السرديات المقارنة: المرجعيات و المفاهيم

الدكتورة: وافية بن مسعود
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة قسنطينة- الجزائر

ملخـــص:

هذا المقال مقاربة نظرية للسرديات المقارنة؛ حيث عرضناالمرجعيات التي كانت خلف ظهورها، كالشكلانية الروسية، والبنيوية، بالإضافة إلى جهود المنظرين في حقل الشعرية. هذه الأخيرة التي انفصلت عنها السرديات سنة 1969 في كتاب تودوروف "نحو الديكاميرون"، ثم توقفنا عند المفاهيم الموسعة للخاصية للسردية، بالإضافة إلى الفروع الثلاثة للسرديات، هي :السرديات الأدبية، السرديات العامة، والسرديات المقارنة؛ فإذا كانت السرديات الحصرية تهتم بأشكال السرد اللفظية، والسرديات العامة تهتم بالأشكال في كل تجلياتها اللغوية وغير اللغوية، فإن السرديات المقارنة تتحرى مقارنة الأنظمة السيميائية المرتبطة بفاعلية حضور السرد فيها؛ حيث يتحدد مجال المقارنة في حدود المحكي بوصفه نمطا مشتركا بينها .

Résumé :

Cet article est l'approche théorique de la narratologie comparée. Nous trouterons ,dans un premier temps, les références thériques qui étaient à l'origine de cette discipline.Il s'agit des formalistes russes, du strucluralisme et la poétique.Par la suite nous aborderons les concepts relatifs à la narratologie,et les trois branches auxquelle elle a donné naissance: la narratologie littéraire, générale et comparée; la première s'intéresse aux formes de récit verbal, la deuxième à toutes les manifestations de narration linguistiques et non linguistiques, et la troisième s'occupe de chercher la spécificité de cet acte entre les systèmes sémiotiques

تعد"السرديات المقارنة" (Narratologie comparée) الفرع الأكثر حداثة في الدراسات السردية المعاصرة؛ حيث أخذ موقعه بعد تغيرات واسعة طرأت في مجال تحليل السرد، باعتباره نمطا تعبيريا والكشف عن مظاهره وتداخلاته. نريد من خلال هذا البحث أن نعمل على تحديد مرجعيات هذا الفرع ومفاهيمه، كما نقوم بتحديد قوانينه التي تجعله يكتسب خصوصية في انتقاء نماذجه التحليلية التي تستجيب لمقترحاته. هذه النصوص التي تستجيب آلياته بدورها إلى خصائصها لتحقيق أهدافه. سنعود بذلك إلى الخلفيات والأسباب التي سمحت بظهور هذا الفرع من الدراسات السردية، ومكّنت الدارس من صنع مسارات متشابكة لنصوص مختلفة في بنيتها ووسائطها.

هذا الفرع السردي يعد نتيجة من نتائج عديدة طرحتها تغيرات جذرية بدأت في القرن العشرين على مستوى الرؤية النقدية للنص الأدبي خصوصا، والفن على وجه العموم. كما لم يكن ذلك ليتحقق دون خلفيات فلسفية، وإبداعية عميقة نحتت في بنية المعرفة الإنسانية، بعضها يعود إلى البلاغة اليونانية القديمة التي سادها الارتكاز على الإنجازات المقدمة من طرف أرسطو(Aristote) وأفلاطون(Platon) وغيرهما؛ إذ شكل جهد أرسطو في نظرية المحاكاة وتصنيف الأجناس الأدبية وتحليلها مرتكزا هاما للدراسات الأدبية المعاصرة. كما يعود بعضها الآخر إلى التراكم المعرفي الذي يعدل دوريا الثغرات التي تفضي إليها المذاهب الفلسفية والأدبية، حسب المراحل المتعددة التي حكمت تطور الإبداع على مر الأجيال.

كانت التغيرات الطارئة على المدارس الأدبية، ابتداءً من الرومانسية فالرمزية والسريالية وغيرها من التوجهات الأخرى، بانتقالها إلى الاهتمام بالطبيعة اللغوية للأدب وتشكلاته، وانتصارها للفن وسيلة وغاية بمحاولة فهم أنظمته المختلفة، والتركيز على تحولاته الداخلية تفرض على النقد تغيير مجرياته وآلياته بطريقة تتناسب مع طموحات النصوص التي ينشغل بدراستها. عدت هذه الانتقالات من أهم الإرهاصات التي قادت إلى التحول الذي نلحظه في المناهج البنوية وما بعد البنوية ، بالإضافة إلى القراءة الجديدة للبلاغة القديمة والنتائج المتوصل إليها.

1- المرجعيات:

لعلنا سنبدأ من أول نقطة تغيير فعلية في حقل الدراسات الأدبية،التي تعود إلى التغيّرات السياسية التي حدثت في روسيا البلشفية، والتعارض الذي كان قائما بين المد الماركسي وأطروحاته الفلسفية ومنظوره للأعمال الأدبية، بمقابل التوجه الشكلاني الذي قرر أن يضع حدا لمسار التحليل الأدبي التقليدي، وطرح قضايا أخرى أكثر ارتباطا بالأدب وخصوصيته، باقتراح علم الأدب الذي تطور بعد ذلك إلى الشعرية"La poétique" .

رفضت "الشكلانية الروسية" من البداية كل مناهج تحليل النص الأدبي، وبدأت بترسيخ البدائل باقتراح علم خاص بالأدب باعتباره ظاهرة إبداعية إنسانية مستقلة، تستحق التركيز على سماتها الداخلية لا تطورها التاريخي أو السياقات المحيطة بها، فجعلوا موضوع هذا العلم هو "الأدبية" (littérarité)، حيث يورد"جاكوبسون"(Jakobson) مقولته الشهيرة "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية "1، الأمر الذي وجّه الدراسات الأدبية نحو التحليل الداخلي للنصوص، وتقصي ممكناتها ونحوها الخاص و المميز لها عن باقي أنماط النصوص الأخرى.

وإذا كانت الجهود الشكلانية في بداياتها منصبة على النصوص الشعرية، فإن هذا لم يمنعها في مرحلة لاحقة أن تتجه إلى دراسة السرد وتتبع معالمه من خلال دراسة "بوريس توماشفسكي"(Boris Tomasevskij) الموسومة بـ"نظرية الأغراض"2، التي حاول فيها وضع معايير لتحليل أغراض النص السردي وتحليل الزمن، بالإضافة إلى نظام التحفيز وأنماط الحوافز، وعمل "بوريس إيخنباوم"(Boris Eichenbaum) الخاص بتحليل رواية المعطف لغوغول3، وغيرها من الدراسات.

نصرّ هنا على إضافة جهود "تودوروف" (Todorov) في ترجمة نصوص الشكلانيين الروس، ونقلها إلى أوروبا الغربية و بعدها إلى العالم أجمع بلغاته المتنوعة. هذا الأمر الذي أعلن بداية وجهة نظر جديدة للعمل الأدبي؛ حيث منح هذا الباحث للشعرية مجالا شاملا يجمع بين دراسة الشعر والسرد معا تحت "نظرية داخلية للأدب"4، ويصر في كتاب

"الشعرية" على قوله:" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، لكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، أو بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية "5

لا تتوقف "الشعرية" وفق هذه النظرة عند الأعمال الحقيقية، أو عند الأدب بمفهومه العام، وإنما تبحث عن الخصائص الداخلية للنصوص، التي يمكن أن تعد سمة مميزة للعمل الأدبي مهما كان جنسه. كما تهتم بدراسة القوانين المجردة التي تحكم تشكل خطابات ممكنة وافتراضية. إن غاية الشعرية إذن هي الوصول إلى السمات المشتركة بين النصوص الأدبية على اختلافها وتعددها.

