

مستجدات النقد الروائي

الدكتور جميل حمداوي



العنوان: مستجدات النقد الروائي

المؤلف: د. جميل حمداوي

الطبعة الأولى: ٢٠١١م.

رقم الإيداع القانوني الوطني:

رقم الإيداع الدولي:

المطبعة:

الهاتف/الفاكس:

اللوحة: رسمها الفنان السوري موفق مخول

إهداء

أهدي هذا الكتاب الحداثي إلى ابني أشرف حمداوي، الذي أتمنى له كل الخير والسعادة والنجاح في مستقبله الدراسي، وأنتظر منه أن يكون متمكنا من اللغة الإنجليزية، ومجبا لآدابها، ومطلعا على حضارتها وثقافتها، ودارسا لها بتفان وإخلاص، مع التمسك بتلابيب الشريعة الإسلامية إيمانا وعملا وسلوكا ودراسة.

شكر وتقدير

أشكر مجموعة من الأصدقاء الذين شجعوني على تأليف هذا الكتاب، وخاصة الضابط الجمركي حسن السدري، والكاتبة المبدعة فوزية القادري. فإليهما أهدي هذا الكتاب اعترافاً لهما بالجميل، وحسن الصنيع. فلولاهما لما خرج هذا الكتاب إلى حيز الوجود. وأشكر كذلك الدكتور المبرز فريد أمعضشو الذي قدم هذا الكتاب خير تقديم.

المقدمة

يطرح هذا الكتاب مجموعة من المقاربات والطرائق المنهجية التي يمكن تشغيلها في تحليل النص الروائي تفكيكا وتركيبا. ومن أهم هذه المقاربات نذكر: السيميوطيقا النصية التي ركزت كثيرا على النص السردي خطابا و محايشة وشكلنة من أجل استكشاف المعنى، وتحصيل الدلالة، ومعرفة مختلف السبل والطرائق التي يبني المدلول من خلالها. والآتي، أن المقاربة السيميوطيقية تعد من المنهجيات الناجعة اليوم في التشریح والتحليل والمناقشة؛ نظرا لكونها تتسم إلى حد كبير بطابع العلمية والموضوعية في تفكيك النصوص وتركيبها. وثمة مجموعة من المشاريع السيميائية التي تراكمت منذ سنوات الستينيات من القرن العشرين إلى حد الآن، وقد مرت هذه المشاريع النظرية والتطبيقية بمجموعة من المراحل العلمية المتميزة، بعد أن كان هناك خوف كبير لدى كريماس من توقف السيميائيات بشكل نهائي في يوم من الأيام. لكن العكس هو الذي وقع، إذ تزايدت الأبحاث والدراسات والمواضيع ذات الطابع السيميائي والعلاماتي، وكثرت المشاريع السيميوطيقية، فتنوعت اتجاهاتها ومواضيعها ومدارسها، واختلفت كذلك مشاربها ومنابعها المعرفية والفلسفية والمنهجية.

وتأسيسا على ماسبق، فقد حاولنا في هذا الكتاب قدر الإمكان التعريف بنظريات الرواية، وعرض مرتكزات السيميوطيقا السردية والخطابية في تعاملها مع النص الروائي، من خلال التركيز على مساراتها المنهجية، كالمسار السردی، والمسار التمثيلي، والمسار التصويري، والمسار التوليدي، والمسار التلفظي. ولم ننس الحديث بشكل من الأشكال عن مجموعة من مفاهيم السيميائيات السردية،

كالخطاطة السردية، والبنية العائلية، والبرنامج السردى، والأدوار التيماتية،
والحقول المعجمية والدلالية، والتشاكل، والمربع السيميائي.
ولم نكتف كذلك بسيميائية الفعل والعمل كما عند كريمص وجوزيف كورتيس
ورواد مدرسة باريس، بل انتقلنا إلى سيميائية الذات والأهواء، مستلهمين
تصورات كريمص وجاك فونتانيي، مع البحث عن مفاهيم جديدة نظرية
وتطبيقية لمقاربة النصوص والخطابات الاستهوائية. وتمثلنا كذلك تصورات شارل
ساندرس بيرس في دراسة الخطاب الغلافي. وبعد ذلك، انتقلنا إلى دراسة المكون
الوصفي ضمن مقاربة بنيوية وفيلمية، ودرسنا كذلك صورة الآخر في الرواية
العربية في ضوء مبحث الصورة المقارنة، وانفتحنا من جهة أخرى على بعض
المشاريع الروائية الجديدة كالبنوية التكوينية والكتابة الشذرية إن تنظيرا وإن
تطبيقا.

وقد عمدنا في كتابنا هذا إلى الجمع بين التنظير والممارسة، مستعملين في ذلك
أسلوبا بيداغوجيا واضحا وبسيطا، لتقريب المفاهيم والتصورات النظرية
والتطبيقية إلى القارئ العربي بأيسر السبل. وأتمنى من الله عز وجل أن يلقي هذا
الكتاب المتواضع ترحيبا من لدن القارئ، ورضى عنه، وأشكر الله كثيرا على
نعمه التي لاتعد ولا تحصى، وأحمده على علمه وفضائله.

مقدمة ثانية

بقلم: الدكتور المبرز فريد أمعضشو

يضم هذا الكتابُ بين دفتيه جملةً وافرة من الدراسات النقدية الجامعة بين التنظير والمعالجة التطبيقية، كتبها الدكتور جميل حمداوي - المعروف في المشهد النقدي المغربي، وكذا العربي، بتنوع اهتماماته الأدبية والفنية - عن فن الرواية، ولاسيما العربية، مُنطلقاً من رؤى وتصوّراتٍ نقدية حديثة، في الغالب، ومتوسلاً بعدد من المقولات والمقاربات السيميائية والخطابية التي جُرّبت في النقد الغربي المعاصر، فثبتت فعاليتها الإجرائية في الدراسة.

إن الناقد، بهذا العمل، يعد من نقادنا المعاصرين القلائل الذي آثروا خوَضَ غمار النقد الروائي بأدوات منهاجية جديدة على القارئ العربي في مُحملها، مستشعراً حجم "المغامرة" التي أقدم عليها، وناظراً إلى أبحاثه المعروضة بوصفها "اجتهادات" رام من وراء تقديمها إخضاعَ المتن الروائي العربي الحديث والمعاصر لمناهج الدراسة الحديثة وما بعد الحديثة، بالنظر إلى ما تتيحه من إواليات تُعين على تناول الظاهرة الأدبية، عموماً، تفكيراً وتركيباً وتأويلاً.

فباستثناء أربع من دراسات الكتاب، يجد القارئ الكريم أنّ باقي مقالات هذا العمل، الذي توفرت فيه جملة من ملامح الجِدَّة والغنى الفكري والمنهجي، يندرج في صميم المقاربة السيميائية للرواية. بمختلف مكوّناتها السطحية والعميقة، الظاهرة والباطنة، الشكلية والمضمونية. بحيث تطرقت فصولُ الكتاب، ذات الصلة بهذه المقاربة، إلى تناول أعمال روائية عربية من الوفرة. بمكان في ضوء المقاربات الاستهوائية والتلفظية والتناصية والشذرية من وجهة، وإلى دراسة مكونات من الخطاب الروائي سيميائياً من وجهة ثانية، وإلى الحديث، بإفاضة، عن مقومات في

هذا الخطاب من الزاوية نفسها، مع تركيز أكبر على جوانبها النظرية؛ لحاجتها إلى أن توضح قبل الانتقال بها إلى طور التجريب على الرواية العربية، من وجهة ثالثة. ومما حظي باهتمام الناقد، في هذا الإطار، الشخصية الروائية والعامل والفعل وآليات توليد الدلالة في النص السردي.

ولا شك في أن متصفح أبحاث الكتاب جميعها يلمس سعي المؤلف إلى نهج سبل مُغايرة في مقارنة الرواية العربية التي ظلت، أرداحاً متطاولة من الزمن، تُعالج وفق مقولات وطرق قرائية تقليدية قُصارى ما ترمي إليه تتبُع أحداثها، وتبين حُكمتها، واستخلاص عناصرها الخطابية والفنية المعهودة. وهو الأمر الذي ضمن لها كثيراً من سمات الجِدَّة والحداثَة والتجريب والفرادة، وبوّأت صاحبها مكانة سنيّة بين الباحثين الذين لا يتوانون في بذل كل جهدهم في سياق التنظير للرواية العربية، وتحديد ميكانيزمات الاشتغال النقدي على متونها بقطع النظر عن اختلافها زماناً ومكاناً وتيماتٍ وبناءً وخطاباً.

العروي — الناظور

١٤٣٣ هـ / ٢٠١١ م

المدخل:

نظريات الرواية

١ / مفهــــــــوم الروايةــــــــة:

تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها، إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي. كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية والفنية الصغرى والكبرى، إلى أن صارت الرواية جنسا أدبيا منفتحا وغير مكتمل، وقابلا لاستيعاب كل المواضيع والأشكال والأبنية الجمالية. إذًا، ماهي أهم النظريات النقدية والفلسفية التي تم تصورهما حول نشأة الرواية؟

٢ / نشأة الروايةــــــــة:

كانت الرواية في أوروبا جنسا أدبيا مغمورا ومهمشا وخطابا سرديا منحطاً لاقيمة له، يقبل عليه الشباب من أجل الاستمتاع والترفيه، بعيداً عن حياة الجسد والصرامة التي كانت تفرضها الأسر الأوروبية على أولادها؛ حيث كانت تحذرهم من قراءة الروايات، ناهيك عن موقف الكنيسة المعروف من كل ماهو مدنس وسفلي. لأن الرواية ارتبطت باللهو والمجون والغرام والتسلية والفكاهة، بالمقارنة مع الأجناس الأدبية السامية والنبيلة كالشعر والملحمة والدراما. وقد ساد هذا التصور السلبي إلى غاية القرن الثامن عشر. بيد أن الرواية ستتبعث في القرن التاسع عشر، وتصبح الشكل الأدبي الوحيد القادر على استكناه الذات والواقع، واستقراء المجتمع والتاريخ بصدق موضوعي موثق، وتخيل فني يوهم بالواقع، مع كوكبة من الروائيين الكبار، كبلزاك، وزولا، وفلوبير، وتولوستوي، ودويستفسكي... ومن ثم، فقد عدت الرواية عند منظريها ملحمة بورتوجوازية،

واعتبرت أيضا أداة للصراع الاجتماعي ضد قوى الإقطاع والاستغلال والقهر، وقد تحولت كذلك إلى سلاح شعبي خطير لمناهضة الظلم والاستبداد، وإدانة الواقع المتردي، و تسفيه قيمه المنحطة، والتغني بالقيم الأصيلة، ونشدان واقع إنساني مثالي أفضل، تعم فيه السعادة والعدالة والفضيلة والحرية والحب، حيث يعيش فيه الجميع بسلام وأمان.

أما عصرنا الحديث، فقد أصبح عصر الرواية بامتياز؛ لأن الرواية كانت وما تزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على التقاط مشاكل الذات والواقع، والقادرة كذلك على استيعاب جميع الأجناس والأنواع والخطابات الأخرى، كما أنها الجنس الأدبي المهيمن والمفضل لدى الكثير من القراء والمثقفين بالمقارنة مع الشعر والمسرح.

٣/ نظريات الرواية في المنظور الغربي:

ثمة مجموعة من النظريات الأدبية والنقدية الغربية التي حاولت تفسير نشأة الرواية، فهناك من اختار المقاربة الفلسفية (هيجل...)، وهناك من استعان بالمقاربة التاريخية (جورج لو كاش)، وهناك من فضل المقاربة السوسولوجية (لوسيان غولدمان...)، وهناك من ارتضى المقاربة الأسلوبية (ميخائيل باختين...)، وهناك من اعتمد على المقاربة السيميائية الدينامية (فلاديمير كرزنسكي)، وهناك من فضل المقاربة النفسية (فرويد- مارت روبير...).

◇ فردريك هيجل:

يعد الفيلسوف الألماني هيجل أول من قدم نظرية للرواية في الغرب من خلال رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة. ويذهب هيجل إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة، إلا أن الفن الملحمي باعتباره شعرا لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية. ومن ثم، يعبر هذا الفن عن تلاحم الذات والموضوع في إطار انسجام متكامل ومتناغم، يعبر عن شعرية القلب والتآلف والسعادة المطلقة. أما الفن الثاني، فهو الفن الروائي الذي يتخذ السرد النثري وسيلة للتعبير عن انفصال الذات والواقع، أو تشخيص الهوة التراجيدية الموجودة بين الأنا والعالم. وبالتالي، يؤكد هيجل مدى نثرية العلاقات الإنسانية في المجتمع الحديث، فيشير إلى وجود قطيعة فينومونولوجية بين الذات والموضوع، و بين الإنسان والواقع. ويعني هذا أن الرواية هي في الحقيقة تشخيص للوحدة المفقودة بين الذات والموضوع، ونشيدان التكامل المأمول بينهما، واستشراف للسعادة الكلية المطلقة المعهودة في الملحمة اليونانية. وقد أقر هيجل بأن الرواية ملحمة بورتجوازية أو ملحمة عالم بدون آلهة، أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي، ويبدو من خلال ما كتبه هيجل أنه يفضل الملحمة على الرواية، والشعر على النثر، والقلب على الواقع.

◇ جورج لوكاش:

انطلق الباحث المجري جورج لوكاش من تصورات أستاذه هيجل، لكن ليس من منطلق مثالي، بل اعتمد في تصوراتهِ على المادية الجدلية الماركسية في فهم المجتمع الرأسمالي، وتفسير تناقضاته الكمية والكيفية. ولقد ألح على غرار هيجل على القرابة الموجودة بين الملحمة والرواية، واعتبر الرواية ملحمة بورتجوازية

تراجيدية يتصارع فيها البطل مع الواقع، وذلك بأشكال مختلفة، نتج عنها مايسمى بالبطل الإشكالي الذي يتردد بين الذات والواقع من أجل تثبيت القيم الأصيلة التي يؤمن بها.

بيد أن البديل الذي يقترحه **لو كاش** موجود في روايات **تولستوي** الروسي، الذي يقدم بطلا إيجابيا ملحميا على غرار الملحمة اليونانية؛ إذ كان " تولوستوي - حسب **لو كاش** - هو المؤهل لخلق هذا الشكل من الرواية. مانحا إياه أعظم سورة لتجاوز ذاته نحو الملحمة. إن فن تولستوي عظيم، وملحمي بصورة واقعية، بعيد جدا عن الجنس الروائي، وهو يسعى، بوصفه كذلك، نحو تمثيل حياة مؤسسة على تشارك المشاعر بين البشر البسطاء المرتبطين ارتباطا حميما بالطبيعة، هذا التشارك الذي يتلاءم مع إيقاع الطبيعة الكبير، ويتحرك وفقا لحركتها المضبوطة بالولادة والموت، والذي يقصي كل ما يكون في الأشكال الغريبة عن الطبيعة، من صغار، وانفصال، وتفسخ، وتصلب."^١

ومن المعلوم، أن **لو كاش** يرجع بدايات الرواية إلى ظهور المجتمع الرأسمالي، من خلال استحضار شواهد نصية عاصرت تلك الفترة، كظهور رواية: "دون كيشوت" لسيريفانتيس، وروايات الكاتب الفرنسي الساخر رابلي (**RABELAIS**). و أثبت أن الروائيين قد ناضلوا نضالا مريرا ضد استعباد الإنسان في القرون الوسطى. ومن ثم، تمثل الروحية الفردية عندهم المثل الأعلى، والنبراس الحقيقي الذي ينبغي الاستهداء بها. وقد خاضوا صراعين: الأول ضد عبودية الإنسان في المجتمع الإقطاعي. والثاني ضد تدهور الإنسان في المجتمع الجديد. أما الأسلوب فقد اتسم بالفانتازيا الواقعية، كما احتفظت الرواية بالحقيقة الاجتماعية.

^١ - جورج لو كاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م، ص: ١٤١-١٤٢.

ويبدو لنا، من خلال الطرح اللوكاشي، أن الرواية الغربية أصلها بورجوازي سام، ويعني هذا أن الطبقة البورجوازية هي التي اتخذت الرواية أداة للتعبير والنضال، وذلك في صراعها مع الطبقات المناوئة، ولاسيما طبقة الإقطاع ورجال الكنيسة والطبقة البروليتارية. ومن ثم، فالرواية كانت تتغنى بالتاريخ، وتمجد مجموعة من القيم، كالحرية، والملكية الخاصة، والبطولة الفردية.

هذا، وقد أكد جورج لوكاش جدلية الرواية، عندما اعتبرها شكلا توفيقيا يجمع بين خصائص الملحمة والتراجيديا. أي: إذا كانت الملحمة تعبر عن الوحدة الكلية بين الذات والموضوع أو بين الأنا والعالم، وكانت التراجيديا تعبر عن القطيعة بين الذات والموضوع، فإن الرواية تتميز بطابع الوحدة والقطيعة؛ لأنها تجمع بين ماهو ملحمي وماهو تراجيدي. ومن ثم، تصبح الرواية شكلا ذا طابع جدلي قائم على الصراع والتغير والدينامية والنفي والتجاوز.

هذا، ون اهتمامات لوكاش بالأخلاق، وحلمه بالمطلق، والشمولية، والانسجام بين الأخلاق وعلم الجمال، ساعد على خلق عالم خيالي مثالي وطوباوي، حينما فضل الملحمة على باقي الأجناس الأدبية الأخرى. لأنه كان يعتقد أن الملحمة اليونانية إنما كانت تترجم الوحدة بين الذات والموضوع، واكتمال اللحمة بينهما في عالم منسجم، يخلو من الصراع الواقعي النثري، ناهيك عن عدم ظهور الآفاق التي يمكن للوكاش أن يحقق فيها مختلف مفهوماته للمطلق، مع رفضه لقيم العالم البورجوازي المتدهورة.^٢

ويرى الباحث الجزائري محمد ساري أن: "الرفض الرأسمالي للرأسمالية، والبعد الصوفي الديني الذي اكتشفه لوكاش في مؤلفات دويستفسكي، ساعدته على

^٢ - محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤، ص:

إصباغ المرحلة الهوميرية بالعصر الذهبي... من ثم، اكتشف الانسجام الكلي بين الفرد والمجتمع في الملحمة.^٣

هذا، وقد ذكر جورج لوكاش في كتابه: (نظرية الرواية) ثلاثة أنماط روائية حسب بطلها الإشكالي الذي يتردد بين الذات والواقع، وذلك في إطار مقاربة تاريخية جدلية، وهي:

أولاً- رواية المثالية المجردة: بطلها مثالي ساذج، حيث يبدو فيها الواقع أكبر من الذات، ويمثلها سيرفانتيس في روايته: "دونكيشوت".

ثانياً- الرواية السيكلوجية أو رومانسية الأوهام: بطلها رومانسي ينطوي على ذاته، ويتجاوز الواقع المتردي. وبالتالي، فالذات تبدو أكبر من الواقع على مستوى المعرفة والمعاشية، وخير من يمثل هذه المرحلة الروائية فلوير في روايته: "التربية العاطفية".

ثالثاً- الرواية التعليمية أو الرواية التربوية: بطلها متصالح مع الواقع، ومتكيف مع الموضوع، وهنا تتساوى الذات مع الواقع، وتمثلها رواية: "سنوات تعلم فلهم مايستر" لجوته.^٤

◇ لوسيان گولدمان:

تعتبر الرواية عند لوسيان گولدمان عبارة عن: " قصة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط يقوم به فرد منحط"^٥. والقيم الأصيلة - هنا - لم تعد تلك الكلمة

^٣ - محمد ساري: المرجع السابق، ص: ١٧.

^٤ - انظر: جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان. منشورات التل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨.

^٥ - سيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م، ص: ٢٦.

الخلقية العامة، وإنما تعني عند غولدلمان قيم الاستعمال التي تحترم الشيء لذاته، في مقابل القيم المنحطة. أي: قيم التبادل التي لا تقدر الشيء إلا بما يساويه من مال. وهذه القيم هي التي يقوم عليها المجتمع الرأسمالي حيث قانون السوق والعرض والطلب. ويقوم المال المقترن بالقيم التبادلية بالدور الرئيس و الوسيط بين الإنسان والسلع، بل بين الإنسان ونفسه؛ مما يؤدي ذلك إلى الاغتراب والتشويء والاستلاب.

هذا، وينطلق **لوسيان غولدلمان** في دراسته السوسيولوجية للرواية من تصور بنيوي تكويني في مقارنة الرواية الغربية التي أفرزتها البورجوازية الأوروبية، مستفيدا في ذلك من تصورات هيجل، وماركس، ولوكاش، وفرويد، وجان بياجيه. وقد حاول دراسة مسيرة هذه الرواية فهما وتفسيرا من خلال مفاهيم أساسية، وهي: التشويء، والبطل الإشكالي، والوساطة، والتماثل، والبنية الدالة، والرؤية للعالم، ونمط الوعي... فاستخلص بأن الرواية الفردية (البيوغرافية) في القرن التاسع عشر كانت تعبيرا عن الرأسمالية الفردية. أما في بداية القرن العشرين، فقد كانت الرواية المنولوجية أو رواية تيار الوعي تجسيدا لرأسمالية الشركات. أما الرواية الجديدة مع نتالي ساروت، وكلود سيمون، وآلان روب غرييه، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور... فقد كانت تعبيرا عن المجتمع التقني الآلي.^٦

◆ ميخائيل باختين:

إذا كانت الرواية ملحمة بورجوازية، و تعد كذلك النوع الأدبي النموذجي الذي يعبر عن نثرية المجتمع البورجوازي الفردي، كما يرى كل من هيجل، ولوكاش،

^٦ - لوسيان غولدلمان وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بنحدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م، صص: ٣٦-٦١.

وكولدلمان، فإن الرواية عند المنظر الروسي ميخائيل باختين أدب شعبي، و جنس سفلي ومتخلل ((genre intercalaire)، نابع من الأجناس الأدبية الدنيا. وهي كذلك تعبير عن الأوساط الشعبية والفئات البروليتارية الكادحة. ويرى، في الوقت نفسه، أن الرواية هي: " التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً. أي: إن الرواية تستند إلى تعدد الملفوظات الحوارية والتناسية".^٧

و يعني هذا أن ميخائيل باختين يفضل الرواية على الملحمة؛ كما يظهر ذلك بشكل جلي في تعدد لغاتها ولهجاتها وأساليبها، واختلاف مواقفها ومنظوراتها الإيديولوجية، وتميزها بشكل من الأشكال عن فن الشعر الذي يستند إلى منولوجية رتيبة؛ لوجود أحادية الإيقاع والأسلوب والتخاطب.

◇ مـارـت رـوبـير:

إذا كان هيجل ولوكاش وگولدلمان ينطلقون من الأصول الاجتماعية في تحديد الرواية، فإن مارت روبير (Marthe Robert) تنطلق من أصول نفسية وجودية (أنطولوجية)^٨، من خلال الاستفادة من التحليل السيكولوجي الفرويدي حول الدين والفن. وقد أرجعت مارت روبير الرواية إلى أصول الإنسان الطفولية والحلمية، وربطتها كذلك برغباته الدفينة المكبوتة، وصراعاته الأوديبية التي تترجم ثنائية الجريمة والعقاب التي تلف حولها الكثير من الروايات. كما تعبر هذه الرواية

^٧ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧م، ص: ١١.

^٨ - انظر: مارت روبير: رواية الأصول و أصول الرواية، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

الأصلية عن حنين الإنسان إلى عالم الطفولة، حيث يوجد عالم التوازن والانسجام والوحدة الكلية المتناغمة بيد الذات والموضوع... أي: إن الرواية حسب مارت روبير تعبير عن حياة الكاتب الشخصية أو الحياة الأسرية، وبحث عن الزمن المفقود والحياة السعيدة الضائعة. لأن كل روائي في الحقيقة يعكس في عمله الإبداعي سيرته الذاتية وتاريخه الشخصي، وطفولته المثالية، وفضاءه الأسري الذي يعيش فيه.

هذا، وتؤسس "مارت روبير- حسب الناقد الروائي فيصل دراج- نظريتها، في الرواية، على "الرواية الأسرية"، موحدة بين عقدة أوديب وولادة الرواية، إذ الجسد محور العالم، وإذ الانتهاكات كلها تتم باسم الجسد. و ما الكتابة الروائية إلا تصعيد للرغبات، وصد لعنف الغرائز العدوانية، كما لو كان الإنسان يكتب رواية الجريمة كي يعصم نفسه عن اقترافها. رواية قديمة مكتوبة قبل كتابتها، ترمي عليها التحولات الاجتماعية- التاريخية بأقنعة متغيرة... فالرواية أثر مرضي من آثار طفولة قديمة، لاتنحرف عن البديهة إلا قليلا، لأن كل طفل، صاغ في صمت حلمه، رواية لم تهجره أبدا. يصوغ كل إنسان، وعلى نحو شعوري في طفولته، رواية، وينساها أو يكتبها، حين يفرض وعيه عليه أن يلقي بها في ثنايا النسيان، كي يعود إليها، لاحقا، إن عثر على شروط تعيد كتابة ما بدا، يوما، منسيا وغارقا في النسيان.^٩

إذاً، فالرواية تعبير عن حنين طفولي منسي، وتجسيد للمنازع الذاتية النفسية في صراعها الوجودي والنفسي الشعوري واللاشعوري، وعلاج لكل خلل داخلي يتسم باللاتوازن، قد يعاني منه الإنسان الكاتب أو المبدع.

^٩ - فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م، صص: ٩٦.

◇ فلاديمير كريزنسكي:

ينطلق فلاديمير كريزنسكي (Wladimir Kryszinski) في تعامله مع نشأة الرواية من مقارنة سيميوطيقية تطورية، وذلك في كتابه: "ملتقى العلامات: أبحاث حول الرواية المعاصرة"¹⁰. بمعنى أنه يتجاوز السيميوطيقا النصية السكونية التي تنطوي على البنيات الخطائية الداخلية، إلى سيميوطيقا تطورية حركية تعني بالمكونات النصية الداخلية والمكونات السياقية الخارجية على حد سواء. ومن هنا، فالسيميوطيقا التطورية أو الدينامية تستكشف النص في ضوء ما قبل النص وخارج النص، وتنطلق من مجموعة من المفاهيم، وقد حصرها كريزنسكي في: التناص، والإيديولوجيا، والقيم، والمرجع، والجمال، والغريزة. ويعني هذا أن تكون الرواية وانبثاقها يعتمد على صياغة مرجعية مقترنة بما هو جمالي وتناصي، وصياغة إيديولوجية مبنية على ماهو قيمي (أخلاقي) وغريزي (نفسي). وبالتالي، فهذه الصياغات والمكونات هي التي تتحكم في توليد الرواية وتكوينها. لذا، قد يلاحظ في النص الروائي هيمنة مكون ما على مكون آخر. وتعبير آخر، فإننتاج الرواية: "ينشأ عن توترات تتم، ضمن حركة مراوحة، بين سيناريوهات إيديولوجية وإحالية وأخلاقية وتناصية وإسطيقية ونزوية.

وهكذا، تبدو الرواية عامة... أثناء تكونها وتطورها، تحت ضغط عوامل مختلفة ومعقدة، وكأنها مؤهلة للتعبير عن لحظة وعي مزدوج إيديولوجي وإستيطقي، غير أن ما يميزها، بصفة عامة، هو استجابتها للقوانين الداخلية أكثر من تأثرها بالقوانين الخارجية المصاحبة؛ وذلك ما جعلها بتعبير السيميائية الدينامية، محالا للكوارث والاختراقات الناتجة عن تعدد خطوط الانفلات، وتنوع المستويات،

¹⁰ - Wladimir Kryszinski: Carrefours de signes: essais sur le roman moderne, Mouton, 1981.

واكتساح موجات التشويش لفضائها غير المنضد، والمنفتح باستمرار، على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة.^{١١}

هذا، ويرى كريزنسكي أن النص الروائي مثل الكائن الحي له بنيته الوراثية والبيولوجية التي تجعله قادرا على التوالد، والتناسل، والتكيف، والتأقلم مع الظروف والوضعيات والضغطات الذاتية والموضوعية. وبالتالي، فهو يقوم على مجموعة من عمليات التأثير والتأثر والبناء الدينامي، ويعتمد أيضا على مجموعة من التبادلات والتغيرات التجنيسية في إطار التطور النوعي والأجناسي. وبهذا، يكون كريزنسكي قد تأثر ببرونوتير، وداروين، وسبنسر، وجاكوب، وكوينو(Cuénot)...

٤- نظريات الرواية في المنظور العربي:

يمكن الحديث عن توجهات أربعة في تفسير نشأة الرواية العربية: التوجه التأصيلي، والتوجه التغريبي، والتوجه النصي، والتوجه الافتراضي أو العدمي.

◀ **التوجه التأصيلي:** يذهب أصحاب هذا التوجه إلى أن تكون الرواية العربية مرتبط بالحدود التراثية؛ لأن هناك مجموعة من الروايات، ولاسيما الروايات التأصيلية، نابعة من بيئتها التراثية كتابة وسردا وتخيلة، حيث تأثر أصحابها بالمقامة والرسالة والرحلة وحكايات ألف ليلة وليلة، كما تأثروا بقصص القرآن الكريم وأحاديث الرسول(صلعم). ومن أهم ممثلي هذا الاتجاه، نذكر: فاروق خورشيد في كتابه: "في الرواية العربية" الذي يرى أن: "الإنتاج الروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد

^{١١} - د. أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م،

عشرات من السنين فحسب. كما تجعل من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لاجذور له، نقلناه مع مانقلناه من صور الحضارة الغربية، وقلدناه محاكين مانقلناه، ثم بدأنا نتج بعد هذا ألوانا متفردة من هذا الفن الجديد على أدبنا...^{١٢}

ويعني هذا ان الرواية العربية منتوج عربي أصيل نشأ في التربة العربية تحيكها وتخطيها، وتأثرا بالعوامل الذاتية والموضوعية التي عرفها المجتمع العربي.

◈ **التوجه التغريبي:** يذهب هذا الاتجاه إلى أن نشأة الرواية العربية كانت عن طريق تقليد الرواية الغربية ثقافا وترجمة واستيحاء. ومن ثم، فرواية: "زينب" لمحمد حسين هيكل - باعتبارها أول رواية عربية حديثة - تقليد للرواية الغربية ليس إلا. ومن أهم ممثلي هذا التوجه التغريبي يحيى حقي الذي يرى في كتابه: "فجر القصة المصرية": "ولكن بقي فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلا المتصلون بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم على الرغم من استيفائها للمقومات كافة مفتقرة لهذا العطر الخفي الذي يجعل القصة فنا. وهذه الظاهرة ممتدة حتى أيامنا هذه، فلاضير أن نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب، وأن أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوروبي والأدب الفرنسي بصفة خاصة.^{١٣}

ويعني هذا أن الرواية نتاج غربي وصلنا عن طريق التقليد والترجمة والتأثر بالأدب الغربي، وخاصة الفرنسي منه. وما كتب من نصوص سردية تراثية عربية، فهي

^{١٢} - فاروق خورشيد: في الرواية العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٩م، ص: ٩.

^{١٣} - نقلا عن: د. فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، قبرص، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م، ص: ١٥.

تفتقد بشكل من الأشكال إلى المقومات الفنية الصحيحة، والخصائص الجمالية الحقيقية.

◊ **التوجه النصي:** يمثل هذا التوجه الباحث المغربي أحمد اليابوري الذي يرى أنه لابد من تجاوز المقاربات التقليدية في تفسير نشأة الرواية، واستبدالها بمقاربات نصية تجنيسية حديثة، بغية معرفة المكونات البنيوية التي تتحكم في توليد الرواية وتكونها ونشأتها. بمعنى أن اليابوري ينطلق من السيميائيات التطورية لفلاديمير كريزنسكي في تفسير نشأة الرواية، والتركيز على مفهوم "التكون الدينامي": "إن الرواية، بمختلف اتجاهاتها، لا تخلو من الذاتي والموضوعي، من اليومي والتاريخي، من الشعوري واللاشعوري. أي: من مكونات تنتمي إلى حقول متعددة، وأحيانا متباينة، يوظفها التخيل عن طريق اللغة، وفق ظوابط شكلية متغيرة، حسب العصور، وأن كل تطبيق حرفي في مجال التعريف يجعل الباحث أمام تعددية ظاهرية، ويبعده عن النص ومكوناته الفكرية والجمالية.

ويمكن أن نوضح منذ الآن، أن البحث في التكون يمكنه أن يتكئ على المفهوم الباختييني لتلاقح الأجناس، وعلى البنيوية التكوينية في إطارها العام، دون أن يسقط في آلية التوالد بالمعنى التطوري البيولوجي الذي ورثه برونوتير عن الوضعية والداروينية، ودون أن ينساق عشوائيا مع مفهومي التأثير والتأثر منبتين عن السياق الفني. وهكذا، فإن كل بحث في التكون يبقى في حاجة، من جهة، إلى تحديد موقعين أساسيين للنص: موقع داخل عالم الكتابة وآخر في عالم الواقع؛ وفي حاجة من جهة أخرى إلى ربط عملية الكتابة بالوعي الاجتماعي. بمختلف درجاته، سواء أكان وعيا فئويا وطبقيا، وبتحديد جدلية الطبقي والثقافي.^{١٤}

ويتضح، من هذا القول، أن أحمد اليابوري يتجاوز نظريات نشأة الرواية إلى استكشاف النصوص تحبيكا وتخطيا وتأويلا، واستكناهاها تجنيسا وتكونا وتطورا.

^{١٤} - أحمد اليابوري: نفسه، ص: ٢٦.

◇ التوجه الافتراضي أو العدمي:

يرى فيصل دراج في كتابه: "نظرية الرواية والرواية العربية" أنه من الصعب الحديث عن نظرية روائية عربية خالصة؛ نظرا لغيابها شبه الكلي، وعدم وجودها في الواقع الثقافي العربي. لذا، لا يمكن الحديث عنها إلا من باب التجاوز أو من منطلق افتراضي نسبي. أي: من خلال نصوص روائية تطبيقية. ومن ثم، فإذا كان الغرب قد أنتج مجموعة من النظريات لتفسير الرواية العربية، فإن الحقل الثقافي العربي لم ينتج لنا نظريات تبين لنا نشأة تلك الرواية، بل ألفينا مجموعة من النصوص الروائية التطبيقية، دون أن تكون مرافقة بالتصورات النظرية التي تبين لنا نشأة الرواية العربية. وفي هذا الصدد، يقول فيصل دراج: "إن كانت نظرية الرواية، في شكلها الأوروبي، تذهب إلى ماركس وفرويد ولوكاتش وهيدجر، فإن "نظرية الرواية العربية"، وهي افتراض نسبي، تكتفي بنصوص الروائيين لا أكثر. وهذه النصوص متنوعة تنوع التجارب الروائية، الموزعة على تصورات متعددة، فهيكلي يرى في الرواية كتابة حدثية وحيزا لنشر الأفكار الحدثية، وإميل حبيبي يزاوج بين الحكاية والسيرة الفردية-الجماعية، وصنع الله إبراهيم يشق التاريخي من اليومي، وإدوار الخراط يناجي الروح، ويتوق إلى عالم يوازي الواقع ولا يلتقي به، وجمال الغيطاني يضع المعيش والماضي في حاضر فني مطلق، يحتضن كل الأزمنة....

وعلى هذا، فإن البحث عن نظرية في الرواية العربية، وهو افتراض نظري، لا يستوي إلا بقراءة النصوص الروائية المتتابعة. أي: بقراءة الرواية العربية، منذ أن نقض المويليحي المقامة دون أن يدري، إلى النصوص المعاصرة، التي تنوس بين تأمل التاريخ والهروب منه. وأمر كهذا يستدعي قراءة نصية متأنية، على مبعده من

النظريات الجاهزة، التي تحظى بشغف موسمي، أكثر مما تتلقى باستقبال رصين قلق الأسئلة.^{١٥}

ولكن فيصل دراج لا يدري أن ثمة مجموعة من الروايات والأعمال السردية والقصصية العربية منذ بداية عصر النهضة الحديثة إلى يومنا هذا، قد أرفقت بمقدمات ودراسات وملاحق، تبين تصورات هؤلاء المبدعين تجاه الرواية، والبحث عن نشأتها وتاريخها وتكونها عربيا وغربيا، والدليل على ذلك كتاب: "نظرية الرواية" من إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب^{١٦}.

وخلاصة القول: فعلى الرغم من المحاولات الجادة لتفعيد الرواية، وتحديد خصائصها البنيوية والوظيفية وتجنيسها، إلا أن الباحثين: "لم يتوصلوا إلى تحديد أي سمة ثابتة ومستقرة للرواية، دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام"^{١٧}. إذًا، فالرواية جنس أدبي مفتوح، وهي - بالتالي - "النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد..^{١٨} وهكذا، نصل إلى أن الرواية جنس أدبي منفتح وغير مكتمل، تتخلله عدة أجناس أدبية كبرى وصغرى. وتتسم كذلك بالطابع الدينامي، والتشعب الأجناسي، والتوسيع الخيالي، والتعدد اللغوي والصوتي والأسلوبي، بالإضافة إلى كونها مرآة لتشخيص الذات و الواقع وطرائق انكناها وصياغتها. كما أن الرواية صراع جدلي بين الذات والموضوع، وتعبير عن اغتراب الإنسان في مجتمع منحط، يفتقد إلى القيم الأصيلة والمبادئ الكيفية. وفي الأخير، الرواية تصوير لنشيرة المجتمع المعاصر الذي تنخره الماديات المشيئة، وتنهشه الغرائز الكمية.

^{١٥} - د. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م، ص: ٣١٧.

^{١٦} - محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.

^{١٧} - ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، دار الإنماء العربي، طبعة ١٩٨٢م، ص: ٢٦.

^{١٨} - ميخائيل باختين: نفس المرجع السابق، ص: ١٩.

الفصل الأول:

سيميوطيقا الأهواء في الرواية العربية السعودية
(رواية الإرهابي ٢٠ لعبد الله ثابت نموذجاً^{١٩})

^{١٩} - ثابت عبد الله: الإرهابي ٢٠، دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٦ هـ.

تدرس سيميوطيقا الأهواء مجموعة من المشاعر والانفعالات المتعلقة بالذات الإنسانية داخل نصوص وخطابات سردية، كدراسة الغيرة، والبخل، والحب، والحقد، والكراهية، والخوف، والإرهاب، والغضب، والحسد، والغبطة، والإيثار، والطموح، والسلطة، وغيرها من الصفات البشرية التي تنتاب الإنسان نفسيا وأخلاقيا. ومن ثم، فما يهم سيميوطيقا الأهواء هو البحث عن المعنى والدلالة للهوى الانفعالي داخل المقاطع النصية سواء أكانت صغرى أم كبرى، من أجل تحصيل المعنى والفحوى عبر قراءة المكونات التركيبية والدلالية إن سطحا وإن عمقا، وإن تحليلا وإن تأويلا.

وسنحاول في هذه الدراسة أن نصف الهوى، و نحدد آثار المعنى، ونبرز آليات اشتغاله ضمن الرواية ذات البعد الاستهوائي، من خلال الإحاطة بالقواعد الضمنية المضمرة التي تجعل المرئي معقولا، وقابلا للإدراك. ويعني هذا أننا لا نبحث عن المعنى خارج النص أو الخطاب، بل هو محايث لهما في أبعاده المعرفية والتداولية والانفعالية والكلامية. وبعبارة أخرى، أنه لا بد من مساءلة شكل المضمون، وتحديد الطريقة أو السيرة التي يتم بها بناء المعنى وتشكيله، وذلك عن طريق استخلاص التقابلات والاختلافات؛ لأن المعنى لا يتحدد إلا عبر آلية الاختلاف والتناقض. ولن نهتم في هذا السياق باللغة الحاملة للدلالة سواء أكانت لغة لفظية أم بصرية، بل سوف نهتم بالبنيات الدلالية البسيطة المنطقية (البنية الهووية) التي تولد مختلف النصوص المستهواة على مستوى السطح، عبر تحويلات مختلفة تركيبية ودلالية، تسمى بالمآل أو المسار التوتري.

إذاً، ماهي البنيات الدلالية الاستهوائية في رواية "الإرهابي ٢٠" للكاتب السعودي عبد الله ثابت^{٢٠} إن على مستوى السطح، وإن على مستوى العمق؟ هذا ما سوف تنصب عليه هذه الدراسة حسب المباحث التالية:

^{٢٠} - ثابت عبد الله: الإرهابي ٢٠، دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٦هـ.

● الجانب النظري:

١ - تطور الدراسات السيميائية:

من المعروف، أن ثمة عدة مشاريع سيميائية تحاول تفكيك النصوص والخطابات، وتركيبها تحليلًا وتأويلًا. ومن بين هذه المشاريع، يمكن استحضار: سيميوطيقا الأفعال مع ألجيرداس كريماس (Greimas)، وجوزيف كورتيس (J.Courtès)، ومدرسة باريس، وجماعة أنثروفيرون (Groupe Entrevernes). وهناك أيضا سيميوطيقا الأهواء مع كريماس وجاك فونتاني Jacques Fontanille في كتابهما القيم: "سيميوطيقا الأهواء"^{٢١}، وهناك كذلك سيميائية الكلام الروائي مع الباحث المغربي الدكتور محمد الداوي^{٢٢}، إلى جانب مشاريع سيميائية أخرى، كسيميائية التأويل مع شارل بيرس (CH.Peirce) وبول ريكور Paul Ricœur، وسيميائية التشاكل مع فرانسوا راستي F.Rastier، والسيميائية التطورية مع كريزنسكي (V.Krysinski)، والسيميائية المعرفية مع بيير أولي (P.Oullet)، وسيميائية الفضاء مع دونيس برتراند (D.Bertrand)، والسيميائية الاجتماعية مع كلود كلام (C.Calame) وإريك لاندوفسكي (E.Landowski)، وسيميائية الإيحاء مع أوريكشيوني Catherine Kerbrat-Orecchioni، وسيميائية القراءة مع أمبرطو

²¹ - Greimas et Jacques Fontanille : Sémiotique des passions. SEUIL .PARIS. France.1991.

²² - د. محمد الداوي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، ص: ١٧٧.

إيكو (U.Eco) وبرتراند جيرفي (B.Gervais)، وسيميائية الصورة الإشهارية مع رولان بارت (R.Barthes)، وسيميائية الشعر مع ميكائيل ريفاتير (M.Rifaterre) وجماعة مو (Groupe M)... وهناك أيضا السيميوطيقا المادية مع جوليا كريستيفا (J.Kristiva) وبيير زيم (P.Zima)، والسيميوطيقا الرمزية مع جان مولينو Jean Molino و جان جاك ناتتي Jean Jacques Nattier، وسيميائية الثقافة مع يوري لوتمان (Lotman)، و أمبرطو إيكو (U.Eco)، وروسي لاند (Rossi Landi)، وسيميائية الفنون مع هيلبو (Hilbo)، و كير إيلام (Keir Elam)، و كريستيان ميتز (Metz)، وموكاروفسكي (Mukarovski)، وسيميائية الوسائل السمعية والبصرية. وبصفة عامة، هناك نوعان من السيميائية: سيميائية التواصل وسيميائية الدلالة^{٢٣}.

هذا، ويمكن الحديث عربيا عن مجموعة من المحاولات والاجتهادات السيميائية مغربا ومشرقا، كما عند محمد مفتاح^{٢٤}، وسعيد بنكراد^{٢٥}، ومحمد السرغيني^{٢٦}، ومحمد الداوي^{٢٧}، وعبد المجيد العابد^{٢٨}، وعبد المجيد نوسي^{٢٩}، وعبد الرحيم

^{٢٣} - للتعقق، انظر: الدكتور جميل حمداوي: السيميولوجيا: بين النظرية والتطبيق، الوراق للطبع والنشر، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م.

^{٢٤} - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/دار التنوير، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.

^{٢٥} - د. سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م.

^{٢٦} - د. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

^{٢٧} - د. محمد الداوي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.

^{٢٨} - د. عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

^{٢٩} - عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م.

جيران^{٣٠}، وجميل حمداوي^{٣١}، والطائع الحداوي^{٣٢}، وسمير المرزوقي وجميل شاكرا^{٣٣}، وعبد الحميد بورايو^{٣٤}، والسعيد بوطاجين^{٣٥}، ورشيد بن مالك^{٣٦}، وعبد اللطيف محفوظ^{٣٧}، وموريس أبو ناضر^{٣٨}، وأنور المرتجي^{٣٩}، وأحمد يوسف^{٤٠}، وشادية شقروش^{٤١}، وصلاح فضل^{٤٢}،...

٢- سيميوطيقا الأهواء:

ظهرت سيميوطيقا الأهواء لدراسة الذات والانفعالات الجسدية والحالات النفسية، ووصف آليات اشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات المستهواة، من

-
- ٣٠ - أعد رسالة جامعية حول سيميائية الدلالة في رواية "نخمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم.
- ٣١ - د. جميل حمداوي: السيميولوجيا: بين النظرية والتطبيق، الوراق للطبع والنشر، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م.
- ٣٢ - طائع الحداوي: سيميائيات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.
- ٣٣ - سمير المرزوقي وجميل شاكرا: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.
- ٣٤ - د. عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.
- ٣٥ - السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.
- ٣٦ - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.
- ٣٧ - د. عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.
- ٣٨ - د. موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.
- ٣٩ - أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.
- ٤٠ - د. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.
- ٤١ - د. شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
- ٤٢ - د. صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجيا في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.

خلال التركيز على مكونين أساسيين: المكون التوتري (انعكاس العالم الطبيعي على الذات)، والمكون العاطفي أو الانفعالي (منبع الأحاسيس والعواطف). ويتولد عبرهما ما يسمى بـكينونة المعنى، وخلق ما يسمى كذلك بذات الإدراك والعاطفة. ومن ثم، فالخطاب السيميوطيقي يدرس محمل الانزياحات الموجودة بين العاطفي والتوتري، من خلال رصد علاقة الذات المستهواة بالعامل الموضوع انجذابا واتصالا ومقصدية. ويتم هذا التفاعل الاستهوائي الإدراكي عن طريق فضاء الحس والجسد.

ولا يعني هذا أن ليس هناك دراسات للأهواء والانفعالات، بل على العكس من ذلك، فإننا نلغي مجموعة من الدراسات الفلسفية والأخلاقية التي تناولت الأهواء البشرية بالدرس والتحليل والتصنيف، كما في الفلسفة اليونانية عند أفلاطون وأرسطو، وعند الفلاسفة والمفكرين المسلمين، كما عند ابن سينا، ومسكويه، وابن الجوزي، وابن حزم^{٤٣}، وفلاسفة الغرب، مثل: توماس الأكويني، وسانت أوغوستين، وديكارت، وكانط، وهيغل، وسبينوزا، وباسكال، وجون لوك، ودافيد هيوم، وكوندياك، وملبراننش، وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اهتموا كثيرا بالفلسفة اللاهوتية والأخلاقية. ونجد هذا التناول أيضا عند علماء النفس، وكذلك لدى الشعراء والروائيين، وكتاب المسرح، والدارسين اللسانيين. لكن هؤلاء لم يدرسوا الأهواء دراسة معجمية دلالية وتركيبية ضمن متواليات ومقاطع نصية صغرى وكبرى، من خلال استقراء شكل المضمون بنيويا وسيميائيا.

^{٤٣} - اهتم ابن حزم كثيرا بيهوى الحب في كتابه: طوق الحمامة في الألفة والألاف، ضبط الدكتور الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية.

هذا، ويعد الفلاسفة الفينومينولوجيون (الظاهراتيون) من الذين ربطوا بين الذات الشعورية وعالم الأشياء إدراكا ومقصدية، كما يتجلى ذلك واضحا وبيننا عند هوسرل وميرلوبونتي. ويعني هذا أن كريماس تأثر كثيرا بميرلوبونتي، حينما حاول الربط بين الشعور وإدراك العالم ضمن علاقة تواصلية تفاعلية مباشرة. وبتعبير آخر، يتوسط الجسد الاستهوائي الذات وعالم الأشياء، عن طريق تشغيل الحواس لإدراك العالم، وتحديد مقصدية الذات. ومن هنا، يتم الحديث عن الانتقال من حالات النفس إلى حالات الأشياء.

وعلى وجه العموم، فقد بدأت سيميوطيقا الأهواء أو سيميوطيقا الذات مع كريماس بمقاله الذي كان تحت عنوان: "جهات الذات أو الكون / La modalisation de l'être".^{٤٤} ويعني هذا بداية الشروع في التعامل مع سيميوطيقا الانفعال، والاهتمام بالمشاعر الجسدية والأهواء الذاتية، بعد أن كان التعامل سابقا مع سيميوطيقا الأفعال أو العمل أو الأشياء. ويعني هذا المقال، من جهة أخرى، دراسة تكييفات الذات المستهواة من خلال استحضار منطق الجهات: القدرة، والإرادة، والمعرفة، والوجوب^{٤٥}. وبعد ذلك، انكب كريماس ومعاونوه على دراسة هوى الذات داخل خطابات نصية، بعيدا عن المقاربات الأخلاقية والفلسفية والنفسية، باحثين عن آثار المعنى داخل المقاطع النصية التي تتمظهر فيها صورة الهوى الذاتي، كما فعل كريماس حينما درس هوى الغضب،

⁴⁴ - A.J.Greimas : (De la modalisation de l'être), Actes sémiotiques, Bulletin9, p : 9-10. Repris dans Du Sens2, Paris, 1983, p : 93-102 .

^{٤٥} - انظر: كريماس وجاك فونتنتي: سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص: ٤٦.

فتوصل إلى أن هذا الهوى يتكون من ثلاثة أجزاء مفصلية تكون البرنامج السردى الاستهوائى، وهى: الإحباط (الحرمان)، والاستياء(السخط)، والعدوانية⁴⁶.

هذا، ولم تشهد سيميوطيقا الأهواء التجديدات الأساسية، والتفعيد النظري والتطبيقي، إلا في سنوات التسعين من القرن الماضى، وبالضبط في سنتي ١٩٩١ و١٩٩٤م، وسيظهر التجديد في استخدام مفهوم التوتر (الضغط)، و مفهوم الإحساس الاستهوائى، كما في كتاب: " سيميوطيقا الأهواء " لكريماس وجاك فونتانيي سنة ١٩٩١م، حيث ركز الباحثان على مجموعة من المفاهيم التحليلية، كالجسد، والانفعال، والكمية، والامتداد، والكثافة، والإيقاع، والقوة، والضغط، والتوتر، والإحساس، والطاقة الشعورية، وثنائية الصالح والطالح، والانفصال والاتصال، والعالم الداخلى والخارجى، والذات والموضوع، وحالات النفس وحالات الأشياء... ويتضمن الكتاب ثلاثة فصول محورية: الفصل الأول خصص لإبستمولوجيا الأهواء، أما الفصل الثانى من الكتاب، فتم الحديث فيه عن البخل، والفصل الثالث خصص لدراسة الغيرة. واعتمد كريماس وفونتانيي على دراسة التظاهرات المعجمية الدلالية، والانفتاح على دراسة النصوص الأدبية بالتركيز على المستوى التركيبى، واستقراء دلالة الشكل، وتبيان آليات التخطيط، وبناء النماذج الصورية إن سطحا وإن عمقا.

هذا، وقد توصل المؤلفان إلى أن هوى البخل هوى موضوعي، في حين أن هوى الغيرة يصنف ضمن الأهواء الذاتية المتداخلة والمتفاعلة. ومن ثم، عمد إلى قراءة البخل قاموسيا، من خلال إقامة التقابلات بين التعلق الشديد بالمال(البخل والشح والظن والتقتير...)، والتعلق الضعيف بالمال، أو مايسمى سيميائيا بالكثافة

⁴⁶ - J.Greimas:(De la colère, étude de la sémantique lexicale), Actes sémiotiques, Documents, 27, p:9-24; Repris dans Du Sens2, op.cit, p:225-246.

الدنيا) التبذير والإسراف واللامبالاة..)، وحضور حالة وسطى، وهي حالة الاعتدال (الاقتصاد والادخار).

أما هوى الغيرة، فيستوجب عند الباحثين وجود صراع انفعالي متوتر بين ثلاثة أنواع من الذات المستهواة، ألا وهي: الغيور، والمحبوب (الموضوع)، والغريم المنافس. أي: "إن الأمر يتعلق - حسب سعيد بنكراد - بمقطع هووي قابل للانتشار فيما هو أوسع من خلال إسقاط مجمل التصورات التي تشخص الأزمة الهووية. ويحكم هذه الثلاثية أفق واحد هو أفق الغيور. فالغيرة التي هي حب مبالغ فيه يمكن أن تكون استغاثة وعذابا إذا كان المحبوب لازال في منأى عن الغريم، وبعيدا عن متناوله، ولكنها قد تصبح خشية وقلقا إذا تكونت بعد الأزمة الهووية. أي: بعد ظهور الغريم. وقد تصبح حقدا وكرهية، ويعلن حينها عن ميلاد مظهرات قد تكون تجسيدا لمحاولات القتل والانتقام."^{٤٧}

هذا، ولا يقتصر المؤلفان على التمظهرات القاموسية فقط، بل يفتحان على دراسة النصوص والخطابات لنمذجة الأهواء نمذجة سيميائية، من خلال دراسة أشكال المضامين. ويعني هذا أن المؤلفين ينتقلان من الدلالة المعجمية إلى التخطيط. ومن هنا، يرى الباحث المغربي الدكتور سعيد بنكراد كذلك أن: "الأمر في الحالتين يتعلق بمحاولة الإمساك بالهويين ضمن خطاب، ومن خلال شكل تحققهما بعيدا عن الأحكام المسبقة، وبعيدا عن الصناعات التي قد لا تقدم أي شيء في مستوى بناء الدلالات. إنهما يقدمان من خلال صنيعهما هذا نموذجا جديدا لتناول الأهواء، وتحديد مضامينها استنادا إلى إمكاناتها في الخطاب،

^{٤٧} - د. سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، لكريماص وجاك فونتيني، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص: ٤٠-٤١.

لاستنادا فقط على ما يمكن أن تقوله القواميس. فالوجود الخطابي للأهواء رهين باستعمالاتها. لذلك، لفائدة من مساءلة الصنفات التي قد تكون محكومة برؤية سابقة (دينية، واجتماعية، وأخلاقية). ولا فائدة من الاطمئنان الكلي للقواميس، فالقواميس لا تتكلم إلا من خلال إدراج ممكناتها ضمن ماهو أوسع منها أي الخطاب: إنها منطلق، وليست متنا تاما.^{٤٨}

كما ستعمق هذه المفاهيم الاستهوائية أيضا في كتاب: "التوتر والدلالة" الصادر سنة ١٩٩٨م، وهو من تأليف جاك فونتانيي وكلود زيلبربيرك (Jacques Claude Zilberberg - Fontanille)^{٤٩}. و"شيئا فشيئا بدأت تتضح الملاح العامة لسيمائيات الأهواء، ونظر إليها من الناحية النظرية، ربما بشكل مستقل، في علاقتها بسيمائيات الفعل، ونظر إليها، في علاقتها بالأبعاد الأخرى للخطاب (تداولي، ومعرفي، وأخلاقي...)." ^{٥٠}

ومن بين الدارسين السيميائيين الآخرين الذين درسوا الأهواء، نذكر: هرمان باريت H.Parret في كتابه: "الأهواء: بحث حول تخطيب الذاتية"^{٥١}، حيث أولى أهمية كبرى للذات من خلال منظور فلسفة اللغة والبعد التداولي، وذلك بدراسة مكون التحلي والتمظهر، وإعادة النظر في البنية العميقة، وربطها بالذات أو النفس الفردية، واستجلاء الأفعال الانفعالية عبر الدراستين: النفسية والتداولية اللغوية، وذلك ضمن المآل التوليدي الاستهوائي. وقد ثار كثيرا على البنيوية الشكلانية التي كانت تقصي الذات بشكل من الأشكال، وكانت تهمل الأهواء

^{٤٨} - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: ٤١.

^{٤٩} - Jacques Fontanille, Claude Zilberberg : **Tension et signification**, Liège-Mardaga, 1998 .

^{٥٠} - كريمص وجاك فونتانيي: سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص: ٤٧.

^{٥١} - Parret (H): **les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986.

والانفعالات وعواطف الذات المبدعة. لذا، سارع باريت إلى دراسة الهوى داخل الخطاب من منظور تلفظي تداولي، يمتح آلياته من فلسفة اللغة. وقد ميز بين الأهواء النمطية والأهواء المشتقة، معتمداً في ذلك على الوصف البنيوي والسميائي. وقد قام بتقسيم الأهواء وتصنيفها اعتماداً على منطلق الجهات والمسار التوليدي الهوي.

هذا، وقد انطلق باريت في دراسته للأهواء من ثلاثة مستويات منهجية: المستوى المورفولوجي للأهواء (يعتمد باريت هنا على النص لا على الوحدات المعجمية)، والمستوى التركيبي، ومستوى التخطيط. وقد توصل باريت إلى أن هناك ثلاثة أصناف من الأهواء: الأهواء العلائقية (المتقاطعة)، وتتمثل في: (الفضول- المضايقة- الجلد- الصفاء الذهني- الجهل- الخشية- السذاجة- الوهم- الهروب- الكرب- التناقض- الضجر- القلق- النفور- التردد)، والأهواء المثيرة، وتتجلى في: (الاهتمام- الثقة- الكراهية- الحذر- الصداقة- الحب- اللامبالاة- الاحتقار- المودة- التقدير- الاستخفاف- الازدراء)، والأهواء الحماسية (الحماس- الافتتان- الإعجاب- الاضطراب- الاعتراف- الخيبة- الاحترام- الأمل). وقد ركز باريت كلامه على الذات المستهواة والذات المضادة، فتعرض لمركب الأهواء، ثم الحديث عن التوازن العاطفي والتعويض. كما تطرق إلى آليات التخطيط، وأشار كذلك إلى أفعال الكلام وعمليات التلفظ، واستحضر القوة الإنجازية لتخطيط الانفعالات والمشاعر^{٥٢}.

ومن جهة أخرى، فقد حلل فرانسوا راستييه (F.Rastier) سنة ١٩٩٥ م ٣٥٠ رواية فرنسية من سنة ١٨٣٠ إلى سنة ١٩٧٠ م، بدراسة الأشكال الدلالية المركبة

^{٥٢} - نقلاً عن د. محمد الداوي: سميائية الكلام الروائي، ص: ١٥.

للعواطف والأهواء^{٥٣}. ويعني هذا أن فرانسوا راستيي قد قارب العواطف والأهواء مقارنة موضوعاتية، ذات أبعاد سيميائية ضمن نصوص روائية متنوعة.

وهناك دراسة أخرى قيمة لفرانيسيس سيسيليا (Cécilia.W.Francis) سنة ٢٠٠٦م تحت عنوان: "السيرة الذاتية لغابرييل روي"^{٥٤}، حيث تدرس الباحثة فيها السيرة الذاتية للكاتب الكندي غابرييل روي في ضوء المقاربة السيميوطيقية للأهواء، كما لدى كريماس وجاك فونتانيي من خلال الربط بين الأهواء والمعنى ضمن تحليل نصي وخطابي.

ويمكن الحديث كذلك عن الباحثة الفرنسية آن إينو Anne Hénault^{٥٥} التي أصدرت كتاب: "السلطة بوصفها هوى"، وقد ميزت فيه بين سيميوطيقا الأهواء القائمة على الاتصال بين الذات المدركة والعالم الموضوعي، مع معاشة الحدث آنيا بانتفاء المسافة بين الأنا والعالم، وسيميوطيقا العمل القائمة على الانقطاع والانفصال بين العالم والذات، حيث تقول إينو: "مما لاشك فيه أن كريماس يعطي الأولوية للعمل (ليس فقط على مستوى تاريخ أفكاره، بل كذلك على المستوى الإستمولوجي) في تفصل سيميوطيقا العمل وسيميوطيقا الأهواء، وذلك لأن تحليل كفاية الذات الإستمولوجية الفاعلة هو الذي يفضي إلى قضية الهوى أو قضية الأهواء."^{٥٦}

⁵³ -F.Rastier : L'analyse thématique des données textuelles — L'exemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

⁵⁴ - Cécilia.W.Francis : Gabrielle Roy, autobiographie, subjectivité, passions, discours, Les presses de l'université Laval, 2006, Canada.

⁵⁵ - Hénault (A): le pouvoir comme passion, PUF, 1994.

⁵⁶ - Hénault (A): le pouvoir comme passion, p:214.

ولقد اختارت إينو، على مستوى التطبيق، دراسة يوميات روبير أرنو داديلي R.A.D'Adilly، عبر الفترة الممتدة زمنيا من سنة ١٦١٤ إلى سنة ١٦٣٢م، ويبلغ عدد صفحاتها (١٢٠٠) صفحة.

هذا، وقد اختارت إينو البحث كذلك في سيميوطيقا الأهواء، عبر دراسة دياكرونية (تطورية) لمختلف الفواعل التاريخية، وهي تتفاعل مع الأحداث، مع رصد مختلف الردود الانفعالية والاستهوائية تجاه الحكم والسلطة والمجتمع، انطلاقا من تصورات ورؤى سوسيولوجية وأنتروبولوجية. وقد استخلصت إينو، من خلال دراسة حالة السلطة عبر ثنائية الجذب والقوة، بأن هناك ثلاث حالات سيميوطيقية للأهواء: الانتقال من حالة الحبور والتقدير، إلى حالة الخيبة والفشل في إقرار السلم، مروراً بحالة التنبيه الشرعي، وفقدان الهيبة.^{٥٧}

وعليه، فقد ركزت هذه الكتب المذكورة على سيميوطيقا الأهواء تركيا ودلالة، سطحا وعمقا، لسانا وكلاما، بالاعتماد على خطابات متنوعة: معجمية، وأدبية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية... وكل ذلك من أجل البحث عن المعنى وآثاره، والتفكير لبنية الخطاب الاستهوائي، كما يتجلى في الخطابات المدروسة والمنجزة. وهناك من يتحدث أيضا عن سيميائية أخرى جديدة، وهي سيميائية الكلام باعتباره سيميائية وسيطة بين الذات والفعل مثل: الباحث المغربي محمد الداوي الذي يرى أن الكلام وسيط ضروري بين الذات الاستهوائية والإنجاز العملي، أو هو ممر ضروري بين الذات وعالم الأشياء ضمن الاختيارات التالية:

- أ- هوى ← كلام ← فعل
- ب- فعل ← كلام ← هوى
- ج- فعل ← هوى ← كلام.

^{٥٧} - نقلا عن د. محمد الداوي: نفسه، ص: ١٩.

ويعني هذا حسب الدكتور محمد الداوي أن: "الوحدات الكلامية قد تتقدم أو تتأخر عن الوحدات التمرسية أو الاستهوائية. إن الحالة النفسية التي تنسخ حالة الأشياء بحاجة إلى كلام ينقل مضمراتها من حالة الكمون إلى حالة البروز، ويسعفها على التأثير في الواقع وتغييره. وإذا كانت حالة النفس منفصلة عن حالة الأشياء، فإن الوحدات الكلامية تلعب دورا في الكشف عما تتضمنه السريرة، في دفع الذات إلى التحرك والانتقال من حالة إلى أخرى. وبذلك، تنهض بدور اتصالي بين الحالتين السابقتين، وتحوي عينات (أفعال اللغة) تستتبع إنجاز أفعال لإحداث تغييرات في العالم، وفي معتقدات المتلقي ومواقفه السلوكية."^{٥٨}

هذا، ومازالت الدراسات السيميوطيقية الاستهوائية في العالم العربي - على حد علمي - قليلة جدا إلى حد الآن، بالمقارنة مع الأبحاث والكتب التي انصبت على التعريف بالسيميائيات بحثا ودراسة وترجمة، أو اهتمت بسيميوطيقا الفعل أو العمل تطبيقا وإنجازا. وإذا وجدت دراسات وأبحاث استهوائية في الساحة الثقافية العربية، فهي تعد على الأصابع ليس إلا، كما نجد ذلك واضحا عند الباحثين المغاربة على سبيل الخصوص: كمحمد الداوي الذي يعد أول من عرف بسيميوطيقا الأهواء في كتابه: "سيميائية الكلام الروائي"^{٥٩}، وفي دراساته الأخرى، مثل: (سيميائية الأهواء)^{٦٠}، و(تجليات البعد الانفعالي في رواية "الحي الخلفي" لـ محمد زفزاف)^{٦١}، و(هندسة الأهواء في الضوء الهارب لـ محمد برادة)^{٦٢}،

^{٥٨} - د. محمد الداوي: نفسه، ص: ٣٥.

^{٥٩} - د. محمد الداوي: نفسه، ص: ٣٥.

^{٦٠} - د. محمد الداوي: (سيميائية الأهواء)، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير-مارس ٢٠٠٧م، ص: ٢١٣.

^{٦١} - د. محمد الداوي: (تجليات البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لـ محمد زفزاف)، محمد زفزاف الكاتب الكبير، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م، صص: ١١٣ - ١٢٦ .

وعبد المجيد العابد، كما في مقاله: (دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهمي مثالا)^{٦٣}، وسعيد بنكراد الذي تحدث كثيرا عن سيميائيات الأهواء في كتابه المترجم: (سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس)^{٦٤}، وجميل حمداوي كما في مقاله المعنون بـ: (سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا)^{٦٥}، ومحمد بادي كما في دراسته التعريفية: (سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع) (مقاربة إبستمولوجية)^{٦٦}، ...

وعلى أي حال، فإذا كانت سيميوطيقا العمل أو الفعل قد قامت على مفهوم الانفصال بين الذات وعالم الأشياء، من خلال الاشتغال على مفهوم الحالة والتحويل والعامل، حيث اعتبرت السرد مجموعة من الانقطاعات والتحويلات التي تتحكم في الفاعل في علاقته بالموضوع المرغوب فيه. بتعبير آخر، يدرك العالم في سيميوطيقا العمل منفصلا عن الذات. بينما يدرك العالم في سيميوطيقا الأهواء متصلا بالذات وحالات النفس ضمن كلية قائمة على التداخل والانصهار والتفاعل. ومن ثم، "تهدف سيميوطيقا الأهواء إلى تشييد الاتصال أو الكلية التي

^{٦٢} - د. محمد الداهي: (هندسة الأهواء في الضوء الهارب لمحمد برادة)، مجلة ثقافات، العدد ١٠، ربيع ٢٠٠٤م، صص: ٩٩-١٠٧.

^{٦٣} - عبد المجيد العابد: (دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهمي مثالا)، موقع دروب، مدونة رقمية، بتاريخ ٠٩/١٠/٢٠١٠م، <http://www.doroob.com/archives/?p=47209>

^{٦٤} - د. سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، لكرنصاص وجاك فونتيني، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.

^{٦٥} - د. جميل حمداوي: (سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا) قصة "سريالية" لحسن علي البطران نموذجاً، السيميولوجيا: بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والطبع، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م.

^{٦٦} - محمد بادي: (سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع) (مقاربة إبستمولوجية) مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير - مارس ٢٠٠٧م، ص: ٢٨٧.

شكلت إحدى ثغرات النظرية السيميائية الأساس عبر إدماجها للبعد الهووي في مراقبي المسار التوليدي. إن الانفتاح على البعد الاستهوائي يقتضي عمليا الاهتمام بسيميوطيقا الاتصال، باعتبارها بديلا عن السيميائية التي تأسست على العمل والانفصال، مع ما يقتضيه ذلك من حرص الباحث على الإلمام بآثارها على مستوى اشتغال آليات البناء العام.^{٦٧}

ويعني كل هذا أن السيميوطيقا الجديدة قد انتقلت من حالات الأشياء مع سيميوطيقا العمل إلى حالات النفس مع سيميوطيقا الأهواء، ومن سيميوطيقا الانفصال والانقطاع إلى سيميوطيقا الاتصال والإدراك الكلي للأشياء والذات على حد سواء.

٣- منهجية سيميوطيقا الأهواء:

ما يهمنا في هذه الدراسة على المستوى المنهجي هو مقارنة الأهواء الذاتية والنوازع الجسدية والميول الانفعالية مقارنة سيميوطيقية، تنصب على دراسة الهوى ضمن المستوى السردي التركيبي والمستوى الدلالي، مع استبعاد الجانب اللغوي الذي يتمظهر على مستوى التحلي، والاهتمام به على المستوى الخطابي والمعجمي. ويعني هذا أننا لن ندرس الأهواء النفسية والانفعالات والمشاعر من الناحية الفلسفية أو الناحية الأخلاقية والنفسية تحليلا وتصنيفا، بل دراسة الأهواء داخل النصوص والخطابات، بالاستعانة بالمقاربة السيميوطيقية سطحا وعمقا، من خلال استقراء المكونات التركيبية والمكونات الدلالية. وهنا، يتم إضافة البعد الانفعالي إلى الخطاطة السيميوطيقية التي وضعها كريماس، وتضم البعد المعرفي والتأويلي. وبتعبير آخر، يقول الباحث المغربي سعيد بنكراد: "إن ماهو أساسي في

^{٦٧} - د. محمد بادي: نفسه، ص: ٣٠٨.

دراسة الهوى ليس التعرف على العلامات الدالة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها المعنوية كما تتحقق في الخطاب. لذلك، فإن الأمر لا يتعلق في سياق هذا الكتاب [سيميوطيقا الأهواء لكريمص وجاك فونتانيي]، وسياق السيميائيات عامة، بمحاولة تقديم صنافه شاملة لسلسلة من الأهواء كما يفعل ذلك الفلاسفة أو علماء النفس وغيرهم، ولا يتعلق أيضا بإصدار جملة من الأحكام الاجتماعية/الأخلاقية التي تدين هذا الهوى، وتضمن ذاك ضمن استقطابات من طبائع مختلفة؛ فهذه أمور لاطائل من ورائها (أو هي كذلك في سياقنا على الأقل)، ولا يمكن أن تقدم إضافة نوعية قد تقودنا إلى فهم أفضل لهذا السلوك الهوي أو ذاك. إن الأمر على العكس من ذلك: "فهوى" السيميائيات هوى تركيبي دلالي لا يلتفت إلا للممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى كما يتحقق في القواميس. فهي لا تكثر لما تقوله الأخلاق إلا من حيث المسارات المحتملة (البرامج والعلامات المتداخلة بين العوامل) التي يمكن أن تولدها الإدانة والتمنين، ولا تلتفت إلى ما يقوله الدين، وينصح به، إلا من حيث إمكانات تحويل النهي والترهيب والترغيب إلى برامج سردية تتضمنها محكيات تضع الهوى ضمن سياق خطابي بعينه (حالة لقمان وهو يعظ ابنه).^{٦٨}

ولا يعني كلام سعيد بنكراد بأن السيميوطيقين الذين يهتمون بمقاربة الأهواء ينكرون دور الدين والأخلاق في تصحيح سلوك الإنسان، وتغييره تغييرا إيجابيا، فلا أحد ينكر ما للدين والأخلاق من آثار إيجابية مهمة على حياة الإنسان ذهنيا ووجدانيا وحركيا وسلوكيا. ولكن سعيد بنكراد يقصد بأن سيميوطيقا الأهواء تهتم بدراسة الأهواء اعتمادا على دراسات بنوية نصية علمية، بعيدا كل البعد عن خطاب النصح والوعظ، مع تصنيف القيم الأخلاقية، كما ترد في النصوص

^{٦٨} - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: ١٠-١١.

والخطابات الإبداعية والأدبية، ولكن ليس بطريقة عادية مباشرة، بل تستنبط دلالاتها عبر استقراء الشكل الروائي، ومدارسة بنيات الخطاب الفنية والجمالية. ويعني هذا أن درس الأهواء لن يقدم من خلال وجهة أخلاقية ودينية بشكل وعظي مباشر، بل لابد من استخلاص القيم من النصوص تفكيكا وتركيبا، وتتبع المسار السيميائي (السيميويزيس / Sémiosis) داخل الخطاب المعطى، بغية رصد الدلالة وسبرها ووصفها.

زد على ذلك، فلا يمكن فهم سيميوطيقا الأهواء إلا إذا استوعبنا سيميوطيقا الأفعال أو الأشياء، وفهمنا السيميويزيس (التدلال) السردي بمكونه التركيبي والدلالي في مساره التوليدي التحويلي، فنعرف كيف يتشكل المعنى، وكيف يتبين أيضا على مستوى السطح والعمق، من أجل تحصيل المعنى، واستكشاف الدلالة المضمرّة. بتعبير آخر، إن البنية الهووية الأصلية العميقة البسيطة هي التي تولد مجموعة لامتناهية من النصوص والخطابات التي تتمظهر فيها الأهواء الانفعالية السلبية والإيجابية، وذلك عبر عمليات التحويل والتمطيط والتكثيف والتوسيع. و" بعبارة أخرى، يمكن القول: إن البناء النظري الخاص بالأهواء يستمد مبادئه ومفاهيمه وتصنيفاته الأساسية من السيميائيات الكلاسيكية بتعبير فونتانيني، أي مما جاءت به سيميائيات الفعل، أو السيميائيات السردية بحصر المعنى. إن الأمر يتعلق بتنويع على أصل، أو هو الانفتاح المتزايد على مناطق إنسانية جديدة لاتلغي النموذج النظري الأصل، بل تقوم بإغناء مفاهيمه وتوسيع دائرة اشتغاله. فعلى الرغم من أن للظاهرتين منطقتين مختلفتين (باعتبار الانفعال سابقا في الوجود على المعرفة)، إلا أنهما لا يكشفان عن مضامينهما إلا من خلال السيرورة التوليدية التي أشرنا إليها أعلاه".^{٦٩}

^{٦٩} - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: ١٥.

وعليه، فإن أهم ما يميز سيميوطيقا الأهواء أنها أضافت بعدا تحليليا جديدا في دراسة النصوص والخطابات، وهو البعد الانفعالي أو الاستهوائي، إلى جانب البعد العاملي والمعجمي الموجودين في سيميائية الفعل أو الأشياء. بمعنى أننا أصبحنا نتحدث عن أدوار العامل، وأدوار الفاعل الغرضي، والفاعل الاستهوائي أو الانفعالي. "وبعبارة أخرى، يتعلق الأمر بدراسة الهوى باعتباره سابقا على الممكنات الدلالية المستترة، فهو من حيث الطبيعة وممكنات التركيب يعد سلسلة من الحالات الانفعالية التي تتطور خارج البعدين المعرفي والتداولي (المكونين الرئيسيين في النص السردي). إنه يشكل بعدا جديدا داخل المسار التوليدي يطلق عليه: البعد الانفعالي، فالإنسان لا يفعل فقط، إنه بالإضافة إلى ذلك يضمن الفعل شحنة انفعالية تحدد درجة الكثافة التي يتحقق من خلالها هذا الفعل. وهي إشارة أيضا إلى طبيعة كينونة الذات الفاعلة وتأثيرها في فعلها. لذلك، فإن هذا البعد يتجسد في مرحلة أولى من حيث التحقيقات الخطابية من خلال أدوار استهوائية انفعالية، هي الوجه الآخر، داخل الخطاب، للأدوار التيمية (صياد، وفلاح، وأستاذ، هي أدوار تيمية تحيل على أدوار اجتماعية، في حين يحيل الغضب والبخل والعنيد على حالات غير طبيعية عادة ما تكون عرضية وغير مسترسلة في الزمان والمكان، وبالإضافة إلى ذلك عادة ما تكون مخلقة سلبيا من الناحية الاجتماعية والدينية: الغضب والبخل والغيور.^{٧٠}

وعليه، لابد على مستوى التطبيق من الالتجاء إلى الوصف المعجمي والدلالي لدراسة الأهواء والمثيرات الانفعالية (pathèmes)، وإخضاعها للمستوى التركيبي، بغية تحديد المربع السيميائي والبنية الدلالية المنطقية التي تتحكم في توليد النص أو الخطاب الاستهوائي. وهنا، يتم استكشاف الملفوظات الانفعالية،

^{٧٠} - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: ١٢.

وتحديد التوترات الاستهوائية، والتركيز على الذات المستهواة، ودراسة الجهات والبرامج الاستهوائية والفاعل الاستهوائي. كما تركز المنهجية على استكشاف الجسد باعتباره موضوعا إجرائيا، يتم به إدراك الشعور للعالم الموضوعي. ومن هنا، تدرس سيميوطيقا الأهواء ملفوظات الإحساس على المستوى الخطابي لا على مستوى التمظهر (Configuration)، وتعنى كذلك بالمتلفظ الذاتي، وآليات تخطيب الأهواء، والاستعانة بالبنية العائلية والسردية في تحليل الخطاب الاستهوائي، والانتقال من التلفظ إلى الأهواء، ومن الإستيتيقا إلى القيم. وهنا، يدرس تمظهر الجهات، والتشخيص التصوري، وعمليات التلفظ. أي: المستوى الصرفي التركيبي الدلالي للعواطف.

وبناء على ماسبق، يلاحظ أن سيميوطيقا الأهواء: "جاءت مكملة لسيميائية العمل، حيث إن مشروعها ينهض على أساس سد ثغراتها، وملء البياضات التي تعتور بناءها النظري. غير أن هذا المشروع، بحسب رأي معظم الباحثين، ينماز بالدرجة الأولى بقيام بنائه العلمي على مجموعة من الحدوس المعرفية. وعلة ذلك كونه لا يزال في طور التشييد النظري. فالافتراضات، والنماذج النظرية، والخطاطات المعيارية، التي يقدمها استجابة لشرط إبداع مقارنة ملائمة للمكون الهوي داخلة الخطاب، تشكل عماد التفكير في القضايا الجديدة داخل النظرية. بيد أنها من جهة أخرى، تفرض على الباحث ضرورة تنقيحها، أو بالأحرى تخليصها من زخم التفاصيل المخلة أحيانا بالانسجام المطلوب، في أفق استكمال مشروع التأسيس النظري المتناسك لمكويني الأهواء والتوترية في الخطاب، علما أن هذا ما تقتضيه شروط الطبيعة العلمية للنظرية السيميائية بالأساس".^{٧١}

^{٧١} - د. محمد بادي: نفسه، ص: ٣١٢.

وما يلاحظ كذلك أن سيميوطيقا الأهواء تتداخل منهجيا مع سيميوطيقا العمل، ويتداخل البعد الانفعالي مع البعد الغرضي للفاعل أثناء تحديد الصور المعجمية، وإبراز وظائفها الغرضية والهوائية. كما اعتمدت سيميوطيقا الأهواء على مفاهيم ومصطلحات ومنهجية سيميوطيقا العمل. ولم تتحدث سيميوطيقا الأهواء على سيميائية المعاناة، بل اقتصر حديثها على سيميائية الكينونة في مقابل سيميائية الحالة. كما أن سيميوطيقا الأهواء لم تقترح نمذجة للأهواء على غرار البنية العاملة، حيث مازلنا نتكئ في ذلك على سيميوطيقا العمل. وتعتمد سيميوطيقا الأهواء على انتقاء هوى معين قابل لمدارسته تركيبيا وداليا، بل ثمة أهواء أخرى تستعصي على الدراسة والتحليل السيميوطيقي الاستهوائي. وإذا كان تعامل هرمان باريت مع الأهواء يتخذ بعدا كونيا قابلا للتعميم والتجريد والتفعيد، فإن مدرسة باريس تنطلق في مقاربتها الاستهوائية من الخصوصية الثقافية والصناعات الهوائية الخاصة بالثقافة الغربية. لذا، ينبغي للدارس العربي في أثناء دراسته للأهواء معالجة وتصنيفا وبحثا أن ينطلق من المعاجم العربية والكتابات الفلسفية والأخلاقية الموجودة لدينا لمعرفة المنظور القيمي تجاه الأهواء وحالات النفس البشرية^{٧٢}.

● الجانب التطبيقي:

وبعد هذا الفرش النظري، ننتقل إلى الجانب التطبيقي من أجل تجريب النظرية الاستهوائية على الرواية السعودية: "الإرهابي ٢٠" لعبد الله ثابت، بغية وصف آليات اشتغال الدلالة الاستهوائية في هذه الرواية؛ لأن الهوى هو أساس الدلالة، وجوهر انبثاق المعنى. ومن باب الإضافة، فثمة روايات سعودية قد تناولت موضوعة المواجهة ضد الإرهاب سواء بطريقة جزئية أم بطريقة كلية، مثل:

^{٧٢} - د. محمد الداوي: (سيميائية الأهواء)، ص: ٢٤٠-٢٤١.

رواية "الأنثى المفخخة" لأميرة حبيب المضحى^{٧٣}، ورواية: "يوم التقينا... يوم افترقنا" لخالد الشيخ^{٧٤}، ورواية: "عرق بلدي" لمحمد المزيبي^{٧٥}، ورواية "القارورة"^{٧٦} و"الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحميد^{٧٧}، ورواية "سوق الحميدية" لسلطان سعد القحطاني^{٧٨}، ورواية "الفردوس الياب" ليلي الجهيني^{٧٩}، ورواية "نقطة تفتيش" لمحمد الحضيف^{٨٠}، ورواية "جروح الذاكرة" لخالد التركي^{٨١}،...

١- المتن الحكائي:

ترد رواية "الإرهابي ٢٠" لعبد الله ثابت في شكل خطاب روائي أو طيبوغرافي^{٨٢} قائم على السيرة الذاتية، والتذويت^{٨٣}، والاسترجاع، وتذكر الماضي، والانطلاق من الرؤية الداخلية (الرؤية مع). وتستند الرواية إلى تشغيل ضمير المتكلم، والمعرفة المتساوية، ومشاركة الراوي للشخصية في إنجاز الأحداث. ومن جهة أخرى، تقترب الرواية من جنس اليوميات أو التحقيق الصحفي

^{٧٣} - أميرة المضحى: أنثى مفخخة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.

^{٧٤} - خالد الشيخ: يوم التقينا... يوم افترقنا، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٣٠هـ، ص: ١١٤، وما بعدها.

^{٧٥} - محمد المزيبي: عرق بلدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ٢٠١٠م، ص: ١٨٤.

^{٧٦} - يوسف المحميد: القارورة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة ٢٠٠٨م، ص: ٧٢.

^{٧٧} - يوسف المحميد: الحمام لا يطير في بريدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة ٢٠٠٩م، ص: ٢٠٢.

^{٧٨} - يوسف المحميد: سوق الحميدية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

^{٧٩} - ليلي الجهيني: الفردوس الياب، منشورات الحمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الثانية ٢٠٠٦م.

^{٨٠} - د. محمد الحضيف: نقطة تفتيش، المؤلف، الأردن، طبعة ٢٠٠٦م، ص: ١٩٦.

^{٨١} - خالد التركي: جروح الذاكرة، دار الساقى، بيروت، لبنان، طبعة ١٤٢١هـ، ص: ٢٥٨.

^{٨٢} - الأوطيبيوغرافيا (Autobiographie) هي السيرة الذاتية.

^{٨٣} - يقصد بالتذويت التركيز على الذات.

الاستطلاعي. وتلتقط الرواية في سراديبها تفاصيل الحياة في السعودية، من خلال التركيز على شخصية ديناميكية متطورة، ألا وهي شخصية: زاهي الجبالي.

تبدأ الرواية بتقديم زاهي الجبالي الذي قضى طفولته بمنطقة أهما، فنشأ في أسرة (عسيرية) متوسطة محافظة، فتلقى تعليماً دينياً قاسياً على مجموعة من الشيوخ، الذين كانوا بعيدين كل البعد عن طرائق التربية الحديثة والمعاصرة، فقد كانت تنقصهم الرحمة والرأفة والشفقة. فتربى الطفل على هوى الخوف والفرع. وبعد ذلك، انتقل الطفل المتفوق إلى مستويات دراسية متقدمة، فتم استدراجه واستقطابه من قبل خليات إرهابية بشكل مدروس ومحكم، عبر تنظيم رحلات تخييمية وتداريب كشفية دينية قائمة على السرية والخلوة والعزلة، والتشدد في التدين، والمغالاة فيه ضيقاً وحرماً. فانقاد الفتى لرغبات شيوخه وزعماء الطوائف الذين شكلوا فيما بعد حلقات سرية مغلقة لتسييج المريدين والأتباع، وتلقينهم دروساً في الدين بطريقة غير صحيحة، بالاعتماد على الكتب الصفراء المتشددة، التي تعسر ولا تيسر. وبعد ذلك، أصبح الفتى عضواً مندمجاً داخل الخلية الإرهابية بشكل غير واع، يقوم بتأطير الأطفال والمريدين الجدد، وإعدادهم لحياة التطرف والمغالاة في الحياة. ولم يستطع الفتى أن ينسلخ عن حياة هؤلاء المتطرفين إلا بشق الأنفس، حيث تم ترويعه من قبل هؤلاء القساة، وتعنيفه، وإتهامه بالشذوذ، ومحاصرته في كل زمان ومكان. إلا أن الفتى سرعان ما تعقل، وعاد إلى رشده، فتصالح مع أسرته، وانطلق إلى دراسته من جديد، فحقق نجاحاً باهراً، بعد أن أخفق في السابق مرات عدة في دراسته العلمية. واستطاع زاهي الجبالي أن يلج الجامعة، ويحصل على شهادة الإجازة في الآداب، وعرف بين أقرانه شاعراً ذائع الصيت. ولما تخرج، مارس وظيفة التعليم، فأنشأ أسرته الصغيرة، ثم كرس كل

حياته لمجاهدة الإرهاب والكرهية والعنف، ومقاومة التطرف والعدوان، بالإقبال على الحياة في توسط واعتدال.

٢- التمظهر المعجمي:

من المعروف أن المعجم يتضمن سلسلة من المفردات التي تحمل مجموعة من المعاني الثابتة والمتغيرة حسب السياق الثقافي لمجموعة بشرية معينة. ويقوم المعجم على تصنيف الوحدات الدلالية ضمن مجموعة من أبواب المعاني والموضوعات، أو ترتب حسب الطريقة الألفبائية إن تقديماً (أغلب المعاجم والقواميس العربية)، وإن تأخيراً (لسان العرب لابن منظور). ويساعدنا القاموس أو المعجم بشكل من الأشكال على تفهم معاني الكلمات، وتحديد الدلالة المعجمية لمصطلح ما أو مفهوم معين لغة واصطلاحاً.

ومن هنا، فالمقاربة السيميوطيقية^{٨٤} تنكر ظاهرة الترادف، وتتفق مع ابن فارس وتغلب على أن المترادفات الأخرى للكلمة هي مجرد ألقاب أو صفات أو أسماء لها دلالات أخرى. وفي هذا السياق، يقول سيبويه: "اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين... واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو ذهب وانطلق."^{٨٥}

وهكذا، فكلمة الإرهاب تشتق من الفعل الرباعي المتعدي أَرهَب، وتشتق كلمة الرهبة والرهَب من الفعل الثلاثي رَهَب (بالكسر). وفي هذا الصدد، يقول ابن منظور في "لسان العرب" معرفاً الإرهاب: "رهَب، بالكسر، يرهَب رهبة ورهباً،

^{٨٤} - حينما نستعمل السيميوطيقاً نقصد الجانب التطبيقي، وحينما نستعمل السيميولوجيا نقصد الجانب النظري.

^{٨٥} - د. محمد إقبال عروي: (السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير)، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس ١٩٩٦م، ص: ١٩٧.

بالضم، ورهبان بالتحريك، أي خاف. ورهب الشيء رهبا ورهبا ورهبة: خافه... وترهب غيره إذا توعدده... الرهبة: الخوف والفرع... وأرهبه ورهبه واسترهبه: أخافه وفرعه... وترهب الرجل إذا صار راهبا يخشى الله. و الترهب التعبد، وقيل: التعبد في صومعته. قال: وأصل الرهبانية من الرهبة، ثم صارت اسما لما فضل عن المقدار وأفرط فيه... والرهبانية منسوبة إلى الرهبة،... وأصلها من الرهبة: الخوف؛ كانوا يترهبون بالتخلي من أشغال الدنيا، وترك ملاذها، والزهد فيها، والعزلة عن أهلها، وتعهد مشاقها... فنفاها الرسول (صلعم) عن الإسلام، ونهى المسلمين عنها.^{٨٦}

وتتولد عن هذا التعريف المعجمي لمفهوم الإرهاب التظاهرات التوليدية الدلالية التالية: الخوف، والفرع، والوعد، والترويع، والرهبانية، والتطرف، والإفراط، والعنف، والعدوان، والمبالغة، وعدم الاعتدال، والخلوة، والانعزال، والانغلاق، والتزاهد، وركوب المشقة في التدين والزيادة فيه... ويعني هذا أن الإرهاب هو موضوعي قائم على العدوان والتعدي، وإلحاق الضرر بالآخر أو الغير، إما عن طريق ممارسة العنف المادي، كالضرب، والجرح، والقتل، والغصب، والاعتصاب... وإما عبر ممارسة العنف الرمزي، كما يذهب إلى ذلك بيير بورديو Bourdieu Pierre^{٨٧}، و يكون ذلك بالوعد، والسب، والشتم، والقذف، والغيبة، والنميمة، والتشويه، والحقد، والحسد...

^{٨٦} - ابن منظور: لسان العرب، الجزء الخامس، دار صبيح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، ص: ٣٢٦-٣٢٧.

^{٨٧} - بيير بورديو: (العنف الرمزي والهيمنة الذكورية)، دفاتر فلسفية رقم ١٧، نصوص مختارة (العنف)، إعداد وترجمة: محمد الهلالي وعزيز لزرقي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م، صص: ٣٧-٣٨.

ولا تتضح صورة الإرهاب إلا إذا قابلناها بكلمة التسامح، وتشتق هذه الصورة السيميائية من فعل: "سمح وأسمح إذا جاد وأعطى عن كرم وسخاء؛ وقيل: إنما يقال في السخاء سمح، وأما أسمح فإنما يقال في المتابعة والانقياد؛... وأسمح وسامح: وافقني على المطلوب... والمسامحة: المساهلة. وتسامحوا: تساهلوا... وفي الحديث المشهور: السماح رباح. أي: المساهلة في الأشياء تربح صاحبها. وسمح وتسمح: فعل شيئاً فسهل فيه؛... وقولهم: الحنفية السمحة: ليس فيها ضيق ولا شدة... وأسمحت الدابة بعد استصعاب: لانت وانقادت... والمسامحة: المساهلة في الطعان والضراب والعدو... وقيل التسميح: السير السهل.^{٨٨}

ويعني هذا أن صورة التسامح لها عدة تمظهرات معجمية، مثل: الجود، والكرم، والعطاء، والسخاء، والمتابعة، والانقياد، والتساهل، واليسر، والسهولة، والمرونة، والانفتاح، والتعاطف، والتعايش، والفوز في الحياة والآخرة، والاندماج في المجتمع، والتضامن، والتوسط والاعتدال.

وبناء على ما سبق، يتضح لنا أن هوى الإرهاب هوى انفعالي من صنف الأهواء القائمة على الموت والانغلاق، بينما هوى التسامح من صنف أهواء الحياة والانفتاح.

٣- التمظهرات الدلالية:

يتم الرجوع، هنا، إلى النص الروائي لتحديد مختلف الدلالات السياقية لكلمة هوى الإرهاب؛ لأن الدلالة المعجمية غير كافية لفهم مدلول الإرهاب، فلا بد من البحث عن دلالاته الشكلية، ضمن حقول دلالية وسياقية داخل النص الروائي المدروس. ويعني هذا الانتقال من البحث المعجمي إلى التخطيط النصي. ومن

^{٨٨} - ابن منظور: لسان العرب، الجزء السادس، ص: ٣٣٣-٣٣٤.

هنا، ترد صورة الإرهاب ضمن سياقات نصية متعددة لتحيل على مجموعة من الدلالات على النحو التالي:

✓ **التطرف:** ويتمثل في تجاوز حد الاعتدال في الدين: "في تلك الفترة، أي بأواخر السبعينيات، تدين أخي الأكبر تدينا حادا متأثرا بالمتطرفين، الوافدين من بلدان مجاورة." ^{٨٩}

✓ **الغلو:** ويعني المبالغة في ممارسة الدين. وفي هذا الصدد، يقول الكاتب عن أخيه: "تأثر بعمله في المدارس القرآنية مع مجموعة من المغالين، الذين استطاعوا أن يضموه إليهم فحمل فكرهم، وتحمس لهم." ^{٩٠}

✓ **الانغلاق:** "كان أخي يحرم كل ما يدور بالمتزل، فتشب المناجزات، لاسيما بينه وبين الذين يلونه من إخواني، الذين كانوا يتحزبون ضده. ومن الطرائف التي مازالت تتحرك في ذاكرة أسرتي يوم كانوا يتعاقبون إلى "الماطور" أي مولد الكهرباء، فيقومون بتشغيله كي يتابعوا التلفزيون ليعود فيطفئه، ويمضي الليل كله على هذه الحال، وكثيرا ما تصل الأمور إلى درجة الاشتباك بالأيدي والمشاجرات العنيفة..." ^{٩١}

✓ **الاستغلال:** تقوم صورة الإرهاب على استغلال المتطرف للدين، من أجل استدراج الناس، وتجنيدهم لترويع الآخرين من باب تطهير المجتمع، ومحاربة الفساد الأخلاقي: "كانت تلك الفترة التي تدين بها أخي الأكبر، بداية للتجمع الذي قام به المتطرف الشهير بالجزيرة العربية، جهيمان وأتباعه. كانوا يدورون

^{٨٩} - عبد الله ثابت: الإرهابي ٢٠، ص: ١٨٠.

^{٩٠} - عبد الله ثابت: نفس المصدر، ص: ١٨٠.

^{٩١} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ١٨٠-١٨١.

بالناس، يعظونهم ويأخذون تأييدهم، محتجين على الفساد الأخلاقي برأيهم، الذي تبدت مظاهره في أغنيات التلفزيون والنساء الظاهرات به وغير ذلك، وانتهت باحتلالهم الحرم المكي. كان هدفهم من ذلك الثورة على النظام السعودي، الذي يعتقدون فساده، وأن عليهم تطهير البلاد من هذه الحكومة الكافرة بزعمهم، إلا أن الدولة استطاعت إخمادهم والفتك بهم داخل الحرم، والقبض على جهيمان وعدد من أتباعه وإعدامهم إثر ذلك!^{٩٢}

✓ **الأذى:** ذكرت أن أخي هذا كان متدينا لدرجة مؤذية، وكادت حياته تنتهي تماما لو أنه ثبت تورطه في أي من أعمال احتلال الحرم المكي!^{٩٣}

✓ **العنف:** "ما كدت أنضم إلى مجموع طلاب فصلي حتى بدأت أسمع التهديد والوعيد، كان المعلمون الدينيون يصرخون ويوبخون الصغار... حتى دخل علينا أول معلم ولجرد جلوسه أخذ يتهددنا بألوان العقاب إن نحن لم نمثل لأوامره ونواهيه!"^{٩٤}

✓ **الخوف:** يقول السارد في هذا الصدد: "ومر الوقت ومرت السنة الأولى، وعلمت أني ناشب في دائرة من الخوف والعذاب والألم".^{٩٥}، ويقول أيضا: "وبعد وقت من هذا التحرر من الرعب والخوف كانت قد تكونت بداخلي الكثير من النقائص"^{٩٦}

^{٩٢} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ١٨١.

^{٩٣} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ١٩٨.

^{٩٤} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ١٩٩.

^{٩٥} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ١٨٠.

^{٩٦} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٠٩.

✓ **القسوة:** " وفي مخيلتي صورة مدير المدرسة البشعة والمدرسون القساة!"^{٩٧}

✓ **الرهبانية:** " وبعد وقت من هذا التحرر من الرعب والخوف كانت قد تكونت بداخلي الكثير من النقائص، وهذه نتيجة حتمية لما ترددت بداخلي من العالمين النقيضين عالم الرهبانية والعصا والمخاوف والكراهية، ثم عالم الحرية واللهو!"^{٩٨}

✓ **الكراهية:** " أجل كنت أصلي وأقف والسواك بفمي، لكنني لم أكن على وضوء، وكنت أصلي، وأجلس بالمسجد، لكنني كنت أكرههم!"^{٩٩}

✓ **الحرمان:** " حتى إذا خلوت بأغنامي هجمت على بعضها لأضربها وأشتمها، وأحملها سبب حرمانني، ثم أبكي بكاء حارا!"^{١٠٠}

✓ **الخسارة:** " كاد أخي الأكبر، الذي استدعته أجهزة الدولة حينها، أن يخسر حياته، إذ كان متهما بانتمائه لهم، لكنه نجا فلم يكن هناك من الدلائل ما يؤكد على تورطه في أية أعمال تدينه، حدث هذا كله ابتداء من أواخر السبعينيات وحتى القضاء عليهم سنة ١٩٧٩م".^{١٠١}

^{٩٧} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٠٢.

^{٩٨} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٠٩.

^{٩٩} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٠٢.

^{١٠٠} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٠٣.

^{١٠١} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ١٨١.

✓ **الانفصام:** تصبح شخصية الإرهابي منفصمة ومزدوجة غير متوازنة، تعيش على الثنائيات الضدية والتناقضات المفارقة: "لأقتحم هذه المدرسة وهذه الحكاية الجديدة بشخصيتي المتناقضة والمليئة بالمتضادات." ١٠٢

✓ **السرية:** يقترن الإرهاب بالعمل السري، كما يشير هذا المقطع إلى ذلك: "وبعد أربعة لقاءات أخبرني أن هذه اللقاءات ليست مجرد حلقات ذكر، بل هي فوق هذا عمل سري منظم." ١٠٣

✓ **الوهم:** يرتبط الإرهاب بالوهم الضائع والمجد الزائف: "يا إلهي..أي مجد هذا الذي أنا فيه، فمن كل حرمانني الذي مضى إلى جندي في سبيل الله، يخطط ويعمل ويقدم ويؤخر لإقامة شريعة الله بدولة جديدة...ها أنا بعد كل هذا من الطائفة المنصورة التي ينصرها الله من بين كل الطوائف، ومن الفرقة الناجية التي ستذهب كل الفرق عداها للنار، وأنا من الذين يجددون للأمة دينها، ويخرجونها من الظلمات إلى النور، ويحيونها بعد مواتها!" ١٠٤

✓ **التكفير:** يعتمد الإرهاب على تكفير الذوات الأخرى، كما نستشف ذلك من خلال هذا الشاهد الروائي: "ومما كنا نكلف به، على الدوام، متابعة الحركة الحداثية بداخل السعودية، ومتابعة كل ما يكتبه رموزها، وقصه وجمعه ومناقشته، وإثباتا لكفر هؤلاء الحداثيين..." ١٠٥

✓ **الشدوذ:** "ما مضت عدة أسابيع من الدراسة إلا وأنا متهم بالميل للمردان والصغار الجميلين، وأن لي قلبا يتبع الهوى، وأن وجودي مع فلان وفلان كان

١٠٢ - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢١٢.

١٠٣ - عبد الله ثابت نفسه ، ص: ٢٣٠.

١٠٤ - عبد الله ثابت: نفسه ، ص: ٢٣٠-٢٣١.

١٠٥ - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٣٧.

افتتانا بجمالهم، وأنه لا يستبعد أن يكون بيننا أمر غريزي ما، وبإللقدر، إذ انقلبت في أعينهم من الناسك المتصوف والعابد الزاهد إلى الفاجر الذي يطارد الغلمان، ودار هذا التشويه.^{١٠٦}

ومن جهة أخرى، تتمظهر في الرواية مجموعة من المفردات، مثل: التسامح، والحب، والجمال، والخير، والحرية، واللهو، والانعقاد، والفرج، والعبث، والسعادة، والحياة...، وهي تتقابل سياقيا مع مفردات الإرهاب: الكبت، والحصار، والخوف، والرعب، والحرمان، والضيق، والمعتقل، والموت... ويعني هذا أن هوى الإرهاب والتطرف مرتبط بتمظهرين متضادين: الكراهية والحب، مع وجود ذاتين متناقضتين: ذات متوترة، أو بتعبير آخر، ذات متطرفة مضادة تهدد الغير بالعقاب، وذات متسامحة مع الآخر قوامها الحب، وبينهما تنافر مستمر، وتلاحم سجالي مبني على كتلة انفعالية لافتة للانتباه، وصدام قائم على التوتر الاستهوائي، وتصدع مشحون بالصراع الشعوري واللاشعوري. ولكن يلاحظ أن الذات الثانية، ستنقل عبر مآل الرواية من ذات متطرفة، إلى ذات متسامحة، وستنتقل في آخر الرواية من ذات مستهواة صالحة إلى ذات مستهواة جمالية. ومن ثم، إلى ذات مدركة واعية. وبتعبير آخر، إن الرواية في جوهرها فضاء لصراع الطاقات الهوائية سلبا وإيجابا، وفضاء لتجلي الرغبات المتناقضة، مع تنافسها على الموضوع المرغوب فيه (موضوع القيمة) جذبا ونبذا، وحباً وكراهية.

^{١٠٦} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٥٩.

٤ - الخطاطبة الاستهوائية:

يقطع الفاعل الاستهوائي داخل الرواية مساراً توليدياً هووياً يسمى بالخطاطبة الاستهوائية التي تتضمن في طياتها قصة ومآلاً يحدد مختلف التحولات التي مر بها الفاعل الاستهوائي اتصالاً وانفصالاً مع الموضوع المرغوب فيه^{١٠٧}. ومن المعلوم أن المآل في تعريفه العادي: "باعتباره انتقالاً من حالة إلى أخرى، أو باعتباره سلسلة من تغيرات الحالة، لا يأخذ بعين الاعتبار التمييز بين الحالة والفعل، ويستوعب الحالات والتحولات؛ وينظر إليه في تعريفات أخرى، ذات طابع فلسفي أو شبه سيميائي، باعتباره مبدأ التغير المتصل، وجهة خالصة لاتتوقف عن النمو.^{١٠٨}"

هذا، وتحتوي هذه الخطاطبة مجموعة من البرامج السردية الفعلية والاستهوائية التي ينجزها الفاعل من وضعية البداية حتى الوضعية النهائية. ومن هنا، فالوضعية الافتتاحية في الرواية تتمثل في نشأة الطفل داخل أسرة عسيرة بأبها نشأة عادية كباقي أطفال العالم، قوامها البراءة واللهو والرعي والحب الطفولي (هوى البراءة). وبعد ذلك، تحضر لحظة المأساة أو العقدة التي تتمثل في تشيع زاهي الجبالي بهوى الحقد والكراهية، والإقبال على حياة الإرهاب والعنف والتطرف (هوى الإرهاب)، لنتقل إلى مرحلة الصراع التي تتجلى بكل وضوح في الصراع الداخلي للفتى مع نفسه ندماً واستغفاراً، والدخول في الصراع الخارجي مع المتطرفين والمتدينين المتشددين (هوى التوبة والغضب). أما الحل، فيتمثل في الانتقال من هوى الكراهية إلى هوى الحب والتسامح والتعايش مع الآخرين (هوى الحب). وتنتهي الرواية بمقاومة الإرهاب، والاهتمام بالحياة

^{١٠٧} - كريمص وحاك فونتيني: نفسه، ص: ٢٣٥.

^{١٠٨} - كريمص وحاك فونتيني: نفسه، ص: ٨٢.

والكتابة والفن، ومراجعة الأفكار السابقة حول الكثير من المفاهيم والقضايا والإشكاليات الجادة والمقلقة (هوى الانعتاق). ويعني هذا أن الرواية تنتهي بذات واعية مدركة، وذات تحس وتشعر وتهوى. ويمكن تشخيص هذه الخطاطة الاستهوائية في الحبكة أو البنية السردية التالية:

ب. س (البرنامج السردى): و. ب. ← (وضعية البداية) ← ض (اضطراب)
← ص (صراع) ← ح ← (حل) ← و. ن (وضعية نهائية)

ويتضح لنا، من كل هذا، بأن الرواية تتخذ نسقا تقليديا كلاسيكيا في بناء الأحداث، يقوم على التسلسل الزمني والحداثي، إلى جانب ترابط الأحداث والوقائع اتساقا وانسجاما، دون أن تلتجئ هذه الرواية إلى التجريب والتحديث والانزياح، أو تعتمد إلى تشظية الأزمنة أو الفضاءات المكانية. ويمكن تقسيم الرواية أيضا تقسيما دلاليا وسيميولوجيا إلى التشاكلات السيميولوجية الاستهوائية التالية: تشاكل البراءة، وتشاكل التطرف، وتشاكل الحب، وتشاكل الانعتاق.

٥- البرنامج الاستهوائي:

يقوم البرنامج الاستهوائي على مجموعة من المخطات الأساسية كالتطويع الاستهوائي، والتأهيل الاستهوائي، والإنجاز الاستهوائي، والتقويم الاستهوائي. دون أن ننسى مجموعة من الجهات الكيفية الذاتية ذات البعد الانفعالي التي لها علاقة بعملية التأهيل والترشيح والتطويع. ومن هنا، فسيميوطيقا الأهواء تقرر بوجود علاقة بين الذات وعالم الموضوعات والأشياء، وهذه العلاقة قائمة على التواصل أو الانفصال، من خلال إظهار مجموعة من الانفعالات والعواطف والمشاعر والأحاسيس تجاه الموضوع المرغوب فيه أو المرغوب عنه. وهنا، ينبغي

علينا أن نحدد تحركات الذات، ونستكشف برامجها في الواقع. ومن ثم، يمكن التمييز بين برنامجين استهوائيين داخل الرواية: برنامج هوى الكراهية، وبرنامج هوى الحب.

أ- برنامج هوى الكراهية:

تخضع الذات البطلة في هذا البرنامج السردى لعملية التحفيز والتطويع الاستهوائي، من قبل جماعة التوعية التي تحاول أن تجند الذات، بغية تأهيلها مستقبلاً لعمليات استهوائية عنيفة تتسم بالتطرف والترويع والترهيب. وتكون جمعية التوعية من شيوخ إرهابيين يستغلون الطلبة المتفوقين لتدريبهم، وتأطيرهم قصد الزج بهم في عمليات إرهابية عنيفة: "فما كنت سوى بضعة أسابيع حتى كنت محط أنظار جماعة أنشطة دينية بالمدرسة، كان يطلق عليها جماعة التوعية، وكان أغلب المتفوقين من الطلاب والمؤثرين وذوي الطاقات الفذة بداخلها، ويشرف عليها معلمون متدينون، تبدو عليهم سمات الزهد وتعلو الهيبة ملائمتهم..."

كلفوا واحداً من الطلاب من منسوبيهم مهمة أن يسحبني إلى أنشطتهم، وأن يغريني بأي شيء لآتيهم ولو لمرة واحدة فقط!

كان اسمه سعيد، وكنت أعرفه من أيام المدرسة الابتدائية، لقد كان لبقاً وذكياً، وكانت شخصيته تعجبني، على الرغم من كل ما يحيط تصرفاته من الغرابة، وكان من الطلاب النادرين يمتلكون سيارات في سن مبكرة كهذه، وهذه صفة مغرية بالنسبة لي!"^{١٠٩}

^{١٠٩} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢١٣-٢١٤.

ويلاحظ أن المحفز أو المرسل يحاول تحفيز الذات أو الفاعل الإجرائي بشكل تدريجي، عن طريق الإغراء المادي، والإقناع الذهني والوجداني، وكذلك عبر التطويع الديني، بغية التأثير عقليا ونفسيا وحركيا: "ومن أول ليلة برمضان كنت أصطف مع عدد ضخم من الطلاب في ساحة المدرسة، ليحدثنا الشيخ حميد عن برنامج الجماعة طيلة ليالي رمضان، وقوانين البقاء بها واحترامها، وأن وجود أي منا هنا يجب ألا يكون لمجرد لعب الكرة فقط، فهناك محاضرات وندوات ودروس علم وحفلات وعظية وتذكير بالله وصلاة وعبادات كثيرة، وعلينا أن نلتزم بحضور كل شيء وسيكون للدورة الرياضية وقتها من كل ليلة!"^{١١٠}

ويلاحظ أن التحفيز لا يقع مباشرة عن طريق المرسل، بل هناك واسطة قد حفزتها وساطات أخرى. بمعنى أن هناك قطبا أو شيخا محفزا، ومريدا يحفز، ليقوم بدوره بتحفيز مريد آخر يقبل على الجماعة. أي: إن هناك تعددا في المحفزين والمرسلين. وبالتالي، فعلاقة المرسل بالذات هي علاقة إرسال وتطويع وتحفيز وتأثير وغواية وإقناع.

وعليه، يتم التحفيز، هنا، عن طريق الإقناع والترغيب والترهيب، مع استغلال العاطفة الدينية لدى المراهقين عن طريق التوعية غير الصحيحة: "كانوا يدخلون إلى ضمائنا عبر طريقين، أحدهما: استغلال الجانب الوجداني، عبر الترهيب والترغيب، والطريقة الأخرى هي مايكلفوننا به داخل المركز وخارجه من البحوث والدروس والمشاركات، وما يلقي علينا من المحاضرات والكلمات، وغير ذلك! وينتهي المركز، وقد خرج المشرفون الحركيون عليه بمجموعة كبيرة جدا من الطلاب المنتمين للقاءات الأسبوعية الحركية، وأصبحوا مهئين مجتدين لتنفيذ توجه هذه الجماعة، وبدرجة عالية جدا من الولاء، والاعتقاد حيالها بفكرة

^{١١٠} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢١٥.

الطائفة المنصورة والفرقة الناجية، وغير ذلك أيضا، وكنت أتساءل كيف يمونون المراكز والمخيمات والرحلات حتى علمت أنهم يأخذون أموال الدولة، متكئين في سرقتها على الفتاوى الوافدة من تكفيريين بعض الدول المجاورة، والتي ترى أن سرقة مال الدولة الكافرة لصالح الدعوة والجهاد أمر يحبه الله ويرضاه! ^{١١١}

وبعد اختبار التحفيز القائم على الولاء والتطوع والإقناع والتأثير، تنتقل إلى اختبار التأهيل الذي يتمثل في اختيار الذات الفاعلة الإجرائية للقيام بمجموعة من الأفعال، اعتمادا على مجموعة من الكفاءات الجسدية والذهنية والنفسية، كوجوب الفعل، ومعرفة الفعل، وقدرة الفعل، وإرادة الفعل. ومن هنا، فجمعية التوعية لم تختار الفاعل إلا لكونه يتصف بمجموعة من المؤهلات التي تميزه، وتجعله قادرا على تنفيذ الأفعال، والنجاح فيها إمكانا وافترضا وتحقيقا. ومن بين هذه المؤهلات تفوق البطل على أقرانه في الدراسة والرياضة والاستجابة والمعرفة: "كنت محط أنظار جماعة أنشطة دينية بالمدرسة، كان يطلق عليها جماعة التوعية، وكان أغلب المتفوقين من الطلاب والمؤثرين وذوي الطاقات الفذة بداخلها، ويشرف عليها معلمون متدينون، تبدو عليهم سمات الزهد وتعلو الهيبة ملامحهم..."

كلفوا واحدا من الطلاب من منسوبيهم مهمة أن يسحبني إلى أنشطتهم وأن يغريني بأي شيء لآتيهم ولو لمرة واحدة فقط! ^{١١٢}

وإلى جانب القدرة المعرفية، نستحضر القدرة البدنية كما في هذا الشاهد النصي: "وبعد نوم الجميع، يقوم أمير الرحلة باستدعاء ستة نفر من الأشداء الأقوياء بقيادة أحد الجامعيين، وتعد خطة الهجوم الليلي على المخيم، وبالتنسيق

^{١١١} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٣٢.

^{١١٢} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢١٣-٢١٤.

مع مشرف الحراسة يخرج هؤلاء النفر إلى فلاة قريبة حتى يحين وقت الهجوم بالساعة الثانية ليلاً.^{١١٣}

وبعد مرحلي التحفيز والتأهيل، تحين مرحلة الإنجاز الفعلي، من خلال تحقيق الموضوع المرغوب فيه، عبر الصدع بالحق، والجهر بالتغيير، ومحاربة الفساد الأخلاقي، من خلال تمرده على أسرته الكافرة الفاسقة - حسب منظوره الشخصي-: " كانت تلك السنة إعلاناً ضخماً مني لعصيان أسرتي وإرادتها، فكم ضربت وهددت، وكم اشتبكت وإخوتني، ولأنني أحمل لسان الدين المقدس فإنني كنت أنتصر نهاية الأمر، حتى على والدي الذي غص طرفه عن امتناعي لرعي الأغنام وتوقيفي عن أداء أي عمل متعلق بالأسرة، وكيف أسكن مع هؤلاء الفاسقين الكفار...!"^{١١٤}

ويتمظهر الموضوع المرغوب فيه كذلك في الاستعداد لمحاربة الواقع السياسي الفاسد لإقامة إمارة دينية صالحة: " وبعد أربعة لقاءات أخبرني أن هذه اللقاءات ليست مجرد حلقات ذكر، بل هي فوق هذا عمل سري منظم على مستوى المناطق كلها، يهدف إلى إقامة كيان جديد، على هذه الأرض، يحكم بشريعة الله وسنة رسوله وتخطط لهدم دول الكفر والظلم، وتعمل لإعادة المجتمع إلى حياض الدين وإخراجه من جاهليته، ثم حدثني عن سرية هذا التنظيم ومدى خطورة الحديث عنه، أو البوح بأي شيء يخصه!"^{١١٥}. ويعني هذا قيام مجتمع صالح في مقابل مجتمع طالح.

^{١١٣} - عبد الله ثابت: نفسه ، ص: ٢٢٣.

^{١١٤} - عبد الله ثابت: نفسه ، ص: ٢٢٩.

^{١١٥} - عبد الله ثابت : نفسه ، ص: ٢٣٠.

ومن هنا، فالمهمة التي ستناط بالذات البطلة هي أن يكون الفاعل جنديا في سبيل الله ليخرج الناس من الظلمات إلى النور، بعد أن يتلقى تدريبات مكثفة في مراكز التأهيل والتجنيد: "يا إلهي.. أي مجد هذا الذي أنا فيه، فمن كل حرمانني الذي مضى إلى جندي في سبيل الله، يخطط ويعمل ويقدم ويؤخر لإقامة شريعة الله بدولة جديدة... ها أنا بعد كل هذا من الطائفة المنصورة التي ينصرها الله من بين كل الطوائف، ومن الفرقة الناجية التي ستذهب كل الفرق عداها للنار، وأنا من الذين يجددون للأمة دينها، ويخرجونها من الظلمات إلى النور، ويحيونها بعد مواتها!"^{١١٦}

وهكذا، فقد انضم البطل إلى الجماعة الحركية، لتنفيذ ما سيطلب منه الشيوخ الحركيون من مهمات استهوائية لترويع الآخرين وترهيبهم، فصار خطيبا يقدم دروسا في الترغيب والترهيب بطريقة فيها مغالاة وتطرف. بل طلبوا منه أن يستعد للرحيل إلى أفغانستان للجهاد: "وفي قمة زهوي بما أنا فيه من الانصهار، مع هؤلاء، كدت أرحل لأفغانستان، حيث جاءني أحدهم، وقال: "أستطيع استخراج جواز سفرك لك، إن كنت تريد الهجرة إلى حياة المجاهدين هناك..."، فطلبت منه أن يمهلني لأفكر، ولا أدري ما الذي جعلني أعود إليه، قائلا: "إن الوقت لم يحن بعد لأكون مجاهدا، فما زلت أحتاج لتقوية إيماني أكثر... نظر لي نظرة ريب وانصرف!"^{١١٧}

ويتمثل الإنجاز الفعلي في الصدع بالحق في كل مكان، وتوعية الآخرين، والالتزام بالأنشطة الدعوية، والإكثار من التدين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في شوارع المدينة، واستعمال أسلوب الترغيب والترهيب في ذلك. "هكذا، كانت

^{١١٦} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٣٠-٢٣١.

^{١١٧} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٤٧.

هذه السنة، سنة من التصوف والحق والعمل والدعوة، والانضباط بالصف الحركي، وهكذا، صرت منارا عباديا قويا على غيري من عصاة الله، رحيمًا وحنونا على كل من معي^{١١٨}

أما محطة التقويم، فتتمثل في أن الفاعل الإجرائي قد حقق ما كان يصبو إليه المركز الحركي، وإن كان هذا النجاح نسبيا فقط، لأن الفاعل الإجرائي رفض أن يسافر إلى أفغانستان. بيد أن هذا التقويم مرتبط بسياق الحركة المتطرفة، وتقويمها الأخلاقي والإيديولوجي المبني على ترويع الآخر، وكراهية الغير. هذا، ويقوم البرنامج الاستهوائي على البنية العاملة التالية:

المرسل (هوى الإرهاب)	محور التواصل	المرسل إليه: الإرهابيون
الذات (زاهي الجبالي)	محور الرغبة	تغيير الواقع الفاسد
المساعد (الشيوخ- المؤطرون- الكتب المتطرفة)	محور الصراع	المعاكس: (الأسرة، المجتمع الكافر، والنظام الفاسد).

ومن هنا، فالتركيب السردى يتمثل في اتصال الذات مع الموضوع المرغوب فيه، الذي يتمثل في تغيير العالم الموضوعي، أو تصحيح الواقع الفاسد. ويعني هذا، الانتقال من هوى الحب إلى هوى الكراهية والترهيب. ومن ثم، يقوم الفاعل الإجرائي بمجموعة من الأدوار الغرضية والأدوار الانفعالية الاستهوائية. وتتمثل

^{١١٨} - عبد الله ثابت: نفسه ، ص: ٢٥٤.

الأدوار الغرضية أو المعجمية في: الطفل-الراعي- اللاعب- المتعلم- المتفوق-
المنحرف- المؤطر- الواعظ- الراهب- المحتسب- المنشق- الطالب الجامعي-
الشاعر- المسلم- المدرس- الناقد- الواعي- المنعق... أما الأدوار الانفعالية
والاستهوائية، فيمكن توضيحها على الشكل التالي: العاشق- الخائف- المنتمي-
العاق- المنزل- المتطرف- الإرهابي- المهان- الغاضب- الناقم- الشائر-
المتنرد- الساخط- المنسلخ- المتسامح- المحب- المتحرر.

هذا، ويلاحظ أن الأدوار الغرضية تتداخل بشكل من الأشكال مع الأدوار
الانفعالية والعاطفية، وهذا ما يجعل سيميوطيقا الأهواء عاجزة عن تفريد خطابها
الوصفي، وتميز قاموسها المعجمي والانفعالي عن المدونة القاموسية لسيميوطيقا
الفعل أو العمل.

ومن جهة أخرى، تصب كل هذه المقولات التصنيفية (اللكسيمات) والصور
المعجمية والانفعالية في التشاكلات السيميائية التالية:

/التشاكل النفسي أو التشاكل الانفعالي/:

+ / النعمة /+ / الغضب /+ / السخط /+ / الكراهية /...

/التشاكل الديني/:

+ / الإرشاد /+ / التوعية /+ / الأمر بالمعروف /+ / النهي عن المنكر /...

/التشاكل السياسي/:

+ / الجمعية /+ / الحركة /+ / القيادة /+ / التأطير /+ / النظام /...

/التشاكل التربوي:/

+ /التربية/+ /الدراسة/+ /النجاح/...

ويعني هذا على المستوى القيمي أن الإرهاب ظاهرة سياسية دينية قائمة على الاستغلال الديني، والاستقطاب الترفيهي والتربوي، تستهدف ترويع الآخر، وممارسة العنف ضده.

ب- برنامج هوى الحب:

انتهى برنامج الانتماء والاتصال أو برنامج الكراهية بفشل الذات في الامتحان، وغضب الأسرة عليها لوما وعتابا وتأنيبا، ونشوب توتر صدامي بين الفاعل الهووي الإجرائي وبين أعضاء الجمعية الحركية: "كنت مهياً لأي توتر حاد ما بيني وبين هؤلاء رغم كل تمسكي بهم وحيي لهم، أي احتكاك سيوقد التساؤلات التي تجاهلتها طويلاً وأعميت عقلي عنها، حتى لاتخشد صورتهم التي تمثل لي خلاصاً كبيراً، لكن هذا الاحتكاك وقع..."^{١١٩}. ويعني هذا أن هوى الكراهية بدأ في التولد، وذلك بعد أن تحول مركز الاستقطاب والاستدراج والترويع إلى فضاء توتري قائم على الصراع والسخرية والازدراء والعنف والصراعات الشخصية.

ومن ثم، سيساهم هذا التوتر الاستهوائي في تغيير مسار الفاعل الإجرائي من شخصية سلبية تصدر عن هوى الكراهية أو الهوى الإرهابي إلى شخصية إيجابية تنطلق من هوى الحب والتسامح والتعايش: "كان تغير ذهني، إلى حد كبير، عبر هذه القراءات الجمالية، وكانت عودة الأسئلة، التي تجاهلتها من جديد، محرّضا للبحث عن كتب فقهية تتحدث عن الجانب الآخر من الذي كانوا يتعمدون

^{١١٩} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٥٨.

إخفائه بكل وسيلة ممكنة، فإن انكشف وصموه بأنه بدعة وأنه ضلالة وأن علماء على زيغ كبير!

قرأت (فقه السنة) لسيد سابق، و(الحلال والحرام في الإسلام) ليوסף القرضاوي، واطلعت على فقه ابن حزم والشوكاني... وغيرهم، وصدمت حين اكتشفت أن الموسيقى، التي حرمتها على نفسي كل هذه السنين، جمال يستحيل أن يجرمه الإسلام، وأنه لا ضير في أن أقص لحيتي، أو حتى أن أحلقها، وعرفت أن تغطية المرأة وجهها ليسا من الحجاب في شيء، وأن التصوير والزينة مما لا يثير غضب الله، وأن الحياة جميلة، وتستحق أن يكون المرء أنيقاً ومحبا ومتسامحاً. أما قضايا التكفير فلم تكن عندي موضع اهتمام أبداً، على أي عرفت أن التكفير طريقة الخوارج ومنهجهم، إنها اعتقاد القتل باسم الله على مر التاريخ!"^{١٢٠}

و يتمظهر التطويع أو التحفيز ضمن هذا البرنامج السردي في الانطلاق من هوى الحب والرغبة في الحياة، والإقبال على الشعر والجمال، والاستمتاع بالحياة: "انتصر الحب والجمال الذي غرقت فيه عبر الشعر والروايات، والجانب الآخر الجميل من الدين، الذي يسرق الناس باتجاه الحب والجمال والموسيقى والشعر."^{١٢١}

أما المرسل إليه على مستوى التواصل، فيتمثل في الفاعل ذاته (زاهي الجبالي). ويعني هذا أن ثمة فعلاً انعكاسياً، مادام أن الفاعل هو المستفيد، وليس الآخرين كما في الفعل المتعدي. أما موضوع الذات الفاعلة، فهو تحقيق هوى الحب، والإحساس بالجمال، وفعل الخير، وكل هذا يتحقق على مستوى الرغبة. أما على مستوى الصراع، فيمكن الإشارة إلى أن المساعد يتمثل في الكتب المعتدلة،

^{١٢٠} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٦٦-٢٦٧.

^{١٢١} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٦٦-٢٦٧.

والنجاح في الدراسة، والإقبال على الجامعة التي غيرت الكثير من معارفه السابقة. أما المعاكس، فيتمثل في الإرهابيين والمتشدددين الذين كانوا يضمرون للفاعل الإجرائي الكراهية والحقد والشنآن: "انهاالت علي سيول من اللكمات، والرفسات، والصفعات، ومرغوني بالأرض، وكلما ازدادوا عنفا زدت صموتا، وما توقفوا عن شراستهم تلك حتى بدأ الدم يغشاني، ويلون ثوبي الأبيض بحمرته، فكفوا وكان آخر ما فعله أحدهم أن ركلي بقدمه في صدري بأعنف ما يطيقه، ثم تركوني ممددا هناك ومضوا!

قمت بعد اختفائهم وما بجسمي خلية واحدة لا تؤلمني، وبوجهي وسائر جسدي من الكدمات والدماء ما كان يكفي على الأقل للبكاء من القهر والألم! قمت وتحملت على مابي، ومشيت حتى بلغت الشارع ووقفت أحرك يدي، ربما يقف أحدهم لي، ويعيدني لبيتي، لكن منظر الدم وحمرته بثيابي لم يكن ليشجع أحدا أن يغامر ويأخذني معه في سيارته! أخيرا وقف لي أحدهم، وحين رأي فتحة فمه مذهولا مما يكسوني من الجراح والدماء.^{١٢٢}

هذا، وتقوم صور الرواية ومقولاتها التصنيفية والسياقية والنوعية في البرنامج السردى الثاني على مجموعة من التشاكلات السيميائية مثل: الإنسانى، والجمالى، والانفعالى.

وعلاوة على ذلك، يبني البرنامج السردى الثاني على هوى الحب باعتباره حافزا. أما الفاعل الاستهوائى، فيكمن في الإقبال على الحياة بما فيها من خير وجمال وإحاء: " سنتان.. شهدت في الأولى الانعتاق من بوتقتهم، وفي الأخرى الإقبال النهم على السهر، واللعب، واللهو، والجمال، والحياة بكل أشكالها، وأيضا فإني

^{١٢٢} - عبد الله ثابت: نفسه، ص: ٢٧٣.

مازلت الشخص المتدين، لكن بطريقتي وبمنهجتي، ولا أقبل أبدا أن يظن أحد ما أني غير هذا المتدين، وإن كل ما أعيشه حلال، ومادمت أتحرك داخل الحلال، فأنا لم أتبع هواي، ولم أخرج عن الدين!"^{١٢٣}

ويعني كل هذا أن الفاعل الاستهوائي مرتبط بالانعتاق والتحرر من قيود الماضي، وتخليص قلبه من هوى الحقد والكراهية والخوف: "الكتب الجديدة، والقراءات الأخرى، والرياضة، والسهر، والرفاق، والأسفار، والسيارة الأنيقة، التي اشتراها لي أهلي، كل هذه الأشياء وغيرها، كانت انفجارا كبيرا بداخلي، جعلني أعلق بالحياة وجمالياتها، حتى إنني ما كنت لأترك يوما يمر دون أن أوقع تاريخه بلذة ما، وصرت على هيام بالشعر والتجول بالسيارة في الطرق المظلمة، خارج المدينة، أكثر من أي شيء. كنت أبتعد عن أبها بعض الليالي أحيانا مائة كيلومتر، فمعنى أن تغمرني العتمة وأنا رهين لسحر فيروز، أو أية موسيقى، ألا تستدير سيارتي لتعود إلى أبها وقد قارب الفجر على أن يفقأ عين العتمة."^{١٢٤}

ويتمثل التقويم في التخلص من هوى الكراهية والحقد، والانتقال إلى هوى المحبة: "حانت لحظات التخرج، وانصرمت المرحلة الجامعية، التي كانت في أغلبها ناعمة هادئة، باستثناء سنتها الأولى، وبعض سنتها الثانية، وفيما بعد نجحت في إقناع أهلي بشخصيتي الجديدة، وأن ما أنا فيه لم يكن مجرد تمرد على أولئك السابقين، وإنما هو تمدد علمي أخرجني من الضيق إلى السعة، ومن التشدد للتسامح، ومن ظلمة الكراهية إلى فناء الحب، الحب لكل الناس."^{١٢٥}

^{١٢٣} - عبد الله ثابت : نفسه، ص: ٢٢٧٥.

^{١٢٤} - عبد الله ثابت : نفسه، ص: ٢٧٦.

^{١٢٥} - عبد الله ثابت : نفسه، ص: ٢٧٧.

ويعني هذا أن البنية الدلالية للمربع السيميائي أو الكثافة الهوائية تتمثل في التقابل بين هوى الكراهية وهوى الحب. ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي على الشكل التالي:

١- علاقات التضاد: الحب والكراهية.

٢- علاقات شبه التضاد: عدم الحب وعدم الكراهية.

٣- علاقات التناقض: الحب وعدم الحب، والكراهية وعدم الكراهية.

٤- علاقات التضمن: الحب وعدم الكراهية، والكراهية وعدم الحب.



ويعني هذا المربع الاستهوائي أن البنية الانفعالية التي ولدت مختلف التظاهرات الاستهوائية في الرواية تنحصر في جدلية هوى الحب وهوى الكراهية. ومن ثم، فهناك تصادم شعوري وتوتر انفعالي بين عالمين متضادين: عالم الكراهية (عالم الإرهاب والتطرف) وعالم الحب (عالم التسامح والتعايش). بيد أن الانتصار والبقاء في الأخير كان لعالم الحب المرتبط بالخير والجمال والحياة والشعر. كما

يحيل هوى الكراهية على مجموعة من المشاعر الانفعالية السلبية الطالحة: الإرهاب، والغضب، والترويع، والحقد، والخوف، والانغلاق... في حين، يحيل هوى الحب على مجموعة من المشاعر الصالحة النبيلة، مثل: الانعتاق، والتسامح...

ويلاحظ أن هذه الرواية تعتمد على زمنين للأهواء: هوى منغلق (هوى الإرهاب والكراهية) مرتبط بحاضر الذات المستهواة، حاضر في الكينونة والوجود، وزمن الهوى المنفتح (هوى الحب والتسامح) مرتبط بالمستقبل. وينتقل الفاعل الاستهوائي عبر المقطعين النصيين: من ذات طالحة إلى ذات صالحة، ومن ذات جاهلة منغلقة إلى ذات منفتحة واعية.

وعليه، فيلاحظ كذلك أن هوى الإرهاب في رواية "الإرهابي" لعبد الله ثابت يقوم، على مستوى التخطيط، على العناصر البنيوية التالية: الاستقطاب، والترغيب، و الترهيب. في حين، يقوم هوى التسامح على البنيات التالية: الوعي، والحب، والانعتاق.

وخلاصة القول: تحوي رواية "الإرهابي ٢٠" لثابت بن عبد الله تمظهرين دلاليين كبيرين، وهما: الكراهية والحب، أو الإرهاب والتسامح. أي: إنها تصور هويين انفعاليين متناقضين، وهما: هوى الإرهاب باعتباره هوى منغلقا سلبيا طالحا مرتبطا بزمن الحاضر والكينونة الوجودية، وهوى التسامح باعتباره هوى إيجابيا صالحا منفتحا يمتد إلى المستقبل، ويقوم على نبذ العنف، و الابتعاد عن ترويع الناس، وتخويفهم باستعمال العنف والقتل. هذا، ويعبر هوى الإرهاب عن الانحطاط، وتدمير الآخر، وممارسة العنف بطرق غير شرعية وغير قانونية، ويحيل أيضا على الكراهية والانغلاق. لذلك، فهو غير مضمن أخلاقيا، وغير موجد اجتماعيا. على عكس هوى التسامح، فهو مقبول، لأنه يساهم في البناء المجتمعي والحضاري،

ويجد من سلطة العنف. ويعني هذا أن الرواية تعبر عن ذات انفعالية منحطة، ومنفصمة، وشاذة، ومضطربة، ومتأكلة، ومتهاوية ذهنيا ووجدانيا وحركيا، على عكس الذات المتسامحة التي تحس بالحب، والراحة، والسعادة، والاستقرار، و تساهم في العطاء، وتأسيس مجتمع مثمر، وإيجاد وطن صالح.

وعلى وجه العموم، فالرواية العربية السعودية تقوم على نسق أخلاقي يرفض الإرهاب والتطرف والكراهية والعدوان بأي حال من الأحوال. في حين، يمجّد هذا النسق القيمي التسامح والتعايش والتواصل والانفتاح والحوار البناء. ومن ثم، فلقد واجهت الرواية العربية السعودية هوى الإرهاب والكراهية والترويع مواجهة شديدة، عن طريق النقد والسخرية والمعالجة الموضوعية، مع الاستعانة بسلاح الإبداع والحب والجمال، والتصحيح المعقلن الهادف، صارخة بكل ما أوتيت من بلاغة وفصاحة وبيان في وجه الإرهاب والعنف بكل أشكاله وصنوفه المادية والرمزية.

وهكذا، فقد رأينا من خلال هذه الدراسة بأن الهوى بمنزلة تردد بين الجذب والنبذ، والتجاذب بين الصالح والطالح، كما أن سيميوطيقا الأهواء تحاول بشكل من الأشكال أن تتوسط العقل والحواس، و تخلق جدلية بين الذات وعالم الأشياء. وبتعبير آخر، هي: "محاولة لتقليص هذه الفجوة الفاصلة بين المعرفة [العقل] والحس [التجربة]".^{١٢٦}

^{١٢٦} - كريمص وحاك فونتيني: نفسه، ص: ٦٨.

الفصل الثاني:

الرواية في ضوء سيميائية التلفظ

تهدف المقاربة القرائية أو التلفظية (L'approche déictique) إلى دراسة الخطاب الروائي في ضوء المعينات الإشارية، أو قراءتها بواسطة القرائن اللغوية، أو مقاربتها عبر المؤشرات التلفظية التي تحدد سياق الملفوظ اللغوي واللساني. وهذه المعينات هي ضمائر الشخص، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان، وصيغ القاربة، والصيغ الانفعالية الذاتية. ومن ثم، تبني المقاربة القرائية أو المقاربة "التلفظية" على دراسة سياق التلفظ، وتحديد أطراف التواصل اللغوي، عبر التركيز على ثلاثة مبادئ منهجية، وهي: البنية، والدلالة، والوظيفة. ومن المعلوم أيضاً أن هذه المقاربة القرائية أو الإشارية تمتح آلياتها من اللسانيات الخارجية ذات البعد المرجعي، مع الانفتاح بشكل من الأشكال على التداوليات والسيميوطيقا النصية والخطابية. إذًا، ماهي المعينات الإشارية؟ وماهي أقسامها؟ وماعلاقتها بثنائية الذاتية والموضوعية، وثنائية اللاندماج والاندماج؟ وماعلاقتها كذلك بالمنظور السردي الذاتي والموضوعي؟ وماهي آليات المقاربة القرائية أو ما يسمى أيضاً بالمقاربة التلفظية؟ وكيف يمكن تشغيلها في الخطاب الروائي العربي بصفة عامة، والرواية العربية السعودية بصفة خاصة؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها في موضوعها هذا.

١- مصطلح المعينات:

تطلق عدة مصطلحات ومفاهيم على المعينات (déictiques) في الدراسات الغربية، من بينها: القرائن المدجمة أو الواصلة (Embrayeurs) كما عند رومان جاكبسون Roman Jakobson، أو الوحدة الإشارية (Index) عند شارل بيرس Peirce، أو التعبير الإشاري كما لدى بار هيليل

Bar- Hillel، أو المؤشر (indicateur)، أو دليل التلفظ (indice de l'énonciation)، أو القرائن الإشارية (schifters) باللغة الإنجليزية... ويستعمل مصطلح المعينات (déictiques) غالبا مرادفا لمصطلح الواصل (Embrayeurs)، على الرغم من كون المعينات مصطلحا عاما له دلالات خاصة وتمييزة عن مصطلح الواصل المرتبط بالسياق فقط؛ لأن مصطلح المعينات يشمل أطراف التلفظ، والسياق التواصل للمتكلمين. كما يرتبط بالاستعمال الشفوي والتلفظي للخطاب، مع تشغيل الحركات والإشارات وإيماءات التعيين، وتوظيف وحدات التأشير الدالة على التعيين المكاني والزمني. ومن المعلوم أن كلمة المعينات (déictiques) جمع لكلمة مفردة هي المعين الإشاري (déixis). وبالتالي، لا تأخذ هذه المعينات والقرائن الإشارية معناها، بما فيها: الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، والصيغ الانفعالية، وأسماء القرابة... إلا داخل سياق التلفظ، والتواصل، وفعل القول.

٢- مفهوم المعينات:

يراد بالمعينات (déictiques) - لغة - الإشارة والتحديد والتعيين والعرض والتمثيل والتبيين والتأشير، وهو مشتق من كلمة "ديكتيكوس/deiktikos" اليونانية. ويراد به - اصطلاحا - مجموعة من المرجعيات الإحالية المبنية على شروط التلفظ الخاصة وظروفه، كهوية المتكلم، ومكان التلفظ وزمانه (أنا- الآن-هنا). ويعني هذا أن كل ملفوظ يتكون من مرسل ومستقبل ومكان التلفظ وزمانه. وهذه المؤشرات السياقية هي التي تسمى بالمعينات أو القرائن السياقية. وبتعبير آخر، فالمعينات هي مجموعة من العناصر

اللسانية التي تحيل على السياق المكاني والزمني لعملية التلفظ الجارية بين المتكلمين أو المتحدثين أو المتلفظين.

إذاً، يقصد بالمعينات أو القرائن الإشارية تلك الكلمات أو التعابير أو الروابط أو الوحدات اللغوية التي ترد في ملفوظ كتابي أو شفوي، تحدد الظروف الخاصة للتلفظ، وتبين الشروط المميزة لفعل القول، ضمن سياق تواصل معين. ومن ثم، لا يتحدد مرجع هذه القرائن والمعينات الإشارية دلالياً وإحالياً إلا بوجود المتكلمين في وضعية التلفظ والتواصل المتبادل.

هذا، وتحيل المعينات على أطراف التواصل، من: متكلم ومستقبل، ومرسل ومرسل إليه، بالإضافة إلى الضمائر المنفصلة والمتصلة (أنا-أنت-نحن-أنتم...)، وأدوات التملك المتعلقة بضمير المتكلم وضمير المخاطب (كتابي، كتابك، كتابنا، كتابكم...)، وأسماء الإشارة (هذا-هذه-ذلك-تلك...)، وظروف الزمان والمكان (هنا-هناك-اليوم-الآن-البارحة- في يومين، هذا الصباح، إلخ...)، بله عن كل المؤشرات اللغوية التي تعين الشخوص والأشياء من قبل المتكلم.

ومن هنا، فالمعينات هي وحدات التلفظ ومؤشراته، تساهم في تحيين فعل التلفظ إنجازاً وقولاً وفعلاً، عن طريق الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان. وبالتالي، فالمعينات هي التي تعنى بتحديد مرجع الوحدات اللغوية حين عملية التلفظ والتواصل. ويحيل هذا المرجع على واقعية لسانية خارجية تسيج علاقة الدال بالمدلول. ومن ثم، لا يمكن أن يتحقق معنى الشيء، وتتعين هويته، إلا بمعرفة ظروف التواصل وشروطه المميزة. فإذا أخذنا على سبيل المثال هذا الملفوظ اللغوي: "سأذهب لأنام"، إذا كنا نعرف بأن أحمد هو الذي قال هذه الجملة، فضمير المتكلم يعود عليه إحالة وسياقاً ومقاماً. أي: إن ضمير المتكلم هو أحمد. وإذا لم نكن نعرف متلفظ هذه الجملة، فإننا لن نعرف بتاتا على من يعود ضمير المتكلم. وهكذا، يتبين لنا، بأن الضمائر تتحدد دلالة وإحالة ومرجعاً بوجود

أطراف التلفظ والتواصل. ويرى إميل بنيفنست (Émile Benveniste) في كتابه: "قضايا اللسانيات العامة" بأن المعينات تحدد اللحظة المكانية والزمانية الآنية أثناء لحظة التلفظ بضمير التكلم¹²⁷. وإذا تأملنا هذه الجملة على سبيل المثال: "أسماء قالت: سأسافر هناك غدا"، فأسماء مكون اسمي يحيل على المتكلم، ولكنه ليس معينا؛ لأن المكون الاسمي لا يشكل معينا إشاريا. في حين، يحيل ضمير المتكلم على المتكلم "أسماء"، وتحيل كلمة "هناك" على سياق تواصل مكاني، بينما تحيل كلمة "غدا" على سياق تواصل زمني. ومن هنا، لابد من استحضار السياق المكاني والزمني والشخصي لتحديد المعينات والمؤشرات اللغوية. وبالتالي، يستلزم الحديث عن المعينات وجود أطراف التواصل، وفعل التلفظ، والمعينات، ووجود السياق.

أطراف التواصل	فعل التلفظ	المعينات	السياق
المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل.	الملفوظات والعبارات والجمل والكلمات المكتوبة أو الشفوية.	الوحدات اللغوية من ضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات التملك، وظروف المكان والزمان.	- السياق التواصل الذي يتكون من سياقات فرعية، كالسياق الشخصي، والسياق المكاني، والسياق الزمني.

¹²⁷ - Émile Benveniste: Problèmes de linguistique générale 1, ED, Gallimard, Paris, 1966, p.253.

و يلاحظ أن المعينات ترتبط دائما في علاقة جدلية بلحظات الخطاب الفورية والآنية لفعل القول، وتتعلق كذلك بلحظات فعل التلفظ (le discours direct)، ولكن حينما يتحول الخطاب أو الحوار المباشر إلى سرد أو حكي (le récit)، أو يتخذ صيغة الكلام المنقول (le discours indirect)، فهنا لا يمكن الحديث عن المعينات. وللتوضيح أكثر، حينما يكون هناك حوار مباشر، فهنا يتم الحديث بطبيعة الحال عن المعينات، كما في هذا المثال:

" - أسماء: سأسافر غدا إلى مراكش.

- لمياء: أنا سأسافر معك غدا هناك إذا وافق والدي."

نلاحظ في هذا الحوار أو الخطاب المباشر مجموعة من المعينات المتعلقة بأطراف التواصل (أسماء ولمياء)، ووجود ضمائر الشخص (ضمير التكلم)، ومعينات المكان (هناك)، ومعينات الزمان (غدا). في حين، إذا حولنا هاتين الجملتين الحواريتين إلى سرد محكي أو خطاب منقول، فلا يمكن إطلاقا الحديث عن المعينات الإشارية؛ لأن المعينات تختفي حينما تتحول إلى وحدات لغوية في لحظة الغياب، ولاتشير إطلاقا إلى لحظة التكلم والقول والتلفظ: "قالت أسماء بأنها ستسافر إلى مراكش، وردت عليها لمياء بأنها ستفعل مثلها إذا وافق والدها".

ونستخلص من هذا أن المعينات تظهر حضوريا مع الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار المباشر (الديالوج)، وتختفي غيابيا مع الخطاب المنقول أو المحكي السردى. وهكذا، فالمعينات هي الوحدات اللسانية التي لها وظيفة دلالية ومرجعية، وهذه الوحدات اللسانية هي مجموعة من العناصر التكوينية لوضعية التواصل. وتتضمن المعينات أو التعبيرات الإشارية (deictiques)، في المنظور اللساني الحديث، كل ما يحيل على وضعيات التكلم والتخاطب والتواصل والتبليغ والتبادل بين المتكلم والمخاطب. وترتبط المعينات الإشارية بـ:

- الدور الذي يقوم به عاملو القول في عملية التلفظ.

