منهجية تحليل النص السردي

■ د. وردة معـــــلم
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة 8 ماي 1945 - قالمة
warda77@hotmail.com

الملخّص:

تحاول هذه الدراسة التوقف عند منهج تيزفيتان طودروف في تحليل النص السردي، ويرجع سبب الاختيار إلى رؤيته المتكاملة التي جعلته يقسمه إلى مظهرين: قصة وخطاب. عالج في المظهر الأول: منطق الأفعال، والشخصيات وعلاقاتها. أما الثاني فقد توقف فيه عند زمن السرد، ومظاهره وأنماطه مع ضرورة الربط بينهما، فليس بالإمكان فصل أحدهما عن الآخر وهنا تكمن أهمية هذه الطريقة في تحليل النص السردي بصورة عامة، والروائي خاصة. لذا ستركز هذه الدراسة على بسط هذا المنهج تنظيرا وتطبيقا (قصة اللسان لإبراهيم الكوني أنموذجا) لليونته في التحليل.

الكلمات المفتاحية: نص سردي-خطاب –قصة-منهج-شخصيات-زمن.

Résumé:

Cette etude tente d'exploiter l'approche de tzvetan todorov dans l'analyse du texte narratif, ce choix est due à sa vision intégrée partant de l'idéé qui montre que ce dernier est composé de l'histoire et du discours. Il a traité au premier aspect: la logique des actes et les personages et leurs relations et au second le temps du récit et ses aspects et ses modes avec la nécessité d'établir la liéson entre eux ; il n'est pas possible de séparer l'un de l'autre, en cela réside l'importance de cette méthode dans l'analyse des textes narratifs en général et romanciers en particulièr, donc, cette étude se concentrera sur l'éxploitation de cette métode téoriquement et pratiquement (l'histoire de la langue d'ibrahim elkawni comme modèle) pour sa flexibilitie dans l'analyse.

Les mos clés : texte narratif - discours – histoire - approche-personages-temps.

Summary :

This study attempts to shed light on the approach used by Tzvetan Todorov in the analysis of narrative text. And the reason given for this selection lies in the integrated vision of this

critic. Narrative text, under this frame, is divided into two aspects: story and discourse. Therefore, understanding the unity of literary work depends on the necessity of drawing a distinction between them. He has treated in the first aspect the logic of tenses, the characters and their relationships. But, in the second aspect, he deals with the time of narrative, its manifestations , and its patterns. Todorov' s method of analysis is, however, they cannot be separated from one another. Here lies the importance of this approach in the analysis of narrative text in general and novelistic text in particular. Therefore , this study will focus on presenting this approach theoretically and practically (Ibrahim El Kawni's story of the al-lissane as a model) due to flexibility in analyzing.

Key words : Narrative text- discourse- story- approach- characters- tenses.

1- تقديم :

يظهر منهج تيزفيتان طودروف"Tzvetan Todorov " في تحليل النص السردي في مقاله المعنون بـــ "مقولات الحكي الأدبي"، الذي يحلل فيه النص من زاوية لسانية غير تلك المعتمدة في الشعرية الكلاسيكية؛ فقد قسمه إلى مظهرين: قصة وخطاب؛ لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف عنده على ضرورة التمييز بينهما. وتعد بقية أعماله متممة للكثير من القضايا التي ناقشها في المقال الذي أشرت إليه على نحو: "شعرية النثر" و"الأدب والدلالة"، و"الشعرية"، و"نحو الديكاميرون"، و"مدخل إلى الأدب العجائبي". وآثرت في هذه الدراسة التوقف عند قضايا التحليل – كما بسطها الناقد– في مقاله "مقولات الحكي الأدبي". وقد استقاها؛ أي هذه القضايا، من مصادر عدة أهمها :

أ-**الإرث الشكلاني الروسي:** لم يخف طودروف أسبقية الشكلانيين الروس في التفرقة بين مصطلحي القصة والخطاب اللذين وردا عندهم تحت مسمى المبنى والمتن الحكائيين؛ فقد استشعر بعض النقاد الروس هذين المظهرين المكونين للعمل الأدبي مثل: لاكلو LACLOS وشلوفسكي CHLOVSkI. اهتم

طودروف بأدبية القصة على خلاف هؤلاء النقاد الذين رأوا أن الأدبية قائمة في الخطاب فقط، أي في المبنى الحكائي؛ لأن العمل الأدبي في نظره يتمظهر في مظهرين وليس مظهرا واحدا، وهما متكاملان ومتجانسان لأن القصة لا تصل إلينا إلا بوجود الخطاب الذي لا وجود له دون قصة.

ب- اللسانيات : يذكر طودروف في "مقولات الحكي الأدبي" أنه استفاد بشكل كبير من توضيح "إميل بنفينست" Emile Benveniste من التمييز بين القصة والخطاب، يقول : « وقد دخل مفهوما القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف إميل بنفينست »[1]

تبين إشارة طودروف إلى "إميل بنفينست" استفادته من اللسانيات في تحليل الخطاب السردي الذي أصبح ينظر إليه كمادة وبناء، مع أسبقية الأولى على الثانية. وإذا نحن عدنا إلى "إميل بنفينست" فيما يخص ثنائية القصة والخطاب لرأينا تأثير اللسانيات واضحا في السبيل الذي سلكه طودروف، وغيره من السرديين، يقول في كتابه "مسائل في اللسانيات العامة": « إن أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية تتوزع حسب نظامين اثنين متميزين ومتكاملين، وكل واحد من هذين النظامين لا يحتوي إلا على قسم من أزمنة الفعل. والنظامان كلاهما في استعمال تنافسي فيما بينهما، ويبقيان مع ذلك في خدمة كل متكلم، ويبرز هذان النظامان مستويين مختلفين من الملافظة هما :

1-مستوى ملافظة التاريخ أو السرد.

2-مستوى ملافظة الخطاب.

ففيما يخص ملافظة السرد، فإن الأمر يتعلق بتقديم الأحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد... أما فيما يخص ملافظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملافظة السرد، فهي حسب تعبير بنفينست كل ملافظة تفترض متكلما، وعند الأول نية التأثير على الآخر

بأية حال، وإذا كانت ملافظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة فإن ملافظة الخطاب هي ملافظة مكتوبة مثلما هي ملافظة منطوقة» [2].

يتضح في هذا الشاهد تأثير "بنفنسيت "على "طودروف" في قول الأول بأن الفعل إنما يخضع لنظامين، وهو ما حذا بالثاني إلى الانتقال إلى وحدة أكبر من الفعل، وهي العمل الأدبي الذي قال عنه أنه « مظهران وليس مظهر واحد »[3]. كما يظهر تأثيره بشكل خاص في مقولة الزمن الذي اهتم به طودروف والسرديون اهتماما كبيرا. فهو يعد من السباقين الذي وضعوا مقولة الزمن على محك التحليل، ففي كتابه الموسوم بـ " اللغة والتجربة الإنسانية"، عالج مقولة الزمن من منظور مغاير جعله يقدم ثلاثة مفاهيم مختلفة، وهي أنّه[4]:

1-مرتبط بالزمن الفيزيائي.

2-مرتبط بالحدث...

3- مرتبط بالزمن اللساني.

استأثر المفهوم الثالث بعناية الدارسين المهتمين بالزمن السردي، فقد رأوا بتأثير منه أن « هناك مستويين للزمان مترشحين عن حضور الكلام، ونجد صورتهما في الخطاب، والحكي. الخطاب يتميز بمستوى الحضور، والحكي بمستوى الانقضاء»[5].

ج-الشعرية الأرسطية : هناك مصدر آخر متح منه طودروف منهجه هو البلاغة الكلاسيكية يقول: « ولعل البلاغة الكلاسيكية قد اهتمت بهما معا، فكانت القصة من اختصاص l'inventio أي الابتداع (ويتعلق بالدلالة)، والخطاب من اختصاص la dispositio أي الإنشاء (ويتعلق بالتركيب)»[6].

إن اجزاء الدراما في الشعرية الأرسطية هي « الفعل، والشخصية، والبيان، والعرض، والموسيقى، والقصد. والأدب بالنسبة له نمط من التقليد. تمثيل

للعالم، بالتالي فتقسيمه للأثر الأدبي يناسب العناصر الكبرى المتنوعـــة التـــي يميزها الإنسان ضمن التزامه الحدسي بالعالم : هويات الأشخاص المستقلة، استعمالهم للغة، تفكيرهم، تتابع الأحداث والأفعال عبر الزمن، المشاهد التـــي يشاهدون والأصوات التي يسمعون » [7].

