

# كتاب الأدب والدلالة لتزفيتان تودوروف تحويل شعرية وتركيب منهج

أ. خديجة حامي

جامعة مولود معمري، تيزي وزو

حل تزفيتان تودوروف بباريس عام 1963 وهو في الرابعة والعشرين من عمره لقضاء عام دراسي بالجامعة الفرنسية، لكنه بدل العودة إلى بلغاريا، بلده الأصل، فضل أن يحط الرحال في باريس، طالبا حق اللجوء السياسي. التحق بالجامعة ليحصل عام 1970 على دكتوراه دولة في الآداب. كانت فرنسا في هذه الحقبة ساحة خصبة للفكر والإبداع؛ فانخرط تودوروف في زخم هذا التيار من بوابة النقد الأدبي، وبخاصة في تقديمه، وترجمته، وتحليله للشكلانيين الروس، الذين لعبت نظرياتهم في مجال التنظير الأدبي، سواء منه الشكلاني أو الوظيفي أو الجمالي، دورا إشعاعيا بامتياز. وجاءت دراساته عن ميخائيل باختين، التي تضمنها مؤلفه "ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية" الصادر عام 1981، مؤسسة لأبعاد نظرية جديدة في ميدان اللسانيات وخطاب اللغة. وقد انتقل تأثير هذه التحاليل إلى حقل العلوم الإنسانية برمتها: أنثروبولوجيا، وتحليل نفسي، ودراسات نقدية أدبية، ودراسات شعرية. كما أن تودوروف كان وراء انبثاق وشيوع "الشعرية" في مجال الخطاب الأدبي. ولقد تربي جيل بكامله على النصوص النقدية والنظرية لتودوروف مثل "شعرية السرد"، "البنويوية"، "نظرية الرمز"، "أجناس الخطاب"، كما أنه كان وراء تأسيس مجلة "بويتيك"، رفقة جيرار جينيت. والتي كانت حلقة ثقافية أساسية للحوار والمعرفة المتداخلة والمتعددة الفروع والتخصصات. أما كتابه "الأدب والدلالة"، الذي هو محور دراستنا هذه، فقد ساهم في إعادة إحياء البلاغة والتأسيس لمفهوم الشعرية.

كتاب تودوروف الأدب والدلالة عبارة عن أطروحة دكتوراه قدمها الباحث سنة 1963، تحت إشراف الناقد الفرنسي رولان بارت. ثم قام بنشرها بعد ذلك على شكل كتاب سنة 1965.

يعتبر مشروع تودوروف مشروعاً نظرياً؛ إذ حاول الناقد من خلاله أن يقيم دراسة حول "الشعرية الأدبية"، مما يجعل منها دراسة علمية لا وصفية. ويمكن أن نلخص الفرضية العامة للكتاب من خلال العبارة الواردة في الصفحة 66: "إننا نحس عبر كل عمل أدبي - وهو ليس سوى كلام - نحس بوجود لغة كذلك، وهي إحدى منجزاته. ومهمتنا دراسة هذه اللغة حصراً"<sup>1</sup>. وهذا يعني أن تودوروف سيحاول من خلال هذه الدراسة أن يقيم نحواً للدلالة الأدبية؛ فلن تكون مهمة الشعرية، هنا، وصف أعمال الماضي، أو تفسيرها بدقة، بل دراسة الشروط التي تجعل وجود هذه الأعمال ممكناً.

لقد قسم تودوروف كتاب "الأدب والدلالة" إلى مقدمة، يليها قسمان رئيسيان تم تقسيم كل واحد منهما إلى عدة عناوين فرعية. تعرض الناقد في مقدمة كتابه إلى الفرق الموجود بين الدراسات الأدبية والشعرية؛ حيث ذهب إلى أن الدراسات الأدبية ليست دراسات علمية، كونها مجرد وصف للعمل الأدبي وتحليل للوقائع، أما الدراسات الشعرية فلا تعتمد على النص الأدبي، إنما تتطرق منه من أجل السعي نحو طرح افتراضات نظرية مستقبلية، ودراسة أسباب الواقعة الأدبية، وليس العمل الأدبي في حد ذاته، ما يجعل من الشعرية أقرب إلى العلمية من الأدبية.

بعد ذلك يشرع الناقد في عرض محتويات دراسته حول الأدب والدلالة، بداية من العنوان الأول من الكتاب "معنى الرسائل"، باعتبار الكتاب تحليلاً لرواية لاكلو بعنوان: "العلاقات الخطرة"، المكونة أساساً من مجموعة من الرسائل تم تبادلها بين مختلف شخصيات الرواية.

1. معنى الرسائل: تم تقسيم هذا الجزء من الكتاب إلى عنوانين رئيسيين، هما تأويل الشخصيات وتأويل القارئ، وهذان العنوانان الرئيسيان يتفرعان بدورهما إلى مجموعة من العناوين الفرعية نتطرق إليها فيما يلي:

### • تأويل الشخصيات:

تعرض تودوروف من خلال هذا العنوان إلى قضية الدلالة ومصدرها في النص الأدبي؛ حيث قام الناقد بدراسة مجموعة من الرسائل التي اقتطعها من رواية "العلاقات الخطرة"، وبعد التحليل، توصل تودوروف إلى أنه لا يمكن حصر الدلالة في النص الأدبي على النص المكتوب أو المظهر الحرفي للمنطوق - كما يسميه هو فحسب - إذ بالرغم من أهمية هذا الأخير في إنتاج معنى النص، إلا أن الدلالة تتواجد على عدة أصعدة منها مادية المنطوق التي تمثل مختلف الدلالات والإشارات التي يمكن للنص الأدبي أن يحملها دون أن يتم تدوينها كتابيا، كأن تضم الرسالة دلائل مادية تحيل إلى الحالة النفسية التي يكون عليها المرسل أثناء الكتابة، كرعشة اليد التي تشوه الخط، والتي تعبر عن حالة قلق صاحبها، وبالتالي فهي تعطي بعدا آخر لدلالة المكتوب يتعدى الدلالة الخطية. وهو المجال الذي اعتبره تودوروف خصبا بالنسبة إلى الدراسات السيميوطيقية، التي تركز على العلامة أو الرمز.

يرى تودوروف أن لمرسل النص وملتقيه، دورا أساسيا في بناء دلالة النص، باعتبار أن النص ذو المرسل المعروف لا يحمل الدلالة ذاتها إذا ما أصبح مجهول الهوية. كما أن الدلالة تتعدد بتعدد متلقي الخطاب الأدبي. لهذا، فقد عاب تودوروف على النظريات اللسانية والبنويوية تجاهلها لهذه الجوانب من الدراسة التي يعتبرها ذات قدر كبير من الأهمية، لا يمكن الاستغناء عنها إن نحن أردنا بلوغ الدلالة الفعلية للنص الأدبي.

أما بالنسبة إلى دورة التخاطب الخاصة بجاكسون، فقد انتقدتها تودوروف هي الأخرى، واعتبرها غير صالحة في حالة النص المكتوب، لأنه وبحسب اعتقاد الباحث، فإن الدراسات اللسانية قد استلهمت نظريتها من النص المحكي حتى وإن لم

تفصح هي عن ذلك، وأن المرسل الذي افترضه جاكبسون لا يمكن أن يتعرف عليه حقيقة في حالة النص المكتوب خاصة بعد الطبع. وحتى المتلقي يغيب عن هذه الدورة لأنه يصبح في حالة النص المكتوب غير معروف، هذا إن كان موجوداً أصلاً. وليس للنص المكتوب سياق في غالب الأحيان، بمعنى ليس له مقام محدد حاضر معه في وقت واحد بالنسبة إلى المتلقي، أما مفهوم الاتصال فيصعب الحديث عنه عندما تفصل بين عملية الكتابة وعملية التلقي قرون من الزمن.

