الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة

كلية الآداب واللغات رقم الإيداع:

قسم اللغة العربية وآدابها رقم التسجيل:

رواية كراف الخطايا لـ " عبد الله عيسى لحيلح "

- مقارنة سيميائية –

(الشخصية – الزمن – الفضاء)

بحث مكمل لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

شعبة أدب جزائري معاصر

إعداد الطالبة: تحت إشراف الأستاذ الدكتور :

نادية بوفنغور يحي الشيخ صالح

أعضاء اللجنة المناقشة

الدكتور : محمد العيد تاورتة	جامعة منتوري قسنطينة	رئيسا
الدكتور : يحي الشيخ صالح	جامعة منتوري قسنطينة	مشرفا ومقررا
الدكتورة : زهيرة قروي	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
الدكتور رشيد قريبع	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2009 - 2010

المقدمة

احتلّت الرواية الجزائرية مكانة رفيعة بين الفنون النثرية بصفة خاصة ، والأدبية بصفة عامة حيث استقطبت العديد من النقاد والدارسين ، وعرفت اهتماما كبيرا من طرف القرّاء . والمتأمّل للنتاج الروائي الجزائري ، يلاحظ مدى التطوّر الكبير الذي شهدته الرواية على صعيدي الشكل والمضمون ؛ ففي حين ظلّت –إلى زمن متأخّر – تميل إلى التأريخ وتهدف إلى تصوير الواقع بكلّ ما شهده من استغلال واضطهاد ، حيث حظي المضمون باهتمام كبير من قبل الروائيين وأهمل الشكل ؛لأنّ الهاجس الذي شغلهم في تلك الفترة هو تبليغ رسالة إلى المتلقّي بطريقة مباشرة يدرك من خلالها معاناة الجزائريين إبّان الاستعمار الفرنسي .أصبحت في فترة ما بعد الاستقلال – تحرّر الجزائر من ظلمات الاستعمار- تميل إلى التحرر من قيود التأريخ والتصوير المباشر والأمين للواقع ، فشهدت تغيّرات على مستوى المضمون ، واتجهت نحو الاهتمام بالشكل المؤطّر لهذا الأخير ، بغرض لفت انتباه القارئ وتشويقه لاستكناه مكنونات النص والغوص في أغواره.

إنّ أهمّ ما امتازت به الرواية الجزائرية المعاصرة ، هو تبنّيها لأسلوب الرمز ، حيث أصبحت تجمل ولا تفصّل ، وتشير ولا تفصح ، ليصبح القارئ –بذلك- طرفا ثانيا في العملية الأدبية ، إذ يسهم في عملية إنتاج النص ، بفكّ طلاسمه ، وتأويل دلالاته . ولأنّ الساحة الروائية الجزائرية أصبحت ثريّة بإبداعات مكتملة فنيّا ، وروائيين مشبّعين بالثقافة العربية ، ومدركين لمقوّمات العمل الأدبي ؛ كان من الصعوبة بمكان اختيار رواية دون أخرى لدراستها دراسة علمية أكاديمية ، ولكن كلما احتكمنا إلى الموضوعية في اختيارنا ،كلّما كانت المهمّة أسهل وأبسط ، ولا يخفى على أيّ دارس أنّ الأزمة الجزائرية بظروفها وأسبابها ونتائجها أسهمت في إنتاج كتابة إبداعية خاصّة ، ذات سمات فنية طبعتها بطابع الجدّة والتميّز ؛ بناء على ذلك تمّ اختيارنا لرواية كانت شاهد عيان بل صورة عن المجتمع الجزائري في فترة الأزمة الجزائرية ، هي رواية " كرّاف الخطايا" لـــ " عبد الله عيسى لحيلح " و لم نعتمد في اختيارنا لهذه الرواية على أسباب ذاتية ، وإنّما ألحّت على هذا الاختيار عدّة أسباب موضوعية نذكر منها :

* "كرّاف الخطايا" رواية استلهمت أسباب الأزمة الجزائرية –السياسية ، الاجتماعية الثقافية ...- واعتمدت المزج بين الواقعي والتخييلي في طابع تشويقي يجذب القارئ ويستدعيه لفتح باب التفسير والتأويل .

* تعدّ الرواية فنا نثريا متميّزا كونها تجمع بين الالتزام الأيديولوجي وجماليّة الأسلوب ، دون التعصّب لمذهب معين .

* انتشار ظاهرة الرواية الاستعجالية في الأدب الجزائري المعاصر ، ونذكر من الروايات البارزة التي ضمّنها هذا النوع الأدبي : روايتي " ذاكرة الماء " و " سيدة المقام " لـــ " واسيني الأعرج " ، رواية " الشمعة و الدهاليز " لـــ " الطاهر وطار "، ورواية " كرّاف الخطايا " لـــ " عبد الله عيسى لحيلح " .

إنّ رواية "كرّاف الخطايا " اكتسبت شرعية وجودها ، وجمالياتها الفنية من خلال التفاعل الحاصل بين مكوّناتها السردية ، الذي كانت الصدارة فيه للشكل والمضمون معا، وإذا كان المضمون يجيب عن سؤال مفاده : ماذا يقول النص ، وما هي الرسالة الاجتماعية، أو السياسية أو الأخلاقية التي أراد الكاتب تمريرها للمتلقّي –حيث تتآلف فيه الأفكار وتتجادل بطريقة مباشرة وغير مباشرة لتكشف عن سلسلة العلاقات التي ترسمها الشخصيات المتحرّكة في فضاءات مكانية مختلفة ، و أطر زمانية متباينة الأبعاد ، تسمح لهذه الشخصيات بتصوير الواقع تصويرا حيّا ، يعمل على إبراز الشرائح التي تعيش في قلب المجتمع ، والأخرى التي تحيا على هامشه – فإنّ الشكل يستلزم ؛ هو الآخر ؛ الإجابة عن أسئلة محتواها : كيف قال النص ما قاله؟ وما هي التقنيات السردية واللغوية التي لجأ إليها الكاتب من أجل تبليغ رسالته للمتلقّي وإثارة فضوله، واستمالة تفكيره ، وتشويقه لمعرفة مضمون النص .

انطلاقا من ذلك ، ومحاولة منّا الابتعاد عن المناهج التقليدية التي تربط النص بكاتبه وتبحث عن علاقة المضمون الروائي بالظروف الخارجية لإنتاجه ؛ عمدنا إلى تبنّي المنهج السيميائي الذي يحمل شعار " دراسة النص في ذاته ومن أجل ذاته والانفتاح على دلالاته القريبة والبعيدة ، السطحية والعميقة ".

وبناء على ما أثبته هذا المنهج من فعالية ونجاعة في مقاربة النصوص الروائية من جهة وما ناله من اهتمام كبير على الساحة النقدية المعاصرة من جهة أخرى ، حاولنا تطبيقه على النص – كرّاف الخطايا– دون أن نحمّل هذا الأخير ما لا طاقةله به – في محاولة لاستكناه مضامينه وغاياته القريبة والبعيدة ، بالاعتماد على الشكل المؤطّر لهذه المضامين ، والنظر إلى النص باعتباره علامة ، تنفتح على دلالات سطحية وعميقة ، توحي في مداها البعيد بموقف الفرد من الكون والوجود ، ونظرته للواقع .

وسعيا منّا إلى إحداث توافق منهجي بين الرواية بما تنطوي عليه من مضامين ، وترمي إليه من غايات وأهداف ، والمنهج السيميائي بما يحمله من إجراءات ؛ انفتحت دراستنا على بحث المكوّنات السردية التي وظّفها الكاتب ، وهو بصدد تصوير أحداث الرواية ، في محاولة لكشف العلاقة الرابطة بين هذه المكوّنات .

انطلاقا من هذا المسعى كان البحث إجابة عن أسئلة تجسّد محتواها في :

- ما هي حدود التوافق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي ؟.
- كيف صوّر السارد شخصيات الرواية ؟ وما هي الأنواع الموظّفة ؟ .
- ما هي الحقول الدلالية التي اندرجت ضمنها الشخصيات الحكائية ، وما دلالاتها المادية والمعنوية على الصعيدين الفنّي (الجمالي) والأيديولوجي ؟.
- ما طبيعة العلاقة التي تربط أسماء الشخصيات بسماتها وسلوكاتها ووظائفها داخل السياق السردي ؟.
- ما هي البرامج السردية التي سعت شخصيات الرواية إلى تنفيذها ، وما هو تأثير غائية هذه البرامج على النسق السردي العام للرواية ؟.
- ما هي أفق الصراع التي أسفر عنها تفاعل الشخصيات ؛ هل هو صراع الذات مع أفكارها، أم صراع الأنا مع الآخر ، ومن هو الآخر المقصود هنا ، هل هو المجتمع ، أم الوجود في حدّ ذاته؟.
- كيف تعامل السارد مع الزمن ، وما هي نظرته للحاضر انطلاقا من عودته (استرجاعه) للماضي ، واستشرافه للمستقبل ؟ .
- كيف كانت وتيرة السرد ؟ هل سرّع الأحداث ، واكتفى بذكر ما يحقّق الفائدة للقارئ /المتلقي ، أم اعتمد تقنية الإبطاء من أجل التفصيل في الأحداث ، لتكون الفائدة أعم وأشمل .
- ما هي التقنيات التي اعتمدها السارد في بناء الفضاء الروائي ؟ وما هي الأنواع التي احتضنتها الرواية ؟ وما هي الدلالات الجغرافية والنصية التي أوحت بها هذه الفضاءات؟.

بحثنا ينصبّ على مصدر شكّل محور الدراسة ، تمثّل في : رواية " كرّاف الخطايا " وقد اعتمدنا في مقاربته على مراجع تنوّعت بين ما اهتمّ بالتنظير ، وما اهتمّ بالتطبيق ، حيث تناولت المراجع التنظيرية الجوانب النظرية في الخطاب السردي ، التي سهّلت لنا الولوج إلى أغوار النص ،

ومعرفة أهمّ مكوّناته السردية ، وإدراك أهمّ مفاهيمها ، مثل : (بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي ، و (بنية النص السردي) لحميد لحميداني ، و (بناء الرواية) لسيزا قاسم.

ولمّا استدعت هذه المراجع ؛ مراجع أخرى مكمّلة تتعلّق بالجانب التطبيقي ، استعنّا بما عني منها بالمنهج السيميائي ، وما ينصّ عليه من إجراءات فعّالة وموضوعية ، مثل : (سيميولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامونPh Hamon، و (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت Gerard Genette، (الاشتغال العاملي) لسعيد بوطاجين ، (مدخل إلى السيميائية السردية) لسعيد بنكراد ، (مقدّمة في السيميائية السردية) لرشيد بن مالك ، (الشكل والخطاب) لمحمد الماكري .

وقد أسهمت هذه المراجع بطريقة مباشرة في إضاءة طريق بحثنا ، وكانت بمثابة شموع أنارت درب الدراسة ، ومفاتيح ساعدت في فكّ مستغلقاتها .

كان هذا هو التصوّر العام الذي تمحورت حوله دراستنا ، والهاجس الأساس الذي اقتضى منّا تقسيم الموضوع إلى ثلاثة فصول مهّدنا لها بمدخل ؛ عرضنا من خلاله أهمّ أصول النظرية السيميائية – المعرفية والتطبيقية – وأهم مفاهيمها واتّجاهاتها ، وبعض الإجراءات التي اعتمدتها في تحليل النص الأدبي ، أمّا الفصول الثلاثة فهي رغم احتضانها لمداخل نظرية إلاّ أنّها كانت ذا منحى تطبيقي . تعلّق الفصل الأول بالدراسة السيميائية للشخصيات الروائية ؛ حيث تضمّن مبحثين ؛ تكفّل الأول بعرض الجانب النظري المتمحور حول الشخصية ، تطرّقنا فيه إلى أهمّ التعريفات التي أسندت لمقولة الشخصية ، وأهمّ مصطلحاتها ، وموقف الدارسين منها ، والمكانة التي احتلّتها بين العناصر السردية الأخرى ، وبعض الإجراءات السيميائية التي عنيت بتحليل الشخصية ، لنتوصّل بعد هذه العتبة النظرية إلى اعتماد مقاربة "فيليب هامون " للشخصية وتطبيق إجراءاتها على شخصيات الرواية في المبحث الثاني ، لنكتشف انطلاقا منه أنواع الشخصيات الموظّفة في الرواية ، وأهم سماتها وأبرز برامجها السردية .

وعمدنا في الفصل الثاني إلى معالجة إشكالية الزمن ، حيث انطلقنا من تبيين ماهية الزمن ونظرة النقاد لهذا العنصر ؛ لنعرض فيما بعد أهم التقسيمات التي حظي بها هذا العنصر السردي من طرف النقّاد والدارسين ، لنجد في تحديدات " جيرارجنيت" وتقسيماته الإجراء الأنسب والأكثر

توافقا مع طبيعة النص ، حيث تبيّنا من خلاله كيفية توزّع المفارقات السردية ، وتعرّفنا انطلاقا منه على وتيرة السرد ، و طبيعة تعامل السارد مع تقنيتي التسريع والإبطاء .

ويجيب الفصل الثالث عن سؤال الفضاء ، حيث مهّدنا له بمدخل نظري تطرّقنا فيه إلى مفهوم الفضاء وأنواعه ، لينفتح القسم التطبيقي على تمييزات بين أنواع الفضاءات داخل السياق السردي للنص ، وإشارات إلى أهمّ التقاطبات المكانية والدلالية التي احتضنتها الرواية وأضفت على منحاها طابع التميّز والتفرّد ، وإبراز بعض العلاقات التي تربط الفضاء بالعناصر السردية الأخرى ، خاصّة الشخصيات باعتبارها تتحرّك في هذه الفضاءات ، وتتفاعل معها ، وتتأثّر بها كما تكشف لنا التعليقات التي تخص الفضاء النصّي عن أهم التقنيات الحداثية التي حظيت باهتمام الكاتب ، والتقنيات الأخرى التي استبعدها عن سياق السرد . وككل بحث أكاديمي بدأناه بمقدمة ، وأنهيناه بخاتمة تحمل نتائجه في شكل نقاط محدّدة.

وبناء على ما تقدّم ذكره ؛ لا نزعم أنّنا قلنا كلّ ما يتعلّق بموضوع بحثنا ، بل عملنا هذا في مجمله تصدق عليه مقولة ناقد عربي قديم : « إني رأيت أنّه لا يكتب الإنسان كتابا في يومه إلاّ قال في غده : لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن ، ولو زيد كذا لكان يُستحسن ، ولو قدّم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل ، وهذا من أعظم العبر ، وهو دليل على استيلاء النقص على البشر» .

ولا أختم هذه المقدّمة دون أن أتقدّم بفائق التقدير، وبالغ الاحترام، وخالص الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور " يحي الشيخ صالح " الذي اعتنى بهذا البحث ، وتكفّل برعايته منذ أن كان فكرة ، إلى أن أصبح بحثا مكتملا ، فإليه تعود حسناته، وعلي تقع أوزاره وتبعاته .

كما أتـــوجّه بشكري الجزيل إلى أستاذتي المحترمة ، وقدوتي العلمية "زهيرة بولفوس" التي كانت السند الدائم لي ، والمعين الذي لا يملّ طيلة مدّة إنجازي لهذا البحث ، فسدّد الله خطاهما ووفقهما إلى كلّ ما يحبّه ويرضاه .
شكري موصول أيضا للجنة المناقشة التي ستثري هذا البحث بتصويبها لأخطائه وتقويمها لاعوجاجه .

متوسطة الدار الحمراء في : 30ماي2009.

نادية بوفنغور.

المدخل

أضحت الساحة النقدية الأدبية تزخر بمصطلحات حديثة تجذب القارئ والباحث ؛ ومن بين هذه المصطلحات ، نذكر مصطلح " السيميائية " "Sémiotique" الذي عرف انتشارا واسعا في المرحلة الأخيرة ، وشهد حضورا معتبرا في مختلف الميادين القابلة للتحليل مثل الاقتصاد السياسي وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ....، حيث صارت هناك سيميائية عامة تندرج ضمنها كلّ النصوص

والفنون ، وسيميائية خاصة مثل سيمياء المسرح وسيمياء الدراما ، وسيمياء السرد ، ففي السرد مثلا عنونت تطبيقات بسيمياء الشخصية وسيمياء الفضاء والزمان ، وسيمياء العنوان وغيرها .

وإذا تساءلنا عن سبب هذا الانتشار ، وسرّ هذا الاهتمام ، فنجد إجابة عن هـــذا الســـؤال في الأسس التاريخية لهذا المصطلح ، إذ أنّه يضرب بجذوره وأطنابه في الثقافتين الغربية والعربية ؛ حيـــث يعود التفكير السيميائي ، إلى عصور سحيقة جدّا تصل إلى ألفي عام تقريبا أي إلى أيـــام اليونـــانيين القدامى ، مع كل من " أفلاطون Aphlatun" و " أرسطو Aristot" والرواقيين " les storciens"(*).

أمّا"أرسطو" فقد كان له فضل السبق إلى تحديد فحوى التوسّط الإلزامي بين الحدود المكوّنة للعلامة من خلال تأكيده على ثلاثة عناصر يشترطها الحوار الإنساني ؛ " الكلام ، الأشياء الأفكار" ، فالكلام هو « الأصوات المتمفصلة في وحدات ، وهي ما يخبر عن الأفكار ، فمن دون علامات لا يمكن تصوّر أي شيء»[1] .

و إذا كان " أرسطو " قد حدّد عناصر الحوار الإنساني ، فإلى من يعود فضل السبق في تحديد وجهي العلامة ؟ .

بعد "أرسطو " قدم "الرواقيون " ليكونوا أوّل من يكشف عن وجهي العلامة (signe) (الدال "signifié" والمدلول "signifiant")، حيث تنبّهوا إلى أنّ الاختلاف بين أصوات اللغة إنّما هو في حقيقته اختلاف شكلي ظاهري لمعان أو مرجعيات متشابهة في الجوهر[2] .

وقد تطالعنا بعد هذه النظرة التقليدية للعلامة ، أسئلة توجّه دراستنا لهذا العنصر المتعلّق بأصول السيميائية ومفاهيمها.فهل هناك مراحل خاصة ميّزت السيميائية باعتبارها نظرية العلامات

---

[1] سعيد بنكراد : السيميائيات –النشأة والموضوع- مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، م 35 ، ع 3 مارس 2007، ص 13.

*الرواقيون هم أصلا من العمال الأجانب في أثينا ، وبالتالي هم دخلاء عليها ، أصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفينيقيين القادمين من أرض كنعان ومعهم ظهر لأول مرة في الحضارة الإغريقية ، أولئك الذين لا يتكلّمون اللغة اليونانية كلغة أصلية ، وقد سبقوا "دي سوسير " في اكتشاف الدال والمدلول حيث كانو يتقنون ثلاث لغات : الكنعانية والأمازيغية و اليونانية – للتوسع ينظر : ميشال آريفي وآخرون : السيميائية – أصولها وقواعدها ُ تر: رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002 ، ص 22.

[2] غريب اسكندر : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، بيروت ، 2002، (د.ط)، ص 07.

والإشارات ؟ ومن أين اكتسبت هذه النظرية أهميتها الدلالية والمعرفية ؟ وهل نجد لمثل هذه النظرية أصولا في تراثنا العربي ؟ وإذا كان لها حضور فما هي العلوم التي احتضنتها؟.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره عن الأصول الغربية للنظرية السيميائية ، هناك مرحلة أخرى يصطلح عليها مرحلة " جون لوك junluk" –في القرن السابع عشر – ميّز خلالها السيمياء عن غيرها من العلوم ؛ حيث صنّف العلم إلى ثلاثة أصناف : علم الأخلاق ، علم الطبيعة ، علم السيمياء ووضع تحت هذا الأخير علوما عديدة مثل : المنطق ونظرية المعرفة ليعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق .

إذا انتقلنا إلى الحديث عن تاريخ تطوّر التفكير السيميائي عند العرب ، فنتساءل عن العلوم التي نشأ في أحضانها هذا الأخير ؟! .

يمكننا القول إنّ التفكير السيميائي عند العرب ، نشأ في أحضان علوم مختلفة منها ؛البلاغة والمنطق والنحو ،وعلوم الكلام والفلسفة ، وتفسير الأحلام ، وعلم أسرار الحروف ، وحتى علم تشخيص الأمراض وغيرها ؛ وهذا ما يوضّحه لنا قول "عادل فاخوري " « تأثّر العرب بالمدرستين : المشائية والرواقية ، في مجال علم الدلالة (الفارابي وابن سينا) ، وقد انوجدت السيمياء في علوم المناظرة والأصول والتفسير والنقد ، وهي تعود إمّا إلى حقل المنطق ، أو إلى حقل البيان ، فالدلالة عند العرب القدامى تتناول : اللفظة والأثر النفسي ، أي ما يسمّى بالصورة الذهنية ، والأمر الخارجي أمّا الكتابة فهي تؤخذ بعين الاعتبار ، إذ أنّها دالّة على الألفاظ ، لكن دورها هذا ليس ضروريا عند " ابن سينا " خلافا لأرسطو ، وابن سينا لا يستثني الأمر الخارجي (المرجع référent من العلامة) »[1] .

ونفهم من هذا القول ؛ إنّ السيمياء عند العرب كانت مرتبطة بعلوم السحر ، والبلاغة والمنطق والنحو ، وعلوم الكلام ، والفلسفة ، وتفسير الأحلام ، والرموز والتخطيطات ، حيث شهدت حضورا في شرح "ابن سينا " لأرجانون أرسطو" ، وفي معالجة القدماء لقضية الدلالة باعتبارها النسبة الرابطة بين اللفظ والمعنى ، أو بين الدال والمدلول بالاصطلاح الحديث .

---

[1] ميشال آريفيه ، جان كلود جيرو ، لوي بانييه ، جوزيف كورتيس : السيميائية – أصولها وقواعدها – تر: رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف الجزائر 2002، ص 25.

كما شهدت حضورا في علم أسرار الحروف ، وعلم تشخيص الأمراض وغيرها ، والدليل على ذلك ما نجده عند " ابن خلدون " الذي خصّص فصلا من مقدّمته لعلم أسرار الحروف يقول فيه:« المسمّى بالسيميا ،نقل وضعه من الطلمسات إليه ، في اصطلاح أهل التصوّف من غلاة المتصوّفة فاستعمل استعمال العام في الخاص ، وظهر عند غلاة المتصوّفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس وظهور الخوارق على أيديهم ، والتصرّفات في عالم العناصر ، وتدوين الكتب والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزل الوجود عن الواحد وترتيبه وزعموا أنّ الكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب ، وأنّ طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام ، .. فحدث لذلك علم أسرار الحروف ، وهو من تفاريع السيميا...»[1]، وكلّ ذلك لا يعتبر بعيدا عن حقول السيمياء المعاصرة .

بناء على ما تقدّم نستطيع القول إنّ السيميائية القديمة ظلّت – عند الإغريق والأوروبيين والعرب – مختلطة المفاهيم ، غير محدّدة الحقول ، لكن هل استمرّت هذه النظرة إلى يومنا المعاصر أم حدثت تطوّرات على المستوى المفهومي والدلالي لهذه النظرية ؟ .

بإمكاننا القول إنّه بعد هذا المخاض التراثي العسير كانت الولادة الفعلية لعلم السيمياء مع علمين من أعلام الفكر الإنساني الحديث هما : الفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرس بيرس Charls Sandres Peirce " (1839-1914) ، واللساني السويسري "فردينان دى سوسير Ferdinand de Saussure" (1857-1913) ، حيث لوحظ أنّ مصطلح – سيميائية – لم يعرف استقراره المفهومي إلاّ في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، إذ اختلفت الآراء في أيّ العالمين أسبق إلى اكتشاف هذا العلم ، فيرى بعض الدّارسين أنّ السيميائية بدأت مع العالم النمساوي "فردنان دي سوسير" الذي تنبّأ في محاضراته- التي جمعها طلبته بعد وفاته بثلاث سنوات 1916 – بولادة علم جديد يعنى بدراسة العلامات وهذا ما نستنتجه من خلال قوله :« يمكننا إذن أن نتصوّر علما يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية ، وهو يشكّل جانبا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي جانبا من علم النفس العام ، وسوف نطلق على هذا العلم اسم " سيميولوجيا " من الكلمة الإغريقية "Sémèion" .بمعنى العلامة " signe" ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه وماهية العلامات والقوانين

[1] ميشال آريفي وآخرون : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص 24.

التي تنظمها ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتكهّن بمستقبله ، إلاّ أنّ له الحق في الوجود وموقعه محدّد سلفا »[1] .

في حين يرى البعض أنّه في الوقت الذي تنبّأ فيه "دى سوسير" بميلاد علم للعلامات مستقبلا كان نظيره " شارلز ساندرس بيرس " منشغلا بإبراز معالم هذا العلم ، مصطلحا عليه اسم " سيميوطيقا " ، محدّدا موضوعه في دراسة جميع المعارف الإنسانية قائلا : « إنّه لم يكن في استطاعتي أن أدرس أيّ شيء كان ؛ الرياضيات ، الأخلاق ، الميتافيزيقا ، علم الأحياء ، الجاذبية ، والديناميكية الحرارية ، البصريات ، الكيمياء ، التشريح المقارن ، الفلك علم النفس ، علم الأصوات ، الاقتصاد التاريخ ، العلوم ، لعب الورق ، علم الأرصاد الجوية ، إلاّ كموضوعات سيميائية »[2].

هكذا نجد أنفسنا أمام مصطلحين متداولين في الثقافة الغربية – الأوروبية والأمريكية – هما "سيميولوجيا " و " سيميوطيقا " ؛ ورغم أنّهما يتداخلان تداخلا كبيرا يوحي بأنّهما حدّان لمفهوم واحد ، إلاّ أنّ العديد من الباحثين حاولوا تعريف كلّ مصطلح على حدة و شرحه وتبيان وظيفته . حيث تعنى السيميولوجيا « بالعلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أوحركية ، وبالتالي إذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية فإنّ السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع »[3] .

ومعنى ذلك أنّ اللسانيات –حسب سوسير – جزء من السيميولوجيا ؛ لأنّ هذه الأخيرة تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت سننها وأنماطها التعبيرية : لغوية أو غير لغوية .

في حين تعنى" السيميوطيقا " بـــ « الدراسة الشكلانية للمضمون إذ تمرّ عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة للمعنى»[4].ويعزى ذلك إلى أنّ الباحث في ميدان السيميائيات لا تهمّه المعاني التي يتضمّنها الشكل بقدر ما تهمّه الكيفية التي قيل بها هذا المضمون .

---

[1] فرديناند دى سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، تر : يوسف غازي ، مجيد النصير ، المؤسّسة الجزائرية للطباعة ، (دط) ، ص 27.

[2] أنور المرتجي : سيميائية النص الأدبي ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، 1987 ، ص 12.

[3] المرجع السابق ، ص 27.

[4] إبراهيم صدقة : السيميائية ؛ مفاهيم ، اتجاهات ، أبعاد ، ضمن محاضرات الملتقى الوطني الأول – السيمياء والنص الأدبي ، منشورات جامعة "محمد خيضر بسكرة" ، 2000 ، ص 78.

لكن التفرقة بين المصطلحين لم تعد قائمة ؛ خصوصا بعد دعوة " خمسة من أقطاب السيميائية " — جاكبسون Jakobson، غريماس Greimas ، ليفي ستروس Strauss بنفنيست Benvenist ، بارت Barths"[1] إلى توقيع اتفاق سنة 1968 قبيل انعقاد الجمعية الدولية للسيميائية ، ينصّ على تبنّي مصطلح " سيميائية Sémiotique" .

لكن سرعان ما انتشر هذا العلم في أنحاء العالم ، وانعقدت جمعية عالمية له في "باريس" عام (1969) تصدر مجلة "Sémiotica" ، تضمّ باحثين من دول كثيرة نذكر منهم « جوليا كريستيفا J . Krustiva من بلغاريا ، و " جان كوكي J . Koki "من فرنسا و" أمبرتو إيكو " Amperto Ico من إيطاليا ....»[2].

واتّضح مفهوم السيميائية ، وتبلور أكثر من خلال الأعمال والأبحاث التي قام بها " ألجيرداس جوليان غريماس " مفضّلا استخدام مصطلح " Sémiotique ".

وبعد تعرّفنا على أُصول النظرية السيميائية ، نتساءل عن مفاهيمها ، وأهمّ الدلالات التي أسندت لها ؟!.

1 - مفهوم السيميائية : Sémiotique .

تجمع عدّة معاجم لغوية وسيميائية أنّ لفظة " sémiologie" أو "sémiotique" مشتقة من الأصل اليوناني "Sémeion" الذي يعني "علامة " و " Logos" الذي يعني "خطاب " حيث نجد هذا الأخير مستعملا في كلمات من مثل : " Sociologie "علم الاجتماع"و " Théologie " علم الأديان " و " biologie علم الأحياء"، وبامتداد أكبر كلمة " logos" تعني "العلم " أو " المعرفة"[3] .

كما تجمع أيضا على أنّ : السيميائية تعنى بدراسة العلامات أو الإشارات ، أو الدوال اللغوية أو الرمزية ، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية ؛ فالعلامات إمّا يصطنعها الإنسان عن طريق اختراعها وصناعتها ، والاتّفاق على دلالاتها ومقاصدها ؛ مثل : لغة إشارات المرور ، وإمّا تفرزها الطبيعة بشكل عفوي وفطري مثل : أصوات الحيوانات .

---

[1] يوسف وغليسي : محاضرات النقد الأدبي المعاصر ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ، 2004- 2005 ، ص 64.

[2] صالح مفقودة : السيميولوجيا والسرد الأدبي ، محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي ، ص 76.

[3] برنار توسان : ما هي السيميولوجيا ، تر : محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، ط2 ، 2000، ص 09.

ولعلّ "جورج مونان George Mounin" يعطي للسيميائية حقّها ، إذ يحدّدها بأنّها « العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقّق التواصل بين الناس .».[1]

انطلاقا من هذا التعريف يمكننا أن نستخلص ثلاث ملاحظات :

* أنّ السيميائية علم من العلوم يخضع لضوابط وقوانين معيّنة ، شأنه في ذلك شأن سائر العلوم الأخرى .

* أنّ السيميائية تدرس العلامات و أنساقها ، سواء كانت هذه العلامات لسانية أم غير لسانية .

* للعلامات أهمية كبيرة ، تتجلّى في كونها تحقّق التواصل بين الناس في المجتمع ، على اعتبار التواصل الإنساني هو تبادل العلامات بين بني البشر.

غير أنّنا نجده –جورج مونان – في موضع آخر يشير إلى أنّ السيميائية «وسيلة عمل »أي يعتبرها منهجا من مناهج البحث .

في حين يعرّفها " بيرس " بأنّها «نظرية شبه ضرورية أو شكلية للعلامات »[2] .

وهكذا نجد أنفسنا أمام ثلاثة آراء ؛ رأي يعتبر السيميائية علما ، وثان يجعلها منهجا وثالث يتّخذها نظرية عامة .

لكن الأمر الذي لا اختلاف فيه أنّ عموم الدّارسين يتّفقون على أنّ السيميائية هي علم العلامات أو العلم الذي يدرس العلامات وأنساقها–العلامات اللسانية وغير اللسانية– .

ونعرض آراء بعض المنظّرين في هذا المجال في ما يأتي : [3].

أ– فردينان دى سوسير (F . saussure) يرى أنّها أداة لدراسة المجتمع .

ب–شارل موريس (charles morris) يعتبر السيميائية قانونا لدراسة كل العلوم .

ج–إيريك بويسنس (E. Buyssnes) يتّخذها وسيلة للتأثير على الآخرين .

د–بريتو (Louis jean Preito) يعتبرها علما لدراسة اشتغال أنظمة العلامات .

أمّا "جوليا كريستيفا J. kristiva)؛ فهي بالنسبة إليها أداة لإنتاج المعنى ، ويمكن اعتبارها منهجية للعلوم الإنسانية .

---

[1] George Mounin : introduction à la sémiologie , éd de Minuit , paris , 1970,P11.

[2] جيراردولودال ، جوويل ريطوري : السيميائيات أو نظرية العلامات ، تر : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار ، سورية ، ط1 ، 2004، ص 23.

[3] حسين خمري : السيميائيات والفكر النقدي المعاصر ، مجلة الدراسات اللغوية ، قسنطينة ، ع 1 ، 2002، ص 170.

في حين يرى "غريماس Greimas " أنّها نظرية المعنى .

ويبدوا جليّا أنّ هذه الآراء تختلف ظاهريا باختلاف ترجمة كلّ واحد ، وتتوحّد في العمق لأنّها تبحث في الدلالة وصيغ تجليّاتها.

مايلفت انتباهنا في هذا المقام أيضا ؛ أنّ معظم السيميائيين يعتمدون في بحوثهم – المتعلّقة بالدلالة – على معارف تتّسم بالطابع العقلاني مثل : اللسانيات والمنطق ، والرياضيات .

وإذا كان هذا هو معنى "السيميائية " في الثقافة الغربية ، فما هو مفهومها في الثقافة العربية ؟ وكيف استقبلها النقاد العرب ؟ وهل تأثّروا بأسسها وإجراءاتها أم كانت لهم وجهات نظر خاصّة ؟ وهل السيميائية –نظرا لكثرة تداولها – هي المصطلح الوحيد المستخدم في ثقافتنا ؟.

إذا تحدّثنا عن المفهوم العربي للسيميائية ؛ نلاحظ أنّ مصطلح العلامة "sémion" المأخوذ من اللغة الإغريقية ينسجم مع المصطلح العربي " سمة، سيمة ، وتسويم ،ومسوّم – و كلّها واردة في دستور اللغة العربية (القرآن الكريم) بمعنى العلامة ، حيث وردت كلمة "سيماهم " في مواضع كثيرة – وردت في الربع الأول ، و الربع الثاني، و الربع الأخيرـــ

يقول الله تعالى: ﴿ تعرفهم بسيماهم ، لا يسألون الناس إلحافا﴾[1] .

ويقول تعالى :﴿ وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال يعرفون كلاّ بسيماهم﴾[2].

ويقول تعالى :﴿ ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم بسيماهم ﴾[3] .

ويقول تعالى أيضا : ﴿ ولو نشاء لأريناكهم فلعرفتهم بسيماهم ولتعرفنهم في لحن القول ﴾[4] .

ويقول تعالى :﴿ سيماهم في وجوههم من أثر السجود ﴾[5].

ويقول تعالى : ﴿ يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والاقدام﴾[6].

---

[1] سورة البقرة ، الآية 273.

[2] سورة الأعراف ، الآية 46.

[3] سورة الأعراف ، الآية 48.

[4] سورة محمد ، الآية 30.

[5] سورة الفتح ، الآية 29.

[6] سورة الرحمن ، الآية 41.

إذا أمعنّا الملاحظة في مشتقّات لفظة "سمة " – في هذه الآيات- نجدها لا تخرج عن معنى " علامة " ؛ فكلمة "سيماهم " في الآية الثانية ؛ مثلا تعني علامات أهل الجنة وعلامات أهل النار من بياض الوجوه وحسنها ، وسوادها وقبحها .

أمّا قوله تعالى :﴿ سنسمه على الخرطوم ﴾[1]، فالمقصود حسب المفسّرين « سنجعل على أنفه علامة »[2].

ويتّضح ممّا سبق أنّ لفظة " السمة " وردت في القرآن الكريم بمعنى " العلامة "؛ سواء كانت متّصلة بملامح الوجه، أو بالهيئة، أو بالأفعال والأخلاق.

لكن ماهو المعنى المعجمي للمصطلح ، وما هي دلالاته ؟.

جاء في لسان العرب :«السومة ،والسمة، والسيمياء : العلامة ، والخيل المسوّمة ، هي التي عليها علامة ، وقد يجيء السيما و أنشد لأسيد :

غلام رماه الله بالحسن يافعا له سيمياء لا تشقّ عـــلى البـــــصر

كأنّ الثريا علّقت فوق نحره و في جيده الشّعرى وفي وجهه القمر[3]

ففي قوله : " له سيمياء لا تشقّ على البصر "،يقصد "يفرح به من ينظر إليه "، و "الخيل المسوّمة" بمعنى " المُعَلَّمة " ، وقوله تعالى : ﴿ حجارة من طين مسوّمة﴾ أي عليها أمثال الخواتيم» [4] .

وقد وردت كلمة " السيمياء " في المعجم الوسيط مرادفة لكلمة " السيماء " حيث جاء فيه مايلي :« تسوَّم فلان : اتّخذ سمة ليعرف بها ، و (السّومة) : السّمة والعلامة –والقيمة السّيما : العلامة وفي التنـــزيل العزيز :﴿ سيماهم في وجوههم من أثر السجود ﴾، السيماء : السيما السيمياء: السيما»[5].

---

[1] سورة القلم ، الآية 16.

[2] ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، دار الفكر للنشر ، بيروت ،ج 4 ، ط1 ، 2002، ص 1930.

[3] ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر (بيروت) ، م 12 ،ط1،1990، مادة (سَوَمَ) ، ص 312.

[4] أبو بكر الرّازي : مختار الصحاح ، ترتيب : محمود خاطر ، بيروت ، ط1، 2003، مادة (س و م) ، ص 302.

[5] المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية ، إخراج : إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، محمد علي النجار ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع تركيا ،ج 1 ، ط2 ، ص 465 و 469.

وفي هذا دليل على أنّ العرب قد عرفوا لفظا يلتقي في دلالته ، ومفهومه مع المعنى الغربي للسيميائية ، وإن لم يتطوّر هذا المفهوم إلى علم واضح له ضوابطه وقوانينه الخاصّة حيث تعرّض العلماء العرب في أبحاثهم للعلامة اللغوية باعتبارها أداة للتواصل ونقل المعارف .

وفي هذا المقام يواجهنا سؤال ملحّ مفاده :

هل ورود كلمة "سيمياء "*-في هذه المصادر – بمعنى العلامة ، جعل الباحثين العرب يستخدمون هذا المصطلح استخداما موحّدا أم لا؟.

ما يبدو جليّا وواضحا أنّ الدارسين العرب مختلفون في شأن ترجمة مصطلح" السيميائية" وهذا أمر بديهي لأنّ كلّ باحث يبحث عن المصطلح الذي يكون أقرب إلى اللغة التي يستمدّ منها دراسته فمنهم من راقهم مصطلح " السيميولوجيا" – محمد نظيف ، محمد السرغيني – ومنهم من فضّل مصطلح " السيميوطيقا " – سيزا قاسم ،- والبعض يستعمل مصطلح الأعراضية ، وارتأى البعض تسميته " السيميائية "-وهو المصطلح الشائع بين المغاربة –إحياء للفظة قديمة هي " السيمياء " والتي تحمل أكثر من معنى ، وقد تعني السّحر كما قد تعني السيما؛ أي العلامة ، وغيرهم فضّل : علم العلامات «خشية التباس السيميائية بالسحر وما يتّصل به »[1] .

وقد أحصاها – عبد الله بوخلخال – في ملتقى السيميائية والنص الأدبي بعنابة بما يقارب تسعة عشرة مصطلحا ، ليأتي بعده "يوسف وغليسي " ويضيف ما جدّ من ترجمات عربية للمصطلحين فيحصل على ركام اصطلاحي مكدّس ؛ ستة وثلاثون مصطلحا عربيا مقابل مصطلحين أجنبيين : « السيميائيات ، السيمائيات ، السيميائية، السيمائية ، السيميوتية السيميات، السيماتية ، السيمياء علم السيمياء ، السيميولوجيا ، الساميولوجيا ، علم السيمانتيك ، علم السيميولوجيا السيميوطيقا السيميوتيكا ، السيميوتيكية ، علم الرموز الرموزية ، علم الدلالة ، علم الدلالات ، الدلائلية

*للتوسع ينظر : -إميل يعقوب ، بسام بركة ، مي شيخاني : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، ص ص118- 124.

-كمال عيد : فلسفة الأدب والفن ، ص 172.

- إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، ص 206.

[1] ذويبي خثير- الزبير : سيميولوجيا النص السردي ، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي ، ط 1 ، 2006 ، ص 16 .

الدلائليات علم الدلائل ، علم الأدلة ، علم الدلالة اللفظية ، الدلائلي ، الدلالية ، العلامية العلاماتية علم العلامات ، علم الإشارات ، نظرية الإشارة ، الأعراضية ، دراسة المعنى في حالة سينكرونية»[1] .

لكن رغم تعدّد التسميات وتباينها ؛ ظلّ مفهوم السيميائية –عند العرب– مرتبطا ارتباطا وثيقا بالعلامة ووظائفها ، وهو ما يوضّحه لنا قول "الرويلي والبازغي " في كتابهما (دليل الناقد الأدبي): « السيميولوجيا (السيميوطيقا) لدى دارسيها تعني علم العلامة أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظّمة منتظمة »[2] .

والأمر نفسه يؤكّده " محمد عزام " في إشارته إلى أنّ «علم الدلالة أو السيمياء هو علم تفسير معنى الدلالات والرموز والإشارات وغيرها ، ويعدّ من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد وهو امتداد للألسنية .. وتطوير لها ، لأنّه يعتمد عليها أصلا ، ويقوم علم الدلالة (السيمياء) بدراسة أنظمة العلامات واللغات »[3] ، حيث نلاحظ أنّه يطابق بين مصطلحي " علم الدلالة " و " السيمياء ".ولعلّ ما يلفت انتباه الباحث في هذا المقام ؛ هو الاستخدام المفرط لمصطلح " السيميائية " على حساب المصطلحات الأخرى مثل : السيميولوجيا أو السيميوطيقا، ويعزى ذلك إلى كونه مصطلحا عربي الجذور . وهو ما يستدعي التأكيد على ضرورة توحيد المصطلح ، وترجمته بـــ " السيميائية " لتفادي فوضى المصطلحات السيميائية وتراكمها .

وبعد أن تعرّفنا على أصول السيميائية ومفاهيمها ، نتساءل عن أهمّ اتجاهاتها وخصائصها ؟!

1-1- السيميولوجيا عند " دى سوسير "

قد يتبادر إلى ذهن القارئ سؤال مفاده : هل وضع " دى سويسر " أسسا نظرية وقواعد متينة لهذا العلم ، أم أشار إليه فقط ؟ .

يعدّ " سوسير " أب اللسانيات الحديثة ؛ حيث قضى جزءا غير يسير من حياته في دراسة اللغة تاركا دروسا ذات قيمة كبيرة أحدثت ثورة امتدّ تأثيرها بعيدا في مجال اللسانيات ، خاصة ثنائياته المشهورة – الدال / المدلول ، اللغة / الكلام ، محور التوزيع / الاختيار ، الدياكرونية / السانكرونية – التي شكّلت المعرفة الأولى التي انبنت عليها السيميائية .

---

[1] يوسف وغليسي : محاضرات في النقد الأدبي المعاصر ، ص 68-69.

[2] الرويلي ، سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، ط3 ، ص 177-178.

[3] إبراهيم صدقة : السيميائية – مفاهيم ، اتجاهات ، أبعاد – ص 80.

ما يمكننا التأكيد عليه – من خلال اطّلاعنا على محاضرات " دى سوسير " أنّه لم يتناول هذا العلم – الذي اصطلح عليه اسم " سيميولوجيا " – بالدراسة و لم يضع له قوانين ، إنّما أشار إليه إشارة جوهرية ، بفقرات قليلة ، حين كان يبحث عن موقع اللغة بين الحقائق البشرية ؛ مؤكّدا أنّ اللغة لا يمكن أن تحدّد باعتبارها مجموعة كلمات وإنّما باعتبارها كلّ مركّب من عناصر تربطها علاقة. هذه العناصر لا قيمة لها في ذاتها ، بل تكمن قيمتها في ارتباطها ببعضها ، وأيّ تغيير يصيب عنصر منها يظهر أثره على باقي العناصر ، بل على النظام كلّه ، وشبّه العناصر في هذا النظام بلعبة الشطرنج حيث قال : « إذا نحن عوّضنا بعض القطع الخشبية بأخرى من العاج ، فإنّ هذا التعويض لا ينال من نظام اللعبة ، ولكن إذا نحن أنقصنا من عدد القطع أو زدنا فيه ، فإنّ هذا التغيير ينال من نحو اللعبة إلى حدّ كبير ، إنّ حال اللعبة يقابل حال اللغة تماما ، وقيمة كل حجر من الأحجار مرتبطة بموقعه على الرقعة ، و الأمر نفسه بالقياس إلى اللغة ، إذ تكتسب كل عبارة قيمتها بتقابلها مع العبارات الأخرى كلّها »[1] . ونفهم من هذا القول إنّ " اللغة " بنية ونظام ، حيث راح – سوسير – يحدّد مكانتها بين الوقائع الإنسانية ، وبين الأنظمة الأخرى ، واضعا لها تعريف ، قائلا :« اللغة منظومة من العلامات التي تعبّر عن فكر ما ، وهي تشبه الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وضروب المجاملة والإشارات العسكرية ، إنّها وحسب ، أهم هذه المنظومات على الإطلاق »[2]،

و من خلال هذا التعريف نستنتج أنّ "اللغة " رغم اشتراكها مع أنظمة علامات أخرى في الطبيعة الرمزية الدالّة ، إلاّ أنّ لها خصائص وملامح تميّزها عن تلك الأنظمة .

وانطلاقا من طبيعة التشابه القائمة بين عمل تلك الأنظمة المختلفة سواء كانت لغوية أم غير لغوية ؛ تصوّر " سوسير " علما موضوعه دراسة حياة الإشارات أو العلامات في المجتمع ، وحدّد له موقعا ضمن العلوم ، وجعله فرعا من علم النفس الاجتماعي .

وبناء عليه ؛ تعنى السيميولوجيا السوسيرية بعموم العلامات في نطاق المجتمع ويبدو التأثير السيكولوجي واضحا في نظريته ؛ فهو يعتبر العلامة كيانا نفسيا ثنائي المبنى ، يتكوّن من وجهين

---

[1] فيردنان دى سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، ص 110.

[2] المرجع نفسه ، ص 27.

يشبهان وجهي العملة النقدية ، يرتبطان فيما بينهما ارتباطا وثيقا قويا ، حيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، لأنّ انتفاء أحدهما يؤدّي إلى انتفاء العلامة ؛ الأول هو الدال (signifier) ويقصد به « الصورة الصوتية الحسية ؟(لها علاقة بالحواس) التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة من الأصوات التي تلتقطها أذنه »[1]فهو كيان صوتي نفسي ليس ماديا ، والثاني هو المدلول (signified) ، أو التصوّر (corsept) . وهو ليس شيئا واقعيا ملموسا ، وإنّما صورة ذهنية عن العالم الخارجي بأبعاده الواقعية أو المخيالية « إنّه صياغة مجرّدة لوقائع موضوعية » [2] .

وليست العلامة الدال وحده ، أو المدلول وحده ، وإنّما هما معا ، أو لا تكون ، ونمثّل لذلك بالشكل الآتي : [3]

لكن إذا كان الدال والمدلول يرتبطان ارتباطا وثيقا ، ويستدعي الواحد منهما الآخر ، فما هي طبيعة الرابط القائم بينهما ؟ .

إنّ العلاقة بين الدال والمدلول لا تقوم على المشابهة والمماثلة ، وإنّما تقوم على الاعتباط (*) ويفهم من الاعتباطية عدم وجود علاقة طبيعية –لا يمكن تبريرها منطقيا وعقليا – بين الدال والمدلول ، فمثلا « المتصوّر الذهني أخت لا تربطه أيّة علاقة داخلية بتتابع الأصوات التالية الهمزة الضمة ، الخاء التاء ، التنوين ، التي تقوم له دالا" [4].

---

[1] عبد الله إبراهيم ، سعدالغانمي ، عواد علي : معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1996 ص 74.

[2] سعيد بنكراد : السيميائيات ، النشأة والموضوع ، ص 21.

[3] فردينا ن دى سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، ص 88.

(*) للتوسع ينظر : – فردينان دى سوسير: محاضرات في الألسنية العامة ، ص 90-91.

– رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص – عربي ، انجليزي ، فرنسي – دار الحكمة ، الجزائر ، 2000 ، ص 171.

– عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، (د ط)، ص 10.

[4] دليلة مرسلي ، فرانسوا شوفالدون ، مارك بوفات ، جان موطيت : مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة) ، تر : عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 13.

فهذه العلاقة من خلال اعتباطيتها تقوم بإنتاج المعاني وتداولها ، وبفضلها تمّ تحديد الموضوع الرئيس للسيميائية ، فالسيميائية كشف واستكشاف دائمين ، إنّها لا تحدّد المعنى ، لأنّ المعنى لا موطن له ، بل تقتفي آثار السيرورة المنتجة له ، لأنّه ليس كيانا جاهزا بل يخضع في وجوده وتحقّقه لمجموعة من الشروط حرصت السيميائية على تحديد بعضها ، وذلك لأنّه إذا كان الإنسان يرى الأشياء فإنّ السيميائية ترى الدلالات .

1-2 السيميوطيقا عند " شارل ساندرس بيرس ":

إذا كان " دى سوسير " أصلا لسانيا للنظرية السيميائية ، فإنّ " بيرس " يعتبر أصلا منطقيا لها ، فقد كان فلكيا وعالم مساحة الأرض ،كما كان فيلسوفا ذرائعي التوجه ولذلك جاءت « سيميائيته تحمل وظيفة فلسفية منطقية ، لا يمكن فصلها عن فلسفته التي من سماتها : الاستمرارية الواقعية ، والتداولية (ذرائعية) »[1].

يتّضح لنا أنّ " السيميوطيقا " عند " بيرس " نشاط معرفي شامل ، تهتم بكلّ ما تنتجه التجربة الإنسانية عبر مجمل لغاتها ومن خلال كلّ أبعادها ، فهي رؤية للعالم تتلخص في النظر إلى الوجود الإنساني من خلال وضعه باعتباره علامة في الكون ، بل إنّ الكون ذاته ليس كذلك إلاّ في حدود اشتغاله كعلامة ، فكلّ ما فيه من أشياء وكائنات وطقوس وأوهام ، وحقائق يشتغل كعلامة ويتسلّل إلى الوجود الإنساني باعتباره كذلك حيث «إنّ الإنسان علامة ، وما يحيط به علامة ، وما ينتجه علامة ، وما يتداوله هو أيضا علامة ، والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة »[2]

ومفهوم العلامة عند " بيرس " يتشكّل بناء على المقولات الثلاث (*) التي حدّدها في نظريته ؛ فهي تشتغل باعتبارها بناء ثلاثيا يشتمل على أول يحيل على ثان عبر ثالث ضمن دورة مستمرّة قد لا تتوقّف عند حدّ بعينه ، فالأول هو تمثيل عام ومجرّد ، أمّا الثاني فهو المعطى الخارجي في حين يشكّل الثالث حالة التوسّط الإلزامي الذي يضمن للعلامة صحّتها، وبهذا الصدد يعرّفها " بيرس "بقوله: « هي شيء ما، ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما ، وبصفة ما فهي توجّه

---

[1] جاب الله أحمد : السيمياء (مفاهيم وأبعاد) ، الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي ، ص 55 .

[2] سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، مدخل لسيمائيات ش – س – بيرس ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1- 2005 ، ص 72.

* المقولات الثلاث : هي اللحظات المحدّدة للإدراك ؛ فهي تحدّد التجربة الإنسانية في مرحلة أولى كنوعيات وأحاسيس (أولانية)، ثم كوقائع وموضوعات (ثانياتية) في مرحلة ثانية، وكقوانين وعادات (ثالثانية) في مرحلة ثالثة . للتوسع ينظر: سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، ص53

لشخص ما بمعنى أنّها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة ، أوربّما علامة أكثر تطوّرا ، هذه العلامة التي تخلقها أطلق عليها مؤوّلا للعلامة الأولى ، إنّ هذه العلامة تحلّ محلّ شيء موضوعها ، إنّها تحلّ محلّه لا من خلال كلّ مظاهره بل من خلال فكرة أطلق عليها الماثول »[1] .

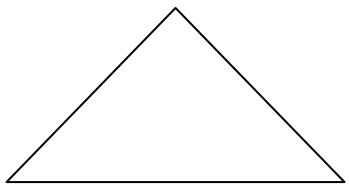
واستنادا إلى ذلك ، يمكننا فهم البناء الثلاثي للعلامة من خلال :

أولا : العلامة بحدّ ذاتها أو الممثل representamon .

ثانيا : الموضوع object

ثالثا : المفسّرة interpretant .

ونمثّل لذلك بالمثلث الآتي : [2]



ونلاحظ من خلال الشكل أنّ العلاقة بين الممثل والموضوع غير مباشرة بل تمرّ عبر المؤوّل .

ينبغي الإشارة إلى أنّ كل عنصر داخل هذه العلاقة الثلاثية يتحوّل بدوره إلى علامة قادرة على إنتاج الدلالة ، ويمكن عزل كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة ، والنظر إليه في ذاته ، وانطلاقا من ذلك تركز " سيميوطيقا بيرس " على ثلاثة أبعاد رئيسية :

1 **بعد الموضوع object** " : ويتعلّق الأمر فيه بالعلامة منظورا إليها في علاقتها بموضوعها الذي تحيل إليه ؛ ويتكوّن من ثلاث علامات فرعية :

1-1 -الأيقونة icone : عبارة عن علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالّة ، يتّضح موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمدلول (المشار إليه) فهي تشبه الموضوع الذي تمثّله، إنّها « علاقة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها وخاصّة بها هي وحدها ... فقد يكون أي شيء أيقونة لأيّ شيء آخر ، سواء كان الشيء صفة أو كائنا فرد أو قانونا » [3].

---

[1] ميشال آريفيه وآخرون : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص 26.

[2] غريب اسكندر : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، ص 28.

[3] سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيموطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، دار الياس العصرية القاهرة ،(د ط)، ص 252.

ويمكننا التمثيل لذلك بالتصميم الهندسي للمنزل ، فهو دليل إيقوني نظرا لوجود علاقة تطابق بين المنزل وتصميمه .

1-2 المؤشر indice : إنّه علامة تحيل على الموضوع الذي تشير إليه كونها متأثّرة به ، وليست مشابهة له «فالمؤشر هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع فعل هذا الشيء عليها في الواقع »[1]

انطلاقا من مفهوم " المؤشر " يمكننا تحديد الفرق بين " الإشارة " signal و " المؤشّر " فالإشارة تتطلّب القصد في التواصل ، مثل صفارة الإنذار التي هي دليل على وجود الخطر ، أما المؤشر فيحدث في غياب الإرادة التواصلية القصدية ، مثل ارتفاع الحرارة الذي هو دليل على وجود المرض ، والدموع التي هي دليل على الألم .

1 -3 الرمز symbol: بالنظر إلى الاستعمالات اليومية لهذا المصطلح ، نستطيع الحكم على العلاقة بين الدال والمدلول ؛ بأنّها عرفية غير معلّلة : « فالرمز علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة »[2] ، ونمثّل لذلك بارتباط الحمامة البيضاء بالسلام والشمس بالحرية ، والأضواء – أحمر ، أصفر ، أخضر – التي ترمز إلى التوقّف ، أو التمهّل ، أو المرور .

وتجدر الإشارة في هذا المقام – انطلاقا من إشارتنا لأبعاد الموضوع – إلى أنّه : إذا كانت العلاقة بين الممثل والموضوع الذي يحيل إليه علاقة تشابه ستكون العلامة أيقونا، وإذا كانت العلاقة سببية ستكون مؤشّرا ، أمّا إذا كانت اعتباطية أو عرفية ستكون العلامة رمزا .

وإذا كانت هذه هي علامات الموضوع ، فما هي علامات الممثل ، وكيف تشتغل ؟ وفيما تتجسّد ؟

2- بعد الممثل : Représentamen

إنّ الممثل باعتباره علامة رئيسية يتفرّع إلى ثلاث علامات :

---

[1] م ن ، ص ن .

[2] سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيموطيقا ، ص 252.

2-1-العلامة النوعية : Qualisigne ؛ تتحدّد عند " بيرس " من خلال خاصيتها باعتبارها إحساسا عاما ، ولا يمكنها أن تشتغل – على أساس أنّها علامة – [1] قبل أن تتجسّد في واقعة ما .

ومثالها ؛الصوت الذي يمزّق الظلام ولا نستطيع تحديد مصدره ، ولا سببه ، لأنّه يشتغل على أنه علامة نوعية .

2-2 العلامة الفردية : sinsigne ، ويعرّفها " بيرس " بأنّها «شيء أو حدث موجود وواقعي في شكل علامة »[2] ، ويمكن أن نمثّل لهذه العلامة بالنصب التذكاري .

2-3 العلامة العرفية Légisigne : هي قانون أو قاعدة ، أو مبدأ عام في شكل علامة وتعدّ أنساق الكتابة الخاضعة لقواعد النحو والصرف علامات عرفية .

3 – بعد المؤولInterprétant :

يتفرّع هذا البعد إلى:

3-1 – الخبر :rhéme ؛ ويقصد به في السيميائية البيرسية علامة الإمكانية الكيفية ؛ أي أنّه "مدرك باعتباره يمثل هذا النوع أو ذاك من الموضوع الممكن بإمكانه أن يمدّنا بمعلومات ولكنّه لا يؤوّل باعتباره يوفّر معلومات "[3]

3-2 – التصديق: dicent؛ تعرّف بأنّها « العلامة التي تكون بالنسبة لمؤوّلها علامة وجود واقعي إنّها تقدم إعلاما يتعلّق بموضوعه » [4]

ونفهم من هذا التعريف، أنّها علامة تخبر وتعطي معلومة تتعلّق بموضوع العلامة ويمكن أن نمثّل لها بالجملة البيانية .

3-3 الحجة largument ؛ يمكننا تعريفها ، بأنّها ذلك الفعل الذهني الذي يحاول من خلاله الشخص أن يقنع بصحة قضية ما .

ونوضّح هذه العلامات بالشكل :

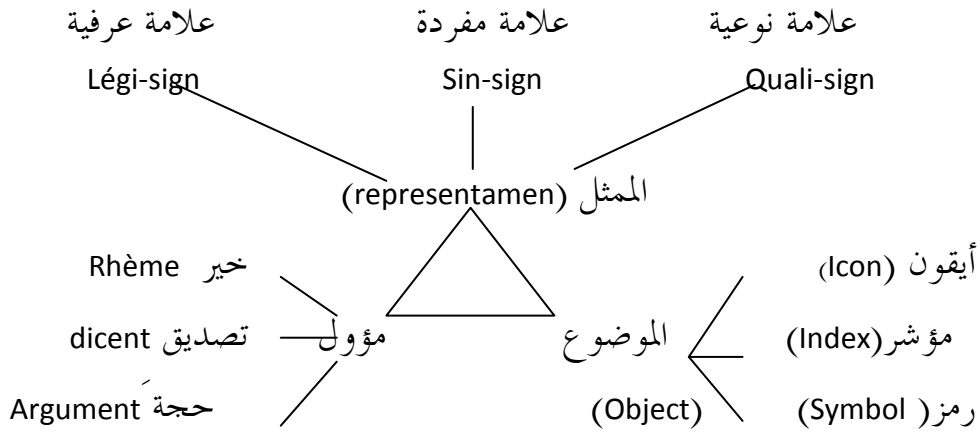
---

[1] سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، ص 110.

[2] المرجع نفسه ، ص113.

[3] سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، ص 123.

[4] جيرار دولودال : السيميائيات أو نظرية العلامات ، ص 28.



بناء على ما تقدّم يتبدّى لنا غنى منظومة " بيرس" السيميائية التي خصّ بها العلامة باعتبارها كيانا ثلاثيا يضع للتداول ثلاثة عناصر هي المكوّنات الأساس لاشتغال الدلالة وإنتاجها وتداولها واستهلاكها ؛ وبما أنّ هذه العلامات تنتظم في ملفوظات وإثباتات، وأوامر وتساؤلات ، وتنتظم الملفوظات في نصوص أي في خطاب أكّد العديد من الباحثين أنّه « لا وجود لسيميائيات للعلامة من دون سيميائيات للخطاب » [1]

وإذا ما قارنّا بين أطروحتي " سوسير " وبيرس" لاحظنا أنّ السيميائية في أطروحات " بيرس " تشغل فضاء أوسع من الفضاء الذي تشغله في النظرية السوسيرية ، لأنّ " بيرس " عقد صلة جوهرية بين السيميائية ومختلف العلوم والمعارف ، فأعطاها بذلك تحديدا أشمل وأكثر عمومية . وقد نتج عن الخلاف المركزي بين أتباع " سوسير " وأتباع " بيرس " اتّجاهات أخرى فما هي هذه الاتّجاهات ، وما هي أهم خصائصها ؟ ومن أين استمدّت مشروعيتها ؟

II: الاتّجاهات السيميائية:

أدّى تطوّر السيميائية وتعدّد منابعها إلى ظهور عدد من التيارات أو الاتجاهات* – هذه الاتّجاهات لا تتعارض من حيث النظريات التي تقترحها فحسب ، وإنّما تتعارض أيضا من حيث تصوّرها لما يجب أن يشكّل نظرية (سيميائية) ، إذ هناك تباينات أساسية يمكن الكشف عنها حتّى على مستوى المؤسّسين أنفسهم . ويمكننا تلخيص أهم هذه الاتّجاهات في الآتي :

---

[1] سعيد بنكراد : السيميائيات ، النشأة والموضوع ، ص 43 .

*يقصد بالاتجاه أن ثمة تنظيما أو جماعة بشرية مكوّنة من أفراد تجمع بينهم أمور وخصائص معيّنة.

2-1 سيمياء التواصل :

انطلاقا من أهمّية التواصل (communication) في حياتنا اليومية ؛ نشأ اتّجاه يعنى بوظيفة التواصل ، إذ استلهم منظّروا هذا الاتجاه – بريتو Bruto، جورج مونان ، إريك بويسنسpwessans ، مارتينيه – تصوّرات "دى سوسير " السيميولوجية وانطلقوا من مبدأ أساسي مفاده أنّ وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل ، ولا تختصّ هذه الوظيفة بالرسالة اللسانية فحسب ، وإنّما توجد أيضا في البنيات السيميائية التي تشكّلها الحقول غير اللسانية حيث أنّ« أنظمة التواصل والتعبير تتكاثر في مجتمعاتنا وبالخصوص على أشكال أيقونية ، بدءا بمجالات التواصل الأقل استعمالا من طرف الإنسان – العلامات الشمية ، اللّمسية والعلامات الذوقية – وانتهاء بالمجالات الأكثر استعمالا من طرف الإنسان– العلامات السمعية البصرية والأيقونية »[1]، ومعنى ذلك أنّ التواصل مشروط بالقصدية ، وإرادة المتكلّم التأثير على الغير.

حيث يرى " بويسنس " * أنّه بالإمكان تعريف السيميولوجيا بوصفها دراسة طرق التواصل ، أي دراسة الميكانيزمات المستخدمة للتأثير في الآخرين ، والمعترف بها من قبل الشخص الذي يتوخّى التأثير فيه ، ومنه نستنتج أنّ عنصر التواصل هو الموضوع الرئيسي لهذه السيميائية ، وخاصّة التواصل الإنساني .

وإذا كان "سوسير " قد أشار ـــ ضمنيا في محاضراته ـــ إلى طابع اللغة باعتبارها نظاما للتواصل ؛ فإنّ أنصار هذا الاتجاه قد طوّروها وأشبعوها تفصيلا ، فنجد مثلا : " بويسنس " و" بريتو " وضعا أساسا متينا لوصف آلية اشتغال أنظمة الاتصال غير اللغوية وطرائق توظيفها من بين هذه الأنظمة : " المنشور الإعلامي ، نظام المرور أرقام الحافلات، غرف الفنادق »[2]

يرتكز اتّجاه " سيميائية التواصل " على محورين أساسيين هما : محور التواصل والعلامة أمّا محور التواصل فينقسم إلى :

---

[1] زغينة علي : المنهج السيميائي ، اتجاهاته وخصائصه –الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي ، ص 265.

* نشر سنة 1943 كتاب "اللغات والخطابات" محاولة في اللسانيات الوظيفية، تعرّض فيه للألسنية الوظيفية في الإطار السيميولوجي ، للتوسع ينظر : دليلة مرسلي وآخرون : مدخل إلى السيميولوجيا ، ص 18 .

[2] أنور المرتجى : سيميائية النص الأدبي ، ص 12.

أ – تواصل لساني : ويقصد به التواصل الذي يجري بين البشر بواسطة الفعل الكلامي فهو في نظرية " سوسير " « عبارة عن حدث اجتماعي تبدعه الجماعة لتضعه في خدمة الملكة الخاصّة بالكلام » [1] .

ويشترط لتحقيق هذا الفعل الكلامي وجود جماعة أو شخصين على الأقل .

ب – تواصل غير لساني : ويطلق على اللغات غير المعتادة ، مثل الشعارات الصغيرة التي ترسم عليها مثلا قبّعه ، أو مظلّة ، وتعلّق على واجهات المتاجر دليلا على ما يوجد فيها من بضائع.

أمّا فيما يتعلّق بمحور العلامة ؛ فينظر إليها بطرق مختلفة حسب المدارس والأذواق والأيديولوجيات ، ويبقى القاسم المشترك بينهم اتفاقهم على أنّها شيء مدرك يعطي شيئا آخر ويصنّف هذا الاتجاه العلامة إلى أربعة أصناف : " الإشارة ، المؤشر ، الأيقون ، الرمز " (*)

بناء على هذه المعطيات نستخلص أنّ موضوع السيميائية عند أنصار هذا الاتّجاه هو العلامات القائمة على القصدية التواصلة ، ولهذا سمّيت بـــ " سيمياء التواصل " ، وتعتبر حلقة مهمّة في سلسلة تطوّر السيميائيات الحديثة ، نظرا لأهمية موضوعها ومجالها .

2-2 سيمياء الدلالة :

لمّا كانت الأشياء تحمل دلالات ، وكانت للدلالة أهمية كبيرة في الواقع ، نشأ في مجال السيميائية تيارأو اتجاه يبحث في هذا الأمر ، وهو تيار يعزى إلى الفرنسي "رولان بارت " الذي أوضح أنّ جانبا هامّا من البحث السيميائي المعاصر مردّه مسألة الدلالة .

وإذا كان أنصار سيميائية التواصل –يرون في العلامة "الدال والمدلول والقصد " فإنّ أنصار سيميائية الدلالة لايرون في العلامة غير الدال والمدلول ، حيث يشكّل صعيد الدوال صعيد العبارة ، و" المدلولات " صعيد المحتوى ويعلّلون ذلك بأنّ « اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل ، فنحن نتواصل سواء توفّرت القصدية أم لم تتوفّر بكلّ الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير اعتباطية ، لكن المعاني التي تسند إلى هذه الأشياء الدالّة

[1] فريدينان دى سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، ص 23.

-

ما كان لها أن تحصل دون توسّط اللغة ، فبواسطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم وينتج المعنى ، يتمّ تفكيك ترميزية الأشياء "[1] .

وعليه يمكننا الاستنتاج أنّ سيمياء الدلالة تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول فإذا أخذنا نظاما مثل الأدب ، نجد أنّه يتكوّن من مثلث " العنصرالأول هو الدال أو القول الأدبي والعنصر الثاني هو المدلول، أو العلّة الخارجية للعمل ، والعنصر الثالث هو العلامة أو العمل الأدبي ، وهذا العمل ذو دلالة »[2] ، بالإضافة إلى ذلك ، فكلّ الأنظمة السيميائية بحسب " بارت " على اختلاف أنواعها وتعدّدها مدعوّة إلى الاندماج في اللسانيات ، نظرا لأهمية اللغة باعتبارها تمثّل النظام السيميائي الأمثل .

وصفوة القول إنّ " بارت " حاول التسلّح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميائية ، لهذا السبب يمكننا إدراج المدارس السيميائية النصية التطبيقية التي تقارب الإبداع الأدبي والفني ضمن سيميائية الدلالة ، إذ نستطيع أثناء دراسة الألوان والأشكال سيميائيا أن نبحث عن دلالاتها الاجتماعية والطبقية والنفسية ، كما نبحث أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية عن دلالات الرموز والأساطير وإيقاع البحور الشعرية، وحسبنا أن نعود إلى استثمار بعض جوانب هذا الاتجاه أثناء التحليل السيميائي للرواية – موضوع الدراسة –

وبعد تطرّقنا لأصول السيميائية ومفاهيمها – وأهمّ اتجاهاتها ، بقي أن نشير إلى علاقة السيمياء بالنص – لأنّنا سنقارب نصّا أدبيا (رواية) مقاربة سيميائية ـــ فكيف تنظر السيميائية باعتبارها – نظرية / منهجا/ علما – إلى النص ؟ أو بعبارة أخرى : ما علاقة السيميائية بالسرد ؟ وما هي أهم الطرق التي تبنّتها من أجل فكّ مستغلقات النص ؟ وماهي أهم المكوّنات – السردية – التي نالت الحظ الأوفر من الاهتمام والدراسة من طرف الباحثين السيميائيين ؟ وكيف يقارب القارئ / الباحث النص الأدبي – بصورة عامة ؛ والسردي بصفة

---

* للتوسع ينظر : – عبد الله إبراهيم : معرفة الآخر ، ص 94- 95.

–غريب اسكندر : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر ، ص 46.

[1] ميشال آريفي وآخرون : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص 32 .

[2] عبد الله إبراهيم : معرفة الآخر ، ص 97.

خاصة – مقاربة سيميائية ؟ ما هي الأسس والمبادئ الإجرائية التي يجب أن يتقيّد بها ؟ وما هي الجوانب الأساسية التي يستلزم التركيزعليها في النص ؟

يمكننا القول – إجابة عن هذه الأسئلة – إنّ مسألة الدلالة كانت المحرّك الأساسي لدرس سيميائية النص ، فقد سعت السيميائية إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة "immanence" الذي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصّة مستقلة عن المعطيات الخارجية ، وبناء على أنّ العلامة اللغوية ليست مفردة من المفردات ، ولكن هي إشارة ذات دلالة ، فالنص بمجموع بنياته – مفردات ، جمل ، فقرات – يعتبر علامة لغوية ، تحمل بين ثناياها معاني كثيرة للمتلقّي ، وهذه المعاني لايعرف سبيلها إلاّ الدارس السيميائي ؛ فهو الذي يفكّ طلاسمها ويحمّلها ما تستحق من التأويلات ذات الإشارات المتعدّدة المقصودة ، وربّما غير المقصودة .

يعتبر النص في التصوّر السيميائي مفتوحا وغير تام ، وغير مكتف بذاته ، فالنص كما يقول "إغلتون Eagleton" :«ليس قضية داخلية فقط ، بل يكمن أيضا في علاقة النص بأنظمة المعاني الأكثر اتّساعا ، واتّصالا بنصوص أخرى ؛ شفرات ، ومعايير الأدب والمجتمع ، ويرتبط معنى النص أيضا بأفق انتظار القارئ »[1] ، ومعنى ذلك أنّه يجب على القارئ ، وخاصة السيميائي أن يفكّ شفرات النص ويحلّلها، مؤوّلا المعاني المختزنة في غياهب النص مطّلعا بذلك على مقاصد المبدع وربّما يذهب بعيدا إلى معاني لا يقصدها وبالتالي يجب أن يكون هذا القارئ ذا اّطلاع واسع ، فهو مسؤول عن تفجير معنى النص بقراءة دواله باعتباره علامات و إشارات وشفرات تحيل على دلالات متعدّدة ومختلفة وبالتالي تحريره من القيود المفروضة عليه، أو كما يقول بارت : « النص يقترح والإنسان يدبر »[2] ، حيث يكاد هذا الأخير أن يحوّل القارئ إلى كاتب ثان ؛ لأنّ القراءة السيميولوجية تعتبر النص يحمل أسرارا كثيرة

[1] يوسف الأطرش : التحليل السوسيو سيميائي للخطاب الروائي ، الملتقى الثالث ، السيمياء والنص الأدبي ، ص 145.

[2] المرجع نفسه ، ص 146 .

والدال عليها يستفزّ القارئ ، ويدعوه إلى البحث عنها وفكّ رموزها انطلاقا من فهم العلاقة الجدلية الموجودة بين الدال والمدلول ، أي علاقة الحضور بالغياب (الدال حضور والمدلول غياب) .

أمّا عن تعامل هذا المنهج مع النص الأدبي ، فقد تخلّص في تحليله للنص من ثنائية الشكل والمضمون لأنّه « لا يوجد تركيب اعتباطي مستقل بذاته ، بل إنّ كل تصوّر وكلّ قاعدة هي في نفس الوقت تركيبية ودلالية »[1].

وانطلاقا من الوظيفة التي تقوم بها العلامة ، قسّم السيميائيون بنية النص إلى قسمين أساسيين : بنية سطحية وبنية عميقة ، لكن ما أثار الاختلاف بينهم هو تحديد العناصر المكّونة لكل بنية فانقسموا نتيجة لذلك إلى اتّجاهين أساسيين ؛ اتجاه يمثّله "غريماس" ، تشمل البنية العميقة عنده القواعد التي يخضع لها العالم السردي – اهتمّ بالبناء الوظيفي و حليل العلاقات بين الفاعلين – الشخصيات – في المستوى العمودي والأفقي ، أمّا البنية السطحية فتتركّب من الصياغة التعبيرية ، إذ يحلّل الناقد خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية كما يحلّل علاقة اللغة بالسياق الخارجي .

واتّجاه آخر هو اتجاه "جوليا كريستيفا "، يرمي إلى التعمّق في المنهج الاجتماعي ، ويرى أنّ البنية العميقة « تتكوّن من العوامل الخارجية التي ساعدت في ظهور النص الأدبي ؛ من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية ، في حين تتكوّن البنية الظاهرة (السطحية) من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والبلاغية لأنّ النص الأدبي في حقيقته بنية لغوية ذات مستويات عديدة –التركيبي ، الدلالي، التداولي –»[2] ولعلّ هذا الأمر هو الذي جعل بعض

---

3 قريش بن علي : السيميائية ، التاريخ والأسس العلمية ، ص 29 .

[2] قريش بن علي: التاريخ والأسس العلمية ، ص 30.

*عبد الله عيسى لحيلح : شاعر جزائري من مواليد 31 ديسمبر 1962 ببلدية جيملة ولاية جيجل – تحرر من رحم أمه في نفس العام الذي تحرّرت فيه الجزائر من ظلمات المحتل – حفظ قسطا من القرآن الكريم ، شكلّ بالنسبة إليه ثروة لغوية ، استثمرها في ميدان الأدب .

