قواعد اللعبة السردية

عبد الفتاح كليطو

للعب جدّيته 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 التجدّد لا يغيّر شيئاً من القواعد التي تبقى قارّة 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 وصريحة، بينما يكاد القائم بالسرد والقارىء يجهلان قواعد السرد أو لا يعرفانها إلا بصفة ضمنية غامضة لا تتعدى مرحلة الإحساس المبهم، وفرق بين ان تحس بوجود قاعدة وبين أن تعلن عنهابكيفية 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، او تجعلهم يصبون اهتمامهم على ما ينبغي أن يكون عليه السرد. فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية إلا منذ ان أصدر فلادمير 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 تبين لهم ان النموذج المقترح يمكن ان يغطي انواعاً أخرى، فأخذوا في تحويره وتعميمه بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة؛ وليس هذا النوع السردي أو ذاك، أي أخذ الاهتمام ينصب على قواعد اللعبة في حدّ ذاتها. وهذا ما نلاحظه (إذا ما اقتصرنا على الميدان (الفرنسي) عند كريماس ورولان بارت وتلامذتها).

لم يكن لهذه الدراسات، حسب ما أعرف، صدى كبير في العالم العربي، ولعل السبب يكمن في كون الباحث العربي نظراً للمرحلة الثقافية التي يجتازها، يعنى بالدرجة الأولى بالمضمون، مما يجعل المناقشة تتركز أساساً على العلاقة بين الرواية والمجتمع وعلى الدور الذي يجب ان تلعبه الرواية في المجتمع. إذ ذاك لا مفر من خوض « الحرب الايديولوجية » ومن تقييم الإنتاج، مما يجعل من الباحث ناقداً أي- حسب المدلول القديم للكلمة- صيرفياً يميز القطعة الجيدة من المزيفة، وإذا جاز لي ان أبدي ملاحظة، فإنني اقول 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 الى المستويات المختلفة التي لا بد من مراعاتها اثناء العملية النقدية وإلى العلاقة التي تربط بين هذه المستويات، وان الملاحظات التالية ستعنى، 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. فخرجا يوماً من أول النهار ورجعا آخره الى منزلهما عند المساء، فوجدا في طريقهما رجلاً أحدب رؤيته تضحك الغضبان وتزيل الهم والأحزان، فعند ذلك تقدم الخياط هو وزوجته يتفرجان عليه، ثم انها عزما عليه ان يروح معهما إلى بيتها ليناديمها تلك الليلة فأجابهما إلى ذلك ومشى معهما إلى البيت، فخرج الخياط إلى السوق وكان الليل قد أقبل فاشترى سمكاً مقلياً وخبزاً وليموناً وحلاوة يتحلون بها، ثم رجع وحط السمك قدام الأحدب وجلسوا يأكلون فأخذت امرأة الخياط جزلة سمك كبيرة ولقمتها للأحدب وسدت فمه بكفها وقالت والله ما تأكلها إلا دفعة واحدة في نفس واحد ولا أمهلك حتى تمضغها. وكان فيها شوكة قوية فتصلبت في حلقه لأجل انقضاء أجله فمات. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » (الف ليلة وليلة، حكاية

الخياط والأحدب 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 تعوّده 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 البلدان 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) تتوق إلى نهاية، أي أنها موجّهة نحو غاية هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار « سلاسل » تكثر أو تقل حسب طول أو قصر الحكاية. كل سلسلة يشد افعالها رباط زمني ومنطقي[1].

فمثلاً الذهاب إلى النزهة يتبعه رجوع إلى البيت، الذهاب والرجوع ينتظمان في سلسلة أولى (النزهة). قل نفس الشيء عن لقاء الأحدب 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 القارىء ان يلمس مكوّناتها.

الرباط الزمني الذي يشد الأفعال السردية لا يشكل صعوبة تذكر، لكن أمّ المشاكل نجدها عندما نخوض في البحث عن الرباط المنطقي. هل هناك منطق لتسلسل الأحداث؟ ان أجبنا 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 الإمكانيات من القوة إلى الفعل، وهذا يقتضي إهمال الإمكانيات الأخرى[2] فمثلاً بإمكان القائم بالسرد ان يجعل الخياط وزوجته يذهبان إلى النزهة ولا يرجعان، وبإمكانه أن يجعل الأحدب لا يقبل دعوة الخياط، كما أن الشوكة كان يمكن أن يبتلعها الخياط أو زوجته بدل الضيف، والشوكة كان يمكن أن تمر بسلام عبر حلق الضيف الخ...

أمام هذه الإمكانيات 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، اذ بمجرد هذا الاختيار يفلت الزمام من يده ويصبح أسير هذا الاختيار[3].

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 الأحدب لأن شوكة تصلّبت في حلقه والشوكة تصلبت في حلقة لأنه ابتلعها. ولقد ابتلعها لأن زوجة الخياط لقمته، ولقد لقمته لأنهم كانوا يأكلون. ولقد كانوا يأكلون لأن الخياط اشترى ما يتعشّون به. ولقد اشترى الخياط ما يتعشون به لأن الأحدب قبل الدعوة، ولقد قبل الأحدب الدعوة لأن الخياط استدعاه، ولقد استدعاه الخياط لأنه لقيه أثناء عودته من النزهة، ولقد عاد الخياط من النزهة لأنه خرج أول النهار. ولقد خرج لأنه يخرج عادة للتفرّج على غرائب المتنزهات، ولقد كان يخرج للتفرج على غرائب المتنزهات لأنه يحب اللهو والطرب.