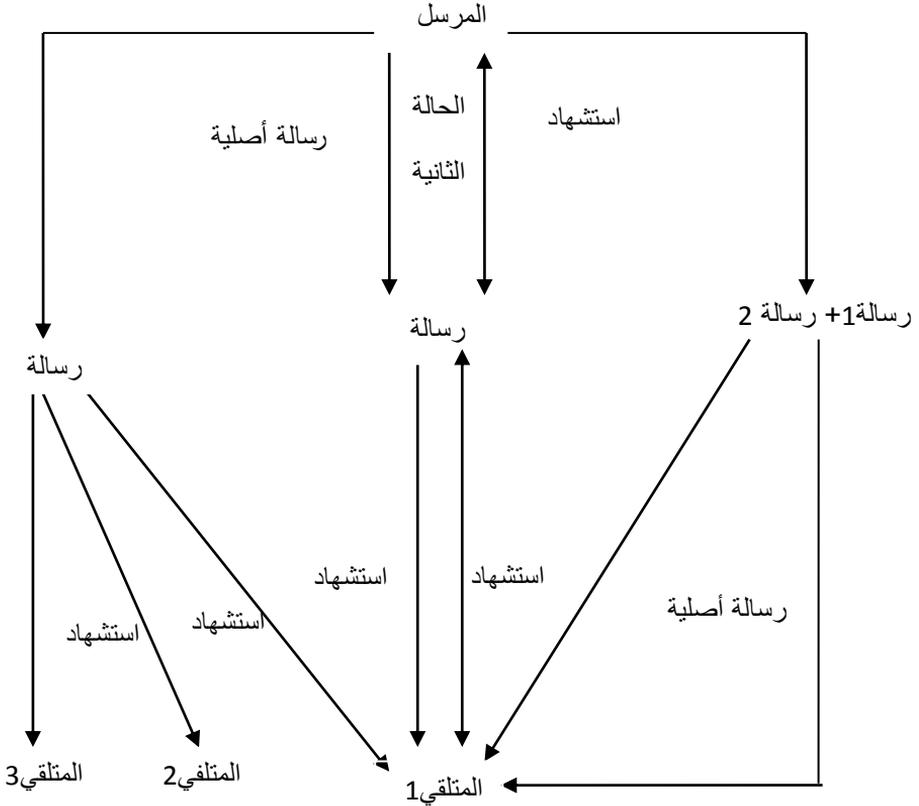
إن هذا الغياب للمرسل وللمتلقي الفعليين في النص المكتوب يتم تعويضه - بالنسبة إلى تودوروف - عن طريق القدرة الخلاقة التي يحويها النص المكتوب، فتجعله قادراً على إعادة خلق وتشديد حقيقة سابقة؛ إذ هو يعرج في داخله بالمكونات الخارج نصية التي تحيط بالنص المحكي. وقد استدل تودوروف على ذلك بمقولة لآرتو تحدث فيها عن "الصمت المطبق للأفكار الموجودة بين عناصر الجملة المكتوبة"<sup>2</sup>.

يعطي تودوروف في دراسته هذه، أهمية كبيرة لعملية النطق وللمنطوق على سواء، ولهذا نجده، بعد تحليله السابق حول مصدر الدلالة في النص الأدبي، يسلط الضوء على بعض المظاهر النصية وهي: الاستشهاد، المنطوق الانعكاسي والمنطوق الإنجازي، والإيحاء، من خلال الانطلاق من هذه الخصائص النصية نحو خصائص خارج نصية من أجل استنتاج الدلالة، من وجهة نظر الشخصيات داخل النص. وهو ما سوف نبينه فيما يلي:

#### أ. الاستشهاد:

الاستشهاد كما يراه تودوروف هو إيراد خطاب ثانوي على هامش الخطاب الرئيسي، أو هو المنطوق الذي لا تكون عملية نطقه أصلية، ويتجسد في رواية العلاقات الخطرة على ثلاثة أوجه: يتمثل الأول في إيراد رسالة فرعية إلى جانب الرسالة الأصلية، بمعنى أن الاستشهاد والرسالة الأصلية هما مكتوبان منفصلان. والنمط الثاني من الاستشهاد هو جعل الرسالة الأصلية هي نفسها الاستشهاد بحيث

يتم إعادة بعث الرسالة ذاتها من المرسل إلى المتلقي، أو أن المتلقي هو من يعيد إرسالها سواء إلى المرسل الأول أو إلى متلق آخر. أما الحالة الأخيرة، فتتمثل في بعث رسالة واحدة إلى عدة متلقين، ويمكن أن نوضح ذلك أكثر من خلال المخطط التالي:



نلاحظ من خلال المخطط كيفية انتقال الرسائل بين المرسل والتلقي أو مجموع المتلقين، وكيفية تحولها من رسالة أصلية إلى استشهاد؛ فإذا تتبعنا الحالة الأولى، نلاحظ أن الرسالة الأولى التي انتقلت من المرسل إلى المتلقي هي بمثابة رسالة أصلية، أما الرسالة 2 التي صاحبت الرسالة 1 فهي عبارة عن استشهاد، لأنها جاءت

من أجل دعم الرسالة [1]. أما الحالة الثانية فتترجم حالة رسالة أصلية يتم بعثها من مرسل إلى متلق، فيعيد المرسل بعثها من جديد إلى ذات المتلقي، أو أن هذا الأخير يعيدها إلى مرسلها الأول، كما يتضح من المخطط، فتصبح الرسالة الأصلية بذلك استشهادا. أما في الحالة الأخيرة، فإن المخطط يوضح لنا كيف أن الرسالة التي يكون لها مرسل واحد ومتلقون مختلفون تكون بمثابة استشهاد.

يبدو من خلال ما سبق أن تودوروف قد أعطى بعدا آخر لمفهوم الاستشهاد، إذ جعله أكثر اتساعا، بحيث يتلاءم مع دراسته الحالية، فقد أخذ من الاستشهاد مفهومه العام، واستخرج منه عدة تفرعات قد لا تصبّ تماما في القالب الأصلي، ولكن عندما يعمن القارئ النظر، يدرك أنها تخدم المسعى ذاته، وأن الطريقة فقط هي التي تختلف.

ينبه تودوروف إلى أن الاستشهاد الذي يكون على شكل رسائل فرعية تبعث مع رسالة رئيسية بغرض التليل على شيء معين، قد كانت قبل أن تصبح كذلك رسائل رئيسية تم بعثها لغرض ما، وتحويلها إلى استشهادات لم يُغَيَّر من محتواها الأصلي، فقد حافظت من ناحية المنطوق على الكلام ذاته الذي قيل من قبل، إلا أنها لا تحمل القيمة الدلالية ذاتها، بسبب تغيير وضعيتها داخل الخطاب؛ مما يعني أن الحثيات التي تحيط بخطاب معين من شأنها أن تغير من دلالاته ومن قيمته، حتى ولو حافظ على النسق اللساني ذاته.

