بحـــوث جـامعيـــة

مجلة فكرية تعنى بقضايا الآداب والعلوم الإنسانية
تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

عدد مزدوج 10/9 ــ جوان 2012 / رجب 1433 هـ

قواعد النّشر في المجلّة

بحوث جامعيّة مجلّة محكّمة تصدر ها كلّ 6 أشهر كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس. وترحّب المجلّة بإسهامات الباحثين في القضايا التي تُعنى بها المجلّة وهي قضايا الاداب والعلوم الإنسانيّة، وتُحيط الباحثين علماً بشروط النّشر فيها:

1. يرفق البحث بتعريف وجيز بحياة الباحث الفكريّة وعمله الحاليّ.
2. يتراوح حجم البحث بين 4000 و6000 كلمة، وأن يُرْفق بخلاصة لا تتجاوز 50 كلمة) باللّغات العربيّة الفرنسيّة والإنجليزيّة. تنشر الخلاصة مع البحث عند نشره.
3. مراعاة الأسلوب الأكاديميّ في التّوثيق:

- الإحالة على كتاب: اسم المؤلّف، عنوان الكتاب (مع التّشديد على **العنوان** فحسب **en gras**)، دار النّشر، مكان الطّباعة وتاريخها، رقم الصّفحة.
- الإحالة على مقال منشور في مجلّة: اسم كاتب المقال، عنوان المقال، المجلّة (مع التّشديد على **اسم المجلّة** فقط **en gras**)، رقم العدد وتاريخه، رقم الصّفحة.

4. يكتب البحث كتابة رقميّة وفق المواصفات التّالية:

- ما يخصّ متن البحث: نوع الحرف: Simplified Arabic، حجمه 12 نقطة، التّباعد بين الأسطر: simple. تمييز العنوان بتكبير حجم الحرف نفسه بنقطة واحدة مع التّشديد (en gras).
- ما يخصّ هوامش البحث: نأتي الهوامش في آخر المقالة مرتّبة ترتيباً متوالياً بدءاً من رقم 1. وتكتب بالحرف نفسه المعتمد في المتن: Simplified Arabic، وبحجم: 10 نقاط، وتباعد بين الأسطر: simple.

5. يشترط ألاّ تكون الموادّ المرسلة للنّشر في المجلّة قد نُشِرَت أو أرسلت للنّشر في مجلاّت أخرى.
6. تخضع الموادّ الواردة لتحكيم لجنة استشاريّة تعيّنها هيئة التّحرير.
7. يجري إعلام الباحث بقرار اللّجنة الاستشاريّة خلال شهرين من تاريخ استلام النّصّ. ولا يُعاد البحث إلى صاحبه في حال عدم نشره.
8. لا تدفع المجلّة مكافآت ماليّة عمّا تقبله للنّشر فيها، ويعتبر ما ينشر فيها إسهاماً معنويًّا من الباحث في نشر الفكر العلميّ وتنميته. يحصل صاحب البحث المنشور على 3 نسخ من المجلّة.
9. الآراء المنشورة لا تُلْزِم إلاّ أصحابها.
10. للمجلّة الحقّ في نشر البحث المجاز في العدد المناسب، وفي ترتيب البحوث في العدد الواحد لخطّة منطقيّة تضبطها هيئة التّحرير.

بحوث جامعية

RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

عدد مزدوج 9 – 10 جوان 2012

مجلّة فكريّة تعنى بقضايا الآداب والعلوم الإنسانيّة
تصدر عن كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس

شارك في هذا العدد

- رياض الميلادي
- عماد اللحياني
- مراد البهلول
- الحبيب المجدوب
- عقيلة السّلامي البقلوطي
- أحمد السمّاوي
- محي الدّين حمدي
- عبد اللّه البهلول
- حمّادي ذويب
- حافظ عبد الرّحيم

بحوث جامعية
عدد مزدوج 9 – 10 جوان 2012
RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

حدود القصّة

محيي الدّين حمدي(*)

ملخّص

عرّبنا فصل "حدود القصّة" لأهمّيته، فهو يعمّق معرفتنا بخصائص القصّة، فيه سعى "جينات" بالعودة إلى الإغريق، إلى حدّ مفهوم القصّة. ونظر في مكوّنات القصّة التّالية: السّرد وأقوال الشّخصيّات والوصف والخطاب.

فالقصّة، عنده، صيغة تعبير غير متجانسة، علاقات مكوّناتها مترابطة ووظائفها متغيّرة. إنّ القصّة المحْض تحاكي على نحو غير تامّ مادّة غير لفظيّة (الأحداث)، وتنقل أقوال الشّخصيّات كما هي ولا تحاكيها. وهي تصف أشياء وشخصيّات. وفي العصر الحديث صار الوصف مهيمناً في السّرد. والخطاب من مكوّنات القصّة، لكن القصّة الحديثة تخلّصت من كلّ مظاهر الخطاب لتحقيق نقائها. والاتّجاه الحاليّ للرّواية يركّز على الخطاب المتّصل بفعل الكتابة لا على التّشخيص.

RESUME

*L'importance du chapitre intitulé « **frontières du récit** » nous a poussé à le traduire en arabe. Il approfondit notre connaissance du récit. Dans lequel, Genette, s'est évertué à déterminer son concept, tout en s'appuyant sur les idées propres aux **grecs**. De même, il y a examiné les composants du récit: La narration, les paroles des personnages, la description et le discours.*

Le récit selon Genette est un mode d'expression hétérogène dont les constituants s'organisent à travers des rapports consolidés et des fonctions variantes. Le récit pur imite d'une façon incomplète une matière non verbale et cite les dires des personnages comme tels (tautologie). Par ailleurs, il décrit des objets et des personnages.

A l'époque moderne, la description devient dominante dans la narration. Et le discours fait partie du récit. Mais le nouveau récit s'est débarrassé de tous les aspects du discours pour réaliser sa pureté. La tendance actuelle du roman est centrée sur le discours concernant l'acte de l'écriture non sur la représentation.

(**) كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس.

ABSTRACT

*The importance of the chapter entitled « **Frontiers of the Narrative** » has urged us to translate it into Arabic. It reinforces our knowledge of the narrative in which greeks has tried hard to determine his concept relying on ideas appropriate to the Greets. He has examined the components of the narrative: narration, speech of the characters, description and discourse.*

According to Genet, the narrative is a heterogeneous mode of expression in which the components organize themselves through consolidated rapports and various functions. The pure narrative imitates in an incomplete way the non-verbal and cites the speech of the characters as they are (haulistic). Nevertheless, it describes objects and characters. In the modern times, description becomes dominant in narration: Discourse, is but, a component of the Narrative. The new narrative, however, has got rid of all the aspects of the discourse to fulfil its purity.

The current trend of the novel is centered on the discourses regarding the act of writing not on the representation.

عندما نقبل، بالمواضعة، الاقتصارَ على مجال التّعبير الأدبيّ، سنعرّف القصّة (Récit)، بيسر على أنّها تشخيص لحدث أو لسلسلة أحداث حقيقيّة أو تخييليّة بواسطة اللّغة (Langage)، وعلى نحو أخصّ باللّغة المكتوبة. ولهذا التّعريف بالإيجاب (والشّائع) ميزة البداهة والبساطة. وقد يكون عيبه الأساس، بحقّ، في أنّه ينغلق على نفسه ويحبسنا في البداهة ويحجب عنّا ما يُمَثِّلُ، على وجه الدّقّة، مشكلاً وصعوبةً في كيان القصّة ذاتها، وذلك بمحوه لحدود القصّة وشروط وجودها، على نحو مّا. وقد يدعم التّعريف بالإيجاب، على نحو خطر، الشّعور بأنّ **القصّة جليّة بذاتها**، وألاّ شيء طبيعيًّا أكثر من رواية حكاية (Histoire) أو تركيب مجموعة أحداث في أسطورة (Mythe) أو حكاية عجيبة (Conte)[1] أو ملحمة (Épopée) أو رواية (Roman). وعلى عكس ذلك الشّعور، كان تطوّر الأدب والوعي الأدبيّ منذ نصف قرن، أفضى إلى نتائج مُوفّقة منها الانتباه إلى المظهر الفريد الاصطناعيّ المشكليّ للحدث السّرديّ. ومرّة أخرى، يجب توضيح حقيقة الدّهشة التي أحسّ بها «فاليري» (VALERY)، وهو يتأمّل ملفوظاً (Énoncé) مثل "خرجت المركيزة عند السّاعة الخامسة". ونحن نعلم كم عاش الأدب الحديث هذه الحيرة الخصيبة، وكم سجّلها في أشكال شتّى، متناقضة أحياناً، وكيف أراد أن يكون، وكيف جعل نفسه، تساؤلاً ورجًّا وخصاماً للقول السّرديّ في عمقه.

وعلى الأقلّ قد يمكن لهذا السّؤال **السّاذج، على نحو خاطئ: لماذا القصّة؟** أن يحثّنا على أن نبحث، أو على نحو أبسط، أن نعرف من جديد، على وجه مّا، حدود القصّة من جهة السّلب، وأن نفحص أهمّ ألعاب التّقابل التي تتحدّد القصّة من خلالها وتتكوّن في مواجهة مختلف أشكال ما ليس من القصّة.

