

قواعد اللعب السردية

عبد الفتاح كليطو

للمرحلة الثقافية التي يجتازها، يعني بالدرجة الأولى بالمضمون، مما يجعل المناقشة تتركز أساساً على العلاقة بين الرواية والمجتمع وعلى الدور الذي يجب ان تلعبه الرواية في المجتمع. إذ ذلك لا مفر من خوض «الحرب الايديولوجية» ومن تقييم الإنتاج، مما يجعل من الباحث ناقداً أي- حسب المدلول القديم للكلمة- صيرفاً يميز القطعة الجيدة من المزيفة، وإذا جاز لي أن أبدي ملاحظة، فإنني أقول اننا، بتهميشنا للشكل، نغفل عن خاصية مهمة في ثقافتنا العربية الكلاسيكية التي كان لها إحساس عميق ومرهف بالشكل، وبأخلاقية الشكل.

لا ينبغي ان يفهم من كلامي هذا انني بصدد الدفاع عن «الشكلانية». إنني اسعى فقط إلى التنبيه إلى المستويات المختلفة التي لا بد من مراعاتها اثناء العملية النقدية وإلى العلاقة التي تربط بين هذه المستويات، وان الملاحظات التالية ستعني، رغم طابعها الشكلاني، بل بفضل هذا الطابع، برصد النقطة التي يفرض المضمون اثناءها نفسه ويصير متحكماً في اللعبة السردية. لنبدأ أولاً بقراءة القطعة التالية:

« قالت بلغني أيها الملك السعيد انه كان في قديم الزمان وسالف الدهر والأوان في مدينة الصين رجل خياط مبسوط الرزق يحب اللهو والطرب وكان يخرج هو وزوجته في بعض الأحيان يتفرجان على غرائب المنتزهات. فخرج يوماً من أول النهار ورجعا آخره الى منزلها عند المساء، فوجدا في طريقها رجلاً أحذب رؤيته تضحك الغضبان وتزبل الهم والأحزان، فعند ذلك تقدم الخياط هو وزوجته يتفرجان عليه، ثم انها عزمنا عليه ان يروح معها إلى بيتها لينادمها تلك الليلة فأجابها إلى ذلك ومشى معها إلى البيت، فخرج الخياط إلى السوق وكان الليل قد أقبل فاشترى سمكاً مقلياً وخبزاً وليمونا وحلاوة يتحلون بها، ثم رجع وحط السمك قدام الأحذب وجلسوا يأكلون فأخذت امرأة الخياط جزلة سمك كبيرة ولقمتها للأحذب وسدت فمه بكفها وقالت والله ما تأكلها إلا دفعة واحدة في نفس واحد ولا أمهلك حتى تمضغها. وكان فيها شوكة قوية فتصلبت في حلقة لأجل انقضاء أجله فمات. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » (الف ليلة وليلة، حكاية

للعب جديته التي تظهر في كون اللاعب يقبل التقيّد بقواعد ثابتة تحدّ من مبادرته وتجعله يتحرك في إطار ضيق. هذه القواعد يشترك في معرفتها اللاعب والمتفرج على حدّ سواء، ورغم ان كل مباراة تمتاز بتسلسل خاص لا تجده في غيرها، مما يجعلها فريدة من نوعها ويضمن عنصر التشويق والمتابعة المتحمسة، فإن هذا الشكل الدائم التجدد لا يغيّر شيئاً من القواعد التي تبقى قارة ولا يجوز مناقشتها.

إذا سلمنا بأن السرد، كالسياسة والصدفة، لعبة، وجب علينا ان نبحث عن القواعد التي يخضع لها، ان كانت هناك قواعد. ذلك ان اللاعب والمتفرج يعرفان قواعد اللعب بصورة جلية وصرحة، بينما يكاد القائم بالسرد والقارئ مجهلان قواعد السرد أو لا يعرفانها إلا بصفة ضمنية غامضة لا تتعدى مرحلة الإحساس المبهم، وفرق بين ان تحس بوجود قاعدة وبين أن تعلن عنها بكيفية واضحة.