يتعلق ما سبق بالنوعين الأول والثاني من الاستشهادات، أما بالنسبة إلى النمط الأخير؛ فإن عملية إسناد رسالة واحدة إلى مجموعة من المتلقين، يحمل دلالة أخرى في نظر تودوروف هي التشهير؛ فجعل الرسالة الواحدة تنتشر في كل مكان هو أفضل وسيلة إن أراد صاحبها التشهير بموضوع معين.

يتجلى اهتمام تودوروف بالعلامات السيميائية التي تحيط بالخطاب وتجعله يكتسب دلالات متعددة تذهب أبعد من الخطاب اللساني، وتؤثر في هذا الأخير

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بمساعدة العوامل الخارج نصية، والإشارات غير اللغوية التي تخرج النص من قوقعة الدراسات البنيوية التي تجعل مصب اهتمامها المظهر الحرفي للمنطوق، بينما تهمل كل العوامل المحيطة به.

### ب. المنطوق الانعكاسي والمنطوق الإنجازي:

يمثل المنطوق الانعكاسي والمنطوق الإنجازي ظاهرتين نصيتين تحملان من التشابه ما جعل تودوروف يصر على ضرورة التمييز بينهما داخل النص الأدبي، فمن نظرية أفعال الكلام لجون أوستين يستلهم تودوروف مفهوم المنطوق الإنجازي، الذي يستخدم للدلالة على إنجاز العمل، في مقابل المنطوق التقريري. ولقد عارض تودوروف أوستين الذي يعتبر أن المنطوق التقريري عبارة عن غياب للعمل، وأن صاحبه في هذا الاعتقاد يهتم بفاعل المنطوق فقط لا بفاعل النطق، أما تودوروف فيرى أنه من الضروري الاهتمام بفاعل النطق، لأن دلالة كل منطوق تتألف جزئياً من معنى عملية نطقه، فكل جملة وكل نطق هما عمل في الوقت نفسه، أي عمل التلفظ بهذا النطق؛ بمعنى أنه لا وجود لمنطوق لا يكون إنجازياً.

يحاول تودوروف -في المقابل- أن يوضح الفرق الموجود بين المنطوق الانعكاسي والمنطوق الإنجازي؛ فبالرغم من التشابه الظاهري بين الاثنين لعدم احتوائهما على المرجع الخارج نصي مثل المنطوق التقريري، (وهو الفرق الذي اعتبره تودوروف أساسياً للتمييز بين المنطوق التقريري والمنطوق الإنجازي، وقد غفل عنه أوستين من قبل في دراسته)، إلا أن الفرق يتضح عندما ندرك أنه في المنطوق الانعكاسي تتعامل المنطوقات مع ذاتها وتحيل مباشرة إلى نفسها، وقد أورد تودوروف مثالا توضيحياً من الرسائل جاء كما يلي: "أجدي أكثر هدوءاً منذ بدأت أكتب إليك"<sup>3</sup>. فصاحب الرسالة يتحدث من داخل المنطوق عن أحد عناصر عملية النطق في هذا المنطوق بالذات، وعن فعل الإرسال. أما الفعل الإنجازي فيحيل إلى فعل معين هو ما تم إيراد داخل المنطوق بصيغة المفرد المضارع (وهي الصيغة التي تأتي عليها المنطوقات الإنجازية غالباً بحسب تودوروف) ونجده يدعو إلى إنجاز فعل

معين. فالصيغتان تحيلان إلى المنطوق ذاته ولكن ليس بالطريقة ذاتها. ولهذا صنفهما تودوروف ضمن ما أسماه "المنطوقات ذات الإرجاعية المتجانسة".

ينقلت الناقد من النظريات النصية البحتة (اللسانية والبنويية) لينفتح على النظريات مابعد البنويية، وهو ما يظهر جليا في تأثره بأوستين أحد رواد النظرية التداولية، وتبنيه لأرائه حول المنطوقات اللغوية ودلالاتها التي تتجاوز حدود النص الأدبي. كما يولي تودوروف مرة أخرى الأهمية للعلامات غير اللغوية أو السيميائية داخل النص، ويستعين بها من أجل الوصول إلى المعنى الحقيقي للخطاب؛ حيث يقتفي آثارا متناثرة داخل المنطوقات اللغوية ويعدها بمثابة رموز تحمل من الدلالة ما يعجز النص المكتوب عن إيصاله، وهو ما يجسده دور الاستشهاد في "العلاقات الخطرة".

### ج. المعنى الإيحائي للرسائل:

وسّع تودوروف من مفهوم الإيحاء (وهو مصطلح لساني وقد جرى استخدامه فيما بعد من طرف الدراسات السيميائية)؛ عما جاءت به الدراسات اللسانية التي تعطي له مفهوما لهذا المصطلح متمثلا في الدلالة الثانوية بالنسبة إلى الدلالة الأساس، وقد استند الباحث في ذلك إلى المفهوم الذي أعطاه يلمسلف للمصطلح فيما بعد، حيث يكون النظام الدلالي إيحائيا عندما يتأثر فن القول بالثقافة أو الفكر. أما تودوروف فقد جعل من الإيحاء حاضرا حينما أسندت إلى الشيء وظيفة أخرى غير وظيفته الأصلية: "فالدلالة الإيحائية تطبق على الأشياء، فتخرج بذلك من حقل اللسانيات، على الرغم من أن واجب اللسانيات الاهتمام بها من ناحية أخرى"<sup>4</sup>.

إذا سلمنا بمقولة التقرير التي تقوم على فرضية المعنى الأول المباشر، فإن البحث عن نظام اشتغال التقرير، من خلال مقارنته بنظام اشتغال الإيحاء، يوضح - حسب تودوروف - وجود اختلافات بنويية وأسلوبية وتداولية بين الإيحاء والتقرير، يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

- يدرك التعبير الإيحائي بعد التعبير التقريري (اختلاف في الزمان).

- يصدر التقرير عن الكلمات، بينما يمكن للإيحاء أن يولد من صوت، أو من جملة، أو من عمل ما.

- يفهم التقرير استنادا إلى القواعد النحوية. بالمقابل يحتاج الإيحاء إلى السياق.

- ينقل التقرير إدراكا معرفيا صريحا وبسيطا، بينما ينتج الإيحاء أثرا جماليا.

- التقرير أحادي المعنى، أما الإيحاء فتتعدد فيه الدلالات.

تبين هذه الاختلافات بين نسق التعبير الإيحائي ونسق التعبير التقريري، أن الصيغة الإيحائية تصبغ الدلالة الأدبية بالتعدد والتعقيد، سواء على مستوى المعنى، أم على مستوى غموض السياق وأثر التلقي.

هكذا إذن، يسند تودوروف إلى الرسائل أثناء التحليل وظائف متعددة إضافة إلى الوظيفة الإخبارية، فمرة نجدها تحفز على تغيير واقع معين أو إمكانية تغييره، ومرة تدل على الحب، ومرة أخرى على الصداقة، وحينما توحى بالاتصال، وأحيانا بالانفصال. غير أن النقطة المهمة التي يشير إليها تودوروف هي ضرورة الفصل بين الإيحاء والتأويل، فالإيحاء يستنتج من داخل المنطوق ذاته. بينما يعطي تودوروف التأويل بعدا آخر شبه فلسفي.