من هذه المصادر، حاول طودروف وصف بنية الخطاب الأدبي ضمن إطار ما يسمى بالأدبية، وملخصها وجود قوانين عامة تحكمه، لذلك كان هدفه هو اقتراح طريقة ناجعة تمكن الدارس من تحليل النص السردي، يقول بهذا الصدد: « ومهمتنا هنا أن نقترح نسقا من المفاهيم يمكنها أن تصلح لدراسة الخطاب الأدبي» [8]، وحدد لهذه المهمة دائرة اهتمام واسعة، حصرها في النثر الذي يحتل فيه السرد مساحة كبيرة. يقول: «وقد اقتصرنا من جهة على المؤلفات النثرية، ومن جهة أخرى على مستوى من العمومية في العمل الأدبي، وهو مستوى السرد ،وإذا كان السرد في معظم الوقت هو العنصر المهيمن في بنية المؤلفات النثرية فهو ليس العنصر الوحيد فيه» [9].

ولقد رأى أن ثمة إشكالية تواجه هذا النوع من التحليل المحايث للأعمال الأدبية وطرحها في شكل أسئلة، يقول: « كيف نختار الدلالة ذات العلاقة الأدبية من بين تلك الدلالات المتعددة التي تبرز خلال القراءة ؟ كيف نعزل مجال ما هو أدبي بصورة خاصة تاركين لعلم النفس وللتاريخ ما يعود إليهما ؟ » [10].

ولتجاوز هذه المشكلة طرح قضية التفرقة بين مصطلحين على قدر من الأهمية هما: المعنى والتأويل. ورأى أن هذه التفرقة تساعد على الخروج من دائرة التأويلات غير الأدبية التي تظهر مع كل نص. فما هو المعنى؟ وما هو التأويل عند طودروف؟

أ- **مفهوم المعنى :** يؤكد من خلاله على الدراسة المحايثة للعمل الأدبي، فهو من منظوره يوجد داخل العمل، ولا يقع خارجه، وفي هذا الإطار ينفى فكرة اعتباطيته ومجانيته، فكل عنصر له دور ووظيفة، وبالتالي يكتسب معنى، ولكنه يتحدد فقط من خلال قدرة العنصر نفسه على إقامة علاقة مع عناصر أخرى تنتمي إلى العمل نفسه.

ب- مفهوم التأويل : ينافي المعنى لأنه يقع خارج العمل الأدبي؛ لأنه يرتبط «بشخصية الناقد، ومواقفه الإيديولوجية، وباختلاف الفترات » [11].

وما دام االتأويل يرتبط بنسق الناقد، فهو فعل القراءة ذاته الذي يستدعي الركام المعرفي الذي لا يستطيع القارئ التخلي عنه، لذا فشرط الموضوعية قد يضيق في حالة التأويل على عكس المعنى، من حيث تصبح الغاية منه وصف بنية عمل أدبي ما ؛ أي « بلوغ معنى العناصر الأدبي»[12].

يتساءل طودروف في هذا السياق عن إمكانية وضع معنى العمل الأدبي في نسق أكبر منه، ويجد فعلا أن «كل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات تراتبيات مختلفة»[13]. يشير الدارس في هذه النقطة إلى ظاهرة التداخل النصي التي ستصبح مستوى من مستويات الدراسة الأدبية.

2- منهجية التحليل عند طودروف : حاول هذا الناقد الوقوف عند الشكل الذي تتخده بنية الحكاية من خلال تطبيق المنطق اللساني الذي ازدهر في أيامه، وقد « عمل على تفعيل أدبية الأدب، وذلك إيمانا منه بأن القصة مثلا إذا حللناها فإننا سنجد أنها تعكس بنية مجردة، ستتخذ شكلا قواعديا»[14]. للوصول إلى هذه القواعدية وضع تقابلا بين المقولات اللغوية والمقولات الأدبية، ولكي يصل إلى نتيجة هذا التقابل راح يفرق-بتأثير من بنفينست

والنقد الشكلي- بين القصة والخطاب، فحسبه أنه في النص الأدبي هناك نظامان: نظام خاص بالقصة، ونظام يخص الخطاب، يقول « للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه ،بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما ،وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية... غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها...»[15].

يقر الناقد بصعوبة التمييز بين هذين المظهرين لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف على ضرورة التمييز بينهما، لذلك عزل المظهرين عن بعضهما البعض، فنظر إلى السرد مرة من حيث هو قصة، ونظر إليه مرة أخرى من حيث هو خطاب، وعالج في المظهر الأول: منطق الأفعال، والشخصيات وعلاقاتها. أما في المظهر الثاني فقد توقف عند: زمن السرد، ومظاهره وأنماطه.

أ-**السرد من حيث هو قصة :** يحاول طودروف أن يحدد لنا القصة تحديدا دقيقا لذلك يلفت انتباهنا إلى زمانيتها ومواضعتها وتجريدها، فالبنسبة للزمانية فهو ينفي نفيا قاطعا أن يكون للقصة ترتيب زمني مثالي لوجود أكثر من ناقل للقصة. وإذا حدث أن حاولنا ترتيب أحداثها، فإنه لا بد « أن نقفز عند كل جملة من شخص إلى آخر لنقول ما كان يفعله هذا الشخص الثاني» [16]. وهذا الأمر صعب وشاق، وهو يشير بهذا المعنى إلى تعدد خيوط القصة التي عادة ما تلتقي « عند لحظة ما »[17]. أما بالنسبة للمواضعة فلا يمكن أن ننسى كون القصة «عرضا تداوليا لما وقع » [18]، والكاتب عادة ما يواجهه هذا العرض، ولا يهتم بترتيب أحداثها زمنيا. أما كونها تجريدا فمعناه أنها تدرك وتحكى دائما من طرف أحداثها زمنيا، وهي لا توجد في ذاتها [19]، هذا من جهة. ومن جهة أخرى يجعل للقصة مستويين هما :

أ-1- **منطق الأفعال :** وضعته الشعرية الأرسطية تحت مسمى التكرار الذي قد يتعلق بالفعل الروائي أو الشخصيات أو تفاصيل الوصف، وللتكرار أشكال عدة منها :

أ-1-1-**الطباق:** وهو التقابل الذي يفترض إدراكه وجود جزأين متشابهين في كلا طرفي الطباق[20]. يأخذ شكل رسائل متبادلة بين عدة شخصيات. أما إذا كانت الرسائل صادرة عن شخصية واحدة فإن التطابق قد يقع في المحتوى أو في النغمة.

أ-1-2-**التدرج:** يتعلق بإدخال تفاصيل جديدة على حدث مكرر، فهو يُؤتى به لكسر الرتابة، ويشترط في هذه التفاصيل أن تكون مكملة لما سبق حتى تكون نتيجة منطقية لها. فإذا حاولنا استخراج مثال عنه من قصة "اللسان" لإبراهيم الكوني فإننا نجد ما ردده الراوي عن مجالسة النبيل لعبده بوبو خير ممثل له؛ فقد أشار إلى هذه المجالسة بالتدريج في أكثر من موضع، منها :

1- «اعتاد النبيل أن يجالس عبده كلما عاد من مجلس الحكماء ».[21]

2-« وبدا منذ ذلك اليوم ينفس عن نفسه ويحدثه عن أسرار المجلس».[22]

3-« وعاد يجلس إلى جوار الركيزة، ينزع سيفه من غمده، ويعيد على مسمع عبده الوفي تلك التعويذة القاسية... ».[23]

4-« وظل يجالسه كلما عاد من المجلس ويحدثه بأسرار القبيلة ».[24]

5-« لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار ».[25]

ومما سبق يمكن أن أشير إلى أن التدرج التكراري حاضر بقوة في أسلوب القاص " إبراهيم الكوني"، وهو يتعدى الدلالة التقليدية للتكرار، ويتجاوزها نحو بناء نوع معين من التكرارات ذات المضامين المتجانسة التي تصب مباشرة في المعنى العام للرواية، وهي لا تكتفي بهذا فحسب بل إنها تحقق غرضا جماليا يكشف عن براعة القاص في بناء بنية تكرارية

متكاملـــــة، ومنسجمة، وجذابة تســـهم وبقدر كبيـــر فـــي التعـــرف علـــى خصائص الكتابة لديه.

أ-1-3-التوازي : يعد الأكثر انتشارا وهو « يتكون على الأقل من متتاليين يحملان عناصر متشابهة ومختلفة "[26]. وهو قسمان :

1-توازي خيوط العقدة : ويخص هذا النوع «الوحدات الكبرى للسرد " مثل تعرض شخصيتين لتجارب متشابهة. يمكن أن تعبر الشخصيتان الرئيســـيتان في قصة اللسان عن هذه الظاهرة:

1-شخصية النبيل الذي يفشي أسرار مجلس عقلاء القبيلة فتحل المصائب به.