متحصّل على شهادة الليسانس من معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة ، وشهادة الماجستير من جامعة "عين شمس " بالقاهرة ، تحصّل مؤخرا على شهادة دكتوراه دولة من جامعة الأمير عبد القادر ، نال جائزة أحسن نص مسرحي في الجزائر سنة 1990 ؛ كما نال جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر سنة 2006 ، لديه عدة دواوين نذكر منها : ديوان "وشم على زند قرشي " ديوان " غفا الحرفان " ديوان " على هامش الردّة " لديه مشروعا شعريا "معارضة المعلقات السبع " ،وكما اقتحم مجال الشعر ، فإنّه أيضا اقتحم مجال النثر ، فهو كاتب القصة القصيرة وكاتب النصوص المسرحية ، كتب رواية " كرّاف الخطايا " وهي مشروع ثلاثية .

الباحثين يؤكّدون على ضرورة تأسيس سيميائية نصية تطبّق مناهجها على كلّ النصوص مهما كان مستواها وجنسها.

انطلاقا من هذه العتبة النظرية – ونحن بصدد مقاربة نص سردي (رواية كرّاف الخطايا) لـــ " عبد الله عيسى لحيلح " (*) – تواجهنا عدّة أسئلة مفادها :

ماهي وجهة نظر السيميائيين إلى مكوّنات الخطاب السردي ؟ وما طبيعة تعاملهم مع هذه الأخيرة ؟ ما هي نظرتهم إلى الشخصية ، وكيف حلّلوا هذا العنصر السردي الذي تعدّدت مفاهيمه ، وتباينت طرق مقاربته ؟ ما طبيعة تعاملهم مع الزمن الروائي وما موقفهم من تغيّراته ؟ ما هي الأسس التي اعتمدوها في تقسيمهم للفضاء الروائي ؟ وهل هناك اختلاف بين الباحثين السيميائيين في تحديدهم لهذه الأقسام ؟ ما هو الفرق بين إجراءاتهم التحليلية والإجراءات التقليدية ؟ .

وفي ثنايا الإجابة عن هذه الأسئلة نجيب عن أسئلة أخرى تتعلّق بالرواية موضوع الدراسة مفادها :

ما هي أنواع الشخصيات التي وظّفها الكاتب في روايته ، وما هي الدلالات التي انفتحت عليها على المستوى السطحي والعميق ؟ وإذا كانت البنية الزمنية والمكانية تشكلان معا عماد الرواية ، فما هي أهم الفضاءات التي أسفرت عنها الرواية ؟ ما هي الأمكنة التي تمركزت فيها الأحداث ؟وما دلالاتها الجغرافية ؟ ما هي الوظائف التي أوكلها الكاتب للراوي ؟ هل سايرت اللغة الروائية فحوى الموضوع الذي يريد الكاتب توصيله للقارئ ؟ هل استعمل اللغة الفصيحة أم لجأ إلى العامية المباشرة ؟ ما طبيعة تعامله مع التقنيات الحداثية ؛ التي أضحت ميزة النصوص المعاصرة ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى هي موضوع دراستنا في الفصول والمباحث الآتية .

الفصل الأول

سيميائية الشخصية

أولا : مفهوم الشخصية الروائية.

تكتسي الشخصية في النص الروائي أهمية خاصّة ، لأنّها « تعتبر أهم مكوّنات العمل الحكائي إذ تمثّل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط ، وتتكامل في مجرى الحكي لذلك لا غرو أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمّين المشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة»[1]

لكن على الرغم من هذه الأهمية ظلّ مفهومها عرضة لاختلاف التحديد وتعدّده ، لذلك بقيت إشكالية تحليلها ودراستها من أهم انشغالات النقد والنقاد ، فهم على يقين أنّه " ليس ثمّة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات أو على الأقل من غير فواعل " [2].

انطلاقا من ذلك نحاول تحديد أهمّ الرؤى النقدية التي تعرّضت لمقولة الشخصية باعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر السرد ، فما هي نظرة القدماء لهذا العنصر ، وما الفرق بين نظرهم ونظرة المحدثين لهذا الأخير ؟ وما مكانته بين عناصر السرد الأخرى ؟ .

قديما ارتبط مفهوم الشخصية في الشعرية الأرسطية ارتباطا وثيقا بالفعل الذي تؤدّيه ،حيث كانت تأخذ موقعا ثانويا وتقوم بدور هامشي ، لأنّ البعد الوحيد الذي تقوم عليه المأساة عند " أرسطو Aristot " هو الحدث ، أمّا الشخصية فخاضعة خضوعا تاما له " فالأحداث هي المتحكّمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة ، وتصبح المأساة لا تحاكي عملا من أجل أن تصوّر الشخصية ولكنّها بمحاكاتها للعمل تتضمّن محاكاة الشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبّر عنه من حقائق " [3] ، معنى ذلك أنّ الشخصية كانت مجرّد إطار صوري لا يتمتّع بأيّ وجود حقيقي ، فهي تفتقر لما يثمّن وجودها ويشحذ فكرها ويلهب عاطفتها ، ويجعل منها شخصية واعية وذات قيمة .

واستمرّ هذا التصوّر عند المنظّرين الكلاسيكيين ، حيث اعتبروا الشخصية مجرّد اسم للقائم بالفعل ، وفاء منهم لرؤية أرسطو التي تؤكّد أنّ " العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها من

---

[1] سعيد يقطين :قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص 87.

[2] رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، مركز الانتماء الحضاري ،ط1 ، 1993 ، ص64.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء ــ الزمن- الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1 ، 1990 ، ص 208.

سعادة وشقاء ، وبالتالي تصبح الشخصية من مقتضيات الأعمال وتوابعها ، فهي من النوافل أو من الواجب بغيره لا الواجب بذاته "[1].

مع مطلع القرن التاسع عشر ، بدأت الشخصية تفرض وجودها في النص الروائي وتتخلّص تدريجيا من تبعيتها للحدث ، وقد فسّر " ألان روب غرييه Allain-Robbe Grillet " ذلك " بارتفاع قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة ، وسمّي هذا بالعبادة المفرطة للإنسان أو القوّة العظمى للشخص "[2] ، حيث أصبح كل ما يرد في النص يخدم الشخصية ويعمل بشكل أو بآخر على توضيحها للقارئ ، فالشخصية لديهم تختزل مميّزات الطبقة الاجتماعية ، لذلك أضحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع .

والسؤال الذي يواجهنا في هذا المقام هو : هل حافظت الشخصية على هذه المكانة بين عناصر السرد الأخرى أم تراجع الاهتمام بها ؟ .

زاد الاهتمام بالشخصية في الوقت الذي عرف فيه " التفرّد Indivuduation " قمّة الانتصار ؛حيث راح النقاد والروائيون يتعاملون معها على أنّها كائن بشري من لحم ودم فوصفوا ملامحها وصوّروا انفعالاتها وطموحها ، وهواجسها وآلامها ، ويبدوا أنّ العناية الفائقة برسم الشخصية في هذه الفترة كان لها " ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة ، وهيمنة الأيديولوجيا السياسية من وجهة أخرى " [3].

في هذا الصدد يقول " محمد غنيمي هلال " " الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة .... والأشخاص مصدرهم كذلك الواقع " [4].

ونفهم من هذا القول إنّ للشخصية مكانة بارزة في النص الروائي ، وإنّها تعكس الواقع الاجتماعي بكلّ إيجابياته وسلبياته .

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط1 ، 2000 ، ص 96 .

[2] آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة ، دراسات في الآداب الأجنبية ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، (دط)،(د ت) ص 36 .

[3] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة ، الفنون و الآداب ، الكويت ، 1998 ، ص 86.

[4] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر (دط) ، 2001 ، ص 526 .

ويعدّ الكاتب الفرنسي " بلزاك Balzac "من أبرز ممثلي مرحلة ازدهار الشخصية الروائية ، حيث كتب حوالي تسعين (90) رواية أقحم في نصوصها أكثر من " ألفي شخصية " [1]، وهذا يدلّ على محاولته رصد كل ما يحدث في المجتمع من وقائع ، وتتبّع حركة شخصياته .

انطلاقا من ذلك ، ساد في النقد الغربي طيلة هذا القرن– العصر الذهبي للرواية –الاعتقاد بأنّ " أساس النثر الجيد هو رسم الشخصيات ولا شيء دون ذلك " [2] ، من تمّ وضعت الشخصية على منصّة متينة لا تزعزعها قوة ، وغدا الروائي الحقيقي هو الذي " يخلق الشخصيات "[3].

إنّ هذه الطروحات بإمكانها أن تؤدّي إلى الابتعادأكثر فأكثرعن المفهوم الوظيفي للشخصية والتباسها بمفهوم الشخص ، وإن كان تصوّر الشخصية لا يمكن أن يكون مستقلاّ عن التصوّر العام للشخص ، إلاّ أنّ " اختزال الشخصية إلى محتواها النفسي أمر لا مبرّر له، لأنّ أهمية شخصية ما لا تأتي من تعقيدها أوكثافتها النفسية ، وعلينا لكي نقيس مدى اعتباطية المطابقة بين الشخصية ومحتواها النفسي أن نفكّر في شخصيات الأدب القديم أو الوسطوي ، أو أدب النهضة التي لم تكن تتوفّر على أيّ مضمون نفسي خاص ، سواء في ذاتها أو في المحمولات المسندة إليها " [4].

أمام اختلاف وجهات النظر وتعدّدها حول هذه المقولة وقف النقد – رغم الجهود المبذولة عاجزا عن تحديد الحقيقة الفعلية للشخصيات الروائية ، ويعزى ذلك إلى سوء فهم معنى الشخصية من جهة ، والخلط بينها وبين ما يتصل بها من مفاهيم مثل : الشخص ، والمؤلف من جهة ثانية .

لاحظنا – فيما سبق – كيف أنّ كتّاب القرن التاسع عشر يعتبرون الشخصية الروائية شخصا واقعيا بلحمه ودمه ، ومواصفاته وأفعاله ، كلّ هذا أثار إشكالية الخلط بين وجودها السيكولوجي ووجودها الفنّي باعتبارها مكوّنا روائيا – فالشخص " Personne " غيرالشخصية "Personnage" فالكلمة الأولى تطلق على : " المنتسب إلى عالم الناس ، أي على إنسان حقيقي من لحم ودم يكون ذا هوية فعلية ، ويعيش في واقع محدّد زمانا ومكانا ، فهو إذن من عالم الواقع

---

[1] المرجع السابق ، ص 104 .

[2] Oswald Ducrot – Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Edition du seuil , paris , p286.

[3] آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة ، ص 34 .

3Oswald Dicrot –Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , p286

الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني " [1] ، بمعنى أنّه – الشخص – الكائن أو الإنسان كما هو موجود في الواقع الحقيقي يمارس نشاطات عديدة ، يعمل ويعيش ، يفكّر، يفرح ويحزن يسعد ويشقى ، فهو " المسجّل في البلدية والذي له حالة مدنية ، والذي يولد فعلا ويموت حقّا " [2] في حين أنّ الشخصية في العمل الروائي ليست وجودا حقيقيا بقدر ما هي مفهوم تخييلي لساني " تخييلي : لأنّ الشخصيةتخلق بواسطة الخيال الإبداعي للروائي، ولساني؛ لأنّ اللغة هي التي تجسّد الشخصية المبدعة " [3].

من هنا نستنتج أنّ الشخصية في الرواية تختلف عنها في الحياة ، فالفن والحياة شيئان متباينان والوجود في أحدهما يختلف عن الوجود في الآخر " فالحياة تفرض علينا وجودا مستمرّا بينما الشخصية في القصة لا تظهر إلاّ في الأوقات التي ينتظر منها أن تقوم فيها بعمل ما "[4] .

وما يلفت انتباهنا في هذا المقام ، أنّ الباحث " عبد الملك مرتاض " عاب على الكثير من الدّراسين خلطهم بين المفهومين ، حيث يراهم يراوحون بين الشخصية " إفرادا "، و " الشخوص " جمعا تارة ، ويصطنعون " الأشخاص " عوضا عن " الشخصيات " تارة أخرى ، مؤكّدا أنّ " كلمة شخصية " جمعا قياسيا على " الشخصيات لا على كلمة " شخوص " التي هي جمع لـــ " شخص " [5].

بالإضافة إلى هذه الإشكالية ، توجد مغالطة أخرى يعزى إليها – أيضا – عدم توصّل النقاد إلى وضع تعريف محدّد للشخصية تتمثّل في " النظر إلى الشخصية كما لوكانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة ، أي مزيجا من افتراضات المؤلف ، هذا الفهم قد أدّى بالقرّاء وحتّى النقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخييلية ، ويحدث بخاصّة في روايات ضمير المتكلم "[6].

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 98 .

[2] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 85 .

[3] سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء و الرؤيا ، مقاربات نقدية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د ط) ، 2003 ، ص 131 .

[4] محمد يوسف نجم : فن القصة ، دار صادر للطباعة ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص 77 .

[5] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية " زقاق المدق " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1995 ص 126 .

[6] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 212 .

ونعلّل سبب ذلك : بأنّ الكاتب في هذه الروايات يظهر وكأنّه مشارك للشخصيات في أحاسيسها وعواطفها وأخلاقها ، وتصرّفاتها ، وحتى صفاتها الخارجية ، لكن الحقيقة التي لا مناص منها ، أنّ الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي ، لسبب بسيط هو أنّ الشخصية محض خيال يبدعه الكاتب لغاية فنية محدّدة يسعى إليها .

يمكننا القول إنّ هذه المغالطات ساعدت على شيوعها النظرة السيكولوجية والاجتماعية للأدب التي حصرت الشخصية في الإطار الاجتماعي والنفسي لا غير ، لكن هذا الحصر لم يقدّم شيئا ، لأنّ أهمية الشخصية لا تأتي من تعقيدها الاجتماعي أو كثافتها السيكولوجية ، وإنّما تأتي من الأدوار والوظائف التي تؤدّيها داخل المتن الحكائي .

مع الثلاثينات من القرن العشرين ، والمفاهيم المنهجية التي فرضها الاتجاه البنيوي (الشكلانيون الروس * ، بروب ،ليفي ستروس ....) ، والاتجاه السيميائي (غريماس ،كوكي .....) تغيّرت النظرة إلى الشخصية وبدأ الحدّ من غلوائها ، حيث أصبحت تدرس وفق معايير جديدة ، وتحلّل على أساس النموذج الوظائفي الذي يحكم بنية النص ، وصار يتعامل معها تعاملا خاصا باعتبارها " علامة مكوّنة من دال ومدلول ، أوكمورفيم مزدوج التمفصل يتميّز في البداية بكونه لا يحيل على شيء ، ولا يعني أي شيء ، بمعنى أنّه فارغ من كل دلالة مسبقة ، ومن تمّ فهو سيتكوّن في البداية من الفراغ الدلالي ، غير أنّه سرعان ما يغدو مشحونا كلّما تقدّم السرد " [1].

انطلاقا من هذه النظرة تضاربت آراء النقاد حول المكانة التي تحتلّها الشخصية في النص السردي ، لأنّه من الصعوبة بمكان البحث عن موقف موحّد يخصّ الشخصية في الرواية الحديثة

---

* اقترحوا في العشرينات من القرن العشرين تحليلا داخليا لبنية النصوص معتمدين على عدّة نماذج ومفاهيم من اللسانيات ، خاصة أعمال " دى سوسير" و " بنفنيست " ، من أهم أعلام المدرسة :

- تينيانوف (Tynianov) (1894–1943) أشهر مقالاته : مفهوم البناء 1923 ، " في التطور الأدبي 1927) ، ومقال له كتبه بالاشتراك مع "جاكبسون " عنوانه : مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية 1928 .
- ثوماشفسكي (Tomachevski) (1890–1957) من أشهر مقالاته " "الفرضية " (1925) .
- إيخنباوم (Eikhenbawm) (1886–1959) ، من مقالاته المشهورة : "حول نظرية النثر 1925"
- رومان جاكبسون (Jakobson) (1896–1982) ، من أشهر أعماله " في الواقعية الفنية (1926) ، للتوسع ينظر : ,"الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة ، ص 30 .

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، مقاربة نظرية ، الأمنية ، الرباط ، ط1 ، 1999 ، ص 47.

بسبب تباين مواقف الكتّاب والدارسين حولها ؛ فمنهم من يعتقد أنّه يمكن الاستغناء عنها لعدم أهميتها داخل النص ، ومنهم من يدعوا إلى التقليل من شأنها ، ومنهم " من يجعلها إنسانا حيا– يؤنسنها – ومنهم من يشيّئها ، ومنهم من يتنكّر لها تماما وهناك من يقف موقفا وسطا منها " [1] فنجد مثلا : الباحث " ثوماشفسكي Tomachevski قد أنكر كل أهمية للشخصية واعتبرها مجرّد وسيلة يستعين بها الكاتب ليسهلّ إثارة انتباه القارئ معلنا أنّ " البطل ليس ضروريا للخبر فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن تستغني تماما عن البطل،وعن السمات التي يتّصف بها " [2] .

أمّا " فلادمير بروب V-Propp " ، ودون أن يذهب إلى حدّ إلغاء الشخصية ، اختزلها في جملة من الوظائف التي تؤدّيها ، وهذه الوظائف هي وحدات ثابتة مقارنة بالأسماء والصفات التي تتغيّر من حكاية إلى أخرى.

وما نعتبره تقزيما للشخصية بحقّ ، ما نجده عند " كافكا " Kafka " ،حيث قلّص دور الشخصية في روايته " المحاكمة " بإطلاق مجرد رقم عليها ، بعد أن أطلق على شخصية روايته " القصر " مجرّد حرف "K " .

وعملت أبحاث"رولان بارت " "R. Barth " ، ثودوروف Todorov،كلودبريمون Claud Brimant " " وغريماس Greimas " على إعادة الاعتبار للشخصية داخل النص السردي حيث أكّدوا أنّ" مشكل الشخصية هو قبل كل شيء مشكل لساني، لأنّه لا وجود لها خارج الكلمات ولأنّها ليست سوى كائن من ورق " [3] ، محاولين الفصل بينها – الشخصية – وبين المؤلف الواقعي دون إنكار لأهميتها ، بل هي عندهم تتبوّأ مكانة معتبرة ، فـــ " ثودوروف "- مثلا- يقول : " الشخصية هي موضوع القضية السردية ، بما أنّها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة بدون أي محتوى دلالي "[4] .

---

[1] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، دراسات تطبيقية ، تونس ، ط1 ، 1998 ، ص 128 .

[2] ترفيطان تودوروف : مقولات السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان و فؤاد صفا ،ورد في: طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط ، ط1 ، 1992 ، ص 48 .

[3] تزفيطان تودوروف : مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمان مزيان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005 ، ص 71 .

[4] المرجع نفسه ، ص 73 .

ويرفض " كلود بريمون "C – Brumon " إقصاء الشخصية من بنية النص السردي متيقّنا أنّ " الوظيفة ليست فقط ترجمة الحدث (إساءة ، معركة ،انتصار) دون عون ولا ضحية معيّنة وكأنّه ليس من الأهمية بمكان أن نعرف أنّ القائم بالإساءة سيصبح بعد ذلك واحدا من المتصارعين ثم غالبا أو مغلوبا " [1]، ولذلك وجّه "بريمون " نقدا لترسيمة الوظائف التي اقترحها " بروب " لأنّها تنكر على الشخصية قيمتها .

ونحاول التعرّف على المفهوم الحديث للشخصية الروائية من خلال إدراج آراء بعض الباحثين المعاصرين (البنيويين والسيميائيين) حول هذه المقولة وإدراك مواقفهم منها .

1-2 مفهوم الشخصية الروائية عند المحدثين :

نظرا لتباين المناهج التي تناولت النصوص الأدبية بالدراسة والتحليل ، واختلاف المستويات والأساليب الإجرائية التي تعاملت معها ، وقع اختلاف كبير في تحديد مفهوم الشخصية الروائية ، وتعدّ مدرسة الشكلانيين الروس ، أهمّ مدرسة عنيت بمشكلات السرد ، لأنّها انصرفت إلى " النصوص النثرية بعد أن كان اهتمام رواد التجديد شبه منحصر في النصوص الشعرية "[2].

حيث أحدثت دراستها ثورة على جملة من المفاهيم المتعلّقة بعناصر النص السردي وكانت الشخصية الروائية من أكثر العناصر التي اشتدّ حولها النقاش ، ويعود السبب إلى أهميتها داخل النص الحكائي .

من هنا نحاول عرض بعض مفاهيم الشخصية الحكائية التي كشف عن مستغلقاتها البعض من أعلام هذه المدرسة.

1-2-1 - *مفهوم الشخصية الروائية عند " فلاديمير بروب V.Propp* " :

إنّ أولى المحاولات التي عملت على التخلّص من المفهوم التقليدي للشخصية – باعتبارها جوهرا سيكولوجيا – ما قام به العالم الروسي (فلاديمير بروب " حيث قدّم نموذجا تحليليا لمئة حكاية روسية عجيبة ، جمعها في كتاب عنونه " مورفولوجية الخرافة " ، حيث حوّل

[1] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 149 .

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 30 .

الشخصيات إلى نمذجة بسيطة لا تقوم على نفسية الشخصيات ، ولكنّها تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزّع عليها داخل الحكاية " [1] .

لاحظ " بروب " أنّ أسماء الشخصية وصفاتها الفزيولوجية وحالاتها النفسية تتغيّر من حكاية إلى أخرى ، لكن الثابت والمتكرّر باستمرار في الحكايات هو : الأفعال التي تقوم بها تلك الشخصيات ، وهذا ما جعله يهمل العناصر التي ليست لها علاقة بتلك الأفعال وأكّد على أن ما هو مهم في دراسة الحكاية (الخرافية) هو " السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات ، أمّا من يقوم بالفعل وكيف يفعله ، فهما سؤالان لا يوضعان إلاّ بشكل كمالي " [2] .

وقد أطلق مصطلح " الوظيفة Fonction " على فعل الشخصية حيث عرّفها بقوله هي :

" فعل شخصية قد حدّد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة ووظائف هذه الشخصيات هي العناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية ، أيّا كانت هذه الشخصيات ، ومهما كانت طريقة إنجازها لهذه الوظائف " [3].

تتحدّد هذه الشخصيات بـــ " دوائر الأفعال " [4]" Sphéres D'action " التي تنجزها وكل دائرة مؤلّفة من مجموعة من الوظائف ، مجموع هذه الوظائف * إحدى وثلاثين وظيفة تتقاسمها سبع شخصيات هي : [5]

1- الشخصية المعتدية أو الشريرة Agresseur Ou Méchant ، تقوم هذه الشخصية بإلحاق الأذى بالبطل أو أحد أفراد العائلة ، كما تقوم باستدراج البطل ليقع في فخّها فتعتدي عليه .

---

[1] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط1 ، 2000 ، ص 134 .

[2] فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية ، ط1 ، 1986، ص 34 .

[3] المرجع نفسه ، ص 35 .

[4] عبد المجيد نوسي : التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية –التركيب – الدلالة) ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2002 ، ص 210 .

* هذه الوظائف بإيجاز هي : الابتعاد ، الخرق ، المساءلة ، الإخبار ، الخدعة ، التواطؤ ، الإساءة ، افتقار ، وساطة ، بداية الفعل المضاد ، انطلاق ، اختبار ، رد الفعل ، تنقل في الفضاء ، صراع ، علامة ، انتصار ، تقويم الإساءة ، العودة ، مطاردة ، إسعاف ، وصول ، مطالبات كاذبة ، مهمة صعبة ، مهمة منجزة ، اعتراف ، اكتشاف ، تحول شكلي ، عقاب ، زواج . (للتوسع ينظر : فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة ، ص ص 84-85-86..).

[5] المرجع السابق : ص 83- 84.

2- الشخصية المانحة : Donateur ، تتمثّل وظيفتها في اختبار البطل ومنحه الأداة السحرية التي تساعده على إنجاز فعل ما .

3- الشخصية المساعدة :Auxiliaire ، وظيفتها مساعدة البطل في القضاء على الإساءة وتحقيق المشاريع التي ينوي القيام بها .

4- شخصية الأميرة : أو الشخصية المبحوث عنها (قد يكون والدها) وظيفتها موزّعة بينها وبين أبيها ، كأن يأمر الوالد البطل بإنجاز مهمّة صعبة لصالح ابنته قبل أن يتزوّجها .

5- شخصية المرسل : Mandateur ، من مهامها إرسال البطل في مهمة صعبة .

6- شخصية البطل : Héros ، تنطلق في أداء المهمة الصعبة المكلفة بها،تستجيب لمطالب الشخصية المانحة ، ومن تمّ تقضي على القوة المعتدية لتكافأ في النهاية بالزواج أو بجائزة مالية.

7- شخصية البطل المزيف : Faux Héros ، تنطلق بهدف البحث ، معتمدة على الادّعاءات الكاذبة من أجل الحصول على المكافأة .

بيد أنّ توزيع الوظائف على سبع شخصيات لا يعني بالضرورة أنّ كل شخصية تنفرد بوظيفة معيّنة ، بل بإمكان شخصية واحدة أن تقوم بعدّة وظائف كما يمكن أن تقوم عدّة شخصيات بوظيفة واحدة .

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ ما قام به " بروب " هو محاولة فصل بين الحدث والشخصية ، حيث سعى إلى تعريف الخرافة من خلال ترتيب وتسلسل الأحداث ، إلاّ أنّه اضطرّ إلى تعريف تلك الأحداث بإسنادها إلى الشخصيات ، موزّعا إيّاها على سبع دوائر ، وهذا التوزيع في حقيقته تصنيف مختزل للأحداث أكثر منه إبراز لمفهوم الشخصية وقيمتها.

1-2-2 مفهوم الشخصية الروائية عند " تزفيطان ثودوروف:

تعتبر اللسانيات الأساس العلمي الذي انطلق منه ثودوروف في تعريفه للشخصية الروائية حيث رأى أنّ : " مشكلة الشخصية هي قبل كلّ شيء مشكلة لسانية ، والشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنّها ليست سوى كائنات من ورق " [1].

[1] تزفيطان تودوروف : مفاهيم سردية ، ص 71.

إنّه ينظر إلى الشخصية نظرة لسانية ، يجرّدها من محتواها الدلالي ، ويتوقّف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية " لتسهل بذلك عملية المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية " [1].

وبالإضافة إلى اعتماده على هذه الخلفية اللسانية ركّز " ثودوروف " في تعريفه للشخصية أيضا – على ثلاثة منطلقات أساسية هي : [2]

أولها : أنّ الشخصية تشغل في الرواية – بوصفها حكاية – دورا حاسما وأساسيا بحكم أنّها المكوّن الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية ، و " ثودوروف " هنا على قدركبير من الصواب ، فالشخصية لا بدّ أن تحتل مكانة مهمّة لأنّها تعدّ واسطة العقد بين جميع مشكلات السرد الأخرى " فهي التي تصطنع اللغة ، وهي التي تبثّ أو تستقبل الحوار ، وهي التي تصطنع المناجاة ، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها ، وهي التي تنجز الحدث ، وهي التي تنهض بدور تصريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها ، وهي التي تقع عليها المصائب ، وهي التي تتحمّل كل العقد والشّرور فتمنحه معنى جديدا ، وهي التي تتكيّف مع الزمن في أهمّ أطرافه الثلاثة : الماضي ، الحاضر ، المستقبل "[3] .

ثانيها : أنّ الشخصية تعرف بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى .

ثالثها : أنّ العلاقات القائمة والمتغيّرة بين الشخصيات في الأعمال السردية الروائية تبدو متعدّدة لكن يمكن اختزال هذا التعدّد في ثلاثة حوافز * أساسية هي : [4]

أ- الرغبة : Désir ، وشكلها الأبرز هو الحب .

ب- التواصل : Comunication، ويجد شكل تحقّقه في الإسرار بمكنونات النفس إلى صديق.

ج- المشاركة : Participation ، وشكل تحقّقها هو المساعدة .

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 213 .

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 144 .

[3] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 104 .

* الحوافز : هي الدوافع ، وكذا الغايات التي تقود الشخصيات إلى انجاز الفعل ، وهي تعطي للحكاية زخرفا لامعا ، ومتميّزا لكنها أقل دقة وتحديدا من الوظائف ، للتوسع ينظر : فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ص 79 .

[4] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 2 ، 1999 ، ص 52 .

هذه الحوافز الأساسية يمكن – حسب ما أشار إليه " ثودوروف " اشتقاق أضرب منها تكون بمثابة حوافز فرعية ، ويعتمد هذا الاشتقاق على قاعدتين اثنتين : [1]

قاعدة التعارض (Régle D'opposition) ؛ تتمثّل في كون كلّ الحوافز الأصلية تتوفّر بالضرورة على حوافز معارضة ، حيث توازي علاقة الحب في حافز الرغبة علاقة الكراهية ، وتقابل علاقة الإسرار في حافز التواصل مع علاقة الإفشاء ، وعلاقة المساعدة في حافز المشاركة مع علاقة المعارضة وقاعدة المفعولية " La régle De Passif " أي من يقع عليه فعل الفاعل مقابلا لمن يقوم بالفعل .بمعنى أنّ الحوافز النشطة التي تقوم بها الشخصيات إنّما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى ، أي هناك من يفعل ، وهناك من يقع عليه الفعل فكلّ فعل إلاّ له فاعل ومفعول به ، فنقول مثلا : فلان يحبّ فلانة، وهو محبوب من طرفها وفلان يكره فلانة وهو مكروه من طرفها .

بناء على ما سبق نستطيع تلخيص مفهوم الشخصية عند " ثودوروف " في العناصر الأساسية الآتية :

* الحوافز ، مفهوم وظيفي تضبطه أفعال من قبيل : " أحب ، أسرّ ، أرغب '

* تنقسم الشخصيات إلى صنفين ، حسب طبيعة الدور المسند إليها ، فإمّا أن تكون فاعلة أو تكون موضوعا للأفعال الموصوفة بواسطة الحوافز.

*قواعد الاشتقاق : هي القواعد المحدّدة للتحوّلات والتفريعات المختلفة الممكنة للحوافز .

1-2-3 ***مفهوم الشخصية الروائية عند " ألجيرداس جوليان غريماس*** ***A-J-Greimas***

عرف مفهوم الشخصية تطوّرا ملحوظا مع ظهور أبحاث السيميائي " ألجيرداس جوليان غريماس " ، حيث قدّم فهما جديدا للشخصية في الحكي اصطلح عليه " الشخصية المجرّدة " أو " العامل Actant " وقد استفاد في تحديده لمفهوم هذا المصطلح من الأبحاث التي قدّمها كل من " بروب " و " إتيان سوريو " I. Syrio " و "تسنير" ،فهذا الأخير مثلا يرى أنّ كل قول يشترط فعلا وفاعلا وسياقا ، وانطلاقا من هذه النظرة استقى " غريماس " تعريفه للعامل معلنا بأنّه " وحدة دلالية داخل رحم الحكاية " [2]– فهو القائم بالفعل أو متلقّيه " بعيدا عن أي تحديد آخر ، إذ يضم الأشياء والمجرّدات والكائنات المؤنسنة والمشيّئة معا [3].

---

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص 99 .

1A.j greimas : du sens LL,ESSAI SEMIOTIQUE .ED –COL POETIQUE .paris ; 1970, p 253

[3] السعيد بوطاجين : الاشتغال العاملي ، دراسة سيميائية " غذا يوم جديد " ، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر ، ط1 ،2000، ص 14 .

ونفهم من ذلك أنّه ليس بالضرورة أن يكون العامل شخصا أو أشخاصا ، فقد يكون جمادا أو حيوانا ، أو فكرة ، مثل فكرة الدهر أو التاريخ ، وهكذا أصبحت الشخصية مجرّد دور ما يؤدّى في الحكي بغضّ النظر عمّن يؤدّيه ، حيث تكتسب أهميتها حسب ما تفعله وليس حسب ما هي عليه وهي هنا تفقد هويتها وبطاقتها الدلالية (اسم ، لقب ،كنية ،سن ،جنس ، هيئة .....) لتصبح صاحبة " دور " أو قوة محرّكة ومؤثّرة " ضمن عالم النص السردي.

اللاّفت للانتباه في تحديد " غريماس " لمفهوم الشخصية ، وجود مصطلح آخر يزاحم " العامل " في دلالته على الشخصية هو مصطلح " الممثل Acteur " ، وتماشيا مع ذلك اعتبر " غريماس " العامل والممثل مصطلحين محدّدين بدقة في السيميائية ، حلاّ محلّ مصطلح الشخصية وميّز بين مستويين لتوضيح مفهوم الشخصية هما : [1]

أ- **مستوى عاملي** : تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجرّدا يهتمّ بالأدوار ، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها، فليس المهم أن نتساءل عن من فعل هذا وكيف ؟ ولكن الأهم أن نتساءل عن ماذا فعل وما فائدة ما فعل ؟ .

ب- **مستوى ممثلي** : تتّخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي ، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد ، أو عدّة أدوار عاملية . وقد بيّن " غريماس " أنّ لكلّ ممثّل دورين [2] :

دور حدثي ؛ من حيث قيامه بعمل ما أو أكثر في الرواية ، ودور معنوي أو عرضي من حيث تأديته لدور معين ، وبهذا يكون للممثل دور في مستوى تطوّر الأحداث وتقدّمها ودور في مستوى بناء المعنى .

هكذا نخلص إلى أنّ العلاقة بين العامل (Actant) ، والممثّل مزدوجة ، بحيث لو افترضنا أنّ تجليات العامل (ع1) تتحقّق في النص عبر ممثلين (م1، م2، م3) ، فإنّ العكس ممكن أيضا ، قد يتفرّع ممثل واحد (م1) إلى عوامل متميّزة (ع1، ع2، ع3) وفق الشكل الآتي [3]:

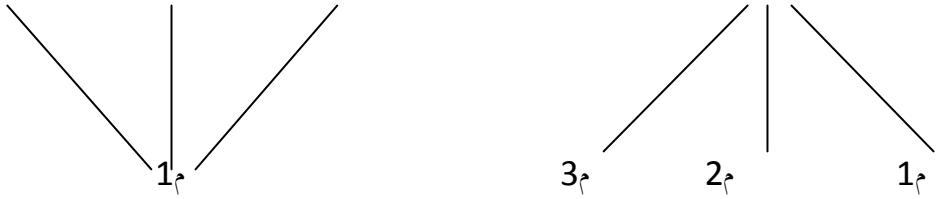
ع1 ع1 ع2 ع3

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 3 ، 2000 ، ص 52 .

[2] الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، ص 99 .

[3] A.J .Greimas : Du sens II , p 49 .



من هنا ؛ حاول " غريماس " – بالاستناد إلى مفهوم " تسنير Tesniére " النحوي للعامل –

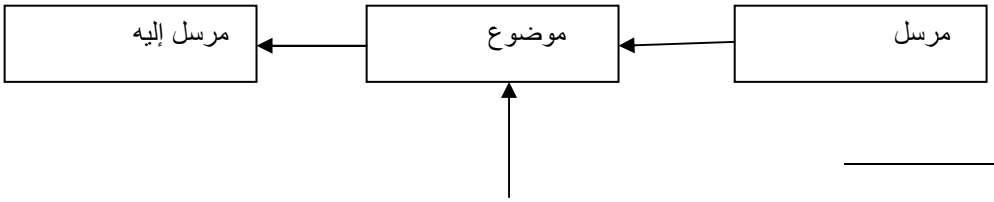
تطوير نموذج " بروب " الخاص بالوظائف إلى نموذج عاملي " يأخذ بعين الاعتبار تجليات العناصر الفاعلة في البنية العاملية للنص السردي [1] .

يرتكز هذا النموذج على ثلاثة أزواج من العوامل هي :

الذات (الفاعل) / الموضوع . المرسل / المرسل إليه . المساعد / المعارض .

وتكمن بساطة هذا النموذج وفاعليته – حسب غريماس – في " أنّه كلّه متمحور حول موضوع الرغبة الذي يسعى الفاعل لأجله ، ويقع كموضوع للتواصل بين المرسل والمرسل إليه ورغبة الفاعل من جهة الموجّهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض " [2] .

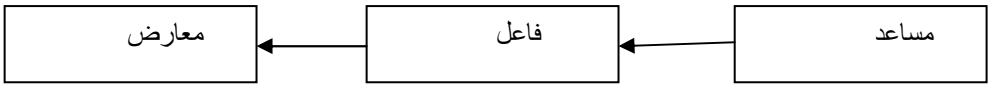
ويمكننا تعليل ذلك بأنّ الشخصيات غالبا ما تقدّم على سطح الخطاب السردي ، فتبدو للوهلة الأولى مجرّد قوالب بسيطة ، لكنّها سرعان ما تكتسب جملة من المقوّمات وتصبح ذات مشروع أو برنامج ترغب في تحقيقه وبالتالي تكرّس كل طاقاتها وإمكاناتها للحصول على الموضوع المرغوب فيه فتقيم علاقات مختلفة مع شخصيات أخرى وتتصارع مع ذوات معادية من أجل تنفيذ برنامجها لذلك أصبحت الحكاية تبرز ولو تحت أشكال متنوعة – تمثيلا عامليا مشروطا وطبيعة العلاقات التي تقوم بين الشخصيات والوظائف المسندة إليها في صلب القصة " [3] ، وتبدو تجليات هذا التمثيل واضحة من خلال هذا الرسم العاملي الذي يثبته " غريماس " :



[1] رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ،2000 ، ص 23.

1A.j. gréimas: sémantique structurale, puf , paris, 1986, p 180.

[3] رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية ، ص 30.



وجدير بالذكر أنّ هذه العوامل المكوّنة للبنية العاملية تنتظم أو تتحد من خلال ثلاثة محاور هي =

أ- محور الرغبة : هو المحور الذي يربط بين الفاعل والموضوع .

ب- محور الإبلاغ : هو المحور الرابط بين المرسل والمرسل إليه .

ج- محور الصراع : هو العنصر الذي يجمع بين المساعد والمعارض .

انطلاقا من هذه المحاور الثلاثة تضعنا هذه البنية أمام جلّ " العلاقات المشكّلة لأيّ نشاط إنساني ، كيف ما كانت طبيعته " [1] وربّما هذا ما دفع الباحث " محمد مفتاح " إلى القول :

" إنّ كل خطاب أو كلّ نص مهما كان جنسه تتحكّم فيه بنية عاملية ، هي بمثابة مسرح تحرّك وتتحرّك عليه البنيات الأنثروبولوجية الإنسانية " [2] .

ونعمد في هذا المقام إلى التفصيل في هذه العوامل رغبة في فكّ مستغلقاتها وإزالة الغموض عن مفاهيمها ودلالاتها .

1-2-3-1 الفاعل / الموضوع Objet / Sujet

تشكّل الفئة العاملية " ذات / موضوع " العمود الفقري داخل النموذج العاملي ، لأنّها تعدّ مصدرا للفعل ونهاية له « إنّها مصدر له لأنّها تعدّ نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة ، وهي نهاية من حيث أنّ الحدّ الثاني داخل هذه الفئة يعدّ الحالة التي ستنتهي إليها الحكاية ، أو يستقرّ عليها الفعل الصادر عن نقطة التوتر الأولى » [3].

ونفهم من ذلك أنّ علاقة الحد الأول (الفاعل) لا تتحدّد إلاّ من خلال دخولها في علاقة مع الحد الثاني (الموضوع) ، كما أنّ هذا الأخير لا يمكن أن يدرك إلاّ من خلال علاقته بالفاعل

---

[1] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط 2، ص 48.

[2] محمد مفتاح : دينامية النص –تنظير وإنجاز – ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 2006 ، ص 199 .

[3] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، ص 48 .

إذ أنّه « بدون غاية ما (محتملة أو محينة) لا يمكن الحديث عن ذات فاعلة ، كما أنّه خارج عنصر الرغبة كراغب و مرغوب فيه لا يمكن للموضوع أن يتحدّد كعنصر داخل علاقة » [1] .

انطلاقا من ذلك يرى العديد من السيميائيين ، أنّه من أجل تحديد دقيق لما اصطلح عليه "غريماس " « ملفوظ الحالة »énance détat يجب الاستعانة بمفهومي الفاعل والموضوع ما دام هذا الملفوظ ينهض بمهمة وصف نوعية العلاقة القائمة بينهما ؛ فإذا كان « الفاعل يبدو في الملفوظ الأساسي كعامل تتحدّد طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلّها » [2]، فإنّه لا يمكن أن يؤدّي وظيفته على أكمل وجه إلاّ إذا دخل في علاقة مع الموضوع الذي يمثّل الغاية المنشودة أو الشيء المرغوب فيه قد يكون هذا الموضوع ماديا (ثروة مفقودة مثلا) أو معنويا (كالحصول على العلم) .

وإذا استطعنا الاستنتاج أنّ العلاقة بين الفاعل والموضوع علاقة تعالقية واستتباعية ، فما هي العلاقة التي تربط بين الفئة العاملية الثانية المكوّنة للبنية العاملية ؟ .

1-2-3-2- *المرسل / المرسل إليه* ***déstinateur/ déstinataire***

إذا كانت العلاقة بين الفاعل والموضوع ؛ تعالقية واستتباعية ، فإنّ العلاقة بين المرسل والمرسل إليه – الباعث على الفعل والمستفيد من الفعل *- المحدّدين من خلال محور الإبلاغ ليست كذلك – كون المرسل يحتلّ موقعا فوقيا يمارس من خلاله سلطة على المرسل إليه ، وهذا عندما يبلغه اقتداره الكيفي أو يبلغه مجموعة من القيم التي تنتقل وتتحوّل من قطب إلى آخر» [3] .

ونفهم من ذلك أنّ المرسل يقوم بمهمّتين أساسيتين ؛ الأولى في البداية حيث يقوم بمهمة التحريك (محرّك) ، والثانية في النهاية ، حيث يقوم بمهمة التقويم (مقوم). ولعلاقة التواصل ، أو الإبلاغ أهمية بالغة بالنسبة لعلاقة الرغبة ، لأنّ كل رغبة لدى الفاعل لابدّ أن يكون وراءها قوّة

---

[1] المرجع نفسه ، ص 49 .

A.J.Greimas ,J.Courtes: Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage ,paris ,1979,P370.5

[3] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص57.

* قد يكون المرسل في بعض الحالات باعثا ومستفيدا في الآن نفسه ، وهذا عندما يكون الموضوع محلّ اهتمامهما المشترك .

**نضرب مثالا بالملقوط الآتي : «بما أنّي أدرس لغة القرآن ، وكان الخط معك ، فسأعلمك إياها »

الفاعل : الأنا ، الموضوع : لغة القرآن / اللغة العربية

المرسل : الحظ ، المرسل إليه : ك .

محرّكة أودافعة ،كما أنّ تحقيق الرغبة ، أو الحصول على موضوع القيمة لا يكون خاصّا بالفاعل بصفة مطلقة تماما ، لكنّه يكون موجّها إلى عامل آخر – المرسل إليه * *.

1-2-3-3المساعد / المعارض Adjuvant / Opposant

يرى " غريماس " أنّ هذا الزوج العاملي (المساعد / المعارض) الذي يندرج ضمن محور الصراع " لا يعدو كونه مجرّد إسقاطات لفعل الإرادة ولمقومات خيالية للفاعل نفسه ، والتي تعود على رغبته ، إما بالنفع أو بالضرر » [1] ؛ أي أنّه إذا كان المساعد – سواء كان إنسانا أو حيوانا أو شيئا أو ظروفا طبيعية أو اجتماعية ..– يقف إلى جانب الفاعل ويسخّر له الإمكانات والظروف الملائمة من أجل تحقيق مشروعه والاتصال بموضوعه ؛ فإنّ المعارض على العكس من ذلك يمنع الفاعل من تحقيق برنامجه ويقف حائلا بينه وبين موضوعه ومهما كانت التأويلات التي تعطى لهذه البنيات التركيبية « سواء على المستوى الاجتماعي ، حيث أنّ علاقة الإنسان بالعمل تنتج قيما / موضوعات وتطرحها للتداول في إطار بنية ، أو على المستوى الفردي .

تربط بين هذه العوامل الست علاقات يميزها " غريماس " من خلال ثلاث وظائف هي [2] :

– العقد contrat

–الاختبار epreuve

–الاتصال / الانفصال conjonction/ disjonction

1-2-3-4– *البرنامج السردي : programme naratif*

في كلّ خطاب سردي تشكّل الشخصيات – برغباتها وعلاقاتها المختلفة ، وبتحوّلاتها من حالة إلى أخرى ـــ إلى جانب الموضوعات ـــ بانتقالها بين الشخصيات – ما يوسم بـــ " البرنامج السردي " .

فمن الطبيعي أن ترغب شخصية في الحصول على شيء ذي قيمة ، تسعى إليه مسخّرة كل ما لديها من إمكانات في سبيل امتلاكه ، لكن ما هو غير طبيعي أن تتولّد لديها رغبة أخرى في التخلّص منه والانفصال عنه بعد أن سعت لامتلاكه ، أمام هذا الطارئ ومن أجل تحقيق هذه الرغبة

---

[1] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، ص 54.

[2] للتوسع ينظر : سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 69-70.

يتدخّل " فعل محوّل " faire transformation " تكمن وظيفته في نقل الشخصية من حالة إلى أخرى ، وهذا التطور الحاصل يشكّل ما يسمّيه " غريماس " البرنامج السردي .

هكذا يمكننا الاستنتاج أنّ " البرنامج السردي " هو سلسلة من الحالات والتحوّلات المتتابعة والمنظّمة تنظيما منطقيا ، التي تنشأ تبعا للعلاقة الموجودة بين الفاعل والموضوع ، وهو الإطار الذي يحدّد للفعل منطلقه وغايته ، ويحكم تماسكه من بداية النص إلى نهايته .

ويتمحور البرنامج السردي حول حالتين متمايزتين يمتلك فيهما الفاعل موضوع القيمة أو يفقده : [1]

امتلاك : ب س و [ف1 ⟵ (ف2 ∧ م) (*)

فقدان : ب س و [ف1 (ف2 م)

إذا أردنا شرح الوضعيتين ، نحدّد الوضعية الأولى بحدوث حالة امتلاك من خلال عملية الانتقال من وضعية افتقار إلى وضعية اكتساب وتعويض ، أمّا الوضعية الثانية فنحدّدها بوقوع حالة افتقار حيث يفقد فيها الفاعل موضوعه .

انطلاقا من ذلك نجد أنّه إذا كان النص السردي في كليته يعدّ برنامجا سرديا تاما ، فإنّه قد يحتوي على سلسلة من البرامج السردية مرتبطة إمّا بضرورة تكرار التجربة الواحدة مرّات متعدّدة ، وإمّا مرتبطة بتعدّد الموضوعات المؤدّية إلى الحصول على موضوع قيمة واحد ، وينتج عن هذا التعدّد « تعدّد البرامج للحصول على هذه الموضوعات ضمن ما يتطلّبه البرنامج السردي الرئيسي المؤطّر للنص السردي » [2] .

---

2 رشيد بن مالك : البنية السردية في النظرية السيميائية ،دار الحكمة ،2001 ،ص22

- ب س : برنامج سردي.
- و: وظيفة.
- ف1 : فاعل الحالة؛ يستفيد من موضوع القيمة أويحرم منه. م : الموضوع.

[2] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائيات السردية ، ص 69.

(*) للتوسع أكثر ؛ ينظر :

- صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط 1 ، 1996 ، ص 410.
- جميلة قيسمون : الشخصية في القصة ،مجلة العلوم الإنسانية،جامعة منتوري قسنطينة ، ع 13،جوان2000 ،ص 208.
- رشيد بن مالك : البنية السردية في النظرية السيميائية ، ص 22.
- الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 94.

ولا بدّ لنا من الإشارة إلى : أنّ هناك عدة عوامل تسهم في إنجاح البرنامج السردي أو إفشاله تبعا للعلاقات التي تحكم البنية العاملية ، لذلك يجب أن يمرّ هذا البرنامج بمراحل من أجل أن تكون لها مؤهلات وقدرات تمكّنها من المواجهة والتنافس والصراع مع شخصيات أخرى من أجله ، كما لا يمكن أن تنجح ما لم تكن لديها رغبة في الموضوع أو قوة محرّكة تحفّزها على امتلاكه .

بناء على ذلك ؛ تحكم هذا البرنامج قواعد منطقية تعطيه صفة النظام تتحدّد بأطوار أربعة مرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا ، خاضعة لمبدأ التدرّج والافتراضات المنطقية ، وتشكّل قاعدة تتأسّس عليها العلاقات بين الشخصيات والأدوار العاملية التي تسند لها .

هذه الأطوار هي : *

*التحريك manipulation (فعل الفعل faire- faire)

*الكفاءة compétance (ماهية الفعل être- faire)

* الإنجاز la performance (فعل الماهية (faire- être)

*الجزاء (التقويم) sanction (ماهية الماهية être- être)

وبناء على ما سبق ذكره ، نخلص إلى نتيجة مفادها : أنّ الشخصية عند " غريماس " لم تحدّد بميولها النفسية ، وخصالها الخلقية ، إنّما حدّدت بموقفها داخل الحكاية ، أو بعملها ودورها فيها وعليه يمكن النظر إلى الشخصية باعتبارها وظيفة نحوية ، لأنّ تحديدها بالفعل الذي تؤدّيه ؛ إنّما ينبع من مفهوم نحوي ؛ إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية فعل دون فاعل ، أو فاعل دون فعل ، ونقصد بذلك أنّ الفاعل النحوي هو من قام بالفعل ، وهو نفسه الفاعل الفني على مستوى القصة .

كل ذلك يجعلنا ندرك أنّ الشخصية باعتبارها مكوّنا من مكونات النص السردي لا تمتلك في التصوّر الغريماسي وجودا مستقلاّ يسمح بمقاربتها بعيدا عن مشكلة الدلالية ذاتها ، لأنّ التفكير في الشخصية هو تفكير في سيرورة إنتاج الدلالة ، أي تفكير في المسار التوليدي الذي يسمح للمعنى بالتحوّل إلى شكل قابل للإدراك ، وانطلاقا من هذه النظرة خلص "غريماس " إلى تحديد مفهوم الشخصية في قوله : « إنّ الشخصية الروائية هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين ؛ سردي وخطابي فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض ، وتنظّم الحركات والوظائف والأفعال

التي تقوم بها الشخصيات ، بينما تنظّم البنى الخطابية الصفات أو المؤهّلات التي تحملها هذه الشخصيات»[1] .

يبدو – استنادا إلى هذا الطرح – أنّ غريماس على الرغم من تركيزه في تحديد مفهوم الشخصية على الأدوار والوظائف التي تؤدّيها داخل المتن الحكائي سواء كانت رئيسية أو عرضية لم يهمل صفاتها ومؤهّلاتها في الوقت ذاته .

1-2-4 تحديد الشخصية الروائية عند "فيليب هامون PH . Hamon" :

قد يتبادر إلى ذهن القارئ سؤال مفاده : " ما الفرق بين نظرة "فيليب هامون " للشخصية الروائية ونظرة الباحثين السابق ذكرهم ؟ هل كانت مقاربته لهذا العنصر الحكائي أكثر عمقا وشمولية أم كانت تميل إلى التحديد والتخصيص؟ .

تعدّ مقاربة الباحث " فيليب هامون " « من أجل قانون سيميولوجي للشخصية pour un statut sémiologique du personnage خلاصة لجميع البحوث السابقة (البنيوية والسيميائية) التي تعرّضت لعنصر الشخصية بالدرس والتحليل ، ومؤسّسة لنظرية عامة عنها ، ليس باعتبارها مفهوما –اجتماعيا ، نفسانيا – ولكن من وجهة نظر سيميائية دقيقة تدرس كل جوانب هذا العنصر المثبتة والمفترضة ، إنّها « نظرية واضحة تصفّي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطو لوكاش ...) ولا تتوسّل بالنموذج السيكولوجي ، أو النموذج الدرامي ، أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة»[2] .

إذا تأمّلنا مقاربته للشخصية الروائية ، نلاحظ أنّه انطلق من قواعد نظرية محدّدة ، و أدوات إجرائية علمية دقيقة تنهل من اللسانيات أسسها .

وانطلاقا من تبنّيه السيميائية علما يهتمّ بالعلامات بنى تصوّره حول الشخصية معتبرا إيّاها « علامة يجري عليها ما يجري على العلامة اللسانية ، أي أنّ وظيفتها اختلافية ، وهي علامة فارغة

---

[1] إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي –دراسة تطبيقية- رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا ، دار الآفاق ، الجزائر ، ط2 ، 2003، ص 156.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 216.

أي بياض دلالي ، لاقيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل سياق محدّد [1]» وهو بهذا التصوّر يفتح المجال أمام القارئ ليملأ هذا الفراغ تدريجيا ،و يسهم في بنائه من خلال القراءات وصيرورة الحبكة.

ويعمد "فيليب هامون " – قبل التفصيل في الأدوات والخطوات المتبعة لدراسة هذا العنصر – إلى تقديم جملة من التوضيحات تسهم في تنسيق وتجميع التحليلات السابقة المتعلّقة بهذا العنصر فيؤكّد أنّ الشخصية تمتدّ لتشمل جميع بنيات النص ، وينفي أن تكون [2]:

*مقولة أدبية محضة : فما هو أساسي هو الوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص ، أمّا وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الفنية والجمالية والثقافية .

*مقولة مؤنسنة بشكل خاص : فقد تكون بعض المفاهيم المعنوية – مثل الفكر في عمل هيجل – شخصية ، كما قد تكون الشركة المجهولة الاسم ، الرئيس المدير العام ؛ شخصيات اعتبارية في النصوص القانونية ، وقد تشكّل أيضا " البيضة ، الدقيق ، الزبدة "، شخصيات تبرز في النص المطبخي .

* مرتبطة بنسق سيميائي خالص: فالمحرّكات الجسدية ، المسرح ، الطقوس ، الحياة اليومية بشخصياتها المؤستتة تضع على الخشبة شخصيات.

* معطى قبلي : بل يقوم القارئ ببنائها مثلما يقوم النص بذلك .

ومن المرتكزات التي استند عليها " فيليب هامون " في دراسته للشخصية مفهوم العلامة ،التي صنّفها إلى ثلاثة أقسام طابق معها ثلاثة نماذج كبرى من الشخصيات ، هذه الأقسام هي :[3]

1- العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجي :

(طاولة ، نهر ، زرافة ...) أو على مفهوم (قيامة ، حرية ...) ، وأطلق على هذه العلامات مصطلح " العلامات المرجعية " كونها تحيلنا على معرفة مؤسّسة ، أو على شيء ملموس مدرك (دلالة إلى حد ما قارّة وثابتة ، ويمكن التعرّف على هذه العلامات من خلال المعجم [4].

2- العلامات التي تحيل على محفل ملفوظاتي :

---

[1] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر : سعيد بنكراد ،تقديم: غبد الفتاح كليطو، الرباط ،1990، ص 08.

[2] المرجع نفسه ، ص 19.

[3] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص 22.

[4] م ن،ص ن. .

إنّها ذات " مضمون عائم " ولا يتحدّد معناها إلاّ من خلال وضعية ملموسة للخطاب بواسطة فعل تاريخي لكلام لا يتحدّد إلاّ بمعاصرة مكوناته (أنا ، أنت ، هنا ، الآن ...) وهي «علامات غير محدّدة في المعجم ، تعرف بالعلامات الواصلة »[1] .

3-**العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن الملفوظ نفسه :** بعيدا أو قريبا فقد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل السلسلة الشفهية أو المكتوبة ، أو لاحقا لها . إنّ وظيفة هذه العلامة وظيفة ربطية أو اقتصادية ، يمكن أن يطلق عليها بصفة عامة علامات استذكارية .

انطلاقا من هذه العلامات صنّف "فيليب هامون " الشخصيات إلى ثلاث فئات :[2]

1- ***الشخصيات المرجعية*** personnage Référentiels:

تحيل هذه الشخصيات على الواقع غير النصي extra textuel ؛ الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي ، لذلك قسّمها " هامون " إلى الأصناف التالية :

- الشخصيات التاريخية ، مثل : نابليون .
- الشخصيات الاجتماعية ؛ مثل : العامل ، الفارس ، المحتال .
- الشخصيات الأسطورية ؛ مثل فينوس ، زوس.
- الشخصيات المجازية ؛ مثل الحب والكراهية.

ويرتبط وضوح هذه الشخصيات بالمعنى المليء والمثبت ثقافيا بدرجة إسهام القارئ في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب إليها النص الروائي ، لأنّ الكائن الورقي لا يحقّق وجوده إلاّ من خلال ذكريات الراوي ، أو ما يسند له من أدوار أو برامج سردية في متن القصة فـــ « شخصية الرواية تولد فقط من وحدات المعنى ، ولا تتشكّل سوى من الجمل التي تلفظها أو تلفظ لحسابها »[3] .

2الشخصيات الواصلة personnage embrayeurs

هي دليل حضور الكاتب أو القارئ ، أو من ينوب عنهما في النص ، مثل الشخصيات الناطقة باسم الكاتب – الروّاة الكاتبين ، الشخصيات العابرة ، جوقة التراجيديا القديمة « وفي بعض الأحيان

---

[1] دليلة مرسلي ، كريستيان عاشور، زينب بوعلي ، نجاة خدة ، يويا ثابتة : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة ، ط1 ، 1985 ص 101.

[2] المرجع السابق ، ص 24- 25 .

[3] رشيد بن مالك : السيميائيات السردية ، دار مجدلاوي ، الأردن ، ط 1 ، 2006، ص135.

يصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخّل بعض العناصر المشوّشة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك » [1].

3 الشخصيات الاستذكارية (المتكرّرة personnage anaphorique)

تقوم هذه الشخصيات – داخل الملفوظ – بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات بمقاطع ملفوظية منفصلة ، وذات أحجام متفاوتة ، كما تقوم بوظيفة تنظيمية لاحمة ، ومعنى ذلك أنّها علامات مقويّة لذاكرة القارئ ، مثل الشخصيات المبشّرة بالخير ، وتظهر في الحلم المنذر بوقوع حادث ، أو في مشاهد الاعتراف والبوح ، والتمني والتكهن ، الذكرى والاستشهاد بالأجداد .

وقد أشار " فيليب هامون " إلى ملاحظة هامة حول هذا التصنيف الثلاثي ، إذ أنّه بإمكان أي شخصية أن تنتمي في وقت واحد ، أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث .

وقبل أن نتطرّق إلى المحاور الأساسية التي اقترحها " فيليب هامون " لتحليل الشخصية نشير إلى أنّه هناك تصنيفات أخرى قديمة وحديثة – تتعلّق بالشخصية الروائية – نحاول تلخيصها في الجدول الآتي :

المرجع	التصنيف	رقم الصفحة
رشيد بن مالك : السيميائيات السردية ط 1 ، 2006	استنادا إلى مقياس الزمن السردي ميّز بين : –الشخصيات الخارجة عن القصة (الغائبة) ؛ تتميز بحضورها القليل ، وبغياب برنامجها السردي . – الشخصيات الداخلية في القصة (الحاضرة) تتموضع في احاضرالقصة وتختلف وظائفها من شخصية إلى أخرى .	136 137
حسن بحراوي :	–نموذج الشخصية الجاذبة : (الشيخ ، المناضل ، المرأة ...)	

[1] فليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص24.

بنية الشكل الروائي .المركزالثقافيالعربي، بيروت،ط1، 1990	-الشخصية المرهوبة الجانب : (الأب ، الإقطاعي المستعمر) . ج-الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية (اللقيط ، الشاذ جنسيا) .	268
إدريس بودية : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار ، منشورات جامعة منتوري .2000.	شخوص عميقة : تسهم مساهمة كبيرة في الحبكة الروائية ، وتؤدّي وظيفة رئيسية . شخوص مسطّحة : خافتة لا تظهر إلاّ قليلا ، ولا تسهم مساهمة كبيرة في الحبكة . -شخوص هامشية : تؤدّي أدوارا جزئية ، يمكن أن تحضر حضورا فكريا بطروحاتها الفكرية .	61 62
محمد يوسف نجم : فن القصة ، ط 1 ، 1996.	الشخصية المسطّحة : flat ؛ تبنى حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة ، فلا تؤثّر فيها الأحداث ، ولا تأخذ منها شيئا ولها فائدة كبيرة في نظر الكاتب والقارئ . الشخصية النامية : تتكشّف لنا تدريجيا وتتطوّر بتطوّر الأحداث .	85 86
والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، تر : حياة جاسم محمد 1998.	الشخصية الثابتة : هي وظيفة للعقدة لا غير ؟ أو تصميم للكل ، ولا تستطيع أن تخطو خارج حدود التخييل . الشخصية الدينامية : تحفيز هذه الشخصية يمتد إلى أبعد ممّا هو ضروري فقط لإنجاز تصميم العقدة .	
روجر ، ب- هيكل :قراءة الرواية ، مدخل إلى تقنيات التفسير تر : صلاح رزق ، دار	يقسّم " فورستر em. Forster " الشخصيات إلى: مسطّحة : محكومة بفكرة ثابتة لمبدعها . مستديرة : تجسّد كل ضروب التنوّع والتعقيد .	186

غريب القاهرة ، 2005.		

باعتبار الرواية « تبدأ تطرح الشخصيات بيضاء من حيث الدلالة ، ولكنّها شيئا فشيئا تروح تملؤها بالنعوت والمعلومات ، والأسماء والتصنيفات ، ممّا يجعلها ذات مدلول محدّد تابع لاختيار الروائي وأهدافه ، فإذا لاحقنا هذا الدال (البياض الدلالي) وهو يمتلئ بالمعلومات ، ويحدّد بالأسماء والصفات ، ويصبح له مدلوله الخاص استطعنا معرفة بنائه »[1] .

وفي إطار هذا السياق درس " فيليب هامون " ثلاثة محاور أساسية تتعلّق بتحليل الشخصية حيث قدّم من خلالها مجموعة من الإجراءات النظرية التي تمكّن القارئ وتساعده في تحديد معالم الشخصية مدعّما إياها بجداول خاصّة تحدّد فيها المواصفات والوظائف تبعا لكيفية الحصول عليها في ثنايا النص.

فما هي هذه المحاور وما هي العناصر التي تحتويها ؟ وكيف تعرّف الشخصية من منظور هذه الأخيرة ؟ .

1-2-4-2 مدلول الشخصية:

يرى " فيليب هامون " أنّ مفهوم الشخصية وحدة دلالية باعتبارها مدلولا متواصلا ويفترض أنّ هذا المدلول قابل للتحليل والوصف ، وأنّ الشخصية تولد من المعنى والجمل التي تتلفّظ بها أو من خلال الجمل التي يتلفّظها غيرها من الشخصيات .

وانطلاقا من هذا الافتراض يصل إلى أنّ الشخصية هي « سناد المحادثات وتحوّلات الحكاية »[2] ويكاد يتّفق جلّ الباحثين السيميائيين حول هذه النقطة ، فمثلا " لوري لوتمان I. lutman" يرى أنّ الشخصية « تجميعا لسمات تباينية وتمايزية »[3] .

أمّا " كلود ليفي ستروس " فيرى أنّها مماثلة للكلمة التي نعثر عليها في وثيقة ، ولا نجدها في القاموس فهي تعدّ رمزا قابلا للتغيّر تماما، إذ تحمل مجموعة من العناصر الاختلافية :[4]

---

[1] سمر روحي الفيصل : الرواية العربية ، البناء والرؤيا ، ص 132.

[2] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص 26.

[3] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، ص 131.

[4] المرجع السابق ، ص 27.

*الاسم .

*وضعها اتجاه الشخصيات الأخرى .

*الوظيفة أو الأفعال.

ومن أجل تصنيف الشخصيات دلاليا ؛ يقترح " فيليب هامون " مقياسين أو معيارين هامّين هما : [1]

أ- المقياس الكمّي :

ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة ، التي تعطى صراحة حول الشخصية .

ب-المقياس الكيفي : (النوعي)

داخل هذا المقياس نتساءل عن مصدر المعلومات المتعلّقة بكينونة الشخصية هل هي معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة من خلال التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو الكاتب ، أو فيما إذا كان الأمر يتعلّق بمعلومات ضمنية يمكن أن تستخلص من سلوك الشخصية وأفعالها .

1-2-4-3 *مستويات وصف الشخصية* :

باعتبار الشخصية الروائية علامة (signe) تستدعى مقولة " مستويات الوصف " التي تعدّ عنصرا أساسيا في اللسانيات وفي كلّ فعالية سيميائية ، فكلّ شخصية تربطها بباقي الشخصيات الأخرى علاقات من مستويين :[2]

- مستوى أعلى : وحدات قد تكون أكثر عمقا ، أو تجريدا أو اتّساعا .
- مستوى أدنى : الصفات المميّزة المكوّنة للعلامة .

وقد اعتمد " فيليب هامون " في سياق تحليله لمستويات وصف الشخصية على أعمال " بروب " و " سوريو " (*) و "غريماس " محاولا إقامة نموذج منظّم لكل مقطع سردي موزّعا العوامل ، ومحدّدا أدوارها على النحو الآتي : [3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص 37.

[2] المرجع نفسه ، ص 40.

(*) قام " سوريو " بدراسة الشخصية في نموذج غير الرواية أو القصة – في الأدب المسرحي – لا باعتبارها كائنات حية ، بل استناد إلى ما تقوم به من أفعال وأدوار ، حدّد هذه الأدوار بستة عناصر استخرجها من رموز " علم التنجيم " وهي :

1- الأسد القوة الغرضية الموجّهة ؛ وهو البطل .

2- الشمس ممثل الخير المرغوب فيه ، والقيمة الموجهة .

أ – توكيل : المرسل يقترح موضوعا على المرسل إليه .

ب – قبول أو رفض من طرف المرسل إليه.

ج– في حالة القبول هناك تحويل للرغبة التي ستجعل من المرسل ذاتا محتملة ويتبع هذا أو لا يتبعه إنجاز لهذا البرنامج ، تتحوّل الذات على إثره من ذات محتملة إلى ذات محقّقة .

وفي ضوء هذه المستويات الثلاثة تحدّد الشخصية من خلال :

1- نمط علاقاتها مع الوظائف (المحتملة أو المحيّنة التي تقوم بها) .

2- خصوصية اندماجها (تشابه ،تضعيف ، تأليف) في أقسام الشخصيات النمطية أو العامل .

3- وباعتبارها عاملا ؛ تحدّد بنمط علاقاتها مع العوامل الأخرى ، فالذات مثلا تحدّد علاقاتها مع موضوع داخل مقطع البحث ، والمرسل بعلاقته مع المرسل إليه داخل مقطع التعاقد .

4- بعلاقتها مع سلسلة من الصيغ (الرغبة ، المعرفة ، القدرة ...) المكتسبة أو غير المكتسبة وبنظام الحصول عليها .

5- بشبكة المواصفات والأدوار التي تعدّ سندا لها .

1-2-4-3 دال الشخصية :

إذا أمعنّا النظر في بعض النصوص السردية فسندرك أنّ تقديم الشخصية وتعيينها على خشبة النص سيتمّ من خلال دال غير متواصل ، أي بمجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها " سمته " والخصائص العامة لهذه السمة تحدّد في جزء هام منها " الاختيارات الجمالية للكاتب "[1]

يحدّد "فيليب هامون " هذه الإشارات في عنصرين اثنين ، يعبّران صراحة ومباشرة عن الشخصية هما : اسم العلم (nom propre) ، والضمير النحوي (pronom personnel) ويتعلّق الأول

3- الأرض الحاصل المحتمل على هذا الخير .

4- مارس القوة المعارضة للخير

5- الميزان القوة المانحة للخير

6- القمر القوة المساعدة.

للتوسع ينظر : عبد المجيد نوسي : التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، ص 212.

1-فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص 47-48.

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص 48.

بالقصص المسرودة بضمير الغائب ، أمّا الثاني فيتعلّق بالنصوص المسرودة بضمير المتكلم (نص السيرة الذاتية) حيث يقول : « قد يقتصر المونولوج الغنائي ، أو السيرة الذاتية على جذر منسجم ومحدود من الناحية النحوية (je, me , moi مثلا) ، أمّا في حكاية مروية بضمير الغائب ، فإنّ السمة ستركّز على " اسم العلم " [1] .

ولكي يتم فهم الشخصية من خلال الاسم المسند إليها ، أشار" فيليب هامون " إلى ضرورة تتبّع أربع خصائص تميّزه وتحدّد طبيعة علاقته بالشخصية التي يمثّلها ، وحصرها في :

أ –تواتر الاسم (Sa récuvance) ؛ إشارات متواترة إلى حدّ ما .

ب– ثباته (sa stabilité) ؛ علامات ثابتة إلى حدّ ما.

ج–غناه (richesse) ؛ سمة إلى حدّ ما واسعة .

د–درجة تعليله (son dégrée de motivation) ؛ في علاقة الدال بالمدلول .

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ مقاربة "فيليب هامون " للشخصية الروائية تقوم على نحو اختلافي يسعى من خلاله إلى إبراز وظيفة الشخصية ، وطريقة بنائها ، ورصد طبيعة العلاقات التي تربط بين الشخصيات المختلفة في النص ، والتي بفعلها يتبلور مدلولها وهذا ما يدفعنا إلى القول إنّ هذه المقاربة تجسّد الانتقال من لسانيات الدليل إلى لسانيات الخطاب .

وسعيا منّا لتجاوز المناهج القائمة على التحليل الاجتماعي والنفسي للشخصية – التي تستغرق في دراسة الموضوعات والأغراض والكشف عن الخلفيات الإيديولوجية، بمعنى آخر في البحث في : " ماذا يقول النص ؟ ومن قاله؟ عمدنا إلى تبنّي منهج تحليلي يحاول الإجابة عن السؤال : كيف قال النص ما قاله ؟ " وهو المنهج السيميائي ، ومادامت دراستنا في هذا الفصل تركّز على عنصر الشخصية الروائية فقد رأينا في مقاربة " فيليب هامون " أهمّ نموذج تحليلي تعرّض لهذا العنصر بالدرس ، ويعود سبب اختيارنا لهذه المقاربة بالتحديد دون غيرها إلى :

* كونها خلاصة لجميع البحوث البنيوية والسيميائية التي تطرّقت لهذا العنصر بالدرس والتحليل حيث تعمّقت في تحليله مركّزة على جوانبه المختلفة كما تعرّض لها كل من "بروب " ، " بريمون " " ليفي ستروس " و " غريماس" .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 48-49 .

* كونها أخصب المقاربات وأكثرها تماشيا مع النص الذي ندرسه وأغناها تفصيلا و تدقيقا في التطرّق لعنصر الشخصية .

* لأنّها تسهّل علينا الولوج في دراسة الشخصية انطلاقا من جملة من المفاتيح التي يعتمدها الباحث ويشتغل وفقها ، وتمكّننا من إدراك طريقة اشتغال الشخصية في النص، وقد نتوصّل – انطلاقا من بنائها في المتن – إلى فهم أبعاد الكاتب من توظيفه لها .

انطلاقا من هذه الأسباب ، ارتأينا الاعتماد على هذه المقاربة مثلما أكّدها الباحث ، وعلى المنوال الذي أشار إليه، عائدين دائما ، وكلّما استلزم الأمر إلى المصدر الذي استقى منه الباحث فكرته ورأيه حتى تتثبّت لدينا الفكرة ، ويتمّ إدراكنا لها إدراكا جيّدا .

ونظرا لغنى هذه المقاربة ، ارتأينا دراسة بعضا من المستويات التي أشار إليها –فيليب هامون– متمثّلة في :

*أنواع الشخصية .

*دال الشخصية ومدلولها .

* مستويات وصف الشخصية .

1 :أنواع الشخصيات

إذا أمعنّا النظر في رواية " كرّاف الخطايا" نلاحظ أنّ " عبد الله عيسى لحيلح " قد وظّف أنواعا مختلفة من الشخصيات ؛ تعدّدت أدوارها وتباينت أبعادها و تقاطع بعضها في عناصر هامة ومركزية – حيث تشكّل في مجموعها القضية العامّة التي يسعى الكاتب إلى طرحها ومعالجتها –

تتمثّل في التعبير عن مشكلة تتمحور حول " البحث عن كينونة الذات نفسيا واجتماعيا ، الحياة والموت ، العدم والوجود ، العدالة والظلم ، الحب والكراهية ، التفاؤل والتشاؤم .

إنّ تعدّد الشخصيات وتنوّع أدوارها ساهم في إشعار القارئ باشتداد اليأس والاغتراب وإشعاره كذلك بقمّة الوعي وبلوغ عمق الأشياء الذي توصّل إليه الكاتب من خلال توظيفها .

1-1- الشخصيات المرجعية :

تحدّد المرجعية على أنّها " الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني سواء كان واقعيا أم خياليا "[1] ، ومن هنا كانت الشخصية المرجعية هي التي تحيل على " معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أنّ مقروئيتها تظلّ دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة " [2] .

وبما أنّ نص الرواية يحتوي على أنواع مختلفة من هذه الشخصيات نصنّفها إلى (شخصيات تاريخية شخصيات أسطورية ، شخصيات مجازية ، شخصيات اجتماعية) .

1-1-1- الشخصيات التاريخية :

أصبح " التاريخ " عنصرا حيويا ومادّة أساسية في بناء كثير من الروايات العربية ، لهذا شهدت الرواية حضورا معتبرا للشخصيات التاريخية ، حيث تراوحت بين شخصيات سياسية ودينية وحتى فنية (في مجال الموسيقى والغناء) ، ولم يوظّفها الكاتب بطريقة اعتباطية ، وإنّما كان هدفه من وراء توظيفها تأكيد الأفكار التي هو بصدد إيصالها إلى القارئ (المتلقي / المرسل إليه) كونها شخصيات ذات معاني ممتلئة ومتبلورة في ذهنه -القارئ- .

1-1-1-1- الشخصية الدينية :

عرفت الشخصية ذات البعد الديني حضورا قويا وفعّالا في الرواية ، حيث كان لحضورها دور في تحقيق مقاصد الكاتب حسب السياقات التي وردت فيها نذكر من هذه الشخصيات " لوط ، آدم علي بن أبي طالب ، المسيح ، نوح ، أهل الكهف ، الصحابة ..." ونركّز في دراستنا على بعض الشخصيات التي شهدت حضورا فعّالا ، وأثّرت بصورة واسعة في سياق السرد .

أ- **شخصية لوط** : نلمس في الرواية حضورا لشخصية دينية متأصّلة في عمق التاريخ ؛ وهي شخصية النبي " لوط " عليه السلام ، لكن هذه الشخصية لم ترد بصيغة المفرد وإنّما وردت في سياق حديث الشخصية المحورية عن " قوم لوط " في قولها: " أنت لا تدري لماذا بارت هذه الكتب وكسدت كما تكسد تجارة الطهر بين قوم " لوط " ، لأنّها تقول الحق المرّ ، وتصرّح بالحقيقة الجارحة ، وتجهر

---

[1] رشيد بن مالك : السيميائيات السردية ، ص 130.

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

بالسر المخفي ،وتحدّد الورم الخبيث ، وتقول ما تقول بدون كناية أو تعريض أو مجاز .. إنّها سهم يوجّهه الفكر الحر من قوس الإرادة الطيبة إلى كبد الحقيقة الغائبة " [1] .