- الوضع المكاني - الزماني للمتكلم والمخاطب على حد سواء^{١٢٨}.
ويعني هذا أن المعينات هي التي تتضمن إحالة خاصة ومتميزة، وهذه الإحالة قد تكون مطلقة عامة، أو إحالة سياقية خاصة، أو إحالة إشارية تعيينية. وللتوضيح أكثر نورد هذه الأمثلة:

- ◆ يقطن أحمد مدينة الرباط. (إحالة مطلقة).
- ◆ يسكن علي في جنوب الرباط. (إحالة سياقية)
- ◆ يقطن علي هنا. (إحالة إشارية أو تعيينية)
- ◆ سيسافر علي في ٢٤ من شهر دجنبر. (إحالة مطلقة)
- ◆ سيسافر علي أمسية العيد. (إحالة سياقية)
- ◆ سيسافر علي غدا. (إحالة إشارية أو تعيينية)

٣- الدراسات التي اهتمت بالمعينات:

ثمة مجموعة من الدارسين الغربيين الذين اهتموا بالمعينات والقرائن الإشارية، وذلك في ضوء مقاربات متنوعة: نفسية، واجتماعية، وأنتروبولوجية، وبلاغية، وأسلوبية، ولسانية، وسيميائية، وتداولية... منهم: إميل بنيفنست في كتابه: "قضايا اللسانيات العامة"^{١٢٩}، وكاترين كيربرا أوريكشيوني في كتابها: "ملفوظ الذاتية في اللغة"^{١٣٠}، وكريمص في كتابه: "موباسان: سيميوطيقا النص: تمارين

¹²⁸ -C.K.Orecchioni: L'enonciation de la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, 1980, p:36.

¹²⁹ - Benveniste, E: Problèmes de linguistique générale2, ED, Gallimard, Paris, 1974.

¹³⁰ -C.K.Orecchioni: L'enonciation de la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, 1980.

تطبيقية^{١٣١}، وفيليب هامون في كتابه: "سيمولوجية الشخصيات"^{١٣٢}، وتزيتيفان تودوروف في كتابه: "الشعرية"^{١٣٣}، إلى جانب بول ريكور Paul Ricoeur^{١٣٤}، ورومان جاكسون^{١٣٥}، ويسبيرسين Jespersen، وكلود ليفي شتراوس^{١٣٦}، وفينريش Weinrich^{١٣٧}، وجان بياجي Jean Piajet، وشارل بالي Bally^{١٣٨}، وشارل فيلمور Fillmore^{١٣٩}، وفونديرليش Wunderlich^{١٤٠}، وآخرين... ومن الدارسين العرب الذين اهتموا بالمعينات الإشارية، لابد من ذكر محمد مفتاح في كتابه: "في سيمياء الشعر القديم"^{١٤١} و"تحليل الخطاب الشعري"^{١٤٢}، وعبد المجيد نوسي في

¹³¹ - Greimas: Maupassant ,la sémiotique du texte: exercices pratiques, éditions du Seuil, Paris 1976, p:8-263.

^{١٣٢} - فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.

^{١٣٣} - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

¹³⁴ - Paul Ricoer: La métaphore vive. Seuil, Paris, 1975, p.98.

¹³⁵ - R.Jakobson: Essais de linguistique générale, Minuit, Paris, 1963.

¹³⁶ - Levi-Strauss: Antropologie structurale, Plon, Paris, 1958.

¹³⁷ - Weinrich Hharold: Le temps, Seuil, Paris, 1973.

¹³⁸ - Bally: (Les notions grammaticales d'absolu et de relief), In: essais sur le langage, Minuit, Paris, 1969, pp:189-204.

¹³⁹ - Fillmore : (Deictic categories in the semantics of come), Foundations of language 2, 1966, pp: 219-227.

¹⁴⁰ - Wunderlich, Dieter: (Pragmatique, situation d'énonciation et deixis), Langages, 26, juin 1972, pp:34-58.

^{١٤١} - د. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة ١٩٨٩م.

^{١٤٢} - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م، ص: ١٥١.

كتابه: "التحليل السيميائي للخطاب الروائي"^{١٤٣}، وجميل حمداوي في مقاله: "من أجل مقارنة قرائنية لديوان " غنج المجاز " لجمال أزرعيد"^{١٤٤}...

٤- آليات المعينات أو التعبيرات الإشارية.

يقصد بالمعينات أسماء الإشارة، والضمائر المتصلة والمنفصلة، وظروف الزمان والمكان. وتعبير آخر، ما يشكل صيغة: أنا، الآن، هنا. كما يمكن الحديث أيضا عن ألفاظ القرابة (أبي وأمي وخالي...)، وصيغ الانفعال والتعجب، وآليات الحكم والتقويم الذاتي.

ويمكن الحديث بصفة عامة عن معينات المتكلم أو المتلفظ، ومعينات المستقبل أو المخاطب أو المرسل إليه أو المتلفظ إليه. فمن المعروف أن ضمير المتكلم يحدد هوية المتكلم، ويعين حضوره ووجوده سياقيا ومرجعيا حين عملية التلفظ والتواصل. ويتحدد ضمير المتكلم في صيغة المفرد "أنا" أو صيغة الجمع "نحن"، عبر الطرائق التالية:

- ◆ استعمال الضمائر المنفصلة: "غدا، سأسافر"، و"غدا سنسافر".
- ◆ الضمائر المتصلة المرتبطة بالفعل: "خرجت مبكرا"، و"ذهبنا هناك مسرعين".
- ◆ أدوات التملك: "كتابي"، و"كتابنا".
- ◆ صيغ العلاقة والقرابة والتفاعل الوجداني المرتبطة ضمنيا بضمير المتكلم: "التقيت بصديق"، و"هاتفني الجد"، و"الرضيع مريض"، وتحيل هذه الملفوظات

^{١٤٣} - د. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م.

^{١٤٤} - د. جميل حمداوي: (من أجل مقارنة قرائنية لديوان " غنج المجاز " لجمال أزرعيد)، موقع دروب، موقع رقمي، نشر يوم ٢٧ مايو سنة ٢٠١١م.

الضمنية على الجمل التالية: "التقيت بصديقي"، و"هاتفني جدي"، و"رضيعنا مريض".

♦ صيغ الأمر والاستفهام والتوبيخ: "اخبرني. كم الساعة؟ بدأ علي في البكاء".
♦ العلامات الدالة على عواطف المتلفظ وانفعالاته: وتسمى كذلك بموجهات الخطاب (modalisateurs du discours)، حيث تسمح للمتكلم أو المتلفظ بالتعبير عن أحاسيسه وعواطفه الوجدانية، وإصدار أحكامه التقويمية إيجاباً أو سلباً. وفي هذا السياق، يمكن الحديث عن الذاتية والموضوعية، مثل:

- زرت فيلاه على شاطئ البحر.

- زرت كوخه على شاطئ البحر.

نستنتج، من خلال هذين المثالين، بأن هناك تقويماً سلبياً قديماً (الكوخ)، وتقويماً إيجابياً حول مكان الإقامة (الفيلا).

وتساهم صيغة الافتراض في تأكيد الحضور الذاتي، مثل: "يمكن أن تكون أسماء مريضة"، أو استعمال صيغة الشك "لأعتقد ذلك!".

♦ صيغ الانفعال والتفجع والتحسر والتأثر والتعجب: "آه!"، و"كم هو جميل هذا المكان!.."

♦ الموجهات: مثل "بدون شك"، و"حسب رأيي"، و"في منظوري"...

ومن جهة أخرى، يتحدد وجود المستقبل عبر الطرائق الشكلية التالية:

♦ ضمائر المخاطب: أنت، وأنتم، ونحن (أنا، وأنت)...

♦ الضمائر المتصلة بالفعل: كتبت - كتبتكم...

♦ ضمائر التملك: كتابك، كتابكم...

♦ ألفاظ القرابة والعلاقات الحميمة: "صديق يريد رؤيتك"، "هاتف الأم"،

وذلك من أجل أن تقول: "صديقك يريد ريتك"، و"هاتف أمنا (أنا، وأنت)"

♦ صيغ الأمر والاستفهام والتنويخ: " اسمع! أين هي النظارات؟ لمياء، سأذهب لأنام".

أما فيما يخص المعينات الفضائية، فنستحضر: هنا، هناك، ورائي، يساري، قربي،...

أما المعينات الزمانية، فهي: الآن، اليوم، غدا، البارحة، في هذا الشهر، في هذه اللحظة...

أما فيما يتعلق بأسماء الإشارة، فنذكر: هذا، هذه، ذلك، تلك، هؤلاء، أولئك... ويمكن الحديث كذلك عن أفعال الحركة والانتقال، مثل: جاء- ذهب- انطلق- سافر- ارتحل: "جاء سمير ليساعدني". أي: تشير إلى الوصول إلى منطقة التلفظ أو مغادرتها.

ويمكن اعتبار بعض الأزمنة الفعلية من بين المعينات كالحاضر: أشتغل، ألعب، تلعب...

٥- أنواع المعينات وأقسامها:

يمكن الحديث عن نوعين من المعينات والقرائن الإشارية، فمنها ما يتعلق بالعوامل أو أطراف التلفظ والقول (actants)، وهناك ما يتعلق بظروف التواصل والتلفظ والقول والكلام (circonstants). فمن ثم، تحيل معينات العوامل على المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل، وتسمى بالمعينات الذاتية (embrayeurs subjectifs)، أو المعينات الشخصية أو الضمائية (embrayeurs personnels). أما المعينات الثانية، فتحيل على ظروف التلفظ وسياقه التواصل، ويمكن تقسيمها كذلك إلى معينات مكانية

(embrayeurs locatifs) أو معينات فضائية (embrayeurs spatiaux)، ومعينات زمانية (embrayeurs temporels).

أقسام المعينات		
المعينات السياقية		المعينات الذاتية
المعينات الزمانية.	المعينات المكانية أو المعينات الفضائية.	عوامل التلفظ: المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل.

٦- وظائف المعينات والتعبيرات الإشارية:

تحمل المعينات والتعبيرات الإشارية في طياتها وظائف عدة، يمكن حصرها في الوظيفة المرجعية، حيث تحدد هذه العناصر الخطائية، وهذه الوحدات اللسانية سياق التواصل والتلفظ سواء أكان سياقاً شخصياً أم سياقاً مكانياً أم سياقاً زمانياً. فلا يمكن دراسة المعنى بدون تحديد المرجع. وفي هذا الصدد، تقول أوريكوشيويني: "يستحيل في بعض الأحيان الوصف المناسب للأداء الكلامي دون الاهتمام بمحيطها غير الكلامي بشكل عام. لا يمكن دراسة المعنى دون تحديد صلته بالمرجع؛ ولا يمكن تحليل القدرة اللسانية بتفريغ القدرة الإيديولوجية التي تنظم عليها، لا يمكننا وصف الإرسالية دون الاهتمام بالمقام الذي تأسس عليه، والنتائج التي تهدف إليها."^{١٤٥}

^{١٤٥} - أريكوشيويني: فعل القول من الذاتية في اللغة، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،

الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م، ص: ١١؛

علاوة على ذلك، تؤدي هذه المعينات والقرائن الإشارية وظيفة التعيين والتأشير، والتركيز على الإحالة المقامية والنصية، وتحديد الوضعية المكانية والزمانية، وتبيان المشار إليه قربا وبعدا، والتأكيد على وظيفة الحضور والغياب، والتنبيه إلى الوظيفة الذاتية والموضوعية، ورصد وظيفة الاندماج والاندماج، إلى جانب تحديد الوظائف الدلالية والمرجعية والتداولية واللسانية. ويعني هذا حسب بنفينست أن: "الضمير ليس إلا شكلا فارغا، إذا كان خارج الخطاب الفعال، ولا يرتبط بأي موضوع أو مفهوم أو تصور"^{١٤٦}. ويرى بول ريكور أيضا بأن الضمائر: "هي بالضبط لا دالة، الكلمة "أنا" ليست لها دلالة في ذاتها... "أنا" هو الذي، في جملة، يمكن أن ينطبق على نفسه أنا على أنه هو الذي يتكلم؛ إذاً، الضمير هو أساسا اشتغال الخطاب، ولا يحمل معنى إلا حينما يتكلم شخص ويعين نفسه بقوله أنا."^{١٤٧}

وبتعبير آخر، إن للمعينات وظائف دلالية تتمثل في ارتباط القرائن الإشارية بالسياق المرجعي والمعنى الدلالي. كما تؤدي هذه المعينات وظيفة نفسية كما عند جان بياجى. وبالتالي، فهل: "القرائن الإشارية تكتسب مبكرا أو بكيفية متأخرة من قبل الطفل؟ ولكن الآراء متعددة حول هاته النقطة: بالنسبة لبياجى القرائن الإشارية هي أكثر حضورا في الخطاب الطفولي؛ نظرا لارتباطها باستعمال أنوي ذاتي التمرکز للغة."^{١٤٨}

كما تؤدي هذه المعينات وظيفة أنثروبولوجية. وفي هذا السياق، يعلن كلود ليفي شتراوس ضمن مقارنته الأنثروبولوجية بأن: "في اللغات الهندوأوروبية المصطلحات الدالة على القرابة منظمة في بعد ذاتي، على خلاف نظيرتها الصينية حيث يتعلق

^{١٤٦} - أريكشيوني: فعل القول من الذاتية في اللغة، ص: ٥٤؛

^{١٤٧} - أريكشيوني: نفسه، ص: ٥٥؛

^{١٤٨} - أريكشيوني: نفسه، ص: ٩٧؛

الأمر بنسق موضوعي كلياً؛ إذ علاقات القرابة تدرك عن طريق صلتها بالشخص، باعتبار أن الألفاظ تصير مبهمة جداً ونادرة لتتطبق على أقرباء بعيدين. إذاً، الأنساق الهندوأوروبية أنساق ذاتية التمرکز وأنوية، معتبرة الأنا نقطة الانطلاق.^{١٤٩}

وقد تتخذ المعينات وظيفة بلاغية، حينما تتجاوز التعيين والتقرير إلى الإيحاء والتضمين، عبر عملية الانزياح والخرق، وانتهاك المعيار التقعيدي، من خلال تصادم الوحدات اللغوية وتوترها، كما في الأمثلة التالية

♦ " نحن الآن منذ ثلاثين مليون سنة " .هنا، ظرفان زمنيان (الآن/ ثلاثون مليون سنة) لا يشتغلان على نفس النسق الاستدلالي، بل هناك تصادم دلالي بينهما على المستوى الزمني.

♦ " غدا ذهب القطار "، يلاحظ أن الذي يتكلم يعيش نسقين زمنين مختلفين (الماضي/المستقبل).

كما يقع هذا الانزياح البلاغي على مستوى الزمن، يقع أيضاً على مستوى الضمائر والفضاءات، من أجل خلق أبعاد إيحائية وفنية وجمالية واستعارية. ومن وظائف المعينات الأخرى التمييز بين الأساليب والخطابات والأجناس الأدبية، كالتمييز مثلاً بين الحوار والسرد، فالحوار يتميز بوجود المعينات الحضورية، مثل: أنا، أنت، أنتم، ونحن... واستعمال زمن الحاضر، وتشغيل الصيغ الانفعالية، وتنويع التعبير إلى: استفهام، وتعجب، وتفجع.... في حين، يتميز السرد أو الحكى بغياب هذه المعينات، مع استعمال الأفعال الماضية، وتشغيل ضمائر الغياب، مثل: هو، هي، هم، وهن، وخلوه من الصيغ الاستفهامية والانفعالية.

^{١٤٩} - أريكشيوني: نفسه، ص: ٨٢؛

٧- المعينات الإشارية في المسرح والسيناريو:

من المعلوم أن المعينات الإشارية تثري الحوار المسرحي والسردى والسينمائي، وتجعله خطاباً حيويًا، وكلاماً مباشراً متدفقا بنبض الحياة، زاحرا بالحركة الديناميكية، مليئا بشحنة الصراع الدرامي، مفعما بالتوتر الإنساني، والتأزم المضطرب، عن طريق تحريك الشخصيات في بيئاتهم وفضاءاتهم في علاقة جدلية مع الأمكنة والأشياء.

ومن هنا، فلا بد لكاتب الحوار المسرحي أو السيناريو من التنصيب على المعينات الإشارية، وتحديد العلامات الواصلة لتحديد الفضاء الزمني، والسياق التواصلية، ومكان الأحداث. ومن ثم، لا بد أن تتضمن تلك الحوارات السيناريستية أو الدرامية القرائن الإشارية بشكل واضح ومحدد، للتعين، والإشارة، والتبيين، والتأشير على الإحالة المقامية والسياقية، مثل: " اعطني هذا الشيء!". فلا بد أن تتحدث الشخصية عبر المعينات والقرائن الإشارية الدالة على وجودها وحضورها وكونيتها. فالمعينات تساهم في التعين، وتفضية الحوار، ووضع الشخصية في المكان والزمان، فالحوارات، إذاً، تحمل في طياتها معيناتها ومؤشراتها التلفظية أثناء لحظة التكلم، وتقديم العالم الذي توجد فيه الشخصيات المتصارعة. وحينما تتغير المعينات السياقية والتواصلية والتلفظية، تتغير معها الوضعيات الدرامية، والفضاءات السياقية، والأطراف المتلفظة.

ومن هنا، تزيل المعينات الغموض والالتباس، وتسهل الفهم حين تقديم الشخصيات، أو عند نقل المكالمات الهاتفية. فحينما تقول لمياء مثلاً لصديقتها أسماء تليفونيا: " أعرف كل المطاعم الموجودة هنا". فكلمة هنا، تحدد المكان بدقة، وتبين لنا بأن الذات عارفة المكان معرفة جيدة، وأن ملفوظها تعبير عن حضور للذات في الزمان (الحاضر) والمكان معا. زد على ذلك، فمن المستحسن

أن يستثمر السينارستي هذه المعينات، فلا يقدم اسم المكان مباشرة باسمه، فعليه أن يتدرج في ذلك، بحيث يترك للمتفرج فرصة التأويل والرصد والفحص، لكي يتبين الفضاء بنفسه، من خلال تشغيل ذاكرته وحواسه، واسترجاع معرفته الخلفية. ومن هنا، يحيل ضمير "أنا" على شخص المتكلم. في حين، يحيل ضمير "أنت" على شخص المخاطب، كما يحققان معا عبر الحوار وضعية متوازية بين الطرفين، حيث يقدم المتلفظ خطابه إلى الآخر المختلف عنه بشكل مباشر ومتواز. ومن المستحيل أن يخلو أي نص حوارى مهما كان قصيرا من وجود ضميري أنا وأنت. ومن هنا، يتحدد الضمير سياقيا بوجود الظروف الزمانية والمكانية وأسماء الإشارة، التي تحدد حضور المتكلم والمخاطب في الفضاء التواصلى التلفظي نفسه. وبالتالي، تؤكد هذه المعينات راهنية الخطاب وفعاليته اللحظية.

إذاً، لابد للسينارست والمسرحي من تعلم المعينات الإشارية؛ لأنها من بين الآليات الأساسية للغة السينمائية. وقد بدأ الفيلم المشهور "طرزان" بتوظيف معينات إشارية أساسية، مثل: "أنا طرزان، أنت جان". هذا، وتبين أسماء الإشارة علاقة الصوت بالصورة. ومن ثم، فإن المعينات في السيناريو الفيلمي تعين العالم المحيط بالشخصيات، وتبين كذلك فضاء الانفعالي. وهكذا، إذاً، تجعل المعينات متفرج الفيلم على علم تام بالمحيط السياقي للشخصية عبر تعاقب الصوت والصورة.

٨- المعينات وثنائية الذاتية والموضوعية:

لا تنكشف الذاتية والموضوعية في النصوص والخطابات الإبداعية والوصفية إلا بحضور المعينات أو بغيابها، فكلما كان السارد حاضرا بواسطة ضميره الشخصى أو بواسطة أسماء الإشارة أو ظروف الزمان والمكان، أمكن الحديث في هذا السياق عن خطاب ذاتي أو عن الذاتية التلغظية (subjectivité). وكلما

لوحظ غياب الذات، وغياب ضمائر الحضور، أمكننا الحديث عن خطاب موضوعي أو عن الخاصية الموضوعية في عملية التلفظ والقول (objectivité). ومن هنا، يصبح ضمير المتكلم "أنا" هو ضمير الحضور، والتلفظ، والذاتية، وتواجد المتكلم. ولا يمكن الحديث عن دلالات الضمائر إلا ضمن خطاب معين، ولا سيما الخطاب الانفعالي. فالضمير الخارج عن الخطاب - حسب بنفينست (Benveniste) - بمثابة شكل فارغ لا يعبر عن شيء أو فكرة¹⁵⁰. وهذا ما يثبتته أيضا بول ريكور (Ricoeur)، حينما يذهب إلى أن الضمائر لا تحمل أي معنى في ذاتها، إلا إذا ارتبطت بقائلها أو متلفظها ضمن ملفوظ لساني معين في جملة أو خطاب ما. ومن هنا، فضمير التكلم - حسب إميل بنفينست أيضا - يدل على الذاتية، وحضور الذات والوجود والأنا، وقد قال ديكارت: "أنا أفكر، إذاً، أنا موجود". وتحضر هذه الذاتية بشكل جلي عبر صيغة التكلم، والصيغ الانفعالية، وصيغ المكان والزمان الدالة على مكان التلفظ وزمانه في اللحظة الراهنة، إلى جانب صيغة الفعل الحاضرة أو المستقبلية. ومن ثم، فحضور الذات يعني حضور المتكلم أو المتلفظ بتجاربه الحياتية الكلية النفسية والفينومينولوجية، وتمركز الذات حول الأنا وجودا وحضورا ومعايشة. ويعني هذا أن ضمير المتكلم يحمل دلالات فلسفية وجودية (الوجود الإنساني)، ودلالات فينومينولوجية (إدراك الذات للموضوع)، ودلالات سيكولوجية (علاقة الذات بالوعي)، ودلالات لسانية وتداولية.

وعليه، تتحدد الذاتية من خلال علاقتها بالضمير الشخصي، وانطباعات المتكلم الوجدانية، وحالات الذات والوعي. وقد أثبت بنفينست بأن الذاتية هي طاقة

¹⁵⁰ - C.K.Orecchioni: **L'enonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980, p:37.

المتكلم للظهور كذات^{١٥١}. وبناء على هذا الاستدلال، تترابط الذاتية واللغة بشكل عضوي، فاللغة هي أس الذاتية. ومن هنا، فالذاتية هي خاصية جوهرية للغة^{١٥٢}. وتذهب أوريكشيوني إلى أن ليس هناك مكان لغوي بدون وجود للذاتية، ونجد الفكرة نفسها عند بول ريكور الذي يرى أن اللغة تعبير عن الكينونة داخل الوجود^{١٥٣}.

وهكذا، ترتبط الذاتية باللغة داخل الحقل اللساني مع إميل بنيفيست. ومن ثم، يمكن التمييز بين الذاتية من الدرجة الأولى مع بنيفيست، والذاتية من الدرجة الثانية مع أركشيوني. فالذاتية من الدرجة الأولى قائمة على القرائن الإشارية كالضمير الشخصي الدال على الحضور والوجود، ومؤشرات سياق التلفظ من مكان وزمان. أما الذاتية من الدرجة الثانية، فهي قائمة على إصدار الأحكام التقويمية، وتشغيل التعابير الانفعالية.

وقد تناول تزييفان تودوروف هذه القضية في كتابه "الشعرية" بنوع من التوضيح والتفصيل، حيث يقول: "والسمة الأخيرة التي نثبتها هنا لتمييز تنوع السجلات اللفظية هي مايمكن أن نسميه متبعين في ذلك بنيفيست " ذاتية اللغة"، ونجعلها مقابل موضوعيتها. فكل ملفوظ يحمل في ذاته آثار تلفظه، وفعل إنتاجه الدقيق والفردى. لكن هذه الآثار يمكن أن تتفاوت كثافة. ولنضرب مثلاً واحداً على ذلك، فالماضي المجرد في الفرنسية (Passé simple) يضيف على الخطاب حداً أدنى من الذاتية. وكل ما يمكننا أن نعرفه هو أن العملية الموصوفة سابقة على عملية الوصف، وهذا هو الأثر الضئيل الذي تتركه الذاتية هنا.

¹⁵¹ - Émile Benveniste: Problèmes de linguistique générale 1, ED, Gallimard, Paris, 1966, p.253. p.260-269.

¹⁵² - Ibid, p.263.

¹⁵³ - Paul Ricoeur: Le conflit des interprétations, Seuil, Paris, 1969, p.261.

إن الأشكال اللسانية التي تتخذها هذه الآثار العديدة. وقد كانت موضوعاً لأكثر من وصف. ويمكننا أن نميز بين سلسلتين كبيرتين: أولاهما: الإشارات إلى هوية المتحدثين وإلى المعطيات الزمكانية للتلفظ، التي عادة ما تنقل عبر مورفيمات خاصة بذلك (الضمائر أو أواخر الأفعال)، والثانية: الإشارات إلى سلوك المتحدث أو المخاطب إزاء الخطاب أو موضوعه (الذين لا يكونان إلا مقومات، أي مظاهر من معنى كلمات أخرى). واعتماداً على هذه الوسيلة بالذات، تخترق صيرورة التلفظ كل الملفوظات اللفظية. فكل جملة تحتوي على إشارة إلى استعدادات المتحدث بها. فمن يقول: "هذا الكتاب جميل" يقدم حكماً تقويمياً، فيتدخل بذلك بين الملفوظ ومرجعه، أما من يقول: "هذه الشجرة كبيرة"، فإنه يصدر حكماً من نفس الجنس، وإن كان أقل وضوحاً، ويخبرنا مثلاً عن نبات بلاده. فكل جملة تتضمن تقويماً ما، لكن بدرجات مختلفة؛ مما يسمح لنا بأن نقيم مقابلة بين الخطاب التقويمي وبين بقية سجلات الكلام.

وفي صلب هذا السجل الذاتي ميزنا بعض الأصناف ذا الخصائص المحددة تحديداً صارماً، وأشهرها الخطاب الانفعالي أو التعبيري. والدراسة الكلاسيكية لهذا السجل هي دراسة شارل بالي، ومذاك عزلت عدة أبحاث هذه المظاهر من خلال سمات صوتية ونحوية ومعجمية.

ويوجد نمط آخر من الذاتية يتحقق من خلال قطاع معزول من الألفاظ، وهو الخطاب الجهوي، ونلحق به الأفعال والصفات الجهوية (devoir, pouvoir, peut-etre, certainement... les verbes et les adverbess modaux). وللمرة الثانية تبرز إلى العيان الذات المتلفظة، ومن خلالها عملية التلفظ برمتها.^{١٥٤}

^{١٥٤} - تزيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م، ص: ٤٣-٤٤.

ويتبين لنا من كل هذا أنه إذا كان بنيفينست قد تناول المعينات الدالة على الذاتية من خلال الحديث عن الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان، فإن أوريكيشيوني قد أضافت إليها أسماء القرابة (أبي - أخي...). أما تودوروف فقد تحدث بدوره عن صيغ أخرى للذاتية كصيغة الأزمنة، مثل: الماضي المجرد (le passé simple)، وتحدث أيضا عن الأحكام التقويمية التي تعبر عن تدخل المتكلم بذاته سواء أكانت أحكاما سلبية، مثل: " هذا الفندق متسخ"، أم أحكاما إيجابية: " هذا فندق فاخر". وهناك أحكام محايدة، مثل: " هذه سيارة حمراء"، بالإضافة إلى أفعال الجهة (يجب، يريد، يرغب، يقدر)، وصيغ الشك والاعتقاد (يحتمل، اعتقد، أشك، من الممكن...). ولا ننسى تلك الحركات والإيماءات الإشارية التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن ذاتيته: " مثل: اسمي جمال. يستعمل المتحدث أصبعه للإشارة إلى نفسه". وقد أضاف الأسلوب شارل بالي إلى هذه المقومات الصيغ الانفعالية والتعبيرية، وصيغ التعنيف والعتاب والتوبيخ.

٩- المعينات وثنائية الاندماج والالاندماج:

تعبر المؤشرات الإشارية أو المعينات داخل الملفوظات أو النصوص - كيفما كانت طبيعتها - على خاصية الاندماج (L'embrayage) داخل عملية القول بصيغتها الحضورية: أنا-الآن-هنا، أو تعبر من جهة أخرى عن عدم الالاندماج النصي (Le débrayage)، وذلك بغياب المتكلم ضميرا ومكانا وزمانا. وبتعبير آخر، إذا كانت المعينات الإشارية تدل على الذاتية والموضوعية، فهي بدورها تؤثر على الاندماج والالاندماج، "فالذات حينما لاتندمج في الخطاب

تقدم نفسها على أنها موضوعية، ولكن عدم اندماجها ليس إلا وهما يخدع المتلقي ليقع تحت طائلته. وحينما تندمج تزيل عن انفعالاتها كل قناع.^{١٥٥}

ومن المعروف أن الاندماج والاندماج حسب الباحث المغربي الدكتور محمد مفتاح يتعلقان بـ:

" -العامل: اندماج " أنا" في المقال أولا اندماجه ليحل محله غيره من الضمائر الأخرى.

- الزمان: اندماج " الآن" في المقال أولا اندماجها لتحل محلها ظروف زمانية أخرى.

- المكان: اندماج " هنا" في المقال أولا اندماجها ليحل محلها غيرها من الظروف المكانية.^{١٥٦}

ويمكن توضيح هذا في الخطاطة السيميوطيقية التالية^{١٥٧}:

الإنسان		
المعينات	الاندماج	الاندماج
الضمير	أنا	غير أنا: أنت-هو
المكان	الآن	غير الآن: البارحة- مرة- غدا
الزمان	هنا	غير هنا: هناك- مكان ما

^{١٥٥} - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م، ص: ١٥١.

^{١٥٦} - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص: ١٥١-١٥٢.

^{١٥٧} - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص: ١٥٢.

ويعني هذا أن الإنسان يعيش حضوريا في المكان والزمان عبر خاصية الاندماج، وقد لا يعيشه إذا كان في حالة الغياب واللانندماج. ومن هنا: " فقد صاغت اللسانيات الوضعية تعبير (أنا، هنا، الآن)، لتدل به على ارتباط الحدث الإنساني بالزمان والمكان. وتقتضي ضرورة الارتباط أن (هنا، وهناك، هنالك) تدل على الزمان الماضي والمستقبل، وتصاحب (هنا) الحال وحده، وعلى هذا، فإنها ليست إلا جزءا من بنية مكانية اجتماعية - لغوية أعم.^{١٥٨}

هذا، وقد تناول كريماص (Greimas) في مؤلفاته السيميوطيقية ثنائية الاندماج واللانندماج، ولا سيما أثناء مقارنته لنص قصصي قصير لموباسان (Maupassant) تحت عنوان " الصديقان"، فقد تناول ثنائية الاندماج واللانندماج العاملي، والمكاني، والزمني^{١٥٩}. وقد أشار إلى القرائن والمعينات المطلقة والمعينات الإشارية، من أجل أن يبين وضعية السارد، فهل هو مندمج وحاضر داخل القصة زمانا ومكانا أم هو غائب وغير مندمج؟! كما أشار كريماص إلى بعض المعينات الدالة على اللانندماج المكاني، مثل: أفعال الحركة والانطلاق، كانطلق، وارتحل، وابتعد، وسافر...

وقد حاول كريماص، بعد حديثه عن اللانندماج الزمني المطلق والإشاري، الحديث عن فضاء مدمج بكسر الميم (englobé)، وفضاء مدمج بفتح الميم (englobant). فمدينة باريس - مثلا - تعد فضاء عاما داخل القصة، مادامت تجري فيها معظم الأحداث الرئيسة. ومن ثم، فهي فضاء مدمج (بكسر الميم). في حين، تمثل الأمكنة الخاصة الأخرى فضاء مدججا (بفتح الميم).

^{١٥٨} - د. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م، ص: ٦٩.

^{١٥٩} - Greimas: Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques, p:40-42.

١٠- المعينات والمنظور السردى:

تخضر الشخصية داخل النص الروائي عبر مجموعة من الضمائر التفاتا وسردا وحكيا، فتنقل الشخصية عبر ضمائر التكلم والغياب والخطاب. وتمارس هذه الضمائر لغة الإحالة والاتساق، والانسجام والتواصل بين المحيل والمحال عليه. وتنقل الشخصية عبر مجموعة من الضمائر، فترتبط بضمائر التعظيم والاحترام (أنت / VOUS)، أو تقترب بضمائر المساواة العادية (أنت tu).

وتنتقل الشخصية أيضا على مستوى التجنيس الأدبي والأسلوبي من ضمير المتكلم الذي يرتبط بالمنولوج أو التذويت أو الحوار الداخلي إلى ضمير الغائب القائم على السرد والأسلوب غير المباشر، أو ينتقل إلى ضمير الخطاب المبني على الحوار والأسلوب المباشر. وتساهم الضمائر المعوضة لأسماء الأعلام في خلق غموض الشخصية، وخلق إبهامها، وازدياد التباسها فنيا وجماليا ودلاليا.

وغالبا ما يسقط الضمير الشخصية في المنولوج والمناجاة والحوار الداخلي، ويخرج الرواية من طابعها البوليفوني السردى القائم على التعدد الصوتي إلى المنولوجية ذات الصوت الواحد، أو ما يسمى أيضا بالخطاب المذوت، الذي يقربنا من أدب الاعترافات، والسيرة الذاتية، وأدب اليوميات، والمذكرات، والمنشورات الاجتماعية والسياسية.

وهكذا، تشكل الضمائر سمة ضعيفة في تشكيل الشخصية الروائية، وإظهارها دالا ومدلولا، بالمقارنة مع اسم العلم الشخصي الذي يفرد لها، ويميزها عن باقي الشخصيات الأخرى. ويعني هذا أن الضمائر تبهت الشخصيات، وتهمشها دلاليا ومقصديا، على عكس اسم العلم الذي يرفعها شأنًا وقيمة وشأوا وهوية.

وهنا، لابد من الإشارة إلى علاقة الضمير بالرؤية السردية أو المنظور السردى. وفي هذا الإطار، يقول فيليب هامون: "وقد يكون مفيدا، من جهة أخرى،

دراسة توزع سمة الشخصية وفق زاوية الرؤية أو التصويغ التي يسلطها السارد على الشخصية.^{١٦٠}

وإذا كانت الرواية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية تكثر من ضمائر الغياب، والرؤية من الخلف، فإن الرواية المنولوجية أو النفسية أو الرواية الجديدة تستعمل كثيرا ضمير المتكلم والرؤية "مع" أو الرؤية من الداخل. في حين، تستعمل الرواية التجريبية ضمير المخاطب من البداية حتى النهاية، فتستعمل إما الرؤية من الخلف وإما الرؤية من الخارج.

هذا، ومن يتأمل الرواية على مستوى الضمائر والمنظور السردية، فإنه سيجد، بلاشك، أن هذه الرواية تقدم من خلال منظورين متقابلين: إما عبر منظور ذاتي قائم على الرؤية الداخلية، من خلال الاستعانة بضمير المتكلم، وتشغيل المعرفة المتساوية التي يشترك فيها السارد مع الشخصية المحورية، وإما عبر منظور موضوعي قائم على الرؤية من الخلف من جهة، والرؤية من الخارج من جهة أخرى. وتعتمد الرؤية من الخلف - كما هو معلوم - على ضمير الغائب، واستقلال السارد وحياديته، ونزوله إلى درجة الصفر من الموضوعية، والارتكان إلى المعرفة المطلقة التي تستكنه الداخل النفسي للشخصيات، وترصد أبعادها الخارجية. ويمكن تسمية هذه الرؤية من الخلف كذلك بـ "القص غير المركز

Non focalisé"، أو نسميه أيضا بالتركيز عند درجة الصفر كما عند جيرار جنيت. وقد أخذ هنري جيمس على هذا القص "أنه أدى إلى التفكك وعدم التناسق. حيث إن الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان، أو من زمان إلى زمان، أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر، بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة، تكون نتيجة التشتت، وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة

^{١٦٠} - فليب هامون: سيمولوجية الشخصيات، ص: ٥٢.

في الرواية. ولذلك، نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها. وتعد رواية "السفراء" لهنري جيمس مثالا نموذجيا لهذا النوع من القصص. فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات. وهذه التقنية أسماها جون بويون "الرؤية مع".^{١٦١}

في حين، تستند الرؤية الخارجية إلى ضمير الغائب أو ضمير المخاطب من خلال التركيز على البعد الخارجي، والالتزام بالحيد والاستقلالية في نقل المعرفة والمعلومات.

١١ - - المعينات والشخصيات الواصلة:

تعتبر الشخصيات الواصلة بمثابة علامات لغوية فارغة، كالضمائر والمعينات والظروف وأسماء الإشارة، تلك المؤشرات التي لا تأخذ مدلولها إلا أثناء وجود مقامات التلفظ، وسياقات التعيين، وعقد التواصل. ومن الأمثلة البارزة على هذا النوع من الشخصيات نذكر، بشكل غير مباشر، الكاتب والقارئ. ومن الصعب معالجة الشخصيات الواصلة معالجة منهجية دقيقة، وذلك لعدم وضوحها في النصوص السردية^{١٦٢}.

هذا، وتعد الشخصيات الواصلة حسب فيليب هامون دليلا: "على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة

^{١٦١} - سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م، ص: ١٨٢.

^{١٦٢} - Camil Minard: le statut sémiologique de L'esprit comme personnage dans les écrits pauliniens), Laval Théologique et philosophique, vol.39, no:3, 1983, p:303-326.

التراجيديا القديمة، والمحدثون السقراطيون، وشخصيات عابرة، ورواة وما شابههم، واطسون بجانب شارلوك هومز، وشخصيات رسام، وكاتب، وساردون، ومهذارون، وفنانون، الخ....^{١٦٣}

ويعني هذا أن الشخصية الواصلة هي التي ترسم لنا مكانة المؤلف والقارئ داخل العمل الروائي التخيلي، كأن يكون هناك راو ينوب عن المؤلف في المسرحيات التراجيدية، أو يوجد المتحاورون في الحوارات السقراطية، أو يمكن الحديث عن السارد الشاهد، أو السارد الملاحظ...

هذا، وقد أخذ هذا المصطلح (الشخصيات الواصلة - les personnages embrayeurs) عن الباحث اللغوي رومان جاكبسون Roman Jakobson، حينما استعمله هذا الدارس اللساني في تنظيم عملية التواصل، والإشارة إلى عناصر عملية التلفظ والإرسال، كالكاتب والمتلقي أو المرسل والمرسل إليه.

ومن ثم، فالشخصيات الواصلة هي التي تشير إلى المؤلف والقارئ، عبر مجموعة من المؤشرات والضماير والظروف المكانية والزمانية.

١٢- الضمير الشخصي والضمير غير الشخصي:

كما تميز السيميوطيقا السردية بين السارد والمسروود له، وبين القائل الضمني والمتلقي الضمني، فإنها تميز كذلك بين الضمير الشخصي والضمير غير الشخصي، كما فعل ذلك إميل بنفينيست E.Benveniste: "إننا بجمع الضماير في نظام ثابت، وفي مستوى موحد، تكون محددة فيه بتواليها ومرتبطة بهذه العناصر: أنا، وأنت، وهو، لا نعمل إلا على التحويل، داخل نظرية شبه- لغوية، لمجموعة من

^{١٦٣} - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: ٢٤.

الفوارق ذات الطبيعة المعجمية. وهذه التسميات لا تقدم لنا عناصر حول ضرورة المقولة، أو حول المحتوى الذي تتضمنه، ولا حول العلاقات التي تجمع بين مختلف الضمائر. يجب، إذاً، البحث في كيفية تعارض كل ضمير مع الضمائر الأخرى، وما هو المبدأ الذي يتبنى عليه تعارضها، لأننا لا نستطيع فهمها إلا من خلال ما يحدد الاختلاف والتعارض بينها.¹⁶⁴

يلاحظ بنفينست أن الدراسات اللغوية التقليدية لا تميز بين الضمائر الثلاثة: أنا- أنت- هو، بل تجعلهم في مرتبة صرفية ونحوية واحدة. بينما يقتضي التصور الجديد تجاوز هذا التعامل، واستبداله بمنظور جديد يميز بين الضمائر دلالياً وأجناسياً وخطابياً، فيضع بينها تقابلات كالتقابل بين الضمير الشخصي (أنا ⇨ أنت)، والضمير غير الشخصي (هو/هي/الضمير المحايد / on). وفي هذا السياق، يقول بنفينست عن الضمير الشخصي: "إن "أنا" لا تعني الذي يتكلم، وتتضمن أيضاً قولاً على ذمة "أنا": فبقولي "أنا"، لا يمكن لي أن أتكلم على نفسي. وفي المخاطب، "أنت" تتحدد ضرورة بـ "أنا"، ولا يمكن أن يتم التفكير خارج وضعية غير محددة انطلاقاً من "أنا".¹⁶⁵

أما الضمير غير الشخصي، فهو ضمير موضوعي مرتبط بالغياب سواء أكان ضميراً ذكورياً أم إناثياً أم محايداً: "إن الشكل المسمى بضمير الغائب، يشمل إشارة لقول حول شخص معين أو حول شيء معين، لكنه غير مرتبط بضمير شخصي خاص... ويمكن أن نصوغ النتيجة بشكل واضح: إن ضمير الغائب ليس

¹⁶⁴ - Benveniste, E: (La nature des pronoms), in **Problèmes de linguistique générale**2, ED, Gallimard, Paris, 1974, p:226.

¹⁶⁵ - Benveniste, E: (La nature des pronoms), in **Problèmes de linguistique générale**2, p:228.

بضمير شخصي، إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللا-شخصي.^{١٦٦}

ويعني هذا أن الشخصية تتحول إلى اللا شخصية عبر مجموعة من الوسائط اللغوية، كالضمائر وأسماء الأعلام. ويعني هذا أن ضمير المتكلم "أنا" ضمير شخصي في علاقته بضمير المخاطب "أنت" تواصلًا وتداولًا وتخطابًا واستحضارًا. في حين، إن ضمير الغياب ضمير غير شخصي. أي: لا يدل على وجود الشخصية بشكل دقيق. وبتعبير آخر، إن ضمير الغائب "هو" قد يدل على شخص أو جماد أو حيوان. في حين، إن ضمير المتكلم يدل على الشخص فقط. ومن هنا، فضمير المتكلم ضمير شخصي، بينما ضمير الغياب غير شخصي. وفي هذا النطاق، يقول الدكتور حميد حمداني: "إن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها. أي: إن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي. أولاً، لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة كما يؤكد "بنفنست" على ماهو ضد- الشخصية. أي: على ماهو ليس بشخصية محددة، مثال ذلك: ضمير الغائب، فهذا الضمير في نظر "بنفنست" ليس إلا شكلاً لفظياً وظيفته أن يعبر عن اللا شخصية. لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصورات القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية. وهذا ما عبر عنه فيليب هامون PH.Hamon عندما رأى بأن الشخصية في الحكاية هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص.^{١٦٧}

¹⁶⁶ -Benveniste, E: (La nature des pronoms), in **Problèmes de linguistique générale 1**, ED, Gallimard, Paris, 1966, p:228.

^{١٦٧} - د.حميد حمداني: بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م، ص: ٥٠.

ويوضح الدكتور عبد المجيد نوسي هذا التقابل بين الضمائر في مجال السرد، بأنه ينظم العلاقة التواصلية الموجودة بين السارد والحكاية، وبين السارد والشخصية المحورية، كما تبين وضعية السارد داخل القصة أو خارجها، ومنظور الراوي تجاه الشخصيات المسرودة: "إن الصيغة الفعلية: ضمير الغائب، يمكن أن تتضمن قولاً حول شخص أو حول شيء، غير أن هذا القول غير مرتبط بقائل خاص وموحد، كما هو الحال بالنسبة للزوج: أنا / أنت. فهذا الضمير هو الذي يؤثر على مقولة الضمير اللا- شخصي.

وتنظم مقولات الضمير من خلال علاقة تضايف تقابل فيها الضمائر الشخصية: أنا / أنت، مقولة الضمير اللا- شخصي: "هو". إن هذا التمييز بين المقولتين يعد أساسياً بالنسبة للسرد في الخطاب الروائي، لأن السارد يجد نفسه بخصوص تنظيم خطابه بين هاتين المقولتين أو بين هذين الاختبارين السريين. فالأمر يتعلق بمقولتين نحويتين يحيلان، من منظور اللسانيات الخطابية، على اختبارين سريين. إن امتلاك عناصر الجهاز الشكلي لعملية القول اعتماداً على مقولة من هذه المقولات النحوية، يحيل، على مستوى تنظيم الخطاب، وعلى مستوى تحديد دلالاته العامة. إن اختيار مقولة من هذه المقولات لإنجاز عملية القول السردية من طرف عامل التواصل، يمكن أن يحدد:

- طبيعة العلاقة بين عامل التواصل والحكاية على مستوى تأطيره داخل الحكاية أو خارجها.

- طبيعة العلاقة بين العامل في عملية القول والعامل في القول، مما يمكن من تحديد وجود أو غياب تطابق بينهما. إن وجود تطابق بينهما يجعل من عامل التواصل ساردا وفاعلاً في منظومة أفعال الحكاية.

- إن وجود عامل التواصل داخل أو خارج الحكاية وتطابقه مع عامل القول أو عدم تطابقه، يحدد من شكل تنظيم الخطاب على مستوى توليد " أثر معنى " الموضوعية أو الحقيقة في الخطاب.^{١٦٨}

وتأسيسا على ماسبق، يمكن القول بأن الضمير الشخصي دليل على الحضور والوجود والكينونة، بينما الضمير غير الشخصي تعبير عن الغياب والحياد والاندماج التلفظي والفضائي.

١٠- منهجية دراسة المعينات داخل الخطاب الروائي:

حينما نريد دراسة المعينات داخل الرواية، أو نريد تطبيق المقاربة القرائية، فلا بد من اتباع مجموعة من الخطوات المنهجية، كوضع ملخص للحبكة السردية في شتى تفاصيلها الحديثة. و بعد ذلك، ينتقل الباحث إلى دراسة المعينات القرائية، عبر التركيز على ثلاثة مبادئ منهجية كبرى، ألا وهي: البنية، والدلالة، والوظيفة. فيتم دراسة أطراف التواصل (المرسل والمتقبل)، وتحديد آليات التواصل والتلفظ. كما يتم دراسة المعينات الزمنية، عبر جرد المؤشرات الزمنية، وتحديد بنيتها وسياقاتها التلفظية، وإبراز زمنية الأفعال، مع استخلاص دلالاتها ووظائفها ومقاصدها القريبة والبعيدة. ونستحضر كذلك المعينات المكانية، عبر جرد المؤشرات الفضائية والمكانية، وتحديد بنيتها، مع استخلاص دلالاتها ووظائفها. وبالتالي، نجرد الضمائر الشخصية، ونحدد بنيتها، مع استخلاص كل دلالاتها ومقاصدها. ولا ننسى أن نتناول آليات تلفظية أخرى، كأسماء الإشارة، وأسماء التملك، وأسماء القرابة، والصيغ الانفعالية والتعبيرية، وصيغ التقويم والحكم.

^{١٦٨} - د. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص: ٤٨.

ونختم دراستنا بالتركيز على المنظور السردي، ودراسة الذاتية والموضوعية، ودراسة الاندماج والاندماج.

١٢ - المعينات في الخطاب الروائي:

توجد مجموعة من الروايات العربية التي اشتغلت على المعينات التلفظية والقرائن الإشارية سواء أكانت روايات كلاسيكية أم تجريبية أم تأصيلية، نستحضر منها: رواية: "الفردوس اليباب" ليلي الجهني (١٩٩٩م)^{١٦٩}، التي تصور خطيئة صبا حينما تقترب مجموعة من الأخطاء (الزنى، والإجهاض، والانتحار)؛ بسبب طيشها أولاً، وطيش عامر ثانياً، وانسياق صبا وراء رغباتها الشعورية واللاشعورية ثالثاً، وسعيها كذلك لتحقيق نزواتها العارمة رابعاً. بيد أن الرواية تدين الرجل الخائن اللعوب (عامر) الذي استغل سذاجة صبا، فأوقعها في خطيئة الزنى، ولم تنته علاقتهما بالزواج، كما كان الأمر مسطراً في السابق بينهما، ولم يف عامر بوعده كما يجب، بل أنكر الجنين، وقرب من الزواج وتبعاته، وتنكر لصبا احتقاراً وازدراءً. ولم تجد صبا من حل سوى أن تضع حداً لحياة الجنين، وحداً لحياتها. مما دفع خالدة، وهي خطيبة عامر، والصديقة المقربة إلى صبا، لتعلن ثورتها العارمة على عامر، فتصب جام غضبها عليه سبا وشتما وضرباً، وعلى أمه كذلك التي لم تحسن تربية ابنها الطائش اللعوب، ثم تحمله مسؤولية موت صبا وانتحارها: "طرقت بابه بعنف هذا الصباح. انفتح الباب عن دهشته، وبدأ كأن لم ينم حتى تلك الساعة، رغم أنه كان يرتدي منامته، هتف:

— خالدة؟!!

^{١٦٩} - ليلي الجهني: الفردوس اليباب، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م.

فقلت بغل:

- ماتت صبا. لن أغفر لك، أبدا لن أغفر لك.
وبصقت في وجهه. كنت أريد أن أبصق في وجه العالم بأسره لحظتها. مسح
لعابي بطرف كفه فيما اندفعت:
- سافل، حقير. كنت أعرف أن في أعماقك شيئا مريعا، خرابا، لكنني لم أدر
أن مرضا هناك يتاكلك.

وخلعت خاتم الخطبة، ورميت به وجهه:

- لا، صدقني ليس مرضا. المرض يمكن شفاؤه. إنه وباء، أجل وباء قضى على
صبا، ولن أغفر لك كل ما فعلته بها. لعنة الله عليك، لعنة الله عليك حتى قيام
الساعة.

لم أنتبه أن صوتي قد علا حتى جاءت خالتي - أمه - التي صرخت محتدة:

- ماذا حل بك؟ جننت؟ وأنت لم تسكت لها؟ (ثم التفت إلي) من هي صبا؟
وما دخل عامر بها، هه؟

كان الغضب المجنون يهصر الروح. الغضب الذي ظل يتورم في الأعماق منذ
البارحة، الغضب الذي ظل يكبر ويكبر مثل وحش يلتهم التفاصيل الصغيرة
التي مرت، والذكريات والأوراق والرسائل والكتب والشوارع والناس، ولا
يتجشأ ولا تنفس عنه الكلمات ولا حتى الصراخ ولا الدمع. أجل، كان
الغضب الحاقدا يصرخ ملتاعا:

- أسأليه، أسألي فتاك الساحر من تكون صبا؟ لعنة الله عليه.

وبتهور طفقت أبصق في وجهه بمجنون مريع قبل أن ألتفت إلى خالتي وأنا
أهذي:

- لعنة الله عليك أنت أيضا. أنت التي حملت بذرتة الفاسدة. كان يجب أن تموتي قبل أن تنجيه.

كنت أرقب شفتها السفلى، وهي تتدلى بتأثير الدهشة، وأرقب الدماء والألوان والملاح وهي تغادر وجهه، وقبل أن يتكلم أحدهما كنت قد نزلت بالدرج بسرعة.^{١٧٠}

تشغل ليلي الجهني في روايتها النسائية الضمير الشخصي الذي يتمثل في "أنا" "أنت"، أي صبا وخالدة، فنلاحظ في الرواية محكيين قائمين على التشاكل والتوازي والتناوب، مرة تسترسل صبا في الحديث عن علاقة خالدة بعامر، وتكشف لها خيائته وغدره وانحطاط أخلاقه، ومرة أخرى تتحدث خالدة عن عامر الخائن، وتلوم صبا على علاقتها غير الشرعية معه، دون أن تخبرها بذلك. أي: إن في الرواية قصتين متوازيتين: قصة صبا مع عامر، وقصة خالدة مع عامر. وهما متشاكلتان من حيث المعنى والمقصدية، ويتمثل هذا التشاكل الدلالي في الدفاع عن الأنثى (الدفاع عن صبا وخالدة معا)، والتسفيه بعامر الرجل الخائن الغادر بصفة خاصة، والتعريض بالرجل الشرقي بصفة عامة.

ويعني هذا أن الضمير الشخصي (أنا/أنت) يحضر بصيغتين:

الصيغة الأولى: أنا صبا (الساردة) "أنت خالدة (المسرودة لها).

الصيغة الثانية: أنا خالدة (الساردة) "أنت صبا (المسرودة لها).

والدليل على وجود حضور الساردة في الزمان والمكان هو وجود الضمائر الشخصية واسم العلم (صبا وخالدة): "وإذ رأيته واقفا بجوارك ليلتها أردت أن أغني. أجل، كان الغناء هو كل ما توائب إلى الذهن وذراعه تلتف حول ذراعك مثل أفعى. أردت أن أصرخ: (خالدة، لا). وقفت الكلمات خلف

^{١٧٠} - ليلي الجهني: الفردوس اليابس، ص: ٦٦-٦٧.

الشفاه، وبدا أن العالم صاحب إلى حد ألا تسمعينني. ولكن، ماذا أغني في تلك اللحظة، وأنا أرى عامرا الرجل الذي قال لي: (أحبك)، بكل طريقة ممكنة؛ قالها وهو يقبلني، قالها: وهو يهزني بعنف، ماذا أغني وأنا أراه وهو يلبسك - يا صديقتي التي لا تعرف شيئا - خاتم الخطبة؟!

كانت وجوه كثيرة تسبح في الفضاء الممتد بين عامر وبيني، حتى خاتم الخطبة كان يطفو قليلا ثم يغوص مثل وردة مربوطة بحجر. وميكائيل ينفخ في الصور والتفاصيل المذبوحة في قلبي تنشر، تبعث عارية إلا من أساي. في آخر الأمر ياخالدة، كنت أنا أيضا قد تعريت أمام الشيطان فوق أرض الله وتحت سمائه. أتصدقين ياخالدة؟ مرت أيام كان الهواء يموت فيها مخنوقا بالبكاء الرابض على أطراف حلقي، وعامر مثل فأر في مصيدة يخاف أن أضع طفلنا/إثنا تحت قدميك وأسألك بالله وبأسمائيه الحسنى أن تنصفيني! ليتته علم أنني لم أرد أكثر من أن أغني؛ كي يكف طفل مجروح بأحشائي عن أن يضرع إلى الله أن يخسف بي الأرض أنا التي لم يبق إثم لم أرتكبه. أغني في انتظار أن يأتي رسول الواقعة صلاح أبو سيف كي يصورنا، لكن حتى صلاح أبو سيف خذلني ليلتها. مات، أماته الواقع الذي لست أدري ماذا سأفعل به، بل ماذا سيفعل هو بي؟^{١٧١}

يلاحظ في هذا النص مجموعة من المؤشرات القولية الدالة على حضور الساردة (صبا) قولاً وذاتاً وإنساناً كالضمائر والأفعال. ومن بين هذه الضمائر المتصلة والمنفصلة: أنا- لي- صديقتي- بيني- قلبي- أساي- جسدينا- حلقي- طفلنا- إثنا- أني- أحشائي- بي...

^{١٧١} - ليلي الجهني: الفردوس اليباب، ص: ٥-٦.

أما الأفعال فهي: رأيته- أغني- أردت- أن أصرخ- تسمعيني- أرى- يقبلني- يهزني- أراه- كنت- قد تعريت- أسألك- تنصفي- لم أرد- أرتكبه- يصورنا- خذلني- لست- أدري- سأفعل به...

تدل كل هذه المؤشرات على وجود الساردة في القصة أو الحكاية كراويّة وشخصية محورية، ويعني هذا أن الرواية تصدر عن رؤية داخلية أو ما يسمى بالرؤية "مع". وتمتاز هذه الرؤية المصاحبة بحضور السارد أو الراوي، ومشاركته للشخصية في الحدث والمعرفة، ويعني هذا أن الراوي داخلي وخطابه قائم على التدويت (التركيز على الذات). وهذه الرؤية كما هو معلوم من سمات الرواية الجديدة، وخاصة الرواية المنولوجية أو رواية تيار الوعي كما عند جيمس جويس، وفيرجينيا وولف، وكافكا، ومارسيل برويت، وصمويل بيكيت...

كما أن الساردة: "صبا" تعبير عن الباث الضمني، والمتلقي الضمني، وتستحضر الساردة، التي يدل عليها ضمير: "أنا"، المسرودة لها، وهي خالدة. و يساهم الضمير "أنا" في جعل الخطاب الروائي خطابا ذاتيا يقوم على البوح والاعتراف والتصريح والتدويت.

بيد أن الساردة في القصة الثانية ستكون خالدة كما يدل على ذلك المقطع التالي: "أغسطس".

أزهار كثيرة تموت في أغسطس. صبا وعامر، من منكما كان الزهرة ومن كان الحجر؟ وهل تنبت الزهرة في قلب الحجر؟ وأنا إلى أي حد اقتربت وخلف أي سور وقفت؟

أغسطس.

وأنا لم أبك بعد. لا غيم في أغسطس حتى أبكي، والبحر محروق على ضفاف جدة. مسجور كقلبي وربما مسجون كدمعي.

وأنت يا صبا عبد العزيز كان يجب أن أهزك بعنف وأصرخ في وجهك (أنت امرأة هشة لاتصلح للحياة. خربتك الكتب. الكتب لاتشبه الحياة والذين يكتبونها حاقدون حرموا متعة الحياة ويريدون أن يحرّموا الآخرين منها).

تبا لي إذ لم أعرفك. تبا لي حين عرفتك. كل هذه الأعوام بيننا وجاءت البارحة لتكشف لي عن جهلي المريع بك. أنت لست امرأة ولست ملاكا، لا ولا شيطانا، وأكاد أجزم أنك لاتنتمين لهذا الكوكب. لم لم تخبريني من أي مجرة جئت فقط كي أعيد رفاتك إلى مثواه الأخير؟!^{١٧٢}

فالضمائر الدالة على وجود الساردة خالدة هي: أنا- قلبي- دمعي... أما الأفعال فهي: اقتربت- وقفت- لم أبك- أبكي- أهزك- أصرخ...

وهنا، تصبح خالدة هي الساردة، بينما تصبح صبا هي المسرودة لها. وبالتالي، فالرواية قائمة على منطق التناوب، والتوازي، والتشاكل، وتعدد الأصوات، والمنظور الداخلي.

أما المؤشرات الزمنية الدالة على اندماج الساردة صبا في زمان القصة وحكايتها، نستحضر مايلي: ليلتها- في تلك اللحظة- جمعتها هذا المساء- الآن...

أما المؤشرات المكانية الدالة على تحذير الساردة صبا في المكان، فهي كالتالي: الفضاء الممتد بين عامر وبيبي- أن يخسف بي الأرض- أمامك- دفعني بعيدا عنه- رأيت الشواطئ والبيوت التي ارتدناها معا- غرفتي- نركض فيها تحت المطر في شارع قابل وسط أمواج البشر- فنجان نرشفه في المقهى الصغير...

أما المؤشرات الدالة على تحذير الساردة خالدة في الزمان والمكان معا، فنستدعي المؤشرات الزمانية التالية: أغسطس- البارحة...

^{١٧٢} - ليلي الجهني: الفردوس اليابس، ص: ٥٩.

ونستحضر أيضا المؤشرات المكانية التالية: مررنا بغرفتك- بيتنا- نافذتي- غرفتي- نزلت الدرج- دائما جدة هناك- ظللت البارحة...

وتستند هذه المعينات المكانية والزمانية إلى: "التحقيق المكاني والزمني المعاش والمعاشر للتحقق الخطابي المتضمن." ^{١٧٣} إلا أننا نلاحظ على مستوى المكان في قصة خالدة أن هناك فضاء دارجا عاما Englobant وفضاء مدججا خاصا Englobé، فالفضاء الدامج هو جدة، وفضاءاتها المدجمة هي شوارعها وأحيائها وفنادقها ومطاعمها وبحرها: "تجبن جدة؟

أحيانا وأنت تجولين فيها تحسبين أنك تبحثين عن ذاتك عن تفاصيلك وأسرارك التي توزعتها الشوارع والبيوت والمنعطفات والأسواق. تلوح لك جدة مثل كتاب تخافين أن يباغتك الموت قبل أن تتمي قراءته. جدة، إلى أي حد يمكن لهذه المدينة أن تكون مغوية؟

أوه، ما الذي جاء بالغواية الآن؟ الغواية كلمة مثيرة موحية لا يجذبون تداولها علنا وأنت مغرمة بكل مالا يجذبونه. دائما خارجة من حدود أسوارهم متنائية عنهم. جدة أيضا خرجت منذ أعوام بعيدة من أسوارها وأبراجها الحصينة وخندقها وأبوابها التسعة: باب مكة، باب جديد، باب اليمن، وستة أبواب جهة البحر كلها ظلت خلف جدة، في كتب التاريخ وفي ذاكرة الأولين. ^{١٧٤} وتثبت كل هذه الفضاءات وجود الساردة في الزمن الحاضر، واندماجها معاشية وتحققا في مكان الأحداث الحاضرة بكل إيقاعاتها الدينامكية.

ونخلص من كل هذا أن الساردتين: خالدة وصبا حاضرتان ومندمجتان في القصة سردا وزمانا ومكانا. أي: أنا - الآن - هنا. وبالتالي، تستند الرواية إلى الضمير

¹⁷³ -Benveniste, E: (La nature des pronoms), in **Problèmes de linguistique générale 1**, ED, Gallimard, Paris, 1966, p:253.

^{١٧٤} - ليلي الجهيني: نفس الرواية، ص: ٨٠-٨١.

الشخصي: أنا أنت. ومن هنا، فالرواية ذاتية المنحى والاتجاه، وتجعل من الرواية خطاباً أو طوبوغرافياً (سيرة ذاتية) متعدد الأصوات. أي: إنها رواية بوليفونية (متعددة الأصوات) قائمة على تعدد الرواة والسراد. وعليه، تعد هذه المعينات الإشارية: "في علاقتها بالضمير، وظيفية على مستوى الخطاب؛ لأنها تهدف إلى تحذير وإدماج الأقوال السردية المكونة للخطاب في إطار مكاني وزماني، انطلاقاً من علاقة هذه الأقوال بالوضعية الزمانية والمكانية التي يوجد فيها القائل، وهذا يعني ربط الأقوال بعملية القول وبزمن عملية القول وبمكانها".^{١٧٥}

ومن الروايات الواصلة الأخرى، نذكر: رواية: "طريق الحرير" لرجاء عالم، حيث وظفت الرواية ضمير المتكلم الذي يحيل على الساردة أو الراوية أو الشخصية المحورية داخل الرواية. ويعني هذا أن الرواية تنبني على تشغيل الشخصية المشتركة التي تتكون من الساردة والشخصية المحورية. بيد أن الشخصية المحورية تنوب هنا عن الكاتبة الخارجية أو الكاتبة الضمنية، في إطار رؤية سردية داخلية مركزة. ومن ثم، تبدأ الرواية على إيقاع التذويت، والاسترسال الداخلي، والاحتكام إلى السرد الشخصي الذاتي، كما في هذا المقطع الاستهلاكي: "رقصتها سحرت البحارة، وسارت بأقدامنا العارية على الماء شمالاً، كان في طابعها التشتيت، لولا تدخل الأدلاء الذين أعادوا النوايا شرقاً بخاتمة الجنوب".^{١٧٦}

ويلاحظ أن ضمير المتكلم يؤدي في رواية رجاء عالم إلى اختبارات أولية لإعلاء شأن الذات المقموعة، وتحرير الإنسية المكبوتة، وإثبات الكينونة المنسية، تلك الرواية التي طالما هيمن عليها الصوت الذكوري بشكل من الأشكال. ويعني هذا أن الكاتبة قد اختارت الصوت النسوي للروح بالجرأة، والاعتراف بالاختناق

^{١٧٥} - د. عبد المجيد نوسي: نفس المرجع السابق، ص: ٥٢.

^{١٧٦} - رجاء عالم: طريق الحرير، ص: ٨.

والأسر والتكتم. لذا، تسلحت الكاتبة بضمير المتكلم لتثبت هويتها المجروحة، وتعلن ثورتها العارمة ضد القمع والسائد والثابت، وتظهر رغبتها في الانعتاق والتحرر من قيود الواقع المحبط. وبالتالي، يحيل هذا الضمير الداخلي على الكاتبة الضمنية؛ مما يجعلها حاضرة في الرواية بطريقة من الطرائق، فتحرس مسالك السرد، ثم تنسق بين الشخصيات، ثم تمارس الحكيم والاعتراف والنقد، فالرؤية "مع" تدل على وجود مشاركة بينية ومتداخلة بين الشخصية المحورية في الرواية والشخصية الساردة، كما يتجلى ذلك واضحاً من خلال المسار الروائي للأحداث.

وتظهر الإحالة جلية، حينما تربط الكاتبة رجاء عالم اسمها باسم جدها (العالم) الذي كان قبلة الطلاب والعلماء. "هذا بينما كان صبيان القافلة يتعاركون على سجادة المغربي الموشومة بالوقت، والتي لم تطق الهطول بأرض... فكانت تتقلقل في هواء مصر ورجالاتنا.. ثم حركتها الطيور في طيراتها فتكسرت صورة جدي المكية: ظهر لنا مُعتكفاً في خلوته، وسجّادته تطرح الرزق كما نخلة دائمة... فكان يطعم ويسقي قاصديه مما تحت أظلالها الخضر المعشوشبة بالذهب وتناقلوا له مُسمى (العالم) ليستقطب طُلاب العلم، يتفياون ظلّة ويتبردون.

وكان يُدرّس الأحكام بلغات الحجاج التي لا تُحصى، ولم يُعرف متى انفراد جُنده بتلقيه تلك الألسن!

انطمست أجزاء من المحفورة، ثم استطعنا تجميع عام اعتكافه العاشر، يوم كفّ لسائه عن الحو وعينه عن الصلاة.... وتجسّد جنده البيض وفنوا يوارونه

ظهيرة خلوته. وحين مالت الشمس للقرمزي لم يعثر له الأغواث المكلفون بخدمته على أثر.... هنا انغلقت المحفورة نهائياً".^{١٧٧}

وهكذا، يظهر لنا هذا المقطع السردي مدى الترابط الموجود بين الشخصية الروائية " الجد العالم"، والكاتبة الضمنية خارج العمل الأدبي: " رجاء عالم". علاوة على ذلك، تظل الساردة، بأي حال من الأحوال، ومهما تخفت وراء قناع ضمير المتكلم، شخصية داخلية واصله تحيل على شخصية خارجية. وهنا، يمكن الإشارة إلى جدلية الداخل والخارج في عملية الإبداع الروائي. وبالتالي، لا يمكن الحديث إطلاقاً عن موت المؤلف أو غيابه داخل النص الروائي، حتى ولو أنكرناه، وقفزنا على صورته البيوغرافية الخارجية، فإن بصماته حاضرة داخل النص الروائي، في شكل أطراس ومستنسخات وعلامات حضورية وتكرارية دالة على وجود نفس الكاتب الروائي، وشاهدة على آثاره الباقية.

أما رواية " سلمى" (٢٠٠٢م) لغازي عبد الرحمن القصصي، فهي - على العكس - ليست رواية ذاتية تعتمد على ضمير المتكلم، بل هي رواية غيرية، تنكئ على ضمير الغائب أو ما يسمى كذلك بالضمير اللا- الشخصي: " إن الشكل المسمى بضمير الغائب، يشمل إشارة لقول حول شخص معين أو حول شيء معين، لكنه غير مرتبط بضمير شخصي خاص... ويمكن أن نصوغ النتيجة بشكل واضح: إن ضمير الغائب ليس بضمير شخصي، إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللا- شخصي".^{١٧٨}

ومن هنا، يتقابل الضمير اللا- شخصي " هو/هي/ المحايد" مع الضمير الشخصي: أنا أنت. ومن ثم، يتميز الخطاب الذاتي القائم على ضمير المتكلم والرؤية

^{١٧٧} - رجاء عالم: طريق الحرير، ص: ٦٤-٦٥.

¹⁷⁸ - Benveniste, E: (La nature des pronoms), in **Problèmes de linguistique générale 1**, ED, Gallimard, Paris, 1966, p:228.

الداخلية المصاحبة عن الخطاب الموضوعي الذي يتسم بضمير الغائب، وتشغيل الرؤية من خلف، واستعمال سارد مستقل ومحيد. كما يرتبط ضمير الغائب باللا- اندماج القول والزمني والمكاني. ويعد اللا-اندماج: "عملية تعتمد عليها عملية القول لإبعاد - خارج القول- بعض المعينات الأساسية الدالة على الممثل والزمان والمكان، لتعويضها عناصر أخرى، مما يجعل أن اللا- اندماج يتحقق على ثلاثة مستويات: المستوى العاملي- المستوى الزمني- المستوى المكاني.^{١٧٩} وهكذا يمكن تمثيل خطاطة سيميوطيقية لعمليتي الاندماج واللااندماج:

الإنسان



الاندماج	اللا-اندماج
أنا ⇐ أنت	هو/هي
الآن	لا الآن
هنا	غير هنا
الحضور	الغياب

ومن المؤشرات الدالة على اللا- اندماج في القول والزمان والمكان، حضور ضمير الغائب باعتباره ضميرا مهيما ومؤطرا داخل الرواية، إلى جانب وجود أمكنة وأزمنة خارجية غائبة تدل على عدم اندماج العجوز فيها معاشة وتحققا، بل تعيش هذه الفضاءات الماضية عن طريق الاسترجاع والتذكر، عبر شخصية مستعارة أخرى هي سلمى، التي تدخلها العجوز في قلب الزمان لتعيد الأحداث، كما تريدها الأم في تلك الظروف التاريخية الصعبة والحالكة والمهمة: "تقلب

^{١٧٩} - د. عبد المجيد نوسي: نفس المرجع السابق، ص: ٥٧.

العجوز على فراشها، والراديو الجديد بجانب رأسها على المخدة. تتحرك أصابعها، وهي بين النوم واليقظة. ويدور المؤشر بين الإذاعات. فجأة، يتوقف المؤشر، ويتحدث الراديو عن جمال عبد الناصر. ترهف العجوز السمع. برنامج خاص بمناسبة الذكرى الخمسين لثورة ٢٣ يوليو. ويأتيها صوت جمال في خطبة من خطبه النارية. تصغي العجوز. وتصغي. وتغفو.^{١٨٠}

وهكذا، فالعجوز غير متجذرة في زمان القول ومكانه، أي لم تعش اللحظات التاريخية التي كان يحكم فيها جمال عبد الناصر مصر الاشتراكية. لذا، يتسم السارد بالغياب والإبعاد الخارجي، ويتم استرجاع الأحداث عن طريق الاستدعاء، وتوظيف الفلاش باك، وتشغيل عملية التذكر. والدليل على ذلك أن السارد والشخصية المحورية (العجوز) يتموقعان في الحاضر، بيد أنهما يشاركان في أحداث ماضية بعيدة عنهما. وبالتالي، ينقلان أخبارا تتعلق بفضاءات غير متجذرة في الزمان والمكان، تدل على اللا-اندماج في التزمين والتفضية كالمؤشرات التالية: ثورة ٢٣ يوليو- جمال عبد الناصر- الأندلس- أبو عبد الله الكبير- أيام الخليفة المستعصم- بغداد- محمد عبد الوهاب- أحمد شوقي- أم كلثوم- صلاح الدين الأيوبي...

تشير هذه المعينات والأعلام والمؤشرات الفضائية إلى عدم تجذير السارد أو الشخصية في المكان والزمان حضورا أو معاشة أو تحققا في الراهنية. ويعني هذا أن هناك غيابا ملحوظا للقائل في الزمان والمكان.

وعليه، يمكن التمييز بين حالتين من المتكلم في الحكاية أو الرواية أو القصة: فإما أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكوي Narrateur Hétérodiégétique، كما في رواية "سلمى" لغازي بن عبد الرحمن القصيبي، أو أن يكون شخصية حكاية موجودة داخل الحكوي، فهو إذا راو ممثل

^{١٨٠} - غازي بن عبد الرحمن القصيبي: سلمى، ص: ٩.

داخل الحكّي *Narrateur Homodiégétique*، كما في رواية "الفردوس الياب" ليلي الجهيني، أو رواية "طريق الحرير" لرجاء عالم. وهذا التمثيل له مستويات، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكّي، ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، كما في رواية: "سلمى" للقصيبي، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة، كما في رواية "الفردوس الياب" ليلي الجهيني^{١٨١}.

أما إذا انتقلنا إلى رواية: "رجل جاء... وذهب" لغازي بن عبد الرحمن القصيبي (٢٠٠٢م)، فهي رواية ذات السرد الذاتي، والمتكلم الذاتي، حيث تهيمن الرؤية "مع" أو الرؤية المصاحبة، فضلا عن وجود ضمير المتكلم والمؤشرات الزمانية والمكانية الدالة على حضور السارد داخل القصة قولاً وتزمينا وتفضية. مما يعني هذا أن هذه الرواية ترتكن إلى خطاب التدويت، والسيرة، والاعتراف، والبوح، والتصريح، والاسترسال، والتداعي الشعوري واللاشعوري. بيد أن الساردة في هذه الرواية لا تحيل على الكاتب الخارجي الملموس (غازي عبد الرحمن القصيبي)، بل تحيل على مؤلفة أنثى أو كاتبة نسوية، وهذه مفارقة رمزية استثمرها الكاتب للهروب من المراقبة والنقد والمحاسبة، لاسيما أن هذه الرواية صريحة وجريئة في نقدها؛ لكونها تدين بشدة الأغنياء الخليجيين النفطيين، وتتهمهم بالفساد والمنكر، واستغلال فقر الآخرين، كما يتضح ذلك جليا في روايات عبد الرحمن منيف التي تصب شرارات غضبها على حكام الجزيرة المستبدين، وخاصة في رواية: "شرق المتوسط"^{١٨٢}. ومن الشواهد النصية الدالة على اندماج الساردة في القصة والحكاية قولاً وتزمينا وتفضية، نذكر النص

^{١٨١} - انظر حميد حمداني: بنية النص السردى، ص: ٤٩.

^{١٨٢} - عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة

التالي: "يعقوب العريان يرفض أن يتركني. يرفض أن ينهي التقمص. من لي بطارد الشياطين؟ يرفض أن يتخلى عني، دقيقة واحدة. وفرص اللقاء تتضاءل مع كل يوم يمر. وعندما قررنا، منصف وأنا، أن نترك الفندق ونفتح متجرًا كبيرًا في قلب العاصمة، شعرت بأن فرص اللقاء ستععدم. كان أُملي الوحيد أن يعود إلى الفندق. ويراني. الآن، كيف سيراني؟ ومع احتدام اليأس زادت حدة التقمص. هل أنا موشكة على دخول الجنون الذي تركته، بلا أسف، مع هادي".^{١٨٣}

ومن المؤشرات والمعينات الدالة على تحذير الساردة في القصة وجود ضمائر تحيل على حضور الراوية، مثل: يتركني- لي- عني- قررنا- أنا- نترك- نفتح- أُملي- يراني- سيراني- تركته... كما توجد معينات زمانية، مثل: دقيقة واحدة- يوم يمر- الآن... ومعينات مكانية: قررنا أن نترك الفندق- نفتح متجرًا كبيرًا في قلب العاصمة- أن يعود إلى الفندق... كل هذه المعطيات الإشارية دالة على حضور الساردة داخل القصة قولًا وزمانًا ومكانًا؛ وهذا ما أكسب النص صيغة ذاتية شخصية.

ومن الروايات التي تحمل سردًا ذاتيًا وحضورًا شخصيًا نلقي رواية: "يوم التقينا... يوم افترقنا" (٢٠٠٣م) لخالد الشيخ^{١٨٤}، تلك الرواية التي تجسد سيرة ذاتية للكاتب الملموس، حيث ينبوب عنه في ذلك السارد الضمني والشخصية المحورية داخل القصة. ومن المؤشرات الدالة على تذويت الرواية، وتحذير السارد في القصة قولًا وتزمينًا وتفضية، وجود ضمير المتكلم، كما في هذا الشاهد السردية: "بعد أن خرجت من بوابة المطار الخضراء والتي تسمح للمسافرين بالمرور دون تفتيش على عكس البوابة الحمراء أخذني التاكسي إلى لندن. أخيرًا

^{١٨٣} - غازي عبد الرحمن القصيبي: رجل جاء... وذهب، ص: ٢٦-٢٧.

^{١٨٤} - خالد الشيخ: يوم التقينا... يوم افترقنا، الدار الوطنية الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.

شاهدت لندن التي بدت شوارعها كثيفة رغم ازدحامها بالناس واحتفالية الأسواق... ألوان ملابس الأطفال والنساء الزاهية وجمال الأجساد الرشيقة. وكانت نجمتي تضيء لتخرج كالمعتاد من بين باقات الزهور وألوان الطيف.. تطل من خلال الغيم كشمس هذه المدينة الضبابية... تلوح بكفيها كطفل يودع شمس الغروب.. آه ها أنت تتراقصين بين قامات الجميلات على امتداد الأرصفة كفراشة تحلق في سماء القلب والذاكرة... تبحث عن دفء الروح في ليل قارس... في محطة القطار وقفت حاملا أمتعتي وهمي وخوفي وتوجسي.. فرحي وحزني.. عيناى لا تخفيان قلقي... آلاف الأفكار والوساوس... وآلاف الوجوه العابرة... تفحصت كل الوجوه ووجه لندن إلا وجهي... في محطة القطار كنت منهكا أنتظر دوري لصعود عربة الدرجة الثانية باتجاه الشمال الشرقي.^{١٨٥}

ومن المعلوم أن هذه الرواية تصور سفر طالب سعودي إلى بلاد الإنجليز رغبة في طلب العلم، والحصول على شهادة تؤهله للحصول على وظيفة مشرفة في بلده، وقد حمل معه أثناء سفره حبه الدفين لنجمته المضيئة، التي كان يحبها حبا جنونيا بمدينة الدمام. إلا أنه سيعاني في بلاد المهجر من ويلات الغربة الذاتية والمكانية، ناهيك عن الوحدة والشوق والحنين والملل، والفشل في الدراسة، وصعوبة التكيف مع الأوضاع الجديدة. فلم يجد من حل يرضيه سوى الاستسلام لتزواته الشبقية، والبحث عن المرأة التي تؤنسه في لحظات الفراغ واليأس والقنوط، متأثرا في ذلك بصديقه الماجن والشبقي عبد الله الملقب بأبدول. وفي الأخير، يقرر العودة إلى بلده استجابة لنداء الحب والعشق، وتنفيذا لرغبة والدته التي أخبرته بمرض والده، وفشل أخيه في الحصول على العمل، ورغبة أخته في الزواج. وقد

^{١٨٥} - خالد الشيخ: يوم التقينا... يوم افترقنا، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، الطبعة الثانية سنة

أملت عليه كل هذه الدوافع مغادرة أرض الغرب بسرعة، للالتحاق ببلده على غرار أبدول الذي سبقه إلى فعل ذلك. وحينما وصل السارد إلى مدينته الساكنة، فقد وجد نجمته قد تزوجت من غيره، فبقي وحيدا يندب حظه التعيس، ويسترجع ذكريات الوصال والعشق الرومانسي الذي كان يجمعه بجارته المحبوبة. إلا أنه سيجد عملا في مركز الحدود الصحراوية؛ مما سيجعله ذلك سعيدا بشكل من الأشكال، ولم تكتمل سعادته في النهاية إلا بعودة نجمته إليه.

وتذكرنا هذه الرواية بنص يحيى حقي: "قنديل أم هاشم"^{١٨٦}، تلك الرواية التي تصور لنا التباين الحضاري بين الأنا والآخر، فتنقل لنا جدلية الشرق والغرب، ثم الصراع بين المادة والروح. إلا أن رواية يحيى حقي كانت أكثر درامية وجودة من رواية خالد الشيخ التي ظلت حبيسة خطاب انفعالي عاطفي غير محبوب بشكل درامي متوتر. أي: كان النص خطابا سطحيا من حيث الاسترسال السردي، والتخطيب التعبيري.

يتضح لنا، مما سبق قوله، بأن المعينات السياقية أو القرائن الإشارية تشكل عناصر ضرورية لمقاربة الملفوظ الكلامي داخل النسيج النصي، ولاسيما في مجال السرديات التي هي في حاجة ماسة لتحليل مقامات التواصل، ورصد عناصر التداول، وتبيان ظروف التبليغ. ومن هنا، فمن اللازم للدارس أو الناقد أو المتلقي، حين انكبابه على تحليل الملفوظات القولية، أن يحدد كل المؤشرات السياقية الزمانية والمكانية. وبالتالي، يبين جميع الضمائر وأسماء الإشارة وصيغ التعبير والانفعال التي تدخل في عملية توليد الملفوظات الكلامية في النصوص الإبداعية سطحاً وتظهرها وعمقا. وقد بينا كذلك بأن المعينات الإشارية تدل على حضور السارد أو الكاتب أو المؤلف في الزمان والمكان، كما تؤثر على اندماجه الذاتي، وراهنيته في التبليغ والتواصل. وفي هذا النطاق، يتم الحديث عن التلفظ

^{١٨٦} - يحيى حقي: قنديل أم هاشم، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة التاسعة، سنة ١٩٩٥ م.

الذاتي والتلفظ الموضوعي، أو يتم الحديث كذلك عن ثنائية الذاتية والموضوعية، وثنائية الاندماج واللااندماج، وثنائية المنظور السردي الذاتي والمنظور السردى الموضوعي.

وفي الأخير، يلاحظ أن المعينات الإشارية قد تم دراستها ومقاربتها في الحقل الثقافي والمعرفي الأكاديمي نحويًا، ولسانيًا، وسيميائيًا، وتداوليًا، وخطابيًا، وقرائنيًا، ونقديًا. وما زالت الحاجة ماسة إلى يومنا هذا إلى معرفة تقنيات التوظيف القرائني داخل النصوص والخطابات الإبداعية: بنية ودلالة ووظيفة!

الفصل الثالث:

الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات

تعد الرواية الكلاسيكية أو الرواية الفنية ذات البناء التقليدي رواية الصوت الواحد. لذا، سماها نقاد الرواية بالرواية المنولوجية. في حين، لم تظهر الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات إلا مع دويستفسكي - حسب المنظر الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) -. بمعنى أن الرواية البوليفونية هي التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الإيدولوجية، وترتكز كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والسراد والمتقبلين، وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب، واستعمال فضاء العتبة، و توظيف الكرونوتوب (وحدة الزمان والمكان)، وتشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية. وبتعبير آخر، تسعى الرواية التقليدية إلى الإكثار من السرد، وذلك على حساب الحوار والمناجاة والأسلوب غير المباشر الحر، مع الانطلاق من رؤية إيدولوجية معينة، يتم ترجيحها تسريدا وتحييكا وتخطيطا. في حين، تتضاءل الإيدولوجيات الأخرى، حيث يتم تبخيسها فكريا، والانتقاص منها عمدا؛ وذلك لوجود السارد العارف المطلق الذي يتحكم في دوايب السرد والحكي، بغية التأثير على المتلقي المفترض. أما الرواية البوليفونية، فهي رواية قائمة على تعدد الأصوات، والشخصيات، واللغات، والأساليب، والمواقف، والمنظورات السردية. ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية، تستدمج كل القراء المفترضين، ليدلوا بآرائهم بكل حرية وتلقائية، فيختاروا مايشاءون من المواقف والإيدولوجيات المناسبة. في حين، نجد الرواية التقليدية رواية أحادية الصوت، يتحكم فيها الراوي المطلق والسارد العارف بكل شيء.

◆ مفهوم الرواية البوليفونية:

يقصد بالبوليفونية (Poliphonie/poliphony) لغة تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم،

فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية متعددة، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب. وبتعبير آخر، يتم الحديث في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية، واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب. وللتوضيح أكثر، تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص. بمعنى، أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة؛ وهذا ما يجعل القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافق، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد سواء. ويعني كل هذا أن الرواية البوليفونية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية الأحادية الراوي والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور، بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السارد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية.

ومن أهم النصوص الروائية الممكنة في هذا المجال، نذكر: رواية: "إلواز الجديدة" (**La Nouvelle Héloïse**) "جان جاك روسو (J.J. Rousseau)، ورواية: "العلاقات الخطيرة" (**Les Liaisons Dangereuses**) لكوديرلوس دي لاكلو (Choderlos de Laclos)، وروايات دويستفكسي، وخاصة روايته الذائعة الصيت: "الجريمة

والعقاب"... ومن أهم الروايات العربية التي سارت على هذا النحو، نذكر على سبيل المثال: رواية: "**لعبة النسيان**" للمبدع المغربي محمد برادة^{١٨٧}...

هذا، ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية بقوله: "إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."^{١٨٨}

وتأسيسا على ماسبق، فالرواية البوليفونية في الحقيقة تعبير عن صورة الإنسان، وتصوير لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية. كما أنها كفاح: "ضد تشييء الإنسان، ضد تشييء العلاقات الإنسانية وكل القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي"^{١٨٩}. ويعني هذا أن رؤية كاتب الرواية البوليفونية رؤية إنسانية، ترفض - بشكل قطعي - تحويل القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية وكمية، باسم اقتصاد تبادل البضائع والسلع الذي شيأ العلاقات الإنسانية. زد على ذلك، فقد استندت الرواية البوليفونية، على المستوى الإستمولوجي، إلى الفلسفة النسبية، التي شككت في المطلق واليقين والثابت والكوني منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبالضبط مع الفيزيائي الألماني أينشتاين.

^{١٨٧} - محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٣م.

^{١٨٨} - ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م، ص: ٥٩.

^{١٨٩} - ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ص: ٨٨.

◇ الرواية البوليفونية والرواية المنولوجية:

إذا كانت الرواية المنولوجية ذات صوت إيديولوجي واحد، تعتمد على السارد المطلق العارف بكل شيء، وتستند إلى سارد واحد، ورؤية سردية واحدة، ولغة واحدة، وأسلوب واحد، وإيديولوجية واحدة، فإن الرواية البوليفونية رواية متعددة الأصوات على مستوى اللغة والأساليب والمنظور السردى والإيديولوجي، وكذلك من حيث الشخصيات، وتطرح أفكارا متناقضة جدليا، وتعطي المتلقي هامشا من الحرية والاستقلالية، لكي يختار الموقف المناسب الذي يتلاءم مع قناعاته وثقافته ومعتقداته. وغالبا ما تتحدد بوليفونية الرواية من خلال وجود تنوع في المنظور الإيديولوجي. لذا، يرى أوسبنسكي (Uspenski) بأن الرواية البوليفونية تمتاز بمجموعة من الشروط، وهي:

- ١- عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.
 - ٢- يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث. وبعبارة أخرى، ألا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.
 - ٣- أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها.^{١٩٠}
- وعلى هذا، فقد تخلصت الرواية الحديثة من أحادية المنظور، وانزاحت كذلك عن اليقين المطلق الثابت، باسم النسبية والمعرفة الاحتمالية: "إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي

¹⁹⁰ -B.Uspenski: **Poetics of composition**, traduction.CL.Kahn, Poétique9, 1972, P.١٠

العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملائمة^{١٩١}

وبناء على ما سبق، تبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر (الرؤية من الخلف - الرؤية الداخلية - الرؤية من الخارج)، بالإضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم - ضمير المخاطب - ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر تواصلًا وتبليغًا واقتناعًا. بمعنى أن كل قصة نووية يسردها سراد مختلفون، كل سارد له رؤيته الخاصة إلى زاوية الموضوع. أي: يعطي المؤلف للشخص الحرة والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو موارد أو تغيير لكلامه. كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية، وتعبر شخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية أرستقراطية، وهكذا دواليك... ولكن للقارئ الحق الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن يفرض عليه الكاتب أو المؤلف أو السارد المطلق رؤية معينة، عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة، وتسفيه آراء الشخصيات الأخرى، وذلك عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي، وإصدار أحكام القيمة.

¹⁹¹ - R.Scholes and R.Kellog: The nature of narrative, Oxford University Press, 1966, P.276.

وعليه، فما زالت الرواية الغربية والعربية على حد سواء، ولا سيما التقليدية منها، رواية منولوجية بامتياز، يسيطر عليها الصوت الواحد، والمنظور المطلق، والخطاب المسرود. بيد أن الرواية الجديدة ورواية "ما بعد الحداثة"، قد تخلصتا - بشكل من الأشكال - من هذا المنظور المطلق الأحادي، واستبدلتاه بالرؤية البوليفونية القائمة على فلسفة النسبية، وفلسفة الاحتمال.

◇ دراسات حول الرواية البوليفونية:

يعد ميخائيل باختين من أهم الدارسين الغربيين للرواية البوليفونية، فقد خصصها بمجموعة من الدراسات الأدبية والنقدية، ومن أهم ما وصل إلينا من ذلك، نذكر: "شعرية دويستفسكي" ^{١٩٢}، وكتاب: "إستيتيكا الرواية ونظريتها" ^{١٩٣}، و"الماركسية وفلسفة اللغة" ^{١٩٤}. بيد أن ثمة دراسات أخرى أشارت إلى البوليفونية بشكل من الأشكال. ومن بين هذه الدراسات ما كتبه تشيتشرين في دراسته المطولة تحت عنوان: "الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته" ^{١٩٥}، وف. ف. فينوغرادوف في كتابه: "حول لغة الأدب الفني" الصادر في مسوكو سنة ١٩٥٩م ^{١٩٦}، ول. جروسمان في كتابه: "طريق دويستفسكي"

^{١٩٢} - ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

^{١٩٣} - M.Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, ED. 1978.

^{١٩٤} - ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

^{١٩٥} - أ.ف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة: د. حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، طبعة ١٩٧٨م.

^{١٩٦} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٣٩٦.

^{١٩٧}، وأوتو كاوس في كتابه: "دويستفسكي ومصيره"^{١٩٨}، وف. كوماروفيتش في كتابه: "رواية دويستفسكي (المراهق) بوصفها وحدة فنية"^{١٩٩}، وب.م. إنجلجاردت في كتابه: "رواية دويستفسكي الإيديولوجية"^{٢٠٠}، وف. لونا جارسكي في مقاله: "حول تعددية الأصوات عند دويستفسكي"^{٢٠١}، وف. كيربوتين في: "ف.م. دوستويفسكي"^{٢٠٢}، وب.ف. شكلوفسكي في كتابه: "مع وضد ملاحظات حول دويستفسكي"^{٢٠٣}، وب. أوسبنسكي في كتابه: "شعرية التأليف"، حيث يقول عن البوليفونية الإيديولوجية: "عندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي لانعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله، ولكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار الحديث بصوت مخالف لصوته، وقد يغير منظوره- في عمل واحد- أكثر من مرة، وقد يقيم (بتشديد الياء) من خلال أكثر من منظور."^{٢٠٤}

ومن أهم الدراسات الغربية الحديثة حول البوليفونية ما كتبه تزيتفان تودوروف (T.Todorov) تحت عنوان: "ميخائيل باختين والمبدأ الحوارية"^{٢٠٥}، وما كتبه

^{١٩٧} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٢٤.

^{١٩٨} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٢٧.

^{١٩٩} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٣٠.

^{٢٠٠} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٣٢.

^{٢٠١} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٤٧.

^{٢٠٢} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٥٤.

^{٢٠٣} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٥٦.

²⁰⁴ -B.Uspenski: Poetics of composition, P.11.

²⁰⁵ - Tzvetan Todorov : Mikhail Bakhtine :Le Principe dialogique.Seuil.1981.

أيضا جوليا كريستيفا من دراسات تشير فيها إلى التناس الحواري، كما في كتابها: "السيميوطيقا"^{٢٠٦}...

وإذا انتقلنا إلى الدراسات العربية في مجال أسلوبيّة الرواية، فنستدعي في هذا الصدد دراسة حميد لحداني تحت عنوان: "أسلوبيّة الرواية"^{٢٠٧}، ودراسة سيزا قاسم: "بناء الرواية"^{٢٠٨}، ومحمد برادة في كتابه: "أسئلة الرواية وأسئلة النقد"^{٢٠٩}، وعبد الحميد عقار في كتابه: "الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب"^{٢١٠}، وعبد الله حامدي في كتابه: "الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة"^{٢١١}، والحبيب الدائم ربي في كتابه: "الكتابة والتناس في الرواية العربية"^{٢١٢}...

◆ نظرية الرواية عند ميخائيل باختين:

إذا كانت الرواية ملحمة بوجوازية عند هيجل وجورج لوكاش ولوسيان كولدمان، فإن الرواية عند ميخائيل باختين ذات أصول شعبية، تتمثل في

²⁰⁶ - Julia kristeva: Séméiotiké, pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969.

^{٢٠٧} - د. حميد لحداني: أسلوبيّة الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م.

^{٢٠٨} - د. سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م، صص: ١٧٧-١٩٤.

^{٢٠٩} - محمد برادة: أسئلة الرواية وأسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.

^{٢١٠} - عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

^{٢١١} - د. عبد الله حامدي: الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.

^{٢١٢} - الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناس في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

الحوارات السقراطية، والمجاءات المنبئية، والروح الكرنفالية. ويعني هذا أن الرواية قد تفرعت عن أجناس شعبية سفلى تحيل على الطبقة الاجتماعية العامة. بمعنى أنه إذا كانت الملحمة، باعتبارها أدبا جادا، وراء نشأة الرواية، فإن الأدب المضحك والساخر كان وراء نشأة الرواية حسب ميخائيل باختين. ويذهب باختين كذلك إلى أن نشأة الرواية تفرعت عن أجناس أدبية ثلاثة، وهي: الملحمة، والخطابة، والكرنفال. والآتي، أن هناك مجموعة من المفكرين والفلاسفة الذين كتبوا الحوار السقراطي كأفلاطون، وكسينوفون، وأنتيسثينيس، وفيدون، وأقليدس، وألكسامين، وجلاوكون، وسيموس، وكراتون، وغيرهم. ومن بين هذه الحوارات التي وصلتنا، نذكر منها: حوارات أفلاطون وكسينوفون فقط، أما الحوارات الأخرى فنعرفها عن طريق الروايات والمقاطع القليلة التي بقيت منها. ومن ثم، فالحوار السقراطي: "ليس صنفا بيانيا متكلفا، إنه ينمو بالاستناد إلى أساس كرنفالي شعبي، وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم، خصوصا في مرحلة تطور السقراطية الشفاهية..."^{٢١٣}

هذا، وقد تحول الحوار السقراطي إلى صنف أدبي محدد، لكنه لم يعمر طويلا، ولكن: "خلال عملية انحلاله تكونت هناك أصناف حوارية أخرى. بما في ذلك "الهجائية المنبئية". ولكن لايجوز النظر إليها، طبعا، وكأنها ثمرة خالصة من ثمار انحلال الحوار السقراطي (كما يفعلون أحيانا)، وذلك نظرا لأن جذورها تغور مباشرة في الفلكلور الكرنفالي، الذي يعد تأثيره الحاسم هنا أرجح بكثير مانجده في الحوار السقراطي."^{٢١٤}

وترجع أصول الهجائية المنبئية إلى الفيلسوف مينيب من غادار (Gadar)، وهو من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد، استطاع أن يعطي هذا الصنف الأدبي شكله

^{٢١٣} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١٥٨-١٥٩.

^{٢١٤} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١٦٣.

الكلاسيكي. على أن المصطلح نفسه الدال على صنف أدبي بعينه كان قد أطلق لأول مرة من قبل العالم الروماني فارون، من القرن الأول قبل الميلاد، الذي سمي هجائياته (Sturae Menippeae). وقد تطورت الهجائيات المنيبية إلى أن اقتربت جدا من حدود الرواية، وحتى رواية: "الحمار الذهبي" لأبوليوس هو نوع من الهجائية المنيبية المتطورة. كما يتسم هذا النوع الأدبي بالروح الكرنفالية، والهجائية الساخرة، وهيمنة عنصر الضحك، والميل إلى حرية الخلق والإبداع والخيال، وانتشار روح المغامرة، وانبثاق الخيال الجامح، والأخذ بالجرأة، والخرق، والرمزية، واستفزاز الحقيقة واختبارها، والانطلاق من الفكرة الفلسفية... وبهذا المعنى، يمكننا القول: "إن مضمون المنيبية يتكون من مغامرات الفكرة أو الحقيقة في العالم: على الأرض أو في الجحيم أو في أعالي الأولمب".^{٢١٥} ومن هنا، فقد كانت نشأة الرواية نشأة شعبية عادية، كما يدل على ذلك الحوار السقراطي، والهجاء المنبي، والكرنفال الاحتفالي الجماهيري. وتشترك هذه الأجناس كلها في المحاكاة، والضحك، والسخرية، والهزل، والشعبية، والحوارية... في مقابل تلك النظرية التي ترى أن الرواية أصلها ملحمة بروجوازية قائمة على تصدع الذات في علاقتها بالموضوع. ومن ثم، تحن الرواية دائما إلى عصر الملحمة، حيث الوحدة الكلية المطلقة بين الذات والموضوع.

◆ مقومات الرواية البوليفونية:

تمتاز الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية أو الرواية الديالوجية بمجموعة من المقومات والمكونات والسمات الدلالية والفنية والجمالية، ويمكن حصرها في العناصر التالية:

^{٢١٥} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١٦٧.

١ - التعددية في الأطروحات الفكرية:

تتضمن الرواية المنولوجية - كما هو معلوم - فكرة واحدة أو موقفا إيديولوجيا واحدا. وغالبا ما تكون تلك الفكرة هي فكرة الكاتب المهيمنة، كما نجد ذلك واضحا في الروايات الواقعية أو الروايات الطبيعية الكلاسيكية. ويعني هذا أن فكرة الكاتب هي التي تحدد مسار الرواية من البداية حتى النهاية، حيث يتقمص البطل روح هذه الفكرة، فيناضل من أجلها، ثم يتدخل السارد لتثبيت هذه الفكرة، ومناصرتها بجميع الوسائل الفنية، وذلك عن طريق الوصف والتقويم والتلفظ، فتصبح هذه الفكرة المهيمنة هي المفضلة، وعلى القارئ أن يتمثلها بأي حال من الأحوال على أنها الأمثل والأحسن. وفي هذا السياق، يقول باختين: "إن فكرة المؤلف المقبولة والكاملة القيمة يمكنها أن تضطلع، في عمل أدبي من النمط المنولوجي، بثلاث وظائف: أولا، إنها تعتبر الأساس الذي تستند إليه الرؤيا نفسها وتصوير العالم، المبدأ الذي يعتمد عليه في اختيار المادة وتوحيدها، المبدأ الذي يقرر النبرة الأحادية الإيديولوجية لجميع عناصر العمل الأدبي. ثانيا، يمكن تقديم الفكرة على اعتبارها استنتاجا واضحا بهذه الدرجة أو تلك، أو واعيا مستخلصا من المادة التي يجري تصويرها. ثالثا وأخيرا، فإن فكرة المؤلف يمكن أن تكتسب تعبيرا مباشرا داخل الموقف الإيديولوجي للبطل الرئيس.

الفكرة بوصفها مبدأ في التصوير، تندمج مع الشكل. إنها تحدد كل النبرات الشكلية، وكل تلك الأحكام الإيديولوجية التي تصوغ الوحدة الشكلية للأسلوب الفني والنغمة الوحيدة للعمل الأدبي.

إن الطبقات الدفينة لهذه الإيديولوجيا التي تتحكم بصياغة الشكل، الطبقات التي تحدد الخصائص الأساسية في الأصناف الأدبية، تحمل طابعا تقليديا، وهي تتراكم

وتتطور عبر العصور، إلى هذه الطبقات الدفينة الخاصة بالشكل ينتمي حتى الاتجاه المونولوجي الفني الذي وقع اختيارنا عليه.^{٢١٦}

هذا، وتتضمن الرواية البوليفونية تعددا في الأطروحات الفكرية؛ مما يجعلها رواية أطروحة بامتياز. أي: رواية أطروحة حوارية ديمقراطية قائمة على الأفكار المتعددة، والمواقف الجدلية، واختلاف وجهات النظر، وتباين المنظورات الإيديولوجية. بمعنى ليس هناك موقف واحد أو فكرة واحدة داخل المحكي الروائي. وغالبا ما تكون هذه الفكرة المهيمنة، كما في الرواية المونولوجية أو الرواية الاعتيادية، فكرة المؤلف أو السارد الرئيس، بل توجد في الرواية البوليفونية مواقف متعددة وأطروحات جدلية متعددة. ويعني هذا أن الرواية البوليفونية تتناول فكرة أو أطروحة معينة، وترد تلك الفكرة على لسان البطل أو الشخصيات المحورية في الرواية، وهذه الفكرة هي التي تحدد علاقة البطل بالعالم الذي يعيش فيه، إن تلك الفكرة هي التي تحدد رؤية الشخصية إلى العالم، وموقف البطل من عالمه ومصيره. لذا، فالرواية البوليفونية هي جماع الأفكار المتعارضة بقوة، حيث تتصارع وتتناقض جدليا. ومن هنا، فالمهم ليس هو الأبطال أو الشخصيات، بل المهم الأفكار التي تتقابل وتتآلف وتتعارض مع موقف الكاتب أو السارد الرئيس. وعليه، " تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة داخل وعي البطل: إن الذي يحيا، بصورة خاصة، لا البطل، بل الفكرة، والكاتب الروائي يقدم وصفا للحياة البطل، بل وصفا لحياة الفكرة فيه... ومن هنا بالذات، ينبع التحديد الصنفي لرواية دويسفكسي بوصفها رواية إيديولوجية.^{٢١٧}

ويتبين لنا، مما سبق، بأن الرواية البوليفونية هي التي تقوم على الفكرة الأطروحة، ونقصد بها بطبيعة الحال الإيديولوجيا. وللتوضيح أكثر، قد تقدم الرواية مجموعة

^{٢١٦} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١١٧.

^{٢١٧} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٣٣.

من الأفكار على لسان شخصياتها إيديولوجيا، كأن تكون شخصية ما إسلامية، أو تكون شخصية ملحدة، أو شخصية اشتراكية، أو شخصية شيوعية، أو شخصية ليبرالية، أو شخصية وطنية، أو شخصية خائنة، وهلم جرا... فكل شخصية تقدم فكرتها، وتستعرض أطروحتها، ويمكن للكاتب أن يشارك بفكرته وأطروحته الإيديولوجية إلى جانب الأفكار الأساسية الأخرى لشخصياته، ولكن بشرط واحد ألا يرجح كفة أطروحته على باقي الأطروحات الأخرى، كما هو الحال في الروايات المنولوجية أو العادية. ومن هنا، فالفكرة هي التي تسيطر على الشخصيات، ثم تحدد مصير البطل، ثم تبرز موقفه النهائي من العالم، وهي كذلك المادة الأساسية في بناء الرواية، ويتم عبرها تقسيم العالم الروائي إلى عوالم الأبطال أو الشخصيات. والآتي، "أن وجهة النظر تلك التي ينظر بها البطل إلى هذا العالم هي التي تشكل الفكرة الأساس لدى تصوير الواقع من حوله. لقد قدم العالم الخاص بكل بطل، من زاوية خاصة يتم تصويره وبناءه في ضوءها تماما".^{٢١٨}

ومن ثم، تتحول هذه الأفكار إلى تيمات وموضوعات وبرامج سردية ورؤى للعالم، يمكن رصدها نقديا إن فهمنا وإن تفسيرنا، أو يمكن تشريحها إن تفكيكنا وإن تركيبنا.

٢- تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات:

تحتوي الرواية البوليفونية مجموعة من الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا وإيديولوجيا. وبالتالي، تملك أنماطا من الوعي المختلف عن وعي الكاتب وإيديولوجيته الشخصية. ويعني هذا أن الشخصيات في الرواية البوليفونية تتمتع باستقلال نسبي، ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية

^{٢١٨} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٣٤.

والموضوعية، ولها الحق في الكلمة الحقة والصريحة التي قد تتعارض، بشكل من الأشكال، مع كلمة المؤلف أو السارد أو البطل الموجه من قبل الكاتب. وبهذا، يكون دويستفسكي هو: "خالق الرواية المتعددة الأصوات (Polyphone)، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية. وبهذا السبب بالذات، فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لاتدعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، واعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوروبية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي. إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لاتخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لاتصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداؤها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين.^{٢١٩}

وما يلاحظ على شخصيات الرواية البوليفونية أنها شخصيات غيرية مستقلة عن شخصية السارد أو المؤلف أو الشخصية التي تمثل الكاتب نفسه، كما أنها شخصيات حرة. وهنا، ليست الحرية مطلقة، بل هي حرية نسبية. وفي هذا النطاق، يقول ميخائيل باختين: "لقد تم التوصل إلى الاستقلالية الداخلية المدهشة لأبطال دويستفسكي.

هذه الاستقلالية التي لاحظها أسكولدوف، بوسائل فنية محددة. ولقد تمثل ذلك، بالدرجة الأولى، في حريتهم واستقلاليتهم نفسها داخل بنية الرواية، تجاه المؤلف، أو بكلمة أدق تجاه تحديدات المؤلف الاعتيادية والإظهارية والإنجازية. إن هذا

^{٢١٩} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١١.

لا يعني طبعاً، إن البطل يسقط من خطة المؤلف. كلا، إن هذه الاستقلالية والحرية للبطل تدخلان تماماً في خطة المؤلف. إن هذه الخطة تبدو وكأنها تهيء البطل مقدماً للحرية النسبية طبعاً وتدخله، بالشكل الذي هو عليه، ضمن الخطة الصارمة المحسوبة للعمل بعامة.^{٢٢٠}

وهكذا، تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية باعتبارها وجهات نظر تجاه العالم، أو باعتبارها أقنعة رمزية وإيديولوجية. ومن ثم، فالشخصية الروائية في هذا النوع من الرواية تتسم بثلاث خاصيات: تتمثل في حرية البطل النسبية، واستقلاليته، وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الأصوات. ولا بد أن تكون وجهة نظر الشخصية بمثابة موقف فكري، وتقويم يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات، وتجاه الواقع الذي يحيط به. "فالمهم بالنسبة لدويستفسكي - يقول باختين - لامن يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى مالذي يكونه العالم بالنسبة للبطل، ومالذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها".^{٢٢١}

ومن جهة أخرى، يتحدث ميخائيل باختين عن الشخصية غير المنجزة، وهي الشخصية التي تعيش حالة اللانجهاز واللاكمال واللاحزم داخل المسار السردي الروائي. ويعني هذا أن الشخصية غير المنجزة هي تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة، وتواجه الحياة المعقدة، وهي كذلك شخصية غير مستقرة، تلك الشخصية التي تعاني داخلياً، وتعيش فضاء العتبة، أو فضاء الأزمات والمواقف والأفكار. وقد ترتكب هذه الشخصية جنحا وجنايات للتعبير عن أفكارها، أو رغبة في التخلص من أعدائها الآخرين. وبتعبير آخر، الشخصية غير المنجزة هي الشخصية المهووسة، والمريضة نفسانيا.

^{٢٢٠} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١٩-٢٠.

^{٢٢١} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٦٧.

٣- التعددية في أنماط الوعي:

تعبّر الشخصيات البوليفونية عن أنماط عدة من الوعي، ولا سيما الوعي الإيديولوجي منه. فهناك من يملك وعيا زائفا، وهناك من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه، وثمة شخصيات أخرى لها وعي ممكن أو تصورات مستقبلية إيجابية مبنية على تغيير الواقع، واستبداله بواقع أفضل. بمعنى أن وعي الشخصيات قد يكون وعيا سلبيا أو وعيا إيجابيا، ويتعدد هذا الوعي بتعدد الشخصيات، وتنوع مصادر ثقافتها، واختلاف منظوراتها السياسية والحزبية والنقابية والاجتماعية والإيديولوجية. لذلك، تتعدد أنماط الوعي داخل الرواية البوليفونية، على عكس الرواية المنولوجية التي كان يهيمن فيها وعي الكاتب، أو وعي السارد المطلق، أو وعي الشخصية البطلة التي تدافع عن وجهة نظر الكاتب.

وانطلاقا مما سبق، يقول ميخائيل باختين: "إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة، وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة - كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دويستفسكي. ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دويستفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه - هنا - بالضبط، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها، من خلال حادثة ما بالفعل، فإن الأبطال الرئيسيين عند دويستفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمات الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة. ولهذا السبب، فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفد هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف (مثلما هو الحال عند

بايرون). إن وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستر عليه، كذلك فإنه لا يصبح مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف. وبهذا المعنى، فالبطل عند دويستفسكي لا يعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية.^{٢٢٢}

ويعني هذا أن كل شخصية في الرواية البوليفونية لها حرية كاملة ومطلقة في امتلاك وعي مستقل، يعبر عن كينونتها وهويتها وطريقة تفكيرها، منفصلة عن طريقة تفكير الكاتب. وهذا ما يقرب الرواية البوليفونية من الرواية الأطروحة ذات الطبيعة الديمقراطية القائمة على الحوارية الذهنية والتعددية الإيديولوجية.

٤- التعددية في المواقف الإيديولوجية:

تستند الرواية البوليفونية إلى تعدد الشخصيات التي تتمتع بنوع من الاستقلالية النسبية في التعبير عن أفكارها، والإفصاح عن مشاعرها الوجدانية، كما تدافع هذه الشخصيات عن معتقداتها الشخصية بكل حرية، فتعرض أطروحتها الإيديولوجية التي قد تكون مخالفة لإيديولوجية الكاتب، ومتعارضة معها بشكل كلي. وتعد روايات دويستفسكي نماذج تمثيلية لهذا النوع، حيث يرى ميخائيل باختين بأنه: "من الناحية الإيديولوجية، يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي. وينظر إليه بوصفه خالقا لمفهوم إيديولوجي خاص وكامل القيمة، لا بوصفه موضوعا لرؤيا دويستفسكي الفنية المتكاملة."^{٢٢٣}

ومن هنا، فالشخصيات الروائية - كما قلنا سابقا - هي بمثابة وجهات نظر فكرية، وأقنعة رمزية وإيديولوجية. ومن ثم، فبطل دويستفسكي - مثلا -

^{٢٢٢} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١٠-١١.

^{٢٢٣} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٩.

حسب ميخائيل باختين: "ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذات، وحول الوسط الذي يحيط به مباشر، بل هو بالإضافة إلى ذلك كلمة حول العالم: إنه ليس ممارسا للوعي فحسب، بل هو صاحب مذهب إيديولوجي".^{٢٢٤} وعليه، فالرواية البوليفونية هي التي تتضمن مجموعة من المواقف الإيديولوجية والآراء الفكرية المتعارضة والمتناطحة، ويتم ذلك عبر الشخصيات السردية التي تصبح رموزا وأقنعة ورؤى للعالم.

٥- تعدد اللغات والأساليب:

تستند الرواية البوليفونية، وذلك على مستوى صورة اللغة، إلى مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعددي، أو ما يسمى أيضا بالصياغة الحوارية أو الديالوجية. وثمة لسانيات خاصة تتولى دراسة هذه الحوارية اللغوية، وهي: الميتالسانيات أو اللسانيات الخارجية أو أسلوبية الرواية. ومن أهم الظواهر الفنية التي تنبني عليها الرواية البوليفونية، نستحضر: الأسلبة (تقليد الأساليب/ stylization)، والمحاكاة الساخرة أو ما يسمى كذلك بالباروديا (Parody)، والحوار (Dialogue)، والتهمجين (Hybridation)، والتناص (Intertextuality)، والتنضيد، والعبارات المسكوكة، والأجناس المتخللة...

هذا، وإن الكلمة في الرواية البوليفونية ليست أحادية، كما في الرواية التقليدية المنولوجية العادية، بل هي كلمة حوارية غيرية ومزدوجة الصوت. وللتنضيد علاقة كبيرة باللغة الحوارية (الديالوجية). بمعنى أن اللغة الأدبية ليست لغة وحيدة، بل هي: "لغة منضدة طبقات، ومتعددة لسانيا. بمظهرها الملموس الذي هو دلالي

^{٢٢٤} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١١١.

وتعبري في نظر الغير. ويكون لذلك التنضيد علاقة وثيقة بالأجناس الأدبية (تنضيد اللغة إلى أجناس)، فيكون الحديث عن اللغة الشعرية، واللغة المقالية، واللغة الصحفية.... وهناك تنضيد آخر نسميه التنضيد اللغوي المهني (تنضيد اللغة إلى مهن)، كأن نشير - مثلاً - إلى لغة المحامي، ولغة الطبيب، ولغة السلطان، ولغة الفقيه، ولغة التاجر، ولغة السياسي، ولغة المعلم... إلخ.

وهكذا، فجميع: "لغات التعدد اللساني، مهما تكن الطريقة التي فردت بها، هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي، ومنظورات غيرية دلالية وخلافية. بهذه الصفة، يمكنها جميعاً أن تتجابه، وأن تستعمل بمثابة تكملة متبادلة، وأن تدخل في علاقات حوارية. بهذه الصفة، تلتقي وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان - الروائي الخلاق. وبهذه الصفة أيضاً، تعيش حقيقة، وتصارع، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي. ولأجل ذلك، تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعاً لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يجمع الأساليب البارودية للغات أجناس متنوعة، ومظاهر مختلفة من أساليب وتقديم لغات مهنية ملتزمة، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية... جميع تلك اللغات يمكن أن يجتذبا الروائي لتنسيق تيمات، وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه القيمية. لأجل ذلك، نلح باستمرار، على المظهر اللغوي، الدلالي والتعبري. أي: القصدي، لأنه القوة التي تنضد وتنوع اللغة الأدبية، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات، وتناغمات المعنى، إلخ...) في لغات الأجناس والرطانات المهنية وغيرها، لأنها، إذا جاز القول، رواسب متحجرة عن سيرورة النوايا، وعن العلامات التي أهملها العمل الحي الذي تنجزه النية المؤولة للأشكال اللسانية المشتركة. إن تلك

العلامات الخارجية، ملحوظة ومثبتة من وجهة النظر اللسانية، لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها المقصدي.^{٢٢٥}

وعلى أي حال، يعبر التنضيد اللغوي عن التعدد الطبقي، والتنوع الهرمي الاجتماعي، فيحدد رؤى الشخصيات إلى العالم، ثم يبرز اختلافها فيما بينها اجتماعيا وطبقيا وإيديولوجيا.

أما التهجين (Hybridation) الروائي، فقد يكون إراديا وغير إرادي. وبالتالي، فهو: "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعين لسانين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ. وهذا المزيج من لغتين داخل الملفوظ نفسه، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر، نسق من الطرائق). لكن التهجين الإرادي واللاواعي هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات. ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات، إجمالا، يتغيران تاريخيا عن طريق التشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أو في ماضيهم الإحاثي، ودائما يقوم الملفوظ بدور الرجل في المزج.^{٢٢٦}

وللتمثيل، يمكن للروائي البوليفوني أن يستعمل لغتين داخل ملفوظه السردي، كأن يستعمل حوارا داخليا مثلا يتحدث فيه المتكلم الشخص الرئيس، ولكنه في الوقت نفسه، يرد فيه على شخص أو وعي آخر يستحضره داخل الملفوظ نفسه. بمعنى أن يكون هناك وعي مشخص (بكسر الصاد)، ووعي مشخص (بفتح الصاد) داخل ملفوظ سردي واحد. بتعبير آخر، لا بد أن يحمل ذلك

^{٢٢٥} - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة

١٩٨٧م، ص: ٥٤.

^{٢٢٦} - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ١٠٨.

الملفوظ هجنة قصدية واعية، تحيل على صراع القيم والإيديولوجيات، واختلاف الأفكار، وتباين وجهات النظر.

وبعبارة أخرى، يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين أحدهما: حوار صريح، والآخر حوار خفي، يشكّلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخصة (بكسر الصاد)، وشخصية غائبة مشخصة (بفتح الصاد)، كما يتجلى ذلك واضحا في هذا الحوار الداخلي الذي يرد في شكل جدل خفي: "خضنا منذ أيام حديثا خاصا مع يغستاني إيفانوفيتش، يقال: إن أهم فضيلة في هذا البلد- أن تعرف كيف تجمع النقود. قالوا ذلك على سبيل النكتة (وأنا أعرف أنها نكتة)، الموعظة الأخلاقية هنا هي أنه لا يتعين عليك أن تكون عالة على أحد، وأنا من ناحيتي لست عالة على أحد! لدي كسرتي من الخبز الذي آكله، صحيح أنها كسرة خبز بائسة، وأحيانا حتى تكون يابسة، ولكنها موجودة، حصلت عليها بعريقي، واستعملها بطريقة قانونية لا عيب فيها. على كل ما العمل! وأنا نفسي أعرف أنه ليس مما سيبعث على الاعتزاز أن يعمل المرء نساخا أجل، ومع ذلك فأنا فخور بذلك، فأنا أعمل، وأريق عريقي. ولكن ماهو المعيب، في الواقع، في أني استنسخ! وهل يرتكب المرء إثما إذا عمل في الاستنساخ؟" إنه، يزعمون يعمل نساخا!..."

أجل، وما المخجل في ذلك؟... على الأقل إني بهذه الطريقة أعي الآن بأني مهم، وأن هناك من هو بحاجة إلي، وأنه ليس في هذا ما يبرر إزعاج الإنسان بمثل هذه السخافات، على كل، دعهم يقولون إني جرد. إذا كانوا قد وجدوا هناك شيئا. إن هذا الجزء ضروري، إنه يقدم ما يفيد، ثم إنهم يتمسكون بهذا الجرد، وإنهم ينعمون على هذا الجرد بمكافأة. هل رأيت أي جرد هذا! بالمناسبة لقد تحدثنا كثيرا حول هذه المسألة ياعزيزتي. لا أخفي عليك، إني لم يكن في نيّتي أن أحدثك

حول هذه المسألة غير أنني تحمست قليلاً. مع ذلك، فإن المرء يشعر بالراحة، وهو ينصف نفسه من وقت لآخر^{٢٢٧}

يلاحظ المتلقي نوعاً من التهجين والخلط بين الحوارات والأساليب داخل هذا الكلام الذي ورد في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر. كأني بالشخصية المتحاوره تدافع عن نفسها، وترد على الآخرين، وتستحضر كلام الغير، فتفنده بالحجة والدليل والبرهان. ويعني هذا أن كلام الغير حاضر، ولكن صاحبه غائب. ومن ثم، يبدو أن هذا الحوار هو نوع من الجدل الخفي.

أما الأسلبة الروائية، فتقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد^{٢٢٨}، أو الجمع بين أسلوبين: أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد، كما نجد ذلك في الكثير من الروايات العربية الحديثة ذات البعد التراثي، كروايتي: "مجنون الحكم"^{٢٢٩} و"العلامة"^{٢٣٠} لبنسالم حميش، ورواية: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني^{٢٣١}، ورواية "جارات أبي موسى" لأحمد توفيق^{٢٣٢}، حيث يقلد هؤلاء الكتاب أساليب السرد التراثي، من أجل تحقيق وظائف فنية وجمالية ودلالية... ومن الأمثلة على ذلك مقطع من رواية: "زمن بين الولادة والحلم" للمبدع المغربي أحمد المديني: "...وقف الرجل، وأوقف، وبكى واستبكى، وكان موقفاً جليلاً مهيباً. سيرفع الكرب، يرخي اللحام، ترفع عقيرة مولانا الإمام... وبخ: بخ: بلغني، فيما بلغني، وبلغت فيما بلغت، ولقد أبلغت وبلغ لي، وعن السلف الصالح، وغار

^{٢٢٧} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٣٠٢-٣٠٣.

^{٢٢٨} - د. حميد حمداني: أسلوبية الرواية، ص: ٨٨.

^{٢٢٩} - بنسالم حميش: مجنون الحكم، دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠م.

^{٢٣٠} - بنسالم حميش: العلامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

^{٢٣١} - جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٩م.

^{٢٣٢} - أحمد توفيق: جارات أبي موسى، منشورات دار القبة الزرقاء، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠م.

حراء، وبحار المعرفة السبع، وصلنا أنه ياسيد الرجال، لابد من... (ويغضي من مهابته)... لابد من بناء سور من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء.. عداء... داء وقام بعدها سيد الناس ليفاجيء الناس: لنشرب الليلة نخب معرفة حكمة الإمام... مام... مام...^{٢٣٣}

في حين، تستند الباروديا أو المحاكاة الساخرة: "إلى الحديث بواسطة كلمة الآخرين. ولكنه- بعكس مايفعله في تقليد الأساليب- يدخل في هذه الكلمة اتجاهها دلاليا يتعارض تماما مع التزعة الغيرية. إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية.

يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما، الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين. ولذلك، ففي المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين، بينما يكون ذلك ممكنا في تقليد الأساليب... من الممكن محاكاة أسلوب الغير محاكاة ساخرة باتجاهات مختلفة، وأن تدخل إليه نبرات جديدة، أما تقليده أسلوبيا فيكون ممكنا، في الحقيقة، في اتجاه واحد فقط- باتجاه وظيفته الخاصة.

إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام. بالإضافة إلى ذلك، فإن المحاكاة الساخرة تكون عميقة، بهذه الدرجة أو تلك، يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية، غير أن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير. إضافة إلى ذلك، فإن كلمة

^{٢٣٣} - أحمد الميني: زمن بين الولادة والحلم، دار النشر المغربية، طبعة ١٩٧٦م، ص: ٧١.

المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة: المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفا بذاتها...^{٢٣٤}

ويعني هذا أن المحاكاة الساخرة هي طريقة أسلوبية قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضمينا وتناسبا وحوارا، ومحاكاة بطريقتهم ساخرة قوامها: التناقض، والتضاد، والسخرية، والكروتيسك، والروح الكرنفالية... وهذا النوع من الأساليب توجد بكثرة في الروايات العربية التراثية الساخرة كرواية: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، ورواية: "مجنون الحكم" لبنسالم حميش...

أما الحوار أو الديالوغ البوليفوني، فهو بمثابة حوار مباشر خارجي، يستلزم تعدد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار، وتصارع الإيديولوجيات. وفي المقابل، يتم الحديث عن الحوار الداخلي (المنولوج)، والحوار الصامت الدال على الصمت والسكوت والحذف والإضمار.

وهناك أيضا ما يسمى بالعبارات المسكوكة (les expressions figées)، ويقصد بها تلك العبارات التراثية المأثورة والمتوارثة جيلا عن جيل، كالأمثال والحكم والعبارات المسنونة بدقة وإحكام، مثل: "مات حتف أنفه"، و"من جد وجد ومن زرع حصد". ومن هنا، "يحتوي التراث على مجموعة من التراكيب المسكوكة. أي: بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة. وتوجد التراكيب المسكوكة التي يطلق عليها أحيانا مصطلح العبارة الجاهزة (Ready mode expressions) في اللغة، مثل: صيغة التعجب، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض. ويطلق عليها أحيانا اسم الكليشيه، فتكون مضافا ومضافا إليه، مثل قولك: "سخرية القدر"، أو فعلا ومفعولا، مثل: "ولاه دبره" أو فعلا وشبه جملة، مثل: "أسقطه من حسابه"، وهلم جرا. غير أن هناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الأدبية، والتي انتشرت بين الناطقين باللغة. وهي

^{٢٣٤} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ٢٨٢-٢٨٣.

مجموعة من الكلمات تدخل في علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغييرها أو تبديلها، فإن القالب أو الشكل الذي تأتي عليه، هو الطابع المميز لها، فإذا استقلت الوحدات، فقد التركيب المسكوك طابعه المميز. لأن خبرة القارئ بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لا خبرة معرفة. ويقول ميكائيل ريفاتير: إن صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير في القارئ الإحساس بأنه شاهد من قبل. إنه ممضوغ. إنه متحجر. ومن هذا الإحساس يستخلص ريفاتير أن كل كلمة على حدة لا تعني شيئاً. ٢٣٥

زد على ذلك، فللعبارات المسكوكة وظائف عدة: جمالية، ونفسية، وأخلاقية، وتأثيرية، وتناسية... ومن ثم، تثير التراكيب المسكوكة حسب ميكائيل ريفاتير: "ردود فعل جمالية وخلقية وتأثيرية في نفس القارئ، تتميز هذه التراكيب بمميزات الظاهرة الأسلوبية، من حيث إنها تسترعي انتباه القارئ في لحظة تعرفه عليها، غير أنها تدخل أيضاً، في كثير من الأحيان، في نسق بلاغي، مثل التمثيل أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة. أما من حيث تفاعلها داخل السياق، فإنها تدخل في علاقة تضاد مع السياق، من حيث إنها مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب. ٢٣٦

وهناك ظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة، ويعني هذا أن الرواية قد تتخلها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصصات الصحافة والإعلام... إلخ

٢٣٥ - د. سيزا قاسم: روايات عربية، وروايات مقارنة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة

١٩٩٧م، ص: ٢٠-٢١.

٢٣٦ - د. سيزا قاسم: روايات عربية، وروايات مقارنة، ص: ٢٢.

وعليه، فاللسانيات الخارجية هي التي تنصب على الحوارية بالدرس والفحص والتمحيص؛ لأن اللغة حسب باختين ذات طابع مادي حوارى. ومن ثم، فالخطاب المعروض في الخطاب الروائي قد يكون عبارة عن حوار مباشر (أحادي الصوت)، أو يكون خطاباً بوليفونيا متعدد الأصوات.

٦- تعدد المنظورات السردية:

تتعدد المنظورات السردية في الرواية البوليفونية، حيث ينتقل الكاتب من وجهة نظر إلى أخرى، حيث ينطلق من الرؤية من الخلف ليمر إلى الرؤية الداخلية. وبعد ذلك، يستعمل الرؤية من الخارج. كما ينوع الضمائر السردية، حيث يشغل ضمير الغائب، فضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب. أو ينتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد، كما ينتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد الشاهد، أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد مشارك وسارد محايد. وكلما تعددت وجهات النظر، واختلفت المنظورات السردية، وتعددت الضمائر، وتنوع الرواة والسارد، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد.

ومن النماذج الروائية التي انشغلت كثيراً بتقنية تعدد الرواة والسارد نذكر رواية: "لعبة النسيان" لمحمد برادة، حيث يقول على لسان راوي الرواية: "لعلني تسرعت في الإفضاء بتأملاتي هذه حول ما حكاها لنا رواة هذا الفصل. وقد لا يكون ذلك هو ما قصد إليه الكاتب لأن التعليقات التي أثبتتها على الهوامش، تلح كثيراً على أن الزمان لا يوقر أحداً، وأنه غير مطمئن إلى الطريقة التي تصور بها علاقة الطابع بالهادي. وفي رأيه- إذا جاز لي أن أغامر بالاستخلاص- أن استقصاء الحالات وتشخيصها، عملية لا تقف عند حد: فكلما توخينا الدقة، كلما اتسعت الدائرة،

وبرزت عناصر أخرى لا تخلو من تأثير. فتتوالد افتراضات تتقاطع مع الأولى. من ثم، فإن أوراق ملحقة، تشتمل على بلاغات وخطب وقصاصات صحف، وربورتاجات مستنسخة عن الإذاعة... فوجدتني محتارا عند الاختيار. لذلك، آثرت أن أكتفي، هنا، بإيراد عينة فقط من تلك الأوراق الملحقة...^{٢٣٧}

ويعني هذا أن محمد برادة في روايته: "لعبة النسيان" يوظف أنواعا عدة من الرواية كراوي الرواية، والرواية الفرعيين، والسرد، وكل ذلك من أجل خلق رواية بوليفونية حقيقية.

٦- البناء المركب:

يقترن البناء المركب بظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة، ويعني هذا أن الرواية قد تتخللها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصصات الصحافة والإعلام... إلخ

ومن ثم، يستند البناء في الرواية البوليفونية إلى دمج العناصر المتناقضة والمتنافرة جدليا داخل إطار سردي متكامل ذي وحدة موضوعية وعضوية. ويعني هذا أنه لا بد من إيجاد تعددية سردية وفنية لتركيب العمل الروائي، كأن يستدمج هذا العمل - مثلا - مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية وغير الأدبية، فيصهرها داخل بوتقة فنية وجمالية متعددة الأصوات والبنى التركيبية. بالإضافة إلى ذلك، " فإن تركيب السرد نفسه - سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراوي أو بواسطة إحدى الشخصيات - يجب أن يكون التركيب مغايرا تماما لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية. إن ذلك الموقف الذي

^{٢٣٧} - محمد برادة: لعبة النسيان، ص: ٨٠.

ينطلق منه القص أو يستند إليه التصوير، أو يصدر عنه الإخبار، هذه المواقف يجب أن تكون قد تحددت في ضوء الموقف من هذا العالم الجديد- عالم الذوات المتساوية الحقوق، لاعوالم الموضوعات. والكلمة التي تقص، وتصور، وتخبر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها.

وهكذا، فإن جميع عناصر البنية الروائية عند دويستفسكي ذات خصوصية كبيرة جدا. إنها تتحدد جميعها بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دويستفسكي وحده أن يطرحها، ويحلها بكل ماتنطوي عليه من عمق وسعة: مهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية(المتجانسة) في الأصل.^{٢٣٨}

ويعني هذا أن جنس الرواية بالمفهوم البوليفوني يحوي مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الفرعية التي تتخلل الجنس الرئيس تعصيذا وتركيبا وتأليفا وإنشاء وشعرية. وللتوضيح أكثر، كأن تتضمن الرواية قصائد شعرية، وأهازيج، وموشحات، وحكايات، وأساطير، ونصوصا وصفية، وقصاصات الصحف، ومسرحيات، ولقطات سينمائية، ولوحات تشكيلية، ومقاطع نقدية، وخطبا، ورسائل، وطلاسم السحر والشعوذة، والمقالة، والتاريخ، كما يتجلى ذلك واضحا في رواية: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني... ويسمى كل هذا بالأجناس التعبيرية المتخللة (بكسر اللام الأولى)

٧- التناص الحوارى:

إذا كانت جوليا كريستيفا (Julia kristeva)، بما فيها جماعة تيل كيل (Tel Quel)، قد اهتمت كثيرا بالتناص (Intertextualité)، فإن الشكلايين

^{٢٣٨} - ميخائيل باختين: نفسه، ص: ١٢.

الروس هم الذين سبقوا إلى طرح هذا المفهوم، ولا سيما ميخائيل باختين الذي بلوره في كتابه: "شعرية دويستفسكي" بشكل جلي، أثناء حديثه عن الحوارية والباروديا والأسلبة ضمن نظيره للرواية البوليفونية. وقد ربط باختين التناس بتداخل النصوص داخل ملفوظ حوارى معين. لذا، استخدم مصطلحي "الحوارية" و "البوليفونية" للإحالة على مصطلح التناس الذي استخدمته جوليا كريستفا.

هذا، وينبني التناس الحوارى على التضمن، والاقتباس، والمعارضة، الاستشهاد، وتوظيف النص الغائب، واستحضار كلام الغير نقلا وامتصاصا وتفاعلا وحوارا...

٨- الفضاء الكرونوطوبى:

يرتبط الفضاء الكرونوطوبى داخل الرواية البوليفونية بالباحث الروسى ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)، ويعتمد على إدماج الزمان فى المكان لتشكيل فضاء واحد يسمى بالفضاء الزمكاني. ويتسم هذا الفضاء بالوحدة والتناسق والتداخل العضوي، ومن الصعب بمكان الفصل بينهما، كما كان يفعل علماء الطبيعة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين. ومن ثم، يرى ميخائيل باختين الكرونوطوب (**Chronotope**) بأنه: "يعين الوحدة الفنية للعمل الأدبى فى علاقاته مع الحقيقة، كما يتضمن أيضا وباستمرار مكونا أساسيا، بحيث لا يمكن عزله عن مجموعة "الكرونوطوب" الأدبى إلا بتحليل تجريدي، ذلك أنه فى الفن والأدب عموما، كل التعريفات الزمكانية (Spatio-temporeles) هي غير منفصلة عن بعضها، وتحمل دائما قيمة انفعالية، إن التفكير على مستوى التجريد يمكن بالتأكيد أن يتأمل الزمان والمكان منفصلين،

ويقصي القيم الاستعمالية، إلا أن المتأمل الحي (الذي يعنى بالتأمل الرزين غير المجرد) في أي عمل فني، لا يجرىء شيئا، ولا يقصي شيئا، إنه: أي التفكير الحي يضبط الكرونوتوب في كليته واكتماله. ذلك، أن الفن والأدب مشبعان بالقيم الكرونوتوبية في مختلف الدرجات والأبعاد، وكل باعث أو مكون أساسي في أي عمل فني ينبغي أن يقدم مثلما تقدم أي قيمة من قيمه.^{٢٣٩}

ويعني كل هذا أن الكرونوتوب يتحقق دائما في العمل الأدبي والفني، بحضور المؤشرات الزمانية والمكانية التي تحقق للنص أو الخطاب اتساقه العضوي وانسجامه الدلالي. ويرى الباحث المغربي محمد منيب البوريمي أن ميخائيل باختين أخذ مصطلح كرونوتوب من العلوم الصلبة، كما في قوله: " لعل ميخائيل باختين، حين صاغ أو اقترض - من العلوم الصلبة - مصطلحه النقدي المشهور (كرونوتوب)، واستنتبه في مجال النقد الأوروبي الحديث، قد ضمنه إلى جانب البعد المعجمي للكلمة (الحجم والكثافة)، مفهوم السيولة والانغلاق، الشيء الذي جعل الكلمة متصلا رباعي الأبعاد كما في تصور النظرية النسبية الخاصة التي تعتبر المكان والزمان غير قابلين للفصل موضوعيا.^{٢٤٠}

بيد أن ميخائيل باختين أخذ هذا المصطلح من علم الموسيقى، ويعني الكرونوتوب في هذا الميدان تعدد الأصوات والأنغام. ومن ثم، استعمله في النقد الأدبي ليدل على تعدد الشخصيات، وتعدد الأطروحات الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، وتعدد اللغات والأساليب.

²³⁹ - Mikhaïl Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman**, p:384.

^{٢٤٠} - محمد منيب البوريمي: **الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،

جامعة محمد الأول، وجدة، رقم ٥٢، سلسلة بحوث ودراسات، رقم: ١٥، ٤٠.

٦- فضاء العتبة:

من المعلوم أن فضاء العتبة (Seuil) في الرواية البوليفونية هو فضاء الصدمات والأزمات والمشاكل العضوية والنفسية. بمعنى أن الأماكن التي يعيش فيها البطل أو التي ينتقل عبرها هي أماكن موحشة وعدوانية، تثير الاشمئزاز والقلق والغثيان والموت. وبتعبير آخر، ففضاء العتبة هو فضاء الكوارث التي تعصف بالإنسان المقهور داخل مجتمع محبط، تنعدم فيه القيم الأصيلة، وتهيمن عليه العلاقات التشيئية الرأسمالية، حيث تتحول القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية واستعمالية قائمة على الغرضية والمنفعة والتبادل. وقد يكون هذا الفضاء عبارة عن فضاءات مفتوحة كالساحات أو الممرات أو العتبات الوسيطة التي تفصل الداخل عن الخارج. وترتبط بهذه الفضاءات أزمات خانقة تؤثر سلباً على حياة البطل، وتشكل موقفه الإيديولوجي من العالم، وتحدد مصيره في ضوء مصائر الآخرين الذين يعيشون معه في نفس العالم المحيط به. أما الزمان الذي يندغم فيه ذلك البطل المقهور، فهو زمن مشحون بالتوتر والقلق والسأم والتأزم والصراع التراجيدي. وهنا، نتحدث عن بطل يسمى بالشخصية غير المنجزة. أي: شخصية قلقة ومنهارة ومتضعضة. وبالتالي، فهي غير منجزة حدثياً، وغير مستقرة في حياتها. وتعتبر روايات دويستفسكي، كرواية: "الجريمة والعقاب"، ورواية: "الإخوة كرامازوف"، من الروايات المتعددة الأصوات (البوليفونية) التي سبقت إلى توظيف هذا النوع من الفضاء الإشكالي، كما يرد هذا النوع من الفضاء في الهجائيات المنيبية التي تأثر بها دويستفسكي كثيراً. وفي هذا الصدد، يقول ميخائيل باختين: "إنه، في الحقيقة، وصف صائب تماماً للطريقة التكوينية لبناء المنيبية الخيالية. بالإضافة إلى ذلك، فإنه هذا الوصف يمكن أن يعم، باستثناء حالات قليلة، على كل المنهج الإبداعي عند دويستفسكي. إن دويستفسكي

لايستخدم أبدا، تقريبا، في أعماله الزمن البيوغرافي التاريخي المستمر نسبيا. أي: الزمن الروائي بمعنى الكلمة. إنه يقفز من خلاله، إنه يركز الحدث في نقاط الأزمات، والانعطافات، والكوارث، حيث تصبح اللحظة معادلة من حيث قيمتها الداخلية لـ " بليون سنة". أي: إنها تفقد حدودها الزمانية. كذلك، إنه يقفز، في الحقيقة، عبر المسافة، ويركز الحدث فقط في نقطتين اثنتين: على العتبة (عند الباب، عند المدخل، عند السلم، في الممر إلى غير ذلك)، حيث تقع الأزمة والانعطاف، أو في الساحة، التي يستعاض عنها عادة بغرفة الاستقبال (صالة، مطعم)، حيث تقع الكارثة أو الخصومة. هكذا، هو بالضبط مفهومه الفني حول الزمان والمكان. إنه يقفز غالبا عبر حالة المماثلة للحقيقة، التجريبية والتفصيلية، وعبر المنطق العقلي. ولهذا، كان صنف المنيبية قريبا من نفسه.^{٢٤١}

ونفهم من هذا أن دويستفسكي قد وظف فضاء العتبة ضمن رواياته البوليفونية أو المتعددة الأصوات، وتأثر في ذلك بالهيجائيات المنيبية. ومن ثم، فلم يكن دويستفسكي يلتزم في رواياته الواقعية أو النفسية بالتعاقب الزمني الكرونولوجي، أو يلتزم بالخط الزمني المتسلسل من الحاضر نحو المستقبل، بل كان يقفز على الزمن البيوغرافي، ويختار منه اللحظات الحاسمة المؤرقة للإنسان، ولاسيما اللحظات المساوية المبنية على الأزمات و"العواصف" والكوارث والخصومات. كما يرتبط هذا الزمان التراجيدي بأمكنة عدوانية مفتوحة، تحدد جدلية الداخل والخارج، وجدلية الذات والموضوع، وجدلية الأنا والغير، وجدلية الكائن والممكن، وجدلية الانغلاق والانفتاح... ويعني هذا أن البطل يعيش قلقه الوجودي بين الأمكنة المحاصرة، ويعيش ضياعه واغترابه الذاتي والمكاني في ساحات الصراع الذاتي والموضوعي، بعيدا كل البعد عن الفضاءات الراقية المغلقة، كالقصور والمطاعم وصالات الرقص.

^{٢٤١} - ميخائيل باختين: نفسه، ٢١٩-٢٢٠.

وهكذا، يرى ميخائيل باختين: " بأن الفضاء الروائي يكتسي من خلال تداخل مكوناته - في أحيان كثيرة - طابعا رمزيا، فهناك الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، وهناك الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، والفضاء الحميمي والفضاء المعادي، بل إن باختين بعد دراسته القيمة لإنتاج دويستفسكي، لاحظ أنه استعمل في رواياته فضاء رمزيا خاصا، بعيدا عن الصالونات، وحجرات الأكل، وقاعات الاحتفالات، وغرف النوم. هذا الفضاء الخاص الذي وظفه دويستفسكي في إنتاجه الروائي، سماه باختين: الفضاء العتبة (le) seuil، وهو فضاء يتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه فضاء يتمثل في الحانات والأكواخ والقناطر والخنادق والبواجر والسيارات والقطارات. وبعبارة أوضح: إن فضاء العتبة - كما يرى باختين - يمثل المواقف، والأفكار، والأشخاص الذين يعيشون بين/بين، كما أن الزمن الموجود في العتبة هو زمن أزمة (Temps des crises)؛ لأنه مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية.^{٢٤٢}

ومن هنا، يتأرجح فضاء العتبة بين الداخل والخارج، وبين المغلق والمفتوح. وبالتالي، يجسد تمزق الشخصية غير المنجزة، وتأكلها داخل فضاءات الأزمات الخائقة الوسيطة.

٧- الفضاء الكرنفالي:

يمكن الحديث عن فضاء آخر توظفه الرواية المتعددة الأصوات (الرواية البوليفونية)، أو ما يسمي أيضا بالرواية الحوارية (الديالوجية)، كما يتضح ذلك جليا عند الروائي الروسي دويستفسكي، ويسمى هذا الفضاء بالفضاء

^{٢٤٢} - محمد منيب البوري: الفضاء الروائي في الغربية: الإطار والدلالة، ص: ٢٢-٢٣.

الكرنفالي. ويقوم هذا الفضاء على الكروتيسك، والتشويه، والقبح، والجمع بين الأضداد والمتناقضات، والتأرجح بين الجد والهزل، والانطلاق من المحاكاة الساخرة، وتشغيل الباروديا والضحك، وتوظيف السخرية، والإكثار من النقد الهجائي، وتشغيل الأقنعة والرموز والعلامات الدالة، والتحرر من الطبقة والأعراف والقوانين والقواعد الرسمية، والانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا، والعكس صحيح أيضا...

وغالبا مايرتبط الفضاء الكرنفالي - مكانيا - بالساحة الشعبية العمومية التي تتجمع في داخلها المتناقضات الاجتماعية (السامي والسافل، والغني والفقير، والراقي والمنحط، والمؤمن والمخذل...). ومن جهة أخرى، يرتبط الفضاء الكرنفالي - زمانيا- بالحفلات الدينية ومواسم الطقوس والشعائر والأسرار الدينية. كما يتسم الفضاء الكرنفالي بمجموعة من السمات والمقومات، مثل: الغرابة، والشذوذ، والفتنازيا، والارتجال، والاحتفال، والحميمية، والإنسانية، والشعبية، والانفتاح، والغيرية، والحوارية، والجدلية، والتنكر، والمجون...

وعليه، يتبين لنا- مما سبق- بأن الرواية البوليفونية- حسب ميخائيل باختين- هي رواية متعددة الأصوات واللغات واللهجات والأساليب، كما أنها رواية منفتحة قائمة على التناسل الحواري، ومبنية على تعدد الخطابات، وتفاعل الأجناس الأدبية والفنية، وتلاقح اللغات واللهجات؛ مما يجعل هذه الرواية تستجمع جميع الأصوات واللغات واللهجات الاجتماعية، لتعبر بكل حرية وديمقراطية عن وجهات نظرها، مع حضور المؤلف الوهمي الذي يتنازل بشكل من الأشكال عن سلطته لراوي الرواية، أو يتنازل للسراد المتعدد، أو يتنازل للشخص لتعبر عن عوالمها الداخلية ومواقفها تجاه الموضوع.

