

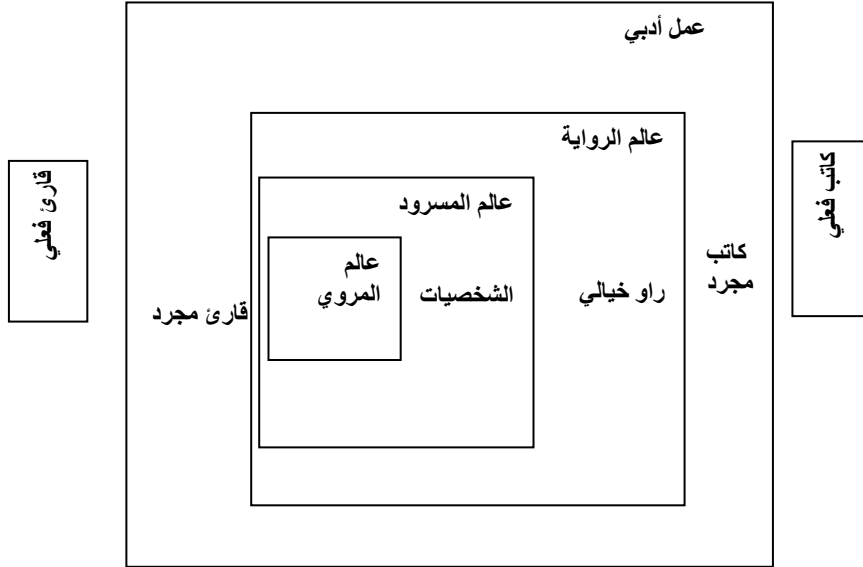
## تواصل الفعاليات السردية

### نموذج " جاب لينتفالت " التلفظي

أ. بوجملين لبوخ

جامعة قاصدي مرياح - ورقلة - الجزائر

تضع السردانية المعاصرة الخطاب السردية في إطار من استراتيجية التواصل، فمنتج القصة يبني نصه وفق ما يهدف إليه من تأثير في المتلقي، وتأويل القارئ أو المستمع لا يقف فقط على ظاهر النص، بل يتعداه إلى القصديّة التواصلية للمنتج-المتلفظ<sup>1</sup>.  
إن النموذج التلفظي للرواية هو صيرورة معقدة، ولا يقتصر، حسب رأيي، على ثنائية (قارئ/مروي-له) من حيث الاستقبال، و(كاتب/راو) من حيث البث فقط، ولكنه نموذج يتكون من المستويات الثلاثة التي وضّحها شميدت Shmidt وعرضها لينتفالت LINTVELT JAAP<sup>2</sup>:



فالكثير من علماء السرد قد ألغوا وجود هذه المستويات الثلاثة لصعوبة التمييز بين الكاتب الوهمي والكاتب، أولخطهما بالراوي، فمغنيو، على سبيل المثال، يحدد وجودهما في سياق تعدد الأصوات (La Polyphonie)، فهو يرى بأن المؤلف الفعلي يندرج تحت مصطلح «كاتب» وأن المؤلف المجرى (المسئول عن التلفظ) يندرج تحت مصطلح «مؤلف»، وهو بذلك يخلط بين المؤلف والراوي<sup>3</sup>.

### 1. الكاتب "الفعلي" والقارئ "الفعلي":

يتمثل المستوى الأول، في مخطط لينتقالت، في الكاتب الفعلي، الذي يتوجه إلى القارئ الفعلي، لذلك يمكن اعتبار الرواية خطاباً موجّهاً، مثيراً لردود أفعال مختلفة تتمثل، بخاصة، في المقالات الصحفية المتزامنة مع صدور هذا الخطاب، وكذا مراسلة الروائي ومكالمته هاتفياً من طرف القراء بعد قراءتهم للرواية، فيتشكل بين القارئ والكاتب نوع من الحوار أين تصبح الرواية هي الرسالة التلقائية والبرقية، وموضوع التفاعل بينهما، وبهذا النوع من التبادل تسجل الرواية شهادتها.

لقد عرفت أحلام مستغانمي هذا النوع من الحوار مع قراء حقيقيين، وبخاصة بعد ظهور روايتها "ذاكرة الجسد" وما أثارته هذه الأخيرة من جدل نقدي، فتح مساحة واسعة تجاوزت حدود العلمية في الكثير من المناسبات، وقد كان للصحافة بأنواعها: المكتوبة والمسموعة والمرئية، وحتى الأنترنت دوراً أساسياً في تفعيل هذا التواصل الذي أغنى الساحة الأدبية لفترة ليست بالقصيرة، مما أثار دهشة المنتسبين، وأعطى دفعا كبيرا لأحلام مستغانمي في مواصلة مشوارها الأدبي، بأن ألحقت روايتها المذكورة برواية "فوضى الحواس"، ثم "عابر سرير" لتكتمل ثلاثيتها.

إن الشهادة التي سجلتها "ذاكرة الجسد"، تعد من المنظور التواصلية، مثيراً إيجابياً أعطى ثماره سواء على المستوى الشخصي للكاتبة، أو على المستوى الأدبي، أو على المستوى النقدي، وهو ما تسجله شهادة الدكتور سهيل إدريس التي يقول فيها:

«سنة 1995، زار نزار قباني بيروت بعد غيابه عنها سنوات عدة بسبب الحرب، واتصلت آنذاك بالكاتبة أحلام مستغانمي لأخبرها بوجود نزار في بيروت. ولأنه كان يقدم أمسية شعرية في "برمانا" غير بعيد عن بيتها، فقد عرضت عليها أن أمر لاصطحابها. وحدثت يومها نزار طويلاً عن رواية أحلام "ذاكرة الجسد" التي كانت دار الآداب قد أصدرتها. وطلبت بعد ذلك من أحلام أكثر من مرة أن تهديه إياها ليطلع عليها، ولكنها كانت تقول دائماً "إن الأمر يجرها، وأنها لا تريد أن تهديه كتاباً قد لا يقرأه، مما جعلني أبادر بنفسي بإهدائه نسخة من "ذاكرة الجسد". وكانت المفاجأة، أن ذهل نزار بالرواية وظل عاكفا على قراءتها لمدة ثلاثة أيام. وعندما زارني بعد ذلك في مكتب "دار الآداب" كان ما زال "مدوخاً" بذلك النص ويتحدث لكل من صادفه عن اندهاشه به. حتى أنني قلت له مزحاً، أن أحلام لو سمعت كلامه الجميل عن كتابها فسوف تجن، هي التي لم تكن تجرباً على إهدائه روايتها. فأجابني نزار -رحمه الله- على طريقته "دعها تجن فإن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها

إلا المجانين"، وهذا تماما ما كتبه بعد ذلك في شهادته التي بعثها لي عن هذه الرواية. وأنا أقدم اليوم هذه الشهادة لكي تكون شهادة أدبية تضع حدا - حاضرا ومستقبلا - للجدل غير النزيه، والتلميحات غير البريئة، التي تصنع منها بعض المجالات بين الحين والآخر أغلفتها.. أو يرددها البعض فيبادرون إلى التشكيك في أبوته.. بنسبها كل مرة إلى كاتب، بما في ذلك نزار قباني نفسه، وفي أحسن الحالات التشكيك في ظروف حصول أحلام على هذه الشهادة. إن عشتري لنزار التي تعود إلى أكثر من خمسين سنة، تسمح لي أن أقول أنه لم يحدث أن فرط في هيبه اسمه وسطوته إكراما لامرأة مهما كانت. فقد كان بخيلا في مجاملاته الأدبية. ولو كان غير ذلك لعرفت له عددا لا يحصى من "الشهادات" لكونه عاش مطاردا من النساء<sup>4</sup>.

وعليه يتطور الحوار كاتب-قارئ، آخذا شكلا تراسليا (فن التراسل)، أو حوارا حقيقيا، فيخرج بذلك عن إطار الدراسة مادام قد خرج عن الحوار الأدبي إلى التبادل الخاص، كما أنه قد يستمر في شكل أكثر أدبية عبر كتابات ترد عن كتابات أخرى في إطار من الحوار الأدبي دون أن يكون الكاتب مشاركا في ذلك.

والشكل الآخر من الحوار بين الكتاب الفعليين والقراء الفعليين يتمثل في اللقاءات المنتظمة في إطار التظاهرات العامة: كاللقاءات أثناء معارض الكتاب، وهو ما حدث مع أحلام مستغانمي، في لقاءاتها بالطلبة أو الصحفيين-القراء الذين يطرحون أسئلة قد تعبر عن تساؤلات القراء المحتملة، وهو ما يسميه جينيت "جوارية النص" L'építexse عندما يتعلق الأمر بالجمهور، فجوارية النص بالنسبة لأحلام مستغانمي، قد تحققت بواسطة النشر أو التسجيل التلفزيوني أو عن طريق الفيديو والأنترنيت، وهو المستوى الذي نعتبره خارج نصي extratextuel، حسب جنيت دائما<sup>5</sup>، وعلى أهميته في فهم النص والإحاطة بكل الظروف التي ساهمت في إنتاجه، فإنه لا يسترعي اهتماما خاصا في هذه الدراسة إلا فيما نراه ضروريا.

## 2. الكاتب "المجرد" والقارئ "المجرد":

المستوى الثاني للحوار بالمفهوم الواسع ينشأ بين الكاتب "المجرد" والقارئ "المجرد" ويتعلق دائما، حسب لينتقالت، "بالعمل الأدبي.

-القطب المرسل:

وهذا القطب يسميه بوث ب(الكاتب المضمّر) ويسند إليه الخصائص التالية، بقوله: «حتى في الرواية التي لا يسجل فيها الراوي ظهوره فإنها تقتضي صورة ضمنية لكاتب متخفّ وراء الكواليس، بصفته مخرجا، ومحرّكا للأحداث [...] و هو الكاتب المضمّر المختلف عن "الإنسان الحقيقي" - وكيفما تخيلناه- فهو يخلق نسخة أرقى منه، في الوقت الذي يبدع عمله. [...] وفي حال أن الرواية لا تعيدنا صراحة إلى هذا الكاتب، فإننا لا نسجل أي فرق بينه وبين الراوي المضمّر، المتخفّي [...]»<sup>6</sup>.