كانت هناك محاولات عديدة لإبراز قواعد السرد، من افلاطون إلى هنري جيمس، مروراً بالحريري وابن الخشاب وديدرو. لكن الكثير من المتقدمين كانوا يُدخلون في حسابهم اعتبارات فلسفية أو دينية أو مدرسيّة، تجعلهم يقفون من السرد موقف المناهض أو المدافع، أو تجعلهم يعتنون بنوع معين، أو تجعلهم يصون اهتمامهم على ما ينبغي أن يكون عليه السرد. فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ ان أصدر فلاديمير بروب دراسته عن الحكاية الفولكلورية، مع العلم بأن بروب هذا لم يكن يتوقع التطورات التي أسفر عنها كتابه، ذلك أنه اقترح نموذجاً لا يشمل إلا نوعاً واحداً هو الحكاية الفولكلورية، لكن الباحثين الذين جاءوا بعده تبنين لهم ان النموذج المقترح يمكن ان يغطي انواعاً أخرى، فأخذوا في تحويره وتعميمه بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة؛ وليس هذا النوع السردية أو ذلك، أي أخذ الاهتمام ينصب على قواعد اللعبة في حدّ ذاتها. وهذا ما نلاحظه (إذا ما اقتصرنا على الميدان الفرنسي) عند كريمان ورولان بارت وتلامذتها).

لم يكن لهذه الدراسات، حسب ما أعرف، صدق كبير في العالم العربي، ولعل السبب يكمن في كون الباحث العربي نظراً

الخياط والأحذب واليهودي والمباشر والنصراني فيما وقع بينهم».

من يقرأ هذه القطعة لن يجادل في كونها لا تشكل حكاية كاملة، ذلك ان تعوده على قراءة الحكايات أو الاستماع إليها قد كوّن فيه حاسة تجعله يستطيع ان يقرر بصفة قطعية هل هو أمام حكاية أم لا، حتى وإن كان لا يقدر أن يعطي تعريفاً دقيقاً للحكاية، تماماً كما أن تعوده على اللغة يجعله قادراً على ان يقرر، وبدون تردد، متى يكون بصدد جملة، حتى وإن كان لا يعلم تعريفاً للجملة، بل حتى وإن كان لم يسمع قط بكلمة «جملة». بفضل هذا الشعور يعرف ان الحكاية اعلاه غير تامة، كما انه عندما تسكت شهرزاد عن الكلام المباح لا يغيب عنه البتر الذي يسببه هذا السكوت. بل لعل هذا البتر هو الذي يجعله يلمس إحدى مقومات الحكاية. ومن الطريف ان نشير إلى ان الصباح الذي يدرك شهرزاد وبعلق الحكاية له ما يقابله في بعض اللدان حيث توقف التلفزة عرض الشريط في الموضع «الساخن» لتحشر اشهاداً تجارياً، ثم بعد ذلك تتابع إذاعة الشريط...

كتعريف أول نقول إن الحكاية مجموعة من الأحداث (أو من الأفعال السردية) تنوق إلى نهاية، أي أنها موجّهة نحو غاية هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار «سلاسل» تكثُر أو تقل حسب طول أو قصر الحكاية. كل سلسلة يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي^(١).

فمثلاً الذهاب إلى الزهة يتبعه رجوع إلى البيت، والذهاب والرجوع ينتظان في سلسلة أولى (الزهة). قل نفس الشيء عن لقاء الأحذب والسرور بمنظره ودعوته وإجابته بالقبول. هذه الأفعال تكون سلسلة ثانية (الدعوة). ثم هناك السلسلة الثالثة التي تضم خروج الخياط الى السوق وشراء السمك ثم رجوعه إلى البيت (السوق)، وأخيراً سلسلة رابعة (الوليمة) بوسع القارئ ان يلمس مكوناتها.

الرباط الزمني الذي يشد الأفعال السردية لا يشكل صعوبة تذكر، لكن أمّ المشاكل نجدها عندما نحوض في البحث عن الرباط المنطقي. هل هناك منطق لتسلسل الأحداث؟ ان أجبتنا بنعم وجب علينا ان نحدد بدقة نوعية هذا المنطق.

إن القائم بالسرد يجد نفسه، في كل نقطة من الحكاية، أمام اختيارات تتجسد في امكانيات سردية جدّ كثيرة. ولكي تتابع الحكاية طريقها عليه في كل لحظة أن ينقل إحدى الامكانيات من القوة إلى الفعل، وهذا يقتضي إهال الامكانيات الأخرى^(٢) فمثلاً بإمكان القائم بالسرد ان يجعل الخياط وزوجته يذهبان إلى الزهة ولا يرجعان، وبإمكانه أن يجعل الأحذب لا يقبل دعوة الخياط، كما أن الشوكة كان يمكن أن يتعلمها الخياط أو زوجته بدل الضيف، والشوكة كان يمكن أن تمر بسلام عبر حلق الضيف الخ...

