الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى
كلية الآداب واللـغات قسم اللغة والأدب العربي

موضوع المذكرة

رواية "وقت للخراب القادم "

لأحمد المؤذن – دراسة سيميائية (الشخصية، الفضاء والزمن)ـــ

مـذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتان :
- شهيناز بيرم
- لمياء عبد النور

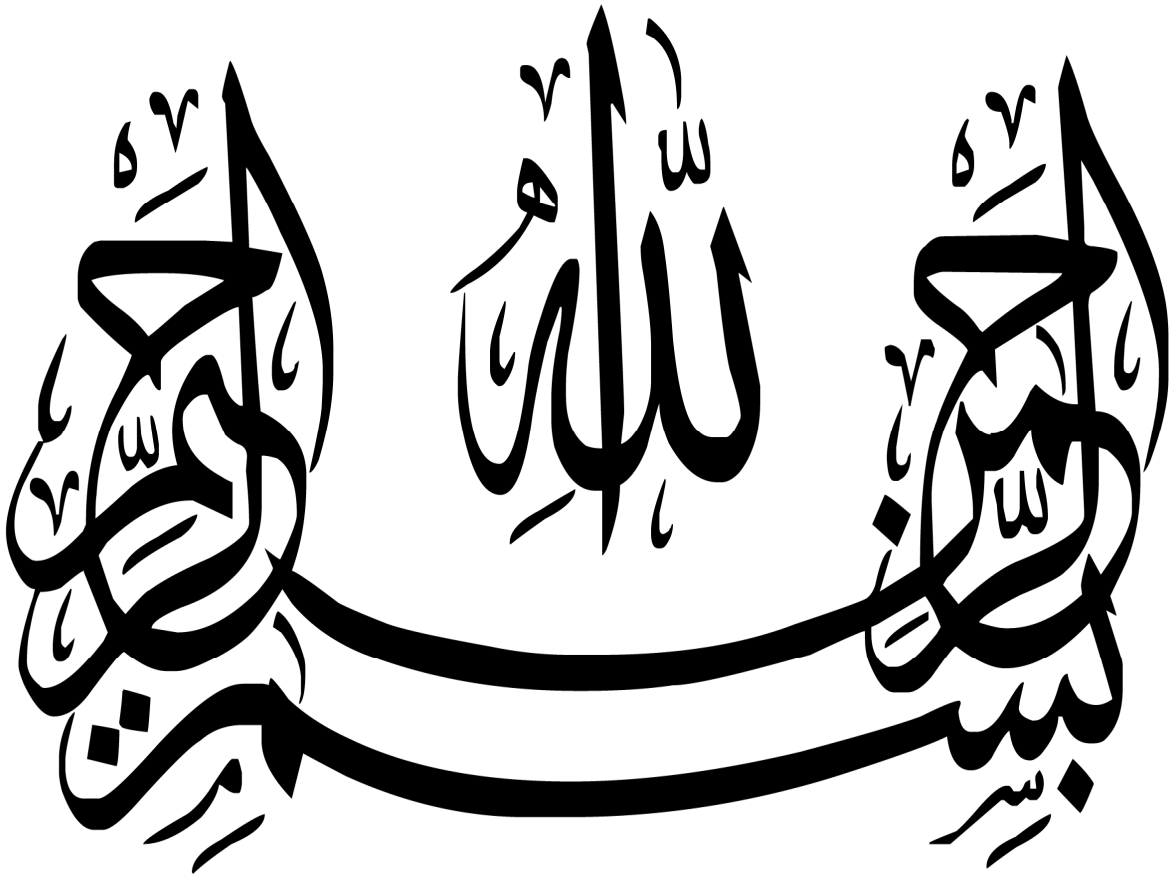
إشراف الأستاذ:
مراد بوزكور

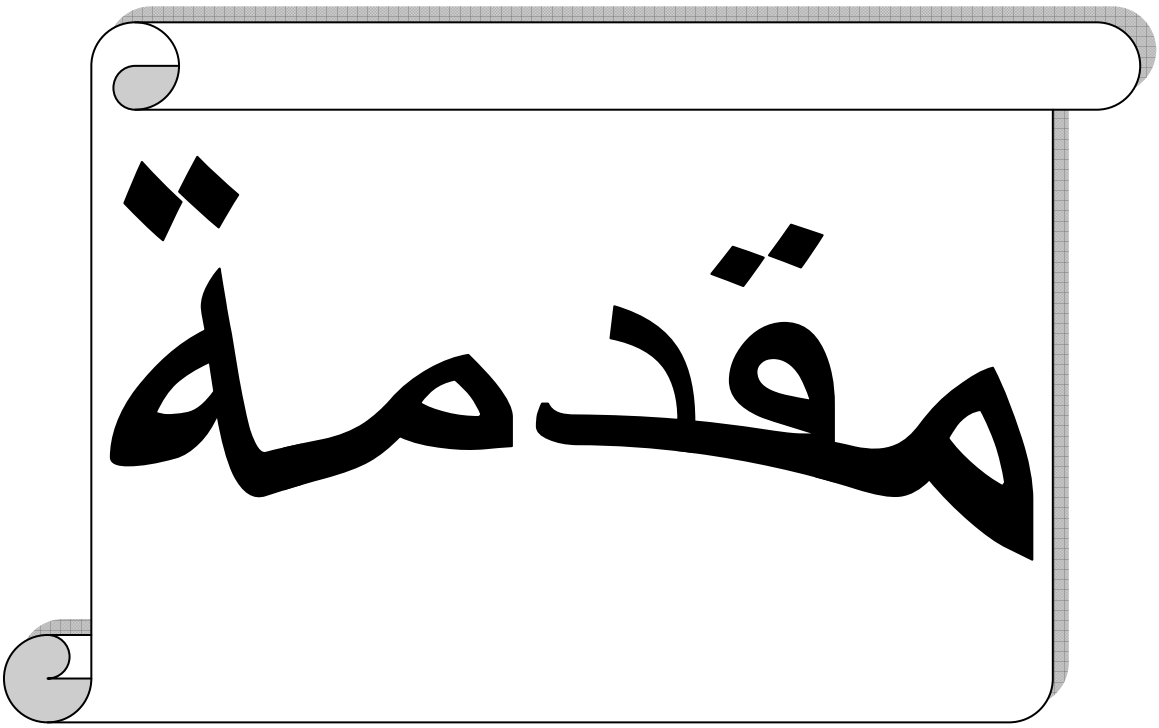
أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ(ة): صلاح الدين باوية..... رئيســـا
الأستاذ(ة): مراد بوزكور..... مشرفا و مقررا
الأستاذ(ة): فاطمة الزهراء حليمي ..... عضــوا مناقشا

السنة الجامعية:

2017/2016 م


بسم الله الرحمن الرحيم


مقدمة

الرواية فن حديث نسبيا، وهي جنس أدبي يندرج ضمن ما يعرف بالخطاب السردي، وهي تتبنى الرواية –خاصة في أيامنا هذه– مهمة التعبير عن قضايا العصر ومعضلاته.

احتلت الرواية العربية خاصة مكانة رفيعة بين الفنون النثرية، حيث استقطبت العديد من النقاد والدارسين وعرفت إقبالا كبيرا من طرف القراء، والمتأمل للنتاج الروائي العربي، يلاحظ مدى التطور الكبير الذي شهدته الرواية على صعيدي الشكل والمضمون.

فقد أصبحت الرواية العربية أكثر نضجا بإبداعات مكتملة فنيا، ومشبّعة بالثقافة العربية، وأصبح الروائيون مدركين لمقومات العمل الأدبي، حتى غدَا من الصعوبة تفضيل رواية على أخرى لدراستها دراسة علمية، ولكن كلما احتكمنا للخيار الموضوعي كانت المهمة أسهل وأبسط.

ولاختيار الموضوع دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، فأما الذاتية فهي رغبتنا في دراسة رواية عربية تعالج موضوع أزمة سياسية، إضافة إلى رغبتنا في اكتشاف عالم **"أحمد المؤذن"** الذي تميل رؤيته إلى الإتساع والتنوع في بناء شخصياته وعناصره وترتيب أفكاره.

تعد رواية **"وقت للخراب القادم"** لأحمد المؤذن واحدة من الإبداعات الفنية التي جاءت بشكل فني جديد، والتي أصر من خلالها الكاتب على رصد موضوع "الثالوث المحرم" (السياسة، الدين، الجنس) وتحسّس مصير الإنسانية بقلب مرهف وفكر عميق، مرسلا خيوط الإدانة بذلك إلى كل من يساهم في خراب هذا العالم واستنزاف عنصره البشري والبيئي، محولا كل حواسه الروحية والإنسانية في هيكلة الرؤى لكشف الزيف وترتيب أحلامه كما يرى.

في سبيل فك رموز هذا العمل الإبداعي واستكْنَاه علاماته السردية الظاهرة والباطنة عمدنا إلى دراسته وتحليله في بحثنا هذا الموسوم بـــ "رواية وقت للخراب القادم" دراسة سيميائية، متبعين المنهج السيميائي الذي يحمل شعار « دراسة علامات النص وتحليل مدلولاتها الممكنة، وتأويل شفراتها الخفية، وتفكيك رموزها المستترة والإنفتاح على أبنيتها السطحية والعميقة ». كما يقوم على دراسة اللغة باعتبارها نسقا من الإشارات والرموز ويعتمد القراءة المفتوحة التي تجعل القارئ أمام إمكانات متعددة للتأويل والتفسير.

كما عمدنا إلى دراسة العناصر السردية الأساسية للراوية كالشخصية، والفضاء، والزمن، على حساب العناصر السردية الأخرى، حيث اقتصر بحثنا على دراسة سيميائية هذه العناصر.

وأما الأسباب الموضوعية فهي رغبتنا في التعرف على خطوات المنهج السيميائي واكتشاف مدى فاعليته في استقراء النصوص الروائية، فحاولنا في هذا البحث الإجابة عن جملة من الإشكالات أبرزها:

- كيف يقارب المنهج السيميائي النصوص الروائية؟ وما مدى فعاليته في فك رموزه؟
- وكيف كان حضور عناصر الشخصية والفضاء والزمن في الرواية؟ وما دلالتها؟

وبناء على متطلبات المنهج ومقتضيات المادة المدروسة، ارتأينا إتباع خطة تضمنت مقدمة الدراسة ومدخلا عرضنا فيه مفاهيم الرواية وجملة من الدراسات السيميائية العربية المعاصرة، تلاها ثلاثة فصول، خصص الفصل الأول وهو الجانب النظري حيث تتبعنا فيه جذور السيميائية ومفاهيمها واتجاهاتها، أما في الفصل الثاني فتناولنا مفاهيم سيميائية حول الشخصية والفضاء والزمن، باعتبارهم من العناصر السردية المشكلة لبنية الراوية.

أما الفصل الثالث فخصص للجانب التطبيقي عملنا فيه على دراسة سيميائية الشخصية، تناولنا فيه تصنيف الشخصيات بالإضافة إلى دال الشخصية ومدلولها في نص الرواية.

كما درسنا دلالة الفضاء ودلالة الزمن في الرواية، وفي الأخير تأتي خاتمة لتضم أبرز نتائج البحث.

قد ارتكز بحثنا على مصدر أساسي شكل محور الدراسة، تمثل في: رواية "وقت للخراب القادم"، وكما اعتمدنا على مجموعة من المراجع، التي كانت لنا سندا قويا في معالجة الموضوع أهمها: كتاب (بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي، و(بنية النص السردي) لحميد الحميداني، و(سيميولوجية الشخصيات الروائية) لفيليب هامون وكتاب السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ) لآن إينو وآخرون، وقد أسهمت هذه المراجع بطريقة مباشرة في إضاءة طريق البحث، وكانت بمثابة شموع أنارت درب الدراسة، ومفاتيح ساعدت في فك مستغلقاتها.

وأثناء دراستنا واجهتنا جملة من الصعوبات التي حالت دون رغبتنا في تحقيق نتائج أفضل أهمها:

صعوبة المنهج السيميائي، وصعوبة مهمة ضبط المصطلح، بالإضافة إلى انفتاح الرواية على عدة دلالات وتأويلات، وأيضا عامل الوقت الذي تحكم كثيرا في سير العمل.

وبناءا على ما تقدم ذكره، لا نزعم أننا قلنا كل ما يتعلق بموضوع بحثنا، بل عملنا هذا في مجمله تصدق عليه مقولة ناقد عربي قديم: « إني رأيت أنه لا يكتب الإنسان كتابا في يومه إلا قال في غده، لو غير هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على البشر».

ولا نختتم هذه المقدمة دون أن نتقدم بفائق التقدير، وبالغ الاحترام، وخالص الشكر والامتنان إلى أستاذنا المشرف، الأستاذ " **مراد بوزكور**" الذي اعتنى بهذا البحث، وتكفل برعايته منذ أن كان فكرة، إلى أن أصبح بحثا بما له وما عليه، فإليه تعود حسنات هذا العمل وثمرة هذا الجهد والتحصيل، وعلينا تقع أوزاره ونقائصه.

مدخل:
حول الرواية والدراسات السيميائية العربية المعاصرة

حول الرواية والدراسات السيميائية العربية المعاصرة

المتتبع للدراسات النقدية المعاصرة يلاحظ انتقالها من الإشتغال على السياقات الخارجية للنصوص (حياة المؤلف، نشأته، ظروفه ...) إلى الإهتمام بداخل النص.

ومن المناهج النقدية المعاصرة التي اشتغلت داخل النص نجد المنهج السيميائي، الذي يعتبر من المناهج التي عرفت استقطابا كبيرا للنقاد، حيث وظفوه كثيرا في دراسة ومقاربة النصوص الأدبية بحثا عن الدلالات الخفية وراء النص.

1- حول الرواية العربية المعاصرة:

الرواية جنس أدبي يحظى برواج أكبر في عصرنا الحالي. خاصة لدى جمهور القراء، فهي فن للمتعة ومنبر للفائدة بامتياز.

وتعد الرواية مصدرا هاما للعلوم والمعارف، كونها تساير عصر العلم والعولمة، ومن هنا فإن الرواية: فن نثري يطرح أحداثا وقضايا وعلاقات وحتى مغامرات.

والرواية فن تخيلي أساسها الخيال والتصور كبلورة لثقافات أدبية مختلفة، لأنها نتاج لجميع الفنون من نثر وشعر وأمثال وحكايات وسير ... كما أنها تكتب بلغات عدة: الفصحى، العامية، اللهجات المبتذلة، اللغة الراقية.[1]

لقد أسالت نشأة الرواية الكثير من الحبر حولها، وخلال مراحل تطورها تعددت تسميتها، بداية نجد « الروايات التقليدية التي تمثلت وظيفتها في التعليم والوعظ والإرشاد»[2]. «ويقتضي الإنصاف أن نشير إلى ممثلي الروايات التقليدية في الوطن العربي كثيرون، وأنها هيمنت على حقل الرواية عقودا زمنية متعددة ».[3]

فهذه الروايات التقليدية مهمة بدلالتها، وإن تكن فقيرة في بنائها ومحتواها كما يقول (**شكري عزيز الماضي**)، كما أن إسهامها لا يمكن أن يستهان بها، حيث أسهمت في « تخليص اللغة من قيود السجع والبلاغة الشكلية المطلوبة لذاتها، ومالت بها نحو لغة نثرية قادرة على الوصف والتجديد والتحليل والتصوير».[4]
كما خلقت هذه الروايات « قاعدة من قراء الروايات التي تلبي له حاجات ضرورية ».[5]

---

[1]- محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات ومناهج)، دار الحرف للنشر والتوزيع،(د.ب)، ط1، 2007م، ص10.

[2]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، (الكويت)، (د.ط)، 2008م، ص08.

[3]- نفسه، ص08.

[4]- نفسه، ص09.

[5]- نفسه، ص10.

«فالروايات التقليدية نتاج رؤية تقليدية للفن والإنسان والعالم، وهي ببنائها العام وأدواتها تعيد إنتاج الوعي السائد» .[1]

غير بعيد عن هذا، «نجد الرواية العربية الحديثة التي أسهمت في تحليل الواقع وتفسيره والبدايات الأولى بالمستقبل حيث يعد ظهورها نتيجة لعوامل عدة من بينها تلبية للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة، من دون إغفال لأثر التراث من ناحية والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية» .[2]

ويدل ظهور الرواية العربية على مضي المجتمع العربي قدما نحو مزيد من العصرية، كما يدل على انتقال الفن القصصي العربي من مرحلة البساطة والتقليد إلى مرحلة النضج الفني.

«كما تتمثل مهمة الرواية العربية القديمة في تجسيد رؤية فنية، أي تفسير فني للعالم. والرؤية كشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة أو التشويق والجاذبية» .[3]

«وأهم ما يميز بناء الرواية العربية ذلك التصميم الهندسي، والإعتماد على البداية والذروة والنهاية، والترابط بين الأحداث والتفاعل بين الحدث والشخصية الذي يؤدي إلى نمو الأحداث وفق مبدأ العلّية أو السببية، كما يؤدي إلى تطور الشخصية وتناميها، ويؤدي كل هذا إلى التوازن في العلاقات بين الحدث والشخصية والزمان والمكان وهو ما يصف البناء بالتماسك والترابط والتدرج الفني» .[4]

وتهدف الروايات العربية الحديثة إلى التأثير في القارئ عن طريق تقديم « الحقائق النوعية الفنية » بصورة مقنعة.

«وتعد الرواية الجديدة مفارقة للرواية الحديثة، معنى ومبنى، فقد أطلقت عليها تسميات عديدة منها: رواية اللارواية (Anti Novel)، والرواية التجريبية (Experimental Novel)، ورواية الحساسية الجديدة والرواية الطليعية، والرواية الجديدة (New Novel)، ويبدو أن تعدد المصطلحات يؤكد أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد ووحيد» .[5]

والرواية الجديدة مصطلح أطلق على إبداع مجموعة من الروائيين العرب بداية فترة الستينات، اتصف إبداعهم بتجاوز التقنيات السردية للرواية ذات الطابع الكلاسيكي، من حيث التصميم الفني والأداء الروائي.

---

[1]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص10.

[2]- نفسه، ص 10.

[3]-نفسه، ص 10.

[4]- نفسه، ص11، 12.

[5]- نفسه، ص14.

«هؤلاء الأدباء أطلق عليهم في (مصر) جيل الستينات، وقد ذاعت هذه التسمية في وسائل الإعلام ويصعب أن نطلق عليهم لقب (مدرسة جديدة) فهم وإن اشتركوا في المبادئ العامة، ولكنهم يمارسون إبداعهم في إطار من الإختلاف والتنوع، وأن ما يجمع بين هؤلاء الروائيين هو إنتسابهم إلى جيل واحد، وأنهم ولدوا في أزمنة متفاوتة نسبيا». [1]

«وفي منظور هؤلاء الأدباء تغيرت الرؤية والمفهوم للعمل الروائي، فعلى أيديهم تكسرت التقنيات الفنية المعروفة (الحدث، البناء الفني، الشخصيات، الزمان، المكان). » [2]

وقد أثار مصطلح« الرواية العربية الجديدة» إشكالية إصطلاحية تتعلق باستعارة هذا المصطلح من بيئة ثقافية أخرى، مما يوحي بإنتساب ما نسميه « بالرواية العربية الجديدة » إلى « الرواية الفرنسية الجديدة» التي ترجمت بعض نصوصها إلى العربية خلال الستينات.

«فالرواية العربية الجديدة حملت الرغبة ذاتها لإنتهاك شكل ثابت تمثل في أوجّ تشابكه وتعقده في عمل «نجيب محفوظ»، وبصورة خاصة في ثلاثيته (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، وقد استطاع تمثل التجارب الروائية في العالم وكتابة نصوص روائية كان واضحا منذ البداية أنها تنتهك الصيغة المحفوظية في الكتابة الروائية». [3]

وتأخذ الرواية العربية الجديدة بعض ملامح الرواية الفرنسية الجديدة، ولكنها لا تنتسب إلى الأفق نفسه وبذلك غرض الرواية العربية الجديدة هو وصف تشوّش الرؤية والقبض على تماسك الأشياء وهي تنهار.

«بينما يتلخص غرض الرواية الفرنسية الجديدة في وصف الأحاسيس الإنسانية وقد تشيّأت في وصف غياب الإنسان واغترابه في منظمة الحضارة الرأسمالية الغربية المعاصرة». [4]

لقد أفاد جيل الستينات في الرواية العربية من الرواية الفرنسية الجديدة وتمثلوا كثيرا من قيمها الفنية، التي عرضنا لها، فأول راوية معبرة عن هذا الإتجاه (تلك الرائحة «لصنع الله إبراهيم» عام 1966)». [5]

---

[1]- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014 م ص17.

[2]- نفسه، ص 17.

[3]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009 م، ص11.

[4]- نفسه، ص 12، 13.

[5]- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص25.

إن بناء الرواية العربية الجديدة القائم على عدم الربط بين الظواهر ورفضه مبدأ العلية والسببية في بناء الأحداث وتمرده على جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي، وتحطيمه مبدأ الإيهام بالواقعية، إن كل هذا يعني أن العالم يتصف بالغموض والإرتباك والفوضى.

«ومهمة الروائي تكمن في إثارة الشك والتساؤلات، فالرواية العربية الجديدة لا تثير انفعال القارئ، ولا القارئ، ولا تدفعه إلى توهم الحقيقة ولا إلى الإندماج مع بعض الشخصيات أو مع العالم الروائي، بل تدفعه إلى تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ».[1]

وبذلك فالرواية الجديدة بنية فنية دالة على الإحتجاج العنيف، والرفض لكل ما هو متداول ومألوف وهي تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم.

ونشير بالذكر إلى بعض الكتّاب في الرواية العربية الجديدة من بينهم (صنع الله إبراهيم)، (إدوار الخراط) (إلياس خوري) الذين يمتلكون نظرة للعالم تكاد تكون مغايرة تماما، وإذا كان لنا أن نضرب مثلا على هؤلاء فإن عمل (إدوار الخراط) الروائي بعامة وروايته « رامة والتنين » بخاصة تمثل الرواية العربية الجديدة خير تمثيل، إضافة إلى (إلياس خوري) في عمله الروائي بعامة خصوصا منها: « الجبل الصغير »، « الوجوه البيضاء »، « غاندي الصغير» « باب الشمس ».[2]

«ويسعى الروائيون العرب الجدد إلى خلق الإلتباس عند القارئ كطريقة في فهم المعضلات السياسية والإجتماعية التي تقيم في أساس الأحداث«.[3]

والرواية العربية الجديدة ليست متجانسة على الصعيد الشكلي على الأقل، إنما تضم طيفا كاملا من الطموحات الشكلية والتجديد في البناء.

وبهذا المعنى فإن البحث عن قواسم مشتركة بين النصوص التي نسميها نصوصا روائية عربية جديدة يقع في دائرة « النظرة إلى العالم »، أو « رؤية العالم ».

«ومن هنا فإن الرواية العربية الجديدة، أخذت على عاتقها صياغة عناصر هذا الواقع الجديد بصورة تقدم تخلخل الركائز المنطقية لهذا الواقع عبر إعادة إنتاج اللاتناسب وانهيار القيم«.[4]

---

[1]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص16.

[2]- ينظر، فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 14، 15.

[3]- نفسه، ص 15.

[4]- نفسه، ص 16.

«ومن ثم فإن ما يجعل نصا روائيا ما قابلا للإندراج في إطار الرواية العربية الجديدة، ليس استخدامها تقنيات سردية جديدة فقط، بل رؤية للعالم التي تحدد طريقة استخدام التقنيات السردية وإمكانية الإفادة منها وهو ما سيلاحظه القارئ في النصوص الروائية التي قامت بمحاولة تحليل بناء عناصرها الشكلية بالرؤية التي قدمتها للعالم الذي تصفه وتعيد رسم حدوده وتموضع شخصياتها فيه».[1]

ورواية "وقت للخراب القادم" للروائي **"أحمد المؤذن"** نموذج لرواية جديدة شكلا ومضمونا، لأنها استلهمت الواقع العربي بحيثياته.

وسنحاول في هذه الدراسة، التركيز على دلالات العناصر البارزة فيها، خاصة الفضاء والشخصية والزمن الروائي، معتمدين على القراءة البنيوية السيميائية منهجا تحليليا.

وقبل ذلك، سنعرض لأهم الإنجازات والأعمال والدراسات السيميائية السردية الحديثة في العالم العربي.

2-الدراسات السيميائية العربية:

تناولت الدراسات السيميائية العربية تآليف، وأبحاث، بعضها تحدث عنها بإختصار، وبعض آخر بأكثر تفصيلا، ومنها ما تناول حديثه على إسهام الباحثين الغربيين، ومنها ما اشتمل حديثهم على إسهام العرب، ورأينا أن تناول حديثنا في هذه المسألة عن إسهام الباحثين العرب في الدراسات السيميائية خلال تآليفهم، وهو إسهام تحدث عنه بعض الباحثين بإيجاز شديد لا يقدم صورة واضحة جلية، شاملة تكشف عن جوانبه المختلفة.

انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي، في وقت متأخر نسبيا، فهرعت الدراسات إليها تثريها وعقدت لها ملتقيات، وأسست لها جمعيات، ومجلات، ومحضّت لها قواميس متخصصة، وصارت مادة من مواد الدراسة في أقسام اللغة العربية وآدابها، ومنهجا ينهجه كثير من النقاد العرب المعاصرين ك (محمد مفتاح، محمد الماكري، أنور المرتجي، قاسم المقداد، عبد الله الغدامي، صلاح فضل، عبد المالك مرتاض، عبد القادر فيدوح، عبد الحميد بورايو، حسين خمري، رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين، عادل فاخوري، علي العشيّ ...).[2]

---

[1]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 19.

[2]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010 م، ص 98.

«وقد استخدم النقاد العرب المعاصرون مصطلحات السيميائية نفسها إجمالا، فإن منهم من يحمّل بعضها دلالات تختلف عما يحمّله إياها غيرهم، حيث يعترض الدارس العربي **لنظرية غريماس**، حشد من المصطلحات بالغ الوفرة، على نحو لا نكاد نجد له نظيرا في المناهج النقدية الحديثة».[1]

ولم تصادف نظرية غريماس من نفوس الدارسين العرب إلا القليل، حيث لم يتوفر على دراستها وتقديمها وتقديمها إلا عدد محدود منهم، فلم تطأ سوى أقدام قليلة في حذر واحتشام[2]، ومن تلك الدراسات نذكر:

– **دراسة (أمينة رشيدة)**: السميوطيقا، مفاهيم وأبعاد، حيث تستعرض هذه الدراسة تاريخ العلامية، مضمنة مبادئ (غريماس) النظرية، غير أن الرغبة في التوسع والإحاطة بعدة جوانب غير متجاسنة، أوقعتها في الخلط والتفكيك.

– **دراسة (سامية أسعد)**: سميولوجية المسرح، تعالج فيها موضوعا ليس لها به معرفة، ولا عليه سيطرة، فجاء خليطا من المفاهيم المتنافرة والمشوهة.

– **دراسة (هدى وصفي)**: تحليل سيميولوجي للأستاذ، يتناول التحليل التطبيقي بعض المفاهيم الصحيحة، غير أنها وردت في غير تنظيم وفي نظرة لا تخلو من سطحية.[3]

وفي إتجاه (بارث) Barthe السيميولوجي، يقدم المغربي (محمد السرغيني) مجموعة من المحاضرات ويجمعها في كتاب تحت عنوان (محاضرات في السيميولوجيا) عام 1987، يستعرض فيه اتجاهات التيار، معجبا برائده (بارت)، ويبرز نظرة السيميائي إلى القصيدة على أنها كتلة واحدة، وبنية فنية متكاملة، بالإضافة إلى وجوب الإعتماد على القصيدة وحدها في استخراج المعطيات، التي تعين على تفسير النص، باعتبار أن كل نص يحمل في تضاعيفه مفاتيح حلّ ما يراد حلّهُ.[4]

كما يشير (عادل فاخوري) في كتابه (تيارات في السيمياء) الصادر عام 1990، «إلى أن النقاد السيميائيين الكبار أَفْنُوا العمر في إنتاج الخطاب النقدي، وذلك سعيا منهم لفهم العالم من حولهم، ومحاولة تغييره وفك رموزه وإشاراته وسيماته وعلاماته، وبفضل اصطلاح السيمياء».[5]

---

[1]– حفناوي بعلي، التجربة العربية في مجال السيمياء، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 15، 16 أفريل 2002 م، ص 166.

[2]– ينظر، حفناوي بعلي، التجربة العربية في مجال السيمياء، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 15، 16 أفريل 2002، ص 166.

[3]– نفسه، ص 167.

[4]– نفسه، ص 170.

[5]– نفسه، ص 171.

أما (محمد عزام) في كتابه (النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي)، الصادر عام 1996، «فهو ينظر إلى النص الشعري نظرة سيميائية، فالنص بطبيعته ترميزي، إيحائي، تعددي، يتوق إلى قول معان عدّة ... ويرى أن أي عمل أدبي بصفة عامة، هو نظام دلالي (نظام سيميولوجي)، وهدفه بالدرجة الأولى هو إيجاد معنى عام للعالم».[1]

ومن رواد السيميولوجيا في الخطاب النقدي العربي، نذكر (علي العشيِّ) التونسي، وهو من الرواد الذين طبقوا السيميولوجيا الغربية على النص العربي، من خلال دراسته التي ظهرت عام 1976، بعنوان (تحليل سيميائي للجزء الأول من كتاب الأيام لطه حسين). وهي دراسة جامعية قدّها صاحبها لنيل شهادة الكفاءة في البحث العلمي، ضمن المرحلة الثالثة من التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، بإشراف الأستاذ (عبد السلام المسدي).

«حيث قدم الباحث لعمله هذا بتَوْطِئَة أوضح فيها أسس كل من اللسانيات والسيميائية، ثم أبرز مراحل تطور اللسانيات الحديثة، التي عرفت مرحلة أولى بدأت بدراسات (رولان بارت) واهتمامه بالتركيب».[2]

ويبدو أن (العشي) متأثر إلى حد بعيد بسيميولوجية (غريماس)، وكذا (جوليا كريستيفا) وانطلاقا من مبادئها، يحلل العشي نص كتاب طه حسين.

ويطبق (عبد المالك مرتاض) من الجزائر، المنهج السيميائي في كتابه (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي)، و (ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، وَ أول ما تلاحظه من خلال عنواني الكتابين، هو الجمع بين منهجين، بعيدين عن بعضهما كثيرا من الناحية النظرية، فإن السيميائية لا تلتقي مع التفكيكية منهجيا، لأن الأولى تعطي السلطة للنص، أما الثانية فتحول السلطة المطلقة للقارئ، هو ما يشكل نقيدا يصعب الجمع بين أطرافه.

أما الكتاب الثاني (ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية) فتبدو المنهجية فيه أكثر نضجا ففيه تخلى (مرتاض) على الميكانيكية التي بدأت بعض الشيء، في دراسته السابقة، ففي هذا الأخير اتبع مستويات أخرى من الدراسة شأنها أن تتوغل أكثر في عمق النص.[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص 172.

[2]- نفسه، ص 172.

[3]- نفسه، ص 173.

وقد بَدَا (عبد المالك مرتاض) في كتابه أكثر تأثرًا بالمناهج السيميائية كما لمسناها عند (بارت) و (غريماس)، ولا أدَلّ على ذلك إلا هذا الإتباع الواضح في صياغة عناوين كتبه على غرار (بارت)، ففي كتابه كتابه الأول يستفتح العنوان (أ ..**ي**) على نسيج (بارت) في كتابه (S .Z) يستخدم مرتاض السيميائية في في دراسته للكشف عن نظام العلامات في النص، على أساس أنها قائمة بذاتها فيه لا مجرد وسيط، وذلك بتعرية وذلك بتعرية البنية الفنية له ... وهكذا تأسست رؤية (عبد المالك مرتاض) في شموليتها على جملة من مبادئ السيميولوجية الغربية في قراءته للخطاب العربي.[1]

كما نجد كتاب (محمد مفتاح)" تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص " الذي يعكس نظيرا لهذه التجربة النقدية « لما فيه من تنوع في النظريات التي تعامل معها، ولما يتوفر عليه من خصوصية متفردة ضمن النسق العام لمشروعه النقدي ".[2]

حيث يرتبط هذا الكتاب بتركيب منهجي أقامه محمد مفتاح وفق أفقه التنظيري التحليلي منهجيا وابستمولوجيا على أساس تعميق ما جاء به في الكتاب الأول "في سيمياء الشعر القديم" وحاول صاحبه فيه « تحديد بعض المبادئ ومحاولة التطبيق من خلال (نص ابن عبدون) في قصيدته (الرائية) ورغبة منه في امتلاك جمع الوسائل التجريبية، ثم التحكم والسيطرة على جميع النصوص الأدبية، واكتشاف العلاقات فيها ".[3]

كما سعى فيه إلى تقديم فكرة عن مجمل المساهمة التطبيقية التي يتضمنها القسم الثاني في عمله (استراتيجية التناص).

---

[1]- حفناوي بعلي، التجربة العربية في مجال السيمياء، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي ، ص 174.

[2]- مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي (دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 2005 م، ص 211.

[3]- نفسه، ص 211.

الفصل الأول:

(نظري)

مفاهيم عامة حول السيميائية

الفصل الأول (نظري): مفاهيم عامة حول السيميائية

1- جذور السيميائية:

يعود تاريخ السيميائيات إلى ألفي سنة مضت -كما يقول (إمبرتو إيكو Umberto eco) مؤلف رواية « إسم الوردة ». وهو يتكلم عن السيميائيات القديمة على النحو التالي:

إن الرواقيين[*] (Stoiciens)، هم أول من قال بأن للعلامة (Signe) وجهان: دال ومدلول (Signifite- **sifiant**).

يرى (إيكو) أن العلامة هي أنواع العلامات، وكل أنواع السيميائيات؛ أي: ليس العلامة اللغوية فحسب وإنما العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الإجتماعية مثل: (اللباس، نظام الأزياء، الموضة ...).[1]

ثم تأتي مرحلة مهمة في دراسة الإشارات السيميائية القديمة، وهي مرحلة القديس الجزائري (أوغسطين Augustin)، الذي راح يشكل نظرية التأويل (Interprétation) أي تأويل النصوص المقدسة، وحسب (إيكو) فإن (أوغسطين) أول من طرح سؤال: " ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟ "، وتقول (فريال غزول): « إن أهمية القديس أوغسطين، تكمن في تأكيده على إطار الإتصال والتواصل والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة ».[2]

أما فيما يخص المرحلة الثالثة، وهي مرحلة العصور الوسطى، وكانت فترة لتأمل العلامات واللغة، ويمكن ذكر إسم (أبيلار Obelard) وإسم (روجيه بيكون Roger Bicons).

وتأتي بعدها المرحلة الرابعة، حيث تشظت فيها نظرية العلامات والإشارات مع المفكرين الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر ويمكن ذكر إسم كتاب لـ (جون لوك John Locke) الصادر عام 1690، بعنوان **"مقال حول الفهم البشري"** كما بين (مبارك حنون). وقد استعمل (لوك) مصطلح «Simiotics»[3].

---

[*] الرواقيين (Stoiciens): هم من العمال الأجانب في أثينا، وبالتالي فهم دخلاء عليها، فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين القادمين من أرض كنعان (فلسطين، لبنان، سوريا، الأردن) إلى شمال إفريقيا (ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب) والذي انتقل بعضهم إلى أثينا.

[1]- آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ) تر، رشيد بن مالك، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2008 م، ص 26.

[2]- نفسه، ص 27.

[3]- نفسه، ص 27.

أما عند العرب، فقد نشأ التفكير السيميائي في مختلف العلوم، كالبلاغة والمنطق والنحو، وتفسير الأحلام والطب ... وهذا ما يوضحه (عادل فاخوري) حين يقول: « تأثر العرب بالمدرستين: المشائية*، والرواقية في مجال علم الدلالة (الفرابيّ، وابن سينا)، وقد إنوجدت السيمياء، في علوم المناظرة والأصول والتفسير والنقد، وهي تعود إما إلى حقل المنطق، أو إلى حقل البيان».[1] فتتناول الدلالة عند العرب القدامى اللفظة والأثر النفسي، أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي، أما الكتابة فهي تؤخذ بعين الإعتبار، إذ أنها دالة على الألفاظ. لكن دورها هذا ليس ضروريا عند (ابن سيناء) خلافا لأرسطو، و (ابن سينا) لا يستثني الأمر الخارجي (المرجع- Référe) من العلامة اللفظية.[2]

في فصل آخر من فصول (المقدمة) يتطرق (إبن خلدون) للسيمياء من خلال الحديث عن الطلسمات والسحر، فيقول هي: « علوم بكيفية إستعدادات تقتدر النفوس البشرية بها على التأثيرات في عالم العناصر، إما بغير معين أو معين من الأمور السماوية، والأول هو السحر، والثاني هو الطلسمات».[3]

ثم يذكر (ابن خلدون) لفظ "السيمياء" وهكذا يربط بين السحر والسيمياء حيث يقول: « ثم ظهر بالمشرق (جابر بن حيان): كبير السحرة، فتصفح كتب السريان والكلدان والأقباط، واستخرج الصناعة وأكثر الكلام فيها وفي صناعة السيمياء ... ».[4]

وهكذا نجد أن "السيمياء" عند العرب تلتصق بعلوم السحر والطلسمات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة، وأحيانا تلتصق بالسيمياء وعلم الدلالة، وأحيانا بالمنطق وعلم التفسير والتأويل ... وهذا كله ليس بعيدا عن حقولها المعاصرة.[5]

* المشائية: مذهب فلسفي أسسه «أرسطو» في القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد كان أرسطو يمشي أثناء إلقاء محاضراته ومن هنا أخذت هذه الفلسفة إسمها، ويقال أنها مدرسة فلسفية.