إن هذه النظرية تتجه للاهتمام بالأنواع الأدبية على اختلافها، ومسايرة الأعمال الشعرية والسردية باعتماد الدراسات اللسانية المعاصرة الذي ساهم فيها انتقال "جاكوبسون" إلى حلقة براغ سنة 1920، الأمر الذي اعتبر الخطوة الأولى لنقل المشروع الشكلاني ودعم أطروحاته حينا و تغييرها أحيانا أخرى بإدراج مساهماته اللسانية حيز التحليل الأدبي. ظهرت بعدها آليات وقوانين المنهج البنوي، الذي نقل الفلسفة من المرحلة الميتافيزيقية إلى المرحلة العلمية من خلال تأثره بالفلسفة الوضعية والمادية، مما أورث البنوية أرضية صلبة لتدعم بها أطروحاتها في الفلسفة و الأدب على حد سواء؛ حيث تخضع النصوص إلى دراسة النظام الداخلي للأنماط التعبيرية، وهو ما تأثرت به الشعرية إلى حد بعيد؛ فدعمت هذه الجهود بظهور الفلسفة البنوية و مدى شيوعها في الأوساط النقدية الأدبية كغيرها من الأوساط الأخرى.

أما إذا انتقلنا إلى تأثير هذه الممارسات على السرد فيجب أن نعود إلى مفهوم الشعرية الذي ابتكرته الشكلانية، فقد أخذ منذ البداية تصورا توسعيا على حساب الشعر بالضرورة؛ إذ ظهرت دراسات ركزت على تحليل الشعر وبنياته اللسانية، فقد كان تحديد موضوع الشعرية من البداية مرتبطا بآراء وتوجهات منظريها، ومنهم "جون كوهين" (Jean Cohen)

الذي يرى أن موضوع هذا العلم محدد في الشعر، فالشعرية "محايثة للشعر كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"6

هكذا يعود مبدأ "المحايثة" (Immanence) الذي اشترطه "دوسوسير"(De Saussure) لدراسة اللغة للإحاطة بحدود الشعرية إلى درجة التماهي بين العلمين، مع فارق بسيط كما يذكره الباحث هو أن موضوع الشعرية هو تجل آخر من تجليات اللغة، أو بعبارة أكثر وضوحا نشير إلى كون الشعر يعتمد نظاما لغويا ثانويا يستمد حضوره من النظام اللغوي القاعدي، الأمر الذي يعني التعامل معه انطلاقا من هذه الطبيعة، وتتبع خصائصه بالذهاب والإياب بين النظامين لتحديد تفرده الشكلي.

يحدد "جون كوهين"هدف النظرية الأساسي أيضا بشكل واضح، وهو" البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك ، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن "الشعر" وغائبة في كل ما صنف ضمن "النثر" ، إذا كان الجواب بالإيجاب فما هي؟ إن ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون عملية "7؛ حيث تحكم تتبع خط سير العمل في اتجاهه نحو الشعر أو النثر. يعيدنا هذا الأمر إلى مفهوم" المهيمنة"(Dominante) الذي اقترحه "جاكوبسون" لتمييز النصوص وتصنيفها، فعلمية الشعرية تكمن في طريقة تعاملها مع موضوعها (الشعر)، وتتحدد بشكل خاص في الكشف عن السمات الشكلية الحاضرة في النصوص، التي تسمح لنا بالقول إنها تابعة للخصوصية الشعرية باعتبارها العوامل الطاغية أو للخاصية السردية إذا توفرت فيها سماتها .

كانت فاتحة مقالات العدد الثامن من مجلة "تواصلات" (Communications) مع" رولان بارث" (Roland Barthes) حين أعلن بصيغة توسعية عن حضور السرد في مظاهر متعددة من التواصل الإنساني؛ حيث تتجاوز حدود الأدبي بطريقة أكثر استيعابا للوسائط التي يظهر من خلالها السرد ويتشكل بها المحكي، فهو عنده " يظهر كتنوع هائل للأنواع أولا، وهي نفسها موزعة بين مواد مختلفة مناسبة لكي يضمنها الإنسان محكياته،

فيمكن للمحكي أن يحمل بواسطة اللغة المتمفصلة إلى شفوية أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، والإيماء، وبخليط منظم من كل هذه المواد، فهو حاضر في الأسطورة، والحكاية الشعبية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والبانتوميم ، واللوحات المرسومة، والسينما والشريط المرسوم ..إلخ "8

لم يتعد "المحكي" إلى فترة زمنية متقدمة الحدود الأدبية، وكان بإمكان الشعرية الإبقاء عليه ضمن حدودها، لكن هذا الانفتاح الذي يتواصل مع أطوار السرد في كل تجلياته، جعل الأمر يفلت من حدوده الأولى ليبحث للسرد عن علم مستقل يستطيع أن يرسم حدودا جديدة تتأقلم مع هذه التطورات، وبذلك أطلق "تودوروف" أول مصطلح لهذا العلم المستقل "السرديات" في كتابه "نحو الديكاميرون " (Grammaire de Décaméron) عام 1969.

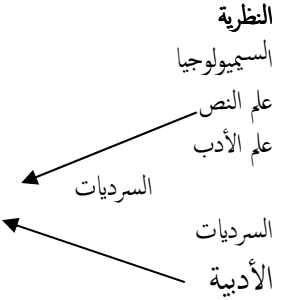
هكذا انطلق الباحثون في تصورهم لحدود السرديات من مفهوم المحكي الذي يعد جوهريا باعتباره الميدان الأساسي لها، وقد شهد هذا المفهوم حالات توسيع من جهة وحالات حصر من جهة أخرى، فنجد "أن جيرار جينيت"(Gerard Genette) في كتابه "خطاب الحكاية"9، يصل بعد تحليل طويل إلى أن ما يناسب هذا المصطلح هو اعتباره المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث10، وهذا يعني أنه حصر هذا المفهوم في القوانين التي تحكم كل تتابع كلامي وتجعله يخضع لنسق خاص، وفقا لمعايير السرد و جمالياته.

هذا الحصر الذي قام به "جيرار جينيت" لمفهوم المحكي جعله يحصر موضوع السرديات أيضا ؛ حيث يرى أنه لا توجد محتويات سردية، وإنما يوجد تتابع للأفعال والأحداث القابلة لأي صيغة للعرض ؛ فأرسطو يقول إن قصة أوديب لا تفقد مأساويتها سواء أقدمت في شكل محكي أم في شكل مشهد ، ولذلك لا يمكن أن يقدم السردي إلا في صيغة محكي، لأن المصطلح التقني السرديات أصبح مهددا بالتضخم11، وهذا يحيلنا إلى أن سمة السردية (Narrativité) لا تظهر إلا في الصيغة التي تقدم بها - أي المحكي- ولا يمكن أن تكون لصيقة بالمضامين و المحتويات.

يمكننا أن نقول إن جذور السرديات كانت أدبية في مرحلة مضت، إلا أنها تمكنت من الانفتاح على مجالات أوسع، ولعل طبيعة السرد ذاته أتاحت لها ذلك؛ حيث يمكن أن يكون مرهنا ومختلطا مع أنماط أخرى غير أدبية.