القصّة والمحاكاة

(Diégésis et mimésis)

إنّ المقابلة الأولى هي التي يشير إليها «أرسطو» (ARISTOTE) في جمل موجزة واردة في [كتاب] **فنّ الشّعر** (*La poétique*). **فالقصّة** (*Diégésis*)، عند «أرسطو»، هي إحدى صيغتي (Modes) **المحاكاة الشّعريّة** (*Mimésis*) والأخرى هي التّشخيص (Représentation) المباشر للأحداث من قِبَل ممثّلين (Acteurs) يتكلّمون ويتحرّكون أمام الجمهور[2]. وهنا ينشأ التّمييز القديم بين الشّعر السّرديّ والشّعر الدّراميّ. وكان «أفلاطون» (PLATON) ذكر هذا التّمييز في الكتاب الثّالث من «**الجمهوريّة**» (*République*)، باختلافين يسيرين. فمن ناحية، نفى «سقراط» في الكتاب المذكور صفةَ المحاكاة -(التي هي شائبة في نظره)- عن القصّة، ومن جهة ثانية، أخذ بعين الاعتبار مظاهر التّمثيل المباشر (حوارات Dialogues)، التي يمكن أن تتضمّنها قصيدة غير دراميّة مثل قصائد «هوميروس» (HOMERE). إذن، يوجد في أصول التّقليد (Tradition) الكلاسيكيّ قسمان متناقضان في ظاهر الأمر. فهنا [أي تقسيم سقراط] قد تضادّ القصّة المحاكاةَ باعتبارها نقيضة لها، وهناك [أي تقسيم أرسطو السّابق]، باعتبارها إحدى صيغتيها.

إنّ مجال ما يسمّيه «أفلاطون» (*Lexis*) (أو نمط القول مقابلة لـ (*Logos*) التي تعني ما قيل)[3]، ينقسم نظريًّا إلى محاكاة بأتمّ معنى الكلمة وقصّة فحسب. ويقصد «أفلاطون» بقصّة فقط كلّ ما يرويه الشّاعر "وهو يتكلّم باسمه الشّخصيّ دون أن يحاول جعلنا نعتقد أنّ شخصاً آخر يتكلّم"[4]. هكذا الأمر عندما يقول لنا «هوميروس» بشأن «خريسس» (Chrysès)، في النّشيد الأوّل من **الإلياذة** (*L'Iliade*): "كان جاء إلى سفن الأخيّين Achéens الرّشيقة ليستردّ ابنته، حاملاً فدية عظيمة، ممسكاً بيده، على عصاه الذّهبيّة، شُرَيْطَ رامي السّهم أبولون (APOLLON). وكان يتوسّل إلى كلّ الأخيّين خاصّة ابنَيْ أَتْراي (ATREE)، مُنَظِّمَيْ المحاربين الممتازَيْن[5]". وعلى عكس ذلك تقوم

المحاكاة بدءاً من البيت الموالي على إنطاق «هوميروس» لخريسس نفسه، أو بالأحرى، على تكلّم هوميروس، كما يرى «أفلاطون»، وتظاهره بأنّه صار خريسس و"بذل الجهد لإيهامنا، قدر الإمكان، بأنّ المتكلّم ليس هوميروس، لكن العجوز، قسّ أبولون". وها هو ذا نصّ خطاب خريسس: "أيّها الأتريديّون (Atrides)، وأنتم أيضاً أيّها الأخيّون أصحاب الدّروع المُتْقَنَة، لتمكّنكم الآلهة ساكنة الأولمب (L'Olympe) من تدمير مدينة بريام (Priam)، ثمّ العودة إلى منازلكم سالمين ! لكن أيمكنكم أيضاً ردّ ابنتي إليّ ! فمن أجل هذا تقبّلوا الفدية التي هي هذه، إجلالاً لابنَيْ زيس (ZEUS)، ومن أجل رامي القوس أبولون". وأضاف «أفلاطون» أنّه، والحال هذه، كان يتسنّى لهوميروس أيضاً مواصلة قصّته على شكل سرديّ محض **بسرد** أقوال (Paroles) خريسس بدلَ نقلها كما هي، ممّا كان، ربّما، يُنتِج نثراً، بالأسلوب غير المباشر (Style indirect) ما يلي: "عندما أقبل القسّ ابتهل إلى الآلهة راجياً أن تمكّنهم من الاستيلاء على طروادة (Troie)، وأن تحميهم من الهلاك فيها. والتمس من اليونانيّين (Grecs) أن يرجعوا إليه ابنته مقابل فدية، وإجلالاً لله[6]". فهذا التّقسيم النّظريّ الذي يقابل، داخل الأسلوب الشّعريّ، بين الصّيغتين الخالصتين وغير المتجانستين للقصّة والمحاكاة، يُنْتِج ويؤسّس تصنيفاً تطبيقيًّا للأجناس الأدبيّة يشمل الصّيغتين الخالصتين (الصّيغة السّرديّة ممثّلة في الدّيترامب (Dithyrambe)[7] القديم، وصيغة المحاكاة ممثّلة في المسرح). وإلى ذلك تضاف صيغة مختلطة، أو على وجه أدقّ، متناوبة، هي صيغة الملحمة كما رأينا السّاعة بمثال **الإلياذة**.

وللنّظرة الأولى، يبدو تصنيف «أرسطو» مخالفاً تماماً لتصنيف «سقراط» و«أفلاطون»، بما أنّ «أرسطو» يُرْجِع كلّ شعر إلى المحاكاة (Imitation)، مميّزاً فقط بين صيغتين للمحاكاة أي المباشرة، وهي التي يسمّيها «أفلاطون»، بدقّة، محاكاة، والسّرديّة التي يسمّيها هو **قصّة** مثل «أفلاطون». ومن جانب آخر، يبدو أنّ «أرسطو» يطابق تماماً بين الجنس المسرحيّ وصيغة المحاكاة، مثل «أفلاطون»، ولكن يبدو أنّه يطابق أيضاً بين الجنس الملحميّ والصّيغة السّرديّة الخالصة، دون مراعاة مبدئيّة لطبيعة الجنس الملحميّ المختلطة. ويمكن تفسير هذا الاختزال بأنّ «أرسطو» يعرّف صيغة المحاكاة بالشّروط المشهديّة للتّمثيل المسرحيّ، على نحو أدقّ من «أفلاطون». ويمكن كذلك تبرير هذا الاختزال بأنّ الأثر الملحميّ يبقى سرديًّا في جوهره مهما كان فيه التّصيّب

المادّيّ للحوارات أو الخطابات بالأسلوب المباشر، حتّى لو جاوز هذا النّصيب مقدار القصّة. ومعنى ذلك أنّ الحوارات في الأثر الملحميّ تحيط بها، ضرورة، عناصر سرديّة وتجلبها. وهذه العناصر السّرديّة تكوّن **القاع** (*Le fond*) أو، إذا أردنا نسيج خطاب الأثر. وفضلاً عن ذلك، يعترف «أرسطو» لـــ«هوميروس» بهذا التّفوّق على الشّعراء الملحميّين الآخرين، وبأنّه يتدخّل شخصيّا في قصيدته، أقلّ ما يمكن، مُعدًّا للمشهد المسرحيّ، في معظم الأحيان، شخصيّات مميّزة، على نحو ملائم لدور الشّاعر، وهو أن يحاكي بأقصى الإمكان[8]. ويبدو جليًّا، بما ورد هناك، أنّ «أرسطو» يعترف، ضمنًا بخاصّيّة المحاكاة للحوارات الهوميروسيّة. وبناء على ذلك، فهو يعترف بالصّفة المختلطة للأسلوب الملحميّ السّرديّ في عمقه، لكن الدّراميّ في امتداده الأكبر.

إذن يُختَزل التّباين بين تصنيفي «أفلاطون» و«أرسطو» في تنويع للمصطلحات بسيط. فهذان التّصنيفان يتّفقان تماماً في ما هو جوهريّ أي في التّعارض بين الدّراميّ والسّرديّ. ولمّا كان الأوّل أوفر محاكاةً من الثّاني في نظر الفيلسوفين، فإنّ الاتّفاق على الأمر الواقع أبرزه، على نحو مّا الخلاف في شأن القيم. فـــ«أفلاطون» يدين الشّعراء باعتبارهم محاكين، بدءاً بالمسرحيّين (Dramaturges)، دون أن يستثني «هوميروس» الذي يُعتبر أيضاً مبالغاً في المحاكاة بالنّسبة إلى شاعر سرديّ. و«أفلاطون» لا يقبل في المدينة (Cité) إلاّ شاعراً مثاليًّا قد يكون أسلوبه المتقشّف أيضاً، قليل المحاكاة قدر الإمكان، بينما يضع «أرسطو» التّراجيديا والملحمة متقابلتين، مفضّلاً الملحمة، مادحاً كلّ ما يقرّب كتابة «هوميروس» من الأسلوب الدّراميّ. إذن، فالنّسقان متطابقان كلّيًّا، إلاّ أنّ تحفّظاً وحيداً يتعلّق بانقلاب القيم يجب مراعاته. فالقصّة في نظر «أفلاطون» وكذلك في نظر «أرسطو» هي صيغة للتّشخيص الأدبيّ مُنْهَكَة ومخفّفة. وللوهلة الأولى، لا يُفْهَم بوضوح ما قد يُمَكِّنُ من إبداء رأي فيها مخالف.