حيث شبّهت أهل القرية في إهمالهم للكتب القديمة رغم أهمّيتها ـــ كونها القاعدة التي ينطلق منها كل مثقف واع ـــ بقوم النبي لوط ؛ فقصة هذا القوم مدلولها مثبت في التاريخ ، فهم يمثّلون الشذوذ الأخلاقي والفساد الذي عرف نهايته الرجم بالنار ، إذ حلّت عليهم لعنة إلهية أودت بهم جميعا .

عمد " الراوي من خلال توظيفه لهذه الشخصية الدينية إلى توضيح مدى إغراق أهل القرية في الغي ، ورفضهم لكلّ محاولة إصلاح أو تطهير ، وفي هذا الرفض دليل على تعنّتهم ولا مبالاتهم بالنتائج الوخيمة التي يمكن أن تترتّب عن تولية وجوههم أمام الحق والدّاعين إليه .

قوم لوط = شذوذ أخلاقي ⟵ رفض النصح والتوبة .

أهل القرية = فساد أخلاقي ⟵ جمود ⟵ رفض النصح ..

بالإضافة إلى ذلك هناك صفات أخرى حدّدت وجه الشبه بين أهل القرية وقوم لوط فالتكذيب والجدل وإتيان الفواحش ، والاعتداء والإجرام وعمل السيئات والخبائث والجهل والظلم هي أسوء الخصال التي يمكن أن تعدّ قاسما مشتركا بين قوم لوط وأهل القرية .

وإذا كان " لوط " عليه السلام ، قد بدل جهده وطاقته من أجل إصلاح قومه دون جدوى فبطل الرواية أيضا وقف موقف الناقد لأهل قريته ، رافضا تصرّفاتهم وسلوكاتهم محاولا تغييرهم وبثّ الوعي في أذهانهم ، لكن بلا فائدة تذكر ، وما أشدّه من درس أن لا يجد الناقد قلوبا واعية !وآذانا صاغية ! رغم مرور الزمن وتحمّل المحن .

وعليه يمكننا الاستنتاج : أنّ الكاتب عمد إلى توظيف هذا الاقتران الدلالي من أجل الكشف عن الوضعية الحقيقية للمجتمع ، وإبراز أسبابها ، فما يعرفه المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة من بؤس اجتماعي وألم سببه جمود الذات العربية وإهمالها لمقوّماتها ومبادئها وثقافتها ، و فقدانها للدينامية والفعالية التي تخلّصها ممّا هي فيه .

ب ـــ **شخصية " السيد علي "** (*)

تكرّر توظيف الكاتب لشخصية " السيد علي " رضي الله عنه – في عدّة مقاطع من الرواية

---

[1] عبد الله عيسى لحيلح : كرّاف الخطايا ، مطبعة المعارف ، ج1، ط1 ، 2002 ، ص 121.

نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في الملفوظ السردي الآتي :"... حتى أنّي التفت عن يميني وشمالي لأطمئن إلى زمني وناسي .. كان كلاما ما ينبغي أن يقال إلاّ في حقّ السيد علي .." [1] إنّها شخصية ذات مرجعية دينية وسياسية هامة ، كان لها وقع كبير في تاريخ الحضارة الإسلامية ، وما يلفت انتباه القارئ في هذا السياق محاولة مقارنة هذه الشخصية بشخصية ثانوية داخل المتن الحكائي وهي شخصية " عليوة الخضّار " ، حيث حظي هذا الأخير بمدح كبير من طرف إمام القرية ، عدّد من خلاله مناقبه ، وأثنى على شمائله ، وهو في حقيقة الأمر لم يكن إلاّ بائعا للخضر المتفسّخة والفواكه الحامضة وهذا ما يوضحه الملفوظ السردي الآتي : " لقد كان آلة عجيبة لإنتاج الذنوب الحقيرة غفرالله له " [2] .

فالشخصيتان الواردتان ضمن هذا السياق متناقضتان تماما ، شخصية شديدة القوّة ؛ تقول فصلا وتحكم عدلا ، يتفجّر العلم من جوانبها ، وتنطلق الحكمة من نواحيها ، تعظّم أهل الدين وتقرّب المساكين ، كانت قدوة مثالية للمسلمين ونبراسا رائدا للمؤمنين، وأوّل الناس إسلاما ومن أعظمهم عبادة وأكثرهم شجاعة...، وشخصية تخييلية تفتقر إلى أدنى صور الإنسانية ، غادرت الدنيا مضطرة كارهة وحلّت في القبر راهبة غير راغبة .

السيد علي ⟵ سياسي وإمام ورجل حكمة ⟵ سلطة ⟵ عدل+مساواة +أخلاق كريمة .

عليوة الخضار ⟵ تاجر ⟵ نفاق⟵غش ⟵حب الحياة .

والجمع بين النقيضين : " السيد علي ≠ عليوة الخضار " الذي تطغى عليه سخرية وتهكّم البطل ليس إلاّ محاولة لإظهار مكانة "الإمام علي" الرفيعة والحطّ من قيمة " عليوة " ، والدليل على ذلك أنّه لم يكتف بذكر اسم العلم فقط – " علي " باعتباره شخصية عادية ذات بعد سياسي أو تاريخي ، بل على الجانب الإيجابي فيها وهو ما يرتبط بلفظة " السيد " من معاني القوة و النفوذ والسلطة وانطلاقا

---

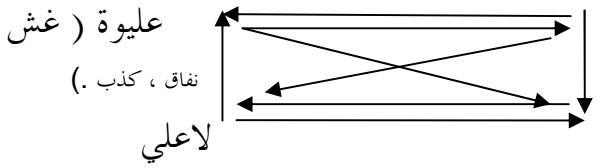
* هو أبو الحسن علي بن أبي طالب بن عبد المطلب وابن فاطمة بنت أسد ، ولد في 13 رجب 23 ق م ، مدّة خلافته أربع سنوات وتسعة أشهر ، قتل في مسجد الكوفة على يد الخارجي " عبد الرحمان بن ملجم " أثناء الصلاة .ينظر:محمد متولّي الشعراوي:قصص الصحابة والصالحين، دار التوفيقية للطباعة، القاهرة،دط،ص 46.

[1] الرواية ، ص25..

[2] م ن، ص ن.

من ذلك يكون " منصور " قد حقّق هدفه في الإعلاء من شأن " الإمام علي " بكلّ ما يحمله من صفات التواضع والصفاء والطهر والتسامح .

بتوظيف الكاتب لهذه الشخصية التاريخية – الدينية ، أوحى لنا بمدى حلمه بسيادة دولة إسلامية تشبه دولة الإمام علي ، ترجع إلى الينابيع الأصيلة للإسلام كما أمر بها الله تعالى ، وتمتاز بالمساواة في العطاء وردّ المظالم عن المظلومين .



جـــ- **شخصية " المسيح " (عليه السلام)**

تواتر ذكر هذه الشخصية في المتن الروائي ، مقترنا بذكر شخصيات دينية أخرى تتقاطع معها في دلالات البراءة والتضحية والخير والطيبة ، مثل شخصية " مريم ، موسى ، صالح ، سليمان " حيث تؤدّي هذه الشخصية – تارة – معاني الطيبة والبراءة والطهر وتدمج – تارة أخرى – داخل الحكي باعتبارها ضحية يمارس عليها الظلم والقهر والعدوان ، وهذا ما يبيّنه لنا الملفوظ السردي الآتي:

الدرب يا " منصور " يصعد والخطى تأبى الصعود ، ولا محيص عن الصعود.

ما أنت في هذى الدّمى إلاّ كصالح في " ثمود ".

ماأنت إلاّ كالمسيح تشاكست في قتله شيع اليهود "[1]

ومن خلال هذه الأبيات نستشفّ نوعا من التناص مع أبيات المتنبي الواردة في داليته ، التي يقول فيها :

ما مقامي بأرض نخلة إلاّ كمقام المسيح بين اليهود .

أنا في أمة تداركها اللـــ ـــه غريب كصالح في ثمود.

وبعد البيتين بأبيات قليلة يأتي البيت التالي :

---

1 الرواية ، ص 234.

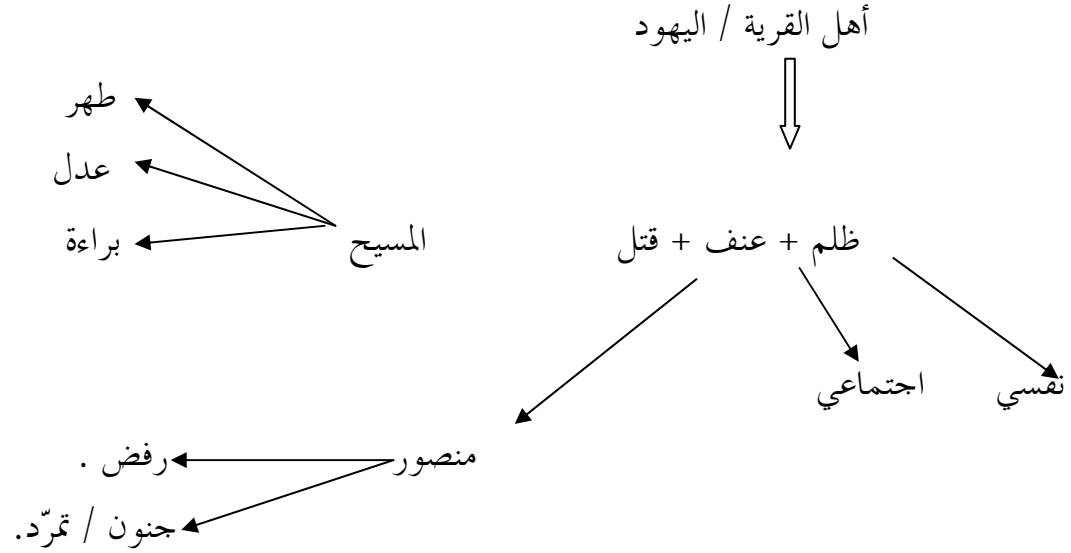
عش عزيزا أو مت و أنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود .

وإن كان المتنبي* قد شبّه نفسه بالمسيح بين اليهود ، وبالنبي " صالح " – عليه السلام – في ثمود ؛ فإنّ الراوي – في سياق السرد – شبّه " منصـــور " بين أهل قريته بالمسيح " عيسى عليه السلام " بين شيع اليهود ، وبالنبي " صالح " في ثمود .

هكذا نستنتج أنّه يضع أهل القرية موضع قوم عيسى وقوم صالح ، فهم يشتركون في كونهم ماديين يريدون أن يقفوا عند ظواهر الأشياء دون النظر إلى خلفياتها ، فمثلما كان خبر ميلاد المسيح صفعة قوية لليهود ، وبيانا شافيا لتعنّتهم وقسوة قلوبهم ، وتنكّرهم للحق ، كان جنون " منصور " وكشفه عن مخازي أهل القرية صدمة قوية لهم أيضا .

لكن ما سبب توظيف الكاتب لهذه الشخصية ؟ وما هدفه من إدراج حادث مقتلها ؟!

بإمكاننا القول إنّ إدراج الكاتب لحادث مقتل المسيح ما هو إلاّ محاولة لتبيين مدى امتداد الظلم والعنف ، والقهر الممارس على الإنسان البريء إلى يومنا هذا ، فرغم اختلاف المقام بزمانه ومكانه ، إلاّ أنّ هذه الظاهرة لا تزال متجذّرة عبر الأزمنة (الماضي والحاضر ، وحتى المستقبل)



* أورد بعض المؤرخين والنقاد ، ومن ضمنهم اليازجي في كتابه " العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب أنّ هذه القصيدة هي سبب تسميته بالمتنبي وليس ادّعاؤه النبوة. ينظر الموقع الإلكتروني :

د– لفظ الجلالة " الله " جلّ وعلا فوق كلّ شخصية و علاقته بشخصية منصور :

إنّ ورود لفظة " الله " على لسان السارد تارة ، وعلى لسان شخصية " منصور "تارة أخرى زاد من رغبتنا في معرفة الدور الدلالي الذي تحمله هذه اللفظة داخل السياق السردي ، ونعلم

جميعا أنّ الله سبحانه وتعالى قوّة مجرّدة جامعة لصفات الجمال والكمال والمعرفة والعدالة المطلقة والحكم الأبدي ، وقد شهدت هذه اللفظة حضورا قويا في النص ، سواء بشكل مباشر – أي بلفظة "الله" أو مرادفاتها من أسمائه الحسنى – ونوضّح ذلك بما جاء على لسان الشخصية البطلة في قولها : ".. إنّ الله سبحانه – ليس سيّافا وهو أكبر من عاهات هؤلاء لا تصدّقهم يا "بلال " إنّهم يكذبون علينا عند الله ويكذبون على الله عندنا ، والله ليس في حاجة إلى هذه السمسرة الوقحة.."[1] (التهميش) أو بما ورد على لسان السارد في قوله " ... هذا الإحساس أشاع في نفسه طمأنينة ورضا ورغبة في الإقبال على الله فقام واغتسل ، وصلّى الصبح والظهر ، ورفع يديه نحو الله في خشوع (...) فأولى بالإنسان أن يذوب في حضرة الله وأن يتلاشى تلاشيا " [2] ، أو بشكل غير مباشر ، في صورة آيات قرآنية ، والرواية لم تخل من بعض الآيات القرآنية ، ففي ثناياها وردت الآية الكريمة " اقرأ باسم ربّك الذي خلق"وما يثير انتباه القارئ في هذا المقام أنّها أوّل آية ترد في النص ، وإن كان حضورها متأخّرا داخل المتن ، إلاّ أنّه يتناسب وطبيعة السياق الذي وردت فيه ، لما تكتسيه من أهمية بالغة في الحثّ على طلب العلم ، فدلالتها واضحة من خلال الملفوظ السردي الآتي : " ورفع صوته مناديا " اقرأ باسم ربك الذي خلق " وراح يكرّرها وهو يمضي صوب الثانوية حيث اعتاد أن يعرض بضاعته ، وحيث اعتاد أن يجد من يقبل عليها أمّا مؤخّرا فحتّى أساتذة الثانوية يعرضون عليه كتبهم القديمة والجديدة على السواء بأثمان مغرية " [3] .

فالسارد أراد أن يثبت – من خلال إدراجه لهذه الآية – مدى أهمية العلم و فائدته ، لكن ما يبدو للعيان أنّ أهل القرية قد طغى عليهم الجهل وأصبحوا يتاجرون بالكتب القديمة والجديدة ، ما يدلّ على غياب الوعي وسيادة الجهل .

وإذا أمعنّا الملاحظة في الملفوظ الوارد على لسان السارد : " ولّما فتح الباب وجد بوخالفي " واقفا فبادره بالسؤال ، وقد انتهى من قراءة سورة الفلق في نفسه " [4] تأكّد لنا من خلال استعانة " منصور " بهذه السورة ؛ أنّه يثق في قوّة الله وقدرته ثقة كاملة ؛ وأنّه وحده الذي يزيل عنه الخوف

---

[1] الرواية ، ص74.
[2] المصدر نفسه ، ص 109.
[3] االمصدر نفسه ، ص 121.
[4] الرواية ، ص 182.

وينصره على الظالمين ويبعد عنه أذى السلطة وأهل القرية ؛ بمعنى أنّه فقد الثقة في مجتمعه ، لكنّه لم يفقد الثقة في عدل الله ورحمته ومغفرته وكل ذلك نجد له إثباتا في الملفوظ الآتي : " وجد في نفسه إحساس من تخلّى الله عنه .. فها هو اللّيل قد أحكم قبضته على كلّ شيء (...) لكنّ الله عظيم كريم قادر أن يحسن إلى المسيء ويتكرّم على العاصي (...) وكأنّ الله سبحانه قال " لبيك عبدي .. لك ما طلبت ..." [1] فسبحان الله وحده يقول للشيء كن فيكون.

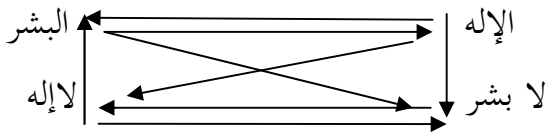
حيث يؤدّي " الله سبحانه وتعالى "ــ في هذا الملفوظ ــ ما يمكننا الاصطلاح عليه دور المساعد (adjuvant) للشخصية البطلة ، وتتجلّى وسيلة المساعدة في قدوم جاره "الطيب " وهو سائق سيارة أوصله إلى البيت ، لذلك فموقف " منصور " من الله جلّ جلاله " موقف إيمان وحب وخوف – ما يجسّده قوله :" لكن كن مطمئنّا أنّنا نلتقي في النقطة الخالدة ، وهي أنّنا جميعا نحبّ الله .. كل الدروب تؤدّي إلى الله وكل السبل – وإن طالت – تقود إليه .. كل شيء منه ابتدأ وإليه ينتهي " [2] وهو على عكس موقفه من أهل القرية القاسية قلوبهم ، وهكذا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ :

الله ⟵ مساند ⟵ عطاء ⟵ خير ⟵ حياة .

أهل القرية ⟵ معارض ⟵ لا عطاء ⟵ شر ⟵ موت .

وكلّ ذلك نستطيع صياغته في معادلة بديهية ومنطقية :

الله جلّ جلاله ≠ الإنسان ؛ يمكن تمثيلها في المربّع السيميائي الآتي:



هــ – **شخصية آدم " عليه السلام "**:

وظّفت هذه الشخصية في السياق السردي لتبرير الأخطاء التي يرتكبها أبناء آدم سواء في حقّ أنفسهم ، أو في حقّ الآخرين وقد تجلّى لنا ذلك من خلال الملفوظ الآتي : " وإذا كان آدم قد

---

[1] االمصدر نفسه ، ص 85.

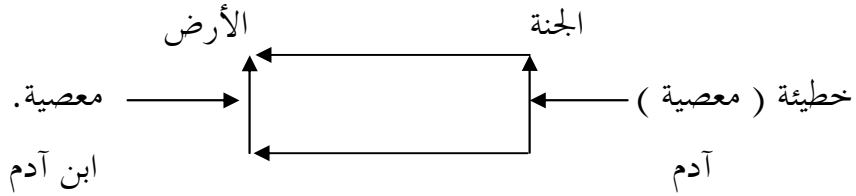
[2] المصدر نفسه ، ص 23.

عصى ربّه في الجنة ، فكيف لا يعصي أبناؤه وهم يرتعون في حضن الأباليس .. يلثغون بأبجدية الخطيئة ؟!" [1]

بناء على ذلك نستخلص ما يلي :

آدم ⟵ عصى ربّه في الجنّة.

ابن آدم ⟵ عصى ربّه على وجه الأرض .



إضافة إلى هذه الشخصيات ، هناك شخصيات دينية أخرى أشار إليها الكاتب تارة على لسان السارد ، وتارة أخرى على لسان " منصور " مثل شخصية "نوح " "مريم " "موسى" ، وشخصيات دينية جماعية مثل : الصحابة وأهل الكهف ، لا يسعنا المقام للتفصيل فيها ، لأنّ حضورها كان ثانويا ضمن النص .

وبعيدا عن هذه الشخصيات التي أثّرت إيجابا في المجتمعات بأعمالها الخالدة ، وصفاتها السامية نعثر داخل المتن الروائي على شخصية تاريخية هي شخصية " مسيلمة الكذّاب(*) التي تدخل في علاقة وطيدة مع شخصية تخييلية هي شخصية " الشيخ " فالمقام الذي ذكرت فيه هذه الشخصية هو مقام كذب ونفاق وخداع ، ومقام للدّعوة إلى ارتكاب الفواحش ، وهو ما نستنتجه من قول السارد :" ولم يدر بالضبط لماذا تداعت إلى ذهنه في هذه اللّحظة صورة مخدع العروس ليلة الزفاف لتتلوها صورة الخيمة التي ضربها " مسيلمة الكذّاب " لسجاح .. " [2].

وما يلفت انتباه القارئ هنا هو اقتران هذه الشخصية بمكان مقرف ومتعفّن " المستنقع " ، وإذا تساءلنا عن سبب توظيف الكاتب لهذه الشخصية ، نعلّل ذلك بأنّه يهدف إلى التأكيد على أنّ المكان المناسب لمثل هذه الشخصيات هو" المستنقع "، وإذا انتقلنا إلى ما هو خارج نصي نجد أنّ لهذا المستنقع دلالته الخاصة في حياة "مسيلمة" ، فلا يخفى على أيّ قارئ أنّ مسيلمة " قد ادّعى النبوّة

---

[1] الرواية ، ص 75.

*–هو مسيلمة بن حبيب الملقب بالكذاب ، يقال أن اسمه مسلمة وأن المؤرخين المسلمين يذكرونه باسم مسيلمة استحقارا له.

[2] المصدر نفسه ، ص 63.

فلمّا قال له أتباعه : " إنّ محمدا يقرأ قرآنا يأتيه من السماء فاقرأ علينا شيئا ممّا يأتيك من السماء .. قال لهم : " يا ضفدع يا ضفدعين .. نقّي ما تنقّين .. نصفك في الماء ونصفك في الطين " فنفر أتباعه ممّا سمعوا .. وعلموا أنّه ليس وحي سماء بل هذيان معتوه ، وهذا ما يوضّحه لنا الملفوظ السردي الآتي :" وليس في المستنقع إلاّ النقيق ، لم يعرف بالضبط لماذا قفز إلى ذهنه اسم" مسيلمة الكذاب " [1] وانطلاقا من ذلك نخلص إلى :

الشيخ ⟵ كذب ⟵ نفاق⟵ ارتكاب فواحش .

مسيلمة الكذّاب ⟵ كذب ⟵ نفاق ⟵ ادّعاء النبوة .

الشيخ ⟵ مسيلمة الكذاب (نفاق+كذب)

نفاق+كذب +خداع ⟵ المستنقع (فضاء مناسب للكذب والنفاق والخداع) .

بناء على ذلك ؛ كان " اسم مسيلمة الكذاب " يحيل مباشرة على مدلول ثابت ممتلئ حيث ادّعى النبوة وتآمر مع الناس ، واتفقوا على أن ينشروا خبرا كاذبا مفاده أنّ "محمدا صلى الله عليه وسلم " قال : " إنّ مسيلمة رسول مثله " فارتدّ كثير من الناس بعد ذلك ، واستمر الأمر حتى قتل " مسيلمة " بعد موت الرسول " صلى الله عليه وسلم " .

تشترك شخصية " الشيخ " مع شخصية " مسيلمة " ، حيث ادّعى التديّن والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، وهو في الحقيقة ليس إلاّ منافقا أغرته الدنيا بملذّاتها وشهواتها ، ما يثبته قول السارد : " انخرطا في دردشة ومجاملات يريد لها منصور أن تدور حول الدين ومتعلّقاته ويريد لها الشيخ أن تدور حول الدنيا ومتعلّقاتها " [2] .

مسيلمة الكذّاب ⟵ خداع المسلمين ⟵التسلّط على المسلمين .

الشيخ ⟵ خداع أهل القرية ⟵التسلّط على أهل القرية.

أمام هذه الوضعية تكون النتيجة المتوقّعة على النحو الآتي :

---

[1] الرواية ، ص 113.

[2] المصدر نفسه ، ص 63.

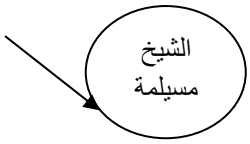
التسلط ⟵ الكبت ⟵ الانفجار .

المسلمون ⟵ قتل مسيلمة الكذاب .

(منصور) + أهل القرية ⟵ فضح الشيخ ونزع قناعه ⟵ هروب.

لكن السؤال الذي يواجهنا في هذا المقام ، هو : ما غرض الكاتب من توظيف هذه الشخصية التاريخية التي أثّرت سلبا على المجتمع الإسلامي ؟ وما هو هدفه من تشبيه " الشيخ " بها ؟!

يمكننا القول: إنّ "عبد الله عيسى لحيلح " وفّق إلى حدّ بعيد في مقابلة شخصية " الشيخ " بشخصية تاريخية تمكّنت من خداع المسلمين في فترة من الفترات .



فضاء الكذب

والنفاق والخداع .

أمّا غرضه من توظيفها في سياق السرد ، فهو الإيحاء للقارئ بأنّ " مسيلمة " مات وانتهى أمره لكنّ المشكلة مع "مسيلمات" هذا العصر الذين يحاولون زرع الفساد في الأرض ، فأحفاد "مسيلمة" هذا الزمان كثر ، فهم لا يحترمون شرائع الدين وينقضونها ويدّعون أنّهم مسلمون .

بعد تطرّقنا لبعض الشخصيات الدينية ، ننتقل إلى الحديث عن نوع آخر من الشخصيات الواردة في المتن ، يتعلّق هذا النوع بـــ " الشخصيات الأدبية " ، فما هو المقصود بالشخصية الأدبية ؟ وما مدى توظيف الكاتب لها ؟ وما هدفه من وراء توظيفها؟ .

1-1-1-2 الشخصية الأدبية :

يقصد بالشخصية الأدبية ؛ تلك التي لها علاقة بالأدب والفكر ، مثل : الشعراء والكتّاب الذين تواترت أسماؤهم عبر التاريخ ، ويستعين بها الكاتب لإثراء المعنى أو لتحقيق دلالات معيّنة ،وقد يضفي ذكر الكاتب لمثل هذه الشخصيات وقعا خاصّا على فضاء النص ، ويمكننا أن نستنتج من خلال استعمال " عبد الله عيسى لحيلح " لمثل هذه الشخصيات أنّه أدرجها لعدّة أغراض نذكر منها :

أ- تأكيدا لموقفه .

ب- اقتصادا في السرد .

ج- تكثيفا للدلالة .

لكنّ الملاحظ على هذا النوع من الشخصيات ، أنّه ورد بصفة قليلة في المتن ، غير أنّها ـــ الشخصيات الأدبية المذكورة ـــ استطاعت أن تخدم النص في عدّة جوانب ، وإذا تساءلنا عن سبب ذلك فسنعلّل بكونها :

*- متمرّدة على القوانين والعادات والتقاليد .

*- تنادي بالتجديد والتغيير في الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

*- علامة على تشبّع الكاتب بالثقافة العربية .

*- توظّف لتعرية الواقع وفضح سلوكات ممثّليه .

*- توظّف لتبيين مدى معاناتها ، من قهر وظلم واستغلال واضطهاد داخل المجتمع، إذ تعرّضت لأشكال كثيرة من الضغط والعنف أدّت بها إلى السجن أو النفي أو الانتحار .

نظرا لهذه الأسباب اختار الكاتب " البطل " شخصية مثقّفة ؛ تحمل شهادة من أعرق جامعات فرنسا ، وتكتب قصصا وأشعارا ؛ حيث يكون الأديب أو الشاعر بمثابة الناقد للمجتمع لأنّه يبحث عن الممكن انطلاقا من الكائن واستنادا إلى ذلك وردت شخصية الشاعر العبّاسي " أبو نواس " وجدير بالذّكر في هذا المقام أن نشير إلى أنّ كلّ المقاطع التي ذكرت فيها هذه الشخصية ترتبط ارتباطا وثيقا بموضوع الخمر ونشوتها ، الأمر الذي يوضّحه الملفوظ السردي الآتي : " وقد تتمنّى كما تمنّى " أبو نواس " من قبل :

كسروا الجرّة عمدا وسقوا الأرض الشرابا

قلت والإسلام ديني ليتني كنت ترابا "[1]

أو ما جاء على لسان السارد في قوله : " منصور ـــ لا تشرب ، فيها إثم كبير ومنافع للناس ، فلا تشرب ، لقد شربها " النواسي" من قبل ، فأحرقت كبده ... لا تشرب يا " منصور "[2] .

وبالعودة إلى ما هو خارج نصي " extrat textuel " السيرة الذاتية للشاعر " أبي نواس " نستنتج دون شكّ أنّ الشخصية البطلة تتقاطع مع هذه الأخيرة في دور تيمي مماثل هو " شرب الخمر " وموقفهما منها ؛ فالخمر بالنسبة إليهما ليست مجرّد سفاهة ومجون ، أو شهوة عابرة ، وهذا ما

---

[1] الرواية ، ص 90.

[2] المصدر نفسه ، ص 220 .

أثبته قول السارد أثناء تمييزه بين نظرة " منصور " للخمر "، ونظرة باقي السكارى : " ويشهد الله أنّه ما خالطهم ولا نادمهم لأنّ الخمرة لديه فلسفة ، ولديهم عبث وفوضى ، وهي عنده شهود وحضور وعندهم تلاش وغياب ، وهي عنده انفتاح على العمق بكلّ ما في العمق من أسرار بينما هي عندهم سفاهة ومجون وشهوة عابرة " [1] .

إضافة إلى ذلك تتقاطع هاتان الشخصيتان في صفة أخرى هي حبّ التمرّد على القوانين والهيئات الحاكمة ، والرغبة في التغيير، وتبنّيهما لهذا المبدأ دليل على وعيهما بحقيقة المجتمع وواقعه .

لكن هل هناك شخصيات أدبية أخرى ساهمت في إثراء النص بالمعاني وجعلته ينفتح على دلالات أخرى ؟ .

إذا تأمّلنا أقوال الشخصية البطلة وأفعالها وحتّى اسمها نجدها تحيلنا على شخصية أدبية خارجة عن النص ؛ هي شخصية " الحسين بن منصور الحلاّج البيضاوي البغدادي" ، هذه الأخيرة التي اختلف في أمر مقتلها – فأغلب الآراء تقرّ بأنّ " الحلاّج " قتل ببغداد بسبب ما ثبت عنه بإقراره وبغير إقراره من الكفر والزندقة ، فمثلما كان " الحلاّج " متمرّدا على الدّين – حيث ادّعى النبوة – كان " منصور " متمرّدا على الأحكام والقيم داخل القرية ، ومثلما كان ـــ الحلاج ـــ صاحب حيل وخداع ، خدع الكثير من جهلة الناس واستمالهم إليه ، استطاع " منصور " أن يخدع أهل قريته ويلعب بعقولهم ؛ إذ أقنعهم بأنّه مجنون وفضحهم وكشف القناع عن وجوههم .

الحلاّج ← تمرّد ← حيلة ← خداع ← إعدام .

منصور ← تمرّد ← حيلة ← خداع ← هروب .

من بين الشخصيات الأدبية المدرجة أيضا في المتن نذكر: شخصية " الشيخ أبي حيّان التوحيدي " التي وظّفت بغرض تبيين الصعوبات والعراقيل التي يواجهها المثقّفون ، حتى وإن كانوا قد وصلوا إلى أعلى درجات الثقافة الموسوعية .و " أبو حيان التوحيدي " شخصية مثقّفة عانت الفقر والحرمان ذات همّة عالية وطموح واسع دفعها إلى الإقبال على العلم ، درست الفقه الشافعي والنحو وعلوم اللغة ، كان لها شغف خاص بالفلسفة والمنطق .

[1] الرواية ، ص 37.

وقد عمد الكاتب إلى إدراجها ضمن المتن بهدف إبراز مدى امتداد معاناة المثقف العربي بصفة عامة ، والمثقف الجزائري بصفة خاصة ، وهذه المعاناة تعدّت المعاناة المادّية إلى معاناة معنوية أي من فقر وحرمان إلى إقصاء وإلغاء وتقييد للحرّيات .

مثقف ⟵ الماضي⟵ فقر ⟵ جوع ⟵ إثبات الذات.

مثقف ⟵ الحاضر⟵ إقصاء ⟵ إلغاء ⟵ تهميش .

تتقاطع الشخصية البطلة مع شخصية أدبية خارجة عن النص الأدبي أثارت جدلا كبيرا على الساحة النقدية الأدبية ، وكانت على جانب عظيم من الذكاء والفهم وحدّة الذهن والحفظ وتوقّد الخاطر ، وهي شخصية " أبي العلاء المعرّي " ، حيث تشترك شخصية " منصور " مع هذه الشخصية في عدّة دلالات كون " عبقرية المعرّي " أثارت حسد الحاسدين ، فمنهم من زعم أنّه قرمطي ، وآخرون قالوا أنّه ملحد ، ورووا أشعارا اصطنعوا بعضها وأساءوا تأويل البعض الآخر وهذا شبيه بمعاناة " منصور بين أهل قريته حيث قذف بشتّى أنواع الشتائم واتّهم بالجنون .

أمّا الشخصية الأدبية الأخرى التي ضمّنها الكاتب في نصه ، والتي قامت بدور هام في الحياة الأدبية والثقافية العربية ؛ فهي شخصية " سيّد قطب " (*) وما تركيز الكاتب على فكر هذه الشخصية وجهادها وسجنها وتعذيبها وإعدامها إلاّ إثبات لاضطهاد المثقف وقمعه وتصفيته ، وفي ذلك تأكيد على غياب العدالة على جميع مستوياتها الاجتماعية ، الثقافية والسياسية .

وصفوة القول: إنّ الشخصيات الموظّفة في النص اشتركت جميعها في كونها عرفت بعبقريتها ووعيها وثقافتها الواسعة ، وبتمرّدها على الواقع المزري بحثا عن عالم آخر تتحقّق فيه العدالة وقيم الخير والحرية بديلا عن سياسة الإلغاء والإقصاء .

1-1-1-3 الشخصية الموسيقية.

إنّ التراث الفني ، ومن بينه الموسيقي لأمّة ما ، يعدّ عاملا أساسيا في المحافظة على هويّتها الثقافية ، هذه المحافظة تعني الوفاء للجيل السابق ، وقد وظف الكاتب أسماء فنّية عربية (جزائرية وغير جزائرية) ؛ مثل : الحاج محمد العنقا ، أم كلثوم ، فريد الأطرش** .

ولجوء الكاتب إلى هذه الشخصيات التراثية الغنائية دليل على محافظته على التراث الثقافي ، وتمسّكه بكل ما هو أصيل .

* من مؤلفاته : هذا الدين والمستقبل لهذا الدين ، التصوير الفني في القرآن ، مشاهد القيامة في القرآن ، قضية فلسطين ، وظيفة الفن والصحف ، النقد الأدبي أصوله ومناهجه .** ينظر : الرواية ، ص

1-1-2 شخصيات ذات مرجعية اجتماعية :

إذا كانت الشخصيات المرجعية السابقة تحيل على شخصيات خارج النص الأدبي ، فإنّ هذه الشخصيات تختلف عنها ، كونها لا تحيل على أشخاص معيّنين من الماضي أو الحاضر ، ولا على شخصيات آتية من الثقافة ، وإنّما هي تحيل على " نماذج أو صفات اجتماعية ، أوعلى فئات مهنية .. وهذه الشخصيات لم توجد فعلا خارج القصة ، وإنّما هي ممكنة الوجود باعتبار أنّ بعض سماتها وملامحها وأفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي ، فهي في بعض جوانبها محيلة عليه ومتنزّلة فيه بعد تنزّلها في القصة " [1].

انطلاقا من ذلك يمكننا تصنيف هذا النوع من الشخصيات داخل الرواية إلى صنفين :

1-1-2-1 الفئة المغلوبة :

يقصد بها تلك الشخصيات المستغلّة والمقهورة من قبل السلطات الحاكمة أو من طرف أصحاب المال (الأغنياء) ، والملاحظ على هذه الفئة أنّها تنعت بالذلّ والهوان ودنوّ المرتبة (الحمقى الكسالى – الأغبياء)، أمّا فيما يتعلّق بموقف الكاتب منها ؛ فهو يظهر مساندته لها وتعاطفه معها كما يبدي نقمته عليها لأنّه يرفض ركودها وانصياعها ووقوفها صامتة وجامدة ، لا تحرّك ساكنا أمام الأوضاع ويمكننا تعليل سبب ذلك بـــ :

- قلّة الوعي .
- انعدام ثقافة المواجهة.

ونجد ضمن هذه الفئة :

أ/ شخصية " عمي السعيد الزبال" :

فهذه الشخصية لم تبد أيّ اعتراض على مهنتها التي أصبحت محلّ سخرية لأولادها وأهلها وهذا ما أثبته لنا الملفوظ السردي الوارد على لسان الراوي : " لقد رضي المسكين باسمه الوظيفي كاملا " عمي سعيد الزبال " ليظلّ الآخرون أنقياء أطهارا ، رغم أنّه لا يجمع سوى أوساخهم ولا يحرّرهم إلاّ من قذارتهم .. هذا الاسم أزعج كثيرا أبناءه الصغار، كما أنّ مرآه – دون آباء الأطفال

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 102- 103.

الآخرين يدفع نقّالة مملوءة بالأوساخ ، يطوف بها الذباب الشره ، مرآه هذا جعلهم لا يكبرون بالسرعة اللاّزمة .. وإنّهم لينتظرون بفارغ الصبر متى يعثر أبوهم على عمل شريف نظيف ، فيضرمون النّار في النقالة والمسحاة والمكنسة " [1] .

فهذه الشخصية المغلوبة على أمرها فرض عليها المجتمع أن تعيش مهانة مذلولة بين المسحاة والمكنسة ، ويكفيها قهرا هذه الكنية المرفقة باسمها ، والتي جعلت أولادها يشعرون بالنقص ، لكن ما يبدو جليّا أنّها شخصية منصاعة ، لا تبدل أيّ جهد في سبيل التغيير والتجديد ، فهي خاضعة خضوعا تامّا ، جامدة لا تحرّك ساكنا .

عمي سعيد الزبال ⟵ سكون ⟵ لا حركة ⟵ ذل وهوان ⟵ موت نفسي .

ب/ ابن الهجّالة (بلال)

يبيّن الوصف المقدّم حول هذه الشخصية أنّها صغيرة السن ، مكانها المناسب هو المدرسة ، وشغلها الشاغل الدراسة ، لكنّها ونتيجة للظروف القاسية التي عاشتها وتعيشها فرض عليها المجتمع أن تكون مهمّشة ومقهورة ، وأكبر دليل على ذلك هذه الكنية القبيحة التي حلّت محل اسمها الحقيقي – بلال– فالمجتمع يمارس عنفا معنويا على هذه الشخصية لا لشيء فقط لأنّ والدها قتل في أحداث أكتوبر 1988 بالعاصمة وهو ما ورد في قول السارد : " حيث كان يشتغل خبّازا ، أمّا أمه ، فهي أوّل فتاة تخرج على الناس في الحجاب الشرعي بهذه القرية (...) وعندما تزوّجت صارت لا تخرج إلاّ منقّبة ، أمّا الآن فهي تشتغل منظّفة في مركّب شركة " بويغ " الواقع على شاطئ البحر ، أمّا هو فقد لفظته المدرسة فاتّجه إلى الحياة العملية مفتتحا ببيع الشمّة والسجائر ، وحتما سوف يمدّ يده في المستقبل إلى أشياء قابلة للبيع غير الشمّة والسجائر .. " [2]

فهذه الشخصية مضطهدة ، مقهورة لم يشفق عليها المجتمع، فالسارد يشبّهها بشخصية " كافروش " في رواية " البؤساء" ، فالقاسم المشترك بينهما البؤس والشقاء والقهر والاضطهاد رغم ذلك ظلّ مستسلما للوضع ، منصاعا لأوامر من يمارسون الضغط عليه ، راضيا بقدره ، وهذا ما جاء في قول السارد: " سأله " منصور " وهو يمسح على رأسه .. كيف تحصل على لقمة الخبز بين

---

[1] الرواية ، ص 40.

[2] المصدر نفسه ، ص 58.

هذه الأكشاك الكثيرة ، خاصّة بعدما صاروا يبيعون الشمة والسجائر في المطاعم والمكتبات والمقاهي كيف تخطف دنانيرك من بين هذه الأيدي الشرهة للمال ؟ (...) اسمع يا " منصور " كلّ شيء قد تنفع فيه الحيلة وينفع معه الحرص إلاّ الرزق والأجل ، فالدينار الذي كتبه الله لي يستحيل أن يسوقه الحرص أو تصرفه الحيلة إلى جيب هذا أو ذاك حتى ولو كان الرئيس " [1] ، إنّها شخصية قنوعة ومؤمنة أنّ الله يرزق من يشاء بغير حساب و " ابن الهجالة " ؛ كنية مركّبة إضافيا [ابن + هجّالة] فاللفظة الثانية تطلق على المرأة التي يموت زوجها – الأرملة – أو المطلّقة ، واقترانها بلفظة " ابن " دلالة على أنّ الولد يعيش مع والدته .

ج – ***شخصية " عليوة الزوالي "*** = بالإضافة إلى تلك الشخصيات وظّف الكاتب شخصية أخرى مغلوبة تعاني البؤس والشقاء ، ولا أدلّ على ذلك من الكنية المرفقة باسم العلم – الزوالي – التي تنفتح على كلّ دلالات الفقر ، البؤس الاضطهاد وسوء المعيشة ، وهو ما نلاحظه في قول السارد : " فأهل القرية يعرفونه جميعا ، لا لعلمه أوغناه أو تقواه إنّما لبؤسه وشقاه ، فله من الأطفال ثمانية إذا رأيتهم حسبتهم مشرّدين ، وله زوجة ممعودة ومصابة بالصرع والحساسية " [2]. وما يلفت انتباه القارئ أن اسم العلم " عليوة " جاء في صيغة تصغير فبدل أن يكون الاسم " علي " أصبح " عليوة " وهو ما يتناسب مع مكانته وقلّة حركيّته وكثرة خضوعه دون مواجهة ، حيث يسكن في كوخ مهدد بالهدم بحجة أنّه بناء فوضوي وهي حجّة غير مقنعة ، لأنّ صاحب الفيلا المجاورة للكوخ أراد أن يرمي " عليوة " في العراء ليوسّع حديقة الفيلا ويمسح من وجه الفضاء الذي يحيط به ما يشوّهه.

عليوة ←الزوالي ← أبناء ← زوجة ← موت نفسي .

↓ ↓ ↓

فقر جوع مرض الصرع.

بؤس+ شقاء تشرّد الحساسية .

د– *الأستاذ حمدان* :

---

[1] الرواية ، ص 151 .

[2] المصدر نفسه ، ص 144 .

مثال للمثقّف السلبي الذي يعيش دون قضية يتبنّاها ويدافع عنها ، راض بالواقع كما هو دون محاولة لتغييره ، يخاف من الهيئات الحاكمة ، فاقد الأمل في إمكانية التغيير ورؤية الحرية والمساواة متفشّية في المجتمع ، ويظهر ذلك جليّا في قوله :" ولقد رأيتهم كيف كانوا يضحكون عليك و يسخرون منك وقد حزّ ذلك في قلبي وآلمني كثيرا ، ولقد هممت أن أسبّهم جميعا ، ولكنّي خفت أن يبلّغوا عنّي فقد كثر القوّادون في المدّة الأخيرة " [1] .

وإذا ما قارنّا بينه ـــ باعتباره مثقفا ـــ وبين منصور ، نلاحظ فرقا شاسعا ،فهذا الأخير يدرك الواقع المعيش إدراكا اجتماعيا وسياسيا وأخلاقيا ، ويقف عند حدوده ساعيا إلى تغييره ، مضحيا بكل شيء حتّى بعقله ، متمرّدا على نفسه وعلى مجتمعه .

هـــ- *أم منصور* :

أدّت " أم منصور " بالإضافة إلى دور الزوجة الوفية المخلصة لذكرى زوجها ، ودور الأم الحنون على ابنها ، دورا آخر يتمثّل في دور الشخصية الضعيفة المسلوبة الحقوق. يجسّد هذا الدور نظرة المجتمع الريفي إلى المرأة ، حيث يراها عورة يجب أن تستر ويجب ألاّ تبدي برأيها أمام الذي يملك وحده زمام الأمور ، وهذا ما نلمسه في قول السارد : " تودّ لو أنّها تستحثّ السائق كي يزيد في سرعة السيارة .. لكنّ الحياء كان يقبض على لسانها، رغم أنّه في عمر ابنها أو أقلّ قليلا ، لكنهّا ما تعلّمت كيف تخاطب الغرباء " [2] .

إنّ هذه الشخصية عانت الأمرّين ؛ لمّا توفي زوجها وتركها وحيدة مصدومة بفاجعة الموت حيث عايشت الوحدة الباردة ، واحتضنت الذكريات المرة ، كما عانت من ظلم أهل القرية ونظراتهم التي كادت تزلقها في غياهب الجب ، لكن بالرغم من ضعفها استطاعت أن تردّ " عن شرفها عشرات المخالب .. عشرات الأنياب.. عشرات العيون النّهمة (...) قاومت وحاربت وأبدت في المقاومة شجاعة واستبسالا " [3] .

أمّا عن القوانين التي تفرضها العادات والتقاليد على المرأة ، فهي تشكّل عائقا أمامها ؛ لأنّها ليست نابعة عن رغبة واقتناع منها ، وهو ما يسبّب لها قهرا ومعاناة ، وتوظيف الكاتب لشخصية

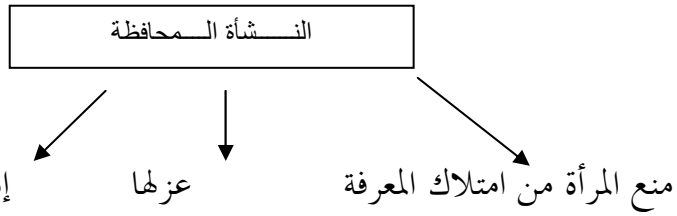
---

[1] الرواية ، ص 218.

[2] المصدر نفسه ، ص 43.

[3] المصدر نفسه ، ص 44.

المرأة بهذه الصورة كان فيه إيحاء بأنّ الأنوثة ظلّت – إلى زمن قريب في البيئة الجزائرية – عنوانا للضعف ورمزا للاختراق ، وإحالة على السقوط الأخلاقي ، كما يؤكّد هذا التوظيف نظرة المجتمع إلى المرأة إذا ما قورنت بالرجل ، فكلمة الرجل في المجتمع الجزائري ظلّت إلى وقت قريب – بل إلى الآن – كلمة فوقية تمارس حقّ الوطء على المرأة و " حين تعلو كلمة المرأة ، فإنّها حتما تعرب عن شذوذ لا تقبله البيئة ، ويكون الرجل قد تقهقر إلى وضع من المعرّة لا يطاق " [1].



و- ***بابای کاجي بي :***

هذه الشخصية ضعيفة ، مسلوبة الرّأي والحرية ، تخضع خضوعا تاما لسلطة " الشيخ" وتنفّذ طلباته الإيجابية والسلبية ، وتنصاع انصياعا كليا لرغباته ، فهي من أتباعه كرّست للتجسّس على أهل القرية لذلك يفتخر به – الشيخ – كونه من أتباعه ، حيث نجد إثباتا لذلك في الملفوظ السردي الآتي : " هذا كذلك من أتباعي .. أنا أكثر " الشيوخ" اتباعا في هذه القرية .. لقد كان يجمع من وقوفه بالأبواب رزقا حسنا لكنّه هو كذلك طلّق الدنيا وآثر ما عند الله .. إنّي أعلّمهم أنّ محبّة الدنيا رأس كلّ خطيئة " [2] ، ولأنّه يخاف منه صارت كل حركاته مقيّدة لكن هذه الطاعة العمياء والذليلة أدّت في نهاية المطاف إلى تمرّده ، وخروجه على الشيخ وابتعاده عن تعاليم الإسلام ، حيث انفتح على ارتكاب الفواحش وشرب الخمر ، والرقص في الشوارع .

بناء على ما تقدّم ؛ نستنتج أنّ " الكاتب " رمز بهذه الفئة إلى الطبقة السفلى في المجتمع فسلبياتها كثيرة ، نتيجة ما تعانيه من جهل وفقر واضطهاد وانحطاط أخلاقي وديني .

1-1-2-2-الفئة الغالبة :

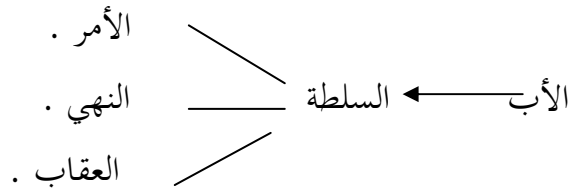
---

[1] سليمان عشراتي : الشخصية الجزائرية ، الأرضية التاريخية والمحدّدات الحضارية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 2007 ، ص 250.

[2] الرواية ، ص 65.

قد يتبادر إلى ذهن القارئ سؤال مفاده : ما هي مميزات هذه الفئة ؟ وهل نلمس لها حضورا في الرواية ؟ .

تتميّز هذه الفئة بسيطرتها وبسط نفوذها في المجتمع ، وذلك بفضل الامتيازات التي يخوّلها لها هذا الأخير – المجتمع – وقد ظهر التسلّط في المجتمع العربي بصفة عامة ، والمجتمع الجزائري بصفة خاصة على أشكال مختلفة ومتنوّعة ، يتجلّى ابتداء من القاعدة المؤسّسة للمجتمع – الأسرة – حيث يعدّ الأب الصورة المثلى للسلطة ضمن الأسرة كون الأعراف والتقاليد الاجتماعية خوّلت له القبض على زمام الأمور والتصرّف على هواه في كلّ ما يخصّ حدود سلطته بدءا بالزوجة وانتهاء بالأبناء.



أمّا السلطة الثانية ، فتمثّلها فئة الأغنياء الأثرياء الذين يستغلّون أموالهم في السيطرة على الفئات الضعيفة المحرومة .

انطلاقا من ذلك يمكننا تصنيف هذه الفئة ، حسب ورودها في الرواية إلى ثلاثة حقول دلالية : السلطة / المال / النفاق (الكذب) ، وكلّ حقل تتفرّع عنه مجموعة من الشخصيات المختلفة الصفات والسمات والوظائف .

1-1-2-2-1حقل السلطة :

ويقصد به مركز النفوذ والقوة والرفعة الذي توفّره الشرائع والقوانين والأحكام للأفراد وتمثّل هذا الحقل شخصيات متّصلة بالسلطة العليا في الدولة من قريب أو من بعيد ، مثل الرئيس ، الوزير الشرطة ، إذ تخوّل لهم مناصبهم العالية التحكّم في حياة الأفراد وحرياتهم ، نذكر من هذه الشخصيات :

2-2-1 الشرطي (الدر كي) :

هي شخصية منفّذة للقانون ، خوّل لها هذا القانون ممارسة العنف على الشخصية البطلة – منصور – ابتداء من لحظة القبض عليه إلى غاية خروجه من السجن ، وهذا ما يوضّحه لنا الملفوظ السردي الآتي : " ها هو .. لقد ألقينا عليه القبض ، لا أحد يفلت من الدولة ، فذراعها طويلة

وسمعها مرهف وبصرها حديد ، وعضّتها ! .. لكم الويلات من عضّتها ها هو ولن نعيده إلاّ وقد شفي من جنونه " [1].

ولا يحتوي قاموس هذه الشخصية إلاّ على معاني " الضرب ،السب والشتم ، النفي ، القتل "

وإذا أمعنّا النظر في الملفوظ الآتي: " هنا ارتفع السوط وهوى على كتفه، كأنّه كان موصولا بزرّ كهربائي " [2] نلاحظ أنّ لفظة " السوط " تعتبر قرينة جامعة بين عالم السياسي رمز السلطة والوضع الذي آل إليه " منصور " بفعل اضطهاد وتسلّط رجال الدرك .

لكن ما سبب توظيف الكاتب لمثل هذا النوع من الشخصيات ؟

بإمكاننا القول إنّ " الكاتب " وظّف هذه الشخصية ليدلّل على النمط السياسي الذي انتهجته الهيئات الحاكمة في معالجة الأزمة كما يهدف أيضا إلى إبراز العلاقة السياسية المتفكّكة بين النظام والشعب .

تتدرج ضمن هذا الحقل أيضا، شخصية " رئيس البلدية "وشخصية مدير سوق الفلاح' فهما مثال للانتهازية والاستغلال وحب المال، حيث بلغت بهما الدرجة إلى حدّ سرقة سوق الفلاح واتّهام بعض الشباب الأبرياء ، وهذا ما يبيّنه قول " منصور " :« .. وأشهد أنّي قد مررت باللّص الحقيقي في مكتبه ، مستدبرا صورة الرئيس ، يقضي بحكمه في شؤون العامة ، أمّا شريكه في السرقة فقد تركته في المقهى يرتشف القهوة ، ويختبر ذكاءه في مربعات الكلمات المتقاطعة ، وهو يحاول أن يظهر للناس أنّه قلق ومتأسّف ، ومصدوم ... إنّهما رئيس البلدية ومدير سوق الفلاّح» [3] .

وعليه ؛ نستنتج أنّ " الكاتب " يرمز من خلال الشخصيتين إلى سوء الإدارة الجزائرية ، ومدى ما يحدث داخلها من تسيّب ونفاق.

لكن إذا تأمّلنا الملفوظ الآتي : « أنا وأنت يا سيدي سجينان ؟ أنا تحاصرني أربعة جدران وبعض القوانين التي لا تشكّ أنت شخصيا في تفاهتها (...) بينما أنت تحاصرك آلاف العيون المفجوعة وآلاف الأفواه الجائعة المقموعة ، وآلاف القلوب القلقة وآلاف السواعد المفتولة العاطلة عن العمل

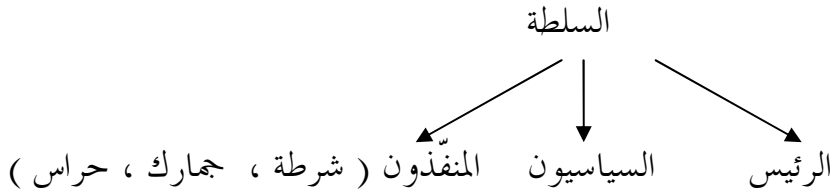
---

[1] الرواية ، ص 195.

[2] الرواية ، ص 198.

[3] المصدر نفسه ، ص 245.

(...)تحاصرك ملايين الجدران وملايين القضبان فعلى أي جانبيك تميل ؟!» [1]،نخلص إلى أنّ الشخصية البطلة تنظر نظرة تفتقد إلى الحرية ، لذلك تطالب بإعلان ثورة لتحرير الرئيس .



1-1-2-2-2حقل المال :

يعتبر المال وسيلة من وسائل إثبات الذات والسيطرة على الآخر ، وكسب احترامه ، ويعبّر " عبد الله عيسى لحيلح " عن هذه المعاني في سياقات كثيرة عن طريق شخصيات نبيّنها فيمايلي :

أ – عمي صالح القهواجي :

أغلب ما يمكن قوله عن هذه الشخصية ، أنّها شخصية مخادعة ومنافقة ، همّها الوحيد جمع المال لاعتقادها أنها بالمال تبلغ القمم ، ويكفي أنّ " عمي صالح " أثرى« على حساب فرنسية طيبة خدعها بأنبل عاطفة إنسانية ، حيث ادّعى لها أنّه يحبها وأنّه سيتزوّجها حتى ملك قلبها وكسب ثقتها ، ثم سرق أموالها ، وعاد إلى " الجزائر " وتركها هناك تسبّ العرب ، ودين العرب ، وتلعن الجزائريين اللصوص على الخصوص لتموت بعد هذا كلّه بالصدمة القاسية ، أمّا هو فقد أثرى بمال الخديعة ، فبنى هذه المقهى ، وفوقها هذه الدار المزخرفة وقد نهى الله عن الزخرف ، وبمال الخديعة استطاع إلى الحج سبيلا فحجّ ، وتخفّف من بعض أوزاره ولولا مال الخديعة ما طاف بالكعبة ولا قبّل الحجر الأسود » [2] .

وتشترك شخصيات أخرى مع هذه الشخصية في صفة حب المال منها :

" سي الشريف " [3](صاحب الفيلا) ، وشخصية " سي العربي " [4] (وهو صاحب سلطة وجاه).

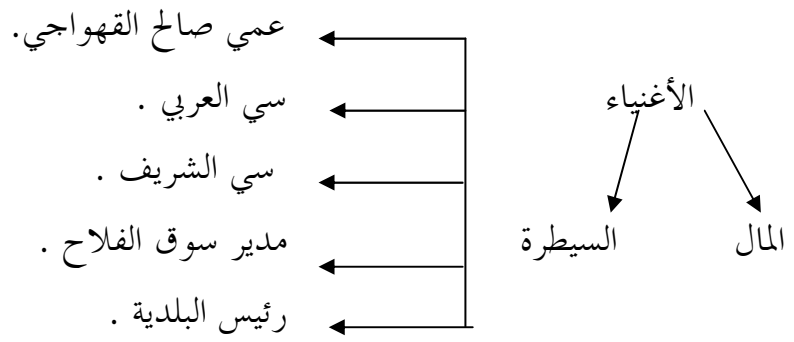
---

[1] المصدرتفسه ، ص 205.

[2] الرواية ، ص 07.

[3] المصدر نفسه ، ص 230.

[4] المصدر نفسه ، ص 232.

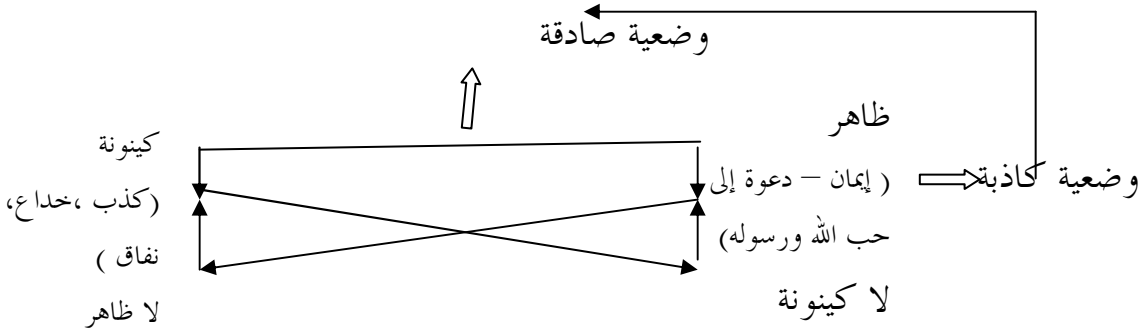


1-1-2-2-3-حقل الكذب والنفاق والخداع :

هي صفات معنوية ، سلبية تدرج ضمن ما يسمّى بأمراض القلوب ، تتّخذها بعض الشخصيات وسيلة للاستبداد والاستغلال والتميّز والغلبة ، تمثّل هذا الحقل :

أ-شخصية الشيخ :

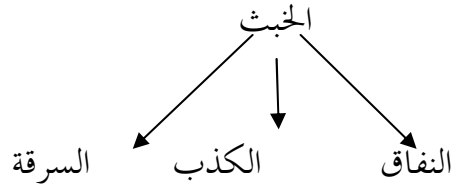
هذه الشخصية تظهر ما لا تخفي ، فالشكل المتمظهر في ارتداء عمامة ولحية طويلة ، والدعوة إلى فعل الخير ، والنهي عن المنكر والدعوة إلى طاعة الله والاقتداء بسنّة رسوله الكريم ، يجري مجرى قناع مسخّر لقول شيء وفعل شيء آخر مناقض للإيمان وحبّ الله ورسوله ، يعكس عزم " الشيخ" تحقيق رغبات جنسية تقوده إلى تحويل اللاّظاهر إلى ظاهر " paraitre " ، فينتقل من وضعية باطلة إلى وضعية كاذبة [ظاهر + لا كينونة] ، فينخدع أبناء القرية – مثلا " أم منصور " التي تبرّعت بعقدها الذهبي إلى المسجد – لأنّهم يرتكزون على ظاهر يجعلهم يعتقدون أنّه مطابق للكينونة "etre " فيضعونه مباشرة في وضعية صادقة.



إنّه يسرق باسم الدين ، ويتخفّى خلفه ليقوم بأبشع الأفعال (الزنا) ، وهذا ما يوضّحه لنا الملفوظ السردي الآتي : « ومن أدراك فقد يكون " الشيخ " يحلم أن يصير جنرالا ، فهو منصب يدر

على صاحبه أموالا طائلة وخيرات حسانا »[1]، أمّا عن دلالات توظيف هذه الشخصيات فهي ترمز للحركة الدينية التي لم تؤدّ دورها المنوط بها ، في تحرير الإنسان من العشوائية والتوتر الوجودي وحمله إلى الحضارة والرقي ، بل على العكس من ذلك تسير به نحو التدهوّر والانحطاط .

كما يكشف هذا التوظيف عن تحجّر فكرة الدين ، وتقوقع مفهومها في الذهنيات وتحوّله إلى أداة مطواعة تجرّب وفق غايات فردية وصولية وأهداف دنيوية رخيصة .



إذن: تعرّضنا في هذا المقام إلى بعض الشخصيات الفردية (الغالبة والمغلوبة) ،أمّا الشخصيات الجماعية (تشترك في مجموعة من الحالات والصفات ، وهي أيضا إمّا مقهورة أو ظالمة مستبدّة) نوجزها في جدول ضمن السياقات التي وردت فيها :

الفئة الغالبة	الفئة المغلوبة
« أدري أنّ الكبار يكرهون أن يشفق عليهم أحد خاصة ، إن كان من الصغار » ص 36. « إنّهم يشربون كل شيء ، .. يشربون الغيبة على مرارتها ، ويشربون أموال اليتامى على حرارتها،ويتجرّعون الكذب بالنفاق ويتبعون ذلك كلّه بعصير الحسد » ص 220 « .. في البلد آلاف الدجّالين العصريين يزينون لك الباطل ، فتراه حقّا ،	« كانت الوجوه متشابهة بصفرتها الشاحبة متشابهة بسطحيتها القاتلة .. نجلوها من الأمل العميق .. ببلاهتها الخرساء .. إنه لا يدري ..لماذا يتنازل الناس عن تميّزهم وتفرّدهم ويصيرون سطحيين وتافهين وبلهاء » ص 80. « ومثلي مئات مرميون كالجيف في الأقبية الرطبة بغير ذنب اقترفوه أو جرم اجترحوه ، سوى أنّهم صدّقوك لمّا ظهرت على شاشة التلفزيون تبشّر

[1] الرواية ، ص 110.

ويشوّهون لك الحق حتى تراه وبالا خطيرا ، وشرّا مستطيرا ويحرّفون الكلم عن مواضعه ليوافق هواك ، حتّى تظنّ نفسك مبرّها عن الخطأ »ص 206 « أمّا السّادة المحترمون ، فذنوبهم مغفورة وعيوبهم مبرّرة مستورة ، وكلّ شبهة تحوم حولهم تحيق بمن أطلقها شرّا ووبالا » ص 237 « إنّهم وقحون بشكل لا يوصف !.. إنّهم يسألونه الستر حين يزنون ويتوكّلون عليه حين يسرقون ويذكرون اسمه حين يبدأون في أكل أموال اليتامى والمستضعفين ، فما ظنّهم بالله ربّ العالمين » ص 15 « لا يزوره إلاّ الشخصيات والمسؤلون من أصحاب البطون المنتفخة والنساء المنتفخات كذلك »ص 250 . « كل واحد منهم أبناء الكلاب ، يريد أن يصبح رئيسا ، ريثما يقرّر بعدها ما يريد أن يكون» « هم مقبلون على الحياة بشراسةلا توصف يعبّون من لذائذها عبّاً مفرطا ويتنافسون مع الآخرين في سبيل استغوائها تنافسا يوشك أن يكون غير شريف » ص 171.	بالعدل والحرية وصيانة الحقوق (...) مثلي مئات المظلومين مرميون خلف جدران السجون » ص 204 . « ... تماثيل صنّاع وطلاب ، وبطّالين وتجّار وشيوخ وأناس بسطاء ، موزّعة بطريقة فوضوية ، أمّا الأطفال فكانوا يبدون كالجرىالضالّة والقطط الهزيلة » ص 228. « لّما يدرك المرء أنّه ليس سوى نكتة مرة ، أو علبة سجائر ، أو دجاجة أرهقتها الشمس ، أو قارورة بوتان فارغة أو صفيحة زيت» ص 269. « إنّها الهزيمة تنتصر عندما يموت العراة بردا والعطّاش ظمأ » ص 256. « ناس يرقصون في كلّ عرس ويتبعون كل ناعق ويصفّقون لكلّ مهرّج ويصدّقون كلّ كذاب ... "ص 136. « الناس طيّبون ومساكين ، ولا ذنب لهم فيما هم فيه .. حين يولدون يجدون أنفسهم أسرى شرانق نسجها الأوّلون خيطا خيطا ونمّقوها بألوان تسحر البصيرة قبل البصر » ص 126.

بناء على ما تقدّم ، وإذا ما حاولنا تتبّع ملامح الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية في الرواية نجدها تتبلور في الاتجاهات الآتية :

- الاتجاه الأول : نستنتجه من خلال شخصية البطل ، فهي شخصية مثقّفة ترغب في التغيير ترفض الواقع ، اتخذت كلّ السبل للتعبير عن تمرّدها ، سواء كانت منطقية أو غير منطقية .
- الاتجاه الثاني : تمثّله شخصية المتديّن الذي يتقمّص السمات الأخلاقية ويفشل في تحقيقها أو بعبارة أخرى يتستر تحت عمامة الدّين للقيام بالأفعال الدنيئة والمخلّة بالأخلاق .
- الاتجاه الثالث : شخصية المتسلّط الذي يستغلّ القانون لخدمة مصالحه الخاصة .
- الاتجاه الرابع : شخصية المثقف السلبي الذي يقف ساكنا أمام الوضعية المزرية التي يعانيها المجتمع .

1-1-3 شخصيات ذات مرجعية أسطورية : Personnage Mythologique

مثلما حفل النص بالشخصيات ذات المرجعية التاريخية والاجتماعية ، حفل أيضا بالشخصيات ذات المرجعية الأسطورية ، وإذا تساءلنا عن معنى الأسطورة ، فسنجاب بأنّها « تروي تاريخا مقدّسا تروي حدثا جرى في الزمن البدئي ، الزمن الخيالي ، هو زمن البدايات ، بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا ، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون Cosmos مثلا ، أو جزئية ، كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسّسة ، إذن هي دائما سرد لحكاية خلق »[1] ، من هنا نستنتج أنّ الأسطورة ليست مجرّد إضافة إلى الفكر الإنساني فحسب ، بل هي « جزء لا يتجزّأ من بنية المجتمع أمّا طبيعتها فتختلف باختلاف المجتمعات التي يمكن تصنيفها حسب درجة علاقة الأسطورة بالواقع والسلوك التغييري»[2] ، هكذا استدعت دراسة الشخصيات المحيلة على الأساطير إلى « معرفة الخلفية الثقافية المتصلة بها »[3].

---

[1] بوجمعة بوبعيو : حضور الرؤيا واختفاء المتن ، دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر ، مطبعة المعارف ، عنابة ، ط1، 2006، ص 24

[2] المرجع نفسه ، ص 27 .

[3] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 102 .

يمكننا القول إنّ الرواية في صورتها العامة شخصية أسطورية في أبعادها ودلالاتها إنّها تجسد الصراع بين القوي والضعيف ، بين السلطة والمثقف ، وبناء على ذلك نستطيع اعتبار السلطة بأشكالها المختلفة رمزا لآلهة الشرّ والقمع والإقصاء ، والإلغاء ، بعبارة أخرى وبتحديد أكثر صراع " منصور" ومواجهته لأشكال السلطة المختلفة في فضاء القرية ، حيث لاحظ هذا الأخير أنّ كلّ من يتبوّأ منصبا من المناصب السلطوية – حتى وإن كان بسيطا – يستغلّه لخدمة مصالحه وبسط نفوذه فـــ:على مستوى الوطن نجد مثلا : الشرطي ، الجمركي ، الوزير ، الرئيس ، وعلى مستوى الأسرة الجد ، الأب العم ... وعلى مستوى المدرسة نجد : المدير ، المعلم ، وقد عملت هذه القوى داخل القرية على تعميم الحقد والجهل والظلم، ومسح الذات وإقصائها ، وهذا ما أدّى بـــ " منصور " إلى التضحية بعقله ؛ لشعوره بالعدم والفراغ والفوضى والضياع والموت الحسي والمعنوي المتكرّر .

في مواضع أخرى ، تطرّق الكاتب إلى ذكر شخصيات تحيل على الأسطورة نذكر منها : شخصية " سيزيف " *، وشخصية " العنقاء " **، فـــ"منصور " يناجي والده ويسأله الانبعاث من جديد كما انبعثت العنقاء .

وأسطورة" العنقاء " يرمز بها للتجديد والتجدّد والميلاد الجديد ، وقد وظّفها الكاتب إلى جانب شخصية " سيزيف " في سياق الحثّ على الكفاح والنضال من أجل التجديد والدعوة إلى التغيير نحو الأفضل ، ورمز بها أيضا إلى عجز الإنسان عندما يصطدم بإرادة الآلهة ، ومن تمّ إرادة السلطات والهيئات ، فالكاتب يصوّر لنا عجز "منصور " أمام أهل قريته بعاداتهم وتقاليدهم ، ويحثّه على عدم اليأس والصمود مثلما صمد " سيزيف " .

- سيزيف : ملك خرافي في الأساطير اليونانية اشتهر بالمكر والدهاء ، حكم عليه في الجحيم بعذاب أبدي قائم على دفع صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه ، حتى إذا بلغ القمة تدحرجت الصخرة إلى أسفل ، وكان عليه معاودة المحاولة من جديد .

**العنقاء : طائر طويل العنق ، ذو منقار طويل مستقيم ، ورأس تزينه ريشتان ممتدّتان إلى الخلف ، عمر الطائر خمسمائة عام كان يعيش سعيدا في البلد البعيد في الشرقإلى أن حان وقت التغيير والتجديد ، حينها وبدون تردد يتجه مباشرة إلى معبد إله الشمس في مدينة هيليوبوليس ، وينتصب رافعا جناحيه إلى أعلى ، ثم يصفق بهما تصفيقا حادا وماهي إلاّ لمحة حتى يلتهب الجناحان فيبدوان ، وكأنهما مروحة من نار ، ومن وسط الرماد الذي يتخلّف يخرج طائر جديد فائق الشبه بالقديم يعود من فوره لمكانه الأصلي في بلد الشرق البعيد .

انطلاقا من ذلك نصل إلى نتيجة مفادها أن " الكاتب " يطمح إلى تحقيق حلمه المتمثّل في رؤية بلاده تتمتع بالعدل والمساواة والحب والحرية ، والأمن و الاستقرار .

بعد تطرّقنا لهذه الأنواع من الشخصيات ، ومعرفتنا لوظائفها داخل السياق السردي ، ترى هل هناك طرق أخرى تمكننا من اكتشاف نمط آخر من الشخصيات التي تحمل بين طيّاتها دلالات متنوعة ؟ أم لا أثر لها داخل المتن الحكائي ؟ !.

بالعودة إلى نص الرواية ، وتأمّل علاقات الشخصيات مع بعضها البعض ، تتجلّى لنا شخصيات لها أهميّتها في سياق السرد وأثرها الدلالي على العناصر السردية الأخرى ، نناقش هذا النمط من الشخصيات ضمن ما اصطلح عليه " فيليب هامون " "الشخصيات المجازية" .

1-2الشخصيات المجازية (المعنوية):

أطلق عليها "فيليب هامون" اسم: المجازية ويمكننا الاصطلاح عليها بالشخصيات المعنوية لأنّه ليس لديها وجود مادي ملموس لكن لديها أبعاد معنوية مرتبطة بالشخصية الرئيسة والشخصيات الثانوية.

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

وقبل أن نتعرّض لأهمّ هذه الشخصيات لابدّ من الإشارة إلى أنّنا اعتمدنا في تتبّعنا لهذه الشخصيات على مستويين :

أ – مستوى النص : نعتمد في استخلاص هذا النوع من الشخصيات على العلاقات التي تقيمها شخصيات المتن الحكائي مع بعضها البعض مثل علاقة الحب أو الكراهية .

ب – مستوى الجملة : نعتمد فيه على الألفاظ التي تعبّر بها الشخصيات عن حالاتها ومواقفها ، مثل الحزن والسعادة ، واليأس والتفاؤل والتشاؤم .

1-2-1الجهل :

رواية " كرّاف الخطايا" تبحث في الأساس عن أسباب الأزمة التي حلّت بالجزائر ، ويظهر من خلال الشخصيات الروائية الواردة في النص ، أنّ الجهل يعدّ سببا فاعلا في استفحال الأزمة ، وممّا

لا شكّ فيه أنّه منتشر في أوساط المجتمع بمختلف أشكاله ، سواء كان الجهل بمعناه العام (الأمية) ، أو الجهل بالدّين والتاريخ ، وجاء الجهل في ثنايا النص بالمعاني السابقة الذكر على النحو الآتي :

الجهل بالدّين ، حيث تحوّل الدين في أوساط الشخصيات إلى وسيلة لتبرير الواقع بدل تغييره فهم ينظرون إليه نظرة مغايرة تماما لمفهومه الحقيقي ولا يفرّقون بين الدّين والتديّن وقد ورد الجهل بهذا المعنى على لسان السارد تارة وعلى لسان" منصور "تارة أخرى فهذا الأخير في قمّة التذمّر من الجهل الذي يعمّ أهل القرية ، الأمر الذي جعله ينعزل عن القرية وأهلها ، ويعيش في عالمه الخاص " الغرفة " مؤكّدا أنّ الدين « ليس تخصّصا علميا يبرع فيه قوم دون قوم ، أو وظيفة اجتماعية يقوم بها ناس لتوضع عن آخرين (...) الإيمان شرط وجودي أساس (...) وعلى قدر عمق الإيمان وأصالته يتحقّق عمق الوجود الإنساني وأصالته كذلك »[1] .

واشتدّ تذمّره لمّا عرف أنّ معظم المتدينين تقنّعوا باللّحى والعمامات ، واتّخذوها وسائل توصل إلى أنّ أقوالهم وأفعالهم هي الدين عينه وهذا يدلّ على جهلهم بدينهم وتعاليمه الصحيحة ،فقال : « سأجمع رصيدا من الثقافة الدينية ، يؤهّلني لأجلد أعصاب الناس المشدودة المكدودة بكلمات تسقط من بين الشفاه كالرّصاصات الزائفة وكأوراق الخريف الصفراء ، وسأطيل في أدعية الاستفتاح وأدعية تكفير المجلس ، وأكون جريئا في تفسيق الناس وتبديع كلّ وجوه الحياة لأكون أنا "الشيخ "»[2].

فيما يتعلّق بالجهل باللغة والتاريخ ؛ نلاحظ أنّه متفشّ في المجتمع الروائي،حيث انزاحت اللغة عن مسارها الحقيقي لتصبح لغة زيف وهو مايبيّنه لنا الملفوظ السردي الآتي: « هذه النار وقودها لغة الزيف .. مدّوا نحوها أطراف أصابعكم إنّها لا تحرق، فهي كهشيمها ،كمفرداتها .. كمعانيها .. كأفكارها (...) اللغة زيّفتنا لأنّنا زيّفناها وخدعتنا لأنّنا خدعناها ، وألبستنا الأقنعة الفاضحة لأنّنا ألبسناها أقنعة الفصول الأربعة»[3] .