2-شخصية العبد الذي يفشي أسرار سيده للإبل فتحل المصائب به.

2-توازي الصيغ التعبيرية: يخص التشابه في هذا النوع الصـــيغ التعبيريـــة كأنْ نصف شخصيتين رئيسيتين وصفا نفسيا متشابها.

ينتقد طودروف تعامل الشعرية الكلاسيكية مع القصة بهذه الصورة لذلك يبدي عدة ملاحظات على منطقها؛ فهي مغرقة في العمومية، زيادة علـــى ذلـــك « فهي لا تهتم إلا بالعلاقة الشكلية بين الأفعال المختلفة دون أن تأخذ طبيعة هذه الأفعال بعين الاعتبار» [27]. بالمقابل فقد وضع أمامنا الناقد جهود دارسيْن عكفا على دراسة منطق الأفعال في الحكايات الشـــعبية والأســـطورية مـــن منظور البنيوية هما : " كلود بريموند "C.Bremond، و"كلود ليفي ستراوس " C.L.Strauss. وأشار إلى أنّ اتفاقا قد حصل في نوعية الدراستين اللتين قـــام الباحثان بهما؛ فبالنسبة لكلود بريموند وصف نموذجه بالثلاثي الذي يقوم على تكوّن السرد « بكامله من تسلسل سرود صغرى، أو من تداخلها، ويتكون كل من هذه السرود الصغرى من ثلاثة عناصـــر (أو اثنـــين أحيانـــا) يكـــون حضورهما ضروريا. وجميع سرود العالم تتكون حسب هذا التصور مـــن التأليفات المختلفة لما يقارب عشرة من سرود صغرى الثابتة التي قد توافـــق

عددا قليلا من المواقف الجوهرية في الحياة، مواقف يمكننا أن نشير إليها بكلمات مثل خداع وتعاقد وحماية » [28].

وقدم طودروف مثالا تطبيقيا عن هذا النموذج استقاه من رواية العلاقات الخطيرة. أما نحن فيمكننا أن نعرضها – انطلاقا من النموذج المدروس – على الشكل الآتي:

–رغبة النبيل في صداقة العبد = العبد لا يعترض .

–رغبة النبيل في إفشاء أسرار المجلس = يقبل العبد العقد مكرها.

–النبيل يفشي أسرار المجلس ويتلذذ = العبد يفشي أسرار سيده لأبله.

–المصائب تحل بالنبيل = العبد يواصل الإفشاء.

–النبيل يكتشف خيانة العبد= العبد يتحمل العقاب.

– النبيل يواصل إفشاء الأسرار = العبد لا يتحمل فيموت.

نلحظ نوعا من التجانس بين أفعال العبد والنبيل في البداية. كما نلحظ ثلاثة أنواع من المجموعات الفعلية يتعلق الصنف الأول بمحاولة ناجحة من النبيل في استقدام العبد لتحقيق الرغبة. ويتعلق الصنف الثاني بطموح أكبر من الأول. بينما يتعلق الصنف الثالث بمصيبة تتمثل في خيانة العبد وعقابه ثم موته.

أما بالنسبة لكلود ليفي ستراوس فقد سمى نموذجه بالتناظري الذي وصفه بالمنطقية، ويقوم على « أن السرد يمثل الإسقاط التركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية. فنكتشف إذن داخل مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر فنسعى أن نجدها ثانية داخل التتالي، وهذه التبعية هي في معظم الأحوال تناظر أي علاقة تناسبية من أربعة حدود (A/B=a/b). ويمكن أن نسلك حسب الترتيب المعاكس ؛ أي أن نحاول ترتيب الأحداث الروائية المتعاقبة بكيفيات مختلفة ؛حتى نكتشف بنية العالم المعروض انطلاقا من العلاقات التي

يتم قيامها » [29].وقدم طودروف مثالا تطبيقيا أيضا عن هذا المنهج، ونقـدم من جهتنا هذا المثال المأخوذ من قصة اللسان :

العمود 1	العمود 2	العمود 3
1–النبيل يرغب في صداقة العبد	1– العبد يقبل بصداقة سيده.	1– النبيل يرفض قانون.الأسلاف.
2– النبيل يفشي أسرار القبيلة لعبده	2– العبد يتلقى أسرار المجلس.	2–العبد يرفض قانون العبودية.
3– النبيل يبحث عن سبب هلاك إبله .	3– العبد يخون سيده بافشائه الأسرار لإبله.	
4– النبيل يعاقب العبد بقطع لسانه.	4– العبد يتلقى المزيد من الأسرار وهو مقطوع اللسان.	
5– النبيل يتلذذ بحالة العبد.	5– العبد يموت قهرا لعدم تحمله كتمان الأسرار.	

تتعلق قضايا العمود الأول بسلوك شخصية النبيل. بينما يحدد العمود الثـاني موقف شخصية العبد من سلوك سيده. ويوضـح العمـود الثالـث موقـف الشخصيتين من السيادة والعبودية. إذْ يمثل النبيل تبعا لذلك الفعل، ويمثـل العبد رد الفعل.

انتهى طودروف بعد عرض النموذجين إلى خلاصـة مُفادهـا أن الناقـدين أهملا الشخصية إهمالا واضحا ؛ فهما يكتفيان بوصف أفعالها فقط. وأرجـع هذا الأمر إلى بساطة السرد الذي طبق عليه الدارسان نموذجيهما.

أ–2–الشخصيات وعلاقاتها : يشير طودروف في بداية تقديمه لهذا العنصر إلى المكانة التي تمتعت بها الشخصية في عصر النهضة، وهي غير المكانـة التي احتلتها في العصر الحديث الذي همشت فيه فأصبحت تقوم بدور ثانوي لذلك فدراستها تطرح عدة مشاكل، ومع ذلك قدم طريقة لمقاربتها تقوم على أساس العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض، وقـد سـبقه " إتيـان سـوريو" Souriau Etienne " و"غريمـاس " ALGIRDAS JULIEN GREIMAS " إلى هذا النوع من الدراسة، وقد ذكر أنه استفاد منهما بشكل كبير، وأرجع سبب اختياره للنموذجين إلى قابليتهما للتطبيـق علـى روايـة العلاقات الخطيرة للاكلو التي اختزل فيها العلاقة بين الشخصيات إلى ثلاثة

محاور هي: الرغبة والتواصل، والمشـــاركة. ويعتقـــد طـــودروف أن هـــذه المحاور لا تستوعب كل العلاقات الإنسانية، فأهميتها تكمن فقط في كونها « ذات دور أساسي بالنسبة لبنية العمل الأدبي » [30].

إذا عدنا إلى قصة اللسان أمكننا تحديد محاور العلاقة بين شخصياتها كالآتي:

1- محور الرغبة : أخذ شكل الصداقة، نجدها عند النبيل تجاه عبده. وعنـــد العبد تجاه الإبل.

2- محور التواصل : يتحقق في المسارة، فالنبيل يتخذ من العبد مؤتمنا على سره. والعبد يتخذ من الإبل مؤتمنة على أسرار سيده.

3- محور المشاركة : تتحقق في المساعدة؛ فالنبيل يساعد مجلس القبيلة فـــي تسيير أمورها، والعبد يساعد النبيل في الحفاظ على أسرار المجلس، والإبـــل بحكم الطبيعة تساعد العبد في علاقته بسيّده، وتبدو العلاقة الأخيـــرة بـــؤرة القصة.

يظهر- مما سبق- أن هناك ثلاثة محمولات تدل على ثلاث علاقات أساسة. وهناك علاقات أخرى يمكن اشتقاقها صاغ الناقد منها ثلاثة قواعد هي: قاعدة التقابل وقاعدة المطاوعة وقاعدة الاشتقاق.

تقوم الأولى على أنّ« كل واحد من المحمولات الثلاثة يتوفر على محمـــول يقابله (...) فحضور رسالة ما في حد ذاته دليل على علاقة صداقة. وهكـــذا فالكراهية هي مقابل الحب » [31].

بالنسبة لقصة اللسان تأخذ هذه القاعدة الشكل الآتي:

1- الصداقة يقابلها العداوة.

2- المسارة يقابلها البوح. (هذا المحور هو الأكثر حضورا على الـــرغم من أنه ظل مستترا بالنسبة للنبيل؛ فالمجلس لم يعلم بما يفعله. وكذلك بالنسبة للعبد، فالنبيل لم يكتشف خيانته إلا بعد هلاك إبله؛ ولهذا السبب فـــإن النبيـــل

سيقطع لسان العبد جزاء ما قام به، ويستمر في مساراته عقابا له ؛ لأن هـذا الفعل هو أفضل وسيلة للنيل منه.