غير أنّه يجب إدراج ملاحظة هنا، سترجع إلى الحكاية كلّ قيمتها وأهمّيتها، لا يبدو أنّ «أفلاطون» و«أرسطو» اهتمّا لها. فالمحاكاة المباشرة كما تدور في المسرح (Scène) تتكوّن من حركات وأقوال. ويمكنها، طبعاً، باعتبارها تشتمـــل على حركـــات، تمثيل أحداث، لكنّها تفلت، هنا، من المستوى اللّسانيّ (Linguistique) الذي يبرز فيه النّشاط النّوعيّ للشّاعر. والمحاكاة باعتبارها تتكوّن من أقوال وخطابات تلقيها شخصيّات (ومن البيّن

أنّ نصيب المحاكاة المباشرة في أثر سرديّ ينحصر في هذا)، فهي ليست تشخيصيّة بحقّ لأنّها تقتصر على إعادة خطاب واقعيّ[9] أو خياليّ كما هو. ويجوز القول إنّ أبيات الإلياذة من 12 إلى 16، المذكورة سابقاً، تعطينا تشخيصاً لفظيًّا لأفعال خريسس. ولا يجوز قول مثل ذلك عن الأبيات الخمسة الموالية، فهي لا **تشخّص** خطاب خريسس. فعندما يتعلّق الأمر بخطاب نُطِقَ به فعلاً فهي **تعيده** حرفيًّا[10]. وعندما يتعلّق الأمر بخطاب تخييليّ فهي **تُنْشِئه** كذلك حرفيًّا. فعمل التّشخيص لاغٍ في الحالتين. وفي الحالتين تمتزج أبيات «هوميروس» الخمسة بخطاب «خريسس»، بدقّة. وبداهةً ليس الأمر كذلك، بالنّسبة إلى الأبيات الخمسة السّرديّة السّابقة التي لا تمتزج بأفعال «خريسس»، بأيّ وجه من الوجوه: "يقول وليم جيمس (WILLIAM JAMES) كلمة **كلب** لا تعضّ". وعندما نسمّي محاكاةً شعريّة، عمليّة تشخيص بوسائل لفظيّة، لحقيقة (Réalité) غير لفظيّة، ولحقيقة لفظيّة في حالات استثنائيّة (مثلما نسمّي محاكاة في الرّسم عمليّة تشخيص، بوسائل الرّسم، لحقيقة ليست من الرّسم وقد تكون من الرّسم، استثنائيًّا)، يجب أن نقبل بأنّ المحاكاة تُوجد في الأبيات الخمسة السّرديّة ولا توجد، إطلاقاً، في الأبيات الخمسة الدّراميّة. فالأبيات الخمسة الدّراميّة، هي ببساطة، إقحام لنصّ مقتبَس مباشرة من وقائع يشخّصها نصّ آخر[11]. فالأمر يجري كما لو أنّ رسّاماً هولنديًّا من القرن XVII، كان وضع، وسط لوحة ترسم طبيعة جامدة صدفة محار حقيقيّة بدل صورة لصدفة محار، سبّقاً لبعض الأساليب الحديثة في فنّ الرّسم. فهذه المقارنة التّبسيطيّة هي هنا **للمس** الطّبيعة الموغلة في عدم التّجانس لصيغة تعبير [أي القصّة] أمعنّا في التّعوّد عليها حتّى أنّنا لم نعد ندرك فيها تحوّلات السّجلّ (Registre)، الأشدّ تنافراً. فالقصّة «المختلطة» عند «أفلاطون» أي صيغة الرّواية (Relation)[12] الأكثر شيوعاً وعالميّة «تحاكي» بالتّناوب، وَفق نفس الأسلوب، مادّة غير لفظيّة [أي وقائع ملموسة] عليها أن تشخّصها قدر استطاعتها، كما تحاكي مادّة لفظيّة [أي الأقوال التي نُطق بها] تقدّم نفسها بنفسها[13]. والقصّة غالباً ما تكتفي بتضمين هذه المادّة اللّفظيّة "حتّى دون ملاحظة الفرق" كما قد يقول «ميشو» (Michaux)[14]. وعندما يتعلّق الأمر بقصّة تاريخيّة مطابقة للواقع بدقّة، على المؤرّخ – الرّاوي (L'historien-narrateur)، أن يكون يقظاً لتغيّر الأسلوب (Régime) عند الانتقال من الجهد السّرديّ في رواية الأحداث المُنْجَزَة إلى النّقل الآليّ

للأقوال المتلفّظ بها. ولكن، عندما يتعلّق الأمر بقصّة تقوم على تخييل جزئيّ أو كلّيّ، فإنّ عمليّة التّخييل التي تقوم، أيضاً، على المضامين (Contenus) اللّفظيّة وغير اللّفظيّة، تؤدّي، دون شكّ، إلى إخفاء الفرق بين نوعين من المحاكاة. فأحدهما، أقول عنه، عندما أجرؤ، إنّه يتّصل اتّصالاً مباشراً [بمادّته الأصليّة من أقوال وحوارات]، أمّا ثانيهما فيوسّط نظام تشابك، هو بالأحرى، نظام معقّد [محاكاة الوقائع تستعمل الوسائط ولذلك يكون سرد هذه المحاكاة معقّداً أكثر من نقل أقوال]. وعند القبول (وهو من ناحية أخرى أمر صعب)، بأنّ تخيّل أحداث، وتخيّل أقوال ينبثقان من العمليّة الذّهنيّة عينها، فإنّ «قول» هذه الأحداث، وقول هذه الأقوال، يكوّنان عمليّتين لفظيّتين مختلفتين كثيراً. وبالأحرى، فإنّ الأولى وحدها تكوّن عمليّة حقيقيّة أي فعل **قول** (*Diction*)، بالمعنى الأفلاطونيّ، يشتمل على سلسلة من التّغيّرات وعلاقات التّماثل، كما يشتمل على سلسلة من الاختيارات الحتميّة بين عناصر **الحكاية** (*L'histoire*) التي يُحتفظ بها والعناصر التي تُهمَل، وبين مختلف زوايا النّظر الممكنة، إلى آخره. فكلّ العمليّات غائبة[15]، دون شكّ، عندما يكتفي الشّاعر أو المؤرّخ (Historien) بنقل خطاب. ولتأكيد ذلك، يمكننا (بل يجب علينا) الاعتراض على هذا التّمييز بين فعل التّشخيص الذّهنيّ وفعل التّشخيص اللّفظيّ، بين **ما قيل** (*Logos*)، **ونمط القول** (*Lexis*)[16]. ولكنّ هذا يفضي إلى رفض نظريّة المحاكاة ذاتها التي تَتَصوَّر التّخييل الشّعريّ ظلاًّ لحقيقة، متعالياً على الخطاب الذي يحمله، بقدر خروج الحدث التّاريخيّ عن خطاب المؤرّخ أو المشهد الطّبيعيّ المشخَّص في اللّوحة عمّا جاء في اللّوحة التي تعرضه[17]. فنظريّة المحاكاة لا تقيم أيّ فرق بين التّخييل والتّشخيص. فعندها يرجع موضوع التّخييل إلى واقع مختلَق (Feint) ينتظر أن يشخّص[18]. ومن ناحية ثانية يبدو مفهوم المحاكاة ذاته، في هذا الأفق، سراباً محضاً على مستوى **نمط القول**، كلّما اقتربنا منه تبخّر وتلاشى. فاللّغة لا يمكنها أن تحاكي محاكاة تامّة إلاّ اللّغة، أو بدقّة أكثر، فالخطاب لا يمكنه أن يحاكي على الوجه الأكمل إلاّ خطاباً مطابقاً له تماماً. فالخطاب، بإيجاز، لا يمكنه أن يحاكي إلاّ نفسه. والمحاكاة المباشرة، باعتبارها **نمط قول**، هي إعادة الشّيء نفسه تماماً (Tautologie).

إذن، لقد انسقنا إلى هذه النّتيجة غير المتوقّعة وهي أنّ الصّيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب، باعتباره تشخيصاً، هي القصّة، المعادلة اللّفظيّة لوقائع غير لفظيّة، ولوقائع لفظيّة كذلك (كما يبيّن

المثال الذي وضعه «أفلاطون»)، اللّهمّ أن تمّحي في هذه الحالة الأخيرة فاسحة المجال لشاهد [أي نقل مباشر للأقوال]، فتزول، تقريباً، كلّ وظيفة تشخيصيّة، كما يستطيع خطيب قضائيّ أن يقطع خطابه ليتيح لهيئة المحكمة أن تفحص بنفسها وثيقة إثبات (Pièce à conviction). وإذن، فالتّشخيص الأدبيّ أي **المحاكاة** (*Mimésis*)، عند القدامى، ليس القصّة تضاف إليها «الخطابات»، إنّه القصّة، والقصّة فقط. فـ«أفلاطون» كان يجعل **المحاكاةَ** (*Mimésis*) معارضة **للقصّة** (*Diégésis*) كما تعارض محاكاةٌ تامّة محاكاةً ناقصّة. لكنّ المحاكاة التامّة ليست محاكاة، إنّها الشّيء ذاته (كما بيّن «أفلاطون» نفسه ذلك في «**كراتيل**» (*Cratyle*). وفي الختام، فالمحاكاة التامّة هي غير التامّة. إنّ **المحاكاة** (*Mimésis*) هي **القصّة المحض** (*Diégésis*)[19].