فإذا كان بوث قد كشف بوضوح عن الفرق الموجود بين هذا "الكاتب المضمّر" والكاتب الفعلي، فإن ذلك سيضعنا أمام مشاكل عدة لتحديد المستويات الداخلية للنص. أولها تسمية "الكاتب المضمّر" في حد ذاتها تبقى مبهمّة، فجنيت يرجعها إلى خطأ في الترجمة من العبارة الإنجليزية «implied author» بقوله: «وأذكر بأن هذا المفهوم قد اقترحه واين بوث 1961 في شكله الإنجليزي implied author، الذي قد أخطأ الفرنسيون في ترجمته إلى الفرنسية بـ *auteur implicite*، وهي عبارة تساهم فيها الصفة في تجميد ما لم يكن في الإنجليزية سوى اسم مفعول وتوكيده...»<sup>7</sup> مع أن الإنجليزية تحتوي على مصطلحين - في حين لا تحتوي الفرنسية إلا على مصطلح واحد - يسمح بإبراز الفرق بين *implied* و *implicite*، أو بعبارة أخرى، المضمّر بالتعبير اللساني لغير المسموع (وهو معنى خاص) والمضمّر "للمسكوت عنه" بالتعبير المعتاد، وفي هذه الحالة، فإن المقصود هو معنى *implied author*، أو بمعنى آخر الكاتب بصفة عامة كما نفهمه في النص بواسطة الاستدلال، ومن هنا فإننا نحبذ تسميته بـ "المنخرط" تفادياً لكل لبس، فهذه التسمية جديدة بإفادتنا، بما أن نظام الاستدلال يسمح بإبرازه وبرمجته بواسطة النص مما لا يحول، في مقابل مصطلح "وهمي"، من إدراج هذه الفعالية في محيط التواصل.

ثم إن ما يعرضه بوث يتلخص في محورين نظريين: الأول يتمثل في استحضار وظيفة "المخرج" أو "محرك الأحداث"، والثاني يتعلق بعدم التمييز بين الكاتب المضمّر والراوي المضمّر؛ إلا أن أغلب الظن أن الراوي، المسمى مضمراً، يمكن أن يختلط بالكاتب المضمّر على اعتبار أن دورهما الروائي مختلف تماماً، فالراوي مسئول عن الجانب السردي من الرواية، والكاتب المضمّر مسؤول عن الرواية بأكملها، بما أنه هو الذي يهتم بتوزيع المعلومات بين المستوى السردى والمستوى الحوارى، حينئذ سوف يلعب الكاتب المضمّر، أو كما اصطلاح بوث على تسميته "محرك الأحداث"، دور المنظم للمحكي.

إن هذا الموقف يبدو أكثر ملاءمة لوصف الوظيفة العميقة للمحكي بخلاف ما تبناه السردانيون، فرويتر *reuter*، على سبيل المثال، يرجع "وظيفة الإدارة" التي يسميها وظيفة "المراقبة" إلى الراوي<sup>8</sup>، ولكن أن نسنّد إلى الراوي توكيلاً بالكلام مع الشخصيات فإن هذا يعني أن نمّحه ضميراً، ونجعل منه فاعلاً، مما يحيلنا إلى استنتاج بأن وراء الخطاب السردى يختفي الكاتب، لذلك نرى بأن في "وظيفة الإدارة"، علامة على الحضور الأدبي للكاتب، فخطاب الراوي عندما يميّط اللثام عن الاستراتيجيات المتعلقة بالإدارة، يظهر عادة في شكل ميثاق يعكس المهام المنجزة فعلاً من طرف المؤلف المنخرط ويكون شاهداً على حضوره.

ويذهب جيرار جينيت إلى أبعد من ذلك، عندما أخذ على رويتر عدم التمييز بين الكاتب الفعلي والكاتب المتضمن والراوي خارج القصة، لأن الكاتب المفترض، كما يقول: «بناء ذهني يقوم على النص كله»، في حين أن الراوي خارج القصة هو: «صوت داخل النص»<sup>9</sup>. ويرفض جينيت

مطلقا وجود هذا المستوى الوسيط كفعالية سردية بحجة أنه ليس هناك وسيط بين الكاتب في كتابته للقصة والراوي فيما يتخيله من أحداث، ولا يمكن إيعاز أي نوع من الأداء النصي إلا لأحدهما، حسب المخطط المتبني<sup>10</sup>، فهو عندما أسس صياغة حججه الأولى من خلال الإسقاط اللاشعوري للكاتب، والأخرى من المفارقة الأديولوجية بين العمل الأدبي والكاتب، ينتهي بقبول فكرة أن الكاتب المفترض يمكن أن يوجد، لا كفاعلية سردية، ولكن كفكرة يقدمها لنا النص عن الكاتب، وهو ما يذهب إليه الدكتور عبد الملك مرتاض، بقوله: «إننا نعتقد أن الذين ذهبوا إلى تقرير هذه الازدواجية العجيبة كان في أذهانهم أساسا -نعنذر لهم على مذهبهم بحسن النية- الأعمال السردية الشفوية؛ ثم بدا لهم ذلك فزعموا المزاعم، وقرروا ما لا يعقل حول الأعمال السردية المؤلفة»<sup>11</sup>.

وللتذكير فإن جنت كان قد درس قصة لبروست Proust وهي قصة تعتمد ضمير المخاطب مما لا يستدعي التقسيم إلى مستويات ثلاث، فالكتابة بضمير المخاطب تقتضي عادة من المؤلف عملية إسقاط للضمير على الورق، وهو ما يعني أن يكون المؤلف المنخرط هو الراوي، وهي الحالة التي سنقف عليها في المدونة التي بين أيدينا، ففي الرواية الذاتية، يمكن أن يحمل الاتفاق الذي اقترحه لوجان Lejeune شكلين حسب الصيغة التالية، الكاتب = الراوي = الشخصية، ولكن عادة ما تكون الملاءمة بين الأقطاب الثلاثة كما يلي: كاتب منخرط = راو = شخصية<sup>12</sup>، فلوجان نفسه يستطرد المشكلة بقوله: «على النقيض من كل أشكال الخيال، فإن السيرة والسيرة الذاتية نصوص مرجعية: [...] تؤكد على استحضار معلومات من "واقع" خارج النص، فهي إذن تخضع للمراقبة. [...] فكل النصوص المرجعية تحتوي على ما أسميه "ميثاقا مرجعيا"، سواء أكان ضمنا أم ظاهرا، يحتوي على تعريف لمجريات الواقع المقصود، وملفوظ الصيغ، ودرجة التشابه التي يقرأها النص، فالميثاق المرجعي، في حالة السيرة الذاتية، يتوسع عموما إلى ميثاق السيرة الذاتية، إنه يصعب تقسيمه. [...]»<sup>13</sup>.

إن المقابلات الصحفية في عمومها تهتم بالمطابقة بين الأنا المنخرط والروائي، أو بمعنى آخر، "بالاتفاق المرجعي" باعتباره امتدادا لاتفاق السيرة الذاتية، كما في روايات أحلام مستغانمي وبخاصة في "ذاكرة الجسد" أين يبقى الإيهام قائما حول ما إذا كانت تروي قصة حياتها الخاصة من خلال الرواية أم لا؟ ومع ذلك، فليست كل قصة تروى بضمير المخاطب، تعني الخلط بين الكاتب المنخرط والراوي.

#### - القطب المتلقي:

يرفض جيرار جيننت، فكرة القارئ المفترض، مؤكدا على أنه يتداخل مع المسرود -له خارج- الحكي extradiégétique.

الحقيقة أن ما تبحث عنه المقاربات البنيوية من تناسب بين قطبي التلقي والإرسال، قد ساهم في تشويش المسألة وعكس بطريقة سلبية العلامات النصية المستخدمة من قبل الروائيين، وهم الذين

تكلموا عن "القارئ" في توجهاتهم إلى متلقي الرواية، فالسردانيون الأوائل استخدموا مصطلح "القارئ التخيلي" الذي استعاضوا عنه بمصطلح "المروي له" بقصد المحافظة على تناسبه مع الراوي، فهو نمط تخيلي يقابل الراوي<sup>14</sup>، مع أنه من البساطة، منذ الوهلة الأولى التي لم نعتبر فيها الراوي هو المسئول عن كل الملفوظ الروائي، أن نرشح قارئاً مفترضا كمخاطب شامل للنص، فهو إذن منخرط في النص، ويستطيع أن يشكّل حضوراً ظاهراً، ويتشكل وفق الاستدلالات من خلال العلامات النصية، وهو ما فعله أمبرتو إيكو في تحديده للقارئ النموذجي.