هكذا نجد أن السردية تحتمل الشكل اللفظي كما تحتمل غيره من الأشكال الأخرى من جهة، والسرديات يمكنها مساءلة وجود السرد خالصا أو مختلطا بأنواع أخرى، مهيمنا أو جزئيا من جهة أخرى، هذا التحديد لمجال السرديات رغم أنه أتاح فرصة للباحثين بتتبع السرد أينما كان، إلا أن هذا التوسع جعل هذا العلم بقدر طموحه بتحقيق الاستقلال الذاتي يئن تحت وطأة التداخلات مع نظريات أخرى.

أجابت عن جزء من هذا الإشكال "ميك بال"(Meike Bal)، حين أقرت بصعوبة تحديد مدونة السرديات بشكل جيد، وفصلت في الأمر بوضع تخصصين في مجال واحد "السرديات الأدبية" (Narratologie littéraire) و"السرديات العامة"(Narratologie générale)، فالأولى تنتمي لعلم الأدب والثانية مرتبطة بعلم النص وفقا للمخطط الآتي:



ستكون الخاصية المميزة للحالتين هي السمات التي يجري البحث عنها، فالسرديات الأدبية مهمتها البحث عن سمات العمل الحكائي ولكن في نطاق ضيق هو الأدب، أما السرديات العامة فمهمتها البحث عن الملامح السردية في كل أنواع النصوص سواء أكان حضورها بارزا أم جزئيا بداخلها، وهذا بطرح إشكالية الطرائق التي تتعامل بها مختلف الأنظمة مع هذا النمط التعبيري.

إن المميز في هذا التقسيم الذي قدمته الباحثة هو الفصل بين دائرة السيميولوجيا

وتخصصي السرديات الأدبية والعامة، فهي تضم السرديات العامة إلى علم النص ، اعتمادا على سمة النصانية التي تجمع بين السردية والأدبي ومختلف أنماط النصوص الأخرى، لكن الذي تجاهلته الباحثة هنا هو أن السمة السردية- الأدبية أو غير الأدبية- معطاة أيضا باعتبارها نسقا من العلامات التي تعرف بنفسها باعتبارها كذلك، وهذا يعني أنها تتداخل بوضوح مع السيميولوجيا.

تعد السرديات النظرية العامة للمحكي، وهي بذلك تشتمل على منهجين اثنين لتحليل النصوص السردية، الأول هو ما كنا بصدد الحديث عنه؛ حيث يتعلق بالتحليل البنوي للمحكي الذي قاده كل من "تودوروف" و"جيرار جينيت"، فقام هذا التوجه بتبني المسار الشكلاني للبحث في الطبيعة السردية للنصوص الذي يركز على المحكي باعتباره صيغة كما قدمه جينيت؛ وهو يشير إلى أن نمط السردي في هذه الحالة ليس متعلقا بالأحداث المسرودة بقدر ما يتعلق بالصيغة أوالطريقة التي تقدم بها.

أما المنهج الثاني فقد قرر بعض الباحثين التخلي عن هذا التصنيف الاختزالي لنمط السردي باعتباره يركز على الطبيعة اللفظية له، وبذلك يتوقف عند السردي الأدبي لا غير، وهو توجه موضوعاتي عرف بـ"السيميائية السردية"، وهو الأمر الذي يشير إليه "جون ميشال آدام"(Jean M.Adam) عندما يجعل السرديات تتقاطع مع نظريات متعددة مثل: علم الأدب وعلم النص والسيميولوجيا وتحليل الخطاب ...إلخ، ويصر على العلاقة القائمة بين السرديات والسيميولوجيا ؛ حيث يعدها فرعا،"من السيميولوجيا، لذلك عليها أن تهتم بكل الخطابات التي تحتوي على النمط السردي سواء أكان مرّهنا أم مختلطا مع أنماط أخرى، وذلك لأن السردية لا تتعلق بسند صوري، فمقطع من الصور (الثابتة أو المتحركة)، وخليط من الصور والنصوص(الشريط المرسوم)، نص مكتوب أو رسالة شفوية؛ أين يدرج في إطار الأحاديث التي يمكن أن تروى بالضبط، لذلك من المناسب أن نتخلى عن المستوى الظاهر لاشتغال الشكل اللفظي و/أو الأيقوني – مستوى التجلي– لكي نضع مفهومه في مستوى أكثر شمولية وتجريدية بتحديده باعتباره نمطا نصيا والاحتفاظ به كباقي الأنماط الكبيرة: الوصفي، الحجاجي، التفسيري..." 13

يحاول "جون ميشال آدام" أن ينفتح على العلاقات القائمة بين نظام النص والمتلقي، بالإضافة إلى العلاقات البنيوية التي تحكم عناصره، إلا أنه يعتبر أن اكتشاف الإستراتيجية السردية للنصوص لا يأتي إلا بتتبع تفاعل هذه الخاصية في مختلف الأنماط. يمكننا أن نعتبر هذا الكلام حلقة محورية في انفتاح السرديات على مجالات خارج البعد اللفظي، لأنه ألقى الضوء على إمكانية حضور السردي مختلطا مع أنماط أخرى من النصوص، فانطلاقا من هذه الرؤية وباعتبار السرديات النظرية العامة للمحكي، سيكون من صلاحياتها تتبع هذا النمط أينما وجد سواء أكان خالصا أم مختلطا بأنماط متعددة، لذلك تصبح السردية لا تشتغل فقط على الشكل اللفظي، وإنما يمكن أن تظهر بطرق مختلفة وغير لغوية، وهو ما سييسر توسيع مجال المحكي ويمكّننا من دراسة جميع أشكال ظهور السرد في نمط موحد هو السردي.

إن هذه النظرة للسرديات تظهر أكثر توسعا ومناسبة لكل الصيغ التي يمكن أن يتجلى من خلالها سواء أكانت لفظية أم غير لفظية، وهي تعتمد على أطروحة الفيلسوف والباحث "بول ريكور" (Paul Ricœur)، الذي سلك توجها أكثر ليونة وتفهما للطبيعة السردية؛ إذ يرى أن المحكي يعد " واحدا من أوسع أصناف الخطاب أي من متواليات الجمل الموضوعية على وفق ترتيب معين "14، وهذا يعني أن نتاج الفعل السردي ليس رهنا بالطريقة التي يقدم بها، وإنما بمحتواه الذي ليس سوى الأحداث القصصية الناتجة عن ترتيب زمني معين، وبذلك يكون السرد لصيقا بالطبيعة الزمنية للوجود، وأعم من أن يحصر في الصيغة اللفظية التي يفترضها التوجه الأول، لأن كل محاولة إنسانية للتعبير عن وعيه بذاته وبالعالم ستكون مقننة بالنظر إلى الفاعلية السردية.

فيما كانت السرديات البنوية تحاول الإحاطة بأشكال التجلي السردي وخصائصه، كانت السيمائية تؤسس لمنهج يشترك في موضوعه مع التوجه الأول إلا أن هدفه مختلف إلى حد بعيد، فقد كان الطموح السيميائي يسعى إلى تشكيل منطق للسرد، انطلاقا من إعادة دراسة المقترحات البروبية (propp) ومحاولة تجاوزها من قبل "كلود بريمون" (Claude Bremond) بتأسيس منطق للمحكي يحكمه ويحدد التفاعلات الممكنة داخله.