السّرد والوصف

(Narration et Description)

ولكنّ التّشخيص الأدبيّ، محدّداً أيضاً على هذا النّحو، لا يُختزل، إذا امتزج بالقصّة (بالمعنى الواسع)، إلى العناصر السّرديّة المحض للقصّة (بالمعنى الضّيّق). والآن يجب أن نقرّر حُكماً يتعلّق بعمق القصّة المرويّة ذاتها من شأنه أن يدعم تمييزاً لا يظهر عند «أفلاطون» ولا عند «أرسطو». وسيرسم هذا التّمييز حدًّا جديداً ضمن مجال التّشخيص. وفي الواقع، تتضمّن كلّ قصّة، من جهة، تشخيصاً لأفعال ووقائع، ومن ناحية ثانية، تشخيصاً لأشياء أو شخصيّات، وهي أثر ما يدعى اليوم **وصفاً** (*Description*)، مهما كانت ممتزجة بعمق، وبنسب متغيّرة جدًّا[20]. والتّضادّ بين السّرد والوصف الذي شدّدت عليه السُّنّة المدرسيّة، من جهة أخرى، هو أحد الملامح الأساسيّة لوعينا الأدبيّ. بيد أنّ الأمر يتعلّق، في ما سبق، بتمييز حديث نسبيًّا، يجدر، في يوم ما، دراسة نشأته وتطوّره في النّظريّة وفي ممارسة الأدب. وللوهلة الأولى، لا يبدو لهذا التّمييز وجود نَشِطٌ جدًّا قبل القرن XIX الذي فيه يبيّن إدخال فقَر وصفيّة مطوّلة في جنس سرديّ نموذجيّ مثل الرّواية طبيعة الوسائل المُستعمَلة في الوصف ومقتضيات الأسلوب[21].

إنّ هذا الغموض المستمرّ أو التّهاون في التّمييز بين تشخيص الأفعال، وتشخيص الأشياء والشّخصيّات الذي يشير إليه بجلاء تامّ، استعمال المصطلح المشترك في اللّغة الإغريقيّة وهو **القصّة المحض** (*Diégésis*)، ربّما يتعلّق خاصّة بالوضع الأدبيّ الذي فيه يوغل نوعاً التّشخيص في عدم

التساوي. ومبدئيًّا، يمكن، بداهةً، تصوّر نصوص (Textes) وصفيّة خالصة تهدف إلى تشخيص أشياء في وجودها المكانيّ المجرّد، خارج كلّ حدث وحتّى كلّ بُعْد زمنيّ، بل إنّ تصوّر وصف خالص من كلّ عنصر سرديّ لأيسر من العكس، وذلك أنّ الإشارة الأكثر تقشّفاً إلى عناصر الطّبيعة وإلى ظروف قول مّا، يمكنها، بَعْدُ، أن تُعَدَّ بداية وصف. فجملة مثل "الدّار بيضاء ذات سقف من ألواح الأردواز (Ardoise)، ومصاريع خضراء"، لا تنطوي على أيّ ملمح من السّرد. أمّا جملة مثل "اقترب الرّجل من المنضدة، وأخذ سكّيناً"، فتتضمّن إلى جانب فعلَيْ الحدث، على الأقلّ، ثلاثة أسماء (Substantifs)، يمكن أن تُعَدَّ وصفيّة مهما كانت ضآلة اختصاصها بالوصف[22]، لسبب وحيد هو أنّها تشير إلى كائنات حيّة أو جامدة. وحتّى الفعل قد يُعتبَر وصفيًّا، تقريباً، لما يسبغه من دقّة على مشهد الحدث، (وللاقتناع بالأمر، تكفي مقارنة "أمسك سكّيناً بقوّة"، مثلاً، بـــ"أخذ سكّيناً")، وبناء على ذلك فلا فعلَ خالصاً تماماً من صدى وصفيّ. إذن، يمكننا القول إنّ الوصف أشدّ لزوماً من السّرد بما أنّ الوصف دون قصّ أيسر من القصّ دون وصف (ربّما لأنّ الأشياء يمكن أن توجد دون حركة، لكنّ الحركة لا توجد دون أشياء). غير أنّ هذه الوضعيّة الفرضيّة تبيّن، الآن، في الواقع، طبيعة العلاقة التي تقرن الوظيفتين في أغلب النّصوص الأدبيّة. فالوصف قد يمكن تصوّره بمعزل عن السّرد، لكنّه في الواقع، لا يوجد أبداً، تقريباً، في الحالة الحرّة. والسّرد لا يتسنّى له أن يوجَد دون وصف، لكنّ هذه التّبعية لا تمنعه من أن يقوم بالدّور الأوّل، دوماً. فالوصف، هو بالطّبع، **تابع للسّرد** (*Ancilla narrationis*)، أي تابع ضروريّ دائماً، لكنّه خاضع دائماً، غير متحرّر أبداً. وتوجد أجناس سرديّة مثل الملحمة (L'épopée) والحكاية العجيبة والقصّة القصيرة (Nouvelle)، حيث يمكن للوصف أن يشغل حيّزاً واسعاً جدًّا، بل الأكبر ماديًّا، دون أن يكفّ، عن كونه مجرّد مساعد للقصّة كما لو كانت تبعيّته للقصّة تتمّ بميل داخليّ فيه. ومقابل ذلك، لا توجد أجناس أدبيّة وصفيّة. ويعسر تخيّل أثر، خارج المجال التّعليميّ (أو التّخييل شبه التّعليميّ كالذي عند «جول فارن» (JULES VERNE)) تقوم فيه القصّة بوظيفة مساعد للوصف.

إنّ دراسة العلاقات بين السّرديّ والوصفيّ ترجع إذن، فيما يخصّ الجوهر، إلى مراعاة **الوظائف القصصيّة** (*Fonctions diégétiques*) للوصف، أي الدّور الذي تقوم به الفقَر أو المظاهر الوصفيّة في النّسق العامّ

للقصّة. ودون محاولة الدّخول في تفصيل هذه الدّراسة هنا، سنكون، على الأقلّ، في السُّنّة الأدبيّة «الكلاسيكيّة» (من «هوميروس» إلى نهاية القرن XIX) إزاء وظيفتين متمايزتين نسبيًّا. فالأولى هي من جنس الوظائف الزّخرفيّة، على نحو مّا. ونحن نعلم أنّ البلاغة التّقليديّة تضع الوصف، ضمن مُحسِّنات الخطاب، شأن الصّور البلاغيّة الأخرى. فالوصف الممتدّ، المفصّل، يبدو هنا بمثابة وقف واستراحة في القصّة، ودوره جماليّ محض مثل دور النّحت في بناء كلاسيكيّ. والمثال الأكثر ذيوعاً هو ربّما وصف درع «أخيل» (ACHILLE) في النّشيد XVIII من **الإلياذة**[23]. فبوالو (BOILEAU) يفكّر، دون شكّ في هذه الوظيفة الزّخرفيّة، عندما يوصي بأنّ تكون هذه القطع الأدبيّة ثريّة فخمة. وقد تميّزت الحقبة الباروكيّة (Baroque) بضرب من تكاثر الاستطراد الوصفيّ، المحسوس جدًّا، على سبيل المثال، في كتاب «**موسى المُنْقَذ**» (*Le Moyse sauvé*) للقدّيس «آمانت» (SAINT-AMANT). وقد أدّى تكاثر الاستطراد الوصفيّ إلى تدمير القصيدة السّرديّة عند غروبها.

أمّا الوظيفة الثّانية الكبرى للوصف، الأكثر تجلّياً اليوم، لأنّها فرضت نفسها مع «بلزاك» (BALZAC) على سُنّة الجنس الرّوائيّ، فهي من جنس الوظائف التّفسيريّة والرّمزيّة في الآن نفسه. فالملامح الجسديّة وأوصاف الثّياب والأثاث تنزع لدى «بلزاك» ومن جاء بعده من الواقعيّين إلى كشف نفسيّة الشّخصيّات وتبريرها في الوقت نفسه. وهذه الشّخصيّات هي علامة لهذه الملامح والأوصاف وهي سبب ونتيجة، في الآن نفسه. وههنا يصبح الوصف عنصراً عظيماً للشّرح، وهو ما لم يكن يقوم به في العصر الكلاسيكيّ. فسواء أفكّرنا في ديار الآنسة «كورمون» (Cormon) في [كتاب] «**العانس**» (*La vieille Fille*) أم في ديار «بلتزار كلاس» (Balthazar Claës) في [كتاب] **البحث عن المطلق** (*La recherche de l'Absolu*)، فكلّ هذا من ناحية أخرى، معلوم جدًّا حتّى أنّنا لا نسمح لأنفسنا بالإلحاح عليه. ولنكتف بملاحظة أنّ تطوّر الأشكال السّرديّة مال (على الأقلّ، إلى بداية القرن XX)، إلى تقوية هيمنة السّرديّ، وذلك بإحلاله الوصف الدّالّ محلّ الوصف الزّخرفيّ. فالوصف خسر، دون شكّ، في الاستقلاليّة بقدر ما ربح في الأهمّيّة الدّراميّة. أمّا بعض أشكال الرّواية المعاصرة التي ظهرت باعتبارها، قبل كلّ شيء، محاولات لتخليص الأسلوب الوصفيّ من طغيان القصّة، فليس أكيداً أنّ تأويلها يجب أن

يكون هكذا. فإذا اعتبرنا الوصف، من زاوية النّظر هذه، فإنّ أثر «روب غرييه» (ROBBE-GRILLET)، قد يبدو أكثر جهداً لإنشاء قصّة **(حكاية)**، وذلك بالاقتصار، تقريباً، على أوضاع معدّلة من صفحة إلى أخرى تعديلاً غير مُدْرَك، وهو الأمر الذي يمكن أن يُعَدّ، في الآن نفسه، تطوّراً مذهلاً للوظيفة الوصفيّة وإثباتاً ساطعاً لغائيّتها السّرديّة التي لا تقبل التّبسيط.