وبناء عليه، أنه وعلى الرغم من تردد جيرار جينت، فإنه من المهم ترشيح وجود كاتب وقارئ "منخرطين"، مهما كانت التسمية المعتمدة، إذا أردنا تفحص الرواية من الزاويتين التواصلية، والتداولية، وهو ما يسمح بالتملص من الإشكالية القديمة حول قصديّة الكاتب الفعلي لتعويضه بالقصديّة كما يعبر عنها النص، علاوة على ذلك، أن الحجج فيما يخص وجود الكاتب والقارئ كثيرة:

\*أولاً، شعور الكاتب بانفصال أنه الحقيقية عن أنه الكاتبة، ومثال بروسست على ذلك مشهور: [...] الكتاب هو نتاج أنا آخر وليس الذي نعلن عنه من خلال سلوكياتنا في المجتمع... (Contre Sainte-Beuve 1954 : 127). فهذا المثال هو خير شهادة على الإسقاط الأدبي للكاتب، إسقاط يجعل من المستحيل على القارئ أن يلجأ أنا الروائي الحقيقية ولكن باستطاعته أن يلجأ أنه الكاتبة، وهو ما يتبدى من خلال اللعب الروائي للكاتبة أحلام مستغانمي الذي بدا واضحاً في "ذاكرة الجسد"، و"فوضى الحواس"، هذا اللعب الذي، ربما، سبب لها مشاكل كثيرة أبرزها ادعاء بعض الأديباء بأن الشاعر سعدي يوسف هو الذي كتب لها "ذاكرة الجسد". ففي هذه الأخيرة، خلافاً ل"فوضى الحواس"، نصغي إلى صوت رجل يخاطب امرأة، ويبدو هذا هو المؤلف للرواية، إنه حسب مصطلحات نقد الرواية، المؤلف الضمني، فيما "أحلام مستغانمي" هي المؤلف الفعلي/ علمياً بأن المرسل إليه - أي المخاطب (بفتح العين) - هو امرأة تكتب الرواية ولها رواية منجزة - هذا ما يقول المتن الروائي، وتغدو هذه المرأة، في "فوضى الحواس"، هي المرسل، إنها الرواية التي تروي عبر الضمير الأول/أنا المتكلم، لقد تحولت من مروي له، في "ذاكرة الجسد"، إلى راوية في "فوضى الحواس"، وواصلت الإشارة إلى أنها كاتبة قصة ورواية. وتعود الكاتبة في "عابر سرير" إلى أسلوبها في "ذاكرة الجسد"، حيث تلجأ إلى أسلوب المخاطب (بكسر العين) المخاطب (بفتح العين)، وتتوع، كما في "ذاكرة الجسد" في الأسلوب، فقد كان الرسام "خالد بن طوبال" هو الذي يروي في الجزء الأول، وكانت حياة / أحلام هي المخاطبة / المرسل إليه الرئيس، وغدا الصحفي "خالد بن طوبال" - انتحل الصحفي اسم الرسام ليذيل مقالاته باسمه - هو المرسل، وحياة / أحلام نفسها هي المرسل إليه الرئيس / المخاطب الرئيس، وثمة ما هو مشترك بين الرسام والصحفي ذكرته حياة / أحلام في "

فوضى الحواس " حين قالت: "أتذكر أنني لم أراه يوماً يستعمل معي إلا يده اليمنى، يذهلني هذا الاكتشاف المتأخر والذي يعيدني إلى ذلك البطل في روايتي"<sup>15</sup>.

إن هذا الانفصال بين أنا الكاتب الحقيقية وأناة الكاتبة، يبرهن، لا محالة، عن فشل مقولات نقد أدب السيرة التي أسس لها سانت بوف Sainte-Beuve، كما يوضح أيضاً، بما لا يدع مجالاً للشك، أنه لا يمكن ملامسة "أنا" الكاتب الحقيقية من خلال أعماله، بل كل ما يمكننا ملامسته هو إسقاطات لا شعورية كما يؤكد على ذلك منهج التحليل النفسي النقدي، وعليه، فإن مسلمة المؤلف المنخرط هي وحدها الحرية بتجسيد هذا الإسقاط.

\* **ثانياً:** الوظيفة الإيديولوجية، والتي يعبر عنها الكاتب من خلال الرواية أو العمل الروائي، وتقتضي، وبصورة حتمية، ذاتاً لإعلانها والكشف عنها، بالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن للراوي أن يعرب عن الإيديولوجية وهي ليست بالضرورة إيديولوجية الشخصيات، ولا الكاتب، لذلك لا بد من تصور فعالية بين الكاتب والفعاليات النصية (الراوي-الفاعل) لتكون مسئولة عن إيديولوجية النص وتقرر الإعلان عنها سواء بواسطة صوت واحد (الراوي أو الشخصية) الذي يصيح ناطقاً باسم الكاتب، أو بتوزيعها بشكل موضوعي بين مختلف الأصوات، وهذه الفعالية لا يمكن أن تكون هي الكاتب ولا الراوي - طبعاً - إذ كيف يمكن تفسير التباعد بين إيديولوجية العمل الأدبي وإيديولوجية الكاتب الفعلي.

\* **ثالثاً:** "التناص": وجود نصوص أخرى (شفوية أو مكتوبة)، ويشترط كذلك ذاتاً متقفة، (أنا) لا يمكن بأية حال من الأحوال أن نوعها إلى الراوي، لأنه يشترط فيها أن تكون على معرفة بالنصوص الأدبية وعلى معرفة بخطابات الحياة، في الوقت ذاته، الشيء الذي لا يتأتى لها إلا بوجود خارج- نصي، ولكي ننسبه إلى الكاتب الفعلي فذلك يقتضي، بطريقة ما، أن نمحه وجوداً نصياً، ولكي يفهم القارئ هذا التناص فإن ذلك يستلزم منه ثقافة أدبية، هي حتماً مبنوثة داخل النص.

\* **رابعاً:** ظاهرة المسكوكات stéréotypie، وهي ظاهرة قريبة من التناص، لأنها محتواة فيه، فبرمجتها كما تفسيرها يقتضي وجود هذه الفعاليات، وهي فعالية التلقي المرهونة بوجود مفهوم "الإستراتيجية الخطابية"، أدواتنا في التحليل.

إن وجود النص داخل حلقة تواصلية يستلزم منا أن ندرسه كبرمجة: على اعتبار أنه نسيج يضم بين خيوطه خطاباً اجتماعياً في شكل قوالب ومسكوكات تمثل محتويات لنظام من القيم. [...]. إن هذه الإستراتيجية قد صممت حسب المتلقي الذي يفترضه النص، والذي هو رهن لكل مستويات البرمجة النصية، ونحن في هذا السياق لا نقصد التلقي الفعلي، وإنما المقصود هو مجموع الصيغ المتحركة في القوالب والخطاب الاجتماعي المشكّل وفق ما يقتضيه التصور الافتراضي للمتلقي، بما يحمله من قيم وما يقوم به من ردود أفعال<sup>16</sup>.

\***خامسا**، وهو أن نوعز إلى الراوي وظيفتين، وظيفة تنظيم السرد ووظيفة توزيع الكلام على الشخصيات، وبذلك نكون قد منحنا لهذه الفعالية السردية (الراوي)، صفة إنسان واع يتمتع بمنظومة إدراكية، ونفسية، ومعرفية.

إن هذه الحجج الخمسة تدور كلها حول ذات المفهوم؛ وهو وجود ذات ليست سوى الإسقاط النصي لأننا الكاتب، هذه الذات التي تظهر عبر علامات نصية ستصبح بدورها مسئولة عن إيدولوجية السرد وتنظيمه من (توزيع للكلام، وإدارة للمعلومات).

لذلك، فإن القارئ إذا أراد أن يكتشف الكاتب المنخرط فإنه يتعين عليه القيام بسلسلة من الاستنتاجات مستخدما مؤشرات النص، وهي مؤشرات غير مباشرة للحضور الضمني للكاتب. ومهما يكن من أمر هذه المؤشرات سواء أكانت فقرة موقعة باسم الكاتب، أو أسلوب الرواية، أو إيقاع الكتابة، فإنها تقود مباشرة إلى وجود هذا الكاتب، وتسمى العلامات المباشرة التي تؤكد على حضور الكاتب في النص بشكل واضح.

\* **سادسا**، وجود إشارات نصية أو خصوصيات أدبية لا يمكن إسنادها إلى الراوي بل تشير إلى وجود الكاتب داخل نصه، فكل ما يدخل تحت، ما يسميه جينت المناص « Le Paratexte »، من عناوين، اسم الكاتب، تمهيدات، إهداءات، خاتمة... هي شهادة على الوجود النصي للكاتب، أو للناشر، فالمناص، حسب جينت، من مسئولية الذات الفعلية، وهو ما يسهل علينا اختصار مسلمة هذه الفعالية الوسيطة بين الكاتب والراوي، في خضم التضليلات الأدبية التي تقتض التمييز بين الروائي والكاتب المنخرط. ثم إن الفكرة الكلية لجمالية النص والتي يعد أسلوب الروائي أحد أهم مكوناتها، تقتضي، أيضا، ترشيح وجود كاتب منخرط، فالأسلوب الموحد يغطي كل الإنتاج الروائي للكاتب، ويرسخ الانسجام حتى داخل الرواية الواحدة بين الأطراف المتحاورا والأطراف السردية، فاشتهار الكاتب بأسلوب معين يمنحه وجودا متميزا.

كذلك إيقاع الكتابة فإنه يتعلق بالكاتب المنخرط، فديسون وميشونيك يقرران فيما يخص ضمير المخاطب في النص، باعتباره ضميرا لغويا، بأنه لا يمكن أن يكون ضميرا للمفوضية داخل الخطاب، بمفهوم بنفنيست BENVENIST، لأن هذا الضمير يبقى ضميرا لسانيا<sup>17</sup>. كما أننا نؤكد على أنه لا يتعلق بالضمير الفرويدي - لمجرد أن يكون النص أدبيا أو شعريا - فالضمير الفرويدي ضمير أنثروبولوجي، أو نفسي (حسب "علم النفس الأعماقي"). فكلنا ضمائر فرويدية. ثم إن الأمر لا يتعلق بأفضلية الضمير الفلسفي، الشعور - الإرادي - الموحد، ولا بضمير المعرفة، ولا بضمير الحق، ولا بضمير الفرد المتكلم، لذلك لا بد من ترشيح ضمير خاص، ضمير شعري، ضمير فني، فهذا الضمير، ضمير الكتابة، يؤثر تأثيرا خاصا على ضمير القراءة، فكل ما يفعله خطابه هو تشكيل ذاتية هذا الخطاب: أو بالأحرى أن هذا الخطاب يحمل علامات تدل على هذا الضمير. [...] إنه بإصغانتنا إلى هذا الإيقاع نصغي بالضرورة إلى هذا الضمير<sup>18</sup>.