نلاحظ أن تودوروف لا يزعه أبدا أن تشتمل دراسته التحليلية على عناصر بنيوية ولسانية وعناصر سيميائية وأخرى تداولية. إلا أنه لا يكتفي بأخذ الجاهز والتطبيق عليه، فهو لا يتردد في إدخال التعديلات المناسبة على أي نظرية من النظريات بعد فحصها والتمعن في تفاصيلها، ليجعلها أكثر دقة حيناً وأكثر اتساعاً أحيانا أخرى، من أجل أن تتلاءم مع الدراسة التي هو بصددھا؛ لأن النص الأدبي لا يشبه سوى نفسه، ولكل نص خصائصه الفنية المميزة، التي تجعل التطبيق الحرفي لمنهج من المناهج غير ذي جدوى. لذا فلا بد من احترام خصوصية النصوص والاعتراف بها ككيان منفرد ومستقل.

انطلق تودوروف في عملية التحليل من النص ذاته، و تبنى في ذلك وجهة نظر الشخصيات داخل النص، محاولا تقديم دلالات مختلفة للرسائل في الرواية استنادا إلى ما تمليه عليه الشخصيات ذاتها، من هنا يمكننا القول بأن تودوروف قد تبنى في هذا الجزء من الكتاب تحليلا بنويويا يعتمد في كليته على ما يتيح النص الأدبي من آثار متمثلة في الأنظمة اللغوية والشخصيات التي تمثلها. إلا أن الناقد لم يقيد نفسه داخل تلك القوقعة النصية، وإنما استعان في التحليل بعدة معايير خارج نصية أنت بها الدراسات ما بعد بنويوية كالسيميائية والتداولية. ولذا يمكن القول بأن تودوروف قد بدأ، هنا، يتجرد من الثوب البنيوي الذي أحاطه لسنوات من الزمن، وبدأت ملامح النفتح على الدراسات السياقية ترتسم على فكره ومنهجه في التحليل، الأمر الذي سوف يتضح أكثر من خلال العنوان الموالي.

### • تأويل القارئ:

يثير تودوروف تحت هذا العنوان، الأهمية التي يحملها القارئ في مشاركته في إنتاج الدلالة وقد قسمه إلى ثلاثة أقسام هي:

### 1\_ الرسالة كسيرورة:

هنا يحاول الناقد التعريف بالمهمة المزدوجة التي تختص بها الرسائل داخل الرواية، باعتبار أن رواية "العلاقات الخطرة" مؤلفة أساسا من مجموعة من الرسائل التي يتم تبادلها بين شخصيات النص الروائي. إن الخاصية الأولى التي تضطلع بها الرسائل داخل الرواية، هي الكشف الدقيق عن أوصاف الشخصية الواحدة من خلال مجموعة الرسائل التي تبعث بها إلى عدة متلقين، الأمر الذي يسمح للقارئ بالحكم على صدق أو مكر الشخصية. وفي الجهة المقابلة، فإن الرسالة التي يكون لها مثلث واحد في الرواية، تجعل القارئ في وضعية اطلاع على الحبكة وعلى الأحداث، أكثر من الشخصيات التي تكون في هذه الحالة شبيهة بقطع شطرنج في وسط اللعبة، بينما يكون القارئ في وضعية سيطرة شبه كلية على الأحداث. إلا أن الخاصية ذاتها قد تؤدي وظيفة عكسية، بحيث يكون

القارئ مقيدا أو مقصرا على المعلومة التي تقدمها له الشخصية داخل الرسالة، وهذا يعني أن الشخصية تحمل اطلاعا على الأحداث يفوق اطلاع القارئ، فهنا يصبح القارئ مقيدا من طرف الشخصية.

أما الخاصة الأخرى للرسالة، فيبينها تودوروف من خلال كون الرسالة كوحدة منغلقة تنتج انقطاعا في استمرارية السرد، وهو ما يؤدي إلى تجميد سيرورة الأحداث في أوج الحكمة. والغرض من هذا النوع من السرد، هو إثارة فضول القارئ وجعله يقرأ الرسالة تلوى الأخرى حتى يصل إلى الجواب المنتظر. فعنصر التشويق من العناصر الضرورية التي يبني عليها الراوي عملية السرد باعتباره موجها إلى قارئ.

إن هذا الانقطاع في سيرورة الأحداث، أو التقنيت المؤقت للأحداث déformation بتعبير تودوروف، يحمل وظيفة أخرى إضافة إلى الوظيفة الأولى التي ذكرها الناقد، وهي الوظيفة التقابلية، حيث يسمح للقارئ بتتبع مجموعة من الرسائل التي أرسلت في الزمن ذاته، وجعله يقارن ويقابل بين الأحداث المتداخلة.

مثل هذه العمليات التي يعتبرها تودوروف ترتيبا مسبقا للرسائل، هي في الحقيقة دخول غير مباشر للراوي داخل مسيرة السرد، دون أن يضطر إلى الظهور علنا على مشهد الأحداث، وهنا يأتي دور القارئ الذي يتوجب عليه أن ينتبه إلى مثل هذه التلاعبات التي يتستر كاتب العمل الأدبي وراءها.

يظهر جليا من خلال المقطع السابق، كيف أن تودوروف يقيم تحليلا سيميائيا لدلالة ووظيفة الرسالة داخل الرواية، عن طريق تقفي مجموعة من العلامات والرموز، كترتيبها داخل النص الروائي، أو إسنادها إلى مرسل أو متقي الرسالة، أو نسبة عدد معين من الرسائل إلى مرسل واحد، أو تلقي رسالة واحدة من طرف عدة أشخاص، وغيرها من العلامات السيميائية التي تسمح بالتعرف على الشخصيات وعلى الأحداث، وعلى طريقة بناء الحكمة داخل النص، إضافة إلى الدور المهم الذي يلعبه القارئ في عملية بناء الدلالة.

## 2 الرسالة كأحد عناصر الحكمة:

تحت هذا العنوان، يشير تودوروف إلى التعالق الشديد الموجود بين الحكمة والقارئ، فهذا الأخير وحده يمكن أن يحكم على حدث معين هل هو فعال في الحكمة أم لا، لأن موقعه يمنحه القدرة على الحكم على الحدث من حيث أهميته في سيرورة السرد أم العكس. أما الشخصيات داخل العمل والتي تكون منتمية إلى عالم الأحداث، فليس للحكمة وجود مستقل عن عملية إدراكها، والشخصية التي تزعم أنها على اطلاع على الحكمة في لحظة ما من السرد، تكون في حينها في وضعية تماهي تامة مع القارئ، وتراقب الحكاية من خارجها، لا كمشارك فيها بل كمشاهد لها؛ فالحكمة كما يصفها تودوروف هي "طريقة إدراك الحدث، وليس الحدث نفسه. الحياة لا حكمة فيها وعلينا نحن أن نسبغها عليها"<sup>5</sup>.

وقد اعتبر الناقد أن الحكمة تتألف من مجموعة من الأجزاء المتعلقة والمتشابكة التي تؤلف كلية معقدة (الحكمة)، فلا مجال للحديث عن هذه الأخيرة إلا في حالة تتابع المشاهد وليس بالنسبة إلى مشهد واحد، فلا وجود للحكمة إلا ضمن مجموعة كبيرة من السرد، وعلى هذا يقيم تودوروف تشابها واضحا بين الحكمة والتغام melodie الذي يتشكل بتألف أجزاءه أشد التألف.