[1]- آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ)، ص 30.

[2]- نفسه، ص 30.

[3]- نفسه، ص30.

[4]- نفسه، ص 31.

[5]- نفسه، ص 30.

وقد ظلت السيميائية القديمة عند الإغريق والعرب والأوروبيين –في الغالب– غير محددة الحقول، حتى جاء رائداها وهما: الأمريكي (شال بيرس Charles Pierce)، والسوسري (فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure). على الرغم من أنهما لم يلتقيا ولم يتعرف أحدهما على أبحاث الآخر.

ويمثل عمل (بيرس)و (سوسير) الإطار المرجعي الأساسي لعلم العلامات في القرن العشرين، كما أنهما يمثلان حلقة اتصال بين فلسفة الماضي من أفلاطون، و أرسطو، حتى جون لوك، وتوماس ريد، وما أنتجه من أتباعهم أمثال رولان بارت، وكلود ليفي شتراوس، وغيرهم من علماء اللغة البنيويين ومن بعدهم.[1]

والسؤال الذي نطرحه هو من الذي أبدع مصطلح السيميولجيا؟ (Sémiologie) وبمراجعة الكم الوافر من الدراسات والإشارات حول مصطلح (السيميولوجيا) للبحث في أصوله وجذوره ومنابعه ليس أمرا هينا ذلك أنه استعمل قديما في سياقات علمية متقاربة، فنحن نلقى مصطلح سيميوطيقا (Sémiotiké) في اللغة الأفلاطونية إلى جانب مصطلح (Grammatiké) الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، وهو مندمج مع الفلسفة أو فن التفكير.[2]

وقد جعل أفلاطون من لفظة (Sémiotiké) مرادفا لفن الإقناع، والذي تستمد جذوره وأسسه ومبادئه من البلاغة التي تدرس لهدف المحاججة وإفحام الخصم.[3]

ويختفي المصطلح لمدة طويلة إلى أن ظهر في حدود (1960م)، دراسة للفيلسوف الأنجليزي (جون لوك John Locke) تحت إسم (Sémiotiké)، وبدلالة مشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية.[4]

كما استعمل مصطلح (Séméiologie) وأحيانا (Sémiologie) ابتداءا من سنة (1752) ضمن المجال الطبي، وهو بمعنى الدراسة النفسية للأعراض المرضية.

ثم وقع المصطلح في طي النسيانّ، ولكن بعد نشر كتاب « دروس في الألسنية العامة » لفرديناند دي سوسير (1916)، اقترح تحديد وتحيين تعريفه أو تحديد حقل دراسته.

---

[1]– أحمد عزوز، مبادئ السميولوجيا العامة، دار القدس العربي، د.ط، 2013م، ص 22، 23.

[2]– نفسه، ص 23.

[3]– نفسه، ص 24.

[4]– عصام خلف كامل، الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، (د ط)، 2003 م، ص14، 15.

فالعلامات (اللغوية وغير اللغوية) وهي الموضوع المفترض لعلم جديد نشأ بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، يسمى السيميائية (Sémiotique)حينا، والسيميولوجيا (Sémiologie) حينا آخر، بإسهام أوروبي وأمريكي مشترك، في فترتين متزامنتين نسبيا على يد العالم (فرديناند دي سوسير) و الفيلسوف (شال ساندرز بيرس).[1]

لقد اختلفت الآراء في أيهما كان الأسبق في اكتشاف هذا العلم، فيأكد بعض الدارسين أن فضل السبق يعود إلى (فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure)، الذي تنبأ في محاضراته بعلم جديد يعنى بدراسة العلامات قائلا: « يمكننا إذن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الإجتماعية وهو يشكل جانبا من علم النفس الإجتماعي، ويمكن اعتبار أوسع التعريفات تعريف (أمبيرتو إيكو) الذي يقول فيه: « تعنى السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة ».[2]

ويراها أيضا العلم الذي يدرس سائر الظواهر الثقافية جميعها، وماهي في الواقع سوى أنظمة من العلامات، بمعنى أن الثقافة في جوهرها اتصال.[3]

وعليه نقول أنه رغم غياب الإتفاق حول مفهوم موحد للسيميائية فهي تعد علم الإشارات أو علم الدلالات، أي العلم الذي يهتم بدراسة الإشارات والدلائل اللفظية منها وغير اللفظية.

وقد خرجنا من هذه التعريفات بنظرة حول معنى السيميائية عند الغرب، فهل هذه النظرة هي ذاتها الموجودة عند نقاد العرب؟ أم أنهم خرجوا عنها؟.

قد ورد في الثقافة العربية، كما سنذكر لاحقا أن مصطلح السيميائية وقد ذكر في القرآن الكريم، مثلما ذكر في المعاجم، ودواوين الشعر حينا، فيمكن إيجاد بعض المفاهيم الإصطلاحية المعاصرة والتي لا تختلف عن المعنى اللغوي كثيرا.

ويرى (عبد المالك مرتاض) وهو يوافق (غريماس Grimas) في تعريفه للسيميائية: تعنى في أبسط تعريف لها وأكثر دروجا، (نظام، سمة) أو (شبكة من العلاقات المنتظمة بتسلسل).[4]

---

[1]- أحمد عزوز، مبادئ السميولوجيا العامة، ص 25، 26.

[2]- دانيال تشاندلز، أسس السيميائية، تر. طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008 م، ص 28.

[3]- فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة (د.ط). (د.ت)، ص 280.

[4]- نفسه، ص 10.

يتضمن هذا القول ثلاث مصطلحات (نظام، سمة، شبكة من العلاقات) إذ يعتبر (عبد المالك مرتاض) النص نظاما أو مجموعة من العلامات القابلة للقراءة والفهم والتأويل، وتندرج هذه العلامات ضمن شبكة من العلاقات المنتظمة والتي تقوم بدورها على نظام مدروس.

فالسيميائية تنظر إلى النص بوصفه شبكة أو نظاما من العلامات، كما يرى (عبد القادر فيدوح) أن السيميائية أو السيميوطيقا، على حد تعبيره "تعنى بالعلامة على مستويين، مستوى الأنطولوجي ويعني بماهية العلامة، والمستوى البراغماتي، ويعنى بفعالية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية".[1]

ويرى (صلاح فضل) أن السيميائية هي: " العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة".[2]

ويذهب (سعيد علوش) إلى تعريفها بقوله: " هي دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامة اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع".[3]

وأما (محمد السرغيني) فالسيميائية عنده، هي: " ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو مؤشريا ".[4]

وأما في تعريف (الرويلي)، (البازعي): " السيميولوجيا (السيموطيقا) لدى دارسيها تعني العلم أو دراسة العلامات (الإشارات)، دراسة منظمة ومنتظمة ".[5]

ومن تلك التعريفات، تعريف الباحث (فيصل الأحمر) الذي يراها بأنها مصطلح حديث يقابله في الفرنسية (Sémiotique) وفي الإنجليزية (Sémiotics)، والذي يتكون من جذرين (Sémio) و (tique)، ويعني الجذر الأول الإشارة أو العلامة، في حين يعني الثاني العلم.[6]

---

[1]- عبد الماك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، 1992م ص 21.

[2]- عصام خلف كامل، الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص18.

[3]- نفسه، ص 19.

[4]- نفسه، ص 19.

[5]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، ط2، 2000 م، ص 177، 178.

[6]- ينظر، فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية، ص 10، 266.

وعلى الرغم من تعدد الإصطلاحات التي تطلق على السيميائية في الخطاب النقدي العربي مثل (السيميولوجيا)، (السيميوطيقا) فإنها تبقى مصطلحات تطلق على علم واحد وهو علم الدلائل والإشارات.

ومن خلال ما تقدم من تعريفات للمنظرين الغرب والنقاد العرب، يتضح جليا أن هناك من تعامل مع السيميائية على أنها علم فيما اعتبرها البعض نظرية أو منهجا.

وبالتالي يمكننا القول إن: السيميائية هي علم ونظرية عامة، ومنهج نقدي تحليل تطبيقي، اقتدت في بناء سرحها النظري بالمبحث اللساني البنيوي، واشتقت منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية، تعد بمثابة مرتكزات أساسية يقوم عليها المبحث السيميائي الحديث.

2– مفهوم السيميائية:

أ– لغة:

تنحدر لفظة (Sémiologie) بالفرنسية أو (Sémiotics) بالإنجليزية من الأصل اليوناني (Séméion) والذي يعني "علامة" و (Logos) والذي يعني "خطاب". حيث نجد هذا الأخير مستعملا في كلمات من مثل (Sociologie) علم الإجتماع (Théologie) علم الأديان و (Biologie) علم الأحياء و (Zoologie) علم الحيوان، وبامتداد أكبر كلمة(Logos) تعني "العلم" وهكذا يصبح تعريفها علم العلامات. [1]

وورد مصطلح السيمياء في معجم "روبير" على أنه « نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر (...)[كما أنها] نظرية للأدلة والمعنى (...) وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز ».[2]

وفي الأصل العربي، أصلها وسمة، ويقولون السّومة والسّيمة والسّيمياءو السّيماء: العلامة وقال الليث: سوم فلان فرسه أي: جعل عليه السيمة، وقال الأصمعي: السّيمياء والسّيماء، وروي عن الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة وقال غيره: مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة.[3]

ويتضح مما أوردناه أن كلمة: "سيمياء" مشتقة وهي بمعنى: العلامة أو الآية بالفرنسية (Signe). [4]

كما ورد كتاب "كّشاف اصطلاحات الفنون" أن السيمياء هي: علم تسخير الجن.[5]

وفي المعجم الوسيط "سوم الشيء: أعلم بسومة، ومنه قوله تعالى« ... والخيل المسّومة »

السومة: السمة والعلامة، السومة: القيمة.[6]

---

[1]– برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا للشرق، لبنان ط2، 2000 م، ص 37.

[2]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة ط1، 2010 م، ص 24.

[3]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية وأشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراقة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1 2002 م، ص 47.

[4]– نفسه، ص 47.

[5]– محمد علي التهانوي، كشاف إصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق رفيق العجم–علي دحروج، مكتبة لبنان، ط1، 1996 م، ج 2، ص 999.

[6]– ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول. ج1، 1960 م، ص 465.

من هذه التعريفات يتضح لنا وجود تقارب في المفاهيم، فهناك اتفاق على كون مصطلح السيمياء يعني العلامة.

هذا وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في مواضيع عدة:

قال تعالى: « تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا ».[1]

ويقول أيضا: « وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ ».[2]

ويقول تعالى: « وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ ».[3]

ويقول تعالى: « وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ ».[4]

ويقول تعالى: « سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ».[5]

ويقول تعالى: « يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ ».[6]

وما يفهم من هذه الآيات أن فيها دعوة صريحة للتعرف على الإنسان باستخدام السيمة، أي العلامة أو الآية، وهذه الدلالة هي نفسها الدلالة التي وردت في المعاجم.

كما وردت هذه اللفظة أيضا في الشعر، يقول "عنترة ابن شداد":

فَازُورُ مَنْ وَقْعِ القَنا بِلِبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعِبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ[7]

فليس "التحمحم" هنا إلا ضربا من ضروب اللغة السيميائية، تقوم على إصدار صوت معين لبلوغ غاية معينة، "فعنترة" هنا يفهم لغة جواده السيميائية بالفطرة.

---

[1]- البقرة، 273.

[2]- الأعراف، 46.

[3]- الأعراف، 48.

[4]- محمد، 30.

[5]- الفتح، 29.

[6]- الرحمن، 41.

[7]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص 45.

ويقول "أسد ابن عنقاء الفزازي" يمدح عمليه حين قاسمه ماله:

غُلاَمٌ رَمَاهُ اللهُ بِالحُسْنِ يَافِعًا لَهُ سِيمْيَاءُ لاَ تَشُقُّ عَلَى اَلْبَصَرِ

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عَلَقَتْ عَلَى نَحْرِهِ وَفِي جَيْدِهِ الشَعْرِي وَفِيَ وَجْهِهِ اَلْقَمَرِ[1]

ويقول "النابغة الجعدي":

وَلَهُمْ سِيمَا إِذَا تُبْصِرُهُمْ بَيَّنَتْ رِيبَةَ مَنْ كَانَ سَأَلْ. [2]

من خلال هذا البيت والأبيات التي سبقته نلاحظ أن كلمة السيمياء وردت في عدة أماكن من التراث.

ب_ اصطلاحا:

مازال مفهوم "السيمياء" كمصطلح نظري قبل أن يكون تطبيقيا بعيدا عن الأذهان، وغير جلي بالنسبة لكثير من النقاد، وتعريفه ليس بالأمر الهين، إذ لم يحصل هناك إجماع على توحيد تعريف له، وإنما كانت هناك محاولات وجهود لبعض النقاد والدارسين، كل حسب تصوره واتجاهه، إلا أننا سنحاول الإقتراب منه، من خلال استحضار بعض التعريفات.

ومصطلح "السيمياء" في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما نظام السّمة أو الشبكة من العلامات النظمية متسلسلة وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة. [3]

وهناك شبه اتفاق بين العلماء، يعطي مكانة مستقلة للغة يسمح بتعريف "السيمياء" على أنها: دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية، إلا أن العلامة قد تكون في أصلها لسانية وغير لسانية.[4]

---

[1]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ، ص 46.

[2]- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي البلكرامي، تاج العروس، تحقيق عبد الكريم الغزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1 2000 م، ج32، ص 431.

[3]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص 47.

[4]- نفسه، ص 48.

كما تعرف السيميائية في الغالب بأنها: دراسة الإشارات، حيث يراها (دي سوسير F. de Sausure) « علما يدرس حياة الإشارة ضمن المجتمع ».[1]

كما أكد (بيرس Pierce) أن السيميائية عنده: « هي علم الإشارة، وهو يضم جميع العلوم الإنسانية والطبيعية، وهو القائل: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون، كالرياضيات، والأخلاق، وعلم النفس، علم الصوتيات، إلا على أنه نظام سيميولوجي"، فالسيميائية حسب (بيرس) نظرية عامة للعلامات ».[2]

ولم يبتعد بقية الدارسين عن المفهوم السابق، فنجد مثلا (بيير جيرو Pierre Giraud) يعرفها على أنها: « العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات ».[3]

ويرى (إيريك بويسنس Eric Bouissance) أنه: « يمكن للسيميولوجيا أن تعرف بإعتبارها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير ».[4]

وبالتالي جانبا من علم النفس العام، وسوف نطلق على هذا العلم إسم "سيميولوجيا" من الكلمة الإغريقية "Séméion" بمعنى العلامة "Signe" ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه، وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها، ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتكهن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود وموقعه محدد سلفا».[5]

وفيمايلي بعض الآراء الشهيرة لدى دي سوسير أن العلامة اللغوية لا تقرن شيئا باسم، وإنما تقرن مفهوما بصورة سمعية، والمقصود بالصورة السمعية ليس الصوت المسموع، أي الجانب المادي، بل هو الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا. والعلامة اللغوية هي وحدة نفسية مزدوجة.

لقد اعتدنا أن نسمي باسم "علامة": العلاقة الترابطية بين المفهوم والصورة السمعية، غير أن مصطلح "علامة" يشير عادة- في الإستعمال الشائع إلى الصورة السمعية فقط.

---

[1]- وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة بارت، مجلة جامعة دمشق، المجلد 11، العدد 2، 2002 م، ص 18 .

[2]- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987 م، ص 06 .

[3]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 3، 1997 م، ص81 .

[4]- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة) تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995 م، ص 15 .

[5]- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986 م، ص 27.

ويضيف "سوسير" الإحتفاظ بكلمة علامة للدلالة على الكل، وتبديل كلمتي: تصور وصورة سمعية بكلمتي: المدلول والدال، أما الرابط الجامع بين الدال والمدلول فهو اعتباطي، فالعلامة الألسنية اعتباطية.[1]

في حين يرى بعض الدارسين أنه في الفترة نفسها التي تنبأ فيها "سوسير" بهذا العلم، مطلقا عليه اسم (السيميولوجيا)، كان (شارل ساندرز بيرس Chales sandres Pierce)، يشتغل عليه وقد أسماه "السيميوطيقا" "Sémiotique" ، ويعتبر من أهم مؤسسي السيميائية، إلا أن عرض نظريته جاء صعبا وغاية في التعقيد، لأنها اقترنت بالفلسفة والمنطق وبالتالي صعب على كثير من الدارسين التعامل معها في تأويل وتحليل العلامة. [2]

ونتج عن هذه المصادفة، ازدواجية في التعبير إذ ظهر في الساحة النقدية الغربية مصطلحين متزامنين هما (Sémiologie) و (Sémiotique) حيث فضل الأوربيين مصطلح (Sémiologie) إلتزاما بالتسمية التي جاء بها سوسير، في حين إلتزم الأمريكيون بمصطلح (Sémiotique) التي جاء بها بيرس.

وقد قوبل هذان المصطلحان في الساحة النقدية العربية بمصطلحات عديدة قدّرها "يوسف وغليسي" بثلاثة وثلاثين مصطلحا: السيميائيات، السيمائيات، السيميائية، السيمائية، السيميوئية، السيميات، السيماتية السيمياء، علم السمياء، السيميولوجيا الساميولوجيا، علم السيمانتيك، علم السيميولوجيا، السيميوطيقا السيميوتيكا، السيميوتيكية، علم الرموز، الرموزية، علم الدلالة، علم الدلالات، الدلائلية، الدلائليات، علم الدلائل، علم الأدلة، علم الدلالة اللفظية، الدلائلي، الدلالية، العلامية، العلاماتية، علم العلامات، علم الإشارات، نظرية الإشارة، الإعراضية.[3]

وهذا يعكس اختلاف الدارسين العرب حول ترجمة هذا المصطلح، وأمام هذا الزحم الكبير للمصطلحات فضلنا- في هذه الدراسة –استعمال مصطلح السيميائية مقابلا لـ "Sémiologie" و "Sémiotique" وذلك لامتداد جذوره إلى الثقافة العربية واقتراب معناه المعجمي من مفهومه المعاصر.

---

[1]- آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ)، ص 33، 34.

[2]- أحمد عزوز، مبادئ السيميولوجيا العامة، ص 29.

[3]- يوسف وغليسي، محضارات النقد الأدبي المعاصر، منشورات منتوري، فسنطينة، 2004 م، 2005 م، ص 68، 69.

3- اتجاهات السيميائية:

فالسيميائية عبارة عن سيميائيات لها نوع، ولها اتجاهات معاصرة منا: 1- سيميائية التواصل 2- سيميائية الدلالة، 3- سيميائية الثقافة.

3-1- سيميائية التواصل: (Sémiotique de communication)

تعتبر "سيميائية التواصل" اتجاها قويا فرض نفسه وأفكاره على الكثير من الباحثين، خاصة أقطاب المدرسة الفرنسية أمثال: "بويسنس" و "بريتو"، "جورج مونان" "كرايس"، "أوستين" إضافة إلى أندريه مارتيني وهو اتجاه استمد الكثير من مفاهيمه من أفكار اللسانيات، فقد أكدوا على أن وظيفة اللسان الأساس هي التواصل.

ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنية وإنما توجد أيضا في البينات السيميائية التي تشكلها الأنواع الأخرى غير لسانية يؤكد معظم الباحثين في هذا المجال أن الولادة الفعلية لسيميائية التواصل كانت على يد "إيريك بويسنس" الذي نشر عام 1943 كتاب " اللغات والخطاب " محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا.

وتكمن أهمية السيميائية عند أصحاب هذا الإتجاه في البحث عن طرق التواصل. [1]

غير أن هذا التواصل مشروط بالقصدية، وإرادة المتكلم في التأثير في الغير، إذ لا يمكن للدليل أن يكون أداة التواصلية القصدية، ما لم تشترط التواصلية الواعية، وبهذا انحصر موضوع السيميائية في الدلائل القائمة على الإعتباطية أي العلامات. [2]

إن سيمياء التواصل متشعبة جدا وسنقتصر على بعض المفاهيم التي تهمنا، أهمها: التواصل السيميائي و "العلامة" والبعد التواصلي، فالتواصل السيميائي ينقسم إلى:

تواصل لساني: يتمثل في العملية التواصلية التي تتم بين البشر، بواسطة الفعل الكلامي، وما يتعلق بذلك من آليات مختلفة.

تواصل غير لساني: يسميه "بويسنس" لغات غير اللغات المعتادة.

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص 85، 86، 87.

[2]- أن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ)، ص 35.

وفي هذا المقام تذكرنا لعبة أو وسيلة مشهورة كنا نستعملها في عملية التكشيف وتسمى "قانون سيمافور"[*]، والغرض منها هو التواصل بين أعضاء الكشافة عن بعد بنظام الإشارات اليدوية بلوحات صغيرة يتم تحريكها على خط دائري وفي كل زاوية هناك علامة يستطيع الطرف الآخر الإستجابة لها دون استعمال اللغو الكلام.

ونريد من خلال هذا المثال البسيط أن نشير إلى الكم الهائل اللامتناهي من العلامات التواصلية، وما يجعل السيميائية التواصلية أداة إجرائية مهمة في التحليل السيميائي: فهي تهتم بالرموز والإشارات والأيقونات والأشكال والألوان في إطار الأنظمة الدلائلية والتواصلية.[1]

أما فيما يخص العلامة فتنقسم إلى أربعة أصناف هي الإشارة، المؤشر، الإيقونة، والرمز.

1- **الإشارة**: يقصدون بها الإمارة غير القصدية وهي أنواع: كحمرة الأصيل، أعراض المرض، البصمات والآثار الدالة على حضور، وأهم ما يميز الإشارة هو كونها مدركة ظاهرة وهي رهن إشارة الإنسان الذي يملك حق تعريفها وشرحها كما يريد.[2]

2- **المؤشر**: وقد عرفه "بريتو" بأنه العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية، هذا المؤشر وهو يفصح عن فعل معنى لا يؤدي المهمة المنوطة به، إلا حق يوجد المتلقي له.[3]

3- **الأيقون**: وهو علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة إذ يعترف على الأنموذج الذي جعل الأيقون مقابلا به.[4]

4- الرمز: وهو عند "موريس" علامة العلامة، أي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة أخرى مرادفة لها.[5]

[*] **قانون سيمافور**: هو تقنية نظامية بوسائل بسيطة تستعمل في الخرجات الكشفية والعسكرية أيضا من أجل التواصل.

[1]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص89 .

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 88، 89.

[3]- نفسه، ص 88، 89.

[4]- نفسه، ص 89

[5]- نفسه، ص 89

وقد رأى «دي سوسير» أن اللسانيات تستند إلى السيمياء فيما يتعلق بالوضع الإبستمولوجي وبالنظرة الشمولية لموضعها الذي هو اللسان، "المشكل اللساني"، يقول سوسير: الرمز هو أولا وقبل كل شيء مشكل سيميائي، كما أن قوانين السيمياء ستكون قابلة لأن تطبق في اللسانيات.

ويرى أن اللسان يتكون من وحدات صغرى هي العلامات، وأن كل علامة تتكون من دال ومدلول يقوم ارتباطهما على مبدأ الإعتباطية (Arbitraire) الذي هو مبدأ اجتماعي بالدرجة الأولى.

كما قام في تحليل عملية التواصل بين طرفين، متكلم ومستمع، فقد عاد "سوسير" إلى دورة الكلام (Circuit de la parole) حيث ميز في هذه الدورة ثلاث عمليات:

1- عملية نفسية توجد في دماغ المتكلم (أو المستمع) حيث ترتبط المفهومات (Concepts) بـ "الصورة السمعية" (Images acoustiques) التي تؤدي وظيفة التعبير عنها. [1]

2- عملية فزيولوجية تتمثل في الأعضاء الصوتية التي يجعلها دماغ المتكلم تصدر أصواتا مناسبة للصورة السمعية الموجودة في ذهنه.

3- عملية فيزيائية تتمثل في انطلاق الأصوات عبر الهواء من فَمِ المتكلم إلى أذن المستمع. [2]

لقد كان اتجاه سيميائية التواصل اتجاها ممتلكا لشرعيته خاصة مع الفرنسيين الذي احتضنوا أفكار "دي سوسير" بكل صدر رحب، وزادوا عليها ما رأوه لائقا وقد رأينا أن أهم ما يميز هذا الإتجاه هو التركيز على الوظيفة التواصلية، وضرورة التأثير على الغير ناسين أو متناسين أن هدف السيميائية الأول هو الوصول إلى عمق الدلالة في صلب الحياة الإجتماعية بأي شكل كان. [3]

3-2- سيميائية الدلالة (Sémiotique de Signification):

جاء أصحاب سيميائية الدلالة ليؤسسوا اتجاههم المتميز المتشعب جدا والمختلف اختلافا جوهريا عن اتجاه سيميولوجيا التواصل.

---

[1]- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م، ص 66.

[2]- نفسه، ص 67.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص 89.

ويعد الرائد الأول لهذا الإتجاه (رولان بارت) الذي قلب المقولة السوسيرية التي ترى أن اللسانيات ما هي إلا جزء من علم العلامات العام ليؤكد في كتابه "درس السيميولوجيا".[1]

ويمكننا القول أيضا بأن انطلاق سيمياء الدلالة أيضا بدأ من تصورات "سوسير" غير أنها تتجاوز التواصل وما يستلزمه من مقصدية لدى مستعملي العلامات وتركز بالمقابل على آليات الدلالة داخل هذه العلامات وداخل أنساقها السيميائية.

ويتمثل هذا الإتجاه الدلالي في أعمال (غريماس Grimas) المتعلقة بالسرد و أعمال (كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss) في مجال دراسة الأساطير.

ويؤكد (رولان بارت R.barthe) على أن علم الدلالة يعالج كل الشفرات التي تمتلك بعدا اجتماعيا حقيقيا حين يقول: « ومما لا مراء فيه أن الأشياء والصور والسلوكات قد تدل بل وتدل بغزارة، لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة ».[2]

وقد انطلق "بارت" من دراسة مجموعة متنوعة من الوقائع اليومية في الحضارة الغربية المعاصرة (المصارعة الحرة، المسرح، السينما، الصورة، المقال الصحفي، الإشهار، الهندسة المعمارية، الفنون التشكيلية ...)

ورأى أن هذه الأنساق الدلالية جميعها يمكن أن تدرس ضمن "ميثولوجيا" سيميائية توسع المفاهيم اللسانية لتحليل تمظهرات الثقافة الجماهرية.[3]

إن ما يميز سيميائية الدلالة رفضها التميز بين الدال والأمارة، وكذلك تأكيدها على ضرورة التكفل عند كل دراسة لنظام الدلائل باللغة باعتبارها واقعية اجتماعية، فعند أصحاب الدلالة لا يمكن أبدا الفصل بين أمارة لا تتوفر على قصدية التواصل، ودلالة تتوفر على ذلك، بل نقول أننا نتعامل مع لغة تتأثر بالطبعة الإجتماعية التي تتكلمها.[4]

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص 91.

[2]- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص 71، 72.

[3]- نفسه، ص 72.

[4]-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 91، 92.

إن عناصر سيميائية الدلالة التي أفاض "بارت" في بحثها تتوزع على أربع ثنائيات مستقاة من الألسنية البنيوية تمثلت في:

1- اللغة والكلام.
2- الدال والمدلول.
3- المركب والنظام.
4- التقرير والإيحاء.

الثنائية الأولى (اللغة والكلام):

لقد أفاض دي سوسير في شرح هذه الثنائية ليركز اهتمامه على عنصر اللغة كونها أكثر ثباتا على عكس (الكلام) المتغير، ليأتي "بارت" ليؤكد أن في السيميائيات تتعاقب اللغة والكلام من غير الإنطلاق معا، فترجع بالتالي قيمة الكلام، (اللسان والكلام)، كما يرى "بارت" من البديهي ألا يستمد أي واحد منهما تعريفه الكامل إلا من السيرورة الجدلية التي توحد بينهما معا وحقا فالكلام واللسان سابق على اللغة تكوينيا، واللغة تتشكل منه (...) وهكذا فإن الكلام واللسان سابق على اللغة تكوينيا، واللغة تتشكل منه (...) وهكذا فإن الكلام واللغة عنصران لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر، يقول بارت « يمكن أن ننقلها في علم الأدلة إلى أنساق دلالية أخرى كنظام اللباس ونظام الطعام وقد أعطى "بارت" أمثلة كثيرة على ذلك في كتابه "علم الأدلة" ».[1]

الثنائية الثانية (الدال والمدلول):

فإن بارت ينطلق من مفهوم العلامة السوسيرية، ثم يضيف إليه تفريعات "هيمسليف" (شكل/مادة) التي يراها مفيدة في دراسة الأنساق غير لغوية.

ويقصد "بارت" هنا الأنساق الدالة ذات الأصل الإستعمالي، مثلما هو الحال بالنسبة إلى "معطف الفرو" الذي يستعمله الإنسان منذ مراحله البدائية، ويسمى هذه الأنساق الوظائف "العلامات"، مثل نموذجه من دال ومدلول (إن لون الضوء في قانون السير مثلا عبارة عن أمر يتعلق بمرور السيارات) لكنه يختلف عنه عن صعيد الماهيات للعديد من الأنظمة الدلائلية (أشياء، حركات، صور...).

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 93.

ثنائية (المركب والنظام):

فإن سوسير يرى أن العلاقات الموجودة بين الألفاظ والكلمات تتطور على صعيدين هما: المركبات والسلسلة الكلامية، أما الصعيد الثاني فهو صعيد تداعي الألفاظ خارج الخطاب أو الكلام.

ويرى بارت أنه في التحليل السيميائي ينبغي بل من المنطقي الشروع بالتقطيع المركبي، لأنه هو الذي يزودنا بالوحدات التي يجب تصنيفها في الجداول ويعطي "بارت" أمثلة على هذا نختار منها نظام (اللباس) والممثل في الجدول التالي:[1]

	النظام	المركب
اللباس	فئة من الأثواب والقطع أو التفصيلات التي لا يمكن ارتداؤها في نفس الموضع من الجسم، في الوقت ذاته، والتي يؤدي التنويع فيها إلى تغيير الملبس: طاقية/قلنسوة/قبعة.	وصف عناصر مختلفة في الملبوس: تنورة، قميص، بلوزة، معطف.

وفي ختام هذه الثنائيات نجد:

ثنائية (التقرير والإيحاء): حيث رفض أصحاب سيميائية الدلالة ما ذهب إليه أصحاب سيميائية التواصل في إمكانية التمييز بين الدليل والأمارة، واقترحوا أن كل دليل له مستويان: مستوى تقريري وآخر إيحائي « فالدليل هو دائما إشارة والمعنى يكون دائما مرافقا للتبليغ، ويكون المعنى التقرير دائما مرافقا للمعنى الإيحائي، وبالتالي تعنى سيميائية المعاني بدراسة نظام الأدلة التي تستهدف المعاني الإيحائية ».

كانت هذه أهم العناصر التي قامت عليها سيميائيات الدلالة وقد أفاض "بارت" في شرحها في كتابه"مبادئ في علم الأدلة"، وهي أهم العناصر والمبادئ التي قامت عليها النظرية السيميائية، لأنها كانت فعلا عناصر خادمة لمبادئ وأهداف هذه الأخيرة التي تسعى إلى الكشف عن كل ما هو جديد وغريب.[2]

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ص 94، 95.

[2]- نفسه، ص 95، 96.

3-3- سيميائية الثقافة: (Sémiothique de la culture):

يرتبط اتجاه " سيميائية الثقافة "، بمجموعة من العلماء والباحثين منهم: " يوري لوتمان"، " إيفانوف" "أوسبنسكي"، "توبوروف"، بياتيجورسكي" وغيرهم. وكانوا أول من نادى بأدبية الأدب بشكل منظم، وبالعودة إلى النص والانطلاق منه وتفكيك نظامه اللساني.

كذلك اهتمت مجموعة أخرى في إيطاليا بسيميائيات الثقافة منهم: "إمبرتو إيكو" وقبل ذلك اهتم "جاكبسون" بسيميائيات الثقافة والأدب ومن أشهر النماذج التي قدمها "جاكبسون" مايلي:

السياق

الرسالة

المرسل ———————— **المتلقي**

الصلة

الشفرة

وكان لهذا النموذج دور فعال في تحليل اللغة الإشارية: الكلامية منها والإيقونية.[1]

لقد أسس العلماء الذين ذكرناهم مع علماء آخرين جمعية أطلق عليها تسمية "جماعة موسكو تارتو" وقد بدأ عملهم المنظم والمنهجي في موسكو، وذلك بعقدهم لمؤتمر حول " الدراسة البنيوية لأنظمة العلامات"، وقد طرحت الأبحاث المقدمة للمؤتمر اختلافا كبيرا وكان مبررهم أنها جميعها تشترك في سمة واحدة، وهذه السمة هي كونها أنظمة من العلامات، وقد كتب افتتاحية المؤتمر "إيفانوف" وقد رأى فيها أن الإنسان والحيوان وحتى الآلات تلجأ إلى العلامات، ومن هذا المنطلق يقدم "إيفانوف" مفهوم النموذج والأنظمة المندمجة والنمدجة، وقد أصبحت هذه المفهومات أسسا محورية في الدراسات السيميائية السوفياتية كلها.

[1]– آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ)، ص 43.

ويرى "إيفانوف" أنه لا بد من تصنيف أنظمة العلامات في شكل تدرج هرمي، و اللغة هي النظام الأول.[1]

كما أكد معظم الباحثين أن مفاهيم "إيفانوف" الخاصة بالنمدجة قد استمدت من المدخل الرياضي والمنطقي للدراسات السيميوطيقية. [2]

وقد نظر هؤلاء الأعضاء المشتركين لهذا الإتجاه "جماعة موسكو تارتو" أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة. لذلك نراهم يتكلمون عن "أنظمة" دالة، أي عن مجموعة من العلامات المتدرجة والمتداخلة.

إن الثقافة بإعتبارها مجالا لتنظيم المعلومات، وجمعها في إطار واحد يكشف كل ما هو خارج الثقافة إنما هو فوضى، وإذا وصفنا المساءلة من هذه الزاوية « يبدو الثقافي واللاثقافي مجالين يحدد كل منهما الآخر، ويحتاج إليه، إن آلية الثقافة نظام يحول المجال الخارجي إلى نقيده الداخلي ... ».[3]

وفي تصور آخر لهذا الإتجاه، حيث تدمج الذاكرة -Memory- في قناة الإتصال بين المرسل والمستقبل في ثقافات تمتلك وسيلة تثبت الرسالة خارجيا يحدث تمييز بين المستقبل المتخيل وبين المستقبل الفعلي.[4]

بالإضافة إلى الإتجاه الروسي المتمثل في جماعة "موسكو تارتو" نجد اتجاها آخر اهتم بالظواهر الثقافية وشكل اتجاها خاصا سمي بالإتجاه الإيطالي الذي كان من أبرز ممثليه " إمبرتو إيكو Umbertou Ucho" "روسي لاندي Rossi Landi "، هذا الأخير الذي يرى أن الثقافة لا تنشأ وتتطور إلا بتوفر شروط ثلاثة هي:

أ- حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.

ب- حينما يسعى ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما، ولا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط فيها أن تقال للغير.

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ص 98.

[2]- فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011 م، ص 108.

[3]- نفسه ، ص109.

[4]- آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ)، ص 45.

ج- حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة، وباعتباره ذا تسمية محددة ولا يشترط استعماله مرة ثانية، وإنما يكفي مجرد التعرف عليه.

إن السيميوطيقا عند "لاندي" مرتبطة أشد الإرتباط بالجانب الإيديولوجي المرتبط بدوره بالسلوكات الإنسانية، ف "لاندي" إذا يهدف إلى الكشف عن كل سلوكات الإنسان وتعريتها من خفاياها الإيديولوجية المختلفة.

أما "إمبرتو إيكو" ولا ينظر إلى الأشياء في استقلاليتها، وإنما في ربطها بالسلوكات المبرمجة من طرف الأشخاص وبالتالي: «فأي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما ».[1]

وبذلك يتفق الإتجاه الروسي والإتجاه الإيطالي في التركيز على سيميوطيقا الثقافة هو « أن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية ».

وخلاصة لهذين الإتجاهين نجد أن أصحاب مدرسة "تارتو" وأصحاب الإتجاه "الإيطالي" شكلوا اتجاها سيميوطيقيا خاص بالثقافة، حيث اهتم بالكثير من العناصر الثقافية وقام بدراستها سميوطيقيا، ومن أهم هذه العناصر نذكر: النص، الصورة، الإشهار ومختلف الفنون الأخرى.

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 100.