إن ديسون وميشونيك، مجبران على إدراج "ضمير للكتابة" قريب من الكاتب المنخرط، ومختلف عن الكاتب الفعلي، إلا أنه يصعب تعريفه بطريقة علمية محددة، مع أن الارتباط بين ضمير الكتابة هذا والكاتب المنخرط واضح، ولسبب الغموض الذي ينتابه أبعد بشكل مقصود من قبل النقد والنقاد.

إن في كثير مما كتب عن أحلام مستغانمي، يؤكد على أنها ككاتبية فعلية، أضفت من إيقاعها الشخصي على إيقاع كتاباتها، مما يجعلنا نميز بين إيقاع النثر وإيقاع الكاتب الفعلي، وللكاتب مطلق الحرية في تجسيد شخصيته في عمله الفني، كما أن الكتاب "المضمرون"، "المجردون"، "الافتراضيون"، "المنخرطون" يبرزون ويظهرون بواسطة علامات مباشرة، وهو ما نلاحظه في إصرار "أحلام مستغانمي" على التقديم لرواياتها بإهداءات موقعة كما في "ذاكرة الجسد"، المهداة إلى "مالك حداد وأبيها، و"فوضى الحواس" المهداة إلى الرئيس الراحل محمد بوضياف، وسليمان عميرات، وأبيها، و"عابر سرير" المهداة إلى أبيها، وهو ما يفسر حرية الكاتب في الارتداء بشكل واضح أمام القارئ الذي يبرمه قبل النص.

ومما سبق، فإن النزعة السردية تخلط بين الكاتب المنخرط والمروي-له، فمن البيهبي إذا كانت التقسيمات واضحة بسبب "أصوات" النص، من حيث البث، فإن المعطيات تصبح مشوشة نوعا ما على مستوى الاستقبال والتلقي. فمن منظوري الخاص أعتبر بأن الأمر يتعلق بتجسيد تجليات الكاتب أو القارئ، لذلك فإنني أحبذ معالجة هذا الحضور تحت مصطلحي الكاتب/القارئ المنخرطين، ومنه يمكنني أن أبرر سبب استبدال مصطلح الكاتب "الضميني"، وبعدها يصبح للكاتب المنخرط وللقارئ المنخرط صيغتان للظهور، سواء بشكل ضميني أو بشكل واضح.

\* **سابعا**، تقوم الحجة السابعة على بعد أكثر تداولية، وهو إقحام نظام الخيال، كفعل لغوي، وفكرة عقد القراءة، فسيرل يعتبر أن الكاتب الذي يكتب عملا خياليا روائيا " Feint d'asserter " لا ينوي المغالطة أو الكذب<sup>19</sup>، فهذا الفعل الكلامي للخيال الروائي قد أسأل الكثير من الحبر، فموشلر وربول Moeschler Reboul، في خلاصة مختصرة لتوجهات الجدل حول القضية، يقترحان إعادة ترتيب لنظرية سيرل، بقولهما: «وبخاصة أنه لا يوجد اختلاف، بين الملفوظات الحقيقية، والملفوظات غير الحقيقية داخل الخطاب الخيالي: فكلاهما يخضعان للمعالجة نفسها»<sup>20</sup>، فهذه المقولة ينبغي أن ينظر إليها في حالة ما إذا كان الخطاب الخيالي في مجمله، كما تقول كيريات-أوركيوني: «يخرج، من حيث المبدأ، عن إطار الاحتكام إلى معيار الحقيقة/الخطأ»<sup>21</sup>، فبعض الملفوظات الخيالية التي تتبثق عن الراوي أو عن الشخصيات ينظر إليها على أنها مغالطات، في حين ينظر إلى ملفوظات أخرى على أنها خطاب حقيقي؛ إذن، فإن داخل عالم المتخيل، ملفوظات تؤخذ على أنها حقيقية، وأخرى تؤخذ على أنها غير حقيقية، إلى هنا فإن القضية جد عادية، ما دنا لا نلجُ على اقتناء لغة تختص بما هو خيالي وتختلف عن الكلام العادي، وبما

أن مقولتي الحقيقي والخاطي لا تتشأن إلا داخل عالم المتخيل عندما يتم مقابلته بعالم مرجعي تم تشكيله ليمائل العالم الواقعي، إلا أننا نشير إلى أن هذا القانون المتفرد لأفعال اللغة الروائية يبتعد عن الحقيقة بدليل أن سيرل نفسه يقر بأن تولستوي و نابوف قد أغرقا رواياتهما بأفعال لغوية "جادة"؛ بمعنى أنها تستجيب لقيم الحقيقة في مقابل العالم الواقعي. وعليه فإننا نلاحظ بأن كل هذا الجدل يدور حول شروط تحقيق الفعل اللغوي المتمثل في قيمة الحقيقة، فالإشكال المطروح في نظرية سيرل، على ما يبدو، هو "وجه التطابق بين ما هو حقيقي وما هو متخيل".

فتطبيق نظرية "سيرل" يفترض تعريفا للرواية على أنها تحمل بالضرورة قصدا واقعيًا: فالكلمات لا تكون إلا لوصف الواقع، مع أنه باستطاعة الروائي أن يؤثر في الواقع من خلال: (تغيير الأوضاع، إغراء، تحريك المشاعر، إثارة...)، وبهذا فإنه بمقدور الفعل الروائي أن يأخذ اتجاهًا تطابقيا معاكسا: وهي الحالة التي يفرض على العالم أن يتطابق فيها مع الكلمات لا العكس، وبذلك، فإنه باستطاعة الروائي أن يجعل من الخيال وسيلة للتفريغ ومعالجة الواقع، عندها يتم فعل الكتابة دون اتجاه تطابقي مع الواقع ولكنه يصبح فعلا متعلقا بأفعال تعبيرية، حسب تصنيف سيرل نفسه. وعلى الرغم من ذلك فإن المشكلة ستصبح أكثر تعقيدا إذا ما أضفنا معيار القيمة الأدبية، في حال احتواء الفعل الخيالي لمقاصد أدبية.

وبمنأى عن الغرض التجاري، وفي الإطار الفني البحت، فإن كتابة نص روائي يعني "ممارسة الأدب"، فلكي يصبح الكاتب أديبا، فإن عليه أن يفتك هذه الصفة، من خلال كتاباته. والخيال الأدبي الروائي، كغيره من الأعمال الفنية، يقرأ "كهدية"، فغالبا ما نسمع عبارات الشكر والإطراء من الصحفيين لروائي، أو لمغن، أو لسنمائي، على الهدية التي قدمها للجمهور، مع أن نية الروائي الملازمة لفعل كتابة الروائية قد لا تؤهل الفعل الخيالي ليكون كذلك. وعليه، فإنه مهما كانت المقاصد والنيات، فإن كتابة الرواية هو خلق عالم من المتخيل بواسطة عنصر الخيال سواء أكان هذا العالم ضمينا أم ظاهرا.

مما سبق، فإننا نقترح من نظرية جينت التي أسسها حول القصص (الغريبة impersonnels)، بقوله: «[...] يمكن للفعل الخيالي، حسب مصطلحات سيرل، أن يدخل ضمن أفعال اللغة، حسب الطلب [...]؛ بمعنى أن المتلفظ يقدم طلبا من أجل الحصول على مطابقة الواقع للخطاب معبرا على رغبته الجادة في أن يقوم قارئه بتصور حالة واقعية في عبارة "كان يا ما كان... الخ"<sup>22</sup>. إنها وصف معقول لفعل الخيال الصريح. «لكن يبدو أنه بإمكاننا اقتراح عبارة أخرى أكثر أهمية، وبدون شك تكون أكثر أهمية من حالات الخيال التي وصفها ستراوسن بـ "المتطورة"، أين تكون الحاجة إلى المشاركة الخيالية للقارئ بطريقة صامتة، هذه المشاركة المفترضة أو المكتسبة، التي تؤهل الكاتب ليتصرف بطريقة أكثر جرأة: فعل الخيال هنا ليس طلبا، ولكنه كما

يسميه سيرل "تصريح" "Déclaration". [...] إن الفرق بين هذا النوع من التصريح والتصريحات العادية هو في خصوصيتها التخيلية للحدث "المصرح" [...]»<sup>23</sup>.

الملاحظ أن جينت بقي مترددا بين فعل التوجيه وفعل التصريح ليخلص إلى تعريف لعمل الروائي، وكذا لتحديد البعد التداولي للمتخيل؛ إنه يختزل الفارق الذي يفصلهما بقوله: «إن الفرق بين الصياغة التوجيهية ممثلة في ("تخيل أن...") وفعل التصريح ("ليكن...") هو أن الصياغة الثانية تفرض فعلها التأثيري [...]»<sup>24</sup>.

الحقيقة أن اتجاه التطابق مع العالم يبقى هو نفسه في الحالتين، ومع ذلك لا يمكنني الجزم في قضية ظلت عالقة حتى بالنسبة لأشهر التداوليين، إلا أنه بإمكاننا الاعتراض على ما أدلى به كل من مويشيلر وريول عندما أشارا إلى أن العلامة الوحيدة لفعل "المراوغة" *la feinte* أو "التخيل" *l'imagination* في الحكايات الأسطورية هي "كان يا ما كان..."، ولم ينتبها إلى أن العناصر المناصية "paratextuels" التي تظهر على غلاف الرواية، هي علامات لفعل الطلب أو فعل التصريح، وكذا للقصدية الأدبية.

من هذا المنطلق، فإنه من السهل على الكاتب الفعلي، وهو ينشد اللذة من خلال البعد الجمالي في الكتابة، أن يقرر خلق عالم من الخيال أين يوقع نفسه كذات كاتبة "مؤلف منخرط"، يقوم بفعل الزعم، (الكتابة الروائية التي تقوم على عنصر الفن والخيال تعد مزاعم في مقابل عالم الواقع الذي يقوم على الأحداث الخطية الحقيقية)، لأهداف تأثيرية، قد تكون مطابقة لقصدية الكاتب الفعلي أو قد لا تكون. وهذه المزاعم تحمل نمطين من قيم الحقيقة: إما أن تكون قيم حقيقة مرتبطة بشروط ملائمة لعالم الواقع (وهي مزاعم سيرل الجادة)، إما أن تكون، وهي الحالة العامة، قيم حقيقة مرتبطة بعالم الخطاب الذي ينقسم إلى قابلية الملفوظات والحقيقة المشروطة، لضمان انسجام عالم المتخيل<sup>25</sup>.