وأخيراً، يجب ملاحظة أنّ الاختلافات التي تميّز بين الوصف والسّرد هي اختلافات في المحتوى، وليس لها وجود علاميّ (Sémiologique) بحصر المعنى. فالسّرد يتّصل بأحداث ووقائع تُعْتَبَر حركة في الزّمن خالصة، وبهذا يبرز المظهر الزّمنيّ والدّراميّ للقصّة. ويبدو أنّ الوصف يوقف حركة الزّمن، ويساهم في نشر القصّة على الفضاء (Espace)، لأنّه، على عكس السّرد، يطيل الوقوف عند أشياء وكائنات تُدرك في تزامنها، ولأنّه يتصوّر الحركات عينها [أي حركات الأحداث في السّرد]، مشاهد ثابتة. فنوعا الخطاب هذان يمكنهما، إذن، أن يبدوا تعبيراً عن موقفين متضادّين أمام العالَم والوجود، أحدهما أكثر حركة، وثانيهما أكثر تأمّلاً أي أوفر «شعريّة» (Poétique)، وذلك حسب ما تبيّنه معادلة تقليديّة. ولكن سرد حدث، ووصف شيء، هما من زاوية نظر أساليب التّشخيص، عمليّتان متشابهتان تستخدمان وسائل اللّغة عينها. وقد يكمن الفرق الأكثر دلالة في أنّ السّرد يعيد، في التّعاقب الزّمنيّ لخطابه، التّتابع الزّمنيّ للأحداث[24]، بينما الوصف، عليه أن يعدّل تشخيص الأشياء المتزامنة والمتجاورة في فضاء القصّة، أثناء تعاقب الخطاب وتعاقب الأحداث[25]. وقد تتميّز اللّغة السّرديّة، أيضاً، بنوع من التّوافق الزّمنيّ مع موضوعها الذي، على عكس ذلك، قد تُحرم منه لغته الوصفيّة حرماناً تامًّا. لكنّ هذا التّعارض يفقد كثيراً من قوّته في الأدب المكتوب، حيث لا مانع يمنع القارئ من الرّجوع إلى الوراء وتفحّص النّصّ، في تزامنه الفضائيّ، باعتباره **مجانساً** (*Analogon*) للمشهد الذي يصفه. فالأشكال البيانية[26] لأبولينير (Les calligrammes d'Apollinaire)، أو الأوضاع الخطّيّة **لرمية زهر النّرد** (Coup de dés) لا عمل لها إلاّ أن تدفع إلى استغلال بعض وسائل التّعبير الكامنة في الكتابة، حتّى الحدّ الأقصى. ومن ناحية أخرى، لا سرد، ولو كان سرد التّحقيق الإذاعيّ، يزامن الواقعة التي يرويها بدقّة. وتَنوُّعُ العلاقات، الذي يمكن لزمن الحكاية وزمن القصّة أن

يدعماه، يتمّ تقليص خصوصيّة التّشخيص السّرديّ. ومن قَبْلُ لاحظ «أرسطو» أنّ إحدى ميزات القصّة التي بها تتفوّق على التّشخيص المشهديّ [المسرحيّ]، هي قدرتها على تناول عدّة أحداث متزامنة[27]، ولكن عليها أن تتناولها تناولاً قائماً على التّتابع. إذن، إنّ وضعيّة القصّة ووسائلها وحدودها تماثل وضعيّة اللّغة الوصفيّة ووسائلها وحدودها.

إذن، يبدو جليًّا، أنّ الوصف، باعتباره وسيلة التّشخيص الأدبيّ، لا يتميّز بوضوح كاف، من السّرد، باستقلال غاياته بنفسها، ولا بطرافة وسائله، حتّى يكون من الضّروريّ قطْعُ عُرَى الوحدة السّرديّة الوصفيّة (التي يهيمن عليها السّرد)، والتي سمّاها كلّ من «أفلاطون» و«أرسطو»، قصّة. فإذا كان الوصف يضع حدًّا للقصّة بإيقافه الأحداث، فإنّ هذا الحدّ داخليّ. وحاصل الكلام على هذا الحدّ أنّه على درجة من الالتباس كافية[28]. إذن، سنضع كلّ أشكال التّشخيص الأدبيّ ضمن مفهوم القصّة، دون إلحاق الضّرر بها. ولن نعتبر الوصف أسلوباً من أساليبها (ممّا قد يقحم خصوصيّة في اللّغة)، لكن، سنعدّه، بتواضع أكثر، أحد مظاهرها، ولو كان، بالنّظر إليه من زاوية مّا أكثر جاذبيّة.

القصّة والخطاب
(Récit et discours)

يبدو عند قراءة [كتاب] **الجمهوريّة** (*République*)، و**فنّ الشّعر**، أنّ «أفلاطون» و«أرسطو» كانا، قبل كلّ شيء، وضمنيًّا، قد قَصَرَا حقل الأدب على المجال الخاصّ بالأدب التّشخيصيّ. **فالشّعر** (*Poesis*) = **المحاكاة** (*Mimesis*). فإذا تفحّصنا كلّ ما أقصاه هذا الحكم ممّا هو شعريّ، رأينا حدًّا أخيراً للحكاية يُوضَع، قد يكون الأكثر أهمّيّة ودلالة. ولا يتعلّق الأمر، حقًّا وفعلاً، إلاّ بالشّعر الغنائيّ (Lyrique)، والهجائيّ (Satirique)، والتّعليميّ (Didactique)، أي يمكن الاكتفاء بذكر بعض الأسماء، التي كان على إغريقيّ من القرن V أو IV أن يعرفها، من قبيل، «بندار» (PINDARE)، و«ألساي» (ALCEE)، و«صافو» (SAPHO)، و«آرشيلوك» (ARCHILOQUE)، و«هزيود» (HESIODE). إذن، «أمبيدوكل» (EMPEDOCLE)، ليس شاعراً في نظر «أرسطو»، رغم أنّه يستعمل نفس الوزن الذي يستعمله «هوميروس»: "ويجب تسمية هوميروس شاعراً، وتسمية الآخر، بالأحرى، فيزيائيًّا"[29]. لكن، دون شكّ، لا يمكن تسمية «آرشيلوك»، و«صافو»، و«بندار» فيزيائيّين. فكلّ المطّرودين من، **فنّ**

الشّعر، يشتركون في عدم اشتمال أثر كلّ منهم على محاكاة بالقصّة أو بالتّشخيص المشهديّ [المسرحيّ]، لحدث حقيقيّ أو وهميّ، يكون خارجاً عن شخص الشّاعر وقوله. بل إنّ الأثر يتكوّن، فحسب، من خطاب يقوله الشّاعر مباشرة باسمه الشّخصيّ. فـ«بندار» يمدح خصال الفائز الأولمبيّ، و«آرشيلوك» يهجو أعداءه السّياسيّين، و«هزيود» يقدّم نصائح للفلاّحين، و«أمبيدوكل»، أو «برمنيد» (PARMENIDE) يعرض نظريّته في الكون. فثمّة، لا يوجد تشخيص ولا تخييل، وإنّما يوجد قول يُوظّف مباشرة في خطاب الأثر. وسنقول مثل ذلك عن شعر الرّثاء اللاّتينيّ، وكلّ ما ندعوه، اليوم، على سبيل التّجاوز، شعراً غنائيًّا. وعندما ننتقل إلى النّثر، سنقول مثل ذلك عن كلّ ما هو بيان وتأمّل أخلاقيّ وفلسفيّ[30]، وعرض علميّ أو شبه علميّ، ومقالة، ومراسلة، ويوميّة شخصيّة، إلى آخره. فكلّ هذا الحقل الواسع للتّعبير المباشر، مهما كانت أساليبه وطريقة تعبيره وأشكاله، يفلت من اهتمام، **فنّ الشّعر**، لأنّه يهمل الوظيفة التّشخيصيّة للشّعر. ولدينا، في ما سبق، تقسيم جديد ذو اتّساع مفرط، لأنّه يقسم مجموع ما ندعوه اليوم بالأدب، إلى قسمين متساويين في الأهمّية، بوضوح.

ويوافق هذا التّقسيم، على وجه التّقريب، التّمييز الذي اقترحه، حديثاً، «إيميل بنفنيست»[31] (ÉMILE BENVENISTE)، بين **قصّة** (أو **حكاية**)، باستثناء هذا الفارق، وهو أنّ «بنفنيست» يدخل في صنف **الخطاب** كلّ ما دعاه «أرسطو» محاكاة (Imitation)، بطريقة مباشرة، وهي تلك التي تتكوّن، فعلاً، وعلى الأقلّ، في قسمها اللّفظيّ من خطاب يعيره الشّاعر أو الرّاوي إلى شخصيّة من شخصيّاتها (Personnages). ويبيّن «بنفنيست» أنّ بعض الصّيغ النّحويّة مُخصَّصَة للخطاب، مثل ضمير المتكلّم (**أنا**) (*Je*) (ومرجعه الضّمنيّ **أنت** *tu*) و«المشيرات» (Indicateurs) الاسميّة (بعض أسماء الإشارة)، أو علامات المكان والزّمان (Adverbiaux) (مثل: **هنا، الآن، أمس، اليوم، غداً**، إلى آخره)، وممّا هو من قبيل الأزمنة، على الأقلّ في اللّغة الفرنسيّة، بعض أزمنة الفعل، مثل الحاضر، والماضي المركّب (Passé composé)، أو المستقبل (Futur). أمّا القصّة في شكلها الدّقيق، فتتميّز بالاقتصار على ضمائر الغيبة، وعلى بعض الصّيغ مثل الماضي (L'aoriste) (الماضي البسيط Passé simple) والماضي البعيد (Le plus que parfait). وكلّ هذه الفروق ترجع

بجلاء إلى التّضادّ بين موضوعيّة القصّة وذاتيّة الخطاب، مهما كانت التّفاصيل والتّبدّلات التي تحدث من لغة إلى لغة. ولكن يجب التّدقيق في ما ذكر، فالأمر يتعلّق بموضوعيّة وذاتيّة مُحَدَّدتين بمقاييس لسانيّة محض. فالخطاب يكون «ذاتيّا» حيث يتميّز، على نحو ضمنيّ أو غير ضمنيّ، بحضور **أنا** (أو الإحالة إليه). ولكن، **أنا**، لا يُعرَف إلاّ بأنّه الضّمير الذي يمسك هذا الخطاب، شأنه شأن زمن الحاضر (Présent)، الذي هو زمن الأسلوب الخطابيّ بامتياز، فلا يُحَدُّ إلاّ بأنّه اللّحظة التي فيها يقع الخطاب، واستعماله يبرز "التقاء الحدث الموصوف بعون الخطاب الذي يصفه"[32]. وعلى عكس ذلك، تُحَدُّ موضوعيّة القصّة بغياب كلّ إحالة إلى الرّاوي: "وحتّى الرّاوي لا يوجد، في الحقيقة. فالوقائع موضوعة كما نشأت، بحسب ظهورها في أفق القصّة، وهنا، لا أحد يتكلّم، وتبدو الوقائع حاكية نفسها بنفسها"[33].