3- المساعدة يقابلها عدم المساعدة، وتتمثل في خيانة العبد ثم موته ؛ لأن نهايته المأساوية أوقفت ارتباطه بسيده ؛ وبالتالي أوقفت صداقتهما.

أما القاعدة الثانية (المطاوعة)، فالمحمولات المتولدة عنها أقل انتشـارا مـن القاعدة الأولى، وتقوم على أن « كل فعل إلا وله فاعل ومفعول بـه » [32]. والمثال الآتي يوضحها:

- المجلس يرغب في النبيل، وهو أيضا مرغوب فيه من طرفه.
- النبيل يرغب في صداقة العبد، وهو أيضا مرغوب فيه من طرفه.

بهذه الطريقة توصل طودروف إلى اثنتي عشـرة علاقـة. اسـتقاها مـن المحاور الثلاثة وقاعدتي التقابل والمطاوعة. ثم كشف عن علاقات من نـوع آخر انطلاقا من قاعدة الكائن والظاهر؛ يقوم ملخصـها علـى فكـرة « أن المظهر لا يلتقي مع جوهر العلاقة ضرورة حتى وإن تعلق الأمر بالشـخص نفسه وباللحظة نفسها» [33]. فهناك نوعان من العلاقات واحدة ظاهرة وثانيـة خفية. وهما متعلقتان بإدراك الشخصيات الروائية لما تقـوم بـه لا بـإدراك القارئ.

يوجد هذان المستويان عند النبيل والعبد بوبو وجودا واعيا، فهما يسـتعملان الخيانة لبلوغ أهدافهما. فالنبيل هو أحد أعيان مجلس العقلاء، ويتوجب عليـه بمقتضى قانون الأسلاف أن لا يذيع سرا للمجلس؛ لكنه خان العهد والميثـاق حينما أسر لعبده ما كان يدور في المجلس. وكذلك العبـد فعلـى المسـتوى الظاهري يعتبر أمين سر سيده لكنه على مستوى الكائن على الحقيقة يكون قد أفشى أسراره لإبله، وبذلك فهناك ازدواج في علاقتهما. فالنبيل يخفي علاقته بالعبد بدافع النبالة. وأما العبد فيخفي علاقته بالإبل بدافع الخوف.

وبالنسبة لقواعد الاشتقاق فهي تتألف من أربع قواعد. تعكس الأولى أفعال الشخصيات العاشقة أو التي تتظاهر بذلك كأنْ يشعر النبيل بالسعادة جرّاء صداقته للعبد، ولكن على مستوى العاطفة الحقيقية، فإن العبد يشعر بالضيق من هذه الصداقة. بينما تكون القاعدة الثانية على هذا النحو: (أ) أو (ب) عاملان. (أ) يحب (ب) على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر، إذا ما وعى (أ) بمستوى الكائن فإنه يسلك ضد هذا الحب. نجد مثالا لهذه القاعدة في قصة اللسان تتمثل في سلوك النبيل عندما أدرك خيانة العبد له قرار معاقبته بقطع لسانه.

أما القاعدة الثالثة محتواها علاقة بين (أ) و(ب) إذا ما وعى (أ) بأن هناك علاقة بين(ب) و(ج) تماثل علاقة (أ) و(ج)، فإنه سيتصرف ضد(ب)، وتخص هذه العلاقة محور المشاركة. مثالها: هناك علاقة بين النبيل والعبد.

كما توجد علاقة بين العبد والإبل، وهي علاقة تماثل العلاقة الأولى أو تفوقها؛ لأن العبد الذي ضاق بأسراره سيده دخل في محنة أنقذه منها دخوله في علاقة صداقة طريفة مع إبل النبيل ؛ فقد كان يخبرها بما كان يخبره به سيده. بعدها اكتشف النبيل سبب موت إبله التي كانت عنده أعز من زوجته الراحلة، وكانت عند خيِّر من الأخيار، فقرر أن يتصرف ضد العبد.

أما القاعدة الرابعة مثالها: (أ) و(ب) عاملان و(ب) مؤتمن على سر(أ)، إذا ما أصبح (أ) عامل قضية تولدت عن القاعدة الأولى، فإنه يغير المؤتمن على سره (وغياب المؤتمن على السر يعتبر حالة قصوى من المسارة).

تتمثل أهمية هذه القواعد –حسب طودروف– في أنها تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع القص وبالإمكان أن يكون للشخصيات ذاتها وعي بهذه القواعد؛ ذلك أنها توجد على مستوى القصة لا على مستوى الخطاب، ومعنى ذلك «أنه يمكن أن نتخيل بسهولة سردا تكون فيه هذه القواعد ذات طبيعة

اجتماعية أو صورية » [34].كما تكمن أهميتها في كونها يمكـــن أن تحـــدث تحولات متتالية في السرد. كما تمكن الدارس من إجراء مقارنة بين عـــوالم الكتب التخيلية.

ب-السرد بوصفه خطابا : اعتبر طودروف الخطاب بمثابة « كلام واقعـــي موجه من طرف السارد إلى القارئ » [35]وهناك ثلاثة طرق للقبض علـــى جماليته هي: دراسة زمنه، ومظاهره، وأنماطه.

ب-1-زمن السرد : انطلق طودروف في دراسة زمن السرد من منجـــزات الدرس الشكلاني الذي فرق بين زمن القصة وزمن الخطاب. إذْ تتّسم الأولى في رأيه بالتعددية؛ لأن أحداثا كثيرة يمكن أن تقع في آن واحد. على عكـــس زمانية الخطاب فهو أحادي وخطي يضع الأحداث الواحدة تلـــوى الأخـــرى، والذي يحصل هو أن المبدع غير مهتم بتتالي أحداث القصة، وما يهمه هـــو الاستخدام الجمالي للزمن من خلال التحريفات الزمنية (وتشمل على ســـبيل الحصر تقنيات تسريع السرد وتعطيله، بالإضافة إلـــى تقنيتـــي الاســـترجاع والاستباق، وقد تم تطويرهما فيما بعد من قبل نقاد البنوية خاصة مع جـــرار جينت، وفي مقولات الحكي الأدبي لم يتوقف طودروف عندها) التي جعلهـــا الشكلانيون الروس سمة الخطاب الأولى فكان اهتمـــامهم بهـــا مـــن خـــلال العلاقات التي تنظمها فقط.

تحدث طودروف بالإضافة إلى التحريفات الزمنية عن أشكال الســـرد التـــي حصرها في :

أ-التسلسل: يقوم في ترتيب مختلف القصص، ومجاورتها بعد الانتهاء مـــن القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية [36].ظهر هذا الشكل الزمني فـــي المقطع الثاني والثالث من قصة اللسان، حكى الراوي فيهما علـــى التـــوالي : قصة موت ناقة النبيل ثم أنهاها، وشرع بعدها في سرد قصة المهري مباشرة

في المقطع الثالث، الذي أراد من خلاله أن يظهر البلاء الذي حل بالنبيل جراء فقده المهري، ثم أنهى هذه القصة وعاد إلى موضوع خيانة العبد.

ب-التناوب: يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب ؛ أي بإيقاف أحداهما طورا والأخرى طورا آخر[37]، وهذا الشكل قليل الحضور في الكتابة السردية.

ج-التضمين: وهو إدخال قصة في قصة أخرى[38]. يمكن أن أدرج قصة جمل النبيل في خانة التضمين. حكى الراوي قصة هذا الجمل النادر الذي يقول أنه تلقاه النبيل كهدية من إحدى زعماء القبائل. وقد رباه بيديه، وعاشره كما لم يعاشر زوجته الراحلة، وعندما مات «احترق النبيل بالحمى وغاب في غيبوبة ظنت القبيلة أنه لن يعود منها ».وهنالك رابط وثيق بين هذه القصة والقصة الإطار يتمثل في فداحة الخسارة التي ألحقها العبد بسيده جراء فقدان جمله، وبالتالي ستفيد القصة المضمنة في معرفة العقاب الذي سيُلحقه به.

أضاف طودروف في ختام حديثه عن زمن الخطاب زمنيين هما : زمن الكتابة وزمن القراءة. ويتعلق الأول بالتلفظ، ويصبح أدبيا «منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة » [39]. بينما يرتبط الزمن الثاني بإدراك القارئ، ويصبح هو أيضا أدبيا عندما « يأخذه المؤلف في حسبانه داخل القصة » [40].