في مقام آخر يبيّن لنا السارد وجها آخر من وجوه الاحتيال على اللغة والابتعاد بها عن وظيفتها الحقيقية وذلك عندما أدخل منصور إلى السجن ، وتعرّض لشتّى أنواع الضّرب و الإهانة ، حيث

---

[1] الرواية ، ص 27 .

[2] المصدر نفسه ، ص 150 .

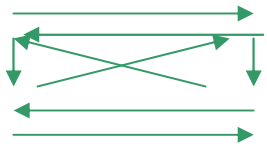
[3] المصدر نفسه ، ص 197.

تناهى إلى سمعه صوت يقول:« هل أكرمتموه؟، فمدّ أنامله إلى عينه اليسرى فألفها منتفخة توجعه، فعرف ما معنى الإكرام ، وضحك لأنّه أدرك وجها آخر من وجوه الاحتيال على اللغة».[1]

أمّا الجهل بالتّاريخ ؛ فمعناه الابتعاد عن الماضي وإهماله في محاولة لإحداث قطيعة معه ، لكن لايمكن أن يحدث التطور و التقدّم إلا بالعودة إلى الماضي من أجل استلهام العبر وحفظ الدروس لأنّ التاريخ لا يعني الماضي بمعزل عن الحاضر ، وإنّما هو الماضي والحاضر والمستقبل معا.

ولعلّ أبرز مقطع سردي يبيّن فيه السارد انتشار الجهل بين أهل القرية هو في قوله:«...من سنين كان لا يُرى تحت ضوئه إلاّ طالب نجيب يُراجع دروسه ، وقد نجح في امتحان شهادة البكالوريا والتحق بمعهد الأدب العربي بالجامعة، ومن غريب ماحدث أنّه لم يخلفه في مكانه سوى "حمار" بلا أهل ؛ يخاف أن يقضي اللّيل في ظلام المروج المجاورة، فيأوي إلى بقعة الضوء ، ومن حين لآخر يحكّ ظهره وجنبيه بالعمود ».[2] فالسارد بصدد المقارنة بين "العلم" الذي يرمز له الطالب النجيب ، والجهل الذي يوحي به الحمار ، لهذا السبب راح "منصور" ينعت أهل قريته بالجهل ويقول:« إنّ دين الله أكرم من أن يتكلّم به الصبيان ، وأجلّ من أن يدعو إليه الجهلة والمعقّدون وأصحاب الطمع الأعرج والطموح الكسيح».[3]

انطلاقا من ذلك يمكننا التمثيل للجهل داخل النص السردي بالمربع السيميائي الآتي:



.

فمن المعرفة إلى اللاّمعرفة إلى الجهل.

ممّا سبق نستنتج أنّ "الجهل في النص الروائي " شكّل قطبا دلاليا أسهم في التمهيد للأزمة.

انعدام الوعي ←جهل←أزمة.

1-2-2 -الخيبة =

[1] م ن،ص ن.

[2] الرواية ، ص 38 .

[3] المصدر نفسه ، ص 73.

"منصور" شخصية مثقّفة واعية ، تحاول تعريف الانحرافات السلوكية والأخلاقية لأهل القرية ـــ القرية تعاني أزمات اجتماعية حادّة- باستعمال مجموعة من الحيل الطريفة ، لكنّه - منصور- وجد نفسه أمام تناقض كبير بين مبادئه وواقع قريته الذي يفتقد إلى معطيات العدل والحب والمساواة حيث اتّسعت الهوّة بينه وبين أبناء القرية لتتحوّل أحزانه وآلامه إلى اغتراب وعزلة ويأس،ثمّ إلى عبث وفوضى وجنون.

هكذا ينبثق معنى الخيبة من التناقض أو التعارض الموجود بين رؤى "منصور" باعتباره مثقّفا وبين الواقع. فهو يحلم بمجتمع نزيه ، خال من أشكال الزيف والظلم ،لا يفصل بين الماضي والحاضر والمستقبل ، غير أنّه اصطدم بالواقع الحقيقي للمجتمع القائم على النفاق والخداع ، وانعدام الحرية والعدالة الاجتماعية، حيث سبّب له هذا الواقع خيبة أمل كبيرة ساهمت بشكل كبير في اتّخاذه الجنون سلاحا لمواجهة المجتمع الرّوائي ، لكن هذا السلاح لم يكن حلاّ ناجعا ومناسبا لأنّه أدّى به إلى خيبات أخرى ، كان من نتائجها دخوله السجن بعد عنف جسدي، مثل ما جاء على لسان السارد:« أوصلوه أنزلوه؛ دفعوه أمامهم ، ركله أحدهم دون دافع للرّكل ، اعترض عليه آخر(....)في الرّواق فاجأته لكمات سريعة ومركّزة، حتّى أنّه لم ير من ضرَبه ، و لم يحدّد الجهة التي تأتي منها اللّكمات ، ولهذا لم يقاوم وكيف يقاوم ويداه مقيّدتان؟!».[1]

فهذه الشخصية أتعبها الواقع ، وأهلكها الظلم ، و لم تجد إلاّ والدها لتبثّ له أحزانها وآلامها ، حيث تقول مخاطبة صورة والدها:

« لقد ضربتني الدّولة يا أبي ، ولا أحد من النّاس جاء يسأل عنّي ، أو فكّر أن يجعل للدولة شيئا حتّى لا تضربني ولاتستنطقني بعنف».[2] إذ يصرّح بمصدر خيبته—السلطة بكل ممثّليها: الرئيس،الشرطة، الأحزاب،.....

لم ينحصر عنصر "الخيبة" على شخصية"منصور" فقط، وإنّما انتقل من خيبة فرد إلى خيبة مجتمع ، هذا المجتمع كان يعيش في هدوء وسلام، حيث كان أبناءه يتستّرون خلف قناع الدّين والسياسة والتاريخ ويظنون أنّهم بهذه الأقنعة يستطيعون الاستمرار في خداع النّاس والسيطرة عليهم

---

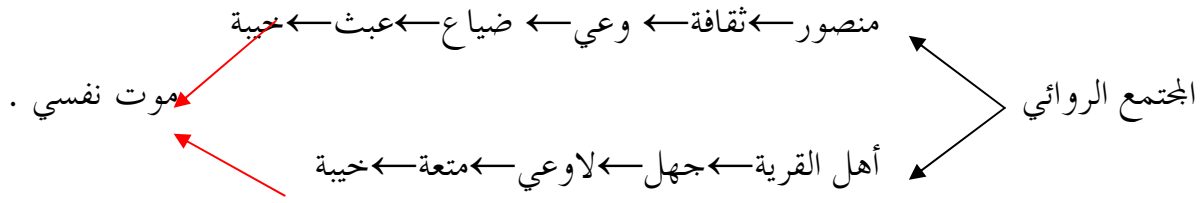
[1] الرواية ، ص 196.

[2] المصدر نفسه ، ص 222.

لكن آمالهم قُوبلت بالخيبة ، نحو ما يوضّحه الملفوظ السردي الآتي:«إنّهم سرعان ما يردون أيديهم في أفواههم دهشة وخوفا وتعجّبا(....) إنّها الفضيحة تنزّلت على قلب أفّاك مجنون».[1]

خيبة فرد ←خيبة مجتمع ←خيبة وطن.

لو حاولنا المقارنة بين خيبة"منصور" وخيبة أهل القرية نجد أنّ خيبة – منصور– مثقّف واع رافض للأوضاع ومتمرّد عليها– تختلف عن خيبة الفرد العادي –غيرمتأثّر بالأوضاع – فالمثقف يسعى دوما نحو الأفضل ويبحث عن الممكن انطلاقا من الكائن، إلاّ أنّ ثقافة "منصور" تحوّلت إلى مصدر لليأس لأنّها تعرّي له الواقع بسلبياته و إيجابياته، وإلاّ ما معنى غيابه في نهاية الرواية واختفاؤه، هل يعني ضياع الحقيقة و ضياع الحلول ؟ .



بناءً على ماتقدّم نستنتج أنّ "الخيبة" شعور ينتج عن التّناقض بين أفكار شخصية وأفكار شخصيات أخرى، أو بين المثقف والواقع المعيش، فطموحات المثقّف أكبر من إمكانياته، لذلك يصطدم بالواقع ، وينتهي به المطاف بالهروب أو الانتحار أو السجن.

1 – 2 – 3 – اليأس=

يكون نتيجة حتمية للشعور بالخيبة (خيبة => ألم+حزن+يأس) ويأس"منصور"وحزنه مرتبط – بفضاء القرية والمسؤولين فيها ، حيث ينفي هذا الفضاء كلّ الأحلام والطموحات، ويمكننا تحديد مصدر اليأس والحزن الذي يعانيه ، انطلاقا من كونه مثقّفا واعيا في :

"منصور" متحصّل على شهادة من أعرق الجامعات الفرنسية ، ما يوحي بأنّه عاش في المدينة الغربية مدّة من الزمن، وتعوّد على الحرّية والأمان و الرّفاهية ؛ وبعد عودته إلى الوطن طمست أحلامه وأمانيه واصطدمت بالواقع المزيّف، فاكتشف الكذب و النّفاق والجمود الفكري وسيادة أصحاب المال، ولاحظ أنّ المجتمع إذا استمرّ يسبح في هذه الآفات سوف يؤول إلى الزّوال، ونتيجة لذلك

[1] المصدر نفسه ، ص276.

انتقلت شخصية "منصور" من حالة التّوازن والاستقرار إلى حالة اللاّتوازن واللاّاستقرار، وانعكست هذه الحالة على تصرّفاته وأفعاله ويمكننا التمثيل لذلك بالملفوظ الآتي:«فلمّا دخل داره وكان جائعا وحزينا ومطعونا في العمق، ومع ذلك لم يجد الرغبة في أن يبحث في المطبخ عن أيّ طعام يسكت به هاتف الجوع، ولم يجد الرغبة في أن يبحث في أعماق نفسه بكلّ ما اختزنت عن دواعي الأمل وبواعث الفرح الجميل...لقد آثر أن ينام جائعا حزينا كمن يريد الانتقام من نفسه »[1].

هذا اليأس جعله يفضّل الانسحاب والاختفاء، لأنّه لم يستطع التأقلم مع أوضاع القرية، وفشل في مسايرة نمط الحياة بها، ولعلّ «اختفاءه تعبير عن عجزه على الانصهار والانتماء بمعانيه المختلفة، لاشك ولكن بمعناه السياسي أيضا»[2].

1 – 2 – 4 – الحب والكراهية =

يمكننا استنتاج صفتي الحب والكراهية من خلال علاقة الشخصية البطلة بالشخصيات الأخرى في الرواية، ويتجلّى ذلك من خلال أقوالها وأفعالها وحتّى شعورها، فهي قد تكنّ لها حبّا و عطفا و مودّة فتوافقها في آرائها وتساندها في أفعالها، وتحترمها في مواقفها، وقد تكنّ لها حقدا وكراهية فتمقتها وتعارضها في أفعالها، وقد يتعدّى ذلك إلى ممارسة العنف اتّجاهها.

يتعاطف "منصور" مع الطبقة الكادحة أو المظلومة التي تعاني الاضطهاد والاستغلال فيتألّم لمشاكلها ويقدّم لها المساعدة، لأنّ شخصيات هذه الطبقة مازالت بريئة، لم تدنّسها السياسة والأموال؛ طيبة، نقية، تحلم أن يحلّ الأمن والسلام والعدل في هذا المجتمع المزيّف.

فهذه شخصية "بلال" –ابن الهجالة– لم تسلم من قهر الكبار، حيث دنّسوا عقلها بأفكار بالية لاتمدّ للدّين والأخلاق بصلة، ويبدو لنا تعاطف "منصور" مع هذه الشخصية في الكثير من المواضع، مثل قول السارد:« أحسّ ببعض الحزن والرثاء، ثمّ اقتسم معه قطعة خبز محشوّة بالبطاطا المقلية، وقال له يهدئ من روعه: لا تخف يا "بلال" إنّ الله – سبحانه ليس سيّافا و وهو أكبر من عاهات هؤلاء»[3].

ويتعدّى حب "منصور" لهذه الشخصية إلى حبّ كلّ الأطفال كونهم يمثّلون عالم القناعة والسعادة الحقيقية. الجمال ، الوضوح،و الفرح، فهم صفائح بيضاء يكتب عليها الكبار، وهذا ماجعله

---

[1] الرواية ، ص 159.

[2] محمد رجب البارودي: شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ط1،1985، ص 110.

[3] المصدر السابق ، ص 74.

يشعر بالنّدم والغضب عندما زرع في قلوبهم الخوف، بعد تهديدهم بـــ"شمهروش" هذه الشخصية الخيالية لإبعادهم عن المكان الذي يلعبون فيه بحجّة استماعه لصوت الدجاجة الذي سجّله حديثا فأحسّ بتفاهة تصرّفه، وظلّ يلوم نفسه ويعاتبها؛ كيف وصل بها التمرّد إلى حدّ تعكير جوّ الأطفال الأبرياء ، في قوله:« ما أحقرني وما أتفهني يا أبتاه ...منذ قليل أطلقت من خيالي الموبوء كذبة شوهاء فأصبت البراءة والفرح وعدّة ابتسامات في مقتلها كانت كذبة انشطارية يا أبي ... وما عدري إلاّ سماع صوت الدجاجة المسجّل!..فكيف ألوم باقي التّافهين حين يقتلون ويسرقون ويحتكرون ليستمتعوا بشهوات أخرى ... هي أشهى من شهوتي وألذّ!؟»[1].

تُجسّد صفة"الحب" أيضا "أم منصور"، فطبيعي أن تكنّ الأمّ لابنها كلّ الحب والعطف والحنان لكنّها تخصّ هذا الابن بمثل هذه العاطفة أكثر من إخوته، لأنّه الوحيد الذي يذكّرها بزوجها المتوفّى نحو قول السارد:«ويا طالما نصحته وأشفقت عليه ..، وأسرّت له وأعلنت، ويا طالما زجرت ونهرت وأمرت ويشهد الله أنّها لاتنساه بالدّعاء في كلّ صلاتها، ويشهد الله كذلك أنّه الوحيد من بين أبنائها الذي تخصّه بالدعاء »[2]، وهذا الحب متبادل بين الطرفين، فهو يحترمها ويقدّرها ويحسّ بالأمان معها لأنّ قلبها خال من الحقد والحسد والأنانية، فهي وفيّة طيبة.

ترد شخصية "الشيخ" داخل المتن الروائي باعتبارها ممثّلا للاتجاه الديني على مستوى القرية وأهلها ويتبدّى لنا في الكثير من المواضع كره منصور لها، وحقده عليها، لأنّها شخصية تستغلّ منصبها الديني لاستغلال أبناء القرية وخداعهم، ونذكر مثالا على ذلك بقول السارد:«ثمّ إنّهما انخرطا في دردشة ومجاملات؛ يريد لها منصور أن تدور حول الدين ومتعلّقاته ويريد لها الشيخ أن تدور حول الدنيا ومتعلّقاتها، وهي كلها تهدف إلى رفع الكلفة ودفع الحرج»[3].

إنّ عاطفة الكراهية التي تشكّلت اتجاه "الشيخ" مبرّرة، لأنّه يتاجر باسم الدين ويسرق باسمه وينافق باسمه، ونوضح ذلك بالملفوظ السردي:«...حتى قام الشيخ إلى صندوق صغير مثبّت في جدار

---

[1] الرواية ، ص 128.

[2] المصدر نفسه ، ص 43.

[3] المصدر نفسه ، ص 63.

المقصورة، مكتوب عليه "في سبيل الله"، وفتحه وأخرج منه عقدا ذهبيا قدّمه إليه قائلا:هذا وحسب السلعة لديّ مزيد، قالها وهو يربت على الصندوق مبتسما»[1].

إنّ صفة "الحب والكراهية" لا يمثّلها شعور "منصور" فحسب، إنّما تتجسّد أيضا من خلال شعور أهل القرية اتّجاهه، ويمكننا تصنيفهم إلى ثلاث فئات: – فئة تحب"منصور" وتشفق عليه.

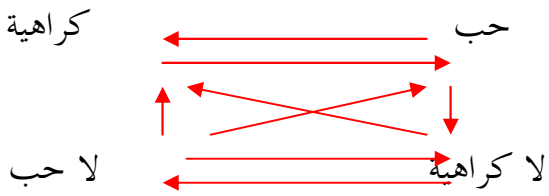
– فئة تكره "منصور" وتمقته.

– فئة لا تعيره أدنى اهتمام ولا تبالي بأمره.

تندرج ضمن الفئة الأولى : شخصية "عمي صالح" ، فكثيرا ما كانت توجّه النصائح لـــ"منصور" وتحذّره من الطريق الذي يسلكه.

الأطفال والمتسوّلون، يشعرون اتّجاهه بالحب، ويعتبرونه مركزا للعطاء، والعطف والرّحمة؛ ما يبيّنه الملفوظ السردي الآتي:« وأمّا المتسوّلون والمجانين فربّما أحسّوا أنّهم فقدوا فيه أبا كريما رحيما، حين تبخل الأيّام وتقسو(...) وفقدوا فيه وجها بشوشا، وما أكثر ما تعبس الوجوه في وجوههم، ولعلّهم قد أحسّو بفقده أنّهم فقدوا صدرا حنونا وهم الذين لم يذوقوا الحنان الصادق إلاّ على يديه...»[2].

و مثلما لقيت سلوكاته تحبيدا وحبّا عرفت كذلك نقدا ومقتا ، فلم يسلم من ألسنة البعض حيث قذف بشتّى أنواع الشتائم، مثل ما جاء على لسان السارد :« و أمّا غير الطيبين وما أكثر لفيفهم – فربّما أرضاهم ذلك من حين يشعرون ولايشعرون ..إذ أنّهم لم يحسّوا بألم لعاقبة أمره، ولا أسف على فقده، و لم يعتبروا أنّ قريتهم فقدت فيه شيئا ذا قيمة..»[3].



منصور

[1] المصدر نفسه ، ص 65.

[2] الرواية ، ص 56.

[3] المصدر نفسه، ص55.

حب	كراهية
- الضعفاء،المقهورين،المساكين - اليتامى	-الأغنياء، ممثّلي السلطة. -الشيخ، الدركي، سي الشريف، سي العربي....

ممّا سبق يتأكّد لنا : تعاطف "منصور" أولا، والكاتب ثانيا مع الفئات المحرومة، أو المعدومة التي تفتقر إلى المال، والسلطة، حيث ينصّب "منصور" نفسه مدافعا عنها، ومعبّرا عن آرائها.

كم يتأكّد أيضا مقت الكاتب لكلّ أشكال السلطة والتسلّط التي تستغل الإنسان ، ولا تتعامل معه إلاّ بلغة العنف والنفاق، وجسّدها في شخصيات أعمى الطّمع بصرها؛ مثل: الشيخ، رئيس البلدية رئيس الدائرة، سي العربي...فهؤلاء خوّلت لهم مناصبهم حرية الاستغلال والاستبداد والتحكّم في حرية الآخرين.

1 - 2 - 5 - *العبث، السخرية، التهكّم*:

تمتاز شخصية"منصور" بميزة العبث والسخرية، حيث انفصلت عن واقع القرية و المجتمع؛ بعد الخيبات التي تعرّضت لها، فنتج عن ذلك عبثها بالأحكام والأعراف والتقاليد و العادات و القوانين التي تشرّعها السلطة على الضعفاء.

"منصور" يظهر عبثه بالتاريخ الذي قام على الظلم والدّماء والعبودية، وسخريته من غباء أهل القرية ، ضاحكا على تصرّفاتهم، حيث نعتهم بالحمقى و التافهين في قوله:« من حكمة الله أن جعل الحمقى كثرا ليعيش النّابهون بغير عرق**!**»[1].

و إذا كان "منصور" قد استغلّ كل الوسائل لأجل السخرية والعبث من أهل القرية فإنّ هذه الأخيرة لم تعدم الوسيلة للعبث والضّحك عليه، حيث لم ينظروا إليه على أنّه شاب مثقّف وواع وإنّما على أساس أنّه مجنون رفع عنه القلم، أمّا السلطة فعاملته معاملة الحيوان، وهذا ما نلحظه في الملفوظ السّردي الآتي:

« الآن يجب عليك أن تنهق كالحمار، ولا تتوقّف حتى أشير إليك بالتوقّف

[1] الرواية، ص 65.

– هذا عيب ياحضرات!... إنّي إنسان ، ويمكنني أن أتفاهم معك باللغة، وبدأ منصور ينهق كالحمار، فاعترض عليه المحقّق قائلا– ارفع صوتك»[1].

عبث أهل القرية←غباء←جهل←خبث←كذب←هلاك.

منصور←ثقافة←ذكاء←سجن←انتقام←هروب.

وفي هذا المقام يواجهنا سؤال مفاده:

ما هدف"الكاتب" من توظيف هذه الشخصيات المجازية؟.

يهدف"عبد الله عيسى لحيلح" من وراء توظيفه لهذه الشخصيات المجازية(المعنوية)؛إبراز تمادي شخصية"منصور" في اللاّمبالاة، رغم وعيها الجاد بدونية الإنسان حيث فقدت قيمتها في واقع بلغ به التشيّؤ والمادية أقصى الدرجات، خاصة وأنه يدرك مدى فساد القوانين التي تحاول السلطة من خلالها السيطرة على الأفراد والوقوف حائلا بينهم وبين طموحاتهم .

1-1-4 الشخصية الحيوانية :

استطاع "منصور" تمرير نقده، وتحليله للمجتمع من خلال "تسجيل حيواني" استعمله لتوضيح الأسباب المتعددة للأزمة، حيث سجّل أصوات مجموعة من الحيوانات، يأتي في مقدّمتها صوت الحمار، وبالتالي أوّل شخصية حيوانية تتعرّض لها بالتحليل هي شخصية "الحمار".

إنّ مجرّد القول إنّ الحمار يرمز إلى الجهلة و الحمقى، أو إلى كل جماعة سياسية أو أيديولوجية لا تستطيع تجديد خطابها، يعني أنّ هذه الجماعات تحوّلت من مرجع للامتياز إلى مرجع للدّونية، بكلّ ما يحمله هذا المرجع من معاني الذل والهوان والاحتقار، وتشبيه الشخصية المحورية الإنسان بالحمار يدلّ على الرّغبة في الحطّ من قيمته ونفي صفات الطّهر والصفاء والبراءة عنه؛ حيث تقول:«رأى الأستاذ أنّ الحمير بنهيقها المزعج ترمز إلى كلّ من لا يحسن تبليغ خطابه الأيديولوجي لعدم قدرته على تجديد خطابه وتأثيث فضائه، وشحن أوعية اللغة بطاقة جديدة ومعاني جديدة وبالتالي يسيء إلى رسالته ومُثُلها العليا، فينفّر ويرغّب عنها عوض أن يُرغّب فيها»[2]. فنهيق الحمار من أنكر الأصوات

---

[1] المصدر نفسه ، ص 201.

[2] الرواية، ص 189.

وكأنّ "منصور" أراد التأكيد على أنّ صوت الإ نسان أيضا منكر، لأنّه لايقول إلاّ كذبا وغيبة ونميمة، بسبب اتّخاذه المال والمصلحة قبلة ، والتسلّط و الاستغلال سلوكا وموقفا.

إنّ "منصور" شخّص الحمار وتحدّث إليه وحاوره قائلا:«لستُ أدري هل رحّبت بي بينكم، أم أنكرت وجودي هنا.. أمّا إن كانت الأولى فهذا خلق جميل تُمليه على صاحبه ثقافة المجتمع المدني.

التي تأمر من يؤمنون بها أن يحترموا الآخر الذي يختلف عنهم، و أمّا إن كانت الثانية فإنّك لن تستطيع أن تضرّني ، فلي من حقوق المواطنة مثل مالك ، و عليّ من واجباتها مثل الذي عليك ..»[1].

إنّه يتمادى في التقليل من شأن الإنسان، بربطه لفظة " الحمار " بالمواطنة و الحقوق و الواجبات و ما تشبيه الإنسان بالحمار إلاّ محاولة للسموّ بالنموذج الدوني (الحمار) ، و التقليل من شأن النموذج الرّاقي (الإنسان) ، و ما هذا التقليل إلاّ نتيجة حتمية لسلوكات هذا الأخير وأقواله وأفعاله، من كذب و نفاق ورياء ، و الانقياد خلف الشهوات و التخلّي عن الأخلاق الكريمة.

و من بين الملفوظات التي شُخّص فيها الحمار نذكر قول " إحدى الشخصيات " « هل حتّم عليك قرينك أن تكون اليوم حمارا بين الحمير ؟»[2]و قول السارد: « و بدأ منصور ينهق كالحمار»[3].

بالإضافة إلى هذه الشخصية وُظّفت شخصيات حيوانية أخرى نأتي على ذكرها من خلال محاولة قراءة شريط " سمفونية العبث " و معرفة دلالات هذا التوظيف.

الحمار: رمز للشعب الضعيف، المُهان، الجامد، وقف شاهدا على الأوضاع المزرية دون أن يحرّك ساكنا.

الدّيك: رمز للطبقة المثقفة الواعية، ترغب في التغيير و التجديد و الثورة على الأوضاع.

الدجاجة: رمز للمرأة ، المغلوبة على أمرها، تخضع خضوعا تاما لسلطة الرجل و استبداده و استغلاله.

---

[1] الرواية ، ص106.

[2] المصدر نفسه ، ص107.

[3] المصدر نفسه ، ص201.

الغراب: رمز للدّمار الشامل، و الخراب الذي عمّ المجتمع، و رمز للمستقبل الأسود، كما يرمز أيضا للموت.

الكلب: رمز للجماعات الإرهابية، و كل ما هو ضدّ التقدّم و التطوّر.

التيوس: رمز للعسكر (الشرطة).

الضفدع: رمز للفساد الاجتماعي الذي حلّ بالمجتمع نتيجة البأس و الفقر، و سوء المستوى المعيشي و انتشار الآفات الاجتماعية.

العصافير: رمز للبراءة و الطهر و الصفاء ، رمز للحرية و الطموح.

بناء على ما تقدّم نخلُص إلى : أنّ الكاتب عمد إلى توظيف هذا النوع من الشخصيات و ما تحيل عليه من دلالات و إيحاءات، لتدعيم فكرته، و موقفه اتّجاه واقع لا يرحم الإنسان، و لا يُولي اهتماما بالعلم و المعرفة.

1-2-6 شخصية الصورة:

كان " للصورة " حضورها الفعال في الرواية، حيث وُظّفت شخصيتان أساسيتان، تحتلاّن موقعا هاما في حياة كلّ فرد ، إذ تمارسا عليه السلطة؛ سلطة أبوية، و سلطة قانونية.

أــ شخصية الأب:

هو والد البطل " منصور " ، توفي منذ زمن بعيد، شارك في الأحداث من خلال صورته الموجودة داخل إطار معلّق على جدار غرفة البطل، هذه الصورة التي لا يزال لوجودها تأثير في حياته حين يخلو بنفسه عن الناس لشرب الخمر يتحاشى مواجهتها و اقتراف المحرّم في حضرتها ، بل إنّه يمضي في محاورتها، مبرزا في العديد من المرّات الأزمة التي يعاني منها كل مسلم تجاه هذا الموروث الذي أحرج جموده الكثيرين، و لم يستطع أغلبهم البوح بما يعانون بسبب ما يُكنّونه له من إجلال و تقديس باعتباره يمثّل أصلهم و امتدادهم الغَيْبي.

أنّب " منصور " والده كثيرا على تركه وحيدا، خاصة بعد دخوله السجن، حيث تتوالى المواقف و المواجهات إلى أن تأتي لحظة الجهر بالتمرّد ، ليُصيغها عبر ومضة إبداعية في قصيدة شعرية يتحرّر فيها من الكَبت، و يُعرِب لأبيه عن مدى ضَيقه و ضياعه، و يحّمله مسؤولية ذلك، بل و يطالبه بالخلاص ، ممّا أورثه من عُقد و معوّقات أقعدته ومنعته من الانطلاق ليعلن في الأخير رغبته في كسر ألواح الإطار،هذه القصيدة عبّر بها " منصور " عن نوازع و أحاسيس راودته، قائلا:

ـــ يا أبي أبغيك حيّا،لا ظلالا و خيالا في إطار ..

ووساما و نياشين تدلّت كزهور ذابلات من جدار.

أنت من عقّدني

أنت من أقعدني

(...)

حاصروني .. قيّدوني .. عذّبوني، ألبسوني كالغواني حلقة مثل السّوار

إن تكن حيّا فحلّق ، فالفضا رحب فسيح.

و إذا ما كنت شيئا ، فتبدّد يا أبي كي أستريح.

لم أعد أقدر يا هذا أبي أن أقطع العمر بوجه مستعار.

لم بعُد لي غير أن أكسر ألواح الإطار !!

يا أبي أبغيك حيّا لا ظلالا و خيالا في إطار.

ووساما و نياشين تدلّت كزهور ذابلات من جدار.

يا أبي أبغيك حيّا .. قم تحرّك، و انفض عنك الغبار

قم تحرّك، أو تبخّر من عيوني كالضباب

أو تزحزح عن طريقي ، لا تقف قدّام خطوي كالسّراب.

و إذا ما كنت شيئا، فتبدّد يا أبي كي أستريح »[1]

و " منصور " غير متأكّد، إذا ما كان أبوه صالحا بالفعل، فهو يكاد يُجزم أنّه كان مثل أهل القرية ما يوضحه لنا قول السارد: « لهذا صار يشكّ أنّ أباه كان مختلّفا و طيّبا ، كما يقول عنه الناس، لو كان كذلك لما أدمن حكايات المعاصي و أخبار الشر، و لكان يوقفه في الحكاية الأولى، أو ينكر عليه في الفضيحة الثانية أو يزجره في المعصية الثالثة القذرة، لكنّه لم بفعل شيئا من ذلك، ، و لهذا ليس مستبعدا أن يكون أبوه أحد خفافيش زمانه، لا تنتعش مفاصِله إلاّ و هو يلهث مستخفيا في ظلام الأزقّة و الحارات .. و الشجر الطيب لا يطلع الأشجار المرّة الرديئة أبدا»[2]

---

[1] الرواية ، ص223.

[2] المصدر نفسه ،ص260.

لذلك لم تسلم " صورة الأب " في نهاية الرواية من حقده و تمرّده و عبثه.

في هذا المقام قد يتبادر إلى ذهن القارئ سؤال مفاده : إلى ما يرمز الكاتب بتوظيفه لهذه الشخصية؟ بإمكاننا أن نجيب : بأنّ هذه الشخصية هي الصورة المثالية التي تخدم كلّ الأطراف المساهمة في الأزمة .بمعنى: الشخصية التي تشاهد و تسمع ، و لكن لا تستطيع أن تبدي رأيها أو تُدلي بشهادتها.

ب ــ شخصية الرئيس:

إلى جانب " صورة الأب " المعلّقة على حائط الغرفة، هناك شخصية أخرى شاركت في الأحداث من خلال الصورة، لكن هذه المرة ليست معلّقة على جدار الغرفة ، و إنّما على جدار السجن، و هي صورة الرئيس"، تشترك مع الشخصية الأولى في كونها تمارس سلطة قانونية على الأفراد.

و ما يثير انتباه القارئ في هذا المقام، هو كيفية تعامل " منصور " مع هذه الشخصية؛ حيث خاطبها باحترام يليق .بمقامها، و كأنّه يرى فيها الأب، و الأخ، و الصديق، فهو مؤمن بفكرة أنّ " قائد الأمة لا بدّ أن يُحترم ، ما يوضّحه لنا الملفوظ السردي الآتي:

« أحييك .بما شِئت من التحيات، فأنا أعرفها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ..

أحيّيك كما تحب و ترضى ، أحيّيك بصفتك مناضلا، و مجاهدا، و ثوريا و رفيقا و أخاً و سيّدا و أبا للأسرة الثورية، و قائدا لمسيرة التصحيح و القائد الأعلى للقوات المسلّحة (...) ما أعظمك يا سيّدي .. كيف استطعت أن تكون كلّ هؤلاء **!؟**» [1] .

تكتسي " صورة الرئيس " أهمية خاصة، لِما تحمله من دلالات سياسية و تاريخية و سلطوية يدركها القارئ انطلاقا من الثنائيات الضدية الآتية: / فوق / عكس / تحت /

/ حاكم / عكس / محكوم /

/ آمر / عكس / منفذ /

من هنا ؛ كانت العلاقة بين " منصور " و " الرئيس " علاقة حب و احترام، و تقدير، إلى درجة تمنّيه أن يكون صديقه، ما يؤكده قوله: « آه لو كنّا أصدقاء يا سيدي»[2] ، فلفظة " سيدي " تحيل

---

[1] الرواية ، ص202.

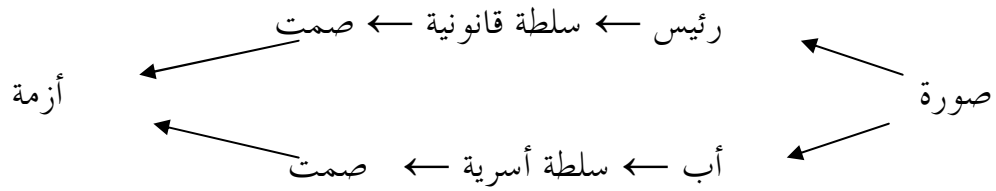
[2] المصدر نفسه ، ص207.

على دلالات التقدير و الاحترام، و مدى الليونة التي يخاطبه بها، ممّا يجعلنا أمام عدّة أسئلة تستدعي الإجابة عنها: ما هي أسباب تغيير " منصور " نبرة كلامه، و تقليله من حدّة الخطاب؟.

ألم يُعلن من قبل أنّ الواقع مزيّف؟ ألم يُحمّل الجميع مسؤولية تزييف الواقع، بما فيهم والده الميت الذي هو ثاني اثنين و جَبَت طاعتهما و احترامهما، و الإحسان إليهما؟ ألم يستطع " منصور " نزع القناع عن هذه الشخصية، أم هو مقتنع ببراءتها و نقاء سريرتها، أم هو واجب الاحترام الذي تفرضه هيبتها سواء خوفا أو قناعة بأفكارها و قوانينها، أم هي بساطة " منصور " و تفاهة سلوكه التي اقتَضَت ذلك؛ و هذا ما نجد له إثباتا في قول السارد : « فسقطت من عيني " منصور " دمعتان كبيرتان إشفاقا على الرئيس و رثاءً لحاله البائسة، و تَمّ عقد العزم أنّه لما سيرجع حريته، فسيدعو أهل القرية إلى ثورة لتحرير الرئيس، إذ لا معنى لاستقلال الوطن إذا كان الرئيس مستعمرًا» [1]

فهو مقتنع أنّ الرئيس مظلوم و مستَعمر، و يجب تحريره .وتجسيده في " صورة " دلالة على صمته و سكوته على الأوضاع.

و صفوة القول إنّ شخصية الصورة لعِبَت دورا فعّالا في تحريك الأحداث ، و استطاع الكاتب أن يمرّر من خلالها العديد من الأفكار و الدلالات ، فهي توحي بحالة الصمت و اللاّمبالاة التي يمرّ بها المجتمع.



1ـــ3ـــ الشخصيات الإشارية personnage embrayeur:

هذه الشخصيات « غير محيلة على ما هومن أمر الثقافة، و إنّما هي مؤشّرة إلى حضور الكاتب ، و هي لا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ، و لا تكون متّصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القرّاء ، و إنّما تكون مُحِيلة على ذات منشئها و على جوانب معيّنة من حياته و مزاجه »[2] ، و تتّخذ الشخصية الإشارية قيمتها المرجعية بالعودة إلى : « الفضاء المكاني و الزماني الذي ترد فيه

---

[1] المصدر نفسه ، ص212.

[2] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص103.

و السياق اللساني هو الذي يسمح بتأويلها»[1] .

انطلاقامن ذلك يمكننا تحديد تلك الإشارات في ثلاثة أنواع : * أسماء الإشارة.

*الفضاء المكاني.

* الفضاء الزماني.

و قد عمدنا إلى تتبّع الإشارات التي تحيل على تدخّل الكاتب أو القارئ في نص " الكرّاف " و تمكنّا من إحصاء عدّة أشكال تعكس هذا الحضور ؛ عرفت تواتر ، و شغلت حيّزا أساسيا و مهمّا في فضاء النص ، نقوم بإظهار طريقة عكسها لهذا الحضور من خلال بعض النماذج.

لكن قبل تفصيلنا في هذا العنصر، نقوم أولا بتحديد مفهوم الكاتب و القارئ ، تجنّبا لمسألة الخلط بين المصطلحين و مصطلحات أخرى، مثل السارد و المسرود له، و « مثلما ينطوي السرد على وظيفة تبادل كبرى موزّعة بين مانح و مستفيد فإنّه بالمثل، و باعتباره موضوعا يُراهن على إقامة تواصل، أي أنّ هناك ما نحا للسرد و هناك متقبّل له»[2].

فإنّ النص سواء كان أدبيا أم غير أدبي تخلقه ذات و تتلقّاه ذات أخرى ، تسمّى الذات الأولى " الكاتب "،و تسمّى الذات الثانية " القارئ " .

لهذا السبب يقّسم الباحث " جان لينتفلت J.Luntvilt " مستويات النص السردي الأدبي إلى أربعة مستويات تتفاعل تفاعلا ديناميا و هي [3] :

1ـــ الكاتب الواقعي ـــ القارئ الواقعي Lecteur Concret – Auteur Concret

2ـــ الكاتب المجرد ـــ القارئ المجرد Lecteur abstrait – Auteur abstrait

3ـــ السارد ـــ المسرود له Narrataire – Narrateur

4ـــ الفاعل أو الممثل Acteur

فالكاتب حسب اعتقاد هذا الباحث هو الأنا الثانية للكاتب، حيث أنّه في « نفس الوقت الذي ينتج فيه الكاتب الواقعي عمله الأدبي ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته ، أي أناه الثانية أو

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة : كتاب الملتقى الرابع، أعمال و بحوث، برج بوعريريج، ص97.

[2] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد ، تر : حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، ص26.

[3] جان لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن جدو، ورد في : طرائق تحليل السرد الأدبي، ص87.

أناه الروائية الثانية ، أو مؤلّفا مجرّدا ، و كذلك صورة قارئ ضمني أو قارئ مجرّد ، فالكاتب المجرّد هو منتج العالم الروائي الذي ينقله إلى المرسل إليه أي القارئ المجرّد »[1] .

و تجدر الإشارة إلى أنّ هناك فرقا واضحا بين الكاتب الواقعي و الكاتب المجرّد ، و تفصل بينهما مسافة ، إذ يستنتج " بوث Booth " أنّ « هذا الكاتب الضمني مختلف دوما عن الإنسان الحقيقي مهما تكن الصورة التي يمكننا تكوينها عن هذا الأخير ـــ لأنّ الإنسان الحقيقي حين يخلق عمله، يخلق أيضا ترجمة سامية لشخصه»[2] ، و كلاهما « يمتلك موقفا أيديولوجيا و تأويليا (...) و لا يمكن استنباط الموقف الأيديولوجي للمؤلف المجرّد إلاّ بشكل غير مباشر من طريقة اختيار العالم الروائي و انتقاء الثيمات و الأساليب و كذا من المواقف الأيديولوجية التي تمثلها المستويات الخيالية (السارد و المسرود له و الممثلون) التي يمكنها أن تتحدث بلسانه »[3].

لذلك نفصّل كل ما سبق ذكره فيما يلي:

1-3-1- السارد: Narrateur

يحتلّ السارد موقعا وسطا بين الكاتب و القصة، إذ ينهض بوظيفة السرد أو الحكي، و ينبغي الإشارة إلى أنّ السارد ليس « هو الكاتب أو صورته، بل هو موقع خيالي يصنعه الكاتب داخل النص، قد يتّفق مع موقف الكاتب نفسه و قد يختلف ، و هو أكثر مرونة ، و أوسع مجالا من الكاتب، لأنّه قد يتعدّد في النص الواحد، و قد يتنوّع ، و قد يتطوّر حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي ذاته»[4] ، أمّا فيما يتعلّق بوضوحه، فهو يظهر بدرجات متفاوتة « فقد يُذكَر صراحة و يكون ذا هوية حقيقية، أو ذا هوية متخيّلة عندما يكون ذا اسم، لكن هذا الاسم لا يُحيل على مسمّى حقيقي، و إنّما هو منشَأ إنشاء، و قد يكون السارد بلا هويّة ، و لا اسم، فيكون " خفيًّا " يُستنبط من بعض القرائن، أو الإشارات أو الضمائر الواردة في الخطاب»[5].

---

[1] المرجع نفسه ، ص 88.

[2] المرجع نفسه ، ص89.

[3] المرجع نفسه ، ص88.

[4] عبد الرحيم الكردي : الراوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة ، ط 2، 1996، ص17.

[5] الصادق قسومة : طرائف تحليل القصة ، ص136.

و قد ميّزت " يُمنى العيد " في كتابها " تقنيات السرد الروائي " ـــ أثناء حديثها عن الرؤية السردية وسمتها (مقولة هيئة القص) ـــ بين السارد و الكاتب بتقديمها لوحة شاملة تلخّص أنواع الرواة متبنّية ما انتهى إليه كل من " ثودوروف" و " جيرار جينيت " ، حيث أجملت أنواع الرواة في :

* السارد بضمير الأنا:

هو سارد حاضر، يروي قصّته من الداخل، لذلك يظهر داخل المتن بمظهرين: مرّة في هيئة بطل و مرّة في هيئة سارد يتحدّث عن البطل؛ و قد كَثُر استعمال هذا النوع مؤخّرا في الروايات الحديثة.[1]

* الكاتب الذي يعرف كلّ شيء ؛ أو كلّي المعرفة ؛ بمعنى : السارد = الكاتب.

و السبب في استعمال كلمة " الكاتب" بدل " السارد " هو أنّ هذا الأخير يظهر في السرد بأنّه هو الكاتب، حيث أنّ « الكاتب لا يُحسن الاختفاء خلف السارد يتوسّطه أو خلف شخصيات »[2]

و هو سارد غير حاضر ، يروي بضمير الغائب " هو " لكن يتدخّل في السرد (يروي من الداخل).

* السارد الشاهد:

هو سارد حاضر لكنّه لا يتدخّل ، لا يحلّل ، يروي من الخارج، وظيفته التسجيل وكأنّه تقنية آلية »[3]

* سارد يروي من خارج غير حاضر:

بمعنى ؛ الكاتب هو الذي يروي، لكنّه ليس كلّي المعرفة ، فهو يبحث عن وسائل تخوّل له رواية ما يروي أو تخوّل له الصلة بما يروي، لكن دون تدخل منه فيها [4].

و خلاصة القول إنّ السارد شخصية نائبة عن الكاتب، بشرط أن يُسند لها ـــ هذا الأخير ـــ بعض العلامات والإشارات حتّى تظهر حضوره في النص، و قد سمحت لنا قراءة المتن الروائي بمعرفة الوضع الذي اتخذه السارد، و الصورة التي ظهر عليها، فهو سارد حاضر يتحدّث بضمير الغائب " هو " ينهض بالعديد من الوظائف ، فبالإضافة إلى وظيفة السرد (الحكي) نُسِبت له: وظيفة الشرح

---

[1] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، الفارابي ، بيروت ، ط2 ، 1999، ص94.

[2] المرجع نفسه ، ص95.

[3] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص98.

[4] المرجع نفسه ، ص103.

و التفسير، وظيفة التقويم، و كذا التعليق و التعقيب، و الوصف.

إنّ الشخصية المحورية في الرواية ؛ مثقفة، واعية، تبنّت ثقافة الرفض و التمرّد بعدما صُدمت بواقع مجتمع يحرّكه أشخاص يؤلّف بينهم الخبث و النفاق، فـــ " منصور " يحلم بمجتمع يعمّه الأمن و العدل و الحرية، كما يحلم بيوم تعود فيه للعلم مكانته ، حلمه هذا حرّك فيه الرغبة لاكتشاف خطايا أهل القرية ؛ متّخذا الجنون سبيلا لتعرية الواقع، و أمام إصرار هذه الشخصية على تنفيذ برنامجها السردي يتدخّل صوت آخر يوجّهها و ينصحها ، و يعلّق على أقوالها و أفعالها، هو صوت السارد، و قد استهلّ الكاتب روايته بتعليق جاء على لسان السارد، يبيّن فيه الوضعية الاجتماعية لـــ " منصور " مستعينا بضمير الغائب، و ذلك في قوله: « رغم أنّه كان في إمكانه أن يعيش في المدينة كأحسن ما يعيش الموسرون، إلاّ أنّه آثر أن يعيش في هذه القرية، في دار أمّه القديمة، عيشة فيها شظف و عسر، و فيها مشقّة من حين لآخر، لولا أن يتداركه بعض الذين كان لأبيه عليهم فضل و إحسان، وكان في عيشته فوضى كذلك تجعله كالمنفلت من أي ضبط أو إلزام أو التزام »[1] .

فالسارد يقدّم ـــ في هذا الملفوظ ـــ تعليقا على وضعية منصور الاجتماعية ، حيث آثر العيش في عسر داخل بيت أبيه القديم، على العيش في غنى و رفاهية مع أمّه بالمدينة، و يواصل السارد توضيح هذه الوضعية معلّقا عليها، و معقّبا في الوقت ذاته، مثل ما جاء على لسانه: « ليس عسيرا عليه أن يأخذ من مال أمه ما يشاء و ينفقه كيف يشاء ، بلا حسيب أو رقيب، لكنّه آثر أن يأكل من عرق الجبين، و كدّ اليمين، حين يُستعاض به عن أستاذة تفرّغت للوضع، أو عن أستاذ ألزمه المرض الفراش شهرا أو شهرين، أو ممّا تعود به عليه يده حين تندسّ خفية في جيوب الآخرين الذين يحسنون الظنون به ..»[2] .

إنّ صوت الكاتب ـــ على لسان السارد ـــ يتقمّص دور العالم بحقيقة الأشياء و الواقع ، إذ يحاول في عدّة مواضع انتقاد المجتمع و التعليق عليه، مؤكّدا أنّ إصلاحه أمر ميؤوس منه . و غرضه من ذلك توعية الشخصية البطلة، و نصحها بترك مثاليتها و هجر سلوكاتها، و عدم الإفراط في التمسّك بقيم يستحيل تحقّقها في مجتمع عمّه الظلم و الاستغلال، فالتصدّي و الوقوف ضدّها مضيعة

---

[1] الرواية ، ص01.

[2] الرواية ، ص1.

للوقت و موت بالتقسيط و انتحار علني، و هذا ما يوضحه لنا الملفوظ السردي الآتي: « إنّ بعض المجتمعات ذات ذاكرة غربالية، و ليست جديرة بقطرة دم تُراق في سبيل صون أعناقها ، و ليست جديرة بأن تجعل من ظهرك ترسا و مجنّا؛ لتدفع عن ظهورها سوط الجلاّدين، و تكون خاسرا حين تُغالب ظلمات الزنازن، لتفتح لها كوّة في جدار الظلام، ترى من خلالها أنوار الحرية .. و تكون أحمق حين تنطفئ أنت في سبيل أن تستيقظ هي على هدير الحياة الدافق»[1] .

يُظهر هذا الملفوظ نيّة الكاتب ــ التي وضّحها على لسان السارد ــ في تعرية الواقع و استجلاء كنهه، كما يبيّن و جهة نظره الفعلية في انقلاب المفاهيم داخل المجتمع و انعكاسها، حيث صار المجرم بريئا و البريء مجرما، و المثقف متمرّدا و مُخلاّ بهدوء و أمن البلاد، فيتساءل: عن الأشخاص الذين يسكنون هذه البلاد؟ !؛ إنّهم أناس سطحيون تحرّكهم الرتابة في قوله: « كانت الوجوه متشابهة بصفرتها الشاحبة، متشابهة بسطحيّتها القاتلة ... بخلوّها من الأمل العميق .. ببلاهتها الخرساء ..»[2].

يشير الكاتب إلى عدّة ظواهر اجتماعية سادت المجتمع و كانت سببا في أزمته، مثل " البطالة " حيث أصبح المتعلّم بطّالا ، و الجاهل بطّالا ، و لا فرق بينهما، و هذا ما جاء على لسان السارد ضمن الملفوظ الآتي: « .. و لو سألتهم مستفسرا لوجدت أنّ أكثرهم قد تغيّب عن الدرس هذا الصباح، بعدما لم تر أمه في ذلك حرجا، و لم ير أبوه و ما عساهم فعلوا الذين كدّوا في الدرس و اجتهدوا؟ و بم امتازوا عن الذين لم يكدّوا في الدرس و لم يجتهدوا؟ ! .. إنّهم جميعا مرميّون كتلة واحدة في ضجيج المقاهي قد اصفرّت وجوههم من دخان السجائر، و اسودّت ألسنتهم من نقد السلطات و احتساء القهوة و الوقوع في أعراض الناس » [3].

و يعلّق الكاتب على المتعة التي أحسّ بها " منصور " بعدما أدرك أنّ الكثير من أهل القرية صاروا يعدّونه مجنونا، معقّبا على الفوضى الداخلية و الخارجية التي يحياها هذا الأخير، قائلا على لسان السارد : « و إنّ الفرح ليهزّه من كلّ أقطاره، و إنّ الشعور بالفوز ليكاد يخرجه من مألوف

---

[1] المصدر نفسه ، ص214.

[2] المصدر نفسه ، ص80.

[3] الرواية ، ص105.

أطواره، و يغمره بالغرور و الابتهاج الفاضح المفضوح، فلقد سرّه أنّ كثيرا من أهل القرية تغيرّت نظرتهم إليه، و ارتابوا في أمره، و صاروا يُعدّونه مجنونا، أو هو ماضٍ يقتفي أثر المجانين» [1] .

و لم تقتصر التعليقات و التعقيبات التي قدّمها الكاتب ـــ على لسان السارد ـــ على شخصية " منصور" فقط، إنّما تعدّت لتشمل شخصيات أخرى داخل المتن، و مثال ذلك تعليق السارد على جار " منصور " قائلا: « إنّه يحسد و يحقد، و يتمنّى لو أنّ الأيام تُحوّج إليه جاره فيسأله فيمنعه » [2].

و نسجّل إلى جانب وظيفة التعليق و التعقيب وظيفة أخرى ينهض بها الكاتب بالاعتماد على السارد تتمثّل في : الشرح و التفسير، إذ يعمد إلى تقديم تعليلات و تبريرات للأفعال التي يقوم بها " منصور " مثل ما نلاحظه في الملفوظ السردي الآتي : « ربّما لأنّه يجد الانسجام مع ذلك كلّه، أو لأنّه بذلك يريد أن يعكس حقيقة طالما اجتهد أهل القرية في إخفائها خلف المظاهر الخادعة و كلمات المجاملة التي تغطّي بواطن الأدغال»[3] ، حتى يبرّر سبب الفوضى العارمة التي تعمّ غرفة " منصور "، و سبب امتناعه عن تنظيمها.

إذا قلنا أنّ الكاتب استطاع أن يثبت حضوره من خلال الشخصية الساردة، بتعليقاتها و تبريراتها وتوجيهاتها و نصائحها للشخصية البطلة، فإنّه يمكننا القول أيضا إنّه ـــ الكاتب ـــ استطاع أن يبرز على متن النص ، و يمرّر موقفه الثقافي و الأيديولوجي من خلال شخصية منصور ـــ على لسانها ـــ.

إنّ الكاتب عمد إلى توظيف شخصية تحمِل العديد من الصفات و الملامح، تمارِس عملية نقدية على المجتمع وِفق ما يحتضنه من سلبيات و أخطاء حضارية، و انحرافات أخلاقية و اجتماعية تؤسّس لأزمة حادّة ، سوف تؤدّي إلى تصدّع اجتماعي و تعطّل للمسار التقدّمي بل و إلى التقهقر الحضاري نفسه هذه العملية جعلت " منصور " يعاني تأزّما نفسيا ووجوديا لأنّه « يعيش ضحية وعيه الحاد لعالمه »[4] .

---

[1] المصدر نفسه ، ص13.

[2] المصدر نفسه ، ص17.

[3] المصر نفسه ، ص03.

[4] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1990،ص76.

هكذا استطاعت شخصية " منصور " أن تعبّر عن وجهات نظر* الكاتب ، كون هذا الأخير يهدف إلى تحليل الواقع الاجتماعي من خلال وصف نفسية الشخصيات الروائية و استطلاع تأزّمها النفسي و الأخلاقي، و إثبات مجموع القيم التي تحرّكها لتؤدي أدوارها داخل هذا المجتمع، فهو بذلك يقيس درجة انحرافها الأخلاقي و الاجتماعي، و يستمدّ معايير هذا المقياس من القواعد الخالدة للدّين الإسلامي.

كلّ هذا يدلّ على حضور شخصية الكاتب داخل المتن، ونحاول إيضاح هذا الحضور بواسطة بعض الملفوظات السردية الواردة في المتن:

يُبرز الكاتب الحيثيات التي تتحكّم في البنية التركيبية للمجتمع، كاشفا في الوقت ذاته عن هفوات أفراده متّخذا الشخصية البطلة واسطة بينه و بين القارئ ، قائلا على لسانها: « .. و هكذا صارت لدينا عقدة الخوف عقيدة .. علّمونا أن نكبر لنصير صغارا .. و أن نعيش لنكون جاهزين للموت، و أن نتقدّم لنعود إلى الماضي، علّمونا أن نستيقظ لنعيش لذّة التثاؤب و انتظار النوم (...) علّمونا أن نبحث عن القوة خارج ذاتنا.. فنشأنا نخافها و نكرهها، و نستعيد بالله إن ذكرناها خطأ أو سهوا ... علّمونا أن نلتجئ دائما إلى خارج الذات .. أي إليهم ... »[1] .

هذه النبرة الحادّة في المخاطبة كشفت عن كثير من أسى و تبرّم في نفس الكاتب، بسبب التعاليم التي فُطِرنا عليها، و استنكارا للقوالب الجاهزة التي وجدناها أمامنا، و فُرِضت علينا، فهو يرفض سياسة الاستسلام و الانتظار، مدعّما موقفه بكثير من الأفكار الفلسفية متحدّثا عن: الموت و الحياة، العقد الاجتماعي و الحرية ، الوجود و التشيّؤ ، حيث يقول على لسان " منصور " : « إنّه لجزاء وفاق أن

* وجهة نظر: مصطلح يعني ؛ فلسفة الروائي أو موقفه أو السياسي أو الثقافي أو غير ذلك.للتوسع ينظر: سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي

[1] الرواية ، ص129.

يكون الموت بكلّ عدميّته خاتمة لكل حماقات الحياة و تفاهتها، التي تعكف عليها طول العمر، و إنّه لجزاء وفاق كذلك أن تكون المقابر نهاية الصخب، الضجيج، و الفوضى» [1].

في مواضع أخرى نستشعر بقوة خواطر نفسية تُنازع الكاتب داخليا، إذ يتساءل عن الخطأ و الصواب، و عن إمكانية أن يغفر الله له خطاياه قائلا: « هذا أنا عار كالحقيقة أحسّ أنّ الله يكرهني في هذه اللحظة و يمقتني.. و هذا عدل منه، و ذلك يؤلمني، لكنّه ربي .. لا يحقد عليّ أبدا، إنّه في قلبي أمل كبير و رحمة واسعة، و صفح جميل (...) الحياة لا تتطلّب شيئا كبيرا لتكون جميلة و مُريحة، إنّما تتطلّب أن تتحرّك فيها بحجمنا الحقيقي و أن نكون صادقين معها لتكون صادقة معنا »[2] .

أمّا عن موقفه من الثقافة و المثقفين ، فيبدو جليّا أنّه يرفض في المثقّفين ذهنية أنّهم خُلقوا لأجل الكتابة و فقط ، كما يرفض فيهم دلالهم الزائد، و يؤمن أنّه لا يمكن أن يكون الرجل رجلا إلاّ إذا قال الحق، و لا يهمّه في وجه من ، و يقف مع الحق و لا يهمّه ضدّ من؟، و هذا ما نستشفّه حين يتحدّث بنبرة استهزاء عن جبن المثقفين و تخاذلهم ـــ فيقول على لسان البطل: « .. ربّما أنا جبان، و ليس عيبا الجبن في المثقفين !! .. ربّما أنا مثلهم لي رغبة في أن آكل قوتي بالشوكة و السكّين و القفّازات الحريرية »[3].

يتبدّى لنا أيضا؛ رفضه للتطرّف ، و كل التيارات التي تضيّق مساحة الحرية للفرد، و تسعى جاهدة من أجل جعل الجميع عجينة ليّنة في يد أصحاب السلطة، حيث يعترض عليهم بشدّة قائلا: « آه ! لو يعلم الناس النوايا الحقيرة الضئيلة التي تحرّك هؤلاء الذين نسميّهم الكبار، هؤلاء الذين يقتلون لتسعهم الحياة و يسحبون الظلام على الناس ليبقوا وحدهم في بقعة الضوء ...»[4] .

ظلّت الأسئلة تعتمل بداخله شيئا فشيئا، إلى أن صاغها أخيرا، لعلّه يعثر على ما من شأنه أن يُريحه من إصرارها على إيجاد إجابات شافية لها، فيتساءل محتارا: « لماذا تصير الحرية مزعجة للدولة و ما هي الأدوار التي تمرّ بها دولة ما لتصير نقيضا للحرية، و لماذا لم يستطع الثوار بدءا أن يدعوا الناس إلى الحرية في إطار فكرة الدولة، أو لماذا لم يجعلوا من الدولة ثورة مستمرّة ... ما وزن الدولة التي

---

[1] المصدر نفسه ، ص35.

[2] المصدر نفسه ، ص94.

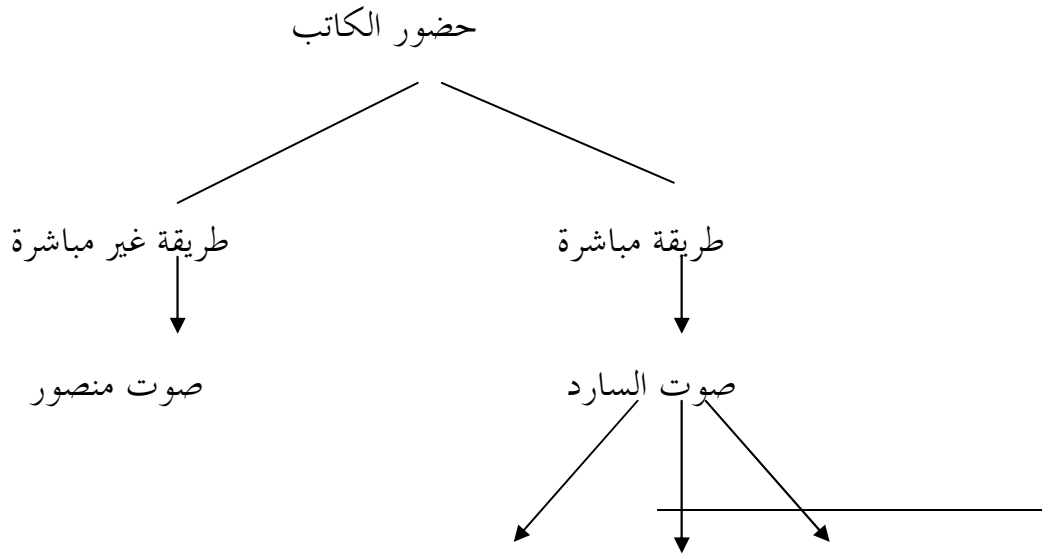
[3] المصدر نفسه ، ص148.

[4] الرواية ، ص149.

تزعجها الحرية؟ و أيّة حرية ! و قد كانت بالأمس القريب تزعج بها الآخرين» [1] ، ليتأكّد في الأخير أنّ الحرية ـــ بمفهومها الاجتماعي و السياسي و الثقافي ـــ و الإنسانية وجهان لعملة واحدة.

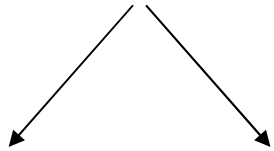
و نَخلُص في الأخير إلى أنّ : صوت السارد من ناحية و صوت الشخصية المحورية من ناحية أخرى استطاعا إلى حدّ بعيد إثبات حضور الكاتب بقضاياه التي أراد معالجتها، و بمواقفه الأيديولوجية التي قرّر تمريرها إلى القارئ.

إنّ الصوتين معا يمثّلان موقف الكاتب * و رؤيته الحقيقية، فالكاتب رغم إيمانه العميق بضرورة التغييرو البحث عن البديل، إلاّ أنّه على قناعة تامّة بأنّ الواقع ميؤوس من إصلاحه، لأنّ المجتمع في حالة ذهول و هستيريا جماعية، و المأساة طالت الجميع، و عليه كان حضور شخصية السارد، و شخصية " منصور " ضروريا ـــ سواء من خلال تعليقات و تعقيبات و تبريرات السارد أو من خلال أقوال و أفعال شخصية " منصور" الذي تختفي وراءه شخصية الكاتب من أجل استكمال معادلة الأداء النقدي و الإعلامي على مستوى المجتمع.



[1] المصدر نفسه ، ص196.

* هناك علامات أخرى تدلّ على حضور الكاتب مثل: تقنية الوصف، و كذلك اختياره للشخصيات [مثقف، غني، فقير، محتال ...]



تعليقات تعقيبات تفسيرات أقوال أفعال

1-3-2 القارئ:

إذا كان حضور الكاتب في الرواية ـــ تجسّد عن طريق الشخصية الساردة ، و الشخصية المحورية، و حتى شخصيات اختارها ، و موضوعات و ثيمات انتقاها ، فما هي علامات حضور القارئ في النص باعتباره الطرف الثاني في العملية الأدبية الإبداعية؟ خاصة و أنّ " النص يفترض مساعدة القارئ كشرط لتحيينه و تحقيق فعله »[1] .

تميزّت النصوص الأدبية المعاصرة خاصة السردية منها باستدعاء القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص لأنّ « الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة و يدعوه للمساهمة في عملية تكوين النص» [2]

و قد سبق و أشرنا إلى وجود نوعين من القُرّاء:

قارئ مجرّد ، و قارئ واقعي، فما هو المقصود بهما، و ما الفرق بينهما؟!

أ قارئ مجرّد : Lecteur abstrait :

يقصد به القارئ الذي تصوّره الكاتب عندما وضع خطابه، من خلال عناصر و نُظم معيّنة « فالكاتب يتصوّر قبل عملية الكتابة قارئا ذا سمات و قُدُرات و هواجس معينة، و هو ليس ذاتا محدّدة و لا شخصا معيّنا ، و إنّما صورة مجرّدة ، متخيلة ، أو هو جملة سمات تَفي بصورة متلق متصوّر ممكن قد تتقارب مع قارئ حقيقي »[3].

ب- قارئ واقعي: Lecteur concret:

هو القارئ الحقيقي الذي يقرأ الأثر فعلا، و هو ذو صور و ملامح مختلفة اختلاف البيئات و العصور التي تتمّ فيها القراءة الفعلية فهو من عالم الدنيا، و قد فرّق " كايزر Kayzer " بين القارئين في قوله: « إنّ القارئ المجرّد أو القارئ المتصوّر من طبيعة تخييلية ، إنّه مجرّد تصوّر عالمه ذهن الكاتب، و يمكن أن يُجسّمه ـــ فيما بعد ـــ القرّاء الفعليّون بدرجات مختلفة من التطابق مع الصورة التي

---

[1] أمبرتوايكو: القارئ النموذجي، تر : أحمد بوحسن، ورد في طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 160.

[2] حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص 13.

[3] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص134.

وُضعت له في الأصل، و يمكن أن يكون القارئ الفعلي (أنا و أنت و غيرنا) ـــ بقراءته مضاد ا تماما للقارئ المتصوّر»[1].

يوفّر لنا نص الرواية جملة من العلامات التي تفترض وجود القارئ ، حيث وظّفها الكاتب بطرق مباشرة و غير مباشرة و نوضح ذلك في ما يلي:

1-3-2-1- الإشارات المباشرة:

يعتبر ضمير المخاطب علامة مباشرة دالّة على القارئ ، أو متلقّي الخطاب، و قد ورد هذا الضمير على لسان السارد تارة ، و على لسان الشخصية المحورية تارة أخرى، و الملاحظ في استعمال الكاتب لهذا الضمير ؛ اقتصاره على ضمير المفرد " أنت " ، فنادرا ما يُدرج ضمير الجمع (نحن) (أنا + آخرون) و لم يدرج الضمير " أنتم " (أنت + آخرون) .

و إذا كان الضمير " أنا " يحيل على المتكلّم (الكاتب) أو (السارد) ، و الضمير " أنت " يحيل على المتلقّي (القارئ / المرسل إليه) ، فإنّه بين الضميرين " أنا " و " أنت " [الكاتب / القارئ] علاقة ذاتية، فإذا تأمّلنا الملفوظ السردي الآتي : « أنا لست قاسيا عليهم .. هذه حقيقتهم، و إلاّ بماذا تفسّر أنت أنّهم كانوا يتسلّلون إلى داره خِفية عن بعضهم بعضا »[2].

نلاحظ أنّ السارد ينتظر إجابة من القارئ ، أو تفسيرا لوضعية الطبقة السياسية، إذ يصفها بالمنافقة و إدراجه للضميرين " أنا و أنت " في نفس الملفوظ يؤكّد مدى الأهمية التي يكتسيها حضور القارئ في النص.

يتبدّى لنا اهتمام الكاتب بالقارئ من خلال تصوّره، أو تخيّله لإجابات و توقّعات يضعها القارئ عن أسئلة يطرحها، مثل قول السارد: « .. و جلوسه إلى طاولته و التفاته إلى أبيه و استلقائه على سريره ذي المفاصل المزعجة، و سعْيه بين الغرفة و المطبخ بحثا عن لُقيمات، ... ـــ و ضياعه في حلقة مفرَغَة، مَالَها من معالم غير العبث و الفوضى و الجنون ـــ ، بالضبط كما توقّعت أنا، فقد أكملت كلامي أنت ! ..»[3].

---

[1] المرجع نفسه ، ص 135.

[2] الرواية ، ص 186.

[3] الرواية ، ص248.

فعبارة " ضياعه في حلقة مفرَغَة، مَالَها من معالم غير العبث و الفوضى " نسبها السارد إلى القارئ و جعله مشاركا في السرد ـــ من خلالها ـــ .

إنّ السارد ـــ باعتباره نائبا عن الكاتب ـــ عندما يركّز على استعمال الضمير " أنت " مستغنيا عن ضمائر الخطاب الأخرى ـــ نحن و أنتم ـــ يجعل الخطاب غير موجّه لعدد كبير من القرّاء ، إنّما لقارئ واحد يُريد إشراكه في مقاصده، و هذا ما يُفسّر استعماله المقتضب للضمير " نحن " ؛ الذي لا نكاد نجد له أثرا في سياق السرد، إلاّ في قوله: « أظنّك و نحن نقترب من النهاية مُجهدين »[1].

أمّا الملفوظات الأخرى التي نسجّل فيها حضورا للقارئ، فنلاحظ السارد يستعمل الضمير " أنت " فقط للإشارة إلى حضور هذا الأخير.

و نذكر البعض منها محاولين تصنيفها في جدول مع تبيين أهمّ الوظائف التي يريد الكاتب إسنادها للقارئ:

الملفوظ السردي	الضمير	الوظيفة	الصفحة
•« عندما تتروي أنت .مثلا ـــ في ركن معزول، أو تقف وراء المحسب، و تراقب القاعة بشيء من التأمل، فإنّه سرعان ما تأخذ هذه الأجساد في التلاشي و الانمحاء ..»	أنت	مراقبة	10
•« لك أنت أن تعلّق بما شئت ، و أن تستنبط ماشئت .. و لا عليك إن كنت من هذا الطرف أو ذاك »	أنت	تعليق	34

[1] م ن ، ص ن.

•« مثل كلّ العزباء اللاّمنتمين، كان يمشي وحده في الشارع حافي القدمين، متأبّطا خفّه السنوي، لماذا؟ .. هكذا، ألديك اعتراض أنت كذلك؟ ! ..»	أنت	معارضة / مساندة / معرفة / اطّلاع	76
•« أمّا أنت، فقد يدفعك الفضول إلى أن تعرف شيئا من أمر " شيخهم هذا " و ها أنا أقصّ عليك من أمره طرفا يسيرا ..»	أنت	اجتياز	79
•« ما أصعب الحياة، حين يكون مفروضا عليك أن تجتاز عقلك إلى ما بعده .. و ما أصعبها لمّا تريد أن تتناولها من حيث انتهى الآخرون ..»	أنت – ك المخاطبة	العقل إلى ما بعده	80
•« أنا لست قاسيا عليهم، هذه حقيقتهم، و إلاّ بماذا تفسّر أنت أنّهم كانوا يتسلّلون إلى داره خفية »	أنت	تفسير	186
•« و ربّما قد تتساءل عن شأن " عمي محمد الخباز" »	أنت	تساؤل إعجاب / توقّع	192
•« هل أعجبتك النهاية؟ هل كانت كما توقّعت؟ ربما لم تتوقّع مطلقا أن تكون النهاية كما قرأت ...»	أنت		285

يشير الجدول إلى أنّ: السارد في كلّ الملفوظات يحدّث القارئ مباشرة، لأنّه يعتبره طرفا مهمّا و عنصرا له قيمته الخاصة في إعادة إنتاج النص، خاصّة إذا كان القارئ يتدخّل بشكل مباشر عن طريق بعض الأسئلة التي يطرحها عليه الكاتب، ما يدلّ على أنّ هذا الأخير يدرك أنّ القارئ حين

يقرأ النص يتفاعل معه، و يتأثّر به و يتجسّد هذا التفاعل في مساءلة القارئ للنص من خلال إجابته عن الأسئلة التي يطرحها النص.

لكن ما يلفت انتباهنا في هذا المقام،هو كثرة استعمال الكاتب للضمير المنفصل " أنت " ، ما يؤكّد أنّه منفصِل عن القارئ بعض الشيء، فلو استعمل الضمير (نحن) لقرّب القارئ إليه أكثر وأنشأ نوعا من الحميمية معه، حيث يُصبحا شخصية واحدة.

1-3-2-1- الإشارات غير المباشرة:

يبدو جليّا أنّ كلّ كاتب، و هو يُنتج نصّه يفترض قارئا معيّنا، فلا يمكن أن نتخيّل نصّا دون قارئ، لأنّ كلّ نص يشترط مساعدة القارئ لتحيينه و تحقيق فعله ، بعبارة أخرى لأنّ « النص هو إنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءا من قدرته التوليدية » [1].

و قد سمحت لنا السياقات المختلفة التي اختارها الكاتب ــ باعتبارها نسقا ــ [لغة النص صفات الشخصيات، تحديد الزمان و المكان] بالتأكّد من أنّ الكاتب قد حدّد قارئا معيّنا يفهم النص و يتقبّله « فلكي ينظم الكاتب إستراتيجيته النصية، عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدارات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه ، و لهذا يتوقّع الكاتب قارئا نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص، بالطريقة التي يفكّر بها الكاتب نفسه، و يستطيع أيضا أن يتحرّك تأويليا كما تحرّك الكاتب تأويليا »[2].

و للكاتب وسائل متعدّدة تُوضع تحت تصرّفه نذكر منها: « اختيار اللغة (...) و اختيار نمط الموسوعة، و اختيار الإرث المعجمي و الأسلوب المعطى، و حصر الحقل الجغرافي »[3] . و اختيار الكاتب لشخصية بطلة مثقفة، واعية تعاني الوحدة و الغربة في وطنها يوحي لنا أنّه يُوجّه خطابه إلى قارئ له مستوى ثقافي محدّد، كما أنّ استعانته بالشعر و الأمثال و الأساطير، تؤكّد لنا نوع القارئ الذي يُتوقّع أن يقرأ النص، و يتناوله بالدراسة و التحليل، حيث نستشِفّ من تلك المرجعيات

---

[1] أميرتوإيكو : القارئ النموذجي ، تر : أحمد بوحسن، ص160.

[2] أمبرتو إيكو: القارئ النموذجي، ص160.

[3] المرجع نفسه ، ص 160ــ 161.

(أسطورة ــ شعر ــ حكم ــ ...) أنّه لا يوجّه خطابه إلى قارئ عادي، و إنّما يوجّهه إلى قارئ ذا ميول أدبية، رومانسية ، و نستدّل على ذلك ببعض النماذج التي تمسّ مختلف المرجعيات ، لأنّها تُعتبر مفتاحا أساسيا لقراءة النص و إدراك أبعاده.

مثل قول السارد: « و قد تتمنّى كما تمنّى " أبو نواس " من قبل:

كسرو الجرة عمدا و سقوا الأرض شرابا

قلت و الإسلام ديني ليتني كنتُ تُرابا »[1]

كما يستعين بالمرجعية الأسطورية في قوله: « .. و لما بدأت الدجاجة تدفع صوتها الواهي الضعيف كما يدفع " سيزيف " صخرته ..»[2].

و لا يخلو النص أيضا من بعض الأمثال و الحكم، مثل قول السارد: « خذ الحكمة من أفواه المجانين »[3] و قوله : « رُبّ ضارّة نافعة »[4].

ما يجب لفت الانتباه إليه أيضا، هو أنّ القارئ قد يحضر في النص بطريقة غير مباشرة أخرى تتعلّق بوظيفة السارد ، فهو حينما يقدّم تفسيرات ، و يشرح أفكارا ، و يصف شخصيات (أحلام مشاعر، ملامح) ، و يحدّد الزمان و المكان بوضوح و دقّة ، معتمدا على عدّة تقنيات ــ مثل الخطاب المباشر و غير المباشرــ إنّما يقصد من وراء كلّ ذلك إيصال الفكرة إلى القارئ و إيضاح القضية المطروحة ، و محاولة إقناعه بها .

بناء على ما تقدّم نخلُص إلى أنّ الكاتب استطاع ــ من خلال هذه المرجعيات و التقنيات ــ أن يعطي للقارئ حقّه، حيث اعتبره شخصية من شخصيات السرد، ووفّر له كلّ الظروف التي تساعده على تفكيك النص و ملء فراغاته بعد القراءة و التحليل.

1ــ 4ــ الشخصيات المتكرّرة personnages anaphoriques

بؤكّد " فيليب هامون" على أنّ هذا النوع من الشخصيات هو الذي يهمّه أكثر في دراسته « و أنّ النظرية العامة للشخصية سوف تتبلور انطلاقا من مقولات المعادلة "Equivalence "

---

[1] الرواية ، ص90.

[2] المصدر نفسه ، ص 129.

[3] المصدر نفسه ، ص173.

[4] المصدر نفسه ، ص 31.

و الاستبدال "Substtution " ، و الاستذكار " Anaphore " ، فالملفوظ الأدبي يتميّز باستقلاليته و خلقه لسنن و نحو خاصين به ، هذا النحو الذي يوظف الاسترجاعي أكثر من المرجعي و التقريري، و كلّ شخصيات الملفوظ تحمل الاسترجاعية بشكل دائم»[1].