إذاً، تنبني الرواية البوليفونية على التعدد اللغوي والتجريب البوليفوني. وبهذا، تكون هذه الرواية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية التي تستند إلى

الأحادية في كل شيء: لغة، وأسلوب، وفكرة، ومنظور، وإيديولوجية، وضمير، وصوتا... زد على ذلك، فقد استفادت الرواية العربية الجديدة سواء أكانت تحريرية أم تراثية بشكل من الأشكال من الرواية البوليفونية تصورا وصياغة ورؤية وتشكيلا.

الفصل الرابع:

الرواية في ضوء المقاربة التناسية

يعد التناس من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد
البنوية والسيمياء النصية؛ لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه،
والتغلغل في أعماق النص ولا شعوره الإبداعي.

وإذا كان التناس مصطلحا نقديا تسليح به النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات
عديدة، مثل: السرقات الشعرية، والتضمين، والنحل، والانتحال، والأخذ،
والتأثر، فإن النقاد والدارسين الغربيين ابتعدوا عن مفهوم السرقة Plagiat
القدحي، فعوضوه بمصطلح التناس بديلا منه، واهتموا بالجانب الإيجابي فيه،
والذي يتمثل في البحث عن أصول الإبداع، ومكوناته الجنينية، وعلاقات
التفاعل والتأثر والتأثير.

١ / مفهوم التناس وأهميته:

يعد التناس من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية الثقاف
والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية
والأدبية، ويعتبر كذلك أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي، واستنطاق سننه اللغوي
وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص، واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية
والداخلية. لأن النص مهما كان، فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من
المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر، وتمدد في ذاكرة المتلقي
عبر آليات، مثل: المعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة، والخطاطات النصية،
والسيناريوهات التصويرية، والتداخل النصي، وتعدد الأصوات، والأسلبة،
والباروديا، والتهجين...

ويدل التناس كذاك على أن النص الأدبي عصارا من التفاعلات والتعالقات النصية، التي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي. والتناس أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة.

ومادام التناس موجودا، فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع، أو عن النص - الأب أو النص الأصل - كما يرى رولان بارت في كتابه "درس السيميولوجيا"^{٢٤٣}، بل النصوص الإبداعية هي امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة، وتفاعل معها عبر عمليات الحوار، والنقد، والأسلبة، والباروديا، والتهجين، والسخرية، والحوارية..

٢/التناس في الحقل الغربي:

إذا كان التناس مصطلحا معروفا في النقد العربي بدلالات أخرى (التضمين والاقتراس والإحالة...)، فإن الغرب قد طور هذا المفهوم، وأصبح تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقارنة الإبداع وتشريحه، قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. وأصبح المبدع اليوم يكثر من الإحالات التناسية، والمستنسخات النصية، والرموز الموحية، والخلفيات المسكوت عنها، إلى أن أصبح النص مصبا للنصوص، واختزالا لأفكار السابقين، وذلك في إطار عصارا تناسية، تحتاج إلى استنطاقها واستجلائها، قصد تحديد مرجعيات

^{٢٤٣} - رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة ١٩٨٥م، ص: ٦٣.

الكاتب، وتبيان مصادره الثقافية، و رصد الأصول المولدة لفكره، واستكشاف رؤيته للعالم.

هذا، ويعد جنس الرواية (دون أن نقصي الشعر والدراما...) الفن الأدبي الوحيد الذي يزخر بالتفاعلات التناسية، والتداخلات الحوارية، والتعلق التفاعلي، كما أشار إلى ذلك كثير من الدارسين والمنظرين، ولاسيما ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وگريماس، ورولان بارت، وتودوروف، وجيرار جنيث، وكل الباحثين الذين درسوا النص الموازي وعتباته. وتعتبر الرواية أيضا الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات، والموضوع، والنصوص السابقة أو الراهنة وذلك تعالقا وتفاعلا. وهو كذلك جنس أدبي تنصهر فيه كل الأجناس الأدبية، والأساليب، والخطابات النصية. أي: إن الرواية مظهر بارز للتناس، والتداخلات المناسية، وتكاثر المستنسخات والإحالات، والأصوات الأجناسية، وهذا ما جعل باختين وجوليا كريستيفا يهتمان اهتماما شديدا بهذا الجنس الأدبي، عندما انكب باختين من جهة على روايات دوستيفسكي، واهتمت كريستيفا من جهة أخرى بسيمائية الخطاب الروائي.

٣/ التناس في الحقل العربي:

بدأ الاهتمام بالتناس في العالم العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، مع بعض النقاد المغاربة والبنانيين، كمحمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وبشير القمري، وسامي سويدان... وراحوا يفرعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويحللون به النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة

تحليلاً ونقداً، حتى أصبح هذا المفهوم النقدي شائعاً في الساحة الثقافية العربية،
وقلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

٤ / آليات التناص:

ينبغي للناقد أو المحلل أو القارئ أن يعرف مجموعة من آليات التناص أثناء مقارنته
لنص الأدبي، والتي ستساعده على استكناه النص، وسبر أغواره. ونذكر من
هذه الآليات الإجرائية المفاهيم التالية:

- ١- المستنسخات النصية (ألقاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة...).
- ٢- المقتبسات النصية (تكون في بداية الرواية أو الفصل أو المتن في شكل
نصوص ومقاطع وفقرات، موضوعة بين علامات التنصيص تضيء الرواية تفاعلاً
وحواراً...).
- ٣- العبارات المسكوكة (أمثال وحكم وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي
والبنوي، وذلك بطريقة كلية عضوية ومتوارثة جيلاً عن جيل، مثل: أكلت يوم
أكل الثور الأبيض، من جد وجد ومن زرع حصد، راح يصطاد اصطادوه...).
- ٤- الهوامش النصية: يورد المبدع المتن في عمله الإبداعي، ويذيله بهوامش إحيائية
ومرجعية. وغالباً ما توضع هذه الهوامش في أسفل النص أو في آخر العمل، حيث
تقوم بوظيفة الوصف والتفسير لما غمض من النص، وما يحمله من إشارات نصية،
كما فعل عبد الله العروي في روايته: "أوراق".

- ٥- الحواشي النصية: قد يرفق المبدع نصه بحواش في بداية العمل أو في نهايته أو في
آخره لتفسير النص، من خلال تحديد سياقه، أو إبراز مناسباته، أو شرح بعض

الألفاظ، أو تفسير بعض أسماء الأعلام، أو تعيين المهدي له هذا العمل، أو تبيان الدواعي التي دفعته لكتابة النص وتجيده....

٦- الاقتباس: هو أن يأخذ المبدع القرآن والسنة، ويدرجهما في كلامه بطريقة صريحة أو غير صريحة...

٧- التضمن: ويعني أن يضمن المبدع كلامه شيئاً من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء...

٨- المحاكاة: يلتجئ المبدع إلى توظيف المقتبس أو المستنسخ بطريقة حرفية دون أن يبدع فيها.

٩- الإحالة: غالباً ما نجد الكاتب يوظف بعض الكلمات أو العبارات التي توحى بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية أو أسطورية.....

١٠- المناص *métatexte*: ينطلق المبدع من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر، فيحاول محاكاته أو نقده ومحاورته، كما فعل بنسالم حميش في روايته: "العلامة"، حيث انطلق في تحريك روايته وتمطيطها من سيرة العلامة ابن خلدون، وذلك بطريقة تخيلية فنية رائعة.

١١- الاستشهاد: يورد المبدع مجموعة من الاستشهادات التي يضعها بين قوسين أو بين علامات التنصيص، بغية الاستدلال، والإحالة، وتدعيم قوله.

١٢- الباروديا: هي عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجد والسخرية، النقد والضحك اللعبي.

١٣- التهجين أو الأسلبة: المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ لغوي وأسلوب واحد، وهذا يعبر عن البولوفونية (التعددية) اللغوية القائمة على تعدد الأصوات، واللغات، والأساليب، والخطابات، والمنظورات السردية. ويعبر هذا التعدد في

الحقيقة عن التعددية الاجتماعية، واختلاف الشخصيات في الوعي، والجنود الاجتماعية والطبقية.

١٤ - الحوار التفاعلي: يعد أعلى مرتبة في التواصل مع النصوص، والتعلق بها، واستنساخها. أي: إن المبدع لا يقف عند حدود الامتصاص، والاجترار، والاستفادة، بل يعتمد إلى ممارسة النقد والحوار.

١٥ - المعرفة الخلفية: هي تلك المعرفة التي يتسلح بها قارئ النص، اعتماداً على التشابه النصي، والسيناريوهات، والخطاطات، والمدونات، التي يحلل بها النص، ويفككه تشريحاً، ويعيد تركيبه من جديد.

١٦ - النص الموازي: هو عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخلياً وخارجياً، تساهم في إضاءة النص وتوضيحه، كالعناوين، والإهداء، والأيقون، والكتابات، والحوارات، والمقدمات، والتعيين الجنسي.... وعلى الرغم من موقعها الهامشي، فإنها تقوم بدور كبير في مقارنة النص، ووصفه سواء من الداخل أم الخارج.

تلكم - إذاً - هي أهم آليات التناس التي تسعفنا في فهم النص وتفسيره، وتحليله وتركيبه. وعلينا أن نستبعد السرقات الشعرية، وما يتصل بها من مفاهيم موروثة عن النقد العربي القديم؛ لأن ذلك لا يدخل ضمن التناس الذي يعد عملية إبداعية فنية مقصودة عن وعي أو عن غير وعي، الغرض من توظيفه هو تحقيق الوظيفة الشعرية والجمالية، والتفاعل مع النص، والتعلق به نقداً وحواراً.

◆ المستنسخات الروائية:

تعتبر المستنسخات من أهم المكونات الخطابية في النص الأدبي، ولا سيما في النوع الروائي؛ لما لها من إichاءات دلالية ووظيفية وأبعاد فنية ومرجعية. كما أنها تشكل

القطب المعرفي في الخطاب الروائي وقطبه الجمالي؛ مما تجعل المتلقي في حاجة إلى المعرفة الخلفية، وخطاطات ذهنية، و مدونات وسيناريوهات مفاهيمية، لتفكيك الرواية وتركيبها. إذًا، ماهي المستنسخات النصية؟ وما هي أهم مظهراتها النصية؟ وما أهميتها الوظيفية؟ وماهي أهم الكتب النظرية والتطبيقية في هذا المجال؟ وكيف تعامل معها الخطاب الروائي؟ وما طريقة مقاربتها داخل النص الروائي؟

يمكن تعريف المستنسخات النصية بأنها عتبات نصية خارجية وداخلية، ترد في شكل تبيوغرافية لغوية وبصرية بارزة وعادية، بغية الإحالة والتضمين والإيحاء، والإشارة إلى خلفيات النص وما وراء الرسالة الإبداعية، التي لا تخرج عن كونها خطابا تناصيا قائما إما على المحاكاة المباشرة أو غير المباشرة وإما على الحوار والمستنسخ التفاعلي. وتصاغ المستنسخات (Clichés) بطريقة فنية وجمالية، وتستند إلى الاقتباس والتضمين والامتصاص. أي: إن هذه الكليشيهات عبارة عن قوالب وأشكال أدبية جاهزة تستثمر في الإبداع الروائي - على سبيل الخصوص - توليدا وتحويلا؛ لإثارة المتلقي، وتشويقه على مستوى القراءة والتقبل الجمالي والفني. ويعني هذا أن خطاب المستنسخات هو خطاب المصادر والمرجعيات، والتأثير والتأثر الإحالي، وتحديد منابع القراءة. وبتعبير آخر، يقوم خطاب المستنسخات على تأشير الكلام المعاد، وتسوير المستنسخ، وتبئير بلاغة التكرار، والاعتماد على قوالب التناص، والمحاكاة، والتحويل النصي، والتعديل المقولي، والإيجاز، والتلخيص، والتكثيف الاقتباسي، فضلا عن استحضار خطابات متعددة ومتنوعة على مستوى المعرفة الخلفية؛ لتحفيز القارئ وإثارة توهيمه، ودفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي، واستحضار الموروث في قراءة المعطى، وإعادة إنتاجه في ثوب جديد حسب النوع الحكائي الذي يندرج

فيه. ويعرفه الدكتور سعيد علوش قائلاً: " خطاب المستنسخات هو خطاب يعيد إنتاج التراثي، مستحدثاً، ومخضعاً إياه، إلى سياق معاصر."^{٢٤٤}

هذا، ويتجلى المستنسخ النصي في المقتبسات، والمحاكاة، والتناسخ، والتعابير المسكوكة، والرموز، والإحالات، والتضمنين، والاقتباس، والحكم والأمثال، والشعارات، والقصاصات الصحفية، وخطاب الإعلام، والهوامش، وأسماء الأعلام، والاستهلال، والإهداء، والعناوين، والأسطورة، والأسماء المرجعية، مثل: الأسماء الفنية، والأدبية، والتاريخية، والعلمية، والفلسفية... واستثمار الشاهد الشعري والنثري والتجنيسي... ومحاكاة القوالب الجاهزة للأنواع الصغرى والكبرى، والتهجين، والباروديا، والمحاكاة الساخرة. ويتم الاستنساخ النصي كذلك من خلال التركيز على نوع من الإيهام بإنشائية تستلهم أصول الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والشاهدات والرسائل، بالإضافة إلى تنويع القوالب التناسية، وتكسير الإيهام الروائي من خلال تداخل الأزمنة، وتنويع الضمائر، وتداخل المحكيات وتجاوزها، واستكشاف اللعب بالرموز، ورصد العلامات الإحالية والمرجعية، واستدعاء المواقف والشخصيات.

إذاً، فخطاب المستنسخات هو بحث عن الكتابة في الكتابة، وكشف لجامع الأنواع، وإبراز لمكونات التخيل، وتبيان لمستضمرات الإبداع وخفائيه، وتحديد لمسوداته ومخطوطاته المنسية، عبر تذويب النصوص، وإماتتها تناسياً.^{٢٤٥}

وللمستنسخات النصية أهمية كبرى في بناء النص، وتوليده، وتحويله، وتمطيته، وتحبيكه درامياً وحكائياً، من خلال استعمال الكلمات - المفاتيح، والمفاهيم الإحالية، والعلامات السيميائية اللغوية والبصرية، والاستعانة بالإشارات

^{٢٤٤} - د. سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م، ص: ١٢٢.

^{٢٤٥} - انظر د. سعيد علوش: عنف التخيل في أعمال حبيبي، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

الانزياحية، والرموز الدالة، علاوة على إثراء النص بالمعرفة الدسمة والثقافة الذهنية، التي تحتاج إلى متلق ذكي قادر على قراءة شفرة النص وسننه التناصي. ويعني كل هذا أن النص لم يعد كتابة إنشائية مجردة خالية من الفكر والأطروحات المعرفية والحقائق الثقافية؛ بل أصبح نصا غنيا يبيّن نفسه على أنقاض النصوص الأخرى، عبر المحاكاة الحرفية، أو الاستفادة الامتصاصية (الاستشهاد المدعم)، أو عن طريق النقد والحوار (التناص التفاعلي). وهذا ما جعل رولان بارت **R.BARTHES** - السيميائي الفرنسي - ينفي وجود ملكية النص، والأبوة النصية؛ لأن الكتاب والمبدعين يعيدون مقالته السابقون بصيغ مختلفة قائمة على التأثير والتأثير، وهذا ما يسمى بالتناص حديثا، وبالسرقات الشعرية في النقد العربي القديم.

ومن الدراسات التي حاولت أن تسبر أغوار المستنسخ النصي تفكيكا وتركيبا، نذكر: كتاب: **Discours du cliché** (خطاب المستنسخ) لروث أموصي (**Ruth Amoussy**) وإليسيفا روزن (**Elisheva Rosen**) سنة ١٩٨٢م، وكتاب سعيد علوش (عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي) سنة ١٩٨٦م الذي درس فيه المستنسخ النصي، و عوضه بمصطلح آخر، وهو (السياق التراثي) الذي أطلقه على "المكونات الخطابية للمستنسخ، وهي مكونات تعمل وفق نظام إحالي - مرجعي - على القوالب الجاهزة من جهة، والأشكال التداولية، من جهة ثانية.^{٢٤٦}

وإذا حاولنا دراسة المستنسخ في الرواية العربية الحديثة، فيمكن لنا أن نخرج بثلاث قواعد للتعامل مع المستنسخ التناصي، ألا وهي:

- ① قاعدة الإعادة أو الاسترجاع (التناص عن طريق المحاكاة المباشرة).
- ② قاعدة الإحالة الإيحائية (التناص عن طريق التحوير والإشارة الإحالية).

^{٢٤٦} - د. سعيد علوش: نفسه، ص: ١١.

③ قاعدة التناص التفاعلي أو الحوار النقدي.

كما أن هناك ثلاثة استنتاجات حول المستنسخ التناصي عبر تطور الرواية العربية على النحو التالي:

◆ الرواية الكلاسيكية وغياب المستنسخ النصي:

لم تستثمر الرواية الكلاسيكية سواء أكانت واقعية أم رومانسية خطاب المستنسخ بشكل ثري وفعال، وذلك بغية إثارة المتلقي، وتحفيزه على استخدام الذاكرة بحثاً وتنقيهاً من أجل تفكيك الشفرة المعرفية، وتفتيق المرجعية النصية، بل كانت النصوص الروائية العربية الكلاسيكية نصوصاً إنشائية تأملية مجردة، تخاطب الوجدان والعاطفة والخيال المنح من خلال ثنائية الذات (الرومانسية) والواقع (الواقعية)، وقلما نجد مستنسخاً نصياً وإحالة تناصية. ومن ثم، نسجل إلى حد ما غياب المستنسخ النصي في هذا النوع من الخطاب الروائي.

◆ الرواية الحديثة والاتكاء على المستنسخ التجريبي:

يمكن القول بأن المستنسخ النصي بدأ مع الرواية الجديدة، أو ما يسمى كذلك بالرواية الحديثة، التي أكثر من استعمال الشواهد والمستنسخات والكليشيهات التناصية والإحالية، وذلك تأثراً بالشعر الحر مع بدر شاكر السياب، وخليل حاوي، و محمود درويش، ونزار قباني، وتأثراً كذلك بالرواية الغربية، وتمثلاً لمنجزات النقد الأدبي المعاصر عبر تطور مدارسه، مثل: الشكلائية الروسية (ميخائيل باختين صاحب نظرية التناص والرواية البوليفونية)، وجماعة تيل كيل التي كانت تدعو إلى الانفتاح النصي من خلال التفاعل الإحالي (رولان

بارت، وجوليا كريستيفا، وتودوروف...). وما يلاحظ على هذه الرواية أنها اعتمدت على مستنسخ تناسي يغلب عليه الطابع الحداثي التغريبي، من خلال التأثير بالرواية الغربية في البناء النصي سواء على مستوى تشكيل الجنس النصي أم على مستوى بناء النوع، وصياغته تناسيا.

♦ الرواية التأصيلية والمستنسخ التراثي:

لقد أثرت الرواية التأصيلية المتن الروائي العربي بكثير من المستنسخات التضمينية والخطابات التناسية، ولكن في سياق تراثي عربي أصيل. ويعني هذا، أن هذه الرواية كانت تعتمد على التراث العربي بكل حمولاته الفكرية والدينية والأدبية والفلسفية في تشييد النص، وتمطيته فنيا وجماليا. كما انفتحت على المستنسخات الغربية الحداثية في سياق تراثي حواري. ومن أهم النصوص التي نستحضرها في هذا الصدد: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، و"جارات أبي موسى" لأحمد توفيق و"مجنون الحكم" و"العلامة" لبنسالم حميش، و"الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس" لإميل حبيبي...

وعند تعاملنا منهجيا مع خطاب المستنسخ، لابد من الإثبات بأن المستنسخ خطاب يدرس الأنواع الكبرى والصغرى في العمل الروائي (جامع الأنواع)، ويعمل على تحديد مكوناتها، ورصد روابطها الأساسية التي تساهم في بناء النص عضويا، وتوليده بنيويا وسيميائيا وداليا ومرجعيا، عن طريق استخلاص شواهد الشعرية والدينية والتراثية والأسطورية والقصصية، واكتشاف القوالب الجاهزة للأنواع الصغرى، وإعادة كتابة الأسماء الموظفة على المستوى الغنائي أو الشعري أو الروائي أو التاريخي مثلا. وبالتالي، بلورة جميع الخطابات التناسية الأصلية والفرعية عبر الاشتقاق والاستنساخ. ويتم التعامل أيضا مع خطاب المستنسخات

من خلال تفكيك الرواية إلى وحداتها المكونة للنص، وتمييز خطابات الاستنساخ المتميزة والمتنوعة، وجردها في شكل أنماط وشواهد ومصاحبات أدبية ودراستها، بعد ذلك، إحصاؤها وآنياء، في سياقها المعرفي والمرجعي، وسياقها الفني والجمالي والأسلوبي، قصد فهم كيفية بناء الرواية، وتنظيم قواعد اللعبة الروائية الوهمية- الواقعية.

وعند دراسة المستنسخات، لابد كذلك من استحضار جميع البنيات المكونة للنص الروائي، كالبنيات اللغوية والتركييبية والبلاغية والسردية والحداثية والمعرفية، واستعراض جميع التفاصيل والجزئيات التي ينبنى عليها النص المستنسخ، من أجل معرفة عنصري الغرابة والألفة فيهما. لذا، لابد من معرفة السياق الذهني والنصي والخارجي الذي يرد فيه المستنسخ، هل هو سياق تراثي بحت أم سياق حداثي جديد؟! لأن هذا يحفز القارئ المتوهم على استذكار الرصيد التراثي والثقافي لخطابات المستنسخ التراثي.

هذا، وتعد رواية "أوراق" لعبد الله العروي^{٢٤٧} من أغنى النصوص الروائية المغربية وأثرها من حيث المستنسخ الإحالي والتناصي، إلى الحد الذي يمكن تسميتها بأنها رواية تناصية بامتياز، أو رواية المستنسخ النصي، إذ كتبت للتحقيق، وتوسيع مدارك ذهن المتلقي. لذلك، تدرج الرواية ضمن السيرة الذهنية الثقافية؛ بسبب كثرة مستنسخاتها التضمينية التي يصعب استخلاصها، وتحديد بدقة، وهي تحمل دلالات إيحائية جمّة، وأبعادا مرجعية غنية في حاجة إلى التفسير والتأويل.

ومن الخطابات التناصية التي وظفها عبد الله العروي في نصه الروائي، وذلك على سبيل التمثيل والتوضيح المنهجي، نجد عدة مستنسخات نصية، منها: المستنسخ الأدبي (الشيخ طه- الأجنحة المتكسرة- كان ياما كان- روني- زينب- أطعمة

^{٢٤٧} - عبد الله العروي: أوراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م.

الأرض لأندريه جيد- هرمان هسه في ذئب الفيافي- مطولة بروس-ت- راسين-
 ديدرو- ألف ليلة وليلة- الأفاصيص الآسيوية لغوبينو...، والمستنسخ
 الديني: (فبعث الله غرابا يبحث في الأرض- زرادشت- دعوة الإسلام لمالك
 بنابي- جمعية الإخوان المسلمين...)، والمستنسخ التاريخي: (علال الفاسي- جمال
 عبد الناصر- مؤتمر إكس لبيان- أيام العرب- أرنولد طويني- أوسفالد شبينغلر-
 أزمة ١٩٥٤-١٩٥٥- اتفاق فرنسا وانجلترا حول المغرب سنة ١٩٠٤-
 الحماية- عودة الملك من المنفى- أزمة ١٩٥٣...)، والمستنسخ الفني (فيلم كل
 صباح أموت- فيلم القاتلون- كوليزي- شريط معذرة الرقم خطأ- المخرج
 جورج سادول- أندريه بازن- هنري آجل- إيلي فلور- روسليني- فيسكونتي-
 جان رينوار- فيليني- فلم سانسو...)، والمستنسخ السياسي (الحزب الشيوعي-
 علاقة الغرب والشرق- الإمبريالية- اليساريون- الاستقلال- الاستعمار-
 اليمين- الحزب الاشتراكي- الشيوعيون- النقد الذاتي...)، والمستنسخ التراثي (في
 نفس الطبقة صفى الدين أبو العلاء إدريس بن إدريس الأديب
 الأصولي...)، والمستنسخ الفلسفي (شوبنهاور- أفلاطون- كانط- نيتشه-
 سارتر- ماركس- هيغل- هشام جعيط- هيدغر- سقراط- جيل دولوز-
 لوكاش- هنري لوفيفر- برغسون...)، والمستنسخ التجنيسي (المقامات-
 السيرة- كناشة- الطبقة- أقصوصة- رسائل- مذكرات- محاضرات- نقولات-
 قراءات نقدية- الحكاية- اليوميات- الرواية...)، والمستنسخ المكاني (جامع
 الفنا- السوربون- دار لوسوي- كنيسة شارتر- مونمارت- ساحة سان لازار-
 الكوليزي- الرويال- هوليوود- باريس- خط اليمس...)، والمستنسخ الصوفي
 (محمد إقبال- الأشراف والأولياء...)، ومستنسخ الهوامش (خصص سبع
 صفحات كاملة لشرح الهوامش وتفسير الإحالات التناسية)، والمستنسخ
 الاقتصادي (الاستعمار والتخلف- الغرب والعالم الثالث- الاقتصاد والثقافة-

المركز والضحاحية- التطور والخصوصية...)، ومستنسخ الأعلام(مارية- شعيب- إدريس- يوليوس-...) إلخ... وعليه، فهذه هي أبرز مظهرات خطاب المستنسخات في الخطاب الروائي العربي، وأهم تحليلاته الخطابية، ومضممراته التناسية، التي توفر للنص اتساقه، وانسجامه النصي، وتلكم كذلك أهم تصنيفاته البنيوية التي تساعدنا على قراءة العلامات التناسية، واستكناه أبعادها السيميائية والإحالية في سياقها النصي والخارجي، مع احترام خصوصية النص الأجنبية والنوعية.

◆ رواية (جارات أبي موسى) في ضوء المقاربة التناسية:

تندرج رواية "جارات أبي موسى" للروائي المغربي والمؤرخ القدير أحمد توفيق ضمن التخيلين: التاريخي و الصوفي؛ لأنها تستعرض تناسيا تجربة لدنية عرفانية، ذات أبعاد مناقبية واجتماعية وسياسية واقتصادية إبان تاريخ بني مرين، وخاصة في فترتي أبي الحسن المريني وابنه أبي عنان، والتي تسمى أيضا بالعصر العربي الوسيط.

وتصنف هذه الرواية كذلك ضمن خانة الرواية التراثية التي تستهدف تأصيل السرد العربي، عن طريق استعارة أساليبه، وتمثل طرائق حكيه، واستثمار صيغ تعبيره. كما تتفاعل هذه الرواية مع التراث والماضي حوارا وتناسا، بغية خلق كتابتها السردية الخاصة بها من أجل تحقيق الحداثة الأدبية في مجال السرد الروائي، وربط الرواية العربية بصفة عامة والرواية المغربية بصفة خاصة بخصوصياتها الحضارية، وهويتها الثقافية سواء في الماضي أو الحاضر. إذاً، ماهي تحليلات التناس في هذا النص الروائي سياقاً وصياغة ودلالة ومقصدية؟

① التناسل السياقي أو الخارجي:

يتسم العصر المريني المغربي بالإحـن والحروب والهزائم والصراعات الداخلية والخارجية. وفي هذه الفترة بالضبط، اشتد بالخصوص الصراع بين الموحدين والمرينيين، ووقعت معركة "العقاب" التي انهزم فيها المغاربة أمام الإسـپان في الأندلس. وبدأ الاضمحلال العربي في الأندلس ينذر بالسقوط المبكر بتحالف الجيوش المسيحية فيما بينها لاسترجاع الأندلس. وقد فشل أبو الحسن في توسيع إمبراطوريته المغاربية، بعد أن مني بهزيمة نكراء أثناء محاولته لإخضاع أعـراب تونس، وضاع أسطوله غرقا في البحر، وتفشى الفساد في بلده المغرب، وعاصمته تـامسنا، ومدينته الإستراتيجية شالة (سلا) التي تجري فيها أحداث الرواية .

وأمام تفشي المنكر، وكثرة المحن والإحـن، وانتشار الفساد بكل أنواعه في البر والبحر، وتعاضم الاستبداد في الدولة المرينية، ظهر الخطاب الصوفي أو المناقبـي، وتكاثرت الجماعات الطرقية كرد فعل على هذا العصر الموبوء بالتسلط، والظلم، والاعتساف، وغطرسة السلطان وأعوانه. وبرز رجال صوفية ومجاهدين وأولياء صالحون على هامش المجتمع، رافضين الواقع السائد، لاجئين إلى العزلة والخلوة الصوفية، منتقدين المجتمع المتردي، وغير مباليين بالانصياع لمواضعاته المختلفة ومقاييسه الجائرة، باحثين عن واقع ممكن يتمثل في التغيير الذاتي والنفسي؛ لأن الله لا يغير ما يقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم. وقد شكل هذا المعطى التاريخي والصوفي إطارا للرواية، وأصبح سياقاً تناصيا خارجيا لها، بالإضافة إلى كتابات أحمد توفيق التاريخية عن العصر الوسيط، وتحقيقاته لكتب التصوف، جعلت هذا الكاتب الروائي، إن بطريقة شعورية أو غير شعورية، يخضع لهذه المؤثرات التناسلية بشكل أو بآخر .

② التناص الدلالي :

تتفرع رواية "جارات أبي موسى" إلى عدة قصص فرعية، يتحكم فيها قانون التضمن والتناسل السردى، وتفرع الحبكة السردية الكبرى إلى قصص نووية كبرى وصغرى؛ لتعضيد المحكى، وتنويره توضيحا وتفسيرا. ونذكر من هذه القصص: قصة شامة، وقصة أبي موسى، وقصة ملالة، وقصة كبيرة، وقصة رقوش، وقصة خوليا بنت بدرو، وقصة مماس، وقصة إجا، وقصة بيا؛ إلا أن قصة أبي موسى وقصة شامة هما القصتان الرئيستان في الرواية.

هذا، وتحيل القصة الأولى على ماهو تاريخي، بينما تحيل القصة الثانية على ماهو صوفي، وتتقاطع القصتان في آخر الرواية، عندما ترحل شامة إلى فندق التجار بسلا مع زوجها الإسباني، الذي أسلم عندما قصد المغرب لتزيين معمارية المساجد، وتزليج المدارس المرينية الدالة على حضارتهم الزاهية. وفي هذا الفندق بالذات، يسكن أبو موسى الرجل الصوفي، الذي كان جارا وفيا ومخلصا وأميناً لمجموعة من الشخصيات الأنثوية اللواتي غدر بهن المجتمع الظالم. وتعد شامة شخصية رئيسة في الرواية: جميلة الحسن، طيبة الأخلاق والخلقة، ذكية، وذات خبرة في الحياة والتدبير المترلي، وتمتلك الكفاءة والقدرة في التعامل مع الآخرين. وتذكرنا هذه الشخصية، من خلال اسمها الشخصي، بشخصية مماثلة في حكايات "سيف بن ذي يزن"، كانت حسناء في غاية الحسن والبهاء، هي التي سيظفر بها البطل ذو يزن، وذلك حسب مرويّات الأسطورة.

ومن هنا، فقد كانت شامة خادمة في سلا عند قاضي المدينة الوري، قاضي القضاة ابن الحفيد الذي رباها أحسن تربية. وبعد ذلك، تزوجها قاضي السلطان

الجورائي. وقد ارتحلت شامة مع بعلها إلى فاس، وكادت أن تتعرض للموت سما؛ بسبب مكيدة الزوجة الأولى للجورائي، لولا تدخل الطبيب اليهودي الذي أنقذها من أنياب المنية المحتومة. بيد أن هذا القاضي كان يعاني من العجز الجنسي؛ لذلك بقيت شامة بكرًا عذراء. وبعد وفاة زوجها غرقًا في البحر، اختيرت خليعة لزوجة السلطان، وقد استصحبته في زيارتها للربوع المقدسة لأداء فريضة الحج. ولما توفيت زوجة السلطان بعد استكمال الفريضة، أعيدت شامة إلى منزل القاضي ابن الحفيد، حيث تزوجت عليا، وقد كان نصرانيا، ثم أعلن إسلامه. لكن القاضي ابن الحفيد، وشامة، وزوجها علي، سيعانون الكثير من جراء دسائس عامل السلطان بسلا، ذلك هو "جرمون" المقيت الذي عاث في الأرض جرما وفسادا، وكل ذلك طمعا في شامة الحسن، وطمعا في أموالها، ورغبة في الانتقام من قاضي القضاة الذي كان أكثر منه علما وفضلا وتقربا من السلطنة. هذا، وسيفرض جرمون على أهل سلا مكوسا ظالمة إرضاء للسلطان، وبدأ في خنق تجار المدينة بكثرة الضرائب والتصفيات والعقوبات السجنية، وممارسة لغة البص والمخابرات قصد التحكم في رقاب قاطني فندق الزيت، وهذا على غرار بصاصي رواية: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني.

وقد توالى سنوات عجاف بسبب الجفاف، والاستبداد، وظلم الرعية والحكام، وأثر كل هذا على نساء الفندق اللواتي دفعت بهن الظروف المزريّة إلى الفقر والتسول والبغاء، وارتكاب الذنوب والمعاصي. ولم ترتح شامة لأحد سوى رجل الخلوة والصمت والعزلة أبي موسى، الذي كان يغادر الفندق متجها نحو البحر، مستطلعا الوجه الرباني، متأملا جماله السرمدى. وهنا، إشارة تناصية مهمة عندما نستحضر شخصية علي، وهو يصاحب أبا موسى إلى خلوته الروحية الطاهرة قرب البحر، لكنه لم يستطع أن يسايره حتى اللحظات المناقبية الأخيرة، وذلك على غرار النبي موسى الذي عجز عن مصاحبة الولي الصالح الخضر؛ بسبب

الكرامات الخارقة التي لم يفهمها موسى؛ بسبب ظاهريته، وباطنية الخضر، وقد تحدث القرآن وكتب التفسير كثيرا عن هذه القصة العرفانية الشيقة .

هذا، وقد انتشرت بركات الولي أبي موسى في مدينة سلا، حيث عد فيها مجذوبا عند البعض، ومن البهاليل المجانين عند البعض الآخر؛ إذ رآه الناس في الحج يؤدي معهم مناسك الحج، وأصبح لا ينقطع عن استشراف وجه البحر، وصيد خيراته، وشكر الله على نعمه الكثيرة التي لا تعد ولا تحصى. وعندما عظم البلاء بالبلد؛ بسبب الفساد، وكثرة المنكر، وتوالي سنوات الجفاف، إلى أن أصبح الموت ينذر بمخالبه الرعية، ويهدد الذين يسوسونهم من الطغاة والبغاة والعتاة وأهالي الشطط والغلط، لم يجد عامل السلطان جرمون مسلكا آخر، وذلك بعد فشل الأئمة في أداء صلاة الاستسقاء، واستدرار المطر، واستجلاب القطر، إلا أن يستغيث بأبي موسى الصالح الذي أجبره على الإمامة بالمصلين يوم الجمعة. ولما رفض أبو موسى الانصياع لأوامره، زج به في السجن، على الرغم من عزلته الدائمة عن الناس، لا يتقرب قط من الحكام والساسة وذوي النفوذ. ولما علم الناس بأمره ذهبوا إليه حيث كان سجيناً، فاستعطفوه كثيراً، ثم وافقهم على فعل ما يبتغيه منه عامل السلطان. لكن أبا موسى جمع كل بغايا فندق الزيت ونسائه، وخرج بهم يوم الخميس - لا يوم الجمعة -، فأثار فضول الناس الذين استغربوا شأنه، واستنكروا فعله غير المعتاد. وعندما وصل أبو موسى إلى المصلى، بدأ في التضرع والتوسل والتذلل إلى الله، وبدأت دموع التوبة والمغفرة تنساب من عيون جارات أبي موسى حارة، تتقد حسرة وألماً واستعطافاً. ومن ثم، فقد دفع هذا المشهد الإنساني الحاضرين إلى إعلان توبتهم، ورغبتهم في التغيير، والتخلص من أدران الظلم، والاستغفار من كثرة المنكر، ولم تنته صلاة الاستسقاء، حتى أنزل الله عليهم في الليل غيثاً نافعا سر به الناس كثيراً. ولما أراد جرمون وأعوانه محاسبة الولي الصالح على فعلته، وأرادوا تفقده، وجدوا رجل الكرامات أبا موسى قد

افترش مثواه الأخير. فحمل أبو موسى: "إلى الجامع الأعظم للصلاة عليه، وقرر ملأ المدينة أن ينتظروا صلاة العصر حتى يشيع الخبر في المدينة، ويكفي الوقت لكل من يريد أن يحضر تلك الصلاة. غصت جنبات الجامع الأعظم وساحته والأزقة المجاورة له بالمصلين، وتصدر لإسماع البعداء عشرات المسمعين. وكانت صلاة خشوع وسكون لم يسمع فيها إلا ما تساقط من جري دموع المآقي وما غلب رجالا أشداء ونساء رقيقات العواطف من عصي النحيب، وقال قائل: سبحانه! سبحانه! بعودة الغيث عاد الدمع إلى العيون .

وبعد الصلاة تزاور الناس من جديد وتراحموا وتسامحوا وعجبوا لما تجلى لهم من الكرامات... وقالت شامة: لا تدفنه بأي من المقبرتين، ادفنه في مكان يطل على البحر" ٢٤٨

وفي هذا السياق، يحضر البحر بمثابة رمز صوفي للتغيير والتطهير، والإحالة صوفيا على الحضرة الربانية الجليلة المخلصة للبشر من آثامهم وذنوبهم، ويذكرنا البحر كذلك بقصة موسى والخضر الذي كان ينتظر نبي الله عند مشارف البحر، وتمت الصحبة بينهما، والبحر حاضر بشهادته وتجلياته العرفانية .

③ التماس الفني والشكلي :

تتميز هذه الرواية بكونها ذات طبيعة تراثية، تتقاطع تناصيا مع روايات جمال الغيطاني: "الزيني بركات"، وروايات بنسالم حميش، ونخص بالذكر

٢٤٨ - أحمد توفيق: جارات أبي موسى، الطبعة الثانية سنة ٢٠٠٠ م ، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء،

روايته: "مجنون الحكم" و "العلامة"، كما تتقاطع صوفيا مع مجموعة من النصوص الروائية العرفانية، كرواية نجيب محفوظ "اللص والكلاب"، ونصوص الروائي والقصاص السوداني طيب صالح كرواية: "دومة ولد حامد"، ونصوص جمال الغيطاني، وخاصة: "كتاب التجليات"، ونص الطاهر وطار في روايته الأخيرة: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

وتأسيسا على ماسبق، فلقد اشتغل أحمد توفيق على العصر الوسيط المغربي من حيث التخيل، واشتغل كذلك في إطار مناقبي صوفي، وهذا ينطبق أيضا على الروائي المغربي بنسالم حميش الذي اختار نفس السياق التناسبي التاريخي، إلا أنه اشتغل على شخصية تاريخية متخيلة، وهي شخصية ابن خلدون في روايته: "العلامة"، أما في روايته: "مجنون الحكم"، فقد اشتغل على شخصية تاريخية وسيطية ألا وهي شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمي. وإذا كان حميش يركز على المتناس التاريخي الوسيط، فإن أحمد توفيق على العكس يركز على المتناس الصوفي الوسيط. ويتفق كل من أحمد توفيق وبنسالم حميش تناسبا في الانطلاق من نفس السياق المرجعي التاريخي الذي يشكل المعرفة الخلفية التناسبية لهما، ألا وهو تاريخ الدولة المرينية بكل أحداثها الإيجابية والسلبية.

وإذا انتقلنا إلى اللغة التي يستعملها أحمد توفيق فهي لغة تراثية تعتمد على مستنسخات تناسبية: كالمستنسخ الصوفي / المناقي (شخصية أبي موسى المماثلة للشخصيات الصوفية القديمة ذات الكرامات الخارقة...)، والمستنسخ الديني (استلهم القرآن والسنة)، والمستنسخ التاريخي (تاريخ بني مرين)، والمستنسخ الرسمي السياسي (الرسائل الديوانية والآداب السلطانية...)، والمستنسخ الأدبي (الاستشهاد بالأبيات الشعرية)، والمستنسخ الواقعي (تماثل واقع بني مرين مع واقعنا الموبوء بالفساد)، والمستنسخ الأسطوري (كرامات أبي موسى

ومعجزاته الخارقة)، والمستنسخ السردى (توظيف تقنيات سردية، كالتضمن، والانشطار السردى، وتقطيع الحكمة الرئيسية إلى قصص نووية صغرى على غرار "ألف ليلة وليلة"، ونصوص التيار الروائى الجديد، واستعمال اللغة التراثية للتأصيل والتجريب)، والمستنسخ اللغوى القائم على اللغة المسكوكة، والعبارات المناقبية، وألفاظ الزهاد، والخطابات السياسية القديمة التي لم تعد تستعمل اليوم بهذه الشاكلة، وتوظيف الديباجة التراثية. ويحضر كذلك مستنسخ السخرية فى عرض الكرامة الصوفية، وإيجاد الحلول الفردية الخارقة التي تتخطى نطاق العقل والواقع الحسى المفهوم. وتتوارد هذه المستنسخات التناسية كذلك بشكل من الاشكال فى روايات بنسالم حميش، وجمال الغيطاني، ورواية: "جنوب الروح" لمحمد الأشعري، وفى معظم النصوص السردية التجريبية الحديثة. والغرض من هذا التوظيف التناسي هو إبراز مدى انفتاح أحمد توفيق على السرد العربى والغربى على حد سواء، والاطلاع عليهما بشكل واع، على الرغم من كونه أتنى الرواية من حقل التاريخ، كما أتاها حميش من حقل الفلسفة، وأتاها جمال الغيطاني من حقل الصحافة. كما يراد من هذا التناس التعالقي محاورة الحاضر على أساس الماضي لأخذ العبر والدروس، وقد وظف أحمد توفيق التناس كذلك لغاية جمالية وفنية، تتمثل فى تجاوز الرواية الكلاسيكية والتجريبية نحو الرواية التأصيلية ذات المنحى التراثي، كما كان الغرض منها أيضا خلق الفردة السردية، والتميز الروائي بين الروائيين المغاربة.

و نستنتج، من كل هذا الاستعراض المعرفي والمنهجي، أن رواية "جارات أبي موسى" لأحمد توفيق رواية تراثية، تشتغل على التخيلين: التاريخي والصوفي (المناقبى)، وأن المستنسخات التناسية الموظفة بطريقة واعية أو غير واعية كان الغرض منها تأسيس رواية تأصيلية جديدة، قوامها: محاورة الحاضر من خلال الماضي، وتلقيح اللغة المرسله المعاصرة باللغة التراثية المسكوكة، وتهجينها

بالسخرية والتهكم والباروديا، قصد تبليغ الأطروحة البديلة، وتغيير الواقع،
والتطلع به نحو آفاق يسمو فيها الإنسان والمجتمع البشري .

الفصل الخامس:

العامل و الفاعل والممثل والأدوار السيمائية

بعد أن كان هناك التباس كبير بين الشخص والشخصية في مقاربات النقد الأدبي الحديث، إلا أنه مع ظهور البنيوية السردية قد تبين الفرق بشكل واضح ودقيق بين الشخص والشخصية، حينما اعتبر الشخص **personne** إنساناً من دم ولحم، ينبض في الواقع بالحياة والحركة، ويحيل على عالم مرجعي مادي محسوس، بينما الشخصية **personnage** في المقابل ماهي إلا كائن ورقي تخيلي، وقد صنعه المبدع ليتواصل مع متقبل افتراضي وخيالي بدوره.

بيد أن السيميائيات النظرية والتطبيقية ستتجاوز ثنائية الشخص والشخصية معاً، لتعوضهما بالعامل والفاعل، استرشاداً باللسانيات الوصفية (بنيوية دوسوسير، والوظيفية الفرنسية، والكلوسيميائية، والتوزيعية...)، واللسانيات التفسيرية (أبحاث نوام شومسكي، وشارل فيلمور، وكاتز، وفودور...)، فضلاً عن دراسات الشكلايين الروس كما عند فلاديمير بروب V.Proop مثلاً.

لكن السيميائيات في آخر المطاف حسب تجاربها النصية، ومعطياتها العلمية، إن نظيراً وإن تطبيقاً، لم تعمق مفاهيم البطل والعامل والفاعل بشكل جيد وموسع، بل حصرتها في خطاطات صورية مجردة وكونية عامة؛ إذ يمكن تطبيقها على جميع السرود الخيالية والأشكال النصية والأنشطة البشرية؛ مما دفع بعض السيميائيين للرجوع توا إلى مفهوم الشخصية بشكل أعمق وأدق وأوسع، كما عند فليب هامون P.Hamon في مقاله القيم: "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية".^{٢٤٩}

وسوف نحاول في هذه الدراسة، وذلك قدر الإمكان، تحديد الفوارق الموجودة بين الفاعل والعامل والممثل، وتبيان مجموعة من الأدوار السيميائية التي يؤديها كل من العامل والفاعل، واستجلاء الخلط الموجود بين الفاعل والعامل لدى كثير من

^{٢٤٩} - انظر: فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.

الدارسين السيميائيين العرب. ويعد ذلك، نستعرض مشروعا الجديد الذي سميناه بسيميائية الذهن أو السيميائية الإدراكية أو التفكيرية أو العقلية أو المنطقية.

□ تحديد المفاهيم العاملة في الحقل السيميائي الغربي:

اعتمد كثير من النقاد العرب في مقارنة الإبداعات الأدبية منذ العقد الثالث من القرن العشرين على مفهوم الإحالة والمطابقة والانعكاس، فحاكموا المؤلفين والمبدعين اعتمادا على طبيعة الشخصية التي شغلوها في قصصهم ورواياتهم وأعمالهم المسرحية، فتم الخلط بين الشخص والشخصية. وإذا كان الشخص، كما قلنا سابقا، إنسانا حيا واقعيا من لحم ودم، فإن الشخصية بمثابة كائن ورقي إبداعي وتخيلي. وبتعبير آخر، الشخص إحالة مرجعية واقعية وسيكولوجية، بينما الشخصية علامة خيالية.^{٢٥٠} ويعني هذا أن مفهوم الشخصية يلتقي: "بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل، سيمتلى تدريجيا بالدلالة، كلما تقدمنا في قراءة النص. فالظهور الأولي للشخصية في السرد الكلاسيكي سيشكل شيئا شبيها ببياض دلالي أو شكل فارغ، تأتي المحمولات المختلفة ملئه وإعطائه مدلوله عن طريق إسناد الأوصاف والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص، على أن مدلول الشخصية، أو قيمتها إذا أردنا استعمال المصطلح السوسوري، لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات

^{٢٥٠} - انظر: د. جميل حمداوي: (الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث) (من الإحالة إلى العلامة)، موقع المثقف، موقع رقمي إلكتروني، العراق، منشور بتاريخ ٢٠١٠/٠٨/٣١ م.

والتحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر النص، ولكن ذلك المدلول يتشكل أيضا من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد. ويعني هذا الأمر من وجهة نظر بنيوية ألا نسعى دائما إلى المطابقة بين الشخصية ومدلولها، فهي وإن كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه، فإنه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول.

وتتقاطع الشخصية هنا أيضا مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع يعينها في النص، ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقا لاتجاهه الجمالي، فقد يركز على الضمير الشخصي أو الاسم الخاص للبطل حتى يؤمن مقروئته.^{٢٥١}

لكن الدراسات الشكلانية والبنيوية والسيمائية قد تجاوزت مفهوم الشخص والشخصية إلى مفاهيم لسانية جديدة مأخوذة من النحو واللسانيات كالفاعل والعامل والممثل. وعوضت الأحداث بالوظائف، بينما استبدلت الشخصيات بالخوافز أو العوامل والفواعل كما عند فلاذيمير بروب، وإتيان سوريو، ورولان بارت^{٢٥٢}، وكلود بريمون، وتوماشفسكي^{٢٥٣}، وتزتيغان تودوروف، وكريماص... وهكذا، " ينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين، فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية. بل إن فيليب

^{٢٥١} - د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م، ص: ٢١٣-٢١٤.

^{٢٥٢} - انظر: رولان بارت: (التحليل البنيوي للسرد)، ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، مجلة آفاق، المغرب، العدد: ٨-٩، سنة ١٩٨٨م.

^{٢٥٣} - راجع: توماشفسكي: (نظرية الأغراض)، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٢م.

هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضاً، وإنما هو مرتبط أساساً بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية.^{٢٥٤}

وعليه، فإن "الشخص من وجهة نظر لسانية لا يحدد بميوله النفسية، واستعداداته البيئية، وخصاله الخلقية، وإنما بمكانته، أو بالأحرى بموقعه داخل القصة"^{٢٥٥}. ومن هنا، يقول موريس أبو ناضر بأن: "الكلام عن موقع الشخص داخل القصة، يعني بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملاً ما، عن شخص يلعب دوراً ما. وبالتالي، يتم النظر إلى هذا الشخص أو ذاك كوظيفة نحوية ولا شيء آخر. إن تحديد الشخص بالعمل الذي يعمل، أو الفعل الذي يفعله، ينبع من مفهوم صرفي - نحوي، إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية: فعل من دون فاعل أو فاعل من دون فعل. إن الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل. وهو ذاته الفاعل الفني على مستوى القصة.

إن هذا المفهوم اللساني للفاعل، قابل للتطبيق في مجال القصة، ذلك أن القصة هي مجموعة أفعال، أو بكلمة أكثر تقنية مجموعة أعمال تقوم بها جماعة من العوامل... وهذه العوامل موجودة في كل فعل تواصل، أكان فنياً أم فلسفياً أم سياسياً.^{٢٥٦}

وعلى العموم، فنظرة البنائية المعاصرة للشخصية: "مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات، ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها، بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة، حتى لقد وصفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء - على غرار ما هو حاصل في جهاز عضوي أو في هيئة

^{٢٥٤} - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: ٢١٣.

^{٢٥٥} - د.موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت،

لبنان، ص: ٦٠.

^{٢٥٦} - د.موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة، ص: ٦٠-٦١.

اجتماعية- يقدم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة جماعية. ولقد نظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور؛ ذلك أن ماهو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص. وهذا هو سبب تحول الشكلايين والبنائيين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية، من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفاتها ومظاهرها الخارجية.^{٢٥٧} والآن سنحاول تحديد بعض المفاهيم المتعلقة بسيمائية الشخصية في الحقل الثقافي الغربي، بالتركيز على العامل والممثل والفاعل.

١- مفهوم العامل:

لم يظهر مفهوم العامل **Actant** إلا مع الشكلايين الروسي فلاديمير بروب V.Propp وإتيان سوريو Etienne Souriau، فقد حاول فلاديمير بروب دراسة مائة حكاية روسية عجيبة بطريقة سيميائية قائمة على تحديد الوظائف الثابتة والعوامل الفاعلة المتكررة في تلك الحكايات، وذلك في كتابه: "مورفولوجيا الخرافة"^{٢٥٨}، فحصر كل تلك الحكايات الشعبية في إحدى وثلاثين وظيفة على النحو التالي:

- ١- الابتعاد
- ٢- التحري مقابل الإخبار.
- ٣- الخداع مقابل الخضوع.

^{٢٥٧} - د. حميد لحداني: بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١، ص: ٥٢.

^{٢٥٨} - فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

- ٤- النقص مقابل تعويض النقص.
- ٥- الإساءة مقابل تعويض الإساءة.
- ٦- التكاليف مقابل تصميم البطل
- ٧- الذهاب مقابل العودة.
- ٨- الخضوع للتجربة مقابل مجابهة التجربة.
- ٩- الحصول على المساعدة مقابل نقص المساعدة.
- ١٠- الانتقال مقابل الوصول المقنع.
- ١١- الصراع مقابل الانتصار.
- ١٢- الاضطهاد مقابل العون.
- ١٣- إدعاء المسيء مقابل التعرف على المسيء.
- ١٤- تقنع البطل مقابل التعرف على البطل.
- ١٥- الخضوع لمهمة صعبة مقابل النجاح في المهمة الصعبة.
- ١٦- القصص مقابل الزواج.^{٢٥٩}

ويمكن اختزال هذه الوظائف الثنائية إلى أزواج رباعية، كما يرى ذلك الباحث الفرنسي الأنثروبولوجي كلود ليفي شتروس Claude levi Strauss: "إن هناك عددا من الوظائف يمكن اعتبارها ناشئة عن تحولات وظيفة واحدة، ويعطي مثلا الخرق، ويعتبره تحولا للمنع الذي هو بدوره تحول لوظيفة أخرى هي الأمر. ولكن الأمر كما أشرنا ترافقه وظيفة مقابلة هي تصميم البطل، أو بكلمة أخرى قبول الأمر.

وهكذا، نجد أنفسنا تجاه تعارض مزدوج يتكون من أربع كلمات لها سمة معنوية مشتركة تسمح لنا بمعالجتها كعلاقة تماثل.

^{٢٥٩} - موريس أبو ناضر: نفسه، ص: ٤٩-٥٠.

إذا كان الأمر

قبول الأمر

فإن المنع

خرق المنع

إن نموذج التماثل يتشكل كما بينا من كلمات أربع. اثنتان تعكسان إقامة العقد الاجتماعي، واثنتان تعبران عن فسخ العقد.^{٢٦٠}

ويرى موريس أبو ناضر كذلك أن هذه الثنائيات البنيوية الوظيفية تبين بأن هناك: "نوعاً من الترابط بين بعض الوظائف داخل كل قصة. هذا الترابط يمكن اعتباره تماثلاً Homologie، أي علاقة نسبية بين أربع كلمات (أ:ب:أ:ب). إن مفهوم التماثل يساعدنا على فهم بنیان الوظائف، ومجال تحولاتها كما يساعدنا على فهم العالم..."^{٢٦١}

وهذه الوظائف الموجودة عند فلاديمير بروب تنجزها سبع شخصيات متواترة، وتتردد بكثرة في الحكايات الروسية العجيبة، وهي: المعتدي (الشرير)، والواهب (المانح)، والمساعد، والأميرة (الشخص موضع البحث)، والمرسل، والبطل، والبطل المزيف.^{٢٦٢}

^{٢٦٠} - موريس أبو ناضر: نفسه، ص: ٥٠-٥١.

^{٢٦١} - موريس أبو ناضر: نفسه، ص: ٥٠.

^{٢٦٢} - فلاديمير بروب: نفسه، ص: ٨٣-٨٤.

وس يظهر بعد فلاديمير بروب إتيان سوريو E.Souriau ليدي بدلو، وذلك بدراسة العوامل داخل المسرح والدراما، من خلال منطق سيميائي فلكي، وذلك في كتابه: "مائتا ألف موقف درامي". وتتمثل العوامل الدرامية عند سوريو في هذه المفاهيم الفلكية:

- ١- الأسد: لتمثيل القوة الموضوعية الموجهة.
 - ٢- الشمس: لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة.
 - ٣- الأرض: لتمثيل ما يحصل على الخير الذي يعمل من أجله الأسد.
 - ٤- المريخ: لتمثيل المعارض أو العائق.
 - ٥- الميزان: لتمثيل الحكم الذي يهب الخير.
 - ٦- القمر: لتمثيل المساعد الذي يعزز إحدى القوى السابقة.^{٢٦٣}
- ويمكن ترجمة هذه المصطلحات الفلكية المتعلقة بالأفلاك والأبراج السماوية بالعناصر العاملة الستة على الشكل التالي:

البطل ← الموضوع

المرسل ← المرسل إليه

المساعد ← البطل المضاد.

بيد أن البنية العاملة لم تكتسب بعدها المنهجي والإجرائي إلا مع كريماس Greimas، الذي عمق مفاهيمها في العديد من كتبه السيميائية النظرية والتطبيقية، من خلال تطبيقها على مجموعة من الأنشطة البشرية سواء أكانت حكايات أم قصصا أم روايات أم مشاريع سيميائية مختلفة عامة وخاصة.

^{٢٦٣} - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة،

١٩٨٥م، ص: ١٦٢.

هذا، وتتحدد البنية العاملية عند كريماس في ثلاثة محاور وستة عوامل. وهذه المحاور هي: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع. أما العوامل الستة فهي: المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس.

محور التواصل: المرسل ← المرسل إليه
محور الرغبة: الذات ← الموضوع
محور الصراع: المساعد ← المعاكس

(خطاظة رقم ١ : محاور البنية العاملية)

وتحضر البنية العاملية كذلك بشكل من الأشكال عند شارل فيلمور الذي تأثر به كريماس، ومن هنا يمكن: " أن يتحدد مفهوم العامل أيضا في علاقته بالتصور الذي أعطاه شارل فيلمور لنحو الحالات، وإذا لم تكن هناك إشارة واضحة عند كريماس في كتابه: " علم الدلالة البنيوي" (١٩٦٦)، فإنه يشير في المعجم مع كورتيس إلى أن مفهوم العامل يمكن أن يؤول في إطار نحو الحالات. على أن جون بتيو Jean Petitot في معرض حديثه عن الإستمولوجيا الكريماصية، قد وقف عند نحو الحالات، وبين تجلياته على مستوى النحو السردى عند كريماس.

إن التصور الأساسي عند فيلمور يقوم على وجود لائحة متناهية من الكليات الحالية أو حالات عميقة، ويمكن تحديد محتواها المفهومي:

١- الفاعل، حالة الفاعل L'agent: فاعل الفعل (+حي) الذي يصفه الفعل اللغوي.

٢- الهدف: Datif حالة الكائن المتميز بمقوم: (+حي)، الخاضع لتأثير حالة أو الفعل الذي يصفه الفعل.

٣- الأدوات L'instrumental: حالة القوة أو الموضوع (-حي) والمتدخلين سبباً في الفعل أو الحالة.

٤- المحلي Le local: الحالة التي تميز المكان أو التوجه المكاني للحالة أو الفعل.

٥- المحاييد L'objectifif: الحالة الأكثر حياداً دلالياً، حالة العوامل التي يحدد دورها الموصوف بواسطة الفعل انطلاقاً من التأويل الدلالي للفعل نفسه.^{٢٦٤} ومن المعروف أن العامل مفهوم إجرائي مجرد وكوني وعام يمكن أن يوجد في كل السرود المخيالية العالمية. ومن ثم، فالعامل حسب الدكتور محمد مفتاح هو الذي: "ينجز فعلاً أو يخضع له في استقلال عن كل تحديد آخر (دلالي أو إيديولوجي)، وقد يكون كائنات إنسانية أو حيوانات أو أشياء أو مفاهيم".^{٢٦٥}

ويرى الدكتور محمد مفتاح أن العامل أنواع عديدة أهمها:

- ١- عاملاً التواصل (أو المقال) اللذان هما: السارد والمسروود له.
- ٢- عاملاً السرد (أو القول): فاعل مفعول: أي مرسل / متلق.
- ٣- عاملاً الوظيفة وهما عامل أمر وعامل متلق للأمر. ويمكن أن يسمى العامل المتلقي للأمر بالفاعل Sujet، وهو حينئذ نوعان:

(١) عامل الفعل، وهو الذي يجعل الاتصال أو الانفصال واقعاً. وتدعى عملية التحويل هذه بالبرنامج السردية.

^{٢٦٤} - عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ٢١٣.

^{٢٦٥} - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص: ١٥٢.

٢) وفاعل الحالة الذي يتحدد بعلاقته مع الموضوع القيم المبحوث عنه إذ قد تكون علاقة اتصال. وقد تكون علاقة انفصال.^{٢٦٦}

هذا، ويتموقع العامل في نظرية كرىماص في البنية السطحية، وبالضبط في المستوى السردى التركيبى، حيث ينجز مجموعة من الأفعال والتحويلات، ويرد في شكل حالات متنوعة في علاقة بموضوع الرغبة اتصالا وانفصالا. وهنا، يتم الحديث عن عامل الفعل *sujet opérateur* وعامل الحالة *Sujet d'état*. ويتضح لنا أن البنية العاملة مقترنة أيما اقتران بسميائية الفعل والعمل. هذا، ويعتمد العامل لإنجاز برامجه السردية على اختبارات التحفيز والتأهيل والإنجاز والتمجيد. وهنا، إحالة أيضا على منطق الجهات الذي يتمثل في: الواجب والإرادة والمعرفة والقدرة، وإخراج الفعل من الافتراض والاحتمال إلى الإمكان والتحقق.

ويعني كل هذا أن العامل مرتبط أشد الارتباط بالبنية العاملة، وهي مبنية على منطق الحالات والتحويلات والجهات، وتتموقع في البنية البينية بين المحايثة والتحلي، في حين نجد أن البنية الخطابية بنية متجلية متمظهرة، وهي كذلك البنية الأخيرة في سلمية المسار السردى عينه. أما البنية الموهلة في التجريد والصورية والشكلية فهي البنية المنطقية الدلالية، والتي تتشخص في المربع السيميائي^{٢٦٧}.

وللتوضيح أكثر، فالبنية الخطابية تتكون من المكون الخطابى الدلالي. وتمثل هذه البنية تمظهرا سطحيا وتحليا للبنية السردية العميقة المجردة، ويتم تحويل هذا المجرد (المربع السيميائي والبنىات الدلالية والأصولية العميقة) إلى ماهو محسوس، عن طريق تحويل البنىات الموهلة في التجريد إلى بنىات خطابية ظاهرة عبر عملية

^{٢٦٦} - د. محمد مفتاح: نفسه، ص: ١٥٢-١٥٣.

^{٢٦٧} - د. عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائى)، مجلة نوافذ، المغرب، العدد: ٤٣-٤٤، فبراير ٢٠١٠م،

ص: ١١٦.

التخطيب (التحول إلى خطاب ظاهر وسطحي)، والتي تتمثل في صوغ الممثلين، وبنية التفضية (الفضاء)، وبنية التزمين (الزمان).^{٢٦٨}

فعلى مستوى صوغ الممثلين، يتم الحديث هنا عن أدوار العامل وأدوار الفاعل على حد سواء في علاقة بالفضاء الزمكاني، حيث ينتقي الفاعل أو العامل الأمكنة والأزمنة الخاصة بإنجاز البرامج السردية. ويمكن التعامل مع الأفضية من خلال ثنائية الاندماج والاندماج Embrayage/débrayage، أو التجذير والالتجذير، أو التحقق والالتحقق. وعملية التفضية لها علاقة وطيدة بـ: "أنا-هنا-الآن". أي: دلالة الحضور في الزمان والمكان اندماجا ولا اندماجا. ويقول إميل بنفنيست E. Benveniste في هذا الصدد: "نبرز علاقتها-الإشارات-بأنا لتحديدتها: هنا والآن، يحددان التحقيق المكاني والزمني المعاش والمعاصر للتحقق الخطابي المتضمن"^{٢٦٩}.

ونوضح كل هذا بالخطاطة التالية:

* الاندماج الشخصي: أنا (شخصيات ضمير المتكلم/الضمير الشخصي) ←
الاندماج الشخصي: لا أنا (السارد يقدم الشخصية غيايا من خلال رؤية كلية ومطلقة/الضمير غير الشخصي).

* الاندماج المكاني: أنا هنا (الوجود داخل مكان معين) ← الاندماج المكاني:
لست هنا (الانحلال عن المكان وقت التلفظ)

* الاندماج الزمني: أنا الآن (الحضور في الزمان) ← الاندماج الزمني: لست
الآن (الانحلال الزمني عن طريق التداعي والفلاش باك مثلاً).

^{٢٦٨} - د. عبد المجيد العابد: نفسه، ص: ١١٦.

²⁶⁹ - Benveniste (Emile): (La nature des pronoms), in : **Problèmes de Linguistique générale 1**, Edition, Gallimard, 1966, p : 253.

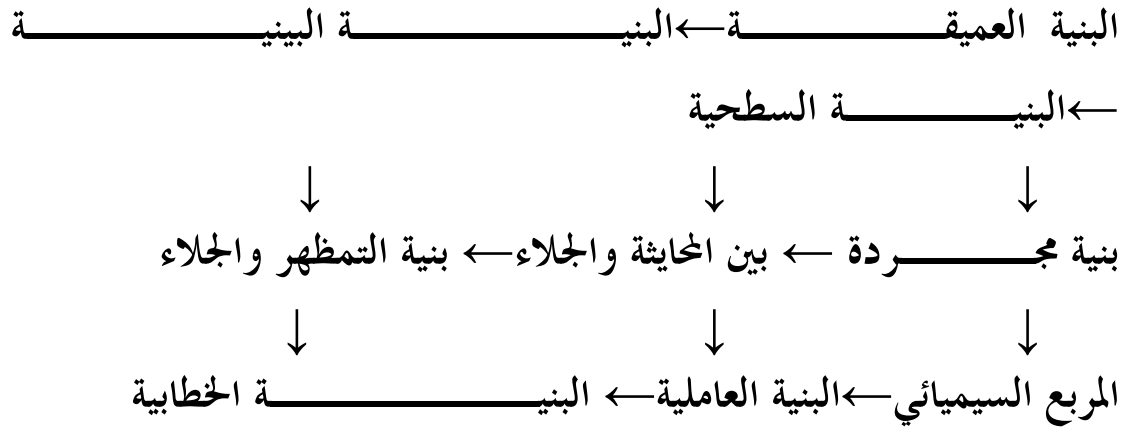
زد على ذلك، يمكن الحديث عن فضاءات داجمة وفضاءات مدمجة داخل النص الروائي مثلاً ضمن شحنات دلالية سوسيوثقافية، فالأهرام - مثلاً - فضاء مدمج Englobé، بينما مصر فضاء دامج Englobant. وهذا يعبر عن التجذير المكاني. أما التجذير الزمني في النص الروائي، فيتم عن طريق المعينات، والمزمنات Chrononymes، والإشارات، والظروف، والموجهات الزمنية، والوحدات المعجمية الدالة على الزمن.

ويمكن الحديث، في إطار الفضاء، عن التضمين والتوليد والمحلية Localisation ... كما يمكن الحديث عن فضاءات الأصل أو المنبع Espace-temps source، والفضاءات الوسيطة espace-temps médiateur، والفضاءات النهائية أو فضاءات الهدف espace-temps cible، فضلاً عن فضاءات مساعدة أو معاكسة سواء أكان هذا على المستوى المكاني أم الزماني.

هذا، وإن الانتقال من بنية التجلي والتمظهر (البنية الخطابية) إلى بنية البين (البنية السردية التركيبية) يتم عن طريق البنية العاملة، وبالضبط عن طريق الفاعل الذي يقوم بدور عاملي تركيبي وبدور تماثيكي خطابي. أي: يجمع بينهما داخل بوتقة خطابية منسجمة.

وهكذا، يتم الحديث في إطار البنية العاملة بصفة عامة عن الحالات (أفعال الكينونة)، والتحويلات (الفعل والظهور Paraître)، والجهات (الإرادة/المعرفة/الواجب/القدرة/الإمكان/التحقق)، والبرامج السردية (التحفيز/الكفاءة/الإنجاز/التقويم). أما في البنية العميقة المجردة، فيتم الحديث عن المربع السيميائي الذي يولد لنا علاقات منطقية ودلالية تتحول إلى السطح عن طريق عمليات تركيبية ودلالية.

ويتشخص المسار التوليدي للنص السردى على الشكل التالي:



(خطاظة رقم ٢: بنيات المسار التوليدي للنص)

٢- مفهوم الفاعل / الممثل:

غالبا ما يترجم **Acteur** عند الدارسين السيميائيين العرب بالممثل، بدلا من استخدام مصطلح الفاعل الذي يحيل على العمل والفعل والإنجاز والقيام بوظيفة ما. وبالتالي، يتم الخلط بين المفهومين التباسا ودلالة وإحالة، على الرغم من أن مصطلح الفاعل أكثر دقة ووضوحا وإجرائية. أما كلمة الممثل، فهي تحيلنا مباشرة على المسرح والدراما، ولا تحمل في طياتها حمولات سيميائية الفعل والعمل بشكل صحيح ومحدد. ومن هنا، " فإذا كان مفهوم العامل يتميز بطبيعته التركيبية، فإن مفهوم الممثل / الفاعل يبدو، منذ الوهلة الأولى، على الأقل، غير مرتبط بالتركيب، ولكن بالدلالة".^{٢٧٠}

ويعني هذا أن الفاعل أو الممثل وحدة معجمية دلالية منتمة إلى الخطاب، كما يتضمن دلالات خاصة منها: كونه وحدة تصويرية مؤنسة أو غير

²⁷⁰ - Greimas : **Du Sens 2**, ed, Seuil, Paris, 1983, p : 59 .

مؤنسة (حيوان/جماد/نبات/ فكرة/...)، يحمل اسما علم يفرده عن باقي الفواعل الأخرى، ينجز دورا أو مجموعة من الأدوار التركيبية أو الخطابية الدلالية. بينما يبقى مفهوم العامل في المقابل مفهوما مجردا عاما وكونيا وغير مخصص وغير مفرد.^{٢٧١}

فالفاعل – إذا – يقتزن أيما اقتران بالبنية الخطابية للنص السردى على مستوى البنية السطحية. ويقوم الفاعل بأداء مجموعة من الأدوار الموضوعاتية أو التيماتية أو المعجمية إلى جانب قيامه بمجموعة من الأدوار العاملة. وبالتالي، فالفاعل يمكن تسميته بالفاعل المعجمي في مقابل العامل الذي يمكن تسميته بالفاعل السردى أو التركيبى. زد على ذلك، إن الفاعل يتموقع بين المستويين السردى والخطابى. أي: إنه حلقة وصل وسطى بين المكون الخطابى والمكون التركيبى. وهذا ما يؤكده كريماس أيضا: "إن الاعتراف بوجود مستويين - سردي وخطابي - مستقلين ومتفصلين يحل مسألة الخطوة الغامضة لفاعل السرد الذي تكون على عاتقه المواكبة المتوازية لمسارين مركبين يكون مجبرا عليهما: من جهة البرنامج السردى المحدد بتوزيع الأدوار العاملة، ومن جهة أخرى المسار المتميز الذي تؤسسه التصويرية الخطابية: ذلك أنه بمجرد أن تتحدد فيها وحدة معجمية، فإنها تعمل على اقتراح تسلسل تصويري قسري".^{٢٧٢}

وهذا ما يثبته كذلك جوزيف كورتيس Josef Courtès في كتابه: "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية" بقوله: "لا يتعلق الممثل باستثماره الدلالي، ولا ننسى بالفعل بأن الممثل لا يختزل في المكون الخطابي فقط، فباعتباره داخلا في الحكاية، فإنه يأخذ وضعه في التنظيم التركيبى أيضا. في هذا الأفق، يظهر الممثل كمجال لالتقاء وارتباط البنيات السردية والبنيات الخطابية للمكون النحوي

²⁷¹ - Greimas : Du Sens 2, ed, Seuil, Paris, 1983, p : 259 .

^{٢٧٢} - نقلا عن د. عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٥٥.

والمكون الدلالي، لأنه مكلف في نفس الوقت على الأقل بأداء دور عاملي، وعلى الأقل بدور غرضي يدققان كفاءته وحدود فعله أو كينونته. إنه في الوقت نفسه مجال لاستثمار هذه الأدوار، ولكن أيضا لتحويلها، بما أن الفعل السيميائي الذي يشتغل داخل إطار الموضوعات السردية يتمثل أساسا في لعبة من الاكتسابات والخسارات، من تغييرات وتبادلات للقيم الكيفية والإيديولوجية. إن البنية الممثلة تظهر من هذا الحين كبنية فضائية: مع اعتبار تعالقها في الوقت نفسه مع البنيات السردية والبنيات الخطابية، فإنها ليست إلا مجال تظهرها، دون الانتماء في الواقع لا إلى هذه ولا إلى تلك".^{٢٧٣}

وعليه، فالفاعل داخل النص السردية: "يحيل على معنى ممتلئ وثابت، ومحدد في ثقافة ما. كما يحيل إلى أدوار وبرامج واستعمالات مقبولة. إن مقروئيتها مرتبطة مباشرة بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة) يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها). وباندماج هذه الفواعل داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا أو للرواسم [يقصد العبارات المسكوكة] وللثقافة. إنها تتضمن-إذا- ما يسميه رولان بارت في إحدى كتاباته بأثر الواقع".^{٢٧٤}

والمقصود من كل هذا أن الفاعل يتميز بأدوار خاصة متفردة تعبر عن هوية المنفذ، وترصد كينونته وتصرفاته وأعماله ضمن إطار سوسيوثقافي معين للمتلقي. وعلى العكس من ذلك، فالعامل عبارة عن بنية مجردة عامة كما خطط لها كريماص. ومن ثم، فقد يكون الفاعل مرتبطا بالنسق العائلي (الأب- الخال- العم- الحفيد- الجد- الزوجة- الأم...)، أو النسق المهني الاجتماعي (شرطي-

^{٢٧٣} - جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: د. جمال حضري، مطبعة الجسور

بوجدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م، ص: ١٢٤-١٢٥.

^{٢٧٤} - د. محمد الداوي: سيميائية الكلام الروائي، ص: ١٧٧.

أستاذ- صياد- محام- قاض...)، أو النسق الديني (الفقيه- الشيخ- المريد- الصوفي...)، أو السياسي والاقتصادي (الرئيس- الوزير- مدير شركة...).... إلى جانب أدوار نفسية وذهنية وتلفظية ومعنوية...

هذا، و" يتحدد الدور الموضوعاتي للفاعل باختزال مضاعف: أحدهما هو اختزال التمثيل الخطابي في مسار صوري محقق أو قابل للتحقق في الخطاب، وثانيهما هو اختزال هذا المسار في منفذ (agent) مؤهل لأن يقوم به افتراضا. وعليه، فموضوعة الصيد تستقطب صورا متعاقبة (الصنارة- الخيط - القصبة- مجمع مائي...)، يمكن أن تختزل في دور موضوعاتي؛ وهو الصياد. وحينما يستخدم هذا الدور الموضوعاتي في الخطاب، فهو يرتبط بمسارات صورية. إضافة إلى كونه موضوعة، هو أيضا دور، ويمكن أن يكون في الوقت نفسه اسما (صورة اسمية) وعاملا (دور عبر- تركيبي). ويمثل كرىماص بالصياد الذي ورد في قصة "الصيديقين" لجي دي موباسان Guy De Maupassant. فمن البديهي أن يحمل هذا الدور في ذاته كل إمكانات فعله، وكل ما يمكن أن نتظره منه كتمارسة. إن إدراجه في تشكّل خطابي يجعل منه دورا موضوعاتيا قابلا للاستعمال من طرف الحكيم.^{٢٧٥}

وعلى العموم، فالفاعل صورة معجمية مرتبطة بالبنية الخطابية الدلالية، ويتحدد بشكل دقيق بأدواره التيماتية والتصويرية داخل المسار التوليدي للنص الروائي مثلا.

^{٢٧٥} - د. محمد الداوي: نفسه، ص: ١٧٢.

□ الخـلـط بين المفاهيم العاملة في الحقل السيميائي العربي:

يلاحظ عند الكثير من الدارسين السيميائيين العرب نوعاً من الخلط المنهجي بين شيئين، الخلط بين الفاعل / الممثل (Acteur) والعامل (Actant) (من جهة، والخلط بين الممثل أو الفاعل في ترجمة مصطلح (Acteur) من جهة أخرى. وهذه إشكالية عويصة على المستوى المنهجي في التعامل مع النصوص السردية والأدبية ذات الطابع المخيالي والأنشطة السيميائية البشرية الأخرى.

١ - الخلط بين الفاعل والعامل:

نجد هذا الخلط واضحاً وجلياً عند الباحث المغربي الدكتور محمد مفتاح في كتابه: "تحليل الخطاب الشعري"، إذ لا يفرق بين العامل والفاعل كما في هذا الشاهد النصي: "وقد ينجز البرنامج السردى بواسطة الفاعل نفسه أو بواسطة مندوبه سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم آلة".^{٢٧٦} والصواب في هذا السياق أن العامل هو الذي يتخذ هذه الخصائص المتنوعة من إنسان وحيوان وجماد وفكرة. كما أن العامل هو الذي ينجز البرنامج السردى على المستوى التركيبى من البنية السطحية.

ونجد هذا الخلط كذلك عند موريس أبو ناضر في كتابه: "الألسنية والنقد الأدبي"، حيث يستعمل العامل Actant بمفهوم الفاعل والممثل Acteur، بينما العامل في الحقيقة هو الذي ينجز أدواراً عاملية على مستوى التركيب السردى من البنية السطحية، في حين نجد الفاعل أو الممثل هو الذي يقوم بأدوار

^{٢٧٦} - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص: ١٥٣.

موضوعاتية معجمية (تيماتيكية) على مستوى الخطاب، وقد يقوم بأدوار عاملية على مستوى السرد. وبهذا، يكون الفاعل حلقة وسطى بين المكون السردي والمكون الخطابي، وإن كان الأفضل في اعتقادنا استخدام مفهوم الفاعل بدلا من الممثل؛ لأن هذا المفهوم يحيلنا مباشرة على الإنجاز والفعل والعمل.

وعليه، فموريس أبو ناضر كما قلنا سابقا يخلط منهجيا بين العامل والفاعل والممثل، كما يتجلى ذلك واضحا في هذه القولة: "إن الممثل **acteur** كما يتبين، نصوغه، انطلاقا من وصف الوظائف التي تشكل هيكل القصة، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة الممثل. فقد يكون حيوانا أو إنسانا أو جنيا أو يكون فكرة، أو شيئا ما. كما أن صياغة الممثل لا تتم بناء على العواطف أو الميول التي تدفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك، وإنما على أساس الأعمال التي يقوم بها، وما يترتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة.

لكن تحديد الممثل في جزء من القصة قد يبدو سهلا، أما تحديده على صعيد القصة ككل فليس بالأمر السهل. ذلك أن الممثلين في القصة موضوع الدرس يشغلون **دوائر أعمال متعددة**. فالمعاكس في القصة كمثل على ما قدمناه يسيء للبلط، يعاركه، يلاحقه، أي إن المعاكس كعامل بنيناه على أساس قراءتنا الكاملة للقصة، وهو يتجسد فيها من خلال عدة ممثلين تختلف هوياتهم، ولكن وظيفتهم واحدة، وهي الإساءة.

إن تعدد الممثلين في القصة يربك التحليل، ويجعل عملية الإمساك ببنيته الأساسية أمرا عسيرا. لذلك، نلجأ إلى خفض عددهم، وتحويلهم إلى عوامل كي يتسنى لنا الكشف عن البنية المذكورة، الكشف عن عالم المعنى الذي يظللهم.^{٢٧٧}

بيد أن هناك من الباحثين من كان واعيا بهذه الفوارق الدقيقة بين الفاعل والممثل كمحمد الداوي في كتابه: "سيمائية الكلام الروائي" حينما قال: "فالعوامل

^{٢٧٧} - د. موريس أبو ناضر: نفسه، ص: ٦٣؛

تتعلق بالتركيب الحكائي، أما الفواعل فتضطلع بوظائف دلالية، ونتعرف عليهما من خلال الخطاب الذي تجلى فيه.^{٢٧٨}

وهكذا، فالفاعل صورة معجمية دلالية خاصة ومتفردة مرتبطة بالبنية الخطابية، في حين أن العامل بنية سردية تركيبية عامة ومجردة.

٢- الخلط بين الفاعل والممثل:

نجد هذا الخلط لدى الكثير من السيميائيين والمترجمين العرب حيث يترجمون مصطلح **Acteur** بالفاعل تارة والممثل تارة أخرى، فهذا السيميائي المغربي الدكتور عبد المجيد نوسي يترجم مصطلح **Acteur** بكلمة الممثل، والذي يمثل عنده: "مفهوما إجرائيا على مستوى تحليل التركيب السردى، لأن الممثل يمكن أن يؤدي مجموعة أدوار تيماتيكية، وهي الأدوار ذات الطبيعة الدلالية والسوسيوثقافية مثل: المثقف، كما يمكن أن ينجز دورا تركيبيا عامليا مثل: العامل- الذات، وبهذا يعد حلقة الاتصال بين السردى الذي يقوم على الأدوار المجردة (العاملية) والخطابي الذي يقوم على الأدوار التيماتيكية. ويمكن مفهوم: الممثل بهذا التفصيل من إضاءة عناصر الدلالة في خطاب الرواية. لذلك، يمكن للتحليل أن يركز قبل تحليل العوامل على الممثلين أولا، وهم الذين يؤدون إلى البنية العاملة. وبما أن الممثل يعد في البناء النظري للسيميولوجيا السردية صورة خطابية تدرج داخل المستوى الخطابي، فإننا سنعمل على تحليل المستوى السردى القائم على العوامل في علاقته بالمستوى الخطابي الذي يعد فضاء للصور المؤسسة للممثلين وللأدوار التيماتيكية.^{٢٧٩}

^{٢٧٨} - محمد الداوي: نفسه، ص: ٩٥.

^{٢٧٩} - د. عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٥٥.

ونلفي هذا الخلط كذلك عند الدكتور سعيد بنكراد الذي يميز بين الممثل والعامل على غرار عبد المجيد نوسي: "إن الحديث عن الممثل هو الحديث عن السند الشخص الذي يشتغل كنقطة جذب تلتف حولها الأحداث، وتمنح الخطاب بعدا إنسانيا. وبعبارة أخرى، فإن الممثل هو نقطة إرساء نهائية في عملية التمثيل الخاصة بقيمة دلالية. فالتمثيل يقود من أشد العناصر تجريدا إلى أشدها محسوسة عبر محطات تملك قواعد تنظيمية خاصة بها. فإذا أخذنا كمثال على ذلك مقولة دلالية كالاستبداد، فإن هذه المقولة ستخضع لأنواع متعددة من التمثيل لتستقر في نهاية المسار داخل قالب شخص.

الاستبداد ← مستبد ← زيد يمارس أفعالا (أو تمارس ضده) تدل على الاستبداد. وأهم ما يميز هذا الإجراء هو قدرته على الجمع بين مختلف المكونات التي تقود في نهاية الأمر تأسيس الممثل. ويتم هذا الإجراء من خلال الربط بين دور تيمي (المستبد في المثال السابق) وبين دور عاملي (الذات الفاعلة) داخل محفل واحد (زيد في المثال السابق كوحدة معجمية ظاهرة من خلال اسم علم). وبناء عليه، إذا كان التركيب العاملي يتسم بالعمومية والكونية، فإن كل خطاب يتميز بتوزيعه المثلي الخاص له كدليل على خصوصيته وتفرد... ويتميز المضمون الدلالي البسيط للممثل بوجود المعانم التالية: وحدة تصويرية، حية قابلة للفردنة (الفردنة تتم في غالب الأحيان، وخاصة في النصوص الأدبية من خلال إسناد اسم علم لهذا الممثل)^{٢٨٠}.

وينطبق كل ما قلناه أيضا على الأستاذ عبد المجيد العابد الذي يترجم Acteur بالممثل، حيث يقول موضحا مفهوم الأدوار التيماتيكية: "يقوم تحليل جماع ما هو محقق نصيا من خلال المسارات التصويرية إلى أنواع من الأدوار الخطابية يمكن

^{٢٨٠} - د. سعيد بنكراد: السيمانيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، العدد: ٢٩، طبعة ٢٠٠١م، ص: ١٣٣-١٣٥.

تسميتها بالأدوار التيماتية، فإذا كنا نرى أن الأدوار العاملة التي يقوم بها عامل في المستوى السردي السطحي، تختزل إلى دور عاملي محدد، فإن المسارت التصويرية التي يتفاعل معها الممثل يمكن أن تختزل، وتستثمر دلاليًا في أدوار تيماتية.^{٢٨١}

وهناك من الباحثين من يترجم مصطلح **Acteur** بالمؤدي كما عند الدكتور عزالدين بونيت، في حين يترجم **Actant** بالفاعل. ويرفض هذا الدارس أن يترجم **Acteur** بالممثل، لأنه أنسب لترجمة كلمة **Comédien**.^{٢٨٢}

□ أنواع الأدوار السيمائية:

يمكن الحديث عن مجموعة من الأدوار الفاعلية، وذلك حسب المشاريع السيمائية وتنوعها، وقد بدأ الحقل السيمائي مع كريماص بسيمائية الفعل والعمل، وذلك بالحديث عن دورين، وهما: الدور العاملي والدور الموضوعاتي. وأضيف إلى هذين الدورين: الدور الانفعالي الاستهوائي مع سيمائية الأهواء لكريماص Greimas وجاك فونتاني Jacques Fontanille، كما أضاف الدكتور محمد الداوي الدور التلفظي أو الكلامي إلى هذه الأدوار الثلاثة ضمن مشروعه السيمائي القيم المعروف بسيمائية الكلام الروائي، ويضيف الدكتور جميل حمداوي دورا خامسا وهو الدور الذهني أو العقلي أو الإدراكي أو التفكيرية ضمن مشروع سيمائية الذهن أو السيمائية الذهنية أو العقلية داخل

^{٢٨١} - د. عبد المجيد العابد: (سيمائيات الخطاب الروائي)، ص: ١١٩؛

^{٢٨٢} - عز الدين بونيت: الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتحليلات، منشورات جامعة ابن زهر بأكادير، الطبعة

الأولى سنة ١٩٩٢م، ص: ١٣٠؛

العمل الروائي بطبيعة الحال، بعيدا كل البعد عن أية سيميائية ذهنية في الخطابات الفلسفية واللسانية والإبستمولوجية^{٢٨٣}.

١- الدور العاملي:

يرتبط الدور العاملي بما يقوم به العامل **Actant** سواء أكان إنسانا أم فكرة أم قيمة أم جمادا أم نباتا أم حيوانا أم فضاء أم مؤسسة... وقد يكون هذا العامل الذي ينجز وظيفة أو تحولا للاتصال بالموضوع أو الانفصال عنه عامل حالة **Sujet d'état** أو عاملا إجرائيا أو عامل فعل **sujet opérateur**.

ومن المعلوم، أن البنية العاملية تتموقع على المستوى السردى التركيبي من البنية السطحية، حيث توجد البرامج السردية (أفعال وحالات ومواضيع وعوامل وتحولات)، وبنيات الجهة (الإرادة والمعرفة والقدرة والواجب)، والاختبارات الترشيحية والحاسمة والتمجيدية. وفي هذا الصدد، يقول جوزيف كورتيس في كتابه: "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية": "في المستوى النحوي، تظهر الحكاية من البداية كمتوالية (أقل أو أكثر أهمية) من الحالات تتموقع بينها تحويلات، وهذا ما يفسح المجال في مستوى الوصف لنمطين من الملفوظات: ملفوظات الفعل (وتكون متعددة أو انعكاسية)، وملفوظات الحالة (ذات طبيعة وصفية أي وصلية أو فصلية). وتنجز الإجراءات المتتابعة التي تميز الحكاية من طرف أو حسب عوامل (وحدات تركيبية من نمط اسمي، تدخل في اللعبة في نوعي الملفوظ الذين أثرناهما) - مثل: ذات، موضوع، مرسل، مرسل إليه- قابلة كما لاحظنا للتكييف حسب الإرادة والمعرفة والقدرة، وتعطي بالتالي المجال

^{٢٨٣} - مازلنا نطور هذا المشروع المتعلق بسيميائية الذهن، ونحن في هذه الدراسة نعلن خطوات هذا المشروع ، ونقترح بعض مبادئه الأولية بكل ترو وتواضع .

لأدوار عاملية مختلفة. ونذكر بأن الفعل التركيبي الذي نقف عنده هنا يوافق، في تحليل أخير، عمليات منطقية (تقع في المستوى العميق)، ويكون هذا الفعل هو تمثيلها المؤنس.

يسمح التحليل النحوي، إذاً، بين أمور عدة، باستخلاص الأدوار العاملة التي بفضلها تنجز التحويلات حسب البرامج السردية الخاصة.^{٢٨٤}

ولا يمكن الحديث عن الفاعل المعجمي إلا بالحديث عن العامل التركيبي، ويعني هذا ضرورة الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الخطابي، و يقول جوزيف كورتيس في هذا الصدد: "إنه التكفل بالأدوار الغرضية من قبل الأدوار العاملة هو الذي يشكل الهيئة الوسيطة التي تهيئ للانتقال من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية"^{٢٨٥}، ويعترف كريماس بأن: "توليد التدليل لا يمر أولاً من خلال إنتاج الملفوظات وتولييفها في خطاب، إنها معوضة في مسار هذا الخطاب بالبنيات السردية، وهي التي تنتج الخطاب ذي المعنى المفصل إلى ملفوظات".^{٢٨٦} وهكذا، فالدور العملي دور سردي وتركيبي متعلق بالعامل المجرد الكوني العام، والذي يرد كقاسم مشترك كوني بين نصوص المخيال الإبداعي البشري.

٢- الدور الموضوعاتي:

يرى جوزيف كورتيس Josef Courtès بأن تحديد مفهوم الدور يتمظهر في مستوى الخطاب كتوصيف وكنعت للممثل أو الفاعل، ومن جهة أخرى هذا التوصيف ليس من منظور دلالي غير تسمية تشمل حقلاً من الوظائف. أي: من

^{٢٨٤} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ١٢٦.

^{٢٨٥} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ١٢٧.

^{٢٨٦} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ١٢٧.

السلوكات المذكورة فعلا في الحكاية أو مضمنة فيها فقط... فالدور هو كيان تصويري حي، ولكنه مجهول واجتماعي. إن الممثل أو الفاعل هو في النهاية فرد جامع ومتحمل لدور أو أكثر. والمقصود من هذا أن الفاعل أو الممثل وحدة أو صورة معجمية للخطاب، وهو كيان تصويري مؤنس أو حيواني أو جماد أو نبات أو غيره، وهو قابل للتفرد مادام يحمل اسم علم، و هو قادر على تحمل دور أو أكثر.^{٢٨٧}

وبناء على ماسبق، فالفاعل يتميز بدور مزدوج، يمكن أن: "ينجز دورا تيماتيكيا، وهو دور يتميز ببعده الدلالي؛ لأنه يصدر عن البنيات التركيبية للنحو السردى. فإذا كانت الأدوار العاملة، محددة في المقولات العاملة الثلاث، تمثل، نظريا، كليات تنظم المتخيل البشري، فإن الأدوار التيماتيكية ترتبط بالمجموعات البشرية وبنياتها السوسيوثقافية، فهي مرتبطة بالبنية الرمزية التي تسنن الممارسات والإنجازات السوسيوثقافية داخل المجتمع:

من هنا، يأتي مفهوم الدور التيماتيكى، كالأدوار المهنية (طبيب، فلاح، حداد، قس... إلخ)، والأدوار النفسية- المهنية (الوصولي- ضعيف الإرادة- المخملي...)، أو الأدوار العائلية (الأب، العم، الحاضنة، الأخت الكبرى، اليتيم...) الذي يمكن إدماجه، ربما، بين المفهوم المجرد والعام: العامل، والمفهوم المخصص والخاضع للتفريد، مفهوم الممثل.^{٢٨٨}

ومن ثم، فالمقصود بالأدوار التيماتيكية أو الموضوعاتية أو الخطائية **les rôles thématiques** تحديد مجمل صور النص **les figures du texte** والوظائف المعجمية التي يقوم بها الفاعل **Acteur** داخل السياق النصي أو الخطابي. وهنا، يتم تحديد كل السيمات أو المعانم أو الوحدات المعجمية والدلالية

^{٢٨٧} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ١٢٤-١٢٥.

^{٢٨٨} - عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٦١-١٦٢.

والسياقية، و التي تحيل على الفاعل، وكذلك على مختلف إنجازاته ووظائفه الدلالية والمعجمية. وبالتالي، يستنبط الموضوع المعجمي عبر المسار الخطابي للصور الدلالية التي تتعلق بالفاعل داخل النص السردي مثلا، ويعني هذا أن الدور الموضوعاتي يتم في المستوى الخطابي من البنية السطحية المقابل للمستوى السردي من نفس البنية.

ويرتكز الدور الموضوعاتي على مجموعة من القواعد التطبيقية السيميائية، كالوقوف عند الليكسيمات *lexèmes* المعجمية والوحدات الدلالية، والاعتماد على التعاريف القاموسية والحقول الدلالية، والبحث عن المسارات التصويرية والموضوعات المعجمية، والاستعانة بالمقومات السيمية والسياقية، وتبيان الصور المعجمية من خلال رصد مختلف التشاكلات السيميائية، والاحتكام إلى المربع السيميائي لمعرفة طرائق توليد الدلالة المنطقية، وذلك عن طريق تشغيل قيم التضاد والتقابل والتناقض والتعارض والتضمن؛ لأن المعنى في السيميائيات لا يتولد في الحقيقة إلا عبر الاختلاف. ويعني هذا ربط المستوى الخطابي بالمستوى المنطقي الدلالي.²⁸⁹

وينبني الدور التيماتكي أيضا على تكثيف ملخص موجز ومقتضب لكل مسار توليدي معجمي. فإذا أخذنا - مثلا - مسارا تصويريا مختصرا، يحدد لنا تصرفات الطفل التالي: " صدم " و " تعثر " و " يتحرك بتثاقل "... فصور هذا المسار يمكن تكثيفه في دور تيماتكي هو: "الطفل المعاق".²⁹⁰

ومن هنا، فالدور التيماتكي يرتبط بالفاعل، ويختلف أيما اختلاف عن دور الشخصية، ويختلف ذلك عن الدور العاملي، الذي يحيلنا منهجيا على البنية

²⁸⁹ -A.J.Greimas : **Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques**, éditions du Seuil, 1976, p : 23-26 .

²⁹⁰ - Groupe D'Entrevernes : **Analyse sémiotique des textes**, éditions Toubkal, Casablanca, Maroc, 1987, p : 98.

العاملية ضمن المستوى السردى التركيبي. بيد أن الفاعل هو بمثابة حلقة وصل بين الدور العامل والدور التيماتىكى. والمقصود من هذا أن الفاعل يمكن أن يكون فاعلا موضوعاتيا وعاملا للفعل أو الحالة.

وعليه، فيمكن تعريف **الفاعل Acteur** - حسب جماعة أنثروفرين- على النحو التالى: "الفاعل عبارة عن صورة تقوم بدور واحد أو مجموعة من الأدوار العاملة التي تحدد وضعية داخل البرنامج السردى، وتقوم في نفس الوقت بأداء مجموعة من الأدوار المعجمية التي تنتمي إلى مسار واحد أو مجموعة من المسارات التصويرية".^{٢٩١}

ومن هنا، فالفاعل يقوم بدورين في الوقت نفسه، دور عاملى مرتبط بالبنية السردية التركيبية، ودور تيماتىكى يلخص لنا ويكشف مسارا تصويريا معجميا، ويعني هذا أن الفاعل هو نقطة ملتقى المحورين: السردى والخطابى^{٢٩٢}:

الفاعل Acteur	
الدور العامل	الدور التيماتىكى
المستوى السردى/التركيبي من البنية السطحية(البنيات السردية والبرامج السردية)	المستوى الخطابي من البنية السطحية(البنيات الخطابية والمسارات التصويرية، والأدوار المعجمية)
تموضع داخل البرنامج السردى	تلخيص للمسار التصويرى المعجمى، وتكثيف له في موضوعات دلالية.

(خطاطة رقم ٣: أدوار الفاعل)

²⁹¹ - Groupe D'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes, p : 99.

²⁹² - Groupe D'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes, p : 99.

زد على ذلك، فإن السمات المعجمية والغرضية التي تتعلق بالفاعل لا يمكن تكوينها إلا بعد الانتهاء من الرواية، أو الإحاطة بالشخصية من جميع جوانبها: "ولهذا، فإن الشخصية الروائية، على اعتبار أنها تدخل مثلا من خلال إعطائها اسما علما، تبنى بالتدرج بواسطة سمات صورية متوالية ومنتشرة طوال النص، ولا تظهر صورتها الكاملة إلا عند آخر صفحة، بفضل التخزين الذي يقوم به القارئ هذا التخزين كظاهرة نفسية، يمكن استبداله بوصف تحليل للنص (قراءته بمعنى الفعل السيميائي)، يجب أن يؤدي إلى استخلاص التشكيلات الخطابية التي يتكون منها الخطاب، واختزلها إلى أدوار غرضية التي تكلف بها هذه الشخصية.^{٢٩٣}

هذا، وإذا كان العامل: " يتميز بنيته التركيبية، فإن الممثل يتميز بنيته الدلالية بالأساس، بوصفه وحدة معجمية منتمية إلى الخطاب، وهو قادر أن يقوم بدور أو مجموعة أدوار من خلال موقعه. إن الممثل على المستوى الخطابي هو بؤرة التحليل، إن في برنامجه الخطابي الذي يزين البرنامج السردي يؤثر في انتقاء الأفضية... والأزمة... وعموما يقوم الممثلون بدورين هامين على المستوى الخطابي:

★ دور تيماتي Thématique

★ دور تصويري Figuratif.

وللتمييز يرى جوزيف كورتيس أن البعد التصويري يعود إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس، وهو بذلك قابل للمعانية في العالم الخارجي؛ ويتحدد البعد التيماتيكي بوصفه كونا مجردا. أي بصفته مضمونا لا رابط بينه وبين العالم الخارجي، وبعبارة أخرى لا وجود للشيء إلا من خلال

^{٢٩٣} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ١٢٣.

النسخ المتولدة عنه. وينظر إلى البعد التيمي بوصفه وجوداً معاشياً لقيم تولد تيمات، لتتحول هذه التيمات إلى سلوك، أي إلى معطى تصويري.^{٢٩٤}

ويتحقق الدور التصويري للفاعل عن طريق تحديد الصور السيمية Figures، والانتقال إلى تحديد الحقل المعجمي (الدلالات القاموسية/ قاموس الجمل)، والحقل الدلالي (استعمال كلمة في نص معطى/ قاموس الخطاب). وبعد ذلك، ننتقل من المعجم إلى التركيب، للحديث عن المسار التصويري الذي يتمثل في ترابط الصور فيما بينها بشكل منسجم من جهة، وبشكل تشاكلي وحيوي من جهة أخرى. إننا هنا أمام برنامج منظم ومنسجم، مما يخول لنا القول: إن المسارات التصويرية تلبس وتزين البرامج السردية على المستوى السطحي، وتبين كيف تتجلى البرامج السردية على مستوى الخطاب.^{٢٩٥}

وبالتالي، تتحقق التشاكلات الخطائية عن طريق تواتر القواسم الدلالية المشتركة، وتكرار العناصر المتشابهة داخل النص. ويعني هذا أننا: "نجد بين هذه المسارات الواردة في النص نقاط التقاء مشتركة، يمكن أن نجعلها في تشكيلات خطائية، حيث تظهر التشاكلات الخطائية (configurations discursives) بوصفها مجموع دلالات محتملة قابلة لأن تكون محققة عبر مسارات تصويرية.^{٢٩٦}

وهكذا، فالدور التيماتكي مرتبط بالفاعل الدلالي الذي ينجز أدواراً عاملية وأدواراً موضوعاتية وتصويرية داخل المسار التوليدي للنص الروائي.

^{٢٩٤} - د. عبد المجيد العابد: (سيمائيات الخطاب الروائي)، ص: ١١٦-١١٧.

^{٢٩٥} - د. عبد المجيد العابد: (سيمائيات الخطاب الروائي)، ص: ١١٨.

^{٢٩٦} - د. عبد المجيد العابد: (سيمائيات الخطاب الروائي)، مجلة نوافذ، ص: ١١٨.

٣- الدور الانفعالي:

يرتبط الدور الانفعالي أو الاستهوائي بسيميائية الأهواء أو الرغبات la sémiotique des passions. وتحيلنا سيميائية الأهواء على السيميائية الذاتية أو الانفعالية التي يمثلها كل من كريماس وجاك فونتاني Jacques Fontanille في كتابهما القيم: "سيميوطيقا الأهواء"^{٢٩٧}. وتتعلق هذه السيميائية بعالم الذات والهوى والانفعال، وكل ما يتعلق بالرغبات والأهواء، كالحب، والكراهية، والحزن، والسرور، والانفعال، والكدر، والهم، والغم... وهنا، يقوم الفاعل داخل النص السردي بدور انفعالي أو استهوائي.

ويعرف كل من كريماس وجاك فونتاني الدور الانفعالي بقولهما: "مقارنة مع الأدوار العاملة التي يخضع ترابطها لتتابع التجارب والموجهات، فإن الدور الانفعالي يظهر عموماً بوصفه مقطعاً من المسار العاملي، ويصبح دينامياً بواسطة التركيب بين- جهي. إن التلفظ - الذي يروم التخطيط - يعتمد على المقاطع الجاهزة والمقولة للتعبير عن المناطق الحساسة في المسار العاملي"^{٢٩٨}.

وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين الفاعل الموضوعاتي والفاعل الانفعالي، فيمكن التمييز بينهما بشكل واضح ودقيق، فما يفصل بينهما أن: "تجلي الدور الموضوعاتي يخضع قطعاً لانبثاق الموضوع في الخطاب. في حين، إن تجلي الدور الانفعالي يخضع لمنطق الأشباه الاستهوائية، وللانبثاق الخيالي المستقل عن الموضوع"^{٢٩٩}.

²⁹⁷ - Greimas et Jacques Fontanille : Sémiotique des passions. SEUIL .PARIS.france.1991.

²⁹⁸ - Parret (H) : (L'énonciation en tant que déictisation et modalisation), Langages, no 70, 1983, p : 91 .

²⁹⁹ - Roulet (Eddy) : (Modalité et illocution : pouvoir et devoir dans les actes de permission et de requête), Communication, no :32,1980,p :216 .

ويضيف كريماس وجاك فونتاني إلى الدور الاستهوائي /الانفعالي ما يسمى بالدور الأخلاقي: " ففي الزهو يتحدد الدور الأخلاقي الأول على نحو مستقل عن التجلي الاستهوائي، وذلك انطلاقاً من تقويم تحقيقي (رأي مبالغ فيه). أما الدور الأخلاقي الثاني، فيتحدد انطلاقاً من التجلي الاستهوائي نفسه (المغلاة) "300.

وعليه، فالفاعل الاستهوائي هو الذي ينجز مجموعة من الوظائف الانفعالية في شكل أحاسيس وانطباعات ومشاعر وجدانية وعاطفية، كما يؤدي أدواراً أخلاقية تتمثل في التحلي بالصدق والحقيقة والترقة، والابتعاد عن الكذب والمبالغة والمغلاة.

٤- الدور التلفظي أو التحدثي:

يقول الباحث المغربي محمد الداوي: " تقرر سيميائية العمل بوجود مسافة بين الذات والعالم، وتستلزم البعد المعرفي لبرمجة مشروع الذات من أجل تحقيق المبتغى. في حين أن سيميائية الهوى تهتم بالحالة النفسية وما يعتريها من مشاعر وانفعالات وأهواء. ولما يشعر المرء ويحس، تنعدم المسافة بين الذات والعالم. إن العالم بوصفه حالة للأشياء ينسخ في حالة الذات، أي إنه يدمج من جديد في فضائها الداخلي والمفرد. ويندرج مشروعنا في إطار افتراض وجود حالة كلامية تتدخل للصدع بما يوجد في الحالة النفسية، وبيان تحركات الذات وبرامجها في الواقع. قد نتوهم أنها حالة وسطى بين الحالة النفسية وحالة الأشياء، وتتحدد أساساً من خلال الثنائية الأصلية: الصمت/ النطق. وبما أننا نتعامل مع الكلام

³⁰⁰ - Parret (H) : (La pragmatique des modalités, in **langage**, no 43, 1976, p : 47 .

بوصفه فضاء يحتاج إلى إعادة بنائه سيميائياً، فإن علاقته بالحالتين السابقتين
تشخص على النحو التالي:

أ- هوى ← كلام ← فعل

ب- فعل ← كلام ← هوى

ت- فعل ← هوى ← كلام^{٣٠١}

يتبين لنا - حسب ما أثبتته الدكتور محمد الداوي -: " أن الوحدات الكلامية قد
تتقدم أو تتأخر عن الوحدات التمرسية أو الاستهوائية. إن الحالة النفسية التي
تنسخ حالة الأشياء بحاجة إلى كلام ينقل مضمراتها من حالة الكمون إلى حالة
البروز، ويسعفها على التأثير في الواقع وتغييره. وإذا كانت حالة النفس منفصلة
عن حالة الأشياء، فإن الوحدات الكلامية تلعب دوراً في الكشف عما تتضمنه
السريرة، وفي دفع الذات إلى التحرك، والانتقال من حالة إلى أخرى. وبذلك،
تنهض بدور اتصالي بين الحالتين السابقتين، وتحتوي عينات (أفعال اللغة) تستتبع
إنجاز أفعال لإحداث تغييرات في العالم، وفي معتقدات المتلقي ومواقفه
السلوكية.^{٣٠٢}

ومن هنا، فسيميائية الكلام الروائي تسند للفاعل أدواراً تلفظية قائمة على
الحديث والكلام والإقناع والإدراك والتأويل.

٥- الدور الذهني أو الإدراكي:

من المعروف أن ثمة مجموعة من السيميائيات والمشاريع العلاماتية التي تنضاف إلى
سيميائية الفعل والعمل وسيميائية الأهواء لدى كريماس وجاك فونتاني،

^{٣٠١} - د. محمد الداوي: نفسه، ص: ٣٤.

^{٣٠٢} - د. محمد الداوي: نفسه، ص: ٣٥.

وسيميائية الكلام لدى الدكتور محمد الداوي. ومن بين هذه المشاريع السيميائية، نذكر: السيميائية الذاتية مع جاك كلود كوكي J.C.Koquet ، والسيميائية التطورية مع فلاديمير كرازينسكي V.krysinski ، والسيميائية المعرفية مع بيير أولي P.Oullet ، والسيميائية الاجتماعية مع كلود كالام C.Calame وإريك لندوفسكي E.Landowski ، والسيميائية الاستوائية مع جاك جنيناسكا J.Geninasca ، وسيميائية الفضاء مع دونيس برتراند D.Bertrand...^{٣٠٣} وهناك أيضا سيميائية التشاكل Isotopie مع كريماس Greimas^{٣٠٤} ، وفرانسوا راستي Rastier^{٣٠٥} ، وجماعة موي Groupe M^{٣٠٦} ونظرية الكوارث مع روني طوم René Thom وبيتيتو كو كوردا P.Cocorda

هذا، وإذا كانت سيميائية الكلام الروائي تقترن بالدكتور محمد الداوي، فإن سيميائية الذهن أو السيميائية الذهنية la sémiotique Mentale ترتبط بالباحث المغربي جميل حمداوي، وتحيلنا هذه السيميائية على سيميائية التفكير والإدراك، وتشغيل العقل والمنطق وبنية التخيل على مستوى الإبداع والتخيل الروائي، في مقابل الكلام والحديث والتلفظ والتعبير والحجاج... وتشير هذه السيميوطيقا الذهنية إلى كثير من الوحدات المعجمية والوظائف التي يقوم بها

^{٣٠٣} - انظر: د. محمد الداوي: نفسه، ص: ٧.

³⁰⁴ - Greimas : la sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966 .

حصر كريماس التشاكل على المضمون فقط.

³⁰⁵ -François Rastier :(Systématique des Isotopies),In :Essais de Sémiotique poétique,Larousse,Paris,1972,PP :80-106 .

حصر التشاكل في المضمون والشكل معا.

³⁰⁶ - Groupe M : La rhétorique de la poésie.P.U.F, Paris, 1977.

تم توظيف التشاكل عند هذه الجماعة بمفهوم موسع، يشمل المضمون والشكل والإيقاع والصوت والتركيب والبلاغة.

الذهن، كالتفكير والتدبر والشك والمعرفة والفهم والتصور والحدس والتخيل والتخييل والحفظ، واستخدام العقل والمنطق والاستدلال... ومن هنا، ترد كلمة **الذهن في معجم "لسان العرب"** بالمعاني التالية: "ذهن: الذهن: الفهم والعقل. والذهن أيضا: حفظ القلب، وجمعهما أذهان. تقول: اجعل ذهنك إلى كذا وكذا. ورجل ذهن وذهن كلاهما على النسب، وكأن ذهنًا مغير من ذهن. وفي النوادر ذهنت كذا وكذا أي فهمته. وذهنت عن كذا: فهمت عنه. ويقال: ذهني عن كذا وأذهني واستذهني أي أنساني وألهاني عن الذكر. الجوهرى: الذهن مثل الذُّهن، وهو الفطنة والحفظ. وفلان يذهن الناس أي يفاطنهم. وذاهني فذهنته أي كنت أجود منه ذهنا. والذهن أيضا: القوة؛ قال أوس بن حجر:

أنـوء برجل بها ذهنها وأعيست بها أختها الغابره

والغابرة هنا: الباقية. ٣٠٧

ويشير الإمام الثعالبي في كتابه: **"فقه اللغة وسر العربية"** إلى بعض الوحدات المعجمية التي تحيل على الذهن وآلياته العقلية، وذلك في باب: **"في الدهاء وجودة الرأي"** بقوله: "إذا كان الرجل ذا رأي وتجربة فهو داهية، فإذا جال بقاع الأرض واستفاد منها فهو باقعة، فإذا نقب في البلاد واستفاد العلم والدهاء فهو نقاب، فإذا كان ذا كيس ولب ونكر فهو عض، وإذا كان حديد الفؤاد فهو شهم، فإذا كان صادق الظن جيد الحدس فهو لودعي، فإذا كان ذكيا متوقدا مصيب الرأي فهو ألمعي، فإذا ألقى الصواب في روعه فهو مروع ومحدث. ٣٠٨

٣٠٧- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صبح بيروت، وإديسوفت بالدار البيضاء، الجزء الخامس، الطبعة الأولى سنة

٢٠٠٦م، ص: ٦٤.

٣٠٨- الثعالبي: **فقه اللغة وسر العربية**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون توثيق لتاريخ الطبعة، ص: ١٤٧.

ويتضح لنا من كل هذا أن سيميائية الذهن تنبني على مجموعة من الوحدات الدلالية الكبرى والصغرى، والتي يمكن حصرها في ما يلي: العقل - الفهم - التذكر - المعرفة - المنطق - الثقافة - العلم - الكفاءة - الحفظ - الذكاء - الفطنة - الانتباه - الحدس - التخيل - التخيل - التدبر - التصور - الشك - التفكير - الافتراض - الاحتمال - الإدراك - النفس المفكرة - الاعتقاد - الدهاء - الرأي - النظر - اللب - الظن... ويعني هذا أن الذهن يرتبط بما هو ثقافي وسيكولوجي، ويقابل ما هو عاطفي وانفعالي ووجداني واستهوائي وكلامي ونفسي وحركي.

٣٠٩

والمقصود من كل هذا أن الفاعل لا يمكن إنجاز الأدوار داخل سياق نصي ما أو ضمن برنامج سردي، إلا إذا تم تحفيزه وتطويعه من قبل المرسل، نظراً لما يمتاز به الفاعل من قدرات وكفاءات ضمنية وظاهرة، ليقوم بأداء مجموعة من التجارب الصراعية الحاسمة للحصول على الموضوع المرغوب فيه. وبعد ذلك، يتم مكافأته سلباً (العقاب) أو إيجاباً (الإشادة به تنويعاً وافتخاراً، والاعتراف به اعتماداً على المعايير المعرفية (المعرفة)، أو المعايير التداولية (نابعة من كل العوالم القيمية الممكنة كتمثل المعيار الأخلاقي والديني مثلاً).

بيد أن الفاعل لا يمكن أن يحقق التواصل مع العالم الخارجي أو عالم الفعل والعمل والأشياء، إلا إذا كان ذاتاً استهوائية (سيميائية الأهواء عند كريماص وجاك فونتاني) تعبر عن مجموعة من انفعالاتها الوجدانية، ورغباتها النفسية، وأحاسيسها الداخلية (الحب - الكراهية - السعادة - الشقاء - الحزن - الفرح - الهم - راحة البال...). وبالتالي، لا يمكن للذات الفاعلة أن تعبر عن مشاعرها ورغباتها وانفعالاتها الاستهوائية للآخر، ضمن الواقع الموضوعي، إلا عبر الكلام التداولي

³⁰⁹-A regarder : **Dictionnaire encyclopédique**, Editions : Philippe Auzou, 2003, p : 983 .

نطقاً وصمتاً) سيميائية الكلام عند محمد الداوي)، وذلك للتأثير فيه وإقناعه سلباً أو إيجاباً. بيد أن الذات الفاعلة لا يمكن أن تعبر عن انفعالاتها، وتتكلم عن آرائها، وتفصح عن حاجياتها وأهوائها، إلا بعد استخدام الذهن والتفكير والمنطق، وتبادل الآراء بين الطرفين المتواصلين (سيميائية الذهن عند جميل حمداوي). بيد أن ما يلاحظ أن الذات لا تتكلم أو تعبر عن انفعالاتها ومشاعرها إلا بعد استعمال العقل والتفكير، وتجريب آليات الذهن، وإلا سيكون سلوك الفاعل سلوكاً عشوائياً ومضطرباً وغير مسؤول. ويعني هذا أن الذهن قد يسبق الفعل والهوى والكلام الناطق والصامت أو يتوسطهم أو يتأخر عنهم:

ونوضح ذلك بهذه الخطاطة السيميائية التالية:

- أ- هوى ← ذهن ← كلام ← فعل
 ب- فعل ← ذهن ← كلام ← هوى
 ت- فعل ← هوى ← ذهن ← كلام
 ث- فعل ← هوى ← كلام ← ذهن^{٣١٠}

وهنا، أربع تجارب سيميائية، فالتجربة الأولى تمثل لها بعاشق يريد أن يعبر لعشيقته عن مشاعره الاستهوائية والانفعالية، فيلتجئ أولاً إلى استشارة العقل والذهن والمنطق والنفس المفكرة، فعندما يتلقى الأوامر الإيجابية، يضطر الفاعل العاشق إلى استعمال الكلام نطقاً أو صمتاً، وذلك للانتقال إلى الفعل وتحقيق التجربة، وذلك بغية التعارف والتواصل، وإشباع الرغبات الوجدانية، وإرضاء الميولات الذهنية.

وقد تكون هناك تجربة غرامية أخرى تستوجب من الفاعل العاشق أولاً أن يدخل في تجربة الفعل والعمل والتواصل مع المحبوبة، ولا يلتجئ إلى إظهار رغباته

^{٣١٠} - د. محمد الداوي: نفسه، ص: ٣٤.

الوجدانية، والتعبير عن نوازعه الاستهوائية، إلا بعد استشارة الذهن والعقل، والانتقال إلى توظيف الكلام نطقاً وصمتاً.

وقد تتطلب التجربة العاطفية في حالة أخرى، خاصة إذا كانت فعلاً وممارسة، أن يعبر العاشق عن كل انفعالاته الاستهوائية، عبر مخاطبة النفس المفكرة، والاستعانة، بالتالي، بالكلام نطقاً وصمتاً.

بيد أن هناك تجربة سيميائية أخرى تتمثل في أن الفعل الغرامي لا يتحقق واقعياً إلا بوجود مشاعر انفعالية واستيهامية، معضدة بالكلام نطقاً وصمتاً، والاحتكام، بعد ذلك، إلى لغة العقل والمنطق والذهن لتقويم التجربة، والحكم على آثارها سلباً أو إيجاباً.

ونستنتج، مما سبق، بأن السيميائيات قد تعاملت مع الشخصية والشخص في ضوء رؤية نحوية ولسانية، مستبدلة هذين المفهومين القاصرين بمفاهيم أكثر تجريدا وعمقا وعلمية كالعامل والفاعل والممثل والمؤدي. بيد أن النموذج الكريماصي الذي يتوقف عند الدور العامل والتماتيكي والتصويري يجعل من سيميائية كريماص عبارة عن خطاطة شكلية صورية محدودة وعقيمة، على الرغم من طابعها الكوني المجرد والعام. لكن هناك من حاول إثراء البنية العلامية والفاعلية بالبحث عن أدوار أخرى للفاعل، فأصبحنا نتحدث عن الدور العلامي، والدور التيماتكي، والدور التصويري، والدور الانفعالي الاستهوائي، والدور الأخلاقي، والدور الكلامي التلفظي، والدور الذهني العقلي. ويمكن الحديث في المستقبل عن أدوار سيميائية أخرى.

بيد أن هذا التحليل السيميائي الكريماصي يبدو قاصراً وجزئياً في تناول مشكل الشخصية والبطل، فلا بد، إذاً، من إغنائه بآراء وتصورات فيليب هامون P.Hamon، التي تدرس الشخصية من حيث الدال والمدلول، ويمكن الانفتاح

- في إطارها- عن المرجع والمقصدية التداولية بكل مستوياتها وأبعادها في دراسة الشخصية الروائية مثلاً.

وقد تنبه بعض الدارسين إلى أهمية مشروع فيليب هامون في التقعيد لسيمائية الشخصية، كما نجد ذلك واضحاً لدى الباحث المغربي حسن بحراوي الذي يقول: "إن أهم وأغنى التبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية هي تلك التي يقترحها فيليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيميولوجي للشخصية... وأهمية تبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطو - لو كاش - فراي - إلخ...)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التبولوجيات السائدة." ٣١١

ويؤيد هذا الطرح أيضاً الباحث السيميائي المغربي الدكتور سعيد بنكراد مؤكداً أنه: "في ضوء هذه الملاحظات، يمكن القول: إن مقترحات كريماس فيما يتعلق بدراسة الشخصية لا ترقى إلى ما يطرحه بناء الشخصية من أبعاد تتجاوز بكثير مشكلة الصياغة التجريدية الخاصة بالبنيات العاملة وتنوعاتها المتعددة. ولقد كان لفليب هامون، الفضل الكبير في اقتراح دراسة بالغة الجودة للشخصيات، وهي دراسة تنطلق من مجموعة من العناصر التي أغفلتها نظرية كريماس. ومع ذلك، لا يمكن النظر إلى مقترحات هامون باعتبارها تشكل نقیضاً لما جاء به كريماس، بل يجب النظر إليها باعتبارها إغناء وإثراء لتصورات كريماس انطلاقاً من موقع تحليلي جديد." ٣١٢

وهكذا، نرى أنه من اللازم توسيع نظرية كريماس فيما يتعلق بالعوامل والفواعل، بالبحث عن مشاريع سيميائية مختلفة، والتنقيب عن أدوار أخرى يقوم بها العامل

٣١١ - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢١٦.

٣١٢ - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: ١١٩-١٢٠.

أو الفاعل داخل النص الروائي على سبيل الخصوص، مع تلقيح هذه النظرية بتصورات فيليب هامون، وتعزيدها باقتراحاته القيمة التي تهدف إلى بناء قانون سيميولوجي للشخصية، يجمع في طياته بين الدال والمدلول.

الفصل السادس:

سيمولوجية الشخصية الروائية

في ضوء مقترحات فيليب هامون

من المعروف أن مكون الشخصية من أهم المكونات الغامضة في نظرية الأدب وشعرية الأجناس، التي يصعب دراستها بطريقة علمية موضوعية؛ نظرا لما تطرحها من مشكلات شائكة على مستوى التحليل والوصف والمقاربة.

ومن ثم، فقد اخترت أن أقدم للقارئ طريقة التعامل مع الشخصية الروائية في ضوء المنهجية السيميائية، معتمدا في ذلك على مفاهيم فيليب هامون Philippe Hamon، وذلك في دراسته للشخصية دالا ومدلولا، مستفيدا أيضا من السيميائيات السردية لدى كريمناس، ووجوزيف كورتيس، وجماعة أنثروفيرن، وذلك قدر الإمكان، من أجل دراسة الرواية دراسة بنيوية شكلانية لمعرفة كيفية انبثاق المعنى وانجلائه، وتحديد طرائق تحققه نصا وتمظهرها، وتعيينه على مستوى البنية السطحية والبنية العميقة.

باديء ذي بدء، لا بد للباحث أن يحدد بدقة مضبوطة في دراسته السيميائية التطبيقية مفهومه للشخصية الروائية، بذكر مجمل التصنيفات التي انصبت على الشخصية سواء أكانت تصنيفات مضمونية أم شكلية. وبعد ذلك، يتناول مفهوم الشخصية الروائية، كما يراها فيليب هامون في مقاله الذي خصصه لسيميولوجية الشخصية.

تجمع آراء النقاد على مدى الغموض الذي يكتنف مقولة الشخصية، وقد أشار فيليب هامون في أكثر من مرة في مقاله: "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية"، إلى أن الدراسات الحديثة قد لاحظت أن مقولة الشخصية ظلت وبشكل مفارق إحدى المقولات الأشد غموضاً في الشعرية^{٣١٣}. وتقول فيرجينيا وولف سنة ١٩٢٥م: "دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية"^{٣١٤}.

^{٣١٣} - انظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة

الأولى سنة ١٩٩٠م، الهامش: ص: ٢٣.

^{٣١٤} - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٠٧.

هذا، وإنَّ ما ميز فيليب هامون عن غيره من النقاد والدارسين في موضوع (الشخصية الروائية)، هو تخصيصه مقالاً خاصاً شاملاً، كاقترح لمفهوم الشخصية، وتبيان إجراءات نظرية وتطبيقية لتحليلها على مستوى الدال والمدلول. كما أنه استفاد من آراء مختلفة ومتنوعة، محاولاً في ذلك التوفيق بينها. وقد تحدث فيه عن العلامات وأنواعها، ومفهوم الشخصية وأصنافها. ثم، انتقل إلى تحليل ثلاثة محاور أساسية، وهي: مدلول الشخصية، ومستويات وصف الشخصية، ودال الشخصية. وقد حدد هذه المحاور في ضوء تحليل الشخصية الروائية: " بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف. أي: من حيث هي دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي وثابت".^{٣١٥}

ومن ثم، فهذا التصور يشكل لبّ بحثه حول مقولة الشخصية، وقد قدم من خلاله مجموعة من الإجراءات النظرية التي تساعد الدارس في تحديد معالم الشخصية، مدعومة بجداول نموذجية لتصنيف المعلومات المعطاة، في محاور الموصفات، و محاور الوظائف. بالإضافة، إلى جدول خاص آخر، تُحدد فيه الموصفات والوظائف، وذلك تبعاً لكيفية الحصول عليها في ثنايا النص، هل هي: موصفة وحيدة، أو مكررة، أو احتمال وحيد، أو احتمال مكرر، أو فعل وحيد، أو مكرر.

ومن هنا، يدرس فيليب هامون الشخصية من منظور لساني نحوي قائم على ثنائية العلامة السوسيرية: الدال والمدلول، وذلك على غرار البنيويين كرولان بارت، وكريمناس، وترتيفان تودوروف، وكلود بريمون. ويعني هذا أن فيليب هامون يتوقف عند وظيفة الشخصية من الناحية النحوية، " فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهيل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم

^{٣١٥} - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢١٣.

الشخصي (للشخصية). بل، إن فيليب هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية.

ومن هذه الناحية، يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية، حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل، سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص. فالظهور الأولي للشخصية في السرد الكلاسيكي سيشكل شيئا بياض دلالي أو شكل فارغ تأتي المحمولات المختلفة ملئه، وإعطائه مدلوله عن طريق إسناد الأوصاف، والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص. على أن مدلول الشخصية، أو قيمتها إذا أردنا استعمال المصطلح السوسيري، لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات والتحويلات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر النص، ولكن المدلول يتشكل أيضا من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد. ويعني هذا الأمر من وجهة نظر بنيوية أن لا نسعى دائما إلى المطابقة بين الشخصية ومدلولها، فهي وإن كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول.^{٣١٦}

ومن هنا، ففيليب هامون يدرس الشخصية الروائية من حيث الدال والمدلول على حد سواء، معتمدا في ذلك على الجداول الوصفية الكمية والنوعية، مع تقديم أنواع معينة من الشخصيات (المرجعية، والواصلة، والتكرارية)، وطرح مجموعة من المعايير والمقاييس التي يتم بها تحديد الشخصية المحورية والشخصية البطلة

^{٣١٦} - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢١٣-٢١٤.

والشخصيات المقابلة أو المساعدة.

ومن المعلوم، لقد صنف الشخصية في مجال الأدب والنقد واللسانيات تصنيفات عدة. فمن بين هذه التصنيفات، نستحضر تصنيف جورج لوكاش الذي يقسم الشخصية في كتابه: "نظرية الرواية"^{٣١٧} إلى: الشخصية المثالية، والشخصية الرومانسية، والشخصية المتصالحة. وهناك، تصنيف ميشيل زيرافا Michel Zirrafa، الذي يميز بدوره بين الشخص والشخصية، والشخصية المنجزة وغير المنجزة، وتصنيف لوسيان كولدمان Goldmann Lucien القائم على البطل الإشكالي والبطل الملحمي، وتصنيف فورستر Forster بين الشخصية البسيطة والشخصية المعقدة، وبين الشخصية الديناميكية النامية والشخصية الساكنة الثابتة.

وهناك، تصنيفات حديثة بنيوية وسيميائية، كما نجد عند فلاديمير بروب V.Propp، الذي يستدعي في تصنيفه سبع شخصيات محورية، وهي: المعتدي، والواهب، والمساعد، والأميرة، والموكل، والبطل، والبطل المزيف. أما المحلل السيميائي كريمناس، فيصنف الشخصيات ضمن التصور السيميائي العاملي إلى ست شخصيات أساسية، وهي: المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس.

ومن جهة أخرى، يصنف كلود بريمون C.Bremond الشخصية إلى فاعلة ومنفعلة، أما فيليب هامون، فيصنفها إلى ثلاث فئات: شخصيات مرجعية، وشخصيات واصله، وشخصيات تكرارية.^{٣١٨}

هذا، ويقترح فيليب هامون بعض المبادئ العامة لدراسة الشخصية الروائية، يرى

^{٣١٧} - جورج لوكاش: نظرية الرواية، منشورات التل، ترجمة: الحسين سحبان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة

١٩٨٨م.

^{٣١٨} - للاستزادة، انظر: د. حسن بجاوي: نفسه، ص: ٢١٥ - ٢٢١.

أنها تجنب الدخول في متاهات الالتباس والغموض الذي تلحق الدراسة التقليدية التي تعتمد على التحليل النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي. وقد اعتبرها الباحث المغربي حسن بحراوي من أهم وأغنى التبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية قائلا: "إن أهم وأغنى التبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية هي تلك التي يقترحها فليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيميولوجي للشخصية... وأهمية تبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطو - لوكاش-فراي-الخ...)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التبولوجيات السائدة." ٣١٩

ويؤيد هذا الطرح أيضا الباحث السيميائي المغربي سعيد بنكراد مؤكدا أنه: "في ضوء هذه الملاحظات، يمكن القول: إن مقترحات كريماس فيما يتعلق بدراسة الشخصية لا ترقى إلى ما يطرحه بناء الشخصية من أبعاد تتجاوز بكثير مشكلة الصياغة التجريدية الخاصة بالبنيات العائلية وتنوعاتها المتعددة. ولقد كان لفليب هامون، الفضل الكبير في اقتراح دراسة بالغة الجودة للشخصيات، وهي دراسة تنطلق من مجموعة من العناصر التي أغفلتها نظرية كريماس. ومع ذلك، لا يمكن النظر إلى مقترحات هامون باعتبارها تشكل نقیضا لما جاء به كريماس، بل يجب النظر إليها باعتبارها إغناء وإثراء لتصورات كريماس انطلاقا من موقع تحليلي جديد." ٣٢٠

ويعني هذا أن البنية العائلية السيميائية عند كريماس تتسم بنوع من الرتبة التجريدية، وتتماز أيضا بالجمود الشكلي والتحليل الميكانيكي الآلي. كما تمتاز بقصورها المنهجي في التعامل مع الشخصية، الذي يستوجب فعلا دراستها من

٣١٩ - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢١٦.

٣٢٠ - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: ١١٩-١٢٠.

الداخل والخارج، دالا ومدلولا ووظيفة. زد على ذلك، فإن منهجية كرىماس
العاملية لا تهتم بجميع المكونات التي تبني عليها الشخصية. لذا، فهي تصلح أكثر
للخرافة والنصوص السردية الأسطورية أكثر مما هي تصلح بشكل دائم للرواية.
ويمكن تصنيف الشخصية الروائية - حسب فيليب هامون- إلى ثلاث فئات:

١- الشخصيات المرجعية: وهي حسب فيليب هامون Philippe

Hamon شخصيات تحمل علامات مرجعية وإحالية، مثل: "شخصيات
تاريخية (نابليون الثالث في " ريشيليو " عند ألكسندر دوماس)، وشخصيات
أسطورية (فينوس، زوس)، وشخصيات مجازية (الحب، الكراهية)، وشخصيات
اجتماعية (العامل، والفارس، والمحتال). تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى
ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما. كما تحيل على أدوار وبرامج، واستعمالات ثابتة.
إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلمها ونتعرف
عليها). وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا
كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا، الأكليشيهات أو الثقافة.
إنها ضمانة لما يسميه بارت بأثر الواقعي، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في
التعيين المباشر للبطل...^{٣٢١}

٢- الشخصيات الواصلة: تعد الشخصيات الواصلة - حسب فيليب هامون-
دليلا: " على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات
ناطقة باسمه، جوقة التراجيديات القديمة، والمحدثون السقراطيون، وشخصيات عابرة،
ورواة وما شابههم، واطسون بجانب شارلوك هولمز، وشخصيات رسام، وكاتب،
وساردون، ومهذارون، وفنانون، الخ...^{٣٢٢}

^{٣٢١} - فيليب هامون: فيليب هامون: نفسه، الهامش: ص: ٢٤.

^{٣٢٢} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٢٤.

٣- الشخصيات التكرارية: فيما يتعلق بهذه الفئة- يقول فيليب هامون- بأن: " مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هويتها، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير، بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة كجزء من الجملة، كلمة، فقرة. ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها بالأساس علامات تشدّد ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، و شخصيات لها ذاكرة، إنها تقوم بنذر أو تأويل الإمارات الخ. إن الحلم التحذيري، ومشهد الاعتراف والتمني، والتكهن، والذكرى، والاسترجاع، والاستشهاد بالأسلاف، والصحو، والمشروع، وتحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، وأفضل الصحو لهذا النوع من الشخصيات. "٣٢٣

ويرى سعيد بنكراد بأن هذا النوع من الشخصيات غالبا ما يتطابق: " مع الشخصيات الإخبارية التي يوليها بروب أهمية كبيرة، والتي تستخدم كضمانة للربط بين الوظائف: ما بين اختطاف الأميرة، ورحيل البطل، يجب أن تكون هناك شخصية مخبرة، قامت بإخبار البطل باختطاف الأميرة. إن هذه الشخصيات تشكل منظمات للحكاية". ٣٢٤

ويلاحظ فيليب هامون على هامش هذه التصنيف الشكلي: " أن بإمكان أية شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث؛ لأن كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد". ٣٢٥

ومن جهة أخرى، يتعامل فيليب هامون مع الشخصية باعتبارها دالا من خلال سرد أوصافها الخارجية والداخلية، وذكر اسم العلم الشخصي، وتحديد الضمير، والتركيز على البعد البلاغي مقابل البعد الحرفي. ويتحدد دال الشخصية في الرواية

٣٢٣ - فيليب هامون: نفسه، ص: ٢٥.

٣٢٤ - فيليب هامون: نفسه، الهامش: ص: ٢٥.

٣٢٥ - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢١٧.

من خلال المكون الوصفي القائم على البعد الجسدي، والبعد النفسي، والبعد الأخلاقي، والبعد الاجتماعي، بالإضافة إلى دال اسم العلم الذي يقوم بدور هام في تحريك الرواية.

ومن المعروف جيدا أن اسم العلم الذي يتكون في الثقافة العربية من الاسم الشخصي والكنية واللقب، غالبا ما يحمل دلالات سيميائية عدة حسب السياق، وحسب المسار الدلالي والمعجمي داخل النص أو المتن الروائي. ولقد اهتم به اللسانيون والمناطقية والسيميائيون ونقاد الأدب؛ لما يحمله اسم العلم من دلالات ووظائف نصية ومرجعية وتخيلية^{٣٢٦}. وفي هذا النطاق، يقول الباحث المغربي حسن بحراوي: "يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئته وللشخصية احتمالياتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وإذاً، فهو يتحدد بكونه اعتباطا، إلا أننا نعلم أيضا أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة ولذلك، فمن المهم أن نبحت في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته".^{٣٢٧}

وإذا كانت الشخصية في الرواية الواقعية مع بلزاك، وفلوبير، وستاندال، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشوقاوي، وعبد الكريم غلاب، والطاهر وطار، تحمل أسماء علمية إنسانية تميزا وتفريدا وتخصيصا، فإن الشخصية في الرواية الجديدة لم تعد تحمل في طياتها اسما علما، بل أصبحت هذه الشخصية كائنات مشيئة

^{٣٢٦} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٢٣.

^{٣٢٧} - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٤٧.

ومرقمة ومستتلة بدون اسم ولا هوية، كما نجد ذلك واضحاً وجلياً في روايات كافكا مثلاً.

ومن هنا، أصبح اسم العلم داخل المتن الروائي ضرورة ملحة للتدليل على طبيعة الشخصية، ورصد سلوكها الوظيفي، وإبراز تصرفاتها كما وكيفاً. ومن هنا، " فإن معظم المحللين البنيويين للخطاب الروائي قد أصرّوا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها، ويعطيها بعدها الدلالي الخاص. وتعليل ذلك عندهم أن الشخصيات لا بد وأن تحمل اسماً، وأن هذا الأخير هو ميزتها الأولى، لأن الاسم هو الذي يعين الشخصية، ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوباً بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد الترتاب الاجتماعي للشخصية الذي نخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها، وتقود القارئ في قراءته للرواية"^{٣٢٨}

ومن الضروري دراسة العلم صوتياً، وإيقاعياً، وصرفياً، ودلالياً، ونحويّاً، وبلاغياً، وأيقونياً، في شكل فونيم، ومورفيم، ومونيم أو ليكسيم؛ لأن اسم العلم أمير الدوال، فإيجاءاته غنية، وعلاماته اجتماعية واستعارية وثقافية ورمزية.^{٣٢٩}

ويجب علينا أن نعرف الطريقة التي يستخدمها الروائي في توظيفه لاسم العلم، وما يحمله هذا الاسم من إحالات دلالية ومرجعية، أو ندرس، كما قال أيان وات: " الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده تقديم شخصية ما على

^{٣٢٨} - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٤٧-٢٤٨.

^{٣٢٩} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥٣، الهامش.

أنها فرد معين، وذلك بتسمية الشخصية بالطريقة ذاتها، التي يسمى بها الأفراد في الحياة الاعتيادية".^{٣٣٠}

وتحضر الشخصية داخل النص الروائي كذلك عبر مجموعة من الضمائر التفاتا وسردا وحكيا، فتنتقل الشخصية عبر ضمائر التكلم والغياب والخطاب. وتمارس هذه الضمائر لغة الإحالة والاتساق، والانسجام والتواصل بين المحيل والمحال عليه، وتنتقل الشخصية عبر مجموعة من الضمائر، فترتبط بضمائر التعظيم والاحترام (أنت / vous)، أو بضمائر المساواة العادية (أنت tu).

وتنتقل الشخصية أيضا على مستوى التحنيس الأدبي والأسلوبي من ضمير المتكلم الذي يرتبط بالمنولوج أو التذويت أو الحوار الداخلي، إلى ضمير الغائب القائم على السرد و الأسلوب غير المباشر، وذلك عبر ضمير الخطاب المبني على الحوار والأسلوب المباشر. وتساهم الضمائر المعوضة لأسماء الأعلام في خلق غموض الشخصية، وخلق إبهامها، وازدياد التباسها فنيا وجماليا ودلاليا.

وغالبا ما يسقط ضمير الشخصية في المنولوج والمناجاة والحوار الداخلي، ويخرج الرواية من طابعها البوليفوني السردى القائم على التعدد الصوتي إلى المنولوجية، أو ما يسمى أيضا بالخطاب المذوت الذي يقربنا من أدب الاعترافات، والسيرة الذاتية، و أدب اليوميات، والمذكرات، والمنشورات الاجتماعية والسياسية.

وهكذا، تشكل الضمائر سمة ضعيفة في تشكيل الشخصية الروائية، وإظهارها دالا ومدلولا، بالمقارنة مع اسم العلم الشخصي الذي يفرد لها، ويميزها عن باقي الشخصيات الأخرى. ويعني هذا أن الضمائر تبهت الشخصيات، وتهمشها دلاليا ومقصديا، على عكس اسم العلم الذي يرفعها شأنًا وقيمة وشأوا وهوية.

^{٣٣٠} - أيان وات: ظهور الرواية الإنجليزية، ترجمة: يوسف يوثيل، الموسوعة الصغيرة، العراق، العدد: ٧٨،

السنة: ١٩٨٠، ص: ١٨.

وهنا، لابد من الإشارة إلى علاقة الضمير بالرؤية السردية أو المنظور السردى. وفي هذا الإطار، يقول فيليب هامون: "وقد يكون مفيدا، من جهة أخرى، دراسة توزع سمة الشخصية وفق زاوية الرؤية أو التصوير التي يسلطها السارد على الشخصية".^{٣٣١}

وإذا كانت الرواية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية تكثر من ضمائر الغياب والرؤية من الخلف، فإن الرواية المنولوجية أو النفسية أو الرواية الجديدة تستعمل كثيرا ضمير المتكلم والرؤية "مع" أو الرؤية من الداخل، في حين نجد الرواية التجريبية تستعمل ضمير المخاطب من البداية حتى النهاية، فتستعمل إما الرؤية من الخلف وإما الرؤية من الخارج.

زد على ذلك، تخضع أسماء الأعلام اسما وكنية ولقبا لخاصية التضمين والإيحاء والترميز والانزياح. ويعني هذا أن كثيرا من الأسماء العلمية تخرج من بعدها التقريرى التعيينى إلى بعدها المجازى الاستعارى الإيحائى. أي: إن أسماء العلم تتخطى المرجعية الواقعية، وتتلبس أدوارا بلاغية وفنية وجمالية قائمة على التشبيه والكنية والمجاز والاستعارة والتميز والأسطورة. وبالتالي، فاسم العلم خاضع كذلك لمنطق التشخيص البلاغى والتصوير المجازى والصفات الوصفية، وكما قال كلود ليفي شتراوس: إن اسم العلم: "يشكل بالنسبة للفكر الأهلى استعارة للشخص"^{٣٣٢}، أو كما قال رولان بارت بأن اسم العلم: "إيحاءاته غنية، إنها اجتماعية ورمزية"^{٣٣٣}.

هذا، ويتشكل مدلول الشخصية فى الخطاب الروائى عن طريق رصد الصور الغرضية، وتبيان السمات المعجمية والمقومات التشاكلية، وتصنيف الشخصيات

^{٣٣١} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥٢.

^{٣٣٢} - فيليب هامون: نفسه، الهامش، ص: ٥٣.

^{٣٣٣} - انظر: فيليب هامون: نفسه، الهامش، ص: ٥٣.

حسب محاور دلالية عدة، وعبر معايير كمية ونوعية. ويعني هذا أن النص الروائي يحمل في طياته حقولا معجمية، وتيمات دلالية محورية، وسياقات دلالية تتحكم في البنية العميقة للنص، وتشكل معناه، من خلال استخلاص المعاجم القاموسية، ورصد مختلف الصور الدلالية، وتبيان المقومات والسمات الدلالية المشتركة أو المختلفة.

هذا، وتصنف الشخصيات في الخطاب الروائي - حسب منظور فيليب هامون- في جداول ومحاور دلالية تصنيفية، وتتحدد هذه المحاور في مايلي:

* محور الجنس.

* محور الأصل الجغرافي.

* محور الأيديولوجيا.

* محور الثروة.

- مواصفات الشخصيات -

المال	الإيديولوجيا	الأصل الجغرافي	الجنس	اسم العلم	المحاور الشخصيات
					ش ١
					ش ٢
					ش ٣
					ش ٤
					ش ٥
					ش ٦
					ش ٧
					ش ٨

وتتحد الشخصيات بواسطة وظائفها وأدوارها، كما يتضح ذلك في جدول الوظائف، وتبين الشخصيات من خلال أفعالها وتصرفاتها، بل يمكن التمييز بين الشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية اعتمادا على معيار كمية الوظائف والأفعال، ولا بد من مراعاة التراتبية الهرمية في هذين التصنيفين: الوصفي والوظيفي بالاعتماد على خاصيات: التدرج، والتعارض، والمقاييس الكمية

والنوعية، مع التمييز الضروري بين الكينونة والفعل لدى الشخصية الروائية، بين توصيف ووظيفة، بين إيضاحات قصصية وإيضاحات وصفية^{٣٣٤}.

- جدول الوظائف^{٣٣٥}

وظائف الشخصيات	الحصول على مساعد	توكيل	قبول تعاقد	الحصول على معلومات	الحصول على متاع	مواجهة ناجعة
ش ١						
ش ٢						
ش ٣						
ش ٤						
ش ٥						
ش ٦						
ش ٧						
ش ٨						

وإذا انتقلنا إلى طرائق تقديم الشخصية، فالشخصية تقدم من خلال صيغ متعددة، فيكون ذلك عبر المؤلف بنحو غير مباشرة، أو عبر الوصف والتقديم الذاتي Auto- description، أو عبر الآخرين، أو بواسطة الوظائف والأدوار

^{٣٣٤} - دليلة مرسلتي وأخریات: مدخل إلى التحليل البيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى

سنة ١٩٨٥م، ص: ١٠٢.

^{٣٣٥} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٣٤.

المنجزة. ويتم تعريف الشخصية حسب فيليب هامون بواسطة مقياسين:

- **المقياس الكمي:** وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية. أي: تواتر معلومة تتعلق بشخصية مرصودة بشكل صريح داخل النص.

- **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. ويعني هذا أنه ضمن هذا المعيار سنتساءل: هل هذه المعلومة المتعلقة بكيونة الشخصيات معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة، من خلال تعاليق شخصيات أخرى أو من طرف المؤلف، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها.^{٣٣٦}

وقد طرح فيليب هامون جدولا لمعرفة تردد الشخصيات على مستوى الكمي والكيفي، كما يتضح ذلك جليا في هذا المخطط، بغية معرفة خاصيات: التراكم والتواتر والتكرار:

أنماط وتحديدات الشخصيات	أسماء الأعلام	مواصفة وحيدة أ	مواصفة مكررة ب	احتمال وحيد ج	احتمال مكرر د	فعل وحيد هـ	فعل مكرر و
ش ١							
ش ٢							
ش ٣							

^{٣٣٦} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٣٧.

							ش ٤
							ش ٥
							ش ٦
							ش ٧
							ش ٨

تشير رموز (ج- د- هـ - و) إلى التواتر والوظيفية، بينما رموز (أ- ب) إلى الموصفة والوحدانية والاحتمال.