أمام هذه الامكانيات التي تكاد تكون لامتناهية تبدو حرية

القائم بالسرد وكأنها مطلقة، إذ باستطاعته أن ينقل أي إمكانية من القوة إلى الفعل، إلا أن من يتأمل قليلاً في هذه المسألة يجزم بالعكس ويتبين له المدى الضيق الذي يدور فيه القائم بالسرد فهذا الأخير لا يتصرف إلا ضمن ثلاثة قيود (على الأقل) تشل حركته بحيث تكاد قدرته على الاختيار تنعدم.

القاعدة الأولى تخص ما يمكن ان نسميه تعلق السابق باللاحق، أي أن اختيار إمكانية مرتبط بالإمكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نصب عينه والتي بمقتضاها يتم اختيار الإمكانية السابقة لها. معنى هذا ان الإمكانية الأخيرة التي يختارها القائم بالسرد والتي تشكل نهاية الحكاية تتحكم في الإمكانية ما قبل الأخيرة، وهذه بدورها تتحكم في الإمكانية التي تسبقها مباشرة، وهكذا إلى أن نصل إلى الإمكانية الأولى، أي إلى بداية الحكاية، وبعبارة أخرى فإن النهاية تتحكم في كل ما يسبقها، وإن حرية القائم بالسرد لا تتجلى إلا في اختيار النهاية، إذ بمجرد هذا الاختيار يفلت الزمام من يده ويصبح أسير هذا الاختيار^(٣).

لضيق المجال لن يتسنى لنا ان نقرأ، من هذه الزاوية حكاية الخياط بكاملها، سنكتفي إذن بالقطعة القصيرة التي أوردناها وسنأخذ في قراءتها ابتداء من النهاية:

مات الأحذب لأن شوكة تصلّبت في حلقه والشوكة تصلّبت في حلقة لأنه ابتلعها. ولقد ابتلعها لأن زوجة الخياط لقمته، ولقد لقمته لأنهم كانوا يأكلون. ولقد كانوا يأكلون لأن الخياط اشترى ما يتعشون به. ولقد اشترى الخياط ما يتعشون به لأن الأحذب قبل الدعوة. ولقد قبل الأحذب الدعوة لأن الخياط استدعاه. ولقد استدعاه الخياط لأنه لقيه أثناء عودته من الزهة. ولقد عاد الخياط من الزهة لأنه خرج أول النهار. ولقد خرج لأنه يخرج عادة للتفرّج على غرائب المتنزّهات، ولقد كان يخرج للتفرّج على غرائب المتنزّهات لأنه يجب اللهو والطرب.

هذا «التمرين» الذي قمنا به يبين تحكّم اللاحق من السابق ويجعلنا نلمس وظيفة كل نقطة من الحكاية، كيف نفهم مثلاً هذه العبارة: «وكان الليل قد أقبل؟» اختيار هذا الوقت بالذات لا ينبغي ان يفسر بما سبق بل بما سيأتي. ذلك أن الخياط وزوجته سيحملان الأحذب الميت إلى بيت طبيب ثم يلوذان بالفرار، وعندما ينزل الطبيب سيمنعه الظلام من رؤية الأحذب، إذ ذاك سيعثر ويسقط الأحذب ويظن الطبيب انه تسبب في قتله...

من كل هذا نستنتج ان الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين، القراءة الأولى (العادية) تتم من اليمين إلى اليسار، أي من البداية إلى النهاية. القراءة الثانية التي يمكن أن نسميها القراءة (الذكية) لأنها تجعلنا نلمس البناء السردى عن كسب، بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية، من اليسار إلى اليمين. القراءة «العادية» تشد بخناق القارئ وتجعله يتلعق الأحداث بدون مضغ

الشعبية وكذلك في المقامات، فالمرحوم أن منشئ المقامات احتراموا التسلسل الثابت للأفعال السردية كما وضعه الهمذاني، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تحقيق الإمكانية النهائية الذي قلنا بأنه المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد، يكون بدوره مقيداً بالتنوع، بحيث تنعدم تماماً حرية الاختيار، انظر مثلاً النهاية المتكررة لروايات رعاة البقر وللروايات البوليسية..