استثمرت السيميائية هذا المنظور في أطروحتها لتقدم تصورا تظهر فيه "السردية" باعتبارها مستوى قارا وثابتا داخل البنيات النصية، كما يشير إلى ذلك "غريماس" (Greimas) في قوله: "نحن نرى أن وضع نظرية للسردية يبرر ويؤسس تحليل السرد بوصفه بحوثا منهجية مكتفية بذاتها، لا تتشكل فقط في تطوير وتشكيل نماذج سردية التي تم الحصول عليها بتحديد أقل أوأكثر عددا وتنوعا، ولا بتصنيف هذه النماذج، ولكن أيضا وبالخصوص في تأسيس البنيات السردية باعتبارها هيئات مستقلة داخل الاقتصاد العام للسيميائية، محددة باعتبارها علما للدلالة"15

أدرج "غريماس" وأتباعه في مدرسة باريس "السردية" داخل كل أنواع النصوص، باعتبارها مكونا من مكونات النص، يتصل بتحريك آلياته الداخلية وفق إستراتيجية معينة من أجل إنتاج المعنى داخل البنيات العميقة، فهو يرى أن النحو السردي يجب أن يكون محكوما بمراحل للتحليل والدراسة؛ حيث كان على "غريماس" أن يوضح هذا التصور الشمولي بشكل أدق يجعل من السردية فاعلية وبنية ثابتة في كل نص، فأثناء تحديده عناصر النحو السردي وضع منظورا آخر لهذه السمة، فـ" يجب أولا أن نتبنى أن البنيات السردية لا يمكن أن تعرف إلا داخل تمظهرات المعنى الناتجة عن الألسن الطبيعية، واللغات السينمائية ... والرسم التشكيلي إلخ، ولكن هذا يعود إلى معرفة وتقبل ضرورة تحديد أساسي بين مستويين للتمثيل والتحليل: المستوى الظاهر من السرد؛ أين تكون مختلف تمظهرات السردية خاضعة إلى الإلزامات الخاصة بالماهيات اللسانية التي تعبر بها، والمستوى المحايث، الذي يشكل نوعا من الجذع البنوي المشترك؛ أين توجد السردية موضعة ومنظمة بشكل سابق لتمظهرها . إن المستوى السيميائي المشترك مختلف عن المستوى اللساني ؛ إذ يكون منطقيا سابقا مهما كانت اللغة المختارة للتمظهر "16

تتموضع السردية بين مستويين منتجين للنصوص، فهي تأتي مرحلة وسيطة بين الشكل اللغوي الذي يغلف النص، والبنيات العميقة التي تخزن دلالاته؛ حيث تصبح السردية فاعلية لا يمكن أن يستقيم بناء النص بعيدا عنها، لأنها تعيد تشكيل القيم المنطقية وفق برامج

ومسارات تسمح بنقلها من مجرد قيم مجردة إلى تمثيل فعلي، لتتدخل اللغة بعد ذلك بتقديمه في صورته المحايثة التي يتفاعل معها المتلقي.

يعطينا غريماس لهذا المفهوم وضعا جديدا في حقل الدراسات السردية؛ إذ يقول" داخل المشروع السيميائي السردية معممة ومحررة من المعنى الضيق الذي يربطها بالأشكال الصورية للمحكيات- فهي تعتبر المبدأ المنظم لكل الخطابات، لأن كل سيميائية يمكنها أن تعالج باعتبارها نظاما أو إجراءً ، و يمكن أن تحدد البنيات السردية باعتبارها تشكل المستوى العميق للإجراء السيميائي"17

انطلاقا من هذا الطرح أصبحت السردية تتخذ وضعا قاعديا لا يمكن إقصاؤه داخل المنهج السيميائي وتعبر عن كونها طريقة في ترتيب أبجديات النص وتحريكها من أجل الوصول إلى النموذج القيمي الذي يركز عليه النص وتتشكل من خلاله الدلالة. إن هذا التصور للسردية يجعلها تتجاوز الطبيعة اللفظية التي حوصرت بها منذ بداية اهتمام النقد بهذا النمط التعبيري، وتغطي كل النصوص على اختلاف وسائطها اللفظية أو غير اللفظية.

هذا الطموح الذي حاول الناقد ترسيخه داخل نظريته السيميائية هو ما استخلصه " بول ريكور" من خلال رصده لهذه النظرية وتطوراتها، ومحاولة منه لفهم الطبيعة السردية التي تطرحها النظرية في إرادتها الدائمة للتملص من القيد الزمني الذي يغرق فيه السرد، وجعله بنية مجردة؛ فيرى أن المشكلة التي يسعى غريماس إلى حلها " هي الحصول على نموذج يمثل على نحو مباشر خاصية معقدة، ولكن دون أن تتجسد في مادة أو واسطة لغوية أو غير لغوية. "18.

يمكننا أن نشهد من كل ما جاء ذكره سابقا أن انقسام الدراسات السردية بين توجه بنوي يعمل على المحكي باعتباره الصيغة التي تقدم بها السردية، وتوجه سيميائي يدرس سردية القصة أو ما تبحث عنه "الدلالة المشكلنة" باعتبارها نمطا قارا. و إن كان كل توجه يملك مبرراته وقواعده التي يتعامل بها مع هذا النمط، إلا أن النموذج التوسعي قد وجد تداولا واسعا بين المنظرين والدارسين، الأمر الذي استدعى تقصي السرد في كل مظاهره و تحولاته واختلاطه مع أنماط تعبيرية أخرى ممكنة.

يمكننا أن نضيف إلى ذلك أن النصوص المعاصرة تعود إلى التعارض، والامتزاج في الآن نفسه بين الجنس الأدبي(شعر) والنمط التعبيري (سرد)، باتجاه العودة إلى الوضع الذي كان يتخذه السرد في الأنماط التعبيرية القديمة؛ حيث ظهر متضمنا داخل النمط التمثيلي، والشعري، والوصفي والحجاجي...إلخ. نلاحظ إذن أن الإبداع ينفتح في هذه المرحلة على تداخل الأجناس ومحاولة كل نموذج إبداعي استدعاء تقنيات نموذج إبداعي آخر، مهما اختلفت وسائطه و تجليات تداخله مع النصوص الأخرى .

نستطيع أن نذكر هنا عينات متعددة للتدليل على هذا التحول الذي تشهده الساحة الإبداعية العالمية، فاكتشفنا الرواية الشعرية، والشعر النثري باعتبارهما أجناسا أدبية هجينة، أو القيام في أحيان أخرى باستدعاء تقنيات خاصة بجنس أدبي داخل جنس آخر مثل وجود مسارات سردية داخل نصوص شعرية، أو تقنيات سينمائية داخل نصوص روائية، أو في حالة أخرى ما نجده في الشرائط المرسومة والسينما مثلا يظهر اعتمادهما من ناحية الطبيعة البنوية على تضافر نظامين سيميائيين مختلفين هما: اللغة اللفظية واللغة البصرية.

إن هذا التوسع للخاصية السردية داخل هذه المحاولات الجريئة للتجريب، يتجاوز الحدود القاسية التي فرضتها المدارس الادبية و الفنية القديمة، ساهم في انفجار السرديات وخروجها عن الأطروحة التي قدمها "جيرار جينيت" منذ أكثر من نصف قرن، فأصبحت تتحرك وفقا لثلاثة فروع هي على التوالي:

- **السرديات الأدبية :** تعد أكثر التوجهات الثلاثة قدما؛ حيث تعود جذورها إلى الدراسات البلاغية القديمة و الجهود الشعرية المقدمة من طرف الشكلانية الروسية. يختص هذا الفرع بتحليل السرد داخل النماذج الأدبية فقط سواء أكانت نثرية أم شعرية.
- **السرديات العامة:** تعد فرعا يسمح للدارسين بتتبع السرد خارج الآفاق اللفظية؛ أي داخل الفنون البصرية على اختلافها مثل الرقص، السينما، الإعلان، الكاريكاتير والشرائط المرسومة إلخ.