ومن هنا، فمدلول الشخصية ينبنى في الحقيقة على فعل التكرار، والتراكم، والتحول، وعلى فعل التعارض مع أشخاص آخرين.^{٣٣٧}

ويستند المستوى السيميائي لأفعال الشخصيات داخل المتن الروائي إلى رصد مجموعة من الوظائف السردية، وتحديد البنية العاملة، والمرور إلى المربع السيميائي، عبر المسار المعجمي أو الدلالي. ويعني هذا أن الشخصية عند "فيليب هامون" تعد علامة مورفيم فارغ إلى أن تملأ وتحشو بدلالات سياقية نصية. إن هذا التحديد يستدعي — في رأيه — مقولة: "مستويات الوصف". فالشخصيات تربطها بالشخصيات الأخرى علاقات من مستويين: من مستوى أعلى (وحدات قد تكون أكثر عمقا أو تجريدًا). مع أخرى من مستوى أدنى (الصفات المميزة المكونة للعلامة).

وقد اقترح فيليب هامون ثلاثة نماذج للتحليل. نموذج "بروب" ونموذج "سوريو" ونموذج "غريماس"، وأوضح من خلالها أن التحليل سيحاول إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي. وهنا، لابد من التوضيح بأن الباحث يمكن له أن يعتمد

^{٣٣٧} - دليلة مرسلتي وأخريات: نفسه، ص: ١٠٢.

على نموذج كريماس من فينة إلى أخرى، مع العلم بأن كريماس ينظر إلى الشخصية منظورا نحويا سيميائيا، فقد تكون الشخصية عنده شخصا أو شيئا أو حيوانا أو مكانا أو فكرة مجردة...

وتتكون البنية البنية العاملة عند كريماس من ستة عوامل رئيسية، وهي: المرسل والمرسل إليه، وذلك على مستوى التواصل، ومن ذات وموضوع على مستوى الرغبة، ومن مساعد ومعاكس على مستوى الصراع. ويمكن أن يكون المرسل شخصا أو جمادا أو حيوانا أو فكرة مجردة. وبالتالي، ينبغي التعامل مع العامل سيميائيا من خلال منطق نحوي أصولي، يتكون من مسند وفاعل ومفعول به. أي: من وظيفة وذات وموضوع.

علاوة على ذلك، فلتحديد الشخصية الرئيسة أو المحورية أو الشخصية البطلة، لابد من الإشارة إلى مفهوم البطل، ورصد مجموعة من الثوابت البنيوية التي تميز البطل عن باقي الشخصيات الأخرى، وذلك عن طريق أربعة أنواع من التوصيفات الأساسية:

- ١- التوصيف التفاضلي،
- ٢- التوزيع التفاضلي،
- ٣- الاستقلال التفاضلي.
- ٤- الوظيفة الاختلافية أو التفاضلية.

وبناء على ماسبق، يرى فيليب هامون أن البطل يثير مشكلة كبيرة وعويصة في مجال الأدب والنقد واللسانيات والسيميائيات، نظرا لتداخل مجموعة من المفاهيم مع البطل، كالشخصية المحورية، والبطل الزائف. وفي هذا الصدد، يقول هامون: "إن الأخذ بعين الاعتبار للعبة وعملية ظهور القواعد الجمالية والإيديولوجية في نص سردي ما يسمح بتطويق مشكلة البطل. وقليلة هي المفاهيم التي يكتنفها

الغموض وقلة التحديد، وتلك حالة مصطلحي البطل والشخصية اللذين يستعملان عادة دونما تمييز بينهما. من هو بطل الحكاية؟ هل يمكننا الحديث عن البطل في حالة ملفوظ غير أدبي؟ ما هي المعايير التي نعتمدها في التمييز بين البطل والخائن أو البطل المزيف (بروب)، أو التمييز بين الشخصيات الشريرة، فكيف نميز بين السعادة والتعاسة، كيف نميز بين الفشل والانتصار، والأساسي عن الثانوي، كيف نميز بين الهبة الإيجابية والهبة السلبية؟ إن سيميولوجيا (وظيفية ومحايثة لموضوعها) أو منطق للشخصيات، قد لا تهتم بهذا المشكل وتحيله على:

١- سوسيولوجيا أو علم القيم (مشكلة استثمار القيم الإيديولوجية داخل ملفوظ ما هي مشكلة تتعلق - إذاً - بتلقي النص وبتحديد هوية وإسقاطات القارئ. إنها إذا متغيرات تاريخية وثقافية...

٢- أسلوبية (تحيلنا هذه الفعالية على أساليب سطحية لا تدخل إلى اللعبة، البنية العاملية العميقة للملفوظ).

وبالفعل، فإن الأمر يتعلق بمغالاة وتصويغ للملفوظ بعوامل خاصة تركز على هذه الشخصية أو تلك بواسطة أساليب مختلفة.^{٣٣٨}

ومن المعلوم أن السيميائيات سواء عند كريمناس أو فيليب هامون تشغل مفهوم البطل، والبطل المضاد، فالبطل هو الذي يحصل على موضوعه المرغوب فيه عبر مجموعة من الوضعيات الصعبة. وبالتالي، يستحق تمجيد المرسل، بعد أن أنجز كل توصيات وتعليمات المحفز الأمر أو الطالب. أما البطل المضاد أو المعاكس، فهو بطل خائن وشرير يعاكس توجهات البطل الإيجابي، عن طريق عرقلة مسيرته الوظيفية من أجل إبعاده عن الموضوع المرغوب فيه. وتتماز هذه الشخصية الخارقة بمقياس تفاضلي زائد، حيث يتعاطف معه القارئ أو المتلقي الذي يشترك

^{٣٣٨} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥٨-٥٩.

معه في مجموعة من القيم والأفكار والإيديولوجيات، لأن البطل يمتلك مؤهلات قوية تؤهله للوصول إلى الموضوع - القيمة، وينجح في اجتياز اختبارات بكل نجاح سواء أكان اختباراً تأهلياً أم إنجازياً أم تقويمياً.

ومن هنا، " فالبطل شخص كالأخرين مع إضافة واحدة، ظاهرة مغالاة، وتبئير بالنسبة للأشخاص الآخرين، تطرح مشكلة البطل مشكلة درجة.^{٣٣٩}

وتحدد الشخصية المحورية أو البطل بمجموعة من الأوصاف التفاضلية أو الاختلافية، ككثرة الأوصاف، واستعمال المقياس التفاضلي، وتشغيل معايير التشاكل والتقابل، من خلال تفضيل الشخصية المحورية، بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى المساعدة أو المعاكسة تقابلاً واختلافاً.

ويحدد فيليب هامون مجموعة من المواصفات الاختلافية التي تميز البطل أو الشخصية الرئيسة عن باقي الشخصيات الأخرى، من خلال توزيع مجموعة من القيم الخلافية التي تحدد بطولية الشخصية الرئيسة (البطل) من مقابلها من الشخصيات الأخرى المساعدة أو المعاكسة^{٣٤٠}. ويعني هذا أن: " لكل الشخصيات عدد من المواصفات. هذا التوصيف، بالنسبة للبطل، موسوم بالمغالاة. أضف إلى ذلك أن تكراراً في المواصفات يتيح الدلالة على محور المعنى (أو محاور) لدى الشخصية: جمال، غنى، التزام، الخ...".^{٣٤١}

وإليك جدولاً تمثيلاً لمواصفات البطل الروائي، أو ما يسمى بالتوصيف التفاضلي للبطل بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى:

^{٣٣٩} - دليلاً مرسلتي وأخريات: نفسه، ص: ١٠٥.

^{٣٤٠} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٦١-٦٣.

^{٣٤١} - دليلاً مرسلتي وأخريات: نفسه، ص: ١٠٥.

البطل أو الشخصية الرئيسية	الشخصيات الأخرى
- مشخص وتصويري - يحصل على علامة بعد مغامرة (جرح مثلاً). - نسب أو سوابق معبر عنها - ملقب - مكنى - مسمى - موصوف جسدياً - له أوصاف كثيرة ومحفز سيكولوجياً - مشارك وسارد للقصة - له علاقة غرامية مع شخصية نسائية هامة (البطلة) - لازمة - مهذار - جميل - - غني - قوي	- لامشخص ولا تصويري - لا يحصل على علامة. - لا وجود لنسب، وسوابق لا معبر عنها. - مجهول. - غير موصوف جسدياً. - غير محفز سيكولوجياً. - مشارك بسيط في القصة - ليست له علاقة غرامية محددة. - بدون لازمة. - أبكم. - قبيح. - فقير. - ضعيف - شيخ. - عامي.

- ظهور في لحظات غير هامة (انتقال - وصف) أو في أماكن غير موسومة. - ظهور وحيد أو على فترات مرفقة بشخصيات أخرى. - انعدام الاستقلالية	- شاب - نبيل - ظهور في اللحظات الحاسمة للحكاية (بداية/نهاية/ تجارب أساسية/ تعاقد بدئي). - ظهور مستمر - استقلالية الشخصية وتفرداها

أما التوزيع التفاضلي المتعلق بالشخصية الروائية، فيقصد به تقدير لحظات ظهور الشخصية بصورة أكثر ترددا وتواترا في اللحظات المميزة في القصة^{٣٤٢}. وهنا، يتعلق الأمر - حسب فيليب هامون- بنمط تركيزي كمي وتكنيكي يلعب أساسا على: ظهور في اللحظات الحاسمة للحكاية سواء أكان ذلك في البداية أو النهاية، أو حضور في المقاطع الحكائية عبر سرد تجارب أساسية، أو حضور مبني على تعاقد بدئي. كما يتم الإشارة إلى الظهور المستمر للبطل. بينما الشخصيات الأخرى تظهر في اللحظات غير الهامة، واصفا انتقالها بين أماكن غير موسومة، كما أن حضورها باهت أو على فترات متقطعة.

وتقترن الشخصية المحورية أو الشخصية البطلة عن باقي الشخصيات الأخرى المساعدة أو العرضية أو المقابلة أو المعاكسة بخاصية الاستقلالية الاختلافية والتفرد

^{٣٤٢} - دليلة مرسلتي وأخريات: نفسه، ص: ١٠٦.

والتميز الفضائي والمكاني، حيث يمكن أن يظهر البطل لوحده أو منضمًا إلى أحد الأشخاص الثانويين. ويعني هذا أن: "هناك شخصيات لا تدخل إلى الخشبة النصية إلا مرفقة بشخصية أو شخصيات أخرى، أي في مجموعات ثابتة: شخصية تستدعي أخرى (ش ١ - ش ٣، وش ٢ - ش ١)، في حين لا يظهر البطل إلا منفردًا أو مع أية شخصية أخرى. وتتم الإشارة إلى هذه الاستقلالية وهذه القدرة الترابطية من خلال كون البطل يمتاز في نفس الوقت، بالحوار الداخلي، وبالحوار، في حين لا تمتاز الشخصية الثانوية إلا بالحوار (كما هو الشأن مع المسرح الكلاسيكي). كما يمتاز البطل بقدرة التنقل في الفضاء، أي بحركة مكانية غير مرتبطة بمكان محدد سلفًا.

كذلك قد يكون ظهور الشخصية محكومًا بإشارة مكانية، أو ساحة محددة، متوقعة ومفترضة منطقيًا بظهور جزء سردي داخل متواليات وظيفية موجهة ومنظمة. وقد لاحظ ذلك بروب: "أن الراوي في بعض الحالات لا يملك حرية اختيار بعض الشخصيات حسب مواصفاتها، لهذا يكون في حاجة إلى وظيفة

٣٤٣."

وعليه، فالاستقلال التفاضلي يقوم على وحدانية البطل، وتميزه وظائفيا، وانتقاله في المكان والزمان بكل حرية، ويمكن أن ترتبط به بعض الشخصيات الثانوية حاجة وإعجابًا، ويعتمد في تواصله على الحوار والمناجاة. ولا يمكن دراسة البطل إلا بالإحالة إلى كلية العمل السردى الروائي. وبالتالي، سيكون البطل بالتعارض مع الشخصيات الأخرى المقابلة أو المساعدة أو الثانوية.

وهكذا، فالشخصية المحورية شخصية واسطة تحل المتناقضات، وتواجه العوائق، وتشكل من خلال فعل، وهي دائما في علاقة مع معيق، وتنتصر على

٣٤٣ - فيليب هامون: نفسه، ص: ٦٣-٦٤.

الشخصيات المعاكسة والسالبة. كما أنها ذات واقعية ومحقة، وتتلقى معلومات وأخبارا (معرفة)، وتحصل على مساعدتين (القدرة)، وتمتلك مؤهلات تتعلق بالقدرة والمعرفة والإرادة والواجب، وتشارك في مجموعة من التعاقدات (العقد البدئي) للحصول على موضوع القيمة في النهاية، وتلغي كل نقص بدئي.

أما الشخصية المقابلة، فهي لا تلعب دور الوسيط. وبالتالي، تتشكل من خلال قول شخصية مشار إليها، أو من خلال كينونة (شخصيات موصوفة فقط)، وتنهزم أمام المعيق، ولا تشكل ذاتا محقة ومحينة، ولا تتلقى أخبارا، ولا تحصل على مساعدتين، ولا تشارك في عقد بدئي، ولا تملك رغبة في الفعل، ولا تلغي النقص البدئي.^{٣٤٤}

وعليه، فمفهوم البطل عند بروب قد يكون بطلا باحثا أو بطلا ضحية. أي: إنه كان يتعامل مع البطل من مفهوم عاملي. بيد أن فيليب هامون يصرح بأن البطل: "ليس مرتبطا بمقولة العامل أكثر من ارتباطه بمقولة أخرى (معيق، مستفيد، مرسل، الخ...)". فإذا عدنا إلى روايات الفشل في القرن التاسع عشر مثلا، نجد أن شخصية ما قد لا تستطيع أبدا أن تتشكل كذات واقعية، ولكنها على الرغم من ذلك تعد بطلا.^{٣٤٥}

زد على ذلك، فشخصية: "ما يمكنها أن تكون بطلا دائما، أو على فترات، كما يمكنها أن تجمع بين مجموعة كبيرة من التحديدات العاملة (البطل مثلا قد يكون: ذات + مستفيد)، ولا تقوم إلا بدور عاملي واحد كما يمكن أن تقوم بأدوار مختلفة، ولكن بشكل تناوبي (أحيانا ذات وأحيانا موضوع)."^{٣٤٦}

تلكم هي - إذاً - نظرة موجزة ومقتضبة حول كيفية الاشتغال سيميائيا مع

^{٣٤٤} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٦٥-٦٦.

^{٣٤٥} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٦٦-٦٧.

^{٣٤٦} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٦٩.

الشخصية الروائية، وذلك في ضوء تصورات فيليب هامون، واقتراحات السيميائية الكريمناسية، وكل ذلك من أجل تقديم تحليل وصفي موضوعي. وقد استنتجنا أن فيليب هامون يتعامل مع الشخصية كعلامة لها دال ومدلول، ويصنفها إلى شخصيات مرجعية وشخصيات واصله، وشخصيات تكرارية. ومن حيث الدال، يتعامل فيليب هامون مع الشخصية من خلال مكوناتها وأبعادها الوصفية الداخلية والخارجية، مع التركيز على اسم العلم، والضمير، والتشخيص البلاغي. ومن حيث المدلول، يتم الحديث عن السمات المعجمية ومقومات الشخصية، والمحاور الدلالية، ومعايير تقديم الشخصية. ويمكن الانفتاح سيميائياً على الوظائف السردية، والأدوار الغرضية، والمربع السيميائي، والبنية العاملة.

هذا، وقد تحدث فيليب هامون عن مشكلة تحديد مفهوم البطل والشخصية، من خلال مجموعة من المقاييس والمعايير، مثل: التوصيف التفاضلي، والتوزيع التفاضلي، والاستقلال التفاضلي، والوظيفة الاختلافية أو التفاضلية.

الفصل السابع:

الشخصية الروائية من الإحالة إلى العلامة

من المعروف أن مقولة الشخصية من أصعب المقولات التي لم تجد لها نظرية الشعرية (Poétique) بصفة خاصة ونظرية الأدب بصفة عامة جواباً شافياً وحلاً ناجعاً. وبالتالي، لم يستطع النقد الأدبي إلى حد الآن أن يصل إلى نتائج مقنعة وكافية في هذا المجال سواء على مستوى الدال أو المدلول أو المرجع؛ بسبب زئبقية الشخصية، ومطاطية مكوناتها، واختلاف الدارسين في استعمال المفاهيم والمصطلحات، والخلط بين الشخص والشخصية، والسقوط في مفهوم المطابقة بين الشخصية والمبدع محاكاة وانعكاساً وتمثلاً وإحالة، إلى أن جاءت اللسانيات والسيمياء والبنوية السردية لتقديم الشخصية باعتبارها مقولة نحوية ولسانية وعلامة سيميائية من خلال تفكيك السرود، وتركيبها تحليلاً وتأويلاً. بيد أن مقارنة الشخصية الروائية في إطار الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة مازالت تتخذ أشكالاً صورية مجردة كونية (البنية العاملة)، وذلك على الرغم من خصوصية الفاعل أو الممثل على المستوى النصي والدلالي، حينما يدمج داخل الرواية حسب سياقات نصية وثقافية معينة، وقد تصبح هذه الأشكال الكونية العامة مع توالي الأزمان والعقود بمثابة خطاطات جامدة وعقيمة، وتحتاج إلى من يعمق مفاهيمها الإجرائية نظرياً وتطبيقياً، ويثري تطبيقاتها عن طريق الإضافة والتطوير والتنقيح والتعديل، واقتراح مشاريع نقدية وتصورات سيميائية جديدة للسير. بمفهوم الشخصية الروائية نحو آفاق جديدة. إذًا، كيف كان النقد العربي ينظر إلى الشخصية الروائية؟ وماهي أهم المقاربات النقدية التي تناولت الشخصية الروائية؟ وماهي خصوصياتها النظرية والتطبيقية؟ وماهي الاقتراحات التي يمكن التمثل بها لمقاربة الشخصية الروائية مقارنة شاملة تحيط بكافة الجوانب على مستوى الدال والمدلول والمرجع؟

□ الشخصية الروائية ومفهوم المطابقة:

لقد تعددت مقاربات الشخصية الروائية في النقد العربي الحديث والمعاصر منذ العقد الثالث من القرن العشرين، وتراكت أبحاثها في المغرب في الستينيات، بيد أنها كانت تنظر إلى الشخصية التخيلية في عالم الرواية على أن لها معادلا موضوعيا في الواقع المجتمعي، ويعني هذا أنها لم تميز بين الشخص *Personne* والشخصية *personnage*، لأن الشخص إنسان حي واقعي من لحم ودم، بينما الشخصية بمثابة كائن ورقي إبداعي وتخيلي. لذا، كان النقاد يخلطون بين الشخص والشخصية، "فتم خلق وعي ملتبس بمفهوم الشخصية تحت ضغط التاريخ والبيوغرافيا، وتشاكلت الشخصية ككائن متخيل عبر الكتابة وعبر خالق هو حقا شخصية إنسانية، مع الشخصية التاريخية والإنسانية داخل المجتمع. وفي هذا الصدد مثلت الرواية التاريخية والسيرة الغيرية والسيرة الذاتية منطلقات أساسية لهذا الوعي، كما هو الشأن في روايات جورج زيدان وكتابة السيرة بنوعها عند أمثال: طه حسين والعقاد في الشرق العربي... فأصبح القارئ أمام تراكم جعله يعتقد أن الشخصية القصصية لا بد أن يكون لها مقابل في الواقع المعيش"^{٣٤٧}.

والمقصود من هذا أن النقاد التقليديين كانوا يطابقون بين الشخصية الروائية والكاتب المبدع، انطلاقا من مبدأ المحاكاة وأثر الواقع^{٣٤٨}، ولا سيما في روايات السيرة الذاتية، والكتابات البيوغرافية (ترجمة الغير)، والروايات التاريخية، وقد

^{٣٤٧} - محمد أفضاض: (الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحديث "أيها الرائي" متنا)، مجلة فضاءات مغربية، العدد: الأول، شتاء ١٩٩٥م، ص: ٨٥.

^{٣٤٨} - راجع: رولان بارت وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد المعتصم، تنمّل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م.

سبب هذا الخلط بين الشخص والشخصية في مغالطات واهمة، ومحاکمات باطلة، تضرر منها الكثير من المبدعين والكتاب والمثقفين؛ بسبب الإسقاط الإحالي، والتأويل الانعكاسي الاجتماعي أو النفسي أو الأخلاقي.

ومن الأسباب الأخرى التي كانت وراء مطابقة الشخصية الروائية لمبدعها تصريحات الروائيين أنفسهم بذلك، وكذلك العناوين الروائية الدالة على شخصيات واقعية بطريقة توهم أنها تماثل كائنات حقيقية من لحم ودم، مثل: روايات نجيب محفوظ: "أولاد حارتنا"، و"الشحاذ" و"اللص والكلاب"، و"يوم قتل الزعيم"... ونجد في الرواية المغربية: "لمعلم علي" و"دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، و"الطيون" لمبارك ربيع، و"المرأة والوردة" لمحمد زفزاف...، بالإضافة إلى قيام الروائيين بمحاولة إيهامية يعملون فيها على استجماع "كل" الصفات التي يمكن أن تخلق تشاكلا بين الشخصية كتقنية وبينها كإنسان، يكتفون من الصفات الجسدية والخلقية والفكرية والنفسية، وكأننا أمام شخصية بلحم ودم.^{٣٤٩}

وهكذا، فقد ساهم النقد القديم فعلا - سواء أكان نظريا أم تطبيقيا- في الخلط بين مفهوم الشخص الواقعي والشخصية الورقية الخيالية، وهذا الخلط جاءنا من التقليد النقدي القديم الذي "عودنا على النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة، أي مزيجا من افتراضات المؤلف. وهذا الفهم هو الذي أدى في كثير من الأحيان بالقراء والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخيلية خصوصا في روايات ضمير المتكلم..."^{٣٥٠}

وباختصار، فقد ساهم الفكر والنقد الأدبي، على الخصوص، في بلورة ذلك الالتباس، إلى جانب التاريخ والكتاب، فانتشرت مقولات فكرية تحول

^{٣٤٩} - محمد أقضاض: (الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحداثي "أيها الراي" متنا)، ص: ٨٦.

^{٣٥٠} - حسن بجاوي: نفسه، ص: ٢١٢.

الشخصية الحكائية إلى نموذج إنساني، مثل: مقولة "عقدة أوديب" في علم النفس عند فرويد، وهي مقولة توهم أن "أوديب" نموذج إنساني أكثر من الإنسان نفسه...^{٣٥١}

ومن هنا، فالخلط بين الشخص والشخصية بين نقاد الرواية قد سبب في ظهور النقد الروائي التقليدي الذي ظل لمدة طويلة إلى يومنا هذا يحاكم المؤلف أو المبدع في ضوء حالة الشخصية الروائية الاجتماعية والأخلاقية، أو يقومها حسب وضعياتها النفسية الشعورية واللاشعورية، من خلال قواعد المطابقة والمقايضة والإحالة والانعكاس والمحاكمة الغيبية.

□ المقاربات التقليدية والشخصية الروائية:

نعني بالمقاربات التقليدية تلك المناهج النقدية التي تعتبر الشخصية إحالة مرجعية. فتلتجئ، بالتالي، إلى علم الاجتماع وعلم النفس في دراسة الشخصيات الروائية من خلال مقياس المحاكاة والإسقاط والمطابقة والانعكاس، وعقد التماثل الجدلي بين الشخصية الروائية والكاتب المبدع. إذا أخذنا، على سبيل المثال، النقد المغربي، فيظهر لنا "أن النقاد أنفسهم في المغرب، على شاكلة غيرهم، قد ساهموا في خلق هذا الالتباس، فاعتبر بعضهم، ممن تناولوا روايات عبد الكريم غلاب وريبع مبارك ومحمد زفزاف... أنها روايات سيرة ذاتية باعتبار الشخصية فيها هي الكاتب، الشخصية تمثل الكاتب والكاتب يمثل طبقته... وعلى الرغم من أن كثيرا من الروايات المغربية كسرت هذا الالتباس كروايات أحمد المديني وبعض

^{٣٥١} - محمد أقضاض: نفسه، ص: ٨٦.

روايات محمد زفزاف ومحمد عزالدين التازي... فإن هذا التصور الإيهامي بوجود شخصية إنسانية تتحرك على الورق مازال مستحوذا...^{٣٥٢}

ويعتبر أحمد اليابوري رواية "المعلم علي" في كتابه: "دينامية النص الروائي" ذات صلة قوية بالسيرة والسيرة الذاتية^{٣٥٣}. ويتعامل مع رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة على أنها سيرة ذاتية تعكس بيئة الكاتب، ومحيطها الضيق. وفي هذا الصدد، يقول أحمد اليابوري: "ورأيت شخصا في فترة معينة" أنها تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية؛ لكن بدا لي بعد قراءتها من جديد، أنها لا تختلف عن جل الروايات المغربية، حتى لا نقول العالمية في انطلاقتها من التجربة الشخصية، ومن موقع الذات للإطلال على الواقع بعوامله، وشخصه، لتبني فضائها الروائي الخاص".^{٣٥٤}

علاوة على ذلك، يحاول أحمد اليابوري في دراسته لرواية "المرأة والورد" لمحمد زفزاف، ورواية "بدر زمانه" لمبارك ربيع، ورواية "اشتباكات" للأمين الخمليشي، تطبيق بعض المفاهيم الإجرائية لتحليل النفسي في مجال السرديات، من أهمها تلك التي قدمها فرويد في نظريته حول الجهاز النفسي ابتداء من سنة ١٩٢٣م، وذلك لمحاولة الإجابة عن بعض الأسئلة المتعلقة باللاشعور، مقترحا التمييز في الشخصية بين الهو والأنا والأنا الأعلى، كما تمت الاستفادة، مع بعض التصرف في آن واحد، من إضافات (بيلمان نويل J.Bellemin-Noël)، ومن البحث الذي أنجزه برولوت G.Brulotte في الربط بين مستويات الشخصية ومحافل السرد.^{٣٥٥}

^{٣٥٢} - محمد أقضاض: نفسه، ص: ٨٦.

^{٣٥٣} - د. أحمد اليابوري: نفسه، ص: ٣٦.

^{٣٥٤} - د. أحمد اليابوري: نفسه، ص: ٥٦.

^{٣٥٥} - د. أحمد اليابوري: نفسه، ص: ٦٧.

هذا، ويستنتج الناقد - بعد عمليتي الفهم والتفسير - أن الهو والأنا والأنا الأعلى أصوات سرديّة، تتمظهر في النص الروائي من خلال المواجهة بين مبدأي: الواقع والرغبة في " المرأة والوردة" و"اشتباكات" لمحمد الأمين الخمليشي، وبين الأسطورة والإيديولوجيا في " بدر زمانه" لمبارك ربيع، علما بأن الحلم يكاد يصير جزءا من واقع خرافي في الرواية الثانية^{٣٥٦}.

وهكذا يقول الياهوري عن رواية " المرأة والوردة" لمحمد زفراف، باستخدام مفهوم المطابقة الحرفية والمباشرة التي تربط الشخصية الروائية بمبدعها وخالقها: " تبدو الشخصية الساردة صورة للكاتب الذي كثيرا ما يحاول إقناعنا، من حين لآخر، بأن كل ما حكاه يتصل بحياته الخاصة: شاب بوهيمي طالب سابقا، ناقم على أساتذته، تطابق صورته على غلاف الرواية صورة البطل في الرواية." ^{٣٥٧}

هذا، وتحاول الناقدة المصرية اعتدال عثمان مقارنة رواية يوسف إدريس: " البيضاء" و" قصة حب" في ضوء النقد السوسيولوجي (البنوية التكوينية)، مستعيرة مفهوم (البطل الإشكالي) من جورج لوكاش ولوسيان كولدمان، رغبة في البحث عن تجلياته وتمظهراته في روايتي يوسف إدريس، وذلك في مقالها القيم: (البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء) ^{٣٥٨}، وتقول الباحثة المصرية: " والبطل الروائي صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متضافرة مع موهبته، وتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين، وتعكس علاقات البطل المتشابكة في العمل الروائي ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها، تؤثر تأثيرا حيويا في تحديد هوية البطل ومصيره." ^{٣٥٩}

^{٣٥٦} - د. أحمد الياهوري: نفسه، ص: ٦٨.

^{٣٥٧} - د. أحمد الياهوري: نفسه، ص: ٧٠.

^{٣٥٨} - اعتدال عثمان: (البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء)، مجلة فصول، مصر، المجلد الثاني، العدد: الثاني، سنة

١٩٨٢م.

^{٣٥٩} - اعتدال عثمان: (البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء)، ص: ٩١.

إذاً، فالناقدة تنظر إلى الشخصية الروائية بمنظار انعكاسي على غرار الكتابات الماركسية والإيديولوجية العربية التي يمثلها كل من: محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، وغالي شكري، ومحمد برادة، وإدريس الناقوري، وحמיד لحمداني، وحسين مروة، وجورج طراييشي، ونجيب العوفي، وعبد القادر الشاوي، وأحمد اليابوري، الخ...

وعليه، فالمقاربة التقليدية كانت تربط الشخصية بكتابها ومبدعها، بناء على منطق الإحالة والمحاكاة كما في الدراسات الاجتماعية الساذجة، أو في ضوء الإسقاط النفسي كما في المقاربات السيكلوجية، أو بناء على الانعكاس الواقعي كما في المقاربات الواقعية الجدلية أو الأبحاث السوسيولوجية، أو بمراعاة خاصية التماثل الجدلي كما في البنيوية التكوينية.

□ المقاربات الحديثة والشخصية الروائية:

نعني بها المقاربات اللسانية والبنيوية والسيميوطيقية التي تناولت الشخصية في الرواية العربية باعتبارها علامة سيميائية ومقولة نحوية ولسانية^{٣٦٠}. ومن الأعمال الأولى في هذا الصدد نجد: "الألسنية والنقد الأدبي" لموريس أبو ناضر الذي قارب فيها رواية "طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عواد، من خلال تمثل البنية العاملة عند كريمانس: (الذات - الموضوع - المرسل - المرسل إليه - المساعد - المعاكس)، إلا أن الكاتب يخلط بين الفاعل والممثل والعامل، فيستعمل العامل Actant. بمفهوم الفاعل والممثل Acteur، بينما العامل في الحقيقة هو الذي ينجز أدواراً عاملية على مستوى التركيب السردية من البنية السطحية. في حين،

^{٣٦٠} - راجع: توفيق الزبيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى سنة

نجد الفاعل أو الممثل هو الذي يقوم بأدوار موضوعاتية معجمية (تيماتيكية) على مستوى الخطاب، وقد يقوم بأدوار عاملية على مستوى السرد. وبهذا، يكون الفاعل حلقة وسطى بين المكون السردي والمكون الخطابي، وإن كان الأفضل في اعتقادنا استخدام مفهوم الفاعل بدلا من الممثل؛ لأن هذا المفهوم يحيلنا مباشرة على الإنجاز والفعل والعمل.

وعليه، فموريس أبو ناضر - كما قلنا سابقا - يخلط منهجيا بين العامل والفاعل والممثل كما في هذا الشاهد النصي: "إن الممثل **acteur** كما يتبين، نصوغه، انطلاقا من وصف الوظائف التي تشكل هيكل القصة، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة الممثل. فقد يكون حيوانا أو إنسانا أو جنيا أو يكون فكرة، أو شيئا ما. كما أن صياغة الممثل لا تتم بناء على العواطف أو الميول التي تدفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك، وإنما على أساس الأعمال التي يقوم بها، وما يترتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة.

لكن تحديد الممثل في جزء من القصة قد يبدو سهلا، أما تحديده على صعيد القصة ككل فليس بالأمر السهل. ذلك أن الممثلين في القصة موضوع الدرس يشغلون دوائر أعمال متعددة. فالمعاكس في القصة كمثل على ما قدمناه يسيء للبطل، يعاركه، يلاحقه، أي إن المعاكس كعامل بنيانه على أساس قراءتنا الكاملة للقصة، وهو يتجسد فيها من خلال عدة ممثلين تختلف هوياتهم، ولكن وظيفتهم واحدة، وهي الإساءة.

إن تعدد الممثلين في القصة يربك التحليل، ويجعل عملية الإمساك ببنيته الأساسية أمرا عسيرا. لذلك، نلجأ إلى خفض عددهم، وتحويلهم إلى عوامل كي يتسنى لنا الكشف عن البنية المذكورة، الكشف عن عالم المعنى الذي يظللهم.^{٣٦١}

^{٣٦١} - د. موريس أبو ناضر: نفسه، ص: ٦٣.

ونذكر أيضا دراسة سمير المرزوقي وجميل شاكر: "مدخل إلى نظرية القصة"^{٣٦٢}، وذلك في إطار الدراسات النقدية المعاصرة التي قاربت الشخصية الروائية باعتبارها علامة سيميائية، وقد طبق فيها الدارسان المقاربة السيميائية على مجموعة من النصوص السردية والحكاية، كالحكاية الفرنسية "الحية الزرقاء" لبيرو Perrault، والحكاية الشعبية التونسية: "سبع صبايا في قصبايا"، وأقاصيص "بيت سيء السمعة" لنجيب محفوظ، ومقتطفات من رواية "برق الليل" للبشير خريف، ومسرحية "السد" لمحمود المسعدي. وهناك دراسة جزائرية أخرى لدليلة مرسلي وأخريات تحت عنوان: "مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص"، وهذا الكتاب بيداغوجي التوجه، وقد أُنجز في الجامعة الجزائرية في شكل عمل جماعي في شعبة اللغة الفرنسية،^{٣٦٣} ويتسم هذا الكتاب التطبيقي بالضعف على مستوى التعريب و الترجمة، وسوء استعمال اللغة العربية كتابة وصياغة، ويتميز هذا الكتاب العملي أيضا بالركاكة التعبيرية؛ مما أثر سلبا على عملية الإفهام والتبليغ.

ولا ننسى دراسات سيميائية قيمة أخرى حاولت دراسة الشخصية الروائية سرديا، من خلال شكلنة الدلالة، والبحث عن آليات انبثاق المعنى، كما في كتاب "سيميائية الكلام الروائي" لمحمد الداوي الذي حاول دراسة رواية "برج السعود" لمبارك ربيع، ورواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، و "شطح المدينة" لجمال الغيطاني، و "الضوء الهارب" لمحمد برادة، في ضوء سيميائية الكلام، مستفيدا في ذلك من سيميائية العمل وسيميائية الأهواء، مع تقسيمه لدور الفاعل إلى الدور

^{٣٦٢} - سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.

^{٣٦٣} - دليل مرسلي وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.

العامل، والدور التيماتكي، والدور الانفعالي، والدور التلفظي للفاعل الروائي.^{٣٦٤}

ولا ننسى أيضا دراسة عبد المجيد نوسي " التحليل السيميائي للخطاب الروائي"، حيث قدم الدارس مقارنة كرماسية في تحليل رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم سردا وخطابا، بالتركيز على البنيات الخطابية والتركيب والدلالة^{٣٦٥}. وفي هذا الصدد، نستحضر أيضا عبد الرحيم جيران الذي حاول بدوره مقارنة نفس الرواية في ضوء سيميائية التركيب والخطاب. أما عبد اللطيف محفوظ، فقد انطلق من تصور سيميائي في مقارنة روايات نجيب محفوظ، كما في كتابه: "آليات إنتاج النص الروائي"^{٣٦٦}. في حين، حاول سعيد بنكراد مقارنة رواية "الشرع والعاصفة" في أطروحته الجامعية "تحليل سردي وخطابي لرواية حنامينه(الشرع والعاصفة)"^{٣٦٧}. وفي هذا الإطار، نستحضر أيضا عبد المجيد العابد الذي تناول الشخصية الروائية سيميائيا وأيقونيا كما في دراسته الجادة: "مباحث في السيميائيات"^{٣٦٨}، و نستدعي كذلك كتاب "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي الذي استفاد فيه من سيميولوجية الشخصية كما لدى فليب هامون P.Hamon، فصنف الشخصية في الرواية المغربية إلى ثلاثة نماذج: نموذج الشخصية الجاذبة (نموذج الشيخ/ نموذج المناضل/ نموذج المرأة)، ونموذج

^{٣٦٤} - د. محمد الداوي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.

^{٣٦٥} - د. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م.

^{٣٦٦} - د. عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.

^{٣٦٧} - د. سعيد بنكراد: تحليل سردي وخطابي لرواية حنامينه(الشرع والعاصفة)، أطروحة جامعية مرقونة بكلية الآداب مكناس، ١٩٩١م.

^{٣٦٨} - د. عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

الشخصية المرهوبة الجانب (نموذج الأب/ نموذج الإقطاعي/ نموذج المستعمر)، ونموذج الشخصية ذات الكثافة السيكلوجية (نموذج اللقيط/ نموذج الشاذ جنسيا/ نموذج الشخصية المركبة).^{٣٦٩}

وما يلاحظ على هذه الدراسات الحديثة في مقارنة الشخصية الروائية أنها تعتمد على الانتقائية والتوفيقية والتلفيقية، فمثلا عبد المجيد نوسي يجمع بين نظرية العوامل لكريماص Greimas ونظرية الكوارث لروني طوم René Thom، ومحمد الداوي يجمع في دراسته بين سيميائية العمل وسيميائية الأهواء وسيميائية الكلام. كما نجد تباعدا منهجيا بين الفرش النظري العميق والتحليل التطبيقي الذي يسقط في غالب الأحيان في البساطة وتحصيل الحاصل، ناهيك عن الخلط بين المفاهيم والمصطلحات السيميائية، ولاسيما المتعلقة بالعامل والفاعل والممثل في أغلب الدراسات السيميائية، وخاصة عند موريس أبو ناضر. زد على ذلك النظرة التجزئية في التعامل مع بعض المفاهيم المنهجية والمصطلحات الإجرائية، وذلك عن طريق اقتطاعها من سياقها الإستمولوجي الخاص بها، واستثمارها في سياقات أخرى منافية كما في كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" لسمير المرزوقي وجميل شاكر، علاوة على تغريب المصطلحات والمفاهيم السيميائية واللسانية، وتعريبها بطريقة مشوهة أو ترجمتها ترجمة حرفية بعيدة عن القواعد العربية الصحيحة في مجال الاشتقاق والتوليد والنحت والتعريب. كما تتخذ بعض الكتابات السيميائية طابعا بيداغوجيا في شكل تمارين بسيطة ينقصها العمق والدقة الكافية، كما هو حال كتاب "الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة" لموريس أبو ناضر، أو كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" لسمير المرزوقي وجميل شاكر... ويلاحظ أيضا أن أغلب هذه الكتابات السيميائية

^{٣٦٩} - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة

١٩٩٠م.

العربية لم تساهم في طرح مشاريع سيميائية جديدة تنضاف إلى ما أتى به كريمصاص أو كورتيس J.Courtés أو جاك فونتاني Jacques Fontanille، باستثناء بعض الأبحاث والدراسات التي تعد على الأصابع، كالعمل القيم الذي أنجزه محمد الداوي: "سيميائية الكلام"، حينما أسس لسيميائية جديدة خاصة بالكلام والتلفظ والإقناع والحجاج. وفي ذلك، يقول الباحث المغربي محمد الداوي: "تقر سيميائية العمل بوجود مسافة بين الذات والعالم، وتستلزم البعد المعرفي لبرمجة مشروع الذات من أجل تحقيق المبتغى. في حين أن سيميائية الهوى تهتم بالحالة النفسية وما يعتريها من مشاعر وانفعالات وأهواء. ولما يشعر المرء ويحس تنعدم المسافة بين الذات والعالم. إن العالم بوصفه حالة للأشياء ينسخ في حالة الذات، أي إنه يدمج من جديد في فضائها الداخلي والمفرد. ويندرج مشروعنا في إطار افتراض وجود حالة كلامية تتدخل للصدع بما يوجد في الحالة النفسية، وبيان تحركات الذات وبرامجها في الواقع. قد نتوهم أنها حالة وسطى بين الحالة النفسية وحالة الأشياء، وتتحدد أساساً من خلال الثنائية الأصلية: الصمت/ النطق. وبما أننا نتعامل مع الكلام بوصفه فضاء يحتاج إلى إعادة بنائه سيميائياً، فإن علاقته بالحالتين السابقتين تتشخص على النحو التالي:

ث- هوى ← كلام ← فعل

ج- فعل ← كلام ← هوى

ح- فعل ← هوى ← كلام^{٣٧٠}

وثمة دراسات سيميائية أخرى جادة في العالم العربي كدراسات الباحثين الجزائريين: عبد الحميد بورايو حول الحكايات الشعبية (كليلة ودمنة وألف ليلة

^{٣٧٠} - د. محمد الداوي: نفسه، ص: ٣٤.

وليلة)^{٣٧١}، والسعيد بوطاجين الذي قدم مجموعة من الأبحاث السيميائية حول السرد بصفة عامة والرواية بصفة خاصة.

□ اقتراح جديد لدراسة الشخصية الروائية:

إذا أردنا دراسة الشخصية الروائية دراسة علمية موضوعية، فلا بد من تحديد المقاطع النصية والمتواليات والفقرات التي تحضر فيها صور الشخصيات، اعتماداً على معايير طبوغرافية وأسلوبية وفضائية ودلالية وعنوانية وشخصية. وبعد ذلك، نحدد بنية الأفعال والحالات والتحويلات في ضوء البنية العنصرية. ومن ثم، ننتقل إلى تحديد صورة الفاعل في ضوء أدوارها التي يشغلها داخل النص الروائي، وذلك بالتركيز على الدور العنصري، والدور الموضوعي، والدور الانفعالي الاستهوائي، والدور الكلامي (ثنائية الصمت والنطق)، مع تحديد التشاكلات السيميولوجية والدلالية التي تتحكم في صور الشخصية المعجمية، وإرساء المربع السيميائي، بغية معرفة البنيات الأصولية التي تتحكم في تحريك الشخصية على مستوى الجهات والبرامج السردية من جهة، وتطويعها دلالياً على مستوى السرد والخطاب من جهة أخرى.

ولكن لا نقف في دراستنا عند هذا الحد، بل لابد من مقارنة الشخصية على مستوى الدال والدلالة، فتركز اهتمامنا على عملية التصنيف العلاماتي للشخصيات الروائية كما فعل فليب هامون، حينما صنف الشخصيات السردية

^{٣٧١} - راجع: عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردى، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م، ودراسة القصص الشعبي في منطقة بسكرة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م؛ وكتاب: المسار السردى ونظام المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، إشراف الدكتور عبد الله بن حلي، نوقشت سنة ١٩٩٦م، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، أطروحة مخطوطة.

سيمائيا إلى الشخصيات المرجعية، والشخصيات الواصلة، والشخصيات التكرارية. وبعد ذلك، نبحث أسلوبيا في صورة الشخصية عبر استخلاص آليات التشخيص الروائي، كتحليل اسم العلم، والتمييز بين الضمير الشخصي وغير الشخصي، ودراسة الوصف الشخصي من خلال أبعاده الخمسة: البعد الفيزيولوجي، والبعد النفسي، والبعد الأخلاقي، والبعد الاجتماعي، والبعد الأيقوني، وتبيان تقنيات الوصف من نعوت وصفات وأحوال وتمييز ومفاضلة وبلاغة وإيجاء ورمز. ثم، نتقل إلى رصد طبيعة المنظور السردى الذي شغله الكاتب في تقديم الشخصية، و عرض الطرائق المباشرة وغير المباشرة في تقديم الشخصية من قبل الراوى أو من قبل الشخصية ذاتها أو من قبل الشخصيات الأخرى، وتحديد موقع الشخصيات الرئيسة والثانوية داخل الرواية، بغية معرفة أهميتها البؤرية، وتبيان قيمتها الوظيفية والوجودية، والتمييز بين الشخصيات النامية والثابتة، ورصد مقدار المعلومات التي تقدم حول الشخصية، وتوضيح مصدر هذه المعلومات، مع رصد جميع المميزات التي تميز الشخصية البطلة أو الرئيسة بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى. ومن الأفضل كذلك أن ندرس في البداية صورة الشخصية في مقاطع منعزلة، إلى أن نستجمع دلالاتها داخل الصورة الكلية للرواية، فنكتب - بعد ذلك - على دراسة صورة الشخصية لغويا ونحويا وبلاغيا وصرفيا وداليا وتداوليا، وذلك لمعرفة مظاهر فنيتها وجمالها، واستجلاء منازعها الإنسانية.

وفي الأخير، ينبغي أن نربط تلك الصور الدالية والدلالية بالمرجع الواقعي والاجتماعي والتداولي، بالبحث عن رؤية الشخصية للعالم، والتساؤل عن الجديد فيما تقدمه هذه الشخصية الروائية على المستوى الفلسفي والواقعي والإنساني.

يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن النقد العربي كان يدرس الشخصية الروائية، في بداية انطلاقه منذ العقد الثالث من القرن العشرين، دراسة تقليدية ساذجة قائمة على التشبث بمفهوم الإحالة المرجعية، حيث كان يطابق بين الشخصية الروائية ومبدعها أو كاتبها، بالاعتماد على مفهوم المحاكاة المباشرة عن طريق المطابقة النفسية أو الواقعية، أو تمثل مفهوم التماثل الجدلي أثناء ربط الأدب بواقعه فهما وتفسيرا.

بيد أن الدراسات البنيوية الشكلانية والسيمائية الحديثة والمعاصرة بدأت مؤخرا تدرس الشخصية الروائية في ضوء مفاهيم جديدة تحيلنا على النحو والصرف واللسانيات والعلامة السيميائية. إلا أن هذه الدراسات العلمية الجادة مازالت لم تقدم لنا إجابات مقنعة وحلولا إجرائية ناجعة نظريا وتطبيقيا لمقاربة الشخصية الروائية من جميع جوانبها. أي: من خلال الإحاطة بالدال والمدلول والمرجع.

الفصل الثامن:

المعايير السيميائية لتقطيع النصوص الروائية

يعد تقطيع النص الروائي بصفة خاصة و الخطاب الإبداعي بصفة عامة، وذلك إلى مجموعة من المقاطع الصغرى أو الكبرى، عملية منهجية ناجعة للإحاطة بدلالات النص الظاهرة أو العميقة. كما أن هذه العملية خطوة بيداغوجية أولية ضرورية لاستخلاص الوحدات المعنوية، وحصر البنيات الصغرى والكبرى التي تتحكم في بناء النص، وتعمل على تمطيته وتوسيعه إطنابا وتكثيفا وإسهابا. ومن المعلوم أن السيميوطيقا قد أولت عناية كبرى لعملية التقطيع؛ لما لهذه العملية من فوائد عملية وعلمية ومعرفية ومنهجية وبيداغوجية، حيث تساعد السيميائي بصفة خاصة، والدارس أو الباحث أو المحلل أو المؤول أو القارئ بصفة عامة، على تحليل النص تحليلا علميا دقيقا ومضبوطا، ومقاربة الخطاب تفكيكا وتركيبا، وذلك قصد استخلاص دلالاته التيماتيكية والغرضية، واستكشاف وحداته المعنوية، وتحصيل آثار المعنى المباشرة وغير المباشرة. إذًا، ماهو مفهوم المقطع والتقطيع؟ وماهو النص والخطاب؟ وما هي المعايير السيميائية لتحديد المقاطع النصية والخطابية؟ وما هي أهمية التقطيع في مجال البنيوية والسيميائيات، وتحليل النصوص والخطابات؟

□ مفهوم النص والخطاب:

من المعلوم أن النص (le texte) عبارة عن مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل في البداية ما يسمى عند أندريه مارتينييه بالتمفصل المزدوج (Double Articulation). ومن ثم، يتكون النص عبر التحام الجمل، واتساقها نسيجيا وانتظاما، وترابطها عضويا وموضوعيا. وبالتالي، يلاحظ أنه عبر امتداد مساحة النص يتشكل ما يسمى بالفقرات (paragraphes)، والمقاطع (strophes) والمتواليات (séquences)، التي تؤلف بدورها في الأخير ما

يسمى بالنص، والذي من بين أهم وظائفه الأساسية والبارزة: وظيفة التواصل والإبلاغ والتداول.

هذا، ويتميز النص عن اللانص - حسب الباحث المغربي الدكتور عبد الفتاح كليطو - بمجموعة من الضوابط التي تتمثل في: كون النص يحمل ثقافة، ويعتمد على النظام، وهو قابل للتدوين والتعليم، وينسب إلى كاتب حجة، ويحتاج إلى تفسير وتأويل.^{٣٧٢}

ومن جهة أخرى، يعرف الخطاب (Discours) بأنه الإطار الشكلي للمتن أو المحتوى، أو التعبير والصياغة الفنية والجمالية للمضامين والمحتويات المعروضة ضمن القصة أو الحكاية، إذا كان الحديث مثلاً عن النص السردي. وغالباً ما يشمل الخطاب - في هذا الصدد - الوصف، والرؤية، والصوت، والزمن. في حين، تحوي الحكاية الأحداث، والشخصيات، والفضاء السردى. ويتسم الخطاب كذلك بالكلية، والإيحاء، والتلميح، والتضمنين، والانتظام، والاتساق، والانسجام، والشكلية، والاهتمام بجمالية اللغة، والانقطاع عن الإحالة المرجعية، والتنصيب على الأدبية القولية الداخلية، والارتكان إلى الوظيفة الإنشائية والقولية البنائية، التي تخضع بدورها للتحديث والانزياح والتجريب. ومن ثم، فما "يُميّز الخطاب الأدبي - حسب الباحث التونسي عبد السلام المسدي - هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء، ولا يبلغنا أمراً خارجياً، وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع المنقول في الوقت نفسه. ولما كف الخطاب الأدبي، عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفياً، فإنه غداً هو نفسه قائلاً ومقولاً، وأصبح

^{٣٧٢} - د. عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢، ص: ١٢ -

الخطاب الأدبي من منقولات الحداثة التي تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقاً. ٣٧٣

ويرى الباحث الجزائري نور الدين السد بأن الخطاب الأدبي يأخذ: "استقراره بعد إنجازه لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق انزياحه، ولا يؤتى له عدوله عن مألوف القول دون صنعة فنية، وهذا ما يحقق للخطاب الأدبي تأثيره، ويمكنه من إبلاغ رسالته الدلالية، غير أن دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عارية، يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميز الخطاب هو التلميح وعدم التصريح. ٣٧٤"

ومن ثم، يخضع تقطيع النصوص الروائية بصفة خاصة والخطابات الإبداعية بصفة عامة، سواء أكانت أدبية أم فنية أم علمية أم قانونية أم سياسية أم اجتماعية أم فلسفية أم إعلامية، لعدة معايير سيميائية تساهم في تذليل الصعوبات التي قد يواجهها الباحث أو الدارس أو المحلل أو الناقد، أثناء الاحتكاك مع المعطى الإبداعي والثقافي المعروض. إذًا، ماهي أهم المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات؟

□ المعايير السيميائية لتقطيع النصوص:

ثمة مجموعة من المعايير السيميائية التي يستند إليها الباحث أو الدارس أو المحلل السيميائي لتقطيع النصوص بنيويًا أو دلاليًا، أو تفكيك الخطابات سيميائيًا، أو تشريحها بطريقة تفتيتية أو تجزيئية، وكل ذلك من أجل إعادة بنائها من جديد،

٣٧٣ - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طبعة ١٩٨٢م، ص: ١١٦.

٣٧٤ - نقلاً عن عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص: ٤٦-٤٧.

بغية فهمها، وإزالة غموضها، والحد من التباسها الدلالي والمقاصدي. مع العلم أن المقطع عبارة عن وحدة دلالية وحكاية وخطابية مستقلة بنفسها دلاليا وتركيبيا وتداوليا، قابلة لأن تدمج في حكاية أكبر تضمينا وتوليدا. أي: إن: "كل مقطع سردي يكون قادرا على أن يكون لوحده حكاية مستقلة، وأن تكون له غايته الخاصة به، غير أنه يكون قادرا أيضا على الاندماج داخل حكاية أكبر توسعا مؤديا وظيفة خاصة داخلها." ٣٧٥

أما عملية التقطيع النصي والخطابي *le découpage*، فتتمثل في تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع والوحدات والبنيات والمتواليات والفقرات في ضوء مجموعة من المعايير الدلالية والشكلية والتداولية.

هذا، ومن أهم الذين اهتموا بتقطيع النصوص والخطابات في مجال سيميائيات السرد نلفي: الشكلاي الروسي فلاديمير بروب V. Proop في كتابه: "مورفولوجية الخرافة"، والذي يقول فيه: "حين نحلل نصا، يجب أن نحدد بدءا عدد المقاطع التي يتألف منها. إن المقطع يمكن أن يتلو مقطعا آخر مباشرة، بيد أنهما يجوز أن يتشابكا، وذلك حينما يتوقف التطور المبدوء تاركا المكان لإدراج مقطع آخر. إلا أن عزل مقطع ليس بالأمر السهل دائما، لكنه ممكن وبدقة كبيرة." ٣٧٦

ونستدعي كذلك - في هذا النطاق - السيميائي الفرنسي كريماص Greimas، الذي ألح كثيرا على تقطيع النصوص، قبل بداية عملية التحليل السيميائي، وذلك في مجموعة من كتبه، مثل: "في المعنى / *Du sens*"، و"موباسان: سيميوطيقا النص / *Maupassant: la sémiotique du texte*"، وتبعهما في ذلك مجموعة من السيميائيين الغربيين، مثل: كلود بريمون،

375 - Greimas, A.J : Du sens. Essais sémiotiques. Le Seuil, 1970, p : 268 .

٣٧٦ - فلاديمير بروب: نفسه، ص: ٩٥.

ورولان بارت، وتودوروف، وجوليا كريستيفا، وجوزيف كورتيس، وجماعة
أنثروفرين، وجاك فونتانييل...، والسيميائيين العرب كمحمد مفتاح، وعبد المجيد
نوسي، وسعيد بنكراد، وعبد الحميد بورايو، ومحمد الداوي، وعبد الرحيم
جيران، وعبد اللطيف محفوظ، وطائع الحداوي، وسعيد بوطاجين، وجميل
حمداوي، وعبد المجيد العابد...

وعليه، فيمكن تحديد المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات في الضوابط
والمحددات التالية:

١- المعيار البصري:

يرتبط المعيار البصري بالجهاز الكتابي والطباعي الذي يظهر فوق الصفحة³⁷⁷، ويقترن أيضا بكل العلامات الطيبوغرافية التي يتضمنها النص أو الخطاب،
كتقسيم المعطى المعروض إلى جمل مفصولة بعلامات الترقيم، وتقطيعه إلى فقرات
ومقاطع وفصول ومشاهد ومناظر ولوحات وأبواب وعناوين أساسية وفرعية
وداخلية ومقطعية، وتشغيل حروف رقيقة أو مشبعة بالسواد، وتنويع خطوط
الكتابة، التي قد تكون فوق الصفحة أفقية أو عمودية أو مائلة أو منحرفة. كما
يحيل هذا المعيار على ثنائية البياض والسواد، ولاسيما في النصوص الشعرية.
ويحيل كذلك على عالم الأيقونات والمخططات والمؤشرات البصرية التي يزخر بها
النص، التي يمكن أن تصبح بشكل من الأشكال من معايير التقطيع، والتدليل،
والتسوير، والتحديد، والتسييج الموضوعاتي.

³⁷⁷ - Greimas, A.J : Maupassant, la sémiotique du texte, Seuil, Paris, 1976, p : 19 .

ويعني هذا أن وجود فراغ بصري ما، أو وجود بياض بجوار السواد، أو وجود نجمات أو نقط أو دوائر، أو أشكال أيقونية فاصلة بين النصوص الصغرى أو الكبرى، يمكن اعتمادها لتقطيع المتن إلى مقاطع نصية دالة ومعبرة.

بيد أن المعيار البصري، الذي يعد معياراً طبيعياً ومؤشراً ابتدائياً أولياً في عملية التقطيع، يبقى في بعض الأحيان غير كاف وغير ضروري لتحديد مقاطع النص أو الخطاب³⁷⁸. لذا، يلتجئ الدارس أو محلل النص أو الخطاب إلى معايير أخرى قد تكون فضائية أو صرفية أو نحوية أو تركيبية أو تداولية.... بغية مواجهة النص، وإخضاعه، بالتالي، لمنطق التشريح والتركيب.

٢- المعيار التركيبي:

يستند المعيار التركيبي في تقطيع النصوص والخطابات إلى مجموعة من الروابط النحوية التي تساهم في تحقيق اتساق النص وانسجامه. ومن بين هذه الروابط، نذكر: لكن - على الرغم من- هذا، وإن- وعلى العموم- بيد أن- هذا من جهة، ومن جهة أخرى- ويعني هذا- أي - والمقصود بهذا- غير أن- وهكذا... تساهم هذه الروابط التركيبية - إذاً- في تبيان المقاطع النصية والخطابية، وتحديدتها بشكل جلي وواضح، وتمييزها عن بعضها البعض، وهي تحقق بذلك ما يسمى بالاتصال الانفصالي (Conjonction disjonctive)، " والتي تستعمل على المستوى التركيبي لإبراز علاقة الاتصال بين مقطعين يوجد بينهما

³⁷⁸ - Greimas, A.J : Maupassant, la sémiotique du texte, Seuil, Paris, 1976, p : 19.

تعالق، لكن كل مقطع يتميز من الآخر، ويتحقق ذلك حين ابتداء المقطع اللاحق عن السابق برابط من هذه الروابط.^{٣٧٩}

ويعني هذا أن هناك مجموعة من المؤشرات والروابط والمحددات النحوية والتركيبية التي تفصل بين المقاطع اتصالاً وانفصالاً، وقد تكون هذه المقاطع التركيبية مقاطع إثبات، أو مقاطع تضاد وتعارض وتناقض، أو مقاطع تضمن، أو مقاطع استدلال وبرهنة وحجاج وإقناع، أو مقاطع شرح وتفسير وتعليل، أو مقاطع إضافة وزيادة، أو مقاطع استنتاج، أو مقاطع شرط وافترض، أو مقاطع مقارنة وموازنة، أو مقاطع تقويم وحكم، أو مقاطع تأكيد وتقرير، أو مقاطع استشهاد وتمثيل واستنساخ واقتباس وتضمن... بل يمكن القول: إن الروابط التركيبية المقطعية تضي على النص والخطاب اتساقاً وانسجاماً ولحمة بنيوية تسمى بالوحدة العضوية والموضوعية.

٣- المعيار الفضائي:

يتمثل المعيار الفضائي في استعمال المؤشرات الزمانية والمكانية في تقطيع النصوص والخطابات تحذيراً وتوقعاً واندماجاً. وبالتالي، يمكن للزمان أو المكان أن يسهلا عملية القراءة والاستيعاب، وفهم النص فهماً جيداً، وتأويل مقاصده ورسائله القرية والبعيدة. ولا يتحدد ذلك بوضوح إلا بوجود أمكنة وأزمنة مختلفة على مستوى التحديد والتأشير؛ لأن الاختلاف عند السيميائيين هو أساس المعنى، وتكون الدلالة. فإذا استحضر النص مثلاً حكاية وقعت أحداثها في النهار والليل، فيمكن تقطيعها إلى مقطعين سرديين: المقطع الأول محدد بالنهار، والمقطع الثاني محدد بالليل. وإذا استحضر النص نفسه حكايتين: الأولى وقعت في مكان معين

^{٣٧٩} - عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٥.

والأخرى في مكان آخر سواء أكان داخليا أم خارجيا، فيمكن تقطيع النص في ضوء المعيار المكاني إلى مقطعين متتالين اتصالا وتلاحقا وترباطا، على الرغم من انفصالهما الظاهري.

ويتمظهر المعيار الفضائي بكل جلاء ووضوح في النصوص والخطابات التي تتضمن في طياتها أحداثا سردية، أو تحوي أفعالا تنجزها الشخصيات العاملة أو الفاعلة، عبر برامج سردية ديناميكية متعاكسة ومتناقضة أو متشاكلة.

٤- المعيار العامل أو الفاعلي:

يعد المعيار العامل (المرسل - المرسل إليه - الذات - الموضوع - المساعد - المعاكس)، أو المعيار الشخصي (الشخصيات الرئيسة أو الثانوية)، أو المعيار الفاعلي (الفاعل التيماتيك أو المعجمي أو الكلامي)، من أهم المعايير التي يعتمد عليها السيميائيون لتقطيع النصوص السردية؛ لأن ظهور فاعل أو عامل أو شخصية في ساحة الأحداث، أو غيابها ليحضر عامل أو فاعل آخر، يساهم بلا شك في تحديد المقاطع النصية بشكل مضبوط ودقيق. كما أن الصراع بين العوامل لتحصيل الموضوع المرغوب فيه، بالإضافة إلى ربطها بالبرامج السردية تحفيزا وتأهيلا وإنجازا وتقويما، يمكن أن يشكل ذلك محددات أساسية في عملية تقطيع النصوص والخطابات. كما أن ربط الشخصيات والفواعل بالأغراض الدلالية والأدوار المعجمية قد يساعد المحلل السيميائي على ضبط عملية التقطيع والتقسيم. ويعني هذا أن هيمنة الشخصية داخل متواليات نصية أو خطابية يجعل من تلك المتواليات وحدة سردية مستقلة بنفسها، يمكن أن تتحول إلى مقطع نصي أو خطابي.

٥- المعيار الدلالي أو التيماتيكى:

يعتبر المعيار الدلالي *sémantique* أو التيماتيكى *thématique* المعيار المعتمد كثيرا في تحديد المقاطع النصية، وذلك بالتركيز على التيمات أو الموضوعات أو الأفكار الرئيسة كما في المقاربات الموضوعية^{٣٨٠} وعاتية، أو يتم ذلك عن طريق استخلاص الحوافز والوظائف كما فعل فلاديمير بروب في كتابه: "مورفولوجية الحكاية"^{٣٨٠}، حينما استخلص إحدى وثلاثين وظيفة من مائة حكاية روسية خرافية عجيبة.

ويعني هذا أن المعيار الذي كان يعتمد بكثرة في تقسيم النص أو الخطاب هو المعيار الدلالي، الذي يهتم بتقسيم المعطى إلى وحدات معنوية دلالية وصور معجمية وغرضية بارزة. ويتم ذلك بشكل من الأشكال عن طريق تحديد الأفكار العامة والأساسية والثانوية والفرعية، انطلاقا من المسح الاستقرائي الذي يشمل النص أو الخطاب من البداية حتى النهاية، مروراً بمحطة العقدة والبؤرة والوسط، بالتركيز على تحليل أفكار النص ومناقشتها، واستعراض بنياتها الدلالية في شكل تيمات وموضوعات وحقول دلالية جامعة، تجمع مفردات المعاجم، وتضم قواميس النص أو الخطاب. وبعد ذلك، يتم تجميع الوحدات الفكرية والمقاصد والحوافز في شكل بنيات ذهنية، ومقولات مجردة، وبنيات دالة معنوية، في هيئة عناوين مركزة، وتصورات مقتضبة، وأقوال مكثفة، وعبارات جامعة ومانعة، تلخص دلالات النص المسهبة والمنتشرة عبر صفحة الخطاب توسيعاً وتمطيلاً وتكراراً وإطناباً.

^{٣٨٠} - فلاديمير بروب: نفسه، ص: ٩٥.

٦- معيار التشاكل:

يعتبر معيار التشاكل من أهم المعايير التي تساهم في تقطيع النصوص على مستوى الوحدة المعنوية، وخلق آثار الدلالة. ويعني هذا أن التشاكل له علاقة وطيدة بالمعيار الدلالي والتمثالي. ومن المعروف أن التشاكل (**Isotopie**) مصطلح فيزيائي وكيميائي يدل على الوحدة والموحّد و التوازي والتجانس والتناظر والتشابه والتماثل، كما يدل على تساوي الخصائص في جميع الجهات، ويعني أيضا الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان معين. وتشتق كلمة التشاكل ISOTOPIE اليونانية من ISO، بمعنى متشابه ومتماثل. وتشتق كذلك من كلمة كلمة TOPOS، بمعنى الفضاء والمكان. ومن ثم، تعني الإيزوتوبيا Isotopie نفس الموقع والمكان والمجال.

هذا، وقد نقل كريماس A.J.Greimas هذا المصطلح من حقل الفيزياء والكيمياء، فاستثمره في سيميوطيقا السرد، باعتباره من أهم المفاهيم المركزية لتحليل الخطاب، وبناء المعنى، وتحقيق الاتساق والانسجام، واستكناه الدلالة تجريدا وتقعيدا.

ومن جهة أخرى، فقد يكون التشاكل على مستوى الجملة، كما يكون على مستوى الخطاب، ويكون أيضا على مستوى المضمون والدلالة، كما يكون على مستوى الشكل التعبيري، ويتحقق كذلك على المستوى التداولي والمقاصدي. وبالتالي، فالتشاكل يتم واقعا عن طريق تراكم المقومات المعجمية والمقومات السياقية. ومن ثم، يحقق هذا التشاكل انسجام الحكاية، وسهولة مقروئيتها، مادام التشاكل عنصرا أساسيا في إزالة الغموض والإبهام والالتباس أثناء عملية التقبل و التلقي.

ويوظف التشاكل^{٣٨١} - كما هو معروف في مجالات وميادين متنوعة ومختلفة، مثل: السيميوطيقا والبلاغة والأسلوبية وعلم الدلالة - لبناء معنى النص، وخلق انسجامه. ومن هنا، فالقارئ هو الذي يستطيع بشكل من الأشكال تحديد تشاكل النص، برصد التكرار أو التوارد. ومن المعلوم أن تعاريف التشاكل متعددة ومتنوعة، وتختلف من دارس إلى آخر. وعلى الرغم من ذلك، فالتشاكل لا يتحقق في مقطع أو خطاب إلا بوجود مقوم واحد أو مقومات دلالية عدة مشتركة^{٣٨٢}. ويعتبر التشاكل كذلك نتاج تكرار عناصر الدلالة لنفس المقولة^{٣٨٣}. ويعني هذا أن التشاكل عبارة عن مجموعة من المقولات الدلالية التي تجعل قراءة سردية ممكنة منسجمة، والتي تتم قبل ذلك بواسطة قراءات جزئية للأقوال، وكل ذلك من أجل إزالة الغموض والإبهام عن النص المعطى.^{٣٨٤}

ويعرف التشاكل كذلك بأنه تكرار لأي وحدة لسانية أو لغوية سواء أكان صوتا أم سمة أم بنية جمالية. ويدل التشاكل الدلالي على تكرار السمات التي تؤمن الوحدة الدلالية للمتوالية النصية المتمظهرة، سواء أكانت تلك السمات تقريرية أم إيحائية، عامة أم خاصة.^{٣٨٥}

ويحضر التشاكل كذلك إذا كان هناك قاسم مشترك واحد على الأقل بين وحدتين دلاليتين تقعان في نفس المحور التركيبي.^{٣٨٦}

هذا، ويعتمد التشاكل على التحليل الدلالي، وذلك من خلال التركيز على التحليل بالمقومات والمقومات السياقية، بغية تحقيق وحدة النص، وخلق اتساقه

³⁸² - A. J. Greimas: **Sémantique structurale**, p.53.

³⁸³ - A. Hénault: **Les enjeux de la sémiotique**, PUF, 1993, p.81.

³⁸⁴ - A. J. Greimas: **Du sens. Essais sémiotiques**. Le Seuil, 1970.

³⁸⁵ - FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A. : **Introduction à l'analyse stylistique**, Bordas, 1991, p. 63 .

³⁸⁶ - J. Courtés: **La sémiotique du langage**, Nathan, 2003, p. 103.

وانسجامه، وإزالة غموضه وإبهامه. ومن ثم، فهناك تشاكل دلالي وتشاكل سيميولوجي. كما يقع التشاكل على مستوى الدلالة (التمطيط الدلالي والتواتر المعجمي)، والبنية (الأصوات - الإيقاع - التركيب - الصرف - البلاغة)، والتداول (الوظيفة - المقصدية). ويتحقق التشاكل أيضا عبر الجملة والخطاب معا. بل يمكن الحديث عن تشاكل بسيط يتعلق بتشاكل الوحدات الصوتية، وتشاكل الوحدات الصرفية، و تشاكل الوحدات المعجمية، و تشاكل الوحدات الدلالية. ومن جهة أخرى، نتحدث عن التشاكل المعقد الذي يتمثل في الجمع بين كل هذه التشاكلات الأربعة داخل مختلف المظهرات النصية. كما يمكن الحديث عن أنواع من التشاكلات: التشاكل الصوتي، والتشاكل الإيقاعي، والتشاكل الدلالي، والتشاكل السردى، والتشاكل التلفظي، والتشاكل التركيبي. وهناك أيضا تشاكل حرفي تقريرى، وتشاكل إيحائي مجازي.

هذا، ويؤدي: "تحديد التشاكلات إلى إبراز آليات نمو الخطاب الروائي وتوالده، فالخطاب حينما يحدد إطارا متشاكلا، يعمل على تنمية مقاطعه الأخرى اعتمادا على هذا الإطار الأولي. بمراكمة الوحدات المعجمية التي تنتشر داخل المسارات التصويرية.^{٣٨٧}

وعليه، فالتشاكل مفهوم سيميائي إجرائي يسعف الباحث في تحليل الخطاب دلالة وصياغة ومقصدية، من خلال رصد المقومات المعجمية والمقومات السياقية، قصد توفير مقروئية منسجمة للنص.

وهكذا، فالتشاكل من أهم المعايير السيميائية التي تساعد محلل الخطاب على استكناه دلالات النص، وتحديد مقاطعه دلاليا بسهولة ويسر، وتسعفه كذلك في تكوين قراءة تأويلية منسجمة ومتسقة تركيبيا ودلاليا وتداوليا.

^{٣٨٧} - عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٠٨.

٦- المعيار المناسبي:

نعني بالمعيار المناسبي (Paratextuelle) كل ما يتعلق بالنص الموازي من عناوين، وهوامش، وإهداءات، ومقتبسات، ومقدمات، وأيقونات، وصور، ومستنسخات، ولوحات، وأيقونات، وتعليقات، وملاحظات، وتفسيرات، وكلمات الغلاف الخارجي، وحيثيات النشر، وفهرسة، وببليوغرافيا... إلخ. ومن ثم، يمكن لنا أن نتخذ هذه العتبات الموازية معايير لتحديد المقاطع، ولا سيما العنوان الذي يعتبر معيارا بصريا إجرائيا في تحديد المقاطع النصية والفقرات الخطائية، ويعتبر أيضا آلية دلالية مهمة في تقطيع النصوص؛ لأن العنوان هو مفتاح القراءة، وأساس بناء المعنى والدلالة. وضمن هذا السياق، يمكن الحديث عن العنوان الأساسي، والعنوان الفرعي، والعنوان المقطعي. ويعد العنوان في الحقيقة مؤشرا دلاليا مهما، ومكونا بنيويا وظيفيا، وعنصرا سيميائيا بارزا في عملية تقسيم النص إلى مقاطع دلالية وتيماتية.

٧- معيار الاندماج والاندماج:

يعد معيار الاندماج (الاتصال) والاندماج (الانفصال) من أهم المعايير السيميائية لتحديد المقاطع السردية والحكاية. ويحتكم هذا المعيار إلى مجموعة من المعينات الرابطة، وهي تتمثل في المؤشرات الضمائية والزمانية والمكانية التي يمكن بحال من الأحوال أن تضيء النص دلالة ومقصدية. ومن هذه المعينات: "ما يحيل على هيئة المقال وما يتصل بها من زمان - ومكان: (أنا، هنا، الآن)، وبتعبير آخر هي: الضمائر، والظروف، وأسماء الإشارة... وتمنح هذه المعينات مرجعية للخطاب بتصنعها له. على أن حياة الخطاب تحتوي على جهتين، وتتأرجح بغير نهاية بين

استثمار هيئة المقال وعدمه، فهئية المقال تقدم نفسها بإستراتيجية معينة ولكنها تتغيب أيضا...أي: إن حياة الخطاب هي تمثيل للذاتية، وللموضوعية في آن واحد. فالذات حينما لا تندمج في الخطاب تقدم نفسها على أنها موضوعية، ولكن عدم اندماجها ليس إلا وهما يخدع المتلقي ليقع تحت طائلته. وحينما تندمج تزيل عن انفعالها كل قناع. والاندماج L'Embrayage والالاندماج Le Débrayage يتعلقان بـ:

- العامل: اندماج "أنا" في المقال أو لا اندماجها ليحل محله غيره من الضمائر الأخرى.
 - الزمان: اندماج "الآن" في المقال أو لا اندماجها لتحل محلها ظروف زمانية أخرى.
 - المكان: اندماج "هنا" في المقال أو لا اندماجها ليحل محلها غيرها من الظروف المكانية^{٣٨٨}.
- و يوضح السيميوطيقون عملية الاندماج الاتصالي والالاندماج الانفصالي على الشكل التالي:

الإنسان

أنا // غير أنا	أنت // هو
المكان	الزمان
هنا // غير هنا	الآن // غير الآن
هناك // مكان ما	البارحة - غدا // مرة ^{٣٨٩}

^{٣٨٨} - د. محمد مفتاح: نفسه، ص: ١٥٢-١٥٣.

^{٣٨٩} - د. محمد مفتاح: نفسه، ص: ١٥٢.

ويتحقق المعيار الاندماجي والاندماجي من خلال تناقض الضمائر (ضمير التكلم يقابل ضمير الغياب)، وتقابل الشخص على مستوى الزمان و المكان حضورا وغيابا. وفي هذا السياق، يختلف ضمير المتكلم الشخصي (أنا/أنت) عن ضمير الغياب غير الشخصي (هو بكل أنواعه: شخص/ شيء/ حيوان/جماد). وفي هذا النطق، يقول إميل بنفينيست E.Benveniste، مميّزا بينهما بكل دقة ووضوح: "إننا بجمع الضمائر في نظام ثابت وفي مستوى موحد تكون محددة فيه بتواليها ومرتبطة بهذه العناصر: أنا، وأنت، وهو، لا نعمل إلا على التحويل، داخل نظرية شبه- لغوية، لمجموعة من الفروق ذات الطبيعة المعجمية. وهذه التسميات لا تقدم لنا عناصر حول ضرورة المقولة، أو حول المحتوى الذي تتضمنه ولا حول العلاقات التي تجمع بين مختلف الضمائر. يجب، إذاً، البحث في كيفية تعارض كل ضمير مع الضمائر الأخرى، وما هو المبدأ الذي يتبنى عليه تعارضها، لأننا لا نستطيع فهمها إلا من خلال ما يحدد الاختلاف والتعارض بينها."³⁹⁰

يلاحظ بنفينيست أن الدراسات اللغوية التقليدية لا تميز بين الضمائر الثلاثة: أنا- أنت- هو، بل تجعلهم في مرتبة صرفية ونحوية واحدة. بينما يقتضي التصور الجديد تجاوز هذا التعامل، واستبداله بمنظور جديد يميز بين الضمائر دلاليًا وأجناسيًا وخطابيًا، فيضع بينها تقابلات كالتقابل بين الضمير الشخصي (أنا ⇔ أنت)، والضمير غير الشخصي (هو/هي/ الضمير المحايد / on). ويقول بنفينيست حول الضمير الشخصي: "إن "أنا" لا تعني الذي يتكلم، وتتضمن أيضا قولاً على ذمة "أنا": فبقولي "أنا"، لا يمكن لي أن أتكلّم على نفسي. وفي المخاطب، "أنت" تتحدد ضرورة بـ"أنا"، ولا يمكن أن يتم التفكير خارج وضعية غير محددة انطلاقاً من "أنا"."³⁹¹

³⁹⁰ - Benveniste, E: (La nature des pronoms), in **Problèmes de linguistique générale**2, ED, Gallimard, Paris, 1974, p:226.

³⁹¹ - Benveniste, E: (La nature des pronoms), p:228.

أما الضمير غير الشخصي، فهو ضمير موضوعي مرتبط بالغياب سواء أكان ذكوريا أم إناثيا أم محايدا: "إن الشكل المسمى بضمير الغائب، يشمل إشارة لقول حول شخص معين أو حول شيء معين، لكنه غير مرتبط بضمير شخصي خاص... ويمكن أن نصوغ النتيجة بشكل واضح: إن ضمير الغائب ليس بضمير شخصي، إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللا-شخصي".³⁹²

ويعني كل هذا أن الاندماج أو اللاندماج - ضميرا وزمانا ومكانا- يمكن اتخاذه معيارا لتقطيع النصوص والخطابات لفهم محتوياتها، واستكشاف مقاصدها، واحتواء رسائلها السطحية والعميقة.

8- المعيار الأسلوبى:

يتحدد المقطع النصي عبر المعيار الأسلوبى، أثناء انتقال الكاتب أو المبدع من أسلوب إلى آخر، كأن يستعمل السرد أو الأسلوب غير المباشر في نصه، لينتقل بعد ذلك إلى الحوار أو ما يسمى بالأسلوب المباشر، أو ينتقل إلى الحوار الداخلي أو ما يسمى كذلك بالأسلوب غير المباشر الحر. كما يمكن أن ينتقل من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي الطلبي وغير الطلبي، ومع كل انتقال أو تغيير أسلوبى يتحدد المقطع النصي، ولا سيما في مجال الشعر والسرد. كما أن تعاقب الوصف والسرد والحوار داخل خطاب معين يميز بين المقاطع النصية، ويحدد هويتها الدلالية والكلامية والتجنيسية. فالنص الروائي مثلا: "ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية. وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن. أما المقاطع الوصفية، فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة..."

³⁹² -Benveniste, E: (La nature des pronoms), p:228.

هناك ولاشك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة. فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين. وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة، أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها^{٣٩٣}. في حين، تتكلف المقاطع الحوارية بنقل المشاهد الدرامية والمسرحية، ومعها يتوقف الزمن الحركي أيضا على غرار الوقفة الوصفية. ويعني كل هذا أن التلوين الأسلوبي من أهم الضوابط والمحددات السيميائية التي يمكن الاعتماد عليها لتقطيع النصوص والخطابات اتصالا وانفصالا.

٩- المعيار الإيقاعي:

يعتبر المعيار الإيقاعي (الوزن والقافية واللازمة الشعرية) من أهم المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات الشعرية، إذ يساهم تغيير البحر العروضي والوزن الخليلي، وتنويع التفعيلات والقوافي، وتلوين الروي إطلاقا وتقييدا، في استقلالية المقطع الشعري، والانتقال من المقطع السابق إلى المقطع اللاحق، كما في شعر التفعيلة والشعر الرومانسي بصفة خاصة.

كما تعتبر اللازمة الشعرية من أهم المكونات الإيقاعية التي بها يتم تقسيم المقاطع الشعرية كما في ديوان "المواكب" لجبران خليل جبران، وشعر الموشحات (تكرار الأقفال)، ونصوص الشعر الرومانسي، وخاصة نصوص الشاعر علي محمود طه، إلى جانب مكونات أخرى كالتكرار المقطعي، وتشغيل الوقفة النظمية والعروضية والتركيبة والدلالية.

^{٣٩٣} - د. سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، طبعة ٢٠٠٤م، ص: ١١٦-١١٧.

9- معيار المنظور السردى:

من المعروف أن ثمة ثلاث رؤى في تقديم الأحداث والشخصيات في مجال السرديات. نتحدث أولا عن الرؤية من الخلف، باعتبارها رؤية مهيمنة في الروايات والسرود الكلاسيكية الواقعية أو الرومانسية، و تعتمد هذه الرؤية على ضمير الغائب، والمعرفة المطلقة الكلية، والتي مفادها أن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات. وتبني هذه الرؤية كذلك على رصد الشخصية من الداخل والخارج، والارتكان إلى حياد الراوي واستقلاليته، والذي غالبا ما يترل إلى درجة الصفر من الموضوعية.

أما الرؤية الثانية من تلك الرؤى السردية، فهي الرؤية "مع" التي تستند إلى المنظور الداخلي، واستخدام ضمير المتكلم، ومشاركة الراوي للشخصية داخل مسار الأحداث. وبالتالي، تكون معرفة الراوي متساوية للشخصية، وفيها يتم التركيز كثيرا على الاستبطان الداخلي والتذويت، وتشغيل الضمير الشخصي والمعرفة الداخلية، وغالبا ما تكون هذه الرؤية مهيمنة في الروايات الأوطيوغرافية، والروايات المنولوجية، وروايات تيار الوعي.

أما الرؤية السردية الثالثة، فهي الرؤية من الخارج، وتكون معرفة الراوي فيها أقل من الشخصية، ويكون الراوي هنا مجرد ملاحظ أو شاهد خارجي، ويصبح الضمير هنا إما ضمير الغائب وإما ضمير المخاطب، وغالبا ما تهيمن هذه الرؤية على الروايات الجديدة أو الروايات التجريبية. ويعني كل هذا أن عند تغيير الرؤية السردية يتغير المقطع النصي. وبالتالي، تنتقل إلى فكرة محورية أو صيغة تعبيرية أخرى.

10- معيار الالتفات:

يعد الالتفات من أهم الظواهر البلاغية التي عالجها البلاغيون القدامى في مصنفاتهم النحوية والبلاغية، ويقصد به الانتقال من ضمير إلى آخر، كالانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب أو الغائب، أو الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم والمخاطب، أو الانتقال من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم والغائب. ومع كل انتقال ضمائري يتحدد المقطع النصي، وتبرز المتوالية بشكل دقيق وواضح. ويعرف حازم القرطاجني مفهوم الالتفات عند الشعراء القدامى بقوله: "وهم يسأمون الاستمرار على ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه، وتارة يجعله كافا أو تاء فيجعل نفسه مخاطبا، وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض." ٣٩٤

هذا، ويسمى الالتفات بالانصراف والاستدراك والتلوين وتغيير المواقع، وهو مرتبط أشد الارتباط بالبلاغة والبيان والأسلوبية وعلم السرد ولسانيات النص. وقد يدل الالتفات على: "نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب." ٣٩٥

ويمكن توسيع دلالات مفهوم الالتفات لنتقل من مجالها البلاغي إلى النص الأدبي، كما يرى ذلك الباحث المصري الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يقول بأن مقولة

٣٩٤ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، ص: ٣٤٨.

٣٩٥ - الزركشي: البرهان في علوم القرآن، الجزء الثالث، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ص: ٣١٤.

الالتفات: "قد تنبسط دلالتها حتى لتكون باتساع الخطاب الأدبي إطلاقاً، لكنها عندئذ ربما فقدت دلالتها وخصوصيتها."^{٣٩٦}

وقد يتجاوز الالتفات مقولة الضمائر إلى الصيغ الفعلية، بالانتقال من الماضي إلى المضارع، أو من الماضي إلى الأمر، أو الانصراف من المضارع إلى الأمر والماضي، أو الانتقال من الأمر إلى الماضي والمضارع على حد سواء. كما يشمل الالتفات صيغ الأسماء، حيث يتم انتقال المتكلم من المفرد إلى المثنى والجمع، أو من المثنى إلى المفرد والجمع، أو من الجمع إلى المفرد والمثنى.

ويشير الباحث المغربي الدكتور محمد مشبال إلى أن معيار الالتفات يساعد على تنوع المقاطع الدلالية، وتغير المواضيع في القصيدة العربية القديمة، ولاسيما القصيدة العباسية منها: "يتخذ أسلوب الالتفات في قصيدة أبي تمام في مدح أحمد بن المعتصم صيغة الانتقال من المخاطب إلى المتكلم. وقد صاحب هذا التغير في الضمائر تحول في موضوع القصيدة؛ وهذه سمة من السمات الأسلوبية في هذا النص قلما تتواتر في نصوص أخرى. وأعني بذلك أنه لا يوجد أي ارتباط ضروري بين تعدد الموضوعات وتغير الضمائر في النص الشعري القديم؛ فقد دأب الشعراء على تغيير الموضوعات في القصيدة الواحدة، مما أصبح مقوماً ثابتاً في نمط القصيدة النموذجية. غير أن صياغة أسلوب الالتفات بالصورة تطالعنا في هذه القصيدة، وهي الصورة التي تتناسب وتركيب النص من موضوعين: المقدمة الطليّة الغزلية وغرض المدح، يفيد أن من بين وظائف هذا الأسلوب الإيحاء بتحول في المستوى الدلالي والنفسي للقصيدة."^{٣٩٧}

^{٣٩٦} - د. عز الدين إسماعيل: (جماليات الالتفات)، ضمن أعمال الندوة التي أقامها النادي الثقافي بجدة (السعودية)، سنة ١٩٨٦-١٩٨٧م حول قراءة التراث النقدي.

^{٣٩٧} - د. محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م، ص: ٧١.

وهكذا، نعتبر أن مقولة الالتفات من أهم المعايير البلاغية والأسلوبية والسردية ذات الطابع التراثي، التي يمكن الالتجاء إليها لتقطيع النصوص والخطابات تقطيعاً علمياً دقيقاً ومضبوطاً.

11- المعيار التداولي:

يعتبر المعيار التداولي والحجاجي من أهم المعايير التي تستعمل لتحديد المقاطع، ولا سيما في النصوص الإبداعية والفلسفية والحجاجية، باختلاف الأطروحات والتوجهات الفكرية تأييداً ومعارضة يساهم في اختلاف المقاطع، وبرز البعض منها، وارتباطها بالمقاطع السابقة اتساقاً وانسجاماً. كما تسعفنا بعض الأساليب والعمليات الحجاجية التداولية في تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع، كالقياس الاستنباطي (الانطلاق من الكل والعام إلى الجزء والخاص)، والقياس الاستقرائي (الانطلاق من الجزء والخاص إلى الكل والعام)، وتمثل الشاهد (عبارة عن حجة جاهزة صناعية، أو بمثابة مستنسخات قرآنية أو نبوية أو أحكام وأمثال أو أقوال مأثورة، أو نصوص شعرية يؤتى بها لتقوية درجة التصديق، وتوضيح المعطى)، والتضاد (البرهنة على صحة القضية من خلال فساد نقيضها)، وإدماج الجزء في الكل (تتم فيه البرهنة على أن ما يصدق على الكل يصدق على الجزء)، والتضمن (تتضمن المقدمات نتيجة مسكوتا عنها)، والتناقض (ورود قضيتين متناقضتين داخل نظام نصي معين)، والتحديد (تحديد الشيء وتعريفه، أو وصف خصائصه)، والتقسيم أو الاستقصاء (تقسيم الكل إلى أجزاء)، والمقارنة والموازنة (البحث عن أوجه الشبه والاختلاف)، والوصل السبي (يكون بين ظاهرة وبين نتائجها أو مسبباتها)، والاتجاه (تحذر من مغبة انتشار ظاهرة ما)، والتمثيل (الإتيان بالأمثلة)...

كما تساعد الروابط الحجاجية والمنطقية الدارس السيميائي على تقطيع النصوص والخطابات تقطيعاً علمياً موضوعياً محكماً إلى حد كبير، بالانتقال بين روابط الشرط والافتراض (إذا- إن- لو- فإن...)، وروابط الاستنتاج (إذا- وهكذا- نصل إلى أن- ولهذا- نتيجة لذلك- وعليه- وبناء على ما سبق- وبناء على ذلك- وتأسيساً على ما سبق...)، والتضمن (ضمن....)، والاستتباع (وبالتالي...)، والتخصيص الاستثنائي (ولاسيما...)، والتعليل (لأن- بما أن- بسبب...)، والشرح والتفسير (أي-...)، والاستدراك والتعارض (لكن- ومع ذلك- وعلى الرغم من ذلك- غير أن- في حين- بينما- خلافاً لذلك- بالمقابل...)، والتفصيل (إما.... وإما...)، والقصر والحصر (إنما- ما...إلا...)، والغاية (لكي- لأجل- قصد- بغية...)، وروابط نظرية أفعال الكلام من إثبات (التأكيدات الخبرية...)، ونفي (ليس...)، وتأكيّد، وبوح، واعتراف، واستفهام، وأمر، ورجاء، ونهي، وتمن... علاوة على الاستعانة بالتكرار اللغوي بهدف تثبيت المعنى، وضمان إذعان المتلقي لما يقال، والاستعانة كذلك بالصورة البلاغية الحجاجية. وتساهم كل هذه الروابط المنطقية والعقلية في تحديد المقاطع الفكرية، وتمييزها بشكل تصنيفي، وتبيان مضامينها وخصائصها الفنية والجمالية والأسلوبية.

كما يتضمن النص أو الخطاب مجموعة من الرسائل والمقصديات المباشرة وغير المباشرة، الظاهرة والمضمرة، الحرفية والإيحائية، التي من خلالها تتحدد المقاطع النصية، وتبرز بشكل جلي وواضح للمحلل والدارس السيميائي تفكيكا وتركيبا. وهكذا، فالمحاجج يسعى إلى تقديم سلسلة من القضايا ينبثق بعضها منطقياً من بعض، لتحقيق عمليات الاقتناع والإقناع والتأثير والتداول. وبالتالي، تساهم هذه العمليات والقضايا المنطقية في ظهور المقاطع النصية، وبروزها بشكل واضح تشكلاً ودلالة وانكتاباً وبناءً ومقصدية.

□ أهمية عملية تقطيع النصوص:

يلاحظ أن لعملية تقطيع النصوص والخطابات أهمية كبرى في مقارنة النصوص والخطابات، وتحليلها تحليلًا منهجيًا ناجعًا. كما يلاحظ أن لهذه العملية التقطيعية وظائف أخرى يمكن حصرها في النقاط التالية:

- ١- تسهيل عملية تطويق النص الأدبي من جميع جوانبه.
- ٢- تفكيك النص إلى مقاطع جزئية بغية الإحاطة بالدلالات الكلية للنص.
- ٣- تقطيع النص إلى مقاطع وأقسام عملية بيداغوجية تسعف الباحث أو المحلل أو الدارس في الانتقال من الجزء والخاص إلى الكل والعام، ضمن منهجية قياسية استقرائية.
- ٤- التحكم في تمفصلات النص الكبرى عن طريق تقطيعه، وتفصيله بطريقة تشريحية تجزيئية.
- ٥- التقطيع عملية منهجية إجرائية ضرورية في إطار المقاربات البنيوية والسيمائية تفكيكا وتركيبا.
- ٦- التقطيع خطوة منهجية أولية أساسية قبل الدخول مباشرة في تحليل النص، ومقارنته معنى وتأويلا.
- ٧- تساهم عملية التقطيع في تحقيق اتساق النص وانسجامه، وتسهيل عملية القراءة، وإزالة الغموض والالتباس عن النص والخطاب.
- ٨- معرفة البنيات العميقة الثابتة التي تولد تمظهرات النص، واستخلاص الحبكات والقواعد السردية والخطابية التي يخضع لها النص أو الخطاب.
- ٩- تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع الصغرى ضمن مقاطع نصية وخطابية كبرى، وهي: الاستهلال والوسط والخاتمة.

١٠- يسعف تقطيع النص أو الخطاب الباحث أو الدارس في استكشاف الدلالة، وتحصيل آثار المعنى استقراء واستنباطا. وبالتالي، فإن التقطيع: " لا يقتصر على تحديد المقاطع التي يتم فصل إليها الخطاب في تعالقتها، ولكنه يحقق هدفا أساسيا هو إضاءة دلالة الخطاب بإنتاج مجموعة آثار معنى أولية وجزئية تسهم في تكون الدلالة العامة لخطاب الرواية.

إن تقطيع خطاب الرواية وفق معايير محددة وملائمة مرتبطة بالخطاب هو الذي يؤدي إلى كشف دلالة الخطاب؛ لأن هذه المعايير تتعلق بمكونات خطابية مثل: توزيع الفضاء الذي يقترحه السارد، مثل: الزمن والفضاء المكاني والشخصيات. وارتباط هذه المكونات بالخطاب الروائي يجعل استثمارها على مستوى التقطيع إجراء تحليليا يولد آثار المعنى الأولية.^{٣٩٨}

١١- يبرز تقسيم النص أو الخطاب إلى مقاطع مدى تعالق النص ترابطا واتساقا، وتلاحمه سببيا وزمنيا. كما تمكن " هذه العملية من إبراز استقلالية كل مقطع من جهة، القائمة على خصوصيات محددة مثل هيمنة عنصر الزمن أو المكان أو هيمنة شخصية من الشخصيات حين مقارنته بمقطع آخر يهيمن فيه عنصرا آخر، وعلاقته بالمقاطع الأخرى المكونة للخطاب الروائي من جهة أخرى، لأن المقطع يندرج ضمن الخطاب الروائي بصفته كلا دالا إلى أهمية تحليل العلاقات بين المقاطع المكونة للخطاب، تكمن أيضا في إمكان الكشف عن توالد الخطاب وتناسله، انطلاقا من أن الخطاب ينمو من عقدة تمثل مركزا منظما هو الذي يحدد تناسل المسارات التصويرية الأخرى، ويبرز البعد الدينامي للخطاب، وستتضح هذه الخاصية بتحليل التشاكلات الدلالية.^{٣٩٩}

^{٣٩٨} - عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٤.

^{٣٩٩} - عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٤.

وعليه، فللتقطيع النصي والخطابي وظائف كثيرة، تصب كلها في تسهيل عملية القراءة، وتيسير علمية التحليل تفكيكا وتركيبا، فهما وتفسيرا، تشريحا وتأويلا.

تلكم، إذاً، أهم المعايير والمحددات والضوابط السيميائية التي يمكن الالتجاء إليها لمقاربة النصوص والخطابات تفكيكا وتركيبا، وتحليلها معنى وتأويلا. كما أن عملية التقطيع ضرورية لفهم النصوص والخطابات وتفسيرها، بغية إزالة غموضها، وتطوير دلالاتها الملتبسة، وبناء معانيها الجزئية والكلية، والتأكد من تعالق المقاطع، وترابطها عضويا وموضوعيا، لمعرفة تحليلات الاستدلال والحجاج والاتساق والانسجام. وبالتالي، فالتقطيع عملية أولية وخطوة إجرائية هامة عند البنيويين والسيميائيين أثناء مواجهة النصوص والخطابات، وتشريحها تفكيكا وتركيبا، معنى وتأويلا.

الفصل التاسع:

الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص

من المعروف أن التحليل السيميوطيقي يدرس جميع النصوص والخطابات والأنشطة الإنسانية والبشرية إن سطحا وإن عمقا، من خلال مقارنة شكل المضمون، أو دراسة دال الدلالة، أو معالجة مبنى المحتوى، حيث ينكب هذا التحليل من جهة على دراسة الأشكال السردية ضمن المكون السردية، ومن جهة أخرى يدرس الأشكال الخطابية ضمن المكون الخطابية. ومن ثم، يستلزم تحليل النص السيميوطيقي عادة أن يبدأ المحلل تحليله بمعالجة المكون السردية. أي: دراسة السردية، وتحديد الحالات والتحويلات داخل السرد اتصالا وانفصالا، وذلك في علاقتها بعواملها وفواعلها، ورصد البرنامج السردية (التحفيز - الكفاءة - الإنجاز - التقويم)، مع دراسة منطق الجهات الذي يتمثل في: رغبة الفعل، وإرادة الفعل، وواجب الفعل، والقدرة على الفعل. وبعد ذلك، ينتقل المحلل إلى دراسة المكونات الخطابية، عن طريق رصد بنية المعنى على الصعيد المعجمي والدلالي والسيميائي، وتبيان العوامل والفواعل التيماتية. ويعني هذا أن البنيات السردية هي التي تنظم المحتويات والمضامين المعبر عنها لغة، بينما تصف لنا البنية الخطابية قانون هذه المحتويات وشكلها.

هذا، ويتطلب تحليل الخطاب سيميائيا مقارنته عبر ثلاثة مستويات: مستوى الظاهر النصي، ويتجلى في دراسة النص في مادته الملموسة (عتبات النص الموازي)، والإحاطة بسجلاته الأسلوبية (التقطيع الطيبوغرافي - الفضاء - الأساليب السردية)، والمستوى السطحي الذي يعني بدراسة البرامج السردية والمسارات التصويرية، والمستوى العميق الذي يهتم بدراسة التشاكل، واستقراء القيم الدلالية والسيميولوجية، ودراسة المربع السيميائي. إذاً، كيف يبني المعنى في النصوص والخطابات؟ وكيف يشيد المعنى سيميائيا ودلاليا؟ وماهي الخطوات والمراحل التي يجتازها بناء المعنى من مستوى السطح (السرد) إلى مستوى العمق (المنطق)؟

١ - بناء الدلالة والمعنى على مستوى السطح:

إذا كانت البنية السطحية تتكون من مستويين: المستوى السردى (دراسة البرامج السردية، والصيغ الجهمية، والتحويلات والحالات)، والمستوى الخطابي (التحليل المعجمي والدلالي والموضوعاتي)، فإن البنية العميقة تهتم بالبنىات الصغرى للدلالة. ويعني هذا أن البنية العميقة تدرس السيمات الدلالية، والسيمات السيميولوجية، ومختلف التشاكلات الدلالية والسيميولوجية، وكذلك المربع السيميائي. وإذا كانت البنية السطحية تهتم بما يطفو فوق النص، فإن البنية العميقة تعني بما يقع تحت النص. علاوة على ذلك، يرتبط المكون الخطابي بالمكون السردى داخل البنية السطحية بدراسة الأدوار التيماتية والعملية للفاعل. ويفسر هذا أن الأدوار التيماتية هي ملتقى الطرق، ومركز التقاطعات بين المكون السردى والمكون الخطابي.

ومن أهم الآليات السيميائية لتوليد الدلالة والمعنى في النصوص والخطابات على مستوى البنية السطحية، نذكر الآليات التالية:

👉 الصورة المعجمية والسياقية:

يعتمد التشریح السيميوطيقي - على مستوى البنية الخطابية - على التحليل المعجمي أو المقاربة الموضوعاتية أو دراسة الحوافز والوظائف، كما فعل فلاديمير بروب (Vladimir Bropp) في دراسته الشكلائية للحكاية الروسية العجيبة. وهذه الخطوة المنهجية ضرورية للإحاطة بالنص إحاطة موضوعية دقيقة. ويستلزم التحليل الموضوعاتي أو المعجمي دراسة الصور المعجمية، واستخلاص

الليكسيمات (lexèmes)، وتحديد نواتها المعجمية الثابتة، مع رصد مختلف دلالاتها السياقية. و في هذا الصدد، يتم الحديث عن الحقل المعجمي والحقل الدلالي. وكل ذلك من أجل الوصول إلى صورة الخطاب أو صورته التيماتية البارزة. ومن هنا، تظهر صورة الخطاب في النصوص والخطابات جلية عبر شبكة من الصور الليكسيمية أو المعجمية أو القاموسية مترابطة فيما بينها. وكل هذا يسمى في التحليل السيميائي بالمسار التصوري (parcours figuratif). هذا، وتستند البنية الخطابية أو البنية الدلالية المعجمية إلى دراسة الصور دراسة قاموسية معجمية و دلالية. ومن ثم، على المحلل السيميائي، أولاً وقبل كل شيء، أن يحدد مدلول الصورة أو الصور (Figures)، التي يقصد بها الوحدات الدلالية التي تساهم في التوصيف، وقد تعني أيضاً الأدوار العاملة والوظائف المعجمية⁴⁰⁰. وقد تدل الصورة على الليكسيم التي تتخذ بعداً قاموسياً ودالياً. فالليكسيمات (lexèmes) هي بمثابة العناصر الدلالية البسيطة أو الكلمات القاموسية التي توجد في معجم لغة ما. ولكن هذه الكلمة يمكن أن تتخذ عدة معانٍ سياقية مجازية وحقيقية داخل نص أو خطاب ما، وتسمى، في هذا المجال، بالمسارات التصويرية أو السيماتية (parcours sémémiques)، أو تسمى أيضاً بالليكسيمات السياقية. ويعني هذا أن الصورة المعجمية تتكون من دلالة معجمية حرفية (الليكسيم القاموسي)، وكذلك من دلالات معجمية سياقية (الليكسيمات السياقية). ومن هنا، فالصورة لها وحدة نووية دلالية قارة وثابتة، وتتخذ كذلك صيغاً معجمية وسياقية.

فإذا أخذنا كلمة أو لكسيم "الضعف" فنلاحظ ما يلي:

– الصورة المعجمية: الضعف.

⁴⁰⁰ - Groupe D'Entrevignes : Analyse sémiotique des textes, les Editions Toubkal, Casablanca, Maroc, Première édition 1987, p : 89 .

- النواة المعجمية الثابتة: الهزل ونقص القوة.
- المسارات التصويرية السياقية:
- أ- ضعفت صحته كثيرا (الطابع الجسدي).
- ب- ضعف عقله ورأيه، وذلك بعد اضطرابه النفسي (الطابع العقلي).
- ج- موضوع التلميذ ضعيف جدا (الطابع المعنوي).
- ومن هنا، تتكون الصورة المعجمية من دلالة قاموسية افتراضية ممكنة، ودلالة استعمالية سياقية.⁴⁰¹
- وإذا أتينا بمثال آخر يتعلق بلكسيم أو صورة " المخ"، فنورد الجمل الآتية:
- أ- قال الطبيب لمساعدته: علينا أن نختار جيدا لكي لا نصيب المخ بأي جرح أثناء العملية الجراحية.
- ب- أيها النادل، أريد مخا ممزوجا بالبيض.
- د- فعلا، لا يملك هذا المراهق لا عقلا ولا مخا.
- الصورة المعجمية: المخ.
- النواة المعجمية الثابتة: جوهر العقل.
- المسارات التصويرية السياقية: أ- الطابع الفيزيولوجي، ب- الطابع المطبخي، ج- الطابع العقلي.
- ومن ثم، فكلية المخ هي صورة ليكسيمية، أما جوهر العقل فهو بمثابة نواة معجمية أو تعريف قاموسي لها، أما المعاني الأخرى لكلمة المخ، فتشكل السياقات الدلالية أو السيميائية (sémémiques) للكلمة أو الصورة.
- ويتبين لنا، من كل هذه التحديدات الاصطلاحية، أن الصورة تعتمد على المدونة القاموسية الافتراضية (الذاكرة المعجمية)، والاستعمال السياقي للكلمات والليكسيمات، من خلال أساليبها داخل نطاقات سياقية للنصوص والخطابات.

⁴⁰¹ - Groupe D'Entrevignes : Analyse sémiotique des textes, p : 91 .

ومن ثم، فعلى المحلل السيميائي أن يتسلح بقواميس اللغة ومعاجمها المتنوعة، ويكون قادرا على تدبر وفهم عميق للدلالات السياقية للكلمة أو الصورة أو الليكسيم.

وعلى العموم، يستلزم تفكيك الصورة المعجمية من المحلل السيميائي الاستعانة بالتحليل المعجمي (رصد الحقول المعجمية)، وتمثل التحليل الدلالي (استخلاص الحقول الدلالية). وبعد ذلك، تربط العلاقات الدلالية بين هذين التحليلين معا، بغية تبين مجمل التعالقات الموجودة بين الصور، مع تقويم الشبكات التصويرية. ويعني هذا أن التحليل المعجمي يهتم باستخلاص الليكسيمات، وتحديد تطور الدلالة عبر استعمالها السياقية داخل الملفوظات التركيبية للجمل.

👉 الحقل المعجمي والحقل الدلالي:

من الضروري بمكان أن يميز الباحث السيميائي، منهجيا، بين ما يسمى بالحقل المعجمي (champ lexical)، و ما يسمى أيضا بالحقل الدلالي (le champ sémantique). فقد بينت الدراسات اللسانية أن ثمة مجموعة من العلاقات التي تربط بين ألفاظ النص الواحد أو الخطابات المتعددة، كأن تقوم تلك الألفاظ على علاقة الهوية والمشاركة والتعارض والتقابل . ومن هنا، فالحقل المعجمي القاموسي يتضمن مجموعة من الكلمات الليكسيمية للغة ما، والتي تتجمع داخل القاموس أو المعجم لتعين مختلف العلامات والأسماء المتعلقة بالتقنية والأشياء والمصطلحات، وهذا الحقل له علاقة بالجانب الافتراضي أو الجانب القاموسي للدلالة. فإذا أخذنا كلمة " الحرب"، مثلا، فحقلها المعجمي يتمثل في الكلمات التالية: الرصاص، والموت، والدبابة، والطائرة، والدماء، والقتل، والتعذيب، والأسر، ويقنبل، ويدمر، والجندي...

أما الحقل الدلالي في المجال اللساني والسيميائي، فهو مجموعة من الكلمات التي تستعمل داخل نص معطى ما، وله علاقة بالدلالات السياقية للصورة المعجمية والاستعمالية للغة داخل نص ما. فلا بد - إذاً - من تضافر للصور الدلالية السياقية لتحديد الدلالة الكلية للنص.

صورة الخطاب والتمظهر الخطابي:

تكون شبكة الصور الليكسيمية في الحقيقة ما يسمى بصورة الخطاب (figure de discours). فهذه الصور الليكسيمية هي التي تنسج النص أو الخطاب، وتضفي عليه نوعاً من الاتساق والانسجام والترابط اللغوي والدلالي. وهنا، نقرر أن هذه العملية التي تستند على استخلاص الحقول المعجمية والدلالية تشبه ما يسمى كذلك بالبحث الموضوعاتي أو المعالجة التيماتية التي تعنى بتحديد التيمات الدلالية، عبر شبكة من العلاقات المتماثلة والمختلفة. وقد تشبه هذه العملية التحليلية كذلك نظام الوظائف والحوافز (les motifs)، وذلك في مجال تحليل الحكاية الشعبية، ودراسة الخرافات والأساطير كما عند فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، الذي ركز كثيراً في كتابه: "مورفولوجية الخرافة" على بنية الحوافز والوظائف.^{٤٠٢}

وإذا أخذنا مجموعة من النصوص والخطابات، التي تتضمن مجموعة من التشابهات والقواسم المشتركة بين مختلف المسارات التصويرية داخلها، فإن كل هذه المسارات التصويرية لهذه النصوص والخطابات تشكل ما يسمى بالتمظهر الخطابي (configuration discursive). ويعني هذا تحديد التيمة العامة للعمل

^{٤٠٢ ٤٠٢} - فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

أو لتلك النصوص والخطابات، من خلال تحديد التيمات الفرعية لكل نص. فنجد، مثلاً، أن التمظهر الخطابي في رواية: "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ يتمثل في الغدر والخيانة. في حين، تتمثل الدلالة الكلية لرواية بداية ونهاية في "التسلق الطبقي". كما أن التمظهر الخطابي في رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم يكمن في ثنائية الحصار والتحرر^{٤٠٣}. ومن هنا، فالمظهر الخطابي هو مجموعة من الدلالات المعجمية الافتراضية والدلالات السياقية الاستعمالية التي ترد في النصوص والخطابات.

ويمكن الحديث داخل نطاق ثقافة محددة عن المعاجم القاموسية كمعجم "لسان العرب" لابن منظور، وقاموس روبير (Robert)، وقاموس لاروس (Larousse)، والمعاجم السياقية أو القواميس الخطابية التي تعنى بترصيف المعاني السياقية، أو ما يسمى في الثقافة العربية بمعاجم الموضوعات ككتاب "فقه اللغة وسر العربية" للثعالبي النيسابوري^{٤٠٤}. أي: إن هناك نوعين من المعاجم: معجم الجمل (لاروس وروبير ولسان العرب)، ومعجم الموضوعات والوظائف والحوافز (فقه اللغة العربية للثعالبي). ويعني هذا أن المعجم الموضوعاتي أكثر انفتاحاً واتساعاً من المعاجم الجمالية؛ لعلاقتها الوطيدة بالذاكرة الثقافية لأمة من الأمم. ويدل كل هذا أن هناك مستويين على صعيد المكون الخطابي: مستوى الكلمة المعجمية (الليكسيم). وهنا، يتم الحديث عن الصورة المعجمية المأخوذة من قاموس الجملة، وتحديد المسار التصوري الذي يتحقق بتوظيف الكلمات داخل سياقات جمالية متنوعة، ومستوى التمظهر الخطابي المأخوذ من معجم المعاني، ويتم الحديث أيضاً عن المسار الخطابي الذي يتحقق في النصوص والخطابات سياقياً.

^{٤٠٣} - انظر: د: عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٤٧.

^{٤٠٤} - الثعالبي: فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون توثيق للطبعة.

أي: إن هناك المظهر الخطابي القاموسي الافتراضي والمظهر السياقي الاستعمالي. ويؤكد كل هذا عملية الانتقال من المسارات التصويرية إلى التمظهرات الخطابية.

👉 الأدوار التيماتيكية والمعجمية:

ترتبط المسارات التصويرية، في المجال السيميائي، بالأدوار العاملة والأدوار المعجمية أو التيماتيكية. فالدور، كما هو معلوم، قد يسند إلى شخصية قد تكون عاملاً أو فاعلاً دلاليًا. وهنا، نتحدث عن الفاعل (acteur)، والذي يقوم بدور عاملي ودور دلالي. فالفاعل هي صورة ذلك الذي ينجز، من جهة، دوراً أو مجموعة من الأدوار العاملة داخل برنامج سردي معين، ومن جهة أخرى، يؤدي دوراً أو أدواراً تيماتيكية التي تنتمي إلى مسار أو مسارات تصويرية متعددة.^{٤٠٥} وهنا، يلتقي المستوى الخطابي مع المستوى السردى. أي: إن الفاعل هو الرابط بين المستويين. وبتعبير آخر، تترابط البنية السردية مع البنية الخطابية على صعيد أدوار الفاعل التيماتيكية والعاملية، كما يتشخص ذلك في هذا الجدول التمثيلي:

الشخصيات	الأدوار التيماتيكية
حسن	" طفل معوق "
	" طفل صغير ومعروف "
	" مدلل "
	" وحيد "
	" غني "
	" بخيل " "

"عاشق" "عامل" "حزين ويائس"	
"كاتب" "أمازيغي" "حزين ويائس" "أخلاقي"	الراوي

وبعد ذلك، ترتبط الأدوار التيماتيكية بالأدوار العاملة ضمن برامج سردية معينة، كما في هذا المثال التوضيحي الذي يتحدث عن شخص ورث كترا عن عائلته، ففرط فيه تبذيرا وإسرافا:

المسارات التصويرية	البرامج السردية
"العائلة" "علاقة الوالدين بالأطفال" "الألعاب الممنوعة" "الحياة في وحدة" "الاكتناز والادخار"	البرنامج السردى الأول (المحافضة)
"الهبات" "الإسراف" "السرقه"	البرنامج السردى الثانى (التبذير)

" تقديم المال لمعشوقاته " " القمار " " اللهو واللعب "	

ومن هنا، تقتزن الأدوار التيماتيكية بالفاعل الخطابي والعاملي ارتباطا سببيا ووظيفيا، وقد تكون تلك الأدوار ذات طبيعة اجتماعية، أو نفسية، أو سيكوساجتماعية، أو مهنية، أو ثقافية، أو أخلاقية^{٤٠٦}.

👉 البنية الدلالية المدمجة:

بعد الانتهاء من تحديد الحقول المعجمية والحقول الدلالية، ورصد التمظهر الخطابي، وتبين الأدوار التيماتيكية والعاملية للفاعل، ينتقل المحلل السيميائي إلى إبراز الخطاب المدمج، أو استجلاء الفكرة العامة، أو تحديد البنية الدلالية الموضوعاتية الكلية (discours englobant) للنص أو الخطاب على المستوى السطحي، كدلالة الفرحة والحزن في مثالنا السابق.

٢- بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق:

إذا كانت البنية السطحية تتكون من مستويين: المستوى السردى والمستوى الخطابي (التحليل المعجمي والدلالي والموضوعاتي)، فإن البنية العميقة تهتم بالبنىات الصغرى للدلالة، من خلال تفكيك الصور إلى مقوماتها المعنوية أو السيمية الصغرى، وتبيان منطق الدلالة. وإذا كانت البنية السطحية تهتم بالدلالات

⁴⁰⁶ -Joseph Courtés : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, Paris, France, première édition, 1976, p : 96 .

المعجمية الكبرى، فإن البنية العميقة تعني بالمعاني السيميولوجية والدلالية النووية والسياقية.

أما عن أهم الآليات لبناء الدلالة والمعنى على مستوى البنية العميقة، فلا بد من استحضار الآليات الشكلية والمنطقية التالية:

👉 التحليل بالمقومات أو السيمات السيميولوجية:

يستعين المحلل السيميائي، في مرحلة البنية العميقة، بالمقومات السيمية أو الدلالية. أي: يحلل كل صورة معجمية ليكسيمية في ضوء المقومات الدلالية ذات السمات الصغرى أو الوحدات الدلالية الصغرى للدلالة، أو ما يسمى كذلك بالسيمات (sèmes). ويذكرنا تفريع الدال إلى مجموعة من المقومات والوحدات الدلالية الملائمة بما قامت به المدرسة اللسانية الوظيفية "براغ Prague" في مجال الفونولوجيا الصوتية مع تروبتسكوي ورومان جاكسون، وذلك باعتماد منهجية القواسم المشتركة في تحديد القيم الخلافية بين الأصوات والفونيمات، من خلال إقامة مجموعة من التعارضات بينها تآلفا واختلافا، أو تأثرا بعلم الدلالة المصغر (micro sémantique)، كما عند فرانسوا راستي (F.Rastier)^{٤٠٧}، أو استفادة بشكل من الأشكال من التحليل بالمقومات عند المدرسة الأمريكية (كاتز Katz وفودور Fodor)، أو من التحليل المقوماتي (l'analyse sémique) عند المدرسة الأوربية (كريماس Greimas)^{٤٠٨}.

⁴⁰⁷ - Rastier, François : **Sémantique interprétative**, PUF, 1987, p : 17 .

⁴⁰⁸ - Greimas (A.J), Courtes (Joseph) : **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Hachette, Paris, 1979, p : 346 .

وهكذا، تتحدد الصور - إذاً- داخل النص أو الخطاب، عبر مجموعة من المقومات والسميات والمعانم أو مدونة السميات المشتركة والمختلفة.

فإذا أخذنا على سبيل المثال الليكسيمين أو الصورتين: **التمني والخوف**، فيمكن تفريعهما على الشكل التالي:

- **الدلالة المعجمية والقاموسية**: التمني هو شعور الإنسان بالفرح بما يستشرفه من إيجابيات في المستقبل.

- **الدلالة المعجمية والقاموسية**: الخوف هو إحساس بشيء مستقبلي مخيف وسلي.

ويظهر لنا من هاتين الكلمتين أن هناك عناصر التشابه والتقارب بين هذين الليكسيمين: الإحساس واستشراف المستقبل. بيد أن هناك ما يجعلهما متقابلين: إيجابي وسلي. وهكذا، فإذا كانت كلمة التمني تقترب من كلمة الخوف عبر وجود الشعور والمستقبل، فإنها تفترق عنها على مستوى طبيعة ذلك الشعور.

- **التركيب السيمي للصورتين معا**: يتبين التركيب السيمي للصورتين "التمني" و"الخوف" عن طريق استخلاص القيم الخلافية، وإبراز المقومات المشتركة والمختلفة، أو تحديد الوظيفة الاختلافية والتمييزية على الشكل التالي:

- "التمني": /شعور/+/استشراف مستقبلي/+/مفرح/

- "الخوف": /شعور/+/استشراف مستقبلي/+/غير مفرح/

ومن جهة، يمكن تفريع الصورة المعجمية أو الليكسيم إلى مجموعة من السميات أو السميات السياقية (**sémèmes**)، أو السميات النووية أو الفرعية (**sèmes**).

ومن جهة أخرى، يمكن تحليل المظهر الخطابي إلى مجموعة من العناصر والسميات النووية الأساسية، مثل: **التبذير**، الذي يمكن تحليله سيميا إلى مايلي:

- " التنبير":/عملية نشيطة/+/مخطط له/+/إسراف/+ /إنفاق بزيادة/+
/خسارة/+ / سلوك غير مفيد/+ /الحزن/

☞ السيمات النووية أو السيمات التصنيفية المقولاتية:

يتحدد المظهر الخطابي بمجموعة من المسارات التصويرية والسيمات الصغرى. وفي هذا النطاق، يمكن التمييز بين نوعين من السيمات: السيمات النووية (les **sèmes nucléaires**) والسيمات التصنيفية (**classèmes**). فالمقصود بالسيمات النووية تجزيء الصور المعجمية أو مظاهر الخطاب إلى مجموعة من السيمات الملائمة. فكلمتا: التمني والخوف، قد تم توزيعهما إلى سيمات نووية تشكل نواة نووية ثابتة، وتسمى بالصورة النووية. ويسمى هذا النوع من التحليل بالمستوى السيميولوجي للدلالة. أي: تحليل الدلالة إلى عناصر صغرى من السيمات الملائمة والقيم الخلافية والمقومات البارزة⁴⁰⁹. أما السيمات التصنيفية (**classèmes**)، فتعني تجاور الصور فيما بينها داخل سياق نصي منسجم، وتعالقها عن طريق مجموعة من السيمات المشتركة، وتسمى بالسيمات السياقية أو السيمات التصنيفية (**sèmes contextuels**). وتتحدد هذه السيمات بالسياق النصي الذي ترد فيه تلك الصور، ولا تتعلق بالسيمات والمسارات المعجمية الافتراضية الثابتة والقارة. فهذه السيمات تنتمي إلى مقولات وأصناف أكثر عمومية واتساعا أو تبحث عن تصنيفات عامة ضمن سياقات ثقافية ممكنة، مثل:

/حي/ VS (مقابل)/غير حي/

/متواصل/ VS /غير متواصل/

⁴⁰⁹ -Groupe D'Entrevignes : Analyse sémiotique des textes, p ١٢١-١٢٠ .

/إنساني/ VS /حيواني/

أي: تصنف السيمات السياقية إلى أصناف ومقولات دلالية عامة، بعد أن تتشكل بدورها من السيمات النووية، وتحيل هذه السيمات السياقية على ما يسمى بالمستوى الدلالي للمعنى. ويعني هذا أن المستوى السيميولوجي يتكلف بدراسة السيمات النووية. في حين، يهتم المستوى الدلالي بدراسة السيمات السياقية أو ما يسمى كذلك بالسيمات التصنيفية.

وللتمثيل نأخذ كلمة "الرعد":

- السيمات: "الرعد": /العنف/+ /اضطراب/

ندخل الكلمة داخل سياقين مختلفين:

أ- يرتعد الناس: السيمة التصنيفية الجامعة بين الصور المنسجمة هي: /إنساني/

ب- رأيت رعدا شديدا فوق قمة الجبال: السيمة التصنيفية الجامعة بين الصور المنسجمة هي: /طبيعي/

وإذا أخذنا قصة ألفونس دوديه (Alphonse.Daudet)، والمعروفة بـ "أسطورة الرجل ذي الدماغ الذهبي"، فكلمة الرأس تحيل على سمة تصنيفية هي: /جسدي/، وكلمة الذهب تحيل على ماهو/ مادي/.

👉 التشاكل الدلالي والتشاكل السيميائي:

من المعروف أن التشاكل (Isotopie) هو الذي يحقق وحدة الرسالة والخطاب، وهو المستوى المشترك الذي يحقق انسجام النص المعطى، بواسطة مجموعة من المقومات والسيمات الملائمة. ويعني هذا أن التشاكل من المبادئ الأساسية لتحقيق انسجام النص معنويا وقرائيا في الشكل والمضمون معا، وتحصيل

اتساقه تركيبيا ولغويا. ومن هنا، فتكرار السيمات المشتركة داخل نص أو خطاب ما يسمى بالتردد (redondance).

هذا، ويمكن الحديث عن نوعين من التشاكل، بناء على وجود السيمات النووية والسيمات السياقية، وهما: التشاكل الدلالي (السيمات السياقية أو التصنيفية)، والتشاكل السيميولوجي (السيمات النووية). ويعني هذا أن التشاكل الدلالي يتشكل بتردد المقولات الدلالية الكبرى، وتكرار السيمات التصنيفية، في حين نجد أن التشاكل السيميولوجي يتم عبر السيمات السياقية.

وعليه، فالتشاكلات الدلالية تهدف إلى: "استيضاح انسجام واتساق الخطاب. فالتشاكلات الدلالية في الخطاب تحقق الانسجام والاتساق، وتلغي كل إمكانيات الإبهام الدلالي. ويتحقق الانسجام نتيجة مختلف التشاكلات الدلالية التي تميز الخطاب، والتي يتم تحقيقها بفعل التوارد المتكرر لمجموعة من المقومات السياقية. ويمكن تحديد التشاكلات، من جهة أخرى، من إبراز نمو الخطاب، وتوالده، ذلك أن الخطاب حينما يحدد إطارا متشاكلا، فإن مقاطعه الأخرى تنمو وتتمطط اعتمادا على هذا الإطار الأولي، حيث يتميز الخطاب بتراكم قسري لمجموعة من الوحدات المعجمية التي تتأطر ضمن نفس الإطار الأول، لكنها تنتظم داخل مسارات تصويرية هي التي تؤدي إلى تصوير البرامج السردية والمسارات السردية لعوامل السرد. وتعمل هذه الوحدات المعجمية في انتظامها داخل المسارات على توليد مقومات سياقية متشابهة، مما يحقق على مستوى الخطاب مجموعة من التشاكلات."^{٤١٠}

وعليه، فالتشاكل من أهم الآليات السيميائية لبناء المعنى النصي والخطابي، ويعتد كذلك من أهم الوسائل لتحقيق انسجام القراءة، وإزالة الإبهام والغموض عنها.

^{٤١٠} - د: عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ٩١-٩٢.

المربع السيميائي:

لا يتحقق الفهم الحقيقي للصور الدلالية والسيميولوجية للنص أو الخطاب بحال من الأحوال، إلا إذا اعتمدنا على المربع السيميائي. ويقوم هذا المربع المنطقي والعلائقي في جوهره على لعبة الاختلافات الدلالية لبناء المعنى وتنظيمه. فلا يمكن الحديث عن الغني إلا بالحديث عن الفقير، ولا يمكن الحديث عن السعادة إلا بالحديث عن الشقاء، ولا يمكن الحديث عن الفرح إلا بالحديث عن الحزن. ومن ثم، فالمربع السيميائي عبارة عن قاعدة منطقية دلالية يختزل كل التظاهرات السطحية للنص، ويتضمن كل الآليات المنطقية لتوليد السرد تركيباً ومعجماً. ويعني هذا أن المربع السيميائي هو بمثابة المنطق، بينما البنية السطحية بمثابة السرد والحكي. كما أن المربع السيميائي بنية أساسية لتشكيل الدلالة والمعنى النصي والخطابي، بله عن كونه بنية تمييزية وتعارضية، حيث تتميز العلاقات والعمليات داخله تضاداً وتناقضاً وتضمناً، فتحدد المعاني والدلالات الثاوية بواسطة التقابلات والقيم الخلافية.

ويمكن توضيح العلاقات المنطقية للمربع السيميائي على الشكل التالي:

- ١ - علاقات التضاد: الأبيض والأسود؛
- ٢ - علاقات شبه التضاد: اللاأسود واللاأبيض؛
- ٣ - علاقات التناقض: الأسود واللاأسود والأبيض واللاأبيض؛
- ٤ - علاقات التضمن: الأبيض واللاأسود، والأسود واللاأبيض.

الأسود

/ اللون /

الأبيض



يلاحظ من خلال الجدول أن هناك تضادا بين السيمتين: الأبيض والأسود ضمن المحور الدلالي: اللون. ومن ثم، يمكن الحديث عن المحور الدلالي، وكذلك عن علاقة التراتبية، وهي تلك العلاقة الارتباطية بين السيمات الدلالية، كما هو حال اللون في المثال السابق. وبالتالي، فالمربع السيميائي قائم على مجموعة من العلاقات المنطقية، منها: التضاد، وشبه التضاد، والتضمن، والتناقض. فالعلاقات القائمة على مستوى التضاد تشكل ما يسمى بمحور المركب، بينما علاقة شبه التضاد تشكل ما يسمى بالمحور المحايد، في حين تسمى العلاقة بين المتناقضات بالخطاطة أو الترسيم (schéma)، ونسمي الموجه (deixis) تلك العلاقة

القائمة على شبه التضمن، كما تسمى العلاقات الدلالية القائمة بين دلالات التضمن أيضا بعلاقة الموافقة (conformes)⁴¹¹.

ومن يتأمل المربع السيميائي في أبعاده الهندسية والمنطقية والدلالية، فيلاحظ بدون أدنى شك أنه ثنائي العلاقات، بمعنى أنه يتمثل منطق العالم وفلسفة الأشياء؛ لأن العالم مبني على الثنائيات الزوجية والتصنيفات الثنائية. ويدل هذا أن الثنائية قاعدة أساسية لبناء وحدات النص والخطاب الدلالية. ويتبين لنا من كل هذا أن السرد يتكون من لعبة العلاقات (علاقات التضاد وعلاقات التضمن وعلاقات التناقض)، ولعبة العمليات (عملية النفي بالنسبة للتضاد، وعملية الانتقاء بالنسبة لشبه التضمن). ومن ثم، فالمربع السيميائي نظام منطقي ودلالي تصنيفي يحدد قيم المعنى، وهو كذلك، بشكل من الأشكال، نظام تركيبي.

هذا، وتساهم شبكة العمليات (opérations) في تحويل قيمة ما، ونقلها إلى أخرى. وهنا، يتأكد المظهر التركيبي والديناميكي للمربع، وذلك من خلال عمليتي: النفي (négation)، والانتقاء (sélection). ومن ثم، تحيل العمليات على الفعل، في حين تحيل العلاقات على الحالة أو الكينونة. ويعني كل هذا أن المربع السيميائي يتكون من العلاقات والعمليات المنطقية والدلالية. كما أنه نموذج لتمثيل كيفية توليد الدلالة؛ لكونه يبين طرائق هندسة المعنى في النص، ويوضح كذلك طرائق تشكل الدلالة سطحا وعمقا. وبالتالي، فالمربع السيميائي هو الذي يحقق الانسجام داخل النص والخطاب على حد سواء، ويساعد المحلل السيميائي على فهم العلاقات والعمليات، ويسعفه كذلك في استيعاب مختلف الانتقالات من قيمة إلى أخرى، وذلك عبر مختلف تعاريج النص أو الخطاب.

وبعد كل هذا، نصل إلى أن المستوى السطحي من النص أو الخطاب يتكون من مكونين متكاملين ومتضافين، وهما: المكون السردى الذي ينحصر في دراسة

⁴¹¹ -Groupe D'Entrevignes : Analyse sémiotique des textes, p : ١٣٤ .

الحالات والتحويلات والبرامج السردية والموجهات الكيفية، وذلك في إطار سردي تركيبي (النحو)، والمكون الخطابي الذي ينظم المسارات التصويرية والمعجمية التي تتحقق في النصوص والخطابات عبر التظاهرات الخطابية (الدلالة). وفي هذا السياق، يستعين الباحث السيميائي بالتحليل المعجمي والموضوعاتي في مقارنة الصور والدلالات النصية الكبرى، مع تحديد أدوار الفاعل سواء أكانت أدوارا تيماتيكية أو أدوارا عاملية.

وعلى المستوى العميق، يعتمد المحلل العلاماتي على التحليل السيميولوجي القائم على دراسة الصور المعجمية، عن طريق استخلاص سيماتها النووية، والاهتداء بالتحليل الدلالي في معالجة السيمات التصنيفية أو المقولاتية أو السيمات السياقية. ولا يمكن فهم دلالات النص أو الخطاب بأي حال من الأحوال إلا إذا تم الحديث عن التشاكل السيميولوجي والتشاكل الدلالي، والانطلاق، بعد ذلك، من المربع السيميائي الذي يشمل العلاقات (التضاد، وشبه التضاد، والتضمن، والتناقض)، والعمليات (النفي والانتقاء).

ويتبين لنا من كل هذا أن علاقات التضاد والتناقض والتضمن التي توجد على المستوى العميق تستثمر على مستوى السطح عبر الشبكات التصويرية، كما أن العمليات المنصبة حول القيم في المستوى العميق، وذلك عبر عمليتي: النفي والاختيار، تشغل سطحا بواسطة البرامج السردية. ويعني هذا أن هناك مرورا من المنطق (البنية العميقة) إلى الحكيم أو السرد (البنية السطحية).

وخلاصة القول: إن من أهم الآليات الشكلية لتوليد الدلالة والمعنى سطحا وعمقا في النصوص والخطابات، تنحصر، بشكل من الأشكال، في الصورة المعجمية والدلالية، والحقل المعجمي والحقل الدلالي، والصورة الخطابية والتمظهر الخطابي، والفاعل التيماتيك، والسيمات النووية والسيمات التصنيفية، والدلالة المدججة، والتشاكل السيميائي والدلالي، والمربع السيميائي.

الفصل العاشر:

سيمائية الفعل والتغريض

يقوم النموذج السيميوطيقي على دراسة النص أو الخطاب من الظاهر أولاً، ومقاربتة على مستوى السطح ثانياً، وتحليله على مستوى العمق ثالثاً، من خلال تقطيع النص إلى مقاطع سردية مرقمة بشكل متسلسل، أو معنونة بتييمات دلالية ووحدات وظائفية في شكل تواردات تشاكلية. وبعد ذلك، يتم تقطيع المقطع السردى إلى ملفوظات سردية متعاقبة في شكل جمل وعبارات سردية، فيتم دراستها في ضوء المكون السردى من جهة، والمكون الخطابى من جهة أخرى. ومن ثم، ننتقل إلى المستوى الدلالي والسيميولوجى بدراسة السيمات النووية والسيمات السياقية، وتحديد التشاكل السيميولوجى والدلالي. وبعد ذلك، يبين المستوى المنطقى، وذلك بتحديد المربع السيميائى، واستخلاص علاقاته الثاوية، واستجلاء عملياته المضمرّة. إذاً، ماهي مبادئ المقاربة السيميوطيقية نظرياً وتطبيقياً؟ وماهي الخطوات المتبعة لتطويق المعنى وشكلنة الدلالة؟

١- بنية التجلي:

يتكون النص في منظور المقاربة السيميوطيقية من ثلاث بنيات متكاملة: بنية التجلي (النص الظاهر)، والبنية السطحية، والبنية العميقة. ومن ثم، تعنى البنية الخارجية أو بنية التجلي بدراسة العتبات الموازية (العنوان - الأيقونات - الهوامش - المقدمات - الإهداء - المقتبس - كلمات الغلاف...)، وتقطيع النص في ضوء مجموعة من المعايير السيميائية، كالمعيار المكاني **Toponyme** الذي يتمثل في تحديد الفضاءات المكانية المدججة (بكسر الجيم) **Englobant** ، والمدججة (بفتح الجيم) **Englobé**. وهناك المعيار الزمني الذي ينقسم إلى لحظات زمنية محورية: قبل - أثناء - بعد. وهناك أيضاً المعيار السردى الذي يتمثل بدوره في ثلاث لحظات سردية: الاستهلال والعقدة والانفراج. وهناك كذلك المعيار الفاعلي

Actoriel الذي يحدد الفواعل والعوامل والشخص الرئيسة والمساعدة سواء أكانت فردية أم جماعية، والتي لها دور بشكل من الأشكال في تأزيم الحكيم أو تشكيل السرد. بله عن المعيار الأسلوبى الذي يقوم على استحضار السجلات اللغوية والروابط والصياغة الأسلوبية والتعبيرية التي لها أهمية في بناء النص وشكلته. ولا ننسى أيضا المعيار البصري أو الطوبوغرافى الذي يهتم بتقطيع النص إلى جمل وفقرات محددة في ضوء علامات الترقيم أو اعتمادا على ثنائية الفراغ والامتلاء، أو استعانة بثنائية البياض والسواد. وثمة المعيار الدلالي أو الموضوعاتي القائم على استخلاص التيمات والموضوعات. و في الأخير، يمكن الحديث عن معيار التشاكل السيميولوجي أو الدلالي الذي يركز على استخلاص مجموعة من التواردات التكرارية شكلا ودلالة⁴¹².

وعلى أي حال، تحوي بنية التجلي ثلاثة مكونات أساسية إلى جانب العتبات، وهي المكان والزمان والفاعل. ومن هنا، ينقسم المكان إلى مجموعة من الفضاءات السيميائية، مثل:

- ١- المكان الأصل، وهو مكان الأنس أو المكان الحميمي.
 - ٢- مكان الاختبار الترشيعي أو المكان المجاور للمكان المركزي.
 - ٣- مكان الاختبار الحاسم أو ما يسمى باللامكان عند كريماس.
- وعلى مستوى بنية الزمن، يمكن الاعتماد على تحليلات جيرار جنيت (Gérard Genette)، بالتركيز على المدة، والترتيب، والتواتر، والاندماج والاندماج الزمني. ويمكن، على مستوى الشخصية أو الفاعل، الاستفادة من تعليمات فيليب هامون (Philippe Hamon).

⁴¹² - A.J.Greimas : **Maupassant, La sémiotique du texte : exercices pratiques**, Editions du Seuil, Paris, 1976, 19-22 .

٢- البنية السطحية:

تستند البنية السطحية إلى مكونين أساسيين: المكون السردي، والمكون الخطابي. يدرس المكون الأول الأفعال والحالات والتحويلات، ومنطق الجهات، والبنية العاملة. في حين، يدرس المكون الخطابي الصور من جهة، ويقارب الحقل المعجمي والحقل الدلالي والأدوار التيماتية التي يقوم بها الفاعل من جهة أخرى.

أ- المكون السردى:

بادئ ذي بدء، يقوم المعنى في النص أو الخطاب على الاختلاف. بمعنى أن المقاربة السيميوطيقية تحاول أن تستكشف بنية الاختلاف، عن طريق وصفها ومدارستها والتعرف عليها. ومن ثم، فعلينا دائما داخل المكون السردى أن نحدد مختلف الاختلافات والتعارضات الضدية الموجودة بين العناصر السردية. فحينما نريد دراسة تطور الشخصية مثلا، علينا أن نبرز مختلف حالات هذه الشخصية، من خلال تقابلها وتعارضها وتضادها داخل السياق النصي أو الخطابي. وبالتالي، فلا معنى بلا اختلاف، وهذا يذكرنا بالاتجاه التفكيكي عند جاك دريدا (J.Derrida) الذي يؤمن كثيرا بفلسفة التفكيك والاختلاف.

زد على ذلك، فالسردية (la narrativité) هي مجموعة من الحالات والتحويلات التي يتعرض لها عنصر ما داخل نص أو خطاب ما. بمعنى أن السردية هي بمثابة تعاقب حالات وتحويلات داخل سياق خطابي ما، تكون مسؤولة عن إنتاج المعنى. ومن هنا، فالتحليل السردى هو الذي يهتم برصد تلك الحالات

والتحولات داخل النص السردي. ومن هنا، فالمقاربة السيميوطيقية تدرس النصوص السردية التي تتعاقب فيها الأفعال والحالات والتحولات.

☞ الأفعال والحالات والتحولات:

قبل كل شيء، علينا التمييز في هذا الصدد بين الحالات والتحولات، حيث تتحدد الحالات بوجود فعل الكينونة أو فعل الحالة (كان الكاتب حزينا- لم يكن الكاتب حزينا)، أو بوجود فعل التملك (يمتلك الكاتب سيارة ثمينة- لا يملك الكاتب سيارة ثمينة). أما التحولات فتتحقق بوجود فعل "الفعل" (اشترى الرجل أشياء ثمينة).

ومن هنا، فالتحليل السردى يميز بين ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، من خلال التوقف عند الكلمات والمفردات والعبارات والجمل في صيغها التعبيرية المختلفة داخل النص أو الخطاب السردى المعطى. ولا يتم هذا على مستوى نص التجلي الظاهري (niveau de la manifestation)، بل على المستوى المشيد أو المؤسس بنيويا (niveau construit).

هذا، ويتكون ملفوظ الحالة من الذات (sujet) والموضوع (Objet). وبينهما علاقة عاملية. ويعني هذا أن الذات ليست شخصية، وليس الشيء شيئا، بل هما أدوار وعوامل أو ما يسمى بالأدوار العاملة (actants ou rôles actantiels). وقد يكون ملفوظ الحالة متصلا أو منفصلا على النحو التالي:

١- (الذات ٨ الموضوع). ويعني هنا علاقة الاتصال بين الذات والموضوع.

٢- (الذات ٧ الموضوع). ويعني هنا علاقة الانفصال بين الذات والموضوع.

ويكون التحول بدوره منفصلا ومتصلا على الشكل التالي:

١ - (الذات ٨ الموضوع) ← (الذات ٧ الموضوع)؛

٢ - (الذات ٧ الموضوع) ← (الذات ٨ الموضوع).

يلاحظ في المثال الأول أن هناك تحولا من ملفوظ الحالة المتصل إلى ملفوظ الحالة المنفصل. أما في المثال الثاني، فنجد تحولا من ملفوظ الحالة المنفصل إلى ملفوظ الحالة المتصل. وقد يكون ملفوظ الحالة مركبا، كأن يكون هناك موضوع واحد بالنسبة لفاعلين وعوامل متعددين. ففي قصة " الرجل ذي الدماغ الذهبي" لألفونس دوديه^{٤١٣}، يلاحظ أن هناك مقطعين سرديين، في المقطع السردى الأول: يملك الرجل الذهب، في حين لا يملك الآخرون شيئا. أما في المقطع السردى الثاني، فقد أصبح الرجل الغني فقيرا، حيث خسر كل نقوده، لأنه صرفها على والديه، وصديقه، وزوجته. ومن هنا، نرسم للشخص الأول بالفاعل الأول، ونرسم للأشخاص الآخرين بالفاعل الثاني على الشكل التالي:

حالة المقطع الأول: (ذ ١ ٨ مو)

(ذ ٢ ٧ مو)

أو: (ذ ١ ٨ مو ٧ ذ)

حالة المقطع الثاني: (ذ ١ ٧ مو)

(ذ ٢ ٨ مو)

⁴¹³ - A.Regarder : Groupe D'Entrevignes : Analyse sémiotique des textes, les éditions Toubkal, Casablanca, Maroc, première édition, 1987 .

أو: (ذ ١ ٧ مو ٨ ذ ٢)

ومن هنا: ف (ذ ٣) ← [(ذ ١ ٨ مو ٧ ذ ٢) ← (ذ ١ ٧ مو ٨ ذ ٢)]

ويلاحظ أن هناك تنافسا حول الموضوع المرغوب فيه من قبل عاملين: عامل يخسر ذهبه، وعامل يستفيد من ذهب العامل الأول. أي: إن هناك ربحا وخسارة.

وعليه، فمن الأفضل - منهجيا - أن يصنف السيميوطيقي مختلف ملفوظات الفعل، فيرتبها بشكل متسلسل سواء أكانت متصلة أم منفصلة، فيبين ملفوظات الحالة البسيطة وملفوظات الحالة المركبة.

☞ منطق الجهات أو الصيغ:

لا يمكن للمرسل أن يكلف الذات أو الفاعل الإجرائي بتنفيذ الفعل، وإقناعه بأداء المهمة، والتعاقد معه على إنجاز الفعل، إلا إذا توفر ذلك الفاعل على مجموعة من المؤهلات الكفائية، كالمعرفة، والقدرة، والإرادة، والوجوب. وهذه المؤهلات ترد في شكل أفعال وساطية، مثل:

- ١- الفتى يجب أن يتصدق بماله.
- ٢- الفتى يريد أن يتصدق.
- ٣- الفتى يجب عليه أن يتصدق.
- ٤- الفتى يقدر على التصدق بماله.

تتوسط الفاعل الإجرائي مجموعة من أفعال الوساطة التي تساهم في تعزيز تجربة الترشيح والتأهيل، لكي يخوض الفاعل الإجرائي والفاعل الواسطي تجربة الاختبار والإنجاز من أجل تحقيق الموضوع المرغوب فيه⁴¹⁴.

ومن هنا، فقد ميز كريماس بين أربعة أنواع من الملفوظات: الملفوظ السردي البسيط، والملفوظ الصيغي (يريد- يجب- يقدر- يعرف)، والملفوظ الوصفي (ملفوظ الحالة) سواء أكان ذاتيا (بفعل الكينونة) أم موضوعيا (بفعل التملك)، والملفوظ الإسنادي الذي يحدد علاقة الذات بالموضوع.

🔗 البرنامج السردى:

المقصود بالبرنامج السردى (ب.س) تعاقب الحالات والتحويلات التي تقوم على أساس علاقة الذات بالموضوع، مع ذكر تحولاتها المختلفة والممكنة. ويعني هذا أن البرنامج السردى يحوي مجموعة من التحويلات المبنية والمرتبة. أي: إنها مرتبة بطريقة سببية منطقية، ومتسلسلة بشكل تعاقبي ممنهج ومنظم بدقة وصرامة. لهذا السبب، نستخدم مصطلح البرنامج. ومن ثم، فههدف التحليل السردى هو أن يصف تنظيم البرنامج السردى، وكيفية اشتغاله، والتعرف على طبيعة تسلسله المنطقي والسيي، وطريقة تنظيمه هيكليا وبنويا.

هذا، ويتضمن البرنامج السردى (ب.س) أربع محطات أساسية متكاملة ومتضافرة سببيا ومنطقيا، وهي: التحفيز أو التطويع manipulation، والكفاءة compétence، والإنجاز performance، والتقويم أو التمجيد évaluation. كما يتكون من ثلاثة اختبارات: اختبار ترشيحي يدور حول

⁴¹⁴ -A.Regarder : Groupe D'Entrevignes : Analyse sémiotique des textes, 1987 .

الفاعل والمرسل، واختبار رئيس يحصل فيه الصراع الفاصل بين الفاعل الإجرائي والفاعل المضاد، والاختبار التمجيدي تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافأته.

✓ الإنجاز:

نعني بالإنجاز كل عملية إجرائية يقوم بها الفاعل الإجرائي، بإنجاز تحويل لحالة ما. وهنا، نتحدث طبعاً عن دور عاملي، لا عن شخصية ما. ومن ثم، يتم التمييز بين فاعل الحالة والفاعل الإجرائي الذي يرتبط بعملية الفعل. وهنا، نتحدث عن ملفوظ الفعل. ونمثل لهذا بالطريقة التالية:

ف (ذ) ← [(ذ ٧ مو) ← (ذ ٨ مو)]

وبتعبير آخر:

فاعل (الذات) ← [(الذات ٧ الموضوع) ← (الذات ٨ الموضوع)]

ويعني هذا أن الفاعل الإجرائي يقوم بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، والعكس صحيح كذلك. فحرف الفاء يشير إلى الفاعل، أما السهم المشبع بالسواد، فيشير إلى ملفوظ الفعل. وهذا العمل يطبق على مختلف الملفوظات الموجودة في النص، ولا سيما التي تسمى بملفوظات الحالة.