ب-2-مظاهر السرد : تتعلق هذه المظاهر بالعلاقة التي تربط الراوي بالشخصيات في القصة، وقد سبق للنقاد أن طرقوا هذه المقولة، ولعل أشهرهم الناقد الفرنسي "جون بويون J.Pouillon " الذي يستعيد طودروف تصنيفه في هذا المقال الذي كان على هذا النحو :

أ-رؤية من خلف : وفيها يعرف السارد أكثر من الشخصية ومثالها : السرد الكلاسيكي. ومن علامات حضور هذه الرؤية في قصة اللسان غلبة ضـــمير الغائب على المتكلم، وتقديم الراوي تقريرا مفصلا عن شخصية النبيل. فهـــو الذي أخبرنا بموت زوجته، ووحدته، وعبده الذي ورثه من أبيه، والأكثر من هذا هو معرفة الراوي بما كان يدور بين النبيل وعبده. فقد كان يعرف حديث النبيل (في السنوات الأولى تحدث مع الجليس عن هموم الصحراء، وأحوال النساء، وأخبار العشاق، وأشعار الهجاء، ونوايا الأبكار)[41]. يعرف الـــراوي هذا بسيطرته على خطاب الشخصية بحيث يمتزج صـــوته بصـــوتها (ورأى كيف تدبر المكائد بين الشيوخ وعرف النوايا الخفية ضد القبائـــل المجـــاورة، ووقف على أساليب الزعيم في إبعاد الخلافات وإنهاء الخصومات بين أعضاء المجلس، وأدرك أخيرا أن اكثر العقلاء نفوذا وقدرا هم أكثرهم دهاءً وقـــدرة على تدبير المؤامرات)، فالرؤية هنا تخص الشخصية، ولكنها غائبـــة لـــذا تغلِّبُ صوت الراوي على صوتها.

ب-رؤية مع : وفيها تتساوى معارف السارد مع الشخصية، ومثالها روايـــة السيرة الذاتية. ويحضر هذا النوع من الرؤى في قصة اللِّســـان مـــن خـــلال مشهد حواريٍّ دار بين النبيل والعبد بوبو، يقول الراوي « الزعيم يجرد في وجوهنا سيفه ما إن ندخل خباء المجلس (...) الزعيم يرى أن قـــوة القبيلـــة تقاس بقدرة عقلائها على كتمان سرها فإن أفشى عاقل لها سرا عرض القبيلة للخراب (...). فاسمع يا بوبو بأذنيك. وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الـــذي يفوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من دم رقبتـــك إذا خالفـــت النـــاموس ،(...). ابتسم بوبو ابتسامة غامضة لا يتقن مثلها إلا الرعاة الحكماء أو العبيد الذي امضوا زمنا طويلا في خدمة أسيادهم ثم انحنى حتى لامس طرف لثامه السفلي جذوع الطلح التي التهمت النار نصفها فاســـتغاثت بـــانين مســـموع،

ونزفت سائلا لزجا في لون الدم رفع العبد رأسه عن الأرض، وتوسل : لم يخطر في بالي يوما أن أتجاسر، وأخالف لمولاي أمرا، ولكن مولاي يعرف أن عبده بوبو ليس خيرا من باقي الخلق في الصحراء. ومولاي يعرف أن الخلق في الصحراء يعاني من داء الفضول أكثر مما عانى من الوباء في كل الأجيال. فليغفر لي مولاي جسارتي وليعفني من شر الاستماع إلى أسرار المجلس الجليل... » (42)

يدور هذا المشهد الحواري بين شخصيتين على قدر من الأهمية في قصة اللسان هما: النبيل والعبد بوبو، وكانت لغتهما متقاربة؛ لأنهما ينتميان إلى مجتمع بدوي يتميز ببساطة العيش. نظرة في لغة الحوار ومحتواه تفيدنا في الكشف عن طبيعته ومستواه. وقد امتدّ على مدى صفحة كاملة، وتميز بتلقائية بارعة استخدمها الراوي في السرد تركت الحرية أكثر للمتحاورين لتبادل الكلام والتعليقات، وهي تجسد بذلك حرارة هذا المشهد، وتؤكد على الجانب الدرامي منه. كما يمكن القول بأن هذه التلقائية كانت سببا في احتلاله مساحة نصية واسعة في القصة، كما لا يمكن إغفال القول بأن هذا المشهد أتى في بداية القصة ليزيد الأحداث تأججا وعنفوانا، ونظرة في موضوع الحوار تؤكد ذلك. لقد تعمد النبيل أن يبدأ كلامه بتحذير، وتوعد الزعيم لأعضاء المجلس إن هم أفشوا أسراره، لينسحب هذا التحذير على العبد الذي حاول أن يتملص من هذه المسؤولية، ولكن سلطة النبيل على العبد أوجبت عليه الطاعة والانصياع لأوامره، وقد سمح لنا الحوار بالتعرف على وجهة نظر المتحاورين، فالنبيل قرر إفشاء الأسرار بينما العبد انصاع لأمر سيده على الرغم من أنه نبهه إلى صعوبة تحمل ذلك.

يكشف هذا الحوار عن وعي العبد وإدراكه لخطورة ما سيقدم عليه سيده. حاول إن يقنعه بالعدول عن موقفه ولكنه لم يَفْلح، لذا فالحوار يكشف من جهة

أخرى عن تهاوي شخصية النبيل وسقوطها، بل انحرافها عن المسار الطبيعي الذي وجب أن يسلكه كل عضو ينتمي إلى مجلس العقــلاء؛ فهــو يكشــف تسلّطه وأنانيته، وعدم تعقله، ولا أخلاقية ما سيقدم عليه.

والملاحظ أن الراوي لم يختف تماما من المشهد الحواري، بل انسحب إلــى الوراء، وتؤكّد العبارات التي تحتها سطر حضوره على الرغم مــن أن هــذا الحضور كان باهتا. ولكن الأهمّ من كل ذلك هو أنــه تــرك حريــة الــتكلم للشخصيات، وإبداء وجهة نظرها بعيدا عن هيمنته ليتنــوع الســرد وتتعــدد أساليبه.

ج-رؤية من خارج : وفيها تعرف الشخصية أكثر من الراوي ومثالهــا : « لم تمض أسابيع أخرى حتى تغيب بوبو عن الحضور، بحث عنه في خبائــه فوجده متكئا على الركيزة، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين، فاغر الفم، تغير عليه أسرار الذباب، كأنها تريد أن تنزع من شفتيه سرا لم ينطق به اللســان المفقود وحتى عندما سجاه على الأرض واستدعى الرعاة لإعداد الكفن فــإن الفكين ظلا منفرجين وبقي الفم الفارغ من اللسان، مفتوحا » [43]

قام الراوي الشاهد في هذا المقطع بتبئير جثة العبد فتتبع وفق تقنية الكاميرا؛ العينين، والفم، والشفتين، والفكين، وهي العناصر التبئيرية التي تجعــل مــن حركة السرد ذات طبيعة مرئية، منظورا إليها من بعيد، مــا أنــتج مســافة حصلت بين العين الناظرة وموضوعها الذي صاحب تقديمــه بــروز تقنيــة الوصف، التي ستغدو التقنية الأفضل، مادام الأمر متعلق برؤيــة مشــهدية، تركز فيها الاهتمام على عناصر التبئير المذكورة، وهذا الوضــع ســتتراجع معه رؤية الراوي الذاتية، وتبرز على خلافه الرؤية الموضوعية التي تقتصر على تقديم الشيء الموصوف كما في الواقع تماما. لذا فإن هــذه الرؤيــة «

تعطي الانطباع بأن الأحداث تدور تحت عين الكاميرا لشاهد موضوعي لـــم يقم بعملية التمحيص بعـــــد » [44].

وستهيمن وفق هذا الأسلوب "الرؤية من الخارج" التي تظلل السرد بألوانهـــا، ما انعكس على الموضوع الذي صبغه الراوي برؤاه الخاصة عندما حـــاول إصدار الأحكام، ولكنه لم ينجرف وراءها الأمر الذي هيأ لسيادة الرؤية مـــن الخارج لتغلب الوصف الذي استتبع وصف الراوي لكل ما وقعت عليه عيناه فقط. وهذا ما يؤكد أن استخدام هذه الحيلة في التقديم « مصحوبة بصفة عامة بغياب العلامـــات الذاتية في الخطاب، وهي تنتج لبعض الوقت أثرا بسبب غياب الأحاسيس » [45].

ب-3-أنماط الســـرد :تتعلق هذه المقولة بالكيفية التي يعرض لنا بها الراوي القصة، ويقدمها لنا بها. وهناك نمطان من السرد هما: العـــرض والحكـــي. مصدر النمط الأول هو الدراما التي يتشكل منها كلام الشخصـــيات، لـــذلك فهي تقابل مصطلح الخطاب. بينما تعد القصة التاريخية مصدرا للنمط الثاني الذي يتشكل منه كلام الراوي، لذلك فهي تقابل مصطلح القصة.