إن مشكلة اتجاه التطابق لن تطرح أبداً، في حال وصف الكلمات لعالم المتخيل فتجد الملفوظات المتخيلة مكانها ليس فقط في مقابل عالم الحقيقة، ولكن حتى في مقابل عالم الخيال. فعملية الانفصال بين فعل الزعم (أو التخيل)، عند سيرل، والذي يسميه جينت القانون الآخر لفعل اللغة، من جهة، وفعل الجزم، من جهة أخرى، بإمكانه أن يبين المقاصد المختلفة للكتاب الفعليين، كما يترجمها النص والتي لا تختصر في إثباتات حول الواقع فالروائي يصنع عالماً خيالياً يشهد على همه التعبيري، أو على إرادته في التغيير، أو على إرادته البسيطة في الوصف، فيضع متلفظاً-خطياً، وهذا المتلفظ بدوره يقوم بفعل التأثير من (تحريك للمشاعر، المتعة، الإغراء...).

أما بالنسبة لعقد الكتابة، وهو جانب تداولي آخر للخيال الروائي، فإنه يربط الكاتب الفعلي بالقارئ الفعلي، ويطلب منهما تأجيل أحكامهما فيما يتعلق بحقيقة الملفوظات، كما أنه يتضمن شرطاً أساسياً وهو ربط الكاتب المنخرط بالقارئ المنخرط، وهو ما نسميه بمبدأ التعاون، لذلك فمن الحكمة

أن نستحضر "العقد الروائي" كله مع التأكيد على أن الاتجاه الثاني لا وجود له إلا بين الكاتب المنخرط والقارئ المنخرط، وبعبارة الكاتب المنخرط، فإن الروائي الحقيقي يستطيع دوماً اختيار عدم إنهاء كتاب بدأ في كتابته والقارئ الحقيقي أيضاً يستطيع هجر رواية لا تعجبه، في حين يُنتظر من القارئ الضمني قراءتها إلى النهاية.

فإذا كانت هذه الحجج لا تحمل الجديد في ذاتها، فإن النقد يبين أنه، وبالرغم من تردد جينت، فإنه يقر أنه من الأساسي لتحليل الدائرة التواصلية في النصوص الروائية أن تُميز بين الكاتب الفعلي/الكاتب الضمني(مجرد)/راو، من جهة، والقارئ الفعلي/قارئ ضمني(مجرد) ومروي-له من جهة أخرى. غير أن، مختلف أقطاب البحث هم في علاقة تجاور وتداخل نمطية في حين أن أقطاب التلقي في علاقة تداخل موحدة: فالمروي-له، بالنسبة لي، ما هو إلا جزء من القارئ الضمني، في حين أن الكاتب الضمني قد يظهر سواء بوضوح إلى جانب الراوي والشخصيات كمستول عن "الملفوظات الجادة"، التي أشار إليها سيرل، أو العناصر المناسية Paratextuels، سواء كذات متخفية وراء الراوي أو الشخصيات. بالإضافة إلى ذلك فإن نظرة مقتضية إلى الأنواع الأدبية الأخرى تؤكد فرضية الكاتب الضمني. فسواء تعلق الأمر بالشعر أو بالمرح، فإننا نستبعد الكلام عن الراوي، فهل من الضروري، مثلاً، رؤية الشاعر وراء ضمير المخاطب "أنا"؟

بقي الآن أن نحاول تسليط الضوء على المصطلحات المتداولة في هذا السياق. فالفعاليات الباثية أو الفعاليات المستقبلة في المستوى 2 من مخطط لينتقالت هي الأكثر شيوعاً، سواء بوصفها: "مجردة" أو "افتراضية/ممكنة"، أو "مضمرة"، أو حتى "تماذج"، فإنه لا بد من الإشارة إلى أن هذه المصطلحات الأربعة لا تنتمي إلى نفس الأفق النقدي، فمفهوم مصطلح "المجرد" تعود في الأصل إلى مؤسسها ومذيعها، لينتقالت، فهذا المصطلح يمنحنا فرصة الإطلاع على المستوى الخارج-نصي (المناس)، الذي يتضمن الصورة التي نستشفها من خلال التدخل الأساسي للكاتب، وكذا المستوى النصي؛ بمعنى، صورة الكاتب التي يمكن للقارئ أن يستخرجها من خلال قراءته للرواية، ولكنه يلغي كل فكرة للتواصل. وفي المقابل، فإن فكرة الباث الافتراضي، أو المتلقي الافتراضي فإنها تحيلنا إلى المقاربة التواصلية في حال ما تحيلنا هذه الأخيرة إلى العنوان المحتمل للنص وإلى بعض المقاربات السردية، أما فكرة "الضمنية" فإنها توجي أكثر إلى حقل لسانيات النص أو التداولية، كما توجي فكرة "النموذج" إلى سميائية (إيكو) وتسمح باستخراج صورة القارئ المثالي من خلال إشارات نجدها في الرواية.

وعليه فإنني لم أتبن أياً من المفاهيم الأصلية لهذه المصطلحات الأربعة؛ لأن فكرة "التجريد" لا تعكس معنى التواصل، وفكرة "الافتراضية" تحمل في مضمونها دحضا للمؤشرات النصية، تماماً مثل فكرة "الضمنية" التي تدحض إمكانية أن يكون الحضور ظاهراً، أما بالنسبة لمصطلح "النموذج"، فالأفضل تعويضه بمصطلح "المنخرط"، وبذلك نقترّب من مفهوم إيكو، لأنه يعتبر حضور الكاتب

علامة نصية في حين أن مصطلح "النموذج" يوحي أكثر إلى فكرة "الصورة"، وهو مرتبط كثيرا بحقل "جمالية التلقي".

إن المؤلف منخرط في روايته باعتباره كاتباً<sup>26</sup>، وبهذا المعنى فإن له أسلوبه الخاص، وإيقاعه النثري المميز، وبذلك يصبح مسئولا عن كل ما يسميه جينت "Peritexte" "جوارية النص"، والأهم في كل هذا أنه يمثل أهم جزء في العقد الذي يربطه بالقارئ، هذا العقد الذي تتضح عناصره الأساسية، كما يبدو، في مصطلحات النموذج التواصلية لغرييس، وكذا في التصورات السردية بمفهوم «التسيير» «Régie»، كما أنه منخرط باعتباره ذاتا لها إيديولوجيتها، ولها تصورها للعالم، فهو محرك لثقافة من أهم عناصرها مجمل نصوص العالم، سواء أكانت ملفوظات أدبية أم غيرها، كما أن القارئ أيضا منخرط لأنه مستهدف بالنص، فهو موجّه إليه أساسا، وهو ما يتضح جليا من خلال تسيير المعلومة، وما يقوم به المؤلف من برمجة.

ومع ذلك فإن إشكالية المصطلح تبقى مطروحة، حتى على مستوى الكاتب الواحد، مما يؤكد صعوبة الإحاطة بالمفهوم، كما نلاحظ عند آدام الذي يستخدم مصطلحات لينتقالت، ليتراجع عن ذلك سنة 1996، ويستخدم مصطلحات إيكو في كتابه LECTOR IN FABULA، وهو أيضا ما نجده عند برنس PRINCE، بعد أن ميز بين المروي-له والمتلقين المبرمجين من قبل الكاتب، فإنه يصف القطب المتلقي بـ"القارئ النموذجي" ويقابله بـ"القارئ الافتراضي" فيقول: «فالقارئ المثالي بالنسبة للكاتب [...] هو من يفهم جيدا كل كلمة يقولها، ويقف على أدق مقاصده» ثم يضيف، وهو «بالنسبة للناقد، [...] القارئ القادر على تفكيك منتهى النصوص المتقاطعة في نص نوعي» أما القارئ الافتراضي فهو من يوجه إليه النص والذي من أجله يقوم كل «كاتب، بصياغة قصته مراعيًا في ذلك القارئ الموهوب الذي يتمتع بالقدرة على التدوق»<sup>27</sup>، وعليه، فإنه من غير الضروري أن نقوم بترشيح قارئ مثالي، أو ما ندعوه أحيانا "القارئ المعماري" «Architecteur»، في حين أن القارئ الافتراضي يشبه تقريبا القارئ المنخرط، ومع ذلك أجدني لا أحبذ استعمال مصطلح "افتراضي" أو "محتمل" إلا إذا تعلق الأمر بنظرة خارج نصية من قبل الناشر، أو المؤلف الحقيقي، أو الناقد.

### 3. «الراوي الخيالي» و «القارئ الخيالي»:

أما المستوى الثالث حسب لينتقالت فهو نصي للغاية، ونجده في "العالم الروائي"، إنه "الراوي الخيالي" و"القارئ الخيالي" وهما الراوي والمروي-له في علم السرد. والرأي عندي، أنه لا بد من الفصل بين "الراوي الخيالي"، الذي أسميه "المنخرط"، و"المروي-له" الذي يحتل مكانه في شبكة القص كشخصية أو متلق لما يرويها الراوي المسئول عن الجزء السردية في الحكى، وبذلك نتفق مع رأي ديفاييس dufays في تأكيده على عدم الخلط بين "المروي-له" و"القارئ المنخرط"، في إشارة إلى المستوى التواصلية الذي يربط الراوي بالمروي-له بقوله: «لتفادي أي سوء فهم، نؤكد على أنه لا يمكن بأي شكل من الأشكال الخلط بين القراء المنخرطين

وبين المروي-له، هذا الأخير، وباندماجه في البنية السردية، فإنه ليس فعالية مجردة، ولكنه شخص خيالي صنعته بعض النصوص (السردية أو غيرها) ليقوم بوظيفة المخاطب من طرف الراوي»<sup>28</sup>. إذن، نلاحظ بأن المستويات الثلاثة المستخرجة من طرف لينتقالت بالنسبة للقطين باث ومتلقي (حقيقي، مجرد، نصي)، قد أقرها الكثير من المنظرين.