الفصل الثاني:
السيميائيات السردية

السيميائيات السردية: (La sémiotique narrative)

تجلت الخطوة الأولى للتأسيس الفعلي للسيمياء، كفرع مستقل بذاته، مع تأسيس الجمعية الدولية السيميائية سنة 1969 في باريس التي تولى "الجرداس جوليان غريماس" أمانتها العامة[1]، ليكون "غريماس" بذلك زعيم هذا الإتجاه بدون منازع، معلنا عن نظريته في السميائيات السردية، التي أبانت عن قدرة كبيرة في تحليل الخطابات السردية إذ إن أكبر دليل على مدى قدرة النظرية السيميائيةالجريماسية على سبر أغوار النص الأدبي المقروء عن طريق ذلك الربط الدال بين عناصر نسقه التصويرية وأدق وحدات بنائه الخطابية.[2]

لعل أكثر الأشكال السردية التي اشتغلت عليها النظرية السيميائية في الجانب التطبيقي (الرواية) وذلك باعتبارها النموذج الحقيقي الذي يمكن من خلاله تطبيق كل التصورات والمبادئ النظرية، نظرا لتعدد أبعاد الرواية فهي « منتج للقراءة المنفردة له شكل وبنية خاصة (شخوص، أحداث، زمن، تبئير ...)[3]»، وغيرها من العناصر الظاهرة منها وغير الظاهرة التي تشكل وتكون المنتوج الروائي.

وغير بعيد عن هذا وقبل الغوص في الحديث عن السيميائيات السردية، نقف للإشارة إلى تعريف مصطلح السرد إذ يعود تعريف مصطلح (السرد) إلى اللاتينية فالسرد Narration ... هو « الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل».[4]

كما يعرفه الباحثون أنه« حكاية لا تقتصر وظيفتها على مجرد تعداد الواقع والأفعال».[5]

وهو أيضا: « دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه».[6]

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها، أسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 3، 2010 م ص 97.

[2]- نزار تجديتي، السميائية الأدبية لألجداسجريماس، منهج لتحديث قراءة الأدب، مجلة عالم الفكر، مج 34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، العدد 1، 2005 م، ص 162.

[3]- كوراي مبروك، القراء واختلاف آليات التجلي النصي (الناصية والنص السردي)، المتلقي الدولي للسرديات: القراءة وفاعلية الإختلاف، (د ط) 2007 م، ص 225.

[4]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 208.

[5]-نفسه، ص 208.

[6]-نفسه، ص 208.

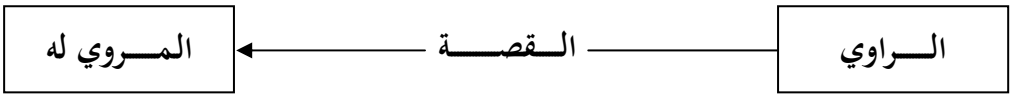
ومما يتراءى لنا فإن السرد لا يختص بالنصوص الأدبية فقط، وإنما يتعدى للإعلانات والإشهارات والسينما ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة وإن لم تكن بنفس طريقة النص الأدبي، من قصة، ورواية وغيرها ...[1]

كما يقوم (الحكي) عامة على دعامتين أساسيتين:

أولا: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

ثانيا: أن يعين الطريقة التي تحكى به تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

كون (الحكي) هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكي له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى (راويا) أو (سارد) Narrateur، وطرف ثان مروي له، أو (قارئا) Narrataire، ونستخلص مما سبق أن (الرواية) أو (القصة) باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:



بناءا على ما سبق يعرف السرد بأنه الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.[2]

كما ساهم العديد من النقاد بعد ذلك في إضفاء بعض المفاهيم والأساليب ومنهم (تزفيتان تودوروف) و(جيرار جنيت) هذا الأخير الذي اختار ثاني الإتجاهين الذي ركز فيه على (عملية السرد) نفسها أي (الخطاب السردي)، أما الإتجاه الأول الذي يعني بالتركيز على النص المسرود في حد ذاته وهو ما سار على نهجه (غريماس)

وقد سعى بعض الباحثين إلى الجمع بين كلا الإتجاهين، و (جيرار جنيت)، يميز بين ثلاث مفاهيم:

- الحكاية وتطلق على المضمون السردي أي على المدلول.

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ص 208.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1991م، ص 45.

- القصة وتطلق على النص السردي، وهو الدال.
- القص ويطلق على العملية المنتجة ذاتها وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي.

وموضوع التحليل في الدراسة هو القصة، أي النص السردي وهو يقابل أيضا « الحكاية المروية بالخطاب».ويفهم من الخطاب الطريقة التي تروى بها الحكاية.[1]

إن الحديث عن السيميائيات السردية هو حديث بالضرورة عن مصادر "غريماس" الفكرية التي كانت سببا في تبلور السيميائيات السردية، فأفكار "غريماس" هي الإرهاصات الأولى التي يستوجب التطرق إليها قبل كل شيء.

ومن المصادر التي اعتمدها، وكانت المنطلق لظهور سيميائيات سردية بهذا الحجم الذي تظهر عليه اليوم نجد العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير"، "رولان بارت"، "أندري مارتنيه"، وأعمال "كلود ليفي شتراوس" وكذلك "فلاديمير بروب".

وعموما يمكننا القول أن "غريماس" كان ولا يزال الرائد الأول والوحيد للسيميائيات السردية، ففي سنة 1956 م، أصدر "غريماس" الدلالة البنيوية، وهو الكتاب الذي رسخ إسمه في مجال السيميائيات السردية بحيث «يعد هذا اللبنة الأولى التي تقام عليها مدرسة بكاملها، أطلق عليها فيما بعد "مدرسة باريس" السيميائية. ويحيل الكتاب إلى إشكالية الدلالة والسبيل المؤدية إلى دراستها، ويعد في واقع الأمر برنامجا نظريا لتيار سيميائي سيعرف بالسيميائيات السردية.[2]

ومن الإضافات التي جاء بها "غريماس" نجد مصطلحات ومفاهيم منها: (التفعيل) أو(التسخير) (الكفاءة)، (الأداء)، (أنواع الإتصال بالموضوع) ...

وأهم ما جاء به أيضا مصطلح (المربع السميائي) الذي استنتجه من مربع "أرسطو" القائم على علاقات أربع: التناقض، التضاد، التكامل، التماثل.

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 209، 210.

[2]- نادية بوشفرة، مباحث في السميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، 2008 م، ص 20.

وقد ميز بين المستوى السطحي في تحليل العمل الأدبي، وفيه يخضع السرد بكل تمظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له، أي مجموع العناصر التي تدرك من خلال التشخيص ذاته. وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بالنص في تجلياته الخطية المباشرة كما يقرأه أي قارئ عادي.

ويقصد به الشكل الظاهري للعمل الأدبي كما هو منتجا ومكتوبا بكل تمظهراته اللغوية، وعلاقته النحوية والصرفية ومستوى عميق.[1]

بَيْدَا أن مشروع "غريماس" لم ينحصر في هذا العمل فحسب، إنما أصدر في سنوات موالية، أعمالا كرسها للتهذيب وتنقيح نموذجه ومشروعه التحليلي النظري، ومن ذلك إصداره لمجموعة من الكتب في المعنى، وقاموسه الشهير (السيميائيات) الذي كتبه مع زميله (جوزيف كورتيس)، حيث تناول المشروع التحليل النظري الغريماسي يكون في ضوء مناقشته للأعمال التي سبقته، على اعتبار أن نظرية "غريماس" كانت نتيجة لمجموعة من المنطلقات والخلفيات الفكرية التي استفادت منها الخطابات النقدية الحديثة والمعاصرة.[2]

وإذا ذهبنا إلى (رولان بارت) نجده قد أثرى بأعماله الكثيرة ميدان السرديات، ولا سيما في كتابه (S/Z) وهذا من خلال افتراضه وجود الدلالة عن طريق القارئ، وكذلك عدم حصره لمفهوم (الوظائف) في (الجملة) فقط، وإنما قد تكون في كلمة واحدة.

وغير بعيد عن هذا، نجد الباحث الروسي (فلاديمير بروبVladimir propp) الذي خص أعماله لدراسة ومناقشة الخطاب السردي وتحديدا الحكاية العجيبة، دراسته لا"تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل يهدف إلى مساءلة النص في ذاته، ولذاته من خلال بنيته الشكلية ".[3]

وقد ساهم "فلاديمير بروب" بهذا العمل في تطوير علم السرد، وطبق عليه نظام (الوظائف) منطلقا في دراسة الحكايات العجيبة من بنائها الداخلي وليس من السياقات الخارجية، فقد أراد "بروب" "أن يستخلص نظرية

[1]- فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، ص 102، 103.

[2]- نادية بوشفرة، مباحث في السميائية السردية، ص 20.

[3]- نفسه، ص 20.

من خلال جمعه لمئة حكاية روسية بغية رصد البنيات الشكلية لها مراعيا في ذلك أبعادها المنطقية ومستغنيا عن صيرورتها التاريخية».[1]

وقد حاول "بروب" من خلال نموذجه استخلاص أشكال الظواهر لكل حالات الحكي، وقد خلص إلى إحصاء الحكايات في إطارها النوعي، وتوصل إلى عدد من المتغيرات (Variantes)، تتمثل هذه الأخيرة في الأشخاص وطريقة آدائهم للفعل، فيما توصل من جهة أخرى إلى مجموعة من الثوابت (Invariantes) متعلقة بما يسميه "بروب" في اصطلاحه الخاص (الوظائف).

وقد حقق "بروب" عملا متميزا وفريد من نوعه عندما ميز بين مستويين للتحليل: الأفعال (Actions) والوظائف (Fonctions).[2]

وكخلاصة لأهم ما تطرقنا إليه، يمكننا أن نقر بأن "غريماس" من خلال مشروعه التحليلي النظري استطاع أن يسهم في نجاح المقاربات السيميائية للنصوص السردية، وبمعنى آخر اهتمامه كان منصبا على مجال السرد أو علم السرد تحديدا، اقترح مفاهيم وإجراءات وأعاد صياغة أخرى لمجمل المفاهيم التي تناولها "بروب". هذا الأخير الذي كانت أعماله ونماذجه المطبقة على الحكايات العجيبة كافية وجديرة بأن تتخذ كانطلاقة لمن جاءوا من بعده.

أولا: سيميائية الشخصية (La Sémiotique du personnage)

يتعامل النص السردي، وخاصة الروائي منه مع الأحداث كتعامله مع الشخصيات، لأنهما متكاملان، فلا (حدث) أو (فعل) من دون (شخصية) تقوم به وتؤديه ولا شخصية من دون (فعل)، بل إنه قد تشترك الشخصيات في حدث واحد، كما قد تقوم الواحدة منها بعدة أحداث، فالعلاقة هي علاقة تناسب عكسي ولا يبرر وجود الشخصية إلا الحدث.[3]

وقد احتلت (الشخصية) مكانة مرموقة، وحضورا بارزا في كافة الأشكال السردية عبر قرون طوال من الزمن، فتعرض لها العديد من الدارسين بالتحليل والدراسة والبحث، كل حسب رأيه وقواعده الخاصة، فحققوا

[1]- نادية بوشفرة، مباحث في السميائية السردية ، ص 21.
[2]- نفسه، ص 21.
[3]- نفسه، ص 80.

بذلك قفزة نوعية من خلال التشكيل السردي، فشكل التحديد وضبط مفهوم واضح المعالم، محدد الأبعاد، شاملا جامعا لكل سماتها وخصائصها، نقاشا مفتوحا لم توصد أبوابه ولم تجف أقلامه ولم تتوقف مفاهيمه، التي تزداد تشعبا وتداخلا حدّ التلاقي أوالتنافر أحيانا كثيرة.

ويعد مفهوم الشخصية"من أكثر المفاهيم حضورا في الدراسات النقدية الحديثة، خاصة فيما يتعلق بنقد الرواية، حيث تعد الشخصية من أهم عناصر العمل الروائي"[1]

- فماهو مفهوم الشخصية الروائية؟ وما مفهوم الشخصية في السيميائيات السردية؟.

1- مفهوم الشخصية الروائية:

تعتبر الشخصية الروائية أهم العناصر السردية وأبرزها على الإطلاق خاصة مع المكانة الرائدة التي احتلها الرواية في العصر الحديث، واحتلالها الصدارة بين كافة الأجناس والأنواع الأخرى.

ولأن الرواية تركز على مجموعة من العناصر الفعالة التي لا تستقيم الرواية إلا بحضورها ولا يمكن أن ترسم معالمها وتتضح خصائصها بدونها، فكانت الشخصية العنصر البارز والسمة الفريدة التي لا غنى عنها "فلا تكون العناصر الأخرى إلا مظاهر لهاأو راقدة في سبيلها أو دائرة في فلكها.[2]

وليس للشخصية الروائية وجودا واقعيا، وإنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية هكذا تتجسد الشخصية الروائية —حسب (بارت)- كائنات من ورق لتتخذ شكلا دالا من خلال (اللغة) وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب (تودوروفTodorov) وينبغي التمييز بين "الشخصية الروائية" و"الشخص الروائي": فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتعقدها. والثانية خاصة تعني شخصا معينا في راوية معينة، له سيماته الخاصة وصفاته الجسمية المحددة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام.

وأبرز من قدم تعريف لمفهوم الشخصية نجد (فيليب هامون Ph.Hamon) يرى بأن الشخصية الروائية تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص كما يرى "رولان بارت" أن الشخصية نتاج عمل تألفي فهي ليست كائنا جاهزا ولا ذاتا نفسية بل هي حسب التحليل البنيوي بمثابة دليل (Sign)له وجهان:

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص 214.

[2]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط) 1995م، ص 127.

أحدهما دال (Signifiant) والآخر مدلول (Signigie) فالشخصية هي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال.[1]

ويمكن القول أيضا أن الشخصية الروائية "كيان فني مكثف بذاته، مادتها الواقع، ولكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوي روائي فقدت صلتها بالواقع الخارجي لتصبح صلتها به رمزا لغويا، يعبر عن رؤية فنية، ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع".[2]

وهذا متوقف على القدرة الإبداعية عند الكاتب، وموهبته الفنية وخصوبته الخيالية في تقديم صورة جمالية وأدبية، تنقل القارئ إلى عوالم بعيدة رامية به في فضاءات فسيحة.

فالشخصية الروائية إبداع من إبداعات المؤلف، وهي أداة لا يمكنه الكتابة والخط بدونها، بل إنها ركيزة وأساس كل الرواية منذ بدايتها كفكرة، فأول ما يفكر فيه الكاتب الروائي هو الشخصية التي سيكتسب عنها وصولا إلى تشكيلها النهائي، و البدء في عملية التدوين، لتتفاعل مع كل العناصر الأخرى بشكل تدريجي حسب حالاتها ومراحل تطورها في عملية السرد، فارضة بذلك وجودها على المؤلف محددة كل مسارات السرد المختلفة.

ويمكننا القول إن الشخصية الروائية تختلف عن الشخص الواقعي الحقيقي الحضور فهذا لا يعني أن الشخصية الروائية خالية من مظاهر الحياة، بل إنها تتلاقى وتشترك مع الشخص الحقيقي، فتكون بذلك "كائن له سمات إنسانية منخرط في أفعال إنسانية ".[3]

ويتجلى ذلك من خلال سلوكها وطباعها، والكلام والحوار وكذا امتلاكها للعاطفة والإحساس، ولها وضعها الإقتصادي الخاص، فهي تماما مثل الشخص الحقيقي ولا تختلف عنه في شيء إلا في كونها لا تستحضر إلا من خلال خيال القارئ أو الكاتب.

---

[1]- محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005 م، ص 09

[2]- عثمان بدري، الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة الونشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986 م، ص 09.

[3]- جير الدبرانس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط 1، 2003 م، ص 30.

2- الشخصية في السيميائيات السردية:

عرفت الدراسات السردية تطورا ونضجا عما كانت عليه سابقا، خاصة فيما يتعلق بوضوح المفاهيم وضبط المصطلحات وانتقائها وفرض التخصص.

كما ينبغي الإشارة إلى أن الشخصيات السردية، تتداخل في بعض الأحيان مع الشخصيات السيميولوجية، لأنها تقدم تفسيرا لها من خلال أفعالها وأعمالها التي تقرن بعدها المخيالي ببعدها الواقعي.[1]

وتعد الشخصيات السردية هي "كائنات من ورق تظهر وتختفي، صفاتها متغيرة، فهي تارة تأخذ صفة الحيوان، أو صفة مخلوق غريب يجمع بين ملامح إنسانية وأخرى إلهية، وأحيانا هي خالية من أي صفة أو صورة تجسمها".[2]

وتضاربت آراء النقاد والدارسين حول أهمية الشخصية في النص السردي، وبالتالي حول مفهومها، إذ لا توجد نظرة موحدة في الدراسات للتعامل مع هذا الكائن الورقي، نعرض بعضا منها فيما يأتي:

أ- مفهوم الشخصية الروائية عند " ألجيرداس جوليان غريماس" (A.J. Greimas):

جمع السيميائي الفرنسي(غريماس Greimas)في كتابه (علم السيمياء البنيوي) 1966 منهج (بروب V.Propp) ومنهج (ليفي شتراوس Levi Strauss)، وحدد الأشخاص لا ككائنات نفسية. وإنما كمشاركين.

ذلك أن (الشخص) من وجهة النظر الألسنية، لا يحدد بميوله النفسية وخصاله الخلقية، وإنما بموقفه داخل القصة، وبهذا يمكن النظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية، ذلك أن تحديد الشخص بالفعل الذي يفعله إنما ينبع من مفهوم (نحوي)، إذ ليس هناك من فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل.[3]

---

[1]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د ط)، 2011م، ص 98، 99.

[2]- نفسه، ص 98، 99.

[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 14.

لا تختلف رؤية (غريماس) للشخصية عن رؤية سابقيه من حيث تعلقها بإنتاج الدلالة، لكنه أبدى مزيدا من الدقة والوضوح لمفهومها في إطار ما أسماه بالأنموذج العاملي (Le modèle actantiel)، الذي يعني "استبدال وترتيب الأدوار" الواردة في المحكي.[1]

والأنموذج العاملي عموما، هو مرحلة محددة بمسار يقود من المجرد إلى المحسوس، لذلك سنحاول عرض مشروع (غريماس) في بناء الشخصية، ونمط استغلالها داخل النص السردي.

ففي تحديده لمفهوم (العامل) و (الممثل) كمفهومين مرتبطين بمفهومه (للشخصية) يميز غريماس بين مستويين لمفهوم الشخصية:

أ– مستوى عاملي: ويتعلق بالأدوار وليس بالفواعل أو الذوات التي تقوم بالدور.

ب– مستوى ممثلي: يتمثل في الصورة الناقلة لدور عاملي على الأقل، يحدد وضعية داخل البرنامج السردي.[2]

ينطلق (غريماس) في أنموذجه العاملي من رؤية مسبقة لمثال (بروب) الوظائفي، وخاصة لدوائر الفعل السبع، حيث استقطبت اهتمامه فراح يتعمق في وظائفها ويتبين دلالتها، باحثا عن تصور منطقي شامل للأجناس السردية، بينما راح (غريماس) يوسع عن النطاق في العمل من أجل الوصول إلى معرفة كلية شاملة.

ويمثل نظام الأنموذج العاملي عوامل ستة تبرز الدور الوظيفي لكل شخصية من خلال العلاقة العاملية التي تربطها بالشخصية الأخرى.

---

[1]– نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 83.

[2]– رشيد بن مالك، قاموس التحليل السميائي للنصوص، عربي–إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2000 م، ص 16.

هذا ما يشكل في التحليل السردي الأنموذج العاملي وتكمن « بساطته في أن كله متمحور حول موضوع الرغبة الذي يسعى الفاعل لأجله. ويقع كموضوع للتواصل بين المرسل والمرسل إليه ورغبة الفاعل من جهته موجهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض ».[1]

ويمكننا القول من خلال ما سبق بأن الأنموذج العاملي هو وصف للعلاقات بين الوظائف، وبمعنى أدق العلاقات بين العوامل التي تظل على الرغم من تحولاتها المتجلية في أنماط السرد المعروفة تحتكم إلى وجود آليات ثابتة تسيرها.

وحدد (غريماس) النموذج العاملي في ستة عوامل وهي كالآتي:

1- **عامل الذات:** من تقوم بالبحث عن الموضوع.

2- **عامل الموضوع:** الذي تقوم الذات بالبحث عنه.

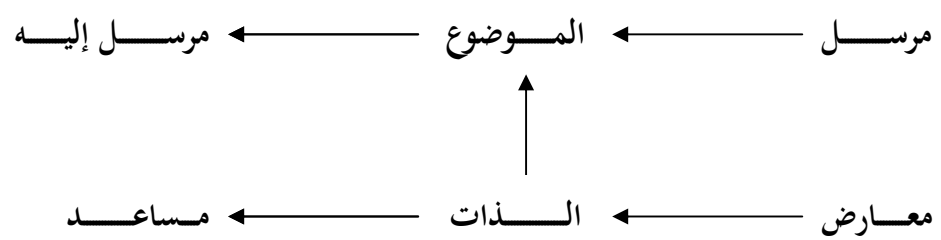
3- **عامل المرسل:** الدافع المحرك للذات للإتصال بالموضوع.

4- **عامل المرسل إليه:** المتلقي للموضوع بعد حصول الذات عليه.

5- **العامل المعارض:** الذي يحاول عرقلة الذات ومنعها من الإتصال بالموضوع.[2]

6- **العامل المساعد:** الذي يعين الذات في الحصول على الموضوع.[3]

ويمكن أن نوضح العوامل الستة، من خلال الشكل البياني الآتي:



يتمفصل نظام الأنموذج العاملي إذن في شكل تقابلات، تتلخص في ثلاث ثنائيات من العوامل وهي:

---

[1]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 86.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 15.

[3]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 87.

أ- الذات/الموضوع:

ب- المرسل/ المرسل إليه:

ت- المساعد/ المعارض:[1]

ب- مفهوم الشخصية الروائية عند (فيليب هامون Ph.Hemon)

ازدهرت الأبحاث اللسانية والسيميائية مع مجيء فيليب هامون وتحديدا مقولة "الشخصية" فهي عنده ليست مقولة سيكولوجية تحيل إلى كائن حي، أو مقولة تخص الأدب والجمال فقط، بل أصبحت على حد قول (هامون) « علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة، إن وظيفتها وظيفة اختلافية، إنها علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد».[2]

وبالتالي فهامون يعرف الشخصية على أنها علامة[3]،وصنف الشخصيات الروائية إلى ثلاثة أنواع:

1- فئة الشخصيات المرجعية (Personnages référentiels)

وصنفها ضمن شخصيات:

أ- الشخصيات التاريخية (كنابليون في رواية دوماس ...)

ب- الشخصيات الأسطورية (كفينوس أو زيوس)

ج- الشخصيات المجازية (الحب، الكراهية)

د- الشخصيات الإجتماعية (كالعامل، الفارس، المحتال)

وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة.

---

[1]- المصدر السابق، ص 87.

[2]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، محفوظة لدار الكلام، الرباط، المغرب، (د ط)، 1990 م، ص 08.

[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 11.

وعندما تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساسا على "التثبيت" المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجية والمستنسخات والثقافة.[1]

2- فئة الشخصيات الواصلة (الإشاريةP. Embrayeurs)

وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ، أو ما ينوب عنهما في النص، ويصنف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، جوقة التراجيديا القديمة، الشخصيات المترجلة، الرواة المؤلفين، المتدخلين الرسامين، الكتاب، الفنانين، وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات.[2]

3-فئة الشخصيات المتكررة (الاستذكاريةPanaphoriques)

كثيرا ما يلجأ الكاتب إلى استخدام هذا النوع من الشخصيات، لأنها ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ ومن مثلها نجد: الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل ... إلخ، فتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم، أو مشاهد الإعتراف أو التكهن[3].حيث تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الإستدعاء، والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2009 م، ص 216 .217

[2]- نفسه، ص 217.

[3]- نفسه ، ص 217.

2- دال الشخصية:

يهتم الروائي بأشكال تقديم شخصياته، وقد تعددت هذه الأشكال واختلفت من الرواية القديمة إلى الرواية المعاصرة، ذلك أن الشخصية تلعب دور فعالا في العمل الروائي، مما جعل (هامون) يقدم الشخصية من خلال (دال) منفصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها (سمة) والخصائص العامة لهذه السّمة تتحدد في جزء هام منها: الإختيارات الجمالية للكاتب[1].

كما يقصد (بدال الشخصية) الملفوظ السردي الذي يختاره الروائي لتقديم الشخصية، على مستوى الرواية، والذي يحدد بإعتباره دالاً متقطعا أو غير متواصل، من خلال مجموعة من العلاقات المبثوثة فيها والتي تسمى بسمتها الخصائص العامة لهذه السمة، معرفة في جزئها الأكبر من الخيارات الجمالية للمؤلف، المونولوج الغنائي أو السيرة الذاتية يمكنها أن تكتفي بسمة مكونة من دال منسجم نحويا ومحدود[2].

وهنا نشير إلى أن هذا (الدال) يتحدد من خلال ضمير المتكلم، أو أن الشخصية تقدم من خلال أقوالها الصادرة عنها.

كما يرى (هامون)«أن المظهر الصوتي (الدال) الذي يبدو لنا شيئاهينا يساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية[3]».فروايات (نجيب محفوظ) مثلا تختلف أسماء شخصياتها من حي إلى حي، ومن طبقة إلى طبقة وذلك يعبر عن وعي الكاتب الكبير عما يكتبه، وعلى قدرته الإبداعية أيضا، إن الشخصية إذن يمكن النظر إليها مدلولا، كما يمكن النظر إليها دالا.[4]

أما في الرواية التي يتم فيها تقديم الشخصية بـ (ضمير الغائب) تكون السِّمة مركزة على اختيار اسم العلم المزود بعلاماته الطباعية المميزة والتي تحدد في الحرف الكبير والذي يتسم بتكراره (علامات شائعة إلى حد معين)

---

[1]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 71.

[2]- رولان بارت، فليب هامون وآخرون، شعرية المسرود تر: عدنان محمود، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1 2010 م، ص 124.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 219.

[4]- نفسه، ص 219، 220.

وباستقراره (علامات مستقرة إلى حد ما)، وبمعناه (سمة ممتدة إلى حدّ ما)، وبدرجة تحفزه (من أجل الصلات بين الدال والمدلول).[1]

بمعنى أن ضبط اسم الشخصية ذو أهمية كبيرة داخل السرد، فلا بد أن يَرِدَ الاسم نفسه في الرواية ولا يتم تغييره أو تبديليه مع مرور السرد ما يدخل نوع من التشتت والضياع في ذهن القارئ، وأن يمتد على طول الرواية منذ بدايتها إلى غاية نهايتها أو إلى غاية نهاية الدور الذي يضطلع به داخل النص، كما ينبغي أن يحدث تواصل وانسجام بين دال الشخصية ومدلولها.

بالإضافة إلى ذلك فإن اسم الشخصية هو هوية لها، وعليه لا يكون اختياره بطريقة اعتباطية، إنما انتقاؤه يكون مدروسا وفق ما يوافق هذه الشخصية، ومكانتها في الرواية والوظيفة المنوطة إليها، مما جعله يعتمد طريقة لدراسة أسماء الشخصيات تعتمد[2]:

1- نوعية نسبة توتر الأسماء.
2- نوعية السماء.
3- دلالتها.
4- تصنيف الروائيين حسب أخذهم بمبدأ الكثرة أو القلة.
5- مسألة غموض الاسم، والكيفية التي يستعيد بها وضوحه.
6- أنواع التحولات التي تتعاقب على الاسم الشخصي.

3- مدلول الشخصية:

تعتبر الشخصية بمثابة (مدلول) أي عنصر من العناصر المشكلة للعلامة، فهذا يعني أنها ترتبط بالدال الذي يحددها في صفات أو أفعال أو أقوال، بمعنى أنها تحدد من خلال مجموعة من الإشارات تطلق عليها (السمة) أو مجموع الخصائص التي تكتسبها الشخصية من خلال السرد ذاته[3].

---

[1]- رولان بارت، فليب هامون وآخرون، شعرية المسرود، ص 124.
[2]- وردة معلم، شعرية الدال في رواية ابراهيم الكوفي، مجلة التبيين، العدد 31، 2008 م، ص 30.
[3]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 08.

ويعد (فيليب هامون) الشخصية وحدة دلالية، في حدود كونها مدلولا منفصلا بافتراض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف[1]. مع العلم أنها تولد من وحدات المعنى، وأن هذه الشخصية تبنى من خلال ما تتلفظ أو ما يتلفظ عنها.

وتبرز أهمية المدلول في اختيار اسم الشخصية، بمعنى الأثر الذي يتركه الجانب الصوتي للدال، أي من خلال إيحاءاته السلبية والإيجابية، وهذه المسألة ليست مجانية، فالمؤلف يشير إلى ما يؤكد هذا بالإستناد إلى الكثير من الوقائع في تاريخ الكتابة[2]. إذ أن اختيار (الإسم) لا يكون بشكل عبثي أو عشوائي من طرف الكاتب، وإنما يحتاج منه حضور واستحضار كبيرين لتحديد وضبط إسم يلخص ويحمل كل الصفات والوظائف التي يضمنها للشخصية والتي تشكل مدلولا يتلائم مع تلك الصفات والسمات.

ويتفق معظم السيميائيين حول هذه القضية فبالنسبة لـ (يوري لوتمان)الشخصية«تعد تجميعا لصفات أخلاقية، صفات تميزية، وأما (غريماس)فيعتبر أن الممثلين "المسميات" (مورفيم) بالمعنى الأمريكي للكلمة، ينتظمون بفعل علاقات تركيبية، في ملفوظات وحيدة المعنى».[3]

ويضاف إلى هؤلاء كلود ليفي شتراوس الذي يقول «لا يحتفظ من مدلول الشخصية سوى بوظيفتها السردية ».[4]

ويقترح علينا (فيليب هامون) مقياسين أساسيين يفيدان في تقديم الشخصية هما:

- **المقياس الكمي**: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.
- **المقياس النوعي**: أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها.[5]

---

[1]- المصدر السابق، ص71.

[2]- نفسه، ص 08.

[3]- نفسه، ص 35.

[4]- نفسه، ص 35.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 224.

إن العلاقات التي تربط شخصيات الرواية ببعضها البعض، تتغير وتختلف سواء من ناحية الصفات أو الوظائف، ما يشكل لكل شخصية مدلولا مختلف عن الشخصية الأخرى، وهو الأمر الذي يسمح للقارئ بتمييزها و التفريق بينها، لأنها تتميز بعدم الثبات وعدم الإستقرار.

ثانيا: سيميائية الفضاء

إذا تناولنا (الفضاء) من المنظور السيميائي، نستطيع أن نقر لا بل أن نجزم بأن هناك تداخلا وتطابقا كبيرا بين سيميائية (الفضاء)، وسيميائية (العالم الطبيعي)، من حيث الإهتمام الذي يوليه كلاً منهما، للفاعل ودوره في تفعيل نشاط الفضاء الروائي.

فسيميائية العالم الطبيعي « لا تبحث في معاني العالم فحسب، تبحث أيضا في دلالات السلوكات البدنية للإنسان»[1].في حين أن سيميائية الفضاء تتميز «ببحثها عن التحولات التي تلحق بالسيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان»[2].

ويؤكد (رشيد بن مالك) في كتابه (مصطلحات التحليل السميائي)، على أننا في دراستنا للفضاء لا بد وأن نهتم بنشاط الفواعل التي تتحرك على متنه إذ يقول « من الضروري أن نولي أهمية للإنسان المستعمل للفضاء ذلك أنه ينبغي أن ننظر في سلوكاته المبرمجة وفي علاقاتها بطبيعة استعماله للفضاء».[3]

ويعد (الفصل الفضائي) إجراءً سيميائياً إذ اكتسب مؤخرا فعالية عملية كبيرة فبمقتضاه نعمد إلى تسجيل البرامج السردية داخل الأفضية المتقطعة، ونستطيع أن نسميه كذلك بالبرمجة الفضائية داخل الطابع الوظيفي.[4]

أما (المتمركز الفضائي)، فهو الآخر من الإجراءات التي تسمح بتحديد الوضعيات الفضائية داخل النص السردي، وبمعنى آخر نستطيع بمقتضاه أن نحدد بداية « نظام مرجعي يساعد على الموضعة المكانية للبرامج السردية المختلفة للخطاب »[5]. حيث تحدث رشيد بن مالك عن المقولة التبولوجية المفصلة للفضائية.

---

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السميائي، ص 71.

[2]- نفسه، ص 71.

[3]- نفسه، ص 71.

[4]- نفسه، ص 52، 71.

[5]- نفسه، ص 99.

1- مفهوم الفضاء الروائي (L'espace des roman)

إن مصطلح (الفضاء) (L'espace) هو من المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث حديثا، وفرضت نفسها بقوة، بعد أن أهملت سابقا بسبب انصراف النقاد والباحثين إلى التركيز على عناصر أخرى كالزمن، والشخصيات والأحداث ...

لكن (الفضاء) في الحقيقة يعد أيضا عنصرا أساسيا من عناصر النص الروائي، وقد أدرك ذلك شلة من الباحثين، فأولوه اهتماما لائقا، سواء من حيث التنظيم أو الممارسة التطبيقية.

وقد ورد تعريف (الفضاء) في الدراسات الغربية وكذلك الدراسات العربية وهذه الأخيرة جاء فيها العديد من التعريفات منها: أنه ورد في لسان العرب لابن منظور:[1]

فضا: الفضاء: المكان الواسع من الأرض، وقد فضا المكان وأفضى، إذا اتسع

والفضّاء: الخالي، الفارغ، الواسع من الأرض، والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض، يقال: أفضيت: إذا خرجت إلى الفضاء والفضاء: ما استوى من الأرض واتسع.

ومما سبق نستخلص أن (الفضاء) هو الحيز و المكان الذي يشغله النص الروائي، والفضاء هو كل ما اتسع والفضاء هو الفراغ والأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة [2]، ويرى (شريبط أحمد شريبط)، أن أول من أدخل مصطلح (الفضاء) إلى المعجم العربي الحديث هو (سعيد علواش) في عمله الموسوم بـ (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)[3].

ويعرفه على ذلك (رشيد بن مالك) بقوله: « يفترض الفضاء اعتبار كل الحواس في سيميائية الإهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء»، ويتميز (الفضاء) الذي درسه الشعريون بكونه« ليس فقط هو المكان الذي تجرى فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها».[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، مج 11،ص 165.

[2]- جيرا الدبرانس، قاموس السرديات، ص 182.

[3]- شريبط أحمد شريبط ، بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد"، مجلة الثقافة، العدد 115، ص 145.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 28.

أما (هنري ميتران Henri Mitterand) فينظر إلى (الفضاء) من وجهة دلالية فيربطه بالمعنى ويجد مفهومه من حيث هو (متخيل)،« ومن حيث هو مضمون ومعطيات طبوغرافية حول الحدث المتخيل والمروي»[1] أي يربط الفضاء بالمعنى حيث يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.

ويقول (ميشال بوتورMichel butor): « إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ ».[2]

ولعل دراسة الفضاء عند (غاستون باشلار G.Bachlard)، هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي.

وذهب (جورج بوليه Georges polet) «إلى دراسة الفضاء الروائي لذاته دون تحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الأخرى».[3]

وبنى (يوري لوتمان Youri Lotman) تصورًا في كتابه (بنية النص الفني) 1973 على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية، تجمع بين عناصر متعارضة (الداخل ≠ الخارج) (المغلق ≠المفتوح).[4]

فالفضاء عند (لوتمان) هو «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، والحالات، والوظائف، والصور والدلالات المتغيرة ...) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالإمتداد والمسافة) ».[5]

ويعرف (غريماس) (الفضاء) قائلا «موضوع مبني (محمل لعناصر متقطعة) يتضمن تعريف الفضاء مشاركة لجملة المعاني، ويقتضي بذلك، الأخذ بعين الإعتبار كل الميزات الحساسة، (بصرية، لمسية، حرارية، سمعية

---

[1]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 117.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، (د ط)، 2004 م، ص 105.

[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 66.

[4]- نفسه، ص 66.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 34.

...)وموضوع الفضاء متعلق إذن، وفي جزء منه بسيميائية العالم الطبيعي ... واكتشاف الفضاء ما هو إلا بناء صريح لتلك السيميائية».[1]

يتعلق الفضاء عند (غريماس)إذن بالأفعال والفواعل، فيعقد بين كل منهم فضاء خاصا.

2- اختلاف مصطلح (الفضاء) الروائي لدى الدارسين:

الدارسون في طريقة معالجتهم لمصطلح (الفضاء) الروائي باختلاف مناهجهم وتصوراتهم المتعددة في مفهوم الفضاء وارتباطه بزمن الحكي وفعالية الشخصيات، فتعددت المفاهيم والمصطلحات أهمها (المكان، الفضاء الحيز، الفراغ، الموقع ...).

ولنتبين الفوارق الدلالية بين المصطلحات السابقة ومصطلح الفضاء والمكان يجب أن نتناول مفهوم الفضاء يعني (المكان) في الكتابات الكلاسيكية، و (الفضاء) في الكتابات المعاصرة، و (الحيز) في الكتابات التي حاولت أن تفرق بين سمات المكان وسمات الفضاء.

