا حظنا بالتأكيد - قلما ابتعدت عن المدرسة الواقعية للقرن 19، بحيث لم يرفع الالتباس الذي أشرنا اليه في المنطلق. لقد كان الأمر يتعلق هنا بـ «إعادة» فتح ملف، كانت إرهابية معينة للنصبة الدلالية قد أغلقت، أكثر مما يتعلق بتقديم كشف نهائية. علاوة على ذلك، فإن تسجيل وحدة (مقطوعة نمطية ما، شخصية

نظية ما، الخ) لا يسمح البتة بالحكم مسبقا على وظيفتها، بما أن هذه الوظيفية لا يمكن أن تحدد الا بأخذ السياق النصي الذي تندرج فيه بعين الاعتبار. ومن جهة أخرى، لا بد من تذكر أن حديثا ليس متجانسا أبدا، وأن الأمر يتعلق هنا بنمط نظري مبني، وأنه قد يكون بالتالي من العبث البحث عن ورود نموذجي. والحاصل أن التناقضات الخاصة ربما هي أفضل ما يميز به الخطاب الواقعي، وهي تناقضات بين مفترضات المنطلق. التي تشكل «قائمة للشروط» ثقيلة ثقلا خاصا، مشروعا إناسيا وتربويا (طوبى اللسان - المدونة، الرسالة الشفافة، الخ) - وتجاهل القيود الخاصة بالنص وبكتابتة. وقد سجلنا بعضها عرضا :

استعمال تسميات تقنية (مفردات أحادية الدلالة)	ولكن	مشكلة مقروئيتها
خبر فوري (محكي مستعجل)	ولكن	إبطاءات دائمة في المحكي من جراء مضاعفة الاستطرادات الوصفية.
تكرار (اللغات، التعابير الجاهزة، اللهجات الفردية، اللغات المهنية)	ولكن	خطر النص الذي يستشهد بذاته، التناس، التهكم (بما يستتبع إعادة استثمار تحدث
مضاعفة الشخصيات الموظفة لإدخال أجزاء من المعرفة وصيانتها (سير، أوصاف، معلومات)	ولكن	« تفتت » نفسي « نسيان » الشخصية التي لم يعد لها أي دور سردي، اختفاء البطل.
نفل، توقعية، تشيع دلالي، مقروئية، تكرارات	ولكن	كيف فوضع «الجزئية» الخارجية عن المعنى، التي تشير « أثر الواقع »
الاسلوب بصفته عنصر قماصك، استمرار (فلوهر) وبصفته حسن تصرف المؤلف	ولكن	النص بصفته «فسيفساء» لسانية» من اللغات المهنية واللغات التقنية والاصطلاحات التعبيرية، امحاء أسلوب المؤلف.

معرفة لسانية (فالوصف ولكن معرفة «تأويلية» (كشف  
يبسط المنتخب المقولب كينونة العالم الواقعية  
والمنتظر للسلسلة المعجمية) والصحيحة) ؛ وهذه المعرفة  
وهذه المعرفة مشتركة ليست مشتركة بين المؤلف  
بين المؤلف والقارئ، وهي تحدد  
علاقة تربوية.

متقطع التقطيع ولكن فقدان تماسك شامل  
والتسمية يتطلبه المفترض  
التربوي.

إلخ.

إن البنى الداخلية للخطاب الواقعي يمكن استنباطها من تناقضات «قائمة  
شروط» ه بالذات. وعلى المؤلف أن يحل هذه التناقضات على طريقته، بتطوير  
أنساق تعويضية ملائمة ؛ فيجب أن «تمرحل» المعارف التي تتداول، ف شخصية  
التقني ستأتي له «تفسر» معنى هذه اللفظة التقنية غير القابلة للقراءة أو تلك،  
والشخصية المتحركة ودورانية التشبيهات ستأتيان لتعويض المتقطع المجازي،  
فصديق الطفولة سيأتي له «بوح» بسر سيرة، إلخ. وبذلك نحس بالضغوط التي  
تمارس على الخطاب الواقعي، وهو خطاب مقيد أكثر مما يبدو عليه.

ترجمه : عبد الجليل الأزدي

محمد معتصم

# هوامش

1. أهم كتاب بخصوص هذه المسألة هو طبعا كتاب :

E. Auerbach, Mimesis. la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, 1946 (Tra. Fr. Gallimard, 1968).

أنظر أيضا : غاستون باشلار، الفصل : «العائق الجوهري»، وفصل : «التحليل النفسي للواقعي»، من كتابه :

*La formation de l'esprit scientifique, Paris, Vrin, 1947*

ترجمة عربية : خليل أحمد خليل، تكوين العقل العلمي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط. 3. 1986، وكذلك :

G. DURAND. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris. Bordas, 1969, 3e ed.

ويقابل فيه ج. دووان بين نظام نهارى ونظام ليلي للمتخيل، فالأول يتطابق دون صعوبة، فيما يبدو، مع الموقف الواقعي بهذه السمات التعريفية الأسلوبية، الشكلية أو الموضوعاتية : بصرية، عقلية، عمودية، Diaïritisme، نزوع فصامي، تحليلية، انقطاع، ضوء، إلخ، التي قد تكون هي سماته. ويبدو الاستيهام الواقعي، لمن يتصدى له بطريقة غير مباشرة، على شكل «شمولي» بلاغي حقيقي في الخطاب اللغوي الواصف، النقدي والفلسفي، استعارة الـ «شفافية» بصفتها استعارة ترشيحية ترميها، والتي ينتظر تاريخها الإنجاز.

=

(شفافية بن الدال والمدلول، بين الكلمة والشيء، بين الـ «شكل» والـ «مضمون»، بين العمل الأدبي ومفترضاته، إلخ). أنظر مثلا زولا : «كنت أرغب في [...] تأليف بسيط، لغة واضحة، شيء يشبه بيتا من زجاج يشف عن الأفكار داخله [...] الوثائق البشرية المعطاة في عربيها القاسي» (أنظر :

«Les romaniers naturalistes», Paris, Tchou, 1968, t. XI, p. 92 *Oeuvres complètes*,

ويما أن فوكو يحافظ على المسافة بينه والخطاب المجازي، فإنه يبرز «الطوبى الكبرى للغة شفافا تماما قد تسمى الأمور دون تشويش، إما بنظام اعتباطي كليا، لكن مفكر فيه بدقة (اللسان الاصطناعي)، أو بلفة طبيعية جدا الى درجة أنها قد تترجم الفكر كالوجه عندما يعبر عن انفعال (فهذه اللغة المصنوعة من دلائل مباشرة حلم روصو بالحوار الأول من الحوارات *Dialogues*)، أنظر :

( Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, p 133 )

وانظر أيضا :

J. STAROBISKI, J.J Rousseau, la Transparence et l'obstacle, Gallimard, 1971.

خاصة الفصل المعنون به : « la Transparence du cristal », ص 301 وما بعدها .  
وقد حاولنا في مقالنا :

«Zola, romancier de la Transparence», (Europe, Mai, 1968).

أن تثبت كيف كانت هذه الاستعارة تتجسم في موتيفات روائية محددة ومقيدة (المصري، الهراء الصافي، الواجهة الزجاجية و النافذة، المرأة، الخ)، وتصير بالتالي استعارة خطابية تجاوزية، سمة للمحكي الراقعي نفسه، وليس فقط للخطاب الواصف النقدي المتعلق بالواقعية («مرآة» ستاندالية، «شاشة» زولا، «مرايا التاريخ، نظارات طبية» متنوعة، إلخ).

2. نقرأ مثلا ما كتبه مارمونتيل (مقال : «وصفي») في :

: L'encyclopédie methodique, Paris, Panckoucke, 1782, 3e vol

«إن ما نسميه اليوم بالجنس الوصفي في الشعر، لم يكن معروفا لدى القدماء. إنه ابتداء حديث، = قلما يستحسنه العقل ولا الذوق فيما يبدو لي : فليس في القصيدة الوصفية مجموع، ولا نظام، ولا توافق على الإطلاق : هناك جمالات، فيما أعتقد، غير أنها جمالات تهدم نفسها بتتابعها الرتيب أو تجميعها المتنافر». ومشكلة الوصف هذه، هي موقع *Topos* مفضل وملبس، حيث تتقاطب الارتياحات والتحفظات، ويمكن أن يصاغ كالتالي : «ليس الوصف غايبة في ذاته». إن زولا يحس بالحاجة إلى الدفاع عن أوصافه في مقدمات (*Une page d'amour*)، أو في كتابات نظرية : وكان ستاندال يريد «تجاوز»ها : وروتون الاستعاضة عنها بصورة شمسية : ويبدو بالي حائرا جدا أمامها : «هناك تعابير نسميها مشيرة، دون أن نستطيع أن نقول بدقة ما هو المشير [...]، وهذه التعابير يصعب تحليلها. ونسميها غالبا «وصفية» [...]، لا نعرف ماذا سنقول [...]، ولا نعرف أي تعريف نعرفها به»، أنظر :

(Traite de stylistique française, Genève, Paris, 1951, T1, p183 - 184

ويختصم الوضع البلاغي والايديولوجي والايستمولوجي لمفهوم ال «وصفي» أنظر كتابنا :

Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981.