القاعدة الثالثة التي سنشير إليها تخص العرف والعادة أي أن تسلسل الأفعال السردية رهين باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور. فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حد أنه يمكن أن يقال إن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ، هذه البديهية نغفل عنها لأننا نستعمل كلمة « مبدع » وكلمة « إبداع »، كلمتان ليس لهما أي مبرر علمي ومجملان في طبيعتها ايديولوجية معينة، وهي ايديولوجية الفرد الخلاق كما صورته الرومانسية.

القائم بالسرد يعرف جيداً اعتقادات القارئ ويوجه السرد حسب متطلباتها. إذا حكى مثلاً أن ذئباً التقى بحمل فإنه لا محالة سيجعل الذئب يفترس الحمل، حرته هنا مقيدة باحتمال استحليل تخظيه. لنفرض جدلاً أنه يقوم بعكس الآية، ماذا سيحدث؟ هل

ويقفز الصفحات لكي يصل أخيراً إلى النهاية التي يتلطف على معرفتها، ان اللذة التي تمنحها هذه القراءة يؤدي ثمنها غالباً، ذلك ان القارئ مجربه وراء الوهم، يفقد انضباطه وتحكمه في نفسه ويعيش فترة استلاب، ان ما يشده إلى الوهم هو التآرجح المستمر بين عدة إمكانات، هذا التآرجح الذي لا يسكن إلا عندما تظهر نقطة الحتام. وعلى العكس من ذلك فإن القراءة « الذكية » تحرر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانية وترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه. القراءة الساذجة يسيطر عليها منطق العرضية بحيث أن الذهاب قد يتبعه رجوع أو عدم رجوع. أما القراءة الذكية فإنها تحت حكم منطق الضرورة بحيث أنها تبدأ بالرجوع وإذ ذاك لا مفر من أن يكون هناك ذهاب⁽⁴⁾.

بالإضافة إلى ارتباط السابق باللاحق هناك قاعدة ثانية وهي ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية. إن أنواع الحكاية كثيرة وان بعض الأنواع تفرض تسلسلاً معيناً يكون على القائم بالسرد ان يحترمه، فالمرور من نقطة إلى نقطة في الحكاية يتم وفقاً لجدول من الأحداث يجب تكراره، وهذا ما نلاحظه في بعض الحكايات

دار الآداب تقدم

احمد عبد المعطي جازي

رواية
حضارية
طبقية
لـ

كروبيشة
دراسة
وثائقية

صدر حديثاً

وبحقيقتها، في هذا الطرح والاحتفاظ يكمن تعليق غير مباشر يفتح آفاق واسعة للنقد الأيديولوجي».

القيود الثلاثة التي أشرنا إليها بسرعة (ارتباط السابق باللاحق، نوع الحكاية، أفق الاحتمال والعرف) تشكل قواعد اللعبة السردية. ورب قائل يقول: ما أكثر الحكايات التي لا تلتزم بهذه القواعد، خصوصاً في السنوات الأخيرة، مع ظهور التجارب الجديدة في الحقل السردية! لكن عدم احترام القواعد لا يحو هذه القواعد، بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الاصبع عليها ويبرزها بكل جلاء، ذلك ان القاعدة تصير، بفضل تعود القارئ عليها، وكأنها من طبيعة الأشياء، إلا انها عندما تخرق تسترعي الانتباه بديهيته وفي الوقت نفسه بنسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي خاص، هذا الوعي بالنسبية قد يؤدي، لا نقول إلى اندثار القاعدة المألوفة، بل إلى ظهور قاعدة جديدة تتحكم في نوع سردي جديد.

وفي هذا الإطار نشير إلى ان ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة قد واكب ظهور النيوية، ليس للصدفة، في نظري، أي دور في هذا الميلاد المزدوج. ان الحرق السافر للقواعد السردية التي كان الغرب متعارفاً عليها يظهر بكل وضوح في أساطير بعض المجموعات «البدائية» كالأساطير الأمريكية التي حللها كلود ليفي ستروس. هذه الأساطير كانت تبدو للقارئ الغربي «بلا رأس ولا ذنب» أي مخالفة للنمط الذي تعود عليه، تماماً كما كانت تبدو له الرواية الجديدة في الخمسينات، هذه ظاهرة ينبغي للمؤرخ ان يهتم بها.

ملاحظة أخيرة: إذا تركنا جانباً مسألة الأساطير، نلاحظ أن النيويين اهتموا في بادئ أمرهم على الخصوص ببعض الأنواع السردية التي تعمل فيها القواعد بصفة آلية كالقصص المصورة والقصة الشعبية والرواية البوليسية، أي الأنواع الاستهلاكية التي تحترم القواعد المألوفة بطريقة عمياء، هذا في الوقت الذي كانت الرواية الجديدة تبرز بدورها هذه القواعد، ولكن بصفة سلبية، أي بالتشويش عليها وخرقها. وليس من الضروري ان نقول ان احدى الظاهرتين أثرت في الأخرى.