## 2. التواصل السردى:

إن المؤلفين والقراء "المنخرطين" هم فعاليات لها حضور نصي مؤكد، سواء بطريقة غير مباشرة (حضور ضمني)، أو بطريقة مباشرة (حضور ظاهر)، ومن هذا المنطلق، فإننا ننظر إلى المخطط التواصلى للنص الروائى (حسب لينتقالت) كما يلي:

في المستوى 1 من التواصل السردى نجد المؤلف الحقيقى، الذى يكتب الرواية التى تنتهى بين يدي القارئ الحقيقى، هذا المؤلف له قصديّة، إنه يكتب للآخر (قارئ افتراضى) وله أهداف محدّدة. وهذا المؤلف الحقيقى ينقسم على الأقل إلى ثلاثة أقسام «أنا»: خاص مرتبط بالضمير، ثم أنا كتوب (écrivain) مرتبطة بإسقاطات الكاتب نفسه -وهي خارج-نصية وتكون، إذا اعتمدنا المصطلحات، فعالية مجردة تتموقع بجانب المؤلف-، وأخيراً، أنا إعلامية، فعالية أخرى مجردة، يحاول الكاتب أن يربطها بالمؤلف المنخرط.

ويتمثل المستوى 2 في ارتقاء هذا «الأنا الكتوب» داخل العمل الأدبى، فهو إذن مؤلف منخرط، بين النصوص هذه المرة، وهو "ذات" أدبية تمارس بعض الخيارات القصصية أين يكون الكلام بين الراوى والشخصيات، هذه الفعالية التى عادة ما تبقى متضمنة داخل النص وقد يعاد تشكيلها من طرف القارئ فى شكل «مؤلف نموذجى أو نمذج» وقد تتحرف عن الكائن المجرد الذى يمثله المؤلف المجرد خارج-النص، و يتناظر بهذا المؤلف المنخرط القارئ المنخرط الذى يصنعه النص، ويكون بذلك داخل-النص ومبرمجا فيه كما يكون فى الخطاب الإعلامى للكاتب أو عملية النشر، وفى هذه الحالة نفضل الكلام عن القارئ الافتراضى أو الكامن، وعليه لا بد من الإشارة إلى أن هذين الكائنين المجردين، الذين يُفترض أنهما ضمنيين، قد يكون لهما وجود ظاهر فى بعض الحالات، أين يتواصل الراوى من داخل الرواية بالمؤلف، لنلاحظ أن القطب الباث والمؤلف الخيالى لهما وجود مغاير. فإذا كنا نفرّق بين الكاتب الحقيقى، والكاتب الإعلامى المجرد، والكاتب المجرد المنخرط، والراوى فى القطب الباث فإننا لا نستطيع ذلك فى القطب المتلقى أين يصعب تخلص القارئ المنخرط من المروي-له. (سأحتفظ بالتسمية "مروي-له" وهى مروي-له داخل-حكائى لجينت).

فى المستوى 3 من التواصل السردى، يبرز الراوى والمروي-له، ويتقلص دور الراوى لأنه بالنسبة لنا ليس سوى فعالية نصية يكلفها المؤلف المنخرط بعملية السرد، والتعليق، أو وصف

تحركات الشخصيات، ولكنه ليس مسئولاً عن عمل الإدارة ولا عن نقل إيديولوجية النص، إنه مجرد صوت من أصواته التعبيرية.

إن هذه الطريقة في تشخيص نموذج الملفوظ الروائي ستسمح لنا بتصنيف كل الفعاليات الملفوظية لأي رواية، وتجميع عدد من أنماط المقاربات النقدية التي لا تبرير في أن تتعارض فيما بينها؛ كما تتحاشى إسناد أي ذات إلى كائن من ورق، كما أن هذه الفعاليات، ليست سوى مسلمات نقدية حق لها أن تُدرج كل عناصر النص في دائرة التواصل. إن الكثير من المنظرين لم يتفقوا حول فعاليات المستوى 2، كل حسب موضوع دراسته وحسب حقل تساؤلاته ( إيقاع، قوالب، تلقي النصوص، السميائية)، مما أنتج تضخماً في المصطلحات، وفسح المجال لظهور مصطلحات متجاورة، ووسط هذا الخضم من كثرة المصطلحات، فقد اعتمدت مصطلحي (المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط) الذّين يشكلان فعلاً التصنيف المفيد لدراسة المؤلف المجرّد والقارئ المجرّد.

وبعد هذه المحاولة في تحديد الفعاليات السردية، سأنقل إلى اختبار إمكانية وجود حوار بين هذه الفعاليات لأتبيّن أيّ من هذه الفعاليات لها حضورها مقارنة بالفعاليات الأخرى.

#### 4. التواصل والحوار:

اعتماداً على شميدت Schmidt، يعرف لينتفالت «التواصل الأدبي»، بأنه شكل من التناظر بين الفعاليات البائنة والمتلقيّة، أو بعبارة أخرى، التواصل الذي ينشأ بين «المؤلف الفعلي»، و«القارئ الفعلي»، وبين «المؤلف المنخرط»، و«القارئ المنخرط»، وبين «الراوي، والمروي-له»<sup>29</sup>. كما أن بارث تكلم عن التواصل السردية ووضّح كيف أن القطب المتلقي قد استغل بطريقة سيئة إذ يقول: «كما أن هناك وظيفة تبادل كبيرة داخل المحكي (موزعة بين مانح ومستفيد)، كذلك، وبشكل متجانس، فإن المحكي كموضوع، هو رهان تواصل: هناك واهب للمحكي، وهناك متلق للمحكي. وكما نعرف، أن (الأنا والأنت) في التواصل اللساني متلازمان ويقترض وجود أحدهما وجود الآخر؛ وفي السياق نفسه، فإنه لا يمكن أن نتصور محكياً بدون راو أو بدون مستمع (قارئ)، فهذا بديهي، ومع ذلك فقد استغل بشكل سيئ<sup>30</sup>.

من المؤكد أن دور الباحث قد دُرس بإسهاب (فقد دُرس «مؤلف» الرواية، دون التساؤل حول ما إذا كان فعلاً هو «الراوي» أم لا)، وعندما نتكلم عن القارئ، فإن النظرية الأدبية تصبح باهتة. وعملياً، فإن المشكلة ليست في استبطان محفزات الراوي ولا في مؤثرات السرد على القارئ؛ ولكنه في وصف الشفرة التي تدل على الراوي والقارئ في كل المحكي. إن العلامات الدالة على الراوي تظهر، من الوهلة الأولى، أكثر وضوحاً وأكثر عدداً من العلامات الدالة على القارئ [...]. ببساطة فالعلامات الدالة على القارئ تكون أكثر اختفاءً من تلك الدالة على الراوي؛ كما أنه في كل مرة يجلب فيها الراوي أحداثاً (يعرفها ضمناً) والتي يجهلها القارئ، فإنه يتشكل، بتجاهل دال، علامة قراءة، لأنه لا معنى في أن يمنح الراوي لنفسه خبراً ما: Léo était le patron de cette boîte

كما تخبرنا إحدى الروايات بضمير المخاطب المفرد: فهذا علامة للقارئ، قريبة مما يسميه جاكسون الوظيفة الإيحائية للتواصل»<sup>31</sup>.

إذن، فإن فكرة التواصل الأدبي ليست جديدة، إلا أن الملاحظ هو استعمال مصطلح التواصل وليس مصطلح الحوار، ومع ذلك، فإن مصطلح حوار يمكنه أن يلتقي بهذا النوع من التواصل، حتى وإن كان مصطلح التواصل لا يعني ملفوظيا العلاقة التفاعلية، إلا أن الكلام على الحوار لا يمكن أن يكون إلا بالقبول الواسع للمصطلح الذي أشارت إليه كيربات-أوركينيوني في هذا التعريف: «حوار» (مصطلح واسع): خطاب موجّه، لكنه لا ينتظر جوابا، بسبب النظام التلغظي الذي ينتمي إليه، أو المعايير الخاصة التي تدير وظيفته، مثل (معظم النصوص المكتوبة، وبعض الخطابات الشفوية، خطابات إعلامية، قراءات شعرية، محاضرات أكاديمية، الخ.)<sup>32</sup>.

وتضيف بأن هذه الخطابات قد تكون «تحوارية» «إذا ما كانت تضم عدة أصوات»<sup>33</sup>. ثم إنه من خصائص هذا الخطاب الموجه أنه يأخذ بعين الاعتبار المروي له، أو الصورة التي يضعها له المؤلف، من حيث انتقاء المعلومات أو انتقاء الألفاظ، بخلاف ما يحدث أثناء إنتاج الخطاب المنولوجي. وتبرز لنا أحلام مستغانمي خصوصية هذا الخطاب الموجه في إطار التواصل الأدبي، بقولها:

«...ونحن نفكر في إغراء قارئ بالذات لن نوفق فسنريح ربما القارئ ولكننا نخسر عددا كبيرا من القراء، والسر هو أن تكتبي عن النفس البشرية، عن أحاسيسك دون التفكير في لعبة المراوغة مع القارئ أو التفكير في كيفية «أكل كتف القارئ» وهذا التفكير هو سر نجاحي».