حيث يشير (عبد المالك مرتاض) إلى ذلك فيجده قاصرا بالقياس إلى مصطلح (الحيز)، « لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النُّتُوء والوزن والثقل والحجم والشكل ... على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز».[2]

ومصطلح الحيز عنده لا يتحدد بمساحة جغرافية، فهو من امتداد الإنخفاض، الإرتفاع والتوسع ... بعكس المكان الذي يصح القول به في حياتنا الواقعية لا المتخيلة مثل: شوارعنا، بيوتنا ... إلخ.

وبذلك يشيد (مرتاض) المصطلح (الحيز) ويثني عليه على رغم اعترافه أن مصطلح (الفضاء) هو الأكثر تداولا بين النقاد والباحثين.

وقد استعمل الفرنسيون كلمة (فراغ) (Espace) بدلا من (موقع) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث، والمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، فعن المكان يرتبط بالإدراك الحسي.[3]

---

[1]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 111.

[2]- نفسه، ص 109.

[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 66.

نشير إلى أن (الفضاء الروائيL'espace des romon) مكون أساسي للنص الروائي لأنه مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة[1].

فاللغة هي المدخل الضروري لقراءة الفضاء الروائي، ولهذا يتحقق المكان من خلال تقنيتين الأولى تتحقق داخل الخطية اللفظية للخطاب أي داخل الأحداث السردية، ولذلك ينتج المظهر الحكائي للمكان الذي تنتقله اللغة، فيتم الإستعاضة بها عن المشاهد و الصور المكانية، في السينما مثلا، وذلك لإعطاء النماذج المكانية المختلفة وخصائصها الجغرافية، الإجتماعية والحضارية.

أما التقنية الثانية فتتمثل في الفضاء الموضوعي للكتاب، وهذا الفضاء المظهري، مكمل في الحقيقة للفضاء السردي، فهو يعززه ويكمله، ويقويه ويكتفيه جماليا وفنيا من خلال التقنيات الطباعية المختلفة. فالفضاء الروائي مثل كل فضاء فني، ينبني أساسا على تجربة جمالية، لما له من دور وأهمية في النص الروائي.

3- بين الفضاء والمكان:

يصعب التمييز بين الفضاء والمكان لأنهما متداخلان، إذ يوظف مصطلح (الفضاء) للدلالة على (المكان) ويوظف المكان للدلالة على الفضاء، ولذلك يكون الفصل بينهما نسبيا.

وقد تعودنا على توظيف ألفاظ تتكرر كثيرا في السرد الروائي (كالبيت، المقهى ...)، فإذا اعتبرناها أمكنة محددة، فإن مجموعها هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه إسم (فضاء الرواية)، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء[2]، أي أن الفضاء هو مجموع أماكن جغرافية متفرقة.

أما مفهوم (المكان) فهو في نظر (غريفال) « الذي يؤسس المحكي، لأن الحدث في حاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة»[3]

وبذلك يعد المكان حلبة الصراع الذي تتنازع داخلها الشخصيات لخلق الأحداث، وهذه الأحداث في تعاقبها وسيرورتها تخضع لزمانية معينة، إذ إن المكان هو الموطن الأصل الذي يوحى ويعبر عن الذات في شوقها له.

---

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 56.

[2]- نفسه، ص 63.

[3]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 118.

والمكان هو الذي "يبقى ثابتا يذكرنا بالأهل والأحباب إن رَحَلُوا أو رَاحُوا، وبأحداث أو وقائع مفرحة أو محزنة، وبماض وَلَّى ولن يعود، فقط الحاضر هو الذي يلتقي مع المكان"[1]

هكذا المكان مسمى أو غير مسمى، يظل حاملا لسلطة الزعامة، سواء أكان واقعيا أو متخيلا.

ومادامت الأمكنة في الروايات ما تكون غالبا متعددة ومتفاوتة، فإن الفضاء هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، (كالشارع، الساحة ...) كل واحد منهما يعتبر مكان محدد ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإن جميعها تشكل فضاء الرواية.[2]

إن الفضاء —وفق هذا التحديد– شمولي، إنه يشير إلى سطح (المسرح)، الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي، من مجالات الفضاء الروائي.[3]

إن الفضاء الروائي والمكان الروائي "مصطلحان بينهما صلة وثيقة، وإن كان مفهومها مختلف"[4]،هذا ما يقودنا إلى الحديث عن أهمية المكان كمكون للفضاء.

كما يمكننا الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الإنقطاع الزمني في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الإستمرارية الزمنية. وهكذا فلا يمكن تصور الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه، في حين أنه يمكن تصور المكان الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية[5].ويمكن أن نوضح الإختلاف بواسطة الشكل التالي:

---

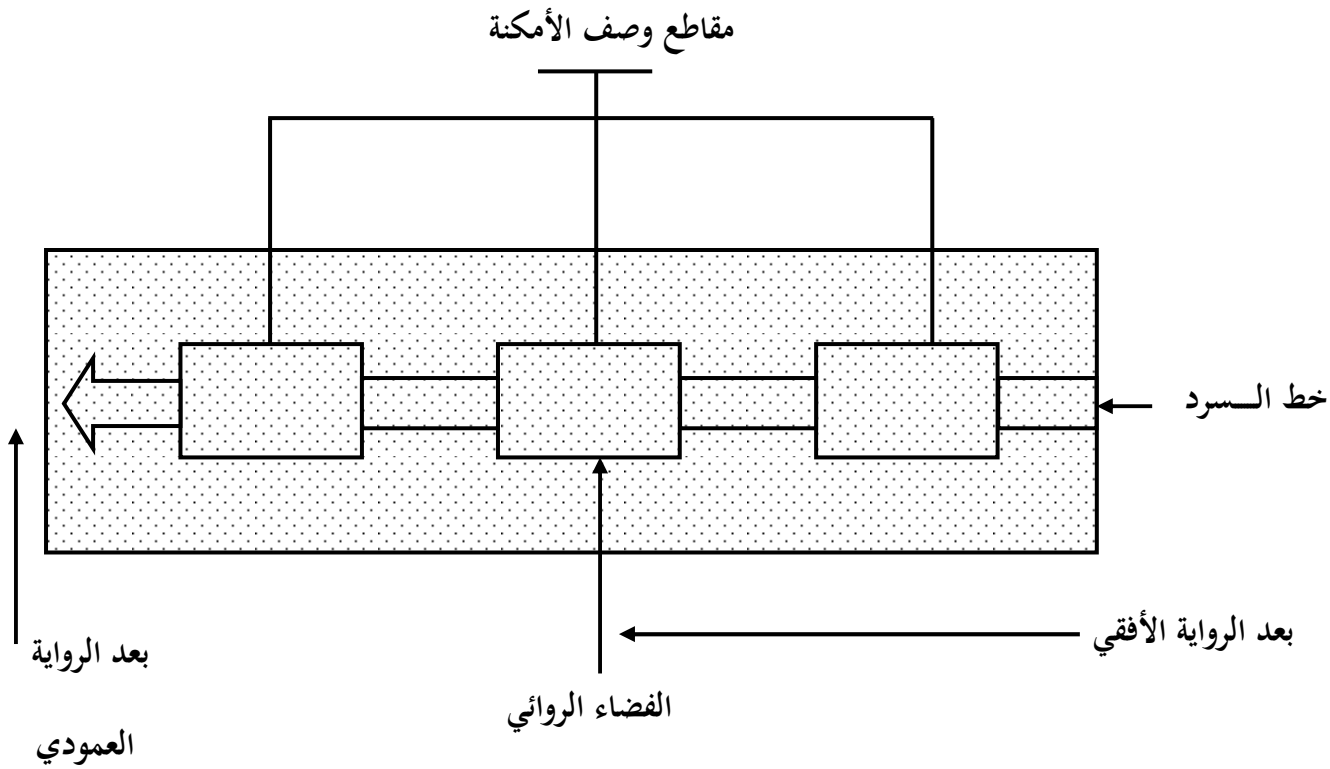
[1]– نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 118.

[2]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 63.

[3]– نفسه، ص 63.

[4]– سمير روحي فيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤية، مقاربة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 م، ص 74.

[5]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 63.



إن الفضاء، وفق هذا التخطيط يلف مجموع الرواية بما فيها أحداثها التي تقوم في السرد، لأن هذه الأحداث تفترض دائما استمرارية المكان. وهذا لا يعني أن الفضاء مكون من الأحداث، ولكنه فقط يؤطرها، إنه موجود بالضرورة أثناء جريان الوقائع[1].

4-أنواع الفضاء:

4-1- الفضاء النصي أو (الطباعي): (L'espace tesctuel)

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية، على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها.

وكل هذه المظاهر داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، ولها دلالة جمالية وقيمية: فوضع الإسم مثلا في أعلى الصفحة يعطي انطباعا يختلف عنه إذا وضع تحت العنوان.

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 63.

وهكذا فإن الفضاء النصي، هو المكان الذي تترك فيه عين القارئ إنه فضاء الكتابة الطباعي، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال.[1]

ولقد كان اهتمام (ميشال بوتورM.Buttor): بهذا الفضاء كبيرا، وهو لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها، وإنما نظر إلى فضاء النص بالنسبة إلى أي مؤلف كان، وقد أشار إلى مجموعة من مظاهر تشكيل فضاء النص لا تَهُمُ الرواية فقط، بل يمكن مصادفتها في جميع الكتب، أهمها[2]:

- تضاريس الغلاف.
- الكتابة الأفقية.
- الكتابة العمودية.
- التأطير.
- البياض.
- التشكيل التبوغرافي.
- ألواح الكتابة

4-2- الفضاء الدلالي: (l'espace sémiotique)

تحدث عنه (جيرار جنيت G. Genette) فرأى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحدًا، بل تتضاعف معانيه وتكثر، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي ... و الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للإمتداد الخطي للخطاب، ولكن الفضاء الدلالي إذا كانت له علاقة وطيدة بالشعر فإنه ليس مبحثا ضروريا في السرد[3].لأن (جيرار جنيت) لم يكن يتحدث إلا عن مبحث بلاغي معروف يمكن أن يدرج تحت عنوان عام هو (المجاز).

---

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 72.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 55، 56.

[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 73.

ثم إن هذا الفضاء ليس له في الواقع مجالا مكانيا ملموسا، لأنه مجرد مسألة معنوية، وأغلب النقاد الذين تحدثوا عن هذا الفضاء كانوا يراعون شرطا أساسيا، وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك أو يتخيل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية[1].

4-3- الفضاء كمنظور أو كرؤية:

تحدثت عنه (جوليا كريستيفا) فرأت أن الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف متجمعا في نقطة واحدة.

وتُشَبِّهُ (كريستيفا) الرواية بالواجهة المسرحية، فالعلم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة، وهذا يشبه ما يسمى بزاوية رؤية الراوي أو المنظور الروائي[2].

4-4- الفضاء الجغرافي (L'espace Géographique)

الفضاء الجغرافي مقابل لمفهوم (المكان) ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال[3].

والفضاء الجغرافي في النص الأدبي هو « مفتاح يمكن القارئ من وُلُوج عالم النص، ويعطيه الإذن بالتحليق في فضائه الفسيح »[4].

ويأتي الفضاء الجغرافي غالبا باستعمال الكاتب لتقنية الوصف، وقد اختلف الكتاب في اختيار أماكنهم بين مغلقة ومفتوحة، وواسعة وضيقة ...

5- أهمية ومضامين الفضاء الروائي:

إن القارئ ليس مدعو لقراءة الرواية وتحديد معانيها، إنه مطالب أيضا وأساسا بالكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخييلي الذي يعالج الحقائق بالأوهام، هذا ما يشير إليه إمبرتو

---

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 73.

[3]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61.

[4]- كريمة بورويس، بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، جامعة قسنطينة 2004م/2005م، ص 23.

إيكو في أن النص السردي يبنى كعالم مغلق ومكتفي بذاته من حيث التحديد الدلالي المسبق الذي يسقط فيه المؤلف[1].

كما يصور لنا إمبرتو إيكو هذا العالم مثل لعبة في غابة تتعلم من خلالها كيف نتبين طريقنا وسط فضاء بلا خريطة[2].

وتكمن أهمية الفضاء الكبرى في تأسيس الحدث والشخصية، لذلك نجد اختيار أمكنة المحكي لا يقوم بصفة اعتباطية أو جزافية أو بمحض مصادفة، إنما هو تحديد دقيق.[3]

إن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطا بخطية الأحداث السردية، وبالتالي يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه اتجاه السرد[4]، كما أن الفضاء الروائي والحدث هو الذي سيعطي للرواية تماسكا وانسجاما ويقرر في الإتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد خطابه، وذلك أن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، «فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتقي شخصية روائية بأخرى، في بداية القصة وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء، وهذا الخرق المولد لا يوجد إلا طبقا لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكاني محدد، تجتمع فيه الصفات الجغرافية والصفات الإجتماعية»[5].

وإذا كانت أهمية المكان كمكون للفضاء في هذه الروايات تجعل بعض النقاد يعتقد أن المكان هو كل شيء في الرواية، كما تبين لنا مع رأي (هنري متران) وكما هو واضح من خلال رأيه: «إن الفضاء داخل الرواية بعيدا عن أن يكون محايدا، نراه يُعَبِّرُ عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة، ويكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي نراه أحيانا يمثل سبب وجود النتاج نفسه»[6].

والفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يَدُ المؤلف [7]، حيث بإمكانية الفضاء الروائي أن يكشف لنا الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية.

---

[1]- إمبرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005 م، ص 11.

[2]- نفسه، 09.

[3]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص121.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 29.

[5]- نفسه، ص 29.

[6]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 66.

[7]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص30.

ثالثا: سيميائية الزمن الروائي

بداية تجدر الإشارة إلى أن للزمن أهمية كبيرة في النص الروائي، إن الشكل الروائي من أكثر الأشكال الأدبية إستيعابا للزمن (Temps)،ذلك أنه الزمن يمثل العنصر الجوهري الذي يعول عليه في بناء أي فن حكائي.

مقولة الزمن قد شغلت الفلاسفة والنقاد منذ الأزل لكونها هلامية، مستعصية على القياس الدقيق ولميزتها الطبيعية التجريدية.

وتعود أسباب هذه الصعوبة إلى ضبط شساعة مجالاتها، وكذا إلى علاقاتها بشتى مظاهر الوجود الطبيعي والإنساني[1].

من هذه النقاط تحديدا يمكن القول إن ما يسمى (زمنا) في مورفولوجية اللغة « يدخل في علاقة بسيطة ومباشرة مع ما نسميه زمناً على المستوى الوجودي ... وهذا راجع إلى أن التميزات الزمنية يمكن أن تحدد بواسطة وسائل أخرى تتجاوز حدود زمن الفعل (الظروف، مفاعيل الزمن، تواريخ) »[2].

فقد أصر النقاد على معالجة عضلة الزمن واختلفوا في ذلك قديما وحديثا فالزمن في الرواية النقدية :« زمن ميكانيكي يتبع نظاما متسلسلا يبدأ بالماضي وينتهي بالمستقبل مرورا بالحاضر»[3].

أما في الرواية الجديدة : « لم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر، لكن بزمن يتماهى ويصنع الآن، حيث أصبح الزمن الوحيد في الرواية الجديدة هو زمن القراءة (مدة التلقي) »[4].

وقد كان للتصنيف الشكلاني للزمن، دوراً كبيرًا في ظهور تصورات نقدية أخرى، اعتمدت طريقة التصنيف الثنائي القائم على تقسيم السرد إلى مظهرين هما: القصة والخطاب[5] (Recit/Discours). بينما

---

[1]- سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد، أطروحة ماجستير، جامعة الجزائر 2003م/2004 م، ص 115.

[2]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 223.

[3]- نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا، عبد الله عيسى لحيلح مقاربة سيميائية، الشخصية، الزمن، الفضاء، أطروحة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2009م/2010م، ص 233.

[4]- نفسه ، ص223.

[5]- سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، ص 116.

تقاربت وجهات النظر عند بعض النقاد اللسانيين والبنيويين، بخصوص تحديد مفهوم الزمن الروائي، فقد حدد إ- بنفنست (E.Benvenist) مفهومين مختلفين للزمن : « فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم وهو خطي ولا متناهي ... وهناك من جهة ثانية الزمن الحدثي (Temps chronique)، وهو زمن الأحداث الذي يعطي حياتنا كمتتالية من الأحداث وما نسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير »[1].

لما قدم جيرار جنيت تصورا دقيقا واضحا للزمن، استطاع بمقتضاه إحداث قفزة نوعية في ميدان تحليل البنية الزمنية في الخطاب الروائي، فقد اعتبر جنيت الحكي مقطوعة مزدوجة، الزمن وقسمه إلى قسمين « زمن المحكي (القصة) بمعنى الزمن الذي تدور فيه القصة التي تحكي، وزمن الحكي (الخطاب) وبمعنى آخر زمن الدال وزمن المدلول »[2].

وبالتالي، نميز بالنسبة للمسائل الزمنية في الخطاب بين زمن القصة أو زمن المروي، أو زمن الممثل زمنية خاصة بالعالم المروي وزمن الكتابة، أو زمن القص، زمن مرتبط بسياق التلفظ ... وزمن القراءة الخاص بالمدة الزمنية الضرورية لقراءة النص، هذه الزمنيات الثلاثة مسجلة في النص.

إلى جانب هذه الأزمنة الداخلية توجد أزمنة « خارجية، يقدم النص معها علاقة: زمن الكتاب، زمن القارئ، وأخيرا الزمن التاريخي »[3].

1/ مفهوم الزمن الروائي:

إن أي عمل سردي لابد أن يتوفر على عنصر الزمن، إذ يؤدي دورا هاما وفعالا، لأن أي عمل سردي عبارة عن نقل للأحداث، ولا يتأتى هذا إلا بوجود عنصر الزمن المتفاعل والمتشارك مع أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية[4].

كان الزمن ولا يزال نقطة تثار حولها الكثير من القضايا والإهتمامات فما مفهوم الزمن في اللغة والإصطلاح خاصة في مجال نقد الأعمال السردية؟.

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005 م، ص 64.

[2]- نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا، عبد الله عيسى لحيلح مقاربة سيميائية، الشخصية، الزمن، الفضاء، ص 241.

[3]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 225.

[4]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994 م، ص 116.

أ/ لغة:

جاء في قاموس المحيط: « الزمن إسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة و أزمن »،و « أزمن بالمكان: أقام به زمنا، والشيء طال عليه الزمن، يقال: مرض مزمن وعلة مزمنة، والزمان: الوقت قليله وكثيره ويقال: السنة أربعة أزمنة: أقسام وفصول» [1].

وفي لسان العرب« زمن الزمن والزمان، إسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزمن والزمان العصر، والجمع أزامن وأزمنة وزمن وزامن شديد، وأزمن الشيء طال عليه الزمان والإسم من ذلك الزمن والزمنة. وأزمن بالمكان أقام فيه زمانا وعامله مزامنة وزمانًا من الزمن » [2].

من تعريف اللغويين للزمن يلاحظ بأن (الزمن) من معانيه أنه يطلق على قليل الوقت وكثيره ... ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن على الفصل من فصول السنة، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا، ودلالة الإقامة والبقاء تميل إلى معنى التراخي والتباطؤ.

ب/ اصطلاحا

يكتسب الزمن معاني مختلفة في الإصطلاح، بل متشبعة ومتباينة ولو أراد دارس أن يقف على مفهوم الزمن، بمعانيه المتباينة لصعب عليه الأمر حتى لو نذر حياته للوقوف على هذه المسألة لأن الزمن يأخذ أبعادا شتى.

لذلك يؤكد (أ،أ، مندلاو) في كتابه "الزمن والرواية"، على هذا الرأي، فيذهب إلى أن أكثر من مفكر وناقد ورجل دين قد تباروا في وصف صعوبة القبض على معنى محدد للزمن: يدعم رأيه بمقولتين: الأولى للقديس (أوغسطين) الذي قال: « إذا لم يسألني أحد هن الزمن فإنني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه » [3].

---

[1]- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، مصر، شركة ومطبعة مصطفى الباجي الحلبي وأولاده، ج3، ط 2، 1952 ص 233-234.

[2]- إبن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 7، مادة زمن، ص 60.

[3]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004 م، ص 16 .

والثانية (لوليام شكسبير) الذي قال: « نحن نلعب دور المهرج مع الزمن وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منه »[1].

ولعل مفهوم (توماس مان) الخاص بالزمن وطبيعته يعد مدخلا أساسيا للنظر في أبعاد (الزمن الروائي) فمقولته الشهيرة : « الزمن هو وسيط للرواية، كما هو وسيط للحياة» [2]، في محاولة عميقة لإدراك وظيفة هذا العنصر، بما يشكل بنية ذات إيقاع مؤثر في هيكل الرواية.

ولمقولة الزمن مجالات متعددة يمنحها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في عقله النظري أو الفكري. وإذا كانت الرواية التقليدية توظف الزمن لتحديد إطار الحدث وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وتقصد بذلك مماثلة الواقع، تأصيلا لمرجعية الأحداث، فإن علاقة الرواية الجديدة بالزمن تختلف جذريا، فهي لا تخضع للزمن الخارجي في الغالب الأعم.

غير أنها تنهض بالتعامل مع الزمن وفق إطارين هما: زمن القصة، وزمن السرد، وتميز بينهما، بحيث لا ينتج عن هذا التمييز أن يكون الزمن هو الخلفية التي تجري أمامها الأحداث كما في التصور التقليدي، بل إنها تتخذه بنية منفصلة عن زمنيتها، وتنكر تماثله مع الواقع وتنفي أي زمن إلا زمن الخطاب وفقا لتصور الروائيين الجدد[3].

ويعرف (بول ريكور Paul Ricoeur) الزمن بقوله: « إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المسجلة والمتمفصلة والموضحة بفعل الحكي، في كل أشكاله هو: الطابع الزمني، فكل ما نحكيه يأتي في زمن ما، يأخذ زمنا معينا مسير زمنيا وهذا الذي له سيرورة في الزمن هو الذي يمكن حكيه »[4].

ونستخلص من هذا أن يتصل الزمن بالحكي والحكي بالزمن، فالزمن هو مقياس للأحداث التي تضطلع بها الشخصيات عن وعي وإدراك، و رؤية مسبقة بوجود المجرد المحسوس.

---

[1]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 16.

[2]- أحمد جبر شعت، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005 م، ص 154.

[3]- نفسه، ص 45.

[4]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 104.

2/ المفارقات الزمنية:

تدل المفارقات الزمنية، على كل أشكال التنافر والإختلاف بين ترتيب زمن القصة، وزمن الحكاية أو الخطاب، وتتمظهر عندهم من خلال نسقين زمنيين هما:

أ/ الإسترجاع الزمني: (السرد الإستذكاري).

ب/ الإستباق الزمني: (السرد الإستشرافي).

أ/ الإسترجاع الزمني: عند (جيرار جنيت) هو العودة إلى الوراء والإخبار البعدي، أما عند (فاينريشH.Weinrich)، هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة [1].

وتتبدى هذه التقنية الزمنية من خلال آلية الإرتداد إلى الماضي، لاستعادته واستحضاره كزمن سابق، محاولة لترهينه في الحاضر أو امتلاكه.

فهناك وظائف أخرى للاسترجاع أقل انتشارا ولكنها ذات أهمية كبيرة مثل الإشارة إلى أحداث سابقة والعودة إلى أخرى سبقت الإشارة إليها، أو تعديل دلالة بعض الأحداث وتغيير تأويل سابق لحدث، واستبداله بتفسير جديد[2].

إن تحطيم الترتيب الزمني هو النتيجة الأكثر وضوحا للإنتقال من الحاضر والمستقبل لصالح الماضي.

والإسترجاع هو أيضا سرد حدث في نقطة ما، في الرواية بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث[3]

والإسترجاع عند السيميائيين أنواع منها:

---

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 106.

[2]- أحمد جبر شعت، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 154.

[3]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 32، 33.

1/ استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2/ **إسترجاع داخلي:** يعود إلى ماضي لا حق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

3/ **استرجاع مزجي:** وهو ما يجمع بين النوعين السابقين[1].

ب/ الإستباق الزمني:

ويسمى بالسرد الإستشرافي، وهو الإستباق أو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي، وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها[2].

والإستباق هو أيضا سرد حدث في نقطة ما قبل تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة بحيث يقوم ذلك السرد برحلة في مستقبل الرواية[3].

تعد الإستشرافات الزمنية عصبا للسرد الإستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل.

وعلى مستوى الوظيفي تعمل هذه الإستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة الأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان كما ستؤول إليه مصائر الشخصيات.

3/ علاقات المدة أو الديمومة (La durée)

ينتمي مصطلح الديمومة إلى جذور فلسفية تتعلق بالإدراك الذهني للزمن وكثيرا ما رفض نقاد الرواية ترجمة (la durée) بالديمومة، إذ اصطلح عليه البعض" المدة أو الاستغراق الزمني" و يقوم تحليل ديمومة النص على ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيام والشهور و السنوات، وطول النص الذي يقاس بالأسطر و الصفحات و الفقرات و الجمل ، و تقود دراسة هذه العلاقة إلى « استقصاء سرعة السرد و التغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له » [4].

و منه نستنتج أن دراسة هذه العلاقة ترتبط باستقصاء التفاوت النسبي بين زمن القصة و زمن السرد.

---

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 106.

[2]- نفسه، ص 107.

[3]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 33.

[4]- سمير المرزوقي ،جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ص 89

ليكشف هذا التعريف صعوبة البحث في مثل هذه العلاقات، و هذا راجع إلى كون هذه الحركة صعبة القياس، فهي غالبا ما تخضع لتقييم الذات القارئة ، وفي هذا الصدد يقول(جيرار جنيت) « إن مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة ، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته ، لكنه من الواضح كثيرا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية » [1].

و نظرا لهذه الصعوبة التي تكتسي دراسة المدة وقياسها حاول العديد من الدارسين إيجاد ضوابط لهذه العلاقات من خلال التميز بين أربع حركات سردية،فالراوي يختار السياق المناسب ليمدد في حبل الكلام أو ليقصره، وسنحاول التطرق إلى هذه الحركات السردية أو الأنساق الزمنية: (الخلاصة، و الحذف، و المشهد والوقفة)

3-1- تسريع السرد :

يشمل تقنيتي ، الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة.

3-1-1- الخلاصة : (Soummair)

و يسميها بعضهم التلخيص (résumé) أو الإيجاز ، أو المجمل « تقوم بدور هام يتجلّى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ » [2].

و الخلاصة نوع من التسريع وذلك بتلخيص الزمن في شكل نظرات عابرة للماضي و المستقبل، حيث يفترض في الواقع أنها جرت في أشهر أو سنوات لتختزل في أسطر أو صفحات.

و من الواضح أننا لا نستطيع « تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أو عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي » [3].و لكن يجوز افتراضاً أن نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة.

---

[1]- جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ص 101

[2]- محمد عزام ،شعرية الخطاب السردي ص 109

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 145

و من وظائف الخلاصة « تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد » [1] حيث استطاع التلخيص أن يحمل أهم السيمات الدالة على الشخصية دون حاجة إلى عرض مطول عن الطباع و الرغبات أو الأفكار، حيث « يكتفي التلخيص كذلك بتقديم الشخصية الجديدة بإسناد الكلام إليها» [2].

3-1-2- الحذف أو الإسقاط : l'ellipse

و يسمى أيضاً القطع أو القفز و هو « أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفياً بإخبارنا أن سنوات أو شهور قد مرّت من عمر شخصياته » [3]. و ذلك تجنباً في تصنيف أحداثها، فالزمن على مستوى الواقع طويل (سنوات أو شهور)، ولكنه على مستوى القول يساوي الصفر.

و الحذف هو « تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث » [4].

فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة و القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها « و يبدو الحذف من خلال مقابلة وحدة من زمن الحكاية بإزاء وحدة من زمن السرد فتكون الأولى قد أمحت أو أسقطت ، فلا تظهر نتيجة سرعة السرد » [5].

و قد يكون الحذف صريحا يذكره الراوي، أو ضمنياً لا يصرح به، و إنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني.

3-2- تعطيل السرد :

و يشمل تقنيتي المشهد و الوقفة، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية محدودة.

---

[1]- محمد عزام ،شعرية الخطاب السردي ص 109

[2]- أحمد جبر شعت، شعرية ا السرد في الرواية العربية المعاصرة ص61.

[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي ص 100

[4]- حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي ص 156

[5]- أحمد جبر شعت، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة ص 56.

3-1-3- الوقفة :

وهي نقيض الحذف، و تظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية و تعطيل حركتها فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف، من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث و يتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصاً، وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة بل هي أهداف سردية،« و تعمل الوقفة على حساب الزمن بتعطيله و تعليق مسار القصة لفترة قد تطول أو تقصر » [1] و ترتبط بلحظة خاصة أو بسلسلة من اللحظات المتماثلة .

و يمكن التميز بين نوعين من الوقفات الوصفية :

« الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرض، و الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة و التي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد السرد فيها أنفاسه » [2]

3-1-4- المشهد : (Scéme)

والمشهد هو محور الأحداث و يخص(الحوار) حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، و المشهد حسب (تودوروف) « هو الذي يحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة »[3]، الشيء الذي يعني بمصطلحات (ريكاردو) أن يكون هناك من التساوي بين المقطع السردي و المقطع التخيلي، مما يخلق حالة من التوازن بينهما كما يمكن أن تكون للمشهد « قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية ».[4]

و سواء كانت للمشهد وظيفة افتتاحية أو اختتامية، فإنه ينتهي دائما إلى الإعلان عن نفسه كتقنية الغاية منها هي إحداث التوافق التام بين زمن القصة و زمن الخطاب، باستعمال الأسلوب المباشر و إدماج الواقع التخيلي في الخطاب.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 174.

[2]- نفسه، ص 174.

[3]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ص 166

[4]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي ،ص 111

الفصل الثالث=
(تطبيقي)

أولا: ملخص الرواية:

تدور غالبية أحداث الرواية "وقت للخراب القادم" في قرية صغيرة إسمها "حداحيد" وهي جزء من الوطن الذي يعج بالتظاهرات والإعتصامات والإعتقالات، وأعمال التعذيب والكبث، وجاء عنوانها كإشارة إلى ما يؤول إليه الوطن من خراب وفساد في الأخلاق والضمائر ومن ظلم يتعرض له الفقراء الذين ينتفضون مطالبين بالعدل والحرية، هذا الخراب يطول معظم شخصيات الرواية ابتداءا من (حمدان) مختار القرية، الرجل الإنتهازي الذي بدأ حياته شابا وطنيا ثم أصبح شخصا دكتاتوريا يكيد المكايد لأبناء قريته ويدخلهم السجون، ويقوم بجرائم الإغتصاب وإدارة المواخير، والمتاجرة في المخدرات والخمور، ومتابعة شهواته من النساء فيتزوج الواحدة تلو الأخرى، ويغدر بهذه الشابة وتلك ويهدد هذا الرجل وذاك إلى أن يلقى مصيره الفظيع، ومرورا بـ (الملا عيسى) شيخ الدين المستقيم الذي يسير وراء شهواته وغريزته وينسى أخلاقه ودينه فيعتدي على شرف امرأة معجب بها ثم يقوم بحرقها درءًا للفضيحة لكنه يقع بعد ذلك في قبضة المختار الذي يفرض عليه شروطه ويجبره على تزويج ابنته منه.

الخراب يطول أيضا (علياء) المرأة الطموح التي يعتدي عليها (حمدان) فتصبح مومسة تبيع جسدها لمن هبّ ودبّ ولا همّ لها إلا جمع المال، فتدير محلا للمساج وشقق مليئة بالعاهرات إلى أن تصاب بالإيدز، فتنقل عدواها إلى الآخرين والشيء نفسه ينطبق على ابنتها (مديحة) أو (مادي) التي تتربى في حضن الرذيلة وتستمر في مهنة أمها عينها.

الخراب أيضا يعني الإنكسارات والإخفاقات وخيبات الأمل التي يتعرض لها بعض الأشخاص ومنهم (كلثم) التي كانت على علاقة حب بابن عمها (علي الخميسي) الذي يضطر للسفر إلى الخارج لمتابعة دراسته لكنه ينسى في غربته هذه المرأة التي تنتظر عودته على أحرّ من الجمر، ويقيم علاقة مع (كرستين) الشابة الأجنبية التي تنجح في استمالته، وبعد انتظار دام ثماني سنوات تصاب (كلثم) بالإحباط واليأس وتغرق نفسها في الإعتكاف والصلوات وقراءة القرآن، والأدعية والأمور الدينية الدقيقة وتصبح نظرتها للحياة أكثر سوداوية .

الإنكسارات أيضا تطول (أبو جواد) الرجل الأربعيني الثائر الذي قضى جلّ عمره في توعية المواطنين وتحريضهم ويضطر إلى الهرب من الوطن والنضال من الخارج لكنه بعد أن يقضي عدة سنوات يفاجأ بنقمة الشعب ضده ووصفه بالخائن فيقرر العودة وتحمل مصيره مهما تكن النتيجة.

لكن الرواية رغم الإنكسارات والخراب فإنها لا تخلو من بصيص الأمل في الغد المشرف والمستقبل الأرحب حيث تكون نهايتها بهذا المقطع الجميل: "استيقظ أنت فقط منها فيستيقظ الوطن، فأنت تعرف حفر الألم التي شوّهتنا، تبحث عن ملاذ، عن فرح، عن نكهة الأشياء التي تضيع منا، وحينما تعود تكون السنون شوهتها فلا نعرف ملامحها الحقيقية.

استيقظ فكل أعدائك أحرقهم الدهر فأنت تعرف .. تعرف رياح الشر السوداء لا تزال تسيطر على الوطن، جنودها رؤوس كبيرة تأكل الجمر وتشرب أنخاب الدم وتتكلم لغة الدولار، وتسكر لحن العولمة والتطبيع الصهيوني، تلبس أثواب الطهارة الزائفة، أنت تعرفها وما استسلمت لها.

استيقظ الآن .. ها أنا عند شاطئنا الأزرق، تعال وأشعل ثانية حلم الجزيرة التي كنت تريد، جزيرة العدالة والحرية والخير، الوطن يستغيث من نكباته وأنت .. انفض عنك غبار غيبوبتك، ألم تمل هذه الرقدة الطويلة ؟ "

ثانيا: تصنيف الشخصيات ودلالتها

إذا أمعنا النظر في شخصيات رواية "وقت للخراب القادم" نلاحظ أن الكاتب (أحمد المؤذن) قد وظف أنواعا مختلفة من الشخصيات، تعددت أدوارها وتباينت أبعادها وتقاطع بعضها في بعض السيمات والعناصر ليشكل من مجموعها القضية العامة التي سعى الكاتب إلى معالجتها، وهي التعبير عن الثالوث المحرم (السياسة الدين، الجنس).

1/ الشخصيات المرجعية:

هي شخصيات مستوحاة معظمها من خارج النص، استعان بها الكاتب لإيصال دلالات معينة والمرجعية هي: «الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني، سواء كان واقعيا أو خياليا»[1]، ومن هنا كانت الشخصية المرجعية هي التي تحيل على «معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة»[2].

وقد تجسدت الشخصيات المرجعية في الرواية في الشخصيات: السياسية، الدينية ،الفلسفية، الأسطورية والمجازية ،والإجتماعية.

1-1- الشخصيات السياسية:

حظيت الشخصيات السياسية بمكانة كبيرة في رواية "وقت للخراب القادم" فقد لعبت أدوار هامة ساهمت في تحريك أحداث الرواية ومن هذه الشخصيات نذكر:

أ/ الشرطة:

وردت شخصية (الشرطة) كجهاز أمني يسهر على حماية وأمن المواطنين، تتدخل دائما لفض النزاعات وحلّ المشاكل والإمساك بالأشرار والقضاء على الفساد. وتكتمل مهمتها في الدفاع عن الوطن.

[1]- رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2006، ص 130.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 217.

وقد تكررت لفظة (الشرطة) في الرواية بكثرة، فوردت في عدة مقاطع من الرواية نذكر على سبيل المثال:«سنوات مرت والشرطة لا تزال تقتحم تفاصيل أيامنا وتصادر أحلامنا وتصدر أوامرها وتحذيراتها بعدم الإساءة إلى هيبة الحكومة وقدَاسِيّة الرئيس المنزه عن كل زَلل»[1].

وما يلفت انتباه القارئ هو أن الشرطة تخلت عن مبدئها الأساسي وهو الحماية، وكرست نفسها لخدمة الحكومة وغلق أفواه المواطنين: «نعم الشرطة أصبحت تعتقل حتى الأطفال ... »[2].

ونتيجة لتأزم الأوضاع في قرية "حداحيد" أصبحت الشرطة لا ترحم لا كبيرها ولا صغيرها.

فقد تخلت الشرطة عن أهم مبادئها النبيلة في سبيل الحكومة غير العادلة، فمارست الإعتقال والعنف ضد الأبرياء، وزيادة على ذلك التهديم والتخريب: «أفراد الشرطة اكتفوا بتفتيش المكان، ثم أعطوا أوامرهم لحثالة المختار بتخريب المكان وإحراق ما تبقى من الحريق الأول »[3].

كما نجد الشرطة أصبحت (رمز) للرهبة والخوف لمواطني "حداحيد"، التي باتت سند للحكومة المتسلطة والظالمة في حق الشعب.