من هنا نستنتج أهم الوظائف التي تنهض بها هذه الشخصيات:

* وظيفة اقتصادية.

* وظيفة استبدالية.

* شحذ ذاكرة القارئ.

إذا تتبّعنا نمط هذه الشخصيات في الرواية ـــ موضوع الدراسة ـــ نلاحظ أنّه ورد بصورة مكثّفة لكن بإمكاننا التمييز بين نوعين من هذه الشخصيات ؛ شخصيات تنهض بوظيفة الاستذكارأو الاسترجاع، و شخصيات تقوم بتأويل الدلائل(الشخصيات الاستشرافية).

1ـــ4ـــ1ـــ شخصيات لها قدرة على التذكّر أو الاسترجاع personnages doue de memoir

عرفت حضورا واسعا في النص ، و تأتي في مقدّمة هذه الشخصيات الشخصية الرئيسة التي اتّخذت أحلام اليقظة وسيلة للهروب من الواقع ، و ادّعت الجنون لكشف المسكوت عنه، وراحت تسترجع الماضي في محاولة لإحداث مقارنة بينه و بين الحاضر، سواء كان هذا الماضي يبعث على الخير و السعادة ، و الحب و الاطمئنان، أو يبعث على الأسى و الحزن و الكآبة و اليأس.

يعكس ـــ هذا الماضي ـــ حديث " منصور " عن الأجداد و الأرض و الثوار و الاستقلال، و يتجسد في قوله:

« أنا مازلت أنا ... مثل جدودي، إنّما دون جوارٍ و سبايا.

مثل جدي .. إنّما دون سحابات لأنّي ـــ هاهنا ـــ دون سماء.

و الذي تُخرج أرضي من غلال و محاصيل و نفط، مثل جدّي أنا أعطيه لقطعان النساء و أمَنّي عامة الشعب بجنّات و حور، و قصور و خمور ـــ و بحارٍ من حساء .. أتمنّى .. إنّما جدّي الذي عاش قديما عاش في ظلّ التكايا.

مستريحا بين غيمات البخور.

---

[1] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص 25-26.

و أنا مثل جدودي .. مثلما كانوا أكون »[1]

فهو يؤكّد على ضرورة العودة إلى الماضي من أجل استلهام العِبر و حفظ الدروس، حيث أصبح الكثير يَعتقد أنّ الماضي قيدٌ للحاضر، و أنّه صفحة يجب طيّها ووضعها في خانة النسيان، و إحداث قطيعة بينها و بين الحاضر، ممّا أحدث صِراعا بين الأجيال ، فاللاّحق يُجرّم السابق ، و السابق يتبرّأ من هفوات اللاّحق ، و يتهرّب كلا الطرفين من المسؤولية.

و ما يلفت انتباهنا في هذا المقام، هو استرجاع " منصور " للماضي عبر مقاطع شعرية أكثر منها نثرية، ما يدفعنا إلى التساؤل عن سبب ذلك؟!.

إذا قلنا إنّ الماضي هو ذاكرة الشعوب و الأمم، و الشعر بالنسبة للعرب قديما يُعدّ ذاكرتها أيضا،حيث خلّد فيه الشعراء أيّام القبائل العربية و إنجازاتها، و حتى هزائمها، و حضور الماضي في طابع شعري فيه ربط لهذا الأخير ـــ الماضي ـــ بهويّة العرب و تبيان للأصالة العربية، لذلك كانت الصلة أمتن و الوصف أبلغ.

في مواضع أخرى يستحضر " منصور " الماضي ليُلقي اللّوم على القُدامى، محمّلا إيّاهم بعضا من تلك المسؤولية التي خلّفت حاضرا سيّئا، حيث يقول موجّها الحديث إلى أبيه: « هذه أخلاقكم يتوارثها اللاحقون المارقون عن السابقين الآبقين، و من حقّي أن أشكّ فيك حتّى و إن كنت ميّتا ! .. و ما أضلّنا و أضرّ بنا إلاّ أنّنا لا نستطيع أن نشكّ في موتانا، أو ننتقدهم أو نقترح عليهم، رغم أنّهم يدسّون أنوفهم في كلّ أشيائنا .. حتّى في حميميات حياتنا، تعيشون حياتكم كما تشتهون طيبين و خُبثاء و (...) إن كنتم فعلا كما تدّعون ، فمن الذي أغرق التاريخ في الدّم ، و من سوّد وجهه بالدنايا و المخازي، و من أيّ الأصلاب تنزّلت هذه الأوبئة و البلايا؟..»[2].

إنّه ينفي عن القدامى ما يدّعونه من نزاهة و طيبة و إيمان، و يتّهمهم بإغراق التاريخ في الدماء و البلايا، لأنّهم لم يكونوا دائما أهل « عصمة ، ففي كلّ ما قالوه نسبة من الارتياب أملاها الهوى السياسي أو التعصّب المذهبي و الطائفي »[3].

و قد عمد " منصور " إلى استحضار جملة من الأعلام لها وقعها و دلالاتها الثابتة في الماضي

---

[1] الرواية ، ص 165-166.

[2] الرواية ، ص238.

[3] المصدر نفسه ، ص 173.

و هذا يدلّ على استمرار الماضي في الحاضر، فهو لم يسترجع تلك الشخصيات اعتباطا ، و إنّما لأغراض معيّنة تتلاءم و طبيعة السياق الواردة فيه، و هذا ما يثبته لنا الملفوظ السردي الآتي:

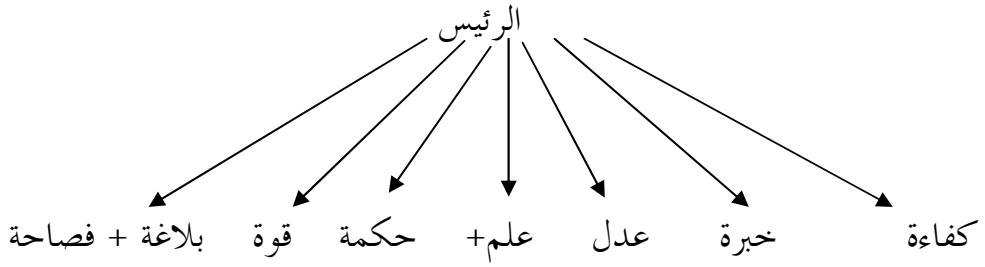
« تذكّر " الداي الحسين " و " سيدي فرج " و " المستعصم بالله " و " مؤيّد الدين بن العلقمي " و آخرين ، و كم خرّبت الدّين و الدنيا ألقاب الملك »[1].

إنّ اقتران هذه الأسماء بلفظة " الملك " و " الخراب " يُوحي باستمرار هذا الخراب و امتداده إلى الزمن الحاضر، و يُعزى ذلك إلى سوء تسيير المسؤولين لشؤون رعاياهم، و استغلالهم لمناصبهم من أجل السيطرة و بسط النفوذ ؛ فالإمام يكذب و ينافق و يسرق باسم الدين ، و الغني يفرض سيطرته و احترامه باسم المال ، و المسؤول يضرب و يقتل باسم القانون، هكذا سيكون العنف و الفوضى معادلا موضوعيا لهذه الظروف.

داخل محيط السجن، استرجع البطل شخصيات تاريخية ــ سياسية ــ في مقام ذكره لشخصية الرئيس، إذ يقول: « و إذا الرئيس قد اعتمّ عمامة كعمامة " محمد علي " و صار ذا لحية كلحية " بربروس " و لسان صارم يتدلّى كسيف " الحجّاج " »[2] .

إنّ ذكره لهذه الشخصيات يشحذ ذهن القارئ بأفكار يفرضها السياق، تتجلّى في إدراك الصفات التي أراد " منصور " إسنادها لشخصية الرئيس، من وقارٍ ترمز له العمامة و اللحية، و صرامة في الرأي و صلابة أو شجاعة في المواقف الصعبة توحي بها شخصية " محمد علي " ، و فصاحة و حدّة خطاب ترمز لها شخصية " الحجّاج ".

فبمجرّد ذكر شخصية الرئيس في الملفوظ أوّلا ، و إدراجها مع شخصيات تاريخية معروفة " محمد علي ــ الحجّاج ــ ثانيا، يكتمل معناها في ذهن القارئ.



[1] المصدر نفسه ، ص 274.

[2] المصدر نفسه ، ص199.

فمنصور لم يكن مضطرا إلى ذكر صفات " شخصية الرئيس " ، و التفصيل في مواقفها، لأنّ مميّزات شخصية الرئيس في الزمن الحاضر ما هي في الحقيقة إلاّ امتداد لمميّزات هذه الشخصية في الزمن الماضي.

بالإضافة إلى ما ذكرناه، نلمس في الرواية استرجاع " منصور " لشخصيات حاضرة في سياق السرد بعيدة عنه ، و مثالنا على ذلك تذكّره لنصائح أمّه ـــ الغائبة عنه ـــ في بعض المواقف، مثل ما جاء على لسان السارد في قوله: « تذكّر نصيحة أمّه ألاّ يمشي حافيا على البلاط .. ها هو الآن كلّه على البلاط البارد !! .. ما عساك يا أمّه تفعلين؟»[1].

فغرض الاستذكار هنا تبيين مدى أهمية النصائح التي تقدّمها الأم، و هي إن كانت على المستوى السطحي نصيحة لمنصور، فهي على المستوى البعيد نصيحة لكلّ قارئ.

و بمجرّد استرجاع شخصية " سيد قطب " في الملفوظ السردي الآتي: « عند هذا الحد قفز إلى ذهنه اسم " سيد قطب " ، و الجاهلية المتجدّدة و المشنقة و هزيمة 1967 و غيرها من الأحاسيس المشجّرة »[2] تتبادر إلى ذهن القارئ النكبة العربية ، أو الفضيحة التي عاشها العرب إثر هزيمة 1967 واسترجاعها في هذا السياق دليل على أنّ الهزيمة لاتزال مستمرّة إلى يومنا هذا ، لأنّ المجتمع لايزال يُعاني الضياع و التقهقر ، و الشعب لم تبرحه البطالة ، و التشرّد و الجهل و اليأس، ما يوضّحه لنا الملفوظ الآتي : « فحياة هذا الشعب يضبطها المؤقت، ويحرّكها الموسمي، فالفن مواسم، و التديّن مواسم ... و السياسة مواسم »[3].

الوطن العربي ←

ماضي ← هزيمة ← قتل ، سجن ،نفي ، إعدام.

حاضر ← هزيمة ← بطالة، فقر ، جهل،تهميش.

و تواتر حديث الشخصية البطلة مع " صورة الأب " ما هو إلاّ استرجاع لشخصية الأب بسلطتها التي خوّلها لها موقعها داخل الأسرة، و قد تنوّعت مواضع استذكارها، فإذا ما دقّقنا الملاحظة

---

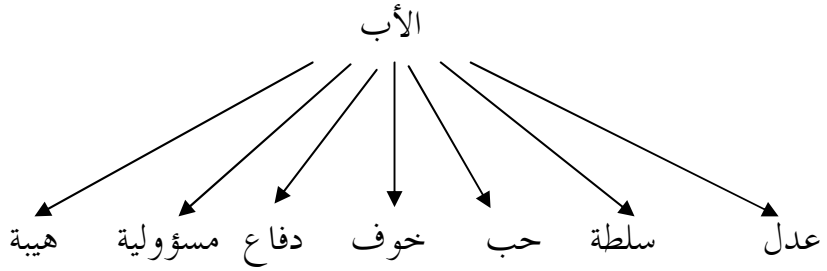
[1] الرواية ، ص196.

[2] المصدر نفسه ، ص 135.

[3] الرواية ، ص134.

في الملفوظ السردي الآتي: « فبمجرّد ما حاول الشيخ المهرول خلفي اجتياز قبرك، حتى علقت زوائد سرواله العثماني بالشاهدة ، فسقط و هو يصيح من الألم .. فشكرا جزيلا يا أبي .. فقد دافعت عنّي حتّى من قبرك ، و أَبيت إلاّ أن تكون أبًا حتى و أنت رميم، و هذا فضل لا أنساه لك .. و ربّما غدا سأزورك لأُزيّن قبرك بباقة ورد »[1] نعتبر شاهدة القبر حافزا أساسيا لاسترجاع" منصور " لأبيه المتوفّى، حيث يوضّح للقارئ مدى اهتمام الآباء بالأبناء، و خوفهم عليهم، فهم يضحّون بأنفسهم في سبيل إسعادهم ، و ما هذا إلاّ غرض واحد من أغراض استرجاع هذه الشخصية ، و هناك أغراض أخرى نذكُر منها:

محاولة تنبيه القارئ إلى أهمية هذه الشخصية في حياة كلّ إنسان، و ضرورة احترامها و تقديرها و الدفاع عن حقوقها، و مراعاة طلباتها و الاستماع إلى آرائها.



سبق و أشرنا إلى: أنّ شخصية " منصور " هي أول شخصية استذكارية في النص، لكنّها لا تنفرد وحدها بوظيفة الاسترجاع.

فهناك شخصيات أخرى نهضت بوظيفة الاستذكار أو الاسترجاع، مثل: " الجدّة نعناعة " ؛ التي استرجعت ماضيها، الذي يمثّل رمز الثورة التحريرية، حيث تسترجعه؛ بذكر مقتل والدها و زوجها و من خلال هذا الاسترجاع يتذكّر القارئ الثورة و الجهاد و المجاهدين، و الاستعمار و الشهداء.

تسترجع الشخصية المحورية جملة من الأسماء (الأدبية، الأسطورية، الفكرية...) من أجل إضفاء دلالات معيّنة على النص، و تزويد القارئ بمعلومات عنها؛ لأنّ هذه الشخصيات « ذات كثافة حكائية تشتغل كما لو كانت اختزالا للبرنامج الحكائي و توجيها له نحو إنتاج شفافية معيّنة

[1] المصدر نفسه ، ص26.

(...) و ستشكّل عنصرا هاما في مقروئية السرد لأنّها تنجح دائما في الاندماج ضمن البنية الحكائية الشاملة للعمل و تمدّها بكلّ ما هي في حاجة إليه من الوضوح و الشفافية »[1]

و نذكر من هذه الشخصيات : أبو نواس، علي بن أبي طالب، هارون الرشيد، ابن خلدون، أبو حيّان التوحيدي ، سيزيف، سيد قطب.

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ : الشخصيات المسترجعة أضفت على النص دلالات عميقة و شحذت ذهن القارئ بأفكار مفيدة، و حقّقت بعض الوظائف التي أشار إليها " فيليب هامون " في كتابه " سيميولوجية الشخصيات الروائية " ، نذكر منها:

* وظيفة اقتصادية: مثل شخصية " الرئيس " ، فبمجرّد ذكرها تتكوّن فكرة مسبقة في ذهن القارئ، لذلك سيكون السارد أو الشخصية المحورية في غنى عن الاسترسال في وصفها، و تفسير تصرّفاتها.

* شحذ ذاكرة القارئ:

فكلّ الشخصيات المستحضرة تشحذ ذهن القارئ بدلالات عميقة، و أفكار دقيقة، سواء كانت هذه الشخصيات معروفة بالنسبة إليه ، أو غير معروفة، فإذا كانت غير معروفة وجب عليه القراءة لتكوين فكرة واضحة عنها.

1ـــ4ـــ2 شخصيات استشرافية :

تنهض هذه الشخصيات بوظيفة التعليق على وضع الشخصية المحورية، و توجيه بعض النصائح لها بُغية حمايتها من المستقبل، و خوفا عليها من الانزلاق وراء حماسِها و تفاؤلها، و تُسجّل هذه الشخصيات فصلة مع الحاضر الذي تحيا فيه الشخصية المحورية، لتعقد وصلَة مع المستقبل الذي تحقّق فيه توازنها؛ فهي تُؤوّل الواقع و تتوقّع المستقبل ، و تدخل ضمن ما يسمّيه " جيرار جينيت " : " اللواحق " حيث تكون « بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي: حمل القارئ على توقع حادث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات (...) كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض، أو زواج بعض الشخوص »[2].

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 256-257.

[2] حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي، ص132.

و يُصطلح على هذه الشخصيات أيضا اسم: الشخصيات الاستشرافية ، و الاستشراف هو « مجرّد استباق زمني الغرض منه التطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي»[1].

عند استقرائنا للمتن الحكائي، لاحظنا أنّ توظيف الكاتب للشخصيات الاسترجاعية ـــ بوظائفها المختلفة ـــ كان أكثر من توظيفه للشخصيات الاستشرافية التي تتوقّع مستقبل بعض الشخصيات الموجودة داخل سياق السرد.

فشخصية " عمي صالح القهواجي " كثيرا ما كانت تنصح " منصور " بترك تصرّفاته الطفولية و تتوقّع أن يقع يوما ما في شرّ أعماله قائلة: « سيقتلك البرد، و احذر من دفء الخمر إنّه خدّاع»[2] و جاره " الطيب " أيضا راح يستبق الأحداث، و يبيّن له أنّه يسير في طريق تحفّه الأشواك، حيث أمره قائلا: « دع عنك هذه اللعبة الخطيرة، إنّي أخاف عليك أن تحاول يوما العودة إلى رشدك و عقلك فلا تستطيع، و إن استطعت فلن يصدّقك الناس .. و ما جدوى العبقرية إذا أجمع الناس على أنّها ضرب من الجنون؟ »[3].

يأتي الفعل المضارع مقترنا بأداة النفي " لا " ليثبت استمرارية" الجنون " في الماضي و الحاضر و المستقبل.

الابتعاد عن اللعبة الخطيرة (ادّعاء الجنون) + يستطيع => عقل.

الابتعاد عن اللعبة الخطيرة + لا يستطيع => جنون حقيقي.

و قد عمدت شخصية " الجار " إلى توظيف هذا الاستباق ، لتضع " منصور " أمام الأمر الواقع للحدّ من مثاليته، لأنّ الواقع ميؤوس من إصلاحه.

في كثير من المواضع تحاول شخصية السارد استشراف بعض الأحداث، أو الأفعال التي تريد الشخصية البطلة القيام بها، بغرض الكشف للقارئ عن أفكار هذه الأخيرة و نواياها، فتقول مثلا: « أنا لا أشكّ أنّه يقصد دار الجدّة نعناعة .. و إنّه ليستطيع أن يتسوّر الحوش و يقفز إلى رحبة الدار على رؤوس البنان، و يستطيع أن يُوصِل الواصل الكهربائي بمأخذ التيار، ثمّ يصعد بمسجّلته فوق

---

[1] المرجع نفسه ، ص 133.

[2] الرواية، ص05.

[3] المصدر نفسه، ص86.

السور ، و له أن يعلّق المسجلة قرب الغصن الذي يبيت عليه الديك (...) و يستطيع أن يقضي ليلته ساهرا فوق السطح القرميدي ، و ليس مستبعدا أن يكون قد ارتدى المعطف الصوفي لأجل ذلك »[1]

فالسارد يتوقّع أحداثا يُحتمل أن تكون صحيحة، كما يُحتمل أن تكون مستَبعَدة الوقوع.

وغير بعيد عن هذا السياق يستمرّ السارد في استباق الأحداث مستشرفا وضعية " منصور" إذا أراد أن يقصد كوخ " عليوة الزوالي" ، قائلا: « باستطاعة " منصور " أن يسجّل ما شاء ، خاصة و أنّ التيوس قد شبقت و اشتدّت غلمتها، فهي طول اللّيل تنبنب ، لكن عليه أن يُعد للبرغوت عُدّته قبل قبل أن يفكّر في عدّة البرد، و إذا حدث أن انتبه" عليوة الزوالي " ، و جاء ليتفقّد قطيعه، فما أسهل أن يهدّئ باله بعشرة دنانير أو أقل، و إن شاء زاد عليها قليلا ...»[2].

إضافة إلى هذه الشخصيات تتدخّل شخصية " منصور" في بعض المقامات لتستشرف أحداثا تتوقّع حصولها في المستقبل ، و نوضّح ذلك بالملفوظ السردي الآتي: « ... أنت مدعوّ هذا المساء لمشاهدة عرض مسرحي هزلي من فصل واحد، (...) سَيُرفَع الستار على بعض وجوه القرية ووُجهائها .. ستراهم يفرّون من الضوء كالخفافيش، و يختفون في ظلام الزوايا، و خلف الشجَيرات و ستراهم يبحثون عن الظلام الأظلم ..»[3].

وصفوة القول إنّ : شخصية " منصور " قامت بوظائف متعدّدة داخل السرد، فنهضت بدور الشخصية الاسترجاعية بعودتها إلى الماضي أملا أن تجد فيه عزاءً و بديلا عن الحاضر المزيّف بالدنايا و الخطايا، لكّنها اكتشفت أنّ الماضي بدوره كانت له يد طولى في تدنيس الحاضر، كما قامت بدور الشخصية الاستشرافية ، إذ نهضت بمهمّة استباق الأحداث و توقّع المستقبل ، إنّها الشخصية التي تؤطّر الأحداث و تمرّر المشاهد، و تؤدّي المواقف، و تفتعِل العلاقات مع شخصيات أخرى. فكلّ الوظائف السردية متصلة بها اتّصالا عضويا، حيث لا يوجد أداء حركي أو لغوي إلاّ و يتمّ منها، فهي التي تقدّم الأمكنة و تفعّلها دلاليا، و هي التي تقارب و تُباعِد بينها، و هي التي تُفاعل بين الشخصيات و تتفاعل معها ، و هي التي تُجري الحوار بنوعيه ـــ الداخلي و الخارجي ـــ و هي بالإضافة إلى كلّ ذلك تقوم إلى جانب الراوي بالتعليق على الأحداث ، و بالتالي ، فهي مركز للأحداث، و مفعِّلة لها.

---

[1] الرواية ، ص86.

[2] المصدر نفسه ، ص144.

[3] المصدر نفسه ، ص67 .

بعد تفصيلنا في أنواع الشخصيات المحرّكة لأحداث الرواية استطعنا تحديد موقف الكاتب من عدّة قضايا:

ــ موقفه من المثقف العربي عامة ، و المثقف الجزائري خاصة، إذ بيّن معاناته في واقع رفع شعار الاستبداد و الظلم و التهميش و الإقصاء.

ــ موقفه من الأفكار الدينية و السياسية المؤطّرة للمجتمع ، إذ يكشف عن تحجّر فكرة الدين و تقوقع مفهومها في الذهنيات ، و تحوّلها إلى أداة مِطواعة تجرَّب وفق غايات فردية وُصَولية و أهداف دنيوية رخيصة.

و بعد تعرّفنا على هذه الأنواع ننتقل إلى عنصر آخر يتعلّق بدراسة دال الشخصية و مدلولها.

و نعمد أولا إلى طرح أسئلة توجّه دراستنا لهذا العنصر، فما هي علاقة الشخصية بالدليل؟ و ما هي الصفات و المؤهّلات التي أسندها الكاتب لشخصيات الرواية؟، و ما طبيعة المقاييس التي اعتمدها في وصف شخصياته الروائية؟.

II / ــ دال الشخصية و مدلولها:

2ــ1ــ الشخصية و الدليل:

ينظر " فيليب هامون " إلى الشخصية الروائية على أنّها دليل، يجري عليها ما يجري على الدليل اللساني؛ « إنّه دليل فارغ، أي بياض دلالي لا قيمة له إلاّ من خلال انتظامه داخل نسق محدّد إنّها كائنات من ورق على حدّ تعبير بارت»[1] ، لأنّ هذه الأخيرة باعتبارها مفهوما سيميولوجيا يمكن أن تُحدّد في مقاربة أولى « كمورفيم مُمَفصَل بشكل مضاعف: مورفيم غير ثابت و متجلّ في شكل دال لا متواصل (مجموعة من الإشارات) يُحيل على مدلول لا متواصل (معنى أو قيمة الشخصية) و على هذا ستحدّد الشخصية من خلال شبكة علائقية من التشابهات و التراتبية و الانتظام (توزيعها) التي تربطها على مستوى الدال و المدلول تزامنيا أو تعاقبيا مع الشخصيات الأخرى و عناصر العمل الأدبي الأخرى سواء على مستوى السياق الأدبي القريب (شخصيات نفس الرواية نفس العمل الأدبي) ، أو السياق البعيد (في الغياب: شخصيات نفس النوع) »[2] .

---

[1] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص08.

[2] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص26.

فـــ:على مستوى المدلول " Signifié " ؛ لا تكتمل ملامح الشخصية، و لا تتلقّى دلالتها النهائية إلاّ مع عملية التلقي، و نهاية مختلف التحوّلات التي كانت سندا لها و فاعلا فيها، غير أنّ مدلول الشخصية لا يشكّل من خلال التكرار فقط، و لكن أيضا من خلال « التقابل، أي في علاقة الشخصية مع شخصيات الملفوظ الأخرى، و من هنا تأتي أهمية تحديد و إحصاء المحاور الدلالية التي تقف وراء تشكيل الشخصية ، ووراء تقابلها مع الشخصيات الأخرى »[1] ، و نفهم من ذلك: أنّه يجب علينا التركيز على السياق الذي ترد فيه الشخصية ، و العلاقات التي تربطها بالشخصيات الأخرى و بعناصر العمل السردي الأخرى.

أمّا على مستوى الدّال ، فيؤكّد " فيليب هامون " أنّ الشخصية لا يمكن أن تظهر إلاّ من خلال مجموعة من الإشارات التي يمكن تسميتها " سِمَته " لذلك « فإنّ اختيار اسم معيّن لشخصية معيّنة، عادة ما يتمّ انطلاقا من الواقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال (...) و يُساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية (مثلا : تختلف الأسماء في روايات نجيب محفوظ من حيّ إلى حيّ و من طبقة إلى طبقة »[2] .

من هنا يمكننا القول إنّ" الكاتب " قد يعتمد في اختياره لأسماء شخصياته الروائية على اتجاهاته الجمالية، كما قد يركّز على ضمير نحوي؛ أو رقم أو حرف، أو على طرق أخرى مختلفة.

و انطلاقا من ذلك لا يمكن أن تتحدّد الشخصية ـــ فقط ـــ من خلال موقعها داخل العمل السردي، و لكن « من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشخصيات الأخرى، إنّها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أعلى (العوامل)، أو وحدات من مستوى أدنى(الصفات المميزة)»[3].

بعد هذه الإشارة، نتعرّف الآن على كلّ مستوى من المستويات المذكورة من خلال ما توفّره الرواية من مادة ـــ من ناحية ـــ و من خلال ما وفّرته لنا هذه المقاربة من إجراءات ـــ من ناحية أخرى ـــ

2ـــ 1ـــ1ـــ تحديد مؤهلات الشخصيات وصفاتها:

---

[1] المرجع نفسه ، ص 09.

[2] المرجع نفسه ، ص 09-10.

[3] المرجع نفسه ، ص10.

من الواضح أنّ الروائي هو الذي يقرّر عدد و نوعية الصفات و المزايا التي يُسندها لشخصياته كما يُحدّد دلالة تلك القرائن المسْنَدة إليها، لكن المهم بالنسبة للكاتب ليس دائما إتقان فن الوصف (المظهري و النفسي) ، لكي يجعل شخصياته واقعية و ذات دلالة ، و تعيش في وعي القارئ، و إنّما الأهم ؛ أن يعرِف كيف يقيم علاقات منطقية متلاحمة بين وجود الشخصية(المظهري و الباطني) و بين السياق الاجتماعي و الأيديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود « فالسمات المظهرية أو النفسية للشخصية سواء كانت دقيقة أو إجمالية تكون دائما متضامنة مع رؤيات العالم التي تميّز لحظة من لحظات المجتمع »[1] .

و لفهم تكوين الشخصية و بنائها نلجأ إلى مقياسين أو معيارين حدّدهما " فيليب هامون " في كتابه " سيميولوجية الشخصيات الروائية " هما:

أـــ المقياس الكمي:

يقاس وضوح الشخصية، استنادا إلى كمية المعلومات التي يقدّمها الكاتب عنها، لذلك « يُعدّ المقياس الكمي إجراءً نقديا صالحا لتحديد نسبة الوضوح في الشخصية الروائية، و ليس في الرواية التقليدية قانون صارم لهذا المقياس، إذ أنّ الروائي حرّ في أن يطرح المعلومات كلّها في بداية الرواية أو يجعلها منجّمة بحيث يتعرّفها القارئ شيئا فشيئا »[2] .

إذا نظرنا إلى النص موضوع الدراسة ـــ على ضوء المقياس الكمّي لقياس كمية المعلومات التي تتواتر حول الشخصية ـــ نجد الكاتب يعمل على ملء شخصياته بصفات داخلية و خارجية.

داخلية : تتعلّق بالحالة النفسية التي تعيشها ، و خارجية : تتعلّق بمظهرها الخارجي ، مثل: الملامح الجسدية ـــ من جمال و قبح و طول و هيئة ـــ و بطريقة إحصائية استطعنا حصر عدد الصفحات التي ورد فيها ذكر الشخصية بصفاتها و مؤهّلاتها و تحصّلنا على:

تطبيق المقياس الكمي		
الشخصيات	أرقام الصفحات	عدد الصفحات

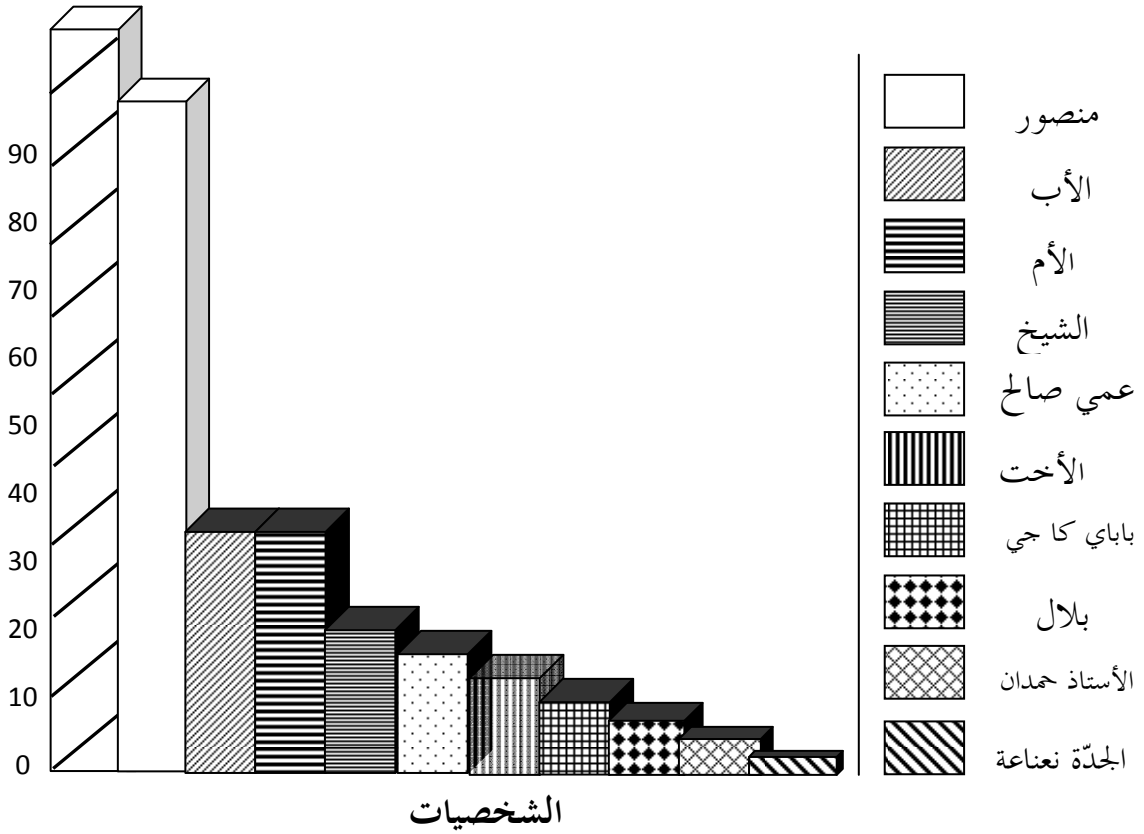
[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص226.

[2] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية ، البناء و الرؤيا ، ص 133.

منصور	01 ــ 02 ــ 03 ــ 04 ــ 05 ــ 06 ــ 07 ــ 08 09 11 ــ 13 ــ 14 ــ 16 ــ 17 ــ 20 ــ 21 ــ 22 24- 25 ــ 27 ــ 28 ــ 29 ــ 30 ــ 31 ــ 32 34 ــ 35 36 ــ 40 ــ 42 ــ 44 ــ 45 ــ 46 ــ 48 50 ــ 51 53 ــ 55 ــ 56 ــ 62 ــ 63 ــ 66 ــ 70 72 ــ 75 76 ــ 77 ــ 78 ــ 81 ــ 86 ــ 87 ــ 88 89 ــ 90 93 ــ 94 ــ 99 ــ 100 ــ 102 ــ 104 108 ــ 110 111 ــ 114 ــ 121 ــ 128 ــ 130 132 ــ 133 136 ــ 137 ــ 139 ــ 140 ــ 144 145 ــ 148 150 ــ 152 ــ 155 ــ 159 ــ 162 164 ــ 165 169 ــ 181 ــ 229 ــ 241.	87
الأم	16 ــ 43 ــ 44 ــ 45 ــ 46 ــ 47 ــ 48 ــ 49 50 52 ــ 54 ــ 55 ــ 76 ــ 87 ــ 97 ــ 100 112 114 ــ 116 ــ 142 ــ 163 ــ 169 ــ 170 171.	24
الأب	15 ــ 16 ــ 23 ــ 27 ــ 34 ــ 35 ــ 49 ــ 52 76 91 ــ 92 ــ 95 ــ 116 ــ 117 ــ 118 147 -155-156 ــ 162 ــ 164 ــ 167 ــ 219 224.	24
الشيخ	06 ــ 07 ــ 25 ــ 26 ــ 32 ــ 42 ــ 62 ــ 63 65 69 ــ 70 ــ 75 ــ 79 ــ 108 ــ 110 ــ 115.	16
عمي صالح	05 ــ 06 ــ 07 ــ 08 ــ 10 ــ 58 ــ 60 ــ 131 174 ــ 175 ــ 231 ــ 232 ــ 249.	13
الأخت	57 ــ 58 ــ 59 ــ 60 ــ 61 ــ 67 ــ 71 ــ 72 73 75 ــ 76.	11
باباي	64 ــ 66 ــ 79 ــ 99 ــ 159 ــ 163 ــ 260.	07

كا جي بي		
بلال	57 ــ 58 ــ 62 ــ 74 ــ 150 ــ 151.	06
الأستاذ حمدان	173 ــ 174 ــ 176 ــ 218 ــ 280.	05
الجدّة نعناعة	101ــ 102 ــ 125.	03

و يتبيّن من خلال معطيات المقياس الكمّي ، أنّ تصنيف الشخصيات تَرَاتُبِيًا يكون على النحو الآتي:



ع / الصفحات	الشخصيات	الرتبة
87	منصور	1
24	الأم	2
24	الأب	2

16	الشيخ	4
13	عمي صالح	5
11	الأخت	6
07	باباي كا جي بي	7
06	بلال	8
05	الأستاذ حمدان	9
03	الجدّة نعناعة	10

ما يُلاحظ من نتائج المقياس الكمّي أنّ :

شخصية "منصور" أكثر حضورا في المتن الروائي من الشخصيات الأخرى ، و هذا ما تؤكّده نسبة المعلومات المتواترة عنها.

ما يلفت انتباهنا أيضا: أنّ شخصية الأب و شخصية " الأم" تحتلاّن نفس الرتبة، و يُفسّر ذلك بمكانتهما المتساوية في قلب" منصور " ، و تقترب باقي الشخصيات من بعضها ـــ من خلال نسبة تواترها ـــ إذ لا يُعدّ الفارق بينها كبير .

هكذا تكتسي شخصية" منصور" أهمية بالغة، و نظرا لهذه الأهمية عمدنا إلى إضافة إجراءات أخرى خاصّة، تُبرز مكانتها. حيث قمنا بإحصاء الأفعال التي جاءت فيها هذه الأخيرة فاعلا نحويا، سواء كان الفعل مثبتًا أو منفيا، مع استبعاد كلّ الأفعال الناقصة، فوجدنا ما يقارب 2584 فعلا، و تكرار هذه الشخصية بلفظة " منصور " ما يقارب 223 مرّة.

لم تحظ الشخصيات الأخرى بهذا القدر من التواتر ، فإذا أحصينا تلك الشخصيات بالاعتماد على أسمائها نجد :

اسم الأب يتكرّر: 124 مرّة.

اسم الشيخ: 99 مرّة.

عمي صالح: 84 مرّة.

الأم : 68 مرّة.

الجدّة نعناعة: 24 مرّة.

الأستاذ حمدان: 21 مرّة.

باباي كا جي بي: 16 مرّة.

بناءً على ما تقدّم نخلُص إلى : أنّ الكاتب صوّر لنا شخصية "منصور" تصويرا كليّا، محيطا بجميع جوانبها، مبيّنا ضيَاعها ، تدمّرها، و تمرّدها على الأوضاع، في حين لم يخُص الشخصيات

الأخرى إلاّ بإشارات بسيطة لأفعالها و مواقفها، لأنّها شخصيات ثابتة (صامتة) لا تشتغل إلاّ أثناء تقاطعها مع شخصية "منصور".

لكن المقياس الكمّي وحده لا يستطيع أن يُمِدَّنا بكلّ ما نحتاج إليه لفهم تكوين الشخصية و مقوّمات بنائها لأنّ « الاعتماد على المعلومات الكمية وحدها لا يؤّدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جميع جوانبها، و إنّما يُخبرنا عن بعضها و يحجب بعضها الآخر، لهذا يأتي المقياس النوعي ليدَقّق في مصدر المعلومات المقدّمة عن الشخصيات و الطريقة المختارة لعرضها في السرد »[1] ، فما هو المقصود بالمقياس النوعي؟ و ما هي الطرق الأساسية التي يستند إليها هذا المقياس؟.

ب ــ *المقياس النوعي*:

يبحث هذا المقياس في مصدر المعلومات المتواترة عن شخصية معيّنة، هل هي مقدّمة بطريقة مباشرة (من طرف الشخصية نفسها، أم بطريقة غير مباشرة ــ من طرف الراوي أو شخصيات أخرى ــ و يعتمد هذا المقياس على مبدأين أساسيين: [2]

ب1ــ مبدأ التدرّج: بمعنى الانتقال من العام إلى الخاص، أي من مظهر الشخصية إلى صفتها الاجتماعية ووظيفتها الروائية.

ب2ــ مبدأ التحوّل: في خاتمة الرواية، تُقَيَّم الشخصية، بالنظر إلى مجموع الصفات و المعلومات المسندَة إليها.

و ممّا تقدّم ؛ يتّضح أنّ هدف الكاتب من الرواية هو الحديث عن الأزمة الجزائرية، و أسبابها، بتوظيفه لشخصية ــ منصور ــ و لذلك كان لهذه الأخيرة الحظ الأوفر من التقديم . إلى درجة أنّ الشخصيات الأخرى لم تكن إلاّ دوالا لها؛ فهي لا تنهض بوظائف سردية تميّزها ، و تكوّن لها برنامجا سرديا خاصّا بقدر ما تقوم بخدمة الشخصية البطلة، و تقديم صفاتها، فهذا " عمّي صالح" يقول عنها أكثر من مرّة أنّها شخصية مجنونة و مسكينة، و رغم ذلك يعترف بذكائها و شجاعتها، و يوجّه لها الكثير من النصائح، و أمّه تنعته بالفضولي، و تؤكّد أنّه سيظّل طفلا رغم كبر سنّه، و أهل القرية

---

[1] سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء و الرؤيا ، ص134.

[2] المرجع نفسه ، ص135.

يعتبرونه مثقفا فريدا من نوعه، و ممّا لا شكّ فيه أنّ هذه المعطيات تشفع لـــه أن يكون الشخصية الرئيسة.

و نوضّح تطبيق المقياس النوعي على مصدر المعلومات الخاصة بمؤهّلات الشخصيات وصفاتها في الجدول الآتي:

تطبيق المقياس النوعي			
الشخصية	مصدر المعلومات		رقم الصفحة
منصور	الراوي	• « له أمّا كريمة تنفق عليه بغير حساب، مدفوعة بعاطفة الأمومة و التعويض ، إلاّ أنه آثر أن يعيش في هذه القرية في دار أمه القديمة، عِيشة فيها شظف و عسر و فيها مشقّة من حين لآخر ».	01
		• « إنّه لا يُعدم حين يريد منطقا قويا، وحجّة بالِغة و لسانا فصيحا، و شجاعة أدبية قَلَّ مثيلها بينهم ».	16
		• « .. قدمان تتحرّكان فوق دروب مُوحلة (...)، رأس خاوٍ من كلّ شيء .. لأنّه مثقل بكلّ شيء .. بكلّ المتناقضات و الأضداد .. الأفكار فيه كالفيروسات المسعورة تلتهم بعضها بعضا ..».	18 21
		• « إنّه رياضي من الطراز الأول ».	43
		• « يسخر من الناس جميعا، و يسخر منه الناس جميعا .. و يحبهم بلا استثناء خاصة الفقراء و المجانين ».	53
		• « .. إنّه يأبى أن يكبُر .. يأبى أن يتخلّى عن شقاوة الطفولة و شيطنتها ..» .	
	الشخصية نفسها	• « .. شاب منسي في قرية منسية، في ولاية منسية، في وطن يُوشك أن يَصير منسيا ! ».	88

		• « هذا أنا عارٍ كالحقيقة، لا مَجْد لي غيرَ ذنوب و أخطاء لم أكن أملك الشجاعة الكافية لأرتكبها في حقّ الناس فارتكبتها في حقّ الله .. ما أعظمه من ربّ رحيم و ما أحقرني من عَبْد آبِقٍ يا أبتي».	94
		• « لكنّي مواطن طيّب مُسالِم، لست على أحدٍ مع أحد، أملك الكثير من مبرّرات الحياة و لهذا لا أرى جدوى كي أموت .. أرى الحياة ليست بعيون في رؤوس الآخرين ...»	162
		•« أنا لست لئيما يا أبي، إنّما لا بّد من بعض اللُّؤم لرَدع اللّؤماء».	15
		• « كلّ الناس صاروا يعتقدون أنّني مجنون، صحيح مازال بعضهم ممّن يفهمون لغة الفوضى و النقيض، يحترمونني و يحبّونني و يقدّرون ما أفعل، وإنّما سوف أصدمهم بقوّة .. »	35 46
		• « أنا لست مجنونا .. و الله لست مجنونا ..».	47
		• « إنّي شقي من الطراز الأول و قلق بامتياز».	
	عمي صالح القهواجي	• « لقد أحرقت الخمر قلبه، و ما أظنّه إلاّ سيجن».	08
		• « إنّه يقرأ كثيرا، و يريد أن يعرف كلّ شيء، و يقلقه جدّا أنّ الأمور لا تمضي كما يجد مسطورا في الكتب، و يريد من الناس أن يفعلوا ما يقولون، و أن يقولوا ما يفعلون، و أن يرحموا المعتوهين»	09
	أهل القرية	• « هو مجنون من طراز خاص»	09
		• « مسكين، لم أعتبره ذكيا في يوم ما، رغم أنّه ذكي جدّا »	09
		• « مشكلته أنّه يريد أن يعرف كلّ شيء، و نسي أنّه من رحمة الله بنا و من نِعَمه علينا الجهل»	10
		• « ّمسكين ! .. لقد تدحرجت حالته نحو مهاوي الجنون !»	16
		• « إنّه معتزلي ضالّ مضلّ .. مستهزئ بالسنّة»	79

		• « لا يقول إلاّ الحق، و لا يدعو إلاّ إليه»	79
	الشيخ	• « هذا الشاب يريد أن يفضحنا فاحذروه .. يريد أن يجعلكم أضحوكة للآخرين .. احذروه »	26
	الأم	• « أتعبتني في طفولتك و في شبابك»	46
أم منصور	الراوي	• « .. و هي باكية حزينة .. مهمومة كاسفة البال ..»	43
		• « الحياء كان يقبض على لسانها (...) ما تعلّمت كيف نخاطب الغرباء »	43
		•« .. مديدة القامة، يميل جسدها نحو الامتلاء .. ذات محيًّا جميل، رغم أنّ الخمسين عاما بفجائعها و آلامها قد أتلفت الكثير من الحسن و الجمال، كانت ترتدي جلبابا رماديّا، و خمارا يشاكله في اللون(...) و لها شفتان مازال يَطوف بهما شيء من حمرة واكتناز..»	44
		• « تبرّعت بعقد ذهبي لصالح مشروع إعلاء المئذنة»	55
		• « سيدة كريمة، ردّت على الإساءة بالإحسان، و صبرت و غفرت و أقالت عثرات قوم كرام و لئام ..»	76
	الشخصية نفسها	• « لقد أتعبتني هذه الحياة، لم آخذ منها عُشر ما أعطيت .. أعطيت صبراً مرًّا، و آلاما كبارًا، أعطيت احتراقا .. و كنت أنتظر أن تفيض علي شمس السعادة، لكنّ ليل الأحزان يأبى أن ينقشع»	46
		• « .. قد صرت عجوزا أنتظر الموت على شرفة الأيام الباقية»	50
	منصور	• « مسكينة هي ! .. إنّها الآن في وحشة المدينة تنتظر الموت في غير رهبة أو قلق، قانعة بنصيبها من الدنيا الذي لم يكن كما تمنّته على كلّ حال ».	16
الشيخ	الراوي	• « له بعد صلاة الصبح أذكارا و أورادا، لا يأتي عليها جميعا	06

		إلاّ بعد ساعة من وقت ..». • « وجهه الذي يوشك أن يصير لحية كلية» • « لحية قد غطّت كلّ وجهه تقريبا، و جلّ الجزء الأعلى من صدره (...) عمامة قد زادته طولا شيئا قليلا (...) في وجهه هيبة أرضَته، ووقار تقرّ العين به و له» • « إنّه شاب فشل في امتحان البكالوريا، و في نوبة من نوبات ردّ الفعل التي تنتاب الفاشلين المحبَطين عادة، أقبل على الصلاة، و انكبّ على كتاب " الأحياء " يقرأه، بل يحفظه حفظا، فهو ذو ذاكرة قوية ...» • « متلفّعا بغيمة مسك، و بين شفتيه سِواك مربوط إلى عروة العباءة بخيط أبيض دقيق ..»	07 07 79 110
	منصور	• « قد يكون (...) يحلم أن يصير جنرالا، فهو منصب يدر على صاحبه أمولا طائلة و خيرات حسانا»	110
الأخت	الراوي	• « امرأة مسدولة الشعر ممتلئة الجسم، تسعى في غير تحرّج و لا تكلُّف » • « كانت ذات شقاوة طفيلية ملفتة .. !» • « لها ثلاث بنيات جميلات، و هي الآن ترغب في أن يكون لها ولد، يكون لأخواته حَاميا حين يكبرون»	59 71 73
	منصور	• « إنّها أختي، و هي سيدة كريمة تصوم شهرها و تصلّي خمسها و تطيع زوجها، و لا تؤذي جيرانها»	61
	بلال	• « كانت ترتدي فستانا يميل إلى الصفرة، وحذاء بكعب عالٍ تتأبّط حقيبة جلدية صغيرة، و على عينيها نظارة ذات زجاج أبيض» • « بيضاء ممتلئة»	57 58
عمي	الراوي	• « هو الذي كان منذ برهة من الزمان يحاول استدراج	

صالح القهواجي		"منصور" إلى الحديث عن الخمر إكراما لما بينها و بينه من ذكريات ! و لما في تلك الذكريات من ذكريات صغيرة و جميلة كعيون الأطفال»	06
		• « يريد أن يبقى طيبا ليَجُود، و يريد أن يصير بخيلا ليكتنز فيغتني، و حريصا ليدّخر ... (...) إنّه طيّب بكلّ هذه المتناقضات المتعايشة داخل قلبه و شعوره»	231
		• « عمي صالح يبقى طيّبا حتى عندما يسبّ و يشتم»	249
	منصور	• « يبدوا أنّ البيرة هي التي أكسبتك هذه الحمرة و النظارة وليس الإيمان و الحج»	05
	منصور	• « هذا الذي أثرى على حساب فرنسية طيبة، خدعها بأنبل عاطفة إنسانية، حيث ادّعى لها أنّه يحبّها و أنّه يتزوجها، حتى ملك قلبها، و كسب ثقتها ثم سرق أموالها ..»	07
بلال	الراوي	• « هو فتى (...) قُتِل أبوه في ما يسمّى بأحداث أكتوبر 1988 بالعاصمة، حيث كان يشتغل خبّازا، أمّا أمه: فهي أول فتاة تخرج على الناس في الحجاب الشرعي بهذه القرية (...) لفظته المدرسة فاتّجه إلى الحياة العملية مفتتحا ببيع الشمّة و السجائر، و حتما سوف يمدّ يده في المستقبل إلى أشياء قابلة للبيع غير الشمّة و السجائر»	58
		• « كان بطُرَّته المتهدّلة على عينيه يشبه أولئك اليتامى و الأطفال الفقراء، الذين برع في رسمهم فنّانوا عصر النهضة الأوروبية»	151
الأب	الراوي	• « كان في هذه القرية ذا أمانة و معقد رجاء، يأوي إليه الفقير و يأكل من جيبه الجائع و المحتاج»	76
	منصور	• « إنّك كنت طيبا و لطيفا و خَدوما »	15

		• « إنّك طير حرّ حطّم قضبان قفصه و حلّق صوب وطنه الأول»	16
		• « عفيف شريف لا يأكل الحرام ..»	21
الأستاذ حمدان	الراوي	• « رجل طيب كان ذا ميول يسارية معتدلة، من كثرة حبّه للنقاش لا يسلّم حتّى بالمسلّمات، و لا يقرّ بالبديهيات لأنّه لا يقرّ للقدماء بأيّة عصمة»	173
		• « لا يحيّي بـــ "السلام عليكم " إلاّ خطأ و نسيانا، لأنّه لا يتحمّس للصيغ اللفظية ذات الدلالات الدينية»	218
		• « يعتبر الحب و توابعه سلوكا بُورجوازيا»	280

عند استقرائنا لأشكال تقديم المعلومات حول الشخصيات على ضوء المقياس النوعي نستخلص أنّ مصادرها تتمحور في :

1/ الراوي:

يُعتبر المصدر الأساسي للمعلومات المتعلّقة بمعظم الشخصيات، حيث قدّم تعليقات و تعقيبات كشفت عن صفات الشخصيات ومؤهّلاتها، سواء كانت إيجابية أو سلبية، خاصّة ما تعلّق منها بشخصية البطل "منصور".

و لعلّ المقام هنا يستدعي معرفة موقع الراوي في الرواية، و المكانة التي يحتلّها في النص ـــ زاوية الرؤية أو أشكال التبئير focalisation ـــ فما هي المكانة التي احتلّها الراوي في نص " الكرّاف" وكيف كان موقفه من الأحداث؟.

يكاد يتّفق معظم النقاد على أنّ الاهتمام بالرؤية السردية يعود إلى الروائي الأمريكي "هنري جيمس Henry Jums " ؛ الدّاعي إلى ضرورة " مسرحة " الحدث و عرضه لا إلى قوله وسرده بمعنى « على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف »[1].

و عمّق " بيرس لوبُوك P.Lubok " في كتابه " صنعة الرواية " آراء " جيمس " ، و راح يميّز بين: العرض "Showing " ، "Telling " ، مؤكّدا أنّ في « العرض يتحقّق حكي القصة نفسها بنفسها و

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـــ السرد ـــ التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 3 ،1997، ص285.

أنّ في السرد راويا عالِما بكلّ شيء»[1] ، و بذلك اعتُبر ـــ لوبوك ـــ الواضع الأساسي لأحجار " زاوية الرؤية " ، حيث حدّدها في أربع زوايا:[2]

أـــ التجاوز البانورامي: هيمنة الراوي.

ب ـــ الذهن المعروض : يتركّز التقديم على شخصية محورية.

جـ ـــ الدراما الخالصة: غياب الراوي.

د ـــ الراوي المَسرح: يتم التقديم من خلاله؛ و هو شخصية محورية.

يأتي بعده الباحث " فريدمان frudman * " محاولا تقديم مختلف الرؤيات ، لكن عاب عليها كثرتها ، و عدم وجود فروق كبيرة بينها، ممّا أدّى بالباحث الفرنسي " جان بويون J.boyon " ** إلى اختزالها في ثلاث رؤيات فقط؛ لقِيَت اهتماما و قبولا من طرف النقاد و الباحثين ، أمثال " ثودوروف " و " جيرار جينت " ، أمّا " ثودوروف " فحافظ على تصنيفها الثلاثي و أدخل تعديلات طفيفة على النحو الآتي [3].

1-1ـــ الرؤية من الخلف "Vision par dernière"؛ الراوي > الشخصية :

هي تقنية مستخدمة بكثرة في السرد الكلاسيكي، و فيها يبدوا الراوي عليما بكلّ شيء، و مطّلعا على كافّة أسرار الشخصية، إنّه يرى عبر جدران المنازل، مثلما يرى ما يجري في دماغ بطله، إنّ شخصياته لا أسرار لها، فهو راوٍ يتواجد في كلّ مكان و يوجّه الأشياء كما يشاء.

1-2ـــ الرؤية مع"Vision avec "؛ الراوي = الشخصية: هي رؤية منتشرة في النصوص السردية المعاصرة، و فيها يبدو الراوي مجرّدا من صفة العلم المطلق، إنّه يعرف بقدر ما تعرف الشخصيات فلا يستطيع أن يمدّنا بشروح للأحداث قبل أن تتوصّل إليها الشخصيات نفسها ،فهو مجرّد شاهد.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص285.

[2] المرجع نفسه ، ص286.

* الرؤيات السردية التي اقترحها هي: ـــ المعرفة المطلقة للرواية، المعرفة المحايدة ـــ الأنا الشاهد ـــ الأنا المشارك ، المعرفة المتعدّدة، المعرفة الأحادية، النمط الدرامي . للتوسع يُنظر: سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص287.

** في كتابه : " الزمن و الرؤية".

[3] المرجع نفسه ، ص293.

1-3 الرؤية من الخارج" Vision de dehors" ؛ الراوي < الشخصية:

هي رؤية نادرة في تاريخ السرد الأدبي، فلم توجد إلاّ من باب التجريب، و فيها يعلم الراوي أقلّ ممّا تعلم الشخصية، إنّه لا يصف إلاّ ما نرى و ما نسمع ، و لا يقوى على النفاذ إلى ضمائر الشخصيات.

أمّا " جيرار جينيت " فقد استغنى عن مصطلح " الرؤية " و عوّضه بمصطلح " التبئير "، و اعتنى اعتناءً خاصّا بـــ " الصيغة " * Le mode ، و ميّزها عن الصوت** La voix ، و بعبارة أخرى ميّز بين السؤال: من يرى؟ و السؤال: من يتكلم؟

و في هذا السياق " صنّف " " جنيت " التبئيرات إلى[1] :

أ ـــ التبئير عند الدرجة الصفر، أو اللاّتبئير Afocalisation zéro ؛ و هو النمط الذي تمثّله الحكاية التقليدية ، و يتمّ الإخبار السردي فيه من خلال مركز الشخصية ذاتها، فتصبح هي ذات للتبئير أو موضوعه .

ب ـــ التبئير الداخلي Afocalisation interne ؛ سواء كان ثابتا أم متغيّرا أو متعدّدا.

ب1 ـــ الثابت: يعرض كل شيء من خلال و عي شخصية واحدة، ممّا يؤدّي حتما إلى تضييق مجال الرؤية و حصرها في شخصية واحدة بعينها ، لدرجة تصير معها الشخصيات الأخرى مسطّحة.

ب2 ـــ المتغير: يبدأ السرد مُبأرا على شخصية ، ينتقل بعدها لشخصية أخرى ، قبل أن يعود من جديد ليركّز على الشخصية الأولى.

ب 3 ـــ المتعدّد: كما يحدث في الروايات البوليسية، التي يتّم فيها عرض الحدث الواحد مرّات عديدة من وُجُهات نظر شخصيات مختلفة.

جـــ ـــ التبئير الخارجي Afocalisation extern ؛ الذي لا يمكن التعرّف فيه على الجانب النفسي للشخصية.

---

* الصيغة : وجهة النظر.

** الصوت : صوت السارد.

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص201-202

من خلال هذه المعطيات النظرية نحاول معرفة مصدر المعلومات المقدّمة في النص، و إدراك الطريقة التي لجأ إليها السارد (الراوي) لتقديم المعلومات المتعلّقة بالشخصيات.

يقوم الرّاوي بتقديم معلومات حول جميع الشخصيات، لكن دون أن يشارك في الأحداث Narrateur hétérodiégétique ، غير أنّه يُركّز في تقديمه على الشخصية المحورية، حيث يتبدّى لنا في الكثير من المواضع أنّه يتعاطف معها و يساندها ، أو يقف معها ضدّ شخصيات أخرى و هذا ما جعله في العديد من المرّات يترك هذه الشخصية تعبّر عن حالتها و مشاعرها و أفكارها ، في حين لا يترك أيّ مجال للشخصيات الأخرى ، حتى للدفاع عن نفسها، فمثلا: شخصية " عمي صالح " لم تُتَح لها فرصة للدفاع عندما اتّهمها " منصور " بالسرقة و النفاق و الخداع، و هذا دليل على تحيّز الراوي إلى الشخصية البطلة ومساندته لها .

أمام هذه الالتباسات لا بدّ من الإجابة عن سؤال أثاره "جينيت " في صيغته: من يتكلّم؟ و نثيره نحن في هذا المقام بصيغتنا: من يتكلّم في رواية كرّاف الخطايا؟

من الصعب الإجابة عن هذا السؤال؛ لأنّ الرّاوي في " كرّاف الخطايا " يشُوبه الالتباس الحاصل بينه و بين الكاتب، و ما يؤكّد هذا الالتباس أكثر؛ الملاحظة التي ذُيِّلت بها الرواية ، والتي توحي بأنّ الرّاوي هو الكاتب، حيث يقول موجّها خطابه إلى المتلقّي : « لك أنت أن تُرجّح ما تشاء من كلّ هذه الاحتمالات و الظنون، أمّا أنا فإنّي أعِدك ـــ إن كان ما يزال على قيد الحياة و ظهر ـــ لأُكملن رصد خطاه، و تتبّع حركته و فوضاه » [1] ، و مع ذلك يمكننا تحديد موقع السارد في هذه الرواية على النحو الآتي:

أ ـــ راوٍ غير مشارك في القصة: و هو الراوي الذي يقدّم الملامح العامة للشخصيات، و يُبْدي رأيه في أفعالها و مواقفها ، و كثيرا ما يُساير الشخصية المحورية ـــ منصور ـــ فيما تتبنّاه من أفكار و يُساندها في برامجها السردية.

ب ـــ راوٍ مشارك في القصة: و هو : إمّا الشخصية الرئيسية ـــ منصور ـــ حيث تدخل في علاقة مع الشخصيات الأخرى، و تنهض بمهمّة السرد ، و هذا ما يُوضّحه جدول المقياس النوعي أعلاه، إذ تأتي هذه الشخصية في الدرجة الثانية بعد الراوي من حيث تقديم المعلومات حول الشخصيات .

---

[1] الرواية ، ص286.

و يُحتمَل أن تنهض بالسرد شخصيات أقل هيمنة مثل: شخصية " الشيخ " أو " عمي صالح" أو " الأم " و غيرها.

و يبقى الراوي معتمدا على منظور الشخصية الرئيسية، و موقفها من المجتمع بكلّ مستجدّاته من ظلم و استغلال و استبداد ، ما يجعل القارئ أمام ما يسمّيه " ج ــ جنيت " التبئير الداخلي الثابت focalisation interne fixé *.

استخدم الراوي في تقديمه للمعلومات ضمير الغائب "هو"« الذي يسمح له باتّخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدّمها بحيث يصبح في إمكانه الحديث عن أوصافها و انشغالها من موقع العين الراصدة، و ينجح بالتالي في التقاط كلّ جزئية من جزئياتها و التعرّض لمظاهرها و خفاياها من جميع الوجوه »[1].

2ــ شخصية منصور:

أوردت معلومات عن نفسها أكثر من المعلومات التي أوردها السارد عنها، كما قدّمت معلومات حول بعض الشخصيات مثل: الأم، الأخت، الشيخ، عمي صالح، سواء كان هذا التقديم في صيغة أقوال أو في شكل حوارات ، حيث تدخل في حوارات مكثّفة تُفصح فيها عن أفكارها و آرائها ووجهة نظرها ، محاولة التخفيف من حدّة أزمتها.

و نلخّص أهم ما يُلاحظ عن هذه الشخصية في مايلي:

* حظيَت أكثر من غيرها بتنوّع مصادر المعلومات « الرّاوي ــ عمّي صالح ــ الأم ــ الشيخ ــ أهل القرية ».

* حاورت أغلب شخصيات الرواية، و علّقت عليها.

* حضورها دائم في النص، من أول جملة إلى آخر كلمة فيه.

* من خلال هذه الشخصية استطاع الكاتب أن يصوّر واقع المجتمع، و ما يُعانيه من أزمات حادّة.

3ــ أم منصور:

---

* يُنظر: جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص201.

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الراوي ، ص233.

تتجلّى أهمية هذه الشخصية في تقديمها ـــ من طرف الراوي و منصور ـــ من منظور اجتماعي أخلاقي، مثل قول السارد: « سيدة كريمة، ردّت على الإساءة بالإحسان، و صبرت و غفرت و أقالت عثرات قوم كرام و لئام على السواء »[1] .

4ـــ الشيخ:

كلّ المعلومات المقدّمة عن هذه الشخصية كانت من طرف الراوي، و كان موقفه منها لا يختلف عن موقف الشخصية الرئيسية، فهما يتّفقان على أنّها شخصية منافقة، استغلّت الدين في خدمة مصالحها الخاصة.

5ـــ عمي صالح:

اشترك في تقديم هذه الشخصية: الراوي و الشخصية البطلة، لكن على الرغم من اتّهامها بالسرقة والنفاق، يعترفان أيضا بطيبة قلبها و حبّها لفعل الخير.

وبعد أن تعرّفنا على مصادر المعلومات المقدّمة حول الشخصيات ، نتساءل عن المؤهلات المعنوية و المادية التي أسندها الكاتب لشخصياته الحكائية.

2-1-2 المؤهّلات المعنوية و المادية:

لم يُجهد الكاتب نفسه في إبراز أبعاد الشخصيات ، و ملامحها الخارجية والداخلية، لذلك نركّز في تحليلنا على الشخصيات الروائية التي حملت بعض الأبعاد واتّسمت بالوضوح نوعاما.

2-1-2-1ـــ شخصية منصور:

أـــ المقوّمات الشخصية:

شجاعة أدبية، لطيف، كريم ما وجد و لصّ ظريف ما احتاج وافتقد، متذوّق للفن والغناء سريع الحفظ، طيّب النفس، نقي السريرة، مثقف ، متعلّم ، ذكي، متمرّد ، ينبذ الجمود الفكري و العادات البالية و الجهل، كثير المطالعة، لا يحترم أحدا و لا يحترمه الآخرون، يرفض السائد، مقتنع بوجوب التغيير، صلابة في الرأي، منطق قوي، لسان فصيح ....

ب ـــ البعد الاجتماعي:

[1] الرواية ، ص76.

نركّز في هذا البعد على : انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، و عملها ، و أيضا على التعليم و ملابسات العصر، ثم حياة الأسرة (الزوجية ــ المالية ــ الفكرية)، و من ثمّ يمكننا تحديد البعد الاجتماعي لــ " منصور " في أنّه:

أعزب ــ يتيم الأب ــ بطال ــ اتّكالي ــ له إخوة وأخوات ــ يعيش في بيت أمّه القديم عيشة عسيرة و شاقّة ــ يُحبّ الفقراء و المساكين ــ يعيش وحيدا بعيدا عن الأهل .

جـ ــ البعد الفزيولوجي :

يتناول هذا البعد: مجموع الصفات الجسدية المتعلّقة بالشخصية، مثل: السن و القامة الوزن، اللباس لون الشعر و الوجه و العينين...

منصور؛ يتجاوز الثلاثين سنة، ممتلِئ الجسم، أشول، شعره منفوش، شعر ذقنه الأشقر صار يبدو كأنه لحية، لباسه : قميص و سروال، يتأبّط خفّا نسويا أحمر اللّون، رياضي من الطراز الأول، قوي البُنية و مُعافى.

د ــ البعد النفسي:

مضطرب نفسيا (عدم الاستقرار النفسي)، انعدام الطمأنينة، ضائع بين الحقيقة و الخيال يجمع بين العديد من المتناقضات،« يهرع إلى الصلاة حين يكون راضيا مطمئنا، منسجما مع نفسه و الحياة و أهل الحياة، و يُلقي بنفسه في حضن أم الخبائث حين يكون قلقا مضطربا متبرّما بالحياة ساخطا على أهلها، فهو يأبى أن يكبر و يتخلّى عن شقاوة الطفولة و شيْطنتها.

هذا السلوك هو ما يصطلح عليه علماء النفس بــ " النكوص " ، و سببه الاضطهاد الشديد الذي عاناه داخل هذا المجتمع الفاسد، لذلك اجتمعت داخله ثنائيات متناقضة ــ تناقض القيم التي تحكم المجتمع ــ حيث انتقل بين الصدق و الكذب، و بين المكر و الخداع، و بين التلقائية والتظاهر، و بين الانفعال و الهدوء.تراه شجاعا مصمّما على تحقيق هدفه، فإذا به جبان تراوده فكرة الرضوخ والاستسلام، يعجبك فيه تواضعه فإذا به مغرور ، تحسبه مؤدّبا يحترم الكبار والصغار فتجده وقِحا ساخِرا من الجميع .لكن هل يستطيع " منصور " باعتباره مثقفا واعيا بالأوضاع أن يتبنّى مهمّة التغيير والإصلاح و قد جمع بين كلّ هذه التناقضات؟ .

صدق # كذب.

ضحك # بكاء.

تواضع # غرور.

شجاعة # جبن

هذا السلوك المنحرف ، المتناقض مع الفطرة يعود لعوامل قوية أفرزها المجتمع ؛ فالنفاق والكذب والظلم وغياب العدالة الاجتماعية ، كلّها أسهمت في اتخاذه الجنون سلاحا يحارب به هذه الآفات التي سيطرت على المجتمع، لكنّه حين مثّل بالجنون لم يستطع أن يعود إلى سابق عهده ، بل تقمّصه الجنون ، و أصبح كلّ الأوقات مجنونا، يمارسه حتّى عندما يكون في البيت بعيدا عن أنظار أهل القرية، و هذا ما يُعاب على " منصور " خاصة و أنّه مثقفٌ يحمل شهادة من أعرق الجامعات الفرنسية.

هـ ــ البعد الثقافي:

" منصور " نموذج للمثقف الجزائري المضطهد و المهمّش، و مثل كلّ مثقّف ريفي بدأ تعليمه بمسقط رأسه، ثم أكمل تعليمه في الجامعات الغربية، و ربّما هذه أهم ميزة تفرّد بها عن أهل قريته، حيث نجده شغوفا بقراءة الكتب و كتابة القصص ، و نظم الشعر، فهو « لا يُعدم حين يريد منطقا قويّا و حجّة بالغة و شجاعة أدبية قَلّ مَثيلها بينهم »[1] ، إنّه مثال للمثقّف الذي أعلن ثورته على الفساد بكلّ أنواعه السياسي، الاجتماعي، الثقافي، تفاعل مع قضيّته فتمرّد على نفسه و على مجتمعه، و ضحّى بكلّ شيء حتى بعقله، و ليس مثالا للمثقّف الذي يحيا دون قضيّة يتبنّاها و يُدافع عنها، إذ لم يرضَ بالواقع، و إنّما حاول تغييره بشتّى الطرق، و إن عَجَز على ذلك فسيهرب منه دون شك.

2-1-2-2ــ شخصية " عمي صالح القهوجي " :

البعد الفزيولوجي	البعد الاجتماعي	البعد النقسي
حمرة	ربّ عائلة	منافق
نضارة	حجّ إلى بيت الله	طيب
بطن منتفخ	عمل في فرنسا (سابقا)	بخيل
	يعمل في مقهى	يحبّ المال

[1] الرواية ، ص16.

	فوقها دار مزخرفة	كان مدمنا على الخمر

2-1-2-3ــ شخصية الشيخ:

البعد الفزيولوجي	البعد الاجتماعي	البعد النفسي	البعد الثقافي
* لحية كثيفة تغطي كلّ وجهه تقريبا * يرتدي عمامة زادته طولا شيئا قليلا و خفّ حِجازي برنوس وبري سروال عثماني.	* إمام مسجد القرية. * متزوّج * لا يحبّ الضجيج و الاختلاط. * لديه أتباع من الكبار والصغار.	*منافق. * كذّاب. * خائن للأمانة. *مرتكب للفواحش. * مهتم بشهوات الدنيا و ملذّاتها.	* لم يتحصّل على شهادة البكالوريا. * لا يقرأ إلاّ بعض الكتب الدينية. *له ذاكرة قوية. * له بعد صلاة الصبح أذكارا و أورادا. * قلّة معرفته بدروس اللغة العربية.

2-1-2-4 ــ شخصية الأم:

البعد الفزيولوجي	البعد الاجتماعي	البعد النقسي

2– 1– 2– 5–	* مديدة القامة * يميل جسدها نحو الامتلاء * جميلة * عمرها " خمسون سنة" * ترتدي جلبابا رماديا و خمارا يُشاكله في اللون. * وجه أبيض مدوّر و جميلّ. * أنف مستقيم. * شفتان حمراوتان مكتنزتان. * متخفّفة من النقاب.	* تسكن في المدينة. * ميسورة الحال. * أرملة. * كريمة. * لها أبناء و بنات.	* طيبة، كريمة. * مؤمنة بالله و مطيعة له. * وفية لزوجها المتوفّى. * حزينة و كئيبة. * محافظة. * تحسن إلى الفقراء و المساكين * حنونة و عطوفة.

شخصية الأخت:

البعد الفزيولوجي	البعد الاجتماعي	البعد النفسي
* ممتلئة الجسم. *شقراء ، جميلة. * مسدولة الشعر. * لباسها: فستان يميل إلى الصفرة ، حذاء بكعب عال. * تحمل حقيبة جلدية	* متزوّجة . * لها ثلاث بنات جميلات. * تقطن بمدينة قسنطينة .	* كريمة. * حنونة ، عطوفة. * مؤمنة بالله؛ تصوم شهرها ، و تصلّي خمسها، و تطيع زوجها و لا تؤذي جيرانها.

صغيرة. * ترتدي نظّارة ذات زجاج أبيض.		

2-1-2-6 ــ شخصية بلال:

البعد الفزيولوجي	البعد الاجتماعي
*فتى. * لباسه: معطف بالي قبّعة متهدّلة على عينية.	* يتيم الأب، فقير. * كادح (أمه تشتغل منظّفة في شركة. * يبيع السجائر، ولا يذهب إلى المدرسة.

2-1-2-7ــ شخصية باباي كا جي بي:

البعد الفزيولوجي	البعد الاجتماعي
* نحيل الجسم . * طويل القامة ، بشرته شديدة السمرة. * عيناه مطليتان بالكحل . * لباسه : عباءة حجازية تكشف عن ساقين أحمشين.	* ضعيف الشخصية . * مسلوب الحرية. * يخضع خضوعا تاما للشيخ.

ــ **الجنس**: تنوّعت شخصيات الرواية بين ذكورية و أنثوية وبذلك يتأكّد التعارض بين محورين دلاليين:

ذكور	مقابل	إناث
منصور ــ عمي صالح ــ الشيخ ــ بلال ــ باباي كاجي بي		أم منصور ــ خديجة ــ الجدّة نعناعة الحاجة ، المرأة العاهرة ــ أم

ذكورة # أنوثة	عمي السعيد الزبال ـــ عمي بُوخالفي ـــ عمي خليفة ـــ عليوة الزوالي ـــ سي العربي سي الشريف ـــ الأب ـــ عزالدين الحوات ـــ عمي محمد الخباز ـــ الأستاذ حمدان ـــالدركي.		بلال.

وهذا التقابل لا يتعلّق بالجانب الجنسي فقط ، بل يتعدّاه إلى مستوى البناء الدلالي للشخصية مثلما نوضّحه في الجداول الآتية:

التقابل بين الشخصيات:

الثنائيات الضدية		
ـــ منصور . ـــ الأستاذ حمدان. ـــ الأستاذ عبد الوهاب .	مقابل	الجهلة ، و الأميين في القرية. عمي سعيد الزبال. عليوة الزوالي، بلال، باباي كاجي بي.
ـــ أم منصور الوفية لذكرى زوجها. ـــ الجدّة نعناعة. ـــ خديجة. ـــ بلال (ابن الهجالة).		ـــ الأرملة التي خانت زوجها مع الإمام ـــ الحاجة (تبيع الخمر). ـــ المرأة العاهرة. ـــ أبناء صاحب الفيلا.

المفارقات		
منصور ـــ بعيش وحيدا في المترل. ـــ لا يعمل .	مقابل	**خديجة** ـــ تعيش في وسط عائلة : زوج و ثلاث بنات . ـــ تربّي أولادها و ترعى زوجها.

منصور ـــ لا يعمل. ـــ لا يحب المناقشة. ـــ يعترف بنباهة وعصمة القدماء. ـــ يحيّ بالسلام عليكم. ـــ الحب بالنسبة إليه أساس الحياة.		**الأستاذ حمدان** ـــ يعمل (أستاذ). ـــ يحب المناقشة. ـــ لا يُقرّ للقدماء بأيّة عصمة. ـــ لا يحيّ بالسلام عليكم إلاّ خطأ أو نسيانا. ـــ يعتبر الحب سلوكا بورجوازيا.
منصور ـــ يعيش وحيدا في بيت أمه القديم معتمدا على ما تعطيه له والدته من مال.		**بلال** ـــ يعيش مع أمّه و يساعدها في توفير لقمة العيش.
منصور ـــ جسم ممتلئ **الأم** ـــ حييّة ، كريمة، وفيّة لزوجها.		**باباي كا جي بي** ـــ نحيل الجسم **الأرملة** ـــ خائنة لذكرى زوجها، لا حياء ولا خوف من الله

التوافق :

منصور بلال	كل منهما : ـــ يتيم الأب. ـــ يعيش في بيت أمّه.
الأم الجدّة نعناعة	كل واحدة منهما : أرملة. تعاني الوحدة و الفراغ العاطفي. ـــ لديها أولاد.

	ـــ حُدّد سنّها في النص.
أم منصور + أم بلال	كل واحدة : ـــ أرملة. ـــ وفية لذكرى زوجها. ـــ محترمة و حييّة.