لكن كيربات-أوركينيوني تشير إلى السبب في عدم اعتبار الرواية حوارا بمعنى الكلمة؛ ذلك لأن الرواية تعد نتاجا للفعالية الباثية فقط، وليس للفعالية المستقبلية دور في إنتاج الرواية؛ بمعنى، أنه ليس هناك من تفاوض بين الفعاليين، كما في تحضير الحوارات الأصلية. وهو ما أشارت إليه بقولها: «لكنه لا ينتظر جوابا، بسبب النظام التلغظي»، لأن الفعالية الباثية هي المسئولة عن بث العمل الروائي دون انتظار جواب من المتلقي، ومع ذلك نفضل أن نضيف صفة «داخل- نصية» لمصطلح «جواب» في قول كيربات-أوركينيوني، والقول بأنه ليس هناك «شراكة-تلغظية» في حالة وجود جواب منبثق عن الفعالية المتلقية (المتوقعة من المؤلف): مثل المقالات النقدية في الصحافة، وما يدلي به القراء العاديون في شكل رسائل، أو كتّاب آخرون في شكل كتب.

ومع ذلك فإن لان-مارسييه قد اتخذت مصطلح «حوار»، في وصف العلاقة بين المؤلف والقارئ، بديلا لمصطلح «ثنائية تواصلية»<sup>34</sup>.

أما زلدين ZELDIN، فإنه يذهب إلى حد استعمال مصطلح محادثة "Conversation" فيقول: «لقد قرأت كل ما استطعت حول المحادثة؛ أو بتعبير آخر لقد تحدثت مع مؤلفين لم أقابلهم إلا على الورق»<sup>35</sup>.



يتبين من خلال هذا القول أن للقارئ استعدادا حقيقيا للتحادث مع المؤلف، مما يبرر اختيارنا في ترشيح المؤلف المنخرط في النص. هذا المؤلف الذي يلقي استعدادا من القارئ للتداول معه.

ثم ما دام معظم المنظرين للتواصل الأدبي لا يرفضون استعمال مصطلح حوار، فلأن لهم توجهها في جعله يؤدي وظيفته في شكل تناظري بين الفعاليات المتلقية والباثة الموجودة في نفس المستوى. وحتى وإن بدت الرغبة قوية في تأسيس تناظر للتواصل في كل مستوى للنظام التلغفي، فإنه ليس باستطاعة هذا التناظر أن يغطي بمفرده مختلف أنواع التواصل الأدبي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن قول زلدين يدل على وجود عدم تناظر ما دام قد «حاور» القارئ الحقيقي الذي هو نفسه مع «المؤلف الذي لا يوجد إلا على الورق». ثم إن آدم وريفاز، في مخططهما حول التواصل السردى، وضعا سهما يربط «المؤلف الحقيقي» و«القارئ النموذجي»، هذا السهم يرمز إلى التواصل الحاصل أثناء فعل الإنتاج، ويوازيه سهم آخر يأخذ اتجاهها معاكسا ويرمز إلى فعل القراءة ويتجه من القارئ الحقيقي إلى المؤلف النموذج، فهذا التخطيط يوضح إلى أي حد أن التواصل ليس متناظرا كما كان شائعا في السرديات السابقة<sup>36</sup>. وباستطاعتنا إبداء الملاحظة نفسها فيما يخص التواصل راو-مروي-له: وهي في حالة تواصل جواني الحكيم<sup>37</sup> Homodiégétique مع الشخصيات-الفاعلة. وعليه، يبدو أنه بإمكاننا استرداد ما أمكن من أنواع التواصل السردى.

ففي نظري، يمكن تصنيف النظام التلغفي كما يلي:

**1.** حوار خارج-نصي (extratextuel) بين المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي: وهي الحالة التي تختص بكل مقابلات المؤلف لقراءه سواء بطريقة خاصة أو بطريقة معلنة للجمهور، فهذا الحوار يتم بشكل شفوي أو عن طريق الكتابة، فهو غالبا ما يكون حوارا حقيقيا إلا في إطار المحاضرات أين يكون التلغفي في شكل حوار ذاتي (مونولوجي).

**2.** حوار خارج-نصي بين المؤلف الحقيقي والقارئ الافتراضي (المصنف القارئ المنخرط): وينتج خاصة أثناء الحوارات الصحفية أين يستهدف المؤلف قراءه المتوقعين من خلال الصحفيين، فيحاول أن يجيب عن الأسئلة المفترضة ثم يرغّبهم ويوجههم إلى قراءة كتابه، كما يحاول أن يتطابق مع الصورة التي حددها له القراء المفترضون من خلال كتبه السابقة، ويتعبّر آخر، فإن العملية الإعلامية تقتضي محاولة إصاق المؤلف الإعلامي بالمؤلف المنمذج سليل التقديم الذي استخلصه القارئ من خلال المؤلف المنخرط. وفي حال حدوث العكس فإن القراء يصابون بخيبة أمل، ويكون أداء العملية الإعلامية عكسيا.

**3.** حوار مناصي (Paratextuel) بين الناشر والقارئ الافتراضي أو المنخرط: إن الأمر هنا لا يتعلق بحوار حقيقي ولكن بتواصل يقيمه الناشر بواسطة إشارات مناصية (لون الغلاف، صور، رسومات، عناوين...) وذلك بغرض تنوير القارئ، ومحاولة إغرائه حتى يشتري الكتاب. وهذا

المستوى له أهمية قصوى في الدراسة السوسولوجية للكتاب باعتبار الرواية إنتاجا استهلاكيا، وهو موضوع تفاوض مع المؤلف. وقد يأخذ الفيلولوجي (محقق النصوص) - الناشر غير التجاري - موقفا مغايرا في حالة النصوص القديمة، ويقوم بتفسير اختياره مشروع النص، وأحيانا يتصل القارئ الفعلي بالناشر ليقدم له الشكر، أو ليقوم بشتمه، جاعلا منه وسيطا بينه وبين الكاتب.

**4.** حوار خارج نصي بين الناشر والمؤلف الحقيقي: وهو حوار يحدث بعيدا عن مسامع الناس، ويكون حول طلب كتاب، أو إعادة كتابة بعض الفقرات، أو حوارية النص، أو قضايا مالية أو حول التزامات الكاتب. ويخرج عن هذا الحوار بعض القضايا الخاصة المرتبطة بالمفاوضات بين الكاتب والناشر.

**5.** حوار داخل-نصي، مناصي، وبين النصوص، (Intra-,para-,et intertextuel) بين المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط: ويمكن أن نسوق هذا المقطع من مقال لأحلام مستغانمي تحت عنوان "شهادة في الكتابة"، تقول فيه:

«فالكاتب يولد فجأة، ولكن غالبا في غير التاريخ الذي يتوقعه. هناك من يعتقد أنه كاتب منذ الأزل، وهناك من ولد أمام أول كتاب أصدره، وآخر لم يولد إلا في الأربعين أمام نصه الأخير. لكن أن تسود عشرات الأوراق، لا يعني أنك مبدع، وأن تصدر أكثر من كتاب لا يعني أنك كاتب. همنغواي كان يقول: "الكاتب هو من له قراء"، وربما كان يعني من له معجبون وأعداء، وحسب هذا المفهوم يمكنني أن أقول أنني كاتبة. فأن تكتب يعني تفكر ضد نفسك، أن تجادل، أن تعارض، أن تجازف، أن تعي منذ البداية أن لا أدب خارج المحظور، ولا إبداع خارج الممنوع، ولا خارج الأسئلة التي لا جواب لها، ولو كانت الكتابة غير هذا لأكتفت البشرية بالكتب السماوية وانتهى الأمر، ولكن خطر الكتابة ومتعنتها يكمنان في كونها إعادة نظر، ومساءلة دائمة للذات؛ أي كونها مجازفة دائمة، أل هذا كلما تقدمت بي الكتابة غادرت عمر القناعات، ودخلت سن الشك، ربما لأن الكتابة لا يمكن أن تتم على أرض ثابتة، حتى أنك تنتقل فيها من صنف أدبي إلى آخر دون سابق قرار...»<sup>38</sup>

يقع هذا النص قبل الرواية، وينبثق عن المؤلف المنخرط في النص الذي يؤسس جسرا بين رواياته المختلفة، ويتكلم عن «مهنته» ككاتب، ويضع شكلا للقارئ العالمي، كما يشهد عن طريقة عمل هذا المؤلف الذي ينسج جسورا من رواية إلى أخرى. إن كل المقاييس والشروط التي تصحب الكاتب موجهة في الحقيقة إلى القارئ ليدرك ماهية الكتابة والابداع: الثقافة، والانفعالات، والمعلومات؛ بمعنى أن الكاتب ينظر إلى القارئ من خلال مرآته («القارئ الذي أراه في المرآة»).

**6.** حوار داخل-نصي بين المؤلف المنخرط والشخصيات، بما فيها الراوي: قد يحدث أن يتدخل المؤلف في نصه لمحاورة الراوي-الشخصية:

«ما يشغلني حقا هو كيف أوصل كتابة هذه القصة بالنزاهة نفسها.

كيف لي بعد الآن، أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي. والروائي لا يروي فقط. لا يستطيع أن يروي فقط. إنه يزور أيضا. بل إنه يزور فقط. ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام. ولذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته.

[...] ولذا.. تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل: إنهم يخفون دائما أمرا ما! تماما، كما يحلو لي أن أتسلى بقراء يععون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متريعين على الحقيقة.

منذ الأزل وأنا أبحث عن قارئ يتحداني، ويدلني أين توجد "الطاولة" و"الأريكة" في كل كتاب!<sup>39</sup>. إن للمؤلف، إذن، وجودا داخل-حكائي، فيصبح شخصية من شخصيات الرواية عندها يمكن أن نطلق عليه شخصية-المؤلف، فتتماثل هذه الحالة بحوار الشخصيات، لكنها تعكس وضعية حياتية أين يصبح المؤلف مسكونا بشخصياته فيذهب إلى حد محاورتهم ذهنيا.