وعدا خاصا من مجلة : *yale French studies*

«towards a theory of description», 61, 1981

3. أنظر هذه النصوص الأساسية مجموعة في :

G. Lukacs, Problèmes du réalisme, Trad, Fr, Paris, L'Arche, 1975

G. Lukacs, Balzac et le réalisme Français, Paris, Maspero, 1967.

(ترجمة عربية : جورج لوكاش : *بلزاك والواقعية الفرنسية*، ترجمة محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين صفاقس، تونس ط1، 1985) ؛ وفي :

B. Brecht, Ecrits sur la littérature et l'art, t II, sur le réalisme, Paris, l'Arche, 1970.

4. انظر :

M. foucault, les mots et les choses, op. cit, p 15

J. Derrida, la dissémination, Paris, seuil, 1972, p 211.

ويشكل خاص النقطة 8 من الصفحة 211.

5. "تؤدي الرغبة في الـ «واقعية» إلى البحث عن وسائل للرد أقوى فأقوى. والمردود يفضي إلى التكنيك. والتكنيك يفضي إلى التصنيف، إلى الترتيب. والترتيب يفضي إلى المنظم، إلى الاستكشاف التام، إلى الاستعمال الأكثر اتساعاً لكل الوسائل. إلى حرمتها العامة الأكبر من كل شيء محقق. وبالانطلاق من الإعادة الدقيقة لواقعية معينة، نصل إلى نوع من الرياضة يتضمن الـ «خطأ» والـ «صواب»." أنظر :

(Tel quel, in oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1960, t II, p 584)

وأيضاً : «يسمى الواقعي [...] في الحصول على السراب بزائد الـ «أسلوب». يظهر غونكور وهريسمان ... تدعى لغة غريبة إلى الإيحاء بأشياء عادية. إنها تمسخها. فالقبة تصير وحشا، يمتطيه البطل الواقعي، المسلح بنموت لانهزم، ويقفز به من الواقع إلى ملحمة المغامرة الأسلوبية» :

(Mauvaises Pensées et autres, in oeuvres, op. cit. p 802)

ربما يفكر فالهيري هنا في كسكيتته شاربهوفاري ؟ وأنظر أيضاً :

(R. Barthes, le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, 1965, p 59)

ترجمة عربية : رولان بارط : درجة الصفر للكتابة، الشركة المغربية للناشرين المتحددين ودار الطليعة - بيروت - الرياض، ط 1، 1980، ص 79 : «الكتابة الواقعية أبعد ما تكون عن الحياء، بل هي بالعكس، محملة بأمارات الصنع الأكثر إثارة للنظر» (ستكون لنا حظوة تامة في اعتبار الإرجاعات إلى الواقع مجرد نوع من الرياضة اللفظية التي يجعل النص القارئ يقوم بها «

(L'explication des faits littéraires», la production du texte, Paris, seuil, 1979)

6. ترجم في :

Theorie de la littérature, Textes des Formalistes Russes, Paris, Seuil, 1966, p 98,108

واستعيد في :

R.J Questions de poétique, Paris, seuil, 1973, p 31 - 39

ترجمة عربية : «عن الواقعية في الفن»، في : نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس : ترجمة إبراهيم الخطيب، ط 1، 1982، ص 89 - 100.

Art. cit., p 104 .7

8. في : théorie de la littérature، مرجع مذكور، ص 287.

9. في :

Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1966, p 62 -63

وانظر أيضاً الصفحة 66 والصفحة 244، حيث يقول لنا ياكبسن : «لقد استكشفت البنى الكنائية أقل مما استكشف مجال الاستعارة [...] فاستمر الأدب الواقعي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبدأ الكنائي في تحدي التأويل، في حين يمكن تطبيق المنهجية اللسانية التي استعملتها الشعرية في دراسة الأسلوب الاستعماري في الشعر الرومانسي تطبيقاً تاماً في دراسة النسيج الكنائي للنثر الواقعي». مع ذلك، لنلاحظ أن النقطتين د وه عند ياكبسن استعادتهما ونقحتهما على التوالي مقالتان هامتان هما :

R. Barthes, "l'effet du réel".

« أثر الواقع » هنا بالذات، ص ص 37-44 : وكذا :

G. Genette, "Vraisemblance et motivation", Figures II, seuil 1969.

وقد ظهرا معا، أصلا، في مجلة *communications*، ع 11، سنة 1968.

10. مثلا في مقاله (النموذجي، في نظرنا، من حيث منهج البحث عن المعايير المستخدمة) الذي يرقى الى 1934، عن نشره باسم *Questions de poétique* (أنظر باسعرناك)، ويبدو هذا التردد قابلا للادراك عند باحثين آخرين : نفكر هنا في تحليلات ب. فرانكاستيل الذي يرى أن : 1 - كل نسق قشيلي أو تصويري هو نسق ثقافي (وبالتالي متغير حسب العصور) : 2 - "إطلاق الجزء على الكل هو قاعدة تصوير مطلقة" (الأمر الذي قد يجعلها ثابتة) :

Etudes de sociologie de l'art, Paris, Denoël, 1970, p 18.

Essais de linguistique générale, op. Cit; p 214. - 11

12. قد يمكن لاستشهادات عديدة غير ملتبسة أن توضح حاليا رفض التناول من جديد لمسألة التمثيل بلغة تقليدية، والنظر اليها إما من وجهة نظر «وظيفية ومحايثة» (تينيانوف) لأسلوبيات أو دلاليات، وإما من وجهة نظر اجتماعية نقدية نصية : «لنهمج مقياس مطابقة الدلالة للواقع، ولنستبد له، بمقياس مطابقة الكلمات»

(M. Riffaterre "sémantique du poème", la production du texte, op. cit) : «الواقع والمؤلف يدلان عن النص» "*l'explication des faits littéraires*" (نفسه) : «لا يضع الفنان الواقعي الـ «واقع» في أصل خطابه البتة، ولكنه يضع فقط ودائما، ومهما أمكن الرقي بعيدا، واقعا مكتوبا سلفا، شفره مستقبلية، لا ندرك أبدا على امتدادها، على مدى البصر، إلا صفا من النسخ» (Barthes, s/z, Paris, Seuil, 1970, p 173). «إن أثر الواقع هو أيضا أثر النص ومقترح إيديولوجي بلا انفكاك، ومعنى ذلك أنه بدل انعكاس الواقع لدينا واقع الانعكاس، ليس الـ «واقع» البتة، بل صورة ذهنية عن الواقع تضاعف حتما شفرة ثقافية، مشبعة مشتركة، بمقوليات، بايحاءات هامة». تضاعف حتما شفرة مجتمعية ثقافية، مشبعة بمواقع مشتركة، بمقوليات، بايحاءات هامة». أنظر :

C. Duchet, Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit" Littérature, 1, Fevrier, 1971.

وأنظر أيضا :

. Saint-jacques, in. Etudes littéraires III, 1, Avril, 1970 D de Impossible réalisme  
Quebec

13. من أجل طرح دقيق لهذه المشكلات العامة، انظر مقال إميل بتفنست الهام :

Sémiologie de la langue , Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard,  
، 1974.

ترجمة عربية : «سيمبولوجيا اللغة»، تر. سيزا القاسم، مدخل الى السيميوطيقا، ج2، ط2،  
منشورات عيون المقالات، 1986.

14. إن نصوصا مثل : *le soleil se levant sur la littérature*، أو السطرور الأولى من *Fable*



ف. هونج (بكلمة par يبدأ إذن هذا النص [...])، أو بداية رواية *Projet pour une révolution à New York* لـ آلان روب كريبه، قد تقدم أمثلة جيدة عن الـ «واقعية - الذاتية». ويمكننا أن نتنبأ سلفاً بأن الخطاب الواقعي سيلتذ عن طيبة خاطر بنسخ عناصر الواقع اللفوية : من نتف من الاحاديث ومقولبات وأغاني ونصوص إشهارية وعلامات الطريق وافتتاحه ونقوش متنوعة وعناوين المحلات التجارية وبطاقات البضائع. الخ. لكن يمكن أن يكون الاستشهاد والتكرار ملتبسين فهما يتخذان تثبيتا واقعيا، ولكنها يفتحان بسهولة على اللعبة التناسبية والتهكم، وبالتالي على النص بصفته موضوعا شعريا مبنيا يعلن عن بنائه. (أنظر ص. فلمان :

Illusion réaliste et répétition romanesque, in. change, 16 - 17 sptembre, 1975)

15. انظر مقال :

: R. Jakobson, A la recherche de l'essence du langage

في المؤلف الجماعي :

*Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966.