- **السرديات المقارنة:** تعد الفرع الثالث من فروع السرديات؛ حيث تعتبر مجالا جديدا تتداخل فيه أطروحات الفرعين السابقين؛ ونشهد تورطا في أنظمة سيميائية مختلفة رابطها الوحيد هو استخدامها للنمط السردي.

كل ما قيل سابقا يقودنا مباشرة إلى المحور الثاني الذي سنناقشه في هذا البحث وهو الوضع الذي تحتلها لسرديات المقارنة من هذه الدراسات، و كيف استثمرتها لبناء مقترحاتها؟

2- مفاهيم السرديات المقارنة

يأتي ظهور السرديات الأدبية بحدودها المصورة في السرديات البنيوية المرتبطة بالفعل اللفظي بالدرجة الأولى، ثم انفتاح السرديات على النصوص غير اللفظية وأثرها في استقلال السرديات علما محدد الملامح، ومحاولة الدخول إلى نماذج تعبيرية أخرى تستخدم السرد في بعض مظاهرها التعبيرية باستحداث السرديات العامة، من أهم المرجعيات التي سهلت إلى حد كبير ظهور "السرديات المقارنة". بالإضافة إلى التداخل بين الأجناس و التجريب و أثره في ظهور نموذج منهجي آخر اسمه السرديات المقارنة.

يحتل الإشكال الذي يبحث هذا الفرع عن إجابة له التباسا كبيرا بين الدارسين ، فمتتبع التسمية منذ البداية قد يتبادر إلى ذهنه أن مدار هذا التحليل سيكون منساقا خلف البحث عن نقاط التقاء أو تنافر بين الأوضاع التي يحيل إليها السرد في النصوص، إلا أن هذا المسار في تفهم الإشكال يذهب بنا نحو مغالطة كبيرة ، تخرجنا من السرديات إلى الأدب المقارن. إن ما يقوم به هذا التخصص يجب أن يفهم في سياقه الخاص ، فالذي نقوم به من خلال مقارنة الأنظمة السيميائية ، بين الرواية و الفيلم ، السينما و الأدب مثلا ليس البحث عن التوازي القائم بينهما ، بل الخصائص النوعية لكل منهما ، فعادة لا يبحث كاتب السيناريو عن كيفية البقاء وفيا للنص الأدبي بقدر ما يبحث عما يسمح له من آليات سينمائية تسمح بإدماج المتلقي في عالم متخيل من الصور.

هذا العالم له منذ البداية آلياته التي يتواصل بها قد لا تكون موجودة في النص الأدبي . كما أنه ليس نسخة مشوهة عن الأصل، بل عالما مستقلا يعيد استثمار العالم الأولي بطريقته ، كما لو أننا نتعامل مع واقع تعيد اللغة أو الفنون استثماره .

لم يتوقف هذا الانفتاح عند احتواء مظاهر السردي بكل اختلافاتها كما هو موجود في السرديات العامة؛ إذ يضيف " ميشال ماتيو كولا" (M.Mathieu.Colas) في مقالة تعد سبقا منهجيا في هذه النظرية حقلا ثالثا هو "السرديات المقارنة"؛ التي تتحرى مقارنة الأنظمة السيميائية المرتبطة بالدراسة النظرية لإجراءات التبني بين هذه الأنظمة مثلما هو موجود بين الرواية والسينما19، ومعناه أن ما يبحث عنه البحث السردي المقارن هو نمط السردي المحيّن داخل الأنظمة السيميائية (Systèmes Sémiotiques) اللفظية والبصرية (Visuelle) وتفهّم طرق ظهوره في كل منها وخصائص هذا الظهور أيضا.

يخفي هذا الأمر نظرة موسعة للسردية؛ فنجده يرى أنها لا تظهر فقط من خلال الأشكال اللفظية، فهي تحدد في البداية بوساطة حضور قصة معينة (كما يمكن أن نسميها حبكة أو قصة متخيلة) و لكي يكون هناك محكي يجب أن تكون هناك أحداث مستحضرة ، وتأتي كي تسجل داخل الحكائية (الوظيفة المرجعية) التي تحدث عنها "جاكوبسون"، ويجب بطريقة أخرى أن يتفصل المحكي زمنيا، ويستقبل وظائفه وعلاقاته المقطعية. إن هذا الترابط بين أحداث متتابعة هو الذي يكوّن القصة. إنها قبل كل شيء تشكل ترتيب الحكاية أو الرواية، ولا يمكن أن تصف هذا التنظيم للعالم المروي بتصنيف السردي للبنيات التي توضع في العمل20، فالتركيز على وجود القصة كبؤرة جوهرية لتحقق صفة السردي في النصوص، جعل من السهل بالنسبة للباحثين توسيع دائرة اشتغال السرديات، وعلى هذا فإن كل شكل حكائي تتوفر فيه قصة معينة يصبح قابلا للتحليل السردي مهما كانت وسائطه اللفظية أو غير اللفظية.

يؤكد "ميشال ماتيو كولا" أن السردية لا تتحدد في الرسالة التي تمتلك المهيمنة السردية فقط (المحكي)، فهي تنفتح بشكل موسع على أنماط أخرى من الخطابات مثل الفيلم، الإشهار، الكتب العلمية، الفلسفة ...إلخ. ودون شك تبدو مرتبطة بوظيفة مساعدة.. لكن حضورها بقي حساسا وصالحا للتحليل، فالرسم والموسيقى يمكن أن يكونا معنيين بهذا التحليل، لأنه إذا كان الرسم لا ينتظم آليا لزمنية خالصة للمحكي يمكن أن تستبدل دفعة واحدة إما بمقطعية لوحدات كثيرة (فالأمر هنا يتعلق بسلسلة من الوحدات أو التقسيم

الداخلي)، وإما بمرجعية للقصة سابقة الوجود والمقروءة من خلال العمل وكل هذا من صلاحيات السرديات على العموم، التي نعمل على تمديد أبحاثها إلى أشكال أكثر تنوعا من التواصل21

إن أهم ما أفقد توازن التحديد التقليدي في السرديات هو ظهور وسائل الاتصال الحديثة كالسينما والتليفزيون والشريط المرسوم والرواية المصورة ، مما جعلها دافعا لتوسيع المعرفة السردية ، من أجل ذلك يطرح "ميشال ماتيو كولا" سؤالا يختزل فرضيتين، وهو: هل يجب أن تمتلك النظرية السردية موضوعا واحدا هو الخطاب اللفظي (أو أكثر تحديدا هو الخطاب الأدبي الأكثر نضجا من وجهة النظر الشكلية) ، أو هل تقوم بتوسيع حدودها (كما اقترح ذلك بارث منذ1966) ؟ ؛ حيث يرى أن الاختيار بين الفرضيتين لا يمكن أن ينحصر في عملية سهلة أو ساذجة ، إنما يفترض بالضرورة رهانات نظرية كبيرة ، على الرغم من أنه يعرض مقولة بول ريكور في قوله نحن لا نصف المحكي من خلال الصيغة ، بمعنى هيئة المؤلف ، لأننا نسمي المحكي بالتحديد ما يسميه أرسطو " ميثوس" (Muthos) بمعنى ترتيب الأحداث22

يعتبر الباحث أن طرح "بول ريكور" يجعلنا نتأمل السردية على مستوى أكثر عموما ، فالمحكي بالنسبة للفيلسوف هو" مقولة شاملة " لكل الأشكال التي تمثل الفعل، وهو بالتأكيد لا ينفي التمييز الكلاسيكي بين الملحمة والدراما (محكي خالص ومسرح)، لكن تأملنا لبنيتهما المشتركة بعمق يجعلنا نختار أن نضعهما أبعد من ذاك أو هذا الجانب من المقابلة، وهذا ما يجعله يمنح مفهوم المحكي خاصية أجناسية بالربط بين المظهرين23