7. حوار داخل-نصي بين الراوي والمروي-له: وفيه أن الجزء السردي والوصفي للرواية موجه إلى المروي-له، فهذا المستوى لا يستدعي التقسيم بين الراوي والواصف، لأنه في داخل الرواية، يمكن لبعض الشخصيات أن تتحول إلى راو ثان للحكاية تتوجه إلى شخصيات أخرى تتحول إلى مروي-له، ففي ألف ليلة وليلة، مثلا، نجد أن شهریار هو المروي-له لحكايات شهرزاد.

8. حوار داخل-نصي بين الراوي والقارئ المنخرط: وهي حالة تنتج أثناء السرد جواني الحكيم (Homodiégitique) بضمير المفرد المخاطب، وهنا يقع الخلط بين المؤلف المنخرط والراوي على مستوى الفعاليات، ولكن ليس دائما على المستوى النصي، إلا أن التوجه إلى القارئ يكون بواسطة الراوي. ومن خلال هذا المثال من رواية "عابر سرير"، نستطيع أن نقف على الغموض الذي ينتاب هذا المستوى:

«في مارس 1942، سُجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين، بعد أن تعذر عليه، وهو الفقير المشرد، شراؤها.

وعندما سئل أثناء التحقيق: "أتعرف ثمن هذه النسخة التي سرقتها؟" أجاب جنيه الذي لم يكن قد أصبح بعد أحد مشاهير الأدب الفرنسي المعاصر: "لا.. بل أعرف قيمتها".

[...] في صور الحروب التي صارت حروب صور، ثمة من يثرى بصورة، وثمة من يدفع حياته ثمنا لها.

وحدها صورة الحاكم الذي لا يمل من صورته، تمنحك راحة البال، إن كان لك شرف مطاردته يوميا في تنقلاته لالتقاطها. لكنك متورط في المأساة، وفي تاريخ كان ينادى فيه للمصور كما في اليمن السعيد في الخمسينيات، ليلتقط لحظات إعدام الثوار وتخليد مشهد رؤوسهم المتطايرة بضريرات السيوف في الساحات. أيامها، كان قطع الرؤوس أهم إنجاز، وعلى المصور الأول في البلاد لأن

يبدأ به مهنته.<sup>40</sup>»

من خلال ما سبق يتبين لنا كيف أن هذا العرض الروائي يطرح وبوضوح إشكالية الخلط بين المؤلف والراوي، فأحلام مستغانمي قد وظفت الخطاب الروائي لتصل مباشرة إلى القارئ المنخرط، ويبرز ذلك من خلال توظيف الخطاب المرجعي الواقعي (في مارس 1942، سجن جان جنيه...)، و(.كما في اليمن السعيد في الخمسينيات..)، مما يعكس حالة من تداخل الخطابات، فالملفوظ منبثق من المؤلف-الراوي ولكنه في هذه المرة جاء التوجه إلى القارئ من المؤلف أكثر منه من الراوي، فالحوار بين الراوي والقارئ قد يكون في شكل تناس: فمجرد التلميح إلى نص آخر يقتضي قارئاً مقتدراً على اكتشافه.

**9.** حوار داخل-نصي بين الراوي والشخصيات: وينتج عادة عن الراوي جواني-الحكي، ويدرج تحت الحالة التالية.

**10.** حوار داخل-نصي بين الشخصيات: ويندرج تحته التواصل بين المؤلف والقارئ المنخرط.

**11.** حوار ذهني وخارج-نصي بين القارئ الحقيقي والمؤلف المنخرط: ويحدث من خلال نموذج عرض المتخيل، وهو ما يعيدنا إلى ما أشار إليه زلدين وهو الإحساس الذي ينتاب القارئ الحقيقي عندما يتحاور مع مؤلف أو مع نص، إلا أننا لن نهتم به نظراً لطبيعته المونولوجية.

**12.** حوار داخل-نصي بين النصوص: وهذا الاتجاه يتعلق بتعدد أصوات النص، وهو الذي يجعلنا نسمع أصواتاً أخرى، صوت الخطابات العادية في شكل قوالب، صوت الخطابات الأدبية بما في ذلك مستويات التناس، وهو في حقيقته جزء من الحوار بين المؤلف والقارئ المنخرط.

إن هذه العناصر الاثنا عشر للتواصل هي المستوى النظري، الذي يسمح بفهم كل أنواع الحوار الممكنة والموجودة في العمل الروائي، ودمج مختلف التيارات النظرية للسرد، والسمياء، والسوسيولوجيا في إطار مقارنة تواصلية. وبطبيعة الحال فإن هذه الحوارات ليست على نفس المستوى؛ لأن بعضها داخل-نصي، وبعضها خارج-نصي، ولا يمكن أن نعددها من نفس النمط لا على مستوى الحوار ولا على المستوى النصي. فما بين المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي، وبين الناشر والمؤلف، هو حوار حقيقي ولن يشبه بأي حال من الأحوال الحوارات الأخرى، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بخطاب ذي ملفوظ مونولوجي وهو ملفوظ فردي يفتقر إلى المشاركة، ومن ذلك فإن هذه المستويات ليست على نفس الأهمية، لا من حيث الحقب الزمنية، ولا من حيث المؤلفين، ولا من حيث المنظور النقدي الذي قد نختاره.

وإذا لم أول أهمية للبرهنة على وجود مستو حوار بين المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط، والذي نستخرجه من الحوار بين المؤلف الفعلي والقارئ الفعلي، فلأن ذلك لم يحقق الإجماع بين علماء السرد، أو بالأحرى أن هذا المستوى له أهميته في تحليل وظيفة المعلومة، ومختلف اتجاهات الايديولوجيا التي من خصوصياتها القوالب والمعايير الاجتماعية، وكذلك لفهم أعماق الحوارات بين الشخصيات المندمجة في الخيال في شكل استعارة تواصلية كبرى إلى الحد الذي يوجه فيه كلام

الشخصيات إلى القارئ ويكشف، كما هو الشأن بالنسبة للجانب السردي، عن حضور المؤلف المنخرط داخل نصه.

### الإحالات

- ADAM (J.M), REVAZ (F), L'analyse des récits, p. 10-11 .<sup>1</sup>  
LINTVELT (J), Modèle discursif du récit encadré, Poétique n° 35, 1978, p. 353 .<sup>2</sup>  
MAINGUENEAU (D), de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Dunod, 1986 p. 71.<sup>3</sup>  
Éléments  
شهادة الدكتور سهيل إدريس [www.mosteghenemi.com](http://www.mosteghenemi.com).<sup>4</sup>  
جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط: 1. 1985، ص: 90..<sup>5</sup>  
BOOTH (W.C), Distance et point de vue, in Genette & Todorov (éds):85-113.1977 p. 92-93 .<sup>6</sup>  
جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي ط1 2000، ص: 183.<sup>7</sup>  
REUTER (Y), Introduction à l'analyse du roman, Paris, Bordas, 1991 p. 62 .<sup>8</sup>  
GENETTE (G), Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983 p. 93-104 .<sup>9</sup>  
Ibid, p. 96 .<sup>10</sup>  
د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ع: 240، شعبان 1419 هـ - ديسمبر/كانون الأول 1998 م، ص: 270  
LEJEUNE (p), Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1996 p.29-30 .<sup>12</sup>  
المرجع السابق، ص: 36-37.<sup>13</sup>  
أنظر حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، م 16، ع 3، شتاء 1997، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 85.<sup>14</sup>  
أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت لبنان، ط 10، 2000، ص: 269 .<sup>15</sup>  
AMOSSY (R), ROSEN (E), Les discours du cliché, Paris, SEDES, 1982 p. 22 .<sup>16</sup>  
DESSONS (G), MESCHONIC (H), Traité du rythme. Des vers et des proses, Paris, Dunod, 1998 p. 44 .<sup>17</sup>  
السابق نفسه.<sup>18</sup>  
SEARLE (J.R), Sens et expression, Paris, Minuit, 1982 p. 108-109 .<sup>19</sup>  
MOESCHLER (J), REBOUL (A), Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Paris, Seuil, 1994 p. 428-446 .<sup>20</sup>  
KERBRAT-ORECCHIONI (C), L'implicite, Paris, A. Colin, 1986 p. 123 .<sup>21</sup>  
GENETTE (G), Le statut pragmatique de la fiction narrative, Poétique 78, 1989, p. 237 .<sup>22</sup>  
نفسه، 241.<sup>23</sup>  
نفسه، 242.<sup>24</sup>  
LERAT (P), Sémantique descriptive, Paris, Hachette, 1983 p. 53 .<sup>25</sup>  
ADAM (J.M), REVAZ (F), L'analyse des récits, 79 .<sup>26</sup>  
PRINCE (G), Introduction à l'étude du narrataire, Poétique n°14, Paris, Seuil, 1973. p. 180 .<sup>27</sup>  
DUFAYS (J.L), Stéréotype et lecture, Liège : Mardaga, 1994 p. 26.<sup>28</sup>  
LINTVELT (J), Essai de typologie narrative : le point de vue, Paris, Corti, 1981, p. 79 .<sup>29</sup>  
BARTHES (R), Introduction à l'analyse structurale des récits, in Genette & Todorov, (éds) : 7, 1977 p. 38 .<sup>30</sup>  
نفسه، ص: 39.<sup>31</sup>  
KERBRAT-ORECCHIONI (C), Les interaction verbales, p. 15 .<sup>32</sup>  
نفسه، 16.<sup>33</sup>  
LANE-MERCIER (G), La parole romanesque, 18 .<sup>34</sup>  
ZELDIN (T), De la conversation, Paris : Fayard [trad. Fçse 1998], p. 14 .<sup>35</sup>  
ADAM (J.M), REVAZ (F), L'analyse des récits, 79 .<sup>36</sup>  
الترجمة أخذتها من كتاب: تحليل الخطاب السردي، لسعيد يقطين.<sup>37</sup>  
قدمت هذه الشهادة في معهد العالم العربي بباريس سنة 1997.<sup>38</sup>  
فوضى الحواس، 95-96.<sup>39</sup>  
عابر سرير، ص: 27-28.<sup>40</sup>