هذا « التمرين » الذي قمنا به يبين تحكم 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 الأحدب الميت إلى بيت طبيب ثم يلوذان بالفرار، وعندما ينزل الطبيب سيمنعه الظلام من رؤية الأحدب، إذ ذاك سيعثر ويسقط الأحدب 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 السردي عن كثب، بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية، من اليسار إلى اليمين. القراءة « العادية » تشد بخناق القارىء وتجعله يبتلع الأحداث بدون مضغ

ويقفز الصفحات لكي يصل أخيراً إلى النهاية التي يتلهف على معرفتها، ان اللذة التي تمنحها هذه القراءة يؤدى ثمنها غالياً، ذلك ان القارىء بجريه وراء الوهم، يفقد انضباطه وتحكمه في نفسه ويعيش فترة استلاب، ان ما يشده إلى الوهم هو التأرجح المستمر بين عدة إمكانيات، هذا التأرجح الذي لا يسكن إلا عندما تظهر نقطة الختام. وعلى العكس من ذلك فإن القراءة «الذكية» تحرر القارىء 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[٤].

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 فى الحكاية يتم وفقاً لجدول من الأحداث يجب تكراره، وهذا ما نلاحظه في بعض الحكايات الشعبية وكذلك في المقامات فالمعروف أن منشئي المقامات احترموا التسلسل الثابت للأفعال السردية كما وضعه الهمذاني، وهنا لا بد من الإشارة إلى ان تحقيق الإمكانية النهائية الذي قلنا بأنه المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد، يكون بدوره مقيداً بالنوع، بحيث تنعدم تماماً حرية الاختيار، انظر مثلاً النهاية المتكررة لروايات رعاة البقر وللروايات البوليسية..

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

القائم بالسرد يعرف جيداً اعتقادات القارىء ويوجه السرد حسب متطلباتها. إذا حكى مثلاً ان ذئباً التقى بحمل فإنه لا محالة سيجعل الذئب يفترس الحمل، حريته هنا مقيدة باحتمال يستحيل تخطّيه. لنفرض جدلاً انه يقوم بعكس الآية، ماذا سيحدث؟ هل

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،وإذ ذاك سيتقبله القارىء بالابتسامة، اما إذا كانت لهجة القائم بالسرد جادّة فإن القارىء سيبحث عن تأويل لهذا الخبر الفريد من نوعه،وإذا تبين له بأن النص لا يسمح بهذا التأويل فإنه سيزج الخبر في إطار الحكاية المخيبة للظن، وهذا النوع الأخير موجود أو يمكن اختراعه.

نستخلص من هذه الملاحظة ان لكل نوع عرفاً خاصاً به[٥]، وان كان العرف «النوعي» يناقض العرف الذي يخضع له القارىء في حياته اليومية وفي اعتقاداته. الحكايات على السنة الحيوانات والحكايات التي يشترك فيها الأنس والجن والحكايات التي تحدث فيها الخوارق، كل هذه الأنواع لها عرفها المستقل الغريب، ورغم ذلك يتقبلها القارىء بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية ويضع معتقداته بين قوسين.

ان مسألة الاحتمال والعرف هي الميدان الفسيح الذي تكمن فيه الايديولوجية التي يشترك فيها - إلى حد ما - القائم بالسرد ومخاطبة القارىء، فتسلسل الأحداث يجب ان يدرس من هذه الزاوية، بحيث نلمس كيف توجه الاعتقادات (المعلن عنها والمتسترة) الانتقال من فعل سردي إلى الفعل الذي يليه، وذلك يتطلب منا ان نعتني بدقة بـ «النسق الثقافي»[٦] وان نبين كيف يشد إليه الحكاية ويتحكم في احداثها.يظهر هذا جلياً في القطعة التالية:

«قال الحرث بن همام: طحا بي مرح الشباب وهوى الاكتساب إلى ان جبت ما بين فرغانة وغانة أخوض الغمار لأجني الثمار وأقتحم الأخطار لكي أدرك الأوطار، وكنت لقفت من أفواه العلماء، وثقفت من وصايا الحكماء انه يلزم الأديب والأريب إذا دخل البلد الغريب ان يستميل قاضيه ويستخلص مراضيه ليشتد ظهره عند الخصام ويأمن في الغربة جور الحكام،فاتخذت هذا الأدب اماماً وجعلته لصالحي زماماً،فما دخلت مدينة ولا ولجت عرينة إلا وامتزجت بحكامها امتزاج الماء بالراح،وتقويت بعنايته تقوي الأجساد بالأرواح، فبينما انا عند حاكم الاسكندرية...» (الحريري، المقامة الاسكندرانية).

ما يلفت النظر في القطعة هو التعليل المتعلق بالسلوك بحيث ان تفسيراً مطنباً يصحب الفعل السردي. 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 والى الامكانيات التي يحتفظ بها ويحققها، في هذا الطرح والاحتفاظ يكمن تعليق غير مباشر يفتح آفاق واسعة للنقد الايديولوجي».

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 السردي! لكن عدم احترام القواعد لا يمحو هذه القواعد، بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الاصبع عليها ويبرزها بكل جلاء، ذلك ان القاعدة تصير، بفضل تعود القارىء عليها، وكأنها من طبيعة الأشياء، إلا انها عندما تخرق تسترعي الانتباه ببديهيتها وفي الوقت نفسه بنسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي خاص، هذا الوعي بالنسبيّة 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 البنيوية، ليس للصدفة، في نظري، أي دور في هذا الميلاد المزدوج. ان الخرق 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 للقارىء 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 اخيرة: إذا تركنا جانباً مسألة الأساطير، نلاحظ أن البنيويين اهتموا في بادىء 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 structural des récits» Communications 8, 1968, p. 10.

5 – Z. Zodrov, Poétique de la prose, Seuil, 1971, p. 95.

6 – R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 210-212.