لم يكن هذا التوسع كافيا له كي يتبنى الطرح التوسعي للسرديات بحزم كبير؛ ففي كل الأحوال بالنسبة للمحكي لا وجود لحل آخر سوى أن نتبنى معا معنى محصورا ومعنى موسعا، إلى أن يتمكن الاستعمال (أو المنظرون عموما) من وضع مفهوم جديد؛ إذ يجب أن نكون فخورين بهذه الازدواجية الصعبة والمزعجة التي يمكن أن تظهر، وأن نتبنى إلى جانب السرديات الحصرية سرديات عامة (ومقارنة) مستقلة، وبعدها نحدد نموذجا معينا لنميز كما نستطيع الصيغ والمستويات24، فإذا كانت السرديات الحصرية تهتم بأشكال السرد اللفظية،

وبالأخص الأدبية، والسرديات العامة تهتم بهذه الأشكال في كل تجلياتها اللغوية وغير اللغوية، فإن السرديات المقارنة تختص بالتحليل المقارن للأنظمة السيميائية، لذلك نجد أنها أثمرت إلى حد بعيد في الإجابة عن العلاقات القائمة بين الرواية والسينما في كثير من الإهمال وما زالت علاقات أخرى في طور الدراسة .

يؤكد هذا الأمر ويحاول شرحه " أندريه غارديه" (Andrie Gardies) في كتابه " المحكي الفيلمي" (Le récit filmique)؛ حيث يؤكد أن موضوع السرديات المقارنة هو " فهم الرهان الموجود داخل فعل السرد، في علاقته مع الوسيط الذي تسجل السردية من خلاله بالتحديد، لأنه يختبر الرسوخ القوي لفن الحكي، فهو يحصره لكي يحدد خصائصه الجوهرية بدقة "25، انطلاقا من السرديات العامة ولج "أندريه غاردييه" إلى ميدان السرديات المقارنة ليختص بدراسة أنواع الأنظمة السيميائية التي يظهر بها المحكي في كل من الرواية والفيلم ويجري المقارنة بينها لمعرفة كيفية اشتغالها وتفاعلها .

يرى من أجل هذا أن المقارنة بين الرواية والفيلم تتموضع بالتحديد في مستوى المحكي، بمعنى أنه الجزء المشترك بينهما، الذي يمكن أن يكشف للفهم الإجراءات السردية26، ونستطيع من خلالها أن نقف على الآليات السردية في كلا الشكلين السردين وطبيعة العلاقات بينهما. يعتبر هذا الطرح موضوعيا جدا مادام المحكي ميدانا مشتركا يبرر لنا إمكانية المقارنة بين إنتاجين جماليين مستقلين هما الرواية والفيلم27، فالمحكي يسمح لنا بمعاينة التجليات اللغوية و غير اللغوية فيهما.

يقول "أندريه غاردييه" "إن المسألة (المقارنة) لم تبدأ بشكل جيد منذ البداية فعندما يعرض التحليل لا سيما لعبة التعادلات الممكنة بين تطبيقين جماليين و لنكون واضحين: لا توجد نقطة تعادل بين الرواية والفيلم، أو بين الأدب والسينما: فعلى الأكثر لا توجد سوى تشابهات واجبة يمكن أن نحصرها بدقة في الأماكن وصيغ التمظهر وبناء رواية معينة للشاشة لا يؤسس تعادلا بين المكتوب والفيلم "28، وهذا يعني أننا في السرديات المقارنة يجب أن نحدد منذ البدء الميدان المشترك للشكلين السرديين من جهة، و أن نحصر نقاط التقائهما من جهة أخرى.

إلا أن ما يميز اقتراح هذا الباحث هو أنه على العكس من "ميشال ماتيو كولا" الذي يجعل القصة سابقة للمحكي، فـ" المحكي الفيلمي ليس مجرد موضوع داخل صور وأصوات، لكنه صور وأصوات تنتظم بطريقة معينة كي تنتج لنا محكيا معينا، فالأمر يتعلق بالنسبة له بتحليل سؤال مهم هو: بماذا اللغة والتعبير السينمائيين قابلان لإنتاج السرد، وليس التأمل في الفيلم كمجموعة من الأجوبة السمعية البصرية عن أسئلة سردية29

سار في هذا الاتجاه عند الدارسين العرب عبد الرزاق الزاهير الذي يرى "أن الوسيط ونعني به الأداة التقنية والقناة الإدراكية التي تمر الحكاية بواسطتها؛ إذ قد تكون الحكاية الشفوية تعتمد على الإدراك السمعي، وقد تكون الحكاية مكتوبة تتخذ الورق والكتابة حاملا لها أو وسيطا، قد تكون سمعية بصرية تعتمد على الصورة المتحركة و/أو الثابتة، أو على المشهد الركحي، أو على باقي أشكال الفرجة ، فهو المحدد الأساس الذي يميز شكلا حكائيا عن غيره، ومن هذا المنظور لن نتحدث عن الحكاية (المحكي) خارج الوسيط الذي يحملها، بل إن الوسيط يجب أن يحظى بأكبر اهتمام، وإلا فسنتحدث في النهاية عن الحكاية نفسها رغم تعدد الوسائط لأن الحكاية في تصورنا ليست سابقة على الوسيط30

هذا يعني أن المحكي ليس القصة المشكلة في صور وإنما الصور هي التي تنتج المحكي وتقوم بتشكيله، لذلك يرى أننا حين نحصر دائرة اهتمامنا في الأشكال الحكائية الواعية بأدواتها. نجد أن هناك أنواعا حكائية تنتظم داخل هذا الشكل وتتطلب منا تصنيفا جديدا يفصل بين كل هذه التحققات (الحكاية الشفوية ، الحكاية المكتوبة، والحكاية السمعية البصرية) ويبرز من خلال خصائص ومميزات كل نوع إلا أن كل هذه التحققات تتقاطع في ثابت بنوي واحد، فهي كلها تأخذ صفة الحكاية التي تعتمد على سارد ومسرود له، ووسيط سردي يقوم على أحداث وشخصيات وفضاء، يؤدي مجموعة من الوظائف داخل علاقات تداولية محددة إذن فكل شكل توفرت فيه هذه العناصر نعتبره حكاية (محكي)31؛ حيث يشير إلى أن المجال المشترك لكل هذه الأشكال الحكائية هو المحكي الذي مهما كانت وسيلة نقله، فهو يتكون من عناصر ثابتة منها السارد والمسرود له والعناصر السردية الأخرى من أحداث وشخصيات وفضاء وزمان.

يرى "عبد الرزاق الزاهير" أن الأهمية النظرية لدراسة المحكي الفيلمي تمكن في تأسيس نظرية عامة للمحكي تصف نحو ومنطق البنية الحكائية الضمنية انطلاقا من التحققات الموجودة، وهذا يتطلب بالضرورة منهجا دقيقا ومحددا، ينطلق من الكل ليفككه إلى مكوناته الصغرى، وليَحُلل عناصر كل مكون على حدة ، ثم يرصد العلاقات المبنينة للعناصر ويعيد من جديد تركيب المكونات، ثم يبحث عن تعالقاتها، ليركب الكل من جديد، ويصل إلى مجموعة من الملاحظات والاستنتاجات لكي يبني تصورا واصفا ومفسرا32، وهذا يعني أنه يتبع إستراتيجية بنوية في تحليل المحكي الفيلمي، فيفكك في البداية ثم يعود إلى جمع الشظايا من جديد، علها توصله إلى استنتاجات معينة توضح له النظام الذي يقوم عليه الفيلم .