بحث طودروف عن أساس لساني لهذه الثنائية فوجد أنّ اللغة تُكرّس مستويين هما : الأسلوب المباشر، فإذا قال النبيل مثلا: « فاسمع يا بوبو بأذنيك وتذكر بعينك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من رقبتك إذا خالفت الناموس وأذعت لي يوما ســـرا » [46]. فمعنـــى هـــذا الكـــلام أنّ شخصية لا توجه كلاما فقط. وإنما تؤدي أمامنا فعلا له دلالة لها نفس حقيقة الأفعال التي يتم تحقيقها بواسطة اللغة. والأسلوب غير المباشر، ومثالـــه: « يعود من المجلس الليلي منهكا، ينزع ثيابه الزرقاء يستبدلها بالثياب البيضاء، يأخذ مكانه بجوار الركيزة، يسند ظهره إلى العمود » [47].

ويذكر طودروف أنه لا يوجد نمط سردي خالص، فالدراما لا تخلـو مـن القصة، إذْ بإمكان خطاب الشخصية أن ينتمي إلى الحكـي. والمثـال الآتـي يوضح ذلك :« الزعيم يجرد في وجوهنا سيفه ما إن ندخل خبـاء المجلـس، ويتعمد أن يترك السيف خارج الغمد طوال الاجتماع، الزعيم يرى أن قـوة القبيلة تقاس بقدرة عقلائها على كتمان سرها، فإن أفشى عاقـل لهـا سـرا عرض القبيلة للخراب، الزعيم يُبقي سيفه مسلطا على رقابنا حتـى يكتمـل المجلس. فاسمع يا بوبو بأذنيك وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفـوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس، وأذعت لي يوما سرا لأن سيف الزعيم سوف يشرب من دم رقبتـي أيضـا إذا أذعـت للمجلس سرا»[48].

يحمل كلام الشخصية هنا أخبارا تُبرِّر الفعل الذي ستقدم عليه، فالعرض هنـا يتعلق بما ستقدم على إنجازه شخصية النبيل. بمعنى أن الأسلوب المباشر هنا لا يستغرق العرض إلا جزئيا.

كما أنّ هناك إمكانية تتمثل في عدم خلو الحكي من الدراما، فالقول ينسـحب إذن على كلام الراوي فهو لا ينتمي دائما إلى الحكي، فقد يتضـمن كلامـه عرضا يظهر في ثلاثة أشكال مختلفة للخطاب : بالأسلوب المباشر وبالمقارنة (بدأ العبد يتبدل منذ أن قطع السيد لسانه نحل وضمر ونال منه الهزال، ولكن مولاه الذي فقد قرينه الأبلق لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسـرار، بـل تعمد إلى أن يضيف إلى أسرار المجلس أنباء خفية جاءت من ديـار القبائـل الأخرى) أو بالتأمل العام « وحتى عندما سـجاه علـى الأرض واسـتدعى الرعاة لإعداد الكفن فإن الفكين ظلاّ منفرجين وبقي الفم الفارغ مـن اللسـان مفتوحا» [49]. والشكلان الأخيران ينتميان لكلام الراوي، ولكنهما لا ينتميـان إلى الحكي. لهذا يطرح طودروف موضوعا آخر يتصـل بأنمـاط السـرد،

ويتمثل في الموضوعية والذاتية، وقد وجد لهما سندا لغويا يتمثل في ثنائية الملفوظ والتلفظ، إذْ ترتبط الموضوعية بالملفوظ بينما ترتبط الذاتية بالتلفظ، لذلك ألحق الأسلوب غير المباشر بالموضوعية والأسلوب المباشر بالذاتية، ونقدم هذين المثالين عنهما:

المثال الأول : « بعد شهور نزل في إبل النبيل بلاء »[50].

تتميز هذه الجملة بالموضوعية لأنها لا تتضمن أي إخبار حول الذات المتلفظة على العكس من ذلك، فهذه العبارة تتضمن دلالة تتعلق بالذات المتلفظة «سوف أقطع لسانك أيها الشقي » [51]. فهو فعل قامت به الذات المتلفظة تمثّل في فعل السب. (أنت شقي). ويبقى السياق « وحده الذي يحدد الصفة الذاتية لجملة ما » [52]. وليس شرطا أن يتحلى الأسلوبان بالموضوعية أو الذاتية تحليا خالصا. ويتضح هذا من خلال أوجه الكلام، يقول: « إن الأسلوب المباشر يرتبط بوجه عام بالمظهر الذاتي للغة، ولكن هذه الذاتية ترتد أحيانا (...) إذ يُقدَّم إلينا الخبر وكأنه صادر عن الشخصية الروائية وليس عن الراوي، ولكننا لا نعلم من خلال ذلك شيئا عن هذه الشخصية الروائية. أما كلام السارد فهو على العكس من ذلك ينتمي، بوجه عام، إلى مستوى التلفظ، غير أن الذات المتلفظة تصير عند إجراء مقارنة، أو عند القيام بتأمل عام ظاهرة، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات الروائية »[53].

القول إذن: إن الأسلوب المباشر يرتبط بالذاتية، ولكن ليس بصورة خالصة، فقد تقدم لنا الشخصية خبرا، ولا نعلم من خلاله شيئا عن هذه الشخصية، فهو يصدر منها فقط لتقترب بذلك من صورة الراوي. أما كلام الراوي فينتمي إلى التلفظ القصصي، ولكن كلامه قد يحتوي على شيء من الذاتية عند إجرائه مقارنة أو عند القيام بتأمل ما، وهو هنا يقترب من كلام الشخصية.

وينهي طودروف مناقشة هذا العنصر بالإشارة إلى قضـية التـداخل بـين مظاهر السرد وأنماطه، وقد شغلت هذه القضية الكثير من النقاد أمثال "هنري جيمس H.James "، و" بيرسي لوبوك P.Lobbock " اللـذان ميَّـزا « بـين أسلوبين رئيسين للسرد هما : السرد البانورامي والأسلوب المشـهدي » [54]. وعن التداخل يشير إلى أن الأسلوب المشهدي يقابل الرؤية مع. أما الأسلوب البانورامي فيقابل الرؤية من خلف.

و يرد أسباب الخلط إلى صورة السارد التي تختلط بصـورة المؤلـف فـي الغالب. ولرفع اللبس حاول طودروف أن يحدد لنا ماهية السارد، فانتهى إلى القول: إن « السارد هو الذات الفاعلة لهـذا الـتلفظ (...) يرتـب عمليـات الوصف (...) هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هـذه الشخصـية الروائية أو تلك أو بعينيه هو (...) هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك، عبر الحوار(...) أو عن طريق وصف موضوعي »[55].

ومهما كانت هذه الصورة فإنها تبقى عصية على القبض لأنها تضع « على وجهها أقنعة متضادة تتوزع ما بين صورة مؤلف حاضر بلحمه ودمه وبـين شخصية روائية »[56].

وحتى نقترب من هذه الشخصية الزئبقية اقترح ما أسماه بالمستوى التقويمي. فمن خلاله يمكن القول؛ إن شخصية النبيل هي شخصـية لا أخلاقيـة. كمـا يمكننا القول بأن شخصية بوبو هي الشخصية الضـحية والمعتـدى عليهـا. ونتعاطف معها. ولكن هذه التأويلات لا تنتمـي إلـى الكتـاب، فـالمواقف الموجودة داخله لا تخص الكاتب ولا القارئ، وإنما تعنى الراوي بالدرجـة الأولى الذي قد يوحي بها. ويلفت انتباهنا إلى أنه يوجد تـأويلان أخلاقيـان «أحدهما يدخل في كتاب (..) والآخر هو الذي يعطيه القراء دون أن يشغلوا أنفسهم بمنطق العمل الأدبي » [57]. أما الأول فهو يخـص الـراوي، فحـين

يخص الثاني قارئ النص، وهو يختلف حسب الأزمنة وشخصية القراء. والخلاصة أنه يوجد في كل كتاب فعل له تقويمه الخاص « الذي قد لا يكون هو تقويم المؤلف ولا تقويمنا نحن»[58].

يقربنا هذا المستوى التقويمي من صورة الراوي لأنه ليس من الضروري أن يوجه الكلام إلينا مباشرة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد يضع الراوي مسلمات مشتركة بينه وبين القارئ تتمثل في المبادئ والاستجابات السيكولوجية. ويمكن أن نختزل هذا السنن في قصة اللسان في شكل حكمة شائعة مثل "لسانك حصانك إن صنته صانك، وإن خنته خانك "، كما يمكن أن نضعه في شكل تنبيهات مثل : لا تفشي أسرار غيرك. لا تفعل الشر. لا تكنْ أنانيا. حافظ على أسرا سيدك... ويعتمد الراوي على هذا السلم التقويمي للصفات النفسية، وبفضله سيُدين قارئ قصة اللسان شخصية النبيل، ويتعاطف مع شخصية العبد.