ولدينا، ههنا، بلا شكّ، وصف تامّ للقصّة في حالتها الخالصة، وفي جوهرها ومعارضتها الجذريّة لكلّ شكل من أشكال التّعبير الشّخصيّ للمتكلّم، أي كما يمكن أن نتخيّلها، على نحو مثاليّ، وكما يُمكن الإمساك بها فعلاً بين بعض الأمثلة المتميّزة، كالتي يستعيرها «بنفنيست» نفسه من المؤرّخ «قلوتز» (GLOTZ)، ومن «بلزاك». ولْنُعِدْ، هنا، خلاصة «قمبارا» (GAMBARA)، التي علينا النّظر فيها ببعض العناية: "بعد جولة بالرّواق، نظر الفتى، بالتّعاقب، إلى السّماء، وإلى ساعته، وأبدى حركة دالّة على نفاذ صبره، ودخل مكتباً للتّبغ، وأشعل فيه سيجاراً، ووقف أمام مرآة، وألقى نظرة على بدلته الأكثر زركشة، بقليل، ممّا تسمح به آداب الذّوق في فرنسا. وعدّل ياقته وصدريّته المخمليّة السّوداء، التي تتقاطع عليها، مرّات كثيرة، إحدى هذه السّلاسل الذّهبيّة الضّخمة المصنوعة في، جنوة (Gênes)، وبعد أن ألقى على كتفه الأيسر، معطفه المبطّن بالمخمل، بحركة واحدة، وبعد أن ثناه بأناقة، استأنف نزهته دون أن يترك نفسه يشرد بسبب غمزات البورجوازيّات التي يتلقّاها. وعندما بدأت الدّكاكين تُنار، ولمّا بدا له اللّيل على جانب من السّواد كاف، اتّجه نحو ساحة، البالاي-رويال (Palais-Royal)، في هيئة الرّجل الذي يخاف من أن يُعرف، لأنّه حاذى السّاحة، حتّى الحنفيّة، ليبلغ في حماية عربات الجياد، مدخل نهج، فرْوادمانتو (Froidmanteau)...".

فأسلوب القصّة الخاصّ، ببلوغه هذه الدّرجة من الصّفاء، يجسّد، على نحو مّا،

تحوّلاً مطلقاً للنّصّ، وغياباً تامًّا للرّاوي وللسّرد نفسه (إذا أهملنا بعض الالتواء الذي سنعود إليه بعد قليل)، وذلك بامّحاء كلّ إحالة إلى عون الخطاب الذي ينشئ السّرد، امّحاء تامًّا. فتحت أعيننا يوجد النّصّ الذي ورد، في ما سبق، دون أن ينطق به أيّ كن. ولا معلومة (تقريباً)، من المعلومات التي يحويها تقتضي، لتُفهَم أو تُقدَّر، أن تُرْجَع إلى أصلها، أو تُقوَّم على أساس مسافتها أو علاقتها بالمتكلّم، وبفعل التّلفّظ. فإذا قارنّا ملفوظاً كهذا بجملة كهذه: "كنت أنتظر أن يكون لي مقرّ إقامة ثابت لأكتب إليكم، أخيراً قرّرت: سأقضي الشّتاء هنا"[34]، قدّرنا إلى أيّ حدّ يعارض استقلالُ القصّة تبعيّةَ الخِطاب الذي لا يمكن أن تُفَكَّ مُحدِّداته الجوهريّة (من هو **أنا**، من **أنتم؟** ما المكان الذي تدلّ عليه **هنا؟**)، إلاّ بالقياس إلى المقام الذي أُنْتِجَ فيه. ففي الخطاب يتكلّم أحدهم، ومقامه في عمليّة التّكلّم عينها، هو محلّ الدّلالات الأكثر أهمّيّة. و**لا أحد** في الحكاية **يتكلّم**، كما يقول «بنفنيست» بقوّة. ووفق هذا الرّأي، لنتلقّى دلالة النّصّ كاملة، لا نحتاج، في أيّ لحظة، إلى أن نسأل أنفسنا **من يتكلّم، أين، ومتى**، إلى آخره.

ولكن، يجب أن يُضاف إلى ذلك، فوراً، أنّ نوعي القصّة والخطاب المحدّدَيْن هكذا، لا يوجدان أبداً، تقريباً، في الحالة النّقيّة في أيّ نصّ. فتقريباً، توجد، دائماً، نسبة معيّنة من القصّة في الخطاب، ومقدار معيّن من الخطاب في القصّة. وعند هذا الحدّ ينتهي التّقابل، وذلك لأنّ كلّ شيء يجري كما لو أنّ نوعي التّعبير المذكورين قد يصابان بالعدوى، على نحو مختلف جدًّا. فإدراجُ عناصر سرديّة في الخطاب، لا تكفي لتحريرها منه، لأنّها، في معظم الأحيان، تبقى مرتبطة بالإحالة إلى المتكلّم، الذي يظلّ، ضمناً، حاضراً، في الخلف، والذي يمكنه أن يتدخّل مجدّداً، في كلّ لحظة، دون أن تُحَسَّ عودته «اقتحاماً» [للعناصر السّرديّة]. وهكذا نقرأ في **مذكّرات ما وراء القبر** (*Les mémoires d'outre-tombe*) هذه القطعة الموضوعيّة في ظاهر الأمر: "عندما كان البحر مرتفعاً بسبب نشوء العاصفة، كانت الموجة المجلودة في سفح القصر، من ناحية السّهل الرّمليّ، تتدفّق حتّى الأبراج الكبيرة. فعلى عشرين قدماً من الارتفاع فوق قاعدة أحد هذه الأبراج، كان يمتدّ حاجز من الغرانيت، ضيّق، منزلق، مائل، بواسطته نصل إلى التّحصينات نصف الدّائريّة التي تحمي الخندق: فالأمر كان يتعلّق باغتنام لحظة عبور الموضع الخطر، بين موجتين، قبل أن يتكسّر المدّ ويغمر البرج..."[35]. ولكنّنا نعلم أنّ

الرّاوي الذي امّحى شخصه مؤقّتاً في هذه الفقرة لم يذهب بعيداً. ولا نفاجأ ولا ننزعج عندما يستأنف الكلام ليضيف: "فلا واحد **منّا** كان يمتنع عن المغامرة. ولكنّـــني رأيت أطفالاً تشحب وجوههم قبل تجريبها". فالسّرد لم يخرج، حقّاً، عن نظام الخطاب باستعمال ضمير المتكلّم. فنظام الخطاب امتصّ السّرد، دون مشقّة ولا التواء، من غير أن يكفّ عن كونه هو ذاته. وعلى عكس ذلك، فكلّ اقتحام لعناصر خطابيّة، داخل قصّة، يُحَسُّ إضعافاً لصرامة القسم السّرديّ. ويصحّ الأمر في التّأمّل الوجيز الذي أدرجه، «بلزاك»، في النّصّ المنقول سابقاً: "فبدلته **أكثر زخرفة بقليل ممّا تسمح به آداب الذّوق في فرنسا**". ويمكننا أن نقول مثل ذلك عن العبارة التّوضيحيّة "**إحدى هذه السّلاسل الذّهبيّة المصنوعة في جنوة**" التي تشمل، طبعاً، بداية الانتقال إلى زمن الحاضر (**فـــمصنوعة** لا توافق **ما كان يُصنَع** لكن، **ما يُصنع الآن**)، كما تشمل خطاباً وجيزاً مباشراً موجَّهاً إلى القارئ، المتّخذ ضمناً، شاهداً. وسنقول، مثل ذلك أيضاً، في النّعت «**غمزات بورجوازيّة**»، وفي الصّيغة الدّالّة على الهيئة «**بأناقة**»، اللّذين يقتضيان حُكْماً، منبعه، هنا، هو الرّاوي، في ظاهر الأمر. وسنقول مثل ذلك في عبارة الوصل «**في هيئة الرّجل الذي يخشى**» التي قد تميّزها اللاّتينيّة بصيغة الإنشاء (Subjonctif)[36]، لأجل الرّأي الشّخصيّ الذي تشتمل عليه. وأخيراً، سنقول مثل ذلك في أداة التّعليل «**لأنّه حاذى**»، التي تدخل تفسيراً يقترحه الرّاوي. وواضح أنّ القصّة لا تدمج هذه المحصورات الخطابيّة التي دعاها «جورج بلين» (GEORGES BLIN)، عن صواب «تدخّلات الكاتب»، بالسّهولة التي يتقبّل بها الخطابُ المحصورات السّرديّة فيه. فالقصّة المُدْرَجة طيّ الخطاب تتحوّل إلى عناصر من الخطاب. والخطاب المُدْرَج طيّ القصّة يبقى خطاباً، ويشكّل نوعاً من النّتوء، يمكن تعرّفه وتحديد موضعه بيسر. وقد نقول إنّ نقاوة القصّة أوضح من الخطاب.