وكذا :

T. Todorov, "Introduction à la symbolique", *Poétique*, 11, 1972.

16. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, notamment p. 80 sq.

[ترجمة عربية : الفصل العاشر : الأدب والاستيهامي، تر. الصديق بوعلام، الكرمل (مجلة) ع 17، سنة 1985، صص 185 - 197.

- الفصل الرابع : الشعر والاليفوريا، تر : أحمد بلهداري، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع 84، 7 يوليو 1985، صص 4 - 5 - 7.

- الفصل السادس : موضوعات العجائبي [مدخل نظري]، تر : الصديق بوعلام، دراسات سيميائية، أدبية، لسانية (مجلة)، مطبعة النجاح الجديدة، ع 1، 87، صص 136 - 148.]

انظر أيضا العدد 8 من مجلة *littérature*. ومن الأکید أن تصنيفا للخطاب الواقعي لا يمكن أن يتأسس الا جدليا، بالاختلاف عن أنماط أخرى من الخطاب.

17. فيما يخص مقارنة ترمزية للمسألة، أنظر مثلا :

- E. Gombrich, *l'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971.

- E. Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature*, op. cit.

إننا نعرف منهج أورباخ : التحليل المدقق والدقيق، الفيلسوفي جدا أحيانا، واللوكاشي جدا أحيانا أخرى، والنتائج : تعريف للنص الواقعي بأنه نص : أ - جدي : ب - يخلط بين السجلات الأسلوبية : ج - لا يستبعد وصف أي طبقة مجتمعية أو أي وسط : د - خاضع للطريقة الكبرى التي هي الوصل الصريح، الذي يحدد، بكيفية عامة جدا، بأنه مجموع طرائق التلاحم المنطقي - الدلالي للنص ؛ ه - يدمج تاريخ الشخصيات في المجرى العام للتاريخ المعاصر. (انظر مثلا الصفحة 487، حيث يوجد تعريف جامع لمعظم هذه السمات المميزة). وعندئذ تطرح المشكلة الأساسية التي يعرفها كل نقد من النمط الاجتماعي، وهي المشكلة التي تطرحها النقطة ه عند أورباخ، مشكلة المائلة البنيوية

نص / مرجع : فإذا قبلنا من جهة واقع وجود بني مجتمعية، وإذا قبلنا من جهة أخرى واقع وجود بني نصية، فكيف ينظم النص اقتصاد هذين النمطين من البنى وتلازمهما ؟ إذا كانت هناك «مماثلة»، فربما أمكن الحديث أيضا عندئذ عن الـ «واقعية»، شريطة التوفر طبعا علي إجراءات فحص ووصف لعبة وجوه الوساطة بين الأنساق المندمجة الابتدائية والثانوية. ويمكن التشديد في هذه الحالة إما على النص بصفته «انعكاسا»، وإما بدقة أكبر، على النص بصفته مجموعا «مخروما». ونفكر هنا في تأكيد كلود ليفي-ستروس هذا : «ليس التركيب الأسطوري حرا أبدا تماما ضمن حدود قواعده فقط. فهو يخضع أيضا لقيود البنية التحتية الجغرافية والتقنية المنطقية. ومن بين كل العمليات الممكنة نظريا عندما تتفحص من وجهة النظر الشكلية وحدها، فإن بعضها يقصى بلا جدوى، وهذه الثغوب - التي تبدو كأنها محفورة كمجوب في لوحة كانت ستكون مطرودة - ترسم فيه بالسلب نطاقات بنية في بنية، والتي لا بد من دمجها في الأخرى للحصول على النسق الواقعي للعمليات».

(*Mythologiques*, t. I, *le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 251)

18. في :

"Modèles de la phrase littéraire", *La Production du texte*, op. cit

وانظر أيضا في نفس المرجع :

"l'explication des faits littéraires", "Sémantique du poème" ; et "Système d'un genre descriptif", *Poétique*, 9, 1972

ولنأخذ السطور التالية من هذا المقال الأخير : «إن التمثيل الأدبي للواقع تتحكم فيه قواعد اللهجة الفردية النصية [...]». ويتوقف على ثلاث شبكات دلالية هي : في اللغة، علاقات الكلمات بالمدلولات ؛ وفي النص، علاقات الكلمات بالدوال الأخرى ؛ وفي النوع، علاقات الكلمات بالرمزية الخاصة بهذا النوع [...]». ومن ثم فإن محاكاة الواقع تتم تحت قيود تعدل قواعد المحتمل وتغير البنى الموضوعاتية والدلالية والاسلوبية (15ص) (والتشديد منا). وفي الاتجاهات التي فتحتها ريفاتير، تبدو لنا نقطة في حاجة إلى مزيد من الاستكشاف : فهل يوجد نبط من المحكي الواقعي ؟ أي، مسألة معرفة ما إذا كانت هناك بني سردية، شخصيات، مشاهد، أوضاع - ولنقل على سبيل التبسيط، موضوعات خطابية - خاصة بالخطاب الواقعي. ولكن هل المحكي بما هو سلفا، بذاته، تحقق ينتج «أثرا للواقع»، «أثرا للمحتمل» ؟ نحيل هنا إلى أعمال فرنكاستيل الذي أثبت أن مجيء وهمية جديدة في عصر النهضة قد ارتبط بقوة مونطاجات من نبط سردية، أي ببناء تماسك أكثر منه بنسخة مرجع». أنظر : (Etudes de sociologie de l'art, op. cit)

ونجد الملاحظات نفسها عند :

(E. Gombrich, *l'Art et L'illusion*, op. cit, p 170, 176, 182, 190, 192)

الذي يعتبر تأثير الأناجيل (بصفتها مجموعة من الحكيات) أساسيا، من جهة أخرى، كما يفعل آوريخ.

19 . يمكن التذكير هنا بكلمة مشهورة لغاليري : « الاحتمال والتشابه. يقول لي شيء ما إن نصفه ... تيتوس Titus هذه ذات تشابه دقيق. ولا شك أنني سأسمي حقيقة هذه المصادفة بين فكرتي عن تيتوس وهذا التمثال الرخامي، أنا الذي لم أر تيتوس قط، وقد نحت هذا التمثال في القرن السادس عشر، وهو نقاش ضخم من الزمن الغابر مع مارسيل شوب أمام تمثال ديكارت في هال Hals : « كان يراه مشابها . لمن ؟ قلت له »

(Tel Quel, Œuvres complètes, op. cit, t. II, p. 622).

20. أنظر V. Propp, Morphologie du conte, Paris, seuil, 1970

[ترجمة عربية : فلاديمير پروپ، مورفولوجية الحكاية، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحدين، ط1، الدار البيضاء، 1986] يقتصر پروپ على القول إنها « ظاهرة للعيان ». 21. انظر مثلا :

E. Benveniste, "Les niveaux de l'analyse linguistique", *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 119.

22. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 189.

ترجمة عربية قيد الطبع، تر : محمد معتصم، عمر حلي، عبد الحليل الأزدي.

23 K. Stierle, "L'histoire comme exemple, l'exemple comme Histoire", *Poétique*, 10, 1972, p. 189.

ويختص مشكلة الافتراضات، التي هي مشكلة شائكة بكيفية خاصة، يمكن العودة الى أعمال أ. ديكرور. فوضعها يظل مبهما، لكن المسألة تربط مباشرة بمشاكل المقروئية ومقامات الخطاب الملموسة، وهي مشاكل أساسية للنص «الواقعي». أنظر :

J. S. Searle, *Les actes du langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 115.

حيث يضطر المزلف الى الاجابة عن السؤال الآتي : « ما الشروط الضرورية لكي يكفي حديث وتعبير لتمييز موضوع للسامع يستهدفه المتكلم ؟ » (ص 216). في نظر سبول ان فعل الإرجاع هو دائما تأرجح بين استعمال : أ - أسماء إشارة ؛ ب - أسماء الأعلام ؛ ج - أوصاف. وبما أن أسماء الإشارة تقصى قبليا من النص الواقعي بما هو تواصل مزجل (بالمعنى الحقيقي، لأن نصا مكتوبا لا إرجاع له)، فلا شك أنه سيكون من المهم تبين الطرائق التعويضية التي سيستعملها ليستعيد هذه الأداة الاشارية استعادة غير مباشرة. ولكن لا بد من التمييز أيضا بين الوصف واسم العلم عند المناطقة، والوصف واسم العلم بصفتها وحدتين شعرتين في حاجة الى تعريف.