### 3\_ حكاية الرواية، والحكاية داخل الرواية:

ينطلق تودوروف من عنوان هذا المقطع لإثارة قضية غاية في الأهمية والتعقيد، فالحكاية داخل الرواية يعني بها تودوروف الأحداث التي تسيّر عملية السرد داخل المروي، أما حكاية الرواية فهي الظروف التي تجمعت حتى أسهمت في ولادة العمل الأدبي. وما يهمننا من هذا العرض أو هذا التقسيم، هو المعنى النهائي الذي جعله الناقد للأدب؛ فكل عمل أدبي وكل رواية تحكي من خلال مسيرة أحداثها سر تأليفها وحكايتها الخاصة، لأن "الأعمال الأدبية لا تفعل شيئا سوى أن تكشف عن الحقيقة الكامنة وراء كل تأليف أدبي"<sup>6</sup>؛ وبذلك فأبي بحث عن المعنى النهائي لهذه الرواية أو تلك يصبح حديثا لا طائل منه، لأن معنى العمل الأدبي يكمن في الحديث عن نفسه، وفي إخبارنا عن قصة وجوده، فهدف الرواية هو أن تستدرجنا إلى ذاتها،

ولهذا يعتبر تودوروف أن الرواية "تبدأ حيث تنتهي، لأن وجود الرواية نفسه هو الحلقة الأخيرة في حبكةها، وحيث تنتهي الحكاية المروية، حكاية الحياة، هنالك تماما تبدأ حكاية تاريخ الأدب"<sup>7</sup>.

يلتفت تودوروف من خلال هذا المقطع إلى لب القضية التي شغلت فكره لعقود من الزمن وبنى عليها نظريته في الأدب، ألا وهي الشعرية التي تبحث في أدبية الأدب وفيما يجعل من الأدب أدبا، أو الظروف التي أسهمت في ميلاد الأدب، وليس في العمل في حد ذاته.

عرّف تودوروف الشعرية في مقدمة الكتاب، باعتبارها ذلك العلم الذي يبحث في أسباب وظروف وكيفية نشأة هذا الأدب أو ذاك، وهي القضية التي ركز عليها بشكل مكثف في هذا الجزء بالذات؛ حيث أرجع سبب تأليف رواية "العلاقات الخطرة" إلى الرسائل التي تمثل المكون الأساسي فيها، واعتبر أن الغاية القصوى لدراسة الأدب أو المعنى النهائي للأدب هو البحث في أصول وحيثيات نشأته، وليس الأدب في حد ذاته. وقد اعتبر تودوروف أن الدراسة الأدبية حينما تلتفت إلى هذه الزاوية من البحث، تكون بصدد "المظهر المرجعي للمنطوق"، بمعنى السياق الخارج نصي المتمثل في الأسباب التي اجتمعت وأسهمت في ميلاد أدب معين.

حل تودوروف السرد في هذا الجزء الأول من الكتاب مثلما تحل الجملة؛ وذلك باتباع التمهصلات ذاتها: تنظيم العالم الممثل الذي يحيل إلى الجانب المرجعي، وماهية السرد التي تحيل إلى المظهر الحرفي، أما العلاقة بين السارد والسرد فتحيل على عملية النطق، وهذا ما سنراه مفصلا من خلال الجزء الثاني.

## 2. تحليل السرد:

### • تنظيم العالم الممثل:

يمثل الفصل المعنون "بتنظيم العالم الممثل" الجزء الأكثر غنى في الكتاب من حيث التحليل، حيث طبق تودوروف في بدايته نموذج بريمون في دراسة الأعمال السردية، أين يتمحور السرد أساسا على تسلسل أو تداخل توليفات سردية صغرى ذات بنية ثابتة تحتوي كل منها على عنصرين أو ثلاثة لا غنى عنها، وعن طريق تشابكها يتأسس السرد في كليته.

وبعد التطبيق على نماذج من "العلاقات الخطرة" توصل تودوروف إلى ثلاث نتائج مهمة نوجزها فيما يلي:

تقضي النتيجة الأولى إلى ضرورة معرفة منطق سيرورة الأحداث داخل العمل السردى من أجل فهم هذا الأخير، وأن مخالفة النموذج المعهود لا يعني غض النظر عن العمل، لأن مخالفة النموذج تتخذ معناها بالضبط من علاقتها مع المعيار الذي يفرضه هذا المنطق. أما النتيجة الثانية فيشير تودوروف من خلالها إلى خطورة اعتبارية العلاقة بين أجزاء الرواية الواحدة، مما يجعل بنايات السرد تتعدد وبالتالي صعوبة الحصول على نتائج دقيقة وموحدة أثناء التحليل، لأن هذه الأخيرة تتغير كلما تغير النموذج المطروح للدراسة. وفي النتيجة الأخيرة يرجع تودوروف عدم الدقة في النتائج المتوصل إليها إلى عجز منهج بريمون في هذا النوع من الأعمال الأدبية باعتبار أن "العلاقات الخطرة" تميل أكثر إلى نوع الدراما حيث تتشابك الأحداث والشخصيات، في حين أن الشخصية في الحكايات الشعبية \_وهي مجال بحث منهج بريمون في الأصل\_ لا تمثل سوى اسم يجمع شتات الأعمال المختلفة، ولهذا يعتبرها تودوروف المجال الأنسب لتطبيق منهج بريمون.

بعد بريمون يطبق تودوروف نموذج غريماس في دراسة العلاقات بين الشخصيات، حيث تتلخص هذه العلاقات في ثلاث محمولات قاعدية: الرغبة (وتكون بين العامل والموضوع)، التواصل (بين المرسل والمرسل إليه)، والاشتراك (وتدرس العلاقة مساعد/معارض). ومن هذه المحمولات الثلاث تنشأ العلاقات التحولية داخل السرد من خلال قواعد الاشتقاق، التي تبنى بين المحمولات القاعدية والمحمولات

الاشتقاقية، وأهم هذه القواعد قاعدة التعارض التي تشتغل على مستوى محمول الرغبة، حيث يمكن لحب أ ل ب أن ينقلب إلى كره. ومن الجهة المقابلة يدخل تودوروف مجموعة جديدة من القواعد يطلق عليها اسم "قواعد العمل" وهي التي تمنح نوعا من الحركية لعلاقات الاشتقاق وبالتالي حركية للسرد ككل، فمثلا على مستوى علاقة الرغبة، وهي القاعدة رقم (1) من قواعد العمل، ولنفرض أن أ و ب عاملان وأن أ يحب ب، عندئذ يتصرف أ لتحقيق بناء المجهول من هذه العلاقة بمعنى المعادلة أ محبوب من طرف ب.

استنادا إلى هذه القواعد يتوصل تودوروف إلى مجموعة من الملاحظات المهمة، مفاد أولها أن هذه القواعد صالحة من أجل وصف القوانين الخفية لأي مجموعة متماسكة من الأشخاص، ولكن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بمشاركة القارئ الذي باستطاعته أن يقدم تفسيرات لهذا الوصف. كما أن هذه القواعد ليست جديدة في الدراسات الأدبية، فإذا أخذنا على سبيل المثال القاعدة الأولى المتمثلة في الرغبة فإن معظم النقاد أشاروا إليها ودعوها باسم "إرادة القوة" أو "أسطورية الذكاء"، فهي تأخذ دلالات اجتماعية أو شكلية أو غيرها. وفي الملاحظة الثانية يشير تودوروف إلى أهمية الدقة في اختيار المصطلحات حتى يتم تقديم نتائج دقيقة، ومن ثم قابلية مقارنتها مع نتائج مماثلة لدراسات أخرى. أما الملاحظة الأخيرة فيشير من خلالها الباحث إلى أن النتائج المتوصل إليها من خلال هذه القواعد لا تمثل وصفا شاملا لعملية السرد من مختلف جوانبها، لأن ذلك يستدعي زوايا بحث أخرى سنتعرض إليها لاحقا، كما أن لكل عمل أدبي منطلقا يسير وفقه، وعلى دارس العمل الأدبي أن يتتبع هذا المنطق وأن يدرس تلك اللغة الخاصة بذلك العمل دون سواه.