✓ الكفاءة:

يقصد بالكفاءة السيميائية داخل البرنامج السردى مجمل الشروط الأساسية والضرورية لتحقيق الإنجاز الفعلي. ويعني هذا أن الفاعل الإجرائي لا يمكن أن يقوم بأدواره الإنجازية، إلا بالاعتماد على مجموعة من المؤهلات الضرورية سواء أكانت مؤهلات عقلية معرفية أم مؤهلات جسدية أم مؤهلات أخلاقية. ومن ثم،

فالفاعل الإجرائي هو الذي يتمثل الواجب، ويمتلك الإرادة والقدرة ومعرفة الفعل المرشح له لأدائه ممارسة وتطبيقا. ومن هنا، تركز الكفاءة على أربعة مؤهلات صيغية: المعرفة، والقدرة، والإرادة، والواجب. وينبغي أن نشير هنا إلى أن الموضوع نوعان: الموضوع الرئيس (objet principal) المتعلق بموضوع القيمة، والموضوع الواسطي، أو ما يسمى كذلك بالموضوع الجهي (objet modal) المتعلق بموضوع الوساطة أو الجهة. ويعني هذا أن هناك إنجازا رئيسا وإنجازا وساطيا أو جهيا أو كيفيا.

وفي هذا السياق، يمكن الإشارة إلى وجود أنواع ثلاثة من الذات: ذات افتراضية وموضوع افتراضي، وذات محينة وموضوع محين، وذات متحققة وموضوع متحقق: "إنها ثلاث حالات سردية، الأولى منها سابقة على اكتساب الكفاءة، والثانية تنتج عن هذا الاكتساب، والأخيرة تعين الذات، وقد قامت بالعمل الذي يصلها بموضوع القيمة، ويحقق بذلك مشروعها."^{٤١٥}

وعليه، فالبرنامج السردى يقوم في جوهره على الإنجاز باعتباره مرحلة ضرورية لتحويل الحالات إلى أفعال إجرائية. ومن ثم، فالإنجاز الإجرائي يستلزم منطقيا عملية الكفاءة، فلا يتحقق الإنجاز في غياب الكفاءة والمؤهلات الضرورية. كما أن الفاعل الإجرائي يخضع لتحفيز من قبل المرسل، مع إقناعه منطقيا ووجدانيا بإنجاز مهمة. وأثناء أداء مهمته، سيخضع عمل الفاعل الإجرائي للتقويم والتقييم، وتأويل عمله وسلوكه إن كان ذلك إيجابا أو سلبا. وبالتالي، تسمى آخر مرحلة من مراحل البرنامج السردى بمرحلة التقويم أو التعرف. وهنا، يحضر المرسل كفاعل التأويل (agent d'interprétation) ليقوم مهمة الذات البطلة.

✓ التحفيز:

^{٤١٥} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ٣٠.

نعني بالتحفيز أو التطويع حمل الفاعل الإجرائي على تنفيذ مهمة ما في ضوء المؤهلات والإمكانات المتوفرة لدى الفاعل الذات، وغالبا ما يكون التحفيز أو التطويع من قبل المرسل إقناعا وتأثيرا وشرحا. وتكون بين المرسل والفاعل الإجرائي عمليات تعاقدية سواء أكان "العقد إجباريا (contrat injonctif)"، كأن يجبر المرسل المرسل إليه بقبول المهمة، وتكون العلاقة هنا علاقة رئيس بمرؤوس. وقد يكون العقد ترخيصيا (contrat permissif)، كأن يخبر المرسل إليه المرسل بإرادته للفعل (الإرادة المنفردة)، فيكون موقف المرسل القبول والموافقة. وفي هذه الحالة، يعزم تلقائيا على الإنجاز والفعل. وقد يكون العقد ائتمانيا (contrat fiduciaire) يقوم فيه المرسل بفعل إقناعي يؤوله المرسل إليه، فإن كان الفعل الإقناعي كاذبا يكون الفعل التأويلي واهما مثلما يحدث غالبا عندما يخدع البطل. وبالنسبة لهذا الصنف من العمليات التعاقدية يقبل المرسل إليه خطاب المرسل، ولا يشك في صحته في جميع الحالات. والرسالة هنا تكون دائما ذات طبيعة كلامية، وتظهر هنا القيمة الإنجازية للخطاب.^{٤١٦}

وهكذا، نستنتج بأن التحفيز هو أول محطة في البرنامج السردي، وبواسطة يتحقق الإنجاز والتقويم.

✓ التقويم:

يأتي التقويم داخل البرنامج السردى بعد الاختبار الترشيحي، والاختبار الحاسم، والاختبار المجد الذي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي، ومكافأته إيجابا أو سلبا.

^{٤١٦} - سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص: ٧٠-٧١.

ويعني هذا أن التقويم مبني على معيار الصدق والكذب، والتركيز على الفعل التأويلي وفعل المعرفة. ويعني هذا أننا نصدر أحكاماً على فعل الفاعل الإجرائي في ضوء معرفة ما قام به من مهمات: فهل ما قام به هو عمل صادق أو كاذب أو واهم أو بقي سرا من الأسرار؟! أي: نتحدث هنا عن البعد المعرفي من خلال تقويم نتائج الأفعال في ضوء معيار الصدق والكذب. (صدق الحالات أو كذبها أو وهمها أو خفاؤها).

هذا، ويخضع التقويم للعلاقة التعاقدية المبرمة بين المرسل والذات البطلة. فالعقد المبرم منذ البداية بين المرسل والمرسل إليه - (الذات) يوجه المجموع السردى، وباقي الحكاية يبدو، إذاً، كتنفيذ له من قبل الطرفين المتعاقدين، ومسار الذات - الذي يشكل مساهمة المرسل إليه - يكون في نفس الوقت متبوعاً بالتقويم التداولي (المكافأة) والمعرفي (الاعتراف) من قبل المرسل.

ونتيجة لذلك يكون عمل الذات مؤطراً بمقطعين تعاقديين: إقامته وإجازته واللذان يتبعان هيئة عاملية غير الذات: نقول بأنه يوجد بداية هيئة إيديولوجية للإعلان عن الحدث وفي النهاية هيئة جيدة لتفسيره ومماثلته مع الكون القيمي الذي تتحكم فيه.^{٤١٧}

ويعني كل هذا أن التقويم هو تبيين لعمل الذات البطلة وتمجيد لمهامها، أو قد يكون قدحا مشيناً في ما قامت به من أفعال وأعمال لا ترضي المرسل في ضوء ما تم إبرامه من عقود مشتركة.

^{٤١٧} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ٣٢-٣٣.

✓ ملاحظات تتعلق بالبرنامج السردى:

يلاحظ من كل هذا أن محطات البرنامج السردى (التحفيز - والكفاءة - والإنجاز - والتقويم) مترابطة سببياً ومنطقياً، فكل محطة تؤدي إلى محطة لاحقة بشكل تراثي ومنهج. و ينبغي على الباحث السيميوطيقي، عند استحصال محطة واحدة من البرنامج السردى، أن يبحث عن باقي المحطات السردية الأخرى، فيستكملها بشكل كلي وشامل، حتى تتضح الرؤية السردية والوصفية. ويمكن توضيح البرنامج السردى في هذه الخطاطة التالية:

التحفيز - manipulation	الكفاءة compétence	الإنجاز performance	التقويم sancation
الحث على الفعل	تأهيل الفعل	تنفيذ الفعل	الحكم على الفعل
علاقة المرسل بالفاعل الإجرائي	علاقة الفاعل الإجرائي بالعمليات التأهيلية أو الوساطية أو الجهة	علاقة الفاعل الإجرائي بمواضيع القيمة	- علاقة المرسل بالفاعل الإجرائي. - علاقة المرسل بفاعل الحالة.

وهكذا، يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن أول خطوة سيميوطيقية نبدأ بها هي التحليل السردى، من خلال الاستعانة بلغة وصفية تنتمي إلى النحو السردى، وذلك بالتركيز على المكون السردى، وتتبع الخاصية السردية، ومدارسة الأفعال والحالات والتحويلات، ومدارسة البرنامج السردى عبر محطاته الأربع: التطويع،

والكفاءة، والإنجاز، والتقويم. وقد بينا أن الكفاءة تتضمن أربعة مؤهلات أساسية، ألا وهي: الواجب، والإرادة، والقدرة، والمعرفة. وهنا، يمكن الحديث عن جهات الإمكان (الواجب والإرادة)، وجهات التحين والتنفيذ (القدرة والمعرفة). وبما أن الفاعل نوعان: فاعل الحالة والفاعل الإجرائي، فإن الموضوع بدوره نوعان: موضوع القيمة، وموضوع الجهة. ويمكن كذلك الحديث عن البرنامج السردى المضاد الذي يقوم به البطل أو الفاعل المعاكس أو الذات المضادة لتقويض البرنامج السردى الذي يقوم به الفاعل الإجرائي من أجل تحصيل الموضوع المرغوب فيه.

وعلى أي حال، فالتحليل السردى يقوم على مبدئين أساسيين، وهما: مبدأ التقابل أو التضاد المبني على المحور الاستبدالي أو البراغماتي (محور التعويض والانتقاء)، ومبدأ التعاقب أو التابع أو التسلسل القائم على المحور التركيبي (الترباط المنطقي).

البنية العاملية:

ترتكز البنية العاملية على ثلاثة محاور أساسية، تتمثل في محور التواصل الذي يشمل المرسل والمرسل إليه، ومحور الرغبة الذي يتضمن الذات والموضوع، ومحور الصراع الذي يتقابل فيه المساعد والمعاكس. ومن المعلوم أن العامل هنا لا يعني الشخصية فقط، بل هو مفهوم شامل قد يعني المؤسسات والقيم والأفكار والفضاءات والأشياء والحيوانات وغيرها من المفاهيم المجردة، كالسعادة، والجهد، والإسلام...

وتتسم البنية العاملية بكونها بنية عامة ومجردة، يمكن تعميمها على الكثير من الظواهر والنصوص والخطابات، وترتبط هذه البنية العاملية بشكل وثيق ومتصل بالبرامج السردية التي تنبني عليها القصة. ومن هنا، " فإن البرامج السردية هي

وحدات سردية تنبثق عن تركيب عاملي قابل للتطبيق على كل أنواع الخطابات.^{٤١٨}

وتتوضح البنية العائلية بشكل جلي من خلال هذا المثال التبسيطي الذي يوضح مسار الرسالة النبوية الشريفة:

ذات ← الرسول (صلعم)

موضوع ← نشر الرسالة

المرسل ← الله

المرسل إليه ← الإنسانية كافة

المساعد ← المهاجرون والأنصار

المعاكس ← الكفار

وإليكم مثالا آخر يتعلق بفتح الأندلس:

ذات ← طارق بن زياد

موضوع ← فتح الأندلس

المرسل ← الجهاد

المرسل إليه ← المسلمون

المساعد ← الإيمان والتقوى والجيش البربري

المعاكس ← لذريق وجيوشه.

ولا يمكن الحديث عن البنية العائلية إلا في علاقة مع الأفعال والحالات والتحويلات والبرنامج السردى في شكل تصور كلي ورؤية شاملة.

^{٤١٨} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ٢٢.

ب- المكون الخطابـي:

يدرس المكون الخطابي كل ما يعلق بالتيّمات الدلالية ووحدات المضامين، وذلك بالانتقال من الصورة أو الليكسيم إلى المسار التصويري، ثم إلى التشكلات الخطابية، وذلك " وفق سلسلة من الإرغامات التي يفرضها الإطار الثقافي العام الذي أنتج داخله النص السردي".^{٤١٩}

الصور Figures:

الصور هي مجموعة من الالكسيمات التي ترد داخل النص أو الخطاب، وقد تتحدد بدلالاتها المعجمية أو بدلالاتها السياقية. ويعني هذا أن الصورة: " تحتوي عموماً على مضمون ثابت يحلل إلى عناصره الأولية. قد تبرز انطلاقاً من نواة المضمون، أنواع أخرى من التحقيقات، وذلك من خلال الاستعمالات المختلفة للصورة. نطلق مصطلح المسار السيمي على الإمكانيات المحققة. بناء على ما تقدم، تعتبر الصورة وحدة من المضمون الثابتة والمحددة بواسطة نواتها الدائمة حيث تتحقق الافتراضات بشكل متنوع حسب السياقات.

ينبغي أن نعتبر الصورة كتنظيم للمعنى الافتراضي المحقق بشكل متنوع حسب السياقات. هذا يقودنا إلى تصور الصورة في جانبيها التاليين:

- المعجم: يمكن أن تحدد كل الدلالات الممكنة للصورة وكل مساراتها الممكنة كمجموعة منظمة من المعاني. هذا العمل موجود في قاموس اللغة، والصورة هنا يتم فهمها من المنظور الافتراضي.

^{٤١٩} - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: ١٢٨.

- الاستعمال: تحدد الصورة حسب الاستعمال الذي يمارس على الملفوظات والخطابات التي تستغل جانبا من الجوانب الممكنة للصورة. الصورة هنا يتم فهمها في الجانب المحقق. هكذا، نرى أن الجانب الافتراضي يحيل على الذاكرة، والجانب المحقق على الخطاب.^{٤٢٠}

ويعني هذا أن هناك الصورة المعجمية القاموسية المبنية على الذاكرة اللغوية، والصورة الدلالية السياقية المبنية على الاستعمال والتحقق النصي والسياقي. وتعبير آخر، هناك ما يسمى بصورة التعيين (صورة الكلمة التقريرية الحرفية المباشرة) وصورة التضمنين (صورة الكلمة الموحية الاستعارية والمجازية).

❧ الحقل المعجمي:

يعتمد الحقل المعجمي على استخلاص الوحدات الدلالية التي تنتمي إلى معجم معين، بالتركيز على الأفعال والأسماء والعبارات والملفوظات التي تشكل معجما معيناً، مثل: معجم الصحة (الطبيب، المريض، الأدوية، فحص، أجرى عملية...)، ومعجم الرياضة (كرة القدم، يلعب، العدو الريفي..)، ومعجم الطبيعة (الليل، والنهر، والمساء، والرعد، والمطر...). ويعني هذا أن: "نقوم باستخراج المفردات التي تبدو لنا أساسية في إبراز الدلالة بعد قراءة النص عدة مرات، نضعها في جداول مجمعة وفق مقولات دلالية معممة إلى أقصى حد ممكن، ودقيقة بقدر الإمكان في تعيينها للمعنى الإجمالي المستفاد من النص. سوف يكون مفتاحنا في مثل هذه العملية مبدأ التشابه والتخالف. يقوم المبدأ الأول على علاقة انضوائية،

^{٤٢٠} - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى

سنة ٢٠٠٠م، ص: ٧٤-٧٥.

بينما يتأسس المبدأ الثاني على تعارضات نسبية. تجدر الإشارة إلى أن تحديد المعنى المتعلق بكل مفردة مستخرجة من النص يتم وفقا لدلالاتها في السياق النصي.^{٤٢١} هذا، وما يلاحظ على الحقل المعجمي أنه حقل قاموسي ليس إلا، بمعنى أن الكلمات تتحدد من خلال معانيها اللغوية كما وردت في المعجم أو القاموس اللغوي بأبعادها الحرفية والمباشرة.

🔗 الحقل الدلالي:

يتحدد الحقل الدلالي، بعد استكشاف الحقول المعجمية، بدراسة الكلمات في سياقاتها النصية والخطابية، بعيدا عن التفسيرات المعجمية والقاموسية، بمعنى أن دلالات الكلمات تستكشف داخل سياقاتها النصية والذهنية والتأويلية والثقافية. وبتعبير آخر، فبعد الانتهاء من تصنيف مجموع المفردات المستعملة وفق مقولات دلالية متسعة (حقول معجمية)، تضم كل منها مجموعة من المفردات والعبارات، تنتقل إلى الملفوظات السياقية الخاصة التي تشكل الحقل الدلالي (معجم المعاني). وبطبيعة الحال، يستند الحقل الدلالي مثل الحقل المعجمي إلى مجموعة من العلاقات كالتضاد والاختلاف والترادف...^{٤٢٢}

^{٤٢١} - د. عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣ م، ص: ٦٩-٧٠.

^{٤٢٢} - د. عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردى، ص: ٨٥.

❧ الأدوار التيماتيكية:

يقصد بالأدوار التيماتيكية مجموعة من الوظائف السردية التي يقوم بها الفاعل التيماتيك، وهي أدوار اجتماعية وثقافية ومهنية وأخلاقية ونفسية واجتماعية. وتقوم هذه الأدوار كذلك بتفريد الممثل، وتشخيصه إنسانيا باسم العلم الخاص. في حين، يبقى العامل كائنا عاما ومجردا. ومن المعلوم أن الفاعل يشتغل على مستويين، المستوى الخطابي باعتباره فاعلا أو ممثلا يؤدي أدوارا تيماتيكية، أو على مستوى البنية التركيبية أو السردية باعتباره عاملا يؤدي مجموعة من الأدوار العاملة. ويعني هذا أن هناك نوعين من الأدوار: أدوار معجمية غرضية يؤديها الفاعل على مستوى الخطاب، وأدوار عاملية يؤديها العامل على مستوى المكون السردى أو التركيبى. وفي هذا الصدد، يقول جوزيف كورتيس: "إن الممثل لا يختزل في المكون الخطابي فقط: فباعتباره داخلا في الحكاية فإنه يأخذ وضعه في التنظيم التركيبى أيضا. في هذا الأفق، يظهر الممثل كمجال لالتقاء وارتباط البنيات السردية والبنيات الخطابية للمكون النحوي والمكون الدلالي، لأنه مكلف في نفس الوقت على الأقل بأداء دور عاملي وعلى الأقل بدور غرضي يصدقان كفاءته وحدود فعله أو كينونته. إنه في نفس الوقت مجال لاستثمار هذه الأدوار ولكن أيضا لتحويلها."^{٤٢٣}

هذا، وإذا كانت البنية التركيبية بنية عامة ومجردة وكونية، فإن البنية الخطابية خاصة. ويعني هذا أنه يتم: "الانتقال من البنيات السردية كهيكل عام ومجرد، إلى ما يشكل غطاء لهذه البنيات السردية ويمنحها خصوصيتها وتلوينها الثقافى، أي

^{٤٢٣} - جوزيف كورتيس: نفسه، ص: ١٢٥-١٢٤.

البنيات الخطائية، وذلك وفق المبدأ القائل بتبعية المكون الخطابي للمكون السردى.^{٤٢٤}

ويعني هذا أننا نتقل من بنية التعميم والتجريد، مع بنية العوامل والمكونات السردية، إلى بنية التخصيص مع الفاعل وأدواره الغرضية.

٣- البنية العميقة:

تبنى البنية العميقة من جهة على دراسة السيمات النووية السيميولوجية ودراسة السيمات السياقية الدلالية، والتركيز على التشاكل الدلالي والسيميائي. ومن جهة أخرى، تدرس البنية العميقة ما يسمى بالمربع السيميائي أو النموذج الدلالي والمنطقي التأسيسي.

أ- المستوى الدلالي:

ينبنى المستوى الدلالي على دراسة المكونات الخطائية على مستوى البنية العميقة، من خلال التركيز على السمات السيميولوجية والسيمات الدلالية، ودراسة التشاكل الدلالي والسيميولوجي على حد سواء.

☞ السيمات السيميولوجية:

^{٤٢٤} - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: ١٢٥.

نعني بالسيمات السيميولوجية تقسيم اللكسيمات السياقية إلى مجموعة من المقومات أو السمات الجوهرية والعرضية التي تتكون منها الصورة الدلالية أو السياقية، كما كان يفعل رومان جاكسون (R.Jacobson) مع الأصوات، باستعمال الموجب والسالب، كما يتضح لنا ذلك بجلاء في مثالنا هذا: " الرجل ينبح".

- " الرجل ":" /حي /+ /مذكر /+ /عقل /+ /بالغ /

- " ينبح ":" /فعل /+ /صوت /+ /حي /+ /يسند إلى حيوان /- /عقل /

وهكذا، فقد فككنا الصورتين أو الليكسيمين إلى مجموعة من السمات النووية أو المقومات الجوهرية والعرضية. وبالتالي، فهما يتشاركان في صفة الحياة، ويختلفان في الكثير من الصفات المميزة، وخاصة صفة العقل.

☞ السيمات الدلالية:

نعني بالسيمات الدلالية المقولات التصنيفية أو المقولات الفكرية والكونية الخارجية التي تحدد مجموعة من السيمات السيميولوجية أو النووية. وتحيل هذه السيمات المقولاتية التصنيفية على القيم الكونية والإيديولوجيا النصية. ففي المثال السابق، يمكن الحديث عن مقولتين: /إنساني /+ /حيواني/. ويمكن الحديث في أمثلة نصية أخرى عن الاقتصادي والاجتماعي والنفسي والأخلاقي والجنس، وغير ذلك من مقولات فكرية تصنيفية يستوجبها التحليل السيميائي للسيمات النووية والسياقية.

👉 بنية التشاكل:

يقصد بالتشاكل مجموعة من السيمات السياقية أو الكلاسيكات المتكررة والمتردة بشكل متواتر داخل خطاب أو نص ما، وهو الذي يحقق انسجام النص، ويزيل عنه غموضه وإبهامه الدلالي. ويعني هذا أن التشاكل بمثابة تكرار لوحات دلالية ومعنوية وتيماتيكية تشكل أهم تمفصلات النص. أي: إن التشاكل هو قطب دلالي متداخل ومتقابل. ومن هنا، فالتشاكل نوعان: تشاكل دلالي وتشاكل سيميائي. فالتشاكل السيميائي هو الذي يقوم على تواتر السيمات النووية أو المقولات النووية، مثل:

- صورة "الفرح"

- السيمات النووية: /إحساس/+/شعور/+/الرضا/+/إيجابي/+/فعالية/

في حين يقوم التشاكل الدلالي على المقولات التصنيفية أو التصنيفات المادية الكونية أو التصنيفات الفكرية والذهنية الفلسفية الخارجية أو تواتر المقولات الكلاسيماطيكية، مثل:

/اقتصادي/+/إنساني/+/طبيعي/+/جنس/...

ب- المستوى المنطقي:

يتمثل المستوى المنطقي من التحليل السيميائي بكل جلاء في المربع السيميائي، الذي يعد بمثابة جهاز منطقي صرفي يحوي مجموعة من العلاقات المنطقية المضمرة، كعلاقات التناقض، وعلاقات التضاد، وعلاقات التضمن. وهذه العلاقات هي التي تحرك النص فعلا على مستوى الظاهر والسطح. ومن هنا، يسمى المربع السيميائي بمربع الصدق.

☞ المربع السيميائي:

تبنى البنية العميقة من جهة على دراسة السيمات النووية السيميولوجية ودراسة السيمات السياقية الدلالية، والتركيز على التشاكل الدلالي والسيميائي. ومن جهة أخرى، تدرس البنية العميقة ما يسمى بالمربع السيميائي أو النموذج الدلالي والمنطقي التأسيسي. ويسمى كذلك بمربع الصدق، و يستلزم هذا المربع مجموعة من العلاقات التقويمية كالصدق والكذب والوهم والسر، بالإضافة إلى التحكم في ثنائية الكينونة والظهور. ويعني هذا أن المربع السيميائي هو الذي يحدد علاقات النص الصادقة والكاذبة والواهمة والسرية.

هذا، ويقوم المربع السيميائي على استكشاف البنيات الدلالية البسيطة المولدة لمختلف التمظهرات السطحية للنص. كما يتضمن المربع السيميائي علاقات التضاد وشبه التضاد، وعلاقات التناقض، وعلاقات التضمن والاستلزام اتصالا وانفصالا. ويشكل المربع السيميائي كذلك جملة من الأزواج الدلالية البسيطة التي تشكل العالم الدلالي الإنساني. وبالتالي، " فالمربع السيميائي ليس إلا البنية الأصولية للدلالة حين تستعمل كشكل لتنظيم الجوهر الدلالي"^{٤٢٥}

وهكذا، يمكن تصور المربع السيميائي: " كمعطى ثابت منظم على أساس العلاقات الأصولية (تضاد- تناقض- تضمن). لكن يمكن تصور الدلالة ككيان متحرك ينتج عنه توليد المعاني وتحريك المربع السيميائي. فالتناقض كعلاقة شكلية أو منطقية (على مستوى الصرف) تصلح لبناء أزواج دلالية متناقضة العناصر يصبح عملية قصصية أو دلالية (على مستوى التركيب) يترتب عنها نفي عنصر وإثبات أو إقرار عنصر آخر(هو في الواقع نقيض العنصر المرفوض أو المنفي). وإذا

^{٤٢٥} - سمير المرزوقي وجميل شاكر: نفسه، ص: ١٢٩.

طبقت هذه العملية على مربع علامي مشحون بالقيم ينتج عنها حتما نفي بعض الدلالات الواردة وإبراز دلالات أخرى بصيغة الإيجاب والجزم.

وعلى ضوء هذه الاعتبارات نستطيع أن نضع لبنة أولى لتعريف علم التركيب القصصي، إذ يتمثل هذا الأخير في تحريك المربع السيميائي وفي تغيير المعاني المدرجة ضمن محاوره.^{٤٢٦}

هذا، ويهدف المربع السيميائي إلى تقديم صورة العالم ضمن شبكات دلالية إيديولوجية قائمة على التعارض والاختلاف، وتتحدد إيديولوجيا النص من الداخل النصي لا من خارجه، عبر استخلاص التشاكلات الممكنة والبنى الدلالية البسيطة الثابتة في المربع السيميائي. بمعنى أن تحريك المربع السيميائي: "يكون بتوجيه العمليات في إطار سلاسل منطقية تنتج عنها إيديولوجية النص. أي تغيير المضامين والقيم حسب علاقات ومسار معين.

وخلاصة القول: إن النحو الأصولي يرتكز من صرف أصولي يقوم على المربع السيميائي ذي العلاقات الثابتة، ومن تركيب أصولي يقوم بتوجيه وتنظيم العمليات المغيرة للمضامين الأولى سواء بالنفي أو بالإقرار، بالفصل أو بالضم. وبما أن هذه العمليات الموجهة تحدث في إطار المربع السيميائي فهي من جراء ذلك قابلة للتوقع وللإحصاء، وبالإضافة إلى شكلها الموجه تكون هذه العمليات منظمة في سلاسل ومكونة لسياقات يمكن تقسيمها إلى وحدات تركيبية. وعلى هذا الأساس اهتم كريماس بتصنيف الملفوظات السردية، ثم عمل على إبراز حقيقة الوحدة أو المقطوعة السردية.^{٤٢٧}

وعليه، فالمربع السيميائي بنية دلالية منطقية تقع في المستوى العميق، وهو بمثابة نموذج تأسيسي ينظم دلالة النص والخطاب سطحا وعمقا.

^{٤٢٦} - سمير المرزوقي وجميل شاكر: نفسه، ص: ١٣١.

^{٤٢٧} - سمير المرزوقي وجميل شاكر: نفسه، ص: ١٣٢.

٤- المسار المنهجي لتحليل السيميوطيقي:

تعتمد المقاربة السيميوطيقية تطبيقاً وممارسة على مجموعة من المراحل المنهجية المتكاملة فيما بينها، ويمكن تحديدها في الخطوات التالية:

✓ **تحديد المقاطع والمتواليات السردية:** تتحدد المقاطع السردية بواسطة مجموعة من المعايير السيميائية، كالمعيار الحدثي، والمعيار البصري، والمعيار الفضائي، والمعيار الأسلوبي، والمعيار الدلالي... وبعد ذلك، يتم تقسيم المقاطع إلى ملفوظات الحالة وملفوظات الأفعال، وترصد مختلف التحولات التي تستند إليها مختلف البرامج السردية الموجودة في النص، في علاقتها بالبنية العنصرية والبنية التيماتية، وصولاً إلى البنية العميقة حيث التشاكل والمربع السيميائي. ومن المعلوم أن كل مقطع سردي يقوم على مقياسين: مقياس وظائف (مجموعة متكاملة من الأحداث)، ومقياس أسلوبي وتعبيري.^{٤٢٨}

✓ **تحليل مظهر الخطاب:** تدرس مختلف التظاهرات الأسلوبية على مستوى سطح النص، كدراسة العتبات، والبنية الفضائية، ودراسة الشخصيات، ودراسة اللغة والأسلوب.

✓ **تحليل المكون السردية:** يعتمد على دراسة الأفعال والحالات والتحولات اتصالاً وانفصالاً، والتركيز على البرامج السردية تحفيزاً وكفاءة وإنجازاً وتقويماً.

✓ **تحليل البنية العنصرية:** يتم التركيز هنا على عناصر التواصل العنصري (المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس)، والاهتمام بمختلف العمليات التعاقدية الموجودة بين المرسل والمرسل إليه، واستكشاف محاور البنية العنصرية (محور التواصل ومحور الصراع ومحور الرغبة).

^{٤٢٨} - سمير المرزوقي وجميل شاكر: نفسه، ص: ١٢٧.

✓ **تحليل المسار الغرضي:** يركز المسار الغرضي أو المسار المتعلق بالأغراض على إبراز المعاني والأدوار الدلالية والأحداث وفق المسار السردي (قبل) (الوضعية الافتتاحية) - وأثناء (اضطراب وتحول وحل) - وبعد (وضعية نهائية)). ويمكن تقسيمه إلى محاور متداخلة كالمحور المعجمي، والمحور الدلالي، والمحور السيميولوجي، ومحور التشاكل. وكل هذا من أجل الحصول على صورة العالم.

✓ **التحليل المنطقي:** يعنى بتحديد البنية الدلالية المنطقية العميقة للنص أو الخطاب، من خلال التركيز على المربع السيميائي وعملياته وعلاقاته الدلالية والمنطقية^{٤٢٩}.

وهكذا، نصل إلى أن المقاربة السيميوطيقية هي منهجية تحليلية تقوم على لعبة التفكيك والتركيب، وتبحث عن المعنى وراء بنية الاختلاف، وتحاول تصيد الدلالة سطحا وعمقا، مرورا بالتمظهرات النصية المباشرة. ويلاحظ أن التحليل السيميوطيقي مثل النحو الكلي يبحث عن البنيات المنطقية والدلالية البسيطة التي تولد مختلف النصوص والخطابات اللامتناهية العدد، بالانتقال من بنية العمق إلى بنية السطح، عبر مجموعة من التحويلات الصرفية والتركيبية والدلالية القائمة على الحذف والتوسيع والاستبدال والزيادة... ومن هنا، فلا بد للمحل السيميائي أثناء تطبيق المنهج السيميائي أن يراعي مجموعة من الخطوات المحورية التي يمكن حصرها في مرحلة التحليل السردي، ومرحلة التحليل العاملي، ومرحلة التحليل الغرضي (الحقل المعجمي، والحقل الدلالي، والأدوار المعجمية، والتشاكل بنوعيه: الدلالي والسيميولوجي)، ومرحلة التحليل المنطقي، وذلك بتشغيل المربع السيميائي.

^{٤٢٩} - يراجع: د. عبد الحميد بورايو: نفسه، ص: ٥.

الفصل الحادي عشر:

سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية

أثار اسم العلم بصفة عامة، والاسم الشخصي بصفة خاصة، الكثير من النقاشات قديماً وحديثاً، ولاسيما في مجال المنطق، والفلسفة، وفقه اللغة، والقانون، والشريعة، والأنثروبولوجيا، واللسانيات، والشعرية، والنقد الأدبي... وظهرت مجموعة من البحوث والدراسات التي تتناول اسم العلم بالدرس والتحليل والتمحيص، مستعملة في ذلك مختلف المناهج والمقاربات، بغية استجماع المعطيات والمعلومات حول اسم العلم: بنية ودلالة ووظيفة. ومازالت الدراسات إلى يومنا هذا جارية ومستمرة في هذا المجال العويص؛ بسبب النتائج النسبية التي توصل إليها الباحثون عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، ورغبتهم الملحة في تجريب مناهج أكثر حداثة وعصرنة لتشريح اسم العلم تفكيكا وتركيبا، والإحاطة به فهما وتفسيرا. وقد صدق فيليب هامون PH.Hamon حينما قال: "إن قضية أسماء العلم كانت فرصة لمناقشات لاتنتهي ما بين المناطق من جهة، واللسانيين من جهة أخرى".^{٤٣٠}

ومن المعروف أن اسم العلم قد يطلق على شخص أو مكان أو حيوان أو شيء، ولكننا سنحصره في هذه الدراسة فيما ما يطلق على الشخص من تسميات وتعيينات وإحالات وضمائر. ومن ثم، نبعد الأسماء العلمية الدالة على الأمكنة والحيوانات والأشياء.

إذاً، كيف تعامل الدارسون والمبدعون العرب والأجانب مع اسم العلم الشخصي؟ وماهي أهم المناهج والمقاربات التي شغلوها للإحاطة باسم العلم دالا ومدلولا ومقصدية؟ وماهي أهم التصورات السيميائية حول اسم العلم الشخصي في مجال الرواية؟ تلكم هي أهم الأسئلة التي سوف ننكب عليها في بحثنا هذا.

^{٤٣٠} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٢٣ (الهامش).

□ مفهوم اسم العلم:

ثمة تعاريف عديدة لاسم العلم، فهو في اللغة بمعنى العلامة، والوسم، والعلم، والرسم، والجبل، والأثر، والراية^{٤٣١}. أما في التعريف الاصطلاحي، فالعلم هو الاسم الذي يعين مسماه مطلقا. وقد يدل على اسم شخص، أو اسم حيوان، أو اسم مكان، أو اسم شيء. ويقول ابن مالك في ألفيته بصدد حديثه عن اسم العلم^{٤٣٢}:

اسم يعين المسمى مطلقا علمه كجعفر وخرنقا

وقرن، وعدن، ولاحق وشذقم، وهيلة، وواشق

وغالبا ما يتكون اسم العلم الشخصي من الاسم، واللقب، والكنية (محمد بن عبد الرحمن مثلا). وبالتالي، فهو الذي يحدد هوية الإنسان أو الكائن البشري، و يبرز طبيعته الشخصية. وبعد ذلك، يعين مرتكزاتها الأنطولوجية والقانونية والشرعية، فيحدد سماتها ومواصفاتها ومكوناتها الخلقية (بضم الحاء) والخلقية (بكسر الحاء)، ثم يجلي كينونتها داخل المنظومة الواقعية والحضارية. كما يشكل اسم العلم، حسب كلود ليفي شتروس C. L. Strauss، استعارة للشخص^{٤٣٣}. ويرى رولان بارت R.Barthes بأن اسم العلم، إذا جاز التعبير، أمير الدوال، إحياءاته غنية، إنها اجتماعية ورمزية^{٤٣٤}.

^{٤٣١} - ابن منظور: لسان العرب، الجزء التاسع، دار صبح، بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، صص: ٣٦٤-٣٦٦.

^{٤٣٢} - ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص: ١١٨.

⁴³³ - C. L. Strauss : Mythologiques 2, Du miel aux cendres, p : 294 .

⁴³⁴ - R.Barthes : « Analyse textuelle d'un conte d'E.POE », Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, 1974, p : 34 .

هذا، ويتمثل مفهوم اسم العلم الشخصي في مجال الرواية بأنه تعيين للفرد، وخلق تطابق بين اسمه و حالاته النفسية والوصفية والاجتماعية، بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني، يدل على عوالم الشخصية الداخلية والخارجية: " وفي الجملة، فإن معظم المحللين والبنويين للخطاب الروائي قد أصروا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها، فيعطيها بعدها الدلالي الخاص. وتعليل ذلك عندهم أن الشخصيات لابد أن تحمل اسما، وأن هذا الأخير هو ميزتها الأولى؛ لأن الاسم هو الذي يعين الشخصية، ويحدد طبيعتها، ويبين جوهرها، ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها، وتقود القارئ في قراءته للرواية".^{٤٣٥}

والمقصود من هذا أن اسم العلم الشخصي يعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية الروائية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية؛ لأن ثمة تطابقا منطقيا ومرجعيا بين الشخصية واسم العلم. وقد آن الأوان كما يقول أيان وات Watt لكي يدرس النقاد والباحثون: " الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده تقديم شخصية ما على أنها فرد معين، وذلك بتسمية الشخصية بالطريقة ذاتها التي يسمى بها الأفراد في الحياة الاعتيادية".^{٤٣٦}

^{٤٣٥} - حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٤٧-٢٤٨.

^{٤٣٦} - أيان وات: ظهور الرواية الإنجليزية، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة، العدد: ٧٨، العراق، طبعة ١٩٨٠م، ص: ١٨.

وعلى العموم، فاسم العلم الشخصي هو المحرك الديناميكي للشخصية الروائية؛ لأنه هو الذي يكسبها تفردا وتميزا وتعيينا وتخصيصا. وبالتالي، يساعدنا على الظهور والبروز، ضمن المسار السردى **القائم** على تعاقب وتوالي البرامج السيميائية التي تقوم بها العوامل والفواعل النصية أثناء صراعها الكارثي^{٤٣٧} من أجل تحصيل الموضوع المرغوب فيه.

اسم العلم بين الاعتبارية والقصدية:

قد تكون العلاقة بين اسم العلم (الدال) ومسماه (المدلول) علاقة اعتبارية أو اتفاقية أو اصطلاحية كما يذهب إلى ذلك فرديناند دوسوسير F.D.Saussure، وقد تكون العلاقة طبيعية بين الدال والمدلول، كما ذهب إلى ذلك أفلاطون Platon قديما، أو علاقة عليية وسببية واصطناعية مقترنة بقصدية ما كما عند إميل بنيفيست E.Benivinste. ويرى الدكتور محمد مفتاح أن هناك من كان يدافع عن القصدية أو الاعتبارية منذ القديم إلى الآن. فهناك التيار الكراتيلي (نسبة إلى Cratyle) الذي كان يدافع عن وجود علاقة طبيعية بين الأسماء والأشياء التي تعنيها. وصاغ هذا التيار قولاً شهيراً: "من تعرف على الأسماء تعرف على الأشياء"، وقد ألفت كتب عديدة لإثبات صحة هذا الرأي طوال قرون عديدة، حتى إنه في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ظهرت بحوث تدعي وجود علاقة بين أصوات اسم العلم وبين خصائصه الجسدية والنفسية، ولكن أهم رجة أصابت هذا الاتجاه، وزحزحته عن مكانه هي التيار

٤٣٧- ارتبطت النظرية الكارثية بروني توم René Thom ، وتنصب على فهم معضلة الاستقرار والتحول وتوالي الأشكال ، وفهم العلاقات الموجودة بين المواقع والأماكن ، وقابليتها لفعل الاصطدام والتغير والتحول والتوالي. وحينما تقع التحولات بين الظواهر داخل النص تقع الكوارث الحاسمة والاصطدامات الديناميكية البارزة. انظر: د.عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص: ١١٩-١٢١.

البنوي القائل باعتباطية اللغة. وهناك التيار الديمقراطي (Démocrite) الذي كان يقول بالاعتباطية والاصطلاحية، وهناك تيار وسط، وله ممثلون عديدون ذكر أسماءهم " جان مولينو / Molino " و "تامين / Tamine " في كتابهما: "مدخل إلى التحليل اللساني للشعر"^{٤٣٨}، ويرى هذا التيار أن طبيعة تلفظ بعض الأصوات (كالأمامية الانفتاحية والشفوية) مرتبطة بالأشكال، وأن دلالة بعض الأصوات تعتمد على شكلها في البصر^{٤٣٩}.

وإذا كان البنيويون واللسانيون والمناطق يرون أن علاقة الاسم بمسماه علاقة اعتباطية غير مقصودة، فإن كثيرا من الأنثروبولوجيين والشعريين يرون في المقابل أن أسماء الأعلام والشخص والأمكنة، ولاسيما في النصوص الشعرية والخطابات الإبداعية، لها دلالات مقصودة معللة بوظائفها ومقاصدها حسب السياق النصي والذهني.

هذا، وتخضع أسماء الأعلام في مجال الرواية بدورها لثنائية الاعتباطية والمقصدية، فهناك من الروائيين من يستعمل اسم الشخصية بطريقة اعتباطية غير معللة، ولكن هناك من يشغلها بطريقة مقصودة، يريد بها دلالات معينة. وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي حسن بحراوي: "يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئته، وللشخصية احتمالياتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لاتنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز. وإذا، فهو يتحدد بكونه اعتباطيا، إلا أننا نعلم أيضا أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن

⁴³⁸ - Voir : J.Molino et J.Tamine : **Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie**, PUF, 1982, pp : 58-59 .

^{٤٣٩} - د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص: ٣٥-٦٣.

أن تكون متغايرة ومتفاوتة. ولذلك، فمن المهم أن نبحت في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته.^{٤٤٠}

ويعني هذا أن توظيف الأسماء العلمية لتحديد هوية الشخصيات، وتبيان أنماطها السلوكية، وتعيين مواطنها ونسبها ولقبها، ليس ذلك عملاً اعتباطياً دائماً، بل قد يهدف الروائي من وراء اختيار الأسماء الإحالة على دلالات وأبعاد ومقاصد، بغية إثارة المتلقي واستفزازه، وتأزيم الأحداث، أو تحريكها حسب سمات الشخصيات، وتفعيلها بشكل كارثي في ضوء علاماتها الفيزيولوجية، وانفعالاتها السيكلولوجية، سواء أكانت شعورية أم لاشعورية. ومن هنا، فاسم الشخصية يشكل: "دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تميم صورة الشخصية. والمفترض أن تكون هناك خلفية لاسم البطل وأسماء الشخصيات المساعدة. أولاً، لأن تسمية الشخص من ضرورية، إذا ما تعددت في النص القصصي الواحد. وثانياً، لأن تسمية شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التمييز كما يقول توماشفسكي. وثالثاً، لأن التسمية جزئية بنائية كباقي الجزئيات المؤلفة للشخصية. فاختيار اسم لشخصية، وإطلاق لقب على أخرى، ليس منطلقه الفلكلورية، وإنما الفنية، وما فيها من ضرورة، تلزم أن يكون الاختيار مؤسساً على فهم كامل للعمل القصصي وطبيعته.^{٤٤١}

ويلاحظ كذلك أن الروائي حر في توظيف هذه القصصية وتعليلها، وليس مجبراً على قواعد معينة، فهو حر في الاختيار والتعيين والاستبدال والتسمية. ومن ثم، فيإمكانه أثناء وضع أسماء شخصية لأبطاله أن يطلق: "عليهم ألقاباً مهنية (الأستاذ - المقدم - الخماس..)، أو يعينهم بألفاظ القرابة (الأب - العم - الجد -

^{٤٤٠} - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٤٧.

^{٤٤١} - المصطفى أجماهري: (الشخصية في القصة القصيرة)، مجلة الموقف، المغرب، العدد: ١٠، سنة ١٩٨٩م،

ص: ١٢١.

إلخ...)، كما يكون في وسعه كذلك أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التدلاوي- التطواني- الحسناوي...)، بل إننا نجد في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم (العرجاء- الأبله- بوراسين- إلخ...)، أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم. وأخيراً، فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة، وتوظيفها للدلالة على الشخصيات في الرواية^{٤٤٢}.

ومن جهة أخرى، يشير فيليب هامون Ph.Hamon - في هذا الصدد- إلى الهم الهوسي الذي: "يحملة جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم، أحلام بروسست حول لقب غيرمانت Guermantes أو لقب المناطق الإيطالية أو البريطانية، ولقد جرب زولا قبل أن يتوقف عند روغان أو ماكار مجموعة كبيرة من أسماء العلم مختبرا تباعا، الترخيم، والإيقاع، والمجموعات المقطعية أو مجموعات الحركات أو الصوامت".^{٤٤٣} كما يورد روني ويليك R.Wellek وأوستين وارين A.Warren في كتابهما: "نظرية الرواية" ببلوغرافية شاملة للدراسات المقامة حول تسمية الشخصيات في مؤلفات ديكتز، وهنري جيمس، وبلزاك، وغوغول^{٤٤٤}.

وهكذا، يتبين لنا بأن المبدعين والروائيين غالبا ما يوظفون أسماء شخصياتهم الروائية بعد تفكير وأناة وروية واختبار وتمحيص ودراسة، بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية وإيديولوجية. وبالتالي، لم تكن تلك الأسماء بشكل من الأشكال اعتباطية ومجانية، بل كانت تتحكم فيها متطلبات فنية وسياقية وأهداف تداولية

^{٤٤٢} - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٤٧.

^{٤٤٣} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥٨.

^{٤٤٤} - روني ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، سورية، طبعة ١٩٧٢م، ص: ٤٤٩.

معينة، ينبغي للقارئ أن يستكشفها من وراء الأسطر، ويستجليها عبر خبايا الخطاب المضمر وغير المعلنة.

□ الآليات السيميائية للتسمية العلمية الشخصية:

ثمة مجموعة من الآليات التي تستعمل في بناء الأسماء العلمية الشخصية وتركيبها، ويمكن الإشارة إلى الآليات التالية:

١- **الإحالة:** من المعلوم أن أسماء الأعلام تحمل في طياتها حمولات ثقافية، وتتضمن خلفية معرفية وإحالية واسعة بمثابة مستنسخات تناصية في شتى المجالات والتخصصات. ومن ثم، تحمل أسماء الأعلام: "تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان وفي المكان." ^{٤٤٥}

ويعني هذا أن أسماء العلم الشخصية قد تحضر داخل النصوص والخطابات، وهي محملة بالإرث الثقافي في شكل علامات مرجعية ورموز نصية وسيميائية، تستوجب من المتلقي أثناء التعامل معها أن ينطلق من خلفية معرفية مزودة بمعلومات مسبقة لتحقيق اتساق النص وانسجامه، كما هو الحال أثناء التعامل مع روايات الكاتبة السعودية المتميزة: رجاء عالم.

٢- **الاشتقاق:** من المعروف أن توليد أسماء الأعلام الشخصية لا يتم إلا عن طريق الاشتقاق بكل أنواعه، وقد يتحقق هذا الاشتقاق صوتيا وإيقاعيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا وبلاغيا. وقد يخضع هذا الاشتقاق لثنائية التعيين والتضمين، أو ثنائية التقرير والإيجاء، أو ثنائية القاعدة والانزياح. ومن هنا، فقد

⁴⁴⁵ -J.Molino et J.Tamine : Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie, PUF, 1982, pp : 88 .

اشتقت مجموعة من الأسماء العلمية الشخصية من اللغة الراقية أو الشعبية نقلاً وارتجالاً، أو استمدت من اللغة البدائية أو اللغة المتحضرة فهلاً ونحتاً وتركيباً وتوليداً، وذلك باعتبارها أصواتاً رمزية لمدلولات معينة، وعلامات تحمل في طياتها دلالات قصدية أو عليّة. أي: انتقلت هذه الأسماء العلمية عبر الاشتقاق من الاعتبارية الاصطلاحية إلى القصدية والرمزية الذاتية.

ويتبين لنا من كل هذا أن الاشتقاق له دور كبير في قصدية الأعلام، وتوسيعها اطراداً وتكثيفاً واستخداماً. وغالباً ما يتم الاشتقاق الصرفي بتطويع الجذر والسوابق واللواحق، ومراعاة التصغير والتوليد والتصحييف والتضعيف والتحوير، أثناء وضع أسماء الأعلام الشخصية، وتوظيفها في النصوص الإبداعية...

٣- الوصف: تعمل الأوصاف المحددة بشكل جوهري في فرز علم من علم آخر، ويعني هذا أن لدينا أسماء أشخاص كثيرين متشابهة، مثل: مصطفى أو علي أو حسن، فما الذي يفرق بين هذا وذاك. فهنا، نلتجئ إما إلى الكنية أو اللقب: "ولكن هذا التحديد أيضاً، إذ كل "علي" يكنى بأبي الحسن في العرف، وكثير من الناس يلقبون بـ" سيف الله". ومع ذلك، فإن الكنية واللقب يضيّقان من ماصدقية اسم العلم، وإذا ما قبلنا اعتبارهما كوصفين محددتين، فإنهما -إذا- خطوة أولى للفرقة بين أسماء الأعلام."^{٤٤٦}

أما المقصود بالأوصاف المحددة، فتتمثل في التحليل بالمقومات السيميائية الجوهرية (صفات ثابتة ملاصقة بجنس الإنسان)، والمقومات العرضية (وقد تصبح جوهرية مثل الكنية واللقب...) وأعراض (ما يفرق بين إنسان وآخر)^{٤٤٧}.

ويعني هذا أن الوصف قد يصبح معيار سيميائياً للتسمية، وقد يساهم في تسهيل قراءة النص، وتحقيق تشاكله واتساقه وانسجامه النصي والذهني والافتراضي.

^{٤٤٦} - د. محمد مفتاح: نفسه، ص: ٦٦.

^{٤٤٧} - د. محمد مفتاح: نفسه، ص: ٦٦.

٤- **الضمائر:** غالبا ما نجد الضمائر تكلما وخطابا وغيبة تعوض أسماء الأعلام، وتحيل عليها وصلا وتكرارا، ولاسيما في النصوص الروائية الجديدة التي تتميز بالانزياح، والتجريب، وتكسير النمط الكلاسيكي، فتحضر الضمائر بكثرة إلى درجة المبالغة والغموض والإسهاب.

كما تدل تلك الضمائر على اندماج الشخصية في الزمان والمكان، وخاصة إذا كان الضمير شخصيا، مثل: ضمير المتكلم في علاقته بضمير المخاطب، أو قد يحيل على شخصيات غير مندجمة ولا متجذرة في الزمان والمكان، ولاسيما إذا كان الضمير غير شخصي، مثل: ضمير الغياب (هو - Il - He - El...)

والضمير المجهول في اللغة الفرنسية: (On) مثل: On marche

٥- **العنوان:** وقد يتخذ الاسم الشخصي بنية عنوانية للعمل الأدبي، تضيء دلالاته، وتوضح مقاصده، وتبرز أبعاده الاجتماعية والإيديولوجية، مثل: رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، و"سارة" للعقاد، و"إبراهيم" لإبراهيم عبد القادر المازني... بيد أن هذا لا يعني: "أن النص مدلول خالص لدال هو العنوان، بل إن ترابط العنوان بالنص هنا ترابط دلالي يتيح الاستعمال الأدبي الخصوصي للاسم عامة، ولاسم العلم خاصة. وقولنا بأن العنوان اسم شخصي للنص يدخل في باب التناظر في الوظيفة لا أكثر." ٤٤٨

وهكذا، فالعنوان يساعد بشكل من الأشكال على تأكيد التسمية، وتبئرها لسانيا ودلاليا وتداوليا، فيغرسها في ذهن المتلقي بشكل دائم ومستمر. لذا، فلقد تلبست مجموعة من الروايات العربية والأجنبية على حد سواء بأسماء علمية شخصية دالة ومشهورة مثل: رواية: "مدام بوفاري" لفلوبير.

٤٤٨- د. فريد الزاهي: الحكاية والتمثيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،

الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م، الهامش، ص: ٣٨.

٦- **الاستعارة:** هناك الكثير من الأسماء العلمية التي ترتكن إلى توظيف الاستعارة تصويراً وتشبيهاً وتحسيداً وأنسنة وتكنية وإحالة. أي: إن تلك الأسماء الشخصية تتجاوز بعدها التقريري الحرفي إلى أبعاد مجازية واستعارية، من خلال التلاعب بأصوات الأسماء الشخصية تنغيماً وإيقاعاً، وتطوير صيغها الصرفية لمقاصد خاصة وعامة، وأهداف مباشرة وغير مباشرة. و من هنا، توجد مجموعة من الأسماء العلمية الاستعارية في الروايات البوليسية وروايات المغامرات والمطاردة.

٧- **الإيحاء:** يتجاوز اسم العلم الشخصي في كثير من الأحيان طابع التعيين والتقرير، لينتقل - بعد ذلك - إلى مرتبة التضمين والإيحاء. ويعني هذا أن الاسم الشخصي، ولاسيما في الخطاب الروائي، نص دلالي رمزي قائم على تعدد الإيحاءات، ورمزية المقاصد الوظيفية. ومن هنا، يؤكد جان مولينو J.Molino: "الطبيعة التداولية الجوهرية لوظيفة اسم العلم، وإمكانيته في الانفتاح الدائم نحو الإيحاء بدلالات لامتناهية؛ ذلك أن الاسم الشخصي، لا يمتلك أصلياً أية حمولة دلالية، كما أن لعبة الإيحاءات فوق الرمزية، والمحيط بالرمزي، والتي تكون متحررة من أي عائق، تمكن الاسم العلم من وظيفة فريدة من نوعها."^{٤٤٩}

والمقصود من كل هذا أن اسم العلم الشخصي كلما تم تركيبه في الرواية على أساس إيحائي وانزياحي كان هو الأفضل، بدلاً من توظيف اسم علم شخصي حرفي وتقرير. وبالتالي، تغدو دلالاته محددة مسبقاً، ومسيجة بتأويلات معينة، لا تترك الفرصة أمام المتلقي ليستخدم عقله وقدراته الافتراضية من أجل التأويل والاستكشاف، واستنطاق العلامات السيمائية للتسمية المعطاة.

^{٤٤٩} - نقلاً عن د. فريد الزاهي: الحكاية والمنتخيل، الهامش، ص: ٣٨؛

٧- **القناع**: يتحول اسم العلم في كثير من الأحيان، ولاسيما في السرد والمسرح، إلى قناع رمزي وأيقوني للتعبير عن مجموعة من الدلالات السياقية والذهنية التي يبينها القارئ أو المتلقي أو الراصد، من خلال تتبع مسار ذلك القناع، بنية استكناه دلالاته، واستكشاف وظائفه، ورصد مقاصده المباشرة وغير المباشرة. ويعني هذا أن اسم الشخصية عبارة عن قناع أو تطابق لنفسية الذات التي تلبس ذلك العلم المحدد والمميز لعواملها الداخلية والخارجية. ومن ثم، فليس: "فقط وصف الأشياء، أو ما يعرض أمام البصر- حسب الشكلياني الروسي توماشفسكي - هو ما يمكن أن يستعمل كقناع، بل كل وصف آخر، وحتى اسم البطل يمكن أن تكون له هذه الوظيفة. في هذا الصدد تتجلى تقاليد الأسماء- الألقاب الخاصة بالكوميديا كأمثلة لها أهمية".^{٤٥٠}

ومن هنا، نستنتج بأن التسمية العلمية الشخصية قد تتحول إلى ألقاب رمزية وعلامات سيميائية دالة ومعبرة عن مدلولاتها المنتشرة فوق مساحة النص أو الخطاب الإبداعي أو الروائي.

٨- **النسبة المكانية**: كثير من الأسماء العلمية تخضع للتسمية المكانية، فينسب الاسم الشخصي إلى ذلك المكان، أو إلى إقامة ولادته ونشأته. أي: إن الأسماء في هذه الحالة خاضعة للتوزيع المكاني، كالحلي، والبغدادي، والجزائري، والتونسي، والقاهري، والتطواني، والطنجاي، والبيضاوي...: " وكلها تحيل على المنطقة أو المدينة التي تنتسب إليها الشخصية. وهذا النمط من الأسماء يلغي الأسماء الشخصية، ويحل محلها في الوظيفة والدلالة، ويمكن أن نعثر ضمنه على تنوعات كثيرة بحسب الأوضاع المختلفة التي يأتي عليها في الروايات. ويصنف

^{٤٥٠} - توماشفسكي: (نظرية الأغراض)، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكليين الروس، ص: ٢٠٥ -

هامون تلك الأسماء التي ينشئها الكاتب بالوسائل الاشتقاقية المعتادة، مما يجعل القارئ يتعرف بسهولة على العناصر المكونة لها.^{٤٥١}

وعليه، فهذه التسمية المكانية ذات طابع جغرافي وطبيوغرافي موقعي، تحدد بيئة المبدع أو الشخصية المحورية في النص، عن طريق رصد ملامحها النفسية والأخلاقية والاجتماعية، وتبيئتها دلاليا وسيميولوجيا وقيمية وتداوليا.

٩- اللقب: يقصد به ما يدل على ذات معينة مشخصة بمدح أو ذم بشكل صريح، مثل: (بسام- الرشيد- جميلة- السفاح- صخر- عرجاء...). وغالبا ما يوظف المبدع أو الروائي مجموعة من الألقاب المستهجنة أو المستحسنة لوصف الشخصيات تمجيدا أو تعييرا، و تعظيما أو تقبيحا. ومن المعروف أن تلك الألقاب غالبا ما تشتق وتوظف اعتمادا على أفعال الشخصيات، وطبيعة مواصفاتها الجسدية والنفسية والأخلاقية، و اعتمادا أيضا على أفعالها السردية، وبناء كذلك على أدوارها الاجتماعية والقيمية.

١٠- الكنية: من المعروف أن اسم الكنية يتصدر بألفاظ القرابة(أب- أم- ابن- بنت- أخ- أخت- عم- عمة- خال- خالة...)، ولكن في صيغة تركيب إضافي، مثل: ابن عبد الله، وبنت عبد الرحمن، وابن خلدون... وتدل الكنية على مسمى الشخصية، وتدل معه على المدح والذم كاللقب، ولكن من طريق التعريض، لا من طريق التصريح؛ لأن المتكلم حين يكنى عن شخص فيقول عنه: "أبو علي" مثلاً أو "أم هانئ" ولا يصرح بالاسم أو باللقب، فإنما يرمي من وراء ذلك إلى تعظيمه أو تحقيره بعدم ذكر اسمه^{٤٥٢}.

وعليه، فالكنية هي الدلالة على مسمى معين، وذلك عن طريق توظيف ألفاظ القرابة بواسطة التركيب الإضافي، ويراد به إما التعيين، وإما المدح وإما الذم.

^{٤٥١} - د. حسن مجراوي: نفسه ، ص: ٢٥١.

^{٤٥٢} - عباس حسن: النحو الوافي، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، ص: ٣٠٧.

١١- التشخيص: يقوم اسم العلم بدور هام في مجال التشخيص الوصفي والبلاغي تصويرا وخرقا وانزياحا، عن طريق تقديم التشبيهات والاستعارات والمجازات مدحا وذما. ومن هنا، فقد ركز المبدعون والروائيون على توظيف أسماء علمية شخصية إيجابية واستعارية وكنائية موجزة أو موسعة، وذلك لتقوم بوظيفة التشخيص الوصفي والبلاغي.

١٢- التعريف: لا أحد ينكر أهمية اسم العلم في التعيين والتسمية والتخصيص والتعريف بالفرد، وإبراز هوية الشخصية السردية أو القصصية أو الروائية، وتبيان طبيعتها الوظيفية داخل المسار السردية، و تصوير حالتها وجوهرها الوجودي. وغالبا ما يكون التعريف بالاسم والكنية واللقب والوصف والتعريض والتشخيص.

١٣- التفريد: من المعروف أن اسم العلم يفرد الشخصية، ويميزها عن باقي الشخصيات الأخرى التي يتفاعل معها الراوي أو السارد إخبارا وسردا وحكيا. وهذا ما يثبته السيميائيون كذلك حينما يعترفون بأن اسم العلم يحدد هوية الفاعل التيماتيك، ويفرده عن باقي العوامل المجردة الكونية ضمن المخيال البشري، بينما الفاعل يتحدد باسم العلم الذي يبرزه اجتماعيا وثقافيا وسياسيا ودينيا واقتصاديا. وفي هذا الصدد، يقول الدكتور محمد الداوي: "تشكل الشخصية تدريجيا من الإشارات الصورية المتراكمة، ولا تتوضح معالمها وصورها الكاملة إلا في الصفحة الأخيرة، وذلك بواسطة عملية التذكر التي يقوم بها القارئ. ويمكن أن يحل محل هذه العملية ذات الطابع النفسي الوصف التحليلي للشخص (قراءتها بمعنى الفعل السيميائي) الذي يجب أن يسعف على استخلاص المظهرات الخطابية التي يتشكل منها، واختزلها في الأدوار الموضوعاتية التي يضطلع بها. ويكمن المحتوى الدلالي للفاعل في مقوم التفريد الذي يظهره كصورة

مستقلة للعالم السيميائي، ويتخذ أشكالاً متعددة، نذكر منها كونه موسوما باسم علم، وقادراً على إنجاز دور موضوعاتي، ومتميزاً بمحتوى دلالي.^{٤٥٣}

ويعني هذا أن الشخصية في الحقيقة تتحدد بثلاثة مقومات أساسية، وهي: الدور الموضوعاتي، واسم العلم، والمحتويات الدلالية والقضوية. وبالتالي، فلا بد من مراعاتها أثناء التحليل السيميائي للنص الأدبي بصفة عامة، والنص الروائي بصفة خاصة.

□ أنواع أسماء العلم:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من أسماء الأعلام الشخصية التي ترد في النصوص والخطابات الإبداعية والروائية، ونذكر منها: الأسماء الدينية (إسماعيل - إدريس - سليمان - محمد - إبراهيم - عيسى...)، والأسماء الاجتماعية (الأستاذ - الخماس - الفنان - الحلاق - العسكري - المعلم التدلاوي - والفقيه الرافعي...)، والأسماء التاريخية (تيمور - أبو عنان - صلاح الدين الأيوبي - هارون الرشيد...)، والأسماء الأسطورية (بدر زمانه - شهراموش - شهريار - شهرزاد - سندباد...)، والأسماء المجازية (العرجاء - سارة - بهية - سلام - سلمى...)، والأسماء المكانية (التطواني، والبغداددي، والحلي، والقاهري...)، والأسماء الطبيعية (ياسمين - وقمر - وشمس - وضحي...)، والأسماء المحورة (كريمو - فيطونة - أحمامدو - حسين - حسنين - سوسو - فيفي...)، والأسماء السياسية (جمال عبد الناصر - أنور السادات - كينيدي - خروتشوف...)، والأسماء الفكرية (سارتر - الفارابي - ابن رشد - نيتشه - شوبنهاور - بروتابوراس...)، والأسماء الصوفية والمناقبية (ابن العربي -

^{٤٥٣} - د. محمد الداوي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥ م.

ابن سبعين- الحلاج- الحسن البصري- ابن مشيش...)، والأسماء الأدبية والفنية (المتنبى- أم كلثوم- فريد الأطرش- محمد عبد الوهاب- صلاح السعدني- أحمد شوقي...)، والأسماء الفانطاستيكية (الدمكمك- الجنية- العملاق- العفريت- إبليس- الشيطان...)، والضمائر الإحالية (أنا- أنت- هو- هي..)، وأسماء الكنية (عبد الرحمن بن خلدون- بنت البتول- سعيد بن سعيد...)، واللقب (سالم- رشيد- بهية- يسري...)، والأسماء الموصوفة (محمد بوراسين- بومعزة- العجوز- بوطاجين...)، والأسماء السيميائية من حروف وأصوات وأرقام وأشكال وعلامات بصرية وأيقونية (صفر وأربعة لدى الكاتبة السعودية رجاء عالم في روايتها: "أربعة/ صفر"^{٤٥٤}...)، والأسماء الأمازيغية (بامو- طامو- يوبا- حمو- غنو- ...)، والأسماء الغربية والأجنبية (ماري- مارية- يوليوس- مادلين- مورينو...).

وتحضر هذه الأسماء العلمية بشكل من الأشكال داخل السرود الروائية. ومن ثم، فهي تحمل في طياتها دلالات سياقية وذهنية وافترضية. وبالتالي، فلا بد من استقرائها واستكشافها داخل النص تفكيكا وتركيبا وتصنيفا وتحليلا وتأويلا.

□ مقاربات اسم العلم:

من المعروف أن ثمة مجموعة من المقاربات والمناهج التي حاولت رصد اسم العلم بالتعريف والتحليل والدرس والمناقشة والتفكيك والتركيب، ويمكن حصرها في: المقاربة النحوية، والمقاربة المنطقية، والمقاربة القانونية، والمقاربة الشرعية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة اللسانية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة البنيوية السيميائية... وإليك مجمل هذه المقاربات بنوع من الاختصار والاقتضاب والإيجاز:

^{٤٥٤} - رجاء عالم: أربعة/صفر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

١- المقاربة النحوية:

خصص النحاة العرب لاسم العلم منذ سيبويه إلى يومنا هذا بابا نحويا للتعريف به في اللغة والاصطلاح، فقسموه إلى علم شخص وعلم جنس، وقسموه باعتبار اللفظ إلى مفرد ومركب، وقسموه أيضا باعتبار أصالته في العلمية وعدم أصالته إلى مرتجل ومنقول، وقسموه كذلك باعتبار دلالته على معنى زائد على العلمية أو عدم دلالته إلى اسم وكنية ولقب. ويقول ابن مالك في ألفيته^{٤٥٥}:

ومنه منقول: كفضـل وأسـد

وذو ارتجال: كسعد وأدد

وجملـة، وما بمـزج ركـبا

ذا إن بغير "ويه" تم أعربا

وشاع في الأعلام ذو الإضافة

كعبـد شمس وأبي قحافه

وقد قد يكون العلم اسم شخص، أو اسم حيوان، أو اسم مكان، أو اسم شيء. وعلم الشخص هو اللفظ الذي يدل على تعيين مسماه تعيينا مطلقا كأفراد الناس، مثل: علي، وسمير، وشريف، ونبيلة... وغيرهم من أفراد الأجناس التي لها عقل وقدرة على الفهم كالملائكة والجن، مثل: جبريل، وإبليس. وسمي بالعلم الشخصي؛ لأن مدلوله في الغالب شيء مشخص ومحسوس ومتميز. ومن وظائف العلم الشخصي: التعيين، والتسمية، والتخصيص، والتحديد، والتفريد.

^{٤٥٥} - ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص: ١٢٥.

والعلم مقصور على مسماه، وشارة خاصة به، وهي وافية في الدلالة عليه وحده.^{٤٥٦}

٢- المقاربة القانونية:

يرى المقرب القانوني أن شخصية الإنسان تتميز بخصائص تميزه عن غيره، وهي:

١- الاسم الذي يتعرف به على ذاته.

٢- الحالة التي تحدد مركزه بالنسبة إلى الدولة، وبالنسبة إلى الأسرة، وبالنسبة إلى الدين.

٣- الموطن الذي يمكن معه التعرف على محل إقامته.

٤- الأهلية التي بموجبها يستطيع مباشرة نشاطه الإداري.

٥- الذمة المالية التي تتكون من مجموعة أمواله ومجموع ديونه، حيث تعتبر جميع أمواله ضامنة للوفاء بجميع حقوق دائنيه.^{٤٥٧}

وهكذا، فالشخص في المقاربة القانونية هو الذي يحمل علما شخصا يميزه عن غيره تفريدا وتخصيصا وقانونا وحقا. لذلك، غالبا ما نرى ذلك الاسم الشخصي الحرفي غير كاف، فيلتجئ القانون إلى إرداف ذلك الاسم الشخصي بالكنية واللقب أو الاسم العائلي (Prénom).

هذا، ويتكون اسم العلم في المشرق العربي من الاسم الشخصي والكنية واللقب، أو يتبع الاسم في مصر باسم الأب واسم الجد. أما في المغرب، فقد جرت العادة، باستعمال الاسم الشخصي، مضافا إلى اسم الأب، ويضاف إليه غالبا نسبة إلى

^{٤٥٦} - عباس حسن: النحو الوافي، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، ص: ٣٠٧.

^{٤٥٧} - د. الطيب الفصايلي: الوجيز في المدخل لدراسة القانون، الجزء الثاني، مؤسسة إيزيس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م، ص: ٩٣.

مدينة أو قرية أو قبيلة، كقولنا: محمد بن علي الوجدي، وإبراهيم بن أحمد التمساني، إلخ... خصوصا عندما يستقر الشخص في مكان غير مكان أصله، فتبقى تلك النسبة بمثابة اسم عائلي^{٤٥٨}.

وإذا كان القانون قد أوجب على كل شخص أن يحمل اسما عائليا إلى جانب اسمه الشخصي، وتكفل بحماية هذا الاسم، فإنه بالمقابل اشترط أن يكون هذا الاسم صالحا؛ لأن يتخذ اسما عائليا^{٤٥٩}. بيد أن المشرع المغربي منع مجموعة من الأسماء الأمازيغية؛ لكونها تعبر عن رغبات وطموحات إثنية وسياسية وإيديولوجية؛ وذلك لكونها لا تتلاءم مع أهداف السلطة المغربية التي فرضت على مواطنيها أسماء معينة لا يمكن الخروج عنها بأي حال من الأحوال.

وهكذا، فالاسم الشخصي هو الذي يحدد الحالة العائلية، ويحدد هوية الشخص الوطنية والجنسية، ويكسبه حق التصرف القانوني والإداري والمالي، وإن حق الإنسان في اسمه كحقه في شخصيته، ليس حقا ماليا، بل هو من الحقوق اللاصقة بشخص الإنسان كحق الحرية الشخصية وحرية الرأي والعقيدة... إلخ.

ويترتب على ذلك أنه لا يجوز للشخص أن يتصرف في اسمه، أو يتنازل عنه لغيره بعوض أو بدون عوض، ولا يسقط الاسم أصلا بعدم الاستعمال ولو طالت مدة تركه إياه^{٤٦٠}.

ويلاحظ في الدول الغربية أن اسم العائلة هو الذي يستعمل كثيرا في المعاملات القانونية، وهي عادة ورثوها عن الرومان، بعكس الحالة في الدول الشرقية، فإن الاسم الشخصي هو السائد في المعاملات، مع إضافة اسم الأب والجد عند اللزوم^{٤٦١}.

^{٤٥٨} - د. إدريس الفاخوري: المدخل لدراسة العلوم القانونية، الجزء الثاني، طبعة ١٩٩٣م، ص: ١٣٣.

^{٤٥٩} - د. الطيب الفصايلي: نفس المرجع، ص: ٩٤.

^{٤٦٠} - محمد سامي مذكور: محاضرات في النظرية العامة للحقوق، طبعة ١٩٤٧-١٩٤٨م، ص: ٣٣.

^{٤٦١} - محمد علي عرفة: مبادئ العلوم القانونية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، ص: ٣٠٠.

ومن هنا، يتضح لنا بأن المقاربة القانونية قد نصت على أهمية اسم العلم بالنسبة للشخص باعتباره رمزا قانونيا لوجوده وكيونته وأُس وجوده، وأساس جنسيته ومواطنته. وبالتالي، فقد استفادت الرواية العربية من المقاربة القانونية في استثمار البعد التشريعي والحقوقى في توظيف أسماء الشخصيات بشكل من الأشكال.

٣- المقاربة الشرعية:

إذا انطلقنا من المقرب الديني أو الشرعي، فإن الله تعالى كرم الإنسان أيما تكريم، وخلق في أحسن صورة وتقويم، وميزه عن باقي الكائنات بالعقل والهداية، وجعل لكل شخص اسما يميزه عن غيره من البشر، وذلك ابتداء من أبينا آدم وأمنا حواء. هذا، ولقد تناولت الشريعة الإسلامية مسألة الألقاب، فحرمت المناداة بالألقاب التي فيها سخرية وتنقيص وازدراء واحتقار للإنسان مصداقا لقوله تعالى: "يا أيها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيرا منهم، ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيرا منهن، ولا تلمزوا أنفسكم، ولا تنابزوا بالألقاب، بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان."^{٤٦٢}

كما ركزت الشريعة الإسلامية كثيرا على مسألة اختيار الاسم الشخصي، فقد روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: "أحب الأسماء إلى الله عبد الله، وعبد الرحمن، وأصدقها حارث وهمام، وأقبحها حرب ومرة."

^{٤٦٢} - انظر: (سورة الحجرات)، القرآن الكريم، الآية: ١٠.

ويصح التسمية بأسماء الملائكة والأنبياء كطه، ويس. وقال ابن حزم: اتفقوا على تحريم كل اسم معبد لغير الله كعبد العزى، وعبد هبل، وعبد عمر، وعبد الكعبة، حاشا عبد المطلب^{٤٦٣}.

وقد فهمي رسول الله صلى الله عليه وسلم عن التسمي بالأسماء الآتية: يسار، ورباح، ونجیح، وأفلح؛ لأن ذلك ربما يكون وسيلة من وسائل التشاؤم. ففي حديث سمرة أن النبي (ص) قال: "لاتسم غلامك يسارا ولا رباحا ولا نجیحا ولا أفلح، فإنك تقول: أثم هو - فلا يكون - فيقول: لا"^{٤٦٤} (رواه مسلم).

وهكذا، يتبين لنا بكل جلاء ووضوح أن المقاربة الدينية قد تعاملت مع أسماء العلم الشخصية من الوجهة الشرعية، فحددت مجموعة من الشروط والأحكام والمقومات الأخلاقية التي تراعى في اختيار الأسماء الصالحة والمفيدة للإنسان. ومن ثم، فكثير من النصوص الروائية العربية الكلاسيكية قد وظفت شخصيات ذات مسميات دينية، كعبد الرحمن، ومحمد، وإدريس، وعائشة، وخديجة، وزينب، وحسين، وعلي...

٤ - المقاربة الاجتماعية:

يلاحظ على المستوى الاجتماعي أن الأسماء العلمية الشخصية بمثابة ألقاب اجتماعية، وعلامات مرجعية سوسيوثقافية، تعبر عن مهن ووظائف وأدوار اجتماعية، وتعكس أوضاعا سوسيوولوجية معينة، بل قد تحمل في طياتها ما يدل على التفاوت الطبقي في المجتمع الواحد. فمعظم الأسماء التي: "يخلعها الكتاب

^{٤٦٣} - الشيخ سيد سابق: فقه السنة، الجزء الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة

١٩٩٢م، ص: ٢٨٠.

^{٤٦٤} - الشيخ سيد سابق: نفسه، ص: ٢٨٠.

المغاربة مثلاً على شخصياتهم الروائية تكون، كما في معتاد الحياة الواقعية مأخوذة من بين أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام^{٤٦٥}.

ومن ثم، فهذه الأسماء تؤكد التراتب الاجتماعي والديني، ولعل من أهم: الوظائف التي تؤديها تلك الأسماء والألقاب إلى جانب دورها في تحديد شخص بعينه من بين أشخاص آخرين يشاركونه نفس الاسم الشخصي، هي أن بعضها قد يضيف على الشخص أو يؤكد فيه سمة معينة، وبعضها يحدد المكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخص. وهي بذلك تؤدي دوراً هاماً في تحديد الطريقة التي يمكن أن يتعامل بها هذا الشخص، وما ينبغي أن يراعيه الآخرون في سلوكهم وتصرفاتهم إزاءه^{٤٦٦}.

ومن هنا، فالرواية العربية قد وظفت مجموعة من الأسماء العلمية الشخصية المحددة بالأدوار والوظائف الاجتماعية، والتي تساعد المتلقي على استنتاج دلالاتها، وتشخيص وضعية الشخصية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ومعرفة أثر المجتمع بحال من الأحوال على هذه الشخصية سلماً أو إيجاباً.

٥- المقاربة المنطقية:

اهتم المناطق كثيراً باسم العلم، وربطوه ربطاً جدلياً بالمرجع والحقيقة الصورية والواقعية، فكان شغلهم الشاغل هو التركيز على مناقشة إشكالية معنى اسم العلم، والأوصاف المحددة، والمرجعية... وكان هناك من المناطق من ربط دلالات الأسماء بالمرجع والنظرية الوصفية، ككوتلوب فريجه Gottlob Frege، وبرتراند راسل B. Russel، وبيرس Peirce...

^{٤٦٥} - نقلاً عن حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٥٣.

^{٤٦٦} - نقلاً عن حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٥٢.

ومن أهم الدراسات المنطقية في هذا المجال، نذكر: كتاب: "منطق أسماء الأعلام" لصول كرييك Saul Kripke^{٤٦٧}، وكتاب: "مشاكل المرجع: الأوصاف المحددة وأسماء الأعلام" لجورج كليبر George Kleiber^{٤٦٨}، و"أسماء الأعلام" لسورل^{٤٦٩} J.S.Searle ...

وثمة نظريات عديدة في مجال المنطق والدلالة التي تتعامل مع أسماء الأعلام، من خلال ربط مسمياتها وحقائقها الدلالية بمراجعتها الواقعية حقيقة وصدقا وكذبا وتخيلا^{٤٧٠}.

٦- المقاربة الأسلوبية:

هناك من الدارسين من اهتم بدراسة اسم العلم في ضوء المقاربة الأسلوبية، كما فعل لورانس بوكول Laurence Bougault في كتابه: "المقاربة الأسلوبية لأسماء الأعلام في " التماعات" ريمبو Rimbaud" ...

وتستند هذه المقاربة إلى الاستعانة بأدوات البلاغة واللسانيات والأسلوبية في تحليل أسماء الأعلام الشخصية، كالانطلاق من ثنائية التعيين والتضمين، وثنائية التقرير والإيحاء، وثنائية القاعدة والانزياح، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللغة والكلام، وثنائية المشابهة والمجاورة، وثنائية الاستبدال والتأليف. كما تعتمد هذه المقاربة إلى ربط أسماء الأعلام الشخصية بمساراتها التصويرية والمعجمية والنحوية

⁴⁶⁷ -Saül Kripke : **La Logique des noms propres**, Paris, Éd. de Minuit, 1982, 173 p.

⁴⁶⁸ - George Kleiber : **Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres**, 1981 .

⁴⁶⁹ - J.S.Searle : « Proper Names », **Mind**, 266, LXVII, 1958.

⁴⁷⁰ -A.B.Lahkim : (Vers une approche sémantico- pragmatique de noms propres), **Linguistica Communicatio**, Maroc, VOL.1 No : 2, 1989, p : 81 .

والبلاغية والتداولية. بالإضافة إلى رصد الأساليب الإنشائية، والتعابير المجازية، والعبارات المسكوكة، والبحث عن بنائها وتراكيبها ودلالاتها ومقاصدها المباشرة وغير المباشرة.

٧- المقاربة البنيوية والسيمائية:

يرى البنيويون اللسانيون والسيمائيون بأن اسم العلم عبارة عن علامة سيميائية ذات دلالة، وإحالة مرجعية، وقد يكون هذا الاسم - إذا استعرنا مفاهيم شارل بيرس CH.Peirce - بمثابة رمز اتفاقي أو اعتباطي، أو إشارة تضمينية أو إيحائية أو تعريضية، أو قد يكون أيقونا، وذلك إذا اتخذ هذا الاسم طابعا بصريا أو كاليغرافيا أو طباعيا... ويتم تقديم الشخصية وتعيينها داخل النص من خلال دال لامتواصل، وهو يتمثل في مجموعة متناثرة من الإشارات والسمات والخصائص التي تميز الشخصية من الداخل والخارج.^{٤٧١}

هذا، وهناك مجموعة من الباحثين والدارسين الذين درسوا اسم العلم إما في ضوء مقاربات بنيوية لسانية شكلانية، وإما في ضوء مناهج سيميائية ودلالية، ونستدعي في هذا الصدد: جان مولينو^{٤٧٢} J.Molino ، وفرانسوا ريكاناتي Recanati^{٤٧٣} ، وكريماص Greimas ، وفيليب هامون PH.Hamon ، ورولان بارت Barthes ، وكلود ليفي شتروس Strauss ، وتودوروف ...Todorov

^{٤٧١} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٢٣ (الهامش).

^{٤٧٢} - J.Molino et autres : « le nom propre », In : **Langage**, no : 66, Juin 1980 .

^{٤٧٣} -F.Recanati : « la sémantique des noms propres », In : **Langage Française** 57 février, 1982, pp : 196-218 .

وإذا انتقلنا مثلاً إلى المقاربة السيميوطيقة السردية، فكريماص Greimas لا يميز بين أسماء الأعلام التي تحضر في المتن السردى كعوامل منجزة Actants (،) وذلك أثناء الحديث عنها ضمن البنية العاملية (المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس)؛ لأن هذه الأسماء الشخصية ترد داخل السرود والبرامج الحكائية بمثابة بنيات مجردة عامة وكونية تحدد المخيال الإبداعي البشري. ولكن هذه الأسماء تصبح ذات خصوصية فردية متميزة، وذات هوية ثقافية واجتماعية ونفسية واقتصادية أثناء الحديث عنها باعتبارها فاعلا (Acteur). ويعني هذا أن الشخصية السردية تتفرد كبنية وجودا، وتشخص ملاحظها الفيزيقية والنفسية والأخلاقية، وتتميز بنيويا ودلاليا ورؤيويا داخل الحكاية أو القصة المسرودة بواسطة اسم العلم.

ويعني هذا أن الشخصية الروائية بصفة خاصة أو السردية بصفة عامة تتبين داخل المسار القصصي بواسطة اسم العلم، وبواسطة الوحدات التصويرية المعجمية، وأيضا عن طريق الوصف وعملية التذكر والاسترجاع. ويقول كريماص في هذا الصدد: "إن شخصية الرواية، مع افتراض إدراجها حاملة لاسم علم مثلاً، تبني تدريجياً من خلال مجموعة من الوحدات التصويرية المتوالية والمبثوثة على مستوى النص، ولا تتخذ صورتها المكتملة إلا في الصفحة الأخيرة، بفضل التذكر الذي ينجزه القارئ. ويمكن أن يحل محل هذا التذكر، بصفته ظاهرة سيكولوجية، الوصف التحليلي للنص (قراءته بمعنى الفعل السيميوطيقي) الذي يسمح بتحديد التصويرات الخطابية التي يتكون منها وباختزالها إلى الأدوار التيماتية التي ينجزها." ٤٧٤

ويلاحظ أن الممثل عند كريماص يمكن أن ينجز دوراً عاملياً (المستوى السردى التركيبى النحوي) ودوراً تيماتيكياً (المستوى الدلالي والخطابي): "فالممثل هو فضاء

474 - Greimas : **Du sens 2**, Edition, Seuil, Paris, 1983, p : 64 .

لقاء واتصال بين البنيات السردية والبنيات الخطابية، بين المكون النحوي والمكون الدلالي، لأنه ينجز في ذات الوقت، على الأقل، دورا عامليا ودورا تيماتيكيا، وهما دوران يحددان قدرته وحدود فعله أو حدود كينونته".^{٤٧٥}

والمقصود من هذا أن الممثل له دور مزدوج: دور عاملي، و: "يمكن أن ينجز دورا تيماتيكيا، وهو دور يتميز ببعده الدلالي، لأنه يصدر عن البنيات التركيبية للنحو السردية. فإذا كانت الأدوار العاملة، محددة في المقولات العاملة الثلاث، تمثل، نظريا، كليات المتخيل البشري، فإن الأدوار التيماتيكية ترتبط بالمجموعات البشرية وبنياتها السوسيوثقافية، فهي مرتبطة بالبنية الرمزية التي تسنن الممارسات والإنجازات السوسيوثقافية داخل المجتمع".^{٤٧٦}

ومن هنا، فالممثل حسب كريماس هو بمثابة وحدة معجمية تصويرية تتشكل عن طريق المقومات الجوهرية والعرضية، كما أنه قابل للتفريد باسم العلم، وقادر على إنجاز دور أو مجموعة من الأدوار. وفي هذا النطاق، يقول كريماس: "إذا خصصنا للممثل نظامه باعتباره وحدة معجمية منتمية للخطاب، مع تحديد الحد الأدنى من المحتوى الدلالي الخاص، والقائم على حضور المقومات:

أ- وحدة تصويرية (مؤنسة أو غير ذلك)، أو حاملة لمقوم: +حيوان؛

ب- حي؛

ج- قابل للتفريد (محقق في حالة بعض نصوص المحكي، خاصية الأدبية، بالحصول على اسم علم)،

يتبدى لنا بأن هذا الممثل يكون قادرا على إنجاز دور أو مجموعة من الأدوار..."^{٤٧٧}

⁴⁷⁵ - Greimas : Du sens 2, p : 64.

^{٤٧٦} - د. عبد المجيد نوسي: نفسه، ص: ١٦١.

⁴⁷⁷ - Greimas : Du sens 2, Edition, Seuil, Paris, 1983, p : 259 .

ومن جهة أخرى، يتناول فيليب هامون PH.Hamon اسم العلم في كتابه: "سيمولوجية الشخصيات الرواية"^{٤٧٨}، ويعتبرها علامة سيميائية تتحدد دلالاتها ومقاصدها عبر السياقات النصية والذهنية، ضمن علاقات نصية بنيوية تفاعلية قائمة على التقابل والاختلاف والاستبدال. ويقوم اسم العلم بدور تمييزي للشخصية داخل المسار السردي والحكائي: "ففي حكاية ما تقارن الشخصية بكلمة نصادفها في وثيقة ولكنها غائبة في القاموس، أو باسم علم، أي حد محروم من أي سياق... إنه سند لكون حكائي يحلل كثنائيات تقابلية، متألفة بشكل متنوع داخل كل شيء، هذه الشخصية تشبه فونيماء، كما تصوره جاكسون، أي شبكة من العناصر الاختلافية."^{٤٧٩}

ويرى فيليب هامون أن دال الشخصية الرئيس هو اسم العلم؛ لأن اسم العلم يكشف لنا سمات الشخصية ومقوماتها الدلالية والسيمولوجية، ويحقق لنا تشاكل النص الدلالي، ويضفي على النص وظيفة الاتساق والانسجام، ويسهل مأمورية القراءة والتلقي. ومن هنا، فتقديم الشخصية: "وتعيينها على خشبة النص يتم من خلال دال لامتواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بالسمات. إن الخصائص العامة لهذه السمات تحدد في جزء هام منها، بالاختيارات الجمالية للكاتب. فقد يقتصر المنولوج الغنائي أو السيرة الذاتية على جذر منسجم ومحدود من الناحية النحوية (أنا، لي، ني مثلاً). أما في حكاية مروية بضمير الغائب، فإن السمة ستركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة وحرف البداية، ويتميز بتواتره (إشارات متواترة إلى حد ما)، بسكونيته،

⁴⁷⁸ - PH.Hamon : « Pour un statut sémiologique du personnage », Larousse, revue **Littérature**, no : 6, 1972 .

^{٤٧٩} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٢٧.

وبغناه (سمة واسعة إلى حد ما)، بدرجة تعليله... إن التواتر مضافا إليه سكونية اسم العلم أو بدائله يعد عنصرا هاما في انسجام مقروئية النص.^{٤٨٠}

ومن هنا، إن الضمائر الإحالية (أنا-أنت-هو) التي تعوض الأسماء العلمية - حسب فيليب هامون- بمثابة سمات منسجمة، ولكنها فقيرة دلاليا ونصيا، ولا يمكن بشكل من الأشكال أن تعوض سمات اسم العلم الغنية والمنسجمة لسانيا. ويضيف هامون بأن اسم العلم بمثابة مورفيم أو مونيم فارغ دلاليا، أو عبارة عن بياض دلالي يتم ملؤه داخل النص عن طريق التعريفات، والتعويض، والبورتريه، والوصف، وتشغيل السمات الدلالية والمقومات السيميولوجية، وتشغيل البدائل المختلفة، وتنويع الضمائر^{٤٨١}. ويساعد اسم العلم على تفادي الإبهام أو الغموض أو الالتباس الذي يمكن يسببه أن الضمير الشخصي أو غير الشخصي (on)، كما يمكن تجنب تكرار اسم العلم عن طريق استعمال الصفات والسمات الدلالية، واستخدام التلميح والإيحاء والتعريض.

هذا، وترتكز مقارنة الشخصية الروائية عند فيليب هامون على رصد ثنائية الدال والمدلول، مع تفكيك الرواية، باعتبارها نصا أدبيا تخياليا وافتراسيا، إلى مقاطع نصية، عبر مجموعة من المعايير السيميائية^{٤٨٢}، وتصنيفها تصنيفا بنيويا وشكلانيا، مع تقليص عددها ما أمكن، وذلك لتسهيل عملية التحليل والقراءة والدراسة.

وبعد ذلك، يتم التركيز على دال الشخصية، من خلال استكشاف سمات الشخصية الوصفية، وتبيان التسمية العلمية، وتحديد عمليات التشخيص الفني. أما على مستوى المدلول، فيتم التركيز على الوظائف والأدوار العاملة والتماتيكية

^{٤٨٠} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٤٨-٤٩.

^{٤٨١} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥١.

^{٤٨٢} - د. جميل حمداوي: (المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات)، موقع دروب، موقع رقمي إلكتروني،

<http://www.doroob.com/?author=750>، أو موقع المتقف، الثلاثاء: ١٦ - ١١ - 2010 -

للشخصية، مع تحديد بعض العناصر السيميولوجية كما حددها فيليب هامون كالثروة، والأصل الجغرافي، والجنس، والسن، والإيديولوجيا.

□ وظائف اسم العلم:

يحمل اسم العلم في طياته داخل السياق النصي أو الخطابي أو في معزل عنه مجموعة من الوظائف التي يمكن حصرها في: الوظيفة التقريرية التعينية، والوظيفة التضمينية الإيحائية، والوظيفة الأيقونية البصرية، ويمكن أن نستعين أيضا بالوظائف الأخرى التي حددها رومان جاكسون R.Jacobson، كالوظيفة الانفعالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الحفاظية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة اللغوية. علاوة على وظيفة التشاكل الدلالي، وتحقيق الاتساق والانسجام، وتسهيل مأمورية القراءة والتلقي أثناء تفكيك النص وتركيبه. وعليه، فالشخصية تتخذ من خلال اسمها دلالات ووظائف اجتماعية وإيديولوجية، وتعبّر عن وضعية طبقية معينة، لأن اسم الشخصية عموما: "إيجاء من شأنه إنارة جانب في القصة، وأحيانا قد يلمح إلى تطابق مع الوضعية النفسية أو الاجتماعية أو الفكرية لهذه الشخصية، بدليل كون الطبقة الراقية في الحضر تختار أسماء معينة خلافا لأهل الأرياف المتمسكين بأسماء الأجداد والأسماء التاريخية.

أيضا للاسم غنى في دلالاته، فقد يكون مبعث ذكرى أو رمزا عند الكاتب بالذات. ثم هو يفصح عن جنس الشخصية (ذكر - أنثى)، وموطنها (عربية - أفريقية...)، ومعتقداتها الديني، إلى غير ذلك من دلالات أخرى غير محصورة.^{٤٨٣}

^{٤٨٣} - المصطفى أجماهري: (الشخصية في القصة القصيرة)، ص: ١٢١.

وهكذا، فالروائي، وهو يعمد جاهداً إلى اختيار أسماء شخصياته، إنما يفعل ذلك لإثارة المتلقي، أو تخيب أفق انتظاره، أو مخاطبة عقله وذنه وذكائه، ليتقبل عالم الشخصية، ويتعرف أدوارها السردية، ويستوعب وظائفها العاملة والتماتيكية والكلامية، عبر امتدادات الرواية، وحسب إيقاعها السريع أو البطيء.

فالرواية الواقعية الكلاسيكية مثلاً كانت توظف أسماء علمية شخوصية ومكانية ذات طبيعة مرجعية واقعية لتوحي بأثر الواقع، وتوهم المتلقي بصدق المرجع النصي، وإمكانية التأكد منه. أي: كانت لها وظيفة مرجعية في توظيفها لأسماء العلم التاريخية والأسطورية والواقعية والمجازية. بينما الرواية الجديدة كانت تركز كثيراً على الوظيفة الفنية والجمالية التي تتمثل في التجريب، والانزياح، وتكسير النمط التقليدي، والاهتمام بالتقنيات الشكلية على حساب المضامين الواقعية والمرجعية. أما الرواية العربية التأصيلية فهمها الوحيد هو أن تعزف على إيقاع الهوية والأصالة والحفاظ على مقومات الذات، وعدم الانسلاخ عن المقدس. وبالتالي، عدم الاستسلام لسياسة التغريب والتدجين والاستلاب.

وعلى أي حال، تؤدي أسماء العلم الشخصية داخل النصوص والخطابات الروائية عدة وظائف. ومن بين هذه الوظائف المتميزة نذكر: الوظائف اللسانية، والجمالية، والمنطقية، والإيديولوجية، والأنثروبولوجية، والاجتماعية، والأيقونية، والسيمائية.

□ من أجل منهجية سيميائية لمقاربة اسم العلم:

يستلزم التعامل السيميائي مع اسم العلم الشخصي الانطلاق من أربعة ثوابت منهجية، ويمكن حصرها في: البنية، والدلالة، والوظيفة، والقراءة النصية السياقية.

بالإضافة إلى دراسة وضعية الشخصية اتجاه الشخصيات الأخرى. أي: دراسة علاقاتها التفاعلية مع الشخصيات الأخرى تقابلا وتآلفا، والتركيز على معطياتها البنيوية، واستقراء مكوناتها النسقية، ورصد مواصفاتها النفسية والعضوية والأخلاقية والاجتماعية والثقافية، ضمن جداول تصنيفية كمية وكيفية، وتحديد مجمل وظائفها العاملة والدلالية والكلامية والذهنية.

ولا يمكن دراسة الشخصية إلا من خلال تفكيك النص إلى مقاطع، وتصنيف هذه المقاطع وتقليصها، وتحديد الأسماء العلمية، وفهم الشخصية من خلال وظائفها وأفعالها ومواصفاتها الداخلية والخارجية، وتحديد سماتها ومقوماتها السيميائية: "إن السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، ولكنها بناء يتم اطرادا زمن القراءة، زمن المغامرة الخيالية، إنها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات). إن الشخصية هي دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/نصية)، ونشاط فكري وبناء يقوم به القارئ."^{٤٨٤}

حينما نود دراسة اسم العلم الشخصي من حيث البنية، فهنا لابد من الإشارة إلى مكوناته الصوتية، كأن نتعرف على الأصوات المحاكية، ونميزها عن غيرها من الأصوات، وندرس الأصوات المتماثلة، كما في هذه الأسماء الشخصية: حسن و حسين وحسين في رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، ونركز كذلك على وظائف الأصوات الإيقاعية والمتناغمة في الأسماء العلمية التي نصادفها في النصوص والخطابات، ولا سيما السردية منها كسوسو وفيفي...

أما على المستوى الصرفي، فلا بد من تشغيل خاصية الاشتقاق، لمعرفة جذر الأعلام وسوابقها ولواحقها، والبحث عن دلالات ذلك في السياق النصي، والتأشير على الأعلام الخاضعة لصيغة التضعيف والتكبير والتصغير، وكل ذلك في

^{٤٨٤} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٢٨.

علاقة مع الوظائف السردية والأفعال الموصوفة. وفي هذا الإطار، يقول فيليب هامون: "وقد يجنح القارئ إلى عزل الجذر، واللواحق، والسوابق داخل اسم العلم، ويقوم بدراسة المورفيمات بطريقة استرجاعية، وذلك حسب مدلول الشخصية، أو على العكس من ذلك قد تصبح لديه هذه المورفيمات أدوات يستخدمها كمراجع استباقية، أو كأفق انتظار يقوم من خلاله بتوقع الشخصية... كل هذه العناصر تشتغل كإشارات تحيل على هذا المضمون الأخلاقي أو ذلك على هذا المضمون الجمالي، الطبائعي، الإيديولوجي المقولب (النبالة، والوضاعة، والدناءة، إلخ...)".^{٤٨٥}

ومن الناحية التركيبية، لابد من تحديد بنية كلمة اسم العلم: هل هي مفردة أو مركبة؟ وفي حالة الأفراد: هل هي اسم أو فعل أو حرف أو رقم أو شكل أو أيقون أو ظرف أو صفة أو حال...؟ وفي حالة تركيبها، هل هي مركبة تركيباً اسمياً (الخير نازل - السيد فاهم - رأس مملوء...)، أو هي مركبة تركيباً فعلياً (فتح الله - جاء الحق - سر من رأى...)؟ وهل هذا التركيب الجملي الاسمي أو الفعلي هل: هو تركيب إسنادي (جاد الله - فتح الله...)، أو تركيب إضافي (عبد الله - عبد الرحمن - عبد التواب...)، أو تركيب مزجي (خالويه - نبطويه - سيبويه...)؟

أما من حيث البنية الطباعية لاسم العلم، فهنا لابد من الإشارة إلى الخصائص الطباعية والطبوغرافية لاسم العلم، من حيث مميزات الكتابة والخط، والأشكال التي يرد عليها فوق صفحة النص، ودراسة البنية الأيقونية، مثل: الحرف O يدل على شخصية مدورة وبدنية وضخمة، بينما يدل حرف I على الشخصية الرقيقة والنحيفة.

^{٤٨٥} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥٥.

وإذا انتقلنا إلى المستوى البلاغي، فعلينا أن نتساءل عن خصائص اسم العلم الأسلوبية والتصويرية، من حيث الانزياح واحترام قواعد الصياغة العرفية. وبالتالي، نتساءل: هل ورد اسم العلم في صيغة تقريرية حرفية أو في صيغة إيجائية تضمينية؟

وبعد الانتهاء من دراسة البنية، يتم دراسة الدلالة عن طريق عقد علاقات وترابطات سياقية بين اسم العلم ولقبه وكنيته وأفعاله وصفاته، وتصنيف القيم ضمن جداول كمية وكيفية، وذلك عبر تحليل السمات والمقومات الدلالية والسيمولوجية، بعد أن يتم أولاً تحديد الحقول الدلالية والمعجمية. ومن ثم، تنتقل إلى تبيان مجمل الوظائف والمقاصد المباشرة وغير المباشرة لأسماء العلم في بنائها النصية والذهنية وعواملها الممكنة والتخييلية والسياقية. وفي هذا الصدد، يقول فيليب هامون: "سيكون على التحليل، إذًا، إبراز الحركة السيميائية للشخصية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى الجاز مروراً بالرمز والنمط والتشخيص. وبطبيعة الحال، فإن هذا التعليل مبني حسب قيمة الشخصية، أي حسب مجموع الأخبار التي تعد هذه الشخصية سنداً لها على طول الحكاية. إنها أخبار تبني في نفس الوقت بشكل تناوبي واختلافي أثناء القراءة، كما تبني بشكل استعادي".^{٤٨٦}

وهناك من يحاول قراءة أسماء الأعلام انطلاقاً من المقاربة البيرسية، بالاعتماد على المستوى الدلالي، والمستوى السيميوطيقي، والمستوى التداولي، كما فعل طيبو P. Thibaud في كتابه: "اسم العلم والتفريد عند بيرس"^{٤٨٧}، أو توظيف الثلاثية الاصطلاحية في التحليل التي تتمثل في: الرمز، والإشارة، والأيقون.

^{٤٨٦} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥٨.

^{٤٨٧} P. Thibaud : Nom propre et individuation chez Peirce, 31 May 2007 .

□ سيمياء اسم العلم في الرواية العربية الكلاسيكية:

وظفت الرواية العربية الكلاسيكية ضمن مسارها التطوري مجموعة من الشخصيات التي تحمل أسماء علمية واضحة ومحددة دالة على شخصيات إنسانية مكثفة اجتماعيا وفيزيولوجيا ونفسانيا وأخلاقيا. وقد تأثرت في ذلك بالرواية الواقعية الغربية الكلاسيكية كما عند فلوير، وستندال، وإميل زولا، وهونري بلزاك... التي اشتغلت على توظيف الأعلام الشخصية المرجعية الإحالية الغنية بالدلالات والسمات، وارتبطت بالوصف، والبورتريه Portrait، واللقب والكنية، وشجرة النسب، والرسم البياني التفصيلي كما في بعض روايات إميل زولا. و: "انطلاقا من هذا، يمكن أن نتوقع - حسب فيليب هامون- من روائي واقعي مقروء القيام بمجهود كبير من أجل تخصيص وتنويع السمات الدالة لشخصياته المختلفة، متحاشيا، مثلا أسماء العلم التي تتشابه من الناحية الصوتية. أما إذا تعلق الأمر بأفراد عائلة واحدة، فسيكون هناك توزيع دقيق في الأسماء (سيكون اللقب هو الجذر الذي يضمن الديمومة الدلالية، في حين لا يقدم الاسم والكنية سوى نوع من الليونة والتنوع)، كما يتم تجنب الغرف من مادة صوتية ضئيلة. ومع ذلك، فإن القرن الثامن عشر كان يتميز بانتقاء مجموعة من الشخصيات موسومة وناجحة عن تأليف لعدد ضئيل من المورفيمات الثابتة:

Fré / pré / mont / euil / auge/ Mer / Fran /cour

وما هو جدير بالدراسة هو عملية التوزيع الخاص بنفس السمة. فما يحكم السمة على مستوى الجملة هو القواعد النحوية: التطابق، والتعدي، والتوزيع، لا يستطيع أي نص الإخلال بها، تحت طائلة المساس بمقروئته المباشرة.^{٤٨٨}

^{٤٨٨} - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥١-٥٠.

وكان الواقعيون يهتمون كثيرا بأسماء العلم قبل تشغيلها في النص الروائي، فيفكرون مرارا وتكرارا عن العلاقات الدلالية الموجودة بين الدال والمدلول، على الرغم من العلاقة الاعتبارية الموجودة بينهما عند اللسانيين والبنويين. ويقول فيليب هامون عن القصصية لدى الروائيين الواقعيين في توظيفهم للأسماء العلمية: "يحدد الدليل اللساني باعتباطيته، ولكن درجة اعتباطيته (أو على العكس درجة تعليقه) قد تكون متفاوتة، وسيكون من المفيد، إذاً، أن نحكم وأن نقيس هذه القدرة التي يملكها كاتب ما لتعليل سمة شخصيته. ولا أحد يجهل الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم، أحلام بروسست حول لقب Guermentes أو لقب المناطق الإيطالية أو البريطانية، ولقد جرب زولا قبل أن يتوقف عند روغان أو مكار مجموعة كبيرة من أسماء العلم مختبرا تباعا، الترخيم، الإيقاع، المجموعات المقطعية أو مجموعات الحركات أو الصوامت." ٤٨٩

وعليه، فمن يتأمل الرواية العربية الكلاسيكية، فسيجدها توظف أسماء علمية كثيرة تارة، وتقتصد فيها تارة أخرى. بيد أن ما يلاحظ على هذه الأسماء غلبة المرجع الديني، كتوظيف زينب وحامد في رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، واستخدام علي، وحسن، وحسين، و حسنين، ونفسية في رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، وتوظيف إدريس في رواية "أوراق" لعبد الله العروي، وعبد الرحمن في رواية "دفننا الماضي" لعبد الكريم غلاب... إلخ

هذا، وقد توصل الباحث المغربي حسن بحراوي إلى أن الرواية المغربية الكلاسيكية قد شغلت كثيرا الأسماء الدينية، حيث يقول الباحث: "إن معظم الأسماء التي يخلعها الكتاب المغاربة على شخصياتهم الروائية تكون، كما في معتاد الحياة الواقعية، مأخوذة من بين أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام. ولعل في هذا ما

٤٨٩ - فيليب هامون: نفسه، ص: ٥٨.

لا يفسر التفوق الساحق لاسم (محمد) الذي يأتي على رأس القائمة من حيث عدد المرات التي تكرر فيها في المتن الروائي (تكرر عشر مرات في عشر روايات وهو رقم قياسي)، يتبعه في الدرجة اسم إدريس الذي تكرر ثمان مرات، ثم تتعاقب أسماء علي وعباس وسليمان وإبراهيم وعلال وبوشعيب، وجميعها أسماء لرسل وأولياء وأبطال بكل التأكيد اللازم، ومعدل تكرارها من مرتين كحد أدنى إلى أربع مرات كحد أعلى، أما أسماء الشخصيات من النساء فتتصدر اللائحة فيها أسماء فاطمة وفاطمة، تتكرر كل منهما ست مرات ثم خديجة أربع مرات ومريم ثلاث مرات إلى أسماء، مثل: عائشة ونعيمة وثريا، ومعدل تكرارها بين مرتين وثلاث مرات.^{٤٩٠}

ولكن الرواية المغربية وغيرها من الروايات العربية لم تكتف بتوظيف الأسماء العلمية الشخصية القديمة المرتبطة بالماضي والدين أصالة وعتاقة، بل وظفت كذلك أسماء علمية حديثة ومعاصرة من جهة كسوسو وفيفي وياسمين...، وأسماء أجنبية أو غربية من جهة أخرى كما في رواية: "قنديل أم هاشم" ليحي حقي، ومارية ويوليوس في روايات عبد الله العروي، ومادلين وفرانسوا في رواية: " دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، ومسيو آرنو في رواية: " الريح الشتوية" لمبارك ربيع. وغالبا ما ترد هذه الأسماء العلمية في الرواية العربية الكلاسيكية مفردة، أو أسماء مركبة مرتبطة بالكنية أو اللقب أو المكان، أو أسماء في شكل أوصاف وأحوال وعاهات...

وإذا أخذنا - على سبيل المثال - رواية: " بداية ونهاية" لنجيب محفوظ^{٤٩١}، فإننا نجد شخصياتها الثلاث الرئيسة: حسن، وحسين، وحسين، تؤثر على تراتبية على مستوى السن، كما تدل على هرمية اجتماعية، إذا احتكنا فعلا إلى مقياس

^{٤٩٠} - د. حسن بحراوي: نفسه، ص: ٢٤٩.

^{٤٩١} - نجيب محفوظ: بداية ونهاية، دار القلم، بيروت، لبنان، بدون تأريخ للطبعة.

الصرف، واستحضرنا أيضا مقولة التصغير من جهة أخرى. إذ إن حسين هو تصغير لحسن، وحسين بدوره تصغير لحسين. وقد ساهمت هذه المقولة النحوية في إضاءة النص إن فهما وتفسيرا، وإن تفكيكا وتركيبا. وساعدتنا، بالتالي، على استيعاب دلالات النص، وفهم تشاكلاته البنيوية والسيمائية التي تتمثل في ثنائية: الفقر والتسلق الطبقي. وهكذا، فحسين أصغر الإخوة الثلاثة داخل أسرة كامل علي أفندي. في حين، يشكل علي كامل محور الرواية، وذلك لكونه الأب المعيل للأسرة. ومع موت الأب، تفتقد الطبقة الصغيرة في مصر وضعيتها الاجتماعية اللائقة بها إبان الاحتلال الإنجليزي، فتضيع مكانتها الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، ثم يؤثر ذلك الوضع السلبى بشكل من الأشكال على أفراد الأسرة. وعليه، فنحجب محفوظ يستعمل أسماء فردية في روايته (حسن، وحسين، وحسين)، و يشغل كذلك ثنائية علمية مركبة، مثل: كامل علي، وفريد محمد، وأحمد يسري، أو يضيف إليها صيغة الاحترام الدالة على الهرمية الطبقيّة و التراتب الاجتماعي (كامل علي أفندي- فريد أفندي محمد- أحمد بك يسري)، أو يوظف أسماء دالة على القرابة (الأب- الأم)، أو على صفات أخلاقية وخلقية دالة على مواصفات الشخصية وهيئتها الجسدية (بهية- سالم- نفيسة- فريد- أحمد- يسري).

ومن هنا، نستنتج أن الكاتب قد استخدم مقولات صرفية واجتماعية ودينية في اختيار أسماء شخصياته، التي تنتمي كلها إلى المعجم الشيعي العلوي (حسن- حسين- حسنين- علي). ومن ثم، فالمقولات الصرفية تتمثل في: التصغير (حسن- حسين- حسنين)، والصفة المشبهة (فريد- نفيسة)، واسم الفاعل (كامل- سالم)، وألفاظ القرابة (الأب- الأم)، واسم التفضيل (أحمد)، والاسم الموصوف (بهية)، وصيغة الفعل المضارع (يسري).

أما إذا انتقلنا إلى البعد الدلالي والتداولي، فنلاحظ أن الكاتب يستقي معظم أسمائه العلمية والشخصية من المعجم الديني، وبالضبط من مسميات البيت العلوي الشريف (حسن، وحسين، وحسين، وعلي)، ومن أسماء الأنبياء (محمد- أحمد)، ومن الأسماء الدالة على التفاؤل والخير (سالم- كامل- نفسية- يسري). فيسري - مثلا- يدل على الهرمية الطبقية والتفاوت الاجتماعي، إذ يحيل اسم يسري على اليسر والثروة والغنى. كما أن كلمة (بك) تنص على المكانة الاجتماعية، والحظوة الطبقية التي كان يتمتع بها بك يسري في مجتمعه المعروف بالتناقضات الجدلية والطبقية. وقد سهلت هذه الشخصية (بك يسري) على حسنين قضاء حوائجه، وتحقيق طموحه الاجتماعي، وتحصيل موضوعه المرغوب فيه، من خلال مساعدته على دخوله المدرسة الحربية التي تخرج منها ضابطا عسكريا. لكن حسنين أراد أن يتسلق طبقيا، فدفعته وظيفته الاجتماعية أن يتقدم لخطبة ابنة بك يسري. بيد أنه لم يفلح في ذلك؛ لأن ذلك يعني تسلقا اجتماعيا طفيليا، والذي يستوجب تغيير حتمي للاسم مكانة وطبقة ونسب وحسب وثروة، والالتزام بأكليشيهات الاحترام. بيد أن الوسط الاجتماعي في تلك الفترة المشروطة بالاحتلال الأجنبي والحكم الملكي المستبد، ناهيك عن هيمنة قانون التراتب الطبقي، لا يسمحان بأي حال من الأحوال بذلك التسلق غير المشروع وغير المقبول.

ومن هنا، يحيل اسم حسنين داخل السياق النصي الروائي على الصغر والدلال والوسامة والتسرع وقلة الخبرة والتجربة. ومن ثم، سيدخل حسنين في علاقات تفاعلية صراعية كارثية داخل المعطى النصي، وذلك أولا مع خطيبته بهية رمز البهاء والجمال والحسن اتصالا وانفصالا. وثانيا، مع بك يسري رمز الغنى والثروة طمعا وخيبة. وثالثا، مع أخيه الأكبر حسن رمز الإجرام واللصوصية طلبا وحبا

ومحاسبة، ومع أخته نفيسة استجداء ونقمة وانتقاما، ومع أخيه حسين رجاء وغرورا واختيالاً.

□ سيمياء اسم العلم في الرواية الجديدة:

أعلنت الرواية الغربية الجديدة (الرواية الفرنسية الجديدة ورواية تيار الوعي)، وذلك مع مطلع القرن العشرين، موت الشخصية على غرار البنيوية التي أعلنت موت المؤلف في سنوات الخمسين من القرن نفسه، فتخلصت هذه الرواية من البطل المحوري، ثم أزلت عنه هويته العلمية، متمردة في ذلك عن الرواية الكلاسيكية النموذجية التي مجدت البطل في القرن التاسع عشر إلى حد التقديس والتعظيم والتأليه، واصفة إياه بشكل تفصيلي استقصائي تارة أو بشكل موجز ومقتضب تارة أخرى، وذلك بالتعرض له تصويراً وتشخيصاً وتعييناً وتخصيصاً من جميع نواحيه الفيزيولوجية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية والوظائفية، فركزت كثيراً على اسم العلم باعتباره سيد الدوال، وأساس الدلالة والمقصدية كما عند بلزاك، وفلوبير، وإميل زولا، وستاندال...

وعليه، فقد سارع مجموعة من الروائيين الجدد، كالآن روب غرييه، وكلود أوليه، وكلود سيمون، ونتالي ساروت، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور، وصمويل بيكيت، وفيرجينيا وولف، وجيمس جويس، وكافكا... إلى الثورة على الشخصية البطلة، واستبدال أسماء الأعلام بضمائر التكلم والخطاب والغياب إلى درجة الإكثار والمبالغة، حتى تميزت بعض النصوص الروائية بالغموض واللبس والإبهام، كما نلفي ذلك عند نتالي ساروت Nathalie Sarraute في روايتها: "أوصاف رجل مجهول"، و"القبة الفلكية الاصطناعية".

ومن هنا، فقد استعمل هؤلاء الروائيون الجدد الشخصية التي بدأت تفقد شيئاً فشيئاً: " دورها الذي كانت تمارسه في الرواية الكلاسيكية. فقد لاحظنا أن هؤلاء الروائيين يميلون إلى طمس معالم الشخصية عن طريق تجريدها من اسمها أحياناً، ومن أبعادها الفيزيولوجية وتاريخها بصفة عامة إلى حد أنها تصبح لدى بعضهم مجرد ضمير متكلم لا غير، وهذا ما تميزت به بصفة أخص الكاتبة نتالي ساروت التي تستعمل الضمائر بصفة مكثفة دلالة على الشخصيات إلى درجة أن القارئ في كثير من الأحيان، لا يستطيع التمييز بين الشخوص إلا بمشقة كبيرة.^{٤٩٢}

بل كانت هذه الرواية - حسب فيليب هامون - تعتمد إلى توظيف شخصيات تحمل أكثر من اسم، أو تشغيل شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، أي: " تغير في الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعاً امرأة، أو رجل، أشقر، أو اسمر، ديمومة في التحولات (شخصيات تقوم بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف).^{٤٩٣}

بل نجد أكثر من هذا أعلاماً شخصية عند بعض الروائيين الجدد ترد حروفاً، كحرف (K) عند كافكا Kafka، أو علامات سيميائية في شكل أرقام وأصوات وأشكال وأيقونات، ويعبر كل هذا عن امتساخ الإنسان وجودياً وكيونياً، وذوبانه في مجتمع لا يعترف بالإنسان كذات وشعور وروح داخلية، فتم تحويله، بالتالي، إلى مجرد آلة أو علامة أو بنية أو رقم ضائع، فعلبته داخل مجتمع رأسمالي تقني ليس إلا.

وهكذا، فقد اهتمت الرواية الغربية الكلاسيكية كثيراً بالشخصية باعتبارها رمزا للفرد أو الإنسان، وقدمته باسمه الذي يحدد هويته، ويبرز وضعيته الاجتماعية،

^{٤٩٢} - د. محمد الباردي: الرواية العربية الجديدة، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى

سنة ١٩٩٣م، ص: ٢١١.

^{٤٩٣} - فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص: ٤٩.

وبيّن مكانته المهنية والأدبية، ويرصد معتقده الديني، ويظهر أدواره السردية والوظائف داخل العمل الروائي، حيث اعتدنا أن نجد في كل رواية شخصيات محددة الملامح والتصرفات: "تتحرك كل منها بشكل متناسق مع خلفياتها الفكرية والاجتماعية، وتفاعلها مع بيئتها وعصرها، وانكب باحثون على التفتيش عن أسمائها الحقيقية وعن واقعها التاريخي والجغرافي، وتأثرنا بها فعاشت في مخيلتنا أسماء مثل: جان فلجان، وسيرانو دوبرجراك، وبول وفيرجيني، وغيرهم"^{٤٩٤}. بيد أن الأشياء حلت محل الشخصيات مع الرواية الغربية الجديدة، واختفت معها هويتها الكينونية، وملاحمها النفسية، وأسماءها العلمية المميزة، والمحددة لها.

أما إذا انتقلنا إلى الرواية العربية الجديدة، فقد تأثرت بصنوها الغربية، فسارت على هديها في توظيف الشخصيات المشيئة، وتلشد  غيل مسميات شخصية في شكل أرقام وحروف وأصوات وأسماء غريبة، فاستعملت علامات بصرية وأيقونات أو علامات فانطاستيكية قائمة على الامتساخ والتحول العجائبي والغرائبي، كما في رواية "سماصرة السراب"^{٤٩٥} لبنسالم حميش الذي شغل شخصيات عجائبية وكائنات غريبة، مثل: الدمكمك، وعنبر بلال، وآل طرزان، وغزلان....

وإذا أخذنا على سبيل المثال رواية: "أربعة/صفر" للكاتبة السعودية رجاء محمد عالم، فإنها تستخدم الأرقام والضمائر المبهمة للإحالة على شخصيات عالمها الروائي، فرقم أربعة يحيل على الرجل المزواج المستبد، ورقم صفر يدل على الأنثى الضائعة والمقهورة والمستلبة: "وأنا " أربعة"...أردت فقط أن أحدثك

^{٤٩٤} - مصباح أحمد الصمد: (الرواية الفرنسية الجديدة - وتقنيات التجديد)، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٠،

العدد: ٤، ١٩٩٠م، ص: ١٩٠.

^{٤٩٥} - بنسالم حميش: سماصرة السراب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.

ويجب أن تسمع.. أنت تراه من مكانك العالي ذاك... "هو" ينتظرنى و... ما الذي تفعله هناك؟!

- "أربعة" ..؟ ياله من اسم..!

مع أننى لا أصدق أن تكون مجرد صورة وضوء.. هذه الرائحة التى تملأ أنفى لرغيف قطعاً.. أعرفها.. على بعد كل النوم والأيام أشمها.. هنا حتى الصور تفوح؟! ومع ذلك فليتك تسمح لى بالتسلق إليك.. ليتك تهبط فأنا....
- وحدي وخائف..

أنت ستسمع وأنا لا يجب أن أصمت.. أنت لا تعرف فى مكانك هناك كم "هو" مرعب و.. اسمه وحده يخيفنى: "صفر" .. لا تسخر.. أعرف ما ستقوله.. أنا أخرجته.. لكنه جاء بشعا و.. مافتئ يطاردنى.. ومع ذلك فقد أخرجهم جميعاً.. كانوا يريدون منى ابتلاعها و.. "هو" وحدهم طردهم.. والآن أنا...
- أنت ضخم حقاً ومثله... لكنها كذبة... أردتها كذبة...

وأيقظته من نوم العفارىت ليخرس "مئة" ..و "هو" الآن لا يريد العودة للنوم... ابن القصاب اقسم... وكنت أعرف أنه اخترعها تلك القطعة وكانت سخيفة... فمامعنى أن يغرقها العجوز بالزيت!! انظر.. أترى تلك الطريق...؟! إنها فارغة لكن فى نهايتها حفرتى... وكتمت فيها سأختبئ لكن... الأضواء تنتهى فى أولها... وتبدأ تلك البقعة المظلمة المليئة بالبلل... إنه يقف فى الهواء يسدها تماماً.. "هو" ضخم ضخم وأنا لن أمر تحته.. ثم.. أنا لم أر زيتاً قط فى ذلك البيت... إنهما يغرقان كل شيء بالماء: الخضر والأرز...-

كل شيء يسلقانه ويبتلعانه و.. لا أعرف من أين جمعت لهم "صفر المرعب" لكنه أفلت منى وابتلع كل شيء: الرمادي والأحمر وأعين السمك والوجوه فى حجرتى و... كل شيء فى جوفه الآن يسبح ولن يعود فى حجرتى و.. كل

شيء في جوفه الآن يسبح ولن يعود يطاردي... فقطط "صفر" و "هو" أبشعها جميعا...^{٩٦}

وهكذا، يظهر لنا هذا المقطع النصي أن رجاء عالم توظف في روايتها الشكلائية الجديدة مسميات علمية شخصية في شكل ضمائر (هو- أنا- أنت..) وأرقام (صفر- أربعة- مائة). وقد تأثرت في هذا بالرواية الفرنسية الجديدة، واغترفت كذلك من رواية تيار الوعي كما لدى فيرجينيا وولف، وجيمس جويس، وصمويل بيكيت، وكافكا، ودون باسوس...

□ سيمياء اسم العلم في الرواية التأصيلية أو التراثية:

تتسم أسماء الأعلام الشخصية في الرواية العربية التأصيلية، كما في روايات كل من بنسالم حميش (العلامة، مجنون الحكم، وزهرة الجاهلية...)، وجمال الغيطاني (الزيني بركات، والتجليات...)، و أحمد توفيق (جارات أبي موسى...)، و رجاء عالم (طريق الحرير، سيدي وحدانه، وأربعة / صفر، وحى، ومسرى يارقيب...)، و رضوى عاشور (ثلاثية غرناطة)، ومحمود المسعدي (حدث أبو هريرة قال...)، بكونها أسماء إحصائية مرجعية وتاريخية وأسطورية تنبض بعبق العتاقة والتاريخ والأصالة والتراث والهوية، مع هيمنة العلم المرجعي اسما ولقبا وكنية.

وهكذا، نجد مثلا في رواية: "العلامة"^{٩٧} للروائي المغربي بنسالم حميش مجموعة من الشخصيات التاريخية والسياسية والصوفية والدينية ذات البعد المرجعي، مثل:

^{٩٦} - رجاء عالم: أربعة/صفر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م، صص: ٩٥-

٩٦.

^{٩٧} - بنسالم حميش: العلامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

السلطان برقوق، والسلطان الناصري، وتيمور الأعرج، وأبو عنان، وابن العربي، وابن خلدون، وابن سبعين، وابن قسي، والولي أبو مدين الغوث، وابن عاشر، وأبو يعزى... في مقابل شخصيات تخيلية، كسعد، وحمو الحياحي، وشعبان... وبالتالي، فهذه الشخصيات المرجعية التاريخية والتخيلية: "دور هام في توتر فضاءات الأحداث، وتأزيم وتيرة الحكى، وتعقيد إيقاع الرواية؛ لأنها تخلق جبهتين حول العلامة: جبهة التوادد وجبهة التنافر. ومن هنا، ساهمت هذه الشخصيات في تشعب الفضاء الروائي، وجعله يأخذ مناحي مختلفة تبرر منطق الأحداث. ويلاحظ استعارات ورموز دالة في أسماء الشخصيات وألقابها. فهي أسماء تلفت الانتباه، وذلك لما لها من طابع ديني (شعبان- الشيخ الركراكي- ولي الدين...)، وطابع علمي (العلامة...)، وطابع فكاخي كاريكاتوري (برقوق- تيمور الأعرج)، و طابع مفارق (سعد)، و طابع مغربي محلي (حمو الحياحي- الكتامي- الركراكي- التازي...)، و طابع سلطوي (السلطان برقوق- السلطان ناصر فرج...). وتبقى هذه الأسماء ذات خصوصية مغربية ومشرقية ومغولية وتركية وفارسية.^{٤٩٨}

ويعني هذا أن الأسماء العلمية في روايات التأصيل تتحول إلى علامات مرجعية، ودوال إحالية افتراضية مفتوحة على عوالم واقعية وتراثية كائنة وممكنة، إلا أنها في حقيقتها تستلزم متلقيا مبدعا إيجابيا، وتستوجب قارئاً ذكياً وكفئاً، مزوداً بالمعرفة الخلفية القائمة على استحضار الخطاطات والسيناريوهات والمدونات والتشابه والتضمن... وبالتالي، يكون قادراً على استنطاق المستنسخات التناسية، وتأويل أبعادها المرجعية تفكيكا وتركيبا.

^{٤٩٨} - د. جميل حمداوي: مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب، السنة الجامعية: ٢٠٠٠-٢٠٠١م، ص: ٢١٤.

وهكذا، نصل في الأخير إلى أن اسم العلم من أهم الدوال المحددة للشخصية الروائية بنية ودلالة وتركيبا ووظيفة. وبالتالي، لا يمكن استيعاب اسم العلم إلا عن طريق استثمار القراءة النصية والسياقية والذهنية، واستحضار جميع المقاربات التي يستعين بها الدارسون والباحثون لتحليل أسماء الشخصيات فهما وتفسيرا، و تفكيكا وتركيبا. ومن بين هذه المقاربات التي انصبت بشكل من الأشكال على دراسة الأسماء العلمية الشخصية، نذكر: المقاربة النحوية، والمقاربة القانونية، والمقاربة الشرعية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة المنطقية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة اللسانية، والمقاربة البنيوية السيميائية...

ومن ثم، فإذا كانت الرواية العربية الكلاسيكية قد تعاملت مع أسماء الشخصيات باعتبارها مسميات تحمل دلالات دينية، وتتضمن أبعادا إنسانية واجتماعية، فإن الأسماء العلمية في الرواية الجديدة كانت مجرد ضمائر، وحروف، وأرقام، وأشكال، ورموز، ومسميات فانطاستيكية، وعلامات سيميائية. بيد أن الرواية العربية التأصيلية وظفت أسماء علمية مرجعية عبارة عن مستنسخات نصية تاريخية، وأدبية، وأسطورية، ودينية، وصوفية، واجتماعية، وفكرية.

الفصل الثاني عشر:

الدلالات السيميائية لاسم العلم الشخصي في الرواية
العربية السعودية

من المعروف أن اسم العلم هو سيد الدوال السيميائية في توجيه دفعة قراءة النصوص الأدبية سطحا وعمقا، واستكناه أعماق الخطابات الفكرية تحليلا وتأويلا، وتشريح العلامات الرمزية والإشارية والأيقونية بالمفهوم البيرسي تفكيكا وتركيبا. ويعلم الكل أن اسم العلم يتكون من اسم الشخص، والكنية، واللقب. وقد يكون تارة ذا طبيعة حرفية تقريرية، وتارة أخرى يكون ذا طبيعة مجازية وتضمنية وإيحائية.

هذا، ولا يمكن استيعاب دلالات اسم العلم إلا عن طريق استثمار القراءة النصية والسياقية والذهنية، واستحضار جميع المقاربات التي يستعين بها الدارسون والباحثون لتحليل أسماء الشخصيات رصدًا وتبئيرا. ومن بين هذه المقاربات التي انصبت بشكل من الأشكال على دراسة الأسماء العلمية الشخصية، نذكر: المقاربة النحوية، والمقاربة القانونية، والمقاربة الشرعية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة المنطقية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة اللسانية، والمقاربة البنيوية السيميائية... وما يهمنا في هذه الدراسة السيميائية هو استجماع مجمل الدلالات التي يؤديها اسم العلم الشخصي في علاقته بذاته بنية ودلالة ووظيفة، وفي علاقته بالنص أفقيا وعموديا.

◆ دلالات اسم العلم الشخصي في الرواية العربية السعودية:

ثمة مجموعة من الدلالات السيميائية الناتجة عن علاقة الدال بالمدلول أو علاقة اسم العلم الشخصي بمسماه في الرواية العربية السعودية، والتي يمكن حصرها فيما يلي:

١ - دلالة المطابقة:

نعني بدلالة المطابقة أن يدل اسم العلم على الشخصية المرسومة دلالة إحالة واستغراق وتطابق، وذلك على مستوى الأوصاف والنعوت والمزايا. أي: يعبر اسم العلم بكل جلاء ووضوح عن الشخصية الموصوفة تعبيراً شاملاً و كلياً. وبتعبير آخر، يصبح اسم العلم دالاً معنوياً مطابقاً للشخصية المرصودة في الرواية، كما يطابق اسم: سلمى في رواية "سلمى" لغازي بن عبد الرحمن القصيبي الشخصية الرئيسية في حدة ذكائها، وسلامة عقلها، ورجحان ذهنها، وصواب قراراتها السليمة، يقول الراوي: "بعد أيام قليلة من خروجه من غرناطة، وقع أبو عبد الله أسيراً في يد الإسبان. عمت الفوضى أرجاء غرناطة. جاء الأب المخلوع، واستقبلته الجماهير التي خلعت بالترحاب. وجاء العم الهارب فوجد ترحيباً أكبر من الجماهير ذاتها. عاد الخلاف القديم بين الأخوين. وفي هذه الأثناء اختفت حماهما فاطمة عن مسرح الأحداث، مكتفية بإذكاء نار الفتنة بين الأخوين من بعيد.

كان القرار الذي يواجه سلمى قراراً صعباً دائماً، إلا أنه لم يكن لديها خيار. لا يمكن أن تستقر الأمور في دولة بني الأحمر، وفاطمة على قيد الحياة تنفث المزيد من سمومها. قررت سلمى أنه لا يفيل الحديد إلا الحديد، ولا تفل المؤامرة إلا المؤامرة.

في لقاء طويل مع أبي زوجها، شرحت سلمى للسلطان دور زوجته في كل ما حدث، واقتنع السلطان بخطورة فاطمة التي سرعان ماتوفيت، غير مأسوف عليها، مقتولة في ظروف غامضة. بعد ذلك كان على سلمى أن تقنع السلطان أن الظروف الحرجة تقتضي أن يتنازل لأخيه محمد الزغل وأن يقف بجانبه،

ووافق السلطان بعد شيء من التردد. نجحت سلمى، بمفردها، في خلق جبهة عائلية متماسكة في غرناطة، جبهة يقودها أخوان متحدان.

ثم جاء الفصل الثاني من خطة سلمى، نجحت، بمعونة السلطان الزغل، من الدخول، متنكرة إلى زوجها في سجنه. اكتشفت سلمى أن الإسبان يفاوضونه على أساس أن يعود إلى غرناطة ومعه جيش إسباني، ويزيح عمه من العرش، ويحل محله، مقابل التحالف معهم في المستقبل. وجدت سلمى زوجها كعادته، ضائعا، لا يستطيع أن يتخذ قرارا. من ناحية لم يكن يريد أن يتحول إلى دمية في يد الإسبان. ومن ناحية أخرى، كانت شهوة السلطة التي بذرتها أمه في أعماقه تدفعه إلى القبول بأي شيء، حتى الخيانة، في سبيل العرش. إلا أن أنا عبد الله كان، في غياب أمه الماكرة، أكثر استعدادا لقبول أفكار سلمى. وهكذا، اتفقت معه على أن يتظاهر بالتحالف مع الإسبان، وأن يعود مع الجيش الإسباني، وأن يقود الجيش إلى كمين يقضي عليه. عندما تركت سلمى زوجها كان شعاع التصميم الذي يبرق في عينيه يعلن ميلاد البطل الذي طالما انتظرته.

ثم جاء الفصل الثالث من خطة سلمى. بعد عودتها قالت سلمى للسلطان الزغل أن زوجها سوف يجيء على رأس جيش جرار من الإسبان يعيده إلى السلطة رغما عن الجميع. أوضحت سلمى للسلطان أن السبيل الوحيد لإنقاذ دولة بني الأحمر هو أن يعترف السلطان بابن أخيه حاكما شرعيا، ويحارب تحت لوائه. بفروسية ورجولة وشهامة، وافق الزغل، وعكف على إعداد الكمين.

عاد زوجها أبو عبد الله إلى غرناطة، وقاد عمه الهجوم الذي أباد جيش الإسبان. كان الحلف بين السلطان القادم وبين عمه الشجاع، بمؤازرة الأب

ومساندته، البداية الحقيقية لاستعادة الأمجاد العربية في الأندلس. انطلق جيش أبي عبد الله، وبعد معركة فاصلة مع الملك الإسباني فرديناند والملكة إيزابيلا، أصبح أبو عبد الله يلقب بأبي عبد الله الكبير. أخذت الممالك الإسبانية تتهاوى أمام البطل الجسور واحدة تلو الأخرى.

ومع ذلك، يتحدث الراديو عن الملك الصغير، ويشوه حقائق التاريخ. تقرر سلمى أن الراديو الروسي هو أكذب راديو عرفته في حياتها. تقرر أن تتخلص منه، وأن تطلب من سليم ألا يعود، في المستقبل، بجهاز روسي، تتقلب طويلا، ثم تغفو. "٤٩٩".

ونجد هذه المطابقة كذلك في تفسير اسم آسيا في رواية: "رجل جاء... وذهب" لغازي بن عبد الرحمن القصيبي، حيث يقول السارد: "أمي. أختي. صديقتي. آسيا. من أين جاء اسمها؟ من الأسي؟ حمالة الأسيّة. من قارة آسيا البائسة؟ المرأة التي أشك أنها عرفت يوما واحدا من السعادة في حياتها. التي علمتني أن أخاف عاقبة الفرح. وأحذر التفاؤل. المرأة التي ولد طفلها الأول ميتا. ومات طفلها الثاني في سن الثالثة بالتهاب السحايا. وجئت أنا. وأصبحت وجودها كله. "٥٠٠".

ومن هنا، يتبين لنا بأن اسم العلم الشخصي قد يؤدي دلالة مطابقة، حينما يحيل هذا الاسم على مسماه ومدلوله بطريقة مباشرة توافقا وتطابقا وتشاكلا وتوصيفا.

٤٩٩ - غازي بن عبد الرحمن القصيبي: سلمى، صص: ٢٨-٣١.

٥٠٠ - غازي بن عبد الرحمن القصيبي: رجل جاء... وذهب، دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م، ص: ٢٩.

٢- الدلالة الاعتبارية:

قد يوظف اسم العلم الشخصي في كثير من الروايات بشكل اعتباطي عشوائي عام، بيد أن دلالاته لا تكون مقصودة بشكل دقيق ومضبوط. أي: تستثمر أسماء الأعلام الشخصية في كثير من الأحيان بدون رابط سيمي أو قصدية عليّة ما، كما هو حال اسم "وليد" في رواية: "أنثى مفخخة" للكاتبة السعودية أميرة المضحي، والذي لا دلالات له داخل المتن الروائي بأي حال من الأحوال، على عكس اسم زوجته "شمس" الذي يدل دلالة مطابقة على المسمى، لأن شمس كانت آية في الروعة والبهاء والجمال، تقول الساردة عن وليد: "هناك رأيت وليد لأول مرة، جالسا على الكنبه يشاهد التلفزيون ويلعب ابنتي أخي ماغي ومايا. سلمت عليه والتقت عيناى عينيه فشعرت بشحنة كهربائية تسري داخل جسمي. نظراته ذبحتني من الوريد إلى الوريد، وسقطت أمام سحر ابتسامته. ظللت أحرق به طوال الأمسية وأستمع إلى أحاديثه. فرطت دقائق قلبي عن إيقاعها المعتاد، وقلبي يخبرني بأني وجدت من أحلم به فارسا يأتي على حصانه الأبيض ويأخذني معه، سخرت عيني إلى النظر إليه وتساءلت من يكون؟

شغلني، وحيرتني لهجته المراوحة بين الخليجية واللبنانية، وعندما انفردت مع هيام في المطبخ وهي تعد طعام العشاء سألتها عنه، فأخبرتني بأنه مهندس سعودي من أم لبنانية، يعمل في ميامي منذ أكثر من سنتين. جلست على مائدة الطعام قبالة مستمتعة بمراقبته. وسيم بشعره البني الفاتح وعينه الخضراروين الداكنتين وطوله الفارع وجسمه القوي، لفت وجذاب بحديثه الرصين

وابتسامته الواثقة ونبرة صوته المحبة والقريبة من القلب. لاحظت قربه من أخي وعائلته ومحبتهم وتقديرهم له.^{٥٠١}

ويعني هذا أن اسم وليد وغيره من الأسماء العلمية الشخصية قد تحضر في النصوص الروائية، دون أن تحمل دلالات متصلة بمضامين الرواية، وكلما كانت أسماء الأعلام مرتبطة بالمتن الروائي، كلما كانت الرواية مشوقة وممتعة، كما هو الحال في الرواية الواقعية الغربية.

٣- دلالة المفارقة:

تعتمد دلالة المفارقة على تثبيت التناقض بين اسم العلم الشخصي وأفعاله الوظيفية، أو التأشير على وجود صفات وأفعال تعاكس الاسم الشخصي في كل إيجاءاته الدلالية، كما في هذا المقطع النصي المأخوذ من رواية: "رجل جاء... وذهب" لغازي القصصي: "كان أبي خيالا عابرا فوق دنيانا. وذات ليلة، وكنت في الرابعة، جاء الحلم. رأيت أبي ميتا. لم أفهم معنى الحلم وقتها. ظننت أن أبي كان نائما. وبعد الحلم بأيام سقط ميتا بلا إنذار. ولم أفقده. كان غائبا عن البيت معظم الوقت. وعندما يعود كان يجد سببا لضرب أمي، وضربي. أبي طاهر. الذي لم ألمح فيه مايدل على طهر. أبي الذي قررت أن أمحوه من ذاكرتي نهائيا. ونجحت. ولولا صورته المعلقة في الجدار لوجدت صعوبة في تذكر ملامحه. وعندما توقف الضرب، واستطاعت أمي أن تتفرغ لي".^{٥٠٢}

^{٥٠١} - أميرة المضحى: أنثى مفخخة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص: ١٣-١٤.

^{٥٠٢} - غازي القصصي: رجل جاء... وذهب، ص: ٢٩.

ومن هنا، فاسم طاهر في هذا المقطع الروائي لا يمت بصلة إلى الطهر والصفاء والطيبوبة، بل كان صاحب هذا الاسم قاسياً أيما قسوة مع أفراد أسرته الصغيرة، حيث إن سيرته الوحيدة هي الضرب بلا تعب أو كلل.

٤- الدلالة الكلية:

هناك مجموعة من العناوين الروائية تدل دلالة كلية على بواطن الرواية، أو تحيل على الشخصية المحورية البؤرية في الرواية، كرواية "صوفيا" لمحمد حسن علوان^{٥٠٣}، ورواية "سلمى" لغازي بن عبد الرحمن القصيبي^{٥٠٤}، ورواية: "مي والعاصفة" لعثمان بن حمد أبا الخيل^{٥٠٥}، ورواية: "كارلوس وحادث فيينا" لغالب حمزة أبو الفرج^{٥٠٦}، ورواية: "حكاية عفاف والدكتور صالح" لبهية عبد الرحمن بوسبيت^{٥٠٧}، ورواية: "ميمونة" لمحمود إبراهيم تراوري^{٥٠٨}، ورواية "حي" لرجاء عالم^{٥٠٩}، ورواية "صالحه" لعبد العزيز مشري^{٥١٠}، وهلم جرا...

٥- الدلالة الجزئية:

-
- ^{٥٠٣} - محمد حسن علوان: صوفيا، دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.
- ^{٥٠٤} - غازي بن عبد الرحمن القصيبي: سلمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٦م.
- ^{٥٠٥} - عثمان بن حمد أبا الخيل: مي والعاصفة، شركة المدينة للطباعة، جدة، ٢٠٠٥م.
- ^{٥٠٦} - غالب حمزة أبو الفرج: كارلوس وحادث فيينا، مطابع العلم للنشر والتوزيع، جدة، طبعة ١٩٩٤م.
- ^{٥٠٧} - بهية عبد الرحمن بوسبيت: حكاية عفاف والدكتور صالح، دار عالم الكتب، الرياض، ١٩٩٩م.
- ^{٥٠٨} - محمود إبراهيم تراوري: ميمونة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٢م.
- ^{٥٠٩} - رجاء عالم: حي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.
- ^{٥١٠} - عبد العزيز مشري: صالحه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

يضمن بعض الروائيين أعمالهم الإبداعية أسماء علمية، قد تكون دلالاتها كلية (عناوين الأغلفة الخارجية مثلاً)، أو تكون دلالاتها جزئية (عناوين الفصول والأبواب الداخلية). ويعني هذا أن الاسم العلم الشخصي الكلي الذي يرد في شكل عنوان خارجي - مثلاً - قد يدل على كل مضامين الرواية، من خلال رؤية شمولية تستغرق كل صفحات الرواية، بينما اسم العلم الذي يدل دلالة جزئية قد يرتبط بفصل معين، كما في رواية: "الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحميد^{٥١١}، حيث وظف الكاتب في الفصل الثامن اسم علم إحالي وتناسي على النحو التالي: "لم أسرق زيتونا، عزيزي السيد لوركا!"، فلوركا اسم علم شخصي يحيل على الشاعر الإسباني المناضل والثوري غارسيا لوركا الذي قاوم بشدة همجية فرانكو الحاكم المستبد. ولكن دلالاته الجزئية لا يمكن فهمها إلا داخل الفصل الذي يتضمنه الرواية.

٦- دلالة السخرية:

تنتج دلالة السخرية في الرواية عبر تناقض اسم العلم الشخصي مع المسمى قولاً وفعلاً وسلوكاً وتصرفاً، وتنتج كذلك عن غرابة أفعال الشخصية التي تثير الضحك والفكاهة والطرفة. ومن ثم، يلتجئ الكاتب إلى استعمال أساليب التعجب، والاستغراب، والزراية، والاحتقار، والسخرية، والتنكيت الكاريكاتوري، والفضح، والتعرية الواقعية، كما في هذا المثال الوصفي المأخوذ من رواية: "الحمام لا يطير في بريدة" للكاتب السعودي يوسف المحميد الذي يصف فيه مجتمع الشذوذ والسحاق: "سميرة أو سمير كما يسميها الطالبات،

^{٥١١} - يوسف المحميد: الحمام لا يطير في بريدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة ٢٠٠٩م، ص: ٣٢٣.

قمرول من بيت أهلها في حي شبرا، بعباءة محتشمة فوق الرأس، وحين ينطلق السائق الفلسطيني بحافله الصغيرة بطريق الملك فهد، تخلع العباءة، وتضعها داخل حقيبتها الواسعة، لتظهر عباءة فوق الكتف، مطرزة على الذراعين بلون فضي فاقع، تلتمع خرزاته الموشاة فوق سواد العباءة، وتنتشر لوحة أخرى على ظهرها وفوق مؤخرتها، ثم ترتدي النظارة الشمسية الكبيرة، ذات اللون الوردي، جالسة في المقعد الأخير بالحافلة، وهي تلقي ببصرها على السيارات المتاخمة في الطريق.

سميرة، الشابة العشرينية، منذ اليوم الأول بدأت تسير في ممرات الأكاديمية بجيتز كحلي، وقميص أبيض برسم عين كبيرة فوق نهديها الصغيرين، خطواتها واسعة ورجالية، لا تكف عن ملاحقة الطالبات الناعمات بجلودهن السمرة، حين رأت طرفة لأول مرة، تسمرت أمامها وجعلت تحديق فيها وهما جالستان على مقعدين في الممر، كانت سميرة تضع مخدة المقعد فوق حضنها، وطرفها بين فخذيها المفتوحين، وتدير القلم في فمها بطريقة مكشوفة، لم تكن طرفة تعرف إن كانت تنظر نحوها أم نحو النافذة خلفها، فالنظارة الشمسية تخفي عينيها تماما عن الأخريات، لم تكن وحدها في الأكاديمية بل أن ثمة خمس بنات، أو "بويات" كما يسموهن، يلبسن الجيتز والقميص الفضفاض، وحذاء رياضي، ونظارات شمسية، ويتجولن في الساحة يعاكسن البنات، إحدهن تضع يديها في جيبي البنطلون، تخطو بطريقة رجالية واثقة، بينما تشبك بذراعها بنت بيضاء ناعمة، تلقي برأسها أحيانا على كتفها، وتعيش في عالم آخر، لا تحس بنظرات الأخريات، ولا تعليقاتهن الماجنة، تدخلان الحمامات معا، حيث لا تخفي الجدران المكشوفة من الأعلى لهاث أنفاسهن الساخنة.

المشهد كان مريعا حين اشتبكت إحداهن مع حبيبته، وتبادلن الكلمات القذرة والافتامات، وقد اكتشف البنت أن " بويتها" قد عاكست فتاة صغيرة استجابت لها، لم يكن الموقف مضحكا لطرفة وصديقتها فهي، بل كان غريبا ومؤلما، فلم تملك إلا أن تجاهلت تغزل سميرة بها، وبعينيهما، وهي تحاول معها في لحظة تفردا بها تحت الدرج، متوسلة بأن تجرب معها لدقائق، فقط حضن وعناق، وإن راق لها الأمر فستقوم بتقبلها لدقائق، لكن طرفة أجابته وهي تركض صاعدة الدرج بخوف بأنها لا تستطيع أن تفعل: " أكره البنات!" تركتها سميرة تغيب في الطابق الثاني، ولكنها لم تفقد الأمل.^{٥١٢}

وهكذا، يسخر الكاتب من سميرة، فيرجل اسم العلم الشخصي احتقارا له وزراية، لأن سميرة قد تحولت بفعل تصرفاتها الرجولية الغريبة إلى كائن ذكوري ممسوخ بهاجس الشذوذ والسحاق والفساد.