24. يتحدث ياكوبسن عن «تحقق وصفي» في مقاله عن نشر باصترناك (مقال مذكور)، ويتحدث فيليب لوجون عن «الميثاق الارجاجي» ضمن كتابه :

le pacte autobiographique, Paris, seuil, 1975

25. ربما قد يمكن، باتباع باوط هنا («نسمي كل نص قابل للقراءة كلاسيما» *S/Z, op cit., p. 10*)

المجازفة بسلسلة التعادلات : نص قابل للقراءة = نص مشابه للواقع = نص كلاسي = نص واقعي.

26. قد نتعرف هنا على أحد الاستخدامات الممكنة النادرة (الرائعية I)، بلفظة دقيقة، لكلمة

«واقعية»: إن دليلا يستعيد دليلا مطابقا (أو معادلا) منفصلا عن الحديث الواحد، واللفة لا يمكنها أن تتسخ إلا اللفة، والقول لا يمكنه أن ينسخ إلا ما قبل سلفا (أو ما سبقا). أنظر:

(L. Lonzi, "anaphore et récit", communications, 16, 1970)

ومن ثم، لا شك أن النص الواقعي سيتميز بأنه نص «مشبع»؛ مما يستتبع انفلاسه السريع، تسلسله المنطقي القوي، توقعية وحداته المشكلة القوية، «[جمع] الضعيف» (بارط). وقد يكون التكرار محسنه الجوهري، محسن جماليات تختزل الجمع في المشارك l'univoque، التعمد في الوحدة (وحدتان إثنان = واحدة)، الحواري dialoguant في المونولوجي monologuant، المنفصل (قدر المكتوب المتد خطيا) في المتصل وفي المتراقت (استيهام الـ «لوحة»، استيهام الـ ut pictura poe- sis، إلخ).

27. Aragon, je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipits, Genève, Skira, 1969 p 78

«لا يحيل المكان والزمان التصويريان إلى بنى الكون الفيزيائي، بل يحيل إلى بنى التخيل، إن الروابط الموجودة بين العناصر تقاس بلفة التماسك، وليس بلفة الدقة».

(Francastel, Etudes de sociologie de l'art, op. cit, p 118)

ويختصص جرد منهجي، مرتبط بنموذج وظيفي لـ «مسلمات التواصل العادي» (الاحتمية، عدم التناقض، الذاكرة المشتركة، مشابهة التخمين، التقييدات الانتقائية غير المشوشة، إلخ)، أنظر: O et I Revzine, "expérimentation sémiotique chez Eugene Ionesco", sémiotica, IV, 3, 1971.

ويختصص مفهوم التماسك، أنظر

I. Bellert, "On a condition of the coherence of texts", *Sémiotica*, II, 4, 1970.

وبالعكس من ذلك فإن «الواقع» قابل، في نظر المحلل النفسي، غالبا للتطابق مع نقص مشكل للواقعة البنيوية، مع «قطيعة ذات طابع جيد» (س. لوكليبر).

28. أنظر عند أوريخ مفهوم *la figura* الأساسي، القريب جدا من مفهوم التكرار *anaphore* (نظ من الصلة الصريحة بين مقطعين منفصلين من ملفوظ)، الذي هو مفهوم أعم؛ وقد جعل منه أوريخ ميزة مهمة للواقعية: «تحتفظ البنية التصويرية لقطبيها - المحسن والمجاز - بخصائص الواقع التاريخي الملموسة، بخلاف ما يحدث في الأشكال الرمزية والاستعارية التمثيلية، بحيث يبدل المحسن على الإلهاز والإلهاز على المحسن، ولكن من حيث أن الدلالة التي يحتويان عليها لا تفصي أبدا واقعي» (ص 205، وانظر أيضا ص 84 وما بعدها و ص 204، وأماكن متفرقة). ويربط أوريخ صراحة الطريقة «التصويرية» بالـ «تركيب» (المتعارض بمعنى عام جدا مع شبه الوصل) ويجعل منه غزوا للأدب المسيحي. وأما ن. فراي فيربط، من جهته، الموقف الواقعي بطرائق كالفأل والنبرة (Anatomie de la critique, Paris, Gallimard p. 171)، وكان لهوسهيتزو هو أيضا قد لاحظ لدى بروست وفرة الاستطرادات التي تتضمن «ترابطات مستتقة أو استرجاعية» تشتغل بصفتها «تكتيفات للواقع»

(Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970, p 412 - 414)

ويختصص الدور «الاستباقي» للامثلة (*Exemplum*)، أنظر:

K. Steirle, art. cit, p 183

29. " L'héritité, chez Zola, c'est une syntaxe" (M. Butor, "Introduction" au : *Roman expérimental*, in Zola, *Œuvres complètes op. cit*, t. X, p. 1154).

30. أنظر الفقرة (هـ) من تعريفات ماكسمن عام 1921. وانظر أيضا :

G. Genette, "Vraisemblance et motivation", *Figures II, op. cit.*

وانظر أيضا الـ «تحفيز الموضوعي - المزعوم» الشهير، الذي سجله شبيزير بصدده ش. ل. فيليب (op. cit. p 56)، أو الـ «سببية التخيلية» التي أبرزها ر. ماكسمن لدى باسترناك (art. cit)، ونعرف أن إدراج التبريرات في الحكاية هو، في نظر هروپ، علامة على تحرير متأخر، أدبي أكثر.

31. «هذا القليل من الأهمية بالضبط، هو الذي يعطي الشخصية التاريخية وزنها المضبوط من الواقع؛ فهذا القليل هو مقياس الأصالة [...] إن الشخصيات التاريخية تعيد دمج الرواية بصفتها أسرة، وتضفي، مثل أجداد مشهورين وساخرين بكيفية متناقضة، على الروائي رونق الواقع، لا رونق المجد؛ فهي آثار واقع تفضيلية (Barthes, S/Z, op. cit, p 108-109) وستكون طريقة خاصة هي ذكر إسم العلم التاريخي في الوقت نفسه الذي يذكر فيه إسم علم «خيالي»، وجعل نومسجن وروتشيلد، دي بوسكهي وفوشي، إلخ، يلتقيان أو يذكران معا. ومن ثم فإن ذكر رسم «محتلى» تاريخيا بالمعنى (ناهلين، بسماوك...)، ولكنه فارغ من مدلول سردي (فهم لا «يساهمون» في المحكي، في الحكمة، في مقامات الشخصيات)، بشكل في الخطاب الواقعي، النظير التفضيلي لخرقية «الجزئية التافهة» (الـ «مضغاط» على الحائط، «أكاجو» كراسي مدام أوبان، «مكعب الصابون الأزرق في صحن مثلوم» في غرفة فيليبسيته ضمن أقصرصة Un coeur simple، الخ)

32. أنظر تجربة م. ريفاتير الذي يعيد كتابة صفحة غنية بأسماء أعلام جغرافية، وهي صفحة من رواية *la détâcle* لـ زولا، مستمينا عن أسماء الأماكن الأردنية بأسماء أماكن الجنوب الغربي (ضمن : (l'explication des faits littéraires", la production du texte, op. cit) ويستنتج م. ريفاتير أن «تحرير الإرجاع إلى الواقع لم يهدد محاكاة الواقع». وقد رأينا أن إسم العلم، مع الوصف واسم الإشارة (بما أن هذا الأخير مقصى من التواصل المكتوب المؤجل)، كانت العناصر الثلاثة المميزة لفعل اللغة المرجعية، في نظر فلاسفة اللغة.