خلاصة ما تقدم أن هناك تداخلا بين صورة الراوي وصورة القارئ الذي الأخير يُستحضر بمجرد ظهور السّارد، وبينهما علاقات قليلة قد تظهر من خلال المستوى التقويمي الذي يجعلنا كقراء نحب هذا ونمقت آخر. فالقول إذن بوجود ميثاق سردي بينهما شبيه بالميثاق الموجود بين الراوي والكاتب، « فما إن تأخذ ملامح صورة السارد في البروز بوضوح حتى تكون صورة القارئ الخيالي قد ارتسمت بدورها بدقة أكثر. هاتان الصورتان خاصتان بكل عمل أدبي تخيلي: فوعْيُنا بأننا نقرأ رواية، وليس وثيقة، يدفعنا إلى القيام بدور هذا القارئ الخيالي، وفي ذات الوقت يظهر السارد الذي يخبرنا بالسرد. بما أن السرد هو ذاته خيالي »[59]. والخلاصة أن أحدهما يستدعي الآخر بمجرد ظهوره.

ج-خرق النظام : بعدما قسم طودروف النص الأدبي إل قصة وخطاب بهدف البحث عن أدبيته أو نظامه، رأى أن هذا النظام يتم خرقه على مستويين هما: القصة والخطاب. تنويها إلى هذه الثنائية ينتقل إلى الحديث عن العلاقة الموجودة بين نظام الحياة ونظام السرد. ويرى أنها علاقة وثيقة الصلة ومتبادلة، والذي يتحكم فيها هو الروائي الذي قد يكشف لنا أثناء حل العقدة عن أن نظام المواضعة (المحيط الاجتماعي) هو الذي حدد مسبقا أفعال الشحصيّة وسلوكها، بحيث تخضع لأخلاق المجتمع المعاصر، أخلاق يقول عنها إنها مزيفة بالحياء والنفاق، وهكذا تصير الحياة جزءا لا يتجزأ من بنية العمل الأدبي. (إن أخلاق المواضعة الخارجية بالنسبة للرواية هي التي توجه خطاه إنها أفعال لا توجِد دوافعها ومحركاتها داخل الرواية بل خارجها، تسلك شخصيات الرواية على هذا النحو، لأن ذلك هو ما يجب فعله، إنه الموقف الطبيعي الذي لا يتطلب تبريرات).

إن أخلاق المواضعة الاجتماعية من عادات وتقاليد هي التي توجه السرد، وقد يحدث العكس كذلك، فقد نتوهم بأن نظام الكتاب هو نظام المواضعة، ولكن أثناء حل العقدة نكتشف أن هذا النظام لا يوجد إلا داخل الكتاب. إنها إذن قضية الصراع بين نظامين: نظام الكتاب ونظام سياقه الاجتماعي. والمؤكّد من كل هذا هو أن المؤلف ينسج إبداعه من الحياة التي هي عنصر جوهري في تشكيل خيوط العالم التخيلي. فلا وجود للعمل دون الحياة، ولا وجود للحياة دون أعمال فنية. وهنا تكمن فكرة الجدل الدائر بين الفن والحياة، ولا شكّ أنّه يتأسس على فكرة خرق النظام، لذا انتهى طودروف إلى أن فكرة خرق بنية العمل الأدبي يمكن أن تُتَّخذ معيارا لإقامة نمذجة مستقبلية للمحكي الأدبي.

ج-1-خرق القصة: يتعلق الخرق في قصة "اللسان" بسلوك شخصية النبيل كونها الشخصية الرئيسة في هذا السرد، حيث يبدأ سلوكه بإفشاء أسرار مجلس القبيلة إلى عبده، ويتطور إلى الحد الذي يجعله يقطع لسان عبده بصورة قاسية كشفت عن ساديته، وأنانيته، وسلوكه غير الإنساني مع عبده. ويكشف هذا الخرق عن علاقة السيد بالعبد التي، أقل ما يمكن أن يقال عنها، إنها عنصرية تقوم على أنانية السيد ورغبته في تعذيب الآخرين دون مبالاة بإنسانيتهم.

وعلى الرغم من أن العبد حاول أن يُقنع سيده بعدم تحمله أسراره إلا أن ذلك لم يشفع له، بل إن النزعة السّادية للسيد تكشفت عندما قطع لسان عبده، وقد واصل إفشاء المزيد من أسرار القبيلة على مسمعه. فإذ نظرنا في سلوك النبيل من منظور المنطق نجده غريبا، إذ لم يكن يهمه عبده بقدر ما كانت تهمه رغباته، لذا راح يستغله إلى الحد الذي أوصله للموت، هذا من جهة النبيل. أما من جهة العبد، فإن الخرق يظهر على مستوى سلوكه أيضا، فقد استحق العقاب جزاء إفشاء أسرار سيده للإبل، إذن كان خرق القصة على مستوى القواعد والقوانين التي وضعها المجتمع.

ج-2-خرق الخطاب : يتم خرق الخطاب في الكيفية التي تم إبلاغنا بها عن ذلك السلوك، لقد اتضح سلوك النبيل مذ بداية القصة، واعتمد الراوي في ذلك على الرؤية من خلف، حيث كشف من خلالها عن الواقع القصصي الذي تحيا فيه هذه الشخصية الموصوفة بالنبالة ثم غير الراوي من المنظور، وأعطى الفرصة للشخصية نفسها للكشف عن طموحاتها ورغباتها في مسارة العبد من خلال استخدام تقنية الحوار؛ أي أن الراوي انتقل من مستوى الظاهر إلى مستوى الكائن؛ فشخصية النبيل في الظاهر مرموقة كونه أحد أعيان القبيلة، ولكنه على مستوى الكائن والحقيقي يكون قد أخل بنظام

المجلس حين قرر إفشاء أسراره. تناوبت الرؤيتان على مدار القصة فأدتا إلى تأزيم الوضع، وتطور الأحداث، والبلوغ بها إلى الذروة، وقد أدى هذا التناوب إلى الكشف عن الوجه الحقيقي لشخصية النبيل الذي لم يتوان عن عقاب عبده، فلم تكفه خيانة المجلس، وإنما تمادى في التعامل مع سلوك عبده الذي عده بمثابة جريمة استحق العقاب القاسي عليها بقطع لسانه.

ج-3- قيمة الخرق: تتألف قصة اللسان من ستة مقاطع. ولنا أن نطرح سؤالا مفاده؛ ماذا لو كان لهذه القصة مقطع سابع، بالطبع أقول إن ذلك مستحيل، لأن مخالفة النظام قد تمت، والجريمة قد وقعت، ومقاصد السرد تحققت، ولا يمكن أن تعود الحياة للعبد. كما لا يمكن أن تكف شخصية النبيل عن خيانة العهود والمواثيق. ولكن يمكن لنا أن نتساءل عن موقف النبيل نفسه. فمن ما لا شك فيه أنّه كان بإمكانه أن يجد وسيلة أخرى لعقاب عبده تتيح له الاحتفاظ به، ولكن لو حدث ذلك لوجدنا شخصيتين نافذتين قويتين تريد كل واحدة منهما أن تفرض منطقها على الأخرى، ولكن هذا بمقتضى نظام المواضعة لن يحدث، وهو الذي انتصرت له نهاية القصة ؛ لأنه لا بد أن يسود منطق واحد هو من منظور القاص منطق القوة والزعامة والسيادة. هي رسالة القصة التي احتوت على عمق جمالي حينما كانت نهايتها على الشاكلة التي ذكرت. ومن هنا فإن هذه القصة تجدد مبررها في خرق النظام نفسه، فلو لم ينتهك النبيل قانون المجلس، والعبد قانون العبودية، لما كان لوجود القصة من مبرر.

لو نطرح سؤالاً آخر: ما هو المحتوى الإيجابي لكل من أفعال النبيل والعبد؟ وإلى أيِّ نسق تنتمي هذه الأفعال؟ لأمكننا القول إن أفعال الشخصيتين تنتمي إلى أخلاق المواضعة الاجتماعية وهو« النظام الخارج عن عالم الكتاب" والذي ينتمي إليه القاص. وقد حدد أفعال الشخصيتين اللتين لهما الرغبات

نفسها، حتى وإن تعاطف القراء مع شخصية العبد، إلا أن إفشاءه لأسرار سيده لا تؤسس أبدا لنظام أسمى من نظيره الذي يوجد في الواقع، يقول طودروف: « إن ما يتأسس هناك لهو على وجه التحقيق، الأخلاق المتواضع عليها في المجتمع المعاصر... » [60].