٧- الدلالة الأيقونية:

تتحول بعض الأسماء الأعلام إلى علامات أيقونية بصرية، كما في رواية: " سيدي وحدانه" للكاتبة السعودية رجاء عالم، حيث يكتب اسم حسن داخل العين بشكل هندسي بصري: " مهلا ها أنت تخرج لحكايتي يا حسن البصري من ضلع السحارة الشرقي: جئت من الليلة الواحدة والستين بعد السبعمئة من الألف ليلة وليلة. حضرت في أوراق مشقوقة من مجلد الليالي، شقتها وطوقها أصابع جمو على حكايتك يا حسن الصائغ البصري. حين بسطتها لفت نظري خطوط

^{٥١٢} - يوسف المحميد: الحمام لا يطير في بريدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ، الطبعة الثالثة ٢٠٠٩م،

كحل جمو تحوط به الاسم: حسن [وضع داخل عين مكحلة بالسواد] كلما ورد وتوحش في الحكاية.^{٥١٣}.

ويشير هذا الاسم إلى المسمى حسن، ومن ثم، فهو يحيل على وسامة حسن البصري روحا وجسدا؛ مما دفع عشيقته جمو لتتكحل بحسنه وبهائه. ومن هنا، فاسم العلم الشخصي في هذه الرواية يتخذ وظيفة أيقونية بصرية، ووظيفة جمالية، ووظيفة سحرية.

٨- الدلالة الرمزية:

تصبح بعض الدوال أو أسماء العلم الشخصية في كثير من الأحيان داخل العمل الروائي رموزا وعلامات إحالية تستلزم مدلولات تفهم من خلال السياق النصي أو الذهني، كما في هذا الشاهد السردى الذي يصف فيه الكاتب السعودي غازي القصيبي يعقوب العريان على لسان الساردة: "من هو يعقوب العريان؟ أبو من؟ ولماذا كتب هذه الرواية الاستفزازية؟ هذا الكتاب المليء بالملح. يحشو به الجراح المتخمة بالفقر. والجيوب المتخمة بالنفط. ويالوقاحة إنسان نفطي يسخر من أصدقائه النفطيين الكهول. وهو- يعقوب العريان!- واحد منهم. يشاركونهم تسليتهم. بكامل نفطه، بكامل عريه. وأجاهد خيالي لكي أتصوره. إلا أنه يفلت، كسمكة، من أصابعي. أتصوره كرشا ضخما. ورأسا أصلع. ويذا مغطاة بخواتم ماسية. إلا أن الصورة قهرب. أتصوره قزما أشيب، بأسنان

^{٥١٣} - رجاء عالم: سيدي وحدانه، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م، ص: ٧.

صناعية، ونظارة سميكة طيبة. إلا أن الصورة تضع. أتمنى أن أقابله. لأبصق في وجهه. لأقول له إن بنات الناس لسن للبيع".^{٥١٤}

يعبر هذا الوصف الخارجي عن وقاحة يعقوب العريان، كما يدل على جشعه وطمعه وفساده، فهذا الشخص النفطي لا يهتم سوى التلاعب بعواطف الآخرين، واستغلال مشاعرهم بدفع المقابل النفطي. ومن ثم، يسخر الكاتب من الأغنياء الخليجيين النفطيين الذين يشترون الهوى بالمقابل، من أجل تحقيق نزواتهم، وإشباع غرائزهم الشعورية واللاشعورية. ومن ثم، يرمز اسم يعقوب العريان إلى العري الوجودي للشخصية، ويوحي بتخلفها البدوي، ويؤشر على فراغها الروحاني، كما أنه علامة سيميائية على الخواء الأنطولوجي، وانفصام الشخصية، وإحالة رمزية على الشذوذ البشري.

٩- الدلالة التناسية:

تتمثل الدلالة التناسية في استثمار أسماء علمية مرجعية مرتبطة بثقافية إحالية معينة، وتستلزم هذه الدلالة تسليح المتلقي بمعرفة خلفية واسعة، كما في هذا المقطع الروائي للكاتب السعودي غازي القصيبي، والمأخوذ من روايته: "رجل جاء... وذهب"، حيث يوظف اسم بيكاسو، الرسام الإسباني العالمي المشهور بلوحاته التكعيبية: "وقف أمامي. طويلاً. نحيلاً. تحت عينيه الضيقتين بقعتان رماديتان. ووجنتاه شاحبتان. وأنفه ضخمة. مفلطح! وفمه ممتلئ. الفم الشبق كما تقول روايات الجنس. ملامح غير متناسقة. كأنها لوحة من رسم بيكاسو. قبل أن يفقد بيكاسو صوابه نهائياً. وفي العينين حزن طفل يتيم. وفي

^{٥١٤} - غازي القصيبي: رجاء جاء... وذهب، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م، ص: ١٢.

الشفتين حيوية طفل شقي. والشعر أسود قاتم. لولا شعيرات بيضاء هنا وهناك. طال الحلم. وأنا أتأمله.^{٥١٥}

هذا، وتتضمن روايات الكاتبة السعودية رجاء عالم العديد من الأسماء العلمية ذات البعد التناسلي والحمولة والثقافية والمرجعية، كما في رواية "طريق الحرير"^{٥١٦}، ورواية "سيدي وحدانه"^{٥١٧}، وذلك على سبيل الخصوص.

نستنتج، مما سبق ذكره، بأن الرواية العربية السعودية، قد وظفت اسم العلم الشخصي بدلالات سيميائية متنوعة ومختلفة، فقد شغلته مرة باعتباره دالا اعتباريا لا يمت بصلة إلى دلالات النص السياقية والذهنية والافتراضية، ومرة أخرى وظفته باعتباره دالا يحمل دلالات قصدية تفسيرية وعلمية. ويعني هذا أن اسم العلم الشخصي لا يحضر في الرواية السعودية بشكل تلقائي ومجاني وعفوي فقط، بل يرد كذلك بحمولات دالة على مدلولات نصية وسياقية قائمة على القصدية والتعليل، وارتباط الدال بالمدلول اعتمادا على علاقة تماثلية ورمزية واصطناعية.

وعليه، يمكن الحديث داخل الرواية العربية السعودية عن مجموعة من الدلالات السيميائية، كالدلالة الكلية، والدلالة الجزئية، والدلالة الاعتبارية، ودلالة المطابقة، ودلالة المفارقة، ودلالة السخرية، والدلالة الأيقونية، والدلالة الرمزية، والدلالة التناسلية.

^{٥١٥} - غازي القصيبي: رجاء جاء... وذهب، دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م، ص: ١٣.

^{٥١٦} - رجاء عالم: طريق الحرير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م.

^{٥١٧} - رجاء عالم: سيدي وحدانه، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م.

الفصل الثالث عشر:

صور جدلية الأنا والآخر
في الخطاب الروائي العربي

بادئ ذي بدء، لم تظهر رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر إلا في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، مع التغلغل الاستعماري في العالم العربي والإسلامي قصد التحكم فيه سياسيا، واستغلاله اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، وإضعافه عسكريا وإعلاميا، وتغريبه دينيا وحضاريا، وتشكيكه عقديا وفكريا. ومن هنا، طرحت إشكالية الشرق والغرب فكرا وإبداعا وتخبيلا، فعرضت على مائدة النقاش والبحث والجدال الواسع، ولاسيما ثنائية التقدم والتخلف. ثم، برزت أيضا عبر ذلك عقدة النقص العربي أمام تفوق الإنسان الأوروبي واضحة للعيان في الكتابات السردية العربية الأولى بالخصوص.

إذا، كيف شخصت الرواية العربية جدلية الذات والغير؟ وماهي أهم أنواع التمثلات والرؤى الفلسفية والإبداعية التي جسدت هذه الجدلية؟ وما هي خصائص هذه الروايات التي صورت هذه الجدلية دلاليا وجماليًا ووظيفيًا؟

□ أنماط الرؤى والتمثلات والصور في روايات الأنا والغير:

تنماز الرواية العربية، منذ ظهورها في أواسط القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، بتجسيد ثنائية الأنا والآخر، عبر مجموعة من الرؤى والأنماط والصور المتقابلة سواء أكانت سلبية أم إيجابية تترجم لنا ثنائية الشرق والغرب، وثنائية الذكورة والأنوثة، وثنائية التقدم والتخلف، وثنائية العلم والجهل، وثنائية المادة والروح... ومن بين هذه الرؤى النمطية نذكر مايلي:

١- الرؤية الانبهارية:

نعني بالرؤية الانبهارية تلك النظرة الأولى للأنا وهي تتأمل منجزات الآخر المماثل أو المخالف، تلك النظرة الحائرة القائمة على الاندهاش والتعجب والاستغراب والانبهار بحضارة الغرب، والافتتان بتقدمه وازدهاره في شتى العلوم والفنون والتقنيات والمعارف والآداب. وغالبا ما تكون تلك النظرة في البداية فطرية ساذجة أو نظرة واعية نسبيا ما بالفوارق الموجودة بين الشرق والغرب أو بين المكان الأصل ومكان الغواية والجذب والافتتان؛ بسبب صدمة الحداثة أو صدمة الاستعمار التي تفرز بشكل جلي التناقضات الهائلة، والتباين الشاسع، والهوة الفاصلة بين عقلية متخلفة وعقلية متقدمة.

ومن النصوص الروائية العربية الأولى التي صورت جدلية الأنا والآخر، ضمن رؤية انبهارية استعجابية واستغرابية، نستحضر رواية رفاعه الطهطاوي: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"^{٥١٨}، وهي بمثابة رحلة يقوم بها طالب مصري إلى باريس في أواخر القرن التاسع عشر، فيصف جغرافيتها، ثم ينبهر بحضارتها وعلومها وفنونها وأنظمتها السياسية والدستورية والإدارية، ثم يعجب بسكانها وأخلاقهم ومنازلهم وصحتهم وتأنقهم وعاداتهم. ويعني هذا أن العمل الأدبي والإبداعي الذي كتبه رفاعه الطهطاوي عبارة عن رحلة روائية تعليمية وثقافية تطرح رؤية انبهارية قائمة على تمجيد العقلية الفرنسية، مع الإشارة في الوقت نفسه - بالإحالة والتعريض والتلويح- إلى تخلف العقلية الشرقية، وانحطاط الواقع العربي الإسلامي على جميع الأصعدة والمستويات.

وعلى الرغم من هذا: " فمن التجني على كتاب رفاعه الطهطاوي أن نقيسه بالرواية، وقيمة الكتاب من الناحية الفكرية أكبر بكثير من الناحية الأدبية، لأنه

^{٥١٨} - رفاعه الطهطاوي: الإبريز في تلخيص باريز، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٨٣٤م.

يكشف لنا ولأول مرة عن احتكاك عقلية أزهرية متفتحة بعلوم الأوربيين وبعض مظاهر حياتهم الاجتماعية، لمؤلف وجد في نفسه الجرأة على الاعتراف بتقدم الغربيين في العلوم برغم كونهم لا ينتمون إلى الإسلام، كما ترجم كثيرا من المواد في دستورهم وأعجب بنظام الحكم عندهم. برغم ما كان يقدمه من تبريرات، ثم وجد الجرأة على نشر كتاب في مجتمع يحكم حكما استبداديا ولا يجد فضيلة إلا وهي عند المسلمين وحدهم، مجتمع النصف الأول من القرن التاسع عشر^{٥١٩}.

ويمكن الحديث عن مؤلف تاريخي سبق إلى عقد مقارنة بين العقلية الشرقية والغربية، كما نجد ذلك عند المؤرخ المصري عبد الرحمن بن حسن الجبرتي في كتابه: "في عجائب الآثار في التراجم والأخبار"^{٥٢٠}، والمعروف بتاريخ الجبرتي، وذلك أثناء حديثه عن الحملة الفرنسية على مصر. ونجد هذه الرؤية الانبهارية بالحضارة الغربية وعلومها ومعارفها أيضا في رواية علي مبارك: "علم الدين"^{٥٢١}، وتأخذ طابع رحلة سياحية إلى فرنسا للاعتراف من العلوم والمعارف والآداب الموجودة لدى الفرنسيين.

وإذا كان هؤلاء الروائيون الرحالة الأوائل المنبهرون كثيرا بحضارة الغرب عشقا وفتنة ودهشة، يوفقون غالبا في نصوصهم السردية بين الحضارة الغربية والتراث العربي المشرقي، فيدافعون إلى حد ما عن القيم الروحية الإسلامية، فإن الكاتب فرح أنطون في روايته: "الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث"^{٥٢٢}، قد انبهر

^{٥١٩} - د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦، ص: ٦٢-٦٣.

^{٥٢٠} - عبد الرحمن بن حسن الجبرتي: في عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، طبعة بولاق، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨ م.

^{٥٢١} - علي مبارك: علم الدين، ٣ أجزاء، ٣ مجلدات، الطبعة الأولى سنة ١٨٨٥ م.

^{٥٢٢} - فرح أنطون: الدين والعلم والمال، الطبعة الأولى سنة ١٩٠٣ م.

بالحضارة الغربية أيما انبهار، مرجحا كفتها على كل ما لدى العرب من إرث ثقافي وحضاري وقيمي.

٢- الرؤية الحضارية:

بعد الرؤية الانبهارية بتفوق الغرب، والاعتراف بتقدمه علميا وفنيا وتقنيا في المرحلة الأولى من فترات القرن التاسع عشر الميلادي، نجد رؤية أخرى ستتشكل روائيا وفنيا وإبداعيا في العقود الأولى من القرن العشرين، مع جيل من الكتاب الذين سافروا إلى الخارج لطلب العلم كطه حسين، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وسهيل إدريس... وآخرين. بيد أنهم لم ينبهروا بالغرب إلى درجة السذاجة السطحية والاستغراب الخارق الفاتن، بل تنبهوا إلى أسباب تقدم الغرب ماديا وتقنيا وعلميا وثقافيا وفنيا، ولكنهم تنبهوا أيضا إلى قيمة الشرق، وتميزه على مستوى القيم الدينية والروحانية، والدفاع عن أصالته وعاداته وتقاليده وحضارته وشرقيته.

والمقصود من كل هذا أن كثيرا من المثقفين العرب في بداية القرن العشرين قد انبهروا أيما انبهار بحضارة الغرب إعجابا وافتتانا وغواية، فانساقوا وراء نزواتهم الشعورية واللاشعورية. وبالتالي، كانت رؤيتهم للغرب على أنه رمز للحرية والعلم والتقدم والإشباع الغريزي لكل المكبوتات الظاهرة والدفينة. ولكنهم سرعان ما استيقظوا من سباتهم، ليتعرفوا حقيقة الغرب المادي باعتباره فضاء حضاريا مخالفا عقديا وقيميا ودينيا وأخلاقيا واجتماعيا وثقافيا عن الفضاء الشرقي الروحاني. وأن لكل بيئة مقوماتها الخاصة، فالشرق شرق والغرب غرب. وهذا ما عبرت عنه الكثير من الروايات العربية بشكل واضح وجلي، كرواية "

الحي اللاتيني" لسهيل إدريس^{٥٢٣}، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح^{٥٢٤}، و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم^{٥٢٥}، و"الأيام" لطف حسين^{٥٢٦}، و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي^{٥٢٧}.

ومن ثم، تصور رواية: "أديب"^{٥٢٨} لطف حسين، ذات الطابع البيوغرافي، الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، والتقابل بين عالم الكبت وعالم التحرر، ورصد التفاوت الملحوظ بين عالم التخلف وعالم التقدم، والمقارنة بين الانحطاط الحضاري والرقى المدني. لذلك، كان ينظر الأديب إلى مصر وزوجته حميدة بنظرة تغاير نظرته إلى فرنند وفرنسا. بيد أن الأديب سيضيع في فرنسا، ويتيه فيها ضاللا وتيهها وانحرافا، فيفشل في الحصول على الشهادة التي تؤهله علميا ومعرفيا؛ بسبب انبهاره بالقيم الأوربية الجديدة (الحرية - عشق المدن - تحرر المرأة - الإباحية...). فلم يأخذ الأديب من الغرب سوى القشور وسفاسف الأمور، والانغماس في ملذات الحياة ومطاييها ولذا تم الإيروسية والشبقية، إلى أن فقد الحياة وصلته بأسرته السعيدة في مصر.

إذا، هناك جدلية وتفاوت في هذه السيرة الروائية بين هذين الفضاءين المتقابلين، حتى إن الأديب لم يرتض العودة إلى بلده لما قامت الحرب على فرنسا، وكان يتمنى الدفاع عن هذا البلد في وجه النازية؛ لأن هذا البلد يقترن في ذاكرته بالحب والحرية والإشباع الشبقي، في حين يقترن بلده بالكبت والحرمان وصعوبة المسؤولية.

^{٥٢٣} - سهيل إدريس: الحي اللاتيني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٥٣م.

^{٥٢٤} - الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٧٦م.

^{٥٢٥} - توفيق الحكيم: عصفور من الشرق، دار مصر للطباعة، القاهرة، طبعة ١٩٨٨م.

^{٥٢٦} - طه حسين: الأيام، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة والعشرون، سنة ١٩٧٦م.

^{٥٢٧} - يحيى حقي: قنديل أم هاشم، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة التاسعة، سنة ١٩٩٥م.

^{٥٢٨} - طه حسين: أديب، دار المعارف، مصر، القاهرة.

لكن طه حسين، في روايته: " الأيام"، سيستعيد طفولته بطريقة استرجاعية قائمة على التذويت والتذكر والتركيز على أهم المحطات الحياتية التي كانت لها تأثير كبير على نفسية الكاتب. بيد أن أهم مرحلة في الرواية هي مرحلة سفره إلى فرنسا لمتابعة دراساته الجامعية العليا قصد تحضير الدكتوراه، فينهر بباريس مدينة الجن والملائكة، فيصور معالمها الفنية والجمالية. ثم، يرصد لنا حضارة فرنسا في ميادين العلوم والمعارف والآداب والفنون من خلال رؤية حضارية، تقابل بين مدينة الغرب المتقدمة وتخلف العقلية الشرقية. وبالتالي، يرى طه حسين أن الغرب هو مفتاح التقدم الحضاري، وأُس الازدهار العلمي والفني، ومستقبل الحضارة المصرية، مع مراعاة خصوصية عوائد الشرق وأعرافه وتقاليده وقيمه الدينية الأصيلة.

أما توفيق الحكيم في روايته الرومانسية العاطفية العذرية: " عصفور من الشرق"^{٢٩}، فقد صور هذه الرؤية الحضارية المتفاوتة بين شرق متخلف وغرب متقدم، إلا أنه يعتبر الغرب فضاء للماديات والتفسخ الأخلاقي والانحطاط القيمي. بينما الشرق على العكس من ذلك، فهو رمز للروحانيات الطاهرة، والقيم الدينية الفضلى، والمثل العليا الأصيلة، التي يصعب جدا تغييرها بالمعايير الكمية والمبادئ المادية الاستعمالية. وترد هذه النظرة الحضارية التقابلية جلية إلى حد ما في كتابات جبران خليل جبران، كما في كتابه الفلسفي القيم: "النبي"^{٣٠}، التي اعتبرت الشرق بمثابة حل روحاني للغرب المادي البرجماتي (المنفعي).

وهكذا، تعرض رواية: " عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم: "مفارقات تقوم على تقابل الشرق بمقوماته مع الغرب بمقوماته، في قصة تتصل بحياة الكاتب في

^{٢٩} - توفيق الحكيم: عصفور من الشرق، الطبعة الأولى سنة ١٩٣٨م. أما الطبعة المعتمدة فهي الطبعة الثالثة لدار

الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، سنة ١٩٨٥م.

^{٣٠} - جبران خليل جبران: النبي، مكتبة صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

فرنسا. فمحسن الشرق يستغرق في التأمل، وتستهويه التماثيل والموسيقى، ويجب حبا مثاليا. ولكنه يصطدم بألوان الحياة الغربية الواقعية حين يتصل بأندريه فيتجه إلى الواقع وإلى مشاكل العمال، ثم بإيفان الروسي فيسقط صور الشرق والغرب، ومحاسن كل منهما وعيوبه، ويرسم لكل منها مثلاً أعلى، ثم يرى ما في الحب من مادية حين يتعرف بصاحبته بعد تقديم هداياها، ويختلط بالفنانين فتتحول نفسه الشرقية بالتدريج، إذ يجبو نحو المثل العليا في الفن وفي الدين وفي الموسيقى من ناحية، ويتصل بالمشاكل العملية من ناحية أخرى، فيناقش مسائل الفراغ والمطالعة، وبعد الأزمة النفسية الأولى يخلق خلقاً جديداً، ويستمد قوته من مواطن القوة في رسالة الشرق، ويتعد عن مواطن الزلل في كيان الغرب...^{٥٣١}

ومن جهة أخرى، تصور رواية: "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس العلاقة بين الشرق والغرب، عبر تشغيل جدلية الذكورة (الشرق) والأنوثة (الغرب)، حيث تصبح المرأة هنا المحك الأساسي لهذه العلاقة الثنائية، وتتحول إلى رمز إنساني دال. فبطل الحي اللاتيني هو الأنا أو الشرق، بينما عشيقته جانين مونتيرو هي بمثابة رمز للآخر أو الغرب. لكن العلاقة بينهما تنتهي بالفراق والانفصال، على الرغم من رباط الحب الصادق الذي كان يجمع بينهما؛ والسبب في ذلك أن الشرق شرق والغرب غرب. ويعني هذا أن بطل الحي اللاتيني لم يستطع الانسلاخ عن شرقه، وجذوره، وما نشأ عليه من أعراف وتقاليد. فقد استوعبت جانين جيداً هذا الاختلاف الحضاري، على الرغم من أن عشيقها قرر الزواج بها، بعد أن عاتبه ضميره الحي، حينما أنكر نسبة الجنين إليه، وأراد أن يقتاد بصديقه المناضل فؤاد، و يكون مسؤولاً وملتزمًا بدوره الوجودي.

^{٥٣١} - د. محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى

سنة ١٩٧٤، ص: ٢٠٨-٢٠٩.

وهكذا، يبدو هذا الاختلاف بمثابة صراع بين القيم المادية والقيم الروحية، وصراع بين الدين والإلحاد، وصراع بين الأخلاق والإباحية، وصراع بين الرجولة الشرقية والأنوثة الغربية. وقد يعكس هذا الصراع التفاوت الحضاري بين غرب التقدم والعلم والتكنولوجيا، وشرق التخلف والجهل والخرافات والأساطير، كما عكست ذلك بوضوح رواية: "قنديل أم هاشم" ليحي حقي ورواية: "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم.

إذا، هناك في الرواية صدام اجتماعي وأخلاقي وحضاري، وهذا ما تعبر عنه جانين مونتيرو في مذكراتها إلى فتاها وعشيقها الأسمر الشرقي، بعد أن رفضت الزواج منه؛ بسبب القيود الاجتماعية والفكرية والعقائدية التي تطرحها ثنائية الشرق والغرب: "أنا الآن على يقين من أن اجتماعنا أمس، في غرفتي المسكينة، فرض علي فرضاً أن أرد فكرة الاقتران بك. لقد اجتمعت أمس بإنسان لا أعرفه. بشاب أنكرته، وكأني ما لقيته من قبل قط. كان شعوري بعد أن تركتني يا حبيبي. لقد استعدت ما حدثني به عن المستقبل، وعن آمالك، وعن حياة الصراع الذي أنت مدعو إلى أن تعيشها في بلادك، فوجدت أن دنياك التي تحلم بها أوسع وأعظم من أن يستطيع الثبات فيها شخص ضعيف مثلي. إنك الآن تبدأ النضال، أما أنا فقد فرغت منه، ومات حس النضال في نفسي. لقد عجزت أن أقاوم أطول مما قاومت، فسقطت ضعيفة مهیضة الجناح... أما أنت فقد قرأت أمس في عينيك استعداداً طويلاً، طويلاً جداً للمقاومة والصراع. وقد كنت قرأت مثل ذلك في عيني صديقك العزيز فؤاد، ولكن يخيل إلي أن الجذوة التي كانت تطل من ناظريك هي أشد التهاباً وإشعاعاً من جذوة فؤاد، تلك التي حدثني عنها مرة في معرض الإعجاب. إنك إنسان جديد يعرف الذي يريده، ويسعى إليه بثقة وإيمان. لا يا حبيبي، لسنا على صعيد

واحد. لقد وجدت أنت نفسك بينما أضعت أنا نفسي. فكيف تريدني أن أستطيع السير على جانبك، قدما واحدة، في الطريق الشاق الذي ستسلك؟ إنني لا أنتمي إلى جيلكم، جيل وجيل فؤاد وربيع وأحمد وصبحي وعدنان. لا، لن أذهب معك. إن بوسعي الآن أن أتمثل نفسي إذا رافقتك. ستجرجري خلفك. سأعيق طموحك. سأكون أنا في السفح وتكون أنت في القمة. فامض قدما يا حبيبي، ولا تلتفت إلى ما وراءك. أما أنا فأستمد دائما من حيي لك، هذا الذي تصهره الآلام، وقودا يشع علي، فينسيني شقاء عيشي، وزادا أتبلغ به حتى أيامي الأخيرة. فدعني هنا أتابع طريقي حتى النهاية، وعد أنت يا حبيبي العربي إلى شرقك البعيد الذي ينتظرك، ويحتاج إلى شبابك ونضالك.

– جانين^{٥٣٢}

ونصادف أيضا جدلية الذكورة والأنوثة وثنائية الشرق والغرب والجهل والعلم جليلة أيما جلاء ووضوح في رواية يحيى حقي: "قنديل أم هاشم" التي تصور التقابل الحضاري المتفاوت بين العقلية الغربية والعقلية الشرقية، من خلال التقابل بين شخصية إسماعيل الروحانية وشخصية ماري المادية.

ونلفيها كذلك في رواية: "الغربة" للكاتب المغربي عبد الله العروي، تلك الرواية تصور خيبة إدريس في علاقته بمارية، التي تخلت عن المبادئ التي كان يؤمن بها إدريس، كالنضال ضد الاستعمار، واحترام مكونات الأصالة المغربية، والتشبث بالقيم الدينية والأخلاقية. لكن ماري هاجرت إدريس إلى أوروبا بمعية صديقتها لارة الخائبة هي بدورها. ويعني هذا أن الرواية تنقل لنا شخصية إدريس في صراعها مع الذات والموضوع على حد سواء. تتلذذ بالإخفاق والفشل العبثي، وذلك باعتبارها شخصية إشكالية سلبية، عاجزة عن تغيير الواقع المتردي في شتى

^{٥٣٢} – سهيل إدريس: الحي اللاتيني، مطبعة دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الحادية عشرة، ص: ٢٨١-٢٨٢.

مجالاته. كما تصور الرواية مرارة اليأس والحيرة بين الماضي والحاضر، وبين القيم الغربية من ناحية والقيم العربية والتقاليد والأخلاق الموروثة من ناحية أخرى. زد على ذلك، تعكس الرواية الازدواجية الحضارية بما فيها ظاهرة الاستعمار، وجدلية الذات والآخر، وعلاقة الشرق بالغرب. وبالتالي، تقدم الرواية وعياً شاملاً بالقضايا الاجتماعية المغربية في علاقتها بالحضارة الاستعمارية، وتصور الرواية كذلك آمال المغاربة في الاستقلال السياسي، وآمال بعضهم في الغد المأمول.^{٥٣٣}

وهذا التقابل الحضاري يترجمه عبد الله العروي مرة أخرى في روايته الذهنية: "أوراق"، كما في فصلي "العاطفة" وفصل "وجدان"، حيث سيدخل إدريس في علاقات غرامية وجدانية وعاطفية ورومانسية ستنتهي كلها بالفشل؛ نظراً لتضخم الأنا، وطغيان الذهني لدى إدريس في خطابه التواصل مع المرأة الغربية.^{٥٣٤}

كما نجد جدلية الذكورة (الفحولة) والأنوثة (المرأة) في رواية: "موسم الهجرة إلى الشمال" ^{٥٣٥} عند الكاتب السوداني الطيب صالح، التي ترصد لنا مصطفى سعيد مهاجراً إلى إنجلترا من أجل تحصيل العلم. بيد أن هذه الشخصية المحورية ستأخذ من الفحولة الجنسية والشبقية وسيلة للانتقام والثأر من مجموعة من الإنجليز، تعبيراً عن رغبته في تصفية حساباته الشعورية واللاشعورية مع المستعمر، الذي كان قد فرض هيمنته لأمد طويل على بلد السودان باستغلال خيالاته، واستعباد شعبه، وإذلال أهله.

^{٥٣٣} - عبد الله العروي: الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م.

^{٥٣٤} - عبد الله العروي: أوراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م.

^{٥٣٥} - الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦م.

وترد هذه الجدلية كذلك في رواية: "قدر يلهو"^{٥٣٦} للكاتب السوري شكيب الجابري، الذي انتقل بطله هذه المرة إلى برلين حيث المعسكر الاشتراكي، فيقيم تقابلا حضاريا بين الغرب والشرق من خلال العلاقة العاطفية بين البطل وعشيقته إلزا.

ومن الروايات الأخرى التي تحمل في مضامها رؤية حضارية، من خلال التقابل بين الحضارة الشرقية والحضارة الغربية رواية: "أصوات" لسليمان فياض^{٥٣٧}، التي جسد فيها الكاتب انهار القرويين المصريين رجالا ونساء بحضارة الغرب، في صورة "سيمون" زوجة حامد البحيري التي كانت تبدو متفوقة حضاريا ومدنيا. وتحضر هذه الصورة النمطية الحضارية كذلك في رواية: "في الطفولة" لعبد المجيد بنجلون^{٥٣٨}، الذي كان يقابل فيها بين بيئتين مختلفتين حضاريا ودينيا واجتماعيا وتربويا: البيئة الإنجليزية المتقدمة والبيئة المغربية المتخلفة. أي: إن الكاتب يستحضر في نصه الأطويوغرافي فضائين متقابلين: فضاء إنكلترا وفضاء المغرب. وبتعبير آخر، يذكر فضاء مانشستر وفضاء فاس. وهنا، نسجل جدلية الداخل والخارج، وجدلية الانفتاح والانغلاق، فضلا عن جدلية التغريب والتأصيل. كما يدل الفضاءان على الصراع الحضاري والثقافي والديني. وتتقابل الأمكنة العامة والخاصة للإحالة على مجموعة من القيم والسمات المتقابلة كالتطور والتخلف، والعلم والجهل، والمادة والروح، والبداءة والحضارة...

ويمكن اعتبار "في الطفولة" لعبد بن جلون نصا روائيا؛ لكونه يجمع بين التوثيق والتخييل، و يتأرجح بين المتعة الفنية وسرد الحقائق التاريخية. كما أن النص

^{٥٣٦} - شكيب الجابري: قدر يلهو، دار طلاس، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م.

^{٥٣٧} - سليمان فياض: أصوات، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠م.

^{٥٣٨} - عبد المجيد بن جلون: في الطفولة، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٥م، ص: ٢٧٨، وقد ظهرت الرواية في طبعها الأولى سنة ١٩٥٦م.

يخضع لكل مقومات الحكبة السردية وخصائص الكتابة الروائية، فضلا عن توظيف خاصية التشويق، والإمتاع الفني، وتطوير السرد لخدمة المضمون والاعتراف الذاتي. ومن ثم يمكن القول: إن " في الطفولة " كتاب يجمع بين السيرة الذاتية والكتابة الروائية.

وثمة نصوص حضارية أخرى كرواية " نيويورك ٨٠ " ليوسف إدريس^{٥٣٩}، ورواية " فتاة من هيل " للكاتب السعودي محمد عبده يماني^{٥٤٠}، ورواية " من دفتر العشق والغربة " لجمال الغيطاني^{٥٤١}، ورواية " العودة إلى المعبد " لنيل نعم^{٥٤٢}، ورواية " القاهرة... باريس ذهاب... عودة " لسهير توفيق^{٥٤٣}، بله عن روايات عديدة أخرى، لاداعي لذكرها، تناولت ثنائية الشرق والغرب بشكل من الأشكال...^{٥٤٤}

وبناء على ما سبق، تندرج هذه النصوص السردية كلها ضمن الرواية الحضارية التي تصور العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب، أو بين الشمال والجنوب. أي: إن الرواية الحضارية هي التي تجسد العلاقة بين الأنا والآخر، وترصد اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب تخيلا وإبداعا وتشخيصا، وذلك على مستوى العادات والتقاليد والأعراف والأديان والمعطيات الثقافية والمادية والعلمية والفنية والأدبية والتقنية. وهذه العلاقة التي حددها هذه النصوص الروائية المذكورة غالبا ما كانت تخضع سيميائيا على مستوى الرغبة (رغبة الذات في موضوع ما)

^{٥٣٩} - يوسف إدريس: الأعمال الكاملة، دار الشروق، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٨٧م.

^{٥٤٠} - محمد عبده يماني: فتاة من هيل، جدة، تمامة، طبعة ١٩٨٠م.

^{٥٤١} - جمال الغيطاني: من دفتر العشق والغربة، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٩٥م.

^{٥٤٢} - نيل نعم: العودة إلى المعبد، دار الآداب، بيروت، لبنان.

^{٥٤٣} - سهير توفيق: القاهرة... باريس ذهاب... وعودة، الأهرام، طبعة ١٩٩٧م.

^{٥٤٤} - انظر مضامين هذه الروايات في كتاب الدكتور سمير توفيق: الأدب المقارن وصورة الغرب في الرواية

العربية، مؤسسة الطوبجي للتجارة والطباعة والنشر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

لقانون الاتصال (الحب والغواية والافتتان والانبهار والجنس...)، والانفصال (الفراق والطلاق والعودة إلى البلد الأصلي، والتشبث بالقيم الشرقية، والتأقلم مع عوائد وتقاليد الشرق...).

٣- الرؤية السياسية والحقوقية:

نقصد بالرؤية السياسية والحقوقية تلك النظرة المبنية على تشخيص النظام السياسي لدولة ما، وتبيان طبيعة الحكم والدستور، ورصد علاقة الحاكم بالمحكوم سياسيا ومدنيا وعسكريا وحزبيا ونقابيا، وتشخيص الحالة السياسية للدولة، و تبيان وضعية الحريات العامة والخاصة وحقوق الإنسان.

ومن هنا، فثمة مجموعة من الروايات العربية التي نظرت إلى علاقة الأنا بالغرب من زاوية سياسية، فاعتبرت الغرب مكانا للحرية الحقيقية، وفضاء للحرية والديمقراطية، وحضنا حميميا لحقوق الإنسان، وملجأ سياسيا خيرا للاحتماء من الاستبداد العربي، والوقاية من رعبه وقهره وعنفه وقمعه المتسلط، والهروب قسرا واضطرابا من بلدان الطغيان السياسي والجبروت السلطوي نفيا وتحررا وانعتاقا واستقرارا.

ومن الروايات التي تحمل رؤية سياسية انتقادية تجاه هذه العلاقة الشائكة بين الشرق المتخلف سياسيا والغرب المتقدم مدنيا وحضاريا رواية: " شرق المتوسط" للكاتب العربي المعروف عبد الرحمن منيف التي تصور رجب إسماعيل، وهو منبهر بحضارة الغرب أيما انبهار، ومعجب بمدنيته أيما إعجاب، فيفتن بسياسته العادلة، وتشبته بالديمقراطية الحققة وحقوق الإنسان. في حين، يصف دول شرق المتوسط بالتخلف، والاستبداد، والبطش، والقهر، وقمع الذوات الداعية إلى الثورة التغيير، ولاسيما النخبة من الذوات المثقفة العضوية الواعية. ويقول السارد متحدثا إلى

أهل باريس: " لو جئتم بكتبكم على شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون، سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء، وتدفعون ثمن الكلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية، وهناك تصابون بالسل، والتيفوس وتموتون".^{٥٤٥}

ونجد هذه الرؤية السياسية الانتقادية واضحة أيضا لدى الروائي المصري صنع الله إبراهيم في روايته: "نجمة أغسطس"^{٥٤٦}، حيث يرصد جدلية الأنا بالآخر، عبر المقابلة بين الإنسان المصري والآخر الروسي، فالأول يهدده الفقر والداء والقمع، بينما يعيش الثاني في سعادة وغنى ونعيم. كما يذكر الكاتب العلاقات اللامتكافئة بين مصر وروسيا، وينتقد التصور الإيديولوجي الاشتراكي الزائف، عبر نسج حبكة غرامية بين البطل وعشيقته تانيا.

أما الكاتب السوري حنامينه في روايته: "رحلة الربيع والخريف"^{٥٤٧}، فينبهر بحضارة الحجر، ويشيد بالتجربة الاشتراكية في هنغاريا، ويدين سياسة الاعتقال، والقمع، والفقر، والتجويع في بلدان الشرق، وينتقد سياسة الاستبداد والقهر. ومن ثم، يقابل بين الشرق المتخلف الضائع والغرب الاشتراكي المتقدم، من خلال سرد تجربة عاطفية رومانسية بين الراوي (الخريف) وبيروسكا (الربيع). ولم تنته هذه العلاقة الرومانسية إلا بعودة كرم إلى بلده بعد الحرب العربية الإسرائيلية. وبعد وصوله إلى دمشق، سيزج به المخبرون في السجن عقابا له على نضاله السياسي اليساري.

^{٥٤٥} - عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة

١٩٨١م.

^{٥٤٦} - صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس، دار المستقبل، القاهرة، مصر، طبعة ١٩٧٤م.

^{٥٤٧} - حنامينه: رحلة الربيع والخريف، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ١٩٨٠م.

٥- الرؤية العدوانية:

تستند الرؤية العدوانية إلى اعتبار الغير أو الآخر مخالفا أو مقابلا للأنا أو الذات. وبالتالي، فالغير يحاول تغريب الذات وإقصاءها وتهميشها، مع ممارسة العدوان والنبذ والحقد ضدها. فيصبح الغير هنا جحيما لا يطاق. لذا، تنتقل العلاقة بينهما من مرحلة التعايش والسلام إلى مرحلة العدوان والصراع الجدلي. وهذه النظرة العدائية السلبية غالبا ما تفرز حسب هيكل في حالة انتصار أحد منهما إلى ظهور ما يسمى بجذلية السيد والعبد^{٥٤٨}.

وعليه، فالعلاقة بين الأنا والآخر لا تكون دائما علاقة إيجابية قائمة على الأخوة والمحبة والصدقة والتعايش، بل قد تكون علاقة سلبية قائمة على الكراهية والعدوان كما نجد ذلك في رواية فدوى طوقان: "الرحلة الأصعب"^{٥٤٩}، التي تحمل صورة عدائية للآخر مبنية على النبذ والاحتقار والازدراء. ويعني هذا أن شخصية الرواية المحورية شخصية فلسطينية تعرضت، كباقي شعبها، للتشريد والتعذيب والتغريب والعدوان، والطرده من أرضها المحتلة؛ بسبب مكائد الغير أو الآخر الصهيوني المستغل. لذلك، تولدت في نفسياتها مشاعر الحقد والكراهية والعدوان تجاه الآخر، ألا وهو الصهيوني المحتل الظالم والغاشم. ومن هنا، "فنص فدوى طوقان " الرحلة الأصعب " هي سيرة ذاتية ذهنية يختلط فيها التاريخ بالأدب، والتوثيق المرجعي بالمعطى الأدبي والنقدي. كما أن هذه السيرة هي

^{٥٤٨} - هيجل: فينومولوجيا الروح، ترجمة: هيبوليت أوبيه، الجزء الأول، طبعة ١٩٧٧م، صص: ١٥٨-١٦١.

^{٥٤٩} - فدوى طوقان: الرحلة الأصعب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٣م.

سيرة المقاومة والصمود والنضال والتوثيق للكتابة الأدبية بفلسطين المحتلة بعد
نكسة حزيران ١٩٦٧م.^{٥٥٠}

ومن ثم، تحمل هذه الرواية الأطوبيوغرافية في طياتها رؤية سلبية قائمة على
الصراع الجدلي، والعدوان الوجودي والكينوني والحضاري والديني بين الذات
الفلسطينية والآخر الصهيوني. وينطبق هذا الحكم على الكثير من الروايات
الفلسطينية، وخاصة روايات غسان كنفاني، ولاسيما روايته الرائعة: "عائد إلى
حيفا"^{٥٥١}...

وتتمظهر هذه الرؤية العدائية والصدامية أيضا في رواية: "أمواج البحر" للكاتب
المغربي مصطفى شعبان، التي ترصد لنا صورة مغترب كان يحلم منذ صغره في
المدرسة أن يكون طبيبا، وقد سعدت الأسرة أيما سعادة بهذا الحلم. وكافح الفتى،
وثابر في دراسته حتى حصل على قسط من التعليم؛ ليجد نفسه في بلده بين
أنياب البطالة والفقر، ينخره الضياع والعبث واليأس واللاجدوى. وليس أمامه
من حل سوى ركوب الموج وأخطاره؛ للبحث عن لقمة الخبز في باريس العمل
والأمل والأحلام. بيد أن رحال منير لم يكن إلا هاربا سريا يخالف قوانين
الهجرة، ويسبب متاعب كثيرة للبلد المضيف. لذلك، أصبحت حياة رحال
جحима لا يطاق، حتى إن حجرته صارت كسجن "للحراقين" الهاربين، وقفص

^{٥٥٠} - د. جميل حمداوي: فن السيرة الذاتية، مطبعة التنوخي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠،
ص: ٢٦.

^{٥٥١} - غسان كنفاني: رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٦٣م.

للمتهمين النازحين من قارة البشر، والمديونية، والتخلف، وانعدام فرص العمل،
وغياب حقوق الإنسان. ومن ثم، تصبح حياة رحال في باريس محسوبة
الخطوات، ومدروسة بدقة، يتراقص أمام عينية طيف المراقب، ولعنة السجن،
وعاقبة الطرد، وما سيعانيه في بلده من مأس وصدّات عضوية ونفسية
 واجتماعية وأخلاقية: "داخل هذه المملكة الخيالية تعيش حراقا في باريس،
تنصب نفسك مخرجا، ترتب الأدوار التي تسعفك في كل تحرك... تتدبر
تنقلاتك اليومية... كيف تمشي... الملبس الذي يقتضيه تحركك... كيف
تعود... الرزانة المطلوبة في كل خطوة تخطوها حتى تبدو بالمظهر المتزن، وحتى
لا تثير الشبهة والأنظار من حولك.

أعيش في باريس كطائر يغدو في الصباح ولا أدري أعود إلى حجرتي أم لا
أعود...؟! ! حجرتي المسكينة لا يحلو لي الاهتمام بها ولا السهر على ما
تستحقه من ترتيب"^{٥٥٢}

هذا، ويعيش رحال انفصاما سيكولوجيا، وانفصالا مزدوجا على المستوى الذاتي؛
بسبب التمزق النفسي بين البر والبحر، وبين الأنا والغير. وهذا ما يجعل هذه

^{٥٥٢} - مصطفى شعبان : أمواج الروح، مطبعة ترفية ، بركان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م، ص:٩.

الرواية يغلب عليها المسرود الذاتي والمناجاة والمنولوج. ويمكن إدراجها ضمن الروايات النفسية أو المنولوجية القائمة على الصراع النفسي، والتآكل الذاتي، وتشظي الذاكرة، وتقاطع الذهن والوجدان، وصراع الأنا واللاشعور. ويتغلغل إيقاع الموج في نسج سمفونية رحال، وتأجيج لاشعوره المنساق مع مدة الخوف، وقلق الموت، وعبث الحياة، ولعنة الطرد. حتى إن روايته وسيرته عبارة عن مد من الأمواج التي تعلن موته وضياعه، وتضع حدا لطموحاته، وتجعل حياته نسقا من الروتين، والتكرار الممل، والفراغ اللامحدي، والتتابع المخيف.

ويلهث رحال وراء العمل والآخر والغير والأنثى، بغية تكسير وحدته وغربته، والبحث عن معنى لحياته وكيونته ووجوده في باريس، ولكن بدون جدوى مادام مهاجرا سريا، بدون هوية وأوراق تحدد وضعه الوجودي. لذلك، سيبقى رحال في ملجئ النسيان والفقدان بدون ذاكرة ولا انتماء، حيث تنشب الغربة في صدره أنيابها الحادة والدامية. وتصبح اللازمة الروائية "طائر أنا أغدو في الصباح ولا أعرف أعود إلى حجرتي أم لا أعود...؟! " عقدة الحكبة السردية وبؤرتها الحكائية. وترتكز هذه الحكبة على ثنائية الارتحال والعودة، وذلك في علاقتها بالزمان والمكان والإثبات والنفي.

وقد أحس رحال باستغلاله في العمل من قبل المسؤولين عن أوراش الحفر، واستلابه إنسانيا، وتحويله إلى أداة للحفر والبناء، دون أن يستفيد مما يستفيد منه عمال الشركات الذين يملكون تراخيص قانونية، وعقود العمل المشروعة. وعندما لا يجد رحال العمل في أوراش الحفر، يتعرض للخوف والقلق والعزلة وكآبة الوحدة. وتتجمع حوله هموم الذات والمكان.

ولم تنفعه معاشرة خلانه من أصنافه الهاربين بواسطة قوارب الموت، ولا زيارة أهله وأقاربه المنشغلين بعملهم وقوت حياتهم، ولا زكية التي اعتقدها الخلاص وبر الأمان، إذ وجدها في الأخير "حراقة" مثله تبحث عن العمل، وتبحث أيضا عن زوج سيضفي عليها مشروعية البقاء، وكيونة الانتماء، والاندماج في باريس الأحلام والسراب.

هذا، وينعدم في هذا النص الروائي مكون الوصف، ويعوض ذلك بمجموعة من الأحداث، وتفصيل يوميات رحال، واستقراء حالاته النفسية، عبر إيقاعات متموجة تمد صاحبها بالتوتر، والدرامية، وشحنة القلق، وأزمة الخوف من المستقبل المجهول. لذلك، تتداخل الأزمنة في الرواية لتشكل مفارقات جنائزية، وسرايب من السراب والموت البطيء لإنسان دائم في ارتحال واغتراب.

وإذا كان ماضي رحال هو زمن الأحلام والآمال والفتوة، فإن حاضره يتسم بالاغتراب، والعذاب، والتآكل الذاتي، والقلق، والخوف من المجهول والمصير الضائع، وكأن مستقبله في استشراف رحيله، وطرده، وموته باعتباره ذاتا نكرة مجهولة لا قيمة لها في عالم الاغتراب والقيم المادية، مادامت علاقة الأنا والغير قائمة على الصراع، ومبنية على جدلية السيد والعبد.

وإذا كانت باريس طه حسين وتوفيق الحكيم مدينة الجن والملائكة، وسحر المعرفة، وحضارة العقل والحرية، فإنها بالنسبة لرحال وأمثاله "الحراقين" والمهاجرين السريين ليست سوى جحيم الموت، والضياغ، والاستغلال، والاغتراب، والقلق، والخوف، ومصادرة حقوق الذوات المجهولة والكائنات النكرة. ومن ثم، تصبح باريس، بشوارعها، وحجراتها، وفضاءات الميتر، ومقاهيها، وحناتها، وميادينها، فضاء عدائيا كابوسيا، يشحن رائده بعقدة النقص، والخوف، والعبث.

ويبدو أن إيقاع الرواية وتركيبها دائري يدل على الاختناق والموت والحياة المملة. ومن ثم، فالرواية عبارة عن تراجعيا الاغتراب والخوف من المجهول. بيد أن حبكتها السردية بسيطة ومهلهلة الأوصال، تفتقد إلى معالجة روائية أكثر درامية

وفنية وتشابكا للأحداث، ويطبعها كذلك التقرير المباشر، حتى إن الرواية تتحول إلى مذكرات ويوميات جافة تستعرض بطريقة سطحية فجأة.

□ خصائص رواية الأنا والآخر:

ما يلاحظ على رواية الأنا والآخر أنها تركز على مجموعة من الخصائص والمقومات والثوابت البنيوية التي تجعل منها جنسا أدبيا متميزا في نظرية الرواية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر. ومن بين هذه الثوابت التي تميز هذه الرواية نستحضر ما يلي:

- ١- التقابل بين الشرق والغرب (سواء أكان رأسماليا أم اشتراكيا) على المستوى المادي تارة وعلى المستوى الثقافي والروحاني مرة أخرى.
- ٢- استعراض جدلية الأنا والآخر ضمن علاقتهما الإيجابية والسلبية.
- ٣- حضور تيمة السفر والارتحال؛ مما يقرب هذه الرواية من أدب الرحلة.
- ٤- هيمنة الخاصية السياحية المقرونة بالانبهار والاندعاش؛ بسبب التفاوت الحضاري بين الشرق والغرب.
- ٥- تحول جدلية الأنا والآخر من مرحلة الانبهار والاندعاش والتعجب إلى المساءلة الحضارية والسياسية لإشكالية التقدم والتخلف المتعلقة بالشرق والغرب.
- ٦- تعدد الأنماط السردية المرتبطة بجدلية الأنا والآخر (الرواية- السيرة الذاتية- اليوميات- الرحلة- المذكرات- الرسائل...).
- ٧- تشغيل المرأة رمزا حضاريا للتأشير على ثنائية الشرق والغرب.

٨- توظيف ثنائية الرجولة والأنوثة للإحالة على الشرق والغرب في تقابلهما الحضاري والثقافي.

٩- التركيز على عنصر الفضاء المكاني إما باعتباره حلما حضاريا مثاليا (رواية " أديب" ورواية " الأيام " لطفه حسين...)، وإما باعتباره فضاء للصراع والعدوان) رواية " أمواج البحر" لمصطفى شعبان...).

١٠- اقتران البطل المحوري في الرواية بشخصية الكاتب تطابقا وسيرة وانعكاسا وتمثيلا وإحالة، وخاصة في الروايات الأوطوبيوغرافية أو روايات السيرة الذاتية. فمثلا مواصفات بطل رواية " أديب" تنطبق على الكاتب طه حسين، وبطل " الحي اللاتيني" يحيلنا على الكاتب سهيل إدريس، ومحسن في رواية: " عصفور من الشرق" يذكرنا بتوفيق الحكيم. وهكذا دواليك...

١١- خضوع الموضوع المرغوب فيه سيميائيا على مستوى الرغبة لثنائية الاتصال والانفصال. فبعد أن يقع التعايش بين الآنا والآخر سرعان ما تتحول العلاقة بينهما إلى انفصال؛ بسبب التباين الحضاري بين الشرق والغرب، كما في رواية: " قنديل أم هاشم" ليحي حقي، ورواية: " الحي اللاتيني" لسهيل إدريس.

١٢- التأرجح فضائيا بين مكانين متقابلين: المكان الأصلي (المكان المهجور)، ومكان الجاذبية أو المكان المرتحل إليه (مكان الاستقبال- مكان الاغتراب- المكان المهجور إليه).

١٣- الانتقال إيقاعيا من الزمن الحاضر واقعا وكيثونة وإساءة وتخلفا (الشرق) إلى الزمن الممكن المستقبلي استشرافا وحلما وتقدما (الغرب).

١٤- تعدد دواعي الارتحال وحوافزه التي تكمن في: السفر- العلم- الحب- البحث عن العمل- السياحة- البحث عن الاستقرار- التجارة- الاستشفاء العضوي والنفسي- الهروب من الاستبداد- اللجوء السياسي- النفي- معرفة الآخر...

- ١٥- توظيف خطاب الاستغراب المضاد لخطاب الاستشراق.
- ١٦- الغرب في الرواية نوعان من حيث الإيديولوجيا: رأسمالي واشتراكي، وكلاهما رمز للتقدم والازدهار الحضاري.
- ١٧- حضور جميع مقومات الحبكة السردية قصة وخطابا، متنا وشكلا.
- هذه هي أهم الثوابت التي تركز عليها رواية الأنا والآخر أو الرواية الحضارية أو الرواية الانبهارية على مستوى البناء والتشكيل والتجنيس والتنميط النوعي.
- وبناء على ما سبق، نسجل مطمئنين أن البداية الحقيقية للرواية العربية لم تتحقق إلا مع صدمة الحداثة التي استوجبت ثنائية الأنا والآخر. وقد وضحنا بأن هذه الجدلية الثنائية كانت ترد في النصوص السردية إما في مظهر إيجابي قائم على الانبهار بالحضارة الغربية، كما في الروايات الانبهارية والروايات السياسية والحقوقية، أو الاعتراف بتقدم الغرب ماديا وعلميا وتقنيا وثقافيا، مع الوعي بخصوصيات الشرق، والمنافحة عن أصالته وقداسته الدينية والروحية، كما في الكثير من الروايات الحضارية. وإما في مظهر سلبي قائم على العدوان والصراع الجدلي، كما في الروايات الفلسطينية على سبيل الخصوص.
- وقد تبين لنا أيضا بأن بداية رواية الأنا والآخر قد تحققت فعليا وتاريخيا مع مرحلة الانبهار بالحضارة الغربية أو ما يسمى بصدمة الحداثة. ومن ثم، يمكن الحديث عن مجموعة من المراحل التي مرت بها رواية الأنا والآخر، ويمكن حصرها في المراحل التالية:
- ١- مرحلة الانبهار في القرن التاسع عشر (الروايات الانبهارية).
- ٢- مرحلة الوعي والتعقل مع سنوات القرن العشرين، من خلال التوفيق بين منجزات الغرب ومعطيات الشرق (الروايات الحضارية).

٣- مرحلة النضج وممارسة النقد الذاتي في العقود الأخيرة من القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة (الروايات السياسية والحقوقية والروايات ذات الصراع الجدلي...).

هذا، ويمكن الحديث ضمن هذا التصور الروائي عن مجموعة من الرؤى الفلسفية والإبداعية كالرؤية الانبهارية، والرؤية الحضارية، والرؤية السياسية والحقوقية، والرؤية العدوانية...

وما يلاحظ على هذه الرواية الحضارية أنها الغالبة على مستوى المتن السردي العربي، وذلك بالمقارنة مع الروايات الأخرى ذات البعد الانبساطي والسياسي والحقوقى والعدواني. كما أنها تركز على عدة مقومات وثوابت بنيوية تجنيسية، وقد حددناها في العناصر التالية: السفر - الرحلة - السياحة - الأوطوبيوغرافيا - تنوع الأجناس الأدبية - الذكورة والأنوثة - جدلية الشرق والغرب - رمزية المرأة - المزاوجة بين المكان المهجور والمكان الجذاب - علاقات الاتصال والانفصال...

ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا في الأخير هو: لماذا اختارت الرواية العربية أن ترمز إلى الغرب بالأنثى والشرق بالرجل؟ هل لذلك صلة بسيكولوجية الفحولة والرغبة الشبقية والانتقام اللاشعوري الجنسي عند الإنسان العربي، وذلك تعويضا عن نقصه حضاريا أمام التفوق الغربي في جميع مجالات الحياة؟ ولماذا لم تتخذ المرأة رمزا للشرق والرجل رمزا للغرب في الرواية العربية الحضارية، كما يقع اليوم في الغرب على مستوى الواقع والممارسة، حيث تتزوج المرأة الشرقية بالرجل الأجنبي دون مركب نقص أو عقدة سيكولوجية؟ وهل يمكن القول بأن ظهور الرواية في العالم العربي قد اقترن بالاستعمار وصدمة الحداثة. في حين، نجد

أن الرواية في أوروبا قد ارتبط ظهورها ب بروز الطبقة الاجتماعية البورجوازية. لذلك، اعتبر جورج لوكاش الرواية الغربية ملحمة بورجوازية؟^{٥٥٣}

^{٥٥٣} - انظر : جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م.

الفصل الرابع عشر:

صورة الآخر في الرواية العربية

من المعروف أن صورة الآخر من أهم المواضيع التي تناولتها الرواية العربية منذ ظهورها في منتصف القرن التاسع عشر. ومن ثم، فقد كانت تعكس لنا هذه الرواية الحضارية علاقة الشرق بالغرب، وعلاقة الأنا بالآخر سواء أكانت تلك العلاقة إيجابية أم سلبية. إذًا، ما هو مفهوم صورة الآخر؟ وما هي أهم صور الآخر في الرواية العربية؟ وماهي أهم الخصائص والمميزات التي تتسم بها رواية الآخر صياغة ودلالة ووظيفة؟

◆ مفهوم صورة الآخر انطلاقاً من الرواية العربية:

من المعروف أن الرواية العربية الحديثة قد بدأت مسيرتها الفنية والإبداعية والجمالية منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، بتقديم صورة الآخر ضمن رؤى متنوعة ومختلفة، بعضها إيجابي، والبعض الآخر سلبي. ويعني هذا أن ظهور الرواية في العالم العربي كان نتيجة صدمة الاستعمار من جهة، وصدمة الاحتكاك بالآخر المتفوق مادياً وحضارياً من جهة أخرى. وفي هذا الصدد، يقول فيصل دراج: "الرواية العربية جنس أدبي حديث... جاء مع جملة من الظواهر الثقافية الحديثة، حال الترجمة والصحافة، والتعرف على الثقافة الأوروبية،... ومهما تكن الأسباب التي أسهمت في ولادة الرواية، فإن الأساسي منها ماثل في عنصرين: التعرف على الآخر الأوروبي، الذي أعطى المقارنة بين الأنا المتأخرة والآخر المتقدم حيزاً واسعاً، والصحافة الناشئة التي توجهت إلى القارئ بأفكار جديدة، معتبرة الرواية وسيلة تعليم وتهذيب."^{٥٥٤}

^{٥٥٤} - فيصل دراج: (الرواية العربية - تقديم)، مجلة المستقبل العربي، بيروت، لبنان، العدد: ٣٧٩، سبتمبر ٢٠١٠م،

هذا، ويقصد بالآخر الغير أو الشخص المماثل أو المقابل لنا، كما يقصد به الأنا الأخرى التي ليست أنا. كما تحيل على الذات الغيرية الأخرى التي تواجه الأنا، والمختلفة عنها دينيا وحضاريا ولغويا؛ مما يعرضهما لعلاقة ثنائية ضدية قد تكون تارة إيجابية، وقد تكون تارة أخرى سلبية. ومن ثم، تنبني هذه العلاقة المزدوجة إما على أساس الصداقة والمحبة والتعايش والأخوة، وإما على أساس العدوان و الصراع الجدلي والتغريب والإقصاء.

علاوة على ذلك، تدرج صورة الآخر ضمن مباحث الأدب المقارن، التي ترصد آراء الآخرين تجاه غيرهم، وتبحث عن المعاني الذهنية والأحكام المستجمعة التي تكونها الذات عن الآخر أو الغير، بل تستقرىء صور الشعوب عن بعضها البعض سواء أكانت تلك الصور إيجابية أم سلبية، لمعرفة العلاقات الموجودة بينها، وطبيعة التمثلات و التأثير الذي تمارسه تلك الصور والأحكام على تصرفات الأفراد على جميع الأصعدة والمستويات، و تبين كذلك نوعية التفاعل الذي يتحقق ذهنيا ووجدانيا وواقعيا بين الذوات والمجتمعات المتماثلة أو المختلفة.

ومن المعلوم أن الصورة في الأدب المقارن هي: "تمثل فردي أو جماعي، يدخل فيها - في وقت واحد- عناصر ثقافية وتأثيرية، موضوعية وذاتية، فلا يمكن لأي أجنبي أن يرى بلدا كما يريد أهله أن يراه، بمعنى أن العناصر التأثيرية تفوق العناصر الموضوعية."^{٥٥٥}

ولا يمكن تفهم صورة الآخر في الحقيقة إلا بتمثل تصورات الأدب المقارن، وتتبع خطواته النظرية والمنهجية، ودراسة الأفكار الشائعة والساذجة والواعية حول الآخر، وسبر منظوراتها الذهنية والوجدانية والإيديولوجية والعقائدية، مع استكناه أغوارها العميقة تفكيكا وتركيبا، وفهما وتفسيرا. ومن هنا، يبدو أن: "دراسة

^{٥٥٥} - د. شحات محمد عبد المجيد: (صورة الآخر في الرواية: مدخل نقدي مقارن وتمثيلات روائية)، مجلة البيان،

الكويت، العدد: ٤٨٢، سبتمبر ٢٠١٠م، ص: ١١.

الصورة التي يكونها مؤلف عن بلد أجنبي، طبقا لتجربته الشخصية، وعلاقاته، وقرائاته، أمر مهم، حين يكون هذا الكاتب ممثلا حقيقيا لبلاده، وعندما يكون قد مارس تأثيرا حقيقيا في أدب بلاده، والرأي العام فيها (...). وصورة بلد من البلدان في إطار مجموع أدب ما، على مدى تطوره، غالبا ما تظهر تنوعا هو نتاج تطور البلد الذي نتاوله، وتطور المتلقي في آن واحد. ولكي نرسمها يجب أن يكون لدينا إحصاء بكافة العناصر الأدبية التي تكونها، على أن نعطي لكل عنصر حقه من الأهمية.^{٥٥٦}

وعليه، يمكن توضيح صورة الآخر في الرواية العربية من خلال الأسئلة التالية: كيف تنظر الأنا العربية إلى الآخر الأجنبي؟ وكيف ينظر الشرق إلى الغرب؟ وكيف يتقابلان في الإبداع الروائي حضاريا وعقائديا واجتماعيا وقيميا؟ وما طبيعة العلاقة الموجودة بين الأنا والآخر؟ هل هذه العلاقة إيجابية قائمة على الصداقة والمحبة والتعايش والتعاون والتسامح والتعاطف والأخوة أم هي علاقة سلبية قائمة على العدوان والصراع الجدلي والتغريب والتهميش؟

◆ أنواع صور الآخر في الرواية العربية:

توجد أنواع عدة من صور الآخر في الرواية العربية منذ ظهورها في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي إلى يومنا هذا، وتختلف هذه الرؤى من روائي إلى آخر. وبالتالي، يعكس هذا التنوع والاختلاف في الرؤى في الحقيقة حالة المبدع الشعورية واللاشعورية، وطبيعة نظرتة إلى المجتمع

^{٥٥٦} - كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،

١٩٩٨م، ص: ١٩٧.

المرصود: هل هي نظرة ذاتية إيديولوجية ؟ أم هي نظرة دينية عقائدية ؟ أم هي نظرة محايدة وموضوعية ونزيهة؟
إليكم- إذًا- مجمل هذه الصور والرؤى التي جسدها الروائي العربي سواء على لسان السارد أم بواسطة شخصياته الفنية، التي تعكس لنا في الحقيقة موقف الكاتب السلبي والإيجابي من الآخر الغربي.

① صورة الآخر المتفوق:

من المعروف أن مجموعة من الروايات العربية الأولى قدمت لنا صورة إيجابية للآخر الغربي، وتتمثل في صورة الإنسان المتفوق حضارياً ومدنياً وعلمياً وتكنولوجياً وأدبياً وفنياً، بالمقارنة مع الإنسان العربي المتخلف على جميع المستويات والأصعدة، كما يظهر ذلك جلياً في الرواية العربية الأولى التي ألفها رفاعه رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣م)، وهي تحت عنوان: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"^{٥٥٧} (١٨٣٤م). وتصور هذه الرواية رحلته من الإسكندرية إلى فرنسا، مروراً بمرسيليا نحو باريس مدينة الجن والملائكة. وقد انبهر الكاتب أينما انبهار بحضارة فرنسا في جميع المجالات والميادين، فتبين له الفرق الشاسع بين حالة العرب المتردية وحالة الغرب المتقدمة في جميع شؤون الحياة، وذلك حينما أخذوا بأسباب العلم والتقدم والتقنية والفلسفة والمنطق. وقد كانت رؤية الطهطاوي قوامها: الانبهار والاندھاش والإعجاب بحضارة الغرب؛ مما جعله ينتقد أوضاع المسلمين الذين انغمسوا في سبات عميق، وانغمسوا في تخلف وضع.

^{٥٥٧} - رفاعه الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى بدون تاريخ للطبعة.

هذا، و ترد هذه الرواية الحضارية الانبهارية في شكل رحلة مبهوبة ومفصلة تعتمد على تسجيل الأحداث والوقائع، ووصف العادات والتقاليد، وتمثل أسلوب المقارنة بين حضارة الشرق والغرب. ومن ثم، يبدو أن النص أشبه برحلة تسجيلية، وأبعد من أن يكون نصا روائيا، وذلك لخلوه من عنصر التشويق الفني، وغياب عنصر التخيل السردى. ومن الشواهد النصية الدالة على مدى انبهار الطهطاوي بحضارة الغرب، وتأكيد تفوق الإنسان الغربي حضاريا إشارته إلى اهتمام الآخر بفن المسرح: "اعلم أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب، ويتفننون في ذلك تفننا عجيبا. فمن مجالس الملاحى عندهم محال تسمى التياتر بكسر التاء المشددة وسكون الثانية، والسبكتاكل، وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرا عجيبة، وذلك يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة..."^{٥٥٨}

وهكذا، يشيد الطهطاوي بحضارة الغرب في المجال الدنيوي، ولا سيما في ميدان اللهو واللعب والفنون، وقد استخدم الكاتب في ذلك أسلوب الرحلة التعليمية كما يدل على ذلك الفعل الأمر ذو البعد التربوي: "اعلم...". كما يلاحظ أن الكاتب يحاكم الغرب عقائديا، إذ يراهم لا يؤدون العبادات كأهل الشرق، بل يهتمون بالدنيا على حساب الآخرة، ويعنون عناية كبيرة باللعب واللهو على حساب الفرائض والواجبات الدينية. ويعني هذا أن الغرب متفوق دنيويا، والشرق متفوق أخرويا.

^{٥٥٨} - رفاة الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص: ١٣٤.

و نجد أيضا هذا الانبهار بتفوق الإنسان الغربي حضاريا في رواية أحمد فارس الشدياق: "الساق على الساق فيما هو الفرياق" (١٨٥٥م)^{٥٥٩}، التي أتاحَت للكاتب السارد أن يقوم برحلة إلى ديار الغرب قصد تأمل الحضارتين: الفرنسية والإنجليزية، والعودة من هناك بفكرة التقدم والازدهار. وتتميز هذه الرواية بكونها رحلة في شكل مقامة أدبية ومقالة تعليمية، تعنى عناية كبيرة باللغة العربية تأصيلا وتفصيحا وتبليغا وتصنيعا وتنميكا.

ونذكر ضمن هذا النوع كذلك رواية علي مبارك: "علم الدين"^{٥٦٠}، التي يصور فيها الكاتب رحلة سياحية قام بها نحو فرنسا، من أجل التعلم، والاستفادة من علوم ومعارف وفنون الغرب المتفوق حضاريا وعلميا وتقنيا. كما نستحضر رواية حضارية أخرى، وهي لفرح أنطون بعنوان: "الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث"^{٥٦١}، وهي تقدم رؤية انبهارية قائمة على الإشادة بحضارة الإنسان الغربي المتفوق، بالمقارنة مع الإنسان العربي الشرقي الذي فرط في كل مقومات حضارته الأصيلة.

هذا، وتتمظهر هذه الرؤية الانبهارية بالآخر المتفوق ماديا وحضاريا وعلميا ومعرفيا في رواية: "الأيام" لطف حسين^{٥٦٢}، التي تصور فتى أزهريا يسافر إلى باريس للاعتراف من منابع العلم والمعرفة، فيندهش بحضارة الغرب أيما اندهاش، ويعجب بتفوقها في شتى الميادين ومجالات الحياة.

ولا ننسى كذلك رواية: "في الطفولة" للكاتب المغربي عبد المجيد بن جلون (١٩٥٦م)، التي يصور فيها التقابل الحضاري الموجود بين بيئتين مختلفتين، بيئة

^{٥٥٩} - أحمد فراس الشدياق: الساق على الساق فيما هو الفرياق، مطبعة الفنون الوطنية بمصر، الطبعة الأولى بدون تاريخ.

^{٥٦٠} - علي مبارك: علم الدين، ٣ أجزاء، ٣ مجلدات، الطبعة الأولى سنة ١٨٨٥م.

^{٥٦١} - فرح أنطون: الدين والعلم والمال، الطبعة الأولى سنة ١٩٠٣م.

^{٥٦٢} - طه حسين: الأيام، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة والعشرون، سنة ١٩٧٦م.

المغرب المتخلفة، وبيئة إنجلترا المتقدمة في شتى المجالات والميادين. ومن هنا، يظهر الكاتب إعجابه الشديد بالإنسان الغربي المتفوق، ويشيد بعاداته وتقاليده في نواحي الحياة، كما ينوه بديمقراطيته العادلة وتعليمه المزدهر. في حين، يعتبر تعليم بيئته مازال تعليمًا تقليديًا دينيًا متخلفًا، وهو بعيد كل البعد عن أسباب الحضارة والتقدم والمدنية المعاصرة.

② صورة الآخر المستعمر:

تتجلى هذه الرؤية الذهنية بكل وضوح في رواية: "موسم الهجرة إلى الشمال" ^{٥٦٣} للكاتب السوداني الطيب صالح، وهي تصور مصطفى سعيد في بلد الإنجليز طالبًا للعلم والمعرفة، وفي الوقت نفسه ينتقم من حسناواته الشقراوات جنسياً وشبقياً. وهو في الحقيقة ينتقم من الاستعمار الذي جثم على بلده لسنوات عدة، مستغلاً ثرواته وخيراته التي لا تعد ولا تحصى. ومن ثم، يقرر مصطفى سعيد بدوره غزو الشمال لإذابته بحرارة جسده، وإحراقه غصبا وانتقاما بشكل مازوشي. ويعني هذا أن الكاتب ثائر وناقم على الإنسان الغربي الذي كان ينظر إليه نظرة سلبية قوامها: إن الآخر نموذج للمستعمر المتغطرس الجبار الذي يستعبد الشعوب الضعيفة، ويسترقها حيفا وجورا وظلما.

^{٥٦٣} - الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦م.

③ صورة الآخر المادي:

تصدر بعض الروايات العربية عن نظرة سلبية تجاه الآخر، حينما تنظر إليه من زاوية روحانية ودينية، فالغرب بالنسبة للشرقي رمز للماديات والقيم المتفسخة. في حين، إن الشرق مكان للروحانيات المجردة والعقائد الدينية. ويعني هذا أن هناك تقابلا بين الروح والمادة، بين الجسد والنفس، بين الفكر والواقع. ومن أهم النصوص الروائية التي تؤكد هذا الطرح رواية "عصفور الشرق" لتوفيق الحكيم^{٥٦٤}، حيث يعقد الكاتب مقارنة بين الغرب المادي والشرق الروحاني. وهكذا، تسرد لنا رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم: "مفارقات تقوم على تقابل الشرق بمقوماته مع الغرب بمقوماته، في قصة تتصل بحياة الكاتب في فرنسا. فمحسن الشرق يستغرق في التأمل، وتستهوئه التماثيل والموسيقى، ويجب حبا مثاليا. ولكنه يصطدم بألوان الحياة الغربية الواقعية حين يتصل بأندريه، فيتجه إلى الواقع وإلى مشاكل العمال، ثم بإيفان الروسي فيبسط صور الشرق والغرب، ومحاسن كل منهما وعيوبه، ويرسم لكل منها مثلا أعلى، ثم يرى ما في الحب من مادية حين يتعرف بصاحبته بعد تقديم هداياها، ويختلط بالفنانين فتتحول نفسه الشرقية بالتدريج، إذ يجبو نحو المثل العليا في الفن وفي الدين وفي الموسيقى من ناحية، ويتصل بالمشاكل العملية من ناحية أخرى، فيناقش مسائل الفراغ والمطالعة، وبعد الأزمة النفسية الأولى يخلق خلقا جديدا، ويستمد قوته من مواطن القوة في رسالة الشرق، ويتعد عن مواطن الزلل في كيان الغرب..."^{٥٦٥}

^{٥٦٤} - توفيق الحكيم: عصفور من الشرق، دار مصر للطباعة، القاهرة، طبعة ١٩٨٨م.

^{٥٦٥} - د. محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى

سنة ١٩٧٤، ص: ٢٠٨-٢٠٩.

و هذه الرؤية القائمة على جدلية المادة والروح، أو جدلية الجسد والنفس، أو ثنائية الطهارة والغواية، نراها بكل وضوح في روايات أخرى، كرواية: "قنديل أم هاشم"^{٥٦٦} للروائي المصري يحيى محيي، حيث يقدم الكاتب لنا إسماعيل كرمز للشرق في صورة روحانية مثالية لا يريد سوى ماهو شرعي، وما يرضي الله تعالى. في حين، يقدم لنا الشقراء الإنجليزية ماري كرمز للغرب المادي، والتي لا تهمها لا القيم ولا الأعراف ولا العادات ولا الشرائع، بل ما يهمها سوى أن تعيش لحظات من الحب واللهو، والانغماس في متع الدنيا وملذاتها الزائلة. وسيدفع هذا التقابل الشاسع إلى الفراق بين العشيقين؛ لأن الشرق شرق والغرب غرب، ويعني هذا أن الشرق بروحانياته لا يمكن أن يلتقي مع الغرب بماديته. ونجد هذا التقابل بين الماديات والروحانيات كذلك في رواية: "النبي" لجبران خليل جبران، الذي يقرر الهرب من عالم المادة (الغرب) إلى عالم المحبة والروحانيات والتطهير النفسي (الشرق): "وعندما قال هذا، أشار إلى الملاحين إشارة تؤذن بالسفر، مرساة السفينة في الحال، وحلوا حبالها، وساروا نحو الشرق."^{٥٦٧}

وهكذا، نجد صورة الآخر المادي مبنية على أحكام قيمية عقائدية وإيديولوجية صادرة عن الذات الملاحظة، وهذه الصورة في الحقيقة تختلف من فرد إلى آخر، ومن جماعة إلى أخرى.

^{٥٦٦} - يحيى حقي: قنديل أم هاشم، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة التاسعة، سنة ١٩٩٥م.

^{٥٦٧} - جبران خليل جبران: النبي، دار إحياء العلوم، الدار البيضاء، الطبعة الثانية ٢٠٠٦م، ص: ١٠٨م؛ كتبت هذه الرواية في البداية بالإنجليزية، ثم ترجمت إلى اللغة العربية ثانياً.

④ صورة الآخر الإباحي:

هناك مجموعة من الروايات العربية لم تنظر إلى الغرب إلا من زاوية إباحية جنسية. أي: تعاملت مع الغرب باعتباره جسدا شبقيا، باستحضار الأنثى التي تحيل على الغرب. في حين، يمثل الشرق الرجولة والفحولة والذكورة. ومن هنا، فبطل رواية: "الحي اللاتيني" للكاتب اللبناني سهيل إدريس لا يهتم من الغرب سوى اقتناص اللذات والمتع، ولو كان ذلك على حساب القيم والأعراف الشرقية. وقد تتحول هذه العلاقة الجنسية الإباحية الشبقية إلى رمز للصراع الحضاري بين الشرق والغرب، كما تؤكد هذه الرسالة التي أرسلتها جانين مونتيرو إلى بطل الرواية، وهي تبين التفاوت الحضاري بين الشرق والغرب: "أنا الآن على يقين من أن اجتماعنا أمس، في غرفتي المسكينة، فرض علي فرضا أن أرد فكرة الاقتران بك. لقد اجتمعت أمس بإنسان لا أعرفه. بشاب أنكرته، وكأنني ما لقيته من قبل قط. كان شعوري بعد أن تركتني يا حبيبي. لقد استعدت ما حدثني به عن المستقبل، وعن آمالك، وعن حياة الصراع الذي أنت مدعو إلى أن تعيشها في بلادك، فوجدت أن دنياك التي تحلم بها أوسع وأعظم من أن يستطيع الثبات فيها شخص ضعيف مثلي. إنك الآن تبدأ النضال، أما أنا فقد فرغت منه، ومات حس النضال في نفسي. لقد عجزت أن أقاوم أطول مما قاومت، فسقطت ضعيفة مهیضة الجناح... أما أنت فقد قرأت أمس في عينيك استعدادا طويلا، طويلا جدا للمقاومة والصراع. وقد كنت قرأت مثل ذلك في عيني صديقك العزيز فؤاد، ولكن يخيل إلي أن الجدوة التي كانت تطل من ناظريك هي أشد التهابا وإشعاعا من جدوة فؤاد، تلك التي حدثني عنها مرة في معرض الإعجاب. إنك إنسان جديد يعرف

الذي يريده، ويسعى إليه بثقة وإيمان. لياحبيبي، لسنا على صعيد واحد. لقد وجدت أنت نفسك بينما أضعت أنا نفسي. فكيف تريدني أن أستطيع السير على جانبك، قدما واحدة، في الطريق الشاق الذي ستسلك؟ إنني لا أنتمي إلى جيلكم، جيل وجيل فؤاد وربيح وأحمد وصبحي وعدنان. لا، لن أذهب معك. إن بوسعي الآن أن أتمثل نفسي إذا رافقتك. ستجرجري خلفك. سأعيق طموحك. سأكون أنا في السفح وتكون أنت في القمة. فامض قدما يا حبيبي، ولا تلتفت إلى ما وراءك. أما أنا فأستمد دائما من حيي لك، هذا الذي تصهره الآلام، وقودا يشع علي، فينسيني شقاء عيشي، وزادا أتبلغ به حتى أيامي الأخيرة. فدعني هنا أتابع طريقي حتى النهاية، وعد أنت يا حبيبي العربي إلى شرقك البعيد الذي ينتظرك، ويحتاج إلى شبابك ونضالك.

- جانين^{٥٦٨}.

وتتمظهر هذه الصورة الإباحية كذلك في رواية: "أديب" لطف حسين^{٥٦٩}، حيث ينقل لنا هذا العمل الإبداعي المتميز سيرة أديب مهووس بحرفة الأدب، يفرط في زوجته "حميدة" ذات النبع الأصيل. وبعد ذلك، ينسلخ عن مقومات حضارته الشرقية الروحانية، لينغمس في حضارة الغرب المادية، فيقع فريسة الشهوة والغواية والافتتان بالجسد، ليجد نفسه في الأخير ضائعا تائها، دون أن يحصل على الشواهد العلمية التي جاء من أجلها إلى باريس إرادة وإصرارا وعزيمة.

و نلفي هذه الصورة الإباحية كذلك في رواية الكاتب السعودي خالد الشيخ: "يوم التقينا... يوم افترقنا"، حيث ينقل لنا المبدع صورة طالب سعودي شاب، يسافر إلى إنجلترا لمتابعة دراساته الجامعية، إلا أنه سينغمس هنالك في الملذات والشهوات، بعد أن يتأثر بصديقه العابث الماجن أبدول: "أعترف الآن فقط بأني

^{٥٦٨} - سهيل إدريس: الحي اللاتيني، مطبعة دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الحادية عشرة، ص: ٢٨١-٢٨٢.

^{٥٦٩} - طه حسين: أديب، دار المعارف، مصر، القاهرة.

أكتشف للمرة الأولى أنه لا متعة في الكون أروع من المرأة ومن صوتها ومن جسدها وكل سنتيمتر من خارطة هذا الجسد... لم أكن أعرف أي مهووس بالنساء إلى هذا الحد... لا أختلف عنك يا أبدول... اليوم فقط... أكتشف أي شبق... وأن التصاقي بجسد (سارا) يعني لي نهاية الطموح وتحقيق الأحلام...".^{٥٧٠}

وهكذا، يتبين لنا أن أغلب الروايات العربية، ولاسيما الحضارية منها، كانت تنظر إلى الآخر الغربي، وذلك في صورة الأثنى، على أنه جسد شبقى وإيروسي ينبغي الاستمتاع به تسلية وترفيها.

٥ صورة الآخر الديمقراطي:

ثمة روايات عربية أخرى أشادت بالإنسان الغربي حضارة ومدنية، فركزت بالخصوص على الجانب السياسي، وخاصة حقوق الإنسان، وانتشار الحريات الخاصة والعامة، وتطبيق الديمقراطية الحقيقية. فقارنت بين الإنسان العربي المستبد والمتجبر والمتسلطن، والإنسان الغربي الديمقراطي الذي يحتكم إلى الدستور والقانون والعقل والمنطق، مع احترام الآخر المماثل والأجنبي الغريب، وعدم الاعتداء عليه بأي شكل من الأشكال. وهذا ماعكسته روايات

السجن والمنفى والاعتراب الذاتي والمكاني، كروايات عبد الرحمن منيف، ولاسيما روايته: "شرق المتوسط" التي تصور البطل رجب إسماعيل، وهو يقارن بين دول الغرب التي تتمتع بالديمقراطية وحقوق الإنسان. وبالتالي، تعيش في أمان واستقرار وطمأنينة، ودول الشرق المتوسط، وهي تعيش على إيقاع الرعب والقهر والموت

^{٥٧٠} - خالد الشيخ: يوم التقينا... يوم افترقنا، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، الطبعة الثانية سنة

١٤٣٠هـ، ص: ٢٥.

والاستبداد والبطش والإرهاب، والتنكيل بالمواطنين والمثقفين العضويين. وفي هذا النطاق، يقول السارد إلى أهل باريس: "لو جئتم بكتبكم على شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتهم حياتكم كلها في السجون، سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء، وتدفعون ثمن الكلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية، وهناك تصابون بالسل، والتيفوس وتموتون".^{٥٧١}

ولا تقتصر الديمقراطية على الدول الغربية الرأسمالية فقط، بل تتجاوزها إلى الدول الاشتراكية. ومن ثم، حاولت بعض الروايات العربية أن تعقد مقارنة سياسية بين الغرب الاشتراكي المتقدم والمتحضر سياسيا وديمقراطيا، وشرق متخلف جبل على القهر والقمع والتنكيل والعسف، كما في رواية الكاتب السوري حنامينه: "رحلة الربيع والخريف"^{٥٧٢}.

⑥ صورة الآخر العنصري:

هناك من الروائيين من ينظر إلى الغير على أنه عدواني وعنصري، يمارس التغريب والإقصاء تجاه الأنا أو الذات المختلفة عنه، ولا سيما إذا كان الكاتب من العرب المهاجرين سواء أكانوا شرعيين أم غير شرعيين، فيعاني هذا الإنسان المهاجر في بلد المهجر والنفي من أثر الخوف والهلع والوحدة والمعاناة، ناهيك عن التمزق الذاتي والاغتراب الذاتي والمكاني، كما في رواية: "أمواج البحر" للكاتب المغربي

^{٥٧١} - عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م.

^{٥٧٢} - حنامينه: رحلة الربيع والخريف، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ١٩٨٠م.

مصطفى شعبان التي يصور فيها المبدع معاناة مهاجر مغربي، يهاجر إلى باريس بطريقة سرية، لكنه سيقضي حياته كلها في الخوف والمعاناة والانبطاح؛ بسبب ما ينتظره من طرد، وعقاب، و مساءلة جنائية وقانونية، كما يتضح ذلك جليا في هذا المقطع السردى: "داخل هذه المملكة الخيالية تعيش حراقا في باريس، تنصب نفسك مخرجا، ترتب الأدوار التي تسعفك في كل تحرك... تتدبر تنقلاتك اليومية... كيف تمشي... الملابس الذي يقتضيه تحركك... كيف تعود... الرزانة المطلوبة في كل خطوة تخطوها حتى تبدو بالمظهر المتزن، وحتى لا تثير الشبهة والأنظار من حولك.

أعيش في باريس كطائر يغدو في الصباح ولا أدري أعود إلى حجرتي أم لا أعود...؟! حجرتي المسكينة لا يحلو لي الاهتمام بها ولا السهر على ما تستحقه من ترتيب"^{٥٧٣}

ونلفي هذه النظرة العدوانية والعنصرية كذلك جلية عند الروائيين الفلسطينيين، وخاصة لدى فدوى طوقان، كما في روايتها الذاتية: "الرحلة الأصعب"^{٥٧٤} التي تصور فيها إحساسها تجاه العدو الإسرائيلي الذي احتل أرضها عنوة وغصبا

^{٥٧٣} - مصطفى شعبان : أمواج الروح، مطبعة ترفية ، بركان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م، ص: ٩.

^{٥٧٤} - فدوى طوقان: الرحلة الأصعب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٣م.

وقهرا. فتقدم لنا صورة سلبية لهذا الآخر الذي يتسم بالتطرف و العدوانية والعنصرية.

◆ مميزات صورة الآخر في الرواية العربية:

تتسم صورة الآخر في الرواية العربية بمجموعة من الثوابت والخصائص والمميزات والمكونات والسمات الدلالية والفنية والجمالية، والتي يمكن حصرها في مايلي:

١- تندرج صورة الآخر ضمن مبحث الأدب المقارن الذي يرصد علاقة التأثير والتأثر بين الآداب العالمية، ويعنى بطبيعة الحال بالعلاقات الموجودة بين الأفراد والجماعات والشعوب.

٢- تركز صورة الآخر في الرواية العربية على علاقة الأنا بالآخر سواء أكانت علاقة إيجابية أم سلبية.

٣- تحمل الرواية العربية منذ القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا مجموعة من الصور والرؤى تجاه الآخر كالنظرة الانبهارية الإيجابية بتفوق الإنسان الغربي حضاريا وثقافيا وعلميا وتقنيا وسياسيا وحقوقيا، والنظرة القيمية الأخلاقية السلبية من قبل الأنا الملاحظة، بكون الحضارة الغربية حضارة مادية إباحية لا تهتم بالقيم والشرائع والروحانيات. كما أن هذه الحضارة تحمل في طياتها نزعة استعمارية عدوانية قائمة على التغريب والتهجير والإقصاء.

٤- يلاحظ أن رواية صورة الآخر في مسيرتها الحضارية قد انتقلت من أشكال سردية جنينية تعليمية وتربوية (المقامة والمقالة والرحلة...)، كما في روايات كل من رفاعه الطهطاوي وفارس الشدياق وفرح أنطون وعلي المبارك، إلى الرواية

الفنية الناضجة جماليا وأديبا، والخاضعة لقوانين جنس الرواية، كما عند طه حسين، والطيب صالح، وعبد المجيد بن جلون مثلاً...

٥- اعتماد روايات صورة الآخر على الطابع البيوغرافي تارة والطابع الأوطوبيوغرافي تارة أخرى، مع استخدام أسلوب التذويت، والارتكان إلى المنظور الداخلي، واستخدام الراوي المشارك للشخصية داخل القصة تحييكاً وتخطيباً.

٦- انتقال رواية صورة الآخر من سيرة التسجيل للأحداث والوقائع إلى سيرة التخييل الفني والتشويق الأدبي.

وهكذا، نصل في الأخير إلى أن رواية صورة الآخر هي تلك الرواية التي تجسد علاقة الأنا بالآخر، سواء أكانت تلك العلاقة إيجابية أم سلبية، أم كانت علاقة قائمة على صورة الانبهار والاندھاش والإعجاب بالإنسان الغربي حضارياً ومعرفياً وعلمياً وحقوقياً وسياسياً، أم علاقة مبنية على صورة قائمة سلبية تجاه الغرب، في إنسانه المستعمر العنصري والمادي والعدواني والإباحي، الذي لا يهتم إلا بتزوين العاجلة على حساب الآجلة.

ويلاحظ أن أغلب الروايات العربية التي تتضمن صورة الآخر كانت عبارة عن سير ذاتية وغيرية ونصوص أوطوبيوغرافية، تتأرجح بين التسجيل الواقعي للأحداث وتشغيل التخييل الفني والجمالي.

الفصل الخامس عشر:

مكونات الخطاب الوصفي في الرواية
(رواية " الدقلة في عراجينها " للبشير الخريف نموذجاً)

يعد البشير الخريف (١٩١٧-١٩٨٣م) من أهم الروائيين التونسيين الذين أرسوا دعائم الرواية التونسية إلى جانب مجموعة من الروائيين الآخرين، مثل: محمد العروسي المطوي، وعبد الحميد منيف، ومحمد رشاد الحمزاوي، وعلي الدوعاجي، وعبد العزيز السعداوي، ومحمد بيرم التونسي، وعبد الكريم الحناشي، وحمودة الشريف، ومصطفى الفارسي، وعبد المجيد العطية، وسالم السويسي، ومحمد سعيد القطاري، ومحمد صالح الجابري، وعبد الرحمن عمار، وعبد القادر بن الحاج نصر، ومحمد المختار جنات، ومحمد الصبحي الحاجي، وعبد القادر بن الشيخ، ومحي الدين بن خليفة، ومحسن بن ضياف، ومحمد الحبيب بن سالم، ومحمود المسعدي، ومحمد بن عاشور، وعبد الرحمن عبيد، ومحمد الهادي بن صالح، ومحمد العابد مزالي، ومحمد الحبيب إبراهيم، ويحيى محمد، وأحمد العرش، وعمر بن سالم، وصالح عكاشة، وعلي سعد الله، ومصطفى المدائني، ومحمد الباردي، وعمر بن سالم، والبشير بن سلامة، وزكية عبد القادر، وأحمد الكسراوي، وعبد الصمد زايد، ومحفوظ الزعبي، وجمال الدين بوريقة، وهشام القروي، وحسن نصر، وإسماعيل بوسروال، وصالح الدين بوجاه، وعروسية النالوتي، وفرج الحوار، ومحمد كمون، والناصر التومي، ومحمد رضا الكافي، وأحمد الحباسي، ومحمد الناصر النفزاوي، ويوسف رزوقة، وحسين بن عمو، والحبيب السالمي، وعبد الجبار الشريف، وخليفة لطيف، وعبد الرحمن قيمة، وزهرة الجلاصي، وخالد الشريقي، ومحمد رشاد الحمزاوي، ومحمد رضا الكافي، ويحيى محمد، وحسن بن عثمان، وصالح الحاجة، ومحمد علي اليوسفي، وإبراهيم درغوئي، وزاغر حفناوي، وفضيلة الشابي، ومحمد طرشونة، ونتيلة التباينية، وآمال مختار، ومحمد حيزي، والأخضر التابعي، ورضوان الكوني، ومحمود بلعيد، وحياة بن الشيخ، ويوسف عبد العاطي، وحسونة المصباحي، وحافظ محفوظ، ومحسن بن ضياف، وحافظ الجديد، وعلي دب، والمختار المقداد، ونور الدين

بنخود، وحسين القهواجي، ونور الدين العلوي، ومحمد علي اليوسفي، وعمر سويد، وعبد الواحد براهيم، وعبد الكريم فيلاي، وأبو بكر مسعودة، وآسيا السخيري، وأحمد بوزيد، والصادق الوكيل، ومحمد علي الشحيمي، ومصطفى كيلاي، وحفيظة القاسمي، وصالح الدمس، وعماد سلطان، وعبد الوهاب الطريقي، والطاهر قيق، وعمر الغدامسي، وعمر السعيد، وتوفيق يوسف عواد، ومحمود عبد المولى، وعبد السلام المسدي، ومحمد خريف، وسمير العيادي...

ويتفرد البشير خريف عن هؤلاء الروائيين باستخدام لغة عامية خاصة، وهي اللغة الجريدية أو لغة جنوب تونس. كما يتميز بكونه مؤرخا صادقا لبيئته الجريدية، منذ دخول المستعمر الفرنسي إلى حين استقلال البلاد.

هذا، وقد ترك البشير خريف مجموعة من الأعمال الإبداعية الأدبية الشاهدة على منحاه الفني والجمالي. ومن أهم رواياته: "برق الليل" (١٩٦٠م)، و"إفلاس أو حبك درباني" (١٩٨٠م)، و"بلارة" (١٩٩٢م)، ومجموعته القصصية: "مشموم الفل" (١٩٧١م) ^{٥٧٥}.

وعليه، سيظل البشير خريف من الروائيين المتميزين في تونس برؤيته الواقعية الاجتماعية، وسيبقى من ألمع كتاب بلده باهتمامه الخاص بكتابة رواية الفلاحين والعمال، وتوظيفه للغة الجريدية، وتشغيل الوصف الاستقصائي التفصيلي في كثير من الأحيان، والتأنق فيه سردا وتقويما وتعقيبا. وكل هذا من أجل التأريخ والتوثيق التسجيلي والواقعي، وتقديم رؤية إنسانية متكاملة شاهدة على تطور تونس الحديثة.

^{٥٧٥} - انظر د. محمد قاسمي: بيلوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة الدراسات ٢، مؤسسة النحلة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ص: ١٤٣-١٥٤.

ومن باب الإضافة، يمكن تقسيم الرواية التونسية إلى ثلاثة اتجاهات فنية وجمالية كبرى:

- ١- الرواية الكلاسيكية بأبعادها الواقعية والاجتماعية والتاريخية والرومانسية.
 - ٢- الرواية التجريبية ذات النمط الحداثي الانزياحي.
 - ٣- الرواية التأصيلية ذات المنحى التراثي.
- وسنقدم، في هذه الدراسة الأدبية والنقدية، نظرة عامة حول مكون الوصف في رواية "الدقلة في عراجينها"^{٥٧٦}، مع دراسة عناصره البنيوية و المورفولوجية، وتبيان طبيعته التركيبية، وتنميط أنواعه وأصنافه، وتوضيح معطياته الدلالية، وتبيان مقاصده الوظيفية.

□ منهجية التعامل مع الوصف:

ثمة منهجيات نقدية وتحليلية عديدة لمقاربة المكون الوصفي في الرواية. ومن هنا، نقترح منهجية إجرائية للتعامل مع المعطى الوصفي في الرواية. وتستند هذه المنهجية إلى هذه الخطوات التطبيقية:

- ١- تلخيص محتوى الرواية عن طريق تكثيف أحداثها، واختصار متنها الحكائي.
- ٢- إبراز فنيات الرواية من النواحي الجمالية والأسلوبية والبنائية بشكل عام.
- ٣- تقطيع الرواية إلى مقاطع وفقرات ومتواليات وصفية.
- ٤- تحديد تيمات وموضوعاتها الدلالية.
- ٥- تبيان سياقها النصي والذهني والمرجعي.
- ٦- دراسة مورفولوجية الوصف، مع تحديد مكوناته البنيوية.
- ٧- استخلاص دلالات الموصوفات فهما وتفسيراً.

^{٥٧٦} - البشير خريف: الدقلة في عراجينها، دار الجنوب للنشر، تونس، سلسلة عيون المعاصرة، طبعة ٢٠٠٠م.

٨- البحث عن وظائف الوصف التداولية، ومقاصده الفنية والجمالية.

□ الإطار التصويري العام للرواية:

يستعرض البشير خريف في هذه الرواية مجموعة من الشخصيات المتناقضة التي تتصارع فيما بينها حول الحب والمال والجمال وتحقيق الذات. بيد أن الموت سيأخذ البعض بسرعة، ويترك البعض إلى وقت آخر. إنها سنة الحياة ومنطق الرواية. بل يمكن القول أيضا بأن الشر قد ينتصر على الخير أحيانا، كما يتبين ذلك واضحا من خلال رواية "الدقلة في عراجينها" للبشير خريف.

هذا، وترد الرواية في الحقيقة لتصوير لنا منطقة الجريد (توجد في أقصى جنوب تونس)، بنخيلها المعتق، وتمررها الحلو المعسول. وتأتي هذه الرواية - أيضا- لتجسد لنا عادات الجريدين خير تجسيد، وتنقل لنا تاريخهم وأعرافهم وتقاليدهم، وتصور لنا حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية. وبالتالي، تصف لنا بيئتهم الصحراوية الغناء، على الرغم من الجفاف المتواصل، والطقس الحار، ولتبين لنا كذلك تطاحنهم المرير حول الماء والأرض والغلة والميراث، وتحديدهم للمستعمر قصد الحصول على الحرية والاستقلال، وصراهم المستमित مع مسؤولي شركة الفوسفات من أجل تسوية حقوقهم المشروعة والمكتسبة.

زد على ذلك، فالرواية تشير، فيما تشير إليه، إلى أسرة المتصوف الشيخ سالم بن عبد العالي الذي ترك وراءه ابنه الأكبر عبد الحفيظ، وابنه الآخر المولدي، والبنت الصغرى خديجة. لكن الشجع والطمع سيدفعان عبد الحفيظ للسيطرة على أملاك إخوته، بعد وفاة المولدي وزوجته تبر، وتطبيق أخته خديجة من علي الزبيدي، كما كان فعلا سببا في وفاة المكي والعطراء، واغتراب العربي.

وعلى العموم، فالرواية تحمل في طياتها رؤية إنسانية تراجيدية، تنتهي بموت الإنسان المحب، وتختتم بعذاب العاشق الوهّان، وتكتمل كذلك بتصوير معاناة الإنسان المناضل من أجل تحقيق الحرية، وإظهار الحقيقة، والسمو بالقيم الفاضلة. ومن جهة أخرى، فثمة أناس في الرواية يعيشون بقيم زائفة، ويظهرون للناس بوجوه متعددة، فيدعون الخير و الصلاح والتقوى. لكن هم هؤلاء هو الاستحواذ فقط على أملاك الآخرين بالعنف والبطش، والاستعانة بالحيل والمكائد والارتشاء، كما نجد ذلك عند عبد الحفيظ، وابنه محمد الحفناوي، والعروسي... ومن ثم، فهؤلاء يشكلون فئة الإقطاع في مجال الفلاحة والزراعة، ويستمتعون بكثرة الغنى والثراء، في مقابل فئة العمال والحرفيين في مجال الصناعة، الذين كانوا يشكلون طبقة بروليتارية مقبوضة الجناح. وبالتالي، يؤلفون جماعة مقهورة، ومهضومة الحقوق.

وتنتهي الرواية في آخر صفحاتها بموت المظلومين والمعذبين في الأرض، بعد أن أطلقوا صرخات مدوية في وجه البطش والشر والطغيان والطمع والجشع رفضا واستهجانا واستنكارا، كما هو حال المولدي وزوجته تبر. ونجد الموقف الصارخ نفسه عند خديجة التي أشبعت أحباها الأكبر عبد الحفيظ سبا وشتما ولوما وتقريعا.

هذا، وإذا كان موقف المكي قد انتهى بالإخفاق والمرض والموت، وإذا كان موقف العربي أيضا قد انتهى بالاغتراب والإعاقة الدائمة، فإن صراخ العطراء كان شديدا ومدويا ومرعبا، قوامه الثأر والانتقام من محمد الحفناوي في عرضه وشرفه، لتضع هذه الإنسانية المقهورة حدا للجشع والطمع والابتزاز على غرار رواية: "موسم الهجرة إلى الشمال" للكاتب السوداني الطيب صالح. وفي هذا الصدد، يقول السارد: "عاد زوجها من توزر، عند السحر، فسأل، لم أنزلوها؟ أجابت الضرة: إنها رغبت في الاستماع إلى المغنية، رآها ساهمة فسألها:

- تخممي على حبك في كنيبي؟

فشرعت فيه عينيها، ونظرت إليه نظرة الثائر الناقم، وصرخت فيه بكل ما بقي فيها من قوى:

- من قالك؟

وعندما سكت آخر سكير وطلع المؤذن يتهجّد، ماتت "(ص: ٣٤٨).

وهكذا، يتصارع في هذه الرواية الإنسانية الرائعة الخير والشر، وتتقابل فيها القيم الأصيلة والقيم الدنيئة، ويتقاطع فيها الحب والكراهية، ويتداخل فيها الطمع والعفة، ويتعارك فيها الوطني والمستعمر، ويتطابق فيها الموت والحياة.

وعلى العموم، فالرواية من حيث المضمون رواية واقعية اجتماعية، تتناول ثنائية الأرض والعمل، كما تطرح ثنائية القناعة والجشع، وثنائية الخير والشر. بينما هي من حيث الشكل كلاسيكية القالب والبناء. فقد استعمل الكاتب ضمير الغائب، ووظف الرؤية من الخلف، وشغل إيقاعا كرونولوجيا متسلسلا يمتد من الحاضر إلى المستقبل، لكنه يتعطل عند محطات سردية معينة، من أجل تقديم مجموعة من الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية الدرامية. إلا أن الكاتب ينحرف أحيانا لتقديم لوحات استشرافية حلمية، أو عرض لوحات استرجاعية لاستعادة الماضي، والتلذذ بذكرياته عن طريق توظيف الفلاش باك.

هذا، وقد توفّق الكاتب أحسن توفيق على مستوى الصياغة، حينما هجن أسلوبه بالسرد والحوار والمناجاة، وطعمه أيضا بالأسلوب غير المباشر الحر. وأحسن الكاتب أيضا حينما استعمل إلى جانب الفصحى الكلاسيكية والحديثة عامية الجريد واللغة العربية المفرنسة، بغية أسلبة الرواية تنزيها وتشكيلا، وتنويع اللغات والأصوات البوليفونية ذوبانا وانصهارا، والتقاط جميع الرؤى المتصارعة طبقا واجتماعيا، والمتناطحة واقعا ونفسيا وإيديولوجيا.

□ المنظور الوصفي:

يعتمد الكاتب على الرؤية من الخلف في تقديم مادته الروائية، واستعراض موصوفاته. وبالتالي، تتكئ هذه الرؤية على ضمير الغائب، والانطلاق من المعرفة الكلية التي تجمع بين التصوير الخارجي والاستكناه السيכולوجي الداخلي، حيث يعرف الراوي أكثر مما تعرفه الشخصيات. وبذلك، يشبه هذا الراوي، كما يقول جوستاف فلوبير، الإله الخفي Le dieu caché؛ لأنه يعرف كل شيء عن شخصياته، ويدخل البيوت من السقوف، ويعرف الأسرار الداخلية، ويحدد مصائر شخصياته مسبقاً، دون أن يشير إلى مصادر معلوماته. كما أن الراوي في هذه الرؤية غائب ومحيد ومستقل، وغير مشارك داخل القصة، كما هو حال الراوي في الرؤية الداخلية. ولا يعني هذا أن الراوي يبقى دائماً محايداً عند درجة الصفر من الكتابة، بل قد يحضر عن طريق تدخلاته وتعقيباته الجادة أو الساخرة، وتقويماته السلبية والإيجابية والمحايدة. وهذا النوع من الرؤية موجود بكثرة في الرواية الواقعية الكلاسيكية، كما لدى بلزاك، وفلوبير، وستاندال، وإميل زولا... بينما الرؤية من الداخل نلغها كثيراً في الرواية الجديدة. في حين، نجد الرؤية من الخارج تتمظهر في بعض الروايات التجريبية الحديثة.

ويمكن تسمية هذه الرؤية من الخلف "القص غير المركز Non focalisé"، أو نسميه أيضاً بالتركيز عند درجة الصفر. وقد أخذ هنري جيمس على هذا القص: "أنه أدى إلى التفكك وعدم التناسق. حيث إن الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجة التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها. وتعتبر رواية "السفراء" لهنري

جيمس مثالا نموذجيا لهذا النوع من القصص. فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات. وهذه التقنية اسمها جون بويون "الرؤية مع".^{٥٧٧}

وإليكم مقطعاً يستند فيه الكاتب إلى الرؤية من الخلف، من خلال المزاوجة بين ما خارجي وداخلي: "مضى من الليل أكثره، فأخذت خديجة ابنها وذهبت إلى القبيلة، خلت إلى نفسها، فبسطت السجادة واستقبلت مولاهما وكبرت تكبيرة الإحرام فأنشأ لسانها يتلو وقلبها يضرب في طرائق شتى. ليس من المؤلف أن يباسط الزوج زوجته ويطلعها على شؤونها، وليس من اللائق أن تسمى الزوجة زوجها باسمه أبداً، فإذا اضطرت فتشير إليه بضمير الغائب، أما أن تسميه هكذا مباشرة فمن العيب" (ص: ٤٧)

يبرز لنا هذا المقطع النصي رؤية الكاتب الموضوعية المتعالية عن الزمان والمكان، والدخول إلى أعماق النفس البشرية، من خلال توظيف ضمير الغائب، واستكناه ما هو داخلي وما هو نفسي.

ومن المقاطع التي تشير إلى تدخلات الراوي وتعقيباته ما قال في حق الجدة زبيدة، التي كانت تعنى بالمكي عناية كبيرة عن حب وصدق، يقول الراوي: "ترك وراءه دار أبيه، بالزبدية حيث تحضنه جدته زينب، وقد تضافرت جهودها وجهود أبيه وأقاربه من عمومته ليصرفوا عقله الصغير عن أمه. ولعمري لقد أجهدت نفسها لتكون له خير حاضنة، تحنو عليه وتهدهده وتحتمل طفراته، وبدأ يعتقد ما يقولونه من أن أمه الحقيقية هي "بيبي" وأما تلك فكانت ضعيفة وذهبت إلى حال سبيلها." (ص: ٢٣)

^{٥٧٧} - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: ١٨٢.

فعبارة الراوي " ولعمري لقد أجهدت نفسها" خير دليل على تدخل الراوي الموضوعي والإيجابي لصالح الجدة. وفي الوقت نفسه، يبين لنا موقفها الراض لوجود خديجة كزوجة لابنها علي الزبيدي.

ومن يقرأ الرواية بتأمل وتمهل، فإنه سيلاحظ العديد من تدخلات الكاتب وتعقيباته وتقويماته سلبي أو إيجاباً؛ مما يجعل هذا السارد راوياً مستبداً مطلقاً، يتحكم في الشخصيات تحكما سلبياً، فيوجه أقدارها ومصائرهما بشكل مسبق، ولا يترك للقارئ حرية النقد وإصدار الأحكام. والدليل على ذلك موقفه من العطاء التي أشاد بها، واعتبرها ملكاً خلق للجنة، ولم يحاسبها على الخيانة الزوجية. بل دافع عنها أيما دفاع، وأوجد لها مبررات وحججاً منطقية. في حين، صب جام غضبه على زوجها الفض والمغفل محمد الحفناوي. بينما يستلزم الحكم الموضوعي أن ندين العطاء على فعلتها، مهما كانت دواعي الفعل ومبرراته؛ لكونها قد ارتكبت إثماً كبيراً في حق زوجها.

□ العناصر الموصوفة:

غالباً ما ينصب الوصف على أربعة عناصر رئيسة، وهي: الشخصيات، والأمكنة، والأشياء، والوسائل. وسنحاول تفصيل كل عنصر على حدة:

١- وصف الشخصيات:

تنقسم الشخصيات المرصودة في الرواية حسب الصور الوصفية التي استقصيناها إلى شخصيات نامية متحركة ديناميكية وشخصيات مسطحة ثابتة، حسب

مصطلحات فورستر Forster وميشيل زيرافا.^{٥٧٨} فالشخصية النامية أو المدورة هي: "الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة، بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، تؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر؛ تؤثر في سواها تأثيرا واسعا.

وأما الشخصية المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامه.^{٥٧٩}

فمن الشخصيات النامية المتحركة والمتغيرة في الرواية، نذكر: المكّي، والعربي، والعطراء، والدينجق، وخديجة... أما الشخصيات السطحية المغلقة الثابتة فهي عبد الحفيظ، ومحمد الحفناوي، والمولدي، وتبر، وعلي الزبيدي...

ويمكن الحديث أيضا عن شخصيات إيجابية، كالدينجق، وشخصيات سلبية كالمولدي، ومحمد الحفناوي، وعبد الحفيظ، وشخصيات إشكالية وغير منجزة، كالعربي، والمكّي، وخديجة، والعطراء...

ومن هنا، فالكاتب في روايته يتتبع منهجية واضحة ودقيقة في وصفه، حيث يبدأ بوصف المظهر الخارجي من الشخصية، كي ينتقل - بعد ذلك - إلى المظهر النفسي والأخلاقي والاجتماعي. وقد يبدأ أيضا وصفه التصويري من أعلى الرأس إلى أسفل الجسد كما في هذا المقطع الوصفي:

" كان خمّس الوجه، أنفه أشم، يفصل فصلا بين عينين شهلاوين، فمه كبير وشفته ليا مرسومة كطائر ناشر جناحيه بدون رأس، ودت لو تضع قبلة في موضع الرأس، له سامة تحت وجنته اليسرى، تجعله يبتسم وإن لم يبتسم،

^{٥٧٨} - إ. م. فورستر: أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، جروس برس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م، ص: ٥٢.

^{٥٧٩} - د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، العدد: ٢٤٠، الكويت، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م، ص: ١٠١.

وينفتح قميصه عن رقبة كجيد الطي، تبرز فيها جوزة شديدة، أكمامه محسورة فوق المعصم، ضامر البطن طويل الأعضاء، في حركاته جد وتعب واهتمام. " (ص: ٣٠٤).

وقد يتبع الكاتب في وصفه للشخصيات المرصودة طريقة تحليلية **Analytique**، حيث يراقب الكاتب الشخصية: " من الخارج ويرسمها، ويدرس أفكارها وتطورها وبواعثها ويفسر بعض تصرفاتها" ^{٥٨٠} كما في المثال السابق. أو يستعمل الكاتب طريقة حوارية تمثيلية **représentative**، فيترك الشخصية الفنية" تعبر عن نفسها بأحاديثها، وتصرفاتها وعن طريق حديث الشخصيات الأخرى عنها" ^{٥٨١}. ويعني هذا أن الطريقة التمثيلية تتحدد من خلال استرسال حوار الشخصيات وانسيابها سؤالاً وجواباً، وعبر تعليق السارد على بعض تصرفات الفواعل الموصوفة تعقياً وتقويماً، ومن خلال كل هذا تتحد طبيعة الرؤى والمواقف لديها. و غالباً ما يستعين الكاتب بهذه الطريقة الحوارية التمثيلية في وصفه الروائي أثناء التركيز على " الذكريات والتأملات والأحلام التي تكشف الشخصية كشفاً عميقاً." ^{٥٨٢}

وإليك مقتعاً حوارياً يكشف طبيعة شخصيتين إقطاعيتين، وهما: عبد الحفيظ وعلي الزبيدي: " رجع الغلام (العربي) يخبر أن حفه وعلي الزبيدي يتخاصمان، فجرت المرأتان (خديجة وتبر) إلى السقيفة فسمعنا علي الزبيدي:

– تخرج المرا وإلا نجيب عون شرعي.

وصوت حفه يجيب:

⁵⁸⁰ -Guy Michard: **L'oeuvre et ses techniques**, Nizet, Paris, 1957, p:90.

⁵⁸¹ - Félicien Marceau: **Balzac et son monde**, Gallimard, 1970, p:66.

^{٥٨٢} - د. حبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م، ص: ٣٦.

- حتى نتفاهم على ايدين القاضي، أنت حاكم المرا وتأكل لها في رزيقها، لا قال لك ربي. أنت فالس، افلس على روحك.
- قلت لك مرق لي عيالي.
- قلت لك حاسبني على غلة خمسة سنين، واش عملت بها؟
- دخلت تبر مسرعة إلى حجرها تحض زوجها:
- ثور آ المولدي، اجري شوف، خوك وعلي الزبيدي ع يتقاتلوا.
- ووضعت خديجة لحفة على رأسها، وأخذت ولدها وخرجت إلى السقيفة تنهياً لا تباع زوجها، وبقيت تتلوى وابنها عالق بها يبكي، لا يدري ما الحال.
- يا حليلي ياربي تستر.
- جلبت الضجة الجيران، وظهر الشيخ عبد الصمد، فقيه العرش، يقوده أحد تلاميذه، وهو ملتفت إلى جنب مصيخ بأذنه.
- اعيب عليكم.
- وكانت عصا حفه ترتفع وتترل بصورة مخطرة على وجه علي الزبيدي.
- مرق لي مرقي. اشهدوا عليه يا ناس.
- نحكمها عندي ونرفع لك يدك عن التصرف في رزقها ونحسب عليك نفقتها ونفقة ولدها.
- واش من نفقة، هاي الناس تشهد، أنت حاكم لي مرقي وتقل لي النفقة. تروح لدارها ننفق عليها.
- قال الشيخ صمد:
- الناشز ما ليهاش نفقة.
- ناشز! ناشز! ياكل لها فلوسها وتقل لي ناشز.

خرج المولدي يهدئ من ثورة الرجلين وهمس في أذن علي الزبيدي أن خديجة ضيفة وليست غصبي، وأنه ضامن في رجوعها بعد يومين أو ثلاثة.

- واش ها اللي تقل له، راني عارفكم متفقين على الضلال.
فابتعد المولدي قائلاً:

- هاآني بعدت دبروا رؤوسكم.

وجد حفه نفسه أمام خصمه مباشرة.

- سيبتني، شاهيني نفشخ رأس الرجل، أنتم شدوني!

وهاج هائج وأفلت من يد الشيخ صمد، وانتزع بلغته واندفع على علي الزبيدي يخنقه ويلزّه إلى الحائط، فزج الضير بنفسه بين أصواتهما، فعثر في عصا حفه فوقع على ركبتيه فارتاع المتقابضان وانفكا. ومد علي الزبيدي يده يقيمه وعدل له حفه لحفته ثم رجعا إلى ماكانا فيه.

- أنا كنت خانقك.

- وأنا كنت ع نلوي لك يدك.

دخل العربي وارتجل بلاغا حريبا مفاده أن حفه وعلي الزبيدي يتقاتلان، فانهارت خديجة على الدكانة.

- ماعادش تو، يهز يده على حفه، أشومي! ماعادش الخير في الدنيا.

... استاء الضير فابتعد ناحية وجد في مكانه كأنه يتحسس قطرا على قفاه،
ثم قال:

- هذا راجل ظالم، هذا!" (صص: ٥٣-٥٥)

يتضح لنا من خلال هذا المقطع الحوارى الطويل مواصفات كل من علي الزبيدي وعبد الحفيظ، فالأول رجل مفلس أكل كل رزق زوجته، والثاني ظالم يريد أن

يطلق زوجته من الزبيدي، من أجل أن يستحوذ على غلتها وميراثها. بينما المولدي رجل طيب يريد الإصلاح بين الزبيدي وزوجته، ويفكر في مصلحة أخته خديجة، وسعادتها الحقيقية قبل كل شيء.

وعليه، فالكاتب البشير خريف يجمع في روايته بين الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية لتقديم شخصياته الإنسانية، وتشريحها ذهنيا ووجدانيا وقيميا واجتماعيا. ويلاحظ أن رواية البشير خريف كلاسيكية القلب والبناء على مستوى الوصف الشخصي؛ لأنها تقدم نماذج إنسانية وبشرية متفردة ومتميزة بخصال معينة، وموسومة علميا وفيزيولوجيا وأخلاقيا ونفسانيا واجتماعيا، بينما الشخصيات في الرواية الجديدة تتحول إلى أشياء وأرقام وحروف (كما في الرواية الجديدة)، أو إلى حشرات وحيوانات كما في الروايات الفانطاستيكية (رواية "التحولات" لكافكا مثلا). ويعني هذا أن "الشخصية السائدة ترفضها الرواية الحديثة لأنها ترمز إلى عصر معين، وبرأيها أن العالم الحاضر تخطى القوة الفردية وطمح ونظر إلى المستقبل" ^{٥٨٣}.

ويفهم من هذا أنه إذا كانت الرواية الكلاسيكية قد مجدت الفرد، ورفعت من قيمته الشخصية، فإن الرواية الجديدة قد أعلنت موت الشخصية، واستبدلته بعالم الأشياء مع ظهور المجتمع الرأسمالي التقنوقراطي الآلي.

٢- وصف الأشياء:

من المعروف أن الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر اهتمت كثيرا بالأشياء والممتلكات، ولاسيما مع بلزاك، وفلوبير، وستاندال، وإيميل زولا، وتولستوي، ودانييل ديفو، وفكتور هيغو.... كما اعتنت الرواية الواقعية العربية أيضا

^{٥٨٣} - د. محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص: ٣٦.

بالأشياء، وإن لم تصل إلى مستوى الرواية الواقعية الغربية التي عاصرت أفول الطبقة الأرستقراطية الغنية، وقيام الطبقة البورجوازية التي كانت تعنى كثيرا باقتناء الأشياء والأدوات والتحف النادرة. وبذلك، نجد الروائي الغربي يسهب كثيرا في وصف الأشياء استقصاء وتفصيلا، حيث كان البيت البورجوازي مليئا بالأشياء والأثاث والآليات الاصطناعية. بينما البيت العربي كان في معظمه بيتا فقيرا يفتقد إلى الأشياء؛ مما جعل الروائي يقلل من وصف الأشياء، ويعوض ذلك بوصف الشخصيات والأمكنة، وهذا واضح بجلاء في روايات نجيب محفوظ، ولاسيما في روايته "بداية ونهاية".

أما الرواية الجديدة في أوروبا مع نتالي ساروت، ومارغريت دورا، وآلان روب غرييه، وميشيل بوتور، وجان ريكاردو، وكلود سيمون... فقد بالغت في وصف الأشياء وأنستها؛ فأصبحت الشخصيات المحورية في الرواية مجرد أشياء مستلبة، وأرقام فارغة في مجتمع رأسمالي تقنوقراطي يقوم على التشييء والاستلاب. وتتعجب لقول موريس أبو ناضر الذي قال: "لم يعتن القصاصون الكلاسيكيون بوصف الأشياء إلا في النادر. أما اليوم، فالوضع مختلف جدا، فالأشياء غدت أبطالا في قصص آلان روب غرييه وميشيل بوتور وكلود سيمون، ووصفها صاروا تعبيرا عن معاناة الإنسان أمام الأشياء."^{٥٨٤}

ومن جهة أخرى، تقول سيزا قاسم: "ومن هنا، أتى اهتمام الواقعيين البالغ بالأشياء، فإن عالمهم مليء بالأشياء، فقد وضع بلزاك ثلاثة محاور أساسية لعالمه: الرجال والنساء والأشياء، فالأشياء تمثل إنسانية الإنسان وحضارته. " فليس للحيوان أثاث ولا علوم ولا فنون". والأشياء بالنسبة إلى بلزاك مظهر الحضارة

^{٥٨٤} - موريس أبو ناضر: نفسه، ص: ١٤٤.

البشرية ومحطها. فإن الصراع صراع الحياة قائم بين الرجال والنساء، وقائم بين الرجال والأشياء، والنساء والأشياء، أي إن الأشياء هي التي تعكس المجتمع.^{٥٨٥}

و الصحيح من كل هذا أن الرواية الكلاسيكية تعاملت مع الأشياء كثيرا، ولكن في علاقتها بالإنسان الفرد إيجابا أو سلبا. أما الأشياء في الرواية الجديدة، فقد استقلت عن الإنسان، وأصبحت لها وجودها الخاص، باعتبارها هي التي تحظى بالسيادة المهيمنة في الرواية، بعد أن كانت الشخصية الفردية هي السيدة في الرواية التقليدية. وفي هذا الصدد، يقول ألان روب غرييه بأن الرواية الكلاسيكية: "تكتسي فيها الأشياء أهمية أساسية، ولكن هذه الأشياء لا يكتمل وجودها ولا يتعين إلا بعلاقتها مع الأفراد. وعلى المستوى الهيكلي، فإن المرحلتين اللاحقتين للمجتمع الرأسمالي الغربي - أي المرحلة الإمبريالية (التي تضع تقع تقريبا بين ١٩١٢ و ١٩٤٥) والرأسمالية التنظيمية المعاصرة - تتحددان، الأولى بالاختفاء التدريجي للفرد بما هو واقع جوهري، ومن ثم باستقلال الأشياء المتزايد، والثانية بتحول عالم الأشياء هذا - حيث فقد الإنساني كل واقع جوهري، سواء باعتباره فردا أم جماعة - إلى عالم مستقل له بنيته الخاصة التي وحدها ما تزال، أحيانا وبصعوبة، تسمح للإنساني بأن يعبر عن نفسه.^{٥٨٦}

و حينما نتحدث عن الأشياء، فلا بد أن نشير إلى الأثاث والمأكولات والمشروبات والملابس والأشياء الطبيعية والاصطناعية. وتخضع هذه الموصوفات لمقياس الماهية، والسبب، والمادة، والغائية، والشكل، واللون، والحجم، والوضع، والحالة، وتحديد المكان والزمان.

^{٥٨٥} - سيزا قاسم: نفسه، ص: ١١.

^{٥٨٦} - لوسيان كولدمان و آخرون: الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م، ص: ٤٦.

هذا، ويلاحظ أن الرواية، التي نحن بصدد مقاربتها، زاخرة بالأشياء على غرار الروايات الواقعية الغربية والعربية، كما هو حال هذه الصورة الوصفية التي تقارن بين حالة المولدي المغرم باقتناء الأشياء، والعناية بالزينة وزخرفة الأثاث، وحالة أخته خديجة الفقيرة المعدمة، التي لم تجد الأثاث المناسب لحياتها مع زوجها علي الزبيدي المفلس: "عهدها (يقصد الكاتب خديجة) بسدة للنوم وأثاث قديم متواضع مغبر، وإذا ألوان زاهية وأثاث عصري أنيق. القبو مزدان بالصور والأسفاط، وفي عارضتيه خزانتان مدهونتان بالأخضر ومزوقتان بالأصفر وفي وسطهما لوزنج به وردة حمراء، وفي الركن الأيسر سرير فيه صورة سطح في بادية ومروج وامرأتين وصبي يخطو خطواته الأولى، وبجانب السرير مهد، وفي الركن الآخر صندوق كبير من خشب السرو.

قالت إنها تعرف من المولدي ميله للزخرف وحبه لأطياب العيش، توقفت عن التفرج وهمت بالخروج" (ص: ٤٢).

كما تحدد الأشياء نوع الطبقات الاجتماعية الموجودة في الواقع، وتلمح إلى صراعها الجدلي، وترصد التفاوت الموجود بينها، وتشير إلى تضارب الرؤى الإيديولوجية، واختلاف الحضارات وتفاوتها. ومن هنا، "يمثل الأثاث مظهرًا من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية، ولذا نشأ ما يسمى بفلسفة الأثاث حيث يعكس الأثاث الذي فرش به المتزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة التي يريدها الكاتب تقديمها.^{٥٨٧}

ويجسد لنا الأثاث في الرواية التفاوت الطبقي الموجود في منطقة الجريد، عبر وجود تقابل بين طبقة الإقطاعيين وطبقة الفقراء المحرومين، كما يحيلنا على طبقة المعمرين الأوروبيين الأغنياء، باقتنائهم للأشياء الآلية المعاصرة النفيسة، وطبقة

^{٥٨٧} - سيزا قاسم: نفسه، ص: ١٣٩.

العمال التونسيين المحرومين الذين يفتقدون إلى الأشياء، ويرتكون إلى الفقر والحرمان والعري والهشاشة.

ومن هنا، فإن " نوع الأثاث المستعمل وعدد قطعه وأسلوب توزيعه بين الغرف وتنظيمه داخلها علامات تدل بداهة على المستوى الاجتماعي لأهل البيت وعلى الملامح العامة لشخصياتهم، وقد توحى بصلتهم بالأشياء وبكيفية تعاملهم معها. لكنها في المقام الأول تبرز موقف الكاتب من المكان والزمان وتميط اللثام عن نظرة المجتمع إليهما وتصوره لهما وتفاعله معهما؛ بل إن أحد الباحثين الاجتماعيين يتجاوز هذا ليحزم بأن الهيئة العامة للأثاث داخل الغرف تعد تجسيدا صادقا للهياكل الأسرية السائدة في عصر من العصور من خلال خصائص احتلال المكان والإيحاء بمعالم الزمان".^{٥٨٨}

وقد يصف الكاتب الملابس والحلي ضمن منظومة الأشياء إما وصفا استقصائيا تفصيليا وإما وصفا انتقائيا مكثفا، كما في هذه الصورة الوصفية التي يصف فيها الكاتب خضراء زوجة لاداة في ملابسها المتواضعة، وحليها البسيطة: "تبع (المكي) صاحبه من الغد، فدخل الحجرة على كليم أمام مائدة مغطاة بمنديل. أعاد عليه لاداة ترحيبات وتبركات، وخرج إلى المطبخ. سمع مشاجرة خفية، إنه يدعو المرأة لاستقباله والمرأة تتمنع. تضايق وحقد عليها، وبعد أخذ ورد، سمع الخلخال يقترب وأقبلت تدفع بصدرها.

متوسطة القامة، عليها حرام دريدي يشده حزام مقبض وسورية بالأكمام، وعلى رأسها ذيل أبيض يسترها كلها، فلا تظهر منها إلا عين واحدة. مدت له يدا مترددة، بمعصمها أساور فضة ونبيلة ومقياس آبنوس، فلمس أصابع قد أبيضتها وجرحتها الأشغال المتزلية، وأطرق" (ص: ٢٠٠)

^{٥٨٨} - صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م، ص: ٢٧.

ويعصف الكاتب أيضا المأكولات والمشروبات على غرار كتابات نجيب محفوظ. وبالتالي، فرواية البشير خريف زاخرة بأنواع المأكولات والمشروبات، من الصعب حصرها واستقصاؤها في معاجم خاصة. لكن يمكن التمثيل ببعض الشواهد التي تصور لنا طبيعة المأكولات والمشروبات في منطقة الجريد، كما في هذا المقطع التصويري: "لم يعر(المكي) وجودها (زوجة لادات) أي اهتمام، واستجاب إلى داعي القوت، فتناول من الشربة والكسكسي والسلطة بشاهية صريحة وتحدث في طلاقة واهتمام...

وكأنها استثقلت وجودها بين الرجلين المنهمكين في شأنهما، ورأت أنها أدت واجبها بالترحاب والسلام. فتعلت بأن ماء القهوة على النار وخرجت." (ص: ٢٠٠)

ولم يكتف الكاتب بهذه الموصوفات، بل وصف المخترعات الحديثة مستخدما في ذلك مصطلحات خاصة من نتاج الحضارة الغربية التي تغلغت إلى تونس مع دخول الاستعمار الأجنبي، وأغلب هذه المصطلحات مرتبطة بالتكنولوجيا الصناعية الحديثة، كما يظهر لنا ذلك واضحا في هذا المقطع الطويل: "خرج (المكي) من الغد في نسيم الصباح الأزرق ولم تزل الفوانيس مضيئة، وبالشارع بعض العملة يسرعون، وقف أمام المغازة ينتظر، فأقبل تسوتسو خفيفا، ناشطا محمر الوجه بين أسنانه الغليون. ترحلقت دفئا الباب على الغرغار، فأخذ صندوق الأدوات وسبق لإصلاح محرك بأحد المعامل. وكان كل شيء معطلا في انتظار الناظر، فأقبل هذا، فابتعد العملة وتركوه وشأنه.

أزال معطفه، وظهرت سواعده ذوات الشعر الأصفر وتقدم إلى الجهاز، نظر فيه من عدة نواح وحرك وجس ثم دعا بصندوق الماعون، فتسلح بكلاب

إنقليزي وأزال القطع واحدة واحدة، حتى وصل إلى الأسفل، فدخل تحت العجلة غير مبال بتلوث يديه بالشحم الأسود اللزج وانطوت قامته وازداد اعوجاجا وسماجة وعسرا، لكنه ثابت الحركات غير متردد، فأزال العجلة المعطوبة وأثبت مكانها أخرى سالمة وأرجع القطع واحدة، واحدة، ثم فمض يزفر. برزت عروق وجهه، خضراء، تحت تأثير الجهد والعرق يقطر من ذقنه، تتصوع منه رائحة مخللة، وضغط على زر، فزجر المحرك واعتدل في صوت رقيق متصل ودارت العجلة بسرعة حتى انمحت أشعتها وأصبحت كأنها بلار داكن يضطرب دورانه طردا ووردا، ودوى المعمل كعالم ميت، دخلته الحياة. أخذ الفتى بهذه اللولة، وتبدلت نظرته إلى العلاج. فأصبحت دمامته الخلقية التي أدخل عليها دمامة أخرى من اعوجاج وانحناء ووسخ، إتقانا لعمله، أصبحت جمالا وأي جمال". (ص: ١٥٨)

تلكم - إذا - نظرة عامة حول وصف الأشياء في الرواية، بما فيها الأثاث والمأكولات والمشروبات والملابس والحلي والمخترعات الجديدة. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على انفتاح الجريد على حضارة الأشياء تأنقا وعريا، وينقل لنا هذا الوصف كذلك التباين الموجود اجتماعيا وطبقيا وحضاريا (غرب الماديات والأشياء في مقابل شرق الزهد والروحانيات).

وعلى وجه العموم، يلاحظ أن الكاتب قد تأثر في وصفه للأشياء بالواقعيين الغربيين تأثرا كبيرا، فقد كان يحاكي إميل زولا، وفلوبير، وستاندال، وفلوبير... كما تأثر بنجيب محفوظ على سبيل الخصوص.

٣- وصف الأمكنة:

ينقل لنا الكاتب البشير خريف مجموعة من الفضاءات العامة، فيصور لنا طيوغرافية البيئة التونسية، ولاسيما منطقة الجريد خير تصوير لفضاءاتها الطبيعية والجغرافية، ويرصد لنا عاداتها وتقاليدها الدينية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية، كما يتجلى ذلك واضحا في هذا المقطع الوصفي: "غالب بلاد الله ترتزق من أبواب عديدة، من أنفسها ومن غيرها، فيغشاها أهلها وغير أهلها ممن يتخذها ممرا أو مرحلة إلى غيرها، فيأتون إليها من كل فج بالأسباب. أما بلاد الجريد فإنها في آخر نقطة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، كمتزل في زنقة حادة، لا يصلها إلا من يقصدها لذاتها، فلا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة التي لا تشبه أية شجرة أخرى، وكم لها من شبه بالإنسان." (ص: ٢٦)

ويتابع الكاتب تصويره الفضائي واصفا التغيرات التي لحقت بمنطقة الجريد الصحراوية بعد أن اكتشف فيها الفوسفات: "وإذا الجبال الأجرد النائي والأودية القفراء، تنقلب إلى واحة من القرن العشرين في صحراء ما قبل التاريخ.

وتناثرت خيام أولاد بو يحيى بعيدا في الأفق الأغبر، وطلبت الشركة اليد العاملة فأهمل كثير من الرعاة قطعانهم الهزيلة، ولقى كثير من الخماسة مسحهم اللئيمة، وبلغ الخبر صعاليك المغرب والجزائر وطرابلس فهرعوا وقامت حضيرة جبارة دائمة، ونتاجت أحياء متباعدة، سكنوا أول الأمر كهوفا في الجبل ثم بنوا أكواخا، وفتح سويلم المروكي قهوة، وفتح ابن إسماعيل الطرابلسي مخزنا لتجارة المعاش واللباس.

فما بالك بالواحد، يكدح جملة عامه كدحا مستمرا رتيا ليحصل مقدرة من العيش يقتره على نفسه تقتيرا، وإذا به يعزق الجبل فيثاب، كل نصف شهر، بما يكفيه لنفقة ثلاثة أشهر.

فالجبل يؤتى أكله حالا، وفيرا، ولا سلطان عليه للأنواء وتلاعبها، ثم إن للشباب نزوعا إلى ما هناك، فقد نسيت أن أذكر من جملة الإنشاءات، حانة ومحلا عموميا. " (ص: ١٤٤)

ويصف الكاتب أيضا ضمن ما يصفه من الفضاءات العمومية المدن والبلدات، كتونس العاصمة (ص: ٨٤)، وصفاقس، ونفطة، وتوزر، والمتلوي...

كما يركز الكاتب ريشته الوصفية على أمكنة خاصة، كوصف المنازل، والأكواخ، والجوامع، والمزارع، والحدائق، والعيون، والأنهار، والسواقي، والمعامل، والأسواق (سوق البياضة)، والدكاكين (دكان عبد الحفيظ)، والحانات، والفنادق، والمواخير، والمؤسسات العمومية، والزوايا (زاوية الولي الصالح الشيخ سيدي عبد العالي)، وأماكن العلم كوصفه لساحة الكوليج التي قال عنها: "أرض ساحة الكوليج حصاء دقيقة، وجدرانها نظيفة البناء مستقيمة الأركان، ملساء يكسوها نبات متسلق، تعج بالتلاميذ. وفي وسط الساحة، السادة الأساتذة المعلمون يحيطون بالمسيو لافو مدير المكتب، وكان ذا ساقين طويلتين تحملان هدفة ومرايات سوداء وكسكيتة ليلية اللون" (ص: ٨٢)، ووصفه لجامع زاوية سيدي عبد العالي: "في السقيفة دكانتان ومنها تعرج إلى الفناء. من ناحية المسجد، حيث تلاميذ كبار يقرؤون العلم على أحد قدماء تلاميذ الشيخ صمد، ومن ناحية رواق به خلوات الطلبة الذين يفدون من كل الآفاق لحفظ القرآن والتفقه في الدين، وللغناء سقيفة تفضي إلى الكاف بها مجلس الطفل والحماية." (ص: ٧٩)

وهكذا، نجد الكاتب يصف الفضاءات والأمكنة من الخارج والداخل، في اتجاهات مختلفة: علوية، وسفلية، وأفقية. ويركز على الفضاءات العامة والخاصة، والفضاءات المفتوحة والمغلقة، والفضاءات العدائية والحميمية.

٤- وصف الوسائط:

وصف الكاتب البشير خريف في روايته مجموعة من الوسائط (وسائل النقل المواصلات)، إلى جانب الشخصيات والأمكنة والأشياء، كوصفه للقطار، كما يتضح ذلك جليا في هذه الصورة الاستعارية: "طرق الأنفاق خالية، والقطار الذي ينقل العملة إلى الوصيف ينفخ وحده فارغا" (ص: ٢٤٨)، ووصفه للإبل كما في هذه الصورة: "وتضج البلد بالأعراب، يسوقون أمامهم الإبل محملة بالحبوب فتعمر الفنادق وتكثر الضيوف وتتحرك الأسباب" (ص: ٢٧) ومن هنا، فالكاتب لم يترك شيئا إلا ووصفه بريشته الوصفية التشكيلية الرائعة على غرار الروائيين الواقعيين المتميزين سواء أكانوا غربيين أم عربا.

□ آليات الوصف:

شغل البشير خريف في روايته "الدقلة في عراجينها" مجموعة من الآليات الوصفية والأسلوبية واللغوية لتقديم رؤيته الكلية للعالم، وإليكم هذه الآليات التي وظفها الكاتب في نسج عالمه الروائي، وتنضيد جمالياته الفنية:

١- الصورة البلاغية:

من المعروف أن الصورة البلاغية تتكون من التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والمجاز العقلي والكناية والرمز والأسطورة. ومن ثم، فقد استعمل الكاتب صورة التشبيه بكثرة من أجل التصوير، وتبيان حال المشبه تزيينا، كما في هذه الصورة التي تبين لنا براءة المكّي، وصغر قامته، وانتقاله المستمر بين بيت أبيه علي الزبيدي، وبيت أمه الطالق خديجة: "كان يحث السير فجرا وراء كيفان الطين الحمراء وهو في برنوسه الصغير يتبع المنعرجات، كأنه إجابة تسعى" (ص: ٢٣)، وإما تقييحا: "لا كصدر يبّي الأجرد الجاف" (ص: ٢٤).

كما يشغل الكاتب الاستعارة من أجل التشخيص والتجسيد والأنسنة: "طرق الأنفاق خالية، والقطار الذي ينقل العملة إلى الوصيف ينفخ وحده فارغا" (ص: ٢٤٨)، ويستعمل الكناية للإحالة والتعريض والتلويح: "يستاهل الكلب" (ص: ٢٩٢)، كما يستعمل صورا بلاغية قائمة على المجاز (تشخيص طبيعة الجريد وأنسنتها)، والرمز (استثمار الكاتب لصور الحمام واليمام إيجاء وترميزا)، والأسطورة (توظيف مجموعة من الصور الطقوسية الإثنية، كالتوسل بفرعون، والاحتفال بيوم مايو).

٢- التمييز:

يستعمل الكاتب التمييز الملحوظ والمفوض للتمييز بين الأشياء، والأمكنة، والوسائل، ورصد خصائص الشخصيات الروائية، وتحديد قسّمات كل شخصية على حدة، وتبيان حالها سلوكا وموقفا وإحساسا وهيئة، وإبراز مواصفاتها الفيزيولوجية والنفسية والأخلاقية، كما في هذا المقطع الوصفي: "إنه مشتاق هو

أيضا إلى رائحة الأمومة الحقة. ويدس وجهه في صدر مليء لحما وقوة وعطفا
لا كصدر بيبي الأجرد الجاف" (ص: ٢٤).

ففي هذه الصورة الروائية، يقارن الكاتب بين خديجة أم المكي وجدته زينب
تزيينا وتقييحا. وهكذا، فقد قدم الكاتب الجدة في صورة قبيحة مشوهة،
باعتبارها إنسانة لا إحساس لها ولا مشاعر. بينما الأم قوية بجمالها الجسدي،
وعطائها النفسي. ويعني هذا أن المكي لا يرتاح إلا لأمه الحنونة العطوفة، ويرفض
أن يعيش في الزبدة مع والده وجدته القاسيين.

٣- النعت:

يشغل الكاتب في روايته مجموعة من الأوصاف والنعوت من أجل وصف
الأشخاص والأمكنة والأشياء والوسائل، بغية نقل الموصوفات بطريقة معبرة
ودالة. ويقوم الوصف بدور هام في تحديد ملامح الشخصيات، وتبيان أحوال
الأمكنة، وإبراز خصائص الأشياء والوسائل. وتعج الرواية بالكثير من الصور
الوصفية القائمة على النعوت والأوصاف، كما في هذا النموذج: "وكانت
(العطراء) كلما احتاجت تنظر نظرة ضائعة إلى اللمعة البعيدة التي فيها سماء
وشجر وتتنفس..." (ص: ٢٩٧).

و قد لا يكتفي الكاتب بنعت واحد، بل قد يورد مجموعة من النعوت المتوالية
والمتراكبة، كما في هذه الصورة الوصفية: "عابها عبد الحفيظ، فسبته وشتمته،
ثم خافت منه. وجعلت تتكلم كما لو كانت طفلة صغيرة، ثم تفوهت بكلام
بذيء ونعته بالطماع الدجال المتكالب على المال" (ص: ١٠٠).

نلاحظ في هذه الصورة مجموعة من النعوت الأحادية والجماعية التي تخضع لعنصر
الإتباع، والتراكب الجملي.

٣- اسم التفضيل:

من المعروف أن اسم التفضيل الذي يأتي على صيغة أفعل للمذكر أو فعلى للمؤنث، يساهم في تحبيك الصورة الوصفية عن طريق خلق التفاوت بين الأشياء والأشخاص والأمكنة. ويساعد القارئ على معرفة الأوصاف، والتمييز بين الحالات والهيئات تزيينا وتقبيحا، أو تحسينا وتشويها، كما في هذه الصورة التي تفضل فيها العطاء صورتها الجميلة في المرأة، وذلك على باقي الممثلات الحسنات الموجودات بصورهن المتأنقات في الجرائد والمجلات: " نظرت في صورة فاطمة رشدي، ومنيرة المهديّة، وحبّية مسيكة. قالت في نفسها: " يقولوا كل قرد في عين أمه غزال، اماله في عين نفسه ملك؟".

فإذا هذا القول باطل بالنسبة لها، إنها تعرف نفسها، هذه صور نساء جميلات، وهذه المرأة أمامها، فلا تجد نفسها مغرورة، هذه أجمل منها وهذه دونها. (ص: ٢٩٧)

فصيغة التفضيل " أجمل " تقدم لنا صورة واضحة عن جمال العطاء، التي بدأت تهتم بتزيين نفسها كثيرا من أجل أن ترضي زوجها محمد الحفناوي الذي لا يعجبه إلا الحسن والجمال الأخاذ.

٤- الحال:

يأتي الحال في الصور الوصفية لتبيان أحوال العناصر الموصوفة، وإبراز أحوال الشخصيات الرواية، وتشخيص قسماقتها الشعورية واللاشعورية، وتبئير هيئاتها

الخارجية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية، كما في هذا الشاهد الوصفي: " ارتد العروسي مرتاعا. " (ص: ٢٧٣).

٤- المقارنة:

تقوم المقارنة في هذه الرواية الواقعية الاجتماعية بدور هام في إبراز الموصوفات المرصودة، وتبيان ملامح الشخصيات في جمالها وقبحها، واستكناه المشاعر الباطنية الشعورية واللاشعورية، كما في هذا المقطع الوصفي الذي تعشق فيه العطراء شابا أعجبت به في القطار، فتفضله على عريسها البذيء: " حولت عينيها (العطراء) إلى زوجها (محمد الحفناوي) وقارنت، إنهما يشبهان بعضهما تماما كما تشبه البسرة الغمقة، نعم، يشبهان بعضهما، غير أن النظر لذا أذى ولذلك شفاء، ذلك له عيان وأنف وفم، وذا له عيان وأنف وفم، كل رقبتة وشعره، لكن شتان بين الرحمة والطير البرني.

وعادت تنظر إلى الشاب، فتخيلت أنها تغسل بصرها. " (ص: ٣٠٥).

ومن هنا، فالمقارنة طريقة من طرائق خلق الصور الوصفية الحجاجية، مادامت تعتمد على المقايسة والمضاهاة والاستنتاج.

٥- المفعول المطلق:

يوظف الكاتب المفعول المطلق لوصف الشخصيات والفضاءات والأشياء تأكيداً أو لتبيان نوع الموصوف. ومن هنا، فالمفعول المطلق من أهم الآليات التي تساهم في إثراء الوصف، وخلقه فنياً وجمالياً، كما نلاحظ ذلك في هذه الصورة الوصفية: " لأن يوم المايو، بترقيق الميم وتشديد الياء، الذي يوافق الرابع عشر

من شهر ماي الإفرنجي، يوم يحتفل به أهل الجريد احتفالاً فلاحياً
جميلاً." (ص: ٢٥)

لا يفيد المفعول المطلق في هذه الصورة التأكيد أو العدد، بل يبين النوع أو قيمة
يوم مايو عند الجريد.

٦- التعجب:

تحضر صيغة التعجب (ما أفعل!) في الرواية للتأشير على الوصف، وإسباغ
النعوت، وتصوير الأشياء والشخصيات والأمكنة، كما في هذا المثال الذي يعبر
عن اندهاش العطاء بمجالس السكر ذات الطابع الشعري: "تساءلت هل هؤلاء
سكارى؟ هل هكذا السكر؟ أين السب والشتم؟ أين المضاربات؟ ما أحلاه
حديثاً! وما أطفه جوا!" (ص: ٣٣٧)

يعبر التعجب في هذه الصورة الانفعالية عن حالة العطاء الوالهة، وهذيانها
الشعري والرومانسي.

٧- صيغة الفعل:

تساهم الأفعال في تحريك الوصف تحبباً درامياً، وتأزيم الأحداث ضمن مسارات
البرامج السردية، وتصوير العوالم الكائنة والممكنة. ونقصد، في هذا الصدد،
الأفعال ذات الطاقة التصويرية الإيحائية والبلاغية، كما في هذا المقطع الوصفي
الذي يصف الجريد: "انطلق الرعد كأنه يتخلص من قرطاسه، فتزلزلت الدار
ونفخ الريح وارتجت الأبواب ونزل المطر وجرت الموازيب" (ص: ٧٣).

تتسم أفعال هذه الوقفة الوصفية بقوة الحركة، والتشخيص، وتجسيد الأحداث ضمن سريان الإيقاع السردي المتوتر.

٨- تشغيل الحواس:

يشغل الكاتب حواسه المادية والتخيلية لتقديم صورته الوصفية، كأن يستخدم حاسة البصر، كما في هذه الصورة التي تسلط الضوء على جمال العطر، وبنيتها الجسدية التي أثارت المكّي: "خرجت من النوم ولما تدخل اليقظة، فكانت لمعات بيضاء من لحمها، لم ترها الشمس قط، تلوح من فوضى الثياب وثغراته، تكسلت، فمددت يديها وتمطط جسمها ولبث لحظة كأنها صنم إغريقي من المرمر الأبيض وسط أمواج الثياب السوداء، وبدأت أعضاء شابة هيفاء، استدارت وكرمت. انكمشت بمجرد ما دغدغها بصر المكّي بإبطها المتفخم، ثاءبت فاحرت عيناها وتبللتا— حتى لكأنها تبكي وهي تنظر إليه باسمه في دموعه" (ص: ٩٠).