التوزيع الجغرافي للشخصيات:

منصور + الأستاذ حمدان	مستوى جامعي لكلّ منهما.
عمي صالح الشيخ ، باباي كاجي بي.	كل منهم : مخادع ، سارق، مرتكب لفاحشة الزنا.
الأب الرئيس	كل منهما : ـــ يمارس حقّ السلطة على منصور. ـــ يشارك في الأحداث من خلال الصورة.
أم منصور خديجة	كلّ واحدة : جميلةـــ حنونة ـــ كريمة ـــ أم.

تدور أحداث الرواية في قرية ريفية؛ لذلك كانت معظم الشخصيات من أصل ريفي.

و تجدر الإشارة إلى عدم اهتمام الكاتب بإبراز خصوصية المكان الجزائري؛ بعدم ذكره للموقع الجغرافي للقرية، و بالتالي لا يمكننا توزيع شخصيات الرواية جغرافيا، إلاّ البعض منها التي أشار إلى موقعها إشارة بسيطة مثل :

شخصية " خديجة " =< تسكن في مدينة قسنطينة

أخ منصور =< يدرس بجامعة العاصمة.

أمّا أم منصور فتسكن في المدينة المجاورة للقرية، و لهذا التوزيع دلالته الخاصة، فالأم مكانها الأصلي " القرية ـــ الريف "؛ حدث انزياح عن المكان الأصلي.إذ انتقلت إلى المدينة (مكان البديل) ، و في هذا إيحاء بأنّ سكان المدن من أصول ريفية (ظاهرة التروح الريفي) و من خلال صفات الأم و سلوكاتها يتبيّن أنّها حافظت على كثير من العادات الريفية.

واختيار الكاتب لشخصيات ذات أصل ريفي ، و تصويره الأحداث في حيّ أو قرية ريفية؛ يؤكدّ أنّ أكثر المعاناة ـــ ظلم ، قهر ، استغلال ـــ عاشها سكّان الأرياف .

بناء على هذه المحاور يتسنّى لنا إدراك هوية كل شخصية بصورة شاملة و دقيقة ، وهو ما نلخّصه في الجدول الآتي:

المحاور / الشخصيات	الصعيد الفكري		الصعيد النفسي		الصعيد الاجتماعي		الصعيد الإيديولوجي	الصعيد الأخلاقي	الصعيد الفعلي	
	وعي	ثقافة	راحة	لا راحة	مال	نفوذ	/	/	حركة	لا حركة
الرئيس	+	+	−	+	+	+	+	+	+	−
المثقف	+	+	−	+	−	−	−	+	+	−
المثقف السلبي	+	+	+	−	+	+	+	−	−	+
الغني	+	−	+	−	+	+	+	−	+	−
الانتهازي	+	−	+	−	+	+	+	−	+	−
الفقير	−	−	−	+	−	−	−	+	−	+
المنافق	+	−	+	−	+	+	+	−	+	−
المجتمع	−	−	Ø	Ø	−	−	−	−	−	+

تشير علامة (+) إلى الملكية، و علامة (−) إلى اللاّملكية ، مثلا (المثقف يعي ما يفعل و يدرك النتائج، و يفهم جيّدا آليات الواقع ، و يحمل مؤهّلات ثقافية /علمية.

2-1-3- مقروئية أسماء الشخصيات:

يُشكّل الاسم إحدى السمات المميّزة للشخصية الروائية ، ففي كثير من الأحيان تلخّص لنا بعض الأسماء بإيجاز حقيقة الشخصية، و تعطينا لمحة عنها، إذ أنّ أيّ روائي لا يسمّي شخصياته عبثا أو اعتباطا، بل يعمل على إيجاد أسماء تدلّ عليها « تُحدّدها و تجعلها معروفة و تختزل صِفَاتها، لأنّ هناك رابطا منطقيا بين الشخصية و اسم العلم الذي يدلّ عليها »[1]، إذ يكون بمثابة المعادل الموضوعي لها؛ فبناء الشخصية لا يقوم على جانب واحد فقط ، بل إنّ الروائي يحاول التنسيق بين عدّة أبعاد، لتكون في الأخير محصّلتها الشخصية.

و لعلّ ما يُثير انتباه أيّ دارس هو الاسم الذي تحمله الشخصية؛ لأنّه يعيّنها ويمنحها كيانا محدّدا، و إنّه لِمِنَ البديهي أنّ الاسم الذي يحمله الشخص الواقعي يختلف كثيرا عن الذي تحمله الشخصية الروائية، فالأوّل يخضع لمنطق الصدفة واللاّ تعليل في كثير من الأحيان، في حين أنّ الروائي يبذل مجهودا لانتقاء أسماء تدلّ على شخصياته، مُرَاعيا جملة من المعطيات من بينها: البيئة، المستوى الاجتماعي و الثقافي، السن، الجنس، المهنة، الاتجاه الإيديولوجي...إلخ.

و إذا كانت الشخصية الروائية قد احتلّت مكانة رفيعة في رواية القرن التاسع عشر، عصر صعود البورجوازية الأُروبية؛ التي نادت بالسمات الشخصية من مثل: " الفردية التحرّر، الانطلاق"، حيث كان للشخصية وجودها المستقلّ عن الحدث فإنّ الأمور قد تعقّدت بعد ذلك و تشابكت عندما تخلخلت قيم المجتمع البورجوازي، وانعكس هذا على القيم الفنية، فأصبح البطل دون اسم، أو يرمز له بحرف،أو تشترك شخصيتان في اسم واحد في نفس الرواية، فليس هناك ما يُجبر الكاتب على وضع أسماء شخصية لأبطاله « فهو بإمكانه مثلا؛ أن يُطلِق عليهم ألقابا مهنية: الأستاذ، المقدّم، الحدّاد، النجّار، الحوّات..، أو يعيّنهم بألفاظ القرابة " الأب، الأم العم، الجد، .. أو يُطلِق عليهم أسماء صفاتٍ أو عاهات تميّزهم و تجعلهم مختلفين عن غيرهم؛ الأعرج، الأحدب، الأسمر، الجميل ..، أو

[1] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية ، البناء و الرؤيا ، ص132.

يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، أو ربّما يستعيض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة وتوظيفها للدلالة على الشخصيات في الرواية»[1] .

ويُسهم الاسم في تحويل الشخصية من النكرة إلى المعرفة على اعتبار أنّه يُذَيِّتها، أي يمنحها سمات خاصة تميّزها عن بقية الذوات ،من تمَّ نهض الاسم بوظيفتين اثنتين هما:[2]

أـــ الوظيفة التمييزية: إذ لكلّ شخصية اسم، و كلّ اسم خاص بشخصية واحدة.

ب ـــ الوظيفة الاقتصادية: و مؤدّاها أنّ الاسم إذْ يُذكَر يُذَكِّر بالأخبار السابقة المعروفة عن الشخصية، فلا يحتاج القاص إلى التذكير بها.

و تجدر الإشارة إلى أنّ " الاسم" لا يكسب أهميته انطلاقا من اعتباره كلمة وفقط وإنّما يكتسبها من خلال ما تنفتِح عليه هذه الكلمة من دلالات و إيحاءات متنوّعة من شأنها أن تجعل المعاني أكثر وضوحا، و تعمّقها في ذهن القارئ، انطلاقا من ذلك « يقتضي الحال منّا أن نُزيل بعض الالتباس، وهو أنّ أسماء الشخصيات الروائية بحدّ ذاتها لا أهمية لها، وإنّمّا تكمُن أهميتها فيما تفسّره، و تؤوّله من دلالات متنوّعة الحقول، من شأنها أن تعمِّق وعي المتلقّي بالمعاني الإستراتيجية التي يولّدها الخطاب الروائي ككل، فالاسم يفسّر طبيعة الشخصية الروائية و يفسِّر موقعها في السلم الاجتماعي، و يفسّر دلالاتها على الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو بالإثبات و يفسِّر مترعها و اتجاهها الأيديولوجي كما أنّ أسماء الشخصيات الروائية ليست منفصلة عن بعضها بحيث تفسِّر و تؤوّل كل اسم في مداره الزمني ـــ أو المكاني أوالقيمي أو الأيديولوجي الخاص (...) و هي بكل ذلك ـــ أسماء الشخصيات ـــ تُتيح للمتلقي أن يستشرف و يتمثّل الآفاق غير المتطوّرة للدلالة الفنية التي تنتظم الخطاب الروائي »[3].

انطلاقا من ذلك يترجّح استخدام الروائيين لأسماء شخصياتهم الحكائية بين مستويين تعبيريين:

* مستوى اعتباطي: يخلو الاسم معه من أيّ دلالة.

* مستوى رمزي: يبدو الاسم معه موحيا، و زاخِرا بالدلالات المعبّرة عن السمات المميّزة لهذه الشخصية المادّية و المعنوية.

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص247.

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد، ص137.

[3] عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ،2000 ،ص51.

وكما يظهر: أنّ ثمّة ما يشبه المواضعة لدى معظم الروائيين على إنجاز سرد حَداثي لا يكتفي بتمرّده على إرادات السرد التقليدي ، بل بابتكاره بَدائل فنية لتلك الإرادات، ثمّة ما يشبه المواضعة لدى معظمهم أيضا في هذا المجال؛ أي فيما يعني العلامات اللغوية لشخصياتهم الحكائية، الرئيسية خاصة، التي تتجلّى في انتماء هذه العلامات إلى المستوى التعبيري.

غير أنّ هذه المواضعات لا تنفي في الوقت نفسه ، تنوّع الوسائل التي لجأ إليها كلّ من هؤلاء الروائيين في وضعهم العلامة اللغوية لشخصياتهم الرئيسية من جهة و الشخصيات الثانوية أحيانا من جهة ثانية، إذ بينما يكتفي عدد منهم بالاسم الأول للشخصية، و يقرن عدد آخر هذا الاسم بنسبته ، و بينما يسمّي عدد منهم مجمل شخصياته الرئيسية والثانوية يختزل عدد آخر بعض شخصياته إلى أكثر صفاتها المادية أو المعنوية بروزا.

2-1-3- سيميائية أسماء الشخصيات الروائية:

نلاحظ أنّ جلّ الأسماء الموظفة في الرواية ليست غريبة عن البيئة الجزائرية، فهي مستمدّة من أُصُول عربية، و إن كانت قد انحرفت في بنيتها الصوتية، وكلّها مشتقّة من دلالات لغوية مجرّدة مرتبطة بالمهنة ، أو بالحالة الاجتماعية، أمّا فيما يتعلّق بمطابقة هذه الأسماء لأقوال الشخصية وأفعالها فيمكن تصنيفها إلى مستويين دلاليين:

أ ــ المطابقة بين الشخصية وعلامتها اللغوية.

ب ــ المفارقة بين الشخصية وعلامتها اللغوية.

1/ منصور:

إنّ أوّل شخصية تُطالعنا في هذه الرواية هي شخصية " منصور" ، حيث بلغ تواترها داخِل المتن أكثر من (223) مرّة تقريبا، واختَار الكاتب هدا الاسم لهذه الشخصية ليحمّله مجموعة من الدلالات المحدّدة ، فنحن نعلم أنّ للتسمية في التراث العربي سمات

و دلالات تحدّث عنها قديما الجاحظ في أكثر من موضع، و لا نعتقد أنّ اختيار الكاتب لهذا الاسم كان اختيارا عفويا، بل عن قصد بحيث يُشير من خلاله إلى دلالات معيّنة.

فاسم "منصور" مشتق من الفعل « نَصَر، و النّصر، إعانة المظلوم؛ نصرُه على عدوّه ينصره، و نَصرَه ينصره نَصْرا، و رجل نَاصِر من قوم نُصّار، و نصَر مثل: صَاحب و صَحب و أنصار، و في الحديث : أُنصر أخاك ظالما أو مظلوما، و النَّصير: فعِيل بمعنى فاعل أو مفعول، لأنّ كل

واحد من المتناصرين ناصر ومنصور، و رجلٌ منصور؛ من النُّصرة و النُّصره؛ حسن المعونة، و أرض منصورة؛ ممطورَة»[1] .

و السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام: هل توافقت هذه الدلالات اللغوية مع طبيعة الشخصية و مواقِفها، أم كانت مُنَاقِضَة لها؟.

يبدأ السارد الحديث عن "منصور" ، إذ يعرّف بالحالة الاجتماعية لهذه الشخصية فهي تَعيش في بيت أمّها القديم، عيشة فيها شظف وعسر، و فيها مشقّة من حين لآخر ويبيّن مستوَاها الثقافي؛ تحمل شهادة من أعرق جامعات فرنسا، ويستغلّ السارد تقنية الحوار أو المونولوج بنوعيه الداخلي و الخارجي، ليكشِف عن أعماق شخصية "منصور" يُوضّح خصائصها سواء في المستوى الثقافي، أو في التصرّفات والأفعال التي تنهض بها داخل العمل السردي.

و "منصور" يفتقر لموضوع السلطة و الثروة (المال)، لكنّه بالمقابل يملك موضوعا مناقضا للأوّل، و هو الثقافة الواسعة، الذكاء ، الوعي، لكن مثلما يُلاحظ في النص؛ أنّ امتلاك "منصور" لهذا الموضوع لم يحقّق له شيئا (لا راحة، لا مكانة محترمة، لا اطمئنان، لا استقرار، لا عمل، لا حب)، بل حقّق له "الضياع" ، الكآبة، اليأس، الغربة، الجنون).

ثقافة ⟵ لا عمل ⟵ لا مكانة محترمة } مثقف

يأس ⟵ كآبة ⟵ جنون } = لا شيء

و من تمّ تراوحت برامج هذه الشخصية بين الإحباط (الفشل) و الانتصَار (النجاح) إذ يشعر "البطل" بإحباطات متتابعة نتيجة الخلل الذي يُصيب ظروف الحياة من حوله،

و من تمّ إحباطاته القاسية و المتولّدة عن التناقض بين ما يَأْمله و بين ما يُتَاح له، و أراد الكاتب من وراء إبراز هذا الإحساس أن يعبّر عن الإنسان الجزائري الذي عاش حالة من الإحباط، لذلك نجد مفارقة بين الاسم و الشخصية . / إحباط / # / نصر / .

من هنا يضع الكاتب القارئ أمام مساءلة الحياة، وشكل هذه الحياة التي نعيشها أو سنعيشها فيما بعد، و الكاتب في كلّ المرّات كان يُركّز في رسم هذه الشخصية على الملامح الداخلية أكثر من الخارجية، فحالة الإحباط و الإحساس به ، و العيش معه كلّها انفعالات لاتكاد تُفارق شخصية

[1] ابن منظور: لسان العرب م9 ، دارصادر، بيروت، 1994، ص103.

"منصور" في كلّ موقف سردي داخل الرواية والملفوظ الآتي يثبت ذلك: « آن لي أن أبسِط جَناحيّ في وجه كلّ الرياح، لتأخذني إلى حيث شَاءَ هَوَاها، و تُلقِيني حيث شاءت لي الأقدار: في بحر حيث أموت غرقا؛ أو في صحراء حيث أَتَفتّت ضمأ، أو في أدغال، وتمَّ تنهشُنِي الحيَّات و الأَفَاعي في غيرشفقة»[1] .

لكن إذا لاحظنا البرامج السردية التي سعت الذات (منصور) إلى إنجازها وجدنا الكثير منها كلّل بالنجاح، و النجاح صيغة من صيَغْ "النصر"، و بذلك يكون الاسم في بعض الحالات مُطابقا للشخصية، و يمكننا تحديد بُعدَين لإحساس "النصر" لدى شخصية "منصور"؛بعد ثابت ؛ يتمثّل في مفهوم النصر باعتباره إحساسا، و بعد متغيّر أو متحوّل متمثّل في أشكال هذا النصر يجسّده قول السارد:« وعاشت القرية على إيقاع الفوضى المجنونة ثلاثة أيام، كانت خلالها الدكاكين مغلقة، و المصالح الحكومية معطّلة، و لم يُرفع أذان صلاة ...والناس يترصّدون بعضهم بعضا، و يهاجرُون القرية كلّما أرخَى الليل سُدُوله، و لا حديث للنّاس إلاّعن "منصور" و كيف استطاع بذكاء خارق أن يترع عن البئر غطاءها و يكشف عَمَّا بها من شَرٍّ ومَصَائِب »[2] .

و "منصور" لم يصل إلى هذه النتيجة بسهولة، و إنّما تجاوز العديد من العراقيل التي حاولت التثبيط من عزيمته و دحر قواه، لكنّه لم يستسلم و رفض الخضوع و سياسة الإلغاء
و الإقصاء.

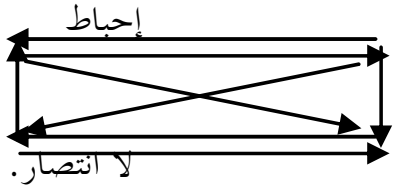
/ الخضوع / مقابل / التمرّد /
/ الصمت / مقابل / الحركة و التغيير /
/ الإقصاء / مقابل / الحرية/
↑ ↑
رفض **قبول**

وما هذا الرفض إلاّ دعوة للتغيير، لأنّ الخضوع والاستسلام ، هو الذي أدّى إلى طمس حقوق الإنسان و تحكّم آليات مزيّفة في الواقع (مال، مصلحة، قوة...) فهناك علاقة بين "منصور" الاسم و " منصور" الكيان [أقوال، أفعال، أوصاف].

---

[1] الرواية ، ص274.
[2] المصدر نفسه ، ص284.

في الأخير يمكننا القول: إنّنا لا نجد إحباطا كليّا، كما لا نجد انتصارا كليا، وهذا الاضطراب يفسّر حالة منصور المضطربة أيضا، لأنّه لا يبحث عن الممكن انطلاقا من الكائن وإنّما انطلاقا ممّا هو غير كائن .



و تُعدّ شخصية (منصور)، سواء كانت منتصرة أو منهزمة، محورا مهمّا من محاور الحدث الروائي، فقد جعلها الكاتب مجالا رحبا للدلالة، حيث يطرح من خلالها عددا كبيرا من الأبعاد، و تعتبر ذات السيادة في الرواية ككلّ، و نعني بذلك امتلاكها مفتاح تحريك الفكرة الدالّة « فكثيرا ما تكون الشخصية هي العنصر الأهم في القصة، و بهذا تكون المحور الذي تدور حوله، و كل ما يحدث في القصة من أحداث لا بدّ من أن يمسّها من قريب أو من بعيد، ويؤثّر في تلوينها بألوان جديدة، و يلقي أضواء كاشفة على مكامن أسرارها وأعماق أغوارها »[1] .

2 / شخصية: عمي سعيد الزبال:

عمّي: هو لفظ يُطلق في العربية على أخ الأب، و يُطلق في المجتمع الجزائري على الرجل أكبر سنّا دلالة على الاحترام و التقدير.

سعيد: س – ع – د ، السّعد، اليُمن و هو نقيض النّحس، و السعادة خلاف الشقاوة، يُقال:« يوم سعد و يوم نحس، وقد سَعِد يسعَدُ سَعْدا، سعادة فهو سعيد، نقيض شقي سُعِد بالضم فهو مسعود و الجمع سُعداء، و جائز أن يكون سعيد بمعنى مسعود من سَعده الله، و يجوز أن يكون من سَعِد يسعد فهو سعيد، و قد سعده الله أسعده »[2] .

الزبال: و تعني الاشتغال بجمع الأوساخ (مهنة).

لكن؛هل كان "عمي سعيد" سعيدا بالفعل؟

---

[1] محمد يوسف نجم : فن القصة ، ص18.

[2] ابن منظور: لسان العرب، م10،ص255.

كلّ المؤشّرات المتعلّقة بهذه الشخصية تؤكّد أنّها شقية و ليست سعيدة، من هنا تتبدّى المفارقة بين الدلالة اللغوية للتسمية وبين الشخصية.

/ سعيد / # / شقي /

/ فقير / # / غني /

فهذا الاسم « أزعج كثيرا أبناءه الصغار، كما أنّ مرآه ـــ دون آباء الأطفال الآخرين يدفع نقّالة مملوءة بالأوساخ، يطوف بها الذباب الشره، مرآه هذا جعلهم لا يكبرون بالسرعة اللاّزمة ..

وأنّهم لينتظرون بفارغ الصبر متى يعثر أبوهم على عمل شريف نظيف، فيُضرِمون النّار في النقالة والمسحاة و المكنسة »[1] ، فهذه التسمية لم تُورِثه سِوى الشقاء و البؤس و العناء و الألم.

عمي صالح القهواجي:

عمي: كما سبق و ذكرنا، لفظ يُطلق في العربية على أخ الأب، و يُطلق في المجتمع الجزائري على الرجل الأكبر سنّا، دلالة على الاحترام و التقدير.

صالح: اسم مشتق من " صلَح" ؛ " الصّلاح : ضِدّ الفساد، و صَلَح ، يصْلَح و يَصْلُح صَلاَحا وصُلُوحا؛ و هو صَالح و صَليح؛ و الجمع صُلحاء و صُلوُح، و صَلُح: كصَلَح

و رجل صالح في نفسه من قوم صُلحاء، و مصلحٌ في أعماله و أموره، و قد أَصلحه الله و الإصلاح نقيض الإفساد»[2] .

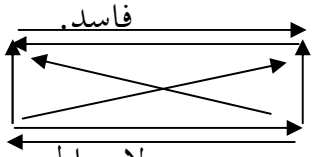
القهواجي: يعني: الاشتغال في المقهى (مهنة).

إذا ما قارنّا بين صفات هذه الشخصية، و علامتها اللغوية، نلاحظ مفارقة كبيرة، إذ لا تمدّ هذه الصفات بأيّ صلة إلى معنى الصّلاح و الإصلاح و الصُّلح، و إنّما ترتبط بمعنى " المصلحة " و " حبّ الذات "، فكيف يمكننا القول عن منافق، و سارق، و شارب خمر أنّه " صالح "، فهو« الذي أثرى على حساب فرنسية طيّبة، خدعها بأنبل عاطفة إنسانية ادّعى لها أنّه يحبّها، و أنّه يتزوجها حتى ملك قلبها وكسب ثقتها، ثمّ سرق أموالها وعاد إلى " الجزائر" و تركها هناك

[1] الرواية ، ص40.

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، م8 ، ص114.

تسبّ العرب و دين العرب(....) أمّا هوفقد أثرى بمال الخديعة، فبنى هذه المفهى، و فوقها هذه الدّار المزخرفة »[1] .



صالح

لا فاسد

سي العربي:

سي: توحي في اللهجة الجزائرية بأنّ صاحبها على قدر من الوجاهة، و بعبارة أخرى هي صفة تُطلق في العامية على الرجل المحترم ذو السمعة الطيبة، وعليه فإنّ دعوة شخصية باسم خاص يشكّل أبسط عنصر من عناصر التميّز، و هو ما يمنح نوعا من التماسك والانضباط للقارئ ممّا يجعل مؤشر الاسم عنصرا هاما في انسجام و مقروئية النص، إنّه يشكّل في الوقت نفسه ضمَانة الديمومة و الحفاظ على الخبرعلى مدى تنوّع القراءات، فنص تتغيّر فيه إشارات الشخصيات مع كلّ جملة لا يمكن أن يُشكّل نصّا مقروءًا.

العربي: نسبة إلى العُرب، و العَرَب: جيل من الناس معروف، خلاف العجم، تفارق التسمية الشخصية، كونَها لم تُحافظ على تقاليد العرب و سماتهم من شهامة و مروءة.

ابن الهجالة: " بلال "

ابن: هي صفة عادة ما تُسند إلى اسم العلم للدلالة على انتماء الشخص.

الهجّالة: تطلق على المرأة المطلّقة أو المتوفّى زوجها.

بلال: جمع بلل، و البل : بمعنى الوصل، و منه الحديث: فإنّ لكم رحِمًا سأبُلّها ببلالها، أي أصلكم في الدنيا ولا أُغني عنكم من الله شيئا »[2] و "بلال " لم يكن في صلة مع أبيه، لأنّه قُتِل في أحداث أكتوبر 1988 ،أي هو في حالة انفصال عنه، و لذلك أصبح يكنّى بابن الهجّالة (فهي كنية قَبيحة)، لأنّ أمه أرملة و ليس لديها زوج « قُتِل أبوه في ما يُسمّى بأحداث أكتوبر 1988 بالعاصمة، حيث

[1] الرواية ، ص07.

[2] ابن منظور، لسان العرب ،م4 ،ص84.

كان يشتغل خبازا، أمّا أمه، فهي أول فتاة تخرج على الناس في الحجاب الشرعي(...) أمّا هو فقد لفَظته المدرسة، فاتّجه إلى الحياة العملية مفتتِحا ببيع الشمة و السجائر»[1] .

عمي محّمد الخباز:

عمي: يُطلق في العربية على أخ الأب، و يُطلق في المجتمع الجزائري على الرجل الأكبر سنّا، دلالة على الاحترام و التقدير.

محمد: الحمد: نقيض الذم، ومحمد من أسماء سيدنا المصطفى صلى الله عليه و سلم.

الخبّاز: تُطلق على بائع الخبز (مهنة).

يتوافق اسم هذه الشخصية مع الصفات التي تحملها، فكثيرا ما كان " عمي محمد " يشْفِق على «منصور"؛ويعطيه الخبز الساخن دون مقابل .

ولدي : وردت هذه اللفظة على لسان " أم منصور" ، فكثيرا ما كانت تناديه بها بدلا من "منصور" ،« أتعبتني يا ولدي (...) أبكي حَظِّي المنكود يا ولدي (...) هل جنِنت حقّا يا ولدي »[2].

و لفظة ولدي: أروع مَا قِيل من أسماء، بما تحمل من معاني الحنان و العطف و الأمان استغنت به الأم عن الاسم الحقيقي رغم ما يعنيه من رسم خاص، و مميّز لشخصية "منصور" ومتجدّر في نفس الأم ، لأنّ هذا اللّفظ يحدّد في قلبها قربه منها، ووجوده معها فهي لا تحتاج إلى أن تنادي باسمه لأنّه ليس ببعيد عنها فهو ماثِل أمام ناظِريها بل يتحرّك ؛ بداخلها، يحدّد ضربات القلب كلّما تحرّك في الشرايين و الأوردة، كلّما دفعه القلب لإحياء خلايا الجسم بدفئه وحبّه.

فهو ليس الشخص ذو القِوام المعتدل، و إنّما هو ذلك الجزء القارّ مَن كبدها الذي خرج من بين أضلاعها ، كدمية تمثل كل معاني الأمَل في الحياة، فهو ليس "منصور" و إنّما "ولدي" "كبدي" الذي تحاول أن تتشبّث بالنسيم القادم من صوبه، لتُناديه بكلّ لواعج الحب تبثّه كل حبّها تغمره بحنانها، تشعره بمسِيس حاجتها إليه.

الحاجّة: المرأة التي أدّت فريضة الحج.

---

[1] الرواية ، ص58.

[2] المصدر نفسه ، ص46.

هناك مفارقة كبيرة بين الاسم و صفات الشخصية، فكيف لامرأة حجّت بيت الله و طافت بالكعبة، أن تبيع الخمر، و ترتكب الفواحش ، وهو ما نستخلصه من قول الرّاوي :« .. و من وراء الستار ظهرت الحاجة من جديد، بقامتها التي لا تصلح إلاّ لجذب الزبائن، و سلّمته شيئا أسطوانيا ملفوفا، لتقبض منه نقودا(...) و الحاجة؟ــ قهقهت بصوت مكتوم قبل أن تُجيبه :

سلّط الله عليها وحشا ليلة البارحة، رفسها رفْسا، فهي الآن ملقاة على السرير كالجثّة المحطّمة »[1] ، فهذه قمّة التناقض، فالعلامة اللغوية (الاسم / لا تمت بصلة لمقوّمات هذه الشخصية .

الحاجة # بائعة الخمر، مرتكبة للفواحش.

↓

زارت بيت الله .

الشيخ: من الواضح أنّ كلمة " شيخ" لا يقصد بها فترة زمنية في عمرالإنسان ، أو من بانت عليه مظاهرالكِبر، بل إنّ هذه الصفة فارقت هذه الدلالات جميعا في الرواية، فهي تعني مرتبة معيّنة تشغلها فئة متميّزة قطَعت أشواطا في طريق تعلُم الدّين وتطبيق تعاليمه ومبادئه تمتاز بالحياء ،والوقار ، والعلم والأدب الرفيع، و لكن إذا اطّلعنا على مواقف شخصية شيخ القرية ــ الإمام ــ يتبدّى لنا مدى التناقض الموجود بين هذه الشخصية

و التسمية المسندة إليها، فهي شخصية مُدّعية تَستّر خلف قِناع الدّين و التديّن لتقوم بأبشع الأفعال (سرقة،زنا، نفاق..)،وهو ما يوضحه الملفوظ الآتي: « سقى الله زمانا كانت كلمة " الشيخ " فيه تعني ما تعني من العلم و الوقار و الأدب الرفيع »[2].

الأستاذ حمدان:

الأستاذ: تندرج هذه التسمية في منظومة الأسماء ذات الأبعاد الثقافية، إذ تطلق على كلّ من يُمارس نشاط التعليم.

حمدان: على وزن فعلان/ من الحمد ، و الحمد نقيض الذم، و يُقال حمدته على فعله، ومنه المحمَدَة خلاف المذمّة.

---

[1] الرواية ، ص84 .

[2] المصدر نفسه ، ص66.

قِيل " حمدان " من كثرة الحمد، لكن هل كان هذا الأستاذ يحمد الله كثيرا ؟

« كان ذَا ميول يسَارية معتدلة ، من كثرة حبّه للنقاش لا يسلّم حتّى بالمسلّمات ولا يُقِرّ بالبديهيات، لأنّه لا يُقِرّ للقدماء بأيّة عصمة، ففي كلّ ما قالوه نسبة من الارتياب أمْلاها الهوى السياسي ، أو التعصُّب المذهبي و الطّائفي »[1] .

لكن أنّى لهذا الأستاذ أن يُكثِر الحمد و هو لا يُحيّ بتحية الإسلام "السلام عليكم "، إلاّ خطأً أو نسيانًا.

الطيب: صفة، خلاف الخبيث، و قد يرد بمعنى: الطّاهر، و منه حديث " علي كرّم الله وجهه" لمّا مات الرسول صلى الله عليه و سلم : « بأبي أنت وأمي، طِبت حيّا، و طبت ميّتا أي طهُرت ». و فلان طيّب الإزار إذا كان عفيفا، و طيّب الأخلاق إذا كان سَهل المعاشرة.[2]

و يتوافق اسم هذه الشخصية مع الصفات التي تتميّز بها، و تتجلّى طيبتها في مساعدة " منصور " من خلال سيارتها التي تكون عونا له حين يذهب إلى القرية المجاورة، نحو قول السارد:« إنّ السيارة تتوقّف ، و الباب يُفْتَح، و على ضوء المصباح الداخلي للسيارة عرف أنّه جاره الطيب .. »[3] .

الجدة نعناعة:

الجدة: تطلق في العربية على أمّ الأب، أو أم الأم ، كَما تُطلق في المجتمع الجزائري على المرأة الطاعنة في السّن تقديرا و احتراما لها.

نعناعة: النعنّاع : " بقلة طيبة الريح، و النعنّعة: صفف الغُرمول بعد قوّته و التنعُّع الاضطراب و التمايُل »[4] .

هذه الدلالة اللغوية تتوافق مع صفات هذه الشخصية ، فهي عجوز طاعنة في السّن

خَارت قِواها و أصبَحت تمشي في اضطراب و تمايل، ما يثبته الملفوظ الآتي :

« هاهي الجدّة نعناعة تقترب من بيته في خُطى كخُطى السلحفاة مثقلة بثمانين سنة من الحياة »[1].

---

[1] الرواية ، ص173.

[2] ابن منظور، لسان العرب ،م6، ص73.

[3] المصدر السابق ، ص 85.

[4] المرجع السابق ، ص190.

و كلّ المؤشرات داخل النص تدلّ على أنّها طيّبة السريرة، تخافُ الله ، حيث تقول :
« وأنالا أكذب على الله فسوف أموت ، و يكون نصيبي شِبرًا واحِدا »[2] .

و تُوحي الأسماء : الطبقة السياسية ، الأحزاب ، الكبار، المسؤولين، الشرطي، مبدئيا بدلالة إيجابية ، و يفترض أن يجد القارئ هذه الدلالة من خلال أقوال هذه الشخصيات وأفعالها و مَواقِفها، لكن ما يُلاحظ هو العكس ، فهذه الشخصيات لا تحمل أيّ دلالة إيجابية ، وإنّما تحمل دلالات سلبية، فقد أكسبها الكاتب صفات تؤكّد سلبيتها ـــ التسلّط حُب المال، النفاق الكذب، اللاّمبالاة ، الأنانية ـــ بل أكثر من ذلك فهي تستغلّ مناصبها لخدمة مصالحها الخاصّة وتكديس الأموال، وإقصاء كل من يحاول الوقوف ضِدّ تحقيق مشاريعها.

و صفوة القول: إنّ أسماء الشخصيات داخل الرواية ؛ كانت ذات تركيبة بسيطة وأغلبها متداولة في البيئة الجزائرية، لكن التناقض الذي امتازت به العلاقة بين الأسماء
و الشخصيات الحاملة لها يُوحي بدلالات عميقة ، اختارها الكاتب تارة ليشوّش فكر المتلقي و طوراً ليوجّهه و طورا آخر ليضعه في مفترق الطرق ، حيث رسَمَت هذه الشخصيات عالما متناقضا ثقَافيا و سياسيا واجتماعيا؛ يُوازي التناقض الموجود في الواقع الجزائري (السياسي، والثقافي والاجتماعي).

III- مستويات وصف الشخصية:

3-1-الوظائف السردية للشخصيات الفاعلة:

---

[1] الرواية ، ص101.

[2] المصدر نفسه ، ص102.

بعد تقديم الشخصيات من خلال دوالها و مدلولاتها نحاول الكشف عن الأدوار العاملية التي تقف وراء أقوال الشخصيات و أفعالها، و ذلك بالنّظر إلى الشخصية على أنّها عامِل يتحدّد بنمط علاقاته مع العوامل الأخرى.

و من تمّ وجب علينا تحديد الوظائف التي تتوزّع في النّص، من خلال تحديد البرامج السردية التي ترغب الشخصيات في إنجازها، و الملاحظ في رواية "كرّاف الخطايا" أنّ الشخصيات تسعى إلى تحقيق بَرامجها انطلاقا من الشخصية المحورية التي تحلم بمجتمع نموذجي و تتّخذه الموضوع الأساسي أو البرنامج الرئيسي ، و تكرّس برامج سردية أخرى ـــ فرعية ـــ تحاول من خلالها تحقيق البرنامج السردي الأساسي.

و انطلاقا من ذلك يكون الموضوع الأوّل الذي يسعى البطل إلى تحقيقه هو:

3- 1 المجتمع المثالي ـــ الموضوع الأول:

« منصور يحلم بمجتمع نموذجي »

نعلم أنّ المجتمع النموذجي # المجتمع الواقعي ؛ والمقصود بالمجتمع الواقعي هو مجتمع القرية الذي يتخبّط في آفات اجتماعية و سياسية مختلفة؛ من ظلم و نفاق و كذب وغياب العدل، فهذا المجتمع متراح عن النموذج الأصلي، و نظرا لهذا الانزياح أعلن " منصور " ثورة ضدّ هذا المجتمع الفاسد في محاولة للوصول إلى مجتمع معياري يتوفّر على مجموعة من الأسس النموذجية التي تخضع لها طبقات المجتمع الفقيرة ـــ الغنية (المساواة).

و يبدو جليّا أنّ هناك علاقة فصلية بين الذات و الموضوع، أي بين "منصور" و هذا المجتمع المثالي الذي ينشده و يطمح إليه، و لتحقيق هذه الرغبة يستلزم خلق علاقة فصلية بين الذات و المجتمع الواقعي و توفيركفاءة مزدوجة لتحقيق رغبتين متقابلتين:

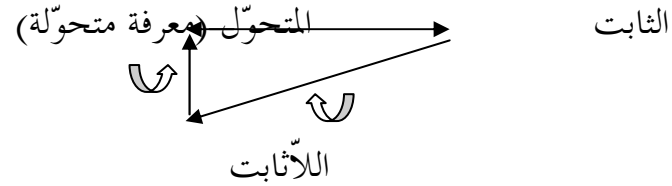
ـــ الانفصال عن عالم القرية.

ـــ الاتّصال بالمجتمع النموذجي.

لكن؛ قبل الدخول في وصلة مع هذا المجتمع، يجب تشخيص الدّاء لوضع الدواء المناسب بعبارة أخرى يجب معرفة الأسباب السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية للأزمة التي عرفها المجتمع ، و لمعرفة هذه الأسباب؛ وجب على الذات الدخول في وصلة مع موضوع قيمة هو: " كرف خطايا أهل القرية و نزع الأقنعة عنهم" و بذلك : يُحيل الوضع البدئي على فصل مزدوج:

" منصور v مجتمع نموذجي v كرف الخطايا "

إنّ عالم القرية بوصفه " فاعلا جماعيا " يتبنّى برنامجا ينفي من خلاله " المتحوّل " بإقصائه لمجموعة من القيم (الصدق، حرية التعبير، العدل ...) جعل "منصور" يتبنّى كلّ الوسائل الممكنة التي تساعده على الانفصال عنه، و الاتصال بمجتمع يقضي على الفساد و يُرسي قواعد معرفة متحوّلة.



لتعويض هذا الافتقار دخل "منصور" في وصلة مع موضوع قيمة هو " الجنون" توضّحه الملفوظات السردية الآتية:

« ليقولوا عنّي مجنون »[1]، « لابدّ أن أجعلهم أحرارا اتّجاهي ، يتحدّثون بعفوية ويتصرّفون بتلقائية...لابدّ أن أكشف لكلّ واحدٍ منهم من أيّ فصيلة حيوانية هو ! »[2]

إنّه يريد إقناع أهل القرية بأنّه مجنون من أجل كشف أعمالهم الشنيعة، لذلك لا يمكن اعتبار الجنون سوى أحد عناصر الكفاءة بالنسبة لـــ "منصور" (معرفة الفعل) ، و هو يدخل في إطار برامجه الاستعمالية التي تمهّد لاتّصاله بالموضوع المركزي، و انتقال (منصور) من وضع إلى وضع آخر يعكس تحوّلا أساسيا في بنية الجهات " Structure des modalités" ، حيث انتقل من عالم يمكن أن نقول عنه " إيجابي" إلى عالم " سلبي" ، أي من عالم الاستقرار والاتّزان إلى عالم الجنون و الاضطراب.

فهو مقتنع أنّ وجوب الفعل (أي الانتقال إلى عالم الجنون) هو الطريق الوحيد لإخراج القرية من ضَياعها و تعفّنها عن طريق توجيه صفعة قوية لأهلها من خلال كشف خطاياهم.ونعلم أنّ وجوب الفعل يقترن ضمنيا بالقدرة على الفعل (pouvoir – faire) ومعرفة الفعل (Savoir faire) و يتّضح ذلك في قدرة "منصور"على التمويه، و مخادعة أهل القرية.

و بناء على ذلك نستنتج أنّ موضوع " الجنون" لا يُنظَر إليه باعتباره قيمة في حدّ ذاتها وإنّما باعتباره وسيلة ضرورية تمكّن "منصور" من تحيين رغبته ، و للتمثيل على ذلك نقترح الترسيمة الآتية:

---

[1] الرواية ، ص11.

[2] المصدر نفسه ، ص 13.

الفرضية ← التحيين ← الغائية

↓ ↓ ↓

كرف الخطايا ادّعاء الجنون إيجابية (+)

حيث تكون : الفرضية = عنصر الرغبة المراد تجسيده .

التحيين = يتمثّل في طريقة تجسيده.

الغائية = هي النتيجة التي تؤول إليها الفرضية.

وما يهمّنا في هذه الترسيمة هو المرحلة الثالثة " الغائية" ، أي تحقيق الرغبة أو عدم تحقيقها ، فالملاحظ أنّ " منصور" استطاع أن يُقنِع أهل القرية بأنّه مجنون ، و هذا يدلّ على وجود عوامل مساعدة مكّنته من تحويل الحالة البدئية إلى حالة نقيضة ؛ من حالة العقل إلى حالة الجنون، و تتمثّل هذه العوامل في :

1ــ غباء أهل القرية و جهلهم.

2ــ ذكاء منصور؛ فهو شخصية ذات ثقافة عالية و نظرة ثاقبة، تملك مناهج التفكير والمنطق تنهض بوظيفة النقد داخل المجتمع ، هذه المواصفات سمحت للشخصية بتحليل معطيات هذا الواقع الاجتماعي و نقدها و الحكم عليها، فمنصور لم يكن حياديا ، إنّما كان دبناميا وفاعلا نشطا.

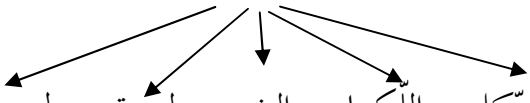
3ــ التظاهر بالجنون ؛ هذا التظاهر أو الادّعاء يسمح للشخصية بالحديث عن كلّ شيء دون مراعاة للعوائق الاجتماعية و السياسية، لذلك فهي تنقد كل مستويات المجتمع دون خوف أو حرَج ــ بالتالي تؤدّي هذه الشخصية دور الناقد و المحلّل الموضوعي.

4ــ انفصال أهل القرية عن السلطة؛ أو بعبارة أخرى اتّساع الهوّة بين المجتمع و السلطة.

أمّا إذا تحدّثنا عن العوامل المعارضة لبرنامج " منصور" نركّز على شريط " سمفونية العبث" أو " التسجيل الحيواني" الذي استعمله ــ منصور ــ لرسم الخارطة الأيديولوجية للأبعاد الكثيرة المتّصلة بالأزمة، إذ يقدّم قراءة تقييمية لكلّ اتجاه، و من تم إعطاء أحكامه القيمية للوصول في النهاية إلى فضح الأشخاص و المؤسسّات و الكشف عن عيوبهم.

و يُعدّ هذا الإنجاز مؤشّرا لانقلاب الأحداث، حيثُ سُجِن البطل من جرّائه، و بذلك أسهم هذا السجن في عرقلة مسعى الذات، لأنّها ستتعرّض للإهانة و الضرب من قبل رجال الدرك.

السجن



كان هذا السجن مقدّمة لظهور معارضين يمثّلون عاملا جماعيا يؤدّي دور المراقب المقيّد لحرية "منصور".

و عليه فهناك ثلاث مستويات لوضع المعارض:

المستوى الأول : المستوى النحوي؛ عامل معارض: السجن.

المستوى الثاني: طريقة التجلّي: ممثّل جماعي؛ رجل الدرك + السوط + البدلة.

المستوى الثالث: المستوى الدلالي؛ القيمة: لا أحد يرفع صوته فوق صوت الدولة (الظلم + الاستبداد + الاستغلال) .

ويُبرز السياق عنصرا آخر مكمّلا للمعارضات الجزئية السابقة ،لأنّ "منصور" يقرّر التراجع نسبيا عن منظوره أو فكرته ، لكن هذا المنظور ظرفي متحوّل تأسّس فقط أثناء الانتقال من مقام إلى آخر " كون المقام قادر على التأثير في الموقف و تحويله تحويلا جذريا»[1] لأنّه يتمنّى لو كان باستطاعته إحداث القطيعة مع مشروع " الجنون " الذي أفرز قيما تعمل على إذلاله والتقليل من شأنه باعتباره إنسانا .

وبذلك تكون الترسيمة العاملية للبرنامج السردي الأساسي على النحو الآتي:

المرسِل	←	الموضوع	←	المرسل إليه
القرية		كرف الخطايا		منصور

المجتمع الواقعي

(نفاق، كذب، خيانة) ↑

[1] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي ، دراسة سيميائية – غدا يوم جديد لابن هدوقة – ، ص30.

المساعد ←	الذات	→ المعارض
ـــ بناء أهل القرية	منصور	ـــ أهل القرية.
ـــ ذكاء منصور		ـــ التسجيل الحيواني.
ـــ ادّعاء الجنون		ـــ السجن.

وعليه ؛ تتكوّن هذه الترسيمة العاملية من ثلاث مزدوجات متباينة من حيث الطبيعة و الدور العاملي الذي تقوم به:

1 ـــ *مزدوجة المرسل ـــ المرسل إليه:*

يعتبر واقع القرية المزري الدّافع الأساسي الذي جعل "منصور " يرغب في الانفصال عنها، و تبدو القرية على المستوى الصرفي عاملا مفردا غير أنّها في الحقيقة عامل جماعي لأنّها تحتوي على مجموعة من الأفراد والقيم التي تجلّت نصيّا ، عكس خانة التلقّي التي تألّفت من ممثل واحد يكون المستفيد من هذا المشروع ، لكن على المدى البعيد سيكون المستفيد هو المجتمع، لأنّه بعد معرفة خطاياه سيحاول الانفتاح على قيم جديدة نقية، صافية و بريئة كما سيكون " منصور" مستفيدا من الحركة المزدوجة « فصل # وصل »، كونَه يحتلّ خانتين متباينتين:

التلقّي (المستفيدْ) ، و الذات الموجّهة للرغبة، أمّا القرية فيمكن أن تُقدّم بطريقتين متباينتين:

ـــ عامل جماعي مشخّص = مجموعة من السكان.

ـــ عامل جماعي مجرّد = مجموعة من القيم المهيمنة.

2ـــ *مزدوجة الذات ـــ الموضوع:*

يوجد ممثّل واحد يؤدّي دورا عامليا على مستوى خانة الذات ؛ لأنّه توجد شخصية مجازية تشترك مع " منصور " لتحقيق عنصر الرغبة ـــ المتمثّل في الانفصال عن القرية

و كشف خطايا أهلها و الاتصّال بمجتمع فاضل تحكمه قيم مثالية ـــ و هي شخصية " الحب، السعادة الإيمان " ، و هي علامات حامِلة لدلالات يمكن أن تنتقل من خانة الموضوع إلى خانة المرسِل كونها تسهم بشكل من الأشكال في تدعيم رغبة الذات و تقويّتها.

3ـــ مزدوجة المساعد ـــ المعارض:

يبدو " منصور" وحيدا في مسعاه الهادف إلى خلق عالم نقيض للوضعية الأولية، حيث أراد أن يُعرّي الزيف الذي تصطنعه القرية، فهي موسمية « يحرّكها الموسمي ، فالفن مواسم..و التديّن مواسم.. و السياسة مواسم ..»[1] .

يظهرعنصر المساعدة ثريّا من حيث عدد الممثلين الذين يُسهمون في القيام بدور عاملي واحد، و نجد كذلك: الغباء / الجهل كعامل مجازي.

لكن وجود هؤلاء الممثلين في خانة المساعدة لا يعني أنّهم يُسَاندون " منصور " في موضوعه ، فليس لديهم علم بعنصر الرغبة ، و ليست لهم علاقة بـــ "الذات " ، كما أنّهم لم يكونوا يملكون في بداية الأمر موضوعا أو برنامجا مضادا يرغبون في تحقيقه ، حتى تخلق بينهم لحظات صدامية ناتجة عن تضاد الرغبات و المساعي ؛ هذا فيما يتعلّق بالوضعية البدئية فقط؛ لأنّ العوامل المعارضة ظهرت مباشرة بعد " التسجيل الحيواني " ، و لإبانة كيفية انتشار العوامل و اشتغالها نقترح الجدول الآتي الذي يوضّح مكوّنات الترسيمة العاملية و الوضعيات التي تحتلّها مختلف العوامل في المرحلة الأولى من البرنامج السردي الرئيسي.

الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مشيّء	مجرّد	فردي	جماعي	قيمي
1	منصور	ذات	+			+		
		مرسل إليه						

[1] الرواية ، ص134.

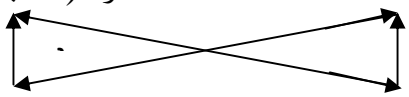
2	كرف الخطايا	موضوع			+			+
3	القرية	مرسل	+		+		+	
4	الغباء / الجهل	مساعد			+		+	
5	ذكاء منصور	مساعد			+	+		
6	ادّعاء الجنون	مساعد			+	+		
7	التسجيل الحيواني	معارض			+			+
8	السجن	معارض		+			+	
9	رجل الدرك	معارض	+			+		

نشير إلى أنّ الخانة الثالثة مشكّلة من عدّة عناصر ضمنية، لأنّ أوضاع القرية (المرسِل) الحافِز؛ لبست مجرّد أشخاص ، إنّها علاقات و قيم تجلّت في أقوال و سلوكات معنوية مثل: الحقد، الكراهية، الرتابة، الظلم...

و يمكننا صياغة حالات و تحويلات مسار " أهل القرية" انطلاقا من مربّع المصداقية الآتي ــ نبيّن فيه الدورة الدلالية للعبة " الحب و الكراهية و النفاق و الخداع و الظلم " المتمفصلة على صعيد الظاهر و الكينونة، و التي تقوم عليها وضعية كل فاعل في المسار السردي الذي ينتمي إليه :

بؤس + خداع +نفاق) كينونة ظاهر (حب + معاملةحسنة

كراهية



لاظاهر لا كينونة.

في إطار تحقيق البرنامج السردي الرئيسي تتسلسل الأحداث مرتبطة ببرامج ملحقة تساعد على تنفيذ البرنامج السردي الأساسي:

3-1-2 الزنا ــ الموضوع :

في هذا البرنامج الملحق يكون المستفيد الظاهري بعض رجال القرية (عمي صالح الشيخ السّاسي ..) ، لكن المستفيد الحقيقي هو " منصور " ، و يتشكّل هذا البرنامج من ثلاثة عوامل أساسية :

بعض رجال القرية، منصور، عامل الزنا، تتوزّع على مكانين : (القرية و بيت منصور و يشكّل هذا الإطار المكاني المخطّط العام لحياة الشخصية و تنقّلاتها.

نعتبر الفاعل الجماعي هو " الذات " في علاقة فصلية مع موضوع الزنا .

رجال القرية V الزنا (موضوع) .

أمّا رجال القرية ؛ فهم منافقون تحرّكهم غريزة الشهوة، و عدم الإخلاص لأزواجهم و تبرز هذه الرغبة في عدّة أشكال متفاوتة من حيث الوظيفة و القيمة[1] :

ـــ الأحكام المعيارية.

ـــ الأفعال التأويلية.

ـــ الوظائف الانفعالية.

و تتمثّل هذه الأخيرة في الوظائف الانفعالية للغة*؛ أي « التعبير عن عواطف المرسل و مواقفه إزاء الموضوع الذي يعبّرعنه ويتجلّى ذلك في طريقة النطق مثلا، أو في أدوات لغوية تفيد الانفعال »[2]، لكن هذا لا يعني أنّ الرغبات الصغيرة عديمة الأهلية « لأنّه بإمكاننا أن نُفرد لها ترسيمات عاملية أو برامج سردية في حالة تعاملنا مع البُنى الجملية الصغرى »[3]

و لنُلاحظ الملفوظ الآتي:

« .. اتّسعت عينا " عمّي صالح " أكثر ، و احمرَّ وجهه من احتقان ما في مشاعره وأحاسيسه و قال في دهشة وهو يسحبه من معطفه إلى وراء المحسب: فاجرة سمينة !! .. يَالك من مجنون محظوظ شقي ! .. تعال .. تعال هنا لعنة الله عليك ! »[4]

تظهر الجملة المنتقاة مبنية على علاقة فصلية بين الذات الفاعلة (الفاعل الجماعي ـــ بعض رجال القرية

---

[1] السعيد بوطاجين : الاشتغال العاملي ، ص 43.

* " اللغة ليست ثابتة ، و هي تتغيّر و تتحرّك في مجال محَدَّدٍ لأنّها ، كما يقول " بارتْ : «ليست مجال التزام اجتماعي، بل مجرّد انعكاس بدون اختيار، و ملكية مُشَاعة للناس لا للكتّاب، و الكاتب ينبغي أن يدرك اللّغة ، و أن يقبض على نبضها الحسّاس ، فإذا استطاع أن يستحوذ عليها ، فإنّه يبدع عالما لغويا يحدّده هو معرفيا ، و رؤيويًا ، يعبّر عن موقفه من الإنسان و الكون ، فاللغة ليست محايدة ». =>للتوسع يُنظر مشري بن خليفة: سلطة النص،رابطة كتاب الاختلاف الجزائر،2000، ص97 .

[2] السعيد بوطاجين : الاشتغال العاملي ، ص 43.

[3] م ن ، ص ن .

[4] الرواية ، ص60.

) و موضوع القيمة (ارتكاب الفاحشة) لأنّ هذا الفاعل في حالة انفصال عن المرأة المزعوم أنّها فاجرة.

وعليه ؛يضعنا هذا البرنامج أمام جملتين مختلفتين:

الجملة1ـــ منصور يريد إيقاع بعض رجال القرية في شرّ أعمالهم و فضْحهم.

الجملة2ـــ رجال القرية يريدون ممارسة فاحشة الزنا .

حيث يكون رجال القرية عاملا مرسِلا في الحالة الأولى، وذاتاً في الحالة الثانية.

تبيّن الجملة الأولى؛ الوظيفة العاملية للشخصية المحورية ـــ منصور ـــ " الذات الفاعلة " فلها رغبة تريد تحقيقها بإيعاز من هؤلاء الرجال ، و يمكننا التعامل مع هذا الملفوظ بالترسيمة التالية:

الفرضية ⟵ التحيين ⟵ الغائية

إيقاع الرجال إثارة الجنس +

في شرّ أعمالهم من خلال المرأة التي

و فضحهم أتت مع منصور إلى البيت.

لا نعثر على أيّ برنامج سردي ضدّ يد في هذه الحالة، و ذلك نتيجة غياب المعارضة أو الرغبات المناقضة، لكن ما يلفِت الانتباه في هذه الترسيمة هو المرحلة الثالثة (الغائية) أي تحقيق الرغبة؛ فهي إيجابية، لكن إذا أمعنّا النظر في الملفوظ السردي الوارد على لسان الرّاوي : « و إنقاذا للموقف قرّر الشيخ أن يعظهم و يُذكّرهم (...) ثمّ دخل في صلب الموعظة الليلية مستشهدا بآيات و أحاديث تأمر بالمعروف و تنهى عن المنكر و الفحشاء ...»[1] نستنتج أنّ نسبة تحقيق الرغبة كانت جزئية ليست كلية، لأنّ "منصور" أراد أن يدرك كلّ واحد منهم أنّ رفاقه أو أتباعه ما هم إلاّ منافقين ، و أنّ في نفس كلّ واحد منهم بذرة خبيثة، إذا زرعها أنبتت حنظلا ، لكنّ الشيخ حال دون حدوث ذلك ، إذ أنّه بحيلته التي استخدمها في هذا الموقف يعتبر معارضا لبرنامج منصور، حيث ادّعى عدم استطاعته النوم بعد معرفته بوجود ساقطة في بيت من بيوت القرية، فحوّل بذلك

[1] الرواية ، ص69.

الموقف المخلّ بالحياء إلى خطبة للوعظ و الإرشاد ، و الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر « استهلّها بالبسملة و الحمد و الاستغفار و طلب الهدى من الله.. »[1] .

لكن: يكمن نجاح "منصور " في برنامجه الملحق في:عودة كلّ فاسق إلى بيته وهو يشعر بالخزي و العار، نحو ما يوضّحه لنا قول السارد: « ذهبوا و في أعماق كلّ واحد منهم إحساس بالخزي و الفضيحة، و كلّ واحد منهم يشكّ أنّ الآخرين جاءوا للأمر بالمعروف و النهي عن المنكر(...) و خلاصة القول الذي لا يشكّ كل واحد منهم فيه، هو أنّ "منصور" قد ضَحك على ذقُونهم جميعا ..»[2] .

وانطلاقا من هذه التحديدات نقدّم النموذج العاملي الآتي ؛ الذي يتحدّد باعتباره نسقا ونظاما عبر العلاقات التي تقوم بين هذه الأدوار:

المرسل	← **الموضوع**	← ***المرسل إليه***
نفاق رجال القرية و ادّعاءاتهم الكاذبة.	كشف بعض الرجال على حقيقتهم المزيّفة.	منصور
	↑	
المساعد	← **الذات**	→ ***المعارض***
زيارة أخته للقرية نشر بلال لخبر مجيئها إلى القرية	منصور	الشيخ

[1] م ن، ص ن.

[2] المصدر نفسه ، ص70.

عدم إخلاص الرجال لزوجاتهم.

إذا انتقلنا إلى الملفوظ أو الجملة الثانية « بعض رجال القرية يريدون ممارسة فاحشة الزنا » تُصادف برنامجا آخر ؛ تكون الذات الفاعِلة « رجال يرغبون بالدخول في وصلة مع موضوع قيمة يتعلّق بامرأة شقراء، يسعى كلّ واحد منهم إلى ممارسة فاحشة الزنا معها فبعد أن كانوا في فصلة مع الموضوع : " رجال القرية **V** المرأة الشقراء " أرادوا تحويل وضعيتهم الابتدائية إلى وضعية الاتّصال بهذه المرأة.

و لا يختلف هذا البرنامج عن سابقه كثيرا، لاشتراكه معه في بعض العوامل:

الفرضية	←	التحيين	←	الغائية
↓		↓		↓
الاتصال بالمرأة الشقراء .		تقديم المال لمنصور.		–
		إغراء.		

بمجرّد ملاحظة المرحلة الثالثة [الغائية] نستنتج عدم تحقيق الذات الفاعلة لمشروعها ، وندرك وجود عوامل مضادّة تعرقل تنفيذها له، و لهذا تبقى وضعية اللاّ توازن قائمة ، ما لم تستطع الذات تحويل الوضعية البدئية إلى وضعية نقيضة ؛ هذا الإخفاق ناتج عن ظهور عامل معارض هو "منصور" كونه وراء برنامج سردي ضدّيد ، حيث أقنعهم أنّ المرأة فاجِرة فاسقة ، وهي في الحقيقة أخته قائلا : « فتاة ساقطة طردت من بيت أهلها لمجاهرتها بالفاحشة فاستجارت بي و التجأت إليّ ، و أنا لا أدري ما عساني أن أفعل لها أو أفعل بها **!** »[1] ، ثمّ اتفق مع كلّ الفاسقين على نفس الموعد للالتقاء في حديقة بيته و أنار ضوء الحديقة من أجل أن ينظروا في وجوه بعضهم البعض، و تبعا لهذه التحديدات نستعين بهذه الترسيمة العاملية:

المرسل	←	***الموضوع***	→	***المرسل إليه***
المتعة.		المرأة الشقراء		بعض رجال القرية
+ الغريزة الثائرة		(أخت منصور)		(الشيخ ، عمي صالح، الساسي)

[1] الرواية ، ص61.

(فاحشة الزنا)

↑

المساعد	←	***الذات***	→	***المعارض***
Ø		عمي صالح / الشيخ السّاسي		منصور

غياب العوامل في خانة " المساعدة " دليل على أنّ هذا الموضوع غير مرغوب فيه، بل محرّم ، و الكاتب لم يُشر إلى هذه الظاهرة اعتباطا، و إنّما يهدف من وراء ذكرها إلى الدعوة لمحاربتها والقضاء عليها، فبالإضافة إلى أنّها حرام فهي تفتك بالشباب ، و تؤدّي به إلى الهاوية، لذلك يقول تعالى في كتابه الكريم :{ الزانية و الزّاني فاجلدوا كلّ واحدٍ منهما مائة جلدةٍ و لا تأخذكم بهما رأفةٌ في دين الله إن كنتم تُؤمنون بالله و اليوم الآخِر و ليشهدْ عذابَهما طائفة من المؤمنين }[1] .

و نقترح الجدول الآتي لتوضيح مكوّنات الترسيمة العاملية الأولى و الوضعيات التي تحتلّها مختلف العوامل:

الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخّص	مشيّء	مجرّد	فردي	جماعي	قيمي
1	منصور	ذات	+			+		
		مرسل إليه						
2	فضح رجال القرية	موضوع			+		+	+
3	النفاق و الكذب	مرسِل			+		+	

[1] سورة النور ، الآية 02.

4	الأخت بزيارتها لمصور	مساعد	+			+		
5	بلال : نشر الخبر	مساعد	+			+		
6	الرجال: بعدم إخلاصهم	مساعد	+				+	
7	الشيخ	معارض	+			+		

أمّا البرنامج الثاني فنمثّله بمايلي :

الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخّص	مشيّء	مجرّد	فردي	جماعي	قيمي
1	رجال القرية	ذات	+				+	
		مرسل إليه						
2	زنا (امرأة شقراء)	موضوع			+			+
3	حب المتعة	مرسل			+			
4	منصور	معارض	+			+		

يتبدّى لنا انتشار سعة المساعدة في الجدول الأول ، و هذا ما أدّى بالذات إلى تحقيق رغبتها بسهولة،كما نلاحظ أيضا انعدام العوامل في خانة المساعدة في الجدول الثاني ، و هذا بديهي لأنّ العمل الدنيء لابّد أن لا يُلاقي استحسانا أو تشجيعا ، بل يجب معاقبة الدّاعين إليه.

المقبرة ــ الموضوع:

هذا البرنامج السردي ساعد "منصور" على إقناع أهل القرية بجنونه ، حيث أراد الدخول في وصْلة مع المقبرة لزيارة قبر أبيه ، بعدما كان في انفصال دائم عنها ، و لعلّ السبب الذي جعله يفكّر في زيارة قبر أبيه هو " وفاة عليوة الخضّار" ، و إثر مساعدة الشاهدة ــ الموضوعة على القبرــ له حين كان الشيخ يُهرول خلفه، حيث علقت زوائد سرواله العثماني بالشاهدة ، فسقط وهو يصيح من الألم

، فشكر منصور والده ، معترفا بفضله ، مقرّرا زيارته لتزيين قبره بباقة ورد قائلا: « غدا سأزورك لأزيّن قبرك بباقة ورد »[1]

" منصور V قبر أبيه " ، ونستنتج من هذا الملفوظ ارتكاز الذات على لفظية:

الفرضية	←	التحيين	←	الغائية
زيارة قبر الأب		الذهاب إلى المقبرة		-

و نستعرض الترسيمة العاملية الخاصة بهذا البرنامج الملحق:

المرسل	←	***الموضوع***	←	***المرسل إليه***
- وفاة عليوة الخضّار		زيارة المقبرة		قبر الأب
- الشاهدة		↑		

المساعد	←	***الذات***	→	***المعارض***
الدراجة النارية .		منصور		الخوف، الجبن الوساوس الغريبة التي اختلجت ذهنه.

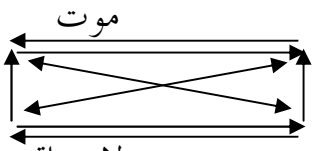
يتّضح لنا أنّ خانة المعارضة ذات سعة كبيرة ليس على مستوى ذات أو فاعل مضاد ، وإنّما هي معارضات عفوية تتجلّى في :

الخوف: يدلّ الخوف في استعماله المعجمي العادي على توقّع مكروه يكون غير مقبول وخطير أو ضار و بما أنّ الإنسان مفطور على حبّ الحياة و مقت الموت، فهو يسعى دائما وراء أسباب البقاء والملفوظ الوارد على لسان السارد يبيّن ذلك :« و صارت كلّ عشبة تتحرّك تثير فيه الخوف و الفرق، فليس يدري ما يخرج منها أو أيّ شكل تأخذه و كلّ ورقة تسقط تجعله يتراجع إلى الخلف خطوتين .. صار يشكّ في أشجار الصنوبر الواقفة في صفّين يقسمان المقبرة نصفين فقد تكون هذه الأشجار هياكل موتى شرسين ، تنتظر أن ترى منه غفلة لترتمي عليه و تحضنه إلى الأبد ! ..»[2]

---

[1] الرواية ، ص26.

[2] الرواية ، ص29.



اللاّ حياة في المربع هي نفي لقيمة الحياة ، و تعكس في الوقت نفسه ضياع أهل القرية في عالم متعفّن يقود إلى حدود الموت.

هذا البرنامج ساعد " منصور " على السير في خطّته" ادّعاء الجنون " ، و ذلك بعد أن أضحك الناس عليه وأكّد لهم ظنونهم السيّئة به ، نحو قول السارد : " و لّما صار خارج المقبرة أخذ يعدو بسرعة لا تُوصف .. و ما توقّف إلاّ لّما لاحت له القرية ، و بدأ يسمع حركة الحياة و ضوضائها ، و رغم أنّه صار يرى الأحياء يمرّون به ساخرين و مشفقين إلاّ أنّه لم يصدّق بعد أنّه قد نجا »[1]

و لماذا الخوف من الموت ، أو ليست نهاية كلّ إنسان الموت مهما تألّق و شمخ وتباهى و « أنّه لجزاء وفاق أن يكون الموت بكلّ عدميّته خاتمة لكلّ حماقات الحياة

و تفاهاتها التي تعكف عليها طول العمر وإنّه لجزاء وفاق كذلك أن تكون المقابر نهاية الصخب والضجيج و الفوضى »[2]، و يبقى القاسم المشترك بين الشجاع و الجبان أنّ كلاهما يخاف الموت، لكنّ « الشجاع يدفعه خوفه إلى المقاومة ، و الجبان يدفعه خوفه إلى الانسحاب، و كلّ واحد يجب أن يُزيل الموت من سبيله »[3] .

3-1-4-الحرية ــ الموضوع:

إنّ قضية منصور هي " الحرية " بمفهومها الأخلاقي، الاجتماعي، الثقافي؛ فهو يعيش في واقع قيّد سلوكه و تصَرُّفاته، لذلك يرغب في التحرّر من القيود التي فرَضَها المجتمع من خلال وَصْلة مع موضوع قيمة هو الجنون (يمكننا وضع " الجنون و العقل " في مستويين : مستوى " الهنا " ؛ وهو مستوى القرية أو "المجتمع "، ويحاول الانتقال إلى مستوى " الهناك " و هو " الجنون " الذي يمثّل العالم الآخر ، و يمكن أن نعتبره برنامجا ملحقا (programme anexe)، تكون الغاية منه تنفيذ البرنامج الأساسي (كرف خطايا أهل القرية) لأنّ منصور « شخصية مضطربة تتأرجح بين التطلّع إلى الحرية

---

[1] المصدر نفسه ، ص31.

[2] المصدر نفسه ، ص52.

[3] الرواية ، ص35.

، و الوقوف على المعنى الحقيقي للعالم الآخر، ذلك العالم الذي أراد أن ينتزعه من العالم الطبيعي المألوف ـــ العالم الذي إذا تقبّله أهله ركن إلى الركود والاستسلام والمهادنة ، أراد أن يعيش العالم الحقيقي الذي لا يزيّفه أديم المظاهر ، و المغسول من كلّ طين علقت به »[1] ، وهو يُقرّ بصعوبة هذا الطريق حيث يقول : « و ما أصعب الحياة حين يكون مفروضا عليك أن تجتاز عقلك إلى ما بعده وما أصعبها لّما تريد أن تتناولها من حيث انتهى الآخرون ـــ لاشيء في ذلك غير لذّة الدهشة و دهشة اللّذة »[2] .

فالحرية عنده ليست مجرّد ممارسة حق في الحياة ، بل هي رفض للسائد و تحرّر من قيود التقاليد البالية و العادات السيّئة ، إذ يرى أنّ الشعب « في حاجة إلى تنظيم ثوري للثورة على العقلاء، و لكنّهم لن ينتظموا إلاّ عندما يتنازل كلّ واحد منهم عن نصيب معلوم من حُرّيته و حين يتنازلون عن الحرية يكونون قد تشوّهوا و تواطأوا ، وأيّة حرية هذه التي لا تُنال إلاّ بالتنازل عن الحرية سلَفا؟.. سيكون شأنهم حينها شأن من يطيّر الحمام ، ثم يجري وراءه !! »[3].

إنّ" منصور " في حالة انفصال عن موضوعه، يرغب في إجراء تحويل عن وضعيته البدئية لينتقل إلى حالة وصل بموضوع الحرية ، و كأنّه يعاني الافتقار داخل الوطن الأصل (المكان الأصلي) ، فأدّى به هذا الافتقار إلى الهروب عن مكانه الأصلي (المجتمع) إلى مكان صنعه بنفسه يتوافق و طبيعة تفكيره كما يتناسب ورغباته (عالم الغرفة) ؛ يمكن أن نصطلح على مجتمع الغرفة ـــ مجتمع الهروب ـــ أو المجتمع البديل ، لكن السؤال المطروح: هل كان هروب" منصور " إلى مجتمع غارق في المثالية، أم كان هذا المجتمع ـــ الذي اختاره ـــ لا يقلّ مرضا عن المجتمع الواقعي؟ .

منصور كان في حالة انفصال عن الموضوع(منصور V الحرية) ، لكن باتّخاذه الجنون سبيلا للتحرّر ؛ يكون قد انتقل من حالة انفصال عن الموضوع إلى حالة اتّصال به نحو: ف (ذ) => (ذ V م => ذ ٨ م).

و تعتبر هذه الرغبة مؤشّرا لبروز حالات الصراع بين الذات الفاعلة و أهل القرية ؛ من هنا تظهر كفاءة منصور في قدرته على الإقناع أولا، و في معرفته بفلسفة الجنون ثانيا، وإذا وصفنا " منصور "

---

[1] عبد الحميد بوناس: قراءة نقدية في " رواية كرّاف الخطايا"، مجلة النور الثقافي، ع103، السبت 15 مارس 2003 ، ص19.

[2] المصدر السابق ، ص80.

[3] المصدر نفسه ، ص02.

بأنّه " موضوع جهة objet modal " يمتلك القدرة على الفعل ، له مميّزات ، وحكيم / ذكي ، بشكل جعله يقنع أهل قريته بأنّه مجنون:

القدرة على الفعل	القدرة على اللاّ فعل
[التحرّر]	[الاستقلالية]
اللاّ قدرة على اللاّ فعل	اللاّ قدرة على الفعل
[الخضوع]	[العجز]

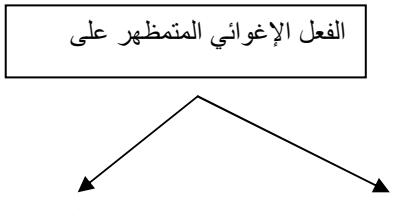
و بذلك ينتقل " منصور " من فضاء القرية المتعفّن إلى فضاء يعتقد أنّه نظيف ؛ بنفي الاندماج وتثبيت التحرّر:

و تحقيق "منصور" لهذه النقلة النوعية سوف يجري دون شكّ في الاتجاه المعاكس للفاعل الجماعي (المجتمع) الساعي بطريقة غير مباشرة إلى تكريس الجمود الفكري والابتعاد عن تعاليم الدّين الحنيف حيث نفر أهل القرية من " منصور "، بل و ثاروا ضدّه وفضّلوا لوزُجَّ به في مستشفى المجانين ؛ ممّا جعل " منصور " يلجأ إلى برنامج سردي يحاول التحرّر فيه من قيود النفس و الضمير . إذ يعقد صلة مع " أمّ الخبائث "ـــ الخمر ـــ

3-1-5-الخمر / الموضوع :

تشتغِل " الخمر" على المستوى التداولي على أنّها فعل إقناعي، حيث تعمل على التأثير في الشخص وتظهر تجّليات الفعل الإغوائي في:

[الإثارة]



المسار أ : وسوسة الشيطان المسار ب : شكل الزجاجات، الرائحة/ اللذة.

لجأ " منصور " إلى الخمر للتحرّر من القيود الداخلية التي فرضها الضمير ، ويقف وراء هذا الفعل التحويلي ضياعه داخل القرية ، أمّا عنصرالتحريك فهو : النفس الأمّارة بالسوء و لنلاحظ الخطّاطة العاملية:

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
النفس الأمّارة بالسوء أوضاع القرية		التحرّر من قيود الذات (الخمر)		منصور
		↑		
المساعد	←	**الذات**	→	**المعارض**
*سيارة الأجرة * الحاجة * جاره الطبيب * ضعف الإيمان.		منصور		Ø

تظهر خانة المعارضة فارغة لعدم وجود برنامج سردي ضدّيد يسهم في عرقلة "منصور " عن تحقيق عنصر رغبته، و هذا يدلّ على أنّها حرية شخصية و" كفن لفكره و ضميره".

3-1-6 ــ سمفونية العبث ــ الموضوع:

يُعتبر هذا "التسجيل الحيواني" قراءة تقييمية للمجتمع بشخصياته و مؤسّساته بإيجابياته و سلبياته و هذا التسجيل باعتباره " نصّا مفتوحا" ــ بدون شك ــ تتعدّد قراءاته،و يكثر الجدل حول دلالاته حيث أنّ كل حزب سياسي و كل جماعة سلفية، أو طائفة مذهبية كانت لها قراءاتها و تأويلاتها للشريط ، ممّا أدّى إلى تعدّد الآراء و تضَاربها و صراعها.

في البداية كان " منصور" في حالة انفصال عن موضوع القيمة (إنجازالشريط) و بتحريك من أمّه التي بعثت له الشريط حدث تحفيز ولّد رغبة لدى" منصور" في تحويل الوضعية البدئية (انفصال) إلى وضعية (اتّصال).

(منصور **V** التسجيل الحيواني).

يشكّل أهل القرية بالنسبة للذات الفاعلة (منصور) شيئا له قيمة على صعيد موضوعاتها المنشودة ، سواء كان الموضوع رئيسيا أو ثانويا، فغايتها لم تقتصرعلى شخصية في حدّ ذاتها و إنّما على شخصيات القرية جميعا، و بالتالي تكتسب " القرية" قيمة أكبر لأنّ مصلحتها تهمّه لكن إذا كانت حاجة الذات قد بلغت هذه الدرجة من الحدّة و الإصرار

فما موقف أهل القرية من إنجازه لهذا الشريط ، و ما مدى تقبّلهم له؟.

دخل "منصور " في وصلة مع هذا الموضوع ؛ أي انتقل من حالة انفصال إلى حالة اتّصال:

ب س (ذ **V** م) =**>** (ذ ٨ م) .

الفرضية ⟵ **التحيين** ⟵ **الغائية**

↓ التسجيل الحيواني –

قراءة تقييمية

للمجتمع

استنادا إلى هذه الترسيمة نجد المرحلة الأولى التي تحدّد الرغبة ، والتي تريد الذات تجسيدها و تحقيقها قد تَلتها مرحلة ذات قيمة معتبرة توفّر أسباب نجاح المشروع، أو فشله إنّها المرحلة التحيينية التي ينحصر شكلها الاستعمالي في تسجيل أصوات الحيوانات ، ومحاولة إسقاط معانيها على الأشخاص و المؤسّسات.

يعتبر الشكل التحييني المتوفّر لدى منصور(الذات الفاعلة) لتحقيق هذا البرنامج؛ المحرّك الأساسي الذي دفعه إلى ممارسة هذا المشروع الذي أفضى به إلى الفشل في النهاية، وهذا ما تظهره المرحلة الثالثة (الغائية) .