### • المظهر الحرفي للسرد:

في هذا المقطع، يستعين تودوروف بالدراسات البلاغية أو الصور البلاغية من أجل تقديم تقنية مثلى لدراسة المظهر الحرفي للسرد؛ حيث يعتبر الرجل أن الصور البلاغية التي هي عبارة عن الخروج عن المعيار، والتي يكون الغرض منها أولا

وأخيرا هو تكثيف الدلالة، لا تختلف في مهمتها عن عملية السرد، ولذا فهو يرى أن "كل أنواع السرد مجازية وليس السرد بديها أبداً، وأي فقرة مهما كانت محايدة، تحتوي على صورة ما، وإن كانت من أفقر الصور"<sup>8</sup>.

ومن الشعرية الكلاسيكية يستلهم تودوروف أولى الصور السردية البلاغية وهي التوازي ويقسمها إلى قسمين: توازي الحكمة المتصلة بوحدات السرد الكبرى، وتوازي الصور اللغوية (التفاصيل)، ويمثل لذلك من رواية العلاقات الخطرة بالمثال الآتي: "يغازل دانسني سيسيل طالبا الإذن بمكاتبها، تماما مثلما تفعل تورفيل بالنسبة إلى فالمون"<sup>9</sup>، وتتوضح خصائص كل فرد من المشاركين بفضل هذه المقارنة: فعواطف تورفيل تقابل عواطف سيسيل، وكذلك فالمون ودانسني.

يعتبر تودوروف أن المجموعة التالية من الصور البلاغية تقترب أكثر من تلك المبنية على التركيب اللغوي، وهي متعلقة بالعلاقات القائمة بين مختلف خيوط الحكمة داخل الرواية. وتعرف الحكايات الشعبية اثنتين منها: التسلسل والترصيع، يكون التسلسل بتجاور حكايات مختلفة ما إن تنتهي الأولى حتى تبدأ الثانية، ويتم الحفاظ على وحدتها من خلال التشابه في بناء كل منها، ومثال ذلك: ينطلق ثلاثة إخوة على التوالي بحثا عن شيء ثمين، وكل رحلة من الرحلات تكون قاعدة لإحدى الحكايات، أما الترصيع فيكون بإدماج حكاية داخل حكاية أخرى، وهكذا نقول أن كل حكايات ألف ليلة وليلة ترصع حكاية شهرزاد. ومن خلال هذين النمطين يقر تودوروف بنشوء علاقتين تركيبيتين أساسيتين هما: العطف والتعليق.

ونمط الصورة البلاغية الثالثة هو التناوب، ويعرفها تودوروف بأنها رواية حكايتين في وقت واحد، فتقطع الأولى حيناً وتقطع الثانية حيناً آخر، وتستأنف الحكاية الأولى عند انقطاع الثانية.

إضافة إلى الصور السابقة يشير تودوروف إلى صورة أكبر وأعمد في السرد، هي حبكة الرواية بأكملها، وهي لا تختلف عن مفهوم الصورة البيانية، ويطلق عليها تسمية "مخالفة النظام"؛ حيث تظهر هذه المخالفة في كل الجزء الأخير من الكتاب،

ولا يتعلق الأمر هنا بخاصية تافهة في بناء الرواية، بل يتعلق بمركز البناء في كليته؛ إذ أن السرد كله مؤلف بحيث يصل إلى هذه النهاية أو تلك بالتحديد. إن القضية تدور ببساطة حول تنازع بين نظامين: نظام الرواية ونظام سياقه الاجتماعي، فالعلاقات الخطرة برأي الناقد تقيم من بدايتها حتى حل حبكة نظاما جديدا مختلفا عن نظام الوسط الخارجي، ولا وجود للنظام الخارجي (بمعنى نظام الحياة اليومية) إلا باعتباره دافعا إلى بعض الأعمال، أما حل الحبكة فيخالف نظام الكتاب هذا، وتؤدي بنا بقية الأحداث إلى النظام الخارجي البحث، وإلى تشييد ما هدمته أجزاء السرد السابقة، الأمر الذي يظهر خاصة من خلال بطل الرواية فالمون الذي يغير من مواقفه ومبادئه تغييرا جذريا ويقوده ذلك إلى نهاية مأساوية هي القتل. وبحسب تودوروف، فإن الرواية لو لم تعتمد أسلوب الهدم هذا، ولو اعتمدت على النهايات السعيدة التي لا علاقة لها بالعالم الخارجي الواقعي، "لما بقيت على حالها، بل لما تبقى منها شيء على الإطلاق، وسوف تغدو ببساطة حكاية مغامرة غرامية أو إغراء امرأة تتصنع العفة، وذات نهاية هزلية ... والواقع أن الحكاية معروضة بحيث تدين بوجودها ذاته إلى مخالفة القانون. ولو أن فالمون لم يخالف قوانين أخلاقه الخاصة به (وكذلك قوانين بنية الرواية) لما نشرت مكاتباته مع مورتوي أبدا، وهذا النشر هو أحد تبعات القطيعة بينهما، وبشكل أعم تبعات مخالفة القوانين. هذه التفاصيل ليست محض مصادفة كما قد يتبادر إلى الذهن: فالحكاية كلها لا مبرر لها في الواقع سوى أن أجزاء الشر مرسومة في الرواية. ولو أن فالمون لم يخن صورته الأولى لما كان لهذا الكتاب حق الوجود"<sup>10</sup>. ويعتبر تودوروف أن هذا الغموض الدامس وهذه التأويلات المتعارضة هي ما تميز رواية لاكلو عن غيرها من الروايات العديدة الجيدة، وتضعها في مصاف الروائع الأدبية، وهو موقف أمبرتو إيكو أيضا من مثل هذه الحالات المعقدة هي التي يعتبرها الناقد قمة في الأدب والأدبية؛ حيث شبه الرواية بغابة كثيفة تضلل زائرنا إذا ما حاول اكتشاف خباياها واختار الطرق الفرعية المتشعبة التي تتيحها له النزهة. أما إذا اختار الزائر أسهل الطرق وأقربها إلى خارج

الغاية، فإن الزيارة تصبح أقصر والمتعة أقل، ولذلك فهو يقول: "وكذلك الشأن بالنسبة للرواية. فالرواية قد تسلّم مفاتيح دروبها بسهولة (النص المنقروى بلغة بارث)، وتلك هي حالة الغاية البسيطة التي يشقها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائر إلى المنفذ الصحيح. وقد تتمتع وتستعصي على الضبط، وتتصب لقارئها الأفخاخ والمتراس والكمائن، وتلك هي حالة الغاية اللفة، وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر ويضل سبيله وقد لا يخرج منها أبداً"<sup>11</sup>. فالنص الأدبي الراقي ليس هو ذلك النص الذي يسلم دروبه للقارئ من أول قراءة، وإنما هو ذلك النص الذي يذهب بتفكير وخيال القارئ إلى أبعد مدى، ويخلق في نفسه مجموعة من التساؤلات والاستفهامات التي قد لا تجد الجواب أبداً، فالنص يصنع ذاته عبر تشابك دائم بين عناصره المكونة، فينسج بذلك علاقات دلالية، وتعالقات تحتية في عالمه الداخلي الدلالي، الذي يقوم على صراع جدلي مع البنية الاجتماعية والتاريخية التي نشأ فيها.