وقد يشغل الكاتب حاسة السمع للتعبير عن الموصوف، والتقاط أصواته، كما في صورة الرعد: "انطلق الرعد كأنه يتخلص من قرطاسه، فتزلزلت الدار ونفخ الريح وارتجت الأبواب ونزل المطر وجرت الموازيب" (ص: ٧٣) ويستعمل الكاتب الحواس الأخرى، كاللمس، والشم، والذوق، لتأليف صورته الوصفية المتميزة، وتشكيلها فنيا وجماليًا على غرار الكتاب الواقعيين الكبار.

□ أحجام اللقطات الوصفية:

من المعروف، أن السينما قد استثمرت في تصوير الأفلام مجموعة من التقنيات الروائية، كاستفادتها من زاوية النظر التي تنبني على الرؤية السردية، وطبيعة الرؤية، ووظائف الراوي، وطبيعة المنظور السردية الذي يحيل على اللقطة السينمائية وأنواعها. ومن هنا، فاللقطة السينمائية ما هي في الحقيقة سوى تحوير لزاوية النظر في علم السرديات بكل تمفصلاتها الفرعية. ومن ثم، فنحن في حاجة إلى استعمال مصطلح اللقطات السينمائية لتوظيفها في ورقتنا النقدية هاته؛ للتمييز بين مجموعة من اللوحات الوصفية في ضوء المنظور السردية والسينمائي على حد سواء^{٥٨٩}.

١- اللقطة الوصفية البعيدة:

تعتمد اللقطة الوصفية البعيدة على التقاط المكان الموصوف من زاوية بعيدة، لتقديم فضاءات الأحداث والشخصيات ليتعرف عليها القارئ المتقبل، كما في هذا المقطع الروائي الذي يرصد فيه الكاتب فضاء كيفان الطين الحمراء: "كان يحد السير فجرا، وراء كيفان الطين الحمراء وهو في برنوسه الصغير يتبع المنعرجات، كأنه إجابة تسعى، هو ذاك الطريق يلتوي صاعدا إلى المواعدة حيث المرح والحنان، حيث أمه الطالق وابنة الخال ولطفها وصغرها، يتخذها لعبة، حيث العربي أخوها، الذي يستجيب له سريعا، إذا ما اعتدى عليه أحد في الزقاق" (ص: ٢٣).

^{٥٨٩} - د. العلوي محرز: المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب، منشورات سايس مديت، الطبعة الأولى

سنة ٢٠٠٧م، ص: ١٩٤-٢٠٠.

وتحضر هذه اللقطة الوصفية كذلك، حينما يذكر الراوي فضاء المتلوي الذي كان في السابق أرضا صحراوية جدياء، ليتحول بعد ذلك إلى أرض طافحة بالكنوز الثمينة والمعادن النفيسة، يستمتع بها المحتل الأجنبي استعمارا واستغلالا: " أصبح الولدان في المتلوي يتجولان بتطلع واهتمام في قرية جديدة قد سمعا عنها الكثير.

انك لتسأل أحد قدماء العملة العائدين إلى البلد عن المتلوي، فيدوخ رأسه حسرة ويبتسم، ناظرا نظرة بعيدة غائبة ويكتفي بأن يقول:
- أوه وه! المتلوي!

الأرض لأولاد بو يحيى، تقع على ثمانين كيلومترا شمالي نفطة، أودية قفراء، وتلال جرداء تصهرها الشمس ويحدو سمومها فحيح الأفاعي والحيات، إلى أن مر بها البيطار الفرنسي فيليب طوما.

استرعت هذه المفازة انتباهه، وكرفت عبقريته النافذة، إن هذه الطبيعة القاحلة، المكفهرة، تضم خيرا كثيرا، فتوقف ونصب خيامه ونقب فاكشف سجاد الفوسفات فتأسست شركة صفاقس قفصة في أواخر القرن الماضي(١٨٨٦).

عمل الفكر الإنساني عمله، فأرغم الطبيعة واحتال على استخراج خيراتها من جوف الأرض".(ص:١٤٣)

جاءت هذه الصورة الوصفية عبر نظرة الكاتب البعيدة إلى الفضاء والأشياء، لتقديم إطار الأحداث في عموميته البانورامية.

٢- اللقطة الوصفية العامة:

المقصود من اللقطة الوصفية العامة Générale تصوير المكان في ضوء رؤية عامة، مع تركيز عدسة الرؤية على الشخصوس الموجودة داخل هذا الفضاء، كما في هذا المقطع الذي ينقل فيه الكاتب مجموعة من الشخصوس الروائية داخل الفضاء، ولكن من زاوية نظر عامة وبعيدة إلى حد ما: "خرج الصبية وأدركوا الأحمر، وانطلقوا ركضا إلى الواد. هناك جنة الأطفال الماء والرمل والحمير والنخل. وجدوا أبناء عموماتهم وجيرانهم وصبية من العروش الأخرى، وعجائز يغسلن الصوف وبنات يلعبن بالماء، مشمرات ثيابهن المبللة، والصغيرات في بذلة حواء، ورؤوس النخل تذوي بالضحك وصراخ من حلقت به الدرجيحة فوق الأشجار" (ص: ٣٣).

ينقل لنا الكاتب في هذه الصورة الوصفية منظرا عاما يحوي الشخصوس الرئيسة في الرواية.

٣- اللقطة الوصفية المتوسطة:

تنقل هذه اللقطة الوصفية المتوسطة Moyenne ثلثي الجسد داخل إطار الرؤية الوصفية التي يستند إليها الكاتب الواصف، وهي تقابل الرؤية الشاملة التي تعتمد على تصوير الشخصية بشكل كلي.

ومن هنا، فالكاتب يصور لنا العطاء الصغيرة، وهي تبكي على وردتها التي انتزعت منها عنوة من قبل حفصة بنت رقية: "خبطت العطاء على فخذيها وبكت، ثم التقطتها وانصرفت تتأمل ورقها الممزق وبين الدارين أمسكت عن البكاء، فليس هناك من يسمعه، ولا فائدة فيه، وجعلت تدعو على حفصة

بجميع الأمراض المنكرة والحوادث الفظيعة والبلايا والرزايا، وتهيب بالعقارب أن تلدغها والأفاعي أن تنهشها" (ص: ٣٩-٤٠).

فالكاتب في هذه الصورة ينقل لنا ثلث جسد العطاء إلى الفخذين، للتعبير عن بكائها الشديد، وصراخها الملتهب من أجل استعادة وردتها.

٣- اللقطة الوصفية القريبة:

من المعلوم أن اللقطة الوصفية المقربة Rapprochée أو اللقطة الصدرية تنقل لنا الشخصيات من الصدر إلى الأعلى، للتركيز على الانفعالات الجسدية والنفسية. ومن بين الأمثلة التي تعبر عن هذه الرؤية الصدرية المقربة ذلك اللقاء الحميمي الصادق شعوريا، الذي كان يجمع خديجة المطلقة بابنها المكي، بعد غياب أسبوعي في الزبدة مع والده، وجدته الحاضنة زبيدة بعيدا عن والدته الحنونة الحقيقية: " فيسكن إلى صدرها، وسط ثيابها، يتنفس العود قرنفل والعفص من عبونها. فإنه مشتاق هو أيضا إلى رائحة الأمومة الحقة. ويدس وجهه في صدر مليء لحما وقوة وعطفا لا كصدر بيبي، الأجرد الجاف" (ص: ٢٤).

فهذه الصورة الصدرية تعبر في الحقيقة عن الصدق الأمومي، واقتقاد المكي للعطف والحنان والرأفة والشفقة؛ بسبب غيابه الأسبوعي عن أمه التي طلقها الزبيدي.

٤- اللقطة الوصفية الكبيرة:

ترتكز اللقطة الوصفية الكبيرة Gros plan على نقل ملامح الوجه، وانطباعاته النفسية بدقة تشخيصية، كما في هذا المقطع الوصفي الذي يبين لنا حالة حفة بعد اختفاء العربي: "دخل حفة إلى الحوش وعلى شفثيه ابتسامة صفراء، وقال: إن هذه نتيجة مخالفة رأيه، وأنه لم يشأ أن يعطي العوض لكن قلبه رحيم، فلم يقو على معارضة الناس فجاراهم وعليه، فهو في حل مما يحدث.

دخلت العطراء من البوابة تنظر وتسمع فذهلت وعادت إلى الحوش اللوطاني." (ص: ١٤٠).

وترد هذه اللقطة الوصفية في موضع آخر لتبيان حالة عمير النفسية والثورية أثناء تأجيج نفوس العمال المضربين: "راغ عمير مخلوع القميص مبحوح الصوت على رأس شردمة من أولاد بويحيى وأولاد دينار والجريدية والقبائل وانتشروا في ساحة المركز، وكان يهتف ناتئ العينين أحمر الوجه في جانبي فمه رغبة وفي شفثه السفلى خط أبيض جاف." (ص: ٢٤٩).

تعبر هذه الصور المقربة عن حالات نفسية وانفعالية شعورية ولاشعورية تظهر على وجوه الشخصيات بشكل جلي.

٥- اللقطة الوصفية الكبرى جدا:

يلتجئ الكاتب إلى الاستعانة باللقطة الوصفية الكبرى Très / ZOOM gros plan لتبني الموصوفات والعناصر المنقولة، حيث يتم التركيز على الأشياء الدقيقة من الوجه والجسد والرجلين، لتقريبها بشكل جيد إلى القارئ

المتلقي أو الراصد المتخيل. ومن هنا، نرى الكاتب يصف كلبا عبر هذه الرؤية،
ليبين شراسته وشروعه في الشر للانقضاض على الصبية، بعد رجوعهم من نزهة
الوادي: "اعترضهم كلب هزيل، شرير يرددهم بنباحه، ويهددهم بعينه
المخضرتين المحمومتين وأنيابه المكشرة، فارتدوا إلى القنطرة ولاذت العطراء
بالرجوع وظهر حمة الصالح يعدو بين النخل يتبع الريبة ويصيح على كلبه."
(ص: ٣٤)

كما يركز الكاتب بشكل مكبر جدا على يد العطراء، للتركيز على ما تفعله
الصبية بنبتة كانت بيديها، فتقطعها غضبا وحنقا وحقدا: "فقات العطراء وهي
تنظر إلى يديها وتبرم حشيشة بين أصابعها:

– اعطاها لي حمة الصالح من العيون.

صاحت رقية بابنتها:

– قلت لك اعطيها انتاعها، خلي تمشي علينا.

فمرستها وقطعتها وألقها." (ص: ٣٩)

وهكذا، نجد أن اللقطات الكبرى جدا تحدد لنا الأبعاد النفسية للشخصية، وتبرز
لنا ملامحها الشعورية واللاشعورية بكل وضوح وجلاء.

□ زوايا التقاط الصورة الوصفية:

يلتقط الكاتب البشير خريف العناصر الموصوفة على غرار الكتابة الإخراجية
السينمائية من زوايا متنوعة، حيث يستعمل السارد اتجاهات عدة لالتقاط صوره

الوصفية، فقد يكون اتجاه الالتقاط أفقيا أو عموديا أو سفليا أو متحركا. ويمكن توضيح ذلك من خلال الشواهد والأمثلة النصية التالية:

١- اللقطة الوصفية العمودية:

تلتقط هذه الصورة الوصفية من الأسفل إلى الأعلى، ويعني هذا أن عدسة التصوير والوصف تتجه من تحت إلى أعلى للتعبير عن التسامي والتحرر والاستعلاء والسيادة والتفوق، واستجلاء ماهو علوي وروحاني، بعيدا عن عالم البشر المخطط بالماديات، كما في هذه الصورة الرمزية: "خرجت الأنثى ووقفت، وتبعها الذكر، ولبثا هنيهة، كأنهما لم يدركا ما تبدل في وضعهما، وكأنهما لم يحفلا كثيرا بما منحا من حرية، ثم أمال الذكر رأسه ونظر إلى طاقة الشباك وخفف وطار، وتبعته أنثاه وتبعتهما العطراء ببصرها، فرأتهما يخلقان إلى عنان السماء، ثم يتجهان إلى سحاب أبيض سمقت إليه نخلتان متساندتان، وأضحيا نقطتين متتاليتين، وحطا في لفافة النخل." (ص: ٢٩٨)

ومن هنا، فهذه اللقطة العلوية العمودية تعبير صادق عن الرغبة في التسامي، والتحرر، والتخلص من قيود الحس نحو الفضاء العلوي المطلق.

٢- اللقطة الوصفية الأفقية:

تعتمد اللقطة الوصفية الأفقية الثابتة على رصد الموصوف أفقيا، كما في هذا الشاهد الوصفي: "حولت عينيها (العطراء) إلى زوجها (محمد الحفناوي) وقارنت، إنهما يشبهان بعضهما تماما كما تشبه البسرة الغمقة، نعم، يشبهان

بعضهما، غير أن النظر لذا أذى ولذلك شفاء، ذلك له عينان وأنف وفم، وإذا له عينان وأنف وفم، كل رقبتة وشعره، لكن شتان بين الرحمة والطير البرني. وعادت تنظر إلى الشاب، فتخيلت أنها تغسل بصرها. " (ص: ٣٠٥).

فاتجاه الإدراك في هذه الصورة الوصفية يتسم بكونه اتجاها أفقيا ثابتا يقوم على النظرة المواجهة.

٣- اللقطـة الوصفية السفلية:

المقصود بهذه الصورة التقاط العناصر الموصوفة من عدسة تصويرية موجهة إلى الأسفل، وغالبا ما يكون الغرض من هذه النظرة الوصفية التعبير عن الضعف والانكسار والانسحاق والانهيار، كما في هذه الصورة الخرافية التي تناجي فيها البنات فرعون المنكسر توسلا واستغاثة؛ وذلك لمساعدتهن على إضفاء الجمال عليهن. لكن هذه الصورة تحمل في طياتها مؤشرات جاهلية ووثنية قديمة العهد: "وقفت إحدى الفتيات على ربوة وصاحت بالواد، كأنها جاهلية تخاطب إلهها: - فرعون، يا فرعون، طول شعري وكبر قعري،

وتلك من العادات التي لبثت حية، من القدم إلى يومنا هذا وهي لا تقل فائدة- لو تدبرها المؤرخون- عن آثار الحجارة المنقوشة، لعلهم يجدون بينها وبين نيروز مصر علاقة، أيام كانت الصحراء معشوشبة يشقها النيل أو النيجر، ويجوبها الفيل ويجوس في مروجها الأسد. " (ص: ٣٣)

فالرؤية السردية في هذه الصورة التصويرية قائمة على وصف ماهو سفلي للتعبير عن العجز والنقص والانكسار الكينوني والوجودي.

٤- اللقطة الوصفية المتحركة:

يتتبع السارد بعدسته الوصفية كل ما يتحرك وينتقل من مكان إلى آخر بإيقاع بطيء أو سريع، كما في هذا المشهد: "كم ركب القطار، وكم شهده يصدر، فلم تخطر له هذه الأفكار. صاح بوق السير فران وأجابته صفارة السائق، واندفعت القاطرة وتبعها العربات متتالية، وصلصت سلاسلها وتوترت إلى أن وصل الجذب إلى عربته." (ص: ٢٦٥).

وتشبه هذه اللقطة الوصفية ما يسمى في السينما بلقطة "ترافلينغ" Travelling، القائمة على التقاط الموضوعات بحركة سريعة خاصة في لحظات المطاردة، واستعمال وسائل النقل السريعة.

□ الموصوف له:

يقصد بالموصوف له القارئ أو المتلقي أو المتقبل أو الراصد أو الناقد الذي سيعيد قراءة النص، وإنتاجه من جديد. أي: إن الموصوف هو المخاطب بشكل من الأشكال مهما كانت طبيعته وهويته. ويلاحظ أن قارئ الرواية إما سينكب على قراءة الأحداث، ويقفز على الأوصاف، كما كان يفعل رولان بارت أثناء تعامله مع روايات بلزاك، وإما سيستمع بالأحداث والأوصاف على حد سواء من أجل فهم الرواية وتفسيرها. وقد يعتمد الموصوف له في استقباله للأوصاف على عنصر التخيل، واستخدام جميع الحواس، ولاسيما حاسة البصر لإدراك الصور المجسدة والمجسمة، مع تقوية مدارك القراءة اللغوية، وخلق الأجواء التصويرية الذهنية للرواية، وترجمتها واقعياً في ضوء منطق الإيهامية المرجعية. ومن ثم، فالرواية تراعي أفق انتظار القارئ بقلبها الفني الجمالي الكلاسيكي. إلا أنه

يلاحظ أن السارد يوجه القارئ مسبقاً، فيقدم له الأحداث من وجهة نظره الشخصية، ولا يترك للمتلقي مساحة للنقاش والتعقيب والنقد، وإعادة قراءة النص قراءة ثانية. وهذا يمكن أن يتحقق مع القارئ العادي، بينما القارئ الناقد يمكن أن يفتح مجموعة من الجبهات الحوارية لمناقشة السارد في ما رواه من أحداث، وقدم من صور وصفية.

وعليه، فقد حاول السارد في هذه الرواية أن يخدع المتلقي عن طريق إيهامه بواقعية المتن الحكائي، وتقديم عالم يتأرجح بين الخيال والواقع. وقد قام الوصف في هذه الرواية بدور هام في مراوغة المتلقي، وتوهمه بصدق المرجع السردي. ومن ثم، " فلا يحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت، بالتالي، دراسته من خلال عيني القارئ"^{٥٩٠}.

وبناء على ما سبق، يمكن الحديث عن أربعة قراء في هذه الرواية: قارئ الأحداث، وقارئ الأوصاف، وقارئ اللوحات التشكيلية، وقارئ التقديم.

□ وظائف الوصف:

يؤدي الوصف في رواية البشير خريف " الدقلة في عراجينها" مجموعة من الوظائف الجوهرية والمقاصد الثانوية. فلا يمكن القول إطلاقاً بأن الوصف يستعمل في الرواية بشكل عفوي مجاني لا معنى له ولا دلالة. ومن هنا، فالوصف يقوم بعدة أدوار دلالية وسيميولوجية يمكن حصرها في الوظائف التالية:

^{٥٩٠} - شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى

سنة ١٩٩٥م، ص: ١٧١.

١- الوظيفة التأطيرية:

يوظف الكاتب في بعض الأحيان الوصف لتأطير الأحداث، وتقديم الشخصيات، فيشتغل ذلك الوصف في الرواية على أنه بمثابة ديكور أو إطار خلفي للأحداث، أو على أنه عبارة عن سينوغرافيا مشهدية واقعية تؤثت الأحداث، أو تستقبل الشخصيات. وهذه الوظيفة الديكورية موجودة بكثرة في الروايات الواقعية.

ومن ثم، فقد وظف الكاتب البشير خريف مجموعة من الصور الوصفية لتأطير الأحداث، والتمهيد لها بشكل مسبق، أو تقديم الشخصيات والتعريف بها، كما في هذا المقطع الذي يصف الأمكنة الجريدية الصحراوية، والمليئة بأشجار النخيل الغنية بأنواع التمور، وكل هذا من أجل التمهيد لتقديم شخصية المكّي: "وصل إلى كاف سيدي سالم، فهب نسيم بارد، من ورد نعام ذي الرمال البيضاء تناعس تحت نفسه الحي تيجان النخل الخضراء القائمة وظهرت الغابة في رؤوس العيون في جوف هضبة، والرمل تلي ذلك. طلعت الشمس قليلا ورفرفت طيور بو حبيبي وكثرت زقزقتها." (ص: ٢٤)

وهكذا، يسعفنا الوصف التأطيري في فهم الرواية فهما حقيقيا، وتخيل الفضاء الذي ستجري فيه الأحداث السردية في ضوء المنطق الصراعي.

٢- الوظيفة الجمالية:

يرد الوصف في الرواية لتحقيق وظائف جمالية وزخرفية من أجل تمثيل الأشياء، وخلق شاعرية فنية أكثر وأحسن من التوظيف الحرفي والمباشر للصور الروائية. وتعتمد هذه الوظيفة على التشخيص والتجسيد والأنسنة والاستعارة المجازية، كما في هذا المثال: "يستيقظ الجريد النائم على أبواب الصحراء، أشعث، أغبر،

يستيقظ عند ذلك كمن نفخت فيه الروح وينبri الناس في نشاط محموم، مشوش، مضطرب، شأن نشاط الكسالى إذا ما نشطوا، وتفد الصفاقسية بمحافظ نقود ملاءى وتضج البلد بالأعراب، يسوقون أمامهم الإبل محملة بالحبوب فتعمر الفنادق وتكثر الضيوف وتتحرك الأسباب" (ص: ٢٧). وهكذا، يوظف الكاتب الاستعارات والمجازات من أجل تقديم صورة وصفية بلاغية جمالية للجريد، وهو يستيقظ من نومه وسط الصحراء الواسعة الممتدة.

٣- الوظيفية الإيهامية:

تهدف بعض الصور داخل الرواية إلى الإيهام بصدق الواقع، حيث يقدم لنا الكاتب فضاءات وشخصيات وأحداثا واقعية وحقيقية، يمكن التأكد منها في الواقع. وبالتالي، يتوهم القارئ بأن الرواية ليست من صنع الخيال، بل هي جزء من الواقع الحقيقي، الذي يمكن التأكد منه جغرافيا وواقعا واجتماعيا، مادام هذا القارئ يعرف من خلال الرواية على: "أشياء كثيرة يعرفها في الواقع أو يشبهها بأشياء معروفة لديه" ^{٥٩١}. ومن ثم، فهذا "الوصف له مدلول معنوي لإظهار واقعية الشيء الموصوف" ^{٥٩٢}. بيد أن هذا العالم الذي "يحسه القارئ من ابتكار الكاتب؛ يسمى بشبه العالم (quasi monde)" ^{٥٩٣}. وقد تحدث نجيب محفوظ عن هذه الإيهامية قائلا: "إن أكثر التفاصيل صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما

⁵⁹¹ - P.H.Hamon: Qu' est- qu' une description? Poétique 12, Le seuil, Paris. 1927, p.465.

⁵⁹² - P.Fontainier: Les figures du discours, Champ Flammarion, Paris, 1977, p.420.

⁵⁹³ - Jean Molino: Sur la situation symbolique, l'Arc, George Duby, 1972, P.20.

يقرأه حقيقة لا خيال، إذ إنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة، مثل: التفاصيل المتصلة به، وكلما دقت أسرع القارئ إلى تصديقها"^{٥٩٤}.

ومن الأمثلة الدالة على إيهامية الصورة في رواية "الدقلة في عراجينها" هذا المقطع الوصفي: "غالب بلاد الله ترتزق من أبواب عديدة، من أنفسها ومن غيرها، فيغشاها أهلها وغير أهلها ممن يتخذها ممرا أو مرحلة إلى غيرها، فيأتون إليها من كل فج بالأسباب. أما بلاد الجريد فإنها في آخر نقطة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، كمتزل في زنقة حادة، لا يصلها إلا من يقصدها لذاتها، فلا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة التي لا تشبه أية شجرة أخرى، وكم لها من شبه بالإنسان." (ص: ٢٦)

فالوظيفة الإيهامية تقرب الرواية من الحقيقة والواقع المرجعي، وتجعل القارئ يتعامل مع الرواية لا على أنها خيال، بل على أنها قطعة صادقة من الواقع الموضوعي.

٤- الوظيفة التفسيرية:

يستعمل الكاتب الوصف لتفسير الأحداث، واستكشاف الشخصيات، فوصف المدن والمنازل والأثاث والملابس في الحقيقة يكشف لنا حالة الشخصية، ويحدد طبقتها الاجتماعية، ويعكس ميولاتها النفسية، ويبرز رؤيتها للعالم، كما نجد ذلك عند الروائيين الواقعيين في القرن التاسع عشر، ولاسيما عند فلوبيير، وبلزاك، وستندال، وإميل زولا... ويعني كل هذا أن للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكيم.^{٥٩٥}

^{٥٩٤} - نجيب محفوظ: (حديث مع فاروق شوشة)، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، يونيو ١٩٦٠.

^{٥٩٥} - د. حميد حمداني: نفسه، ص: ٧٩.

وتزخر رواية البشير خريف بمجموعة من الصور الوصفية ذات الوظيفة التفسيرية التوضيحية، كهذه الصورة التي تفسر رغبة العطراء في التحرر والتطليق من زوجها الفض محمد الحفناوي، الذي لم تحبه العطراء كما كانت تحب عشيقها المكي. لذا، تفكر العطراء في الانعتاق والتحرر والانسلاخ، كما فعلت اليمامتان اللتان تخلصتا من أسر القفص لمعانقة حريتهما في عنان السماء: "خرجت الأنثى ووقفت، وتبعها الذكر، ولبثا هنيهة، كأفهما لم يدركا ما تبدل في وضعهما، وكأفهما لم يحفلا كثيرا بما منحا من حرية، ثم أمال الذكر رأسه ونظر إلى طاقة الشباك وخفف وطار، وتبعته أنثاه وتبعتهما العطراء ببصرها، فأفهما يحلقان إلى عنان السماء، ثم يتجهان إلى سحاب أبيض سمقت إليه نخلتان متساندتان، وأضحيا نقطتين متتاليتين، وحطا في لفافة النخل.

الحمام طليق له الفضاء الواسع. وهاتان اليمامتان أطلقتاهما هي، وهي، ترى من يطلقها؟" (ص: ٢٩٨)

فهذه الصورة الوصفية الرمزية جاءت لتوضح لنا الحالة النفسية التي كانت عليها العطراء ذهنيا ووجدانيا وشعوريا ووجوديا.

٤- وظيفة التشويق:

من المعروف أنه حيث تتحقق الوقفات الوصفية في الرواية، يتحقق التشويق، وجذب المستقبل، وإثارة انتباهه، واستفزاز ذهنه، ودغدغة عواطفه وجدانيا وحركيا، والتأثير عليه شعوريا ولاشعوريا. وعليه، فكل الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية الدرامية داخل هذه الرواية الرائعة يراد بها في الحقيقة تشويق المتلقي فنيا وجماليًا وأدبيا وخياليا، وإثارة ذهنه وعاطفيا وحركيا، من أجل الانغماس في عالم الرواية قراءة وتعاطفا وتأثرا. ومن ثم، فهذه الرواية السمينية

والدسمة بصفحاتها من الحجم المتوسط (٣٥٠ صفحة)، لدليل قاطع على احتوائها على الكثير من المقاطع الوصفية والمشاهد التصويرية التي تجعل المتلقي متشوقا إلى تتبع الأحداث بسرعة.

٥- وظيفة التحريك:

من المعلوم أن الوصف داخل الرواية عنصر عضوي مهم يساهم في بناء الرواية اتساقا وانسجاما. ومن هنا، فالوصف يساهم في تحريك الرواية، ويساعد على تأزيم الأوضاع من لحظة الاستهلال حتى لحظة التنوير والاختتام. ومن يتتبع رواية "الدقلة في عراجينها" للبشير خريف، فإنه سيجد - بلا شك - أن المشاهد الحوارية والوقفات الوصفية تقوم بدور هام في تعقيد الأحداث، وتشبيك العقدة، وتأجيج الصراع الداخلي والخارجي عند الشخصيات، واختيار أنسب الحلول، وأحسن النهايات.

٦- وظيفة توقيف الزمن:

من المعلوم لدى علماء السرد بأن الوصف يوقف الزمان، ويعطله من لحظة إلى أخرى. والغرض من ذلك تشويق القارئ أولا، وإراحته نفسيا ثانيا، وتقديم معالم الرواية ثالثا، ورغبة في تأمل الذات والواقع رابعا، واسترجاع الذكريات خامسا. لذا، فقد صرح جيرار جنيت G.Genette - أثناء دراسته لرواية مارسيل بروست " بحثا عن الزمن الضائع" - بأن الوصف: " لا يحدد أبدا استراحة أو انقطاعا في القصة، أو بحسب التعبير التقليدي، انقطاعا في الفعل. إن الحكيم البروستي بالفعل، لم يحدث فيه أن توقف عند شيء ما أو مشهد ما دون أن

يكون هذا التوقف راجعا إلى توقف تأملي للبطل نفسه... ولهذا فإن المقطع الوصفي لا يفلت أبدا من زمنية القصة"⁵⁹⁶.

وهكذا، يتوقف السرد المتعاقب والمتحرك ليحل محله الوصف من أجل استرجاع الأحداث والذكريات، أو من أجل التأمل الشعري والرومانسي، أو من أجل استشراف المستقبل، أو من أجل إيراد مقاطع حلمية، أو من أجل تصوير الشخصيات والفضاءات والأشياء والوسائل.

٧- وظيفة التزيين:

تؤدي بعض الصور الوصفية في الرواية وظيفة التزيين والتحسين، كما في هذا المقطع الروائي الذي يزين فيه السارد صورة شاب يدخل إلى مقصورة القطار، حيث تجلس العطاء مع زوجها محمد الحفناوي، وهما ذاهبان إلى صفاقس لزيارة طبيب الأسنان لقلع إحدى أسنانها التي تؤلمها. بيد أن العطاء تغرم بهذا الفتى الشاب هيما وولها: "كان مخمس الوجه، أنفه أشم، يفصل فصلا بين عيني شهاوين، فمه كبير وشفته لميا مرسومة كطائر ناشر جناحيه بدون رأس، ودت لو تضع قبلة في موضع الرأس، له سامة تحت وجنته اليسرى، تجعله يتسم وإن لم يتسم، وينفتح قميصه عن رقبة كجيد الطي، تبرز فيها جوزة شديدة، أكمامه محسورة فوق المعصم، ضامر البطن طويل الأعضاء، في حركاته جد وتعب واهتمام.

نسيت ضرسها، ووجعها، وجعلت تلتهمه بعينيها، إن تلطف تتلطف عيناها، وإن مزح، وقليل ما يفعل، تنبسط أسارير وجهها وتبتسم، وإن استعطف تذوب." (ص: ٣٠٤).

⁵⁹⁶ -G.Genette: **Figures 3**,seuil,Paris,1976,p:133.

تحمل هذه الصورة الوصفية في طياتها تقويماً إيجابياً من قبل العطاء، وهي تقدم تصويراً تزيينياً لعشيقها الشاب الوسيم، الذي يعد أفضل وسامة وجمالاً من زوجها الحفناوي.

٨- وظيفة التقييح:

ترد وظيفة التقييح في الرواية لتشويه الموصوف وتقريعه، والنفور منه تعرية وانتقاداً. وقد يحمل الوصف المنفر في طياته إنذاراً أو شؤماً أو نحساً أو مسخاً أو إحالة على الموت، كما في هذه الصورة الحزينة: "افترشت بساطاً في وسط الغرفة وتمددت عليه.

تحس بضعف، بأن الأرض تجذبها، استلقت على قفاها تنظر إلى لمعة السماء، سحب رصاصية ممرمة تتهادى. رأت شكل وجه أفطس يمضي كأنه في موكب جنازة وبعد حين اهترأت أطرافه فتصنصر من منخريه وتلاشى هباء لا معنى له." (ص: ٣٤٢).

توحي هذه الصورة المقززة بقرب أجل العطاء، وتنذر بالأجل المحتوم، بعدما أن ارتكبت فعلاً مشيناً في حق زوجها محمد الحفناوي.

٩- الوظيفة التوثيقية:

تحمل بعض الصور الوصفية في جوهرها إحالات توثيقية ودلالات تاريخية تسجيلية، تكون شاهدة على صدق المعطى الموضوعي الواقعي والاجتماعي، كما في هذه الصورة الوصفية ذات الوظيفة التوثيقية: "الأرض لأولاد بو يحيى، تقع على ثمانين كيلومتراً شمالي نفطة، أودية قفراء، وتلال جرداء تصهرها الشمس

ويجدو سمومها فحيح الأفاعي والحيات، إلى أن مر بها البيطار الفرنسي فيليب طوما.

استرعت هذه المفازة انتباهه، وكرفت عبقريته النافذة، إن هذه الطبيعة القاحلة، المكفهرة، تضم خيرا كثيرا، فتوقف ونصب خيامه ونقب فاكشف سجاد الفوسفاط. فتأسست شركة صفاقس قفصة في أواخر القرن الماضي (١٨٦٦).

عمل الفكر الإنساني عمله، فأرغم الطبيعة واحتال على استخراج خيراتها من جوف الأرض" (ص: ١٤٣)

فهذه الصورة التوثيقية التسجيلية تساهم في تقديم صورة واقعية إيهامية عن صدق المحكي، وتؤكد مصداقية المتن الروائي في علاقة بالموضوع المرجعي.

١٠- الوظيفة الإيديولوجية:

على الرغم من حياد الراوي ضمن المنظور السردي الموضوعي القائم على الرؤية من الخلف، فإن الرواية تحمل في طياتها بعض التصورات الإيديولوجية الوطنية المقابلة للرؤى الاستعمارية الراغبة في تكريس الحماية الأجنبية على تونس، واستمرار الاحتلال والاستغلال على حد سواء. وتتضح الوظيفة الإيديولوجية في هذا المقطع النصي: "رأى (المكي) زائع البصر، قد استطال وجهه وتدلّت غضونه واسمر، فابتسم له فإذا فمه مكسور وعوض ثنيته البضاوين رأى ثقبه سوداء. ورأى عمير مكبلا. يرون أن الجندرمي جعل يتمرن عليه بالملاكمة فعضه فقصوا عليه بالتكيل. حكم على الجماعة بالسجن وأخلي سبيل المكي فعاد إلى المتلوي ولزم أياما المحطة ليراهم يمرون في القطار إلى سجون العاصمة،

حتى رآهم وسط الجندرمة. فتح الدبنجق كفه ونفخ فيه إشارة سخرية بكل ما حدث. اقترب الفتى من صاحبه طالبا مزيدا من الكلام، فتحرك القطار ولم يتمكن إلا من سماع كلمة حملها إليه الريح.

- ماتزنش آ المكي كبدي، الجاية تنجح.

ومضى القطار وهو يبتسم له ابتسامة مظلمة.

عجب لهذه البطولات المجهولة وتساءل: هل سيذكرهم التاريخ؟ تفتن إلى أن لنا أبطالاً مثل الأمم الأخرى، و لا معنى للتفاضل بين الشعوب، فكأنهم سواسية غير أن لأولئك مؤرخين، وأين مؤرخو هؤلاء، ألا إن أعظم رجال التاريخ هم أولئك الذين جهلهم التاريخ" (ص: ٢٥٦).

تحمل هذه الصورة الوصفية في طياتها رؤية إيديولوجية مستقبلية، تتمثل في مواصلة الكفاح والتحدي والصمود من أجل طرد المستعمر، وتحقيق الاستقلال الحقيقي.

١١ - الوظيفة التصويرية:

تعتمد بعض الصور الوصفية في الرواية إلى تصوير أجواء الرواية، وتبيان حالة المكان، وتجسيد حياة الجريد في مختلف مظهراتها، والتركيز على نقل تصرفات الجريدين في أفراحهم وأتراحهم، والتأشير على ثنائية الخصوبة والجفاف، وتبيان ما لأثرهما من نتائج على الحياة البشرية في منطقة الجريد الصحراوية: "منذ سنين، احتبس الغيث، ومنذ أيام نفخ الخريف على الأعشاب الهزيلة يسوق سحباً وغيوما تزاхمت في السماء واختلط الجو في عالم رمادي بلا حدود، ونزلت قطرات كبيرة مفردة" (ص: ٢٤٧)

فالوظيفة التصويرية تجعل المتلقي يتبين الخلفية الإطارية للأحداث، وما سيعقبها من صراع جدلي بين الشخصيات الرئيسية.

١٢- الوظيفة الأيقونية:

نجد هذه الوظيفة بادية للعيان أثناء تأمل الرسومات المناسية داخل الرواية، وهي تحيط بمجموعة من المشاهد والفصول التي قد يراد بها تفسير اللوحات السردية، وشرح بعض الأحداث المحبكة عن طريق تشكيلها فنيا وجماليا، عبر رسم مجموعة من الوجوه والأشكال والخطوط المعبرة عن حياة الجريد، كما تنقل لنا في طياتها عوالم النخيل والتمور بكل تجلياتها، وأنواعها، وتشكلاتها النمائية والوظيفية.

١٣- وظيفة السخرية:

يلتجئ الكاتب إلى استعمال السخرية من أجل انتقاد الشخصيات، وتعرية الواقع، وفضح المسكوت، وتعير المدعين، كما في هذا المشهد الحوارى الذى ينتقد فيه حفه علماء تونس، ويتهم عليهم سخرية وتقريعا ولوما، بينما ابنه محمد الحفناوى هو الذى يتسم فى الحقيقة بالبلادة والكسل والفشل وخيبة الطالع: "فكان كلما عاد فى الصيف يسأله أبوه عن سبب رسوبه فىجب بأعذار فاترة، كأن يقول مثلا:

- شيخ الإسلام يكرهنى.
- فلا يستغرب الأب، بل يعلل.
- هذاكه خايف منك، رانى نعرفهم التوانسة يخافوا منا، حنا الجريدية، علاشنا أذكى منهم، يخافوا لا نفكوا لهم وظائفهم.

ولما يسأل أبوه عن إبطائه، يجيب.

- المليح يبطأ.

ومع اقتناعه بأن على قدر الإبطاء تكون الجودة، فإنه يجد هذه الجودة مفردة عند إرسال المصروف، أو عند ما يلمح له بعضهم، فيشك فيأخذه القلق." (ص: ٢٦٩-٢٧٠)

تتضمن هذه الصورة في طياتها تهماً باروديا، وسخرية ناطقة بالهزل والفكاهة الكاريكاتورية، التي تعبر عن البلاء والغباء والثقة الساذجة.

١٣ - الوظيفة الانفعالية:

ترد بعض الصور في الرواية لتؤدي وظيفة انفعالية تعبر عن حنق الشخصيات وغضبها، وترصد لنا ذوات الفواعل في صراعاتها الداخلية والخارجية، وتشخيص آلامها وانفعالاتها سلبي وإيجابا، كما في هذه الصورة التي تبين لنا حالة محمد الحفناوي، الذي بدأ يشك في زوجته التي لم ترد أن تخبره عن مبيتها في تلك الليلة التي فقد فيها القطار، فسافرت العطاء وحيدة في مقصورة القطار بدون زوجها الحفناوي: "نقرت الغيرة في قلبه، وتفيأت في عروقه، فخالطت دمه، فلن يصفو له العيش" (ص: ٣١٥)

فالوظيفة الانفعالية هي التي تركز على تصوير الأنا في مختلف أحوالها الشعورية واللاشعورية، ورصد انفعالاتها وأحاسيسها ومشاعرها في علاقتها بالموضوع الواقعي أو المرجعي.

١٤- الوظيفة المرجعية:

يحمل الوصف في بعض الأحيان وظيفته المرجعية من خلال الإحالة على مجموعة من الحوادث الواقعية والموضوعية الموثقة تاريخياً، كما في هذا المقطع السردى: "وقع الإضراب في نوفمبر ١٩٢٨".

اجتمعوا في المحطة، وشقوا شارع فيليب طوما واتجهوا بالعريضة إلى المركز، اعترضهم عند باب السياج ضابط الشرطة وعونان، ومنعواهم من الدخول وحضر الكميسار، فسمح لثلاثة منهم فتقدم الدبنجق وإبراهيم بن رومية ومحمد الصالح الدالي، بينما المتظاهرون يهتفون، والمكي وعلي الدهماني والمقرعش يحفظون النظام ويصيحون. " (ص: ٢٤١)

وهكذا، فالوظيفة المرجعية هي التي تركز على الموضوع تحقيقاً وتوثيقاً، وتقوم بتمطيته وتوسيعه سرداً وتصويراً ووصفاً.

□ مستويات الوصف:

يرتكز الوصف عند البشير خريف في روايته "الدجلة في عراجينها" إلى عدة مستويات بنيوية متداخلة، تتحكم في نسيج الرواية بناء وتركيباً ودلالة ووظيفة. ومن المستويات التي شغلها الكاتب في صوره الوصفية، نستدعي الأبعاد التالية:

١- البعد الخارجي:

يركز البشير خريف عدسته التصويرية على التقاط الموصوفات من الناحية الخارجية تزييناً أو تقييماً، كما في هذا الشاهد السردى الذي يصف فيه السارد

علي الزبيدي: " وكان فمه يفتح وينغلق فيظهر فكّه الأعلى تام السنان من اليمين، خاليا من الشمال، يقابله فكّه الأسفل خاليا من اليمين تاما من الشمال، فإذا انطبق الفكّان التأم الفم فلا تبقى بع ثغرة" (ص: ٥١).

فالوصف الخارجي يعبر عن حالة الشخصية، ويحدد مواصفاتها النفسية، ويبرز تصرفاتها الأخلاقية والسلوكية.

٢- البعد النفسي:

يتمثل البعد النفسي في استكناه المشاعر الإنسانية المختلفة، واستقطار الأحاسيس الوجدانية التي تحس بها الشخصيات الروائية، كما في هذه الصورة الوصفية التي يتحدث فيها الكاتب عن غرام العطراء بشاب وسيم، كان يجلس بجانبها في مقصورة القطار: "جاء فراغ في حديث الرجلين، فحانت منه التفاتة إلى النافذة كأنما جلبه إليها جالب، فصادفت عيناه عينيها، فاهتزت واستحت، وحولت وجهها، ولما رجعت المحادثة، رجعت تنظر وتعشق." (ص: ٣٠٤)

تبين لنا هذه الصورة الوصفية الروائية حالة العطراء النفسية والشعورية والوجدانية من منظور السارد العليم.

٣- البعد الاجتماعي:

تحدد الصور الروائية في كثير من الأحيان الوظائف الاجتماعية التي تقوم بها الشخصيات داخل العوالم الروائية، كأن تؤدي الشخصية دور الفلاح أو العامل أو التاجر أو الشرطي أو الفقيه أو المغني أو القائد أو المحتسب.... ومن هذه الأدوار الاجتماعية تنكشف ملامح الشخصيات، وتتضح تصرفاتهم وطبيعة

قيمهم الأخلاقية، كما في هذه الصورة الوصفية: " وصادف أن توالى على الجريد سنون مجاحة، فأجحفت الدولة في تقدير قانون النخيل حتى تراكمت الديون وعجز الأهالي عن الخلاص، فألح عليهم القائد علي الساسي وأرسل إليهم الباى المحلة، وتولى المحتسب حسونة الجويني عمليات الجبر واصطحب معه صندوقا بالسلاسل ليكبل العاجزين عن الخلاص. ولما اجروا الحساب وجدوا أن قانون القطعة من النخيل يقارب ثمنها، فبات الملاك ينكرون أملاكهم ويتبرؤون منها تبرؤ الطنبوري من نعله فيجلدون ويشدون إلى قرمة ويطرحون في الشمس حتى يعترفوا ومنهم من لا يعترف. " (ص: ٣٧)

وهكذا، تلتقط لنا هذه الصورة الروائية مجموعة من الأدوار الاجتماعية، كدور القائد، ودور الباى الحاكم، ودور المحتسب، ودور الملاك، ودور الفلاح. وهذه الأدوار الاجتماعية تبين مدى الصراع الموجود بين السلطة والفلاحين الملاكين أو الصغار. وقد تكون العلاقة إيجابية بين الطرفين، حين يؤدي الفلاحون ماعليهم من ضرائب وجبايات مشروعة للباى الحاكم في تونس. بيد أنه في سنوات الجفاف تتعكر هذه العلاقة الموجودة بين الرئيس والمرؤوس، فتصبح علاقة سلبية قائمة على تعذيب الفلاحين تعذبا شديدا، وإذلالهم إذلالا وحشيا، وأسرهم ظلما وحيفا، وقهرهم تعنيفا وتنكيلا.

٤- البعد الأخلاقي:

تتصارع الشخصيات في هذه الرواية الواقعية الاجتماعية من خلال رؤى متناقضة، ولا يمكن تحديدها إلا عبر قيمها وأخلاقها السلوكية، كما في هذا المقطع الوصفي الذي يبين فيه السارد نظرة خديجة إلى أخيها الإقطاعي عبد الحفيظ: "عادها عبد الحفيظ، فسبته وشتمته، ثم خافت منه. وجعلت تتكلم

كما لو كانت طفلة صغيرة، ثم تفوهت بكلام بذيء ونعته بالطماع الدجال المتكالب على المال، وحملته وزر شقائها، والعطراء تسكتها وترت على كتفها وتمسك لها فمها، حتى ولى حفه هاربا فسكنت إلى ابنة أخيها، كأنها مرضع هدأت ثورته، والعطراء، قدهدها، مبهوتة، فأين الصواب؟ هل في منطق العمة وهي سالمة العقل والجسم أم في منطقها الحاضر وهي سقيمة." (ص: ١٠٠)

وهكذا، نتعرف عبر هذه الصورة الروائية شخصية عبد الحفيظ الإقطاعي ذي القيم الزائفة، وصاحب شخصية متناقضة مزدوجة، ومتعددة الوجوه. وتتضح أخلاقيات هذه الشخصية من خلال تقويمات أخته خديجة، وثورته الناقمة عليه سخطا وسبا وشتما.

□ مورفولوجية الوصف:

يتكون الوصف من الناحية المورفولوجية والتركيبية من عدة أنواع، يمكن تحديدها في: الوصف البسيط، والوصف المركب، والوصف الانتشاري، والوصف الحر.^{٥٩٧}

١- الوصف البسيط:

يقصد بالوصف البسيط الاكتفاء بموصوفات قليلة معينة ومحددة. أي: هو ذلك الوصف الذي: "يعطى من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة، لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى. ويكون ذلك حين يتم الاستغناء عن الأجزاء

^{٥٩٧} - د. عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى

سنة ١٩٨٩م، ص: ٣٣-٣٨.

والصفات، كالاقتصار أثناء وصف الشخصيات، على تراكيب وصفية موجزة أو كأن يكون الموصوف متراسا غير مجزأ " ^{٥٩٨} كما في هذا المثال الوصفي: " رجع إلى منزله في كرب شديد" (ص: ٢٧٦).

وقد يكون الوصف بسيطا أيضا عبر تشغيل مجموعة من النعوت والأوصاف المتتابعة والمتوالية والمتراكبة. وعلى الرغم من ذلك التابع المتعاقب للأوصاف، يبقى الوصف بسيطا ومحدودا.

٢- الوصف المركب:

يعتمد هذا الوصف على تشعيب الموصوف الرئيس، وتفريعه إلى أجزاء ومكونات عديدة، أو يتم عن طريق: "الانتقال إلى المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه" ^{٥٩٩}. ومن أمثلة هذا الوصف المركب هذه الصورة التي قدمها السارد للعطراء في بيتها، وهي محرومة من الخروج والانطلاق، فتعاني من الوحدة والكتابة والاغتراب الذاتي والمكاني: "فما حبسها بين هذه الجدران وما هذا الحذر، كأنها دمية من الحلواء أو الشمع، يخافون عليها التفتت أو الذوبان، كأنها مطمع ذئاب، كأنها محاطة بالأعداء، كأنها درة وسط الفقراء" (ص: ٢٩٧).

يلاحظ أن الكاتب قد وصف العطراء الحسناء، زوجة محمد الحفناوي، بمجموعة من الأوصاف المركبة المتتابعة القائمة على على التشابيه المتتالية في جمل قصيرة، وتنزيدها بمجازات استعارية، وذلك في عبارات مقتضبة مرتبطة بحروف العطف الواصلة والفاصلة، وكل هذه الأوصاف تتفرع عن الموصوف الأساس ألا وهو " العطراء".

^{٥٩٨} - د. عبد اللطيف محفوظ: نفسه، ص: ٣٣.

^{٥٩٩} - د. عبد اللطيف محفوظ: نفسه، ص: ٣٣.

ويتمظهر هذا الوصف المركب أثناء وصف الكاتب للنخلة، مثل: إنسان في غموة وتصلبه وامتداده: " لا فرع لها و لا أغصان، تنطلق من الأرض مستقيمة جبارة فتفتح في السماء والنور، ويتفرع جريدها من القلب منقوشا متناظرا، أخضر باسقا في دائرة كأنه فوارة خضراء، يلين سعفه ويرق، حتى ليكاد أن يكون في نعومة الريشة، ويشتد عند اقترابه من الثمرة ويتصلب حتى يصير شوكا، أسود الذبابة مسددا، يحمي الرطب من الأيدي. دمها رحيق عذب وقلبها لذيذ شذي، تزهو وتحلم، تسقى وتسكر، تلد وتجن وتطلب الحب في الربيع" (ص: ٢٧)

يتبين لنا من خلال هذا الوصف الذي انصب على تصوير النخلة في الجريد، أنه وصف مركب ومتشعب ومفصل بدقة، يذكرنا بأوصاف الروائيين الواقعيين الكبار، كبلزاك، وزولا، وفلوبير، وستاندال.

٣- الوصف الانتشاري:

الوصف الانتشاري هو الذي يخضع للانسياب والاسترسال، ويخضع لتداخل الوصف والسرد. وبالتالي، يتحول الوصف إلى لوحات منفلة من المعنى المسبق. ويعني هذا أن الوصف الانتشاري هو ذلك الوصف: " الذي يراكب الأشياء والمشاهد واللوحات، بشكل يسمح له إعلان نفسه محورا مهيمنًا، يخضع لمشيئته محور السرد. وهو، إذن، ذلك الوصف الذي تتوارد فيه التفاصيل منفلة من المعنى المسبق، وثائرة على تحكيمية عنوانها ومهدمة لمعالمه، بفضل خلقها لدلالة مغايرة علانية. ويشكل هذا النمط من الوصف أعلى درجات احتراب الوصف والسرد. وبواسطته نكتشف حقيقة أخرى من حقائق العلاقة القائمة بين السرد والوصف، وتتمثل في قلب القولة البديهية " لا يوجد سرد روائي بدون وصف " إلى " لا

يوجد وصف بدون سرد؛ لأن مثل هذا النمط من الوصف بفعل تركيبه المتميز يستطيع تقديم حكاية مذوبة تحت قشرة الحكاية الظاهرة، وهي حكاية إما تكون معمقة للحكاية الظاهرة، أو معارضة لها... وهي في كل الأحوال لا تمضي بدون تخليف عذوبة نوعية^{٦٠٠}

ومن الأمثلة على ذلك في الرواية حينما يركز السارد ريشته الوصفية على التقاط محاسن العطراء، باعتبارها الموصوف الرئيس. وبعد ذلك، ينتقل الكاتب مباشرة إلى وصف حمام الحوش لوصف عالمهم الرمزي، الذي يشبه في جوهره عالم البشر في صراعاته الجدلية. ومن ثم، ننتقل مع الكاتب إلى صورة رومانسية شاعرية تجمع بين المكي والعطراء. (ص: ٩٠-٩١)

ويعني كل هذا أن قصة الحمام متفرعة عن قصة العطراء مع المكي. وهذا المقطع الوصفي نموذج للوصف الانتشاري في رواية: "الدجلة في عراجينها" للبشير خريف.

٤- الوصف الحر:

يتميز الوصف الحر بكونه: "يبدو في الظاهر وكأنه منفصل عن السرد الروائي، يندمج في شكل مشهد قصير، أو لقطة موجزة، وكأنه إقحام مفاجئ يوقف تسلسل السرد الروائي. وهو في الغالب يشكل أداة فنية تتأرجح بين كونها وصفا وصورة، وصفا لكونها تقدم مشهدا، وصورة لأنها تحاول التعبير بالرمز عن حدث فعلي، أو عن انفعال داخلي".^{٦٠١}

^{٦٠٠} - د. عبد اللطيف محفوظ: نفسه، ص: ٣٦.

^{٦٠١} - د. عبد اللطيف محفوظ: نفسه، ص: ٣٨.

والدليل على ذلك هذا المشهد الوصفي ليمامتين تتحرران من قفص الوحدة والانكماش والإذلال والمهانة: "خرجت الأنثى ووقفت، وتبعها الذكر، ولبثا هنيهة، كأفهما لم يدركا ما تبدل في وضعهما، وكأفهما لم يحفلا كثيرا بما منحا من حرية، ثم أمال الذكر رأسه ونظر إلى طاقة الشباك وخفف وطار، وتبعته أنثاه وتبعتهما العطراء ببصرها، فأفهما يخلقان إلى عنان السماء، ثم يتجهان إلى سحاب أبيض سمقت إليه نخلتان متساندتان، وأضحيا نقطتين متتاليتين، وحطا في لفافة النخل." (ص: ٢٩٨)

وهكذا، تشكل هذه الوقفة الوصفية صورة فنية مستقلة بنفسها، للتعبير عن حالة العطراء الوجدانية والانفعالية.

□ أنواع الصور الوصفية:

وظف البشير خريف في روايته "الدقلة في عراجينها" مجموعة من الصور المتنوعة التي تعبر عن ثراء الرواية، وتدلل على غناها الفني والجمالي، وتؤشر أيضا على مدى انفتاحها على مستوى التلقي والتقبل. ومن بين هذه الصور الوصفية، نستحضر الأنماط التالية:

١- الصورة اللغوية:

يغلب على الرواية، التي نحن بصدد دراستها، الصور الوصفية ذات المنحى اللغوي. فالصورة الوصفية في الحقيقة تخلق باللغة، وتصنع بالكلمات والعبارات، وتتولد عبر الأساليب الحرفية والموحية، مثل: هذه الصورة التي يصف فيها الكاتب النحلة الجريدية بالإنسان: "لا فرع لها ولا أغصان، تنطلق من الأرض

مستقيمة جبارة فتنتفتح في السماء والنور، ويتفرع جريدها من القلب منقوشا متناظرا، أخضر باسقا في دائرة كأنه فوارة خضراء، يلين سعفه ويرق، حتى ليكاد أن يكون في نعومة الريشة، ويشتد عند اقترابه من الثمرة ويتصلب حتى يصير شوكا، أسود الذبابة مسددا، يحمي الرطب من الأيدي. دمها رحيق عذب وقلبها لذيذ شدي، تزهو وتحلم، تسقى وتسكر، تلد وتجن وتطلب الحب في الربيع"

وهكذا، نرى أن الصورة الوصفية غالبا ما تخلق باللغة وفنياها الجمالية، وتنضد أيضا بأساليبها الخالصة أو المهجنة.

٢- الصورة السردية:

نعني بالصورة السردية تلك الصورة التي تعرض الأشياء متحركة^{٦٠٢}. ويقصد بهذا أن السارد يقدم الصورة عبر مجموعة من الأفعال الخاضعة لمنطق الحركة والتزمين والسرد. وتشبه هذه الصورة السردية الصورة السينمائية ذات البعد الحركي؛ لأن الفاعل الموصوف يتم وصفه عبر أفعاله وحركاته الواعية واللاواعية، كما في هذا الصورة التي تجسد لنا حركات العطاء، وهي تتألق كياسة وجمالا وحسنا: "أصبحت ذات يوم، فأخذت اللماع، تحاسب نفسها، مشطت شعرها وسرحتة وتأملت في وجهها، في أنفها، في زنديها. استاكت وتمهلت برهة في التأمل من أسنانها، فإذا هي برد نابت في المرجان، ثم كحلت وارتدت حرامها الدريدي واحتزمت بالحزام المقبض ونظرت في المرأة فلم تنكر شيئا." (ص: ٢٩٤)

^{٦٠٢} - سيزا قاسم: نفسه، ص: ١١٣.

يلاحظ المتلقي أن هذه الصورة الوصفية تعتمد على مجموعة من الأفعال التي تسرع الحدث الرئيس، وتحركه بطريقة بطيئة هادئة، تعبر عن المترع الرومانسي لدى العطاء.

٢- الصورة الأيقونية:

شغل الكاتب البشير خريف في روايته: "الدقلة في عراجينها"، مجموعة من الصور التشكيلية الفطرية القائمة على التنقيط والتخطيط والتشبيك، وإظهار الوجوه البشرية في تنوع قسماها الإيحائية، واختلاف ملامحها السطحية والمضمرة. وتظهر هذه الصور الأيقونية في طياتها بيئة الجريد عبر رؤى فلكلورية وواقعية ورمزية، كما تنقل لنا ملامح شخصيات الرواية في مختلف وضعياتها السلبية والإيجابية، وتلمح إلى أحداثها، وبرامجها السردية، إن سطحا وإن عمقا.

٣- الصورة المشهدية:

ترتكب الصورة المشهدية إلى خاصية التمثيل والتمسرح، وتصوير الأحداث والمشاهد ممثلة عن طريق الحوار، وتبادل الحديث مع الشخصيات، وتقليد الآخرين سلبا أو إيجابا، كما في هذا النص الروائي: "جلس العربي وأحاط به المكي والعطاء، وأنشأ يقلد بعض الشخصيات، فبدأ بحفه وقال: هاو كيفاش يعمل "عكو":

وكان يطلق على عمه هذا اللقب عكو " بفتح الكاف وسكون الواو.

مامعناه؟ ومن أين اشتقاقه؟ لا أدري. وإنما هو من تلك الألقاب التي يطلقها أهل الجريد على بعضهم للتهكم أو التحقير أو التشبيه أو التذكير بحادثة

مخجلة أو مضحكة، فيكون مطابقا لمساها، قد فرضها ذوق العامة، إذ اجتمعت لها شروط المطابقة من تصوير وجرس.

وكثيرا ما تطغى على الأسماء الحقيقية فتنسيها.

عمد إلى منديل وجعله لحفة وعمش عينيه وأخذ عصا ثم قلد الطالب صمد يستقبل أكلة من أم تلميذ، ففتح عينيه ونظر إلى فوق نظرة عمياء، أمسك بالعطراء يتلمس وجهها كما يفعل الطالب الكفيف، وعمته تضحك وتقول:

— استحيي يا ولدي، هذا راهو حرام عليك! " (ص: ٧٢)

تظهر لنا هذه الفقرة السردية شخصية العربي، وهي تمارس التمثيل، فتقدم لنا مشهدا في التقليد الفكاهي والمحاكاة والساخرة. وبذلك، تكون هذه الصورة الوصفية ذات طابع مشهدي ركحي.

٤- الصورة الشعرية:

وظف الكاتب البشير خريف في روايته الواقعية الاجتماعية بعض الصور الوصفية الشعرية التي تختلط بالصور الرومانسية الخيالية، كما في هذه الصورة الوصفية الرقيقة الهادئة: " دخلت خديجة فوجدت ابنها يصفف شعر العطراء وهما يتحادثان في رفق واطمئنان، وعهدا بهما لا ينفردان إلا وصراخ أحدهما يطلع إلى عنان السماء.

استرابت هذا التآلف، فلامت بنت أخيها على إهمالها ملابسها، وبعثتها في بعض الشؤون وقالت لولدها:

— بنت خالك كبرت وأنت كبرت، ما عادش تخش عليها، عيب من ربي. " (ص: ٩١)

يلاحظ القارئ أن هذه الصورة الوصفية في قمة التخيل الرومانسي الشعري والدفع الإنساني الحار.

٥- الصورة الإثنوغرافية:

تتم الصورة الإثنوغرافية بعرض العادات والأعراف والتقاليد، وذلك ضمن رؤية حضارية فلكلورية أو سياحية من أجل إثارة المتلقي، وإبهاره تشويقا وافتتانا، كما في هذه الصورة التي تقدم لنا بعض المظاهر الطقوسية الدينية في تونس: " في اليوم الثامن، قدم المراقب والقائد، وخرجت القادرية والعيساوية وأولاد سيدي بوعلي بأعلامهم، واستأجروا عجائز يزغردن" (ص: ٢٥٤). وتقديم هذه الصورة بهذا الشكل الفلكلوري هو من أجل إرضاء الأجنبي المنبهر بحضارة الشرق، والمعجب بسحره الخرافي والروحاني.

٦- الصورة التسجيلية:

يقصد بالصورة التسجيلية الصورة الوثيقة التي تحمل إحالات مرجعية وتاريخية، فتخبر القارئ بمعلومات خارجية، ربما قد لا يعرفها عن الواقع الموضوعي، كما في هذه الصورة التاريخية: "وجاءت من المغرب أخبار عبد الكريم الخطابي، وجاءت صورته في عمامته العربية، على رأس شردمة من المغاربة الأشاوس، في جبال الريف يعملون الرصاص في جيوش فرنسا وإسبانيا معا.

وإذا الصحف تطلع عليه، ذات يوم، وإذا صورة مصطفى كمال تنقش عن أتاتورك، ينظر إليهم من تحت حاجبيه الكثيفين، وعلى شفثيه المطبقتين بسمه سخرية، وعلى وجهه الحليق قبعة صابئة" (ص: ١١٤)

ويعني هذا أن الرواية لا تقف عند درجة التخيل الإنشائي التصويري، بل تستشهد بمعطيات ووثائق تاريخية ومرجعية شاهدة على الإنسان والعصر.

٧- الصورة السينمائية:

تتميز الصورة السينمائية بتقديم المشاهد والشخصيات ضمن لقطات فيلمية متتابعة، يطغى عليها الفعل والحركة والتوتر والصراع الدرامي، كما في هذا المشهد الحوارى القابل لتحويله إلى مشهد سينمائي، مفعم بالصدق والحرارة والعنفوان الحركي: "رجع الغلام (العربي) يخبر أن حفه وعلي الزبيدي يتخاصمان، فجرت المراتان (خديجة وتبر) إلى السقيفة فسمعنا علي الزبيدي: - تخرج المرا وإلا نحيب عون شرعي.

وصوت حفه يجيب:

- حتى نتفاهم على ايدين القاضي، أنت حاكم المرا وتأكل لها في رزيقها، لا قال لك ربي. أنت فالس، افلس على روحك.

- قلت لك مرق لي عيالي.

- قلت لك حاسبني على غلة خمسة سنين، واش عملت بها؟

دخلت تبر مسرعة إلى حجرهما تحض زوجها:

- ثور آ المولدي، اجري شوف، خوك وعلي الزبيدي ع يتقاتلوا.

ووضعت خديجة لحفة على رأسها، وأخذت ولدها وخرجت إلى السقيفة تنهياً
لا تباع زوجها، وبقيت تتلوى وابنها عالق بها يبكي، لا يدري ما الحال.
- يا حليلي ياربي تستر.

جلبت الضجة الجيران، وظهر الشيخ عبد الصمد، فقيه العرش، يقوده أحد
تلاميذه، وهو ملتفت إلى جنب مصيخ بأذنه.
- اعيب عليكم.

وكانت عصا حفه ترتفع وتزل بصورة مخطرة على وجه علي الزبيدي.
- مرق لي مرقي. اشهدوا عليه يا ناس.

- نحكمها عندي ونرفع لك يدك عن التصرف في رزقها ونحسب عليك نفقتها
ونفقة ولدها.

واش من نفقة، هاي الناس تشهد، أنت حاكم لي مرقي وتقل لي النفقة. تروح
لدارها ننفق عليها.
قال الشيخ صمد:

- الناشز ما ليهاش نفقة.

- ناشز! ناشز! ياكل لها فلوسها وتقل لي ناشز.

خرج المولدي يهدئ من ثورة الرجلين وهمس في أذن علي الزبيدي أن خديجة
ضيقة وليست غصبي، وأنه ضامن في رجوعها بعد يومين أو ثلاثة.

- واش ها اللي تقل له، راني عارفكم متفقين على الضلال.
فابتعد المولدي قائلاً:

- ها آني بعدت دبروا رؤوسكم.

وجد حفه نفسه أمام خصمه مباشرة.

- سييتني، شاهيني نفشخ رأس الراجل، أنتم شدوني!

وهاج هائج وأفلت من يد الشيخ صمد، وانتزع بلغته واندفع على علي الزبيدي يخنقه ويلزقه إلى الحائط، فزج الضير بنفسه بين أصواتهما، فغثر في عصا حفه فوقع على ركبتيه فارتاع المتقابضان وانفكا. ومد علي الزبيدي يده يقيمه وعدل له حفه لحفته ثم رجعا إلى ماكانا فيه.

- أنا كنت خانقك.

- وأنا كنت ع نلوي لك يدك.

دخل العربي وارتجل بلاغا حربيا مفاده أن حفه وعلي الزبيدي يتقاتلان، فأنهزت خديجة على الدكانة.

- ماعادش تو، يهز يده على حفه، أشومي! ماعادش الخير في الدنيا.

... استاء الضير فابتعد ناحية وجمد في مكانه كأنه يتحسس قطرا على قفاه، ثم قال:

- هذا راجل ظالم، هذا!" (صص: ٥٣-٥٥)

ترد هذه الصورة الوصفية السينمائية في شكل سيناريو مشهدي، يمكن ترجمته إلى فيلم حركي أو تصويره ضمن لقطات صراعية حية.

٨- الصورة المجردة:

تتمثل الصورة المجردة في توظيف تعابير انزياحية بعيدة عن الحس المادي والمرجعي، كما في صور التأملات وصور الروح والصور الشعرية الرومانسية. ومن الأمثلة على الصورة المجردة في الرواية، نذكر صورة الموت التي تعلن نهاية حياة العطاء في هذه الصورة الوصفية: "انسحبت الحياة من جسمها برفق، واجتمعت في عينيها، فاتسعتا في السماء والنجوم تلصف" (ص: ٣٤٨)،

وتتمظهر أيضا في صورة أخرى أثناء تجسيد غيرة محمد الحفناوي: "نقرت الغيرة في قلبه، كلدغة العقرب، وتفيأت في عروقه، فخالطت دمه، فلن يصفو له العيش" (ص: ٣١٥)

يستعمل الكاتب في هاتين الصورتين الوصفيتين آليات التجريد لتشخيص المحسوس وتجريده.

٩- الصورة الحسية:

تنبنى الصورة الحسية على تشغيل الحواس الخمس في تركيب الصورة الروائية، بعيدا عن كل تجريد أو تخيل خارج نطاق المحاكاة والحس الواقعي، كما في هذه الصورة الروائية: "خرج من الغد في نسيم الصباح الأزرق ولم تزل الفوانيس مضيئة، وبالشارع بعض العملة يسرعون، وقف أمام المغازة ينتظر، فأقبل تسوتسو خفيفا، ناشطا محمر الوجه بين أسنانه الغليون. ترحلقت دفئا الباب على الغرغار، فأخذ صندوق الأدوات وسبق لإصلاح محرك بأحد المعامل." (ص: ١٥٨)

يقدم السارد في هذه الصورة الوصفية مجموعة من الملاحظات والأحاسيس والرؤى المبنية على حاسة البصر والمشاهدة الثابتة.

□ دلالات الصور الوصفية:

تتضمن الرواية عبر صورها الوصفية، ومقاطعها التصويرية، مجموعة من الدلالات السطحية والعميقة، المباشرة وغير المباشرة. ويمكن حصر هذه الدلالات في ما يلي:

١ - دلالة واقعية:

تتمثل الدلالة الواقعية في نقل الموضوع المادي، ومحاكاة الواقع وتصويره بكل تجلياته ومظهراته المتنوعة، كما في هذه الصورة التي تعبر عن واقع الجريد القائم على النخلة والتمر وأشجار الدقلة:

"غالب بلاد الله ترتزق من أبواب عديدة، من أنفسها ومن غيرها، فيغشاها أهلها وغير أهلها ممن يتخذها ممرا أو مرحلة إلى غيرها، فيأتون إليها من كل فجج بالأسباب. أما بلاد الجريد فإنها في آخر نقطة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، كمتزل في زنقة حادة، لا يصلها إلا من يقصدها لذاتها، فلا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة التي لا تشبه أية شجرة أخرى، وكم لها من شبه بالإنسان." (ص: ٢٦)

يقدم السارد في هذه الصورة الوصفية دلالات واقعية، تنبئنا عن المعطى الواقعي، والموضوع المرجعي، عبر آليات الوصف الإيهامي.

٢ - دلالة ذاتية:

تتعلق بعض الصور الوصفية بتصوير ذات الموصوف تصويرا انفعاليا ووجدانيا، كما في هذه الصورة التي تجسد الحالة النفسية عند العطراء: "وكانت العطراء جذلي، سعيدة..." (ص: ٣٥)

وتحضر هذه الدلالة الذاتية كثيرا في المقاطع السردية والوصفية ذات الطابع الشعري والتأملي والانفعالي.

٣- دلالة حرفية:

تكون دلالة الصورة الوصفية حرفية وتقريرية، حينما يقدمها الكاتب بطريقة لغوية مباشرة ظاهرة، دون أن تحمل في جوهرها دلالات مجازية إيحائية وتضمنية، كما في هذه الصورة الوصفية: "فالمراد شمس حامية بمقدار، ورش رفيق بمقدار، وندى لطيف بمقدار، إذن يسلم التمر، فيجيء طريا، لامعا في لون الكهرباء، يتراءى نواه وسط هالة من اللباب الشفاف، دسم، حلو، عطر، يسر الناظرين، ويغذي الآكلين." (ص: ٢٨)

يقدم الكاتب في هذه الصورة الوصفية دلالة حرفية تعليمية مباشرة دون ترميز أو إيجاء.

٤- دلالة مجازية:

تقوم هذه الدلالة على التشخيص والأنسنة والتجسيد والانزياح، لخلق دلالات بلاغية مفتوحة، ومثيرة للقارئ ذهنيا ووجدانيا، كما في هذه الصورة الوصفية الاستعارية المجازية: "يستيقظ الجريد النائم على أبواب الصحراء، أشعث، أغبر، يستيقظ عند ذلك كمن نفخت فيه الروح وينبزي الناس في نشاط محموم، مشوش، مضطرب، شأن نشاط الكسالى إذا ما نشطوا، وتفد الصفاقسية بمحافظ نقود ملاءى وتضج البلد بالأعراب، يسوقون أمامهم الإبل محملة بالحبوب فتعمر الفنادق وتكثر الضيوف وتتحرك الأسباب" (ص: ٢٧)

وعليه، تعتمد الدلالة المجازية إلى أنسنة المحسوس، وتشخيص العناصر الموصوفة، بغية خلق الحياة والحركة والنماء داخل الجامد والصامت والساكن.

٥- دلالة إيحائية رمزية:

تتضمن بعض الصور الروائية دلالات تضمينية إيحائية رمزية قائمة على التلويح والإيحاء والتلميح، كما في هذا الشاهد الوصفي الذي تقارن فيه العطاء نفسها باليمامة الأنثى التي تبحث عن الحرية والانطلاق والانعقاد: "خرجت الأنثى ووقفت، وتبعها الذكر، ولبثا هنيهة، كأنهما لم يدركا ما تبدل في وضعهما، وكأنهما لم يحفلا كثيرا بما منحا من حرية، ثم أمال الذكر رأسه ونظر إلى طاقة الشباك وخفف وطار، وتبعته أنثاه وتبعتهما العطاء ببصرها، فأثما يخلقان إلى عنان السماء، ثم يتجهان إلى سحاب أبيض سمقت إليه نخلتان متساندتان، وأضحيا نقطتين متتاليتين، وحطا في لفافة النخل." (ص: ٢٩٨)

تحيل هذه الصورة الرمزية الإيحائية على ما تعيشه العطاء من حرمان، ووحدة، واغتراب، وقسوة الحياة، بعد وفاة عشيقها المكى.

٦- دلالة طقسية:

تحمل بعض الصور الوصفية في طياتها دلالات طقسوية وأنتروبولوجية، تعبر عن أعراف الناس وعاداتهم وتقاليدهم، كما في هذا النموذج الوصفي الذي يتحدث عن موسم المايو وطقوسه الفلاحية والخرافية: "لأن يوم المايو، بترقيق الميم وتشديد الياء، الذي يوافق الرابع العشر من شهر ماي الإفرنجي، يوم يحتفل به أهل الجريد احتفالاً فلاحياً جميلاً. فيه يميل الطقس إلى الحرارة دون اللفح، وتعطي الغابة بواذر إنتاجها. ويكون قد تم تلقيح النخل، وبشرت الصابة، وفيه أشياء أخرى باطنية: فيه تسحر النساء أزواجهن، ولذا ترى الرجال

يغالطون في تعيينه، فيقدمونه أو يؤخرونه عن أجله، ودليله الحق، في ما تزعم النسوة، مشية الطير عند الفجر" (ص: ٢٥)

وتجسد هذه الصور الطقوسية الموجودة في الرواية طبيعة ثقافة أهل الجريد، وتبين لنا أيضا مستوى وعيهم، ونمط ثقافتهم الموروثة على مستوى اللاوعي والضمير الجمعي.

٧- دلالة تناصية:

يتكئ الكاتب في كثير من الصور على الإحالات التناصية، وتوظيف المعرفة الخلفية، واستثمار الترسبات الواعية واللاواعية، كما في هذا الشاهد التناصي الذي يتحدث عن بلادة محمد الحفناوي، وفشله في الحصول على شهادة التطويع من جوامع تونس: "تجاوز السنوات السبع اللازمة للتطويع، وهو يغدو ويروح في رحلي الشتاء والصيف، دون نتيجة" (ص: ٢٦٩).

ويلاحظ الدارس أن رواية: "الدقلة في عراجينها" للبشير خريف طافحة بالمستنسخات التناصية الأدبية والدينية والتاريخية والسردية والتقنية والصوفية والإثنية.

□ أنواع الوصف:

يشغل البشير خريف في روايته "الدقلة في عراجينها" أنواعا من الوصف، التي تجعل من عمله السردى عملا إبداعيا مفتوحا وثرىا بنكهة جمالية مثيرة؛ نتيجة خصوصيات وصفه الذي يستعمله الكاتب في روايته المتميزة هاته. ومن ثم، يمكن الحديث عن أنواع عديدة من الوصف داخل هذا المتن الروائي الرائع:

١- الوصف الاستقصائي:

ينبني الوصف الاستقصائي على الاستطراد في الوصف، والإسهاب فيه تمطيًا وتوسيعًا وإطنابًا، من أجل تقديم الموصوف من جميع عناصره الجزئية والكلية، وعرضه في ضوء حيثياته السياقية ومكوناته المورفولوجية. ومن الروائيين الذين كانوا يبالغون في الوصف الاستقصائي، نذكر: بلزاك، ومارسيل بروست، وستاندال، وإميل زولا، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف، ومبارك ربيع، وعبد الكريم غلاب....

ويتجلى الوصف الاستقصائي في رواية " الدقلة في عراجينها"، بكل وضوح وجلاء، أثناء استعراض الكاتب لفضاء الجريد، وتصوير غلته الفلاحية، وتحديد جغرافيته الممتدة الأطراف، ورصد بيئته الثرية والمتنوعة. وقد يستغرق الوصف في الرواية مقطعًا نصيًا واحدًا أو صفحة أو صفحتين أو أكثر من ذلك، كما في وصف طبيعة الجريد في يوم الاحتفال بعيد المايو. ومن هنا، فالوصف في الرواية وصف مسهب، قائم على الاستطراد والتوسيع والتدقيق والتفصيل على غرار الروائيين الواقعيين المعروفين بوصفهم الموسع، كبلزاك، وستاندال، ونجيب محفوظ....

٢- الوصف الانتقائي:

يعتمد الوصف الانتقائي على انتقاء المفردات الوصفية، والارتكان إلى الاختصار والحذف والإيجاز والتكثيف والتلخيص والإيجاز، بدلا من التفصيل والتدقيق والاستقصاء التفصيلي المسهب والمطول.

ولا يوظف البشير خريف دائما الوصف الاستقصائي التفصيلي، بل يعتمد أحيانا إلى استعمال الوصف الانتقائي المقتضب القائم على التكتيف والإيجاز والاختصار من خلال اختيار بعض الصفات، وانتقائها للتعبير عن حالات الموصوف، وتبيان هيئته ومكوناته، كما في هذا المثال الصوفي: "فسلم إليه باطية كبيرة، قديمة متسخة" (ص: ٣١).

ويعني هذا أن البشير خريف يزاوج في روايته بين الوصف الاستقصائي والانتقائي على غرار مجموعة من الروائيين الواقعيين، كنجيب محفوظ، والطيب صالح، وعبد الرحمن منيف...

٣- الوصف التأملي:

يعتمد الوصف التأملي على انسياب العواطف، واسترسال المشاعر، والتأمل في الموضوع المدرك وصفاء، وذلك عن طريق التخييل المجنح، والتفلسف العميق، والانسياق وراء الوعي واللاوعي. وكانت هذه الطريقة الوصفية موجودة لدى مارسيل بروست في روايته: "بحثا عن الزمن الضائع"^{٦٠٣}.

ومن المقاطع الوصفية التي تعبر عن الوصف التأملي، ما كان ينتاب العطراء في أواخر حياتها من هلوسات وتأملات في الحياة والكون، بعد أن تزوج عليها الحفناوي من أجل التخلص منها، وكان فعلا مقطعا وصفيا تراجيديا ينبض بالمأساة والمعاناة الإنسانية الصادقة: "تحس بشوق كبير على الدنيا وأهلها، تريد الاجتماع بالناس، ولما يحضروا تسأم لغوهم وتسكت عن إجابتهم، فيغادرونها حتى انقطعوا. فتبقى بمفردها لا علاقة لها بالدنيا إلا أذنيها، فتنصت إلى ما

^{٦٠٣} - جزار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتمد، وعمر حلي، وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م، ص: ١١٤.

حولها: إلى بكاء صبية، وخصام نسوة، وتحادث مارة، وزجر الخماسة حميرهم،
وشقشقة بوحبيبي.

سمعت يوما الزغاريد ودق الدربوكة والغناء، في حوش فجرة فقالت: هذه
بوادر العرس، ترى مع عمار أم مع الثري؟ وانتظرت هل من قادم فتسأله،
فلم يهف عليها أحد.

امتدت أسلاك الشمس من الأفق إلى زاوية الشباك.

جعل لها المرض والشوق إلى أحسن ما رأت حياة في الخيال. خيال من صنع
دماغها المريض، ومن وحي أشجانها المشرّبة، العطشى، وتساءلت: هل وقع
فعلا ما وقع أم هي الحمى تستحث الخيال وتهيجه حتى أصبح أعجب من
الواقع؟

سمعت نفسها تترنم - دون ما وعي منها- بلحن: "حبك في كيني". تتذكر
جيда أنها ترنمت به ليلتها، فاستحسنها وسألها إعادتها، فأعادتها عليه وعيوفهما
تفرغان في بعضهما نفسيهما سائلة:

حبك في كيني شعلة نار

ما بينك وبينني شعلت نار

لم يأتها أحد، واصطبغ السماء بحمرة كحمرة حريق هائل، وغشيت الغرفة
ظلمة الغروب. قامت فاستوثقت من إقفال الباب وأخرجت صرة الأوراق،
فأخذت حقه بها سواقر: أعقابا وأشطارا وأخرى كاملة، تناولت عقبا وأولعته
في الكانون وجذبت أنفاسا" (ص: ٣٣٥)

كل هذا المقطع الوصفي ما هو إلا تعبير عن تأملات شاعرية رومانسية تتأرجح
بين الحس والمجرد.

٤- الوصف الواقعي:

نعني بالوصف الواقعي ذلك الوصف الذي يرصد الواقع في مختلف مظهراته المختلفة، مع التعبير عنه إيهاما وتخيلاتاً لإقناع القارئ بصدق المرجع المنقول، وإيهامه بحقيقة الموصوف، كما في هذا المقطع الوصفي: " في الأرض أكوام من الفواكه والخضر الجافة، قد كساها الغبار: الفرماس والرمال اليابس، وغرائر القمح، وبطائن التمر، وجرار الزيت، وجلود السم، وقصادر الشحمة، وفوق ذلك طاسات مختلفة الأحجام، يتخذها رب الدار مكاييل، وفي الحائط أشكاك الثوم، وأزواج القرنيط، وفي طاقة ميزان صنعه بنفسه، وصروف جعلها من الحجارة، وفي السدة جزات صوف، وصناديق الشمع، والقهوة، والسكر، والكتان..." (ص: ٢٦)

فهذا المقطع الوصفي الروائي خير دليل على الوصف الواقعي القائم على الإيهام المرجعي والصدق الموضوعي.

٥- الوصف الرومانسي:

يوجد هذا الوصف في الرواية حينما تترمي الشخصيات في أحضان الحب والهوى، فتستسلم للخيال الممتع، وتنساق مع استرجاع ذكريات الماضي اللذيذ، والانسياب مع تدفقات الخواطر، كما في هذا المشهد الوصفي الذي تستشعر فيه العطرَاء لحظات الحب الجميلة مع طيف عشيقها المكّي، الذي رحل عنها فجأة، فتركها وحيدة في هذا العالم المنبسط، تندب حظها التعيس، وتكره العيش مع زوجها الثقيل الظل محمد الحفناوي: " لم لم تنسجم مع المكّي، ليلة راودها، هل

حسنا فعلت أم فرصة أضاعت! أين منها تلك الفرص مع ذلك الذي كان جسمه كرجل، عدل جسمها كامرأة...وبكت وكانت كلما احتاجت تنظر نظرة ضائعة إلى اللمعة البعيدة التي فيها سماء وشجر وتنفس، وتحسب أنها تنفست من هناك، حيث امتد بصرها، فتخال أنها تنشق ذلك الهواء الطلق، الحر، تسمع إلى شقشقة العصافير فتغبطها على حريتها وتتفهم لغتها، فتجد جدالا وحديثا ولوما وعتابا وقصة وسكوتا، وكلما ضاق بها الحال واشتاق إلى النغم البشري، تضع المغنية وتدور محركها بعناية وحذر، وتسمع على أغنية تغنيها امرأة:

حبك في كيني، شعلة نار

ما بينك وبينك، شعلت نار

ويذهب خيالها مع هذه التي تجاهر المألأ بحبها وتصبح أنه شعلة نار.

عمدت ذات عشية إلى الأوراق العزيزة وفحصتها ساعة ونظرت صورة أخيها مع قرينة له رومية وهي تسمع إلى المغنية، فالتهمت في صدرها شعلة الانطلاق، شعلة يكاد أن يتفطر لها قلبها، فكفكت دمعها وقامت إلى العشاء"(ص:٢٩٧-٢٩٨)

تعبّر هذه الصورة الوصفية الرومانسية عن حالة العطراء الثملة، وانسيابها مع مشاعرها الوجدانية والعاطفية شوقا وحنينا إلى ماضي الذكريات الحلوة.

٦- الوصف التسجيلي:

يعتمد هذا الوصف على التوثيق التاريخي والإخباري، وتسجيل المعطيات الجغرافية، ورصد العادات والأعراف والتقاليد التي ينشأ عليها الإنسان، ويتمسك

بها في بيئته تمثلا واعتبارا ودفاعا عن أرضه ودينه وأصالته. ومن هنا، فالكاتب البشير خريف يوظف صورا وصفية تنحو منحى التسجيل الاستطلاعي (الريبورتاجي)، وتميل إلى التوثيق المرجعي والإحالي، كما في هذا المقطع الوصفي الذي يعرف فيه الكاتب بالجريد وأهل الجريد، واعتمادهم على النخلة باعتبارها أساس الحياة في هذه البيئة الصحراوية الجافة: "غالب بلاد الله ترتزق من أبواب عديدة، من أنفسها ومن غيرها، فيغشاها أهلها وغير أهلها ممن يتخذها ممرا أو مرحلة إلى غيرها، فيأتون إليها من كل فج بالأسباب. أما بلاد الجريد فإنها في آخر نقطة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، كمتزل في زنقة حادة، لا يصلها إلا من يقصدها لذاقتها، فلا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة التي لا تشبه أية شجرة أخرى، وكم لها من شبه بالإنسان." (ص: ٢٦)

يقدم الكاتب من خلال هذه الصورة الوصفية تقريرا استطلاعيا تسجيليا، يقدم عبره حياة الجريد في تمظهراتها المتنوعة.

٧- الوصف الإثنوغرافي:

يعتمد الوصف الإثنوغرافي على تقديم المشاهد التي تستحضر فيها العادات والأعراف والتقاليد والأساطير من أجل إثارة المتلقي، واستفزاز ذهنه ومعرفه، وإرباكه فنيا وجماليا، وتشويقه لمعرفة هذه المعطيات الحضارية والتاريخية.

ويرد الوصف الإثنوغرافي في هذا المقطع السردى الذي يبين فيه الكاتب صلة تونس بمصر وإفريقيا على عهود سحيقة، والإشارة إلى وثنية المعتقد: "وقفت إحدى الفتيات على ربوة وصاحت بالواد، كأنها جاهلية تخاطب إلهها:

— فرعون، يا فرعون، طول شعري وكبر قعري،

وتلك من العادات التي لبثت حية، من القدم إلى يومنا هذا وهي لا تقل فائدة- لو تدبرها المؤرخون- عن آثار الحجارة المنقوشة، لعلهم يجدون بينها وبين نيروز مصر علاقة، أيام كانت الصحراء معشوشبة يشقها النيل أو النيجر، ويجوبها الفيل ويجوس في مروجها الأسد. " (ص: ٣٣)

يتكئ الوصف الإثنوغرافي في الرواية على توثيق المعطيات الإثنية والطقوسية، كما تتمظهر لدى الناس على مستوى التصرفات والاعتقاد والسلوك.

٨- الوصف المسردن:

يعتمد هذا الوصف على تحريك الموصوف، واستعمال السرد في التقاط الأفعال، وتحريكها سينمائيا. وهذا ما يسمى أيضا بالصورة السردية في مجال الوصف الروائي. ومن أمثلة ذلك هذا المقطع الذي ينقل لنا العطراء في نشاطها وفرحها وولها بالمكي، وهي تعد الكسكس بطريقة حركية ديناميكية: " وضعت عن يمينها الدقيق والماء، وعن شمالها الغرابل وعقفت رجلا ومدت الأخرى، وحسرت عن ذراعيها وخاضت القصعة تكسكس وتصب الدقيق والماء وتكسكس ثم تغربل، وما تهيأ تحمله في غرباله فتصعد السلوم وتصبه في الكسكاس وتزيد الخطب وتؤججه، فيخرج اللهب ويمتد مع جوانب النحاسة كرؤوس الأفاعي فينير ذلك الركن من الحوش وترجع إلى القصعة وعيناها تدمعان من الدخان وهي تقول في نفسها عندما تشعر بالإعياء.

- هذا عرسي مع المكي، لا الناس يعيوا والا يجيهم النوم في عرسهم مع من يجبوا" (ص: ١٧٦-١٧٧)

يعبر هذا المقطع الوصفي تعبيرا حقيقيا عن حركية المشهد الملتقط، ويؤشر على مدى ديناميكية الشخصية والفضاء على حد سواء، وذلك من خلال استعمال الأفعال التعاقبية.

٩- الوصف الشعري:

يتميز الوصف الشعري باستحضار التخيل العاطفي الوجداني، والانسياب وراء دقات الإيقاع الموسيقي والشعري، والتغني بالحب والهوى، ومناجاة الذات عبر التأملات الحلمية، واستعادة الذكريات الشجية أو الحلوة، كما في هذا المقطع الوصفي الشعري القائم على سكر الحياة، وانتشاء الذات حبا وهياما وعشقا: "التفت إليها ومد لها فاكهة، فصادفت عيناها عينيه فأهدت له روحها في نظرة، نسي علي الحرازي وغرسة الدنيا كلها، فامتدت أيديهما إلى بعضهما واشتبتكت. واستسلما للطبع، دون تحفظ، كأفهما وحدهما في العالم، ولبت شفاهما قهقري بما يفيض به قلباهما فيضانا متكررا، متعاقبا، كما تتضمخ الإسفنجة تعصر فتتضمخ فتعصر، فيرتاح القلب.

آمنت أن هذا أعز ما يجنى في هذه الدنيا." (ص: ٣٣٧)

يقوم الوصف الشعري، إذاً، على توظيف صور روائية في قمة التخيل الانفعالي والشاعري والوجداني.

١٠- الوصف التشكيلي:

يتمظهر الوصف التشكيلي بكل وضوح وجلاء في تلك اللوحات الفطرية التي استعان بها الروائي البشير خريف في بناء روايته "الدقلة في عروجها" تشكيلا

وتخطيطا وتنقيطا، لتعزيد حبكتة السردية المبنوثة عبر مشاهد عمله السردى، للتعبير عن عوالم الجريد، ونقل فضاءاته المتنوعة جمالا وبؤسا، وتشخيص بيئاته وأمكنته وعاداته وتقاليده وأعرافه تعريفا وتصويرا. ويقوم هذا الوصف فى الحقيقة بوظيفة الشرح والتفسير والتزيين، وتوضيح ما غمض من الأحداث المسهبة، وتسهيل ما استغلق من الحوارات الجريدية العامة.

□ إيقاع الوصف:

يمكن تنوع إيقاع الوصف فى رواية "الدقلة فى عراجينها" للبشير خريف إلى نوعين: الوصف الساكن الثابت والوصف المتحرك الديناميكي.

١- الوصف الإيقاعي الساكن:

يعتمد الوصف الساكن على استخدام إيقاع ثابت فى رصد الموصوف والتقاطه، كوصف الكاتب للتمر: "فالمراد شمس حامية بمقدار، ورش رفيق بمقدار، وندى لطيف بمقدار، إذن يسلم التمر، فيجيء طريا، لامعا فى لون الكهرباء، يتراءى نواه وسط هالة من الباب الشفاف، دسم، حلو، عطر، يسر الناظرين، ويغذي الآكلين." (ص: ٢٨).

فالوصف فى النص ثابت وغير متحرك على مستوى الإيقاع والتسلسل السردى الزمنى الكرونولوجي.

٢- الوصف الإيـقاعي المتحررك:

يعتمد هذا الوصف على تحريك عدسة الوصف، وجعل الموصوف في حالة ديناميكية حية، عن طريق تعاقب الوصف والسرد، وتداخل الأفعال مع الأوصاف، كما في هذا المقطع السردى:

" وضعت عن يمينها الدقيق والماء، وعن شمالها الغرابل وعقفت رجلا ومدت الأخرى، وحسرت عن ذراعيها وخاضت القصعة تكسكس وتصب الدقيق والماء وتكسكس ثم تغربل، وما تهيأ تحمله في غرباله فتصعد السلوم وتصبه في الكسكاس وتزيد الحطب وتؤججه، فيخرج اللهب ويمتد مع جوانب النحاسة كرؤوس الأفاعي فينير ذلك الركن من الحوش وترجع إلى القصعة وعيناها تدمعان من الدخان وهي تقول في نفسها عندما تشعر بالإعياء.

- هذا عرسي مع المكى، لا الناس يعيوا والا يجيهم النوم في عرسهم مع من يحبوا" (ص: ١٧٦-١٧٧)

يتبين لنا من خلال هذا المقطع الوصفى أن العطاء تحضر وجبة الكسكس بحركة سريعة تعبيرا عن نشاطها، وإقبالها على الحياة في ظل حبها الرومانسى لعشيقها المكى.

□ معجم الوصف:

من يتأمل رواية: " الدقلة في عراجينها" للبشير خريف، فإنه سيجدها ذات مستويات لغوية متعددة، فالكاتب تارة يوظف الفصحى، وتارة أخرى يستخدم العامية الجريدية لأهل نطفة. كما يستعمل أيضا اللغة الأجنبية (لغة المستعمر)،

ويستعين أيضا بالمعاجم التقنية الدالة على عالم الفلاحة والصناعة. ويعني هذا أن الكاتب يشغل اللغات التالية:

١- اللغة العربية الفصحى التراثية من خلال إيراد المرويات الأدبية والمحفوظات الشعرية والنصوص الدينية، واستعمال العبارات المسكوكة، وتوظيف الإحالات التناسية.

٢- اللغة العربية الفصحى الحديثة، عبر الاستعانة بعبارات لغوية سهلة ومفهومة ومألوفة في المجتمع القرائي الحديث والمعاصر.

٣- اللغة العامية لأهل الجريد من أجل الإيهام بالواقعية الصادقة.

٤- اللغة المفرنسة عن طريق استخدام العربية الممزوجة بكلمات أعجمية فرنسية تأثرا بلغة الغالب. ومن أمثلة ذلك: "قالك الماء ماء الكبانية" (ص: ٢٣٩)، و"المكيمة راكبة من بكري وتو التريسيقي خدم!" (ص: ٢٤٠)، و"لبس فيستته وقال له" (ص: ٢٤٠).

٥- اللغة الاصطلاحية التقنية، ويعني هذا أن الكاتب وظف مجموعة من المصطلحات التي تنتمي إلى عالم الاختراعات العلمية، وعالم الفلاحة (مصطلحات النخيل...)، وعالم الأسلحة، وعالم الصناعة (أدوات معجم معمل الفوسفاط، وأدوات معجم القطار...)، على غرار الكاتب الفرنسي إميل زولا في روايته الفذة: "جيرمينال Germinal"، الذي استعمل فيها مجموعة من المصطلحات التقنية التي لها علاقة وطيدة بعالم المناجم.

□ معمار الرواية:

من المعروف أن المعمار الروائي دائما ينبني على ثلاثة أجزاء أساسية، وهي: الاستهلال الاستفتاحي، والمتن الروائي، والاختتام النهائي.

١- الاستهلال الوصفي:

غالبًا ما يكون الاستهلال إما مقطعًا حديثًا، وإما مشهدًا دراميًا، وإما تقديمًا للشخصية، وإما مقطعًا وصفيًا. لذا، فالكاتب البشير خريف يستهل روايته بمقطع وصفي، يركز الكاتب فيه على وصف فضاء كيفان الطين الحمراء، وذلك من خلال تقديم شخصية المكي: "كان يحث السير فجرا، وراء كيفان الطين الحمراء وهو في برنوسه الصغير يتبع المنعرجات، كأنه إجازة تسعى، هو ذاك الطريق يلتوي صاعدا إلى المواعدة حيث المرح والحنان، حيث أمه الطالق وابنة الخال ولطفها وصغرها، يتخذها لعبة، حيث العربي أخوها، الذي يستجيب له سريعا، إذا ما اعتدى عليه أحد في الزقاق: مرح، فكه، كذوب، واسع الحيلة، يحبه ويفضله أضعافا على أخيه للأب، محمد العروسي، المتزمت الثقيل الذي يضربه، ثم إن هناك الأم وكفى" (ص: ٢٣).

ونجد الكثير من الروائيين الواقعيين الغربيين والروائيين العرب يبدأون رواياتهم بمقاطع وصفية، كفلوبير، وإميل زولا، وستاندال، وبلزاك، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشوقاوي، وعبد الرحمن منيف، وعبد الكريم غلاب، ومبارك ربيع...

٢- الوصف الحداثي:

أورد الكاتب داخل المتن الروائي مجموعة من الأحداث السردية في شكل مقاطع وصفية، تقوم بتصوير الشخصيات والأفصية والأشياء. ويعني هذا أن في الرواية صورا سردية تنتج عن طريق أفعال الشخصيات وحركاتها، وعبر تسلسل

الأحداث وتعاقبها بطريقة كرونولوجية أو منحرفة إلى الماضي عبر استرجاع الذكريات، وتشغيل الفلاش باك.

٣- الوصف الدرامي:

نعني بالوصف الدرامي توظيف المشاهد المسرحية، واستخدام المقاطع الحوارية لكشف الصراع الدرامي، وإبراز التوتر بين الذوات المتصارعة من أجل إثبات الذات، ولو كان ذلك على حساب الفضيلة والقيم. ومن هنا، فالمشاهد والحوارات التي هجنها الكاتب بعامية الجريد، كانت تحمل في طياتها مواصفات للشخصيات التي كانت تتصارع حول الحب والمال، من أجل الانتشاء والتلذذ بنعيم الحياة. وهكذا، تعرفنا على خصوصيات كل شخصية على حدة، فتعرفنا على جشع حفة، وطمع العروسي، وبلادة محمد الحفناوي، واستهتار المولدي وعلي الزبيدي والمكي والعطراء، ونبل خديجة، وقسوة زينب، واغتراب العربي...

٤- الوصف الاختصاصي أو النهائي:

لم تنته الرواية بمقطع وصفي واضح، بل انتهت بمقطع سردي يصور اللحظات الأخيرة من احتضار العطراء، لكن السارد كان يسبغ عليها بعض المواصفات لتزيينها، والإشادة بها خلقيا وروحانيا، مع التسفيه بزوجها الفض محمد الحفناوي الذي يعد مثل: أبيه نموذجاً للجشع والطمع والاستيلاء على حقوق الآخرين. ولم يكن موت العطراء وخيانتها سوى انتقام من آل حفة، وثورة عليهم؛ لأنهم حرموها من عشيقها المكي طمعا في الميراث والأموال.

وخلاصة القول: إن رواية: "الدقلة في عراجينها" للبشير خريف رواية ممتعة ورائعة، على الرغم من طابعها الواقعي الاجتماعي، وبنائها الكلاسيكي. وتتجلى روعتها وعظمتها الفنية والجمالية في مكون الوصف: بنية ودلالة ووظيفة.

وقد تبين لنا، مما سلف ذكره، أن هذه الرواية تصلح لأن تحول إلى سيناريو لفيلم سينمائي رائع، بشرط أن تتخلص من بعض الأوصاف ذات الإيقاع الساكن الثابت، مع التركيز على الأحداث والأوصاف المتحركة النامية. هذا، وقد تبين لنا كذلك بأن الكاتب يزاوج بين الوصف الاستقصائي والوصف الانتقائي، مع التركيز على صور وصفية واقعية، وشاعرية، ورومانسية، ووثائقية، وإثنوغرافية، علاوة على الاعتماد على الوصف البسيط، والوصف المركب، والوصف الحر، والوصف الانتشاري. وقد رأينا أيضا أن الكاتب قد وصف الأمكنة والأشياء والشخصيات والوسائل، وتأثر في ذلك بالرواية الواقعية الغربية والرواية الواقعية العربية على حد سواء.

زد على ذلك، فقد استعمل الكاتب المنظور الوصفي الموضوعي القائم على الرؤية من الخلف، كما قدم للمتلقي صورة وصفية مشفوعة بتعقيباته وتقويماته السلبية والإيجابية. أي: إن السارد وجه رؤية المتلقي، بشكل مسبق، ليتلقى كل ما سيخبره به الراوي الخبير المطلق العارف بكل شيء، ولكن من دون اعتراض أو رفض أو مناقشة.

هذا، ولقد شغل الكاتب الوصف كثيرا في الاستهلال الاستفتاحي، واستعمله أيضا في وسط الرواية وخاتمتها النهائية، كما نوع من صوره الوصفية على غرار الواقعيين الكبار، كفلوبير، وبلزاك، وستاندال، وإميل زولا، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف....

وقد لاحظنا أيضا أن الصور الوصفية التي تتضمنها الرواية تؤدي عدة وظائف، كالوظيفة التصويرية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة التشويقية، والوظيفة التزيينية،

والوظيفة التقيحية، والوظيفة التفسيرية التوضيحية، إلى غير ذلك من الوظائف
الأخرى...

الفصل السادس عشر:

المنهج البنيوي التكويني في نقد الخطاب الروائي العربي
(عبد الرحمن بوعلي نموذجاً)

يعتبر الناقد عبد الرحمن بوعلي من أهم النقاد الحداثيين المغاربة الذين تمثلوا المناهج النقدية الغربية المعاصرة أحسن تمثل إن نظرية وإن تطبيقاً وإن ترجمة، حيث مر الناقد في مسيرته النقدية بأربع مراحل كبرى، ويمكن حصرها في: مرحلة المرجع من خلال اعتناق المنهج الواقعي الجدلي أو المنهج البنيوي التكويني على حد سواء، ومرحلة النص من خلال انفتاحه الواعي على البنيوية اللسانية والبنيوية السردية والسيمائيات، ومرحلة الأسلوب عن طريق استيعاب تصورات مجموعة من الأسلوبيين، مثل: ميخائيل باختين، وفينوغرادوف، وغريفتسوف، وإيف تادييه...، ومرحلة القراءة عبر تمثل واستيعاب وترجمة لمجموعة من النظريات المنهجية في جمالية التلقي لكثير من النقاد الغربيين، أمثال: وولفغانغ إيزر (Izer)، وهانز روبير يوس (Jauss)، وأمبرطو إيكو (U.Eco)، ورولان بارت (R.Barthes)، وميشيل شارل (M.Charles)، وتزتيان تودوروف (Todorov)،....

هذا، و من يقرأ كتابات عبد الرحمن بوعلي النقدية، ويتعمق فيها، فسيلاحظ منذ الوهلة الأولى أن نقده يتسم بتنوع المناهج والمقاربات والنظريات، وتعدد الخلفيات المعرفية على المستوى النظري والإبستمولوجي، وهيمنة البنيوية التكوينية على باقي المناهج النقدية الأخرى، فضلاً عن كون الناقد حدثاً المنطلقات والرغبات والمنازع، حيث يتأرجح منهجياً وإجرائياً بين جنسي الشعر والرواية على مستوى التطبيق، آخذاً بتلابيب التجريب المنهجي نظرية وممارسة وترجمة.

١- واقع النقد السوسولوجي في العالم العربي:

يعتبر عبد الرحمن بوعلي من أهم النقاد المغاربة الذين تمثلوا البنيوية التكوينية تمثلاً جيداً، فقد اقترن بها أيما اقتران منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين. وبالتالي،

فقد أصبح هذا المنهج السوسيولوجي المنهج المفضل لدى هذا الباحث الناقد، ويعد كذلك المنهج المهيمن على باقي دراساته النقدية والجامعية. ومن المعلوم أن كثيرا من الدارسين والنقاد العرب، ولاسيما النقاد المغاربة، قد أقبلوا على هذا المنهج النقدي تعريفا وتطبيقا، وذلك لارتباطه الوثيق بالواقعية الجدلية، والجمع بين الداخل النصي والمرجع الخارجي، والتأرجح بين الفهم والتفسير. ومن الباحثين العرب الذين استخدموا هذا المنهج في أبحاثهم ودراساتهم وكتاباتهم النقدية، نستحضر السيد يس في كتابه: "التحليل الاجتماعي للأدب"^{٦٠٤}، وجمال شحيد في كتابه: "في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان كولدمان"^{٦٠٥}، وطاهر ليب في دراسته: "سوسيولوجيا الغزل العربي"^{٦٠٦}، وصالح سليمان عبد العظيم في: "سوسيولوجيا الرواية السياسية- يوسف القعيد نموذجاً-"^{٦٠٧}، ورفيف رضا صيداوي في كتابها: "النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية ١٩٧٥-١٩٩٥"^{٦٠٨}، و: "الرواية العربية بين الواقع والتخييل"^{٦٠٩}، وإذا انتقلنا إلى الدارسين المغاربة، فمن المعروف أن المنهج البنيوي التكويني قد تم تطبيقه منذ سنوات الستين من القرن العشرين على مختلف الأجناس الأدبية. نذكر

^{٦٠٤} - السيد يس: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠م.

^{٦٠٥} - جمال شحيد : في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان كولدمان، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢م.

^{٦٠٦} - د. طاهر ليب: سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

^{٦٠٧} - صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م.

^{٦٠٨} - د. رفيف رضا صيداوي: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية ١٩٧٥-١٩٩٥، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.

^{٦٠٩} - رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

في مجال الرواية: عبد الكبير الخطيبي في كتابه: "الرواية المغربية" ^{٦١٠}، وسعيد علوش في كتابه: "الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي" ^{٦١١}، وحيد حميداني في: "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" ^{٦١٢}، وعبد الرحمن بوعلي في كتابه: "الرواية العربية الجديدة" ^{٦١٣} و "المغامرة الروائية" ^{٦١٤}. أما في مجال النقد الأدبي، فنستدعي كلا من: محمد برادة في كتابه: "محمد مندور وتنظير النقد العربي" ^{٦١٥}، وإدريس بلمليح في دراسته: "الرؤية البيانية لدى الجاحظ" ^{٦١٦}. ونستحضر في مجال القصة القصيرة نجيب العوفي في كتابه: "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس" ^{٦١٧}. ونشير في مجال الشعر إلى محمد بنيس في كتابه: "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب" ^{٦١٨}، وعبد

^{٦١٠} - د. عبد الكبير الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة: محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، عدد: ٢، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م.

^{٦١١} - د. سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م.

^{٦١٢} - د. حيد حميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.

^{٦١٣} - د. عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، رقم: ٣٧، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

^{٦١٤} - د. عبد الرحمن بوعلي: المغامرة الروائية، منشورات ضفاف رقم: ٤، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

^{٦١٥} - د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، كتاب الفكر، العدد الثالث، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.

^{٦١٦} - د. إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م.

^{٦١٧} - د. نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

^{٦١٨} - د. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م.

الله راجع في كتابه: " القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد"^{٦١٩}،
وبنعيسى بوحالة في كتابه: " التزعة الزنجية في الشعر المعاصر: محمد الفيتوري
نموذجا"^{٦٢٠}. ونذكر في مجال المسرح عبد الرحمن عبد الوافي في رسالته الجامعية: "
صورة البطل في المسرح المغربي من البدايات إلى الثمانينيات"^{٦٢١}...

هذا، وقد خصص عبد الرحمن بوعلي ثلاثة كتب للمنهج البنيوي التكويني تعريفا
وتطبيقا. وهكذا، نجد في كتابه الأول: " في نقد المناهج المعاصرة"^{٦٢٢} يعرف
القارئ العربي بالمنهج البنيوي التكويني، باعتباره نظرية منهجية، وممارسة
تطبيقية، كما يحضر ذلك جليا في مجموعة من الكتابات النقدية العربية. لذا، فقد
بدأ مؤلفه بذكر مجموعة من الروافد والطرائق التي تحكمت في ظهور المنهج
السوسيولوجي بالغرب، إذ أشار إلى ثلاثة روافد أساسية تحكمت في هذه
السوسيولوجيا الأدبية، مثل: رافد المادية الجدلية كما عند جان بابتست فيكو،
ومدام دوستايل، وأوجست كونت، وسانت بوف، وهيوليت تين،
وبرونوتير... وهناك أيضا رافد علماء الاجتماع الألمان، كسيمل، وماكس وير،
وكارل ماركس... والرافد الثالث الذي يتمثل في مدرسة فرانكفورت كما عند
كل من أدورنو، وهوركايمر، ووالتر بنجامين...

^{٦١٩} - د. عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، جزآن، دار قرطبة، الدار البيضاء،
المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

^{٦٢٠} - د. بنعيسى بوحالة: التزعة الزنجية في الشعر المعاصر: محمد الفيتوري نموذجا، منشورات اتحاد كتاب
المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

^{٦٢١} - انظر عبد الرحمن عبد الوافي: فصول من مأساة أخت في الله اسمها سارايفو، ديوان شعر، منشورات
الفرقان، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣ (الغلاف الخارجي الخلفي).

^{٦٢٢} - د. عبد الرحمن بوعلي: في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية التكوينية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة
الأولى سنة ١٩٩٤م.

وبعد ذلك، يميز عبد الرحمن بوعلي بين طريقتين في مجال النقد السوسولوجي: **الطريقة التجريبية** القائمة على دراسة سوسولوجية القراءة، بالتركيز على الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك، كما نجد ذلك جليا عند روبرت إسكاربيت (R.Escarpit)، وطريقة **السوسولوجية الجدلية**، أو ما يسمى كذلك **بالبنوية التكوينية**، كما تتضح لدى جورج لوكاش، ولوسيان كولدمان، وجاك لينهاردت، وروني جيرار، وبيير زيمبا، وميشيل زيرافا...

وقد استخلص عبد الرحمن بوعلي، أثناء استعراضه لنظرية لوسيان كولدمان مبلور نظرية البنوية التكوينية، مجموعة من المفاهيم الاصطلاحية التي يستند إليها الجهاز البنيوي التكويني كالفهم والتفسير، والبنية الدينامية الدلة، والتماثل بين البنية الجمالية والبنية المرجعية، والرؤية للعالم، بالإضافة إلى مفاهيم ضمنية تتعلق بأنماط الوعي الجمعي، والبطل الإشكالي...

وبعد انتهائه من ذكر خلفيات وطرائق ومفاهيم النقد السوسولوجي الغربي، انتقل الدارس إلى البحث عن مدى حضور المنهج السوسولوجي في الكتابات النقدية العربية، من خلال نقد مجموعة من الدراسات النقدية السوسولوجية العربية والمغربية تعريفا وتحليلا وتقويما، كما فعل مع كتاب: "التحليل الاجتماعي للأدب" للسيد يس، وكتاب "سوسولوجيا النقد العربي الحديث" لغالي شكري، وكتاب: "الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي" للسعيد علوش، و"ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب" لمحمد بنيس.

وقد توصل الدارس إلى مجموعة من الملاحظات النظرية والمعرفية والمنهجية والتطبيقية المتعلقة بهذه الكتابات النقدية السوسولوجية، فاعتبرها دراسات عاجزة عن فهم حقيقي للنقد السوسولوجي، ولاسيما النقد البنيوي التكويني: "إن النقد السوسولوجي كما هو منجز في الكثير من الأبحاث والمؤلفات النقدية العربية

يشكو من عجز كبير^{٦٢٣}. ويعود هذا العجز عند الباحث إلى عدم فهم الدارسين والنقاد العرب للنظرية السوسيولوجية في الأدب تصورا وتطبيقا واصطلاحا وترجمة: "ومن المؤكد أن ملامح العجز هاته التي كثيرا مانصادفها في الكثير من الممارسات النقدية السوسيولوجية، وبدرجة أقل في النماذج التي استعرضناها- يقول الباحث- ناشئة بالدرجة الأولى عن قلة الاطلاع، وضعف مواكبة ما يصدر في المنهج، وعن ندرة ماترجم إلى العربية من نصوص في النقد السوسيولوجي، إضافة بطبيعة الحال إلى مشاكل الترجمة نفسها"^{٦٢٤}.

وبناء على هذه الملاحظات، فحضور المنهج السوسيولوجي في الساحة النقدية الثقافية العربية قليل جدا. وبالتالي، لم يتم تطبيقه بشكل جيد. ومن ثم، يلاحظ بشكل من الأشكال غياب واضح للمنهج السوسيولوجي الحقيقي نظرية ومنهجيا وتطبيقا واصطلاحا: "إن أول ملاحظة تبادر إلى الذهن هي أن الدراسات النقدية العربية ذات المنحى السوسيولوجي لاتعبر من حيث العدد عن اتساع رقعة النقد السوسيولوجي. وبالتالي، فهي لاتعبر عن ازدهار النقد في العالم العربي. هذا إذا لم يكن ذلك العدد القليل من الدراسات علامة على غياب النقد السوسيولوجي"^{٦٢٥}.

وهكذا، يتبين لنا بأن عبد الرحمن بوعلي، قبل أن يخوض مغامرة تجريب البنيوية التكوينية في دراستيه الأكاديميتين، قام بتشريح معظم الكتابات السوسيولوجية التي طبقت البنيوية التكوينية تحليلا وتقويما، تفكيكا وتركيبا، فارتأى أنها كانت تعاني من انفصال النظرية عن التطبيق. ولكنه لم يشر إلى كثير من الدراسات

^{٦٢٣} - د. عبد الرحمن بوعلي: في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية التكوينية، ص: ٣٩.

^{٦٢٤} - د. عبد الرحمن بوعلي: نفسه ، ص: ٣٩.

^{٦٢٥} - د. عبد الرحمن بوعلي: نفسه ، ص: ٣٨.

النقدية الناجحة، ككتابات عبد الكبير الخطيبي، ومحمد برادة، والطاهر ليب، وغيرهم...

٢- التنوع المنهجي في كتاب: "الرواية العربية الجديدة":

وإذا انتقلنا إلى كتابه الثاني، والذي سماه صاحبه بـ "الرواية العربية الجديدة"، فإننا نجد عبد الرحمن بوعلي في هذه الرسالة الجامعية ينطلق من البنيوية التكوينية في دراسة الرواية العربية الجديدة، وذلك من سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٨٠م، حيث يعلن الدارس منهجه النقدي بوضوح: "بقيت الإشارة إلى المنهج المتبع في الدراسة، ولعل المنهج الذي يمكننا من طرح إشكالية تشكل الرواية فنيا وتاريخيا واجتماعيا هو المنهج البنيوي التكويني الذي وضع أسسه لوكاش، ووطد دعائمه لوسيان كولدمان، ومن جاء من تلامذته من بعده. والحق أن منهج البنيوية التكوينية كما عبر إيون باسكادي" ليس بمفهوم كولدمان مفتاحا عالميا، بل منهج عمل يتطلب بحوثا اختبارية مسترة ودؤوبة"، وهو يجعله المضمون والشكل وجهين غير منفصلين للعمل الأدبي، وبتشريحه في وضعها الراهن، وفي البحث عن تماثل العمل الأدبي كشكل من أشكال التعبير والواقع الاجتماعي العربي في الظروف التي حددتها أزمنة وأمكنة خاصة.

والهدف من كل هذا الوصول إلى حقيقة أن الإبداع الأدبي ليس انعكاسا مباشرا للواقع المادي، وإنما هو بناء قائم الذات، يوازي البناء الاجتماعي، وينتج عن وسائط مادية - سلوكية وفكرية - عقائدية. أي: إنه بنية لها عناصرها المكونة لها.^{٦٢٦}

^{٦٢٦} - د. عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، ص: ١١.

ويضيف الباحث أيضا بأن: "المبدأ الذي يركز عليه دراستنا للرواية العربية الجديدة هو المبدأ الذي صاغه جورج لوكاش في كتابه: "نظرية الرواية"، وهو الذي يتلخص في أنه لا وجود لإستطبيقا خالصة مستقلة وغير مرتبطة بشيء آخر، وبتعبير آخر، فإن "ما يظهر أنه مجرد قضية شكل، بل وحتى تقنية (أو صيغة) يحيل على شيء آخر يفسره، وهو الظروف السوسيو- تاريخية التي نشأ فيها العمل". إن هذا الربط بين بنى التعبير في سياقاتها وبنية المجتمع لا يمكن أن يكون ميكانيكيا فحسب، لأن كل كلام لا يخلق انطلاقا من واقع، وإنما يمر عبر قنوات معقدة جدا، وأن أول قناة من هذه القنوات هي الإنسان المبدع".^{٦٢٧}

لكن عبد الرحمن بوعلي، في هذه الدراسة الجامعية، يتوسل بمنهجين آخرين كما يعترف بذلك، وهما: الشعرية والموضوعاتية، حيث يقول في هذا الصدد: "وقد حتمت علينا طبيعة الدراسة أن نستجد إضافة إلى البنيوية التكوينية كمنهج نقدي مركزي، بمنهجين آخرين هما: الشعرية وتحليل المضمون. لذا، فإن الدراسة ستتبع ثلاثة مسارات: الأول وهو مسار الشعرية الذي نقوم من خلاله بالوصف النظري للجنس الروائي في أشكاله الجديدة، والثاني هو مسار تحليل المضمون، أما الثالث فهو المسار النقدي الذي يقوم على أساس البنيوية التكوينية، والذي يتخذ من فلسفة الجدل المادية والتاريخية إطارا له. والأساس النظري الذي جعلنا نستفيد من كل هذه الاتجاهات هو اقتناعنا المبدئي بأن المنهج البنيوي التكويني يعطي للبحث الأدبي الكثير من الحرية في الاستفادة من مناهج النقد الحديث، وفي استخدام مصطلحاتها".^{٦٢٨}

وبناء على ما سبق، فقد حدد الدارس مجموعة من الخصائص التي تمتاز بها الرواية العربية الجديدة، كما عند حلیم برکات، وجمال الغيطاني، وغائب طعمه فرمان،

^{٦٢٧} - د. عبد الرحمن بوعلي: نفسه، ص: ١٢.

^{٦٢٨} - د. عبد الرحمن بوعلي: نفسه، ص: ١٢.

ومحمد زفزاف، ويوسف القعيد، وصنع الله إبراهيم، وعبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، والطاهر وطار، وإلياس خوري، وحيدر حيدر، وهاني الراهب، وإميل حبيبي، ونجيب محفوظ، والطيب صالح، وإدوار الخراط، ومجيد طويبا، وصبري موسى، ومحمد شكري... وتتمثل هذه الخصائص، وذلك على مستوى الفهم، في خرق قواعد البنية السردية، وخلخلتها منطقيا وزمنا، والخلط بين الخطابات والأجناس الأدبية، كالجمع - مثلا - بين التخييل والأوطوبيوغرافيا والتأريخ. ويعني هذا تعدد الخطابات داخل النص الروائي، وتأرجح البنية السردية الروائية بين التضمن والتسلسل والتناوب على مستوى التركيب النصي، والتركيز على حدثية الرواية بدلا من التركيز على الشخصيات، وحضور هذه الشخصيات كذلك باعتبارها عوامل سيميائية مرجعية وتكرارية أو واصلة. بيد أن الشخصية المهيمنة في الرواية العربية هي شخصية إشكالية ممزقة بين الذات والموضوع، تعيش في عالم محبط، وهي شخصية إيجابية تحمل قيما أصيلة. ولكنها من جهة أخرى، شخصية سلبية غير منجزة وفاشلة في ترجمة هذه القيم ميدانيا في الواقع الموضوعي. وقد تحدث الدارس عن ثلاثة نماذج من هذه الشخصية الإشكالية، وهي: النموذج السلبي، والنموذج الرفض، والنموذج المحبط.

هذا، وتتنوع الأحداث الروائية داخل هذا المتن المدروس، فهناك الحدث الأسطوري، والحدث التاريخي، والحدث الاجتماعي، والحدث السياسي. ويمكن الحديث كذلك عن تعدد الأمكنة والأزمنة، وتنوعها تداخلا وتقاطعا وانصهارا. وفي هذا النطاق، نشير إلى أمكنة معلقة وأمكنة مفتوحة. والانتقال من معمار روائي ساذج وبسيط إلى معمار معقد ومركب، كالمعمار الدائري، والمعمار الجدلي، والمعمار المتفكك أو البناء المتقطع. ولا ننسى ظاهرة تنويع السجلات اللغوية، وتشغيل الظاهرة البوليفونية (التعددية الأسلوبية) القائمة على الأسلبة،

والتهجين، والحوارية الداخلية (الديالوجية)، والباروديا (السالبة الساخرة). ولقد استفادت الرواية العربية الجديدة أيضا من تنوع الرؤى السردية، وتعدد الرواة، واختلاف وجهات النظر، مع تشغيل المنولوج بشكل لافت للانتباه، متأثرة في ذلك بالرواية الفرنسية الجديدة أو تيار الوعي. وهناك خاصيات فنية وجمالية أخرى كالتشظي الزمني ترتيبا وإيقاعا وتواترا وانحرافا، وتنويع البداية والنهاية السردية، وتوظيف الخاصية الميتاسردية التي تتمثل في تفكير الرواية في نفسها. وثمة ملامح أخرى للرواية العربية الجديدة، وقد حصرها الدارس في عدة ملامح، مثل: السخرية، والتناس، والمحكي الشعري، وتحول الإبداع الروائي إلى صناعة، وحرفة، وبحت، وتحقيق، وتوثيق.

هذا، وقد توصل الباحث بعد مرحلة الفهم إلى أن التيمة الدلالية الكلية التي تتحكم في المتن الروائي هي تيمة التغيير والثورة. إلا أن البنية الدالة هي بنية الهزيمة، التي تترتب عنها هيمنة الرؤية المأساوية إلى العالم، تلك الرؤية القائمة على اليأس، والحزن، والألم، والنقد الذاتي، والإحباط، وخيبة الأمل، والفشل، والسقوط، والهروب، والعجز...

وبعد ذلك، ينتقل الدارس لتفسير هذه الرؤية المأساوية ضمن سياقها الحضاري، ونطاقها الاجتماعي، وبعدها السياسي، وإطارها التاريخي، وحقلها الثقافي. كما يحدد الدارس مجموعة من أنماط الوعي لدى المبدعين الروائيين تجاه الواقع الموضوعي المأساوي، ويحصرها في ثلاثة مواقف جدلية: موقف اللامقاومة، وموقف التحدي والثورة، وموقف الهجاء والنقد الذاتي. ويلاحظ الدارس أن الرواية العربية قد استفادت من جهة من تقنيات التراث العربي القديم. ومن جهة أخرى، استفادت من تقنيات الرواية الغربية كتابة وتعبيرا وتصورا، كما استفاد كتابها من تأثيرات داخلية (واقع الهزيمة)، ومن مؤثرات فكرية وفنية خارجية (الوجودية، والسريرية، وتيار الوعي). وبالتالي، فقد حاول الناقد أن يعقد تماثلا

بين البني الجمالية للمتن الروائي العربي الجديد والبني الواقعية المرجعية في مختلف تجلياتها، لكن بطريقة غير مباشرة تعتمد على الاستفادة من المادية الجدلية. وبالتالي، فقد تحدث الدارس، وذلك على المستوى الثقافي، عن مجموعة من الروائيين المثقفين الذين ينتمون إلى شريحة وسطى، تنتمي إلى قطاعي التعليم والصحافة، وتموقع هذه الفئة بين الطبقة الكادحة والطبقة البورجوازية. ويعني هذا أن هذه الشريحة الاجتماعية تنتمي بشكل من الأشكال إلى الطبقة الوسطى، أو ما يسمى أيضا بالبورجوازية الصغرى. ومن المعلوم أن هذه الطبقة المثقفة لها إيديولوجية جديدة خاصة بها قائمة على تعرية الصراع، والدعوة إلى التغيير، بعد أن هيمنت على الفكر العربي من قبل مجموعة من الإيديولوجيات المتصارعة، مثل: الإيديولوجيا الوطنية الإصلاحية، والإيديولوجيا السلفية، والأيديولوجيا القومية، والإيديولوجيا الطوباوية. وهكذا، فقد وضع لنا الدارس بكل جلاء كيف انتقلت الرواية العربية من جنس أدبي كلاسيكي، كان يعبر في جوهره عن رؤية مادية جدلية، إلى شكل روائي جديد، يعبر عن رؤية مأساوية، قوامها: الخيبة، والحزن، واليأس، والرغبة في التغيير، والتحرر من الوضع القائم. ويلاحظ كذلك أن الدارس في كتابه: "الرواية العربية الجديدة" ينتقل من المنهج البنيوي التكويني إلى البنيوية السردية والسيمائيات، من خلال الحديث عن منطق الأحداث عند كلود بريمون، واستعراض نظام الوظائف عند رولان بارت، والحديث عن البنية العاملة عند كريماص، واستحضار سيميولوجية الشخصية عند فيليب هامون، واستدعاء تزيفان تودوروف أثناء تقسيم النص إلى متواليات ومقاطع نصية، والتركيز على علاقة القصة بالخطاب، وتحديد أنماط التركيب النصي تسلسلا وتضمينا وتناوبا، مع الحديث بشكل مفصل وواضح عن وجهات النظر السردية.

كما يستفيد الدارس في كتابه القيم من أسلوبيّة الرواية، من خلال الانفتاح على ميخائيل باختين وفينوغرادوف (التعددية الأسلوبية) من جهة، وتمثل نظرية إيف تاديه (المحكي الشاعر) من جهة أخرى.

ولم يكتف الدارس بالبنويّة التكوينية فقط، بل تبني أيضا السوسيولوجية التجريبية عند روبير إسكارييت، من خلال التركيز على استهلاك الرواية، وتشغيل بليوغرافيا الرواية العربية في تطورها وامتدادها، مع جرد نسبة عدد القراء، ووتيرة الإنتاج والاستهلاك والتوزيع.

٣- " المغامرة الروائية" والسقوط في الواقعية الانعكاسية:

خصص عبد الرحمن بوعلي كتابه الثالث: " المغامرة الروائية" بالبحث في تشكل الرواية العربية، ورصد نشأتها وتطورها وتكونها، وذلك من بداية ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلى غاية تطور الرواية العربية الجديدة في سنوات الثمانين من القرن العشرين. وقد اختار الدارس منهجية البنويّة التكوينية مرة أخرى، حيث يقول في هذا السياق: " في ضوء هذه القضايا المطروحة، حاولت أن أتبع مرحلة تكون الرواية العربية، وذلك بالعلاقة مع البناء الاجتماعي والثقافي. وقد سعيت في إطار هذا المشروع إلى قياس ومعرفة التحولات التي حدثت في تاريخ الرواية، وكان الأساسي هو إبراز التوافق بين البناء المادي من جهة، والبناء الثقافي والأدبي من جهة أخرى، ذلك لأن الرواية ظهرت كجنس أدبي مواكب لإطار مادي تاريخي اقتصادي وفكري أشمل، كان لابد من رسم معالمه في التمهيد. كما كان ضروريا أيضا أن أتبع نشأتها وتكونها وفق منهج تاريخي يستند بالأساس إلى رؤية سوسيولوجية للعمل الأدبي. ^{٦٢٩}

^{٦٢٩} - عبد الرحمن بوعلي: المغامرة الروائية، ص: ٨.

إلا أن عبد الرحمن بوعلي قد سجل مجموعة من الملاحظات المنهجية قبل الدخول في مغامرته الروائية، وقد حصرها في ثلاث ملاحظات جديرة بالإشارة إليها: " ١- لا يتعلق الأمر بنقل منهج ما، أو على الأقل بنقل المنهج البنيوي التكويني الذي أثبت صلاحيته في التاريخ الأدبي، إلى ميدان الرواية العربية، ذلك لأن نقل أي منهج من حقله الثقافي إلى حقل ثقافي آخر يفترض التنبه والحذر الشديدين، إضافة إلى أنه قد يؤدي إلى نتائج عكسية.

٢- إن المبدأ المنهجي المشكل لهذه الدراسة، ينبنى على فكرة يجب أن تكون في موقع الصدارة، وهي إيلاء الأهمية التاريخية للظاهرة الروائية ككل، وذلك لتجنب الكبوات التي سقطت فيها الكثير من الدراسات الشبيهة بالدراسات المنوغرافية، بإعطائها للفرد المبدع أهمية قصوى تفوق قدرته في تبني شكل أدبي، ولذلك كان الاتجاه إلى دراسة متن روائي، وكان الهدف من وراء هذا الاختيار إعطاء الأهمية للظاهرة الروائية. وبالتالي، إتاحة الفرصة لطرح قضاياها الفنية والتكوينية.

٣- وتبعاً لهذا المبدأ فقد سلكت طريق التنقيب عن البذور الأولى للرواية العربية وعن أشكالها الأولية، وهو طريق يجمع بين تطور الرواية الموضوعاتي- الرؤيوي وتطورها الفني. وفي رأينا لا يمكن دراسة الرواية العربية إذا لم نسلک هذا الطريق، بل نحن نعتقد أن الدراسات التي عدت موضوعات الرواية من قبل المرأة والغرب والبطل الروائي والهزيمة وفلسطين والقضية القومية... وغيرها من الموضوعات، لم تكن تقوم بذلك بدافع الكشف عن مفاصل الرواية العربية الرئيسية، كما أنها لم تصل إلى نتيجة فيما يتعلق بتاريخ الرواية العربية ونظريتها. وكذلك الشأن بالنسبة للدراسات التي حاولت أن تتابع تطور الشكل الروائي، هذه الدراسات التي على الرغم من أهميتها لم تكشف عن التطور الحقيقي للرواية من جهة، ولم تستطع ربط تطور الأشكال الفنية بالواقع الاجتماعي وبالإيديولوجيا بشكل خاص.

لهذا وذاك، حاولنا أن نتبع في بحثنا منهجية اعتمدت على:

أ- تطور الشكل الروائي بحيث جعلنا كل فترة تضم مجموعة من النصوص المتقاربة فنيا.

ب- عدم إهمال السياق الذي ظهرت فيه هذه النصوص.^{٦٣٠}

هذا، وقد استعرض الدارس مجموعة من الآراء المتعلقة بنظرية الرواية، فهناك من يقول بأن الرواية ملحمة بورتوجوازية كجورج لوكاش ولوسيان كولدمان وكوجينوف... وهناك من يقول بأن الرواية ظاهرة شعبية مرتبطة بالطبقات الدنيا كما عند ميخائيل باختين، وغريفتسوف...

وقد حاول الدارس أن يصحح نظرة نقدية شائعة لدى الباحثين والدارسين العرب، وهي أن الرواية العربية ماهي إلا إنتاج غربي صرف ظهر مع نص "زينب" لمحمد حسين هيكل، إلا أن الدارس رجح أن تكون بداية الرواية العربية تراثية: "إن الرواية العربية، كما سيظهر للقارئ، ترتبط بالتراث العربي أكثر مما ترتبط بالتراث الغربي، وقد أخذت تبتعد عن هذا التراث بسبب الانفتاح على آداب الغرب والتغلغل الغربي. وإذا كان من الممكن أن يتكلم الناقد العربي عن تقليد الغرب، فلا يمكن أن يقوم بذلك إلا في إطار ما يمثله هذا التقليد من رفع لمستوى هذا الفن في الأدب العربي الحديث. ولعل هذا بالضبط ما جعلنا نرى في الرواية العربية اتجاهين اثنين:

- الأول وهو (الفرع) الذي يسيطر على الساحة، وتمثله النصوص التي تابعت نفس الطريق الذي رسمته رواية: "زينب".

- الثاني وهو (الأصل) الذي بدأ يعود إلى الظهور في نصوص قليلة مثل: (سداسية الأيام) و(الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي،

^{٦٣٠} - عبد الرحمن بوعلي: نفسه ، ص: ٨-٩.

و(الزيني بركات) لجمال الغيطاني...والذي استرجعت من خلاله النصوص أصلها التراثي الذي تجسد في (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي.

- وهناك اتجاه ثالث، وهو (اتجاه التجديد) أو اتجاه الرواية الطليعية المتمثل في الروايات التي حاولت أن تدخل على الرواية العربية أشكالاً جديدة من حيث لغة الكتابة وتشكيل الفضاءات. وقد حاول هذا الاتجاه الذي يستند إلى الكتابة الشعرية الخصوص أن يعطي نفساً جديداً للرواية العربية.^{٦٣١}

وعلى أي، فقد حاول عبد الرحمن بوعلي الربط بين تطور الرواية العربية وتطور الواقع العربي، من عصر النهضة حتى الثمانينيات من القرن العشرين، في ضوء المقاربة السوسيولوجية (البنوية التكوينية)، والمقاربة التاريخية، وتمثل المنهج الفني. وقد قسم الباحث دراسته إلى ثلاث مراحل، وهي: مرحلة أصول الخطاب الروائي أو مرحلة الأشكال الأولى للخطاب الروائي من ١٨٣٤ إلى ١٩٠٣م. أي: من بداية ظهور أول نص شبه روائي ألا وهو: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة رافع الطهطاوي إلى ظهور رواية "وادي الهموم" لمحمد لطفي جمعة سنة ١٩٠٣م، ومرحلة تكون الخطاب الروائي من سنة ١٩٠٥ إلى سنة ١٩٤٣م، ومرحلة تأصيل الخطاب الروائي من سنة ١٩٤٥ إلى سنة ١٩٨٠م، وذلك عبر المرور بالرواية الواقعية والرواية الرومانسية.

هذا، وقد حدد الدارس مجموعة من رؤى إلى العالم، عبر تطور الرواية العربية من ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلى ثمانينيات القرن العشرين، فقد حصرها في الرؤية الإصلاحية القائمة على التعليم والترفيه والتسلية والتوجيه، والتأثر بأفكار عصر النهضة، كما يتضح ذلك جلياً في الشكل الروائي التراثي للمرحلة الأولى. وهناك، الرؤية الرومانسية التي ارتبطت بكثير من النصوص الروائية الذاتية والعاطفية والوجدانية التي عبرت عن خيبة الأمل منذ سنة ١٩٤٥م. وثمة كذلك،

^{٦٣١} - عبد الرحمن بوعلي: نفسه ، ص: ٧-٨.

الرؤية الواقعية بالنسبة للنصوص التي تفاعلت مع الواقع منذ روايات نجيب محفوظ، ومرحلة الرواية الجديدة من الستينيات إلى الثمانينيات من القرن العشرين، وهي تعبير صريح عن انكسار الواقعية والرؤية المأساوية.

وقد لاحظ الدارس كذلك أن تطور الرواية العربية لم يكن تطوراً متكافئاً في جميع الدول العربية، فقد سبقت مصر والعراق ودول الشام غيرها من الدول إلى التعبير عبر الشكل الروائي، قبل أن تظهر الرواية في دول المغرب العربي والدول العربية الأخرى. وقد ارتأى الباحث كذلك أن الرواية العربية في بدايتها قد انطلقت تراثية، لتنتقل في المرحلة الثانية إلى الرواية الفنية بمقاييس الرواية الغربية مع رواية "زينب" لحسين هيكمل. ويعني هذا أن الرواية العربية قد تأثرت بالمؤثرات الأجنبية، إلى جانب تأثرها بالظروف الواقعية والاجتماعية الداخلية، التي كان لها دور بارز في ظهور الرواية العربية، ونشأتها تكوناً وتطوراً وتأصيلاً. كما أشار الباحث إلى أن الأشكال الروائية الأولى في عصر النهضة قد تأثرت بدورها بفن الرومانس كما في تاريخ الرواية الغربية، وقد كان هذا الفن يعبر في العصور الوسطى عن الرؤية الإقطاعية. وقد لاحظ الباحث كذلك بأن: "البداية الحقيقية للرواية العربية ستكون انطلاقها من عمل محمد لطفي جمعة، وليس من "حديث عيسى بن هشام" كما قد يظن المرء، أو من "زينب" كما ذهب معظم الباحثين، دليلنا في ذلك ما وجدناه عند محمد لطفي جمعة من آراء ناضجة، وما تركه لنا من خلال روايته: "في وادي الهموم" وليالي الروح الحائر".^{٦٣٢}

وما يلاحظ على هذه الدراسة الجامعية أن المنهج البنيوي التكويني غير واضح بشكل جلي في هذا العمل النقدي. وبالتالي، فقد سقطت الدراسة بشكل من الأشكال في الواقعية الجدلية، والاستقراء التاريخي؛ مما أثر ذلك سلباً على المنهج الذي أقر الدارس اتباعه وتبنيه بشكل دقيق في بحثه الأكاديمي. ويلاحظ أن هناك

^{٦٣٢} - عبد الرحمن بوعلي: نفسه ، ص: ٩٨.

مشكلاً آخر يتعلق بتصنيف الرواية العربية، حيث لم يحقّبها الدارس بشكل جيد وواضح و دقيق؛ وذلك بسبب وجود تداخلات وتقاطعات غير ممنهجة. فكيف يمكن الحديث -إذا- عن الواقعية ما قبل الرومانسية وما بعد الرومانسية ؟ !!

وفي الأخير، نتساءل، بكل جدية وموضوعية، قائلين: ماذا أضاف الباحث إلى كتاب: "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨م)" لعبد المحسن طه بدر^{٦٣٣}، وكتاب: "نظرية الرواية والرواية العربية" لفصل دراج^{٦٣٤}، وكتاب "الرواية العربية: النشأة والتحول" لمحسن جاسم الموسوي^{٦٣٥} ؟ !!

وهكذا، نصل إلى أن الباحث عبد الرحمن بوعلي قد أعجب كثيراً بالمنهج البنيوي التكويني، إذ جعله المنهج المفضل لديه في مقارباته النقدية ودراساته الأكاديمية. ولكن في الوقت نفسه، انفتح على مناهج نقدية حديثة أخرى، كالبنوية السردية، والسيمائيات^{٦٣٦}، والأسلوبية. وأخيراً، انتقل الناقد عبر مترجماته إلى جمالية القراءة، كما يدل على ذلك كتابه المترجم "نظريات القراءة"^{٦٣٧}، وكتابه: "الأثر المفتوح" لأمبرطويكو^{٦٣٨}. ويعني هذا أن نقد عبد الرحمن بوعلي يتسم، في المجال

^{٦٣٣} - د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٧٦م.

^{٦٣٤} - د. فصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م.

^{٦٣٥} - د. محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية: النشأة والتحول، طار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٨م.

^{٦٣٦} - ترجم عبد الرحمن بوعلي كتابين في السيميائيات: (التحليل السيميوطيقي للنص الشعري) لجيرار دولودال، وهو من منشورات دار المعارف الجديدة بالرباط سنة ١٩٩٤م، وكتاب: (السيميائيات أو نظرية العلامات) لجيرار دولودال.

^{٦٣٧} - بارت وآخرون: نظريات القراءة، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.

^{٦٣٨} - أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

الروائي، بالتعدد والتنوع المنهجي. وإذا كان كتابه: "الرواية العربية الجديدة" كتابا متميزا في تطبيق البنيوية التكوينية بشكل علمي ودقيق، فإن كتابه: "المغامرة الروائية" لم يتمثل هذه المنهجية بشكل واضح؛ مما جعله يسقط في شرك الواقعية التاريخية، والمادية الجدلية، والقراءة الفنية. وبالتالي، فقد انفصلت النظرية في هذا الكتاب عن الممارسة التطبيقية. ويعني هذا أن التنظير كان في هذا الكتاب أكثر طموحا من التطبيق.

وعلى الرغم من هذه الملاحظات الموضوعية، فإن عبد الرحمن بوعلي سيبقى من النقاد الحداثيين المتميزين بالمغرب، وسيظل كذلك الناقد الأكثر دفاعا عن المنهج البنيوي التكويني في الوطن العربي تنظيرا وتعريفا وتطبيقا وترجمة، ويعد كذلك من المترجمين الأكاديميين البارزين لنظريات الأدب ومناهجها النقدية تصورا وممارسة واصطلاحا واستيعابا.

الفصل السابع عشر:

سيمائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية

◆ الغلاف عتبة ضرورية لفهم النص الإبداعي:

يعتبر الخطاب الغلافي من أهم عناصر النص الموازي التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة، والرواية بصفة خاصة، وذلك على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية. ومن ثم، فإن الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص، قصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية. وبالتالي، فهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة، والتلذذ بالنص؛ لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه، ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو عبر عناوين فرعية، تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها الدلالية العامة.

◆ مكونات الخطاب الغلافي:

غالبا ما نجد على الغلاف الخارجي اسم الروائي، وعنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل، وتثمنه إيجابا وتقديما وترويجا. وبالتالي، فإن الغلاف الأدبي والفني يشكل فضاء نصيا وداليا، لا يمكن الاستغناء عنه، وذلك لمدى أهميته في مقارنة الرواية مبنى وفحوى ومنظورا.

هذا، وتدخل العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي في: "تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات، لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية، فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك، غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوعية التأثيرات

الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية، إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية^{٦٣٩}.

هذا، وإن للغلاف الخارجي للعمل الأدبي والفني واجهتين: أمامية وخلفية. فنستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيات النشر، والرسوم والصور التشكيلية. أما في ما يخص الغلاف الخلفي، فنلفي الصورة الفوتوغرافية للمبدع، وحيثيات الطبع والنشر، وثن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر.

ويطبع الغلاف الروائي هندسيا بأحجام مختلفة ومتنوعة: الحجم المتوسط، والحجم الكبير، والحجم الصغير (الحجم الجيبى)، وغالبا ما يتخذ النص الروائي حجما مستطيلا، ويندر وجود حجم المربع في إخراج النص الروائي.

◆ الغلاف بين التشكيل التجريدي والتشكيل الواقعي:

يحمل الغلاف الخارجي أيقونات بصرية، وعلامات تصويرية وتشكيلية، ورسوما كلاسيكية واقعية ورومانسية، وأشكالا تجريدية، ولوحات فنية لفنانين مرموقين في عالم التشكيل البصري أو فن الرسم، بغية التأثير على المتلقي والقارئ المستهلك. ويعني هذا أن الغلاف الخارجي للعمل يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية. ومن ثم، يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفيره. ويتطلب هذا الرسم التجريدي الذي تعج به الأغلفة التي تتصدر الأعمال الروائية: "خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسوم

^{٦٣٩} - د. حميد حمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص: ٦٠.

التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص، عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي. وقد تظل هذه العلاقة قائمة في ذهنه.

وفي كلتا الحالتين، يقوم الرسم الواقعي والتجريدي معا، بالدور نفسه الذي يقوم به الإشهار بالنسبة للسلع، وتنتهي وظيفة التشكيل الخارجي بالنسبة للناشر بلحظة اقتناء الكتاب من طرف القارئ، غير أن المؤلف يفترض أن هذه الوظيفة تحافظ على بقائها مع الكتاب على الدوام^{٦٤٠}.

◆ سيمياء الخطاب الغلافي في الرواية العربية:

اتخذت الرواية العربية في مسارها الطباعي أغلفة ورقية وكرتونية عادية، وأغلفة متطورة من الناحية التقنية والتشكيلية والصناعة الرقمية. كما اتخذت أيضا طابعا لغويا وطابعا تشكليا بصريا. أي: استعملت الرواية العربية الحديثة نوعين من الغلاف، وهما:

١ - غلاف يطبعه التشكيل الفني.

٢ - غلاف يطبعه الفراغ التشكيلي (رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل مثلا).

أما التشكيل الغلافي، فقد اتخذ بدوره طابعين: غلاف بتشكيل واقعي، وغلاف بتشكيل تجريدي مع موجة التجريب والتجديد في الرواية العربية المعاصرة.

ولقد تحدثنا عن التشكيل التجريدي الذي يتربع على الغلاف الخارجي في شكل علامات وألوان وأشكال هندسية مجردة عن الحس والواقع، والذي يحمل دلالات

^{٦٤٠} - د. حميد حمداني: نفسه، ص: ٦٠.

سيمائية مفتوحة، وهو في حاجة ماسة إلى التفكيك والتأويل. أما التشكيل الواقعي فيشير بشكل مباشر: " إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة، يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالاته المباشرة على مضمون الرواية. ويبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه، وقد تحتوي صفحات الرواية الداخلية على رسومات مماثلة، إما بموازاة كل فصل أو عند فصول بعينها، وتكون هذه الرسومات الداخلية، عادة بالأبيض والأسود، بينما تستخدم الألوان المختلفة في التشكيل الخارجي، وتعتبر روايات نجيب محفوظ مثلا نموذجيا لاستغلال الرسم الواقعي في تشكيل فضاء النص بلوحات ذات طابع مشهدي"^{٦٤١}.

◆ الخطاب الغلافي وعتبة المؤلف:

من المعلوم أن أهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي هو اسم المؤلف الذي يعين العمل الأدبي، ويخصه تميزا وهوية، ويمنحه قيمة أدبية وثقافية، ويسفره في المكان والزمان، ويساعده على الترويج والاستهلاك، ويجذب القارئ المتلقي. ويراد من تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي تخليده في ذاكرة القارئ. وإن اسم أي مؤلف على الغلاف، لا يعدو كونه ركاما من "الحروف الميتة"، " فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص، فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق

^{٦٤١} - د. حميد حمداني: نفسه، صص: ٥٩-٦٠.

للقراءة، أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول⁶⁴².

وتطرح عتبة المؤلف إشكاليات منهجية ومعرفية متعددة، كما يرى فيليب لوجون - الذي يقول: "أي دور تلعبه الأسماء الشخصية، وخاصة اسم المؤلف، في إدراك القارئ للجنس الذي ينتمي إليه نص ما، ومن ثم في اختياره لكيفية قراءته؟ هل سأقرأ نصا بالطريقة نفسها إذا كانت الشخصية الرئيسية تحمل اسما مختلفا عن اسم المؤلف، أو إذا كانت تحمل الاسم نفسه"⁶⁴³.