33. انظر مثلا، في رواية *la Curée* لـ زولا، الممول أرسيد روكون الذي يصطنع اسما «مزيفا» : «saccard» [سكارا]... بكافين... ألا يوجد مال في هذا الاسم؟؛ نحسب أننا نعد قطعا من مائة فلس... اسم للذهاب إلى السجن أو لبيع الملايين»

( Les rougon - maquart, Paris, Gallimard, 1960, t I, p 364)

وانظر أيضا في *le Horla* لمرباسان (وهي نص خارق) مشهد إطلاق الاسم على هورلا (dehors - là) خارج هذا المكان (ومشهد واقعي). ومن ثم فالخطاب الواقعي، كما نتبين مرة أخرى، هو أساسا خطاب إطلاق الأسماء وأسماء الأعلام أو أسماء النكرة، لأن «غياب الإسم [...] يسبب نقصا كبيرا في الهمم الواقعي» (Barthes, S/Z, op. cit., p 102)، تلك التي

هي أسماء تشتغل عموما بصفتها دلالات ممهدة للأوصاف (الصورة الشخصية أو الصورة الموقعية)، التي لن تكون، كما سنرى، إلا «بسطا» قابلا للتوقع قليلا أو كثيرا للأسماء نفسها. ومن ثم لدينا شخصيتان متكاملتان : الممد الاشتقاقي (الذي يطلق اسما «حقيقيا» أو الذي يعيد شفافية اسم أو حقيقته) والطبيب (الذي يعيد شفافية «وراثية» أو يعطي اسما للأمراض أو يشرح أعراضا).  
بخصوص الإسم، أنظر أيضا :

J. L. Bachellier, "Sur - Nom", Communications, 19, 1972.

34. انظر :

Jakobson, "A la recherche de l'essence du langage", Problèmes du langage, op. cit:

ونتعرف هنا على واقعيتنا II. وبخصوص العلاقات بين الرسم التخطيطي والمقرونية، أنظر :

J. Bertin, "la graphie", Communications, 15; 1970.

35. «محدد المحاكاة بأقصى حد من الخبر وأدنى حد من المخبر»

(Genette, Figures III. op. cit; p 187)

36. كتب زولا في مقدمة رواية *l'Asommoir* (ونحن نعلم الدور الذي لعبه قاموس لهجة Del-van في كتابة الرواية) : «كانت رغبتني هي القيام بعمل فيلولوجي صرف، أظن أنه ذو أهمية تاريخية ومجتمعية حية [...] إنه عمل حقيقة». إن التضمينات الغريبة تظل قوية (إغراب الاصطلاحات المختلفة). مما يستتبع طريقتين للتقليص من هذا الإغراب : أ - التعليق التفسيري (يقول زولا في مقدمة *Une page d'amour*، بخصوص طبيب إن هذه «التعليقات ستزيل عن الكلمات التقنية ما فيها من حوشية») : ب - تلويث مجموع النص بلغة الشخصيات الاصطلاحية. وبخصوص طرح هذه المشكلات، أنظر :

Barthes, "L'écriture et la parole", *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit

إن مشكل النص الواقعي هو مشكل الوصل (تناص) بين مقاطع من الكتابة (كيف أدرج في مجرى قصتي جذادتي الوصفية، قطعتني من اللغة الاصطلاحية المعدة سلفا، المحررة سلفا ؟) التي لا بد أن قمحي منها غرز اللأم الى أقصى حد (وهذا هو دور المشابه للواقع).

37. التي غالبا ما يتم إظهارها على شكل مونولوج كاذب بالأسلوب شبه - المباشر. ونعلم أن الفترة الكبرى لاستعمال الأسلوب شبه - المباشر كانت هي فترة المدرسة الواقعية في القرن 19.

38. من أجل دراسة متميزة لبعض المواقع والمناظر الطبيعية النمطية الواقعية، أنظر كتابنا

Introduction à l'analyse du descriptif, op. cit., p 224 sq

وقد لاحظ نقاد عديدون فعلا تواتر الأبواب المفتوحة والمشرفات العالية، والنوافذ، إلخ، التي كانت تفتتح متوالية من التسميات عند المؤلفين الواقعيين (انظر مثلا ج. روسي بصدده فلويبير في :

Forme et signification, Paris, 1964, p 123 sq

N. Schor, "Zola : from window to window", yale French studies, 42, 1969

ر.ج.ب. رويشار بصدده بلزالك في

Etudes sur le romatisme, Paris, seuil, 1970

لكن النص الواقعي ليست أمامه مشكلة تنظيم الـ «شبيكات» الوصفية لـ «لوحاته» وتوزيعها فحسب،

بل عليه تبريرها أيضا. مما يستتبع هذه المشكلة الاساسية للنص الراقعي : كيف تحل التناقضات بين معرفة جذاذة الروائي وقدرة الشخصية على الرؤية ؟ هل من الطبيعي مثلا أن نحصى شخصية ما أشياء، شخصيات، نباتات، بعيدة عنها بعدة كيلومترات، وتتعرف عليها وتسميها بنظرها ؟ ومن تم قد تقصى شخصية المسير والأعشى من النص الراقعي. مما يستتبع بعض التفسيرات الشاقة لتبرير الوصف المدقق لمنظر شامل : « كانت لها نظرة الملاح، نظرة أهل السهل، تلك النظرة البعيدة المدى، المتحرسة على التفاصيل، القادرة على التعرف على إنسان أو دابة في الرقشة الصغيرة المتحركة لشبهها » (زولا la terre).

39. « إذا أدت شخصيتان مختلفتان وظيفتين تتبايعان، فالشخصية الثانية منهما يجب أن تكون على علم بما حدث من قبل. هكذا تطورت في الحكاية منظومة إخبار كاملة [...] ويكتسي هذا الإخبار صفة حوار أحيانا [...] فلكي يستطيع الواهب إيصال أدواته السحرية، عليه أن يعلم بما حدث [...] وعلى نفس الشكل يكون من واجب المساعد السحري أن يعرف الحادث التعميس قبل أن يتصرف » (پروپ، مرجع مذكور، ص 86 - 88) وفي الترجمة العربية، ص 75 - 76] ولتلاحظ أيضا، في السينما ال «واقعية»، وفرة المكالمات الهاتفية التي تتبادلها الشخصيات. مما يستتبع أيضا أهمية الشخصيات أو المواضع «السبر نطيقية» (أنظر فيما بعد الفقرة 12). ويبيدي بارط، الذي يحلل نصا توراتيا، ملاحظات ماثلة (ضمن : Exegèse et Herméneutique, ouvr, collectif, Paris, Seuil, 1971).

« إن أصالة هذا النص [...] وطاقته، ليست البحث، بل التواصل، ال «إرسال» : فشخصيات المحكي ليست ممثلين، بل هي عوامل إرسال، عوامل تواصل واث » (ص 202). ومن تم قد يجب التقريب بين الخطاب الراقعي (بما هو خطاب ترميوي) والخطاب الديني (بما هو خطاب ترميوي هو الآخر).

40. أنظر :

P. Boudon, "sur un statut de l'objet", communications, 13, 1969.

ولنعط مثلا نتبين فيه جيدا أن العمل ليس إلا ذريعة للتسمية :

D'un coup d'œil, elle s'était assurée que rien ne manquait plus : les broches chargées des ors différents, le rouge, le vert, le bleu ; les bobines des soies de tous les tons ; les paillettes, la canetille, bouillon ou frisées, dans le pâte, un fond de chapeau servant de boîte ; les longues aiguilles fines, les pinces d'acier, les dés, les cieaux, la pelote de cire. Tout cela trottait sur le métier même, sur l'étoffe tendre que protégeait un fort papier fris [...] Hubert s'était mis à tendre un métier. Il avait posé les deux ensubles sur la chanlatte et sur le tréteau, bien en face, de façon à placer de droit fil la soie cramoisie de la chape, qu'Hubertine venait de coudre aux coutisses, et il introduisait les lattes dans les mortaises des ensubles [...] Puis, après avoir trélassé à droite et à gauche, etc" (Zola, le Rêve)

(بنظرة خاطفة، كانت قد تيقنت أنه لم يكن أي شيء ينقص بعد : الأسافين المعبأة بالذهب المتنوع،

الأحمر، والأخضر، والأزرق : مكبات الحرير من كل لون : الترتير، ثنية أو تجميدة في الخلط، قعر طربوش يتخذ شكل علبة : الإبر الطويلة الدقيقة، الملاقط الفولاذية، الكشكشيات، المقصر، مدهسة الشمع. كان ذلك كله يخب فوق النول نفسه، وفوق القماش المسوط الذي يقيه ورق ومادي كثيف [...] كان هوير قد أخذ يشغل نولا. كان قد وضع المسداتين فوق رافعة القدد وفوق المنصة، قبلا بالضبط، بحيث يضع في خط مستقيم الحرير القرمزي للقفارة، التي خاطتها هويرتين للتر. وكان يدخل الألواح في نقر تعشيق المسادي [...] ثم، بعد أن شبك يمينا ويسارا، إلخ). ولتلاحظ : أ. - الموضوع التمهيدية التي هي موضوع النظرة أو المجرى : ب. - إمعان الشخصيات (التي تختزل في هوير / هويرتين) (انظر فيما بعد) : ج. - مشكل القرونية الذي يطرحه مثل هذا النص : لا فائدة من القول إن دواعي الهوامش متواترة جدا فيه (فما معنى une chanlatte ؟ وما معنى une cane-tille ؟). إننا نلمس هنا تناقضا أساسيا (ومميزا) في الخطاب الواقعي : سمي = أبلغ. أنظر :

R. Barthes, "Les planches de l'Encyclopédie", *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

41. أنظر كلود دوشيه، مقال مذكور، وج. دوبرا :

"Surcodage et protocole de lecture", *Poétique*, 16

42. ضمن :

Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, 1966, p 52.