لا يسعنا بعدها، سوى الإقرار بدور القارئ الذي يصبح فعالاً من الدرجة الأولى؛ إذ هو من يعمل على إظهار تلك التقنيات عن طريق التغلغل داخل أفكار المؤلف عبر الكلمات والتراكيب وعبر النسق الكلي للنص الروائي أو كما يقول "إيكو" من خلال "تحيين المضمرة والكامن والمبهم والغامض والمسكوت عنه. فالقارئ ليس مدعواً إلى قراءة الرواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، إنه مطالب أيضاً وأساساً بالكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخيلي الذي يعج بالحقائق والأوهام، وتحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تبنى خارج الذات التي تستهلك النص وتستوعب دلالاته"<sup>12</sup>. ولذا فالقارئ مدعو إلى أن يشارك المؤلف في مغامراته الحكائية؛ لأن هذا الأخير إنما يتوجه بتمويهاته أولاً وأخيراً إلى القارئ الذي يتوجب عليه فعل التأويل، استجابة لدعوة المؤلف إلى قراءة نصه قراءة مغايرة ومشوقة وملفتة للانتباه، وهذا ما سوف يثيره تحليل تودوروف فيما بعد.

هذا ويضيف تودوروف بأن خاصية المخالفة ليست عبارة عن بنية ثابتة تعتمد على كل النصوص الأدبية، لأن التاريخ الأدبي ينفي أن يكون الأمر كذلك. ومهما

يكن الأمر فإن الناقد يعتبر أن مفهوم المخالفة، مثل غيره من المفاهيم المتعلقة ببنية العمل الأدبي، يمكنه أن يستخدم كمعيار تصنيفي ومستقبلي للنصوص الأدبية.

### • السرد كعملية نطق:

قسم تودوروف هذا العنوان إلى قسمين:

**1 رؤى السرد:** استعان الباحث هنا بما اقترحه بوريون حول أنماط السرد الثلاثة وهي: الراوي أكبر من الشخصية (الرؤية الخلفية)، الراوي يساوي الشخصية (الرؤية المحايدة)، الراوي أصغر من الشخصية (الرؤية الخارجية). محاولاً تطبيقها على رواية العلاقات الخطرة التي اعتبرها تنتمي إلى المستوى الثاني؛ حيث تروى الحكاية نفسها عدة مرات، ولكن من وجهة نظر شخصيات مختلفة.

يعتبر تودوروف أن هذا الجانب من الرؤية يجعل معرفة القارئ بالشخصية لا تتعدى المستوى السطحي للشعور (مستوى الظهور بتعبير تودوروف)، وتعبير آخر، فإن القارئ لا يملك القدرة على استبطان المشاعر الحقيقية للشخصية، أو ما تخفيه عن العن (أي مستوى الوجود).

كما يقر الباحث بأن "العلاقات الخطرة" تمتاز عن كثير من الروايات الأخرى المعاصرة لها، بخفاء مستوى الوجود هذا، ولقد جعل من مستويي الوجود والظهور معيارين جديدين من أجل تصنيف السرد الأدبي.

### • سجلات الكلام: يجمع تودوروف تحت هذا العنوان بين ثلاثة مفاهيم نقدية

هي الراوي، والقارئ، والمنطوق، في توليفة دقيقة، ومعقدة في الوقت نفسه.

يشعر الناقد أولاً في تحديد مفهوم سجلات الكلام، التي تتعلق بطريقة الراوي في سرد الحكاية وتقديمها، وهو يهتم هنا بسجلين رئيسيين هما التمثيل والحكي، ويشير بأنه قد تم استخدام هذين المصطلحين في الشعرية الكلاسيكية. والنقطة المهمة التي أراد تودوروف أن يبينها من خلال هذا التقسيم، هي أن المقطع السردية الذي قد ينتمي إلى خانة الحكي، الذي من المفروض أن يحيل إلى المظهر المرجعي البحث، ليس بالضرورة كذلك، لأن هذا المقطع قد يحتوي على عناصر لا تنتمي إلى صيغة

الحكي، مثل اختيار بعض التفاصيل، ولهجة الراوي، وتركيب الجمل، و انتقاء المفردات المعجمية، وغيرها، وكلها دلالات يمكن أن تحيل إلى عملية النطق وليس إلى المظهر المرجعي للحكي. ولذا يعتبر تودوروف أن عملية الحكي، أي ظهور المظهر المرجعي وحده، "ليس سوى نموذج من الكتابة لا يمكن تحقيقه أبداً في حالته المجردة. فالكتابة الشفافة، الثابتة عند درجة الصفر، لا وجود لها، وليس الحكي إلا أحد القطبين الذين يترجح بينهما أسلوب المنطوق الروائي"<sup>13</sup>.

أما التمثيل الذي يعرفه تودوروف على أنه "كل خطاب ليس جزء من الحكي"<sup>14</sup> فله بنية المعقدة بالمقارنة مع الحكي، وهو يحيل إلى المظهر الحرفي للمنطوق بوضوح أكثر منه في أسلوب الحكي، ونلاحظ ذلك في المثال التالي من العلاقات الخطرة: "أليس الرجل أقرب منا مثل المرأة بل أكثر؟ ألا يتساوى لدينا الأب والأم والأخ والأخت؟ أما الزوج فلا يفضلُه أحد"<sup>15</sup>. هذه الجملة لا تحيلنا إلى حقيقة خارجية، بل إلى معناها الذاتي فقط، بسبب وضعيتها التأملية وليس المحكية. وعليه فإن عملية النطق هنا قد ركزت مباشرة على المظهر الحرفي للمنطوق. إلا أن التمثيل لا يحيل إلى المظهر الحرفي للمنطوق من خلال هذا الأسلوب فحسب، بل من خلال أساليب متعددة نحصرها فيما يلي:

1 - الخطاب الإيحائي: يؤكد تودوروف أن هذا الخطاب يدعو القارئ إلى التمعن في صيغة المنطوق كما يحيل إلى سياقه الإيحائي، وذلك يعود لأسباب بلاغية كاستخدام بعض العبارات الشائعة، أو اعتماد التكرار الركيك داخل التركيب.

2 - الخطاب الفردي: بمعنى الخطاب المحتوي على أدوات الوصل من قبيل: (أنا، هنا، الآن)، حيث أن حضور ضمير المفرد المتكلم، يقيم علاقة بين فاعل المنطوق وفاعل النطق، ويشهد على وجود هذا الأخير داخل الخطاب.

3 - وأخيراً، يضيف تودوروف إلى ما سبق كل الملامح اللسانية التي تحيل إلى مرسل أو متلقي الإرسالية (أي إلى وظائفها الانفعالية والإفهامية) باعتبار أنها تحوي ضمناً إشارات تحيل إلى عملية النطق.

بعد هذا التحليل، يحاول الباحث أن يقدم نموذجاً يمكن القارئ من الاقتراب أكثر من الراوي الذي لا ينفك يتخفى وراء الشخصيات المختلفة داخل السرد، مما يجعل صورته غامضة بالنسبة إلى القارئ على الرغم مما يتركه من آثار داخل النص السردية، ولذا نجده يقول: "هذه الصورة الشاردة لا تسمح بالاقتراب منها، وترتدي دائماً أفنعة متناقضة، تتراوح بين الكاتب الحقيقي من لحم ودم، وبين شخصية من الشخصيات"<sup>16</sup>.