ب/أبو جواد:

أبو جواد إسم مذكر عربي، وهو صفة مشبهة للرجل السخي، الكريم، المعطاء، وهو مشتق من الفعل جاد، أي كرم وسخى، ونادرا ما يعنون به الجواد، واحد الخيل وهو السريع، والجواد: البعيد، وهم يقولون: رجل جواده و إمرأة جواد.

و "أبو جواد" هو الرجل الأربعيني أحد مواطنين قرية "حداحيد"، الثائر والمعارض لغطرسة الحكومة: «أبو جواد مثل الذهب أصيل لا تغيره الظروف، نعم خرج من اللعبة مهزوما وأصبح رقما خاسرا على حد تعبير رفيق النضال الخائن ... لكن قلبه لا يزال ينبض بحب وطنه »[4].

---

[1]- أحمد المؤذن، وقت للخراب القادم، دار نينوى الدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2009 م، ص 27.

[2]- نفسه، ص43.

[3]- نفسه، ص69.

[4]- نفسه، ص50.

من سيمات شخصية "أبو جواد" أنه رجل سياسي يقضي جل عمره في توعية المواطنين والنضال لحماية قريتهم ووطنهم من الحكومة المستبدة، هذا الرجل السياسي الذي لا يعرف الخوف والإستسلام في حياته :«أبو جواد لا يستسلم، كلنا نعرف ذلك ... »[1].

تكرر توظيف الكاتب لشخصية "أبو جواد" في أحداث الرواية، فهي شخصية من سيماتها الداخلية أنها شديدة القوة تأخذ الأمور بجدية ولا ترمي بنفسها إلى التهلكة، تهمها حياة الناس قبل كل شيء، حيث يرمز بها الراوي إلى كل من يتحدث باسم الشعب «... أبو جواد الذي تتحدث عنه لم يتأخر في شيء إنه حقا شجاع ومناضل رغم كل التضحيات التي دفعها ... »[2].

فما قدمه "أبو جواد" من كفاح ونضال ومقاومة ضد السلطة والحكومة،و ماقام به من مظاهرات واعتصامات كان سببا لتضييق الخناق عليه، فأصبح ملاحقًا من طرفها وافشال نضاله والقضاء عليه، وهذا ما أدى بـ "أبو جواد" إلى السفر إلى خارج البلد، وإكمال مهمته من بعيد حتى لا تقضي عليه الحكومة كليا.

وتمر سنوات و أبو جواد في الغربة «ثماني سنوات غربة تفقد المرء تركيزه »[3]، ويعود "أبو جواد" إلى البلاد بعد هذه السنوات التي ذاق فيها أهل " حداحيد" البلاء وكفوا بالمعارضة، فلم يجد من يقف بجانبه «... "أبو جواد" الآن فاقد المصداقية النضالية، حتى وإن كتبت له الحياة، فلا أحد من أهل حداحيد يستقبله استقبال الأبطال وينثر الزهور في طريقه .. شهادة وفاته السياسية شعبيا قد كتبت منذ رحيله والصدمة التي خلفها في أحاسيس الناس هنا لا تزال قوية »[4].

وينتهي "أبو جواد" بصدمة من طرف أهل قريته لتلقيه الرفض وعدم تقبله وسطهم.

ج/ المختار حمدان أو "أبو جميل":

برزت هذه الشخصية السياسية بكثرة في الرواية وتعددت تسمياتها بين "المختار" و "حمدان" و "أبو جميل" غير أن تسمية "حمدان" هي الأكثر توظيفا في الرواية.

---

[1]- أحمد المؤذن، وقت للخراب القادم، ص 78.

[2]- نفسه، ص 135.

[3]- نفسه، ص 249.

[4]- نفسه، ص 265.

و"حمدان" إسم علم مذكر عربي، صفة مشبهة من الحمد، وهو: الحامد لربه، القنوع بما يأتيه، والمحمود بين الناس.

عين "حمدان" مختارا للقرية، ومشرفا عليها، وكان يشكل مع أبناء قريته تحالفا مناهضا ومعارضا للسلطة: «حمدان قبل أن ينسلخ من جلده، قاد جموعا غفيرة تحت لوائه، آمنت بوطنيته وأفكاره في الحرية والديمقراطية ورفض الإستبداد الذي كانت ولاتزال تمارسه الحكومة ... »[1].

غير أن نضال حمدان لم يستمر طويلا، فقد استسلم أمام الإغراءات الحكومية، وسعى إلى النفوذ«حمدان فقط قبل بالتفاوض مع الحكومة وغرته قوة مناصريه، فأوقع به في حبائل الحكومة، التي استمالته بالمال والنفوذ »[2].

وهكذا يصبح "حمدان" من الذين انتفخت جيوبهم من المتاجرة بحقوق شعوبهم، وقد تحول "حمدان" إلى شخصية انتهازية، يكيد المكايد لأبناء قريته، ويدخلهم السجون: «حمدان سلطة من الجبروت والخوف ... »[3].

فقد تمادى في أفعاله وجرائمه بعد خيانته العظمى لوطنه وقريته وأصبح يقوم بجرائم الإغتصاب والمتاجرة في المخدرات والخمور، «حمدان المختار ... هذا الفأر لا يغادر جحوره القذرة، يجني المال والشهرة والعبث»[4]. لكن طغيان وجبروت حمدان مس العديد من الشخصيات البريئة .

وفي الأخير يتذوق طعم ومرارة الألم وينتهي به مصيره إلى الموت، «... تعلنها بلا خجل على خرابك يا حمدان، جبلا تحت رحمة التصدع والإنتهاء، يتقيأ آخر لحظاته »[5].

والترسيمة التالية توضح التحولات التي عرفتها شخصية "حمدان" في مسار الرواية:

حمدان ← نضال ← خداع وخيانة أهل القرية ← التسلط ← موت

---

[1]- المصدر السابق، ص 49.

[2]-نفسه، ص 50.

[3]-نفسه، ص 141.

[4]-نفسه، ص 192.

[5]-نفسه، ص 247.

1-2- الشخصيات الدينية:

لم تحظ الشخصية الدينية بمكانة كبيرة في الرواية، إذا وردت شخصيات قليلة مقارنة بالشخصيات الأخرى، نذكر منها (الشيخ، آدم، النبي محمد "صلى الله عليه وسلم").

أ/الشيخ:

تستمد شخصية (الشيخ) من السلطة الدينية أو الأخلاقية التي تمتلكها في الغالب، بفضل سنها المتقدم وسلوكها المشهود له بالإستقامة.

فالكاتب يعرض في الرواية مزايا شخصية (الشيخ)، واستحقاقاتها بموجب السن والمقام أو الأخلاق التي يتصف بها،«الشيخ صلّى بالجموع، والعبودية لله خالصة لا طواغيت الأرض ... »[1].

فبرزت صفات الشيخ الطيبة من خلال الرواية، فقد وقف في وجه الحكومة رافضا للظلم والإستبداد يقول الراوي :«الشيخ شجاع و ابن أصل إنه .. إنه فارس يعبر الصحاري القاحلة ويحدّث واحات الأمل »[2].

لقد أصبح (الشيخ) رمزا للأمل والفرح لأهل قريته "الجمرانية"، فكان بمثابة السند لهم، حيث تصدى لجبروت السلطة، وانتهى به المطاف معتقلا، كما ورد في مقطع الرواية «ألم تسألوا أنفسكم عن سبب اعتقال الشيخ، طوقوا بيته في قرية الجمرانية، اقتحموا حرمة البيت ... هذا الرجل الشريف قال كلمة الحق ... يقدم روحه على كفه للوطن وما خاف السلطة ...»[3].

ب/ آدم عليه السلام:

وظفت هذه الشخصية في السياق السردي لذكر الأخطاء التي يرتكبها أبناء آدم، فقد وظف الراوي لفظة "آدم" للدلالة على الأخطاء التي ترتكب بين البشر، والمعروف أن الإنسان خطّاء «على الأقل هذه البهيمة لن تتطفل عليه بالأسئلة كما يفعل بنو آدم »[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص 07.

[2]- نفسه، ص 09.

[3]- نفسه، ص 18.

[4]- نفسه، ص 16.

ج/ لفظ الجلالة "الله" جل وعلا فوق كل شخصية:

تكررت لفظة "الله" في الرواية عدة مرات، سواء على لسان الراوي أو على لسان الشخصيات نفسها ونعلم جميعا أن "الله" سبحانه وتعالى، قوة مجردة، جامعة لصفات الجمال والكمال والمعرفة والعدالة الظالمة والحكم الأبدي.

يؤكد هذه السيمات ما جاء على لسان الشخصيات، «هيا اغتنموا الوقت وتوكلوا على الله »[1].

كما جاء أيضا على لسان (مريم) «الحمد لله أنك لا تزال تذكرني »[2].

ونجد أيضا (كلثم) في ثنائها على (الله) «تشكر الله تعالى أن صرختها لم توقظ البيت »[3].

كما جاء أيضا على لسان "محامي القرية"، «يا أم عباس أدعي الله أن يفرجها على إبنك ...»[4].

لقد اختلف سياق ودلالة لفظة (الله) من طرف شخصيات الرواية فمنه ما جاء في الدعاء وفي المدح والثناء والطلب وكذلك الشكر والتعظيم والتذكير ... وغيرها.

ونشير أيضا أن لفظة "الله" ذكرت على لسان الراوي في مواضيع عدة منها قوله «كل طفل وطفلة تلهج بذكر الله تحت رقابتك الحنونة»[5].

فالراوي أراد أن يثبت من خلال هذا أن الإنسان عند إنكساره لابد من الرجوع إلى "الله" وهذا ما حدث مع الراوي وأخته "كلثم" التي أصابها المرض.

---

[1]- المصدر السابق، ص 22.

[2]- نفسه، ص 32.

[3]- نفسه، ص 37.

[4]- نفسه، ص 56.

[5]- نفسه، ص 25.

د/ شخصية الرسول "صلى الله عليه وسلم":

هو شخصية عظيمة، تمثل رمزًا للأمة الإسلامية، ورد ذكرها في المثْن أربع مرات،« فرحة المولد، تهزج النسوة أهازيجها وتصلي على محمد وآله ويعم الفرح ... »[1].

حيث جاءت ذكر لفظة (الرسول) "صلى الله عليه وسلم" كتعبير عن الفرح وخاصة في الإحتفالات منها مناسبة ختان الصبيان،«أطفال في "المولد" يهزجون ألحان صلواتهم على النبي وآله ...»[2].

إن استخدام مثل هذا الدليل يقوي حجة المتحدث، ويرسخ الحديث في أذن السامع، ويقول الراوي أيضا: « ولتصدح مدائح آل البيت في المولد الشريف...»[3]، فحضور هذه الشخصية كان له الأثر الكبير في الرواية.

إضافة إلى هذه الشخصيات، هناك شخصيات دينية أخرى أشار إليها الكاتب منها شخصية: (القديس)، وشخصية (القس دونالدسون)، وشخصية (يسوع)، وتعد شخصيات دينية تمثل الديانة المسيحية يقول السارد: «القس "دونالدسون" ودود وطيب، لا أحد يشك بنواياه الطيبة في خدمة "يسوع" التي نذر لها حياته بإخلاص وصبر منقطع النظير»[4].

ولا يسعنا المقام للتفصيل فيها، لأن حضورها كان ثانويا ضمن الراوية.

1-3- الشخصيات الفلسفية:

تبعث الفلسفة على التأمل، والتفكير في خلق الله، ويقوم بهذا الفعل، خاصة من الناس، جمعت فيهم بعض الصفات، وجُبِلُوا بالفطرة، على ممارسة هذا الفعل.

ولم تحضر هذه الشخصيات بكثرة في الرواية، حيث ذكرت شخصية فلسفية مرة واحدة وهي شخصية (أفلاطون) «أترك عنك هذا الحلم الأفلاطوني قبل أن تحاسب عليه»[5].

---

[1]- المصدر السابق، ص 48.

[2]- نفسه، ص 84.

[3]- نفسه، ص 84.

[4]- نفسه، ص 189.

[5]- نفسه، ص 09.

فقد ذكرت لفظة (الأفلاطوني) مرة واحدة إلا أنها حققت الغاية المنشودة.

وهذه الشخصية الفلسفية توحي بتلك الشخصية المفكرة، المتأملة في الحياة، التي تسعى للبحث عن معنى الوجود، وتهدف إلى التغيير، دائمة البحث، وغير راضية عما تصل إليه.

1-4- الشخصيات الأدبية:

يقصد بالشخصيةالأدبية، تلك الشخصية التي لها علاقة بالأدب والفكر، مثل: الشعراء والكتاب الذين تواترت أسمائهم عبر التاريخ.

ويستعين الكاتب بهذه الشخصيات لإثراء المعنى أو لتحقيق دلالات معينة. وقد يضفي ذكر الكاتب لمثل هذه الشخصيات وقعا خاصا على فضاء النص.

لكن الملاحظ على هذا النوع من الشخصيات، أنه ورد بصفة قليلة في المتن، غير أن الشخصيات الأدبية المذكورة، استطاعت أن تخدم النص في عدة جوانب، ومن سمات الشخصيات الأدبية في الدراسة مايلي:

- متمردة على القوانين والعادات والتقاليد.
- تنادي بالتجديد والتغيير في الأوضاع السياسية.
- تبين مدى معاناتها، من قهر وظلم وإضطهاد، إذ تعرضت لأشكال كثيرة من العنف أدت بها إلى السجن.

ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر بعض الشخصيات الأدبية في الرواية:

أ/ شخصية "عباس الصيري":

لشخصية "عباس الصيري" حضورٌ واسع في الرواية، وتمثل هذه الشخصية أحد أبناء قرية "حداحيد" الذي يعيش معاناة العنف والاضطهاد من طرف السلطة، ويشارك أهل قريته هذه المأساة، «نهض عباس من مكانه وحمل حصاة صغيرة وقذفها بعيدا في موج البحر ... وقال: لو أن هذا الحصى يتراكم في وسط البحر وتتشكل منه جزيرة يعيش فيها الناس الطيبون فقط ... »[1].

[1]- المصدر السابق، ص 8،9.

فمن كثرة المعاناة والألم و اللاأمن، أصبح عباس يحلم أحلام اليقظة، لكن هذه الأحلام لا تدوم طويلا « قريبك "عباس الصيري" داهموا منزله واعتقلوه منذ قليل »[1].

فشخصية "عباس" تعاني الاضطهاد وشتى أنواع التعذيب في السجن، وسلبت حقوقه الإنسانية في أبسط الأمور، ما دفعه إلى الإبداع والكتابة، كما ورد في متن الرواية: ،« علبة سكائر من قمامة السجن فردها على مهل فترك رأس القلم ينزف ما يهجسه من جفاف الأيام ...

وها أنت ..

لقمة لأوجاع الأيام

ما بين قسوة الجدران

قلب ..

تذوي منه الأنفاس ... »[2].

هذه الروح الثائرة والمعذبة وهذه النفس التي تنزف دمًا وألماً أصبحت شخصية مبدعة.

ب/ "علي الخميسي" :

تعد هذه الشخصية أيضا من الشخصيات المهمة في الرواية، حيث يؤدي دورا كبيرا "فعلي" من أبناء "حداحيد" الواقعة تحت قهر السلطة، ويعتبر شخصية أدبية، بسبب ميله الكبير نحو الدراسة، وهو أيضا رفيق الطفولة والصبا (لكلثم) و ابن العم ،ويضطر للسفر إلى "لندن" لمتابعة دراسته.

«أسألها إن بعث رسالة أو شيئا ... وتدعي بأنه مشغول بالدراسة ولا يكتب أي رسائل ... كما لا تريد لـ "كلثم" ... أن تقترن بولدها علي، ... فرضت على عمي بيع قطعة أرض كان يملكها لتوفير مصاريف السفر... لعلي»[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 23.

[2]- نفسه، ص 145.

[3]- نفسه، ص 61.

وبعد سفر "علي" للدراسة، انقطعت أخباره بسبب عدم رضا والدته عن اقترانه بـ "كلثم"، لكنه ينسى في غربته هذه المرأة التي تنتظر عودته على أحرّ من الجمر ،« واصلت طريقها ولم تتوقف، خان رجاؤها وانسحبت عن النافذة بحلم مكسور يستحضر طيف "علي" »[1].

لكن "علي الخميسي" لا يصمد أمام الإغراءات في الخارج، فيقع في فخ "كرستين" والشراب: «.. تهانيّ لكما، أنت والمدعوة كرستين على الخطبة، مع الرسالة كارت تهنئة وبالرفاء والبنين ... »[2].

"فعلي" يقيم علاقة مع هذه الشابة الأجنبية التي تنجح في استمالته، كما يتحصل على الجنسية البريطانية.

ومما سبق يمكن تصنيف الشخصيات المرجعية في الجدول الآتي:

الشخصيات المرجعية				
الشخصيات السياسية	**الشخصيات الدينية**	**الشخصيات الفلسفية**	**الشخصيات الأدبية**	**الشخصيات الأجنبية**
الشرطة أبو جواد المختارحمدان نيلسون منديلا الرئيس الوزير	الشيخ الرسول "صلى الله عليه وسلم" آدم "عليه السلام" القديس القس دونالدسون الملاعيسى أبو عبد الله الحسين	الأفلاطونية	عباس الصيري علي الخميسي	جيفرسون كرستين ستيفن جورجيت

[1]- المصدر السابق، ص 83.

[2]- نفسه، ص 253.

2/ الشخصيات الإجتماعية:

تحيل هذه الشخصيات على نماذج إجتماعية، أو فئات معينة، وهي لا توجد فعلا خارج الرواية وإنما «هي ممكنة الوجود باعتبار أن بعض سماتها وملامحها، وأفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي»[1].لأن هذه الشخصيات الروائية تقابلها في الحقيقة شخصيات تقترب من صفاتها وخصائصها.

انطلاقا من هذا يمكننا تصنيف هذا النوع من الشخصيات داخل الرواية إلى فئتين:

2-1- الفئة المغلوبة:

يقصد بها تلك الشخصيات المستغلة والمقهورة من قبل السلطة الحاكمة أو من طرف أصحاب المال والملاحظ على هذه الفئة أنها تتميز بدُنُوِّ المرتبة. أما فيما يتعلق بموقف الكاتب منها، فهو يظهر مساندته لها وتعاطفه معها، ونجد ضمن هذه الفئة:

أ/شخصية "الحاج منصور":

"الحاج منصور" هو أحد أبناء (حداحيد) وهو شيخ إمتلأ رأسه شيبًا، مع تقدم سنه، حيث عاش حياته مزارعا يخدم أرضه، فيحول مزرعته من خلال اجتهاده في عمله إلى جنة خضراء، لكن هذه المزرعة تطالها أيدي السلطة المستبدة، كما فعلت مع بقية المزارع الأخرى، كما ورد في المتن الروائي «... حينما جاءوا إليه يريدون شراء مزرعته، رفض ذلك وطردهم ... لكنهم عادوا ثانية ومعهم عربة الشرطة للمساندة»[2].

وأمام رفض "الحاج منصور" التنازل عن أرضه، أحرقها أمام عينه أصحاب النفوذ الطامعون فيها ، فيبقى متمسكا بأرضه إلا أن يلقى حتفه «... لكنه سقط برصاصة قاتلة استقرت في رأسه ... »[3]، وتتحول هذه الجنة الخضراء ""للحاج منصور" إلى خرابة.

---

[1]- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، (د-ط)، 2002 م، ص102، 103.

[2]- الرواية، ص 13.

[3]- نفسه، ص 14.

ب/ شخصية "الهندي مشكور":

"الهندي مشكور" صاحب البدلة الزرقاء ذو القامة الطويلة والبشرة السمراء، يبيع السمبوسة الحارة بطعم الكاري الهندي، هذا اللاجئ إلى قرية "حداحيد" من أجل كسب قوت عيشه، يقول السارد، «... غير أنه يبتسم ويعرض السمبوسة التي يحضرها ويقبل عليها رواد القهوة ... وأحيانا يكلفه أبو فخري بتنظيف سيارته الأمريكية (الدودج) القديمة لقاء مبلغ من المال»[1].

هذا الغريب، المطحون، الذي يستحق الشفقة، يتهم في الأخير بالجوسسة، يقول السارد: «الهندي مشكور سبق و أن اتهم بالجوسسة ومن بعد الغارة، قامت مجموعة من الشباب فأحرقت عشته و أوسعته ضربا»[2].

هذا المسكين يفر هاربا من قرية "حداحيد" ليحمي نفسه، وينفذ بجلده.

ج/ شخصية "جعفر"

"جعفر" هو إبن (المختار حمدان) من الزوجة الثالثة، وهو شاب لم يتجاوز الرابعة والعشرين من عمره، من أهل قرية " حداحيد".

وهو شاب ثائر مثل أهل قريته ضد السلطة المستبدة والظالمة، وقد أمسك به يوزع منشورات سياسية تنتقد الحكومة الطاغية، يقول السارد: «أنت لم تنتقد أحدا ولم تسُبّ أو تخرّب ... ترفع فوق ظهرك حملا ثقيلا تنوء به فما أقصى حياة السجن وهذه بدارة الشرف الأول لحضرتك »[3]، وينتهي المطاف بجعفر بين أحضان السجن.

هـ/ شخصية " أم قاسم":

أدت " أم قاسم" دور الزوجة الوفية المخلصة لذكرى زوجها، ودور الأم الحنون على إبنها، وهذا ما نلمسه في قول السارد: « أنا أرملة والوقت ليل يعني .. لا ترضى أنت علي وعلى نفسك كلام الناس»[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص 30.

[2]- نفسه، ص 53.

[3]- نفسه، ص 42.

[4]- نفسه، ص 64.

هذه الأرملة الوحيدة الدائمة القلق على إبنها الذي ترك البيت بعد وفاة والده، لتقع ضحية وفريسة "للملا عيسى" في ليلة من ليالي شهواته يقول السارد: « ودفع الباب بقوة! وهي لاذت بالفرار إلى مطبخها وأوصدت على نفسها الباب، تسبح في الخوف»[1].

ولم يجد " الملا عيسى" وسيلة لإخفاء فعلته إلا أن قام بطعن "أم قاسم" وإحراقها في مطبخ منزلها: «أم قاسم المرحومة والله ما تستاهل، وتحولت لفحمة سوداء في مطبخها المحترق »[2].لتصبح "أم قاسم" كابوسا وشبحا لم يغادر "الملا عيسى".

و/ شخصية "رباب"

هي إبنة "الملا عيسى"، تكرس حياتها لخدمة والدها، فتاة مثل الوردة متفتحة، تضحك وتفرح، تقع رباب ضحية اتفاق والدها مع (المختار) فقام بتزويجها له دون الأخذ برأيها، يقول السارد: « أبو جميل، ثم الأمر، خذ رباب على سنة الله ورسوله»[3].

لكن ذلك الوجه البشوش لدى "رباب" يختفي تماما، وتصبح عبوسة منطوية على نفسها وغارقة في أحزانها، ومتخشبة الروح، لأنها سُلبَ منها رأيها وحريتها برجل في سن والدها.

2-2- الفئة الغالبة:

تتميز هذه الفئة بسيطرتها وبسط نفوذها في المجتمع، وذلك بفضل الإمتيازات التي يخولها لها، فقد ظهر التسلط في المجتمع العربي بصفة عامة، وفي قرية "حداحيد" بصفة خاصة على أشكال مختلفة ومتنوعة:

2-2-1 حقل السلطة:

ويقصد به مركز النفوذ والقوة والرفعة الذي توفره الشرائع والقوانين والأحكام للأفراد، وتمثل هذا الحقل شخصيات متصلة بالسلطة العليا في الدولة من قريب أو من بعيد مثل: (الرئيس، الوزير، الشرطة)، وقد سبق وأشرنا إلى هذا في الشخصيات السياسية.

---

[1]- المصدر السابق، ص 65.

[2]- نفسه، ص 70.

[3]- نفسه، ص 129.

2-2-2 حقل المال:

يعتبر المال وسيلة من وسائل إثبات الذات والسيطرة على الآخر وكسب احترامه، ويعبر "أحمد المؤذن" عن هذه المعاني في سياقات كثيرة عن طريق شخصيات منها:

أ/ شخصية "أبو فخري" صاحب المقهى:

"أبو فخري" صاحب مقهى قرية "حداحيد" إسم علم، مذكر عربي، منسوب غلى الفخر ومعناه: ذو العظمة، ذو الفضل وريث النسب العالي.

وأبو فخري رجل بدين، في الخمسينات من عمره، ذو أنف معقوف يدير عمله في هدوء واستراحة يسعى إلى كسب قوت يومه، وما يمكننا القول عن هذه الشخصية أنها ميسورة الحال، وهذا ما نلمسه في قول السارد، « يكلفه أبو فخري بتنظيف سيارته "الدودج"»[1].

و "أبو فخري" رجل متواضع، يساند أهل قريته، ليس سيء النية ولا يحمل حقدا على أحد، يريد أن يعيش بهدوء ويلاصق حائط الأمان، طالبا الستر والنجاة. ورغم ما ألحقته الشرطة من تحطيم وإغلاق المقهى، إلا أنه لم يستسلم وظل يدير عمله، يقول السارد «لا أحد غير "أبو فخري" يحمل أكياسا ورقية من سيارته ويفتح باب القهوة ... »[2].

ليقترح "أحمد" على "أبو فخري" التطوير والتغيير في المقهى إلى أشياء تدخل أرباحا أكثر، حيث نجد إثباتا لذلك في الملفوظ الأتي: «حوّلها لمحل إنترنت نحن في عام (2000) يارجل، أو تدري حوّلها لمطعم مشويات الناس تحب ملء بطونها »[3].

ب/ شخصية مديحة (مادي):

مديحة: إسم علم، مؤنث، عربي، على وزن (فعيلة) بمعنى (مفعولة)، فهي الممدوحة، المثنى عليها، وهي إمرأة حسنة السمعة، ذات خصال وأفعال حميدة.

---

[1]- المصدر السابق ، ص 30.

[2]- نفسه، ص 263.

[3]- نفسه، ص 263.

مديحة، أو (مادي)تبتدي ممشوقة القوام، قطعة من الحلوى مريحة الحضور هي إبنة "حمدان" غير الشرعية من (علياء)، مادي شخصية منحرفة وساقطة، تجني مالها من الملاهي وفنادق الدعارة، فهي تبيع جسدها للحصول على المال. وهذا ما نلمسه في قول السارد:«مادي ... تجيد الرقص في الفراش ... تجيد اللعب والإغراء قطعة محترفة في فناء الشهوة المتمردة »[1].

والملاحظ أن معنى هذا الإسم لا ينطبق على هذه الشخصية في الرواية و "مادي" تقوم بتهريب الخمور والمتفجرات، هي عميلة لجهات أجنبية، تتاجر بالأسلحة في البلاد ونجد إثباتا لذلك في الملفوظ الآتي: « أغلقت الحقيبة بهدوء أعصاب وقالت: متفجرات!!»[2].

مادي لا تخاف من أحد، وقد استمرت في الإنحراف فهي تقوم بتهريب الخمرة وهو ما جاء في قول السارد: «كوني حذرة على الأقل، تهريب الخمرة أقل مخاطرة من هذه المتفجرات»[3].

ومن الملاحظ أن "مادي" تجني أرباحا من وراء هذا العمل الخطير، المغمور بالرذيلة والفساد وهذا ما نلمسه في قول السارد: «... افتح الحقيبة عنك ... أوه ... ماهذا ؟!أربعة آلاف دولار نصيبك من آخر عملية»[4].

ج/شخصية علياء:

ظهرت هذه الشخصية في بداية الأمر فتاة قروية في العشرين من عمرها، تحمل شهادة ثانوية، يستغلها "حمدان" ويوظفها شؤون مالية الفندق. وهذا ما جاء على لسان السارد: «شهدت الإدارة إلتزامات بالدوام الرسمي، وهذه أوراق تعينك وقعيها »[5].

تقع علياء في فخ "حمدان" المحتال، وتصبح إمرأة دعارة لجلب المال. يقول السارد: «أهلا بدجاجتي التي تبيض ذهبا»[6]. حيث تصبح علياء امرأة منحرفة وساقطة، لتصاب في الأخير بمرض الإيدز.

---

[1]- المصدر السابق، ص 73.

[2]- نفسه، ص 106.

[3]- نفسه، ص 144.

[4]- نفسه، ص 144.

[5]- نفسه، ص 131.

[6]- نفسه، ص 193.

وعلياء هي مديرة أحمد في الشركة، ذات الوجه المتعب، صاحبة النظارة، تعوض في فخامة الكرسي الجلدي، تتألق بأقراط ذهبية كبيرة وأساور وسلسال ذي تصميم أجنبي باذخ، حيث تصبح سيدة الفخامة والمال وهذا ما نلمسه في قول السارد: «هذا هو دفتر شيكاتي حرر المبلغ الذي تريد "أحمد" لا تستحي »[1].

2-2-3- حقل الكذب والنفاق والخداع:

هي سمات معنوية، سلبية تدرج ضمن ما يسمى "أمراض القلوب"، تتخذها بعض الشخصيات وسيلة للإستبدادوالإستغلال والتميز والغلبة، وتمثل هذا الحقل:

أ/ شخصية "الملا عيسى":

تظهر هذه الشخصية مالا تخفي، فهو رجل أصلع يتوزع على سطحها اللامع شيب السنين، حيث يدعي الدعوة إلى فعل الخير، والنهي عن المنكر، كما يدعي مساعدة أهل أبناء قريته "حداحيد"، يجري مجرى قناع مسخر لقول شيء وفعل شيء آخر، مناقض للإيمان وحب الله ورسوله، يقوم بخداع كل من حوله، وحتى لا يكشف يسبِّل عينه ويسبح بمسبحته الحمراء الكبيرة، مكتسيا بهالة من الطهارة الروحية والخشوع ، هكذا تعرفه الناس.

كما أن "الملا عيسى" من الذين يتأثرون بالأوضاع السياسية التي تجعله ينصاع لأوامر الحكومة، طمعا في الثروة، كما أنه معروف ببعض الأفعال الغريبة. كما جاء في قول السارد: «ظل ملا عيسى حبيس جدران غرفته يقرأ القرآن وتصدر عنه همهمات غير مفهومة وتلعب بالقرب منه أضواء غريبة، لا يعرف مصدرها وأصوات مجهولة»[2].

بالإضافة إلى انه يستعين بالجن والعفاريت، كما أنه يسرق باسم الدين، ويتخفى خلفه ليقوم بأبشع الأفعال (الزنا)، مع المرأة المسكينة "أم قاسم"، وهذا ما نلمسه في قول السارد: «ودفع الباب بقوة !وهي لاذت بالفرار إلى مطبخها وأوصدت على نفسها الباب، تسبح في الخوف »[3]، لكنه يقع في شر أعماله، فتصبح "أم قاسم" كابوسا في حياته، وهو ما نلاحظه في قول السارد: «... يحدق في الغرفة ولا يزال واقعا تحت رحمة

[1]- المصدر السابق، ص 246.
[2]- نفسه، ص 52.
[3]- نفسه، ص 65.

الكابوس، يستشعر أشباحا تضحك تتقاذفه، ثم تظهر " أم قاسم" اللهب يغطي جسمها وهي مسرورة تضحك ... »[1]، ثم يفضح سره من طرف "حمدان" وهو ما نلاحظه في قول السارد: «جواسيس "المختار" يعرفون ما يدور،نقلوا له اللحظات الأخيرة لأم قاسم و ... لتساقط السماء عليه كنيران الشهب ... »[2].

ب/ شخصية "حسين الحكروش":

"حسين الحكروش" شخصية محتالة ومنحرفة، خشن الطباع صديق "قاسم" والذراع الأيمن "لحمدان" يقوم بأعمال غير مشروعة لكسب المال وهذا ما جاء على لسان الرواي: : «احتوته السيارة الفخمة، "الحكروش" قذر ومجنون ومغامر، مؤكد أنه يحجز قطعة العسل لزبائن مهمين يدفعون بسخاء »[3]، كما يقوم بالتهريب وهذا ما جاء على لسان السارد: : «حكروش يقود مجموعة التهريب، تمارس نشاطها المحموم وتنقل وتبيع الخمرة إلى الأفواه المتلهفة في البر الغربي »[4].

في النهاية يلقى حتفه من جراء تعاطي الخمور .

ج/ شخصية "محمد الأسمر":

ذكرت شخصية "محمد الأسمر" بصفة متواترة في متن الرواية فقد كان في فترة سابقة من المجموعة النضالية مع أبناء قريته "حداحيد" ثم يقرر الإنسحاب منها، وهذا ما نلمسه في قول السارد: : «أفكر في إنسحاب "محمد الأسمر" من المجموعة، محمد هذا ... »[5].

وبعد انسحاب "محمد " ينظم إلى (المختار) الذي يعتبر العدو الأول لأهل قريته قبل السلطة، فيصبح تابعا ومعاونا لحمدان ويشتركان في صفة الخداع والخيانة، وهو ما نلاحظه في قول السارد: «وسط هذه المواجهة فوجئنا بمحمد الأسمر، لا ندري من أين ظهر، إلتصق بالمختار وقام يوزع نظراته اللامبالية مستخفا بالناس ...»[6].

---

(1)- المصدر السابق، ص 124.

(2)- نفسه، ص 129.

(3)- نفسه، ص 59.

(4)- نفسه، ص 74.

(5)- نفسه، ص 47.

(6)- نفسه، ص 49.

ويعد اختيار "محمد الأسمر" مثل الإنتحار الذي سيقضي على حياته، فقد وقع في مغريات "المختار" لكنه لا يعرف بأن نهايته حتما ستكون مثل من سبقوه، وهذا ما نلمسه في قول السارد: : «ورّط نفسك وأخسر محمد هذا الذي تتحالف معه مثل النار، ستأكلك بلا هوادة، وترميك رمادا »[1].

3/ الشخصيات المجازية (المعنوية):

أطلق (فيليب هامون) إسم: الشخصيات المجازية على الشخصيات المعنوية، لأنه ليس لديها وجود مادي ملموس، لكن لديها أبعاد معنوية مرتبطة بالشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية.

ولا يتسنى للقارئ اكتشاف هذا النوع من الشخصيات، إلا من خلال استجلاء علاقات الشخصيات فيما بينها، أو من خلال أقوالها وأفعالها التي تتضمن صفة أو عدة صفات معنوية، تشكل في مجموعها شخصية مجازية، قد تكون إيجابية، مثل الحب والسعادة والتفاؤل. وقد تكون سلبية: مثل الكراهية والبؤس والجهل والظلم والإضطهاد وغيرها.

3-1- الخيبة:

إن الخيبة شعور ينتج عن التناقض بين أفكار شخصية و أفكار شخصيات أخرى، أو بين المثقف والواقع المعيش، لذلك يصطدم بالواقع، وينتهي به المطاف بالهروب والإنتحار أو السجن.

أ/ "كلثم":

من بين الشخصيات التي تعاني خيبات الأمل، تعيش مع أمها وأخيها الوحيد في قرية "حداحيد" تهاجم كلثم من حين إلى حين نوبة الربو، التي تشنج وجهها يقول السارد: : «كلثم تنتفض وقد جحظت بعينين يلوح فيهما الموت الوشيك، ضربنا القلق وأكلنا الخوف من أن نفقدها »[2].

وفي كل مرة تعاودها نوبة الربو، تكون أقسى من أي مرة وكانت "كلثم" فتاة شابة في بداية حياتها قوية تتحمل وتصبر، بالإضافة إلى أنها تدّرس الأطفال الصغار القرآن الكريم في بهو المنزل، وهذا ما جاء في قول

[1]- المصدر السابق، ص 50.
[2]- نفسه، ص 24.

السارد: : «أنت ترددين معهم الآيات المباركة والنور المنتشر الذي يعطر مساءات بيتنا، كل طفل وطفلة تلهج بذكر الله تحت رقابتك ... »[1].

تتميز "كلثم" بطيبة قلبها وصفاء نفسها، فقد كانت على علاقة حب مع إبن عمها "علي"، بحيث تبقى متمسكة به رغم المعيقات التي يواجهانها من طرف "أم علي"، التي تمثل الخيبة الأولى بالنسبة لكلثم. أما الخيبة الثانية فيمثلها سفر "علي" إلى لندن لإكمال الدراسة، لكنها رغم كل هذا تبقى صامدة وصابرة من أجل "علي" وهذا ما نلمسه في قول السارد: «هذا محال، "علي" لا يزال ينبض قلبه بالحب، عليّ مثل الذهب يستحيل أن يتغير في عواصف القدر ؟!!... متى يعود ؟ »[2].

كانت "كلثم" تجري وراء حلم مستحيل، فقد غابت عنها بسمتها وفرحتها، وأصبحت كتومة، لا تبوح بما يسكنها، وهذا ما جاء في قول السارد: «كلثم تمارس أحلامها الإنتحارية لاشك وتنام في دوامة الوهم يأخذها إلى البعيد ...»[3].

ورغم العروض التي قدمت "لكلثم" في الزواج، إلا أنها ترفض وتبقى متمسكة منتظرة إبن عمها، رغم مرور السنين، يقول السارد: «أربع وثلاثون مضت وعذاب العمر جمر الإنتظار الصعب يتراكم عبثا بين هذه الزوايا ...»[4]، وما يعزيها في كل هذا، هؤلاء الأطفال الصغار، الذين يخففون عنها معاناتها، يقول السارد: «أطفال بعمر الورد تهدئ ابتساماتهم شقاء وجروح الأيام ... »[5].