إن مفهوم الجدي هذا أساسي لنعت الخطاب الواقعي. ونعلم أن دخول بعض الفئات المجتمعية، مدة طويلة، إلى وضع موضوع أدبية لم يكن ممكنا إلا في الحدود الدقيقة للنوع الهزلي : فلم يكن عبد أو فلاح أو حرفي مسموحا بهم في الأدب إلا إذا كانوا مشيرين للسخرية أو الضحك. إن الاشتقاق (vilain [فلاح] : «بشع»، colonus [مزارع] : بهلوان) يبين لنا هذا الإبعاد القدحي للآخر المجتمعي. ومن تم كان فلاح جاد إخلالا بالنوع : فالانزياح البلاغي والانزياح المجتمعي كانا يتضاعفان (كما استتبع مقارنات ضد الواقعية)، ويتعين عليه أن «يبقى مكانه». والافتتان بشخصية الـ «مهذار» (كيف يمكن الكلام عنه ويجعل يتكلم) هو افتتان الروائيين الواقعيين في القرن 19.

43. *Théorie de littérature, op. cit.*, p. 295.

وقد تناولنا في مكان آخر هذا المشكل العام، الذي هو مشكل الشخصية، ولا سيما التمييز :

عامل / ممثل / بطل (انظر مقالنا :

Pour un statut semiologique du personnage

الذي ظهر في المؤلف الجماعي :

(*Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977).

وانظر أيضا، شلوفسكي : «يلعب البطل دور الصليب فوق صورة شمسية أو دور براءة copeau فوق ماء يجري». إنه يبسط إوالية تركيز الانتباه :



(Sur la théorie de la prose, Lausanne, l'Age d'homme, 1973, p. 298).

44. عن مسألة التماس المحكي، أنظر :

F. Rastier, "Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives", *Sémiotica*, III, 4, 1971.

إن مفهوم مشير التناظر\* هذا بصفته عاملاً في مقروئية النص، يبدو لنا هاماً بخاصة. وقد اقترحه لأول مرة، على حد علمنا، أ. ج. كرومبوس وج. ك. كوكي. أنظر :

Essais de sémiotique poétique, ouvr. collectif, Paris, Larousse, 1971, p 18 - 21 et 80

45. يربط بوردو لورمان صراحة بين انعدام التنبير وال « أسلوب الواقعي » (la structure du texte ar-tistique, p 379).

46. Art. cit. p 319 - 320

47. إليكم بعض الامثلة :

"Il alla se planter à l'autre bout du couloir, devant une porte vitrée qui donnait sur la mer. Là il s'oublia un instant"

(Zola, la joie de vivre)

[ذهب (...)] لينتصب في الطرف الآخر من الرواق، أمام باب مزجج يطل على البحر. هناك

نسي نفسه لحظة].

(ضمن : Zola, Au bonheur des dames)

[كانت النافذة تجذبهم، يرتفون عليها، وينسون أنفسهم] :

"Etienne, qui s'oubliait devant le brasier [...] regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le changé goudronné du criblage, le beffroi du puits, etc" (Zola, Germinal)

[كانت إتيان، التي نسيت نفسها أمام نار الجمر، [...] تنظر، وكانت تتعرف على كل جزء من الحفرة، على الحظيرة المقرطنة بنخب المعدن، على برج البئر، إلخ] :

"Athanas, pensivement accoudé sur la table, faisait jouer sa cuiller dans son bol vide en contemplant d'un oeil occupé cette pauvre salle à carreaux rouge, à chaises de paille, à buffet de bois blanc, à rideaux roses et blancs, etc" (Balzac, la vieille fille)

[كان أثناس، المرتفق على المائدة متفكراً، يلعب ملعقة في قده الفارغ وهو يتأمل بعين مشغولة هذه الغرفة الفقيرة ذات البلاط الأحمر، وكراسي التبن، والصوان الخشبي الأبيض والستائر الوردية والبيضاء، إلخ].

48. عند ج. فيرن مثلاً، كل شيء مقيس (ألف ملاح، خطوط الطول والعرض، المسافات الأرضية والسموية، أوزان الآلات، حمولة المدافع، الأعماق، قامة الناس والأشياء، إلخ) مما يستتبع العدة العجيبة (المسارع، الميكروسكوبات، المناظرات...) التي ترافق الشخصيات. ويختص المصطلح التقني، أنظر :

J. Dubois, "les problèmes du vocabulaire technique" cahiers de lexicologie, II, 1966

إن إحدى سمات المصطلح التقني الغالبة هي « تبريره الصرفي » (قارن أنفا الفقرة 6). ويرى باروط أن العدد يشير « أثر واقع خالصا : فهو يوحى بصدق الواقعة إبحاء مفخما : فما هو دقيق بعد واقعيًا » ("Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe", dans l'ouvrage collectif : Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, 1974)

49. « إن ما نسميه "واقعا" (في نظرية النص الواقعي) ليس أبدا سوى شفرة تمثيل (شفرة دلالة) : إنه ليس شفرة تنفيذ أبدا : فالواقع الروائي غير قابل للبضع » (Barthes, S/Z. op. cit). والتشديد من باروط). ويخصص الخطاب التاريخي، أنظر :

Roland Barthes "le discours de l'histoire" (1967), Poétique, 49, 1982.

إن سماته الرئيسية (التي هي حضور : « منظمين » و« أدلة إثبات »، وضع إثباتي، جعل النص مستقلا بصفته حديثا، خطابا، « مغطى »، إلخ) قرنها و. باروط صراحة من سمات الخطاب الواقعي.

50. من هنا شخصية الثرثار (التي سبق أن صادفناها) وهي شخصية توضح نفسها بنفسها، وتحكي نفسها بنفسها، وتحكي قصتها الخاصة، بما أن ذلاقة لسانها تقوم تبريرا للاستطراد التجري للنص (كموضعة سيرة مميزة، مثلا). وفيما يلي بعض الأمثلة المأخوذة من عند زولا :

"Son existence était claire, il voulait que tout le monde la connût ; après vingt-cinq ans de service, etc "

(رواية Pot - Bouille)

[كان وجوده واضحا، كان يريد أن يعرفه الجميع : بعد خمس وعشرين سنة من الخدمة، إلخ] :  
"les souvenirs étaient lachés, Claude et Sandoz ne tarirent plus [...] ce fut d'abord le collège, etc"

(رواية L'oeuvre)

[كانت الذكريات قد أطلقت، فلم يعد كلود وساندوز ينقطعان عن الحديث (...)] وكان الكوليج أولا هو الذي، إلخ] :

"Cédant au besoin de confiance des misérables, elle dit son histoire. Elle s'appelait Madame Vincent, etc" (Lourdes)

[بما أنها تخضع لحاجة مسارة اليأس، فإنها تقول قصتها، كانت تدعى مدام فانسان، إلخ] " إلخ. هذه الشخصية هي التتمة المنطقية للشخصية الواضحة التي « تفضح » (سنجد هنا ثانية استعارات الشفافية التي كنا قد صادفناها آنفا) المخادعين والمرائين، الآخرين. مما يستتبع مركبات من نوع (وهو مقتطف من Balzac, la vieille fille) :

"Un regard jeté par le jeune homme [...] porta dans l'âme du chevalier une lueur subite. Cet éclair lui permit d'entrevoir tout le passé" ; "l'abbé de Sponde pénétra l'un des premiers les malheurs secrets que ce mariage devait apporter dans la vie intime de sa niece bien-aimée" ; "le grand-vicaire devina du Bousquier" ; "le chevalier, si expert en amour, devina Du Bousquier marié comme il avait deviné Du Bousquier

garçon" ; "Le chevalier avait, par un seul regard, deviné", etc.

«نظرة ألقاها الشاب [...] حملت في روح الفارس وميضاً فجائياً. وقد أتاح له هذا الوميض أن يستشف الماضي كله» ؛ «أدرك القس ده سبونر من بين الأوائل التعاسة السرية التي كان لابد أن يجلبها هذا الزواج للحياة الخاصة لابنة أخيه المحبوبة» ؛ «حزر النائب الأسقفي دي بوسكيي» ؛ «حزر الفارس، الحبير في الحب غاية الحيرة، أن دي بوسكيي متزوج كما حزر أن دي بوسكيي نادل» ؛ «كان الفارس قد حزر بنظرة واحدة» (إلخ). ومن تم يمكن القول، نفسياً، إن الشخصية الواقعية لا تملك أية حياة خاصة، وإن السر تحت كل أشكاله هو الموضوع الروائية المقصاة بطبعها من هذا النمط من الخطاب. وفي دور الشخصية الواضحة، سنجد ثانية حتماً شخصية الطبيب (القارئ التمطي للأعراض) أو شخصية الكاهن. ولنلاحظ أن الطبيب والكاهن عند زولا يظهران معا دائماً، وهما زوج مقولب ثقافياً (طبيب النفوس + طبيب الاجساد).