يمكننا أن نلاحظ بوضوح جانبا من إشكالية هذا المنهج الجديد، فالسؤال المطروح هو: هل السردية الأدبية تختلف عن السردية في غيرها من النصوص؟ أو بعبارة أخرى هل السردي نمط لا يملك استقلاله ويتغير بتغير الأنواع التي يختلط بها ؟ أو هل يبقي على جوهره مهما كانت أشكال ظهوره، لأن السردي لا يتغير في جوهره بتغير الوسيط الذي يعمل من خلاله؟

يسير الاشتغال داخل هذه الإشكالية عبر ممرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما: أولا "السيميائية"، لأننا ندرس "الأنظمة السيميائية" وخواصها وتشابكها من جهة، وثانيا "السرديات"، التي ندرس من خلالها أشكال ظهور السردي داخل هذه الأنظمة من جهة ثانية؛ أي المزج بين القراءة البنوية الوصفية والتأويل السيميائي الباحث عن الدلالة. هذا الحيز الدقيق للحوار بين هذين العلمين يصنع خصوصية الدراسات السردية المقارنة، التي يجب عليها أن تستوعب خصوصية هذه الأنظمة التواصلية، وتوضح ملامح النمط السردي التي تتأكد مع مثل هذا النوع من الدراسات، المتتبعة لمظاهره داخل وسائط متعددة، مما يسمح له بوضع السمات الجوهرية التي تؤسسه في موضعها الفعلي.

هذا ما نجده في ما ذكره "أندريه غودرو" (André Gaudreault) و"فرونسوا جوست" (François Jost) "يتتبع كتابنا هذا المسار المشكل من طرف جينيت، والمسيرة السيميائية في ذاتها، بمعنى الانعكاس على التعبير، وعلى المادة السمعية البصرية دفعة واحدة،

أو بعبارة أخرى يستعيد كتابنا المفاهيم الكبرى للسرديات...(محكي، وسرد، وزمنية، ووجهة نظر) مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية اللغة السينمائية (العلاقة كلمات – صور،و دور الصوت اللفظي، والأصوات.. إلخ)"33، فالبحث السردي المقارن يعمل بشكل تكاملي بين الأطروحات السردية التي تركز على الطريقة التي يقدم من خلالها العمل السردي، والاقتراحات السيميائية التي تحاول الوصول إلى البنية المنطقية الأولية للنصوص من جهة، وتحاول فهم طبيعة أنظمة العلامات من جهة أخرى.

يحتفظ المحكي بكل عناصر القصة إلا أنه يغير ملامح هذه الأركان، انطلاقا من سلطة العالم المتخيل وهو أمر لا يخرج عنه المحكي الفيلمي أيضا، ولكن هذا المحكي له خصائصه ومميزاته كذلك ، ف" جون بول ديسغوت"(Jean.Paul.Desgoutte) يرى أن تعريف هذا المفهوم من وجهة نظر المخطط البصري تتحدد بوصفه" مجموعة من الصور المحفوظة من اللحظة التي ندير فيها محرك الكاميرا إلى اللحظة التي نوقفه فيها، بمعنى أنه المخطط الذي يصوب و يعيد أو يُصنّع الاستمرارية الفضائية و الزمنية للبصر"34

يعتبر الباحث أن هذا المفهوم" يثمّن العناصر الثلاثة التي تميز المقاطع السردية: الذات، الزمنية والفضاء فالمحكي يولد انطلاقا من التقطيع والتركيب الذي يحكم العلاقة بين الذات والزمن والفضاء وعلاقته بالآخر أيضا...فوظيفته الأساسية هي خلق مكان التقاء لذوات متعددة في عوالم معينة ووجهات نظر منفصلة جذريا "35.

يظهر جليا لنا أن عناصر المحكي اللفظي ما تزال حاضرة مع تغير واحد يخص الوسيط الذي تطرح به وهو الوسيط السمعي البصري، وقبل أن نتجه نحو المقارنة بين النظامين اللفظي والسمعي البصري، أو الرواية والفيلم علينا أولا أن نعرف مما يتشكل المحكي الفيلمي وكيف تشتغل آلياته وعلى ماذا يعتمد كي يوصل الرسالة إلى المتلقي.

هذا ما يؤكده "غارديبه" الذي يرى أن "المرور من الرواية إلى الفيلم يظهر شيئا مشتركا هو المحكي، أو بالتحديد السردية و قد نحدد ذلك في شيفرات الأفعال، ومنطق الأحداث الشخصيات، الزمنية، الفضاء ومعطيات العالم المتخيل، فهذه الأركان ستكون متشابهة جدا

في الرواية والفيلم معا ويمكن أن نضع أثناء التحليل كل هذا في جدول للاختلافات والتشابهات بينهما، لكن المقارنة لا يمكن أن تكون إلا في حدود المحكي أي الجزء المشترك بينهما، وهذا يمكن أن يكون مفيدا في فهم الإجراءات السردية فقط36

يكون على المشتغل في حقل السرديات المقارنة أن يتجنب المغالطة التي يمكن أن يقع فيها أثناء إقامة المقارنة بين الرواية والفيلم هو أن يتساءل إذا كان الفيلم قد بقي وفيا أو لا للرواية ولماذا؟ لأن هذا السؤال لا يفيد التحليل بشيء.لذلك يستحسن ألا نعتبر الرواية عملا له خصائص إبداعية، بوصفه بنكًا للمعلومات يمكن للمخرج داخل هذا النص الذي يقرر عرضه في فيلم أن يجد مجموعة من معارف تمكنه من الاختيار بينها أو انتقائها أو تطويرها انطلاقا من إضافاته و قناعاته37

يستند هذا الطرح على الفصل بين الرواية باعتبارها نصًا سرديا لفظيا يؤطر عناصره بطرائق معينة تتحكم فيها وجهة نظر الراوي واستراتيجيته السردية، وبين ما يؤطره النظام السمعي البصري ويعود إلى استراتيجية كاتب السيناريو والمخرج أيضا، حتى وإن كان هذا المحكي الفيلمي يستند جوهريا على ما أنتجه المحكي اللفظي في الرواية، لأن الفيلم في هذه الحالة يعتمد على المعارف التي توفرها الرواية أو القصة، لكنه يلتزم بأبجديات السينما، فـ" التبني السينمائي لا يتشكل مما يرجو الفيلم أن يجده من تعادلات لغوية، تعبيرية أو إبداعية في النص الأدبي لأن المسعى هنا يتجه نحو معنى واحد ،و هو عملي أكثر ، يجعل من النص الأدبي خزانا من المعارف، التي يمكن لكاتب السيناريو انطلاقا منها أن يعمل بحرية على التعامل مع هذه المعارف سينمائيا. فالأمر لا يتعلق بمعرفة التعادلات وإنما بمعرفة إذا كانت هذه المعارف يمكن أن تعالج سرديا انطلاقا من آليات السينمائية أو لا يمكنها أن تتحقق38

يقترح "أندريه غارديبه" تبعا لذلك أن يمر تحليل المحكي الفيلمي بثلاث مراحل – وهي التي اعتمدها في كتابه – فالمرحلة الأولى تتعلق بالعالم الحكائي، هذا العالم المتخيل الذي نقوم ببنائه على قاعدة البيانات المتعاقبة للنص الذي نهتم به، لنستخرج شروط وجوده ومبادئ اشتغاله، والمرحلة الثانية تعمل على تطوير مكونات العالم الحكائي وتفاصيله؛ أي

الشخصيات، الزمن والفضاء، في حين تبقى المرحلة الثالثة لتركز على تقييم الإستراتيجيات الخاصة بالتلفظ التي يظهرها المحكي الفيلمي للتواصل مع المتلقي .39

انطلاقا من كل ما قيل يمكننا إدراك أن السرديات تختص بتتبع السرد أينما كان سواء أكان لفظيا وهو ما سيكون ضمن حدود " السرديات الأدبية" أم كان متداخلا مع أنماط أخرى وهو ما تدرسه " السرديات العامة" أم ما يتتبع تحولات السردية عند انتقالها من نظام سيميائي إلى نظام سيميائي آخر وهو "السرديات المقارنة."