فقد أصبحت "كلثم" تشبه "حداحيد": صامتة ومثخنة بجراحها، تغرق في انتظار ما سوف يأتي.

لكن "كلثم" تصاب بخيبة الأمل الكبيرة بعد مرور ثماني سنوات من سفر "علي" وارتباطه بامرأة أجنبية وبقيت رهينة أمواج القدر، معتكفة في غرفتها، تكثر من الصلاة وتلاوة القرآن والتجهد بالدعاء، وسماع المحاضرات

[1]- المصدر السابق، ص 25.
[2]- نفسه، ص 39.
[3]- نفسه، ص 62.
[4]- نفسه، ص 83.
[5]- نفسه، ص 83.

الدينية، وتوقفت عن تعليم الصبية، وهذا يشير إليه قول السارد:«كلثم ذهبت بعيدا إلى مسافات موغلة ... فهي لا تريد زخرف الدنيا الفانية ... »[1].

ب/ أم عباس:

إمرأة هادئة ومتحجبة دائمة القلق والخوف على إبنها "عباس" الذي زجّ به في السّجن، واشتعل قلبها نارا، وهتفت تطلب المساعدة من "الملا عيسى". وهذا ما جاء على لسان السارد: «ولدي مسكين أخذوه من البيت بلا جرم، عن أي سياسة تتكلم»[2].

رغم رفض وصدّ "الملا عيسى" لطلبها إلا أنها لم تتوقف، بل سعت تطلب المساعدة من محامي القرية وتترجاه لإخلاء سبيل ابنها البريء، لكن المحامي يرد عليها بعدم القدرة على حل مشكلتها، فهو الآخر إبنه مسجون وليس بيده حيلة، وهذا ما نلمسه في قول السارد: «إبني كريم يتعفن هناك منذ أربعة أشهر وأنا هنا عاجز »[3]، فتصبح فاقدة الأمل عاجزة مكتوفة الأيدي.«أم عباس تختبئ في عباءتها صامتة الآن بعد أن عرفت الجواب وأصيبت بخيبة أمل وتكسرت مجادفها »[4]،«أم عباس حزينة الوجه تلوذ بصمتها لا تلوي على شيء»[5].

3-2- اليأس:

يتولد اليأس كنتيجة للشعور بالخيبة التي تأتي بعد حلم كبير، أو رغبة جامحة واليأس شعور صعب ومؤلم إذا يعني فقدان الأمل، وطغيان الحسرة والأسى على الإنسان.

وقد تجلت هذه القيمة في الحالة التي وصلت إليها "علياء"، التي صدمتها الحياة بعكس ما كانت تعتقد فانعكس ذلك على تصرفاتها، بعد أن سلبت منها براءتها فأصبحت تشعر بالهزيمة والعار. تخرج "علياء" من هذا الصراع بمرض الإيدز وهذا ما جاء على لسان السارد:«علياء، أعراضك متأخرة وال ...»[6]،وفي قوله أيضا: « لا

---

[1]- المصدر السابق، ص 243.

[2]- نفسه، ص 34.

[3]- نفسه، ص 56.

[4]- نفسه، ص 56.

[5]- نفسه، ص 57.

[6]- نفسه، ص 171.

تكمل دكتور، مرحلة اللاعدوة أليس كذلك .. هه كنت أعرف هذا منذ زمن »[1].ويقول أيضا: «متى سأموت؟! أو .. لا داعي لهذا السؤال السخيف ... »[2].

وهكذا وصلت إلى مرحلة اليأس جزاء هذا المرض والحياة أيضا.

3-3- الحب والكراهية:

يمكننا استنتاج صفتي (الحب والكراهية) من خلال علاقة الشخصيات في الرواية، ويتجلى ذلك من خلال أقوالها وأفعالها وحتى شعورها، فقد وردت في مواقع مختلفة، عكست أنواعا مختلفة ونبيلة للحب. وبالمقابل صورت صفة الكره والأسباب التي أدت إليها.

تجلى (الحب) بأسمى معانيه في علاقة "أحمد " و "مريم" فقد نشأ هذا الحب من أول نظرة، يقول السارد: «مرة أخرى عروقي المنتفضة ونفسي يروح ويجيء في غمرة النشوة برقص مثل قلبي أراه في خضرة الجنة، عرسا صاخبا»[3].

ومنذ اللحظة التي إلتقى فيها أحمد بمريم أصبحت لا تفارق خياله: «لحظات ونحن نتبادل النظرات الصامتة، أنا من يجب أن أبدأ الحديث، أم أنه علي أن أتفوه بشيء، لأنه ... »[4].

وتستمر علاقة "أحمد" و "مريم" إلى أن يربطهما الزواج: «مريم، مريم .. آخذها إلى سماواتي وأطير، أعجن معها كل الذكريات الحلوة التي ستأتي إلى عشنا المشترك في دفء هذا البيت »[5].

وقد تجسد (الحب) في الرواية على شكل (ثنائيات)، مثل: (كلثم وعلي الخميسي) وعليّ هو إبن العم وصديق الطفولة تربطهما علاقة حب، فكان "علي" بالنسبة لكلثم الفارس والحبيب، فرغم سفره والإبتعاد عن بعضها، إلا أنها بقيت تنتظره بفارغ الصبر، «غمرتها الفرحة وقامت تدور حول نفسها في رقصة مفاجئة هنا في

---

[1]- المصدر السابق ، ص 171.

[2]- نفسه، ص 172.

[3]- نفسه، ص 31.

[4]- نفسه، ص 230.

[5]- نفسه، ص 243.

صمت الغرفة، حيث يحدثها إحساسها أن ذلك الإخضرار الذي كسى قلبها وحبها ها هو يعود بعودة الأمل»[1].

بالإضافة إلى ما سبق تجلت تيمة الحب ك (حب الوطن)، الذي يجسد حب أهل القرية لحداحيد و(حب الأم) الذي نلمسه بين (قاسم وأمه)، وأيضا (عباس وأمه)، وكذلك (أحمد وأمه)، وعلاقات (الصداقة) التي تجلت بين (عباس وأحمد)، وعلاقة (الحب) التي يعيشها (علي) في لندن مع (كرستين)، وغيرها من العلاقات.

أما في باب (الكراهية) فقد تجلت في علاقات شخصيات عدة منها: كره "علياء" لـ "حمدان". وكان هذا الكره مبرر لأنه تسبب في تدمير وتحطيم حياتها بعدما سلبها أغلى ما تملك، حيث قام بالإعتداء عليها. ويقول السارد: «سأنتقم من غرورك ياحمدان، علياء "ستجعلك" تركع ولن ينفع مال أو منصب، حسابي معك لم يبدأ بعد أتظن .. أتظن أني نسيت، نار نارني جوفي خلفت»[2].

يستمر هذا الكره بينهما حتى تنال علياء من حمدان«حدقت بغضب في وجه حمدان، حملت نظراتها تلك كل كرهها واحتقارها له ثم بصقت فوق سجاد المكتب وحمدان جامد لا يرف له جفن»[3].

وبالإضافة إلى ذلك يتجسد الكره بين أهل القرية والشرطة، وبين أهل القرية وحمدان، لأنه بالنسبة إليهم مجرد خائن ومخادع.

4/ الشخصيات الإشارية: (Personnage embrayeur)

تشير الشخصيات الإشارية في الرواية إلى حضور المؤلف (الكاتب)، أو القارئ في النص فهي لا تكون ذات «هوية مذكورة في التاريخ، ولا تكون متصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القراء، وإنما تكون محيلة على ذات منشئها وعلى جوانب معينة من حياته ومزاجه »[4].

[1]- المصدر السابق ، ص 137.

[2]- نفسه، ص 152.

[3]- نفسه، ص 195.

[4]- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 103.

4-1- السارد (Narrateur):

والسارد هو تقنية فنية يستخدمها المؤلف ليقدم عمله الأدبي، فأوكل المؤلف في رواية "وقت للخراب القادم" مهمة السرد إلى شخصية "أحمد"، الذي يعد بمثابة "راوٍ" للأحداث، بالإضافة إلى الشخصيات الأخرى التي تستلم الوظيفة من حين إلى آخر.

لكن هذا لم يمنع حضور الكاتب بين الفينة والأخرى، ليمرر أفكاره وإيديولوجيته من خلال هذا السارد.

مؤلف ← سارد ← سرد ← مسرود له

وخلاصة القول إن السارد شخصية نائبة عن الكاتب، بشرط أن يسند إليها –هذا الأخير– بعض العلامات والإشارات حتى تظهر حضوره في النص.

إن الشخصية المحورية في الرواية، شخصية مثقفة، واعية، تبنت ثقافة الرفض والتمرد بعدما صدمت بواقع مجتمع يحركه أشخاص يؤلف بينهم الخداع والنفاق، "فأحمد" يحلم بمجتمع يعمّه الأمن والعدل والحرية.

فالكاتب يتحدث بلسان السارد، ليبدي رأيه حول الوضع في قريته والبلد أيضا.

يصنف السارد في نص "وقت للخراب القادم" ضمن مستوى السارد الحاضر الذي تحدث بضمير المتكلم.

وقد استطاع الكاتب أن يثبت حضوره من خلال شخصية السارد، حيث تبنى مهمة التعليق والتفسير الشرح والتبرير، النصح والتوجيه للشخصيات، يجوز لنا أن نقول أن الكاتب استطاع أن يظهر في المتن ونجح في تمرير موقفه. ونلاحظه في الملفوظ السردي الآتي: «ولكن .. أدهشني أن أعرف للمرة الأولى أن كبار الساسة في الجمهورية تصرف لأولادهم الرواتب الخيالية وهم لا يزالون أجنة في بطون أمهاتهم»[1].

كما نلمسه أيضا في قوله: « أنا هنا أحاول إنقاذ نفسي من الهياج الذي اشتعل عند ساحة الجامع»[2].

---

[1]- المصدر السابق، ص 08.

[2]- نفسه، ص 11.

وبالتالي فرؤية وحضور الكاتب كانت جلية من خلال تعقيبات وتعليقات وتفسيرات السارد.

4-2- القارئ (Lecteur):

إذا كان حضور الكاتب في الرواية، متجسدًا عن طريق الشخصية الساردة، والشخصية المحورية، وحتى شخصيات اختارها، وموضوعات وتيمات انتقاها، فما هي علامات حضور القارئ في النص باعتباره الطرف الثاني في العملية الأدبية الإبداعية؟.

يوجه الكاتب عمله النقدي إلى متلقي يفترضه مسبقا، حيث حظي القارئ باهتمام كبير من طرف النقاد المعاصرين، فتحدثوا عن أنواع القارئ، وكيفية حضوره في النص السردي وعليه نقول: هل كان القارئ حاضرا في رواية "وقت للخراب القادم"؟ وكيف كان حضوره؟.

يعد القارئ قطبا من أقطاب العملية التواصلية، ذلك أن القراءة فعل يتسم بالمرونة في إحياء النص الأدبي ضِف إلى ذلك أن عملية الإنتاج تتوقف على القراءة.

وسنحاول البحث عن أهم الإشارات أو العلامات التي تدل على حضور ذات القارئ في المتن الروائي حيث نجد الضمير المخاطب (أنت) كما ورد في الملفوظ الآتي: « نقصد أن هناك تخبطا بعد السنوات الماضية في تحرك المعارضة»[1].

كما نجد أيضا الضمير (أنت) في الملفوظ الآتي: « الحذر لا يمنع القدر والحكومة تستطيع أن تعتقل من تشاء، وفي أي وقت وأنت تعرف هذا: إلى متى يا أخي»[2].

كما وظف السارد أيضا ضمير المخاطب (أنتم)، كما جاء في الملفوظ الآتي:«أنتم مع الوطن في محنته ونضاله، حكموا أفعالكم وفكروا جيدا في كل خطوة تخطونها »[3].

وفي الملفوظ الآتي: «أنتم تعلمون إلى أين وصل بنا الحال والحكومة ترفض منطق الحوار»[4].

كما وظف أيضا ضمير المتكلم (نحن) في الملفوظ الآتي: «نحن هكذا دائما نرتدي لباس الشجاعة وهما يبعدنا عن الصورة الحقيقية التي نغرق فيها»[5].

---

[1]- المصدر السابق، ص 21

[2]- نفسه، ص 30.

[3]- نفسه، ص 20.

[4]- نفسه، ص 17.

[5]- نفسه ص 12.

نلاحظ أن السارد –باعتباره نائبا عن الكاتب– يستعمل في معظم الأحيان الضمائر (أنت، أنتم، نحن) لكي يسجل لنا حضور القارئ في المتن الروائي.

5/ دال الشخصية:

يختار الروائي أسماء لشخصيته "تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها، ومن هنا مصدر ذلك التنوع والإختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية"[1].

فيكون اختيار الإسم مقصود حينا، وحينا آخر اعتباطيا، وأوّل ما يلفت انتباه القارئ هو اسم الشخصية، لأنه هو الذي يمنحها دلالات وجودها، وكثيرا ما يأخذ الروائي أسماء شخصياته من بيئته، وهذا ما نجده في رواية "وقت للخراب القادم" حيث أخذ "أحمد المؤذّن" أسماء الشخصيات من البيئة العربية وبالتحديد من قرية "حداحيد" حيث ذكر الأسماء بدقة، ومن هنا يمكننا القول إن "الكاتب" قد يعتمد في اختياره لأسماء شخصيته الروائية على اتجاهاته الجمالية، كما قد يركز على ضمير نحوي، أو رقم أو حرف، أو على طرق أخرى مختلفة.

6/ مدلول الشخصية:

أ/ المقياس الكمي:

ويقدم هذا المقياس درجة تواتر المعلومات حول الشخصيات وذلك بإحصاء الصفحات التي ذكرت فيها الشخصية بأسمائها وصفاتها ومؤهلاتها، وقد ركزنا في عملية الإحصاء على شخصية "المختار حمدان"، "أبو جواد" "كلثم"، "علي الخميسي"، "حسين الحكروش"، "علياء"، "عباس"، "أحمد"، "مديحة"، "الملا عيسى"، والجدول التالي يبين درجة تواتر هذه الشخصيات:

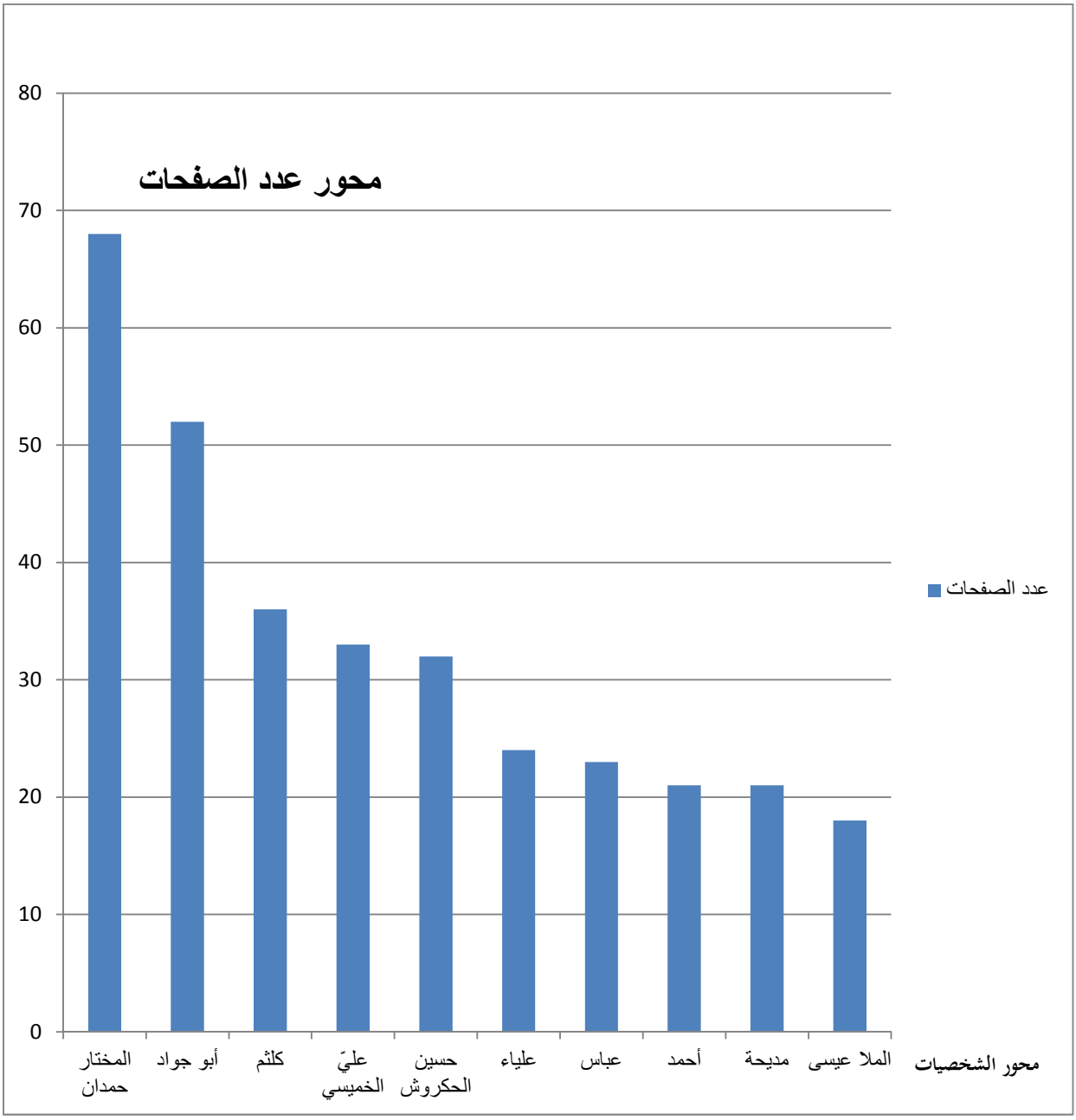
[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 247.

تطبيق القياس الكمي		
الشخصيات	أرقام الصفحات	عدد الصفحات
المختار حمدان	18-31-43-47-49-50-51-68- 69-71-77-79-81-86-101-102- 110-125-129-130-133-137- 139-140-141-144-152-153- 154-155-170-172-173-174- 175-177-178-180-184-192- 193-194-195-197-198-199- 200-201-203-208-209-211- 213-219-220-228-229-233- 234-238-239-240-246-247- 248-249-253-254.	68
أبو جواد	18-19-20-21-22-29-30-33- 43-46-49-50-51-64-68-69- 77-78-79-81-95-103-104- 106-111-112-113-121-135- 150-154-155-164-165-166- 167-168-169-170-222-231- 233-234-249-254-264-265- 266-267-268-269-270.	52
كلثم	24-25-26-27-37-38-61-62- 78-82-84-86-111-112-117- 120-121-122-123-135-137- 158-159-160-183-184-202-	36

	-242-241-214-207-205-204 .257-252-243	
عليّ الخميسي	-119-84-83-80-62-61-39-38 -165-164-137-136-123-122 -185-184-170-169-167-166 -232-230-205-191-190-188 -256-255-254-252-241-234 .258	**33**
حسين الحكروش	-90-75-74-60-59-58-36-35 -107-106-105-94-93-92-91 -181-180-179-178-174-173 -210-209-208-196-194-192 .228-227-226-212-211	**32**
علياء	-172-171-154-152-151-131 -196-195-194-193-181-180 -220-213-212-211-210-209 .248-246-245-228-224-223	**24**
عباس	-57-55-41-23-12-11-10-9-8 -121-113-98-96-68-67-65 -270-176-169-162-148-146 .271	**23**
أحمد	-159-121-117-71-70-11-8 -236-218-217-216-206-205 -254-246-245-242-240-238 .267-259	**21**

مديحة	-106-105-75-74-73-60-59 -208-200-195-151-144-142 -228-226-2212-211-210-209 .254-248	**21**
الملا عيسى	-52-51-48-47-43-4222-35-34 -115-102-101-71-64-63-53 .182-129-125	**18**

ويمكن استبيان درجة التواتر هذه من خلال الرسم البياني التالي:


محور عدد الصفحات
80
70
60
50
40
30
20
10
0
عدد الصفحات
المختار حمدان
أبو جواد
كلثم
عليّ الخميسي
حسين الحكروش
علياء
عباس
أحمد
مديحة
الملا عيسى
محور الشخصيات

والجدول التالي يوضح تراتبية حضور الشخصيات في المتن الروائي:

عدد الصفحات	الشخصيات	الرتبة
68	المختار حمدان	1
52	أبو جواد	2
36	كلثم	3
33	عليّ الخميسي	4
32	حسين الحكروش	5
24	علياء	6
23	عباس	7
21	أحمد	8
21	مديحة	8
18	الملا عيسى	10

ومما يمكن قراءته من نتائج المقياس الكمي أن:

شخصية "المختار حمدان" هي الأكثر حضورا في المتن الروائي من الشخصيات الأخرى، وهذا ما تؤكده عدد الصفحات التي تضم المعلومات المتواترة عنها، وهي ثمانية وستون (68) صفحة.

وما يلفت انتباهنا أيضا أن شخصية "أبو جواد" لاقت حضورا قريبا إلى الشخصية الأولى وليس بفارق كبير، وهي اثنان وخمسون (52) صفحة.

كما نلاحظ أيضا أن بقية الشخصيات المذكورة قد لاقت استقطابا ملفت في الرواية، وحضورا بارزا، إذ لا يعد الفارق بينهما كبيرا.

ونظرا لأهمية شخصية "المختار حمدان" و "أبو جواد" عمدنا إلى إضافة إجراء إحصاء آخر لأسماء الشخصيات فوجدنا أن إسم شخصية "المختار حمدان" تواتر ذكره (161) مرة، أما إسم شخصية "أبو جواد" فتكرر (92) مرة.

وبهذا نكون قدّمنا المعلومات المتواترة المعطاة حول الشخصية، ندعهما بتقديم مصدر هذه المعلومات وعلى لسان من قدمت؟.

ب/ المقياس النوعي:

يبحث هذا المقياس في مصدر المعلومات المتواترة عن شخصية معينة، هل هي مقدمة بطريقة مباشرة (من طرف الشخصية نفسها)، أم بطريقة غير مباشرة (من طرف الراوي، أو شخصيات أخرى).

ونوضح تطبيق المقياس النوعي على مصدر المعلومات الخاصة بمؤهلات الشخصيات وصفاتها في الجدول الآتي:

تطبيق المقياس النوعي			
الشخصية	**مصدر المعلومات**		**رقم الصفحة**
المختار حمدان	**المختار حمدان**	*كما ترى المختار حاله حال الناس يصلي ويقرأ القرآن ويعمل الخير، إلا أن هذه القرية التعيسة تطردني من رحمة الله وتدعو لي بالموت وتتهمني بالخيانة.	101
		* "أبو جميل"، أنا ..	129
	الملا عيسى	*"المختار" يعرف، ومادام يعرف .. نعم نعم إن كان لابد من حلف مع الشيطان فليكن.	129
	علياء	*حمدان الكلب، مدينة نساء فاسقة، فنادق البلد تعرفه وتشتري خدماته.	130
		*وفجأة .. انتفضت بغضب .. سأجدك، هذه الدنيا بطولها لن تخيفك عني يا حمدان النجس.	133
	عليّ الخميسي	*حمدان ماكر يحاول تدميرك من الداخل باللعب على نقاط ضعفك التي يعرفها عنك ..	170
	الراوي	*لحظة صعود حمدان لسيارته الأمريكية الفخمة، أمر سائقها بالتوجه إلى الفندق.	178

أبو جواد	أبو جواد	*أنا أخوكم أبو جواد وتعرفوني ها أنا أمامكم أنظروا إلي ..	18
	المختار حمدان	*نحن لا نخاف، أبو جواد لا يستطيع إلا أن يخربش مثل القطط ..	51
	كلثم	*أبو جواد الذي تتحدث عنه لم يتأخر في شيء، إنه حقا شجاع ومناضل رغم كل التضحيات التي دفعها.	135
كلثم	أحمد	*كلثم تنتفض وقد جحظت بعينين يلوح فيهما الموت الوشيك. *كلثم تتبع تفاصيل الأطفال حولها تستمتع بسماع حكاياتهم الصغيرة وتضحك على المشاكسات التي تنشأ فيما بينهم. *تمتعي بوهمك كلثم إن كنت لا تزالين تحلمين بعلي ..	24 25 61
عليّ الخميسي	كلثم	*علي لا يزال ينبض قلبه بالحب، علي مثل الذهب يستحيل أن يتغير في عواصف القدر؟!!.	39
	أحمد	*إبن عمي "علي الخميسي" يتصدر أحد المنشورات، ملتحقا بتيار أحرار الوطن المقيم في لندن ..	119
	عليّ الخميسي	*"علي الخميسي" إبنحداحيد الذي يرفض الغلط ثابتا على قيمه لا تهزه المغريات المتاحة.	188
حسين الحكروش	قاسم	*"حكروش" في سابع نومة ولا يدري بالدنيا. *إنه نائم كالأموات سأوقظه الآن.	93
	مديحة	*أين ذهبت؟! جبان وتهرب هكذا .. ألم تقل لي أنك قدري التعيس و أوجاعي التي لا يسعها أحد ...	94
	علياء	*ستموت يا "حكروش" الكلب، عش لحظاتك الأخيرة، أنا آتية إليك.	192
علياء	علياء	*هذا هو كل عملي في الفندق، أنا تقريبا لا أقوم بشيء. *أصبحت في الحضيض، لم تعد بريئة النوايا، مجرد هيكل من الخراب تكسوه ملابس أنيقة.	131 172

	حمدان	*أنت تعملين الآن في فندق محترم ولا تزالين على خجلك. *هيا قولي كم تريدين ولا تمثلي علي هذا المشهد السخيف.	131 151
	مادي	*"علياء" "أمي" أو تقصد تشوش تفكيري ولكن .. *لعنك الله، أسكت ولا تشتم أمي.	210 211
عباس الصيري	أحمد	*"عباس" غادرني منذ قليل وطبعا أنا لم أخبره كل شيء، لم أخبره عن الخوف الذي تملكني وأنا ..	11
	عباس الصيري	*نحاسب؟! نحاسب على أحلامنا ومن ..؟	09
	عليّ الخميسي	*و"عباس"، عباس الصيري صديق أخاك "أحمد" تتذكرينه أليس كذلك.	121
أحمد	أحمد	*لا أبدا .. لاشيء. -موضوع بسيط، لا تكترثي.	117
	كلثم	*أحمد أمي تناديك، أين وصلت بشرودك؟!	117
مديحة	قاسم	*مادي أمامنا نقطة تفتيش للشرطة، تحولي إلى الشارع الآخر.	60
	مديحة	*تحمل تقلباتي المزاجية، نسيت إخبارك أنها واحدة من صفاتي الغبية.	73
الملا عيسى	الملا عيسى	*"الملا عيسى" مبارك أينما حل! لكن عليه أن يتحاشى شيطنة إبنها ...	63
الملا عيسى	الراوي	*وهذا "الملا عيسى" وقف مبهوتا وفوض أمره إلى الله، حين اقتحموا بيته واعتقلوا اثنين من أولاده. *ظل "الملا عيسى" حبيس جدران غرفته يقرأ القرآن أو تصدر عنه همهمات غير مفهومة ...	47 52

من خلال الجدول، نلاحظ أن الشخصيات تناوبت في تقديم المعلومات بعضها عن بعض حيث يظهر صوت السارد (الراوي) وراء كل شخصية، وكذلك على لسان معظم شخصيات الرواية، وذلك باستخدام ضمير الغائب في الغالب.

ثالثا: دلالة الفضاء النصي في الرواية

1- الفضاء النصي:

اهتم (ميشال بوتور) بهذا النوع من الفضاء، حيث يقول:«إن الكاتب، كما نعده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلوّ الصفحة»[1]، فالفضاء النصي يتشكل من خلال مساحة الورق، وأول ما ننطلق منه في دراستنا هو الغلاف.

1-1- دلالة الغلاف:

يشكل الغلاف المظهر الخارجي للرواية، إذ يعد أول العلامات النصية التي تقع عليها عين القارئ، أثناء اقتنائه للرواية،ويظم الغلاف « عناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي»[2]،فكرة هذه العناصر «داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية ».[3]

ويميز (حميد الحميداني) بين طريقتين في تشكيل الغلاف:

أ/ تشكيل واقعي: ويشير بطريقة مباشرة إلى أحداث الرواية أو مشهد رئيسي فيها، بحيث يتمكن القارئ من الربط بين لوحة الغلاف ومضمون الرواية دون كبير عناء.[4]

ب/تشكيل تجريدي: ويتطلب البعد التجريدي للغلاف«خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص».[5]

لما يحتويه هذا البعد من رسومات، وأشكال مفتوحة على دلالات واسعة، تختلف وقدرة القارئ في إدراكها، وتأويلها، فإما أن تقوده إلى فهم النص، وإما تبقى مبهمة غامضة.

---

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1971 م، ص 112.

[2]- حميد الحميداني. بنية النص السردي، ص 60.

[3]- نفسه، ص 60.

[4]- نفسه، ص 59.

[5]- نفسه، ص 60.

وعليه يمكننا أن نتساءل: كيف جاء غلاف رواية (وقت للخراب القادم) وما هي الدلالات التي خرجت بها؟.

أ/ إسم الكاتب:

يتموضع إسم الكاتب "أحمد المؤذن" في وسط الصفحة، يميل إلى جهة اليسار، ووجود الإسم في هذا الموضع بالذات، يوحي بعدة دلالات منها: المركزية والإعتدال، فكما يقال: "خير الأمور أوسطها".

والملفت للإنتباه أن إسم الكاتب يأتي في وسط الصفحة، إذ سبقته الصورة الفوتوغرافية في أعلى الكتاب. وأراد بذلك إعطاء اهتمامه الكبير لهذه الصورة.

بالإضافة إلى هذا التموضع، أضفى اللون الأحمر –على هذا الإسم– دلالة قوية، فالأحمر يحيل إلى الدماء والحرب والدمار والنيران والحركة، وهي السمات التي يمتاز بها أسلوب الكاتب أي الحركية في تعاملاته مع النص الروائي أو حتى في حياته اليومية.

ب/ عنوان الرواية:

في هذا الجزء سنتطرق إلى دلالة الكتابة الخطية (الغرافيستيك) على مستوى الغلاف، وليس لوظيفة العنوان من الناحية السيميولوجية، فعنوان الرواية "وقت للخراب القادم" قريب إلى أسفل الغلاف تحت إسم الكاتب مباشرة، يتخذ من الأبيض لونا له، دلالة على الصفاء والنقاء ودليل على السرور والبهجة، فاللون الأبيض يختزل الألوان جميعها، فهو لا يمثل العدمية، لأنه أساس الألوان ومجمعها، فهذا اللون يعتبر الأكثر إغراءا لمعرفة الحقيقة.

كما نلحظ أن العنوان لم يكتب في سطر واحد، بل كتب مفصلا فكلمة "وقت" منفصلة على الشطر الموالي "للخراب القادم"، وقد كتب بخط عريض وبارز.

والملاحظ أيضا أن عنوان الرواية جاء محصورا ما بين إسم الكتاب، وكلمة "رواية"، كما أن اللون الأبيض الذي كتب به عنوان الرواية جاء مناقضا لمضمون الرواية وحتى دلالات العنوان (الخراب).

ج/ التصوير والرسم الفوتوغرافي:

أهم ما يلفت انتباه القارئ في غلاف الرواية، هو ذلك الرسم الفوتوغرافي الذي شكلته طائفة من الألوان المتفاوتة الحضور (الأحمر، الأسود، الرمادي، الأبيض). وهو تصوير باهت المعالم، مجهول الأبعاد، يكتسي أهمية خاصة، كونه يشوق القارئ ويدعوه إلى فك طلاسمه، وتأويل دلالته.

نلاحظ أن المظهر الخارجي للرواية هو "صورة فوتوغرافية"، مع بعض الرسائل اللسانية التعريفية (إسم الكاتب، عنوان الرواية ودار النشر)، وأما الجهة الخلفية فتمثلت في صورة لأرض شاسعة مشققة يعلوها عنوان الرواية مكتوب باللون الأبيض ويليه كلمة الناشر، وفي الأسفل دار النشر، وكلها عبارة عن أيقونات تمثل تضاريس الغلاف في حقيقتها ترميز لأغوار الرواية وأبعادها.

ويضعنا غلاف الرواية مباشرة أمام تمثيل فوتوغرافي لصورة منظر طبيعي يتجسد من خلال أرض مشققة جافة وأشجار سوداء عارية تماما، وسماء حمراء اللون، فهذه السمات الظاهرة تخفي أبعادا دلالية عدة.

فمن الوهلة الأولى يمكن القول أن هذا المظهر الطبيعي البائس يحمل دلالات الشؤم والكآبة والحزن، فاللون الرمادي وهو الغالب على صورة الغلاف يوحي بالغموض، ويمثل هذا اللون تقاطبات دلالية ثنائية تمثل جدلية الحياة والموت من جهة والخير والشر من جهة أخرى، ، وكأن هذه الأرض لم تسقى لسنوات طوال.

وما يزيد في تأكيد هذه الدلالة اللون الأسود الذي اصطبغت به الأشجار للدلالة على الحزن، الكآبة العتمة، الدمار، والشؤم، فيمكننا القول بأن غياب الماء كان له أثر على الحياة ككل، فهذه الأرض قد حلّ بها الدمار أو الخراب، فاحترق الأخضر واليابس، ولتعميق هذه الدلالة يأتي احمرار السماء، على غير العادة تتخذ اللون الأزرق لونا لها، والأحمر يرمز للدماء والقتل والنار، والظلم والتسلط.

وهكذا تتبدى لنا ملامح العلاقة الرابطة بين اللوحة والنص، فهي ترمز للأوضاع المأساوية التي تعيشها القرية، السياسية والإجتماعية.

1-2- سيميائية العنوان:

يعتبر العنوان بوابة كل عمل أدبي، فهو العتبة الأولى التي ينبغي على القارئ استنطاقها وتحليلها وكشف دلالاتها وأبعادها الفنية والأيديولوجية والتاريخية، فالعنوان يمنح القارئ إمكانية أن يقوم «بتفكيك النص من أجل تركيبة عبر استكناه بنياته الدلالية و الرمزية و أن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وما غمض، على المستويين الرّمزي والدلالي».[1]

والعنوان عند السيميائيين: «بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال ».[2]

فالكاتب وهو يختار عنوان روايته يسعى إلى إخراجه أكثر تكيفا وجذبا للقارئ في أقل ما يمكن من تيمات سردية، وكما هو معروف فإن لكل عنوان وظائف أهمها: الوظيفة الإغرائية والوظيفة الإيحائية، فالعنوان عموما هو بؤرة مركزية لمحتوى الرواية وعليه نتساءل: إلى أي مدى وفق الكاتب في اختيار عنوان روايته؟ وإلى أي مدى يعكس محتواها؟.

1-2-1- مستويات العنوان:

- **المستوى النحوي:**

يشكل عنوان الرواية "وقت للخراب القادم" جملة إسمية، تتكون من ثلاث مفردات، وهي تحمل دلالة الإستمراريةوالإنسياب.

وقت: مبتدأ مرفوع محذوف تقديره هذا، وهو نكرة وللنكرة دلالة على الإطلاق والإنفتاح الزمني، ما يضفي نوعا من الرهبة والخوف.

اللام: حرف جر

الخراب: اسم مجرور

[1]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص96.
[2]- نفسه، ص 108.

القادم: صفة للخراب معرفة بالألف واللام وللمعرفة دلالة على التحديد والتسمية ما يضفي نوعا من الرهبة والخوف من الخراب.

– المستوى الوظيفي والدلالي:

ويتمثل في تحديد العنوان وتسمية قصد تميزه من النصوص الأخرى وقد وفق الكاتب في ذلك فعلى حد علمنا لا يجود عمل أدبي آخر يحمل هذا العنوان "وقت للخراب القادم".

وللعنوان وظيفة إغرائية، فرغم صعوبة القبض عليها، إلا أنها تعزز فضول القارئ، وتلفت انتباهه، وتشده إلى المتن بدافع قرائته والكشف عن غموضه وغرابته، كما تساعد أيضا الوظيفة الإغرائية للعنوان على تجارية وتسويق الكاتب.

وأول دال ظاهر من العنوان هو "وقت" ولفظة (وقت) نعرفها معجميا بالإستناد إلى ما جاء في لسان العرب: «وقت: الوقت، مقدار من الزمان.وكل شيء قدّرت له حينا، فهو مؤقت، وكذلك ما قدّرت غايته فهو مؤقت. والوقت: مقدار من الدهر معروف، وأكثر ما يستعمل في الماضي، وقد استعمل في المستقبل واستعمل سيبويه لفظ الوقت في المكان، تشبيها بالوقت في الزمان، لأنه مقدار مثله، فقال: ويتعدى إلى ما كان وقت في المكان، كميل وفرسخ وبريد، والجمع، أوقات ».[1]

أما الدلالة المعجمية لكلمة "الخراب" كما جاء في لسان العرب: «خرب: الخراب: ضد العمران والجمع أَخْرَ به، خَرِبَ، بالكسر، خربًا، فهو خَرِبٌ وأخْرَ به وخَرّ به وفي الحديث: من اقتراب الساعة إخْرَابُ العامر وعمارة الخَرَاب، الأخْرَابُ أن يترك الموضع خربا ».[2]

أما لفظة "القادم" فدلالتها معجميا كما جاء في لسان العرب: «قدم من سفره يَقْدَم قُدُومًا ومَقْدَمًا بفتح الدال، فهو قادم: آت، والجمع قُدُمٌ وقُدَّام. ويقال: قدم فلان من سفره يقدم قُدُومًا، وقَدِمَ فلان على الأمر إذا أقدم عليه ».[3]

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة وقت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج 1، ط 1، 2005 م،ص 832.