وحصيلة الأمر أنّ العلّة في انعدام هذا التّقابل بسيطة جدًّا، ولكنّها تعيّن لنا ميزة للقصّة حاسمة. فالخطاب ليست له، في الحقيقة، أيّ نقاوة يحافظ عليها، لأنّه الأسلوب «الطّبيعيّ» للكلام، وهو الأسلوب الأوسع والأكثر شمولاً، وهو بحكم تعريفه، يتقبّل كلّ الأشكال. والقصّة، هي على عكس ذلك، أسلوب خاصّ، **موسوم** (*Marqué*) يضع له حدوده عدد معيّن من الإكراهات والشّروط التّقييديّة من قبيل (رفض زمن الحاضر، وضمير المتكلّم، إلى آخره). والخطاب يمكنه أن «يحكي»، دون أن

يكفّ عن كونه خطاباً، والقصّة لا يمكنها أن «تخطب»، دون أن تخرج عن ذاتها. لكن، لا يتسنّى للقصّة، كذلك، أن تزهد في الخطاب دون الوقوع في الجفاف والضّعف[37]. ولهذا السّبب لا توجد القصّة، تقريباً، في شكلها الدّقيق في أيّ موضع. وأقلّ ملاحظة عامّة، وأقلّ نعت يتجاوز الوصف البسيط، والمقارنة الأكثر خفاء، و«ربّما» الألفاظ المنطقيّة العاديّة جدًّا، كلّها، تدخل في نسيج القصّة نوعاً من الكلام غريباً عنها، يبدو كالمقاوِم لها[38]. وقد يجب القيام بتحاليل كثيرة دقيقة لنصوص متعدّدة، لدراسة التّفاصيل المجهريّة، أحياناً، التي تطرأ بسبب تداخل القصّة والخطاب. وأحد أهداف هذه الدّراسة قد يكون فهرسة الوسائل وتصنيفها، وهي التي بها حاول الأدب السّرديّ (وخاصّة الرّوائيّ)، على نحو مقبول، تنظيم العلاقات التي تقيمها داخل **نمط قوله** الخاصّ به، مقتضيات القصّة وضرورات الخطاب. وفي الواقع، نحن نعلم أنّ الرّواية لم تنجح أبداً في حلّ المشكل الذي أنشأته هذه العلاقات، على نحو مقنع ونهائيّ. وكما كان الشّأن في الحقبة الكلاسيكيّة عند، «سرفانتس» (CERVANTES)، و«سكارون» (SCARRON)، و«فيلدينغ» (FIELDING)، فإنّ الكاتب الرّاوي، تارة، يتدخّل في القصّة، بعدم تحفّظ مُلِحّ، على نحو ساخر، ويخاطب قارئه بلهجة الحديث المألوف، وتارة، على عكس ذلك، ينقل كلّ مسؤوليّات الخطاب إلى شخصيّة محوريّة **ستتكلّم** لاحقاً. فهذه الشّخصيّة ستحكي، وتعلّق على الأحداث مستعملة ضمير المتكلّم المفرد. فهذا هو شأن روايات الشّطّار (Romans picaresques)، بدءاً من «**لازاريو**» (*Lazarillo*) إلى «**جيل بلاز**» (*Giles Blas*). وهو كذلك شأن آثار أخرى في التّرجمة الذّاتيّة القائمة على وجه تخييليّ، مثل «**مانون لسكوت**» (*Manon Lescaut*)، أو «**حياة مريان**» (*La vie de Marianne*). والكاتب الرّاوي عندما لا يستطيع أن يتكلّم باسمه الشّخصيّ، أو يفوّض مهمّة الكلام إلى شخصيّة واحدة، فإنّه، يوزّع الخطاب، طوراً أيضاً، على مختلف المُمَثّلين، في شكل رسائل، كما فعلت الرّواية في القرن XVIII غالباً (**هوليوز الجديدة**) (*La Nouvelle Héloïse*) و(**العلاقات الخطرة**) (*Les liaisons dangereuses*)، وإمّا على طريقة «جويس» (JOYCE) أو «فولكنر» (FAULKNER)، وذلك بجعل الخطاب الدّاخليّ لشخصيّات القصّة ينهض بها، بطريقة خطّيّة. فاللّحظة الوحيدة التي يبدو فيها، أنّ تحقيق التّوازن بين القصّة والخطاب، قد تمّ بوعي تامّ دون حيرة ولا تباه، هي

طبعاً، القرن XVIII، أي العصر الكلاسيكيّ للسّرد الموضوعيّ، من «بلزاك» إلى «تولستوي» (TOLSTOÏ). وعلى عكس ذلك، نرى أنّ العهد الحديث عمّق الوعيَ بصعوبة تحقيق التّوازن بين القصّة والخطاب إلى الحدّ الذي جعل بعض أنواع التّعبير الشّفويّ كأنّها غير ممكنة التحقّق، فيزيائيًّا، في نظر الكتّاب الأصفى ذهناً والأكثر دقّة.

ونحن نعلم تمام العلم، كيف أنّ الجهد المبذول، على سبيل المثال، لجعل القصّة تبلغ الدّرجة القصوى من النّقاء قد قاد بعض الكتّاب الأمريكيّين، مثل، «هامّات» (HAMMET)، أو «هيمنغواي» (HEMINGWAY)، إلى أن يحذفوا منها أسباب السّلوك النّفسانيّة، التي يعسر، دائماً، سوقها، دون اللّجوء إلى اعتبارات عامّة، ذات مظهر خطابيّ. كما قادهم ذلك الجهد، لتحقيق صفاء القصّة، إلى أن يحذفوا منها النّعوت التي تقتضي رأياً شخصيّا للرّاوي، وأن يحذفوا الرّوابط المنطقيّة، إلى آخره. وكلّ هذا الحذف أدّى إلى اختزال الرّواية في هذا التّتابع المتقطّع لجمل قصيرة دون روابط بين مكوّناتها، وهو الأمر الذي تعرّفه «سارتر» (SARTRE)، سنة 1943، في كتاب **الغريب**، (*L'Étranger*)، لـــ«كامو» (CAMUS)، كما أمكن العثور عليه، مجدّداً، بعد عشر سنوات عند، «روب غرييه». وما أوّلناه، غالباً، على أنّه تطبيق للنّظريّات السّلوكيّة (Behavioristes)، على الأدب، ربّما لم يكن إلاّ نتيجة حسّاسيّة حادّة، على نحو خاصّ، تجاه أنواع معيّنة من تنافر الكلام. ودون ريب، تستحقّ كلّ ألوان الكتابة الرّوائيّة المعاصرة أن تُحلَّل من زاوية النّظر هذه. والاتّجاه الحاليّ في كتابة الرّواية ربّما يكون، على نحو خاصّ، معاكساً للاتّجاه السّابق [أي الذي يُعنى بالتّشخيص]، وهو واضح وضوحا تامّا عند «سولرز» (SOLLERS)، أو «تيبودو» (THIBAUDEAU)، مثلاً. وقد بلغ هذا الاتّجاه الحدّ الذي امتصّ فيه الخطابُ الحاضر للكاتب وهو بصدد الكتابة، القصّة، وهو ما يدعوه «ميشال فوكو» (MICHEL FOUCAULT) "الخطاب المتّصل بفعل الكتابة، المزامن لتدرّجه، المنحبس فيه"[39]. وكلّ شيء، ههنا، يجري، كما لو أنّ الأدب [أي الأدب الرّوائيّ]، استنفد وسائل أسلوبه في التّشخيص أو تجاوزها، وأراد الانطواء على همس خطابه الخاصّ به، غير المتناهي. والرّواية، ربّما ستخرج بعد الشّعر من مرحلة التّشخيص، نهائيًّا.

وبالنّسبة إلينا، قد تمثّل القصّة، في التّفرّد الذي عرّفناه، من جهة السّلب، والذي أقررنا لها به، منذ وقت قليل، ما مثّله الفنّ، بالنّسبة إلى «هيجل» (HEGEL)، أي **شيئاً من الماضي** يجب

علينا الإسراع إلى تأمّله، وهو يتراجع، قبل أن يكون فارق أفقنا، نهائيًّا[40].

1 وردت في المعجم الفرنسيّ (*Le Petit Robert*) عدّة معان لمصطلح (Conte) منها: (Récit merveilleux: Contes de fées). ويبدو لنا أنّ مصطلح «الحكاية العجيبة» ملائم لـ (Conte). [المعرّب]

2 1448 a

3 لم نضع مقابلاً في العربيّة لـ (Lexis) ولا لـ (Logos) لأنّ الكاتب شرحهما، فآثرنا تجنّب التّكرار والثّقل، على أنّنا سنعرّبهما، في ما يخصّنا، لاحقاً. [المعرّب]

4 393 a

5 الإلياذة، I، 12–16، ترجمة مازون (Mazon).

6 393 e، ترجمة: شامبراي (CHAMBRY).