هذه النتيجة السلبية تعود إلى ظهور عراقيل و عوائق تسبّبت فيها عدّة جهات سواء كانت عوامل فردية أم عوامل جماعية، مشخّصة أو مجرّدة ، و تتجلّى هذه المعارضة في :

* تأويل أهل القرية لأصوات الحيوانات؛ و إسقاط كل حيوان و موقعه البيئي على مستوى الحياة الإنسانية الواعية، ممّا أسهم في حِقد الكثيرين على منصور « و ما أخرجه من هذا الشرود إلاّ يد قوية تمسِك به مِن قِفاه، و تكاد ترفعه، وصوت غاضب يقرع سمعه : هل صحيح تقصدني أنا بنهيق الحمار؟

التفت إليه مذعورا، فوجده ذلك الشاب الذي يشيه الفيل، فأخذ " منصور " يحاول التملّص منه وهو يقول: لا .. أنا لا أقصدك، ولا أقصد أحدا غيرك ..»[1].

* السلطة؛ التي تقمع كل محاولات التغيير والرفض؛ حيث اعتبرت هذا الشريط عملا يهدّد السلم و الهدوء داخل القرية ، وهذا ما يوضّحه لنا الملفوظ السردي الآتي :« وأنّى للسياسة أن تترك الأعمال الجميلة ؟ لا بدّ أن توظّفها، وإن لم تستطع لا بُدّ أن تشوّهها حتى لا يستفيد منها الخصوم »[2]. و قد أكرمته بمعارضة واضحة ــ السجن ــ ليدخل في وصلة مع موضوع لا يرغب فيه، و من ثمّ يحاول الانتقال من وضعية الاتّصال إلى الانفصال .

ذ * ٨ سجن => ذ ٧ سجن.

* الأحزاب السياسية ؛ هي الأخرى تدخل في خانة المعارضة ، حيث اعتبرت هذا التسجيل مؤامرة تستهدف التجربة الديمقراطية الفتيّة في البلد ، و استهزاء بهذه التجربة و سخرية منها ومن القائمين عليها.

يمكننا إدراج هذا البرنامج ضمن الخطّاطة السردية الآتية:

المرسل ←	**الموضوع**	← **المرسل إليه**
الرغبة في كشف	سمفونية العبث	أهل القرية
مكوّنات المجتمع	(التسجيل الحيواني)	منصور
	↑	
المساعد ←	**الذات**	→ **المعارض**
الأم	منصور	السلطة
الجدة نعناعة		الأحزاب
السوق الأسبوعي		أهل القرية

[1] الرواية ، ص117.

[2] المصدر نفسه ، ص185.

* ذات فاعلة (منصور).م : الموضوع .ب س : برنامج سردي .

الحيوانات

فخانة المعارضة متعلّقة بقراءة هذا الشريط ، لكن تعدّد القراءات لا يُوحي فقط بالاختلاف بين القراءات، من حيث أنّه يكشف عن عيوب مختلف الاتجاهات المتورّطة في الأزمة، بل يُوحي أيضا بتكامل هذه القراءات ، حيث كلّ قراءة مكمّلة للأخرى، وكأنّه يحاول أن يحقّق مسحا وصفيا و تحليلا للمجتمع برمّته، و خير دليل على ذلك أنّ الشريط لم يمس فقط الطبقات النخبوية؛ و إنّما تعدّى ذلك بالنزول حتى المستويات الدنيا والطبقات السفلى للمجتمع .

و نقترح الجدول الآتي لإيضاح مكوّنات الترسيمة العاملية و الوضعيات التي تحتلّها مختلف العوامل من منظور النحو السردي:

الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخّص	مشيّء	مجرّد	فردي	جماعي	قيمي
1	منصور	ذات	+			+		
		مرسل إليه						
2	إبراز مكوّنات المجتمع	المرسِل			+			+
3	التسجيل الحيواني	الموضوع		+				+
4	الجدة نعناعة	مساعد	+			+		
5	الأم	مساعد	+			+		

6	السوق الأسبوعي	مساعد					+	
7	السلطة	معارض			+			
8	أهل القرية	معارض	+				+	
9	أهل القرية	مرسل إليه	+		+		+	

3-1-7 – السجن / الموضوع:

يعتبر السجن قيدا لمنصور، و مثبّطا لعزيمته، و فُتُورا لمسعاه،حيث يقول السارد :

« يداه مقيدّتان ومربوطتان إلى قضيب من قضبان القفص ، .. لأنّه استطاع أن يثيرالدولة ويخرجها عن حلمها العميق تماما كالذبابة التي تستطيع أن تُغضِب الأسد فيزأر ضَيقا و انزعاجا »[1] .

الفاعل في هذه الحالة فاعل جماعي ،وهو: السلطة، حيث أرادت تحقيق موضوع ذا قيمة، وهو سجن "منصور" لإثارته الفوضى بين أهل القرية، فالوضعية البدئية تكون :

"السلطة ∨ القبض على منصور" هذا المشروع لم يكن صعبا تحقيقه فـــ " لا أحد يُفلت من الدولة فذراعها طويلة، وسمعها مُرْهَف وبصرها حديد، وعضّتها ! »[2] .

يكشف الملفوظ عن مدى سهولة تنفيذ هذا البرنامج بالنسبة للسلطة، فهي سرعان ما انتقلت إلى حالة اتّصال بالموضوع، و يتجلّى ذلك أيضا في المقطع : « هاهو ولَن نعيده إلاّ و قَد شُفيَ من جنونه »[3] .

الفرضية	←	**التحيين**	← **الغائية**
سجن منصور		رجال الدرك+سيارة الدرك	+

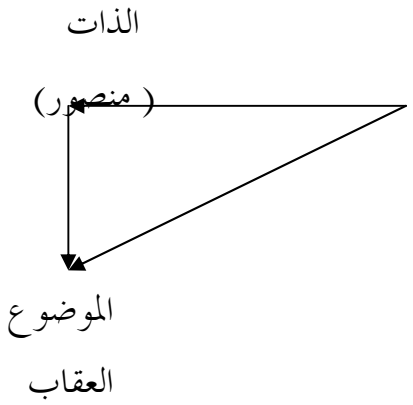
[1] الرواية ، ص195.

[2] م ن، ص ن.

[3] الرواية ، ص 195 .

فكّل الظروف كانت بمثابة العوامل المساعدة لإلقاء القبض على "منصور" والزج به في السجن، فأهل القرية يندرجون ضمن خانة المساعدة ، من خلال قراءاتهم المتعدّدة وتأويلاتهم و يتبيّن ذلك في:

المرسل	←	**الموضوع**	←	**المرسل إليه**
سمفونية العبث		السجن		منصور
والفوضى التي ألحقها		↑		
المساعد	←	**الذات**	→	**المعارض**
السيارة الداكنة		السلطة		∅
تأويلات القرّاء				
أهل القرية				



انطلاقا ممّا سبق يمكننا تلخيص هذه العمليات و العلاقات في مايلي :

أـــ العمليات:

من الفصل إلى الوصل على صعيد " كرف الخطايا" (موضوع القيمة) .

(فا V م => فا ٨ م) *

لا توازن اجتماعي ← تحوّل حالي(أرق + حيرة + وسوسة) = لا توازن نفسي

ادّعاء الجنون : تنفيد الخطة ← فعل (تحوّل فعلي) .

• من الوصل إلى الفصل على صعيد "أهل القرية" (القرية كانت في حالة استقرار، رغم كونها مستنقعا متعفّنا بالكذب والنفاق والرياء ، لكن بعد أن فضحها منصور، انفصلت القرية عن حالة الاستقرار.

وضع أولي	←	وضع مؤقّت	←	وضع نهائي
↓		↓		↓
استقرار		تحويل بالنفي		لا استقرار

العامل الفاعل:

يتأسّس هذا الفاعل على كفاءة ضمنية و قدرة أدائية إنجازية.

ـــ **الكفاءة:** تبرز كفاءة "منصور" في مقدّمة النص : منصور شاب مثقف متعلّم، متحصّل على شهادة من أعرق جامعات فرنسا، ذكي،وفي الملفوظ الآتي إثبات لذلك: « وأنّى لهم أن يسيئوا به الظّنون وهو الذي يحمل شهادة من أعرق جامعات فرنسا »[1]

وتتأسّس هذه الكفاءة على النحو الآتي :

1ـــ جهات الإضمار:

* إرادة الفعل (لمّا همّ بكرف الخطايا و الانتقام من أهل القرية)

* وجوب الفعل (أحسّ أنّه لابدّ من التغيير و لا بدّ من كشف المستور و إسقاط الأقنعة.

تأسيس الفاعل

2ـــ جهات التحيين :

* معرفة الفعل (يكثر من التجوال في القرية ، و خاصّة في الليل لعلمه أنّ الناس لا يرتكبون المعاصي إلاّ ليلا .

تأسيس الفاعل .

---

[1] الرواية ، ص01.

* فا: الذات الفاعلة(منصور) ، م : الموضوع.

* القدرة على الفعل (ذكي ، مثقف،..

3ــ جهات التحقيق: بمعنى إسقاط الكفاءة على الإنجاز.

* ماهية (همّ بكشف الخطايا)

* فعل (سجّل ملاحظاته على كتاب تتمّة المغازي في أخبار المخازي.

التحويل وبروز الفعل

4ــ العوامل المساعدة: تتمظهر من خلال عدّة ممثلين:

الممثل الأول : أهل القرية.

الممثل الثاني: ادّعاء الجنون.

الممثل الثالث: ذكاء منصور.

الممثل الرابع: السلطة (بإهمالها لشؤون الرعية).

5ــ العوامل المضادة:

الممثل الأول : السلطة.

الممثل الثاني: أهل القرية.

و من ثمّ تتكون ترسيمة العوامل من:

موضوع

↑

مهمّة أساسية (كرف الخطايا)

|

مرسل محفّز ← ذات ← مرسل إليه (ممجّد)

تحوّل إلى ممجّــد

وفي الترسيمة تمّ تغييب العامل المضاد عمَدًا لتَداخله مع موضوع القيمة حين يكون هذا الأخير هو العامل المضاد ذاته.

وعليه : هناك " انبناء وصلي " ، و آخر " فصلي " ، في الفصلي ؛ ينتقل العامل " الفاعل" " من حالة فصل عن موضوع القيمة [كشف الخطايا] إلى حالة وصل معه ، أمّا العامل الجماعي (أهل القرية) فينتقل من حالة وصل مع موضوع القيمة [الاستقرار] إلى حالة فصل ؛ الاستقرار.

6ــ التحريك:

يمثّل " الرفض " رِهانا حقيقيا لـــ " منصور " ، إذ يظنّ أنّه لا بدّ عليه تحمّل مسؤولية تغيير النظام الثقافي و الاجتماعي و السياسي للقرية من الداخل ، و كأنّه يحلم بعالم مثالي مثالية " جمهورية أفلاطون " ـــ لهذا أقام جمهوريته داخل غرفته هروبا من عالم القرية المتأزّم الذي تسبح فيه شرنقات الحسد و الكراهية والطمع و الكذب والنفاق.

هذه الشخصية تبدوا مقيّدّة بعقد ائتماني يتمّ بموجبه تشييد مجتمع تحكمه مجموعة من القيم لإزالة وضعية افتقار سابقة ناتجة عن عدّة أسباب في مقدّمتها سوء التسيير، و حبّ الذات والسلطة، هذا العقد الذي وقّعه " منصور " مع نفسه جعله يُضَحّي كثيرا، حتّى بعقله حيث اتّخذ من الجنون وسيلة لإتلاف عقول " أهل القرية " ، و كشف خطاياهم

فمنصور بحكم امتلاكه للمعرفة، و من موقعه كمرسل / مقوّم ، أدرك أنّ معظم أهل القرية منافقون، و كلٌّ يُظهر مالا يُخفي ، لكن إذا كان يظن أنّه سينجّح في صراعه مع أهل القرية فإنّه لن ينجح في صراعه مع السلطة ، ما يثبته قول السارد : " العب مع الناس جميعا إلاّ الدولة فإنّها لا تُجيد اللّعب لأنّها تحب أن يسكت الشعب عمّا يجري حوله ، وأن لا يتدخّل في الأمورالسياسية.

إذا انتقلنا إلى مستوى الخطاب ؛ فإنّنا نلاحظ أنّ هذا البرنامج الرئيسي يلقي تجلّياته في مسارين صوريين:

المسار الأوّل: يتضمّن مجموعة من الصور نلاحظها داخل القرية، تُحِيل وحداتها المضمونية على مجتمع لا يمتثِل في سلوكه لمقتضيات النظام الأخلاقي، الذي يحتكم إليه كلّ فرد في المجتمع النموذجي الذي يتصوّره منصور ، ويتشكّل هذا المسار من الصور الآتية:

* النفاق (الشيخ و أتباعه)
*السرقة (عمي صالح ، الشيخ ...)
* الزنا (الشيخ، باباي كاجي بي ...)
* البطالة (أحفاد الجدّة نعناعة ...)

* الخمر (منصور ، باباي كا جي بي ...)

* القتل (ابن مسؤول الأمن الذي قتل الفتاة المتشرّدة)

أمّا **المسار الثاني** ؛ فيتشكّل من صور السطوة ، و الظلم لأهل القرية من طرف السلطة و الخروج عن العدل ، و لزوم الشر، و القمع و البطش، فالسلطة لا تبحث عن المجرم الحقيقي ، وإنّما تزجّ في السجن مظلومين لتُبعد النظرعن المسؤولين المتسبّبين في الجريمة سواء كانت جريمة قتل أو سرقة ، و كأنّ " منصور " يعمل على تحريك السلطة للدخول في وصلة بقيم العدل التي يحتكم إليها تسييرها للفعل السياسي.

على الصعيد السردي: يسعى " منصور " إلى تحريك الفاعل الجماعي ـــ حيث قام خطيبا بين الناس ، أثناء انتظارهم أمام دار البلدية لاستلام منحة البطالة لتأسيسه محرّكا يمارس سلطته المعرفية على السلطة لحملها على القيام ببرنامج سياسي ينهض أساسا على الحوار والعدل في حلّ المشاكل التي يتعرّض لها المجتمع.

7ـــ المواجهة:

"منصور" حين لاحظ الشرخ الموجود بين السلطة و المجتمع اتّخذ قرار المواجهة. ومن الواضح أنّ اتّخاذ قرار المواجهة أو تنفيذ المهمة المؤهلة يرهن في وجوده إلى كفاءة "منصور " الذي أسّس نفسه فاعلا في برنامج التغيير، هذه الكفاءة تظهر في ثقافته وذكائه الذي أوحى له بفكرة التظاهر بالجنون و فقدان العقل، و امتلاكه لهذه الكفاءة سيمكّنه من الانتقال إلى تحيين مشروعه..

إنّ " منصور " يُشجّع أو يثمّن على هذا الذكاء المجسّد في الحيلة والتي تُفهم في هذا السياق على أنّها الحذق و جودة النظر، والقدرة على دقّة التصرّف في الأمور.

وتبدأ المواجهة الحادّة بمجرّد قيام " منصور " بتسجيل أصوات الحيوانات على الشريط وانتشاره في أرجاء القرية، و تعدّد القراءات التي أنيطت بهذه السمفونية ، لكن السلطة لم تكن في غفلة عن أمرهذا الشريط ، حيث أسقطت كل حيوان و موقعه البيئي على مستوى الحياة الإنسانية الواعية، و من ثمّ تعرّض للإهانة من قبل أهل القرية ، وللقهر والظلم من طرف السلطة.

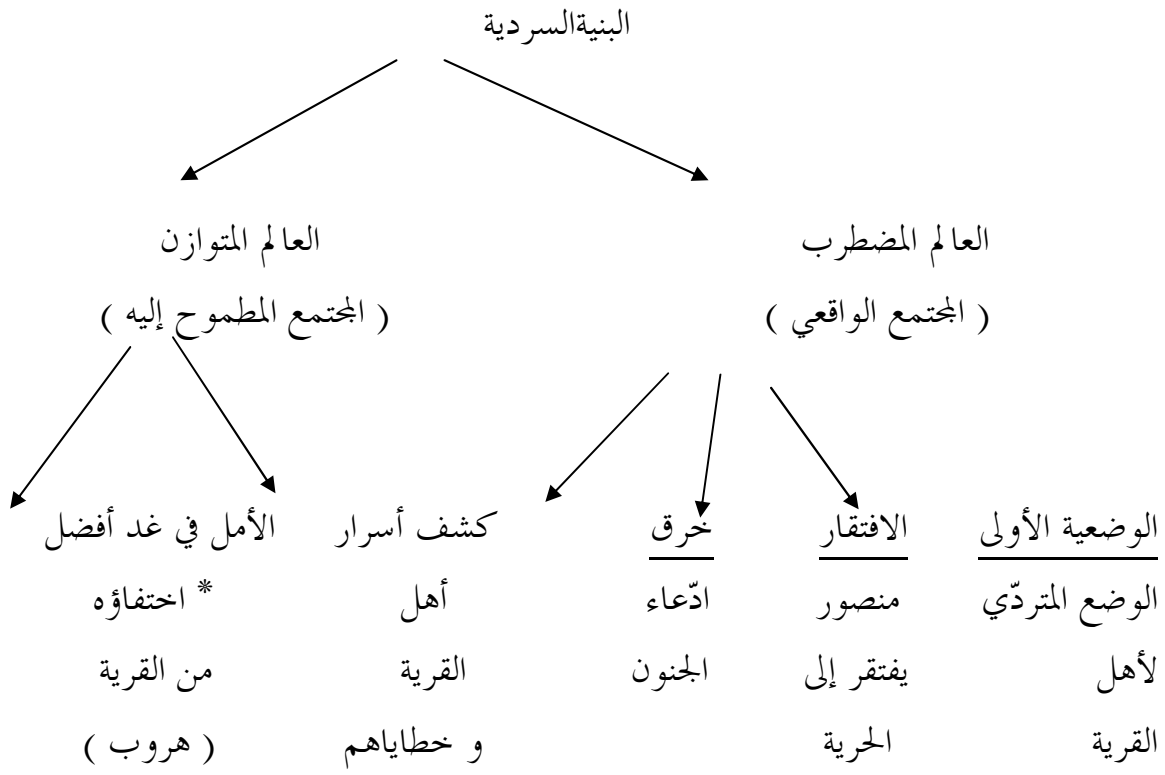
وهذه النتيجة السلبية تضع منصور في وضعية فاعل لا يملك القدرة على تحقيق موضوعه فالسلطة في الأخير لم تغيّر من نظرتها للشعب، و أنّى للسلطة أن تقيم اعتبارا للشّعب، إذا كان الشعب لا يقيم أيّ اعتبارلذاته.

وصفوة القول ؛ أنّ مسعى منصور / البطل في الرواية يكمُن أساسا في محاولة كرف خطايا أهل القرية و السلطة معا؛ هذا على المستوى القريب، أمّا على المستوى البعيد؛ فهو يحاول كشف الأسباب الاجتماعية و الثقافية، والسياسية التي أدّت إلى الأزمة السياسية
و تبعاتها التي عانت منها الجزائر.

بناء على ذلك يمكننا عقد مقارنة ـــ بين المجتمع الواقعي (مجتمع القرية) والمجتمع المثالي الذي يحلم به " منصور " في الجدول الآتي:

المجنمع الواقعي	المجتمع النموذجي
سفك الدماء نصب المشانق محاكمة القلم قمع الآراء الخاصّة و القناعات	لا سفك للدّماء لا نصب للمشانق لا محاكمة للقلم لا قمع للآراء و القناعات الشخصية

و نحاول تجسيد هذه النتيجة عبرالخطّاطة الآتية :



بمفهومها.

الأخلاقي والاجتماعي .

الفصل الثاني

سيميائية الزمن

1 : بنية الزمن الروائي :

1-1 مفهوم الزمن :

إذا كان من المسلّم به أنّ كل عمل سردي يتجسّد من خلال معطيات معينة قوامها الأفعال والشخصيات (الفواعل) ،أي الأحداث والقائمين بها ، فإنّ هذه الأخيرة لا بدّ لها من إطار زمني فيه تتم ، ومكان فيه تتحرّك ، ومن تمّ يكون الزمن إطارا ضروريا لأفعال الشخصيات وموضوعا لإدراكها في الآن نفسه ، فحينما نربط تلك الأفعال المنجزة من طرف شخصيات معيّنة بزمن معيّن " فنحن نثبت بطريقة أو بأخرى بأنّنا نستند في ربطنا هذا على وعي مسبق بأنّ لحظة وقوع الفعل تخضع بالضرورة لآلية زمنية تتحكّم فيها وتؤطّرها ، كما تخضع تماما لبناء وحتمية منطقية معيّنة " [1]

أمام هذه الأهمية التي يكتسيها مفهوم الزمن تعترض طريقنا جملة من الأسئلة لا مناص من الإجابة عنها : ما هو الزمن ؟وهل نستطيع تفسيره بكلّ سهولة واختصار ؟ وهل بإمكاننا تصوره في مخيّلتنا بكلّ وضوح ؟ وإذا كان فكرة مألوفة في استعمالاتنا التعبيرية اليومية ؛ فما هي تجلّياته؟

حظي الزمن باهتمام كبير من قبل الباحثين في مختلف المجالات المعرفية ؛ حيث استقطب منذ البداية اهتمام الفلاسفة والمفكّرين والنقاد ، وكان ذلك من منظورات متعدّدة : نفسية ، تاريخية لغوية ، طبيعية ... لذلك أثار البحث في موضوع الزمن تساؤلات وإشكالات هي في غاية التعقيد والتضارب ، وخير من أبرز هذا التعقيد القدّيس " أوغسطين " augustin في كتابه :
" الاعترافات " les confessions حيث اعترف بعجزه عن تحديد ماهية الزمن ، وبلور هذا الاعتراف في محاولة إجابة عن "سؤال خالد " ما هو الزمن ؟ قائلا : " عندما لا يطرح على أحد هذا السؤال ، فإنّي أعرف وعندما يطرح عليّ فإنّي آنذاك لا أعرف شيئا " [2] ، مثل هذا الاعتراف يؤكّد حيرة

---

[1] قادة عقاق : رسالة دكتوراه ، إشراف : رشيد بن مالك ، جامعة الجزائر ، ص 172 .

[2] ورد في: سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 61 .

العلماء والفلاسفة وحتّى الكتاب والنقاد في تحديد مفهوم الزمن ، فكيف يمكن للزمن أن يكون " إذا كان الماضي قد صار غير كائن ، والمستقبل لم يكن بعد ، والحاضر غير دائم " [1] ، وهذا ما يوضّحه لنا قول" وليم شكسبير w. shekspir " : " نحن نلعب دور المهرّج من الزمن ، وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منّا "[2] .

واختلف الدارسون العرب اختلافا شديدا في تحديد مداه ، فمنهم من يجعله دالاّ على الإبان فيقفه على زمن الحرأو زمن البرد ومنهم من يجعله مرادفا للدّهر« فالزمن والزمان : اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المحكم : الزمن والزمان العصر ، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة ، وزمن زامن شديد وأزمن الشيء طال عليه الزمان ... وقال أبو الهيثم : الزمان زمان الرّطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد قال : ويكون الزمان شهرين إلى ستّة أشهر ... والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدّة ولاية الرجل وما أشبهه »[3].

وبذلك يبقى تمثيل الزمن في صيغ فكرية أو أطر نظرية أمرا بالغ التعقيد ، شديد الإرباك فإدراكه لا يتجرّد أبدا من الملابسات والظروف المحيطة بالكائن البشري ومع ذلك يمكن تحسّس آثاره مثلا في : الإنسان حين يهرم ، والحديد حين يصدأ وفي الشجر حين تتساقط أوراقه ، وفي الزهر حين يذبل ؛ لأنّه " مثل الأكسجين يعايشنا في كلّ لحظة من حياتنا ، وفي كلّ مكان من حركاتنا ، غير أنّنا لا نحسّ به ، ولا نستطيع أن نتلمّسه ولا أن نراه ، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كلّ حال ولا أن نشتمّ رائحته إذ لا رائحة له ، وإنّما نتوهّم ، أونتحقّق ، أنّنا نراه في غيرنا مجسّدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه ، وفي سقوط شعره ، وتساقط أسنانه ، وفي تقوّس ظهره ، واتّباس جلده " [4]

بمعنى أنّ الزمن لا يخرج عن نطاق المادّة المعنوية غير الحسّية ، فهو مجرّد لا مرجع له في أرض الواقع ، إلاّ أنّه مرتبط بالحياة ، بل بالوجود ككل لا نلمسه ، لكنّه يترك أثره في الموجودات. انطلاقا من هذه النظرة – التي تؤكّد أنّ الزمن " ليس ملموسا بصفة حسية آلية ، وإنّما هو يدرك على نحو مخصوص باعتبار أنّه غير موجود في الكون على نحو " مادّي " خارجي فهو مفهوم من

---

[1] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص27 .

[2] أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص16

[3] ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، 1994 ، م13 ، ص 199.

[4] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 201 .

المفاهيم لا معنى له إلاّ من خلال التجربة الإنسانية والوعي الذي يتمثّل معه وبه [1] .
توصّل الكثير من الباحثين إلى الجزم باستحالة تعريف الزمن وتحديد مفهومه ولعلّ هذه الصعوبة ترجع أساسا إلى اختلاف الزوايا والطرائق الراجعة إجمالا إلى أمرين : [2]

* صلة الزمن بعناصر الطبيعة والكون ؛ حيث فهم الزمن – هنا- كنسق مرتبط بحركة الكواكب والنجوم ، وبمنازل الأفلاك ودورانها ؛ أي في صلته بالنظام الكوني كما فهم أيضا باعتباره قوة طبيعية فاعلة في جميع الأشياء والمخلوقات ماديا ، وبيولوجيا وكيميائيا ، أي باعتباره قوّة خاصة تحكم انتقال جميع الكائنات عبر أطوار معيّنة منذ بداية وجودها إلى نهايته.

* وعي الإنسان بالزمن ؛ إذ لا يصير الزمن ذا معنى ووجود ذهني إلاّ من خلال وعي الإنسان به أي من خلال ارتباط الإنسان وأعماله وتاريخه وحياته وفكره ، ويحدّد الإنسان علامات حياته أو تاريخ مجموعته وفق هذه الأبعاد الثلاثة : الماضي، الحاضر والمستقبل ؛ ماض ولّى وحاضر معيش ومستقبل قادم .

لكن على الرغم من تعدّد المقاربات وتنوّع أشكال التعامل مع هذا العنصر، وجدت مقولة الزمن" اختزالها العلمي والمباشر مجسّدا بجلاء في تحليل اللغة وبالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد : الماضي ، الحاضر المستقبل " [3] ،إذ يحتلّ الحاضر مركزا وسطا بين الماضي والمستقبل ، فلا رجوع إلى الماضي إلاّ منه ولا استشراف للمستقبل إلاّ بناء عليه .

بناء على ما تقدّم نصل إلى نتيجة مفادها : أنّ مشكلة الزمن هي الفكرة المميّزة لهذا الجيل تطبعه بطابعها ، وتخلق الجو العام الذي يتنفّس فيه " فأهم الحركات تتّخذ من هذه الفكرة محورا لها ؛ الزمن هو موضوع نظريات إينشتين ، هو مدار بحوث برغسون وهيدجر ، إنّه حاضر في أدب بروست وجويس وفيرجينيا وولف وفولكنر وسارتر.. إنّه القاسم المشترك الذي يجمع بين ممثّلي حضارة هذا الزمن ... " [4] .

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص36 .

[2] المرجع نفسه ، ص 36،37.

[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص61.

[4] نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس ، ص 119 .

1-2: *الزمن في الخطاب الروائي* :

يمارس الزمن دورا أساسيا في بناء الرواية وتشكيل معمارها الفنّي " فإذا كان الأدب يعتبر فنّا زمنيا فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن " [1] .

وإذا كانت الأبحاث الروائية السابقة قد أهملت البحث في الزمن ، فإنّ الدراسات الحديثة قد عالجت هذا الموضوع باستفاضة ، لماله من أهمية في السرد الروائي ؛ إذ أصبحت الرواية " شكل الزمن بامتياز " لأنّها " الشكل الوحيد الذي باستطاعته التقاط الزمن وتشخيصه في تجليّاته المختلفة الميثولوجية والتاريخية والفلسفية "[2] .

لكن ثمّة اختلاف بين الروائيين التقليديين والحداثيين في التعامل مع الزمن ؛ فالزمن في الرواية التقليدية زمن ميكانيكي يتبع نظاما متسلسلا يبدأ بالماضي وينتهي بالمستقبل مرورا بالحاضر وقد اعتبر – الزمن في هذه الرواية- هو الشخصية الرئيسية ، أمّا في الرواية الجديدة لم يعد الأمر يتعلّق بزمن يمر ، ولكن بزمن يتماهى ويصنع الآن ، حيث أصبح الزمن الوحيد في الرواية الجديدة هو زمن القراءة (مدّة التلقّي) . وقبل أن نتطرق إلى أهم المفاهيم التي تعرّضت لموضوع الزمن بالتحديد والتدقيق لا بدّ أن نعرج أولا على الأهمية التي يكتسيها هذا العنصر داخل النص السردي؛ حيث تتجلّى في :

أ- كونه محوري ؛ وعليه تترتّب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثمّ إنه يحدّد في نفس الوقت دوافع أخرى محرّكة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث .

ب- يحدّد إلى حدّ بعيد طبيعة الرواية ويشكّلها، بل إنّ شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن ، ولكلّ مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه .

ج-يمثل روح الرواية المتفتقة وقلبها النابض ، وبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها .

د- يعدّ أحد المحرّكات الأساسية لوجود بنية فنّية سردية ، يتأثّر بها ، ويؤثّر في جوانب السرد كافّة .

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 26 .

[2] إبراهيم عباس : تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية ، ص 97 .

هـــ- يفيد في التعرّف على القرائن التي تدلّنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي ، وذلك لأنّ النص يشكّل في جوهره - وباعتراف الجميع - بؤرة زمنية متعدّدة المحاور والاتجاهات ، إذ من الجائز – كما يرى جنيت – أن نروي قصّة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث ، بينما يكاد يكون مستحيلا إهمال العنصر الزمني الذي ينتظم عملية السرد ... [1]

ونظرا لهذه الأهمية التي حظي بها عنصر الزمن أثيرت قضية دراسته وكيفية انتظامه وقياسه في الرواية ، وقد ارتكز في ذلك على التحليل اللّغوي أو اللّساني ، واستمدّ أهمّ مقوّماته " من تحليل اللسانيات،وكل ما يقوم به إلى الآن هو اعتماد نتائج البحث اللسانية للزمن"[2] .

ومن ثمّ اعتمد الكثير من الباحثين في تحليلهم للخطاب على تصوّر " بنفنيست emille benvenist" للزّمن ، الذي عالجه في الجزء الثاني من كتابه " قضاياااللسانيات العامة " يحمل عنوان " اللغة والتجربة الإنسانية " ، حيث طرح مفهومين مختلفين للزمن : فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم ، وهو خطّي ولا متناه ، وله مطابقته عند الإنسان ؛ وهو المدّة المتغيّرة والتي يقيسها كلّ فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الدّاخلية ، وهناك من جهة ثانية الزمن الحدثي temps chronique ؛ وهو زمن الأحداث الذي يغطّي حياتنا كمتتالية من الأحداث وما نسمّيه عادة بالزمن هو هذا الأخير" [3] .

بالإضافة إلى هذين المفهومين – الزمن الفيزيائي للعالم وزمن الأحداث– يضيف " بنفنيست " نوعا آخر من الزمن ، يتجلّى بواسطة اللغة ، وينعته بالزّمن اللّساني" linguistique temps" ؛ وهو " غير قابل للاختزال من خلال زمن الأحداث أوالزمن الفيزيائي لأنّه يرتبط بالكلام ، ويتحدّد وينتظم باعتباره وظيفة خطابية " [4].

ليتوصلّ إلى أنّ الزمن الوحيد الذي تتجلّى فيه التجربة الإنسانية هو " الزمن اللّساني " لأنّه يحدّد مركزه براهنية إنجاز الخطاب ، وفي الوقت نفسه يمكن إقامة التقابلات الزمنية انطلاقا من هذا الحاضر (إنجاز الخطاب) ، ومن هذا الحاضر (راهنية إنجاز الخطاب) يمكن كشف لحظتين زمنيتين :

أ -لحظة يكون فيها الحدث غير معاصر للخطاب ، ويمكن استدعاؤه عبر الذاكرة .

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 117 .

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 62.

[3] المرجع نفسه ، ص64 .

[4] سعيد يقطين : قال الراوي ، ص161.

ب- لحظة يكون فيها الحدث غير واقع في الحاضر لكن يمكن أن يكون . بمعنى لا وجود في الحقيقة إلاّ لزمن واحد هو الحاضر ، أمّا الماضي والمستقبل فيتحدّدان في علاقتهما بالحاضر .

انطلاقا من ذلك انقلبت النظرة التقليدية للزمن ، وتحطّم منطق خطّيته وانتظامه في الاتجاه الواحد "ماضي ←——— حاضر ———→مستقبل " .

حيث صارت النصوص الحديثة تعتمد المزج الفني الذي يخلق التشويق ويكسّر الروتين وأصبحت الرواية تدرس على أنّها ذات مستويين :

الأوّل : ويتمثّل في القصة التي تشتمل على مجمل الأحداث وصلتها بالشخصيات والواقع المعيش ، وهي مايعرف (بالمتن الحكائي)، ويمكن أن يعرض بحسب تسلسل الأحداث .

الثاني : هو الخطاب ؛ ويعني طريقة عرض الحكاية إلى السامع أو القارئ دون ترتيب زمني .

لكن الرواية ليست مجرّد نقل أحداث فحسب " بل هي صياغة بنائية مميّزة بها تولد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها ، حتى لكأنّ لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها ، ومعنى هذا أنّ ما يحدّد هوية الرواية هو روايتها ، أي تميّزها كشكل روائي فنّي (...) حتى لكأنّ الـــ(هنا) في الرواية هو أيضا الـــ(هناك) فيها ، و(الأنا) هو أيضا الـــ(نحن) إذ يمكن للقارئ أن يكتشف المشترك بين الفواصل ويتبين الأساسي في العارض والحقيقي في المتخيل فتثيره الحكاية ويمتعه الخطاب " [1].

من هنا وجب علينا التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب .

1-2-1 زمن القصّة / زمن الخطاب :

تعود بدايات الاهتمام بموضوع " الزمن في الأدب " إلى جماعة الشكلانيين الروس ، إذ يعزى إليهم فضل الريادة في دراستهم لهذا العنصر ، تنظيرا وتطبيقا حيث " أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة "[2] .

فأقام " ثوما تشفسكي" ضمن نص من نصوص الشكلانيين الروس بعنوان" نظرية الأغراض " — تمييزا بين ما أسماه المتن الحكائي (fable) والمبنى الحكائي (sujet) ، أمّا المتن الحكائي ؛ فهو مجموع

---

[1] يمنى العيد : فن الرواية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، 1988 ، ص56.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 107.

الأحداث المتّصلة فيما بينها ، ويمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي ، بمعنى : النظام الوقتي والسببي للأحداث. أمّا المبنى الحكائي فيتعلّق بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته " [1] .

أمّا عن كيفية ظهور الزمن في المتن الحكائي والمبنى الحكائي فيبرز في المتن على أنّه مجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة ، وفي المبنى باعتباره مجموعة من الحوافز لكنّها مرتّبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل " [2].

من هنا نستنتج أنّه في الحالة البسيطة ، عندما يعرّفنا الكاتب منذ البداية بشخصيات تساهم في المتن الحكائي ، نكون إزاء عرض مباشر ، وعندما لا يعرّفنا بالوضعية البدئية للأبطال إلاّ فيما بعد نكون إزاء عرض مؤجّل ، وفي بعض الأحيان يمكن للكاتب تأخير عرض الفعل ، ويبقى المتلقي جاهلا التفاصيل الضرورية لفهم الفعل إلى حين .

وتجدر الإشارة إلى أنّه على الرغم من أنّ " دراسة عنصر الزمن في الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين مع الشكلانيين الروس – كما سبق وذكرنا – إلاّ أنّها لم تؤخذ بعين الاعتبار إلاّ في الستينيات من القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي ، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية اعتمدت على التصوّرات التي قعّد لها الشكلانيون الروس من خلال تطويرها وتعميق مفاهيمها ، وأهم هذه المحاولات ؛ تلك التي قدّمها كل من " رولان بارت " و" ثودوروف " و " جيرار جينيت " ، فمثلا نجد " رولان بارت " ومن خلال تحليله " البنيوي للسرد " عام 1966 دعا إلى تجدير الحكاية في الزمن ، وربط بين العنصر الزمني ، والعنصر السببي ، وأكّد أنّ المنطق السردي هو الذي يوضّح الزمن السردي ، وأنّ الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب " حيث لا يوجد الزمن إلاّ في شكل نسق أو نظام ، وأنّ الزمن السردي هو زمن دلالي / وظيفي ، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب " [3] .

كما أكّد " ثودوروف " في مقاله الشهير [مقولات السرد] سنة 1966 أنّ قضية الزمن في السرد إنّما تطرح بسبب التفاوت الحاصل بين زمن القصّة وزمن الخطاب ، فرأى أنّ :

- زمن القصة : متعدّد الأبعاد .

---

[1] نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، تر : ابراهيم الخطيب ، ص 180.

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص70.

[3] رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد ، تر : حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار،ص20 .

- زمن الخطاب : خطّي .

حيث يقول : " في القصّة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتّبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأنّ الأمر يتعلّق بإسقاط شكل هندسي معقّد على خطّ مستقيم " [1] .

من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث ، حتّى وإن أراد الكاتب اتّباعه عن قرب غير أنّ ما يحصل في أغلب الأحيان هو أنّ الكاتب لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية (التشويق ، كسر الروتين).

بناء على ذلك نستطيع القول إنّه بإمكاننا دائما أن نميّز في كلّ عمل سردي بين زمنين : الأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ؛ نتعرّف عليه من خلال العلامات والمورفيمات الدالّة على النسق الزمني الذي ينتظم النص إذ " يشمل ما هو كوني ، ويتضمّن الفصول والأيام والشهور، ويشمل كذلك ما هو سيكولوجي ، فيضمّ مختلف الذكريات والأحاسيس ومشاريع الأعمال التي يقوم بها البطل " [2] ، والثاني لا يتقيّد بهذا التتابع المنطقي .

وعليه ؛ كلا الزمنين يتوفّرعلى قرائن موجودة في النص ، وخاضعة لخطّية السلسلة الكلامية ممّا جعل منهما زمنين متعالقين يمكن للرواية أن تدمجهما في بعضهما ، فيتحقّق بذلك ما يسمّيه " فينريخ " درجة الصفر للعالم المحكي " [3] فلو افترضنا أنّ رواية ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على النحو الآتي:

أ ← ب ← ج ← د .

فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما ، يمكن أن يتّخذ مثلا الشكل التالي :

ج ← د ← ب ← أ .

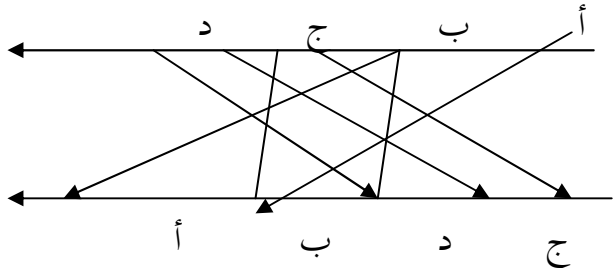
---

[1] ثودوروف : مقولات السرد الأدبي ، ص 55 .

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 74.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 114.

وهكذا يحدث ما يسمّى بـــ " مفارقة زمن السرد مع زمن القصة "، ويمكن توضيح هذه المفارقة بالرسم البياني [1] :



في الأعمال الحكائية البسيطة من النادر أن نجد مثل هذا التداخل الزمني لكن في الروايات الحديثة ، نلاحظ أنّ هذا التداخل يتجلّى بوضوح ، مثل الروايات التي تعتمد تقنية " الفلاش باك " [بداية النهاية] .

يخضع زمن القصة إذن: لترتيب منطقي لمسراه في مجريات الأحداث فلا يمكن فيه التقديم أو التأخير وليس ثمّة صيرورة للماضي بأحداثه في حدث الحاضر ، أو الآتي في حدث الحاضر أو الماضي أو العكس ، أمّا زمن السرد فيعمل بشكل منعزل ، إذ لا يحترم التسلسل الزمني الميقاتي الذي جرت فيه أحداث الحكاية .

وفي هذا الإطار يطرح " ثودوروف " أشكالا من التأليف القصصي كلّها ترتبط بمقولة الزمن ، نذكر من هذه الأشكال [2] :

أ- التسلسل enchainement ؛ يقصد به تتابع حكي متعدّدة أو أحداث كثيرة وبعد الانتهاء من القصة الأولى يتمّ الشروع في القصة الثانية.

ب- التضمين : enchassement ؛ هو إدخال قصة في قصة أخرى فمثلا : جميع الحكايات في " ألف ليلة وليلة " توجد مضمّنة في الحكاية الأم التي تدور حول شهرزاد .

ج-التناوب alternance ؛ يقوم على حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طور آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاّحق للأخرى .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 74 . ينظر أيضا ، جان ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة ، ص 250.

[2] تزفيتان ثودوروف : مقولات السرد الأدبي ، ص 56-57 .

فيما بعد رأى " ثودوروف " أنّ أول مشكل يصادف الباحث في دراسته لموضوع الزمن هو تعدّد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد ، فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة : أزمنة داخلية وأزمنة خارجية وكلّ منهما يشمل أزمنة أخرى .

أ/ أزمنة داخلية : يقسّمها " ثودوروف " إلى ثلاثة أصناف هي :

أ/1– زمن القصة le temp de l'histoire ؛ ويقصد به " الفترة الزمنية المتصوّرة " [1] التي تجري فيها أحداث الرواية ، أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي مع الإشارة إلى أنّ مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة والسهولة تبعا لاختلاف أنواع المحكي " من محكيات غير مؤرّخة لمحكيات مؤرّخة سواء بشكل صريح أو ضمني "[2].

أ/2–زمن الكتابة أو السرد le temps de l'ecriture ؛ وهو مرتبط بعملية التلفّظ " يصبح أدبيا بمجرّد ما إن يتم إدخاله في القصّة أي في الحالة التي يتحدّث فيها السارد عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا " [3] ، وما يجب الإشارة إليه أنّه ليس معطى سهلا كما يعتقد للوهلة الأولى لأنّ "مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لا توجد أيّة إشارة دالّة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس وهو ما اصطلح عليه بـــ " السرد غير المعلّم" تمييزا له عن السرد المعلّم الذي يكون متضمّنا إشارات دالّة على تاريخ بداية كتابته ونهايته "[4] .

أ/3–زمن القراءة le temps de la lecture ؛ ويقصد به ؛ المدّة الزمنية الضرورية لقراءة النص هذه المدّة قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النص المقروء من جهة ونوعية القراءة من جهة ثانية ، وكذا بفعل الظروف النفسية التي يكون عليها القائم بفعل القراءة من جهة ثالثة وهو " زمن ذا اتجاه واحد يحدّد إدراكنا لمجموع أحداث النص "[5].

---

[1] عبد الجليل مرتاض : البنية الزمنية في القص الروائي ، سلسلة الدروس في اللغات والآداب ، جامعة وهران ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر 1993 ، ص26.

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص 143 .

[3] تزفيتان ثودوروف : مقولات السرد الأدبي ، ص 57.

[4] المرجع السابق ، ص 143.

[5] المرجع نفسه ، ص144.

إلى جانب هذه الأزمنة الداخلية التي شغلت الكتّاب والنقاد على السواء يتمّ تعيين أزمنة خارجية تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخييلي وهي : [1]

* زمن الكاتب ؛ أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها الكاتب ، بمعنى الظروف التي كتب فيها الرواية .

*زمن القارئ ؛ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي ، حيث تعيد القراءة بناء النص ، وترتّب أحداثه وأشخاصه وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان ...

* الزمن التاريخي ؛ ويظهر في علاقة التخيّل بالواقع ، و " يعدّ أبلغ الأزمنة الخارجية دلالة في المدوّنة الواقعية ".[2]

على غرار تصنيف " ثودوروف " لهذه الأنواع أحصى " ميشال بوتور ""M. Butor" ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي مفترضا أنّ مدّة هذه الأزمنة تتقلّص تدريجيا بين الواحد والآخر وهي[3]:

*زمن المغامرة.

*زمن الكتابة.

*زمن القراءة.

فإذا افترضنا مثلا أنّ الكاتب يقدّم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين فنحن هنا أمام " زمن المغامرة " ، وربّما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين فنحن أمام زمن الكتابة ، بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين " زمن القراءة " واستنتج أنّه من خلال هذا الثلاثي الزمني يمكن إبراز وبدقة التباطؤ والإسراع في السرد. وأثناء تطرّقه إلى "الطباق الزمني" بالدرس ، خلص إلى القول بأنّ إمكانية تجلّيه تتم عن طريق الإرجاع والاستباق أو بالقطع الزمني ، وذلك عن طريق الانتقال من زمن لآخر اعتمادا على الإشارات الزمنية مثل :" الأمس ، الغد ،.. أوبتغيير الفصول .."[4] .

---

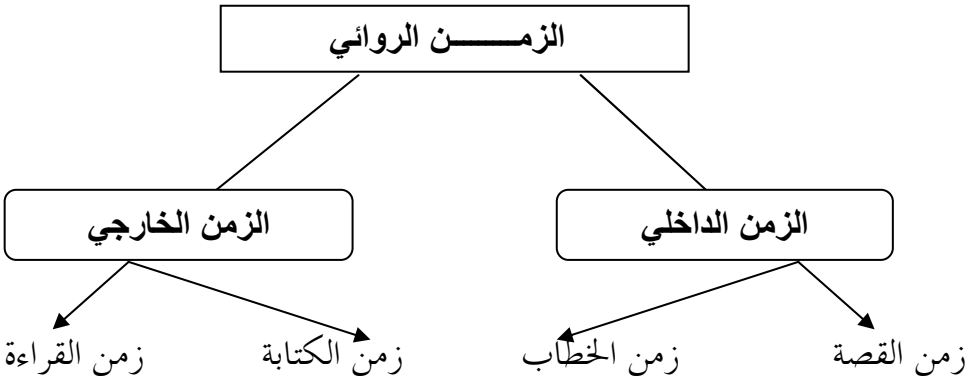
5 /Ducrot /TZvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique, P 400.

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 27.

[3] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ص 101 .

[4] المرجع نفسه ، ص 100.

ما يلفت الانتباه في هذا المقام ؛ أنّ الباحثة " سيزا قاسم " لم تحتفظ بهذا التوزيع لأنواع الأزمنة ؛إذ ترى أنّ هناك عدّة أزمنة خاصة بفن القص ؛أزمنة خارج النص ؛ وهي زمنا الكتابة والقراءة ، ويتعلّقان بظروف وضع الكتاب ووضع القارئ خلال فترة معينة ، وهناك أزمنة داخل النص ترتبط بالفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية وأخرى بمدّة الرواية وترتيب الأحداث[1] .



1-2- 3 / تقسيم الزمن عند جيرار جنيت :

بعد استقصاء جهود هؤلاء الأعلام ندرك مدى صعوبة الالتزام بهذا الرأي أو ذاك عند مقاربة البنية الزمنية في النص القصصي ، غيرأنّ العديد من الدارسين يجدون اقتراح " جيرار جنيت" أقرب من غيره إلى الشمول والدقة والوضوح ؛ لأنّه يمثل قفزة نوعية ومرحلية في ميدان تحليل البنية الزمنية في الخطاب الروائي ، ولأنّ الباحث استفاد من الرصيد المعرفي للشكلانيين واللسانيين والفلاسفة في هذا المجال .

انطلق "جنيت " من كون الحكي مقطوعة مزدوجة الزمن ، فنجد في الوقت ذاته : زمن المحكي (القصة)؛ أي الزمن الذي تدور فيه القصّة التي نحكي، وزمن الحكي (الخطاب) ، أو بمعنى آخر زمن الدال وزمن المدلول ، ويؤكّد "جنيت " على أنّ هذه الثنائية الزمنية قد أطلق عليها الألمان : زمن القصة وزمن الخطاب. وجدير بالذكر أنّ هذه الازدواجية سمة لا تميّزالحكاية السينمائية فحسب ، بل تميّز الحكاية الشفوية أيضا ، أمّا الإحاطة بالحكاية الأدبية المكتوبة يكون أكثر صعوبة لأنّ القصة المقدّمة في صورة واحدة أو شريط مرسوم توفّرإلى جانب القراءة التتابعية نظرة شمولية إلى القصة أو

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 26.

قراءة تزامنية للقصة ككل ، بحيث تصبح القصة المصورة أو الشريط المرسوم معروضا أمامنا في وقت واحد ، أو في لحظة زمنية واحدة ، وبالتالي لا يصير من الضروري أن نتابع الصور صورة بعد أخرى لكن القصة الأدبية المكتوبة فهي الأكثر صعوبة ، و" لا يمكن إنجاز روايتها إلاّ في زمن هو زمن القراءة وهو زمن زائف أو كاذب على حدّ تعبير "جنيت""[1] .

ونفهم من ذلك أنّ كلّ زمن لا يمكن أن يستهلك ، أي يرهّن إلاّ في زمن محدود هو "زمن القراءة " لأنّ "النص السردي شأنه شأن أي نص لا زمنية له إلاّ التي يستعيرها مجازا من خلال قراءته الخاصة "[2] فنحن لا نستطيع قراءة نص عكسا حرفا فحرفا ولا كلمة فكلمة ، ولا حتى جملة فجملة دون أن يتوقف عن كونه نصا.

اعتمادا على هذه التصوّرات حاول "جنيت " دراسة العلاقات الموجودة بين زمن القصة وزمن الخطاب بحسب ثلاثة تحديدات مهمّة :

- التحديد الأول : يرتبط بالعلاقات الموجودة بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة وترتيب الزمن الزائف .

-التحديد الثاني : يتعلّق بالعلاقات الموجودة بين المدّة التي هي نوع متغير لأحداث الحكاية والمدّة الزائفة (أي طول العمل الأدبي) وعلاقتهما في الحكي (علاقات السرعة) .

-التحديد الثالث : يرتبط بعلاقات التواتر ؛ أي علاقات القدرة على التكرار القصصي وكذا الخطابي .

1-2-3-1 : علاقات الترتيب الزمني (النظام) l'ordretemporel :

تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على " مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ، بحسب ما هو معين صراحة من قبل الحكاية ذاتها أو كما يمكن أن نستنتجه من قرينة أو أخرى غير مباشرة " [3].

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 45.

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 130 .

[3] جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 47.

وإذا كان التسلسل الطبيعي للأحداث يقرّب العمل القصصي من الواقع ويجعله نظيرا لما هو مألوف لدى الناس ، فإنّ معظم الدراسات البنائية لا تقرّ بتطابق الأحداث الروائية مع الترتيب الطبيعي لأحداثها لأنّ المبنى الروائي (الخطاب) ، يسعى دوما إلى تكسير رتابة المألوف ، إذ يلجأإلى مجموعة من المفارقات السردية an achronies narrativeS تتجلىّ من خلالها مختلف أشكال التنافر بين الترتيب في القصة والحكي – على حد تعبير " جيرار جنيت" – هذه المفارقات الزمنية توقف استرسال الحكي وتفسح المجال أمام حركة من الذهاب والإياب على محور السرد " ففي قراءتنا لرواية ما ، نلاحظ أحيانا أنّ الراوي يحكي مثلا عن واقعة بأسلوب يجعلنا نعتقد بأنّ هذه الواقعة – ولنشر إليها بالرمز(أ)– وقعت في زمن حاضر ثم يتابع قصة ليحكي لنا عن واقعة أخرى – ولنشر إليها بالرمز (ب) – محاولا أن يشعرنا بأنّ هذه الواقعة الأخرى (ب) – وقعت في زمن سابق على الزمن الذي وقعت فيه الواقعة (أ) كما لو أنّ الراوي يحكي عن زمن حاضر ثم يرجع بقصه إلى الوراء ليحكي عن زمن ماضي "[1] .

من هنا يمكننا أن نعيد هذا الخرق في ترتيب الأحداث إلى أمور جمالية فنية وهذا ما يفسّر تمايز أساليب الروائيين ، حيث يعيد القاص تشكيل الحدث الحكائي بطريقة لافتة مثيرة تبعث استجابة جمالية عند متلقّيها ، فالتذوق لأيّ جميل لا يتم إلاّ بإيقاظ ملكة التخيّل و الإدهاش وروح المتابعة والترقب ، وأوّل شيء تفعله ذات القاص لتحقيق ذلك هو خلخلة الترتيب المنطقي لجريان الأحداث ، ومن الممكن تمييز نوعين من التنافر الزمني " فقد يتابع الراوي تسلسل الأحداث ، طبق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده ، كما يمكن أن تطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد "[2] .

وعليه قد تكون هذه المفارقات استرجاعا لأحداث ماضية أو استباقا لأحداث لاحقة وكل مفارقة زمنية تتحدّد بالقياس إلى زمن " الحكاية الأولى " ـــ زمن الحكي الأول ـــ أو

---

[1] يمنى العيد : تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي ، ص 74 .

[2] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 81.

كما اصطلح عليه " جينيت " : " الدرجة صفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة ، وهذه الحالة افتراضية أكثر ممّا هي حقيقة " [1] .

إنّ هذه المفارقات ما كانت لتكون لو أنّ نظام الحكاية يعاد بشكل مطابق ومماثل لنظام القصة ، حيث تستجيب هذه المفارقات لرغبة أكثر منها لضرورة زمنية معيّنة ، ولهذا لا يمكن إغفال جانب الإرادة ، وهو موضوع نفسي بالدرجة الأولى ، ويحدّد النظرة إلى الزمن ليس باعتباره نظاما وتتابعا إنّما باعتباره شعورا ، ونلاحظ ذلك عندما نتطرّق إلى السوابق واللواحق ، التي هي بمثابة إمكانيات متعدّدة للقول عند الروائي وهذا القول يكرّره كلّما دعت الضرورة ويوقفه ليعود إليه لّما يريد ؛ والسبب راجع إلى أنّ الحكي لا يتمّ دائما بمنطق تتابع زمني إنّما الأحداث قد تتعرّض لتبريرات وتفسيرات ذاتية أو موضوعية ، وهذا ما يدعوا إلى افتراض وجود حكاية ثانية وثالثة " فكلّ مفارقة زمنية تشكّل بالنسبة للحكاية التي تندرج فيها حكاية ثانية من الناحية الزمنية ، ومرتبطة بالحكاية الأولى بعلاقة من نحو سردي ونسمّي حكاية ؛ حكاية أولى "المستوى الزمني للحكاية الذي تتحدّد انطلاقا منه المفارقة الزمنية، لكن التشعبات يمكن أن تكون أكثر تعقيدا يمكن للمفارقة الزمنية أن تشكّل صورة لحكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تسندها أو عامة يمكن اعتبار مجمل السياق حكاية أولى " [2] .

إنّ المفارقات الزمنية مرتبطة بمصطلحين هما : المدى أو الامتداد ، والسعة (الاتساع) ويقصد بالمدى (portée) ؛ المسافة الزمنية التي تفصل بين نقطة انقطاع الحكي ، ونقطة بداية الحكي المفارق ، أمّا السعة فهي مدة طويلة أو قصيرة من القصة يمكن للمفارقة نفسها أن تغطّيها ، ويقول "جنيت" في هذا المقام : " يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا ، كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة (أي عن لحظة القصّة التي تتوقّف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية ، سنسمّي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية ، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدّة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا وهذا ما نسمّيه سعتها " [3] .

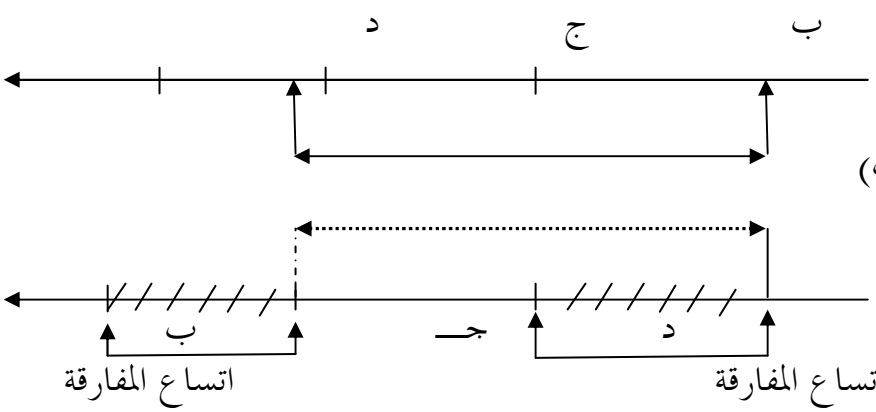
---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص47.

[2] جيرار جنيت :خطاب الحكاية ، ص 60 .

[3] المرجع نفسه ، ص 59 .

ويمكن توضيح المدى والسعة في الشكل :[1]



نلاحظ هنا : تساوي اتّساع المفارقتين معا ، لأنّ اللحظة (د) تحلّ في زمن السرد محلّ اللحظة (ب) كما أنّ اللحظة (ب) تحلّ في زمن السرد محلّ اللحظة (د) .

- مدى المفارقة يتحدّد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة وبدايتها في زمن السرد سواء كانت استرجاعا ، أو استباقا لأحداث لاحقة .
- سعة المفارقة (د) في زمن السرد تشير في الرسم إلى الاستباق ، وسعة المفارقة (ب) في زمن السرد تشير إلى استرجاع لحظة ماضية ، لأنّ (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية ، ولكنّها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة .

وإذا كان المدى يقاس بالسنوات والشهور والأيام ، فإنّ السعة تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي تمثّل الفضاء الثبوغرافي للخطاب داخل الرواية ، وهذا حسب رأي " حسن بحراوي " والكثير من الباحثين . لكن " جنيت " يفترق معهم في تحديده لمفهوم السعة ، لأنّه يقصد بها المدّة التي تشملها المفارقة الزمنية من زمن القصة نفسه ، وليس من زمن الخطاب .

1-2-3-1-1-الاسترجاع / الاستباق .

يرى " جيرار جنيت " أنّ الزمن على مستوى القص ضربان :

زمن أولي : هو الحاضر ، ونعته بالأصلي .

زمن تابع : أي متفرّع عن السابق ، ويشمل الماضي (الاسترجاع analepes)، والمستقبل (الاستباق prolepse).

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 75 .

1-2-3-1-1-1الاسترجاعات :

وتسمّى " الاستذكارات أو اللواحق (analepses) ؛ وهي عملية سردية يتمّ فيها ذكر أحداث تمّ وقوعها بالنسبة لزمن القصة المتخيّلة بينما يكون السرد قد تجاوز هذه الأحداث فيسترجعها السارد ضمن النظام الزمني للحكي ، لذلك يعرّفها " جنيت " بأنّها " ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة " [1] ، وبذلك يوقف السارد مجرى تطوّر الأحداث باستحضاره لأحداث ماضية .

والملاحظ أنّ " جيرارجنيت" يستعمل مصطلح " لواحق analepse " مبعدا مصطلح " استرجاع " rétrospection " لاعتقاده أنّه يحمل إيحاءات نفسية ، ونجد التقنية نفسها يسمّيها " جان ريكاردو " " العودة إلى الوراء " retour arriére "، أمّا بالنسبة للترجمة العربية لهذا المصطلح فهي تختلف من باحث إلى آخر، حيث تترجمه " سيزا قاسم " بـــ " الاسترجاع " ونجد في كتاب"مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص " كلمة "analepse " بـــ " استرجاع "
و " استذكار " ، وفي كتاب " مدخل إلى نظرية القصة " تترجم هذه الكلمة بـــ " لواحق " وكثرة الترجمات تثير إشكالا ؛ فكلمة " لاحقة " تعني حسب" جنيت " أنّها : " تأتي بعد " على مستوى السرد و"حدثت قبل " على مستوى القصة ، لكن كلمة " لاحقة " في اللغة العربية تعني أنّها " تأتي بعد " دون أن تتضمّن معنى حدوثها قبلا بالضرورة ، لكن شيوع هذا المصطلح جعله يكتسي أهمية منهجية رغم عدم دقّته .

استخدم الروائيون أدوات وأساليب عديدة لربط الاسترجاع بالقص الأصلي؛ ولعلّ أهمّها:[2]

1 ــ التضاد المدلولي : ينتج الكاتب التضاد المدلولي بواسطة لفظتين أو جملتين تكون أولاهما علامة على انفتاح قطعة الاسترجاع ، وتكون الأخرى أمارة انغلاقها ، مثل قولنا : (أمس /يوم في الماضي / في الحاضر ، قبل/الآن سابقا / حاليا ...) .

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 51.

[2] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص76ــ77.

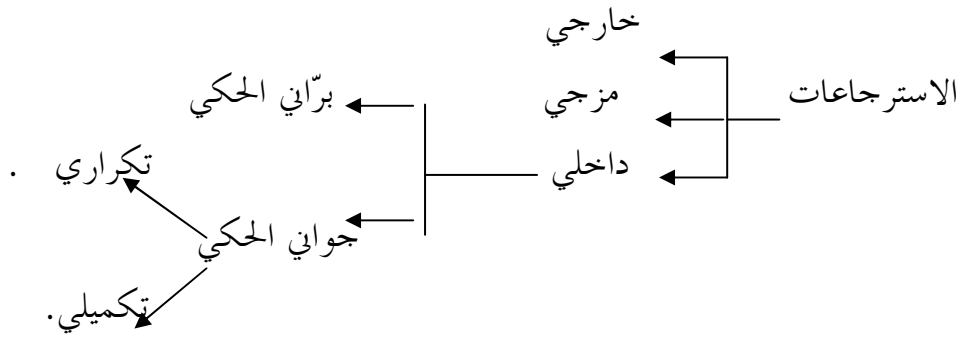
2 ــ تيمة الرؤية : يكثر الراوي من استعمال تيمة الرؤية لوصل قطعة الاسترجاع بالقص الأصلي ، وتستخدم غالبا فاتحة للاسترجاع حتى ينبّه القارئ إلى التحوّل على المستوى الزمني والاختلاف في نطاق المغامرة التخييلية مثل : " تراءى لي والدي المرحوم ...".

3ــ تيمة الفكر : يتوقّف حاضر المغامرة ليفسح المجال إلى ماضيها في حيّز الذات ، وتتداول ألفاظ تنتمي إلى حقل الفكر من قبيل :" تذكّر، تخيّل ، وفكّر ...

4ــ الالتحام المباشر : أن يقطع الراوي خطّ القص الأصلي دون قرينة منبّهة بالاسترجاع أي غياب الواسطة بين الزمنين ؛ الأصلي والفرعي .

1-2-3-1-1-1-1أنواع الاسترجاعات:

يتميّز الماضي بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب ، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاعات يمكن تصنيفها على النحو الآتي :



1-1الاسترجاعات الخارجية : analepse externe

هي الاسترجاعات التي تبقى في جميع الأحوال ، وكيفما كان مداها خارج النطاق الزمني للمحكي الأول أي " تعود إلى ما قبل بداية الرواية " [1] لذلك تسمّى " غيرية القصة " [2] . وتوظّف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث ولذلك يحتاجها الكاتب مثلا ؛ كلما قدّم شخصية جديدة على مسرح الأحداث " ليعرّف بماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى ، أو عندما يتعلّق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن مسرح الأحداث لفترة زمنية ، ويودّ السارد استحضار ما مرّ بها أثناء هذا الغياب " [3] .

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 40.

[2] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 61.

[3] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص 156.

1-2الاسترجاعات الداخلية : analepse interne

هي التي يكون الارتداد فيها إلى نقطة مضت وتجاوزها السرد ، لكنّها واقعة داخل الزمن القصصي أي متنزّلة في زمن يعقب نقطة بداية القصة ، لذلك تسمّى " مثلية القصة " [1]، وتنقسم هذه الاسترجاعات الداخلية إلى أنواع متعدّدة يحدّدها نوع النص على النحو الآتي : [2]

1- 2-1- استرجاعات داخلية برّانية الحكي : hétérodiégétique

تتمّ في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأول ، مثل ذكر شخصية أسقطها الحكي من منظوره منذ مدّة ، وحان الأوان لاسترجاع ماضيها المجيد .

1-2-2استرجاعات داخلية جوانية الحكي : homodiégétique

توضع في خطّ الحدث ذاته الذي يجري فيه الحكي الأول ، وينقسم هذا النوع بدوره إلى :

1-2-2-1 *استرجاعات تكميلية complétives* ؛ تأتي لتسدّ ـــ بعد فوات الأوان ـــ فجوة سابقة في الحكاية، ويمكن أن تكون هذه الفجوة حذفا مطلقا أي " نقائص في الاستمرار الزمني " [3]

1 -2-2-2 استرجاعات تكرارية répétives :(تذكيرات)

في هذا النوع يعود الحكي بين الفينة والأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكّر .[4]

1-2-3 *الاسترجاعات المزجية أو المختلطة* l'analépsemixte

وهي أقل تداولا من الصنفين السابقين ، وسمّيت " مختلطة " كونها تجمع بين الاسترجاعات الخارجية والداخلية ، " فهي خارجية باعتبارها تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول وداخلية أيضا بحكم امتدادها لتلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول " [5] ، فلها فسحة زمنية مزدوجة فترة واقعة قبل بداية القص ، وأخرى بعده .

---

[1] المرجع السابق ، ص 62.

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 77 .

[3] المرجع السابق ، ص 62.

[4] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 64.

[5] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص 156.

بإدخال المدى والسعة يميّز " جنيت " بين نوعين آخرين من الاسترجاعات [1]:

أ-*استرجاعات جزئية : partielles* : وهي الاسترجاعات التي ترتدّ إلى نقطة ما من الماضي ، لكنّ امتدادها لا يبلغ بها اللّحظة التي بلغها السارد عند انفتاحها أي هي لا تبلغ إلاّ جزءا من المدى الفاصل بين نقطة الرجوع ونقطة انفتاح الاسترجاع .

ب -*استرجاعات كلية* : هي التي تكون بالارتداد إلى نقطة ما من الماضي ، ثمّ تمتد لتصل إلى حيث انتهى الراوي بالسرد لحظة انفتاحها .

من تم نستنتج أنّ الاسترجاعات الجزئية ذات إفادة (جزئية) لكونها لا تغطي إلاّ جزءا من المساحة الفاصلة بين نقطة الرجوع ومنفتح الاسترجاع .

1-2-3-2-1-1-2 وظائف الاسترجاعات :

تميل الرواية أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية إلى استدعاء الماضي واستحضاره لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات ، والتي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي ، وتحقّق هذه اللواحق السردية (الاسترجاعات) وظائف لا يمكن قصرها على نص دون آخر إذ أنّها تمنح القارئ معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية ، وتسدّ ثغرات يكون الراوي قد أسقطها عمدا خلال السرد ، ويمكننا تلخيص أهمّ المقاصد الحكائية التي تنهض بها الاسترجاعات في:[2]

1- ملء الفجوات التي يخلّفها السرد سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ، ثمّ عادت للظهور من جديد .

2- الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا .

3- وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة .

4- العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير ، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا ، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد .

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 118.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 122 . ينظر أيضا ؛ سمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 82 ــ 83.

5- تقدّم خلاصة عن ظروف وملابسات الموقف القصصي ممّا يجعل وظيفتها إخبارية وتفسيرية بالدرجة الأولى ، " وليست أساسية إلاّ بدرجة ثانوية في السياقات " [1].

1-2-3-2-1-2 *الاستباقات* prendre d'avance- proleps :

تعرف عند العرب القدماء بـــ " سبق الأحداث " ، وتوجد تسميات أخرى لهذا المصطلح الزمني مثل: الاستشرافات أو السوابق ، وهي تعني حسب " جنيت " : " كل عملية سردية تورد حدثا آت في مستقبل الأحداث ، سواء بذكره أو الإشارة إليه " [2] .بمعنى آخر : حكي شيء قبل وقوعه ، فالسرد الاستشرافي* يعرض لأحداث لم يطلها التحقّق بعد ؛ أي مجرّد تطلّعات سابقة لأوانها .

ويذكر " جيرار جنيت " أنّ الاستباق الزمني " أقلّ ورودا بكثير من اللواحق كما نلاحظ على الأقل في التقليد السردي الغربي ، ويرى بالمناسبة أنّ الاستباق لا يخدم الإثارة السردية التي يتمسّك بها الأدب خاصة في مفهومه الكلاسيكي"[3]؛ لأنّ السارد الذي يقدّم مسبقا النهاية يقضي على التساؤلات التي قد تطرح في البداية ، وتبدو عملية القراءة بالتالي عبثا .

كما يذهب الباحث إلى أنّ " الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من غيرها من

الروايات الأخرى ، لأنّها تسمح للسارد بالتلميح إلى المستقبل والإشارة إلى حاضره ، وهذه التلميحات تشكّل جزءا من دوره الحكائي "[4].

فإثارة المستقبل تحيل أيضا إلى رغبة في وضع غائية للرواية ، وهو اتّجاه سيتّخذه السرد ، وبما أنّ المستقبل يمثّل النهاية ، فيقوم بوظيفة تصديق أو إنكار لما تمّ ذكره ماضيا .

2-1 وظائف الاستباقات :

---

[1] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ص 58.

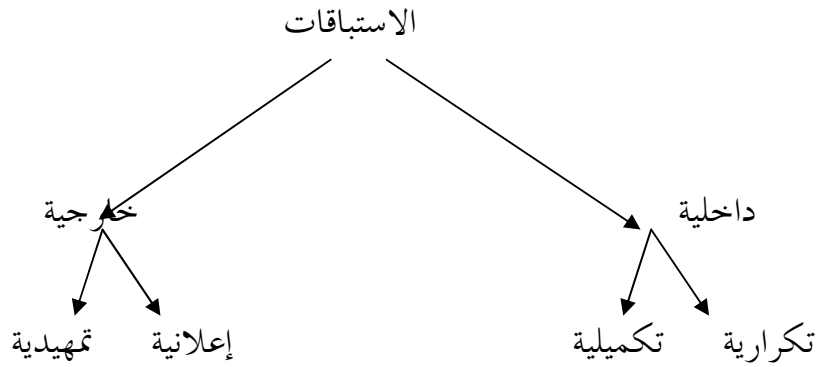
[2] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 51 .

(*) ترتبط هذه التقنية بما أسماه – ثودوروف –"عقدة القدر المكتوب" فهذه الفكرة تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص التقليدية التي تسير قدما نحو الإجابة عن السؤال ثم ماذا؟ للتوسع ينظر : سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 43 .

[3] المرجع نفسه ، ص 76 .

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص76.

صنّف " جنيت " الاستباقات إلى فصائل تتشكّل الواحدة من رحم الأخرى ، وهكذا دواليك ، حتى يتم إنجاز الخطاب وفق الخطّة التي وضعها السارد ويكون على الشكل :



2-1-1 *الاستباقات الداخلية* : prolepse- enterne (مثلية القصة)

تأتي على شكل عملية سردية تسبق درجة السرد ، لكن تقع داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول ولا تتجاوزه ، وتعدّ بمثابة متمّمات للحذوف التي تعاقب على السرد ، وهي بذلك تنهض بوظيفتين تندرجان ضمن نوعين من الاستباقات :[1]

استباقات تكميلية : وهي التي تسدّ مقدّما ثغرات لاحقة .

استباقات تكرارية : وهي التي تكرّر – مقدّما- بعض المقاطع المهمّة التي تشير إلى أحداث لم يصل إليها الحكي بعد.

2-1-2 ***الاستباقات الخارجية :*** ***prolepse externe*** يعنى بها : حكي حدث لاحق للحدث الذي يحكى الآن ، ولكن مستوى الحكي يخرج عن الحكي الأول ويتجاوزه ، ويتم استعمال الاستشرافات الخارجية تمهيدا أو توطئة لأحداث لم يحن زمن وقوعها بعد ؛ إذ تساعد هذه العملية القارئ على تمثّل مستقبل الشخصيات والتكهّن بحدوث طارئ سردي أثناء السرد ، كما أنّها قد تؤدّي وظيفة إعلان مثل إشارة السارد إلى مرض شخصية ، مصيرها سيكون الموت ، أو زواج بعض الأفراد ، ممّا سيؤثّر حتما على مسار القصّة المحكية .ويمكننا توضيح هذين الوظيفتين فيما يلي :

2-1-2-1**الاستباق باعتباره تمهيدا** :**amorce** ؛ يكون الغرض منه التطلّع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي ، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات المختلفة ، إذ

[1] المرجع نفسه ، ص 79- 80.

يهدف الكاتب من خلالها إلى تحقيق مشاركة القارئ وتحفيزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية " فالاستباق الزمني قد حقّق غايته في التمهيد لكشف المخبوء واستطلاع الآتي عبر الانتقال التدريجي بالتطلّع من المحتمل إلى الممكن " [1] ، ولكن إذا رغب الكاتب في تمويه خطّته السردية وتضليل القارئ فسيلجأ إلى استشرافات يصطلح عليها " تمهيدات خادعة " [2] .

2-1-2-2الاستباق باعتباره إعلانا annonce ؛ يحدث عندما يخبر الكاتب صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق ، لأنّه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحوّل الاستشراف إلى تمهيد . ونرصد نوعين من الإعلانات : [3]

أ – الإعلانات ذات المدى البعيد : تتّصف باتّساع المسافة بين موضع الإعلان ومكان تحقّق ما يشير إليه بالفعل .

ب–الإعلانات ذات المدى القصير : تكون بمثابة إشارة صريحة لقيام حدث وشيك ، أو ولوج شخصية جديدة عالم الرواية ، تساهم في تنظيم السرد ، وتجنّب القارئ الوقوع في الالتباس وسوء الفهم .

ومثلما يلجأ الكاتب إلى التمهيدات الخادعة ، بإمكانه أيضا اللّجوء إلى ما يعرف بالإعلان المغلوط ؛ ويقصد به المقطع الاستشرافي الذي تعلن فيه الرواية عن حصول حدث يتأكّد فيما بعد أنّه خال من الصحة ، فهذا الإعلان يمكّن الكاتب من خداع القارئ والإيقاع به في مأزق الشك لفترة تطول أو تقصر ، وقد يعمد الكاتب فيما بعد إلى تصحيح الإعلان وإعادة السرد إلى مجراه الطبيعي .

ويؤكّد العديد من الباحثين أنّ أهم خاصية تميّز الاستشرافات بكلّ أنواعها هي " مبدأ الشك " كون المعلومات التي تقدّم من خلالها لا تتّصف باليقينية ، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل ، فليس هناك ما يؤكّد حصوله ، وهذا ما يجعل من الاستشرافات " شكلا من أشكال الانتظار" .

1-2-3-2 : علاقات المدّة أوالديمومة durée :

ينتمي مصطلح الديمومة إلى جذور فلسفية تتعلّق بالإدراك الذهني للزمن وكثيرا ما رفض نقّاد الرواية ترجمة(la durée) بالديمومة ، إذ اصطلح عليه البعض "المدة أو الاستغراق الزمني " ، ويقوم

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 134.