[2]– نفسه، ص 324.

[3]– نفسه، مادة قدم، مج 7، ص 431.

لكن إذا حاولنا الإنفتاح على الدلالات العميقة التي ترمي إليها هذه الصيغة انطلاقا من ربطها بما يفصح عنه النص من قضايا يريد الكاتب تمريرها إلى المتلقي سياسية، دينية، اجتماعية، فإن ملاَمِح التوافق بين الصيغة المعجمية للعنوان ودلالته النصية ،تظهر بوضوح ، فالدلالة العميقة التي يوحي بها العنوان تتمحور حول مجتمع يحتضر ، تحت وطأة السلطة ،وقد تعدت ذلك لتمس بكيان الوطن .

فلفظة الخراب تعدّد ذكرها في عدة مواضع، وقد لمست معظم شخصياتها، فالكاتب يشير إلى الخراب الذي حل بمزرعة "الحاج منصور" حين تحولت إلى خرابة، كما يقول السارد: "وقت للخراب القادم، يترصدنا ألا تشعرين "[1]، ويقول أيضا: "وما هي إلا ساعة الخراب؟"[2]، فالخراب قد حلّ بالقرية وبأهلها.

1-3- حيّز النص المدروس:

أصبح الإهتمام بحجم النص، ووصف مساحته عبر صفحات الكتاب "من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية "[3]، من أجل ذلك نقدم وصفا لمساحة الرواية، حيث أن الطبعة التي عوّلنا عليها في هذه الدراسة التحليلية هي الطبعة الأولى، وقد نشره دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سنة 2009 م، بلغ عدد صفحاتها إثنان وسبعون ومائتي صفحة (272 صفحة)، بمقياس (14.5 × 21.5)، تتوزع على تسعة وأربعون (49) فصلا متسلسلا في بناء مرتب.

تطرح الرواية مجموعة من القضايا السياسية والإجتماعية، وفي الأخير جزء فيه حياة ومسيرة الكاتب الأدبية.

وإذا قارنا بين القضايا التي تَعْمَد الرواية إلى طرحها والحجم الذي أطرت فيه، نجد أنفسنا أمام إشكال حقيقي: كيف استطاع الكاتب تمرير كل هذه الخطابات بأبعادها السياسية والإجتماعية والدينية في نص متوسط الحجم لا يتعدى "272" صفحة؟.

إن أهم معين دلالي يمكننا الإستناد عليه في إثبات انفتاح النص ومعرفة حجمه الحقيقي هو صفحات الرواية، فقد كتبت بخط متوسط الحجم، كما أنها تخلو تماما من العناوين الفرعية والرسومات، والأشكال التبوغرافية، بالإضافة إلى ذلك، تبدو الفسحة المكانية بين السطور ضيقة (ما يعادل 0.5 سم)، وكل ذلك يضع

---

[1]- الرواية، ص 38.

[2]- نفسه، ص 32.

[3]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص245.

الورقة الرابحة في صف السواد على حساب البياض، لينال السواد مركز السيادة، بينما البياض يجعله يستريح من ضغط السواد، الذي تشكله الكلمات بتسلسلها والعبارات بتتابعها، والفقرات بانتظامها، ونمثل لذلك بصفحة من صفحات الرواية، تفتقر إلى الفراغات الدلالية والأشكال التبوغرافية، يجسدها الشكل التالي:

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

254

توزيع البياض والسواد على صفحات الرواية

استعان الكاتب بهذه العملية مبرر دون شك، كون الرواية تعاني التقلص المساحي مقارنة بحجم القضايا التي تحتضنها، وتهدف إلى إيصالها للقارئ وتلقين ذهنه بخباياها السياسية والدينية والإجتماعية.

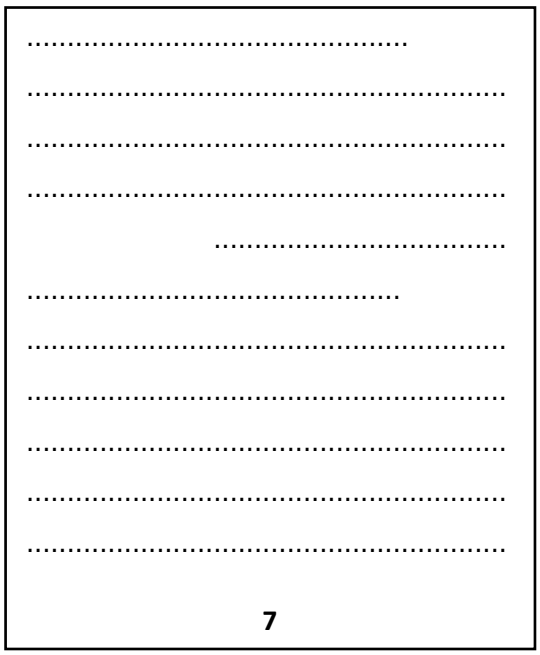
أ/ الكتابة الأفقية (L'écriture Horizontale):

هي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة، الإنطباع بتزاحم الأفكار والأحداث في ذهن البطل الرئيسي للبطل الروائي أو القصصي[1]، على نحو ما نجده في نص الرواية في قول السارد:"كل الأقدام والوجوه التي ازدحم بها الجامع تتنفس من إطلالته المترقبة هواء حريتها وصوتها الهادر مفتشاً على الإباء والكرامة، كل الأعين تغرق في لهفة اللقاء، كل

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 56.

القلوب تسبّح آيات حبها الذائب، كل الأعناق مشرئبة نحو البشائر المباركة منتظرة دواء آلامها لتغسل أحزانها ... »[1].

فتأتي الصفحة كما في الشكل (1):



الشكل (1)

ب/ الكتابة العمودية (L'écriture verticale):

وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية، كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو على اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة ولا تشغل الصفحة كلها، وتتفاوت بالطول عن بعضها البعض[2]، وهذا النمط من الكتابة يستعمل في توظيف الأشعار والعبارات في الجمل القصيرة، فنحصل بذلك على كتابة عمودية، وكلما كانت وتيرة الحوار سريعة والجمل قصيرة أخذت الكتابة طابعا عمودياً على نحو ما يوضحه المشهد الحواري الآتي:

هيا، هيا "علياء"

لا رغبة لي في التدخين شكراً

[1]- الرواية، ص 07 للتوسع، ينظر ص 08، 16، 25، 78، 174، 254 .

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 76، 57.

مدي يدك في العلبة فقط !

إن لم أكن سأدخن فماذا أفعل بالـ ..

ما رأيك "علياء"

من .. من أعطاك صورتي ؟؟ [1]

وظف أيضا الكاتب بعض المقاطع من الشعر الحر، اتخذت نمطا عموديا في الكتابة، كما يظهر في السرد الآتـي:

ها صبحي ..

عسل وسكر

وأنا الآن بعض الذي ذاب

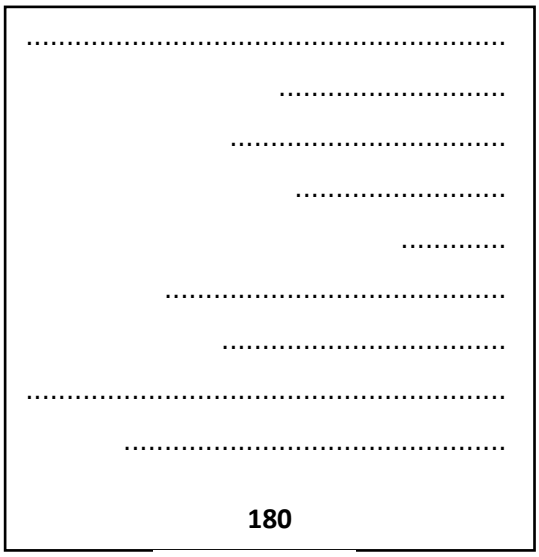
في فنجانك

مجنونا وأكثر[2]

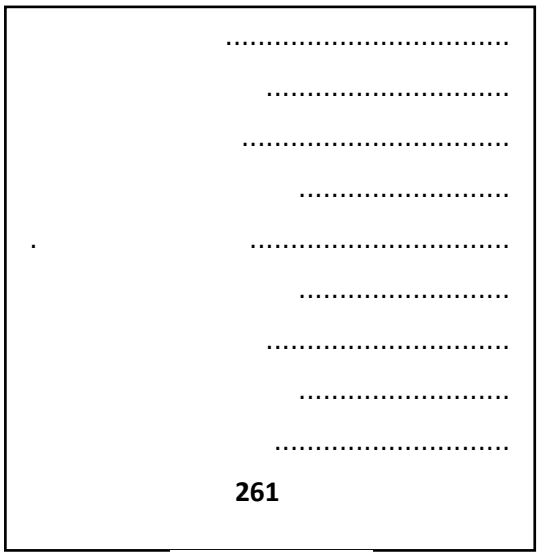
وتمثل هذا في الشكلين الآتيين:

[1]- الرواية، ص 180.

[2]- نفسه، ص 261.



الشكل (1)



الشكل (2)

ج/ التأطيـــر(L'encadrement):

وهو ما أصطلح عليه "ميشال بوتور" بالصفحة داخل الصفحة، ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة كتابة بيضاء[1]، ويستعمل عادة كتقليد للوحات الموجودة في الواقع أمام عيادة الطبيب، والحمام، والحلاق ليساعد الشخصيات في التعرف على المكان، وهذه التقنية لم تستخدم في الرواية، لأن الشكل الذي قدت به، لا يحتاج لمثل هذا النوع.

د/ البياض (Le Blanc):

وهو المساحة الفارغة من الرواية، قد يكون في أول الصفحة أو في آخرها، كما قد يكون في مواطن أخرى، وقد حظي في الرواية بمساحة واسعة، حيث نجده في بداية بعض الصفحات، وفي نهايتها وذلك عند الإنتقال من عنوان لأخر، كما نجده في الجوانب، اليمين واليسار أثناء كتابة الشعر، بالإضافة إلى الفراغات الموجودة بين الكلمات والجمل بوضع ثلاث نقاط (...) والتي تدل على الكلام المسكوت عنه، وهذا ما يعكس الرغبة في مشاركة القارئ العملية الإبداعية بإتمامه المعنى المحذوف في الرواية، وتعويض الفراغات أو النقط بدلالات جديدة يحملها.

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 76، 57.

وانتشر البياض بصورة متوسطة في الرواية، وإذا استقصينا الحجم الأكبر للبياض، نجده يطغى على الصفحة الأخيرة من كل فصل، حيث قسمت رواية "وقت للخراب القادم" إلى تسعة وأربعون فصلا، حيث تنتهي بعض الفصول فقط ببياض، ليعلن عن بداية الفصل الذي يليه ومنها الصفحات: (72، 115، 119، 133 138، 156، 163، 191، 201، 207، 213، 218، 229، 240 ..)ونمثل لذلك بالشكل (1):

.....

.....

.....

الشكل (1)

أما المساحة الصغرى للبياض، فهي التي تفصل الأجزاء الصغرى للأحداث، ويكون الفاصل ختمات ثلاثة نجمات (***) ويمكن توضيح ذلك بالشكل (2):

.....

.....

* **

.....

.....

الشكل (2)

ويستعمل الروائي هذه التقنية على حساب الأنواع الأخرى ، رغم حاجة الموضوع لمساحة السواد أكثر من البياض فالكاتب يلجأ إلى البياض ليخفف من حدة التوتر، ويعطي القارئ، فسحة للحوار مع نفسه والتدخل بآرائه مع التفكير والتأمل في المواقف المختلفة.

هـ– التشكيل التبوغرافي:

ويخص توظيف العلامات غير اللغوية (نقاط الحذف، الإستفهام،الفاصلة، ...)، ونوع الخط الذي تكتب به الرواية ودراسة هذه التقنيات يهدف إلى البحث في دلالات وجودها.

ومما لا شك فيه أن الروائي "أحمد المؤذن" يستخدم هذه التقنية تغيره، لأنه من النادر إيجاد رواية لا تحمل هذه التقنيات، لأنها جزء من الكتابة، إلا أن المتغير هو درجة حضورها أو غيابها.

وقد فضل "أحمد المؤذن" الكتابة بخط عادي، فلم يلجأ إلى الخط المائل أو الزخرفة، ولكنه استعمل العلامات غير اللغوية ومنها:

- **نقاط الحذف**: (...): وقد وظفها السارد بكثرة حتى تكاد لا تخلو منها صفحات الرواية وفيها دلالة على تطور المسار السردي، كما يستخدمها في حالات كثيرة تجنبا للوصف أو الشرح الذي يبعث على الملل، وبهذه النقاط يكون الروائي قد فتح بابا للقارئ ليدخل منها إلى الرواية.

  كما أن (النقاط) تحيل إلى المسكوت عنه من الكلام الذي يخترق الثالوث المحرّم، وبالتحديد ما يمس السلطة، ففضل الكاتب اللجوء إلى هذه التقنية بدَلَ التصريح.
- **القوسان** ( ): جاءت هذه العلامة لتخصيص اقتباس جمل وألفاظ ومنها مقطع من أغنية شعبية تقول: (طبيب جرّاح .. قلوب الناس أداويها)[1]، (الحكومة)[2]، فقد وردت لفظة الحكومة للدلالة على السلطة والحكم وعلوي المكانة، والخضوع للأوامر.

  (وهزت رأسها)[3]، وقد جاءت هذه العبارة في قول السارد أثناء سرده للأحداث.

  (ضحكت)[4]، وردت لفظة ضحكت للدلالة على الإستهزاء والسخرية.

---

[1]– أحمد المؤذن، "وقت للخراب القادم" ، ص109.

[2]– نفسه، ص 137.

[3]– نفسه، ص 204.

[4]– نفسه، ص 204.

- **علامات التعجب والإستفهام**: وعادة ما نجد هذه العلامات في الحوار وكذلك المولوج الداخلي، لذا يشير عددا من الأسئلة التي لا يجد لها تفسيرا في الواقع، وفي الرواية ترد هذه العلامات بكثافة في أماكن مختلفة وداخل المتن السردي بالإضافة إلى وجودها في الحوار طبعا.

يقول السارد: «لكن أشك أنك تمتلك قدرة احتماله!»[1].

ويقول السارد أيضا: «هو يتعب نفسه هكذا لقاء حفنة دنانير!»[2].

فقد لجأ الرواي إلى صيغ التعجب عند التعبير عن حيرته في المواقف وأيضا عند تعجبه مما يحدث في الواقع.

كما نجد صيغ الإستفهام في مواقف كثيرة يقول السارد:

- «ماذا نفعل بالضبط؟»[3].

- «لن تسكت وستستمر ما رأيك يا جابر؟ »[4].

يقول السارد:

-«ها أنت، هه تكلم، ما هي الأخبار؟»[5].

-«متى يعود ؟»[6].

-«هل تفهمون ؟»[7].

فقد وظف الراوي هذه الإسفهامات عند طرحه الأسئلة التي لا يجد لها تفسيرا في الواقع.

يقول السارد:

---

[1]- المصدر السابق، ص 59.
[2]- نفسه، ص 32.
[3]- نفسه، ص 22.
[4]- نفسه، ص 29.
[5]- نفسه، ص 35.
[6]- نفسه، ص 39.
[7]- نفسه، ص 46.

-« عرفت شيئا عن (أبو جواد)؟».

- لم أره منذ يومين.

- لا أصدق، سيتخلى عن كل سيء ويصمت هذا الرجل مجنون!.

-«ماذا يعني ؟»[1].

حيث وظف الروائي علامات التعجب أثناء حوار الشخصيات فيما بينها، وقد جاءت هذه العلامات متناسبة مع طبيعة رواية "وقت للخراب القادم"، حيث أعطت فرصة للإجابة عن الأسئلة التي بقيت مطروحة.

- **المزدوجتان** " ": استعملت هذه العلامة لتميز العبارات بعضها عن بعض والتي تحمل دلالات، حيث نجد «هاي لايت»[2]، عبارة أجنبية، وأيضا عبارة «الفأر في المصيدة»[3]، وهي عبارة تدل على التمكن من الشيء والنجاح فيه.
«الصلاة، الصلاة»[4] وجاءت هذه العبارة بغرض الإلحاح وكذلك استعملت هذه العلامات عند ذكر أسماء الشخصيات مثل: « "علي"، حمدان المختار"، "أبو جواد"، "الشيخ" »[5].

وكذلك استعملت لترسيخ بعض الأمكنة التي لها علاقة بالشخصيات «حداحيد»[6]،«الجمرانية»[7].

- **المطة (–)**: وردت بكثرة في مقاطع الحوار، أثناء تناوب السؤال والجواب، وقد ساعدت على التمييز بين مقاطع الحوار أو المقاطع السردية مثال:
–" ناهد" مارأيك بديكورات المكتب.
–ولا أروع يا سيدة "علياء"[8].

---

[1]- المصدر السابق، ص 112.
[2]- نفسه ، ص 224
[3]- نفسه، ص 22.
[4]- نفسه، ص 117.
[5]- نفسه، ص 170.
[6]- نفسه، ص 18.
[7]- نفسه، ص 07.
[8]- نفسه، ص 224.

بالإضافة إلى هذه العلامات، نجد علامات أخرى وردت بدرجة أقل مثل النقطتان (:) وقد وردت في التمهيد في حضور قول مثل قول السارد: « "فتح نافذة غرفته على سماء "لندن الغائمة وهو يقول: »[1].

يقول السارد: «" انتصب "حمدان" قائما واستأذن قائلا: » [2].

والفاصلة (،) والنقطة (.) كان حضورهما قليل.

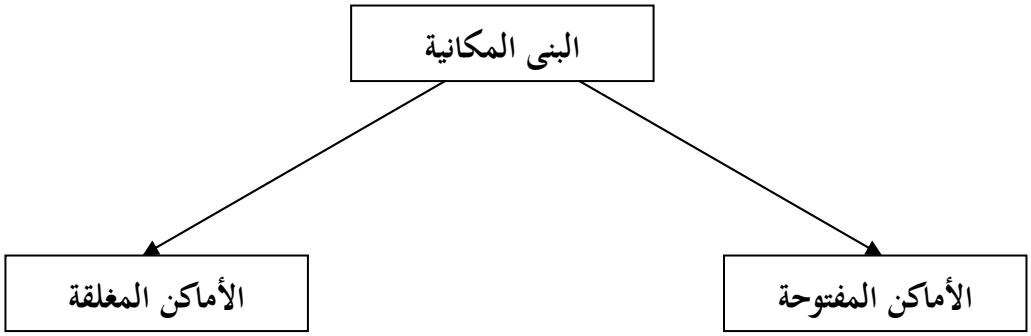
وبعد التطرق إلى هذه العلامات، ومحاولة تفسير حضورها في النص نقول بأن الكاتب قد استفاد من التقنيات الحديثة، ووظفها توظيفا علانيا خدمته لأغراض عدة وفق ما تم تبيانه.

3/ دلالة الفضاء الجغرافي:

إن الفضاء الجغرافي لا يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي وإنما يعني بالمكان الذي يؤطر الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، حيث لا يمكننا أن نتصور نصا سرديا دون تأطير مكاني للأحداث والشخصيات.

وقد سبق واشرنا إلى أن الفضاء أعم وأشمل من المكان، فمجموع الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن يطلق عليه إسم فضاء الرواية، ومادامت الرواية تحتوي على أمكنة متعددة الأبعاد، مختلفة الأنواع، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، لأن الفضاء « وفق هذا التحديد شمولي إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله»[3].

وظف "أحمد المؤذن" عدة أمكنة، لتأطير أحداث الرواية، ويمكن أن تحدد أنماط في الرواية في الخطاطة التالية:



[1]- المصدر السابق، ص 165

[2]- نفسه، ص 178.

[3]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 63.

3-1/ دلالة الأماكن المفتوحة:

الأماكن المفتوحة في الرواية تساعد على « الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها»[1].ويسميها "حسن بحراوي " "أماكن الإنتقال العمومية"، وسنرتب هذه الأماكن بناءا على درجة انفتاحها وحضورها المكثف في الرواية.

1/ القرية:

إختار "أحمد المؤذن" –بما تنفتح عليه من أمكنة- فضاء لتأطير أحداث الرواية، وقالبا لتمرير العديد من القضايا والأفكار.

حيث جاء في قول السارد: « أكيد دخلوا القرية الآن بعرباتهم وكلابهم»[2]، وقد خص الكاتب مجريات أحداث الرواية في قرية "حداحيد" وكذلك قرية "الجمرانية" ولكن بصفة قليلة.

وفضاء الرواية يكتسب أهميته الدلالية انطلاقا من احتضانه لمجموعة من الأمكنة المتفاوتة الأبعاد، المتباينة الوظائف، التي شكلت في عمرها مسرحا للأحداث ومواقع لتحرك الشخصيات وتنقلاتها.

كما احتضن فضاء القرية بعض الأمكنة منها (السوق، المقهى، المسجد، المزرعة، الشارع ...)، وهذه الأماكن لن تفعّل إلا باحتضانها لشخصيات معينة تمثلها.

وعليه يمكننا القول إن أحداث الرواية جرت في حيز مكاني ضيق (القرية) لكن هذا الأخير ورغم ميزات المحدودية التي تطبعه، إلا أنه استطاع أن يمرر عدة دلالات فكرية، اجتماعية، كما احتوى شخصيات جمعت بين مختلف المتناقضات فكان منها (الفقير/ الغني، الخير/ الشرير، القوي/ الضعيف ...).

2/ لندن:

تطلعنا في الرواية الكثير من القرائن الدالة على الفضاء العام الذي تؤطره وللإشارة إلى البعض منها على سبيل المثال في قول السارد: «... سأسافر إلى "لندن" وأرجوك لا تغرقي نفسك في الإنتظار لأجلي»[3].

---

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 63.

[2]- نفسه، ص 21، للتوسع أنظر، ص 10، 12، 14، 23، 89.

[3]-نفسه، ص 38.

فقد أشار الراوي إلى "لندن" ويوحي بملامح الفضاء المتسع، ولا يشير إلى عالم القرية المحدود المعالم، إنما يرمز إلى الفضاء الضيق الذي ينفتح على عوالم أخرى، ليدلل على أن صوت أهل قرية "حداحيد" يجب أن يصل إلى أبعد نقطة لأنها ليست قضية قرية فقط وإنما قضية وطن، والقرية ما هي إلا صورة مصغرة للوطن، التي تصور تلك الصراعات القائمة بين أهل القرية والسلطة، قول السارد « فهو هناك خلف الأفق للعام الثاني على التوالي يحترق ضباب "لندن" وحيدًا يعشعش في ذاكرة وجعها »[1].

ومن ذلك نستنتج أن هذا الفضاء الواسع الذي أطر حدود الرواية ما كان ليبرز على السطح لو لا بعض المؤشرات المكانية والدلالية الموحية بأن القضايا المعالجة داخل النص هي قضايا أمة تتعدى قضايا قرية محدودة الأمكنة والشخصيات.

3/ الشارع:

يعتبر الشارع جزء من فضاء القرية والمدينة الواسع، فهو امتداد ودليل في الوصول إلى مكان معين ويستعين الكاتب بتوظيفه من أجل خلق حيز جغرافي لأحداث الرواية وتكثيفها، والشارع مكان مفتوح يستقبل كل فئات المجتمع، ويمنحهم كامل الحرية في التنقل، وسعة الإطلاع والتبدل.[2]

ونظرا للوظائف المميزة التي يؤديها الشارع العربي، والتي تجعله ينزاح عن كونه مكان انتقال فحسب، ليتبنى جزءا كبيرا من الممارسات اليومية التي يقوم بها الفرد، فهو مكان « البيع والشراء، وهو منبر الأفكار، وهو مكان التسكع، والمكان الذي يموت فيه الإنسان دفاعا عن فكرة أو قضية، وكذلك هو صندوق القمامة، ومطاردة النساء، وملعب الكرة، ومكان الحرمات المنتهكة »[3].

وقد صور لنا الراوي –في كثير من الأحيان– الحال المأساوي الذي يغلف القرية، ويعتبره مكانا مظلما وموحشا يوحي بالتضايق، وعدم الرضا عن الأوضاع السائدة، وهذا ما يوضحه في قوله: « ... ثم أهرول خائفا فوق شوارع من غبار بدت خالية من العابرين ... »[4].

---

[1]– المصدر السابق، ص 39، للتوسع أنظر ص 120، 121، 123، 156.

[2]– ياسين النصير، الرواية والمكان، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، د ط، 2010 م، ص 15.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 86.

[4]– أحمد المؤذن، "وقت للخراب القادم"، ص 10.

وقد نجح "الكاتب" من جهة أخرى في تجسيد البعد الإجتماعي للقرية من خلال صورة الشارع التي أوحت باستيائه وسخطه على القيود الإجتماعية والسياسية التي تحول بين الفرد وحريته وجاء في قول السارد « هنا ستكونين أفضل، أفضل من العمل في الشوارع الوسخة ... »[1].

فقد اتخذت الشخصيات من الشارع مكانا لإرتكاب الفواحش، ومن الليل وقتا وزمانا لتلبية شهواتها.

4/ المقهى، البار:

يشكل المقهى داخل الرواية، فضاء لتحرك الشخصيات والتقائها، وإطلاعها على ما يجري في الفضاءات الأخرى من أحداث متنوعة، وذلك مما توفره من حيز لسماع الأخبار من رواد المقهى، أو مشاهدتها في التلفاز.

إن فضاء المقهى الذي يصوره الكاتب في الرواية هو مقهى " أبو فخري " الواقع في قرية "حداحيد" وينفتح على عدة دلالات إيجابية، وذلك في تبادل أحاديث وأخبار الوضع في البلد، الواقع تحت جبروت السلطة وهذا ما نلمسه في قول السارد: « فقهوة "أبو فخري" مشرعة نوافذها تستقبل الطيور المسائية في استراحة ودّ ... وتسهر مع الدخان والشاي والقهوة وأخبار الوضع العام في البلد»[2].

وهكذا تمضي الأمسيات في مقهى "أبو فخري"، في الْبَلْبَلَة وتبادل الأخبار والأحداث الواقعة في المنطقة.

كما نجد أن "أحمد المؤذن" يوظف مكانا آخر هو "البار" أو الملهى "فالبار" فضاء للتسلية والخمر والجنس، بحيث إن الكاتب ينتقل من مكان محدود وهو القرية إلى مكان أوسع ويمثل المدينة، التي نفتح مجالا أوسع للتسلية على عكس القرية.

بالإضافة إلى هذه الأمكنة، أماكن مفتوحة أخرى في مختلف مقاطع الرواية من مثل:

5/ الجامع:

ذكر الجامع (المسجد) في أول مقطع سردي للرواية، والمسجد يرمز للدين والإلتزام والأخلاق وهو ضد الإلحاد والكفر واللادين والعلمانية يقول السارد: «ازدحم بها الجامع تتنفس من إطلالته المرتقبة هواء حريتها وصوتها

[1]- المصدر السابق، ص 94، للتوسع أنظر ص 7، 31، 36، 64، 74، 109، 121، 125.
[2]- نفسه، ص 29، للتوسع أنظر، ص 30، 44، 52.

الهادر مفتشا عن الإباء والكرامة»[1]، فهنا الجامع رمز للحرية والإنعتاق والكرامة والأباء، يقول السارد: « أنا هناك أحاول انقاد نفسي من الهياج الذي اشتعل عند ساحة الجامع حيث حدثت مناوشات الشرطة بالمصلين »[2].فالجامع دلالة على الوقار والإحترام والمكانة الإجتماعية.

6/ البحر:

ذكر البحر في مقاطع سردية متعددة، فالبحر رمز للهدوء والراحة فإتساعه يبعث فينا الأمل والطمأنينة من جديد، فالبحر يلجأ إليه كل من به حزن أو خيبة، أو من أجل الترفيه والتسلية.

يقول السارد: « نهض "عباس" من مكانه وحمل حصاة صغيرة وقذفها بعيدًا في موج البحر ثم اتبعها بأخرى وكأنه مسافر مع رقص الحصاة ... »[3].

فالدلالة السياقية للبحر هنا ترمز إلى الهموم والإنفراد بالذات بعيدا، وكأن "عباس" أراد مشاركة البحر حزنه وقلقه وذلك بالتعبير عنه يرمي الحصى في الماء.

3-2/ دلالة الأماكن المغلقة:

الأماكن المغلقة، هي تلك الأماكن المؤطرة في الحدود الهندسية والجغرافية، التي قد تكشف عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرًا للخوف والذعر[4]، وغالبا ما تكون أماكن للعيش والمكوث فيها لمدة طويلة أكثر من غيرها، سواء كانت بإرادة الإنسان أو مجبر عليها، وهذه الفضاءات المغلقة تخلق مشاهد حوارية أكثر من الفضاءات المفتوحة.

1/ **البيت:**

يمثل البيت فضاء دلاليا يحيل على الإستقرار والحماية، ويتميز بوصفه سجّان الأسرار، والأكثر أمنا لأي إنسان بصرف النظر عن نوعه (قديم/جديد، واسع/ضيق، وضيع/فخم)، ويعتبر الملجأ الذي ما بعده ملجأ لأي

[1]- المصدر السابق، ص 7.
[2]- نفسه، ص 11.
[3]- نفسه، ص 8 للتوسع أنظر ص، 9، 12، 270.
[4]- فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط 1، 2003 م، ص 163.

مخلوق، فيه يحتمي عندما يحدق به خطر أو مكروه ما « فهو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرار كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»[1]، وهذا ما جاء في قول السارد: «سأرجع إلى البيت، أمي تنتظرني ... »[2].

وبالعودة إلى الرواية نجد أن فضاء البيت يمثل بالنسبة للشخصيات الملجأ، وذلك لما كان يسود القرية من اعتقالات، ومداهمات الشرطة الواقعة تحت حكم السلطة، وهذا ما نلمسه في قول السارد: « ... أحد جيراني ... يقول أن الشرطة دخلت إلى القرية وشرعت تداهم البيوت في الحي الجنوبي »[3].

كما تجدر الإشارة إلى أن فضاء البيت المذكور في الرواية قد تراوحت أسماؤه بين "الفِيلاَ" كقول السارد: « تتقدم نحو باب الفيلا وتفتحه وصوتها بهمس الموسيقى تناديه ... »[4]،والشقة كقول السارد: « ... انتظر حتى نصل الشقة»[5]، ولم يكن توظيف الراوي لهذه المسميات توظيفها عشوائيا، وإنما وظف كل إسم للدلالة على الحالة الإجتماعية للشخوص التي تسكن هذه الأماكن.

فا"الفيلا" ترمز للغنى والقوة، وكلمة "الشقة" لم تكن مأثورة في القرية، وإنما كان لها أثر واضح في المدينة. ومن خلال موضوع الرواية نلحظ أن "البيت" هو الفضاء الغالب في الرواية.

2/ السجن:

السجن فضاء الإقامة الإجبارية، وإذا تحدثنا عن سجون الإنسان فينبغي أن نشير إلى أنها لا تقتصر على تلك الأمكنة الضيقة المحدودة المساحة، وإنما تتعدى هذه الأبعاد الهندسية لتشمل كل السجون المتعلقة بالتجربة الحياتية المعاشة فلهذا الفضاء وجود مادي ووجود معنوي.

فالسجن في الرواية هو فضاء "للقمع والتعذيب" يقول السارد «فما أقسى حياة السجن، وهذه بادرة الشرف الأول لحضرتك»[6].

---

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1987، ص 36.

[2]- أحمد المؤذن، "وقت للخراب القادم"، ص 11.

[3]- نفسه، ص 47.

[4]- نفسه، ص 103.

[5]- نفسه، ص 60.

[6]- نفسه، ص 42.

ويقول أيضا: «مساكين يتذوقون ضيم السجون وهم في أعمار الورد »[1]، وجاء في قول السارد أيضا: «ثلاثة آلاف مواطن يرزحون في السجون بسبب هذا القانون المجحف ... »[2].

ويقول السارد: «اتهمتم "عباس" المسكين الذي يقاسي عذاب السجن »[3]، حيث حاولت هذه الملفوظات أن تعطي لنا صورة واضحة عن الممارسات العنيفة التي احتضنها فضاء السجن، وقد ارتبط بكل ما هو مرعب ومخيف.

يشكل السجن فضاء مغلقا، وهو انتقال من الخارج إلى الداخل، ومركز للمعاناة، حيث صور السارد عالمه الداخلي بكل ما يحمله من دلالات تتعلق بالمساجين والمعتقلين فيه.

كما أشار السارد إلى بعض الفضاءات المتعلقة بفضاء السجن فنجد فضاء الزنزانة ويقول السارد: «بقلق تترقب باب الزنزانة، خطوات سريعة وصوت كريه تحفظه جيدا ... »[4].

كما أشار أيضا إلى فضاء الثكنة العسكرية كقول السارد: « الحكومة حولت البلد إلى ثكنة عسكرية وتفتيش ومداهمات واعتقالات عشوائية»[5].

2/ الفضاء الدلالي:

من خلال تفحصنا لرواية " وقت للخراب القادم" لاحظنا مدى الإنزياحات الذي شكلته اللغة ضمن المتن الروائي هذا ما دفعنا إلى تقصي البحث عن المدلول الحقيقي والمدلول المجازي للغة، باعتبار أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة أو مباشرة إلا نادرا، بل تحمل دلالات مكثفة تعمل على تشكل فضاء لغوي ذو إيحاءات وصور مختلفة وهذا ما نجده مجسدا في روايتنا قيد الدراسة، حيث نجد اللغة الشعرية مجسدة بمظاهر عدة كان أهمها: الإستعارة، الكناية والتشبيه ... حيث نأخذ عينة من هذه الإنزياحات الموجودة في الرواية وندرجها ضمن الجدول التالي:

---

[1]- المصدر السابق، ص 43.

[2]- نفسه، ص 56.

[3]- نفسه، ص 113.

[4]- نفسه، ص 67.

[5]- نفسه، ص 10.

المقطع الروائي	العبارة الدالة على الفضاء اللغوي في الرواية	نوع الصورة ودلالتها	رقم الصفحة
- الشيخ كالشوكة في حلق السلطة الدكتاتورية	كالشوكة	- تشبيه بليغ الشيخ المشبه والكاف أداة التشبيه الشوكة المشبه به وحلق السلطة الدكتاتورية وجه الشبه، فهذا المشبه يحكي صورة مدى الإخلاص للناس ومدى معاداته للسلطة والإستبداد.	08
- يفتح النار على الفساد والتلاعب بمقدارات الشعب	يفتح النار	- استعارة النار لا تفتح فقد شبهت بباب يفتح حيث حذف المشبه به ودلّ عليه بقرينة "يفتح" على سبيل الإستعارة المكنية.	08
- المزرعة تأكلها النار	تأكلها	- استعارة النار لا تأكل بل تحرق، فقد شبه النار بالإنسان وحذف المشبه به "الإنسان" ودلّ عليه بقرينة "تأكل" على سبيل الإستعارة المكنية.	13
- الشرطة في جيبي	في جيبي	- كناية كناية عن صفة القدرة والحكم.	

يتضح من خلال الجدول طبيعة حضور الفضاء اللغوي، حيث نجد أن اللغة قد أخذت حيزا كبيرا ضمن هذا الفضاء الدلالي، من خلال توفر بعض الصور البيانية (استعارة، كناية، تشبيه ...) استطاعت هذه الصور الإنتقال باللغة من المدلول الحقيقي إلى المدلول المجازي العميق عبر فضاء يمكّن المتلقي من عبور مغاليق النص الروائي من خلال التأويل الذي يساعد على استكناه المعنى الخفي، فالروائي قد استطاع أن يتجاوز اللغة العادية إلى اللغة المحملة بالمدلولات والإيحاءات ما منحته من قدرة على تشكيل فضاء لغوي أضفى على النص بعد دلاليا جماليا زاد من قوته ورونقه، لأن الصورة التي نؤثر فينا تجذبنا إلى قراءة العمل الأدبي.