7 الدّيترامب: أناشيد شعائريّة لتمجيد «ديونيزوس» (Dionysos) [المعرّب].

8 1460 a

9 واضح هنا أنّ «جينات» يرى أنّ القصّة يمكن أن تتضمّن خطاباً قيل فعلاً في الواقع [المعرّب].

10 يعسر القول بأنّ خطاباً نُطق به فعلاً –إن صحّ أنّه نُطق به– يمكن نقله كما حصل فعلاً من جهة النّبرة والتّنغيم ومدّة النّطق [المعرّب].

11 المقصود هنا أنّ الأبيات الدّراميّة الحواريّة الخمسة هي وقائع لفظيّة تحضر كما هي، وتُقْحم في نصّ آخر يُشخّص هذه الوقائع اللّفظيّة عينها. والمثل المشتقّ من الرّسم يوضّح ذلك [المعرّب].

12 Relation هنا من فعل (Relater) بمعنى روى أو حكى أو عرض. ولفظ الرّواية هنا بمعنى الرّواية والقصّ مطلقاً، لا بمعنى (Roman) [المعرّب].

13 المقصود هنا أنّ تشخيص القصّة لأقوال الشّخصيّات يفضي إلى حضور الأقوال عينها كما قيلت. فالتّشخيص الذي تنجزه القصّة يشمل نوعين: تشخيصاً للأفعال والوقائع، أي سرداً لها، وتشخيصاً للأقوال أي نقلاً لها. و«جينات» يقرّر هذا تعليقاً على سابقيه الذين عرض آراءهم، وذلك مجرّد مرحلة سيولّد منها ما يريد أن يصل إليه [المعرّب].

14 أي أنّ الفرق بين تشخيص الأحداث وتشخيص الأقوال لا يُلحظ، رغم الاختلاف الجوهريّ بين التّشخيصين [المعرّب].

15 المقصود أنّ عمليّات الوسائط لمحاكاة الأحداث تغيب عند نقل كلام أو حوار [المعرّب].

16 أوردنا لفظتي (Logos) و (Lexis) وما يقابلهما بالعربيّة لأنّ شرحهما في ما سبق، تولاّه الكاتب بنفسه [المعرّب].

17 معنى كلام «جينات» أنّ الحدث التّاريخيّ الفعليّ منفصل عن خطاب المؤرّخ الذي يتكلّم عليه لأنّ الكلام غير الفعل. مثلما أنّ المشهد الطّبيعيّ الفعليّ منفصل عن اللّوحة التي رسمته أو شخّصته، فالطّبيعة شيء غير اللّوحة، الطّبيعة طبيعة، واللّوحة فنّ [المعرّب].

18 عند «جينات» الذي نقد القدامى الإغريق، كما سيتجلّى لاحقاً، لا تشخيص للأقوال

لأنّها تحضر كاملة كما نُطق بها، فلا محاكاة لها [المعرّب].

19 توصّل «جينات» إلى هذه النّتيجة، اعتقاداً منه في تلك المرحلة من تفكيره أنّ الحوار في القصّة مطابق لِمَا قَبْل القصّة، أي أنّ ما دار من حوار شفويّ يعاد تماماً في مرحلة الكتابة، فلا محاكاة في نقل الحوار [المعرّب].

20 المقصود مهما كانت المشخّصات من أفعال ووقائع وأشياء أو شخصيّات. [المعرّب].

21 ومع ذلك نجد عند بوالو (BOILEAU) أثناء حديثه عن الملحمة:

كن يقظاً وعجولاً في سردك
كن غزيراً ورنّاناً في وصفك

(**الفنّ الإنشائيّ**، *Art poétique*، III، 257-258).

22 رغم أنّ الأسماء غير مختصّة بالوصف أي لا تقدر على الوصف فإنّها بحكم أنّها أسماء كأنّها وصفيّة في حدّ أدنى، لأنّها تعيّن حيًّا أو جامداً، أي أنّ الاسم يتضمّن درجةً من الوصفيّة [المعرّب].

23 فعلى الأقلّ، كما أوّلته السّنة الكلاسيكيّة وحاكته. ومن ناحية أخرى يجب ملاحظة أنّ الوصف ينزع فيها إلى الانتعاش، أي أن يصير سرديًّا.

24 معنى ذلك أنّ تتابع القصّ في الزّمن، يعيد الأحداث متتابعة في الزّمن، على افتراض أنّ الأحداث وقعت وأنّ السّرد يعيدها في خطابه [المعرّب].

25 المقصود أنّ الوصف يتغيّر باسترسال زمن الخطاب وزمن الأحداث وذلك لأنّ الوصف يضيف جزئيّة هنا أو هناك، فالشّيء الموصوف لا يوصف دفعة واحدة. وفي كلّ مرّة تظهر منه ناحية... فالأشياء التي تكون وجدت، على سبيل الافتراض، قبل النّصّ متزامنة ومتجاورة لا تَرِدُ هكذا في السّرد [المعرّب].

26 (Les calligrammes) هي وفق (*Le Petit Robert*) القصائد التي تُنَظَّم فيها الأبيات على نحو خاصّ يجعلها ترسم موضوعاً معيّناً. فكأنّها تعبير بالرّسم أي رسم الكلمات. وآثرنا إبقاء اللّفظ الأعجميّ تجنّباً للّبس [المعرّب].

27 1459 b

28 المقصود بأنّ الحدّ على درجة من الالتباس كافية، هو أنّ الحدود بين الوصف وسرد الأحداث ليست واضحة وضوحًا تامًّا. فالوصف والسّرد قد تتداخل وظائفهما. فمن الممكن أن يساهم الوصف في تطوير الأحداث. وبعض السّرد قد يلتبس بالوصف [المعرّب].

29 1447 b.

30 فبما أنّ ما يُراعى هنا هو أسلوب القول وليس ما قيل، فإنّنا نخرج من هذه القائمة، كما فعل «أرسطو» (1447 b)، محاورات «سقراط» لـ«أفلاطون»، وكلّ العروض ذات الشّكل المسرحيّ، التي ترجع إلى المحاكاة في النّثر.

31 «علاقات الزّمن في الفعل، في اللّغة الفرنسيّة»، **قضايا اللّسانيّات العامّة**، (*Problèmes de linguistique générale*)، ص ص: 237-250.

32 في الذّاتيّة في الكلام، **مرجع مذكور**، ص: 262.

33 نفس المرجع، ص: 241.

34 سننكور أوبرمان (SENANCOUR, OBERMAN)، **الرّسالة**، V.

35 **الكتاب الأوّل**، الفصل V.

36 أخذنا برأي، محمّد اليعلاوي في تسمية (Le subjonctif) بالإنشاء:

« L'impératif et le subjonctif correspondent à الإنشاء c'est-à-dire aux actions demandées, voulues, souhaitées », MOHAMED YALAOUI, *100 textes français…*, Dar Al Gharb Al-Islami, 1984, p. 9.

ولم نأخذ برأي مؤلّفي كتاب:

Manuel de traduction avec exercices, Beyrouth, Dar El – Machreq, 1997.

والكاتبان هما: (Joseph N. Hajjar) و (A. D'D'alverny, S. J.). وقد أطلقا مصطلح النّصب والجزم على: (Subjonctif et conditionnel)، ص: 101 [المعرّب].

37 المقصود أنّ القصّة إذا اقتصرت على سرد لأحداث دون امتزاج بالخطاب تفقد ألقها وحيويّتها وتصبح مجرّد عرض لبعض الأحداث [المعرّب].

38 المقصود أنّ كلّ ما يتجاوز السّرد الموضوعيّ (أي القصّة) يعدّ غريباً عن القصّة. والذي، ههنا، يتجاوز السّرد الموضوعيّ، هو الخطاب الذي يتضمّن ذاتيّة المتكلّم التي تظهر في الملاحظة العامّة، وفي النّعت المُشْبَع بذاتيّة المتكلّم وفي المقارنة والرّؤية. [المعرّب].

39 «الخلفيّة الخرافيّة» (L'arrière-fable)، **القوس**، عدد خاصّ عن جول فارن، ص: 6.

(*L'arc*, n° spécial sur Jules Verne)

[ومعنى قول ميشال فوكو الذي استشهد به جينات أنّ الخطاب المحيل إلى الذّات وتأمّلاتها تَغَلَّبَ، في الاتّجاه الرّوائيّ الجديد، على القصّة باعتبارها في الأصل سرداً موضوعيّا. وهذا الخطاب يحضر في كتابة الكاتب ويسير مع سيرها، وينحبس فيها، إذ القصّة صارت تحكي عن نفسها، عن فعل الكتابة، ولا تُعْنَى بالتّشخيص [المعرّب].

40 عن مصاعب المحاكاة (La mimésis) السّرديّة (ص ص: 53–55)، أجد، بعد فوات الأوان، في كرّاسات «فاليري» (البلياد II [Pléiade]، ص: 866)، هذه الملاحظة القيّمة: "أحياناً ينقل الأدب نقلاً تامًّا بعض الأشياء، مثل الحوار، والخطاب، والكلمة التي قيلت فعلاً. فثمّة هو يعيد ويثبّت. وبجانب ذلك يصف –والأمر عمليّة معقّدة تقتضي اختزالات واحتمالاً ودرجات من الحرّية وتقريبات. وأخيراً يصف كذلك الأفكار، بطرق ملائمة، على نحو كاف، عندما يوجد كلام داخليّ– وهذه الطرائق مجازفة، بالنّسبة إلى الصّور، وخاطئة وعبثيّة، في ما يتعلّق بالتّكملة أي الانفعالات ورفرفة الأفكار".