51. «بينما تسرع الجمل جريان» القصة ولا يمكنها الإمساك عن قيادة هذه القصة ونقلها، تمارس الشفرة التأويلية نشاطاً مناقضاً : فعليها أن تتمتلك في دفق الخطاب تأخرات (دمرات، توقفات، منعرجات) [...] إنه، بين السؤال والجواب، حين تأجيلي كامل، قد يمكن أن يكون شعاره ال «اكتفاء» هذا المحسن البلاغي الذي يوقف الجملة ويعلقها وينحرف عنها.

(Barthes, S/Z, p 81 - 82)

إن ال «جذاذات الإخبارية» تأتي فوراً، غالباً، بعد ظهور إسم علم، وتتأطر عن طيبة خاطر بين ال «وحدة غير معنوية» (إسم العلم) وال «جزئية» المادية والسيرية الأكثر «دقة»، الأكثر «امتلاء بالمعنى» (المدينة، المهاميز) ؛ «اسمع يافاقيي [...] قال للأخر، وهو ولد كبير قلق ضامر أصفر، كان قد ولد في "بيزانسون" من أسرة نساجين وكان يخفي، بصعوبة، تحت هيئة باردة إرادة محزنة» (Au bonheur des dames) ؛ «أنت مجنونة يا جوليت، همست الأنسة أوريلي، السيدة المسنة، وهي صديقة قديمة بنيسة كانت قد شهدت ولادتها» (Une page d'amour) ؛ «ليبار، وهو مزارع ب"توكس"، قصير أحمر بدين يرتدي سترة رمادية ولفافات ساق مدججة بالمهاميز» (Un coeur simple) ؛ «كوير، وهو رجل مسكين مستخدم في دار الحاكم، مشهور بخطة الجميل، وكان يشحذ مديته على جزمته» (Un coeur simple).

52. بخصوص «تصاصة» (الصحافة، التاريخ...) أنظر :

A. Jolles, Formes simples, Trad. Fr. Paris, Seuil, 1972, p. 166.

يتخذ يوليس «الجدير بالذكر» أحد «الأشكال البسيطة» الأساسية عنده، ويعرفه كالاتي: «الجدير بالذكر هو الشكل المألوف أكثر في العصر الحديث، فمنذ أن أدرك الكون بصفته مجموعة أو نسقا من الوقائع الفعلية، صار الجدير بالذكر وسيلة تقسيم هذا الكون غير المميز، ووسيلة لإحداث اختلافات فيه، ووسيلة لجعله ملموساً» (ص 169 - 170). وقد أبرز العديد من المحللين متقطع النص الواقعي هذا : أنظر مناقشات تيهودي و بروست بصدد (et) و (Tandis que) عند فلوربير، ومناقشات شبيعتزو بصدد «متقطع» الاستطراد الهروستي، وملاحظات الاسلوبيين بصدد «الجملة المروحية» الانطبائية، وقلق ستانداال بصدد ال «أسلوب» «غير المترابط» أو «المتبلور» في

رواية *le-Rouge et le Noir*، وملاحظات باكسن بصدده «تبعثر» البطل الكتاني في نشر باسترناك، والاتقادات التي يوجهها زولا لستاندال ( في كتابه: *les romanciers naturalistes*) بصدده «الانقلابات المفاجئة» و«انعطافات» شخصياته، من أجل عرض للطرائق الانتطاعية في الكتابة، أنظر:

J. Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX siècle*, Bruxelles, 1963.

أما كلود ليثي - ستروس فيجمل من «الدورة القصيرة» (بالقياس إلى الدورات الطويلة للأسطورة) ميزة للنص الأدبي والروائي الحديث، أنظر:

*Mythologiques, T, III, l'origine des manieres de table*, Paris, Plan, 1968, p92 sq

"le train cotidien"

وقد يجب هنا إعادة قراءة «عشريات» فرانسوا كوهي المتذلة وهي جزئيات قصيرة من «الأشياء المشاهدة» كانت تفنن فرلين ورواصو كثيرا، مما يستتبع مرة أخرى الأهمية التمريضية للشخصيات المتحركة (المتسكرون، المتزهرن، الزوار الاجتماعيون، الخ) الموجهة في آن واحد لمضاعفة الأوصاف وللمرط بينها (تقنية شطارية)، وأهمية نظيرها الأسلوبية، المقارنة الدورية (ستقارن الكنيسة البرجوازية بقبة، والقبة بكنيسة، والكنيسة بصالون البرجوازية الصغير، والصالون الصغير بمسرح، والمسرح بكنيسة، الخ)، التي تستخدم لإزالة الحواجز من حقل النص الاستعارية ولإعادة تمجانس معين للخطاب المشتت في فسيفساء معارفه ووطناته التقنية المتجاوزة: بمحسن أسلوبه ثابت، تؤكد تضامن النسق المجرأ مع الكل الكبير» (غاسترون باشلار، *La formation de l'esprit scientifique*. op. cit. p. 219) وستكون الأسطورة، التاريخ، الوراثة، حاضرة غالبا لاستعادة التلاحم والتجانس.

53. في كتابنا:

Intoductiuon à l'analyse du descriptif, op.cit.

# مسرد المصطلحات

## أ

allégorie	استعارة تشيلية
compatibilité	انسجام
décodage	استشفار
dérivation hypogrammatique	اشتقاق إبداعى
heuristique (lecture)	استكشافية (قراءة)
illocutoire*	إنجازى *
onomatopées	الفاظ المصاقبة
rétroactive (lecture)	استرجاعية (قراءة)

## ت

anaphore	تكرار
altération	تغيير، تبدل، تشويه
cataphore	تكرار قبلى
cliché	تعبير (فكرة) جاهز (ة)
cohérence	تماسك
détonalisation	تحييد
diachronomie	تزامن
expansion	تقطيط
fiction	تخييل
hierarchie	تراتب
hypertrophie	تضخم
imitation	تقليد
isotopie	تناظر
jeu de mots	تورية
modalisation	تصبيغ
motivation	تبرير، تحفيز
Enonciation	تحدث
particularisation	تخصيص
périphrase	تفريغ
pragmatique	تداولية (ذريعات)
rationalisation	تبرير (تسوية)

representation		تمثيل
synchronie		تزامن
textualisation		تنصيب
	<b>ج</b>	
detail		جزئية
quasi-paronomase		جناس ناقص
enoncé		حديث
pléonasme		حشو
surdétermination		حتم مضاعف
	<b>خ</b>	
fantastique		خارق
	<b>د</b>	
signifiante		دلالة
pan-signification		دلالة كلية
	<b>ر</b>	
matrice		رحم
support		ركيزة
	<b>س</b>	
narration		سرد
	<b>ش</b>	
citation		شاهد
picaresque		شطاري
code		شفرة
	<b>ص</b>	
topographie		صورة موقعية *
portrait		صورة شخصية *
	<b>ع</b>	
conversion		عكس
merveilleux		عجيب
	<b>غ</b>	
étrange		غريب
	<b>ف</b>	
speech-act		فعل الكلام *
	<b>ك</b>	
universeaux		كليات

acceptabilité  
coextensif  
consonant  
deixis  
démodalisé  
double parcours  
embrayeur  
interprétant  
lisibilité  
mimésis  
motif  
niveau de description  
réferent  
répétition  
signification  
stéréotype  
topoï (topos)  
vraisemblable  
vraisemblabilisant (e)

point de fuite  
redondance  
systeme descriptif

asemantème  
hypotaxe  
hypotypose  
illusion référentielle  
parataxe

إعداد : ج. الأزدي

م

مقبولية  
متماذ  
منسجم  
معين \*  
مبطل الصيغة  
مجري مزدوج  
مشير \*  
مؤولة  
مقروئية  
محاكاة  
مكرورة  
مستوى الوصف  
مرجع  
معاودة  
معنى  
مقوبل  
مواقع (موقع)  
مشابه الواقع  
مشبه (ة) للواقع

ن

نقطة الاستهراب  
نفل \*  
نسق وصفي

و

وحدة غير معنوية  
وصل صريح \*  
وصف مؤثر \*  
وهم مرجعي  
وصل ضمني، فصل، مجاورة





## إشارات

\* إنجازي *illocutoire* : في نظرية اللغة بما هي فعل التي توضحها أعمال أوستين Austin خاصة (1962) : هو الفعل الذي تشكل واقعة القول بالذات، بمقدار ما يؤثر هذا الفعل على العلاقات بين المتخاطبين. فعندما أقول مثلا : «اغسل الأواني»، فإنني لأقوم بالتحدث بجملة تتضمن أمرا فحسب (وهو مجرد عبارة، فعل تعبيرى صرف)، بل أصدر أمرا (وهو ما يتعلق بالإنجازي). ويتم فعل الإنجاز في الكلام بالذات؛ ومن تم يمكن عموما أن يشرح بحديث إنجازي (في المثال الانف الذكر : «أمرك أن تغسل الأواني»). وتتوقف القيمة الانجازية لحديث على مقام التواصل والأعراف اللسانية المجتمعية والعلاقات بين المتخاطبين.