يدعو تودوروف هذا النموذج بالمستوى التقويمي؛ حيث إن كل جزء من أجزاء الحكاية يحمل تقويمه الأخلاقي، غير أن الناقد يؤكد بأن هذا التقويم ليس جزءاً من تجربة القارئ الفردية، ولا من تجربة الكاتب الحقيقي، بل هي حالة ائتلاف أو نوع من التعاقد الافتراضي بين القارئ والراوي، إذ إن تودوروف يستبعد أن يكون التأويل الخارجي عن معنى الكتاب كقاعدة لهذا التقويم، لأن ذلك يهدم بنية العمل الأدبي؛ فهو يفترض وجود تأويلين أخلاقيين مختلفين تماماً: التأويل الأول نجده داخل العمل الفني، والتأويل الثاني يقدمه القراء، دون الالتفات إلى منطق العمل الأدبي ذاته، وهو يختلف باختلاف العصور واختلاف شخصية القارئ. وكل عمل يجد في الكتاب تقويماً خاصاً به، على الرغم من اختلافه مع التقويم الخارجي، ويعتبر تودوروف أن توفر هذه الخاصية في العمل الأدبي هو بمثابة مؤشر على موهبة كاتبه.

وللتوصل إلى مستوى التقويم، يفترض تودوروف أن الراوي يتوجه إلى القارئ بمجموعة من المؤشرات العامة التي من المفترض أنه متفق عليها من قبيل (لا تفعلوا الشر، كونوا مخلصين، قاوموا عواطفكم، ...) وبهذا تكون صورة الراوي مصحوبة بصورة القارئ منذ البداية، وتكون العلاقة بينهما علاقة واهية، تماماً كما هي العلاقة بين الراوي والكاتب الحقيقي، لكن كل واحدة منهما تستند إلى الأخرى استناداً تاماً، حيث يعتبر تودوروف أنه ما إن "تبدأ صورة الراوي بالظهور واضحة أشد الوضوح، حتى ترسم صورة القارئ المتخيل بكثير من التحديد. وهاتان الصورتان تميزان كل عمل تخيلي. إن وعينا بأننا نقرأ رواية ولا نقرأ وثيقة، يدفعنا إلى أن نلعب دور القارئ

المتخيل، ويظهر في الوقت نفسه الراوي الذي ينقل إلينا السرد، لأن السرد نفسه متخيل كذلك"<sup>17</sup>.

يبدو أن تودوروف -على غرار نظريات القراءة- قد تحدث عن مفهوم القارئ الافتراضي (أو المتخيل بتعبيره هو)، هذا القارئ الذي يكون حاضرا في ذهن المؤلف حين كتابته للنص، ويدعوه إلى التفاعل معه أثناء وبعد عملية الكتابة، لأن النصوص الأدبية تكتب لتقرأ لا لتوضع في الرفوف. ولذلك فمن المنطقي أن يلتفت تودوروف إلى الأدب ويدرسه من زاوية جمالية التلقي، فاعتبار العمل الأدبي متوقفا على القراءة، ومحاولة فهمه وتأويله لا تتم إلا بواسطة الدور الذي ينهض به القارئ في هذه العملية عبر تنشيط الحوار الخلاق مع النص من أجل تطوير فن القراءة؛ فالقارئ الفعال الإيجابي مشروط بشروط ثقافية ومعرفية تسمح له بتحريك آليات النص وتجاوز معيقاته، مما يعني أن القارئ هو بمثابة مرشد للكاتب في معرفة دقائق الكتابة وحيثياتها ومشارك له فيها طبعا عبر التأويل، فعليه (أي القارئ) أن يفعل في التأويل مثلما فعل الكاتب في التأليف، فيعيد بذلك بناء النص وفق معطياته الإبداعية أي الدخول فيما يسميه إيكو بالعالم الممكن، وبحث إمكانيات فتح النص وتأويله.

وفي هذا الإطار يوافق تودوروف الناقد أمبرتو إيكو في اعتبار النص نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى. مؤكدا أن القارئ الحقيقي هو القارئ الذي يفهم أن سر النص يكمن في فراغه. فالنص كما نرى يتعدى قصد صاحبه أي أنه عند كل قراءة يخرج من العالم الممكن الذي تصوره المؤلف ليصنع عالما ممكنا آخر، وكل قراءة جديدة هي ولادة لعالم ممكن جديد في تغيير متواصل لا نهائي.

يعتبر كتاب تزفيتان تودوروف، من الكتب المهمة التي ترسي أسسا علمية للدراسة الأدبية، ومع ذلك فهو يبدي بعض التحفظات أهمها:

1 - هناك تناقض بين مشروع الناقد النظري ومنهجه الذي يسعى إلى تقديم عينة للدراسة الوصفية، علما أن المنهج الوصفي لا يمكن أن يقوم بعيدا عن شيئين مختلفين، هما التحليل النظري البعيد كلنا عن الوصفية، والوصفية في حد ذاتها، كما

هو واضح من خلال دراسة تودوروف. مما يعني أن طبيعة الموضوع المعالج قد فرض على الناقد طريقة معينة في التحليل لم تكن مطابقة تماما للتي أعلن عنها في المقدمة.

2 - إن الانتقال في مجال الأدب من النماذج العملية التجريبية إلى نماذج أخرى، يستدعي بعض التحفظات، من ذلك أن مصطلح الإيحاء الذي أخذه الناقد عن يلمسلف والذي يحمل معناه الدقيق في نظرية الأدب، قد فقد هنا كثيرا من صرامته، وأصبح يدل بكل بساطة على مجرد الاستحضار أو الإشراك أو الحميمية.

3 - إن الغياب الكلي للبيبلوغرافيا في كتاب تودوروف يمكن أن يأخذ شرعيته في حال اعتدنا دراسة وصفية لنص من النصوص السردية. إلا أن هذه الشرعية تسقط إذا ما أخذ الكتاب شكلا من أشكال الدراسات العلمية الأدبية، كما تمت الإشارة إلى ذلك في المقدمة.

إن كتاب تزفيتان تودوروف "الأدب والدلالة" عبارة عن محاولة من طرف صاحبه لتجديد تقنيات التحليل السردية، عن طريق إدخال أبعاد مختلفة عليها، الأمر الذي يجعل منه مرجعا فريدا من نوعه وغاية في الأهمية وفتاحا آفاق بحث جديدة في مجال النظرية الأدبية.

### قائمة المصادر والمراجع:

1. أمبرتو إيكو، 6 نزعات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
2. تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، د.ت.

### الهوامش:

- 
- 1- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ص 66.
  - 2- الأدب والدلالة، ص 18.

- 
- 3- الأدب والدلالة، ص 22.
- 4- الأدب والدلالة، ص 26.
- 5- الأدب والدلالة، ص 39.
- 6- الأدب والدلالة، ص 43.
- 7- الأدب والدلالة، ص ن.
- 8- الأدب والدلالة، ص 68.
- 9- الأدب والدلالة، ص 69.
- 10- الأدب والدلالة، ص 74.
- 11- أمبرتو إيكو، 6 نزعات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص 10.
- 12- أمبرتو إيكو، ص 12.
- 13- الأدب والدلالة، ص 82.
- 14- الأدب والدلالة، ص ن
- 15- الأدب والدلالة، ص 82.
- 16- الأدب والدلالة، ص 86.
- 17- الأدب والدلالة، ص 87.