كما أن المقارنة وتتبع التغييرات لا يعتبر أمرا هيّنا؛ إذ يكون لزاما على الباحث في هذا المجال أن يدرك طبيعة الأنظمة في المرحلة الأولى، ثم يقوم بالبحث عن صيغ انتقال السردية بين الأنظمة، وهو ما سخّرت له الكثير من البحوث الغربية خصوصا ما يتعلق بالمحكي السمعي البصري، وعلاقته بالنمط اللفظي الذي حقق تقدما كبيرا في اكتشاف المسارات والممرات القائمة بين النمطين.

إن كل ما تعرفنا عليه من المفاهيم السردية فيما يتعلق بالمحكي، والزمن، والصيغة (Mode) والصوت السردي(Voix narrative) والتبئير (Focalisation) لا يمكن أن يطبق بآلية، لأن الباحث في حال انتقاله إلى نظام سيميائي آخر سيكون مجبرا على مراعاة سماته الخاصة أثناء تحليله، وضروراته التي يفرضها، وهو ما يشير إليه "فرانسيس فانوي" (Francis Vanoye) حين يقول" يحاول مشروعنا تمييز المحكيات المكتوبة والمحكيات الفيلمية بإخضاعها لاختبارات التحليل المقارن، واختبار النوعيات العملية للأدوات الناتجة عن السيميائية (في المحكي والأدب والسينما) والناتجة عن السرديات أيضا."40

يقع التحليل السردي المقارن - من خلال المجال الذي يبحث فيه – متوسطا بين المقترحات السيميائية فيما يختص بالأنظمة السيميائية وأشكال ترابطها وعلاقاتها وتفاعلاتها مع نمط السردي، هذا التفاعل الذي نتكفل بالبحث فيه من خلال ما توصلت إليه السرديات عموما، أو بعبارة أخرى تدرس السيميائية أنظمة العلامات على اختلافها والنتائج التي تتوصل إليها تستعملها السرديات لتطوير بحثها حول خصوصية وحدود السردي، هكذا يجب علينا مبدئيا بعد أن نحدد منهج السرديات المقارنة بشقيه: الأنظمة السيميائية ونمط السردي،

وربطها بالدراسات الروائية والسينمائية .

ترتبط السرديات المقارنة بإنجازات علمي السرديات والسيميائية، وهما عبارة عن قطبين أساسيين لا يمكن أن يتجاوزهما الإجراء السردي المقارن، فالاقتراحات السيميائية تفيد هذا الحقل في البحث عن الأنظمة السيميائية وطرائق اشتغالها، في حين تحاول السرديات الإجابة عن الصيغ التي يحمل فيها السرد بين هذا النظام وذاك؛ حيث تعتبر كافة الأنظمة السيميائية أنظمة مختلفة بعضها عن بعض، ولا يمكن القول بالترادف بينها، لكن تقوم بينها علاقات إما في ارتباطها بعناصر تركيبية مشتركة مثلما يحدث بين السينما والرسم التشكيلي، أو باستخدام نظام آخر في تأويلها، مثلما يحدث بين السينما واللسان الطبيعي .

تتحقق أرضية مشتركة للمقارنة السردية بين الأدب والسينما على اعتبار أنهما ينتميان إلى سلسلة الأنظمة الإيحائية؛ أي الأنظمة الثانوية التي تستعمل اللسان من أجل استكمال بنيتها أو تأويلها واستنطاق دلالتها ومحاولة التواصل مع المتلقي من خلالها، مع فارق واحد هو انتساب كل واحد منهما إلى نظام مختلف، فالسينما تنتمي إلى النظام البصري، في حين يبقى الأدب لصيقا بالنظام اللفظي، بالإضافة إلى كون الأدب ينشأ ويحتكم إلى القواعد الأساسية لهذا النظام في حين أن السينما لا ترتبط بهذه الضرورة ذاتها.

يظهر المحكي باعتباره المجال المشترك للدراسة السردية المقارنة بين الأدب والسينما، ويمكننا أن نلاحظ أن تحديده يكون مشروطا بين المنظور السيميائي، الذي يعتبره بنية قاعدية موجودة داخل كل النصوص على اختلافها بالنظر إلى المرجعية التي حددها "ريكور"باعتباره تتابعا من الأحداث أو المنظور السردي الشكلي الذي يتحدد المحكي لديه بالصيغة التي يقدم بها.

الهوامـــش والمراجع

1 بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس ، ت إبراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين،بيروت/ الرباط،ص35

2 بوريس توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس.

3 بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس.

4 Oswol Ducrot et Tezveton Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,Seuil, Paris,1972,p 106

5 تزفيطان تودوروف، الشعرية ، ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1990، ص 23

6 جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ت محمد الولي و محمد العمري ، ط1، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986ص 40

7 المرجع نفسه ، ص 14-15

8 Roland Barthes , introduction à l'analyse structurale des récit , communication , N°8 ,Seuil, Paris , 1966 , p 7

9 جيرار جينيت، خطاب الحكاية ،ت: محمد معتصم ،عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،ط1، 1996

10 المرجع نفسه ،ص37.

11 Meike.Bal,Narratologie ;Hes publishers,Utrecht,1984,p13.

12 Op,Cit, p 13

13 Jean M.Adam, le récit, presses universitaire de France, Paris,1987, P9-10

14بول ريكور، الزمان و السرد التصوير في السرد القصصي، ت: فلاح رحيم ،ج2 ،ط1، بيروت ، 2007، ص 63

15 Algirdas Julien Greimas, Du sens Essais sémiotiques, 1ère , seuil Paris, 1970,p159

16 Op,Cit, p 158

17 Greimas, sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1993, pp 249-250.

18 بول ريكور، الزمان و السرد التصوير في السرد القصصي ، ص 91

19 Michel. Mathieu. Colas, Frontières de la narratologie, in Poétique N°65 , Paris , 1986 , p103.

20 Op,Cit,p96

21 Op,Cit,p105

22 Op,Cit,p92

23 Op,Cit,p92

24 Op,Cit,pp103-104

25 André Gardies , Le récit filmique, Hachette, Paris, 1993, p11

26 Op,Cit ,p04

27 Op,Cit ,p03

28 Op,Cit ,p04

29 Op,Cit ,p11

30 عبد الرزاق الزاهير ، المحكي الفيلمي –قراءة سيميائية ،ط1، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، 1994، ص09

31 المرجع نفسه ، 08-09

32المرجع نفسه،ص 12-13

33 André Gaudreault et François Jost , Le récit cinématographique , Armand colin cinéma, 2ème éd, paris, 2005, p 13.

34 Jean.Paul.Disgoutte, le verbe et l'image,Harmattan,paris,2003,p28

35 Op,Cit,pp28-29

36 Op,Cit ,p04

37 Op,Cit ,p 05

38 Op,Cit ,p06-07

39Op,Cit ,p 08

40 Francis Vanoye , Récit écrit Récit filmique , Armand Colin , 2ème édition , 2005 , p3.