\* تناظر *isotopie* : يدل مصطلح التناظر لدى أ.ج. كيرياس على الخاصية المميزة لوحدة دلالية تتبع إدراك خطاب بصفته كلا دلاليا. ويمكن أن توجد عدة تناظرات في خطاب واحد. ومثال ذلك أن معنيي كلمة سيرك *cirque* (مؤسسة الفرجة # حالة فوضى) يتيحان فهم الخطاب : ياله من سيرك ا بكيفيتين مختلفتين حسب السياق الذي يرد فيه.

\* تصبيغ *modalisation* : في إشكالية التحدث (فابنريخ، بنفنست) يحدد التصبيغ السمة التي يسم بها المتكلم حديثه.

إن كل حديث يعتبر واقعة كلام يحمل سمة بائه الواضحة قليلا أو كثيرا. وفي دراسة سيرورة التحدث يدل التصبيغ خاصة على التغييرات في الكيفية التي يتموقع بها المتكلم بالقياس الى الاخبار التي يرسلها، وفي الصيغ (بالمعنى المنطقي واللساني للفظ في آن واحد) التي يؤثر فيها بها : ففي فعل خطاب واحد، يمكن للمتكلم أن يعبر عن قضية ما بصفته مرغوبا فيها، وأخرى

بصفتها ضرورية، وأن يظهر تشبته التفخيمي بثالثة، إلخ: إن تغيير الصيغ هذا على امتداد الرسالة هو الذي يسمّى تصييفا. ويتجلى التصيغ لسانيا باللجوء إلى «مصيفات» تسمى أيضا «ألفاظا مصيفة»، وهي إما وحدات منفصلة، وإما عناصر يصعب تفكيكها إلى وحدات، كالنبرة التعبيرية مثلا.

\* صورة موقعية *Topographie* : وصف موضوعه مكان معين مثل: عقيق، جبل، سهل، مدينة، قرية، معبد، مغارة، حديقة، روضة، غابة، إلخ.

\* صورة شخصية *Portrait* : هي وصف الجانب المعنوي وكذا الجسماني لكائن حي، واقعي أو خيالي.

\* فعل الكلام *Speech-act* : يطلق على الحديث الذي يحققه متكلم محدد في مقام معين تحقيقا فعليا (انظر : الانجاز)

\* لوحة *Tableau* : يطلق اسم اللوحة على بعض الأوصاف القوية والحية للعواطف أو للأفعال أو للأحداث أو لظواهر مادية أو معنوية.

\* معين *Deixis* : طبقة من الكلمات لا يمكن أن يحدد معناها المرجعي إلا بالاحالة إلى المقام أو السياق، وبالأخص إلى متكلم أو مستمع فعل كلام معين. ويميز عموما بين : معينات "إشارية" (من الإشارة بالسبابة) ومعينات "تكرارية".

فالمعينات "الإشارية" تحيل إلى المقام (المتكلم، المستمع، الظروف) التي يبيث فيها الحديث : فمعناها المرجعي مرتبط بفعل الكلام الوحيد الذي تظهر فيه. إنها الضمائر: أنا، أنت (التي «لا توجد إلا بصفتها محققة في الخطاب» (بنثنست)، ظروف الزمان والمكان : الآن، أمس، هنا، هناك... وبأسماء أعلام معينة : جان، ميشل (بالتعارض مع لويس الرابع عشر، جان دارك...): أسماء الإشارة : هذا، هذه، هؤلاء، «لا فائدة من تحديد هذه الألفاظ... بالإشارية... مالم نضف أن الإشارية مزامنة لتحقق الخطاب (فعل الكلام) الذي يحمل المشير إلى الشخص» (بنثنست 1966). معنى ذلك أن المعينات الأخرى كلها تتموقع وتتحدد بالقياس إلى ضمير المتكلم : أنا.

<sup>1</sup> ملحوظة : يحتفظ بعض اللسانيين بمصطلح المعينات للدلالة على المعينات الإشارية فقط. — مشير *Embrayeur* .

وتحيل المعينات التكرارية إلى كلمات أو عبارات سبق أن عبر عنها في

النص، أنها «تمثل»ها تركيبيا رغبة في الاقتصاد. إنها بدائل كالضمائر (ولاسيما ضمير الغائب)، أسماء الاشارة (هذا، ذلك...) وضمائر الملكية (كاف الخطاب، نا الدالة على الجماعة...).

ومن تم فإن المعينات التكرارية تحيل الى عنصر مشفر، والمعينات الاشارية الى عنصر مشفر. لكن بما أن كل مقام يمكن أن يترجم الـ «سياق، فإن كثيرا من المعينات تكون تكرارية تارة، وإشارية تارة أخرى : «هو» (il) يمكن أن تدل على شخص نتكلم عنه (إشارية)، أو على شخص تحدثنا عنه للتو (تكرارية).

\* مشير (Shifter) Embrayeur

طبقة من الكلمات بتغير معناها بتغير المقام؛ وبما أن هذه الكلمات ليس لها مرجع خاص في اللسان فإنها لا تتلقى مرجعا إلا عند ما تدرج في رسالة. ف «أنا»، «أبي»، «أمس»، «هنا»، لا تكتسب قيمة إلا بالارجاع إلى متكلم باث، وبالارجاع إلى زمن التحدث. وتقتضي «أنا» «أبي» «هنا» أن يكون المتكلم معروفا؛ فعندما توجد في حديث مستنسخ على ورقة غير ممهورة، فإنها لا تتيح الفهم التام للرسالة؛ وتتطلب «أمس» أن يكون زمن الحديث معروفا.

\* نَقْلُ Redondance : بالمعنى الشائع : تكرار للكلمات أو الأفكار يبدو لمستمع الرسالة أو قارئها ثقيلًا وزائدا.

وفي نظرية الخبر : انخفاض الخبر المرتبط ببنية الشفرة بالذات، أو بتنظيم الرسالة ومكوناتها.

\* وصل صريح : Hypotaxe يطلق اسم الوصل الصريح على الطريقة التركيبية التي تقوم على إظهار علاقة التعلق التي يمكن أن توجد بين جملتين في حديث طويل، في برهنة، بواسطة رابط تبعية أو نسق. إن أحاديث من نمط : «زيد مجتهد وسينجح» و «زيد سينجح لأنه مجتهد» هي أشكال مختلفة من الوصل الصريح، تتعارض مع مجرد المجاورة بين الجمل، وهي طريقة تركيبية تسمى الوصل الضمني Parataxe أو الفصل : «وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا، وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنما نحن مستهزون. الله يستهزئ بهم»؛ قال الشاعر:

وتظن سلمى أنني أبغي بها      بدلا أراها في الضلال تهيم

\* وصف مؤثر *Hypotypose* : يدخله البلاغي الفرنسي فونتانيي Fontanier ضمن محسنات الأسلوب بالتقليد. ويصور الوصف المؤثر الأمور بكيفية حية وقوية إلى درجة أنه يعرضها أمام الأنظار نوعا ما. ويجعل من سرد أو وصف، صورة، لوحة، بل مشهدا حيا.

**ملحوظة : اعتمدنا في هذه الإشارات على :**

Jeon Dubois, Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1973.

Fontanier, Les figures du discours, Flammarion, 1977.

R. Galisson / D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, Hachette, 1976.

A.J. Greimas J. Courtés, Semiotique, dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage, Hachette, 1979

**إعداد : ج. ج. الأزدي**

## فهرس

5	● تقديم
	أبان واط
9	● الواقعية والشكل الروائي
	رولان بارط
37	● أثر الواقع
	ميكائيل ريفاتير
45	● الوهم المرجعي
	فيليب هامون
69	● خطاب مقيد
125	مسرد المصطلحات
129	إشارات