بعد حديثنا عن الإنزياح اللغوي وكيف شكل فضاء دلاليا، ندرج عنصرا آخر يشكل فضاء مكثفا وهو: الحقل الدلالي والممثل في حقل السياسة، حقل الحرب، حقل الدين، حقل الحب وحقل الطبيعة وقد صنفناها وفق الجدول التالي:

2-1- الحقل الدلالي:

حقل السياسة	حقل الحرب	حقل الدين	حقل الحب	حقل الطبيعة
الشرطة	الجثث	الشيخ	- قلبي	- المزرعة
الإعتقال	الإستسلام	الجامع	- حبيبي	- البحر
السياسية	الأسلاك	سجود	- النشوة	- الشارع
القضية	بقايا الهياكل	تسبيح	- ينبض	- الأرض
السلطة	سلاح	ملائكة الله	- الفارس	- الليل
الحكومة	انتحار	المصلين	- الحبيب	- النخيل
وزارة الداخلية	جيشهم	الدعاء	- عرس	- الصباح
الديموقراطية	الإستبداد	الصلاة	- شهوتها	- السماء
قانون	الجندي	مسبحته	- الإغواء	- ضباب
الرئيس	يقاتل	الحمراء الكبيرة	- أنثى شهية	- بساتين
مطالب الشعب	دهاليز	الطهارة الروحية	- نظرات	- اللوز والكنار
	الحارس	المولد النبوي الشريف	- طلب الزواج	- الأشجار
	ألسنة اللهب	حجاب	- تغازل	- الموج
	الإعتقالات	الظهر	- شفتاها	- الفراشة
	اقتحام	رجل دين	- تحبني	- الهواء
	النار	الإيمان	- تعشق السهر	- غيوم
	أموات	القس	- الشوق	- ثمار
	الرصاص	الكنيسة		- الشمس
	التعذيب	قديس		- الجبال
	الحروب	مسيحيا		
	العنف			
	المعارك			

من خلال هذا الجدول يمكننا القول إن الحقول الدلالية الأكثر حضورا هي حقل السياسة وحقل الحرب أما الحقول الأقل بروزا نجد حقل الدّين، وحقل الحب، فالرواية تناولت أحداث التسعينات في البحرين من خلال الثالوث المحرم (الدين، السياسة، الجنس)، حيث تتناول الوضع المزري الدموي الذي عاشته البحرين أو بالأخص قرية "حداحيد".

وحقل السياسة تم توظيفه للكشف عن الوضع المزري الذي عاشته قرية "حداحيد"، حيث كان منطلقه الأول السياسة، بغرض جبروتها على الشعب من قتل وسجن وتدمير العقول، فكان حضور هذا الحقل ضمن متن الرواية.

أما حقل الحرب فيعكس الخوف، الوحشية، القتل، التهديدات ... ويجسد واقع أهل قرية "حداحيد" في تلك الفترة.

ويجسد حقل الحب عدة علاقات في النص تمثلت في علاقات الصداقة، علاقة الأم والإبن، علاقة الأخوّة، علاقات المحبة.

أما حقل الدين الذي لم نلمسه كثيرا في النص الروائي، حيث أنه لم يأتي بدافع الهداية والصلح والإرشاد وإنما بدافع الخديعة والنفاق.

كما نجد الحقل الطبيعي بارزا نوعا ما وربما استخدمه "أحمد المؤذن" للهروب من ضغوطات الوضع المعاش.

3/ الفضاء كمنظور:

تطرقت الدراسات لأنواع مختلفة للمنظور السردي ومنها الراوي المشترك في الأحداث، والراوي المحايد الذي يراقب من بعيد، فالراوي ليس هو الكاتب في أحيان كثيرة، كما قد يأتي مخالفا له في أحيان أخرى، وللراوي وظائف كثيرة كالحكي، والشرح، والتفسير بالإضافة إلى التقويم والحكم، وفيمايلي أنواع الرؤية:

3-1- الراوي >الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف Vision par arrière)

كقول السارد: « تمتعي بوهمك "كلثم" إن كنت لا تزالين تحلمين بـ "علي" إبن العم والفارس والحبيب أنت لا تعرفين الحياة بعد، إن ظننت لذيذ الأماني تأتينا على أجنحة الغيم تتساقط علينا مطرًا، فأنت مخطئة »[1].

فهنا الروائي عارف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه استطاع أن يدرك ما يدور في ذهن الشخصية "كلثم" والتنبؤ بمستقبلها البعيد.

3-2- الراوي = الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec)

كقول السارد: «أضحت مجرد طيف أو شبح حتى أمي تستمر في رش رذاذ الماء المالح ظنا أنها عين حاسدة دخلت بيتنا ورمت نارها، قال إنه سيكاتبني من لندن .. لم يفعل ولا أدري له عنوانًا محددًا وامرأة عمي لا تفصح عن شيء وكلما أسألها عن أخبار علي، تجيبني بأنه في صحة جيدة »[2]، حيث تساوت معرفة الراوي مع معرفة الشخصية الحكائية، فالمعلومات التي توصل إليها الراوي قد وصلت إليها الشخصية نفسها.

3-3- الراوي <الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج Vision d'hors)

يقول السارد: «أتذكر كم مررت بتلك الحالات الغريبة والوحدة تأكلني في غرفتي، لا أستطيع النوم وجسدي يشتعل كالجمر، الدفء حريق من لذة خفية، شيء ما أجهله تماما يجعلني مستيقظا، شيء ما يحتوي جسدي ويتناوله لقمة بعد لقمة ...»[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 61.

[2]- نفسه، ص 61.

[3]- نفسه، ص 217.

حيث نجد الشخصية تحكي عن نفسها بحيث تقدم لنا الشروحات والتفسيرات عن حالتها دون تدخل من السارد الذي لا يعرف إلا القليل مما تعرفه الشخصية.

رابعا: دلالة الزمن الروائي

1/ المفارقات الزمنية:

1-1/ الإسترجاع الزمني:

الإسترجاع هو العودة إلى الوراء –بإيراد حدث من الماضي- سابق لمستوى الحكي الأول ينتج عنه انكسار التسلسل الخطي الزمني لأن "كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، وهو ما يبينه الرسم البياني التالي:"[1]

وفق هذا المنظور يمكن التمييز بين نوعين من الإسترجاعات في نص الرواية.

أ/ الإسترجاع الخارجي:

وظيفته تكميلية، إذ يوضح للقارئ حدثا ما، وتتضح الممارسة الفعلية لهذه الوظيفة التأويلية لما يلجأ السارد إلى إيراد أحداث سابقة مثلا عن الحكاية الأولى ويحاول أن يربطها بها وذلك لتبرير ورودها وممارسة سلطته على السرد.

[1]- ينظر: حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي، ص 120.

ومن أمثلة الإسترجاع الخارجي في نص الرواية نذكر قول السارد: «وكأنه يتكوّر "جابر الشمالي" يتكور خوفا في مقعده وقد ترك كوب الشاي على طاولته، في فترة سابقة تعرض للإعتقال عندما اتهم في قضية اختلاس»[1].

حيث نجد الإسترجاع الخارجي هنا يرتبط بعرض شخصية جديدة في السرد، بحيث لم يرد ذكرها قبلا ولم يرد بعدًا.

وكما نلمس الإسترجاع في قول السارد: «أتذكر الآن .. يوم زار بيتنا رجل غريب رجل جاءنا هكذا بلا مقدمات طلب الزواج من "كلثم" حيث عرّفنا بنفسه ومكانته وعلمه وأنه يعرف والدنا المرحوم من سنوات طويلة !»[2].

وهذا الإسترجاع جاء به السارد ضمن الحكي بغرض التعريف بالرجل الغريب، وكذلك والد أحمد، وهو حدث قديم عاد إليه السارد.

ونجد مثالا آخر عند استرجاع "علي" لشخصية "كرستين" في قول السارد: « أوّد التوضيح كلثم إني في الفترة الماضية قد تعرفت إلى فتاة إنجليزية تدعى كرستين تعرفين جو الجامعة »[3].

ونخلص إلى أن اللواحق أو الإسترجاعات الخارجية تكتسي أهمية تعليمية من خلال تحديد معالم الحكي في النص الأدبي، ونشير إلى أن حصرها كلها قد يؤدي بنا إلى تكرار الملاحظات نفسها.

ب/ الإسترجاع الداخلي:

وهي لواحق يكون حقلها الزمني متضمنا في الحكاية الإبتدائية وهي تقدم خطر تداخل أو إطناب معها.

---

[1]- أحمد المؤذن، "وقت للخراب القادم"، ص 29.

[2]- نفسه، ص 25، 26.

[3]- نفسه، ص 122.

وراوية "وقت للخراب القادم" غنية بمثل هذا النوع من الإسترجاع، نذكر على سبيل المثال قول السارد: «فالسنوات المتأزمة التي مرت علمتني أن ملازمة الخوف أهون الحلول، مع تقبل أهون الحلول»[1].

وقوله: « تجعلني أعود بذاكرتي لثلاث سنوات مضت قبل التوزير»[2]، فغرض الراوي من عرض هذا الإسترجاع البعيد والغير محدّد هو تقديم فترة معينة من حياة الشخصيات وكشف وقائعها، حيث وظف كلمة "ذاكرة"، لأن هذه الكلمة ترتبط ارتباطا وثيقا بوظيفة الإستذكار شأنه شأن الكلمات المتعلقة بمشتقاتها مثل:[نذكر، أذكر، ذكريات ...]، وهذا ما نلمسه أيضا في قول السارد: « أتذكر الآن نكتة طريفة تنتشر في البلاد، لا أدري إن كنت سمعتها .. تقول الطرفة: الإنقلابيون وصلوا إلى القصر الرئاسي بسهولة وحراس الرئيس لم يطلقوا طلقة واحدة »[3].

فالرواية تعرض ذاكرة متعددة: ذاكرة الشخصيات من خلال ما تسرده من أحداث ماضية، وهذا ما نلحظه في الكثير من الإستذكارات داخل النص، كقول السارد: « بالأمس كنت تنظر وتحلل مجريات أحداث الإنقلاب ونتائجه المرتقبة وأثاره على مستقبل البلد ... »[4]، وقوله أيضا: « الذكرى تعود إلى التوهج الآن .. ذات أمسية خريفية في منتجع سياحي ضمّهما، كانت قد تمكنت من ترويضه بعض الشيء ... تتذكر كيف يفضح سيده ويعريه في تلك الأمسية »[5].

فهذه الإسترجاعات ذات مدى واحد وسعة واحدة، فقد ارتدت إلى الماضي البعيد كما ارتدت إلى ماضٍ أقرب.

1-2- الإستباق الزمني:

تعمل الإستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة، و بالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية.

---

[1]- المصدر السابق، ص 141.

[2]- نفسه، ص 200.

[3]- نفسه، ص 256.

[4]- نفسه، ص 259

[5]- نفسه، ص 173.

ورواية "وقت للخراب القادم" غنية بالإستباقات، يقول السارد: « هل سأموت في هذا السجن وستتقاطر الخلق على بيت أبي، تعزيه في ابنه الشهيد الذي قضى على أيادي الجلادين، أتجول في جنبات البيت وأرى كل شيء .. أمي تحتضن ملابسي وصوتها بحّ وتلاشى من البكاء وكذا أختي الوحيدة تقبل صورتي تائهة النظرات ...»[1].

نلاحظ في هذا الملفوظ استباقا في الأحداث حيث توقع "عباس" موته في السجن فأخذ في سرد حالة الأهل بعد فقدانه، ويقول السارد: « ماذا لو أنهم اعتقلوني، أما متأكد أني حينئذ سأعيش أسوأ كوابيس حياتي كبطل فاشل »[2].

تتواصل توقعات الشخصيات وهي تنبآت سلبية، وفي قول السارد: « أعتقد الآن أنه بعد أسبوع من تسلمي للوظيفة أستطيع الوقوف على أرض صلبة لكي أضع أول لبنات الحلم »[3].

في هذا الملفوظ حددت المدة الزمنية المسبقة بأسبوع استباقا لأحداث قصيرة وهو تنبؤ إيجابي.

يقول السارد: « يوم الإثنين هناك اعتصام قبالة سفارة بلادنا ويجب أن نكون في الصفوف الأمامية ونقتلع آخر جدران الخوف في دواخلنا »[4].

في هذا الملفوظ استبق السارد الأحداث قبل وقوعها.

2/ دلالة المدة الزمنية:

لن تتم دراسة الزمن، ولن تكتمل حركته في رواية "وقت للخراب القادم" بالبحث في المفارقات التي تتوقف على ترتيب الأحداث في القصة والخطاب فحسب، بل تستدعي أيضا الكشف عن مدته والحركات التي تحكمها، حيث يمكن الوقوف على أصناف المدة الزمنية في الرواية فيمايلي:

---

[1]- المصدر السابق، ص 97.

[2]- نفسه، ص 116.

[3]- نفسه، ص 157.

[4]- نفسه، ص 166، 167.

2-1- الخلاصة:

الخلاصة هي نوع من التسريع الذي يلحق بالقصة في بعض أجزائها حيث تتحول من جرّاء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل.

كما اشرنا في التعريف وبالعودة إلى نص الرواية وامتدادها الزمني، نلاحظ أن الكاتب لم يعتمد على هذه التقنية داخل النص بصورة كبيرة، سواء كانت الخلاصة ذات مؤشر زمني محدد، أو ذات مؤشر زمني غير محدد.

وقد جاءت هذه التقنية من خلال قول السارد: « تشعر الآن بالهزيمة والعار رغم مرور عشرين عامًا .. وضعها في ماخور في حي شعبي فقير، حولها إلى رقيق يبيع المتعة الحرام وقد قذف بها إلى جحيم عالم آخر »[1].

وقد اقتصر السارد مدة عشرين عاما في (عبارة موجزة) دون العودة إلى التفاصيل التي حدثت في تلك (الفترة الطويلة)، فقد أخذ السارد هنا بعين الإعتبار مهمة إبراز حدود تلك الفترة زمنيا، هذا التحديد يسهل على القارئ تقدير المدة الزمنية التي تقاس بالأيام أو الشهور أو السنين، ولكن هنا حددها بعشرين عاما.

وفي قول السارد: « أخيرا وبعد كل هذه السنين الطويلة المشحونة بالعذاب، النيران المتقدة في صدرها تعود إلى تأججها كأول مرة حينما التقم طهارة جسدها وأعلن عن بقاياه عار الخراب »[2].

وفي قوله أيضا: « ها بعض الشعر الأبيض يشاكس لحيتي مذكرا إياي بمرور السنين، أعيشها بلا أنيس أتقلب على سرير من جمر تنتحر فيه أحلامي »[3].

إنه من الصعب على القارئ تخمين هذه المدة وحتى تأويلها على الرغم من إيراد بعض العبارات الزمنية الدالة من قبيل (هذه السنين)، (مرور السنين)، وهذه الإشرارات الزمنية من شأنها أن تحل المشكلة جزئيا، وذلك بتقديم الوحدة الزمنية المقصودة (سنين).

وهذا المؤشر الزمني يترك لنا حرية التخمين والتأويل ويجعلنا نتساءل عن عدد هذه السنوات، فالسارد يلجأ إلى تسريع الأحداث التي استغرقت مدة زمنية طويلة في إشارات غابرة وموجزة.

---

[1]- المصدر السابق، ص 132.

[2]- نفسه، ص150.

[3]- نفسه، ص 243.

2-2- الحذف:

يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها مكتفيا بإخبارنا أن عدة سنوات أو شهور أو أيام قد مرت من عمر الشخصية دون أن يفصل أحداثها.

والحذف من التقنيات الحاضرة وبشكل مكثف في نص الرواية وفصولها، وقد تكون بشكل معلن أو ضمني، وهذا ما نلحظه في قول السارد: « صبرناه شهرا بحاله حتى رضت عنه صاحبة الجلالة !»[1]، وفي قوله أيضا: «ثلاث سنوات في الغربة مرت وها أنا لا أزال متأجج الشوق إلى قريتي ...»[2]. وقد جاء أيضا في قول السارد: « سنوات طويلة ولا أعرف لك خبرا، فجأة كالشبح تظهرين لتمدي خرابك إلي ... »[3]، ويمكن أن نشير أيضا للملفوظات السردية الآتية: « الآن تذكرت وجهه، مرت سنوات طويلة وهو منسي »[4]، « مفاجأة ولا أروع بعد كل السنين القاحلة التي مرت»[5].

ومن خلال ما جاء في هذه الملفوظات حذف الراوي ما حدث في (شهر واحد)، وفي (ثلاث سنوات) حيث قام بتعليق سريع على مضمون الفترة الزمنية.

أما في باقي الملفوظات فالفترة المسكوت عنها غامضة و مدتها غير معروفة، ويصعب على القارئ التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة، فلا يوجد أي تحديد زمني في الملفوظين الأخيرين ماعدا بعض الإشارات الزمنية، كما أنهما يؤكدان أن هناك فاصلا زمنيا بين الفترة المحذوفة والحدث الواقع في زمن القصة.

2-3- الوقفة:

تتعلق الوقفة غالبا بوصف الشخصيات في الرواية وهذا ما جاء على لسان السارد: «أعرفه .. نحيل الجسم، جحوظ خفيف في حدقتيه وتلك الصفرة التي تلوح بقسماته، كان قليل العافية، عظام وجهه بارزة مثل

---

[1]- المصدر السابق، ص 95.
[2]- نفسه، ص 120.
[3]- نفسه، ص 226.
[4]- نفسه، ص 235.
[5]- نفسه، ص 236.

شبح غادر الجبانة .. قاسم أنهى فترة الثانوية العامة من دراسته ... بقي عاطلًا عن العمل فترة طويلة، خطواته هادئة مثل ظله يتشظى في ريح المساء »[1].

هذه الوقفة الطويلة نسبيا لم توظف عبثا، وإنما نهضت بوظيفة تفسيرية دلالية، كشفت عن الأبعاد الفيزيولوجية لقاسم، هذه الأبعاد أسهمت في تفسير سلوكاتها المختلفة ومواقفها.

كما نجد السارد في بعض استراحاته أو وقفاته الوصفية يقول: « كان صباحا مختلفا، لم تتصالح مع سكونه ورطوبته، حنفية مغسلة الفناء الصغير التي تعزف لحنها فوق صحون المعدن من عشاء فائت، كأنها غير موجودة فكل ما حولها بدا ساكنا غارقا في الصمت الميت»[2].

هذه الوقفة التي وقفها الراوي ليصف صباحه، تتعطل فيها حركة السرد ليظل الزمن يراوح مكانه بانتظار الفراغ من الوصف.

2-4- المشهد:

وقد جاء في شكل حوارات ملأت معظم صفحات الرواية، وذلك ليوقف السارد ويعطل مجرى السرد ونذكر منه على سبيل المثال قوله:

- « نعم سيدة "علياء"، حاضر
- تدخل السكرتيرة إلى المكتب منتصبة القامة تنتظر معرفة ظرف الإستدعاء.
- "ناهد" ما رأيك بديكورات المكتب؟
- ولا أروع ياسيدة "علياء" تستحقين كل خير
- لكن هذه الرائحة..
- كنت متأكدة أن ذوقي سيعجبك و أ..
- متأكدة هه .. أصلا ما عندك ذوق، في المرة القادمة بخري المكان، لا أريد هذه المعطرات الكيماوية الرخيصة ولا تتصرف على هواك مفهوم.

[1]- المصدر السابق، ص 15.
[2]- نفسه ، ص 109.

- نعم »[1].

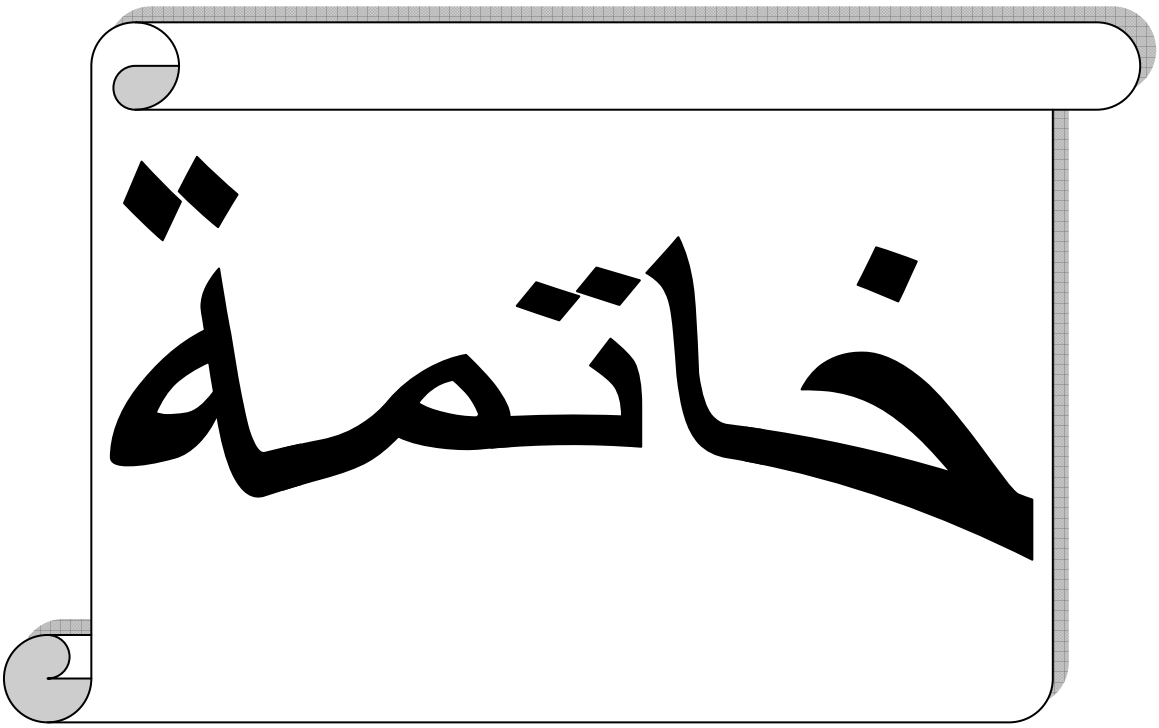
وقوله :

- «نصف طفولتي أسئلة معلقة بلا إجابات، سألتك كثيرا عن أبي، دائما كنت تكذبين عليّ مدعيةً سفره. أنا تربيت على غيابه خلاص وهو بالنسبة إليّ ميت، تركني بلا هوية، الآن لا فرق في المسألة
- قلت لك أنت سكرانة أم ماذا؟ عندي إقرار ..
- أمي، سأقبل بالإقرار المزعوم في حالة واحدة فقط ..
- أنا مستعدة من أجلك يا جاحدة »[2].

وهكذا نجد أن أهمية الزمن في السرد الروائي لا تنكر، وأن الدراسات والأبحاث الحديثة قد اعتنت بطبيعته وأنساقه وإيقاعه.

[1]- المصدر السابق، ص 224.

[2]- نفسه، ص 248.


خاتمة

خاتمة هذا البحث ليست –في حقيقتها– غلقا للباب أمام الدراسات المقبلة، أو إسدالا للستار في وجه البحث والتفسير والتأويل في مجال هذا الموضوع، بل هي فتح لأبواب أخرى يمكنها ارتباد آفاق لم يتسن لنا ارتيادها، والانفتاح على مقاربات جديدة تتبنى مناهج نقدية أخرى، قد يتسنى لها الوصول إلى أعمق مما وصلناه وانطلاقا من تحليلنا لعناصر الرواية، وتبيننا لإجراءات المنهج السيميائي،توصلت دراستنا على جملة من النتائج نلخصها فيمايلي:

مكنتنا مقاربة "فيليب هامون" للشخصية من الكشف عن جوانبها الخفية –الشكلية والمضمونية– بدءا بسيماتها وخصائصها الفزيولوجية، وانتهاء بالدلالة التي أوحت بها وأسفرت عنها.

- اختلفت أنماط الشخصيات الواردة في النص، فتراوحت بين حاكم ومحكوم، غني و فقير، وتفاوتت سماتها وأفعالها وسلوكاتها.
- حظيت الشخصيات بالمساحة الأوسع في فضاء الرواية، وهذا دليل على أن الكاتب يريد تبليغ رسائل مشفرة إلى المتلقي.
- استطاع عنوان الرواية أن يختزل مضمونها فاتحا أمام القارئ بابا واسعا للتأويل وبمنهجية متضحة للقراءة.
- تعكس الرواية بصفة عامة ذلك الصراع المحتدم بين السلطة والمجتمع في دينامية تفاعلية منتجة للمعنى وما يسمى مختلف المجتمعان.
- وظف الكاتب لغة خطابية انفعالية في عمله الروائي، تعكس تفاعله مع عمله ورغبته في التأثير.
- إن ورود أسماء تاريخية (دينية، أدبية ...) على لسان السارد تارة وعلى لسان الشخصية المحورية تارة أخرى، طبع النص بطباع الإنفتاح على الموسوعة التراثية العربية، كما عكس لنا من جهة أخرى المستوى المعرفي والثقافي للذات الكاتبة، والمستوى المعرفي الذي يجب أن يتوفر عليه القارئ حتى يتفاعل مع موضوع الرواية وتحولات أحداثها، ويفك تناصاتها المكثفة.
- أوكل الكاتب للراوي جملة من الوظائف أهمها: التعليق، التفسير، التعقيب، حيث يتدخل تدخلا مباشرا لنصحها وإبداء رأيه لإضفاء خطاب محايد وموضوعي.
- لجوء الكاتب إلى تقنيتي الإسترجاع والإستباق في سياق السرد، أدى إلى تكسير خطية الزمن، سواء بالإرتداد إلى الماضي، أو باستشراف المستقبل، وفي ذلك تأكيد على استمرارية التسلط، والإستبداد.
- إن عمليتي تسريع السرد وإبطائه كان لهما دور فعال في بناء الرواية، ففي حالة تسريع السرد استعان السارد بتقنيتي (الخلاصة، الحذف)، أما في حالة تعطيل السرد وإبطائه فلجأ إلى تقنيتي (الوقفة، والمشهد)

وتعكس هذه التقنيات قدرات الكاتب في الحكم على عمله وتركيز القارئ على ما يستحق القراءة وترك الفراغات لإشتراك القارئ.

- يكشف لنا تعامل الكاتب مع الفضاء الروائي، وبالتحديد الفضاء الجغرافي، الذي أعطى تركيزه على إبراز ملامح القرية وفضاءاتها المتنوعة، بما انفتحت عليه من فضاءات إقامة وفضاءات انتقال ولكل فضاء دلالته الظاهرة والباطنة.
- يوحي اهتمام الكاتب بالتقنيات الحديثة التي أصبحت ميزة النصوص المعاصرة (الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، البياض، التشكيل التوبوغرافي ...) تشبعه بالمرجعية الحديثة وتمسّكه بالطابع الجديد.
- إن توظيف الكاتب لشخصيات تعاني التأزم النفسي، وإبرازه للتسيب الذي تحياه القرية- تسلط، انتهاز استغلال، سيطرة أصحاب النفوذ- عكس لنا الأسباب المتعددة للأزمة (السياسية، الإجتماعية، الدينية ...).
- عبّرت المقاطع الشعرية الواردة في النص عن أفكار الشخصية الرئيسية التي تعيش على هامش الحياة حيث امتزج عندها الحزن والفرح، والتقى البكاء بالضحك، وتجادل العقل مع الجنون، وتصارع الأمل مع الألم، وكل ذلك من أجل هدف واحد، هو السعي إلى التغيير وكشف الحقيقة.
- كان العنوان بمثابة أيقونة دالة، حيث أجمل مضمون النص دون أن يفصّل، ونوّه بمكنوناته دون أن يفصح، وشكل جسرا للعبور إلى ثنايا الرواية، ومحفزا لاكتشاف المضمون وهذا ما يفسر اهتمام الكاتب باختياره، وعنايته الفائقة بإحداث توافق بينه وبين النص.
- انطلاقا من تحديد حركة الشخصيات داخل الفضاء المكاني، استطعنا الإستنتاج أنّ العلاقة بين الشخصيات والمكان تعدّت الحدود الشكلية، حيث لم يعد المكان إطار خارجيا لتنقلاتها وإقامتها، بل تجاوز ذلك ليصبح معادلا موضوعيا لنفسيتها واتجاهاتها وسلوكاتها.
- يعكس لنا اضطراب الشخصيات وتباين موقفها، البنية المضطربة للواقع، التي تبرز معاناة اليأس، الفقر القلق، سخطهم وتهكمهم وعبثيتهم بالقوانين والأحكام.
- نشأت بين هذه المكونات (الشخصية، الزمن، الفضاء) علاقة تكامل تجعلها تتفاعل مع بعضها البعض تفاعلا إيجابيا، لتشكل في مجملها علامة دالّة تحمل دلالات توحي في مداها البعيد بالأسباب السياسية والثقافية والدينية، وهذا تأكيدا على أن الواقع كان منبعا للرواية.

ومهما يكن من أمره فقد أثبت المنهج السيميائي نجاعته وفعاليته في مقاربته النص الروائي، لأنه أزاح الستار عن الكثير من الالتباسات، لأن النص يظل عرضة لتعدد القراءات واختلافها، وهو ما يكسبه طابع التجدد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ/ المصادر:

1– أحمد المؤذن: وقت للخراب القادم، دار نينوي الدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2009 م.

ب/ المراجع

أولا: المراجع العربية

1– أحمد عزوز: مبادئ السميولوجيا العامة، دار القدس العربي، د.ط، 2013م.

2– أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1 2005 م.

3– أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2004 م.

4– أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987 م.

5– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 2009 م.

6– حميد الحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1، 1991م.

7– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4 2005 م.

8– سمير روحي فيصل: الرواية العربية، البناء و الرؤية، مقاربة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 م.

9– سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، (د ط) 2004 م.

10– شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2014 م.

11– شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 2008 م.

12– الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، (د–ط)، 2002 م.

13– عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د.ط 1994 م.

14- عبد الملك مرتاض

- تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ط)، 1995 م.

- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط) 1992 م.

15- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، منشورات الإختلاف الجزائر ط1، 2010 م.

16- عثمان بدري: الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ط1، 1986 م.

17- عصام خلف كامل: الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، (د ط) 2003 م.

18- فخري صالح: في الرواية العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، (د.ط)، 2009 م.

19- فهد حسن: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط 1، 2003 م.

20- فيصل الأحمر:

الدليل السيميولوجي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011 م.

السيميائية الشعرية، جمعية الإمتاع والمؤانسة (د.ط). (د.ت).

معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة ط1، 2010 م.

21- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية وأشهر الإرساليات البصرية في العالم)، مؤسسة الوراقة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2002 م.

22- كوراي مبروك: القراء واختلاف آليات التجلي النصي (الناصية والنص السردي)، المتلقي الدولي للسرديات: القراءة وفاعلية الإختلاف، (د ط)، 2007 م.

23- محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات ومناهج)، دار الحرف للنشر والتوزيع، (د.ط) 2007م.

24- محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005 م.

25- محمد علي التهانوي: كشاف إصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق رفيق العجم-علي دحروج، مكتبة لبنان ط1، ج1، 1996 م.

26- مولاي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي (دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض و محمد مفتاح)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2005 م.

27- **ميجان الرويلي، سعد البازعي**: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، ط 2، 2000 م.

28- نادية بوشفرة:

- مباحث في السميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، 2008 م.

- معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د ط)، 2011 م.

29- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، د ط، 2010 م.

30- يوسف وغليسي:

- محضارات النقد الأدبي المعاصر، منشورات منتوري، قسنطينة، 2004 م، 2005 م.

- مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها، أسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ط 3، 2010 م.

ثانيا: المراجع المترجمة

1- إمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، المغرب، ط 1 2005 م.

آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ) تر: رشيد بن مالك، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع ط1، 2008 م.

2- برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا للشرق، لبنان ط2، 2000 م.

3- جير الدبرانس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط 1 2003 م.

4- دانيال تشاندلز: أسس السيميائية، تر. طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008 م.

5- دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة) تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995 م.

6- رولان بارت: فليب هامون وآخرون، شعرية المسرود تر: عدنان محمود، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 2000 م.

7- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط 3 1987.

8- فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986 م.

9- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، محفوظة لدار الكلام، الرباط، المغرب (د ط)، 1990 م.

10- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1971 م.

المعاجم والقواميس:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول. ج1، 1960 م.

2- رشيد بن مالك:

- السيميائيات السردية، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2006.
- قاموس التحليل السيميائي للنصوص، عربي-إنجليزي-فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، (د ط) 2000 م.

3- **الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب:** قاموس المحيط، مصر، شركة ومطبعة مصطفى الباجي الحلبي وأولاده ج3، ط 2، 1952 م.

4- محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، مج1، 2005 م.

5- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي البلكرامي: تاج العروس، تحقيق عبد الكريم الغزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 1،ج32، 2000 م.

ثالثا: الرسائل الجامعية

1- سليم بركان: النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد، أطروحة ماجستير، جامعة الجزائر، 2003 م-2004 م

2- كريمة بورويس: بنية الفضاء الروعوي في الشعر العذري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم جامعة قسنطينة، 2004 م، 2005 م.

3- نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا، عبد الله عيسى لحيلح مقاربة سيميائية، الشخصية، الزمن، الفضاء، أطروحة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2009 م-2010 م.

رابعا: المجلات والدوريات

1- محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 15 16 أفريل 2002 م.

2- مجلة عالم الفكر: مج 34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 1، 2005 م.

3- مجلة جامعة دمشق: المجلد 11، العدد 2، 2002 م.

4- مجلة عالم الفكر: الكويت، العدد 3، 1997 م.

5– مجلة عالم الفكر: مج 34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 1، 2005 م.

6– مجلة التبيين: العدد 31، 2008 م.

7– مجلة الثقافة: العدد 115.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
مقدمة	أ
مدخل	5
الفصل الأول (نظري): مفاهيم عامة حول السيميائية	
1/ جذور السيميائية	14
2/ مفهوم السيميائية	20
أ–لغة	20
ب–اصطلاحا	22
3/ اتجاهات السيميائية	25
3–1– سيميائية التواصل: (Sémiotique de communication)	25
3–2– سيميائية الدلالة (Sémiotique de Signification)	27
3–3– سيميائية الثقافة: (Sémiothique de la culture)	31
الفصل الثاني: السيميائيات السردية (La sémiotique narrative)	
أولا: سيميائية الشخصية (La Sémiotique du personnage)	39
1/ مفهوم الشخصية الروائية	40
2/ الشخصية في السيميائيات السردي	42
أ– مفهوم الشخصية الروائية عند " ألجيرداس جوليان غريماس" (A.J. Greimas)	42
ب– مفهوم الشخصية الروائية عند (فيليب هامون Ph.Hemon)	45
3– دال الشخصية	47
4– مدلول الشخصية	48
ثانيا: سيميائية الفضاء	50
1– مفهوم الفضاء الروائي (L'espace des roman)	51
2– اختلاف مصطلح (الفضاء) الروائي لدى الدارسين	53
3– بين الفضاء والمكان	54
4–أنواع الفضاء	56
4–1– الفضاء النصي أو (الطباعي) (L'espace tesctuel)	56
4–2– الفضاء الدلالي (l'espace sémiotique)	57
4–3– الفضاء كمنظور أو كرؤية	58

فهرس المحتويات

4-4- الفضاء الجغرافي (L'espace Géographique) 58
5- أهمية ومضامين الفضاء الروائي 58
ثالثا: سيميائية الزمن الروائي 60
1/ مفهوم الزمن الروائي 61
2/ المفارقات الزمنية 64
أ/ الإسترجاع الزمني: (السرد الإستذكاري) 64
ب/ الإستباق الزمني: (السرد الإستشراقي) 64
3- علاقات المدة أو الديمومة (La durée) 65
3-1- تسريع السرد 66
3-1-1- الخلاصة (Soummaire) 66
3-1-2- الحذف أو الإسقاط l'ellipse 67
3-2- تعطيل السرد 67
3-2-1- الوقفة 68
3-2-2- المشهد : (Scéme) 68
الفصل الثالث (تطبيقي) .....
أولا: ملخص الرواية 70
ثانيا: تصنيف الشخصيات ودلالتها 72
1/ الشخصيات المرجعية 72
1-1- الشخصيات السياسية 72
1-2- الشخصيات الدينية 76
1-3- الشخصيات الفلسفية 78
1-4- الشخصيات الأدبية 79
2/ الشخصيات الإجتماعية 82
2-1- الفئة المغلوبة 82
2-2- الفئة الغالبة 84
3/ الشخصيات المجازية (المعنوية) 89
4/ الشخصيات الإشارية (Personnage embrayeur) 93
4-1- السارد (Narrateur) 94

فهرس المحتويات

4–2– القارئ (Lecteur) 95
5/ دال الشخصية 96
6/ مدلول الشخصية 96
أ/ المقياس الكمي 96
ب/ المقياس النوعي 101
ثانيا: دلالة الفضاء النصي في الرواية 104
1/ الفضاء النصي 104
1–1– دلالة الغلاف 104
1–2– سيميائية العنوان 107
1–3– حيّز النص المدروس 109
أ/ الكتابة الأفقية (L'écriture Horizontale) 110
ب/ الكتابة العمودية (L'écriture verticale) 111
ج/ التأطيـر(L'encadrement) 113
د/ البياض (Le Blanc) 113
هـ– التشكيل التبوغرافي 115
2/ دلالة الفضاء الجغرافي 118
2–1– دلالة الأماكن المفتوحة 119
2–2– دلالة الأماكن المغلقة 122
3/ الفضاء الدلالي 124
3–1– الحقل الدلالي 126
4/ الفضاء كمنظور 128
4–1– الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف Vision par arrière) 128
4–2– الراوي = الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec) 128
4–3– الراوي < الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج Vision d'hors) 128
رابعا: دلالة الزمن الروائي 129
1/ المفارقات الزمنية 129
1–1– الإسترجاع الزمني 129
أ/ الإسترجاع الخارجي 129

فهرس المحتويات

ب/ الإسترجاع الداخلي 130
1-2- الإستباق الزمني 131
2/ دلالة المدة الزمنية 132
1-2- الخلاصة 133
2-2- الحذف 134
3-2- الوقفة 135
4-2- المشهد 136
خاتمة 140
قائمة المصادر والمراجع 143
فهرس الموضوعات .....