كما لا تؤسس أفعال النبيل لأخلاق عليا. ويمكن القول من ناحية أخرى بأن السرد في هذه القصة لا يعكس تماما نظام المواضعة لأن حل العقدة الذي فاجأ القراء سار في الاتجاه الذي جعل النظام الخارجي «لا يحضر إلا بوصفه حافزا على بعض الأفعال » [61] التي مثلت خرقا للنظام الذي سار عليه الكتاب. وأقصد هنا قطع النبيل للسان العبد، وفي هذا المستوى من القصة لا يتكشف موقف القاص من هذا السلوك، فلم نعد نعرف غير الأفعال التي أتى بها النبيل. وهذا هو اللبس الحقيقي في موقف الكاتب، ويمكن تفسيره بعملية هدم حقيقية قام بها القاص وتعويضها بنظام جديد هو نظام القصة.

تحدث طودروف – في الإطار نفسه– عن علاقة نظام الحياة بنظام السرد يقول : بإمكاننا أن نفترض وجود هذه العلاقة : السرد الذي يُفصح في نموه عن النظام القائم في الخارج، ويأتي حل عقدته بنظام جديد هو بالضبط، نظام العالم الروائي، لنأخذ على سبيل المثال رويات ديكنز التي تعرض في أغلبها بنية عكسية : إذ نجد النظام الخارجي(نظام الحياة) هو الذي يسود في هذه الروايات في أفعال الشخصيات الروائية : وعند حل العقدة تحدث معجزة حيث تظهر فجأة شخصية ثرية تتصف بالجود، وتجعل من الممكن بعث نظام جديد وهذا النظام الجديد – سيادة الفضيلة – لا يوجد بالطبع سوى داخل كتاب ولكنه هو الذي ينتصر بعد انفراج العقدة. على أنه ليس من اللازم أن نجد في كل شكل من أشكال السرد خرقا مماثلا للنظام (...) وعلى كل حال

فإن فكرة خرق النظام سوف تفيدنا مثلها مثل جميع الأفكار المتعلقة ببنية العمل الأدبي، كمعيار لتنميط مقبل لجميع أشكال السرد الأدبية » [62].

3- قيمة المقال :

1-لم يكن طودروف في هذا المقال مهتما بالتنظير التجريدي بل كان يعي جيدا مسألة الممارسة الفعلية للنظرية البنيوية، لذا فالنص حاضر في الإطار الذي أمنته له الفلسفة البنيوية والإجراءات اللسانية.

2- للمقال قيمة تعليمية « إذ أن الممارسة التعليمية في كل أطوار التعليم ومؤسساته تتعامل مع النصوص وتواجه معضلات تحليلها، بل إن تحليل النصوص يمثل الأساس في تعليم الأدب في مختلف تخصصاته» [63]

3- يتميز المقال بالنظامية والشمولية، وعنهما يقول ولاس مارتن : « يعـــد تزفيتان طودروف أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية، وتُظهـــر كتاباتـــه الخاصة عن السرد كيف يمكن دمج النظريات الروسية الفرنسية ببعضـــها، وهو يدمج كذلك النظريات النافذة لدى النقاد الانجليز والأمريكيين، مُظهـــرا علاقتهم بالاهتمامات الأوروبية » [64].

4- لهذا المقال أهمية تاريخية؛ لأن طودروف يعد من بين أوائل من وضع أسس قواعد علم السرد.

5- للمقال قيمة منهجية؛ فهو يختبر قوة النظرية البنيوية في تعاملها مع النص السردي. ولا شك أن مقياس أي نظرية إنما يتوقف على قدرتها في استنطاق النص، والكشف عن معطيات نصية لم تكتشف من قبل.

نخلص في نهاية هذه الدراسة المتواضعة إلى نتيجة نؤكد من خلالها على ليونة منهج طودروف وطرافته في تحليل النص السردي، ونرجع هذه الليونة إلى فاعلية مقاربته التي تقوم على رؤية متكاملة للعمل الأدبي، الذي نظر إليه الناقد من زاوية لسانية غير تلك المعتمدة في الشعرية الكلاسيكية؛ فهي تقوم

على ضرورة ربط الدال بالمدلول على أساس أنهما يكملان بعضهما البعض، وهنا تكمن أهمية ونجاعة هذه المقاربة. أما ما تعلق بالناحية التطبيقية فإننا نؤكد أيضا على قابلية النص المختار وطواعيته للتطبيق. وهذا يحيل مباشرة على مسألة في غاية الأهمية، وهي اللقاء الواعي والجميل بين الأدبي والنقدي.

الهوامش و الإحالات :

[1]– تيزفتان طودروف: مقولات الحكي الأدبي ، ترجمة الحسين سبحان و فؤاد صفا ، منشورات اتحاد كتاب ،الرباط، المغرب ،ط1، 1992، ص31.

[2]– إميل بنفنيست : مسائل في اللسانيات العامة ، نقلا عن السعيد هادف: مصطلحا السرد و الخطاب (مقاربة بين النظرية الغربية و النظرة اللغوية العربية القديمة)، مجلة المبرز، فيفري 2002، ص27،29.

[3]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي، ص32.

[4]– بوريس توماشفسكي : نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، نشر مشترك ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، المغرب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 180.

[5]–سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد التبئير)، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1999، ص65 .

[6]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، ص41.

[7]– روجر فولر : اللسانيات و الرواية ، ترجمة لحسن أحمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1997، ص44.

[8]– تيزفيتان تودروف : مقولات الحكي الأدبي ، ص41.

[9]–المرجع نفسه ، ص41.

[10]–المرجع نفسه : ص40.

[11]–المرجع نفسه :ص40.

[12]–المرجع نفسه : ص40.

[13]–المرجع نفسه : ص40.

[14]– عدنان ذريل : النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق ، إتحاد الكتـــاب العـــرب ، دمشق ، سوريا ، (دط) ، 2000.(كتاب إلكتروني).

[15]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، ص41.

[16]–المرجع نفسه ، ص42.

[17]– المرجع نفسه ، ص42.

[18]– المرجع نفسه ، ص42.

[19]– المرجع نفسه ، ص42.

[20]– المرجع نفسه ، ص42.

[21]– إبراهيم الكوني : اللسان ، موجودة في رواية خريف الدرويش ، المؤسســـة العربيـــة للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994، ص 123.

[22]–المصدر نفسه ، ص125.

[23]–المصدر نفسه ، ص127.

[24]–المصدر نفسه ، ص131.

[25]–المصدر نفسه ، ص132/131.

[26]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، ص43.

[27]–المرجع نفسه ،ص44.

[28]– المرجع نفسه ،ص44.

[29]– المرجع نفسه ،ص46.

[30]– المرجع نفسه ،ص49.

[31]– المرجع نفسه ،ص49.

[32]– المرجع نفسه ،ص50.

[33]– المرجع نفسه ،ص50.

[34]– المرجع نفسه ،ص54.

[35]– المرجع نفسه ،ص55.

[36]– المرجع نفسه ،ص56.

[37]– المرجع نفسه ،ص57.

[38]– المرجع نفسه ،ص56

[39]– المرجع نفسه ،ص57.

[40]– المرجع نفسه ،ص58

[41]– إبراهيم الكوني: اللسان ، ص123.

[42]– المرجع نفسه :ص124، 125.

[43]– المرجع نفسه : ص.132.

[44]– Y. Reuter :, introduction a l analyse du ves roman, bordas, paris, France,1991,p68.

[45]– ibid ,p 68.

[46]– إبراهيم الكوني ، اللسان ، ص124.

[47]– المصدر نفسه ، ص123.

[48]– المصدر نفسه، ص123.

[49]–المصدر نفسه ، ص132.

[50]–المصدر نفسه ، ص126.

[51]–المصدر نفسه ، ص131.

[52]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي، ص63.

[53]–المرجع نفسه ، ص63.

[54]– المرجع نفسه ، ص63.

[55]– المرجع نفسه ، ص64.

[56]– المرجع نفسه ، ص64.

[57]– المرجع نفسه ، ص65.

[58]– المرجع نفسه ، ص65.

[59]– المرجع نفسه ، ص65.

[60]– المرجع نفسه ، ص68.

[61]– المرجع نفسه ، ص68.

[62]– المرجع نفسه ، ص69، 70.

[63]– رولان بارط : التحليل النصي ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، سوريا ، 2009 ص7.

[64]– ولاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد ، الهيئـــة العامـــة للشؤون المطابع الأميرية ، جمهورية مصر العربية ، (دط) ، 1998، ص30.