وهناك فرق كبير - على مستوى الشعرية السردية- بين المؤلف على الغلاف، والمؤلف داخل النص؛ لأن من المؤكد أن المؤلف مقيما في الغلاف الخارجي، ليس هو ذاته مقيما في الفضاء الداخلي للنص. فالمؤلف الغلافي هو عبارة عن ذات أوطوبيوغرافية ملموسة حسية خارجية مبدعة للكتاب والعمل والنص. وبالتالي، فهو كائن من لحم ودم. بينما المؤلف داخل النص ماهو إلا كائن ورقي خيالي وافتراضي، يسبح في عوالم مجازية وفنية. فليس المقصود بمؤلف النص الداخلي مايسمى بـ "الذات الكاتبة الخارجية المرجعية، بل المقصود بها ما تدعوه الإنشائية المعاصرة بـ "المؤلف الضمني" أو "الأنا الروائية الأخرى" أو بـ "المؤلف المجرد". أي: ذلك الذي ينحصر وجوده داخل فضاء الرواية، متنقلا في محكياته بين تضاريس سردية متنوعة الإيقاع والتصوير.

تلكم هي نظرة موجزة ومبسطة حول الخطاب الغلافي الذي يعد بمثابة جنيريك للعمل الأدبي؛ نظرا لما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية، وما يشتمل عليه من

⁶⁴² - Jean Ricardou: "Quand le Texte parle de son paratexte, in: **Poétique**, n° 69، ١٩٨٧.

⁶⁴³ - Philippe le jeune: **Moi aussi**, seuil, 1986, p: 37.

مؤشرات أيقونية، وإشارات سيميائية، وعتبات توضح طبيعة العمل، وتعين هويته، وتحدد جنسه الأدبي والفني. ومن ثم، فالغلاف عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك المنتج الفني والروائي، وتركيبه في مقولات ذهنية نقدية أو وصفية، أو تجميعه في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلاليا وشكليا وتداوليا.

الفصل الثامن عشر:

الرواية في ضوء النقد الشذري

قال نيتشه:

" إن مرمي أن أقول في عشر جمل ما يقوله غيري في كتاب... ما لا يقوله في كتاب بأكمله."

توطئة:

تستند الكتابة الشذرية (l'écriture fragmentaire)، أو الكتابة المقطعية، أو أسلوب النبذة (Aphorisme) كما عند نيتشه، إلى الاقتضاب، والتكثيف، والتبئير، والتركيز، والإرصاد، والنفور من التحليل العقلاني المنطقي، وتفادي الكتابة النسقية. وتعد هذه الطريقة في الكتابة خاصية غريبة عن ساحتنا الثقافية والإبداعية كما تعودنا عليها لسنوات مضت، على الرغم من وجودها في تراثنا العربي بشكل من الأشكال، لاسيما في المنتج الصوفي والعرفاني، وأيضا في كثير من المصنفات التراثية القائمة على التقطيع والتشذير والاختزال، وخاصة الكتب الفلسفية والأدبية والدينية منها.

هذا، وإذا كان أغلب المؤلفين يميلون إلى الكتابة النسقية، والتحليل المنطقي الصارم المبني على قوة الحجاج والاستدلال والبرهان العقلي، والتحليل المتناسك اتساقا وانسجاما، فقد بدأت الكتابات المعاصرة، سواء أكانت من الأدب العام أم من الأدب الخاص، تعتمد على الكتابة الشذرية المقطعية القائمة على شعرية الانفصال، وتكثيف على بلاغة التشظي، وتتهرب من التحليلات العلمية والمنطقية العقلية الجافة والمنفرة، لتعوضها بكتابات شاعرية وتأملية إما ذهنية وإما وجدانية. وبذلك، تحضر الذات، ويطفو الخيال الخارق، ويعلو التخيل المجنح، ويسمو الانزياح، وتتقطع النصوص فوق صفحة البياض فراغا وامتلاء وانفصالا

وبعثرة، فتختلط الأجناس والأنواع ليتشكل منها نص شذري أو كتاب شذري، وذلك في شكل مقطوعات وفقرات ومقتبسات، بينها بياضات واصله، وفواصل تتأرجح بين النطق والصمت.

إذاً، ماهي الكتابة الشذرية لغة واصطلاحاً؟ وماهي مقوماتها الدلالية؟ وماهي مرتكزاتها الشكلية والمقصدية؟ وماهو تطورها التاريخي؟ وماهي خصائصها الفنية والجمالية في الكتابات الإبداعية المعاصرة؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها في دراستنا هاته.

١- تعريف الشذرة في اللغة والاصطلاح:

يعرف ابن منظور في معجمه: "لسان العرب" لفظة "الشذرة" على النحو التالي: "الشَّذْرُ: قِطْعٌ من الذهب يُلْقَطُ من المعدن من غير إذابة الحجارة، ومما يصاغ من الذهب فرائد يفصل بها اللؤلؤ والجوهر. والشَّذْرُ أيضاً: صغار اللؤلؤ، شبهها بالشذر لبياضها. وقال ثمر: الشَّذْرُ هَنَاتٌ صِغار كأنها رؤوس النمل من الذهب تجعل في الخوق، وقيل: هو خَرَزٌ يفصل به النَّظْمُ، وقيل: هو اللؤلؤ الصغير، واحدته شَذْرَةٌ؛ قال الشاعر:

ذَهَبَ لَمَّا أَنْ رَأَاهَا تُرْمَلُهُ،

وقال: يَا قَوْمَ رَأَيْتُ مُنْكَرَهُ،

شَذْرَةٌ وَادٍ، وَرَأَيْتُ الزُّهْرَةَ

وَأَنشَدَ شَمِرٌ لِلْمَرَارِ الْأَسَدِيِّ يَصِفُ ظَبِيًّا:

أَتَيْنَ عَلَى الْيَمِينِ، كَأَنَّ شَذْرًا

تَتَابَعُ فِي النَّظَامِ لَهُ زَلِيلُ

وَشَذَرَ النَّظْمَ: فَصَّلَهُ. فَأَمَّا قَوْلُهُمْ: شَذَرَ كَلَامَهُ بِشَعِيرٍ، فَمَوْلَدٌ وَهُوَ عَلَى الْمَثَلِ. وَالتَّشَذُّرُ: النَّشَاطُ وَالسَّرْعَةُ فِي الْأَمْرِ. وَتَشَذَّرَتِ النَّاقَةُ إِذَا رَأَتْ رَغِيًا يَسُرُّهَا فَحَرَّكَتْ بِرَأْسِهَا مَرَحًا وَفَرَحًا. وَالتَّشَذُّرُ: التَّهَدُّدُ؛ وَمِنْهُ قَوْلُ سَلِيمَانَ ابْنِ صُرَدٍ: بَلَّغْنِي عَنْ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ ذُرَّءُ مِنْ قَوْلِ تَشَذَّرَ لِي فِيهِ بِشْتَمٍ وَإِعْيَادٍ فَسِرْتُ إِلَيْهِ جَوَادًا أَيْ مَسْرِعًا؛ قَالَ أَبُو عُبَيْدٍ: لَسْتُ أَشْكُ فِيهَا بِالذَّالِ، قَالَ: وَقَالَ بَعْضُهُمْ تَشَذَّرَ، بِالزَّيِّ، كَأَنَّهُ مِنَ النَّظَرِ الشَّزْرَ، وَهُوَ نَظَرُ الْمُغْضَبِ، وَقِيلَ: التَّشَذُّرُ التَّهْيُؤُ لِلشَّرِّ، وَقِيلَ: التَّشَذُّرُ التَّوَعُّدُ وَالتَّهَدُّدُ؛ وَقَالَ لَبِيدٌ:

غُلِبْتُ تَشَذَّرُ بِالذَّحُولِ، كَأَنَّهَا

جُنُ الْبَدِيِّ، رَوَّاسِيًا أَقْدَامُهَا

ابْنُ الْأَعْرَابِيِّ: تَشَذَّرَ فَلَانٌ وَتَقَتَّرَ إِذَا تَشَمَّرَ وَتَهَيَّأَ لِلْحَمَلَةِ. وَفِي حَدِيثِ حُنَيْنٍ: أَرَى كَتِيبَةَ حَرَشَفٍ كَأَنَّهُمْ قَدْ تَشَذَّرُوا أَيْ تَهَيَّأُوا لَهَا وَتَاهَبُّوا. وَيُقَالُ: شَذَرَ بِهِ وَشَتَرَ بِهِ إِذَا سَمَعَ بِهِ. وَيُقَالُ لِلْقَوْمِ فِي الْحَرْبِ إِذَا تَطَاوَلُوا: تَشَذَّرُوا. وَتَشَذَّرَ فَلَانٌ إِذَا تَهَيَّأَ لِلْقِتَالِ. وَتَشَذَّرَ فَرَسُهُ أَيْ رَكَبَهُ مِنْ وَرَائِهِ. وَتَشَذَّرَتِ النَّاقَةُ: جَمَعَتْ قُطْرَيْهَا وَشَالَتْ بِذَنْبِهَا. وَتَشَذَّرَ السَّوْطُ: مَالَ وَتَحَرَّكَ؛ قَالَ:

وَكَانَ ابْنُ أَجْمَلٍ، إِذَا مَا تَشَذَّرَتْ

صُدُورُ السَّيَّاطِ، شَرَعْنَهُنَّ الْمُخَوِّفُ

وَتَشَذَّرَ الْقَوْمُ: تَفَرَّقُوا. وَذَهَبُوا فِي كُلِّ وَجْهِ شَذَرَ مَذَرَ وَشَذَرَ مَذَرَ وَبَذَرَ أَيْ ذَهَبُوا فِي كُلِّ وَجْهِ، وَلَا يُقَالُ ذَلِكَ فِي الْإِقْبَالِ؛ وَذَهَبْتَ غَنَمُكَ شَذَرَ مَذَرَ وَشَذَرَ مَذَرَ: كَذَلِكَ. وَفِي حَدِيثِ عَائِشَةَ، رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا: أَنَّ عُمَرَ، رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، شَرَّدَ الشَّرْكَ

شَذَرَ مَذَرَ أَي فرّقه وبَدَّدَه في كل وجه، ويروى بكسر الشين والميم وفتحهما. والتَشَذُّرُ بالثوب وبالذَّنْبِ: هو الاستشفار به.^{٦٤٤}

وهكذا، تحيلنا لفظة: "الشذرة" لغويا على مجموعة من الكلمات والدلالات المعجمية التي تنفعنا في استجلاء التعريف الاصطلاحي. ومن بين هذه المفاهيم الدلالية التي يمكن استكشافها، نذكر: القطع، والصياغة عن طريق الفصل، والحجم الصغير المتناهي والدقيق، والجودة، والروعة، والخفة، والمرح، والنظام، والوحدة، والتتابع، وتفصيل النظم، والتضمين، والاقتباس، والنشاط والسرعة في الأمر، والاستعداد والتأهب للحملة، والتسميع، والجمع والاتساق، والتفريق والتبديد...

ومن هنا، يتبين لنا بأن أدب الشذرات عبارة عن نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات والمتواليات المستقلة بنفسها على المستوى البصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا. ومن ثم، تتسم الشذرة بالتفكك والانفصال على مستوى الظاهر، ولكن تتميز على مستوى العمق البنيوي بالوحدة العضوية والموضوعية، بله عن الاتساق والانسجام والترابط والتلاحم الموضوعاتي والرؤيوي والمقصدي. ويلاحظ أيضا أن الشذرات عبارة عن نصوص صغيرة الحجم، متناهية الدقة. وتتمايز كذلك بروعة الأسلوب، وجودة التعبير. علاوة على ذلك، فهي تتسم بالتكثيف، والإضمار، والإيجاز، والحذف، والتركيب، والتبئير. كما تتكىء على التتابع تارة، والانفصال تارة أخرى. وغالبا ما تحمل مضامين الشذرات رؤى فلسفية وتأملية عميقة، تعبر عن

^{٦٤٤} - ابن منظور: لسان العرب، الجزء السابع، دار صبح، بيروت، لبنان، وإديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، ص: ٥٤-٥٥.

علاقة المبدع بذاته أو بواقعه الموضوعي، أو تفصح عن علاقته بالفن الذي يمارسه في إطار الميتاسردي أو الميتافيزيقي.

وعليه، فالشذرات عبارة عن تأملات ماورائية صارمة حول الحياة، وتعبير شاعري عميق عن تجارب ذاتية وموضوعية وفنية، كما أنها بمثابة جمل أو ملفوظات أو مقاطع أو نصوص نثرية أو شعرية أو فلسفية أو صوفية أو تأملية أو غيرها، وهي كذلك متواليات مقطعية منفصلة عن بعضها البعض، بيد أنها قوية وجذابة، تحمل صورا دلالية عميقة، قائمة على الانزياح، والمفارقة، والسخرية، والإيحاء، والترميز، والإرباك، والإدهاش، والعصف الذهني. ويتميز تتابع هذه الشذرات بحركية إيقاعية سريعة قوامها: الحركة، والنشاط، والدينامية، والدأب المستمر. ومن هنا، فالشذرات هي كتابات ممزقة ومتفرقة تبدو أنها ضد النسقية، وضد النظام النصي الصارم.

وعليه، فالشذرة هو أسلوب المقطع والنص الطليق، و" هو أسلوب معفى من كل ضرائب الطبخ والتحليل، ولا يلزم أحداً بهزاته وعواقبه إلا من باب التواطؤ الوجداني والتطوع الإرادي. وحين، يتيسر تحقيق هذين الشرطين، نكون قد دخلنا عالماً فكرياً لا أثر فيه لثقالة المعجم الفلسفي، ولا للغنائية الشعرية، أو النشر المفخم المتأنق، بل كل النصوص فيه محكومة فقط بتدفقات مقطعية، لا تروم إلا الكلمة المواتية اللازمة، والبلاغة المقتصدة المصادمة...^{٦٤٥}

وتأسيساً على ماسبق، تعتمد الكتابة الشذرية على الأسلوب الشذري، والجملة الشذرية، والمقاطع المتشظية. ومن ثم، فالأسلوب الشذري هو أسلوب الكتابة اللانسقية الذي يعتمد على المقطع أو الشذرة أو النص الطليق. وبالتالي،

^{٦٤٥} - د. بنسالم حميش: معهم حيث هم، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م، ص: ١٣٣.

فالشذرات مقاطع تأملية، وخطرات فلسفية، وقبسات صوفية، وشطحات عرفانية، وانطباعات عقلية ونفسية في شكل خواطر شاعرية، تعتمد على المسرود الذاتي، والخطاب غير المعروض، وتشغيل ضمير الحضور، واستدعاء الذات المتكلمة. وقد تكون الشذرات من الناحية الشكلية مقاطع قصيرة أو طويلة في شكل حكم وخلاصات عامة، وانطباعات ذاتية وذهنية فلسفية، يطبعها التجريد، ويسمها التجريب والانزياح، ويكسوها العمق الفلسفي، ويتخللها الصفاء الصوفي. زد على ذلك، فهي مقاطع وجدانية إيحائية في أبعادها المجازية والتخييلية. ويلاحظ كذلك أن مقاطع الشذرات متفسخة ومتقطعة وقوية ذهنيًا ووجدانيًا، تنفر من النسقية والمقاييس العقلية والمنطقية، وتتمرد عن التفكير البرهاني أو الحجاجي.

وباختصار، تجمع الشذرة بين الفلسفة والشعر، وتتأرجح بين الذهن والوجدان، والشعور واللاشعور، والعقل واللاعقل، والصحورة والهذيان. ومن ثم، تتمثل خصائص الكتابة الشذرية في مجموعة من الخاصيات والسّمات، مثل: التركيز، والاختزال، والاقتضاب، والاقتصاد، والتحريك السريع، والتخلص من الحشو والإطناب والاستطراد، والاعتماد على بلاغة التكثيف، إذ تقدم الشذرة عصارة التجارب الذاتية أو الموضوعية، أو تكون خاتمة لتجارب ذهنية ووجدانية، خاضعة بدورها لانطباعات ذاتية أو موضوعية، أولضغوطات داخلية أو خارجية، أو لإكراهات لانسقية.^{٦٤٦}

^{٦٤٦} - د. جميل حمداوي: مقاربة النص الموازي وأنماط التخيل في روايات بنسالم حميش، أطروحة لنيل دكتوراه

الدولة، جامعة محمد الأول بوجدة، السنة الجامعية: ٢٠٠٠-٢٠٠١ م، ص: ١٩٤.

٢- تطوُّر الكتابة الشذرية عبر التاريخ:

ظهرت الشذرة أول ما ظهرت عند فلاسفة اليونان، وبالضبط عند فلاسفة الطبيعة الكونيين (الكوسمولوجيين)، كطاليس، وأنكسيمندريس، وأنكسيمانس، وهيراقليطيس الإفسوسي، المعروف بمؤلف وحيد «في الطبيعة»، لم يبقَ منه إلا مئة وثلاثون شذرة، طرح فيه أفكاره بأسلوب غامض؛ لذا لُقِّب بالفيلسوف الغامض. ونستحضر كذلك فيثاغورس، وأكسانوفان، وبارمنيدس، وزينون الأيلي، وأنبادوقلس، وأنكساغوراس، ولوقيوس، وديمقريطيس. وما يميز هؤلاء الفلاسفة ومحبي الحكمة أنهم قالوا بأن الكون له مجموعة من الأصول الطبيعية، كالماء، والهواء، والنار، والتراب، والذرة، واللامتناهي. ولكن لم يصلنا من كتاباتهم سوى شذرات قليلة في فترات متباعدة. ونذكر أيضا في مجال العلم والمعرفة العامة أب الأطباء أبقرات في كتابه: (Aphorismi)، ويحوي هذا المصنف نصائح وطرائق علاج طبية.

وهكذا، تتكون الشذرة في الفلسفة اليونانية من عدد قليل من الكلمات، وتتطرق لجميع المواضيع، السامية منها والوضيعة، العلمية وغير العلمية.

هذا، وقد كانت الشذرة في العصر الحديث، وخصوصا عند الفيلسوف والراهب الإنجليزي روجر باكون، تعبيرا عن فلسفة الشك، وكانت الشذرة بعمقها اللافت للانتباه عدوة السطحية والسطحيين. ذلك أنه ليس بإمكان أي كان الابداع في هذا المجال إذا لم يكن مسلحا بما فيه الكفاية. وانتصر الفيلسوف الفرنسي باسكال أيضا للشكل الشذري في كتابه: "أفكار"، وقد أسماه بنظام القلب أو الحدس.

هذا، وتعارض الكتابة الشذرية في الفلسفة الحديثة والمعاصرة الغربية كل فكر نسقي، وتستعمل غالبا بمثابة سلاح هجائي ضد الزمن الراهن. روحها هي روح التمرد، والثورة، والرفض، والاختلاف، والتفكيك. وهي حقيقة مقلقة مبنية على أسئلة ماورائية وميتافيزيقية عويصة، تعمل على الهدم والتقويض والتشظية. كما أنها فكر نقدي، لا نسقي، ولا قوانين لها غير قوانين الأنا. إنها كما قال نيتشه: "فن الخلود". وتظهر الشذرة في هذه الفلسفة دائما في المابين، مع نهاية نظام قديم، وقبل بروز معالم نظام جديد. إنها شاهدة ومسجلة هذا التحول الدراماتيكي، هذا الفراغ الروحي أو العراء الترنسندنتالي الذي تعجز كل الأنساق عن فهمه، وتخاف الاقتراب منه. ويملك الشاذر (Aphoristiker) طبيعة مقاتلة. إنه لا يخاف الصراع، بل هو يعمل واعيا على إشعال فتيله. إنه المعارض الأبدي بامتياز، أو كما قال عنه شليغل: "يوجد دائما في وضع هجائي".

وكذلك كان كارل كراوس الفيلسوف الألماني، لقد كان هدفه الأسمى هو النضال ضد الزمن، وأخذ هذا النضال شكل نضال ضد لغة هذا الزمن. لقد فضل كراوس الشذرة على كل فنون القول الأخرى، ذلك أنها وحدها من تستحق اسم فن الهجاء بامتياز. ويعني هذا أن الكتابة الشذرية هي كتابة إشكالية بامتياز، تطرح الأسئلة أكثر مما تطرح من الأجوبة، إنها أسلوب عالم فقد ثقته بقيمة وأشكاله، عالم يحن إلى بدء جديد. ولهذا، فإن الشذرة كما عبر عن ذلك فريدريش شليغل، فن يخاطب المستقبل والأجيال القادمة، ويظل معاصروه عاجزين في أغلب الأحيان عن فهمه أو تقبله. ومن هنا، فقد اختار كثير من الفلاسفة والمتصوفة والمفكرين استعمال الشذرات طريقة في التعبير والتفكير والتصريح. ويعني هذا أن هؤلاء قد استعملوا أسلوبا مقطوعا ينم عن حرية في الكتابة، ورغبة في الإفلات من الإكراهات التي يفرضها كل فكر فلسفي نسقي

صارم. بمعنى أن الكتابة الشذرية هي كتابة التفسخ، والتفكك، والاختلاف، والثورة على المقاييس المنطقية الصارمة، والتحلل من قواعد النسق الفلسفي المحدد. ومن هؤلاء المفكرين والمبدعين الذين استثمروا الكتابة الشذرية أسلوباً ومنهجاً وطريقة ورؤية، نستحضر: الفيلسوف الروماني: شيرون (Cioran) كما في كتابه: "مختصر التفسخ/ Précis de Syllogismes de décomposition", وكتاب: "أقيسة المرارة/ l'amertume", وكتاب: "اعترافات ولعنات/ Aveux et ...anathèmes".

ويرى شيرون بأن اختيار الكتابة الشذرية في الحقيقة لا "يعبر إلا عن نفور من التحليل والبرهنة، إلخ. إنه عبارة عن تنازل ليس أكثر ولا أقل. وفي الأخير، استقر ذوقي في هذا الشكل التعبيري الذي يتيح للمرء أن يترجم عن حالات مؤقتة ولحظات انفعالية، وإجمالاً عن حقائق مؤرخة، جزئية ومتحيزة.

...إن الشذرة عندي ليست هي كذلك، أو إن شئت فهي لا تولد أبداً من تلقاء ذاتها. إنها في غالب الأحيان خاتمة تحليل أو فكرة مكتوبة توفر على القارئ عناء خطي الفكر، فلا تعبر إلا عن وداع يثبه الفكر. لذا، لن تجد أي فيلسوف جدي كأرسطو أو هيغل يكتب شذرات. أما نيتشه فكان يفعل ذلك بسبب مرضه.^{٦٤٧}

ونفهم من هذا أن الفلاسفة اليونانيين كانوا يستعملون في بناء أنساقهم الفلسفية على الحوار التوليدي، كما كان يفعل سقراط أو يعتمدون على أبنية حجائية منطقية صارمة سواء أكانت استقرائية أم استنباطية كما لدى أرسطو أو ديكرت... بيد أن هناك مجموعة من المفكرين والفلاسفة الذين وظفوا الشذرات

^{٦٤٧} - د. بنسالم حميش: معهم حيث هم، ص: ١٤٤.

كمارك أوريليوس، وبلانشو، وباسكال، وجراسيان، وشنفور، وديسنوس، ونيشيه في كتابه: " هكذا تكلم زرادشت"^{٦٤٨}، ومنتاني (Montaigne) في مقالاته، وفاليري، ورولان بارت، والبلغاري إلياس كانيي كما في كتابه: " شذرات"، وكافكا، وغيرهم. و يقول شيرون في حق الكتابة الشذرية: " في ما يخصني، جي للتعبير المرح الخفيف الظل، وللاقتضائية والاختصار، هو الذي يحدوني إلى تبني التقليد الذي تتحدث عنه. وهذا الصنف، عموما، مشكوك فيه تارة ودال طورا، بما أنه يعبر عن الإنسان في لاستمراريته وهشاشته. ثم، ما الفائدة من بناء أنسقة لا يفوقها أن تتهاوى وتضمحل؟

أما عن التقليد الذي تذكره [يقصد الكتابة الشذرية]، فمارك أوريليوس وباسكال هما حقا ممثلاه الأكثر جدارة، لأن في كتابتهما طابعا شخصيا حادا ووحدية مقام. وهذا ليس حاصلا عند فاليري الذي خلف على الرغم من ذلك شذرات جميلة جدا. أما جارسيان فإنه يهتم كثيرا بالتدليلات. وعلى أي حال، فالكتابة الشذرية لا يسعها إلا أن تستمد قوتها من رؤيا خاصة جدا للحياة...^{٦٤٩} ويلاحظ على شيرون، الذي وظف كثيرا الكتابة الشذرية، أنه يستعمل كتابة تقوم على قوة اللحظة والانفعال؛ مما يوقعه ذلك في التناقض والتكرار، كما يتجلى ذلك واضحا في نصوصه الكثيرة. ومن ثم، يؤكد شيرون ذلك بقوله: " التناقض ملازم للحياة نفسها. وبالتالي، لا أعيره أي انتباه في كتاباتي. أما التكرار، فإنه تأكيد وتعبير عن حالة ثابتة أو وسواس. إني من هؤلاء الناس الذين يتلقون الحياة كوسواس."^{٦٥٠}

^{٦٤٨} - فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: محمد الناجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة

الثانية سنة ٢٠١١م.

^{٦٤٩} - د. بنسالم حميش: معهم حيث هم، ص: ١٤٤.

^{٦٥٠} - د. بنسالم حميش: معهم حيث هم، ص: ١٤٥.

ويعني هذا أن شيرون يكتب أفكاره التأملية والفلسفية في شكل مقاطع وتفاريق وشذرات، تتحلل من كل مقومات الفلسفة النسقية القائمة على صرامة الحجاج الفلسفي، وضوابط التحليل المنطقي الاستدلالي. إنها في غالب الأحيان خاتمة تحليل، أو فكرة مكثفة توفر على القارئ عناء خطى الفكر (...). كما تعبر عن الإنسان في لا استمراريته وهشاشته.

ومن المعلوم، أن الكتابة الشذرية تتطلب باعا علميا طويلا، وتستلزم جهدا معرفيا كبيرا حتى تخرج إلى النور. وتتخذ هذه الكتابة أيضا بعدا ميتافيزيقيا أو موقفا من الحياة والوجود والمصير الإنساني. ومن هنا، فالنص الشذري نص نقدي، ونص رؤيوي ليس منغلقا، بل هو نص متعدد منفتح على قراءات لامتناهية العدد. وبالتالي، يهدف هذا النص المشتت إلى تخريب الهويات، وتفكيك لها، وتأكيد فلسفة الانفصال. إن الشذرة فكرة مكثفة أو بؤرة مكثفة اقتصاديا كما يرى جاك ديريدا، تعمل على توليد الاستعارات والانزياحات. ومن ثم، فالشذرة في جوهرها هي استعارة كبرى. وهنا، الاقتراب من الشعر. والآتي، فكتابة الصور البلاغية ضمن الكتابة الشذرية كتابة شقية وعصية على الالتقاط.

وإذا كانت الفلسفة البنيوية تؤمن بالمنطق والعقل والنظام والاتساق، فإن الفلسفات اللاعقلانية والتفكيكية تؤمن بالاختلاف، والتفكيك، وانحيار المعنى والمدلول، وتعبر كذلك عن هشاشة الإنسان، وانحياره أنطولوجيا ووجوديا وقيما ومعرفيا.

هذا، وثمة مجموعة من المبدعين والأدباء الغربيين الذين شغلوا الشذرات في كتاباتهم، واستعملوا مقاطع معنونة وغير معنونة، كما فعل الشعراء الرومانسيون الألمان⁶⁵¹، والشاعر الإنجليزي توماس إليوت، والشاعر الفرنسي بول فاليري،

⁶⁵¹-Ph. LacoueLabarthe et J.-L. Nancy : L'absolu littéraire, Paris, seuil.Poétique, 1978.

ومالارمي، وريمبو، وبير ألبير جوردان (Jourdan) في ديوانه الشعري: "السلام والوداع" الصادر سنة ١٩٩١م، وغيرهم من الشعراء الذين أغرموا بالكتابة الشذرية، باعتبارها طريقة في التعبير، ومسلكا منهجيا لصياغة رؤية تراجيدية، تفصح عن وضعية إنسانية هشة قوامها الملل والسأم والاستلاب والتفكك، دون أن ننسى كذلك الكتابة الرمزية والكتابة السورالية التي أعلنت الرفض والتمرد، فتبنت الكتابة الشذرية وسيلة للتعبير عن غرابة الواقع ولامعقوليته. ولا ننسى كذلك أدبيات المبدع الفرنسي إدموند جابي (Edmond Jabès) التي استعانت بالكتابة الشذرية طريقة في التعبير، ومنهجها في التشخيص والبوح والتأويل.

هذا، ولقد اعتمدت الرواية الشعورية أو المنولوجية أو رواية تيار الوعي في الغرب على الكتابة الشذرية منذ بدايات القرن العشرين، وبالضبط مع جيمس جويس، وفيرجينيا وولف، وصمويل بيكيت، ومارسيل بروست... ونجد هذا النوع من الكتابة جليا في الرواية الجديدة عند ميشيل بوتور، ونتالي ساروت، والكاتب المغربي الفرانكفوني عبد الكبير الخطيبي...

بل، ونجد هذه الكتابة الشذرية طريقة تعتمد في النقد والوصف والتأويل كما عند رولان بارت، وجاك دريدا، وموريس بلانشو، وعند كثير من النقاد الموضوعاتيين كجان ستاروبنسكي، وغاستون باشلار مثلا...

ومن أهم الكتب النقدية النظرية في مجال الكتابة الشذرية، نذكر كتاب: "الكتابة الشذرية: التعاريف والمخاطر" لفرانسوا سوسيني أناستوبولوس^{٦٥٢} (François Susini- Anastopoulos)، وقد نشرت هذه الدراسة بفرنسا سنة ١٩٩٧م...، وهناك كتاب آخر تحت عنوان: "الكتابة الشذرية:

⁶⁵² - François Susini- Anastopoulos: L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux. PUF, 1997.

نظريات وتطبيقات"، وهو عبارة عن نصوص ومقالات من جمع ريكار ريبول (Ricard Ripoll)^{٦٥٣}.

وإذا انتقلنا إلى الثقافة العربية، فإننا نجد مجموعة من الكتابات الشذرية، بما فيها آيات القرآن الكريم (السور القصيرة)، والقبسات النبوية الشريفة (جوامع الكلم)، والتجليات الصوفية والكتابات العرفانية التي اتخذت مع القرن الرابع الهجري شطحات شذرية متشظية كما عند النفري في كتابه: "النطق والصمت"^{٦٥٤}، وابن العربي، والحلاج... وقد عرفت الكتابة الشذرية كثيرا في حلقات الفكر والفلسفة أكثر مما عرفت في حقل الأدب والإبداع. وما الكرامات الصوفية إلا خير دليل على انتشار الكتابة الشذرية عند الصوفية، والأولياء الصالحين، والمجاهيب العرفانيين.

وثمة مجموعة من المصنفات التراثية التي كانت تحمل اسم الشذرات، مثل كتاب: "شذرات الذهب في أخبار من ذهب" لابن العماد الحنبلي، وكتاب "الفضة المضية في شرح الشذرات الذهبية" لابن زيد الحنبلي، وكتاب "الشذرات الذهبية في السيرة النبوية" للعلامة الأديب أبي أويس محمد بو خبزة الحسني التطواني، وغيرها من الكتب التي كانت تنقر عنوانيا على لفظة الشذرة.

هذا، وقد انتقلت الكتابة الشذرية حديثا إلى الشعر العربي المعاصر، فانصهرت في القصيدة النثرية كما عند أدونيس، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج، ومحمود درويش في "يوميات الحزن العادي"، و"حضرة الغياب"، ومحمد بنيس، ومحمد

⁶⁵³ - Ricard Ripoll (textes réunis par), **L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques**, Presses Universitaires de Perpignan, Collection Études, 2002, 363.

⁶⁵⁴ - النفري: كتاب النطق والصمت، نصوص صوفية، الشذرات، المناجيات، الديوان، تحقيق: قاسم عباس، دار أزمنة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.

الأشعري كما يبدو ذلك جليا في ديوان: "كتاب الشظايا"، والشاعرة المغربية فاتحة مرشد في ديوانها الشعري: "مالم يقل بيننا"...

وتعود القصيدة الشذرة في حقيقتها وأصولها ومنابتها إلى القصيدة اليابانية "الهايكو" القائمة على سطور محددة، وخاصيات: التركيز، والتناغم، والتبئير، والتشظي، والاختزال...

هذا، وتتمظهر الكتابة الشذرية قصصيا وروائيا في كثير من الأعمال السردية العربية شرقا وغربا، وخاصة عند الروائي المغربي بنسالم حميش في روايته التراثية: "مجنون الحكم"؛ إذ حاول بنسالم حميش نقل الكتابة الشذرية من الحقل الفلسفي كما في كتابه: "الجرح والحكمة" إلى الحقل الروائي، كما يتبين لنا في مقاطع عدة من الرواية (أنا الدخان المبين - الجلوس في دهن البنفسج...)، لخلق تقاطع فني ومعرفي بين الرواية والفلسفة. وتتميز هذه المقاطع الشذرية في رواية: "مجنون الحكم" بطابعها الوجداني الذاتي، ومقاطعها المسماة بعناوين فرعية، بله عن خاصيتها الشاعرية الإنشائية النثرية، وتدفعها الانسيابي، وتعدد الأنفاس الحكيمة، وكثرة الخطرات القهرية، والشطحات الصوفية. فهل يريد بنسالم حميش بهذه الكتابة أن يحول الرواية إلى تأملات شذرية، ومقاطع لانسقية، لتحدث في المستقبل عن الرواية الشذرية، بدلا من الحديث عن الرواية أو الحوارية؟ فهل يخالف حميش بهذه الكتابة ماذهب إليه ميخائيل باختين حينما أرجع الرواية إلى طابعها الحوارية البوليفوني؟ لأن حميش يجعل الرواية خطابا شذريا يقوم على التفرد، والتذويت، والمسروود الذاتي، والاستغوار النفسي، والتأمل الشعري، والسطح الصوفي. فهل ستنقل الرواية من النسقية والتزمين والسردنة والتفضية والتعددية الشخصية إلى رواية اللانسقية والحلولية والتوحد الفردي والاستبطان الذاتي!!؟

وهل سنخرج مستقبلا مع بنسالم حميش من الكتابة الروائية إلى الكتابة الشذرية؟؟؟ هذه أسئلة مفتوحة نروم طرحها؛ لأن الرواية جنس أدبي مفتوح، قابل للتكون والتطور الديناميكي. فثمة فعلا مجموعة من النقاد والباحثين والدارسين من يفكر اليوم في استبدال مصطلح الرواية بمفهوم الحوارية، وخاصة الروايات التي يطغى عليها الحوار من البداية حتى النهاية، كما يبدو ذلك واضحا في رواية: "أوراق" للمبدع المغربي عبد الله العروي.

ونجد هذه الكتابة الشذرية كذلك بشكل جلي عند مجموعة من الأدباء والمبدعين في مجال السرديات، مثل: غادة السمان، وأحلام مستغانمي، ورجاء عالم.... ونلاحظها كذلك عند كتاب القصة القصيرة جدا بشكل من الأشكال.

٤- نماذج من الكتابة الشذرية:

نقدم للقارئ مجموعة من الشذرات الفلسفية والفكرية والأدبية، لتبيان طرائق انكتابها دلالة وصياغة ومقصدية. ونبدأ بنموذج فلسفي للفيلسوف الروماني شبيرون. وإليكم أهم نصوصه الشذرية:

الشذرة الأولى: تفسير التردي من كتاب: "مختصر التفسخ":

" كل منا ازداد بقدر من النقاوة المقدر لها أن تفسدها المتاجرة مع الناس، التي هي خطيئة في حق الغربة. فكل منا يفعل المستحيل حتى لا يرتد إلى نفسه، والآخر ليس قدرا بل إغراء نحو التردي... عاجزين عن الاحتفاظ بأيدينا نقية وقلوبنا خالصة، فإننا نتدنس بالعرق الغيري، ونتمرغ في وحل الإجماع، متعطشين للتقرز، متحمسين للنتانة. وحين نحلم ببحار متحولة إلى ماء مبارك،

يكون أوان ارتمائنا فيها قد فات، فيحول فسادنا العميق جدا دون غرقنا فيها: العالم قد غزا عزلتنا؛ وآثار الآخرين علينا صارت لا تقبل الخو.

في سلم المخلوقات، وحده الإنسان يلهم النفور المتواصل. النفور الذي توحى به الدابة نفور عابر، إذ إنه لا ينضج أبدا في الفكر، في حين أن أمثالنا يسكنون أفكارنا، ويتسربون في آلية انفصالنا عن العالم لتثيتنا في نظام الرفض والانخراط، نظامنا. وبعد كل محاورة تدل رقتها لوحدها على مستوى حضارة، لماذا يستحيل التأسف على الصحراء وأن نغبط النباتات أو منولوجيات عالم الحيوان اللامتناهية.

إذا كنا بكل كلمة نحقق نصرا على العدم، فلكي نحسن تلقي سلطانه، إننا نموت بمقدار الكلمات التي نرمي بها من حولنا... والذين يتكلمون ليست لهم أسرار، والحال أننا كلنا متكلمون. إننا نخون أنفسنا ونستعرض قلوبنا، كل واحد منا جلاد اللامنطوق، يستमित في هدم الألباز بدءا بالألباز هو. وإذا مالتقينا بالآخرين، فلكي نخط من قدرنا في سباق نحو الفراغ، أي إما بتبادل الأفكار وبالاعترافات أو بالمؤامرات. إن الفضول لم يثر السقوط الأول فحسب، وإنما أيضا كبوات كل الأيام العديدة. فليست الحياة سوى هذا التلهف للسقوط وتعهير توحيدات الروح البكر بالمخاطرة التي هي النفي السرمدى واليومي للجنة. وقد لا يكون على الإنسان أن ينصت إلا لنفسه في شطح لامنقطع وللكمة اللامبلغة وأن لا يصنع إلا كلمات لصمته الذاتى وموافقات تلم بها حسراته وحدها، إلا أن الإنسان هو ذلك الثرثار الكونى الذى يتكلم باسم الآخرين، فأناه يجب الجمع والذى يتكلم باسم الآخرين هو دائما دجال، فالسياسيون والإصلاحيون وكل الذين يتحيزون لذريعة جماعية غشاشون، كذب الفنان وحده ليس كليا، بما أنه لا يبتدع إلا لنفسه. وخارج

الركون إلى اللاتواصل والتأرجح وسط انفعلاتنا الصماء، ليست الحياة إلا رجة في مدى لاعناوين فيه، وليس الكون إلا هندسة مصابة بالصرع...^{٦٥٥}

الشذرة الثانية: دوار التاريخ من كتاب: "أقيسة المرارة" لشيرون:

- ١ -

الأحداث إن هي سرطان الزمان.

- ٢ -

من آيات التطور أن بروميثيوس في أيامنا لن يكون سوى نائب في المعارضة.

- ٣ -

إن ساعة الجريمة لاتدق في نفس الوقت لكل الشعوب. هكذا، يكون دوام التاريخ.

- ٤ -

أحب هذه الشعوب من المنجمين، من كلدانيين وآشوريين وما قبل كولامبيين، وكلهم أصابهم الإفلاس في التاريخ بحكم ميلهم إلى السماء.

- ٥ -

تنطفئ أمة حين تعجز عن التأثر بأجواق البواقين: الانحطاط هو موت الغيطة.

الشذرة الثالثة من كتاب: "اعترافات ولعنات" لشيرون:

^{٦٥٥} - نقلا عن د. بنسالم حميش: المرجع السابق، ص: ١٣٣-١٣٤.

" أن يغير كاتب لغته معناه، أن يكتب رسالة حب مستعينا بالقاموس.

لا يلزم أبداً أن نطلب من اللغة بذل مجهود يخل بطاقاتها الطبيعية ولا أن نرغمها في كل حال على إعطاء أقصى ما عندها. علينا أن نتجنب المزايدة بالكلمات، مخافة أن تصير عاجزة عن جر ثقل المعنى وهي في حالة إنهاك.

داخل لغة مستعارة نكون واعين بالكلمات، إنها لا توجد فينا بل خارجنا. وهذا الفارق بيننا وبين وسيلة تعبيرنا يفسر لماذا يصعب أو يستحيل أن يكون المرء شاعراً في لغة غير لغته. فكيف يمكن استخلاص مادة كلمات ليست متجذرة فينا؟ إن الوافد الجديد يحيا على سطح الكلمة، فلا يقدر داخل لغة تعلمها متأخراً أن يترجم هذا الاحتضار الجوفي الذي ينحدر منه الشعر.^{٦٥٦}

ويقول الروائي البلغاري العالمي إلياس كانيتي في شذراته:

" ميكانيكا الفكر أكثر الأشياء التي لا أستطيع تحملها. لهذا أقطع سيرها بعد كل جملة. المؤرخون الملتصقون بالأحداث، ينسون أهم شيء في التاريخ: عملية صنعه. سيكون من الصعب عليه الانفصال عن غوته. لقد اقتصد الشيء الكثير منه، وهو يوزع ذلك دائماً على السنوات المقبلة. لهذا الرجل لغتان، إحداها ضاربة في التفخيم، يمتدح قلة من علية القوم، يسرقها، ينافقها، ودائماً في لغة سامية، كما لو أن لغته قادمة من السماء، ولا تضم أي كلمة أرضية. في اللغة الثانية يتحدث عن الشخصيات نفسها، لكن كما لو

^{٦٥٦} - نقلاً عن د. بنسالم حميش: المرجع السابق، ص: ١٣٥.

أفها منحة مثله ولم تنتج سوى أعمال تافهة، ويسخر من الطريقة التي عاملتها بها الحياة، يغرقها ويغسلها في الغيرة والتفزز. لكنه لا يكتب هذا البتة، فهو لا يكتب إلا في اللغة الأخرى، اللغة المداحة.

هجرت نفس العالم إلى سجن باذخ لا يعبره هواء فكيف بنفس. آه ابتعد، ابتعد عن كل ما هو مألوف وشخصي وقطعي. تخل عن كل ما هو معروف، وكن جريئاً، فمنذ قرون وأذانك المائة نائمة. كن وحيداً وقل لنفسك كلمات لا تتوجه بها إلى أحد، كلمات مختلفة، جديدة، كما أعطاك إياها نفسُ العالم. خذ الطرق المعروفة واكسرهما بركبتك. وإذا تكلمت إلى بشر فليكونوا من أولئك الذين لن تراهم بعد ذلك. اجث عن سرّة الأرض، احتقر الزمن، واترك المستقبل يمضي، هذا السراب الخادع. لا تنبس البتة بكلمة سماء. وانس أن هناك نجوماً، ارم بها مثل عكاز. اذهب لوحذك في ترنج. ولا تقص جملاً من ورق. اغطس أو اصمت. أسقط أشجار النفاق: فليست أكثر من وصايا قديمة متكررة. ولا تستسلم: نفس العالم سيمسك بك ويملك. لا تطلب شيئاً، ولن يعطى لك شيء. عارياً ستعرف ألام الدودة، لا ألام السيد. واقفز عبر ثغرات الرحمة ألف قدم في الأعماق. فهناك، هناك فقط يهب نفس العالم.^{٦٥٧}

^{٦٥٧} - إلياس كانيتي: شذرات، ترجمة: رشيد بوطيب، دار الكلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م.

وإليكم أيضا نصا شذريا معاصرا للبشير ونيسي:

" صفات

١

وحدي أكون بين الوجود والعدم.

٢

وحدي أرى شكل الوجود ينهمر فوضى تلبس كل شيء.

٣

وحدي أشك في سراب الجسد.

٤

وحدي أبعث إرادتي من أجل النور.

٥

وحدي أعرف منطق العدم المتلاشي في الوجود.

٦

وحدى أعيد الوقت لجنة المحو.

٧

أنا اسم يشتهي ماهيته في كل شيء.

٧

أنا الوجود المتشظى في ماء الحياة.

٨

أنا الوقت المتحول الى غواية الوجود.

٩

أنا الجسد الفاتح لعظمة الروح.

١٠

أنا شكل النور والنار أرسم عناكب المدينة يوم الكرب العظيم.

صفات

١

الوجود له معنى حين أحب.

٢

الجسد له طقس حين أرى.

٣

الوقت له سر حين أتلاشى.

٤

النور له تجل حين أعرف.

٥

العدم له أشكال حين أشك.

٦

الروح له جنة حين أشتهي.

٧

البرزخ فراشة حين أتوحد بك.

٨

المعرفة شمس حين تدمغ قلبي.

٩

الجنة أنشئ حين أفنى.

١٠

البحيم مرآة أرى فيها وجهي التائه "٦٥٨".

هذه أمثلة من الكتابة الشذرية التي يتقاطع فيها الشعري مع الفلسفي، والذاتي مع الموضوعي، وتتم هذه الكتابة عبر صياغة فنية قائمة على التفكك والتشذر والتقطيع، وذلك من أجل التعبير عن هشاشة الإنسان، وتأكيد ضآلته الوجودية والكونية.

٥- المقاربة النقدية الشذرية:

لكل جنس أدبي منهجه النقدي، ومقتربه الوصفي والتحليلي، وأدواته التأويلية والتقييمية. لذا، فكرنا جليا في بلورة منهج نقدي خاص بالكتابة الشذرية سميناه بالمقاربة الشذرية (**Approche fragmentaire**)، وتعامل مع النص الإبداعي الشذري سواء أكان قصيدة شعرية أم قصة أم رواية في ضوء مجموعة من المقاييس وآليات التشذير والتشظي، سيتم تحديدها منهجيا من خلال تركيزنا على نموذج روائي مغربي تحت عنوان: "ألواح خنساسة" لبسامح درويش^{٦٥٩}.

^{٦٥٨} - بشير ونيسي: (صفات)، موقع الحوار المتمدن، موقع رقمي، العدد: ٣٠٤٠، بتاريخ: ٢١/٠٦/٢٠١١م.
<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=219854>

^{٦٥٩} - بنسامح درويش: ألواح خنساسة، مؤسسة النحلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

◆ آليّة التجنيس:

من يتصفح رواية: "ألواح خنساسا" لبنساح درويش، فإنه سيصدم حينما يعرف أن ما يقرؤه هو عبارة عن قصيدة شعرية طويلة يتخللها السرد المتقطع، والحكي المتشظي، حتى إن الخاصية الشعرية هي التي تهيمن على الحكي، وتستغرقه من المفتتح حتى المختتم. ومن هنا، فهذا النص الحداثي يربك القارئ تقبلاً واستجابة، ويخيب أفق انتظاره الذي تعود عليه في القراءة أو التلقي، بل يؤسس مفهوماً حداثياً جديداً لدى القارئ في التعامل مع الإبداع الروائي؛ لأن الكاتب يتجاوز السرد التقليدي والسرد الجديد على حد سواء. ومن ثم، فإن هذه الرواية أقرب إلى الكتابة الشذرية من النص الروائي الكلاسيكي المعروف بالمباشرة والشفافية على مستوى الإحالة والمرجع. كما يقترب هذا العمل من الرواية الشعرية التي تحدث عنها إيف تادييه في كتابه: "المحكي الشعري / **Le récit poétique**"، حيث يتقاطع فيه السرد مع الشعر⁶⁶⁰، أو تتقاطع فيه المشابهة (الاستعارة والتشبيه) مع المجاورة (الكناية والمجاز المرسل) بمفاهيم رومان جاكسون⁶⁶¹. وبما أن الكاتب قد جنس عمله الشعري بكلمة: "رواية"، فعلينا أن نحترم مقصدية التجنيس والتعيين، ونتعامل مع النص على أنه رواية أدبية شذرية وشاعرية في وقت واحد.

◆ آليّة التدليل:

⁶⁶⁰ - Tadié.Jean Yves: **Le récit poétique**, PUF.Paris,1978.

⁶⁶¹ - Jakobson .Roman: **Huit questions de Poétique**, Points,Paris,1977.

تصور الرواية بشاعة العالم السفلي في مقابل العالم العلوي، وتجسد قبح الكائن البشري في هذا العالم المنحط، الذي افتقد فيه الإنسان قيمه الأصيلة، وأصبحت القيم الكمية هي الأساس بالمقارنة مع القيم الاستعمالية أو القيم الكيفية والمعنوية. بمعنى أن الرواية هي مسرحية تراجيدية تجسد سيمفونية الرعب والقهر والخوف والموت، كما أنها قصيدة السقوط، والانهيال، والخيبة، والفشل، والتضعع البشري، وضالة الإنسان أمام القوى الخارقة الشريرة التي تطوقه بالاحتميات العدمية والضرورات الجبرية. كما أن الرواية بمثابة لقطات شذرية "هيتشكوكية"، تثير التفز والفز والفز من عوالم فانتازية غريبة مرعبة، قائمة على الخسة والدناءة والوضاعة من جهة، وعلى الدنس والتعفن والنجاسة من جهة أخرى:

" أنا خنساسا العظيم!

هكذا صفعت المدى أول مرة،

وشققت لنفسى اسما من قاموس الدنس.....

وانبثقت ككل الآلهة من حيرة الإنسان،

وخيبته وانكساره،

انبثقت من فحيح المأزق الإنساني المقنع بالرفاه،

وتربعت على رئة الأرض في رمشة قرن،

ونفخت في جوارح الكون من لهائي الأول الأول،

كي تطيعني الكائنات،

وتسعى مثابرة نحو اختناقها قربانا لي!

هكذا شرعت بالسليقة أمارس وجودي المتعالي.

أنا خنساسا الرب المهاب؛

أنا آخر سلطان على هذا الكويكب الدوار،

وكل الآلهة ينبغي أن تدخل في طاعتي على الفور،

وتعلن دون قيد بيعتها لي،
 هي التي لم تعد قادرة على امتلاك أفئدة البشر.
 سأطهرها من كيمياء الخيال الإنساني،
 وألبسها لباسا نوويا قشيبا،
 سأنفض عنها نقع الملاحم وسحر الأساطير،
 وأرشها بכולونيا الإبادة المنذورة للمأساة،
 سأعلمها كيف تقارع الحواسيب،
 وكيف تنفث السم الشهى في خياشيم الكون،
 سألقنها آداب الفتك البهيج،
 وأعلمها كيف تنهش قلب الأرض في بضع سنين،
 وكيف ترفع مخالب الحضارة إلى طبقة الأوزون...
 سأمدنّها عن كذب!!
 وأمرن الرحيم الرقيق منها على القسوة والفتكوت،
 أنا إله هذا الفساد المترامي!
 فلتسمع كل الآلهة؟!
 أنا خنساسة العظيم، وكل الآلهة ملزمة من الآن،
 بأن تأتمر بالأمر الذي به أنا...."٦٦٢

يتبين لنا بأن الرواية تجسيد ممطط لمخاطر الفساد والحقْد والبغي والشر البشري
 تخيلا وتخطيا وتحبكا في قالب فلسفي فائسطيكي، مع تبيان آثاره الفظيعة على
 مصير الإنسانية. ومن ثم، فهذا المقطع السردى الشاعرى بمثابة إعلان عن نية
 العدوان والإبادة والقتل والموت، واعتداء على فلسفة الفن والجمال باسم القبح

٦٦٢ - بنسامح درويش: نفسه، صص: ١٥-١٧.

والخسة والدناءة والدمار. وعليه، فرواية: "ألواح خنساسا" لبسامح درويش هي رواية القبح البشري بامتياز. ومن ثم، فهي رواية شاهدة على انهيار الكائن البشري إنسانيا واجتماعيا، ودليل على تفككه ميتافيزيقيا، وموته وجوديا وأخلاقيا وحضاريا وثقافيا.

◆ آية التوليد:

تستند الرواية إلى بنيات دلالية عميقة ساهمت بشكل من الأشكال في توليد الرواية تمطيًا وتوسيعًا وتفصيلًا، وتتخذ هذه البنيات العميقة طابعًا منطقيًا ودلاليًا. ويمكن رصدها عبر تواتر المعاجم اللغوية، وتشابك الحقول الدلالية، وتحديدًا كذلك عبر السيمات النووية والتشاكلات السيميائية، وذلك من خلال تتبع المسارات التصويرية من العمق حتى السطح. وهكذا، فالرواية تتحكم فيها مجموعة من الثنائيات، مثل: الجمال والقبح، الحب والكراهية، والحياة والموت، والأمن والحرب، والسعادة والشقاء، والعالم العلوي والعالم السفلي، والروح والمادة... كما تستند الرواية، من جهة أخرى، إلى مجموعة من التشاكلات الدلالية والسيميائية العامة، مثل: التشاكل الأسطوري، والتشاكل الديني، والتشاكل السردي، والتشاكل الطبيعي، والتشاكل الكوني، والتشاكل النفسي، والتشاكل الفانطازي، والتشاكل الوجودي، والتشاكل الفلسفي...

◆ آية التخيل:

تستند الرواية إلى أنماط عدة من التخيل الروائي، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على بوليفونية الرواية، وثرائها الدلالي، وغناها التخيلي، واعتمادها على

التهجين، والأجناس المتخللة، والتناص، والأسلبة، والتنضيد، والتركيب بين الأجناس. ومن هنا، فالرواية عالم من الشذرات التأملية التي تجمع بين الشعر والسرد والفلسفة، كما أن الرواية نوع من التخيل الشعري، والتخيل الحلمى، وهي كذلك تخيل فانتاستيكي تجمع بين التغريب والتعجيب، وتتأرجح بين الواقعي والخيالي، وتتردد بين المؤلف والخارق. زد على ذلك، فالرواية خطاب إبداعي ميثولوجي يشتغل على المخيال الأسطوري لتغريب الواقع، وتجاوز بشاعته الفضة، وذلك باستعادة عالم الشعر والبراءة والانسجام والملحمة والكلية المفقودة، والهروب من نثرية الواقع، والتشظي البشري. علاوة على كون الرواية نوعاً من التصوف والفلسفة، ويتجلى ذلك في الانتقال من عالم البشاعة إلى عالم الجمال، ومن عالم المادة إلى عالم الروح، ومن العالم السفلي إلى العالم العلوي.

ومن الشواهد الدالة على التخيل الفانتاستيكي داخل الرواية أن شخصيات الرواية شخصيات خارقة تتحول إلى كائنات كابوسية فظيعة تذكرنا برواية: "الجرذان" ليحي بزغود^{٦٦٣}، حيث يتحول فيها البشر إلى جرذان وقواضم فظيعة تنهب كل شيء في المدينة. ويقال الشيء نفسه عن رواية: "ألواح خنساسة"، التي يتحول فيها البشر إلى كائنات فانتازية مرحاضية خبيثة، تولد من رحم العتمة والظلمة والسواد: "أفرغ حكير قدحه في جوفه دفعة واحدة، ثم عاد إلى مكانه بين حتشو وميرا وعادت الآلهة إلى الإطراء على الجوّاري باللمزات والغمزات والهمسات، وانشغل خنساسة بمداعبة قبضة زرزا الخلاقة، والتحم السكري أكثر من ذي قبل بقوس الآلهة، وراح خمبي يتسلل بين الجوّاري بسلاسة خفّاش رشيق، وانبريت أتدبر مناصب سرد جديدة لتلك الثلة من الكائنات البشعة، التي ما أن نبست بها شفتا اللعين حتى تفتقت من رحم الظلام."^{٦٦٤}

^{٦٦٣} - يحيى بزغود: الجرذان، منشورات منتدى رحاب بوجدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.

^{٦٦٤} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٥٢.

هذا، ويعد التحول من أهم سمات التخيل الفانطاستيكي، حيث نجد الكاتب في آخر الرواية يتحول إلى طاولة خارقة للغاية من أجل الإيقاع باللعين خنساسة الذميم: "كنت مجرد طاولة خرساء عند قدمي خنساسة؛ طاولة تحيط بمأزقها، وتعي ماترى وتسمع وتحس. وكانت أصابع اللعين تعفس على ظهري الممهد بين الفينة والأخرى لتوقد الغيظ في نفسي، وتضرم نيران المهانة في صدري." ^{٦٦٥} وعليه، فرواية "ألواح خنساسة" لبسامح درويش رواية بوليفونية مركبة، تتخللها أجناس تخيلية متنوعة، تصب كلها في الفانطازي، والرمزي، والأسطوري، والشاعري، والشذري...

◆ آلية التشكيل:

تنتمي رواية: "ألواح خنساسة" لبسامح درويش، وذلك على مستوى التشكيل الدلالي والذهني والإبداعي، إلى المدرسة التشكيلية السريالية؛ نظرا لوجود القبح والدناءة، والتأرجح بين الشعور واللاشعور، والانتقال من الصحو إلى اليقظة، ومن الواقع إلى الحلم. كما أن الرواية تصوير لعوالم مجردة في غاية من الغرابة والتناقض والاختلاف والكراهية والبشاعة، وتهدف الرواية كذلك إلى الهروب من الواقع الغريب إلى عوالم تخيلية فانطاستيكية بشعة، وأحلام متحررة من كبت القهر والرعب والخوف. ويعني هذا أن الرواية تتكىء على اللاشعور السريالي، وقوة الأحلام الهائلة، ناهيك عن غموض لوحاتها، وتجريدها الفلسفي والميتافيزيقي والأسطوري، وتعبّر هذه اللوحات عن حالة المبدع النفسية التي تعاني من التمزق والتشظي والتبعثر. وفي هذا الصدد، يقول الكاتب في آخر روايته: "توسدت ذراعي واستكنت أنظر شامتا إلى بقايا خنساسة على الأرض

^{٦٦٥} - بسامح درويش: نفسه، ص: ١٥٠-١٥١.

النتنة، حتى غفوت، وفي غفوتي تلك انحدرت الأحداث والوقائع حثيثة نحو قدرها
الاعتباطي الذي نسميه النهاية؛ تعلقا بما يشع به مفهوم النهاية من معنى البداية..
وفي غفوتي تلك تلاشى سردي في رمال الروح؛ مثل نهر دافق يلقي حتفه غب
الفيفاة..

وفي غفوتي تلك تحللت الحقيقة في إنبيق الوهم.. وفي غفوتي تلك تبخر القبح،
وهل من سماء الحلم نثيث الجمال.. وفي غفوتي تلك اندحرت كوابيس الكتابة..
وفي غفوتي تلك التحمت الحياة بالموت.. وفي غفوتي تلك تماهى الوعي
باللاوعي.. وفي غفوتي تلك لاح لي السكري بيدين اصطناعيتين تتحركان بمنتهى
المهارة والدقة، ولاحت لي الآلات الحديدية الصفراء الضخمة تتقدم في تودة
هادرة مثل عناكب عملاقة نحو جدران المحطة الطرقية القديمة..

وفي غفوتي تلك لاح لي هومي الحباك ينظر إلى العالم حواليه في حياذ وبرودة
كالمصاب بداء الزهايمر..^{٦٦٦}

وهكذا، يتجلى لنا البعد السريالي واضحاً في هذه الرواية المرعبة بكوابيسها
المخيفة التي تنقلنا من عالم اللاوعي إلى عالم الوعي، ومن عالم الأحلام إلى عالم
الواقع، كأنني بالسارد في رحلة صوفية جوانية يهرب من ضغوطات الواقع
ومكبوتاته للتحلق في عوالم شاعرية وشذرية لاشعورية، لسحق قوى القهر والمنع
والكبت والحرمان. ومن ثم، فالرواية بمثابة لوحة تشكيلية سريالية تشهد على
تحول فانطاستيكي ينطلق من عالم الغرابة نحو عالم الألفة. أي: إن الرواية في
الحقيقة مغامرة سندبادية في عوالم الآلهة وأنصاف الآلهة.

^{٦٦٦} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٦٠.

◆ آليّة التأجيل:

تتميز رواية: "ألواح خنساسة" لبسامح درويش بخاصية التأجيل الدلالي بمفهوم جاك ديريدا، فهي لا تقدم لنا نفسها بنفسها مع بداية الرواية، ولا تبين لنا وقائعها وأحداثها في مرحلة الوسط، ويعني هذا أن الكاتب قد أرجأ ذلك إلى نهاية الرواية، حيث يتلاشى الغموض الشذري شيئاً فشيئاً. و فهمنا في الأخير بأن سارد الرواية هو خنساسة الشرير، وقد آن الأوان للكاتب أن يتخلص منه، بعد أن تملك زمام السرد والحكي. والآتي، أنه دبر مكيدة نكراء لسارده "خنساسة" المخادع المزيف، بتعاون مع السكري وابنه خمبي، رغبة في الحد من خيلاء خنساسة، وتأله المتنامي، وفساده المتعاضم، والتخلص من جيروته المرعب، وسلطته الدموية. وفي هذا النطاق، يقول السارد الحقيقي: "ها أنذا أتولى بنفسني مقاليد الحكي، وأستأنف ما غاص من تفاصيله في حمى المقلب الرهيب الذي دبره لي من غير سابق إشعار ذلك النذل المستهتر الذي فتقته في لحظة عنف جبارة من فضاء مرحاضي مشبوب بشرر الملاحم، وسميته الاسم الذي يرضى، وهيأت له آلهة تامة وأنصاف آلهة تدين له بالطاعة والولاء، وتواطأت معه تحت أجنحة الخفاء الدامس ضد غرمانه العتاة، ورففت له الأرض من دون الآلهة قاطبة، وصقلته لحظة لحظة.. بحنكة الأدباء الكبار، واستأمنته على سردي.

استأمنته على سردي-ابن الكلب- فخانني!

فها أنذا أمسك بتلابيب الوقائع على عواهنها بتقنية ربورتاجية ساذجة وتكنيك اعتباري يعكس بشفافية ذلك الغمر من الارتباك الذي اكتسح أخايد نفسي جراء ذلك الانفلات الغادر، والانقطاع المفاجيء لتيار الحكي، وتوقف ورشة الرواية على حين غرة؛ وإن كنت الآن أحاول بتبصر وحكمة عالين، وخبرة متواضعة، أن أمهد مجرى للأحداث برفش التحليل والتأويل، وأسوسها إلى نقطة

ما، فإنني في الآن نفسه أجهر بلعني على خنساسا، وإنني لن أقبل منه توبة- إن تاب- ولا اعتذارا، ولن يعود ثانية إلى رحاب ثقتي..إنني قد أهدرت لغته!!^{٦٦٧} وهكذا، يكون الموت المحتوم هو نهاية خنساسا المتجبر، بعد أن "تسلطن" وتعجرف وتكبر في الأرض والسماء، وتمادى في تمرده وخيائته وفساده، ورفض الانصياع لأوامر السارد الرئيس: "خنساسا: (ترنح بقوة، ثم انهار في مركز القوس الإلهي).

انطفأت الآلهة في رحاب الباحة؛ تاركة أطيافها في عيني برهة من الوقت، ولم يعد هناك سوى خمبي؛ الواقف مشدوها بباب المرحاض، والسكري الذي كان يتقدم محاذرا نحو الجسد المنهار فوق أرضية الباحة الندية المشبعة برائحة البول والنفايات وزرزا التي كانت تهرول كالشبح الهلوع صوب البوابة الحديدية العتيقة. ركنت إلى المصطبة وكأن تلك الجثة الملقاة في باب المرحاض لاتعني. ^{٦٦٨} وهكذا، لايمكن للقارئ أن يستجمع دلالات النص ومقصدياته المباشرة وغير المباشرة بشكل جلي وواضح إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية، بعد أن يستدرجه الكاتب خطوة خطوة، عبر آليات التحفيز والتشويق والإمتاع والتطويع.

آلية التقويض:

يهدف بنسامح درويش في روايته: "ألواح خنساسا" إلى تقويض عالم القبح والخساسة والكراهية والموت، فهذا العالم الموبوء ليس عالما خياليا مفترضا أو عالما ممكنا، بل هو عالم واقعي يعيش فيه الإنسان المعاصر، هذا العالم الذي تطحنه

^{٦٦٧} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٣٩-١٤٠.

^{٦٦٨} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٥٩-١٦٠.

الحروب والأمراض والأوبئة الفتاكة، وتطوقه التناقضات بشتى أنواعها، بله عن التلوث والكوابيس الرهيبة المخيفة. ومن ثم، يدين الكاتب هذا العالم الكابوسي المرعب، وينتقد بشاعته وشراسته ودناءته بالنقد والتفكيك والتشذير:

"يتها الآلهة، أيها الناس!

إني أكلمكم من كل زمان ومكان،

أنا الغريم الأزلي للزمكان،

فقد آن الأوان ليتربع على حيرة الإنسان،

إله قوي مثلي،

يرتب لانهيار المدنية وأكسدة الحياة،

ويشق لعجز الكائن البشري ميثولوجيا أخرى،

تصب رأسا في نهر الهاوية.. في يم عدم الطلق.

إني صعدت من صلب أنايتكم لأريح الكون من شبهة الحياة،

وليس لكم الآن سوى طاعتي،

والارتقاء في غيبوبة اليأس الوثير،

فأنني لست أقبل بغير الأرض قربانا لي.

فاتركوها لي!

تغلبوا على عواطفكم واتركوها لي بلاشئان،

وتوبوا عما يقوله الفساق البيئون منكم،

اتركوا الأرض لي،

أنضو عنها أوزونها الشفاف،

وأطيبها باليود والنوشادر والسيزيوم والفوسيجين والساارين،

وأدغدغ خصرها بيدين من زرنخ ملتهب،

وأعطر بأكاسيد الأزوت والكبريت هواء للعناق الأبدى،

اتركوا الأرض الشبقية لي،
أضمرها ضما ضما جما حتى تختنق في رحاب جي.
توبوا إلي من غي التكنولوجيا، وسفاهة التقانة والعلوم،
وخطيئة البيئيين في التكتل ضدي،
دعوا الأرض قربانا لي،
أقبلها بشقتين فوق بنفسجيتين،
وأقطر في مسامها مليون برميل من الزئبق.....
وأسيحها في الفضاء المترامي تابوتا سرمديا،
ناووسا باذخا لذكرى الرب نرجس،
حتى إذا عم الفناء واستويت على....
صحت في الأنوناكي أن اذكروا شهامة الإنسان،
ولو إلى حين!

واشربوا من البحر الأعلى؛ إنه سرّة الأرض،
اشربوا من بحر إيجيه، ومن المجاري،
اشربوا نخب هذا العدم الرغيد،
نخب الأب الأول "إنليل".^{٦٦٩}

ومن هنا، فالكاتب يعبر عن رؤية سوداوية تراجيدية تجاه العالم، قائمة على التشاؤم والخيبة والسأم. ولاسيما أن الكاتب لا يؤمن إلا بقيم الحب والجمال والفن. فكيف يقبل - إذاً - عالما تسوده الحروب والأمراض والفقر والبشاعة، ويتحكم فيه القبح على حساب الجمال، وتطغى الكراهية على الحب، وينتصر الشر أحيانا على الخير، وتحتكم الشعوب إلى منطق الحرب على حساب فلسفة السلام، ويعم التلوث والأوبئة على حساب نقاء الطبيعة وصفائها الرومانسي!!؟

^{٦٦٩} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ٣٤-٣٥.

◆ آليّة التحيـك:

تفتقر رواية: "ألواح خنساسا" لبنسامح درويش إلى الحبكة السردية التقليدية المعهودة القائمة على الصراع الدرامي بين القوى العاملة (المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس). فهنا، تتراءى لنا حبكة شذرية شاعرية فانطازية، تنبني على تداخل الشعر والسرد، وتتحول الحبكة إلى خطابات منولوجية ذاتية وقصائد شعرية مغناة. بمعنى أن الرواية قصيدة شعرية تهيمن فيها الوظيفة الشعرية على الحكى السردى. وعلى الرغم من ذلك، فهناك حبكة سردية تشتغل على تناقضات العالم العلوي والعالم السفلي، والصراع بين عالم الغرابة وعالم الألفة، والتناوب بين عالم الفيزياء وعالم الميتافيزياء، والتأرجح بين عالم القبح وعالم الجمال، والتردد بين عالم الوعي وعالم اللاوعي:

" ترى،

هل الإنسان هو العالم السفلي في ذاته؟
 هل يحدث التردى النهائي للكائن عندما يهوى رويدا،
 في فضاءات الإنسان المظلمة؟
 وهل سموت الآن حقا؟
 وهل نجوت من سكير الحيرة وقرف الحياة البشرية؟
 أي نعم! أنا الآن جوهر مغاير لما كنته،
 وكل شيء يخالط مزاجي أو يعلق بإدراكي،
 يصير خالدا ومستنيرا.

وإن كنت ما أزال أحس بهزة من الارتباك تخالج كياني،
 كلما عن لي أن أعرف هل أنا سيرورة أم قطيعة،

فيتراءى لي في كل رجة خيط من الظلام،
يربطني مثل حبة مشيمة برحم العالم السفلي،
وتلمع في أغواري نيازك فاتنة من الماضي المقرف السحيق،
فأحس بها تقعص كينونتي وتشوش وجداني،
فهل يليق بي أنا خنساسة العظيم،
أن أحمل ولو بذرة واحدة من ذلك الحقير:
هو مي الحباك؟!!

ففي البدء كان الالتحام وحده،
كان العالم السفلي ملتحما بالعالم العلوي في الماوراء،
وكان النور والظلمة مضطجعين في زمكان واحد،
وكان الإله والإنسان شحنة واحدة ترفل خارج المادة،
وكانت الأرض متحدة بالسماء في غمرة السديم المستدام،
ولما حدث الانفصال جراء اللذة القصوى،
ظل كل نقيض يحمل ذكرى نقيضه،
وظل كل غريم يتوق جاهدا للقضاء على غريمه،
لكن.. بدون جدوى!^{٦٧٠}

هكذا، يحتدم الصراع الدرامي بين السارد الحقيقي (الكاتب) والسارد المزيف (خنساسة)، كما يتضح ذلك جليا في آخر الرواية، حيث يسعى السارد الحقيقي للإيقاع بخنساسة الخائن، والتخلص من جبروته واستعلائه وتماديه في الفساد، كأني بالكاتب يتخلص من كواييسه الواقعية اللاشعورية، التي أرغمته على سفر سندبادي غريب في مخيال فانتازي، تنديدا بالواقع البشري المتعفن بالذلة والرداءة والدناءة والخنساسة.

^{٦٧٠} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ٤٠-٣٩.

◆ آليــــــــة التذويت:

يهيمن ضمير المتكلم على معظم شذرات الرواية شعرا وتقصيда؛ وهذا ما يقرب هذه الرواية بشكل من الأشكال إلى الشعر الغنائي الذي يستند كثيرا إلى ضمير الأنا أو ضمير المتكلم التفاتا وتعبيرا وانفعالا وإبلاغا، بل تتحول شذرات الرواية إلى خطابات شاعرية منولوجية يطغى عليها التذويت، والمناجاة، والانطواء على الذات، عبر أفعال البوح والتعبير والانفعال والشعور:

" لكن..

ماذا صنعت بحب الناس لي،
كي أخشى الآن من كراهيتهم؟
ماذا يضير،
إن أنا ذهبت رأسا لأوبخهم واحدا واحدا،
برفع إكليل البشاعة إلى خياشيم البشر؟
أنا الذي شغلني شؤون الذوق في شعشعان شبابي،
واستدرجتني يوما فيوما، عاما فعاما..
إلى أبهى ورطة في الحياة،
فانشغلت بكل ما أوتيت من لمعان القلب،
بضبط أسارير الوجوه، وتخطيط صور شخصية للأنبياء،
والفلاسفة، والآلهة، والأبطال، وسكان الأساطير،
والملائكة، والشياطين.."٦٧١

٦٧١ - بنسامح درويش: نفسه، ص: ٥.

بيد أن التذويت الشعري لدى الكاتب سيتحول إلى ضمير شخصي مغيب ضمن منظور سردي موضوعي مع الفصل الثامن، ومعه سيتغير الفضاء البصري من حالة الانكسار السطري الشعري إلى حالة النثر السردى. وبالتالي، سينتقل السارد من الرؤية الداخلية المبترة إلى الرؤية الموضوعية المبارة، كما يتضح ذلك جليا في هذا المقطع السردى: "كان من الضروري أن يلتزم خناسا بالتصميم المسطر للرواية، وينتهج المسالك التي شققتها له بعد نظر عميق مدجج بشتى الهندسات، وأن لا يتهور ويتسلل من سراديب الكتابة إلى ضوء الكينونة الفاضحة، ملقيا ظل جبروته علي أنا أيضا. كان عليه - على الأقل - ألا يغدر بي، ويغادر المستشفى في زحمة الزوار الخارجين؛ ليهرول هاربا عبر شارع البهلوان" جان بول"، ثم ليقف في مشتبك الطرق المحاذي لقصر العدالة، متقمصا دور الشرطي يوقف حركة المرور؛ كأنما ليفسح الطريق لمرور موكب شخصية رسمية من شخصيات الدولة.^{٦٧٢}

وهكذا، ينتقل الكاتب من خطاب التذويت الشعري والشذري إلى الخطابين: المسرود والمعرض. وبذلك، تتغير الرؤية السردية من رؤية داخلية مشاركة إلى رؤية موضوعية محايدة.

◆ آلية التشذير:

قسم الكاتب روايته إلى تسع شذرات أو لوحات شعرية مفصولة بالفراغ البصري، كما وزع الشذرة الواحدة إلى شذرات فرعية مفصولة بمربعات صغيرة دلالة على نهاية الشذرة، وانتقالا إلى شذرة أخرى. ويعني هذا أن الرواية خاضعة لمنطق التقطيع والتقسيم والتشتيت على غرار الكتابات الشذرية المعروفة في الفكر

^{٦٧٢} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٣٧-١٣٨.

الغربي فلسفة وإبداعا وشعرا وسردا ومسرحا. وبالتالي، فكل شذرة في الرواية تستقل بدلالاتها ومقاصدها، وتشكلاتها البصرية الكالغرافية، وتأملاتها الفلسفية، ووقائعها السردية. ويلاحظ كذلك أن ثمة مجموعة من اللوحات السردية الشاعرية قد قسمت إلى متواليات ومقاطع شذرية مفصولة بالفراغ أو نقط الحذف أو المسافة البصرية الموسعة، كما يتضح ذلك واضحا في هذه اللوحة الشذرية:

" كانت أنواع من العطور شتى،
تفوح بالمجان من السيدات،
وتدشن اشتباكها السافر في البهو،
في انتظار بداية العرض،
لما بدأت بداية العرض،
لما بدأت تستبد بأمعائي زخات المغص،
وجلجلاته المتلاحقات؛
وبدأت خطواتي تختل، وأنا أحاول حبس السيلا،
الذي يكاد زمامه يفلت من شرجي،
حتى إنني اهتديت من تلقاء إستي
إلى منهاج محنك في كبج الانفلات؛
بتسريب جرعة محسوبة بمنتهى الدقة،
من سائل الأمعاء إلى الكيلوت، فجمعت لأول مرة في جسدي الواحد،
بين لسع الوجع وديب الجمال،
من خلال تصويب الذات نحو تضاريس العارضات.

ثم.....

ثم..هرعت بمجرد إسدال الستار

متماوجا نحو مرحاض المحطة..

المحطة الطرقية القديمة:

البوابة الحديدية الخضراء ذاتها؛

المرحاض ذاته، الباب الخشبي المتآكل ذاته،

الجدران المنقوشة.....اء ذاتها،

القصعة الموزاييك الرقطاء ذاتها،

والاختناق الأبدي ذاته.

لم يكن ثمة بد من اقتحام العتمة،

وتلمس موضع للقدمين؛

لم يكن ثمة بد من الإقعاء،

لينهرق السائل الأصفر بسلاسة من إسيتي؛

كما لم ينهرق من قبل،

محدثا هريرا ناعما يخطف الأسماع؛

ذاك الهرير السلس المتهافت الذي نفخ الغبطة في كياني،

وجنحني بريش الابتهاج.

فشرعت أهتك غشاء الغبش عن الأشياء حوالي،

وأجز بمقص النور وبر المكان...^{٦٧٣}

^{٦٧٣} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ٧-٨.

إذاً، فهذا النص قد تم تقسيمه إلى شذرات شاعرية وتأملية، مفصولة بالبياض البصري، والفراغ الأبيض، والمساحة البصرية الموسعة.

◆ آليّة التشخيص:

تستند الرواية إلى تشخيص الذات الموبوءة بالشر والقبح والطغيان والتسلط والعدوان. بمعنى أن خنساسا يحتفي بذاته الإلهية باعتبارها ذاتا لاتؤمن إلا بالقبح والكراهية واحتقار الآخرين:

" لكن..

ماذا صنعت بحب الناس لي،

كي أخشى الآن من كراهيتهم؟

ماذا يضير،

إن أنا ذهبت رأساً لأوبخهم واحدا واحدا،

يرفع إكليل البشاعة إلى خياشيم البشر؟

أنا الذي شغلني شؤون الذوق في شعشان شبابي،

واستدرجتني يوما فيوما؛ عاما فعاما..

إلى أهى ورطة في الحياة،

فانشغلت بكل ما أوتيت من لمعان القلب،

بضبط أسارير الوجوه، وتخطيط صور شخصية للأنبياء،

والفلاسفة، والآلهة، والأبطال، وسكان الأساطير،

والملائكة، والشياطين..^{٦٧٤}

^{٦٧٤} - بنسماح درويش: نفسه، ص: ٥.

كما تشخص الرواية واقعا محبطا تنعدم فيه القيم الأصيلة، هذا الواقع أشبه بواقع كابوسي مخيف، يسود فيه القبح والكراهية والدنس والأوساخ البشرية. ومن ثم، يحيلنا هذا الواقع على نفس العالم الفانطاستيكي الذي شخصه بنسالم حميش في روايته: "ممارسة السراب"^{٦٧٥}. إنه أشبه بمظهر سلمي يتحول فيه الجمال إلى قبح وفضاضة وخساسة ودناءة، إنه عالم وحشي سريالي يتأرجح بين الوعي واللاوعي، يتحول فيه الإنسان إلى كائن شبحي مخيف، وإنسان مأساوي منحط، يثير التفرز والاشتمزاز. حتى إن أسماء الشخصيات (خنساسا، ولوتونيوس، وحكير، وحتشو، وزوا، وبدودو، وزرزا، ودديس، وزوسفانا، والسكري، وخمي..) دالة على التعفن، والعري، والموت، والخساسة، والحقارة، والتدمير النووي، وانتشار الأمراض والأوبئة، وضالة الإنسان قيميا واجتماعيا ووجوديا. ويعني هذا أن الشخصيات الموظفة في الرواية لاعلاقة لها بالجمال والحسن والصحة والسلامة والأمن، بل هي شخصيات أسطورية ولاهوتية خارقة، تنتمي إلى عالم الشر والقبح والموت والكراهية، لاتعرف الرحمة ولا الشفقة ولا الإنسانية. وخير مقطع نصي يشخص لنا واقع الرواية مايصرح به خنساسا إله القبح والدمار والمكائد:

" هذه الأرض لي،

أقتض أوزونها، وأقذف في أحشائها نطفتي الحارقة،

عسى أن تجلب بموت وسيم مني..

مني أنا، وليس من سواي.

أنا خنساسا العظيم!

ليس بعدي سوى السديم والخراب العميم،

هذه الأرض المضطجعة فوق بسات من أنانية الإنس، لي.

وأنا أقدر المصائر فيها كما أشاء،

^{٦٧٥} - بنسالم حميش: ممارسة السراب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.

فلنواضب الآلهة العظام،

على جعل العروس مشتتة بين ذراعي.

وليعطر فستانها الشفاف الإله الصموت يوران

بمزید من اليود وأكاسيد النيتروجين،

والفلور والأحماض والبروم والسيزيوم والكلور والزنك،

والنوشادر والزرنيخ والميثانول والسايرين،

وليسارع كل إله إلى ماهو منوط به!^{٦٧٦}

هذا، وتخص الرواية نفسها بفضح اللعبة السردية، والتشديد على الوظيفة الشعرية للرواية، واستكشاف طرائق التحريك والتخيط ضمن ما يسمى بالرومانيسك، أو الرواية داخل الرواية، أو ما يسمى أيضا بالميتاسردي، كما يبدو ذلك واضحا في هذا المقطع النصي: "حسب التخطيط السردى الذي كنت - أنا الكاتب - قد ضبطته لروايتي هذه، كان من اللازم أن يقضى خنساسا وقتا أطول في المارستان؛ حتى يتسنى للأطباء، أن يقفوا على جملة من التناقضات المخرجة التي سيقع فيها دديس، وحتى يعهد لزرزا بشق آلهة جديدة تتولى بدورها خدمة كبير الآلهة تلك التواطؤات المريبة التي سطرت - حسب المجرى المرسوم لوقائع الرواية دائما - من أجل وضع خنساسا أمام اختيارات صعبة للغاية، ليختار في النهاية التخلي عن قناعه لديومة الموت من غير أن يولي اعتبارا للمصير الحقيق الذي كان سيؤول إليه دديس وزوسفانا اللذان شرعا من تلقاء ألوهيتهما يهتديان إلى تبديد حيرتهما المشتركة بالركون إلى بعضهما البعض، والتفاني في تدبير ما أنيطا به منذ البدء من لدن القبضة الخلاقة.

كان من الضروري أن يلتزم خنساسا بالتصميم المسطر للرواية، وينتهج المسالك التي شققها له بعد نظر عميق مدجج بشق الهندسات، وألا يتهور ويتسلل من

^{٦٧٦} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ٥٩-٦٠.

سراديب الكتابة إلى ضوء الكينونة الفاضحة، ملقيا ظل جبروته علي أنا أيضا. كان عليه - على الأقل - ألا يغدر بي، ويغادر المستشفى في زحمة الزوار الخارجين؛ ليهرول هاربا عبر شارع البهلوان جان بول، ثم ليقف في مشتبك الطرق المحاذي لقصر العدالة، متقمصا دور شرطي يوقف حركة المرور؛ كأنما ليفسح الطريق لمروور موكب شخصية رسمية من شخصيات الدولة.^{٦٧٧} ومن هنا، فالشخصيات التي تتضمنها الرواية شخصيات أسطورية وملحمة ورمزية تحمل في طياتها - كما قلنا سالفًا - دلالات القبح والموت والدمار. كما أن مسمياتها العلمية خاضعة بشكل من الأشكال لعمليات الاشتقاق والسخرية والتحوير والتوليد كالسكري الدال على المرض والوباء، وبدودو الدال على التبذير والإسراف، ويدل بلوتونيوس ويوران على الدمار الكوني، ويشير حكير إلى الحقارة والزراية، ويحيل اسم حتشو بالأمازيغية على الفرج والحيز... ويعني هذا أن الكاتب يوظف أسماء علمية غريبة غير معروفة في عالم الواقع و الألفة.

◆ آليّة التخطيط:

استعمل الكاتب في بناء روايته وتخطيطها ما يسمى بالرؤية المصاحبة أو ما يسمى بالمنظور الداخلي، حيث شغل ضمير المتكلم الأنسب للشعر والمنولوجات الطويلة، كما يظهر ذلك جليا في الرواية. كما أن الراوي حاضر داخل القصة بشكل من الأشكال، ويشارك باقي الشخصيات الأخرى في إنجاز الأفعال والأعمال. ويقوم هذا الراوي أو السارد في هذه الرواية بوظائف عدة، كوظيفة السرد الطبيعية، ووظيفة التنسيق، ووظيفة الانفعال، ووظيفة التبليغ، ووظيفة الأدلجة، ووظيفة التقويم... ويلاحظ أن هذه الرواية بوليفونية المنحى نظرا لتعدد

^{٦٧٧} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٣٨.

الرواة والسرد على غرار رواية: "لبعة النسيان" لمحمد برادة^{٦٧٨}، حيث يتولى خنساسة السرد في البداية، ليحل محله الكاتب، بعد أن خانه ذلك الراوي الزائف: "يجوب [يقصد خنساسة] الأزقة والشوارع والساحات مثل فرس جموح، أو كأنما تسكنه صاعقة مراهقة، يجوب الأمكنة وأنا أتبعه على مضض، ينسف السابلة بسؤاله، يصافح الجدران مثل أشخاص يعرفهم، يحيي الفراغ، يقف على قدم واحدة، يرشف بلا استئذان من فناجين الجالسين حول طاولات المقاهي، يسير إلى الخلف، يقلد هرير السيارات بفمه، يقهقه، يرقص بلا ضوابط على إيقاعه الخاص، يقبل الشبابيك الأوتوماتيكية للأبنك بجرارة، يفرد ذراعيه كأنهما جناحان ويهم بالطيران، يصيح بأسماء الآلهة.. حكير، زوا، بدودو، زرزا، يوران، بلوتونيوس، دديس، حتشو... ويتخذ في أماكن بعينها هيئة نصب تذكاري.

فكان علي أن استرد زمام السرد!

ها أنذا أتولى بنفسى مقاليد الحكى، وأستأنف ماغاص من تفاصيله في حمى المقلب الرهيب الذي دبره لي من غير سابق إشعار ذلك النذل المستهتر الذي فتقته في لحظة عنف جبارة من فضاء مرحاضى مشبوب بشر الملاحم، وسميته الاسم الذي يرضى، وهيات له آلهة تامة وأنصاف آلهة تدين له بالطاعة والولاء، وتواطأت معه تحت أجنحة الخفاء الدامس ضد غرمانه العتاة، ورففت له الأرض من دون الآلهة قاطبة، وصقلته لحظة لحظة.. بحنكة الأدباء الكبار، واستأمنته على سردي.

استأمنته على سردي-ابن الكلب - فخانني!^{٦٧٩}

ويتمثل هذا التعدد البوليفوني في تنوع الأساليب (أسلوب شعري ذاتي وأسلوب سردي موضوعي)، والتأرجح بين الشعر والرواية. ومن ثم، "فالرواية المتعددة

^{٦٧٨} - محمد برادة: لبعة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٣م.

^{٦٧٩} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٣٩-١٤٠.

الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى.^{٦٨٠}

وعليه، تتكئ الرواية أسلوبيا على التنضيد، والتهجين، والتناس، والأسلبة، وتداخل الأجناس الأدبية. ومن هنا، فلغة الرواية: "هي لغة منضدة طبقات، ومتعددة لسانيا بمظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبري في نظر الغير. ويكون ذلك التنضيد له علاقة وثيقة بالأجناس الأدبية (تنضيد اللغة إلى أجناس)، فيكون الحديث عن اللغة الشعرية، واللغة المقالية، واللغة الصحفية.... وهناك تنضيد آخر نسميه التنضيد اللغوي المهني (تنضيد اللغة إلى مهن)، كأن نشير - مثلا - إلى لغة المحامي، ولغة الطبيب، ولغة السلطان، ولغة الفقيه، ولغة التاجر، ولغة السياسي، ولغة المعلم... إلخ.

وهكذا، فجميع: "لغات التعدد اللساني، مهما تكن الطريقة التي فردت بها، هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي، ومنظورات غيرية دلالية وخلافية. بهذه الصفة، يمكنها جميعا أن تتجابه، وأن تستعمل بمثابة تكملة متبادلة، وأن تدخل في علائق حوارية. بهذه الصفة، تلتقي وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان - الروائي الخلاق. وبهذه الصفة أيضا، تعيش حقيقة، وتصارع، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي. ولأجل ذلك،

^{٦٨٠} - ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م، ص: ٥٩.

تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعاً لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يجمع الأساليب البارودية للغات أجناس متنوعة، ومظاهر مختلفة من أساليب وتقديم لغات مهنية ملتزمة، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية... جميع تلك اللغات يمكن أن يجتذبها الروائي لتنسيق تيمات، وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه القيمية. لأجل ذلك، نلح باستمرار، على المظهر اللغوي، الدلالي والتعبيري. أي: القصدي، لأنه القوة التي تنضد وتنوع اللغة الأدبية، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات، وتناغمات المعنى، إلخ...) في لغات الأجناس والطرقات المهنية وغيرها، لأنها، إذا جاز القول، رواسب متحجرة عن سيرورة النوايا، وعن العلامات التي أهملها العمل الحي الذي تنجزه النية المؤولة للأشكال اللسانية المشتركة. إن تلك العلامات الخارجية، ملحوظة ومثبتة من وجهة النظر اللسانية، لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها المقصدي.^{٦٨١}

ويعني هذا أن اللغات والأساليب التي يستعملها الكاتب أو السارد الضمني تحمل في طياتها مواقف إيديولوجية مختلفة. وبالتالي، تتحول تلك اللغات المنضدة والمهجنة إلى أقنعة دلالية ورمزية وسياسية في خدمة أطروحة الكاتب وأطروحات شخصياته المتصارعة.

وعليه، ينتقل الكاتب من أسلوب التذويت، والبوح، والاعتراف، والتصريح المباشر في شكل حوارات داخلية ومنولوجات طويلة مبنية على ضمير المتكلم، إلى السرد الموضوعي القائم على الخطاب المسردن تارة (هيمنة السرد)، والخطاب المعروض تارة أخرى (هيمنة الحوار)، ويوجد كذلك ما يسمى بالأسلوب غير المباشر الحر الذي يختلط فيه كلام الشخصية مع كلام السارد، ويصعب التمييز

^{٦٨١} - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة

١٩٨٧م، ص: ٥٤.

بينهما بشكل جلي. وإليكم نموذجاً من الخطاب الذاتي الذي يتخذ شكل منولوج شاعري قائم على ضمير المتكلم وهو على لسان خنساسا:

"فها أنا أتطلع نحو الأعلى عسى أن أقرأ في الأعلى مصيري، وأطل نحو الأسفل عسى أن أتبين قعر الهاوية.

وهاأنذا ألتف حولي، وأعرض العمر في شريط سريع، وأستحث كل التفاصيل على النهوض في مفازاتي، وإن كنت أعترف للسديم بالثقوب التي أحدثها القلب في السحايا، فإنني مازلت أذكر ومضات الفتوة، ونظرات الخليعة التي فرت من حصاة الفيزياء، لتجلس قربي فوق مصطبة المحطة الطرقية؛

تحرسني من الأخريات، في انتظار إقلاع حافلة الغياب.

مازلت أذكر الجلبة والهدير والسحنات والسخام والجدران.. والمتسولين بالكمنجة والطر، والمشعوذين والنشالين ورنين القرايين.."^{٦٨٢}

وقد يتحول هذا الأسلوب الحوارى إلى حوار داخلي، يعبر عن التمزق النفسى، والصراع الداخلى، والتبرم من هذا العالم الفانطازى الملوث: " كان الضوء المنظم لحركة المرور جاحظاً في أعلى العمود الحديدى الأخضر يغير لونه بانتظام وانضباط؛ لكن بلا معنى، وكنت أحدث نفسى في لجة اللغظ المتنامي: هل كنت قادراً على زرع كل هذه البلبلة والفوضى بمجرد وضع الكون في حضن طقس فانطازي؟ هل كنت قادراً على استفزاز سهو الناس وصحوهم في نفس الآن،

^{٦٨٢} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٢.

بمجرد خيانة طفيفة اقترفها في حقي إله حقير؟ هل أفجر نفسي - هكذا - في فضاء عمومي، وأصبح في الناس أن هو إلا كائن من علكة الخيال؟ هل يمكن أن يكون هذا الذي أرى كله كابوسا سينطفئ بعد حين؟..

هل أكون قد جننت من غير أن أعلم؟! "٦٨٣"

ومن جهة أخرى، يستعمل الكاتب الأسلوب غير المباشر الحر كما في هذا المقطع السردى: "هكذا تكلم اللعين المتنطع خنساسة، وهو يفتتح حفل الاحتفاء به؛ فيما كانت الآلهة تنصت مشدوهة لرنات كلامه، وتتطلع بكل انبهار وخشوع إلى كل نائمة ينام بها، فخض خلايا ذهني أن أستردي سردي فألفيه - مرة ثانية - قد استقل عني، وانساب عبر مساربه المسطرة كما لو كنت أنا سائسه! يالفضاعة عراني من الجدوى!

إخ من هذا السرد القحوب ينصاع حتى لشخص من علكة الوهم!! "٦٨٤" وتستند اللوحات الشعرية الشذرية كذلك إلى مجموعة من الآليات التعبيرية كالتوازي، والتكرار، والتجنيس، والمشاكلة، والالتفات، والمطابقة، والمقابلة، والمماثلة، والانزياح، والاستعانة باللازمة الشعرية والسردية (أنا خنساسة)...

◆ آلية التوصيف:

من المعلوم أن الوصف ينصب على الشخصيات، والأمكنة، والأشياء، والوسائل. ومن هنا، فقد حظيت الشخصيات في رواية: "ألواح خنساسة" بحصة الأسد، باعتبارها كائنات أسطورية فانتازية غريبة غير مألوفة في عالمنا الواقعي هذا. بمعنى أنها شخصيات تأهت وتأسطرت لتسحق بني البشر بالقوة الخارقة والبطش

٦٨٣ - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٣٨.

٦٨٤ - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٥٠.

النووي. وقد استعمل الكاتب في وصفه الاستعارة، والتشبيه، والنعت، والتميز، والحال، واسم التفضيل، والمجاز، والسخرية: "كان خنساسة هائج الأبعاد، صاعق النظرات، متوفز الملامح، بادي الكشكوشة عند ملتقى الشفتين، لا يستطيع أحد أن يقترب منه؛ وهو يصرخ باسترسال ولهفة في وجوه الجماهير: إلى أين؟ إلى أين؟ فأحسست أن هذا السؤال الذي يسكن خنساسة نابع من صلب رؤيتي للعالم، كنت أنا نفسي سأجعله في موقف ما يطرحه في وجه الإنسان، ووسعت إدراكي لمحتي، واهتديت إلى رحابة الصدر وضرورة التعامل مع أوقاتي العصبية بمزيد من السياسة والدهاء، عسى أن يعود خنساسة من تلقاء عصيانه إلى مجرى الواقع كما هي مسطرة في تصميم الرواية.

كان يسقسق وراءه عدم خاطف!

يضرب في أعماق المدينة وأنا أتبعه..

يجوب الأزقة والشوارع والساحات مثل فرس جموح، أو كأنما تسكنه صاعقة مراهقة، يجوب الأمكنة وأنا أتبعه على مضض، ينسف السابلة بسؤاله، يصفح الجدران مثل أشخاص يعرفهم، يحبي الفراغ، يقف على قدم واحدة، يرشف بلا استئذان من فناجين الجالسين حول طاولات المقاهي، يسير إلى الخلف، يقلد هرير السيارات بفمه، يقهقه، يرقص بلا ضوابط على إيقاعه الخاص، يقبل الشبابيك الأوتوماتيكية للأبنك بجرارة، يفرد ذراعيه كأنهما جناحان ويهم بالطيران، يصيح بأسماء الآلهة.. حكير، زوا، بدودو، زرزا، يوران، بلوتونيوس، دديس، حتشو... ويتخذ في أماكن بعينها هيئة نصب تذكاري.^{٦٨٥}

وقد أسبغ الكاتب على شخصياته صفات القبح، والسوداوية، والفضاضة، والدناءة، والحساسة، بل إن شخصياته شخصيات فانطازية مرحاضية تقتات البراز، والقحج، والحيض، وتتلذذ بالأوبئة والأمراض الفتاكة. أي: إنها شخصيات

^{٦٨٥} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٣٨-١٣٩.

ملوثة منحطة وموبوءة كشخصيات ألبير كامو، وكافكا، وبنسالم حميش في روايته: "سحابة السراب"، ويحيى بزغود في روايته: "الجرذان" .. وفي هذا الصدد، يقول السارد واصفا شخصياته المرحاضية الدونية: "كان خمي بكوبه البلاستيكي ذاته قد شرع في نقل رحيق القصعة الرقطاء إلى شفاه الآلهة، وبدأت باحة المرحاض تمور بكائنات وشخوص لم تكن مسجلة بالمرّة في جذاذتي الخاصة بهذه الرواية، كائنات تتفتق تباعا من رحم الظلمة، وتتحرك في ألفة وتبرج وغنج في أحضان القوس الإلهي، كائنات شرشفت عيون الآلهة بشراشف الشبق وخلبت ألباهم، وصرفت أنظارهم عن طلعة خنساسة، ودب في عروق الأنوناكي نسغ التزوات، وانفتحت أسارير الآلهة عن مشاعر القرف والاشمئزاز، حتى كدت أهب واقفا من لسع الحنق ولطم المهانة، وضنك تدبير العيش والسرد لشخوص جديدة بتلك البشاعة والكثافة، واستحضرت بيني وبين نفسي - بالموازاة مع مأساتي - مقياسا راجحا لدرجات الحنق، من خلال استحضار مشهد امرأة يفاجئها بعلمها بكوكبة من الضيوف قبيل ميقات النوم، فلا تجد سوى المطبخ مكانا مناسباً للانفجار!"^{٦٨٦}

وهكذا، ينقر الكاتب من خلال وصفه هذا على ثنائية المقدس والمدنس، والهامش والمركز، للتنديد بعالم التناقضات الذي انخط فيه الإنسان، وتقزم وجوديا، وتهاوى قيميا في الحضيض.

علاوة على ذلك، يصف الكاتب كذلك أفضية فانتازية تتأرجح بين الغرابة والألفة، وبين الواقع واللاواقع. ويعني هذا أن التخيل الفانتاستيكي الغريب هو الذي يتحكم في تقنية الوصف المكاني، حينما يفتقد المعنى، وتغيب الدلالة، ويتحول المعقول إلى لامعقول: "كان الضوء المنظم لحركة المرور جاحظا في أعلى العمود الحديدي الأخضر يغير لونه بانتظام وانضباط؛ لكن بلا معنى، وكنت

^{٦٨٦} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٥١.

أحدث نفسي في لجة اللغظ المتنامي: هل كنت قادرا على زرع كل هذه البلبلة والفوضى. بمجرد وضع الكون في حزن طقس فانطازي؟ هل كنت قادرا على استفزاز سهو الناس وصحوهم في نفس الآن، بمجرد خيانة طفيفة اقترفها في حقي إله حقير؟ هل أفجر نفسي - هكذا - في فضاء عمومي، وأصبح في الناس أن هو إلا كائن من علكة الخيال؟ هل يمكن أن يكون هذا الذي أرى كله كابوسا سينطفئ بعد حين؟.. هل أكون قد جننت من غير أن أعلم؟!^{٦٨٧}

وقد يختلط الوصف الشخصي بالوصف المكاني، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن الرواية ذات طبيعة مزدوجة: رواية شخصية ورواية مكانية بامتياز. لكن تشترك الأوصاف كلها في البشاعة والغرابة والقبح: "جلس خنساسا واضعا يديه فوق ظهري الممهد، وقد تحلقت حوله الآلهة في هيئة قوس تلقائي بديع، - لم تكن هندسته مسطرة بذلك الشكل في جذاذتي الخاصة - قوس يبدأ من اليسار برب المجاري حتشو الفتى المسك بباب المرحاض في مباهاة وخيلاء، ويمتد من خلال حكير القاعد أرضا قاعدة المنصهر في طقوس اليوغا، فربة الضوضاء ميرا المشرئبة بعنقها بحثا عن جرعة ضجيج تداري بها هدوء المجلس، فبدودو المفتون في نفس الآن بسيد الآلهة، وبما يعتمل فوق المصطبة من أنين وزفرات وسعال، فزوا الجذلان دوما بسريان شريعته في أرجاء الأرض، فيوران المعتد بفحولة أكاسيده، وينتهي القوس إلى اليمين عند بلوتونيوس المستلقي باستهتار فوق دولاب شاحنة؛ مشيحا بوجهه قليلا عن سيد الآلهة الذي تعلقت بمقامه العيون في انتظار إعلانه عن افتتاح الحفل الكبير، وقد وقفت زرزا بانضباط إلى جانبه قريبا جدا من رأسي المعقوف فيما كان خمبي يقتعد طوبة إسمنتية مخوفة بباب المرحاض العمومي المخنوق، والسكري ينتصب كالحارس المتوفز الحواس عند نقطة منحنى القوس الإلهي؛ مندغما بمعطفه الأسود بحلقة الظلال الليلة التي رسمت حدودها الثابتة

^{٦٨٧} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٣٨.

الأضواء الهاربة وجدران المحطة العتيقة، فاصلا بين عالم الإنس فوق المصطبة، وعالم الآلهة في باحة المرحاض.^{٦٨٨}

ولم يقتصر وصف الكاتب على الشخصيات والأمكنة والأشياء، بل اهتم أيضا بوصف الوسائل، كوصفه للسيارات في مدينة موبوءة بالعبث والفوضى والضجيج: "كنت محشورا بطريقة هتشكوكية بين الجمهور الواقف ببلاهة على الأرصفة، يتابع ذلك المشهد في توتر وحرص وانفعال محتدم تحت ضغط جعيق السيارات والشاحنات والحافلات المكبوحة في صف طويل يندى له الجبين؛ من غير أن أتمكن من السيطرة على الموقف، أو اقتناص فرصة جانبية للتفاوض مع الإله خنساسا المنفلت من عقال الكتابة.^{٦٨٩}

◆ آليّة الحذف والإضمار:

تستند رواية: "ألواح خنساسا" لبسامح درويش إلى آليّة الحذف والإضمار، باستعمال نقط الحذف الدالة على الفراغ التي تستلزم من المتلقي ملأها وتأويلها في ضوء معطياتها الإحالية والسياقية والتداولية. وغالبا ما يلتجئ الكاتب إلى تشغيل نقط الحذف لأسباب دينية وسياسية واجتماعية وأخلاقية. بمعنى أن ثمة طابوهات تمنع الكاتب من استعمال لغة الوضوح والمباشرة والشفافية، والانتقال إلى لغة الإضمار والتكنية والتورية والترميز من أجل إشراك القارئ في فعل القراءة والتأويل، وبناء النص الروائي. وقالما نجد شذرة روائية لا يوجد فيها الحذف والإضمار والتكثيف:

"هومي خذروف فلسفي يدور في مركز الذاكرة،

^{٦٨٨} - بسامح درويش: نفسه، ص: ١٤٨.

^{٦٨٩} - بسامح درويش: نفسه، ص: ١٣٨.

يثقبها عن كذب.
 هو صرير نرجسية الإنسان.
 هو حصيلة مركز لمأساة الكائن.
 هو الإيقاع النهائي لنشيد الكون.
 إنه بؤرة تناقض مريرة ونقطة تطاحن شرس،
 بين عالمين متنافرين،
 فهو وإن كان يبدو متوازنا في مجمل علاقته بالآخرين،
 يظل متفردا، خارقا، مسكونا بتيار غامض،
 تتنابه من حين لآخر نوبات نوارنية مذهلة،
 وتظهر على مسلكياته أعراض جوهر مغاير،
 لكنه الإنسان المؤلف،
 لا يطيق أبدا لعنة النظافة ولا يشتهي ما يشتهي أقرانه،
 حتى وسعته رحمة الأمراض وشملته بجذب الألم،
 واكتسحت جسده الغض بثور وتقرحات جلدية.....
 تتر بقيق دافق.....
 مزر كش بخيوط دموية دقيقة وفاتنة،
 سرعان ما اهتدى إلى مداعبتها برأس لسانه الكرزي؛
 المشبع بالمذاق... الخالص،
 متنافسا والذباب الملائكي الأزرق،
 على امتصاص نزيها...^{٦٩٠}

^{٦٩٠} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ٤٤.

وعليه، فرواية: "ألواح خنساسة" لبسامح درويش رواية الحذف والإضمار بامتياز، ويعني هذا أن الكاتب يوصل عبر هذه الآلية السردية مجموعة من الرسائل المسكوت عنها ترميزا وتلميحا وتعريضا وتلويحا.

◆ آليّة التزمين:

يتسم الزمن في رواية: "ألواح خنساسة" بكونه زمنا فنتازيا منكسرا، بعيدا عن زمن التعاقب والتسلسل الذي نراه في الروايات التقليدية الواقعية أو الرومانسية. بمعنى أن زمن الرواية يتخذ بعدا شاعريا في المتوالية الشاعرية الأولى ليتخذ بعدا فانطازيا في المتوالية السردية الثانية. ويمكن القول بأن هناك زمينين متجاورين: زمن خنساسة الدائري والمغلق في الانطواء والجبروت والتسلطن، وزمن الكاتب المفتوح القائم على رغبة الانتقام من خنساسة الخائن. ويتسم هذا الزمن كذلك بكونه زمنا شذريا متقطعا دائريا في المتوالية الشاعرية، وينماز بالتذويت، والشاعرية الغنائية، والانسياب المسترسل. كما يتحول إلى زمن سردي غرائبي يقوم على المفارقة الخارقة، والتشظي الأسطوري، والتخييل المجازي.

◆ آليّة التفضي:

تتخذ الرواية فضاء بصريا يتقاطع فيه فضاء الشعر المنكسر - الذي يذكرنا بالقصيدة النثرية - وفضاء النثر الذي يهيمن على المتوالية السردية في آخر الرواية. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن الرواية تندرج ضمن الكتابة الشذرية

التي تجمع بين الشعر والتأمل الفلسفي، أو تندرج ضمن المحكي الشعاري؛ نظرا لتقاطع الشعر (وظيفة المشاهدة) مع السرد (وظيفة المحاوره).

أما على مستوى فضاء النص، فتدور أحداث الرواية في فضاءات فنتاستيكية غريبة، وأمكنة موبوءة بالحن والإحن والكراهية والسوداوية. إنها فضاءات كابوسية وغريبة ومدنسة، تذكرنا بفضاءات رواية السجن السياسي، ويلاحظ أن أغلب هذه الفضاءات مرحاضية بامتياز. وهذا الفضاء جديد في الرواية العربية، حيث تبدأ الرواية بالفضاء المرحاض لتنتهي بالفضاء نفسه، وترتبط به فضاءات أخرى لا تختلف عنها بحال من الأحوال في قبحها وعريها ودناءتها: "كأنني كنت أحس أن خنساسة المنفلت بسلطانته، يتجه رأسا صوب مجلس الآلهة، وأنه سيعود إلى مرحاضه ليلعق من قصعته الرقطاء، فكان علي أن استنفر كل دهائي لأتسرب إلى عقر الأنوناكي، ولم يكن ثمة بد من مساومة السكري، فهرعت إليه مثل أي زبون مفعم؛ دفعت به الأوجاع إلى مرحاضه المخنوق، فحياني بعينه وهزة من رأسه، ثم عاد إلى إطرافته واستغرق يتأمل الجدار العتيق في خشوع.

كأنني عكرت عليه صلاته!

أشرت إليه أن يقترب مني، فانقاد لإشارتي بما عهدت فيه من طاعة وخنوع، ثم وضعت يدي بحميمية عند ملتقى كتفيه، فانساق لرغبتني في الانفراد به بلا عنت، وانتحينا شبه متلاحمين بعيدا عن باب المرحاض الذي كان يبدو حينئذ مواربا للغاية..^{٦٩١}

ويضع الكاتب نهاية مأساوية مخزية لشخصياته الإلهية المتجبرة، فيوقعها في فضاءات مرحاضية، كما حدث لخنساسة التي لقيت حتفها في فضاء يتفوح بولا وقذارة ودنسا، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على مصير كل متجبر في الأرض، فنهايته مرتبطة بمزبلة التاريخ: "انطفأت الآلهة في رحاب الباحة؛ تاركة

^{٦٩١} - بنسماح درويش: نفسه، ص: ١٤١.

أطياها في عيني برهة من الوقت، ولم يعد هناك سوى خمبي؛ الوقت مشدوها
بباب المرحاض، والسكري الذي كان يتقدم محاذرا نحو الجسد المنهار فوق أرضية
الباحة الندية المشبعة برائحة البول والنفايات وزرزا التي كانت تهرول كالشبح
الهلوع صوب البوابة الحديدية العتيقة.

ركنت إلى المصطبة وكأن تلك الجثة الملقاة في باب المرحاض لاتعنيني.^{٦٩٢}
وهكذا، ففضاءات رواية: "ألواح خنساسا" فضاءات فانطازية متعفنة ومشينة،
تذكرنا بفضاء العتبة عند ميخائيل باختين، ذلك الفضاء القائم على المآسي
والأزمات الإنسانية المصيرية.

◆ آليّة التصوير:

تعتمد الرواية على مجموعة من الوسائل البلاغية التصويرية، كاستعمال التشبيه،
والاستعارة، والمجاز المرسل والعقلي، والكناية، والرمز، والأسطورة، وخاصة في
المتوالية الشعرية التي تحول فيها النص إلى قصيدة شعرية حبلى بالصور البلاغية
والأسلوبية التي تقرب النص الروائي إلى قصيدة شعرية طويلة، يطغى فيها الأنا
والمجاز والرمز بشكل لافت للانتباه كما في هذا المقطع السردي الشعري: "كان
حتشو يوزع أقداحه على الآلهة بلا انقطاع، فاختلطت الأنخاب حين انضاف إلى
توزيعها بدودو بعد عودته إلى موضعه من القوس الإلهي، وارتفع هرج الآلهة،
وكشفت الجواري عن بشاعاتها، وتغنت بآلام البشر، وأطلقت الربة ميرا العنان
لألحائها الصاعقة، وتحركت زرزا تصب للآلهة رشقات مما أمرت بصبه من لدن

^{٦٩٢} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٦٠.

خنساسا، وبسط الإله زوا في مركز القوس الإلهي ما في جعبته من أوبئة وأخماج، كمن يقدم طبقا من الفواكه جمعته مشيئته من مختلف القارات.^{٦٩٣} وتأسيسا على المقطع السردي السابق، يوظف الكاتب في هذا المقطع التصويري صورة المشابهة القائمة على التشبيه (كمن يقدم طبقا من الفواكه...) والاستعارة (كشفت الجواري عن بشاعاتها...)، والصورة المجاورة المبنية على الكناية (حتشو كناية عن آلهة المجاري، وزوا آلهة الأوبئة والأخماج..)، والمجاز المرسل (ارتفع هرج الآلهة...)، والمجاز العقلي (جمعته مشيئته، فاختلطت الأنخاب...)، والصورة الرؤيا القائمة على الرمز (بدوذو رمز الفقر والتخلف، وحتشو وزوا رمزا للأمراض والأوبئة)، والأسطورة (الأسماء الأسطوية).

◆ آليّة التضمين:

يتستلهم بنسامح درويش في رواياته مجموعة من النصوص المضمرة التي تنتمي إلى المتن الروائي العالمي كروايات كافكا وألبير كامو وصمويل بيكيت وغيرهم من كتاب الرواية الحديثة، ناهيك عن تأثره ببعض كتاب الرواية المغربية كبنسالم حميش، ويحيى بزغود، وعزالدين التازي، ومحمد شكري... كما يضمن نصوصه خطابات فلسفية وأسطورية ودينية وتاريخية وأدبية واجتماعية، دون أن يغض الطرف عن الأدب الشعبي كما في هذا المقطع السردى الشعري:

" في أواسط شتنبر من عام هيروشيما،

سيق هومي إلى صفوف المدرسة،

فسماه المعلم الأسم... منذ يومه الأول " بوجنديخة"

نظرا لأثر القرع المكين الذي لم يح بعد من رأسه المستطيل،

^{٦٩٣} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ١٥٤.

وتحامل عليه أطفال الصف:

- القرع..مالك غضبان

-أسيدي كلاني الذبان

-أسيدي شري شاشية

- أسيدي بشحال هي

- أسيدي بميات أوقية

-أسيدي بزاف علي.

وهومي يتحسس رأسه في نشوة بادية،

لا مبال بما يردد الأطفال من حوله...^{٦٩٤}

ومن هنا، فقد استلهم بنسامح درويش مجموعة من النصوص الدينية والأسطورية والأدبية واللاهوتية والشعبية...، وقد تفاعل معها تأثرا وتفاعلا وحوارا.

خلاصات ونتائج:

وهكذا، نصل إلى أن الكتابة الشذرية بمثابة جنس أدبي ونوع فكري جديد، يعتمد على شعرية الانفصال، وبلاغة التنوع، والتجزئ، والتشذير، والتقطيع، واللاثبات، وبلورة كتاب متشظ أو منكسر أو مخلخل أجناسيا. ومن ثم، يمكن الحديث عن كتاب شذري أو شذرية الكتاب أو كتاب التشذير. ويمكن أن يتحول هذا الجنس إلى طريقة في الكتابة والتعبير، ويكون فن المستقبل في صياغة النص الفلسفي أو الأدبي أو الإبداعي أو النقدي. وعليه، فالشذرة بمثابة جزيرة منعزلة قائمة بنفسها، ومكتفية بذاتها، مبنية على الرغبة في التلاشي والاضمحلال

^{٦٩٤} - بنسامح درويش: نفسه، ص: ٤٥.

والاختلاف، والتأرجح بين الأمل واليأس. والآتي، أن الكتابة الشذرية تهدف في الحقيقة إلى الثورة على الهوية، والتمرد عن الكينونة الموحدة، والتخلص من صرامة المنطق، والنفور من التحليل العلمي والعقلاني الصارم، والابتعاد عن النسقية المنسجمة. ومن ثم، تتغنى الكتابة الشذرية بالحرية المطلقة، وتجنح إلى التمرد الشاذر، وتبحث جاهدة عن عالم مثالي طوباوي تسوده السعادة الممكنة. ومن ثم، ترتبط الشذرة بشخصية المبدع في استقباله للعالم، وفي كيفية تصويره لهذا العالم المفكك، وتشخيصه له ذاتيا وموضوعيا، مع انتقاده شذريا على جميع المستويات والأصعدة، وذلك ضمن رؤية ذهنية ووجدانية.

وهكذا، فالكتابة الشذرية هي في الجوهر رفض للخطاب الخطي المتسلسل، ونفي للمشهد الموحد والمتكرر في استمراريته واتصاله. لذا، تعتمد الكتابة الشذرية بلاغة الانفصال لتعويض بلاغة الاتصال، كما تمتح هذه الكتابة من الصياغة البوليفونية القائمة على تعدد الأصوات، وتعدد اللغات والأساليب، واختفاء صوت الكاتب أو المؤلف، والاعتماد على تعدد المواضيع والأفكار والقيمات تقطيعا وتحزيئا.

وأخيرا، ووليس آخرا، فالكتابة الشذرية كتابة جسدية قوامها اللا شعور، والانسياب، والتداعي، والفرادة. وتعبّر في منطوقها عن ذات تكتب نفسها عبر التشظي، عبر زمن منهك ومشتت ومفصول. وتقوم كذلك على التأمل والبوح والاستبطان الذاتي، وتعمل على خلخلة الأجناس الأدبية كلها، من أجل صهرها في بوتقة نصية موحدة، تأبى التصنيف والتجنيس، بغية التميز، والانزياح، وخلق خطاب مابعد الحداثة.

الخاتمة

وهكذا، نخلص إلى أن هذا الكتاب يتناول مجموعة من المستجدات التي تتعلق بطرائق تحليل النص الروائي بنية وتركيبا ودلالة ووظيفة، وقد اقترحنا مجموعة من النظريات والمنهجيات التي يمكن الاستعانة بها لتحليل النص الروائي تفكيكا وتركيبا، فأشرنا إلى سيميائيات السرد لدى كريماس وجوزيف كورتيس، تلك المنهجية التي تقوم على تحليل منطق الفعل والصراع، ضمن ما يسمى بسيميائيات الفعل والتغريض. كما طرحنا سيميائيات الأهواء التي تعني بدراسة الذات داخل الخطاب، وركزنا كذلك على سيميائية اسم العلم الشخصي في الرواية العربية بصفة عامة والرواية العربية السعودية بصفة خاصة، دون أن ننسى مقارنة الغلاف سيميائيا، والتشديد على سيميائيات التلفظ من خلال التركيز على السياق الكلامي الذي يتمثل في الضمائر، والزمان، والمكان، وتعابير التقويم. وقد انصب اهتمامنا كذلك على دراسة الشخصية في ضوء سيميولوجية فيليب هامون، وطرحنا مجموعة من المعايير لتقطيع النصوص والخطابات في ضوء السيميائيات النصية. وبعد ذلك، انتقلنا إلى دراسة الرواية البوليفونية عند ميخائيل باختين بنية ودلالة ومقصدية.

هذا، وقد درسنا صورة الآخر في الرواية العربية، فوجدنا مجموعة من الصور، كالصورة الانبهارية، والصورة العدوانية، والصورة الحضارية، والصورة السياسية... وقد حاولنا من جهة أخرى دراسة مكون الوصف في رواية الكاتب التونسي البشير خريف من خلال مقارنة بنيوية شكلانية، مع الاستعانة بالمقاربة الفيلمية التي أمدتنا بمفهوم اللقطة السينمائية، فكيفناها منهجيا مع الموضوع المدروس.

وختمنا كتابنا بدراسة رواية: "ألواح خنساسة" للكاتب المغربي بنسامح درويش في ضوء المقاربة الشذرية، وهي مقاربة حديثة تدرس النص الروائي الذي يكتب بطريقة شذرية شاعرية وتأملية.

1 المصــــادر:

- ١- ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
- ٢- ابن منظور: لسان العرب، الجزء الأول، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.
- ٣- أحمد توفيق: جارات أبي موسى، منشورات دار القبة الزرقاء، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠م.
- ٤- أحمد فراس الشدياق: الساق على الساق فيما هو الفاريق، مطبعة الفنون الوطنية بمصر، الطبعة الأولى بدون تاريخ.
- ٥- أحمد المديني: زمن بين الولادة والحلم، دار النشر المغربية، طبعة ١٩٧٦م.
- ٦- إلياس كانيقي: شذرات، ترجمة: رشيد بوطيب، دار الكلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م.
- ٧- أميرة المضحي: أنثى مفخخة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
- ٨- البشير خريف: الدقلة في عراجينها، دار الجنوب للنشر، تونس، سلسلة عيون المعاصرة، طبعة ٢٠٠٠م.

٩- بشير ونيسي: (صفات)، موقع الحوار المتمدن، موقع رقمي، العدد: ٣٠٤٠، بتاريخ: ٢١/٠٦/٢٠١١م.

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=219854>

١٠- بنسالم حميش: مجنون الحكم، دار رياض الريس، لندن، ١٩٩٠م.
١١- بنسالم حميش: العلامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

١٢- د. بنسالم حميش: معهم حيث هم، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م.

١٣- بنسالم درويش: ألواح خنساسا، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

١٤- بهية عبد الرحمن بوسبيت: حكاية عفاف والدكتور صالح، دار عالم الكتب، الرياض، ١٩٩٩م.

١٥- توفيق الحكيم: عصفور من الشرق، دار مصر للطباعة، القاهرة، طبعة ١٩٨٨م.

١٦- ثابت عبد الله: الإرهابي ٢٠، دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٦هـ.

١٧- الثعالبي: فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون توثيق لتاريخ الطبعة.

١٨- جبران خليل جبران: النبي، مكتبة صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

١٩- جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٩م.

- ٢٠- جمال الغيطاني: من دفتر العشق والغربة، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٩٥م.
- ٢١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة.
- ٢٢- خالد التركي: جروح الذاكرة، دار الساقى، بيروت، لبنان، طبعة ١٤٢١هـ.
- ٢٣- خالد الشيخ: يوم التقينا...يوم افترقنا، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٣٠هـ.
- ٢٤- حنامينه: رحلة الربيع والخريف، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ١٩٨٠م.
- ٢٥- رجاء عالم: أربعة/صفر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.
- ٢٦- رجاء عالم: حبي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.
- ٢٧- رجاء عالم: طريق الحرير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م.
- ٢٨- رجاء عالم: سيدي وحدانه، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م.
- ٢٩- رفاعه الطهطاوي: الإبريز في تلخيص باريز، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٨٣٤م.
- ٣٠- الزركشي: البرهان في علوم القرآن، الجزء الثالث، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر.
- ٣١- سليمان فياض: أصوات، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠م.

- ٣٢- سهير توفيق: القاهرة... باريس ذهاب.. وعودة، الأهرام، طبعة ١٩٩٧ م.
- ٣٣- سهيل إدريس: الحي اللاتيني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٥٣ م.
- ٣٤- شكيب الجابري: قدر يلهو، دار طلاس، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨ م.
- ٣٥- صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس، دار المستقبل، القاهرة، مصر، طبعة ١٩٧٤ م.
- ٣٦- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٧٦ م.
- ٣٧- طه حسين: الأيام، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة والعشرون، سنة ١٩٧٦ م.
- ٣٨- طه حسين: أديب، دار المعارف، مصر، القاهرة.
- ٣٩- عبد الرحمن بن حسن الجبرتي: في عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، طبعة بولاق، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨ م.
- ٤٠- عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨١ م.
- ٤١- عبد الرحمن عبد الوافي: فصول من مأساة أخت في الله اسمها سارايفو، ديوان شعر، منشورات الفرقان، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧ م.
- ٤٢- عبد العزيز مشري: صالحه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م.
- ٤٣- عبد الله العروي: أوراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩ م.

- ٤٤- عبد الله العروي: الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م.
- ٤٥- عبد المجيد بن جلون: في الطفولة، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٥م.
- ٤٦- عثمان بن حمد أبا الخيل: مي والعاصفة، شركة المدينة للطباعة، جدة، ٢٠٠٥م.
- ٤٧- علي مبارك: علم الدين، ٣ أجزاء، ٣ مجلدات، الطبعة الأولى سنة ١٨٨٥م.
- ٤٨- غالب حمزة أبو الفرج: كارلوس وحادث فيينا، مطابع العلم للنشر والتوزيع، جدة، طبعة ١٩٩٤م.
- ٤٩- غازي القصيبي: رجاء جاء... وذهب، دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م.
- ٥٠- غازي بن عبد الرحمن القصيبي: سلمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٦م.
- ٥١- غسان كنفاني: رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٦٣م.
- ٥٢- فرح أنطون: الدين والعلم والمال، الطبعة الأولى سنة ١٩٠٣م.
- ٥٣- فدوى طوقان: الرحلة الأصعب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٣م.
- ٥٤- فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: محمد الناجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية سنة ٢٠١١م.
- ٥٥- ليلي الجهيني: الفردوس اليباب، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الثانية ٢٠٠٦م.

- ٥٦- محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٣ م.
- ٥٧- محمد حسن علوان: صوفيا، دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤ م.
- ٥٨- د. محمد الحضيف: نقطة تفتيش، المؤلف، الأردن، طبعة ٢٠٠٦ م.
- ٥٩- محمد عبده يماني: فتاة من هيل، جدة، قمامة، طبعة ١٩٨٠ م.
- ٦٠- محمد المزيبي: عرق بلدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ٢٠١٠ م.
- ٦١- محمود إبراهيم تراوري: ميمونة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٢ م.
- ٦٢- مصطفى شعبان: أمواج الروح، مطبعة تريفة، بركان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨ م.
- ٦٣- نبيل نعوم: العودة إلى المعبد، دار الآداب، بيروت، لبنان.
- ٦٤- نجيب محفوظ: بداية ونهاية، دار القلم، بيروت، لبنان، بدون تأريخ للطبعة.
- ٦٥- النفري: كتاب النطق والصمت، نصوص صوفية، الشذرات، المناجيات، الديوان، تحقيق: قاسم عباس، دار أزمنة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠ م.
- ٦٦- يحيى بزغود: الجرذان، منشورات منتدى رحاب بوجدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠ م.
- ٦٧- يحيى حقي: قنديل أم هاشم، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة التاسعة، سنة ١٩٩٥ م.
- ٦٨- يوسف إدريس: الأعمال الكاملة، دار الشروق، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٨٧ م.

٦٩- يوسف المحيميد: القارورة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة ٢٠٠٨م.

٧٠- يوسف المحيميد: الحمام لا يطير في بريدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة ٢٠٠٩م.

② المراجع:

٧١- د. أحمد الياهوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م.

٧٢- د. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.

٧٣- د. إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م.

٧٤- د. إدريس الفاخوري: المدخل لدراسة العلوم القانونية، الجزء الثاني، طبعة ١٩٩٣م.

٧٥- أ.ف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة: د. حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، طبعة ١٩٧٨م.

٧٦- أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

٧٧- إ. م. فورستر: أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، جروس برس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م.

- ٧٨- د. أنور المرتجي: سيمائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧م.
- ٧٩- أيان وات: ظهور الرواية الإنجليزية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة، العدد: ٧٨، العراق، طبعة ١٩٨٠م.
- ٨٠- د. بنعيسى بوحالة: الترعة الزنجية في الشعر المعاصر: محمد الفيتوري نموذجاً، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.
- ٨١- بارت وآخرون: نظريات القراءة، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.
- ٨٢- تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.
- ٨٣- توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م.
- ٨٤- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان كولدمان، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢م.
- ٨٥- د. جميل حمداوي: المدخل إلى الإخراج المسرحي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
- ٨٦- جميل حمداوي: السيمولوجيا: مبادئ نظرية وتطبيقية، كتاب قيد النشر، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م.
- ٨٧- د. جميل حمداوي: فن السيرة الذاتية، مطبعة التنوخي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
- ٨٨- جورج لو كاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م.

- ٨٩- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، منشورات دار جصور بوجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م.
- ٩٠- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلي، وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.
- ٩١- الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.
- ٩٢- د. حافظ إسماعيلي علوي: اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.
- ٩٣- د. حسن بجاوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.
- ٩٤- د. حميد حميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.
- ٩٥- د. حميد حميداني: بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.
- ٩٦- د. حميد حميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م.
- ٩٧- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.
- ٩٨- د. رفيف رضا الصيدواوي: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية ١٩٧٥- ١٩٩٥، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.

- ٩٩- رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.
- ١٠٠- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة ١٩٨٥م.
- ١٠١- رولان بارت وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد المعتصم،، تنمّل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م.
- ١٠٢- روني ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، سورية، طبعة ١٩٧٢م.
- ١٠٣- دليلة مرسلّي وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.
- ١٠٤- د.عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.
- ١٠٥- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
- ١٠٦- د.عبد الله حامدي: الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.
- ١٠٧- د.عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، رقم: ٣٧، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.
- ١٠٨- د.عبد الرحمن بوعلي: المغامرة الروائية، منشورات ضفاف رقم: ٤، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.
- ١٠٩- د.عبد الرحمن بوعلي: في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية التكوينية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م.

- ١١٠- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طبعة ١٩٨٢م.
- ١١١- د. عبد الفتاح كليطو: الأدب والغربة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢م.
- ١١٢- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.
- ١١٣- د. عبد الكبير الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة: محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، عدد: ٢، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م.
- ١١٤- د. عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.
- ١١٥- د. عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م.
- ١١٦- د. عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، جزآن، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.
- ١١٧- د. عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.
- ١١٨- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م.
- ١١٩- د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦م.
- ١٢٠- د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، العدد: ٢٤٠، الكويت، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م.

١٢١- عباس حسن: النحو الوافي، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة.

١٢٢- عز الدين بونيت: الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتجليات، منشورات جامعة ابن زهر بأكادير، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م.

١٢٣- د. العلوي لحززي: المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب، منشورات سايس مديت، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م.

١٢٤- د. سعيد بنكراد: السيمائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

١٢٥- د. سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، طبعة ٢٠٠٤م.

١٢٦- د. سيزا قاسم: روايات عربية، وروايات مقارنة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

١٢٧- السيد يس: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠م.

١٢٨- السعيد بوطاجين: الاشتغال العملي، دراسة سيميائية، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م.

١٢٩- د. سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م.

١٣٠- د. سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م.

١٣١- د. سعيد علوش: عنف التخيل في أعمال حبيبي، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦.

- ١٣٢- سميّر توفيق: الأدب المقارن وصورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الطوبجي للتجارة والطباعة والنشر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.
- ١٣٣- سميّر المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.
- ١٣٤- سيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م.
- ١٣٥- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م.
- ١٣٦- الشيخ سيد سابق: فقه السنة، الجزء الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٩٢م.
- ١٣٧- صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م.
- ١٣٨- صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م.
- ١٣٩- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥م.
- ١٤٠- طائع الحداوي: سيمائيات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.
- ١٤١- د. طاهر ليب: سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.
- ١٤٢- د. الطيب الفصايلي: الوجيز في المدخل لدراسة القانون، الجزء الثاني، مؤسسة إيزيس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.

- ١٤٣- د. فريد الزاهي: الحكاية والتمثيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.
- ١٤٤- فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين المتحددين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.
- ١٤٥- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م.
- ١٤٦- فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩م.
- ١٤٧- كريمص وجاهك فونتيني: سيمائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
- ١٤٨- كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ١٤٩- لوسيان گولدمان وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بنحدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م.
- ١٥٠- د. محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م.
- ١٥١- د. محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية: النشأة والتحول، طار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٨م.
- ١٥٢- د. محمد الباردي: الرواية العربية الجديدة، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م.
- ١٥٣- محمد برادة: أسئلة الرواية وأسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.

- ١٥٤- د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، كتاب الفكر، العدد الثالث، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.
- ١٥٥- د. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م.
- ١٥٦- د. محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م.
- ١٥٧- د. محمد الداوي: سيمائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.
- ١٥٨- د. محمد السريغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.
- ١٥٩- محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م.
- ١٦٠- محمد سامي مذكور: محاضرات في النظرية العامة للحقوق، طبعة ١٩٤٧-١٩٤٨م.
- ١٦١- محمد علي عرفة: مبادئ العلوم القانونية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية.
- ١٦٢- د. محمد قاسمي: ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة الدراسات ٢، مؤسسة النخلة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م.
- ١٦٣- د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.
- ١٦٤- د. محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

١٦٥- محمد منيب البوريمي: الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، رقم ٥٢، سلسلة بحوث ودراسات، رقم: ١٥، ٤٠.

١٦٦- د. محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٤.

١٦٧- موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.

١٦٨- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧م.

١٦٩- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، دار الإنماء العربي، طبعة ١٩٨٢م.

١٧٠- ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

١٧١- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

١٧٢- مارت روبير: رواية الأصول و أصول الرواية، ترجمة: وجيه أسعد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

١٧٣- د. نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

١٧٤- د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

١٧٥- هيجل: فينومولوجيا الروح، ترجمة: هيبوليت أوبيه، الجزء الأول، طبعة ١٩٧٧م.

③ المقالات العربية:

١٧٦- اعتدال عثمان: (البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء)، مجلة فصول، مصر، المجلد الثاني، العدد: الثاني، سنة ١٩٨٢م.

١٧٧- توماشفسكي: (نظرية الأغراض)، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٢م.

١٧٨- د. جميل حمداوي: (الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث (من الإحالة إلى العلامة))، موقع المثقف، موقع رقمي إلكتروني، العراق، منشور بتاريخ ٣١/٠٨/٢٠١٠م.

١٧٩- د. جميل حمداوي: (المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات)، موقع دروب، موقع رقمي إلكتروني، <http://www.doroob.com/?author=750>، أو موقع المثقف،

الثلاثاء: ١٦ - ١١ 2010 - العدد: ١٥٧٨.

١٨٠- رولان بارت: (التحليل البنيوي للسرد)، ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، مجلة آفاق، المغرب، العدد: ٨-٩، سنة ١٩٨٨م.

١٨١- د. شحات محمد عبد المجيد: (صورة الآخر في الرواية: مدخل نقدي مقارنة وتمثيلات روائية)، مجلة البيان، الكويت، العدد: ٤٨٢، سبتمبر ٢٠١٠م.

١٨٢- عبد المجيد العابد: (دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهمي مثالا)، مدونة عبد الماجد العابد، مدونة رقمية، بتاريخ ١٩/٠٢/٢٠١١م.

١٨٣- د. عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، مجلة نوافذ، المغرب، العدد: ٤٣-٤٤، فبراير ٢٠١٠م.

١٨٤- د. عز الدين إسماعيل: (جماليات الالتفات)، ضمن أعمال الندوة التي أقامها النادي الثقافي بجدة (السعودية)، سنة ١٩٨٦-١٩٨٧م حول قراءة التراث النقدي.

١٨٥- فيصل دراج: (الرواية العربية- تقديم)، مجلة المستقبل العربي، بيروت، لبنان، العدد: ٣٧٩، سبتمبر ٢٠١٠م.

١٨٦- د. محمد إقبال عروي: (السيمائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير)، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس ١٩٩٦م.

١٨٧- محمد أقضاض: (الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحديث "أيها الرائي" متنا)، مجلة فضاءات مغربية، العدد: الأول، شتاء ١٩٩٥م.

١٨٨- محمد بادي: (سيمائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع) مقارنة إبستمولوجية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير-مارس ٢٠٠٧م.

١٨٩- د. محمد الداوي: (تحليلات البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف)، محمد زفزاف الكاتب الكبير، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م.

١٩٠- د. محمد الداوي: (هندسة الأهواء في الضوء الهارب لمحمد برادة)، مجلة ثقافات، العدد ١٠، ربيع ٢٠٠٤م.

١٩١- د. محمد الداوي: (سيمائية الأهواء)، عالم الفكر، الكويت، العدد الثالث، المجلد ٣٥، يناير-مارس، ٢٠٠٧م.

١٩٢- مصباح أحمد الصمد: (الرواية الفرنسية الجديدة- وتقنيات التجديد)، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٠، العدد: ٤، ١٩٩٠م.

- ١٩٣- المصطفى أجماهري: (الشخصية في القصة القصيرة)، مجلة الموقف،
المغرب، العدد: ١٠، سنة ١٩٨٩م.
- ١٩٤- نجيب محفوظ: (حديث مع فاروق شوشة)، مجلة الآداب، بيروت، لبنان،
يونيو ١٩٦٠.

④ الرسائل والأطروحات:

- ١٩٥- د. جميل حمداوي: مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش،
أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب
والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب، السنة الجامعية: ٢٠٠٠-
٢٠٠١م.

⑤ المراجع الأجنبية:

- 196- A.B.Lahkim:(Vers une approche sémantico-
pragmatique de noms propres), **Linguistica
Communicatio**, Maroc, VOL.1 No: 2, 1989.
- 197-Bally:(Les notions grammaticales d'absolu et
de relief), In: **essais sur le langage**, Minuit, Paris,
1969.
- 198- Benveniste(E):(la nature des pronoms),
In:**Problèmes de linguistique générale 1**, édition
Gallimard, Paris, 1966.

199-Benveniste, E: (La nature des pronoms), in **Problèmes de linguistique générale 2**, ED, Gallimard, Paris, 1974.

200-Camil Minard: le statut sémiologique de L'esprit comme personnage dans les écrits pauliniens), **Laval Théologique et philosophique**, vol.39, no:3, 1983.

201-C.K.Orecchioni: **L'ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980.

202-Cécilia.W.Francis: Gabrielle Roy: **autobiographie, subjectivité, passions, discours**, les presses de l'université Laval, 2006, Canada.

203- Chadli,EM: **Le conte merveilleux Marocain.Sémiotique du texte ethnographique**, Rabat, Publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines, 2000.

204-B.Uspenski: **Poetics of composition**, traduction.CL.Kahn, Poétique9, 1972.

205-Denis Bertrand: **L'espace et le sens**, Ed.Hadès-Benamins, Paris-Amsterdam, 1985.

206-François Susini- Anastopoulos: **L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux**. PUF, 1997.

207-Félicien Marceau: **Balzac et son monde**, Gallimard, 1970.

208-Fillmore:(Deictic categories in the semantics of come), **Foundations of language 2**, 1966.

209-F.Rastier: **L'analyse thématique des données textuelles** — L'exemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

- 210-F.Recanati: « la sémantique des noms propres », In: **Langage Française** 57 février, 1982.
- 211- FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A.: **Introduction à l'analyse stylistique**, Bordas, 1991.
- 212-George Kleiber: **Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres**, 1981 ;
- 213- Gérard Genette: **Figures 3**, Paris.ED.DU Seuil.1972.
- 214- Greimas, A.J: **Du sens. Essais sémiotiques**. Le Seuil, 1970.
- 215-Greimas:**La sémantique structurale**, Larousse, Paris, France, 1966.
- 216-Greimas, A.J: **Maupassant, la sémiotique du texte**, Seuil, Paris.
- 217-Greimas (A.J), Courtes(J): **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Hachette, Paris, 1979.
- 218-Greimas et Jacques Fontanille: **Sémiotique des passions**. SEUIL. PARIS. France. 1991.
- 219-Greimas: (De la modalisation de l'être), **Actes sémiotiques**, Bulletin 9, p: 9-10. Repris dans Du Sens 2, Paris, 1983.
- 220-Groupe D'Entrevignes: **Analyse sémiotique des textes**, édition Toubkal, Casablanca, Maroc, 1987.
- 221-Groupe M: **La rhétorique de la poésie**. P.U.F, Paris, 1977
- 222-Guy Michard: **L'œuvre et ses techniques**, Nizet, Paris, 1957.

223- Hénault (A): le pouvoir comme passion, PUF, 1994.

224-Henault Anne: Narratologie,sémiotique générale, II.PUF,Paris,1983.

225-Jacques Fontanille, Claude Zilberberg : Tension et signification, Liège-Mardaga, 1998.

226-J.Molino et autres: « le nom propre », In: Langage, no: 66, Juin1980.

227- Jean Dubois et Autres:Dictionnaire de Linguistique, Larousse,Paris,1991.

228-J.Molino et J.Tamine: Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie, PUF, 1982.

229- J.Molino et J.Tamine: Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie, PUF, 1982.

230-Jean Molino: Sur la situation symbolique,l'Arc,George Duby,1972.

231- Jean Ricardou:"Quand le Texte parle de son paratexte, in: Poétique, n° 69:١٩٨٧ .

232-Joseph Courtés: Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, Paris, 1976.

233-Julia kristeva: Séméiotiké,pour une sémanalyse,Seuil,Paris,1969.

234- Levi-Strauss: Antropologie structrale, Plon, Paris, 1958.

235-L. Strauss: Mythologiques 2, Du miel aux cendres.Paris: Plon, 1966.

236-M.Bakhtine:Esthétique et théorie du roman,Gallimard,Paris,ED.1978.

237-Parret (H): les passions:essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, 1986.

238-Parret (H):(L'énonciation en tant que déictisation et modalisation), Langages, no 70, 1983.

239-Parret (H):(La pragmatique des modalités, in langage, no 43, 1976.

240-P.Fontainier: Les figures du discours, Champ Flammarion, Paris, 1977.

241-Paul Ricoeur:(la grammaire narrative de Greimas),In Actes sémiotiques, éd.Klincksiek, Paris, 1980.

242-Paul Ricoeur: Le conflit des interprétations, Seuil, Paris, 1969.

243-Petito-Cocorda ,Jean: Morphogenèse du sens.ED.PUF, COLL.Formessémantiques, Paris, 1985.

244- PH.Hamon: « Pour un statut sémiologique du personnage », Larousse, revue Littérature, no: 6, 1972.

245- P.H.Hamon: Qu' est- qu' une description?Poétique 12,Le seuil,Paris.1927.

246-Ph. LacoueLabarthe et J.-L. Nancy: L'absolu littaraire, Paris, seuil.Poétique, 1978.

247-Philippe le jeune: Moi aussi, seuil, 1986.

248-P.Thibaud: Nom propre et individuation chez Peirce, 31 May 2007.

249-Ricard Ripoll (textes réunis par), L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques, Presses

Universitaires de Perpignan, Collection Études, 2002.

250-R.Barthes: « Analyse textuelle d'un conte d'E.POE », **Sémiotique narrative et textuelle**, Paris, Larousse, 1974.

251-R.Scholes and R.Kellog: **The nature of narrative**, Oxford University Press, 1966.

252-R.Jakobson: **Essais de linguistique générale**, Minuit, Paris, 1963.

253-R.Jakobson.Roman: **Huit questions de Poétique**, Points, Paris, 1977.

254-Roulet (Eddy): (Modalité et illocution: pouvoir et devoir dans les actes de permission et de requête), **Communication**, no:32, 1980.

255- Sartre (J.P): **L'Etre et le néant**, Gallimard, Paris, 1943.

256-Saül Kripke: **La Logique des noms propres**, Paris, Éd. de Minuit, 1982.

257-Tadié.Jean Yves: **Le récit poétique**, PUF.Paris, 1978.

258-Tzvetan Todorov: **Mikhail Bakhtine:Le Principe dialogique**.Seuil.1981.

259-Weinrich Hharold: **Le temps**, Seuil, Paris, 1973.

260-Wladimir Krynski:**Carrefours de signes:essais sur le roman moderne**,Mouton ,1981

261-Wunderlich, Dieter: (Pragmatique, situation d'énonciation et deixis), **Langages**, 26, juin1972.

محتويات الفهرس:

الموضوعات	الصفحة
الإهداء.....	
شكر وتقدير.....	
المقدمة.....	
المدخل:	
نظريات.....	
الرواية.....	
الفصل الأول:	
س.....	
الأهواء.....	
الفصل الثاني:	
س.....	
التلفظ.....	
الفصل الثالث:	
الرواية.....	
البوليفونية.....	
الفصل الرابع:	

.....الرواية في ضوء المقاربة التناسية.

الفصل الخامس:

العامل و الفاعل والممثل والأدوار السيمائية.....

الفصل السادس:

س یمپولوجیہ فیلی ب

..... همامون

الفصل السابع:

الشخصية الروائية من الإحالة إلى العلامة.....

الفصل الثامن:

المعايير السيميائية لتقطيع النصوص الروائية.....

الفصل التاسع:

..... الآليات السيميائية لتوليد الدلالة

الفصل العاشر:

.....سيمائية الفعل والتغريض

الفصل الحادي عشر:

.....سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية.....

الفصل الثاني عشر:

دلالات اسم العلم الشخصي في الرواية السعودية.....

الفصل الثالث عشر:

صور جدلية الأنا والآخر في الرواية العربية.....

الفصل الرابع عشر:

صورة الآخر في الرواية العربية.....

الفصل الخامس عشر:

مكونات الخطاب الوصفي في الرواية.....

الفصل السادس عشر:

الرواية في ضوء البنيوية التكوينية.....

الفصل السابع عشر:

سيمائية الخطاب الغلافي.....

الفصل الثامن عشر:

الرواية في ضوء النقد الشذري.....

الخاتمة.....

....

ببليوغرافية المصادر والمراجع.....

الفهرس



- الدكتور جميل حمداوي من مواليد المغرب (مدينة الناظور) سنة ١٩٦٣ م.
- أستاذ التعليم العالي مساعد.
- حصل على جائزة مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام ٢٠١١ م في النقد والدراسات الأدبية (جائزة معنوية).
- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.
- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.
- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.
- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو اتحاد كتاب العرب.
- عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.
- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية، و اللغة الكردية.
- نشر مقالات عدة، وأكثر من ستين كتابا في مجالات متعددة.
- ومن أهم كتبه: أنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، والسيمولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي،

ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد ١٧٩٩، الناظور ٦٢٠٠٠، المغرب.

- الهاتف النقال: ٠٦٧٢٣٥٤٣٣٨.

- الهاتف المتري: ٠٥٣٦٣٣٣٤٨٨.

- الإيميل: Jamilhamdaoui@yahoo.fr

ثمن الكتاب: ٤٠ درهما