المراجع

- 1- Cf. R. Barthes, SIZ, Seuil, 1970, p. 26.
- 2- C. Bremond, Logique du récit, Seuil, 1973, p. 131.
- 3- C f. g. Genette, «Arbitraire et motivation», Figures 11, Seuil, 1969.
- 4- R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits» Communications 8, 1968, p. 10.
- 5- Z. Zdrov, Poétique de la prose, Seuil, 1971, p. 95.
- 6- R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 210-212.

يتصور ان يفترس الحمل الوديع الذئب الذي هو أقوى منه، هذا بالإضافة إلى ان الحمل لا يأكل اللحم؟ من الممكن حدوث هذا الشيء العجيب في الحكاية الساخرة، وإذا ذاك سيتقبله القارئ بالابتسامة، اما إذا كانت لهجة القائم بالسرد جادة فإن القارئ سيبحث عن تأويل لهذا الخبر الفريد من نوعه، وإذا تبين له بأن النص لا يسمح بهذا التأويل فإنه سيزج الخبر في إطار الحكاية الخيية للظن، وهذا النوع الأخير موجود أو يمكن اختراعه.

نستخلص من هذه الملاحظة ان لكل نوع عرفاً خاصاً به⁽⁵⁾، وان كان العرف «النوعي» يناقض العرف الذي يخضع له القارئ في حياته اليومية وفي اعتقاداته. الحكايات على السنة الحيوانات والحكايات التي يشترك فيها الأنس والحن والحكايات التي تحدث فيها الخوارق، كل هذه الأنواع لها عرفها المستقل الغريب، ورغم ذلك يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية ويضع معتقداته بين قوسين.

ان مسألة الاحتمال والعرف هي الميدان الفسيح الذي تكمن فيه الأيديولوجية التي يشترك فيها - إلى حد ما - القائم بالسرد ومخاطبة القارئ، فتسلسل الأحداث يجب ان يدرس من هذه الزاوية، بحيث نلمس كيف توجه الاعتقادات (المعلن عنها والمتستر) الانتقال من فعل سردي إلى الفعل الذي يليه، وذلك يتطلب منا ان نعني بدقة بـ «النسق الثقافي»⁽⁶⁾ وان نبين كيف يشد إليه الحكاية ويتحكم في أحداثها. يظهر هذا جلياً في القطعة التالية:

«قال الحرث بن همام: طحا بي مرخ الشباب وهوى الاكساب إلى ان جبت ما بين فرغانة وغانة أحوص الغمار لأجني الثار وأقتحم الأخطار لكي أدرك الأوطار، وكنت لقتت من أفواه العلماء، وثقتت من وصايا الحكماء انه يلزم الأديب والأريب إذا دخل البلد الغريب ان يستميل قاضيه ويستخلص مرضيه ليشند ظهره عند الخصام ويأمن في الغربية جور الحكام، فاتخذت هذا الأدب اماماً وجعلته لمصالحى زماماً، فما دخلت مدينة ولا ولجت عرينة إلا وامتزجت بحكامها امتزاج الماء بالراح، وتقويت بعنائه تقوي الأجساد بالأرواح، فبينما انا عند حاكم الاسكندرية...» (الحريري، المقامة الاسكندرانية).

ما يلفت النظر في القطعة هو التعليق المتعلق بالسلوك بحيث ان تفسيراً مطبناً يصحب الفعل السردية. هذا التفسير (أو هذا التعليق) يندرج، نظراً لصبغة التعميمية، في إطار المثل (اقتحم الاخطار لكي أدرك الأوطار...) ويمتاز بأسبقية في الزمن إذ ينبع من «العلماء» يعني من الماضي، الدعوة إلى تكرار النماذج السالفة تبررها نوع الارتباطات الاجتماعية التي ينبغي أن يعتني بها «الأديب الأريب»...

هناك عدة حكايات لا تولي أهمية لمثل هذا التعليق المطنب، لكن عدم وجوده بصفة صريحة لا يمنعه من العمل بصفة ضمنية، ولاكتشافه يكفي فقط ان ننتبه إلى الامكانيات السردية التي يطرحها القائم بالسرد وإلى الامكانيات التي يحتفظ بها