[2] المرجع نفسه ، ص 136.

[3] المرجع نفسه ، ص 139.

تحليل ديمومة النص على ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور ، والسنوات ، وطول النص الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل ، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى " استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له " [1]، ومنه نستنتج أنّ دراسة هذه العلاقة ترتبط باستقصاء " التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد " [2] .

هذا التعريف يقرّ لنا بصعوبة البحث في مثل هذه العلاقات ، وهذا راجع لكون هذه الحركة صعبة القياس ، فهي غالبا ما تخضع لتقييم الذات القارئة.وفي هذا الصدد يقول "جيرار جنيت " : " إنّ مقارنة مدّة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة ، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته ، لكنّه من الواضح كثيرا أنّ أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية [3] .

ففي بعض الحالات مثلا يمكننا القول إنّ هذا الحدث قد دام ساعة واحدة ، وذلك الحدث الآخر دقيقة واحدة ، لكن كيف نقيس زمن الحكي ؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة ؟ هل ينبغي علينا ـــ في هذه الحالة ـــ أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة والقراءات البطيئة ؟.

ونظرا لهذه الصعوبة التي تكتسي دراسة المدّة وقياسها ؛ حاول العديد من الدارسين إيجاد ضوابط لهذه العلاقات من خلال التمييز بين أربع حركات سردية ؛ هذه الحركات هي " فئة من الأشكال التي يتوسّل بها الخطاب الروائي لنظم خلايا الأزمنة التخييلية والقصصية حتى تؤدّي بنيته التركيبية دلالة الأثر الكلية " [4] ، فالرّاوي قد يختار السياق المناسب ليمدّد في حبل الكلام أو ليقصره أو أخيرا ليبتره ، وهو إلى ذلك يبتر ويقصّر ويمدّد بناء على خطّة تأخذ بعين الاعتبار عديد المعطيات ، أبرزها معمارالعمل الفني وبلاغة المحكي وجمالية التلقّي .

وقبل التطرّق إلى هذه الحركات السردية أو الأنساق الزمنية ، نشير إلى أنّنا نرمز لزمن القصة بـــ (ز ق) ، وزمن السرد بـــ (ز س) .

---

[1] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 89.

[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 76.

[3] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 101.

[4] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 48.

1-2-3-2-1ـ *تسريع السرد* : يشمل تقنيتي ؛ الخلاصة والحذف ، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطّي فترة زمنية طويلة من القصة. فما معنى الخلاصة ، وما معنى الحذف ،وكيف يعملان على تسريع السرد ، أو بعبارة أخرى ؛ ما هو تأثيرهما على الحكي ؟.

1-2-3-2-1-1- **المجمل** :

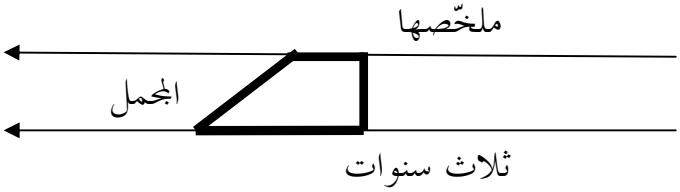
ويقابل مصطلح (sommaire) عند " جنيت "، ومصطلح الخلاصة (resumé) عند " ثودوروف " ، وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر، أو حتى كلمات قليلة دون التعرّض للتفاصيل كأن نسرد أياما ، شهورا أو سنوات عديدة من حياة الشخصيات بالإشارة إليها دون التفصيل المملّ ، حيث يعرّفه " جنيت " بقوله :" هو السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدّة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أوأقوال " [1]، بينما يعرّفه " ثودوروف " بأنّه " وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة " [2] .

بناء على ذلك نستنتج أنّ المجمل يتعلّق بطول النص ، الذي يتقلّص حجمه مقارنة بزمن الأحداث المروية .

وصيغته الرياضية كما حدّدها " جنيت " هي :

المجمل = زمن السرد < زمن القصة
ز س < زق .

والشكل الآتي يوضّح لنا هذه التقنية : [3]



---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 109.

3 -T.todorove- o. ducrot. I bid . p 401

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.

* لا نستطيع تلخيص الأحداث إلاّ عند حصولها بالفعل ، أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي .

وحسب – جنيت – فقد ظلّت تقنية المجمل حتّى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر، من تمّ يتحدّد للحكاية الروائية إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد.

ويشير أيضا إلى العلاقة الوظيفية بين المجمل والاسترجاع ، حيث اعتبر معظم المقاطع الاسترجاعية تنتمي إلى هذا النمط من " السرد المجمل " récit sommaire" أي الاستعراض السريع لفترة من الماضي ؛ فالراوي بعد أن يقدّم لنا شخصياته ويستعرض ما تقوم به من أفعال ، يعود بنا فجأة إلى الوراء ليقدّم لنا ملخّصا مجملا وقصيرا عن سوابق شخصياته الماضية .

وما يجب لفت الانتباه إليه هو أنّ السارد لا يلجأ إلى الخلاصة (*) أو " المجمل " اعتباطا ، بل لهذه التقنية وظائفها السردية على مستوى النص ، تتمثّل في : [1]

* المرور السريع على فترات زمنية طويلة .
* تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
* تقديم عام لشخصية جديدة .
* عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتّسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
* الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
* التكثيف ؛ حيث تسمح على مستوى الاسترجاع بالضغط على ماضي الشخصيات إذ من الصعب أن يستعرض الراوي ماضي عدد كبير منها فيصنّفها حسب مردودها وفعاليتها على مستوى الحكاية والحدث .

انطلاقا من هذه الوظائف نصل إلى نتيجة مفادها ؛ أنّ أدبية القصة لا تكمن في الأسلوب باعتباره زخرفا لغويا أو تحذلقا تركيبيا أو توشيحا بصنوف المجاز والصور ، أو تنغيما بالإيقاع واللحن ، إنّما تكمن خاصة في تجانس أنساق القص الزمنية ، وتفاعل حركاته السردية وانسجام الموقع السردي مع المادّة التخييلية وتعبيرية معماره الهندسي ، لذلك" فبلاغة

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 56 .

المحمل ليست مرتبطة بأسلوبه ـــ تسجيليا وأدبيا أو تقريريا وإيحائيا ـــ بل بقدرته على تنظيم قطع السرد وتنويع منظوراتها ، وكنتيجة لذلك إثراء معناها " [1].

والخلاصة نوعان :

1- خلاصة غير محدّدة : بحيث يكون من الصعب تخمين المدّة التي تستغرقها بسبب الغياب الكلّي للقرينة الزمنية المباشرة الدّالة على طول الفترة الملخّصة .

2- خلاصة محدّدة : تحتوي على عنصر مساعد يسهّل علينا تقدير تلك المدّة عن طريق إيراد عبارة زمنية من قبيل (بضع سنوات) ، أو (أشهر قليلة) " وهذا النوع يحلّ المشكلة جزئيا بتقديمه الوحدة الزمنية المقصودة (سنة ، شهر يوم ...) "[2] .

1-2-3-2-1-2الحذف léllipse:

يصطلح عليه " ثودوروف " : الإخفاء " léxamotag وتتعدّد تسمياته في النقد العربي ، فنجده تحت اسم : الإسقاط ، الإضمار ، الثغرة القطع ، الفراغ و القفز .. ، وجلّ هذه التسميات تشير إلى مكوّن دلالي واحد يعمل على تسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام ، بأقلّ إشارة أو بدونها ، يعرّفه " ثودوروف " بقوله :" وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أيّة وحدة من زمن الكتابة " [3].

والحذف باعتباره تقنية سردية مظهر تكاد لا تخلو منه رواية، لأنّ السارد يجد نفسه عاجزا عن الالتزام بتتبّع نظام التدرّج الذي يفرّ منه تسلسل الأحداث ومن تمّ فهو مضطر إلى القفز بين الحين والآخرعلى فترات زمنية والسكوت على وقائعها .

وقد صنّف " جان ريكاردو " الحذوف إلى ثلاثة نماذج هي : [4]

أ- ما يصيب القصة المتخيّلة دون السرد ؛ وذلك بفعل صيغ زمنية مثل " فيما بعد ، في السنة التالية ..." ممّا يؤدّي إلى تسريع الحكي .

---

[1] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 58.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 150.

3-T.todorove- o. ducrot. I bid . p 401.

[4] جان ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة ، ص175.

ب- ما يصيب القصة المتخيّلة والسرد معا ؛ إذ أنّ القفز من فصل إلى فصل يقابله فاصل زمني في القصّة المتخيّلة .

ج- قد يشير البياض إلى قطع سردي أيضا .

ويتجلّى الحذف عند " جنيت " من خلال مظهرين :

أ-الحذف المحدّد : وهو الذي يشير فيه الكاتب بعبارات موجزة جدّا لحجم المدّة المخصومة على مستوى الحكاية ، كأن يقول : " بعد مرور سنتين أو بعد مرور ثلاثة أسابيع ".

ب-الحذف غير المحدد : تكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة؛ فالسّارد لا يكلّف نفسه عناء تحديد حجم المدّة الزمنية المتخطّاة مثل قوله : " بعد سنوات طويلة ... بعد عدّة أشهر " ، ممّا يجعل القارئ أمام موقف يصعب فيه التكهّن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة .

وتجدر الإشارة إلى أنّه ، وعلى مستوى الشكل يمكن تقسيم الحذوف (*) إلى ثلاثة أنواع : [1]

أ- الحذف الصريح أو المعلن = وهو الحذف المصحوب بإشارة ؛ محدّدة أو غيرمحدّدة للفترة التي يقفز عليها ، سواء جاء ذلك في بداية الحذف أو تأجّلت الإشارة إلى تلك المدّة إلى حين استئناف السرد لمساره .

ب- الحذف الضمني : لا يصرّح في النص بوجوده بالذات ، وإنّما يستدلّ على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد .

جـ-الحذف الافتراضي : يستحيل تحديد موضعه في النص ، ويكتنفه الغموض لكونه غير مقرون بأيّة إشارة إلى مكانه أو مدّته ، وقد تأبى بعض الاستذكارات لتكشف لنا عن حصوله فيما تقدّم من السرد .

وقد اختزل : " جنيت " الحذف ضمن الصيغة الرياضية الآتية :

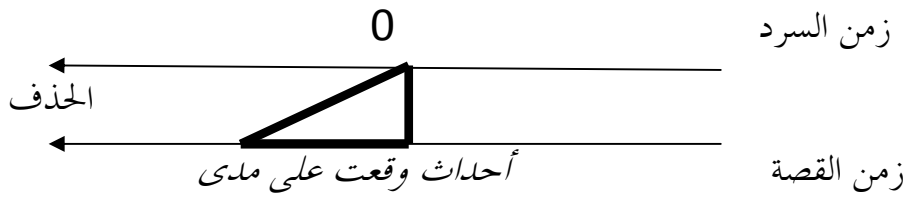
$$\text{ز س} = 0$$

$$\text{ز ق}=\text{ن } (\infty)$$

ويلخّص ذلك في الشكل : [1]

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص118-119.



سنوات أو أسابيع .

يمكننا القول إنّ هذه التقنية لها أهميّة كبيرة في تسريع السرد ، كما لها أهميّة في فتح باب التأويل بالنسبة للقارئ وجعله يشارك في إنتاج النص وتفعيله .

1-2-3-2-2 ***تعطيل السرد*** : ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة ، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية محدودة.

1-2-2-3-2-1 المشهد:

يطلق عليه " جنيت scene ، ويسمّيه " ثودوروف "le style direct " ويقصد به المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد ، ويمثّل بشكل عام اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدّة الاستغراق ، ويحتلّ المشهد موقعا متميّزا ضمن الحركة الزمنية للرواية ، وذلك بفضل قدرته على كسر رتابة الحكي بضمير الغائب ، لأنّ الراوي سيغيب ، ويتقدّم الكلام على أنّه حوار بين صوتين و" يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادّة في الفعل ، إذ أنّه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط في لحظة وقوعه نفسها ، ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله ، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدّم الروائي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزّمها في مشهد " [2] .

وسمّي المشهد تقليديا " الفترة الحاسمة "[3] ، إذ يصاحب الأحداث والفترات الهامة تضخّما نصيا ، فيقترب حجم النص من زمن القصة ويطابقه تماما في بعض الأحيان فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات تفعّل الحركة.

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 55 .

[2] المرجع نفسه ، ص 65.

[3] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 93.

بناء على ذلك ؛ يلعب الحوار دورا حاسما في إنشاء حالة توازن بين زمني الفعل السردي (الخطاب) ، والمتخيّل الحكائي (القصة) ، وهذا ما دفع "جان ريكاردو " إلى القول : " ومع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي ، ويشكّل حالة من التوازن " [1] .

ونفهم من هذا القول إنّ الحوار هو: لقاء بين صوتين (أو أكثر) يشتركان في إنتاج المعنى ، ولا يكون للصوت الواحد معقولية فكرية إلاّ في مكان نصّي يشترك معه في إنشائه صوت آخر، وانطلاقا من ذلك يحقّق الحوار بالضرورة علاقة جدلية على مستويين :

- على مستوى السطح : يحقّق تفاعلا بين المتكلّمين .

ـــ على مستوى العمق : يحقّق تفاعلا بين الكاتب والقارئ .

وما يجب لفت الانتباه إليه في هذا المقام هو أنّ المتأمل في القص لاسيما الواقعي منه سيتبيّن أنّ " المشهد يلتحم بالقص عن طريق أفعال واصلة من قبيل : تمتم ، أفهم ، أخبر ، لاحظ ابتسم ، قاطع ، أيّد ، كرّر ، أضاف ، تنهّد ، سكت ، أجاب ..." [2] .

وللمشهد مجموعة من الوظائف نذكر منها :

* يمكّن من وصف البنية اللفظية لكلام الشخصيات ؛ بمعنى أنّه يسمح للكاتب بممارسة التعدّد اللغوي ، وتجريب أساليب الكلام واللّهجات .. وكلّها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية ، وفي السرد المشهدي بخاصة .

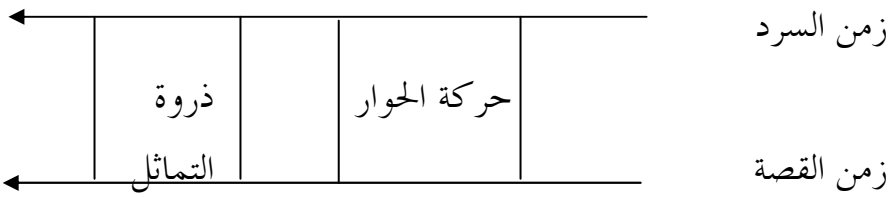
* له دور حاسم في تطوّر الأحداث ، وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات ، ولذلك تعوّل عليه الروايات كثيرا وتستخدمه بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد وأيضا لتقوية أثر الواقع في القصة " [3].

ويمكن وضع الخطاطة الآتية لتوضيح مدى التطابق بين زمني القصة والسردكما يحدّدها المشهد: 1

ز س = زق

---

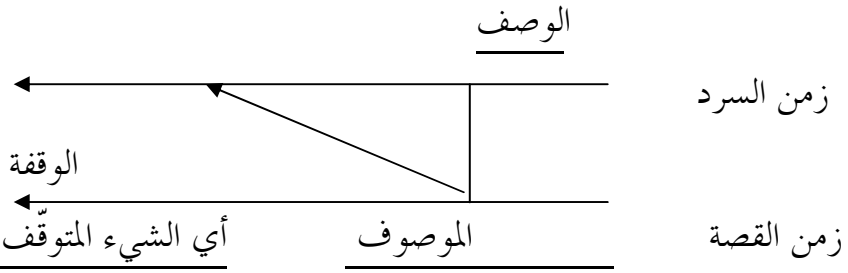
1. جان ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة ، ص 253.
2. عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 62 – 63 .
3. حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص166.



نخلص إلى أن المشهد عند بعض كتاب" تيار الوعي " وخاصة " بروست" قد تحول إلى فعل درامي يقوم بدفع الأحداث إلى الذروة فتتشكل لدينا لوحة تتميز بنوع من السكونية ، إذ يشارك القارئ في وضع الحدث ضمن لحظات مشحونةويتميز المشهد بنمطية الزمن حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر ، وتحلم ...

1-2-3-2-2-2/ ***الوقفة*** : يصطلح عليها "جيرار جنيت " pause ، بينما يسميها ثودوروفlanalyse ، ويتناولها بعض النقاد العرب تحت اسم " الاستراحة "*.

تكوّن الاستراحة توقفات معينة في مسار السرد الروائي ؛ يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف ، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية التي تستغرقها الأحداث ؛ أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول وقد تقصر ويشير " جان ريكاردو " إلى نفوره من هذه التقنية ، كون محور السرد يعلو كيانه على حساب محور القصة المتخيلة ، فتتحول الرواية عن نهجها السليم وتظهر كالآتي [1]2



نلاحظ من خلال الشكل انعدام زمن القصة ، وبالمقابل تحجيم زمن السرد من خلال الإجراءات الوصفية التي تؤدّي إلى تجميد حركة القصة ، فنحصل على المعادلة الآتية:

ز س= ن (∞) .

1سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص55.

[1]2 م ن ، ص ن .

ز ق = 0 .

غير أنّ الوصف باعتباره استراحة وتوقّفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلجأ الأبطال أنفسهم إلى التأمّل في المحيط الذي يوجدون فيه ، وفي هذه الحالة ، قد يتحوّل البطل إلى سارد ، على أنّ الراوي المحايد بإمكانه حتّى وإن لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث ، أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأمّلهم فيها واستقراء تفاصيلها ، ففي هذه الحالة يصعب القول إنّ الوصف يوقف سيرورة الحدث ، لأنّ التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده ؛ ولكنّه من فعل طبيعة القصة وحالات الأبطال.

وقد تحدّث " جنيت " عن وظيفتين متمايزتين نسبيا من وظائف الوصف [1]:

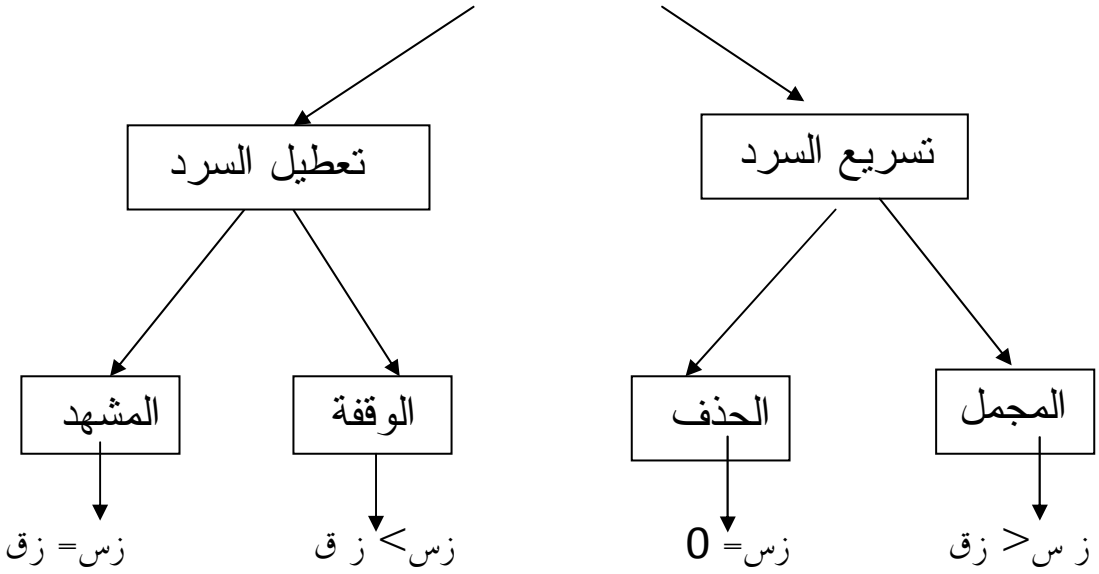
الأولى : الوظيفة االتزيينية الموروثة عن البلاغة التقليدية التي تضع الوصف ضمن محسّنات الخطاب ، وتعتبره مجرّد وقفة أو استراحة للسرد ، وليس له سوى دور جمالي خالص .

الثانية : الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصرا أساسيا في العرض ؛ أي يكون في نفس الوقت سببا ونتيجة .

بعد هذا العرض التفصيلي لتقنيات الديمومة الزمنية على مستوى النص الروائي يمكن وضع الخطّاطة الآتية تلخيصا لما تمّ ذكره :

الديمومة

[1] جيرار جنيت : حدود السرد ، تر: بنعيسى بوحمالة ، ورد في : طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 77.



1-2-3-3- علاقات التواتر fréquences .

وتسمّى أيضا علاقات التكرار بين الحكي والقصة، وهذه العلاقة هي في حقيقة الأمر مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية ، ويرتبط هذا المفهوم بما يسمّى عند اللسانين بالجهة ، وينطلق في تحديد هذه العلاقات من كون الحدث ليس له فقط إمكانية الوقوع فحسب بل يمكنه أن يقع مرّة أخرى ، أي يتكرّر مرّة أوعدّة مرّات في النص الواحد . والتكرار من منظور " جيرار جنيت " : " بناء ذهني ، يقصي من كلّ حدث كل ما ينتمي إليه خصّيصا لئلاّ يحافظ منه إلاّ على ما يشترك فيه مع كل الأحداث الأخرى التي من الفئة نفسها " أحداث متطابقة " أو " اجترار الحدث الواحد " [1]

وقد افترض أربعة ضروب من علاقات التواتر [2]:

حيث يمكن أن يحكى محكي كيفما كان ؛ مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة و"س" مرّة ما حدث "س" مرّة ، و"س "مرّة ما حدث مرّة واحدة ، ومرّة واحدة ما حدث "س" مرّة .

1-2-3-3-1 – التواتر الانفرادي singulatif :

وفيه نجد خطابا وحيدا يحكي مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة ، وهذا التواترهو قاعدة التواترات وهو دون شك الأكثر استعمالا في النصوص القصصية ، ويأخذ صيغة شبه رياضية " ح1 = ق1 ".

1-2-3-3-2-- التواتر التكراري : répétitif :

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 129.

[2] المرجع نفسه ، ص

نجد فيه خطابات لا متناهية تحكي ما وقع مرّة واحدة ، سواء كان ذلك بتغييرالأسلوب ، أو باستعمال وجهات نظر مختلفة ، أو باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية ويأخذ الصيغة الآتية :

ح ن / ق1

1-2-3-3-3-التواتر التكراري المتشابه intérratif :

ويجسّده الخطاب الواحد الذي يحكي مرّة واحدة ما وقع أكثر من مرّة أي أنّه يروي مرّة واحدة أحداثا عديدة متشابهة ومتماثلة ، ويأخذ الصيغة:

ح 1 / ق ن

1-2-3-3-4- التواتر التكراري المختلف :

بمعنى أن تروي خطابات لا متناهية ماوقع مرّات لا متناهية ، وهو في الحقيقة تنويع للتواتر الانفرادي ، لأنّ تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في القصة ، ونمثّل هذا التواتر بالصيغة :

ح ن / ق ن

تجدر الإشارة إلى أنّ العديد من الدّارسين يميلون إلى إدخال عنصر التواتر في مجال الدراسات الأسلوبية ، وعدم إدراجه ضمن مقولة الزمن ، لأنّ البحث في جلّ أنواع التواتر يجعلنا نقف بالضرورة عند الأسلوب ، فمثلا يجعلنا النوع الثالث " التواتر التكراري المتشابه " نكتشف أنّ الراوي يلجأ إلى صياغة أسلوبية تمكّنه من التعبير بعبارة واحدة أو لمرّة واحدة عن هذا الذي يتكرّر وقوعه .

1-2-4- ***تقسيم الزمن عند ألجيرداس جوليان غريماس*** :

إنّ المطّلع على الدراسات النظرية التي قدّمها " صاحب السيميائيات السردية - لا يجد ما يشبع نهمه المعرفي فيما يتعلّق بعنصر الزمن الروائي باستثناء تلك الإشارات التي نلمسها في دراسته التطبيقية الموسومة بـــ (موباسان تمارين تطبيقية ، الصادرة عام 1976) ، حيث يجيب فيها عن بعض التساؤلات وخاصّة ما تعلّق منها بوظائف الزمن في القصة ، مستفيدا في ذلك من بعض الطروحات البروبية (نسبة إلى بروب) معدّلا ومطوّرا إيّاها بما يتماشى و توجّهه .

ركّز " غريماس " في دراسته للزمن على الوحدات الوظيفية التالية:" سابق / لاحق ، ماض / حاضر ، مستقبل / ابتدائي ، ممتدّ / منته... "[1] .

وذلك لأنّ الأحداث الواقعة في بداية السرد (الحالة البدئية) létatinitial تختلف، بل تتنافى كلّية – في إطارسيرورة الحكاية وتطوّر أحداثها – مع الأحداث الواقعة في نهايته (الحالة النهائية létat final حيث تنقلب مجرياتها وتعتريها تحوّلات هامّة بين الزمنين : " زمن البداية وزمن النهاية ، أو بتعبير آخر بين لحظة " الما قبل " و" الما بعد " لنجد أنفسنا أمام احتمالات متعدّدة ، مثل ظهور فواعل واختفاء أخرى ؛ وتواتر لسيرورة الأحداث وتناوب لها ، وهيمنة بعضها على بعض في لحظات معينة ، ناهيك عن تولّد أحداث جديدة تهدف إلى تحقيق أساليب أخرى للتزاع والصراع " [2].

ومن أجل فهم دقيق للإجراء الخاص بمنح كون دلالي ما بعد زمني يجب التعامل مع التزمين (temporalisation) في مرحلة أولى باعتباره " إجراء يهدف إلى إفراغ البنية الدلالية البسيطة في قالب زمني ، ويهدف إلى إلغاء بعدها السكوني ، وأولى تجليات التزمين تظهر ، وبشكل مبكّر من خلال التحوّل من العلاقات إلى العمليات ، فمجرّد طرح ذات الخطاب كأداة أساسية لتحريك هذه البنية ، معناه الإحالة – بشكل صريح – على البعد الزمني ، وترقّب انتشار هذا الزمن في مسارات زمنية خاصة " [3] ، تعمل على تحويل البنية من طابعها العمومي إلى ما يشكّل خصوصية هذا الخطاب أو ذاك وتكمن أهمية التزمين في مرحلة أخرى ، كما يؤكّد المعجم في" خلق برمجة زمنية تتميّز بتحويل محور الاقتضاءات (les implication التسلسل الزمني للبرامج السردية) إلى محور التعاقب (succession) (البعد الزمني للأحداث) ؛ هذه الأخيرة موصول بعضها ببعض بزيف سببي (peseudo causal) ، ممّا يعني أنّنا ننتقل مع التزمين ؛ من التعامل مع الحياة انطلاقا من حدود تيمية إلى التعامل معها انطلاقا من حدود زمنية " [4] .

بناء على ما تقدّم ذكره ، يتّضح لنا أنّ الزمن في النص السردي من منظورالصياغة الغريماسية فضلا عن أنّه يندرج باعتباره جزءا هاما وأساسيا في إطار تصوّره العام لعملية إنتاج المعنى ، فإنّ

---

[1] محمد ناصر العجيمي : في نظرية غريماس ، ص 104.

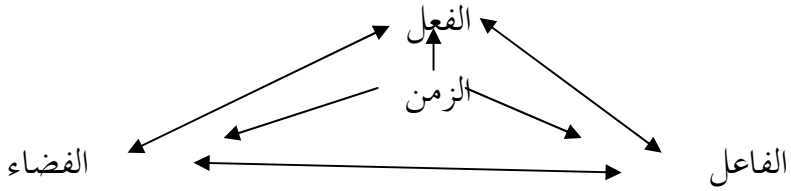
2-A.j. Greimas.j.Courtés . Dictionnaire raisonné . op cit. p: 358.

[3] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، ص 86.

[4] م ن، ص ن.

أهميته تكمن أيضا في إعطاء بعد زمني لبنية تتميّز بطابع لا زمني ، بعبارة أخرى ترتبط هذه القضية بكيفية " تحوّل بنية لا زمنية إلى مجموعة من الأحداث تدرك داخل الزمن " [1] .

انطلاقا من هذا التصور اعتبر الزمن المركز الموجّه لكلّ البنيات الحكائية ومقولاتها (من أفعال وفواعل وفضاءات) ، والمؤثّر فيها ، لكونه الإطار العام الذي يحتويها ، وهذا مايوضّحه لنا الشكل الآتي : [2]



وبهذا الصدد يلجأ "غريماس" إلى تقسيم النص القصصي حسب المقاطع التي يرد فيها انفصال * أو اتصال زمني ، " فإذا كانت الحكاية مثلا ملفوظة في الحاضر فاستعماله صيغة الماضي يورد مقطعا نصيا جديدا يلعب دور لاحقة بينما يدخل استعمال صيغة المستقبل مقطعا نصيا هوعبارة عن سابقة ، كما قد يحدّد الاستعمال المكرّر لصيغة الماضي الناقص مقطعا مؤلّفا بينما قد تعبّر صيغة الماضي البسيط عن تواجد مقطع مفرد "[3].

لكن رغم أهمية هذه التحديدات وقيمتها النظرية والتطبيقية في فهم آليات اشتغال النص السردي ؛ إلاّ أنّها لا تجيبنا على كثير من الأسئلة الجوهرية التي تطرحها مشكلة الزمن داخل النص السردي .

وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يوجّهون انتقادات للبنية الزمنية التي بلور مفاهيمها "غريماس" ، فنجد مثلا الباحث "رشيد بن مالك " يذهب إلى القول إنّ النتائج المعتبرة التي حقّقتها بعض الدراسات البنيوية لإشكالية الزمن في النص السردي مثل أعمال "ر.بارت" و"ث. ثودوروف" وخصوصا أعمال "ج . جنيت " الذي يعدّ من البنيويين البارزين الذين خصّصوا بحوثا عديدة للزمن في النص السردي – كما سبق وبيّنا ذلك –" لم تستغلّ في البحث السيميائي بكيفية لائقة ، على

---

[1] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، ص87.

2-A.jGreimas,J courtes, Dictionnair raisonnè ,p, 387 -388.

* للتوسع ينظر :رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، ص 48- 49 و ص 64.

[3] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 95.

الرغم من كونها تكتسي أهمية بالغة في ضبط القنوات التي يمرّ عبرها المعنى وتمثّل في الآن نفسه أداة وصفية فعّالة في تحليل النصوص ومساءلتها وتحديد برامجها السردية ، حيث اكتفى "غريماس " في بحوثه بـــ" التقطيع الزمني الثنائي الذي تنبني فيه الحكاية على الثنائية الزمنية (قبل عكس بعد) مختزلين إياه في شكل يخفي كثيرا من التفاصيل الزمنية التي تحكم الحكايات الصغيرة في صلب الحكاية الأم المروية قبل وقوع الحدث الحاسم "[1].

وعليه ؛ ففهم الحكاية حسب ما يذهب إليه "رشيد بن مالك " مشروط بضبط المفارقات الزمنية التي تطرأ على التلاقي الزمني بين القصة والخطاب –اقتراح جنيت– وإبعاد هذه المفارقات – كما فعل غريماس – يؤدّي إلى إقصاء الدور الحاسم الذي تلعبه في تحديد المسار الدلالي العام للنص السردي ، ولذلك فإنّ وصل النتائج التي توصّل إليها "جيرار جنيت " بالنظرية السيميائية يعدّ ضرورة منهجية كما يرى ذات الباحث فهي –نتائج أبحاث جنيت – إذا كانت من جهة تساعدنا على التحكّم في التركيبة الزمنية وضبط أبعادها الدلالية المتنوّعة ، فإنّها من جهة أخرى تسهم في إظهار مقطوعات النص السردي وضبطها"[2] .

وفي السياق نفسه ؛ يذهب الباحث"سعيد بنكراد " إلى انتقاد " مفاهيم غريماس الإجرائية حول البنية الزمنية "، فهي في نظره لا تجيب عن الأسئلة الجوهرية التي تطرحها مشكلة الزمن داخل النص السردي ، ولا عن كيفية تصرّف السارد في هذا الزمن ، ونمط توزيعه داخل نسيج النص ، كما أنّها لا تمدّ الباحث بأدوات إجرائية تسمح له بتحديد موقع العنصر الزمني داخل النص وتحديد دوره في إنتاج المعنى ، لذلك يؤكّد – بنكراد – أنّ القارئ سيجد في نظرية "جنيت" العناصر الكافية لملء هذا الفراغ وتغطية النقص الذي تشكو منه الصياغة الغريماسية لقضية الزمن [3] .

تبعا لذلك تكون دراستنا التطبيقية للبنية الزمنية في رواية "كرّاف الخطايا " متبنّية للمفاهيم الإجرائية التي طرحها " جيرار جنيت " استنادا لأهميتها التي اعترف بها العديد من الباحثين ، مستغلّين الطروحات التي قدّمها " غريماس " إثراء للدراسة ، وتدعيما لها في محاولة لضبط الأبعاد الدلالية

---

[1] قادة عقاق : السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر ، نظرية غريماس نموذجا ، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي ، إشراف : رشيد بن مالك ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسيدي بلعباس ،2007 ، ص 249.

[2] م ن، ص ن.

[3] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، ص 87.

المتنوّعة للزمن داخل نسيج الرواية ، انطلاقا من تحديد الوحدات الوظيفية ، ومرورا بمقطوعات النص السردي ، وصولا إلى المعنى الناتج عن ضبط هذه البنية ؛ لأنّ سيميائية الزمن تعتبر أوكد من ضرورة ولولاه لكان العمل الإبداعي عبارة عن مجموعة من المسمّيات التي تمثّل قائمة من الأسماء ليس إلاّ علما أنّ الزمن لا ينحصر بالضرورة في مجموعة الأفعال المشكّلة لمنظومة لغة معيّنة ، بل الزمان هو كل لفظة دالّة على الزمان ، سواء كانت من أسماء الزمان ، أو الظروف الزمانية ، أو غيرها ممّا فيه دلالة على الزمن ؛ فمفهوم الزمن أوسع من أن يحصر في جملة من الألفاظ فهو اختصارا –ومن منظور سيميائي – **علامة** – ولعلّ هذا ما أكّده " غاستون باشلار " بقوله :" إنّ الزمان بالمعنى الدقيق للكلمة هو علامة "[1] وهذا ما يؤكّد انفتاحه على تعدّدية القراءة واختلافها في الآن نفسه .

وجدير بنا في هذا المقام أن نطرح جملة من الأسئلة الملحة مفادها : كيف يشتغل الزمن في الرواية ؟ وكيف كانت وتيرة السرد فيها ، وما طبيعة المفارقات الموظّفة بين ثناياها ؟ وماهو الأثر الدلالي الذي أضفته على السياق؟ .

والإجابة عن هذه الأسئلة هي موضوع اشتغالنا في المباحث الآتية .

[1] غاستون باشلار: جدلية الزمن ، تر : خليل أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983، ص 133.

1 تحديد زمن القصة المفترضة:

قد يتبادر لذهن القارئ سؤال مفاده : ماهو المقصود بالقصة المفترضة؟ وللإجابة عنه نقول: إنّ القصة المفترضة هي مجموع الأحداث المسجّلة في رواية ما ، والرواية موضوع الدراسة -باعتبارها شكلا من أشكال السرد- تقدّم إلينا خالية من المؤشرات الزمنية الدقيقة ؛ بمعنى تحديد (السنوات الشهور، والأيام) .

لذلك نلجأ إلى طريقة أخرى تمكّننا من حساب المدّة الزمنية التي استغرقتها أحداث القصة تتمثّل في تحديد إطار القصة العام بمرحلة من حياة الشخصية المحورية – منصور- التي تعدّ بؤرة الأحداث ومركزها ، إنّها شخصية مزدوجة الوظيفة داخل السرد ، فهي من جهة تعمل على تحريك الأحداث وتفعيلها ، ومن جهة أخرى تنهض بمهمّة السرد ، ومن تمّ نصل إلى نتيجة مفادها أنّ زمن القصة هنا يرتبط بمرحلة من حياة " منصور" ، وهي مرحلة – الشباب – ولا أدلّ على ذلك من هذا الملفوظ السردي : ".. هاأنذا في الثلاثين من العمر ومازلت مأخوذا بدهشة الميلاد ومفجوعا بقطع الحبل السرّي " [1].

ومن بين العوائق التي وقفت حائلا بيننا وبين تحديد زمن القصة – وجود ثغرات أو قفزات زمنية بين الأحداث ، وكثيرا ما نلمح هذه الثغرات أثناء الانتقال من فصل إلى فصل آخر، ففي نهاية الفصل الرابع مثلا ، نجد السارد يتحدّث عن عودة الأم إلى المدينة برفقة ابنها –منصور- بعد زيارة إلى القرية دامت ثلاثة أيام، في قوله :" ومكثت معه ثلاثة أيام رتّبت خلالها البيت كله إلاّ غرفته ..."[2].

مع بداية الفصل الثالث انتقل السارد مباشرة إلى سرد تفاصيل عودة البطل إلى القرية رفقة امرأة ، دون أن يكلّف نفسه عناء تحديد المدّة الزمنية التي استغرقها مكوثه – منصور – في المدينة .

---

[1] الرواية ، ص 163.

[2] المصدر نفسه ، ص 54 .

تقدّم لنا القصة بصيغة الغائب ، وهي صيغة تعبّر عن وجود بعد بين زمن القص وزمن الأحداث ، ووجود مسافة بين السارد والوقائع التي يحكي عنها ، حيث يكون موقعه من الأحداث شاهدا ينقل إلينا وقائع حدثت ، ولا يشترك في صنعها ، وهذه الظاهرة تحمل بعدا موضوعيا يقنعنا بأنّ عملية القص تتمّ من خلال شهادة موضوعية من خارج الأحداث .

والرواية لا تفتقر إلى بعض الإشارات الزمنية المحدّدة من خلال الأيّام وأجزائها " أول النهار، المساء ، الليل ، الصباح ، الفجر ...." والفصول .

أمّا الإشارات الزمنية الدالّة على الأيام وأجزائها فهي تغطّي جلّ الرواية ، ونمثّل لذلك بالملفوظات السردية الآتية :

"وذات ليلة ممطرة شديدة الظلام " [1]

" في صباح ذلك اليوم المنعش الموحل "[2]

" أمّا يوم الخميس وهو يوم السّوق الأسبوعي .."[3]

" أبي أنت مدعوّ هذا المساء ، لمشاهدة عرض مسرحي .."[4]

هذه الإشارات -- وأخرى لا يسعنا المقام لذكرها – تتوزّع على فصول الرواية وهي على عكس الإشارات الزمنية الدالّة على السنوات التي تكاد تكون منعدمة ، وهذا يدلّ على أنّ المدّة الزمنية التي استغرقتها أحداث القصة المفترضة قصيرة جدّا لا تدوم إلاّ بضعة أشهر ، فالفصل الأول مثلا دامت أحداث القصة فيه يوما واحدا فقط شأنه في ذلك شأن بعض الفصول التي لم يتعدّ – أيضا – زمن أحداثها يوما أو نصف يوم .

لكن إذا استثنينا تاريخ " أحداث أكتوبر 1988 الذي ذكر في معرض حديث الراوي عن شخصية " بلال" ؛ هذه الإشارة تحيلنا على فترة تاريخية باستطاعتها أن تقرّبنا من زمن القصة العام فهي تمثّل سنوات نهاية الثمانينيات ، وبالضبط فترة تعديل الدستور (1989) ودخول الجزائر عهد

---

[1] الرواية ، ص4.

[2] المصدر نفسه ، ص05.

[3] المصدر نفسه ، ص40.

[4] المصدر نفسه ، ص67.

5 االمصدر نفسه ،ص 58.

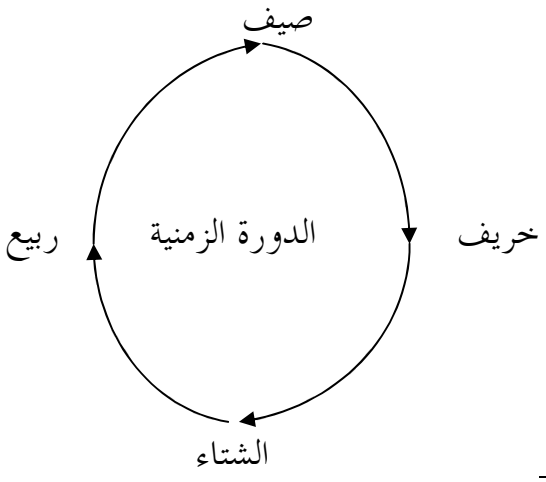
الديمقراطية والتعدّدية الحزبية ، وهي فترة حدث فيها تغيير شامل مسّ مختلف المستويات (السياسية الاجتماعية ، والثقافية.....).

فالرواية إذن : تؤرّخ لبدايات العشرية السوداء ، حيث عكس لنا الكاتب من خلالها صورة المجتمع أنذاك ، وما يسوده من زيف ، ونفاق وخداع ، كما وصف لنا الأوضاع الاجتماعية المزرية من فقر وبطالة وتهميش ، وأعطى للقارئ صورة عن كيفية التعامل مع التجربة السياسية الجديدة .

وقد افترضنا هذا الزمن انطلاقا من بعض القرائن اللغوية التي احتوى عليها النص ، نذكر منها ما ورد في قول السارد: " والوجوه التي ما عادت تعكس شيئا ذا معنى بعد أن قرّر الرئيس اعتماد التعدّيدية الحزبية ...." [1] ، ثم قوله : " اعتبروه مؤامرة تستهدف التجربة الديمقراطية الفتيةفي البلد "[2]– هذه القرائن تجعلنا نفترض أنّ زمن الأحداث يعود إلى نهاية الثمانينات وبداية التسعينات .

إذا انتقلنا إلى الإشارات الزمنية الدالّة على الشهور ، لا نكاد نجد لها حضورا في نص الرواية حيث لا نعثر على أيّة إشارة إلى شهر من الشهور على امتداد صفحات الرواية ، في حين تعدّ الإشارات الزمنية الدالّة على الفصول الأساس الذي نعتمد عليه في تحديد مدّة استغراق أحداث القصّة وهي إشارات يستنبط منها زمن طبيعي متجدّد في كلّ دورة كونية يفعل فعله في الطبيعة .

دائرة الفصول



[1] الرواية ، ص77 .

2 المصدر نفسه ، ص 185.

ومن بين كلّ المؤشرات الزمنية التي تعرضها رواية " كرّاف الخطايا " نجد المؤشّر الزمني المتعلّق بمنتصف ليلة من ليالي الشتاء ؛ أهمّ مؤشّر على الإطلاق لارتباطه بالحدث الرئيسي الذي تنبني عليه القصة ، وهو حدث اعتزال منصور الناس مايقارب الشهر ، وبعد ذلك خروجه في هذه الليلة المظلمة إلى الشارع كي يبدأ تنفيذ خطّته المتمثلة في إقناع أهل القرية بجنونه ، مايوضّحه لنا الملفوظ الآتي :

" وكانت نقطة التحوّل في حياته حين اعتزل الناس ، واختفى عن العيون مايقارب الشهر أويزيد عليه قليلا ، لايبرح غرفته مطلقا (...) وذات ليلة ممطرة شديدة الظلام ، عميقة الصمت خرج في منتصف الليل ، أو هكذا ظنّ ، وراح يعدو تحت المطر في الأزقّة والحارات "[1]

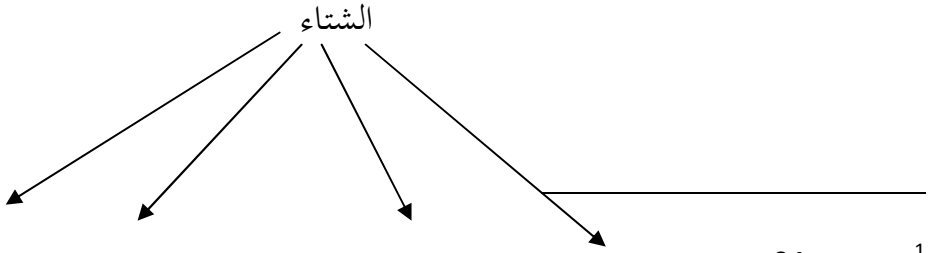
يمكننا اعتبار هذا المؤشّر الزمني "زمن الحكي الأول "، أو "الحكي عند الدرجة الصفر " حسب تعبير جيرار جنيت (زه)، لأنّه يعدّ الحدث الأول في القصّة (حاضر القصة) ،وهو مفتاح زمنيتها ، وانطلاقا من هذا الحدث نقارب زمن القصّة لمعرفة المدّة الزمنية التي استغرقتها أحداثها .

لم ترد الإشارات الزمنية الدالّة على الفصول بصورة مباشرة ودقيقة ، لكن بإمكاننا استخلاصها من خلال القرائن اللغوية أو المحمولات الدالّة على كلّ فصل من الفصول :

بدأت القصة في فصل الشتاء ، وقد اشتمل الفصل الأول على العديد من المحمولات والمعينات اللغوية المثبتة في قول السارد :

"وذات ليلة ممطرة شديدة الظلام " [2] ، وقوله :" وفي صباح ذلك اليوم المنعش الموحل " [3]

وقوله أيضا :" كان يطوف بأزقة القرية وشوارعها ويجمع الجرائد المرميّة وقصاصات الأوراق والكتب المدرسية ، ويجعلها أكداسا أكداسا ثم يضرم النّار فيها ، ويمدّ نحو لهيبها أطراف أصابعه مستدفئا " [4] . ومن تم كان الفصل فصل شتاء :



[1] الرواية ، ص04 .

[2] م ن ، ص ن .

[3] المصدر نفسه ، ص05.

[4] المصدر نفسه ، ص11.

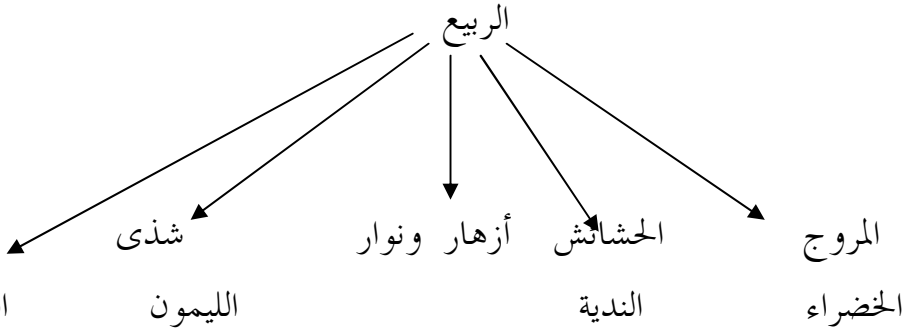
الظلام الوحل البرد المطر

وتبقى القصّة على امتداد الفصول (2 ، 3 ، 4 ، 5) تجري أحداثها في فصل الشتاء.

مع بداية الفصل السادس تبرز قرائن لغوية دالّة على حلول فصل الربيع، وهذا ما يدلّ عليه قول السارد :" أمّا الطريق الخامس فيقود إلى ظاهر القرية حيث المروج الخضراء وتلك الربوة الشامخة في الوسط"[1].

وتستمرّ الأحداث في فصل الربيع في الفصول [7 ،8 ،9] ،والدليل على ذلك هذه الملفوظات التي تحمل بين طيّاتها معينات لغوية مثل قول الراوي : " أعجبته الحشائش الندية التي لا يعرف أسماء أكثرها ،وهي توشي حافتي هذا الممرّ الضيق ، وقبل أن ينحدر إلى حيث يريد جلس فوق ربوة صغيرة موشّاة بأزهار و نوار كأنّها سجّادة فارسية "[2] .

وقوله أيضا : " لمّا دخل حديقة بيته شمّ شذى الليمون وسمع همس العصافير الخائف بين أغصان الليمونة "[3].



عندما ننتقل إلى الفصل العاشر (10) نعثر على إشارة دقيقة تبشّر بحلول فصل الصيف يوضّحها لنا الملفوظ السردي الآتي : "في الشارع الذي بدأ يحمل تباشير الصيف بهذا الغبار الذي تثيره السيارات والذي كان وحلا منذ شهور..." [4]، بالإضافة إلى معينات أخرى تؤكد على أنه فصل

---

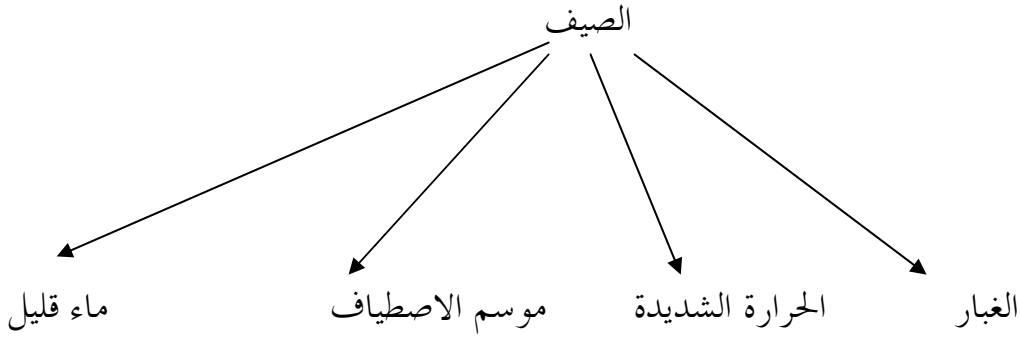
[1] الرواية ، ص82.

[2] المصدر نفسه ، ص112.

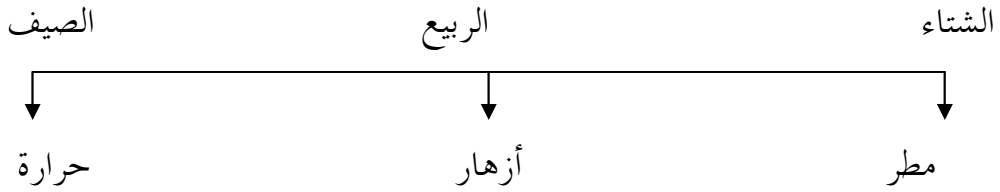
[3] المصدر نفسه ، ص115.

[4] المصدر نفسه ، ص 177.

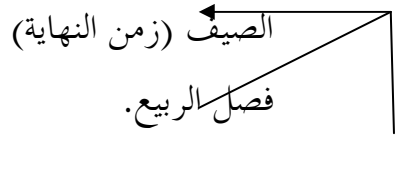
الصيف وردت على لسان السارد في قوله :"عرفوا أنّه قد بدأ يحضّر لموسم الاصطياف"[1]، وقوله : "...وراح يراقب ماء الوادي الذي يقلّ مع تباشير الصيف الأولى .." [2]، ثم قوله : "ما أيقظه على الساعة العاشرة ضحى إلاّ صوت العصافير وحرارة الشمس التي تبشّر بصيف حارّ ..." [3]



وعليه فإنّ أحداث الرواية تنتهي مع بداية فصل الصيف



هذا الزمن يؤطّر فضاء الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فالرواية تبدأ في الفصل الأول بزمن طبيعي (الشتاء) ،وبديهي أن تنتهي بزمن طبيعي في الفصل الأخير هو زمن الصيف مرورا بزمن الربيع .



ممّا تقدّم يمكننا مقاربة المدّة الزمنية التي استغرقتها أحداث القصّة المفترضة كمايلي :

نرجّح أنّ أحداث القصة قد استغرقت على الأكثر ستّة أشهر ونصف ، إذا اعتبرنا القصة بدأت في منتصف الشهر الأول من فصل الشتاء ، إضافة إلى ثلاثة أشهر من الربيع وانتهت في الشهر الأول من الصيف ، فيكون المجموع : شهرين ونصف + ثلاثة أشهر + شهر = ستة أشهر ونصف.

---

[1] المصدر نفسه ، ص169.

[2] المصدر نفسه ، ص218.

[3] المصدر نفسه ، ص263.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه المدّة ليست مطلقة ، وإنّما تقريبية فقط ، فهناك إمكانية نقصانها أو زيادتها ، لكن ماهو أكيد أنّها لم تستغرق سنوات ، بل لم تتعدّ بضعة أشهر .

وبعد تعرّفنا على زمن القصة المفترض يجوز لنا السؤال عن كيفية اشتغال هذا الزمن في الرواية هل نعثر داخل المتن على استرجاعات للماضي ؟ وهل نجد استشرافات للمستقبل أم لا وجود لها !

وإذا كان المتن يفتقر إلى هذه المفارقات ، فهل يعني ذلك أنّ الأحداث رتّبت بشكل منطقي دون ارتدادات !.

والإجابة عن هذه الأسئلة هي موضوع اشتغالنا في المباحث اللاحقة .

1-1- اشتغال الزمن في خطاب – كرّاف الخطايا –

إنّ تقسيم العمل الحكائي إلى وحدات حدثية يتيح لنا إمكانية إدراك الأحداث "الماقبلية "والمابعدية " مقارنة بالدرجة الصفر والحدث البدئي ، وقد أكّد الشكلانيون الروس على أنّ المبنى الحكائي قد يخضع لترتيب كرونولوجي (ماضي ⟵ حاضر ⟵ مستقبل) أو لترتيب سببي منطقي في توالي أحداثه .

بمعاينة وتحليل الرواية نتوصّل إلى تقسيم الأحداث حسب الفصول التي وضعها الكاتب مع وجوب الإشارة إلى أنّنا اختزلنا بعض الفصول التي لا تحتوي حدثا بارزا وواضحا .

الحدث الأول = اعتزال الناس .

الحدث الثاني = ادّعاء الجنون .

الحدث الثالث = منصور في المقبرة .

الحدث الرابع = حضور الأم إلى القرية .

الحدث الخامس = حضور الأخت إلى القرية .

الحدث السادس = اللجوء إلى الخمر .

الحدث السابع = إنجاز شريط سمفونية العبث.

الحدث الثامن = منصور داخل السجن .

الحدث التاسع = قرار الانتقام ، وكتاب " تتمّة المغازي في أخبار المخازي ".

الحدث العاشر = منصور يثير الفوضى داخل القرية ويزرع الشك ويترع الأقنعة .

اعتمادا على أهمّ الأحداث التي تشكّل هذه الوحدات ، نسجّل عدّة ملاحظات :

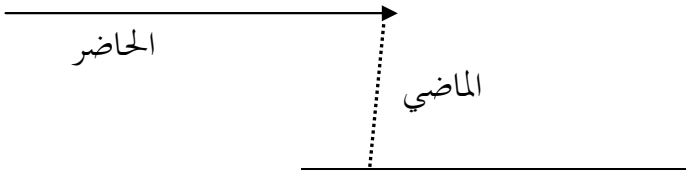
- التسلسل المنطقي يغلب على هذه الوحدات وفق منطق التداعي الحدثي حتى آخر وحدة ؛ لأنّ السارد لم يحدث أيّ تشويه على مستوى تقديم الأحداث زمنيا ، فكان حدث اعتزال "منصور" الناس أوّل حدث ، وورد ذكره في البداية ، وتمثّل الحدث الثاني في ادّعائه الجنون وسلوك سبل شتّى لإقناع أهل القرية بأنّه أصبح مجنونا أي أنّ الحدث الذي احتلّ المرتبة الأولى على مستوى الأحداث بقي هو الأول على مستوى محور الزمان ، وبقي الحدث الثاني ثانيا ... والأخير هو الأخير – لذا حصل تطابق تام بين المتخيل والإلقاء ، وبين الإبلاغ والشكل الإبلاغي-[1]

بمقابلة هذه الوحدات ، كما هي في مجرى الخطاب ، وكما هي في تسلسلها الحدثي تظهر هيمنة الترتيب التتابعي لدرجة الصفر كليّا على مجرى الخطاب في شكل نسق زمني صاعد نحو النهاية .

لكن هذا التسلسل ، أوهذه الخطية غالبا ما كانت تنكسر بسبب تنويع الكاتب في المفارقات الزمنية ، (الاسترجاعات والاستباقات) خاصّة اللواحق (الاسترجاعات) التي تراكمت مشكّلة ارتدادات كان منها الخارجي والداخلي القريب في البعد الزمني والبعيد القصير المدى والطويل ، والسوابق (الاستباقات) التي تعلّقت بالمقطوعات السردية التي لم يتم تحقّقها على مستوى الفعل ، وتجلّت على مستوى القول فقط – وقد تتحقّق في بعض الأحيان –

1-1-1 : الاسترجاعات :

إنّ العودة إلى الوراء – بإيراد حدث من الماضي – سابق لمستوى الحكي الأول ينتج عنه انكسار التسلسل الخطّي الزمني لأنّ " كلّ عودة للماضي تشكّل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصّة " [2] .



[1] نبيلة زويش : تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ، ص 81.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 120.

داخل المتن الحكائي (كرّاف الخطايا) يمكننا التمييز بين نوعين من الاسترجاعات:

1-1-1-1استرجاعات خارجية :

وظيفتها تكميلية ، إذ توضّح للقارئ حدثا ما ، وتتّضح الممارسة الفعلية لهذه الوظيفة التأويلية لّما يلجأ السارد إلى إيراد أحداث سابقة مثلا عن الحكاية الأولى ويحاول أن يربطها بها وذلك لتبرير ورودها وممارسة سلطته على السرد .

ومن أمثلة هذه اللواحق الخارجية نجد استحضار الراوي لأيام الثورة وما بعد الاستقلال في لاحقة للقصة الأولى يقول فيها : " فهو يذكّرهم بسنوات ما قبل الثورة ، وما بعد الاستقلال أيام كانوا يقصدون سهول الهضاب العليا ليحصدوا القمح والشعير كخمّاسين ذكريات مرّة .. لكنّها تذكّر كذلك بالقناعة والعافية والنوايا الطيبة [1].

فهذه اللاحقة خارجية لأنّها مستقلة موضوعاتيا عن القصة الابتدائية وامتدادها عدّة سنين .

كما نجد اللواحق الخارجية داخل هذه الرواية كثيرا ما ترتبط بعرض شخصيات جديدة في السرد ، مثل هذا المقطع الاسترجاعي الذي يورد فيه الراوي شخصية جديدة لم يرد ذكرها قبلا ولن يرد فيما بعد، حيث يقول : " ... وخلف هذا الجدار المهترئ المتداعي ، ينام في هذه اللحظة أحد أبطال حرب التحرير .. اسمه الثوري " العفريت " لكثرة حركته وبراعته واستهتاره بالموت .. حتى أنّ أصحابه القدامى احتارو كيف سوف يستدرجه الموت يوما ما ؟! .." [2] .

[1] الرواية ، ص105.

[2] المصدر نفسه ، ص 41.

فالراوي يبين أنّ هذه الشخصية المجاهدة ، المناضلة ، لا تخاف الموت ، وقد استحضرها ليعدّد مناقبها ، ويثني على خصالها .

هناك شخصية أخرى استحضرها السارد ضمن الحكي بغرض التعريف بـــ"بلال" هذه الشخصية هي" أم بلال" ، يقول بشأنها أنّها : " أول فتاة خرجت على الناس في الحجاب الشرعي بهذه القرية ، وكان ذلك في أواسط السبعينيات " [1].

بواسطة هذا الاستذكار يفسّر لنا السارد مدى حياء هذه المرأة ، و إيمانها القوي ومثابرتها لإثبات وجودها ، وتوفير لقمة العيش ، فامتداد هذه اللاحقة يعود إلى ما بعد الاستقلال . أمّا عن الاسترجاع الوارد في الملفوظ الآتي : " تذكّر الدّاي حسين " وسيدي فرج " و" المستعصم بالله " و" مؤيّد الدين بن العلقمي " وآخرين ، وكم خرّبت الدّين والدنيا ألقاب الملك " [2]، حيث يؤكّد أنّ الماضي يحرّك الحاضر ، ويمتدّ فعله إلى المستقبل ، فإذا كانت هذه الأسماء لها أثرها في الماضي ، فتأثيرها في الحاضر يظل مستمرا ، فنحن أمام زمن حاضر محكوم بمنطق زمن ماض غابر ، فالزمن لم يتغيّر جوهره ، ومنذ أن وجدنا على هذه الأرض والسيف وسيلة التعبير الوحيدة عن الرأي ، وبذلك نفسّر عودة " منصور " إلى الماضي ، لا بسبب الحنين إليه ، وإنّما للتمرّد على الحاضر وإدانته ، بل " لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث لتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة ، أو لإخفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات حيث أنّ الحاضر يضفي عليها ألونا جديدة ، وأبعادا متغايرة وتكون المقارنة والمقابلة بين الماضي والحاضر الروائي ،إشارة إلى مسار الزمن ، ومقاما لإبراز معالم التغير ومواضع التحوّل " [3] .

ونجد مثالا آخر؛ عند استرجاع " منصور " لماضي شخصية " عمي صالح " في قوله : " هذا الذي أثرى على حساب فرنسية طيبة ، خدعها بأنبل عاطفة إنسانية حيث ادّعى لها أنّه يحبها ، وأنّه يتزوجها حتى ملك قلبها ، وكسب ثقتها ثم سرق أموالها وعاد إلى " الجزائر

---

[1] المصدر نفسه ، ص 58.

[2] الرواية ، ص274 .

[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص40.

" (...) وبمال الخديعة ستطاع إلى الحج سبيلا فحجّ وتخفّف من بعض أوزاره، ولولا مال الخديعة ما طاف بالكعبة ولا قبّل الحجر الأسود " [1].

هذه اللاّحقة خارجية لأنّها لا تلتبس بالحكاية الابتدائية ، وامتدادها بعيد غير قابل للتحديد ووظيفتها هنا إكمال وضعية أولى تتمثّل في معرفة أخلاق "عمي صالح " وكيف تحصّل على أموال طائلة .

ونخلص إلى أنّ اللواحق أو الاسترجاعات الخارجية تكتسي أهمية تعليمية من خلال تحديد معالم الحكي في النص الأدبي ، ونشير إلى أنّ حصرها كلّها قد يؤدّي بنا إلى تكرار الملاحظات نفسها ، لأنّ تحديدها أولا يخضع للشروط ذاتها وهي النظر في علاقتها مع الحكاية الإبتدائية ، ووظيفتها هي تقديم معلومة جديدة تؤدّي غالبا وظيفة إكمال أو سدّ نقص قد يعود إلى الحدث نفسه أو الشخصية أو هما معا .

1-1-1-2/ اللواحق الداخلية :

وهي لواحق يكون حقلها الزمني متضمّنا في الحكاية الابتدائية وهي تقدّم خطر تداخل أو إطناب معها ، ورواية كرّاف الخطايا غنية بمثل هذا النوع من اللواحق ، نذكر على سبيل المثال هذا الملفوظ الذي يسترجع فيه السارد ماضي شخصية " منصور " قائلا : " ..سيجدّد ذكرى أيام الدراسة الثانوية ، إذ كان يعنّ له من حين لآخر أن يقطع المسافة راجلا ، رغبة منه في التفسّح والتنزه وممارسة منه لرياضة المشي وليذوق ما يذوق بعض أصحابه من الطلاب ، الذين يقطعون هذه المسافة راجلين في الحر والقرّ ، لضيق ذات اليد وعجزهم عن توفير دينارين أجرة مقعد في السيارة آنذاك ، وليس رغبة في التنزّه والتفسّح وممارسة رياضة المشي " [2] .

فغرض الراوي من عرض هذا الاسترجاع البعيد والغير محدّد هو تقديم فترة معيّنة من حياة البطل وكشف وقائعها ،وافتتح الراوي استذكاره بكلمة ذكرى ، هذا المصطلح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بوظيفة الاستذكار شأنه شأن المصطلحات المتعلّقة بمشتقات الكلمة مثل:

---

[1] االمصدر السابق ، ص 07 .

[2] الرواية ، ص216 .

[تذكّر، ذكريات ، أذكر ، ذاكرة ...] ، والتذكّر تتحكّم فيه العودة – بالضرورة – إلى الماضي ، وهذه العودة غالبا ما يمارس فيها الراوي سلطته على أحداثه، فيوردها من زاوية مخالفة هي التعرّف على ما مضى والتذكّر عند هذا المستوى يشتغل باعتباره مفعّلا زمنيا، أي هو بمثابة حاضر يرتبط بماض ، وجعل هذا الماضي حاضرا من خلال فعل اللغة ، أي أنّ الماضي يصير مضمّنا في الحاضر ، فرواية " كرّاف الخطايا " تعرض ذاكرة متعدّدة، فهي ذاكرة الشخصيات من خلال ما تسرده من أحداث ماضية ، وأيضا ذاكرة النص من خلال ما تسجّله من ملفوظات بواسطة السرد، وهذا ما نلحظه في الكثير من الاستذكارات داخل النص ، حيث تقترن المحمولات اللغوية الدالّة على الماضي بالمحمولات الدالّة على الحاضر، مثل قوله : " وقد تذكّر اللحظة أمّه الطيبة " [1] وقوله أيضا : " في سابق عهده كان يختار مع من يجلس لكثرة المنادين عليه ، أمّا اليوم فهو مختار مع من يجلس ، لأنّه لم يناد عليه أيّ أحد " [2] ثم قوله : " بالأمس فقط أسقطوا كلّ مكبوتاته الدينية والأيديولوجية (...) أمّا اليوم وبعدما خفّفوا من حدّة الكبت ولطّفو من إلحاح العقد ، هاهم يسخرون منه وعليه هم يضحكون " [3] .

فهذه الملفوظات مزجت بين الماضي والحاضر (قبل / الآن) كما يلي :

قبل { كان يختار مع من يجلس[كثرة المنادين].

الآن { مختار مع من يجلس [انعدام المنادين] .

قبل { إسقاط المكبوتات .

الآن {سخرية وضحك .

حيث يشير المحمول " الآن " إلى الحاضر؛ الذي ينجز من خلاله عامل التواصل عملية القول بصفتها أفعالا تنتج الخطاب ، ويظل هذا الزمن بصفته عملية القول ، هو النقطة الأساسية التي يمكن اعتمادا عليها ضبط المعينات الزمنية الأخرى التي تشملها الأقوال السردية.

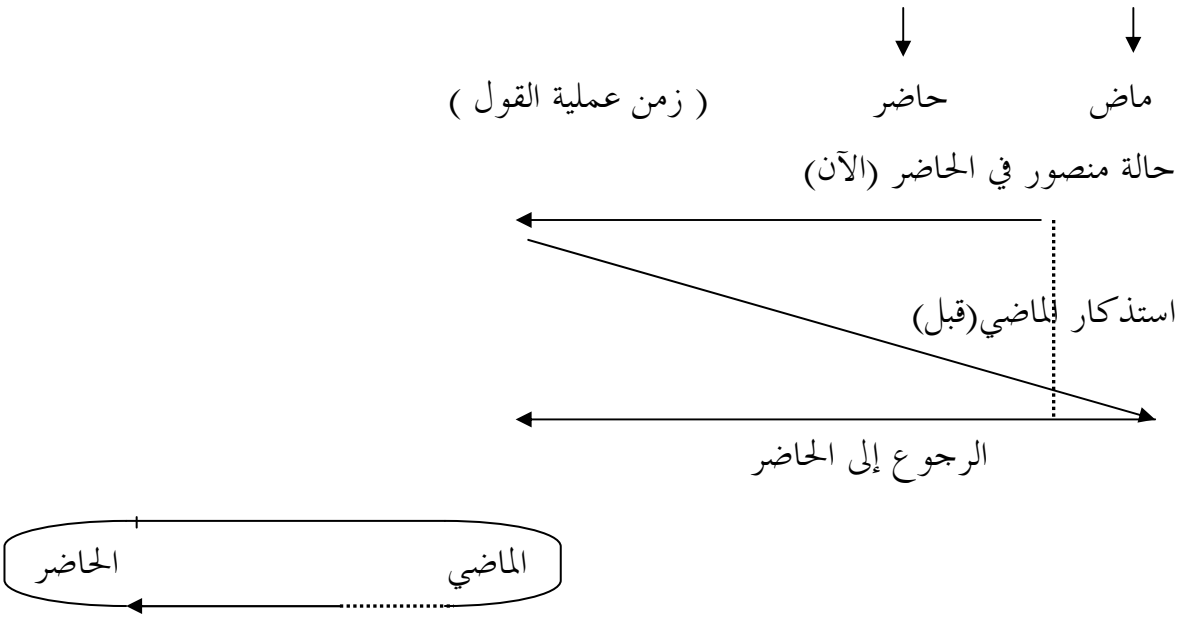
(أمس # اليوم)

---

[1] الرواية ، ص65 .

[2] المصدر نفسه ، ص77 .

[3] المصدر نفسه ، ص214 .



وهذا ما يوضحه لنا – أيضا– الملفوظ الآتي:" تذكّر شريطه الملعون، وما فيه من أصوات ، وكيف تحزّبت هذه الحيوانات وانخرطت في الأحزاب المعتمدة ، لتمارس حقّها المدني في الترشّح والانتخاب .. " [1] .

مايلفت انتباهنا في هذا المقام أنّ أغلبية اللواحق الداخلية كانت تستهلّ بلفظة التذكر فالتذكّر من هذا المنطلق عبارة عن موقف من الزمن باعتباره واقعا، أي حدثا واعيا بذلك ، قد يكون مرتبطا بالفرد أو الجماعة ، وهذا الإرجاع تتذكّر من خلاله الشخصية البطلة مدى حماقتها وجنونها الذي أدّى بها إلى إنجاز هذا التسجيل الحيواني ، حيث أودى بها هذا الأخير إلى السجن ، أمّا الاسترجاع المتعلّق بالملفوظ الآتي :" .. لقد كان صوتك في الليل كعواء الذئب الجائع من القفر الموحش " [2] – فيقوم بوظيفة " الفقدان " حيث فقد " منصور" عقله ، وثقة أهل القرية ، وفقد مقوّماته ، وكاد يفقد دينه وأخلاقه.

فنحن إذن بصدد صورتين مختلفتين لشخصية واحدة ؛ حيث كان منصور شخصية متوازنة ، مستقرّة ، ثم صار شخصية غير مستقرّة (غير متّزنة ، مضطربة) ، وهكذا فإنّ الاسترجاع الداخلي

[1] الرواية ، ص197

[2] المصدر نفسه ص 06 .

هنا " يعالج الأحداث المتزامنة ، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية " [1] ، وهذا مايبيّنه لنا الملفوظ السردي الآتي :

" آه لو رأيتني اليوم ياأبي !.. فقد كنت رائعا .. لقد أدّيت دوري باقتدار .. بدأ بعض الأصدقاء يتحاشونني .. وبعض الأحباب آدونني بالكراهية .. وفي عيون قلّة قليلة أرى الرحمة بي والإشفاق" [2]

إنّه استرجاع يتذكر به " منصور " جرأته وإرادته القوية حيث استطاع خداع أهل القرية وأقنعهم بجنونه ، وهو إرجاع قريب محدّد بـــ" نصف يوم ". ورد في نصف صفحة تقريبا ، في محاولة لاستعراض طاقته على التحمّل .

وتجدر الإشارة إلى أنّه لا يمكننا إحصاء كل الاستذكارات الواردة في المتن ، لأنّ ذلك يؤدّي بنا إلى الإطناب ، بناء على ذلك نحاول رصد بعض المقاطع الاسترجاعية على امتداد كل فصول الرواية مع الإشارة إلى صنفها (داخلية أو خارجية) ، وإلى مداها (بعيدة أو قريبة / محدّدة أو غير محدّدة) وإلى سعتها ؛ التي تكون بارزة في النص من خلال المساحة التي يحتلّها الاستذكار ضمن زمن السرد ؛ وتقاس بالسطور ، والفقرات والصفحات التي يغطّيها الاستذكار .

جدول توضيحي لأهم المقاطع الاسترجاعية

الاسترجاعات	صنفها	مداها	سعتها	الفصل	الصفحة
- ".. عندما كنت في فرنسا كنت تشرب الخمر من صنبور البرميل مباشرة ولهذا انتفخت بطنك .."	خارجي	بعيد غير محدّد	سطر ونصف	الأول	05
- " .. هذا الذي أثرى على حساب فرنسية طيبة ، خدعها بأنبل	خارجي	بعيد غير محدّد	فقرة	الأول	07

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص41.

[2] المصدر السابق ، ص 23.

عاطفة إنسانية ، حيث ادّعى لها أنّه يحبها ، وأنه يتزوجها (...) ولولا مال الخديعة ما طاف بالكعبة ولا قبّل الحجر الأسود .."					20
- " تذكّر الوالد والولد والصفعة والتعنيف ، ..."	داخلي	قريب محدّد"نصف يوم"	نصف سطر	الثاني	21
- " .. أمّا هو فقد خطف من عباد الله آلاف الدنانير لشحم والجلد والعظم الذي كان يستوفي به الميزان .."	خارجي	قريب غيرمحدّد	سطر	الثاني	26،25
- " أمّا اليوم فأحيطك علما أنّ الشيخ " عليوة" الخضّار قد غادر هذه الدنيا مضطرا كارها (...) كان كلاما ما ينبغي أن يقال إلاّ في حق السيد علي (...) و لو كنت أنت مكانه	داخلي	قريب محدد " نهار – نصف يوم– "	صفحتين	الثاني	

لضحكت كما ضحك .."					32
- ".. لقد كنت تبكي وتستغيث بأمك كالصبيان .."	داخلي	قريب غيرمحدّد	نصف سطر	الثالث	
- " كانت تعطيهم الإشارة بشمعة تشتعل وتنطفئ في كوة في جدار الكوخ (...) لم يعثر في الغد على جثّتها ولا على جثة ابنتها متفحّمة بين المتاع القليل المحترق "	خارجي	بعيد غير محدد	فقرة	الثالث	39،38
- " وخلف هذا الجدار المهترئ المتداعي ، ينام في هذه اللحظة أحد أبطال حرب التحرير .. اسمه الثوري " العفريت لكثرة حركته (...) احتاروا كيف سوف يستدرجه الموت يوما ما ؟! "	خارجي	بعيد غير محدد	فقرة	الثالث	41
- ".. أمازلت تذكرين	خارجي	بعيد غير محدّد	ثلاثة أسطر	الرابع	49

أيامنا الماضية ؟ ..لقد أحسنت إليك ما استطعت وأحببتك قدر ما استطعت ، لقد أعطيتك في سنوات حبّ قرون .."					
- "..الذي كلما سمع أنّ امرأة فقيرة قد وضعت يرسل إليها بكبد الذبيحة والطحال "	خارجي	قريب غيرمحدّد	سطر	الرابع	51
- "أنّه كان طيب النفس ، نقيّ السريرة لطيفا كريما ما وجد ، ولصّا ظريفا ما احتاج وافتقد "	داخلي	قريب غيرمحدد	سطر	الرابع	55
- ".. قتل أبوه في ما يسمى ب " أحداث أكتوبر 1988 " بالعاصمة حيث كان يشتغل خبازا ، أمّا أمه فهي أول فتاة تخرج على الناس في الحجاب الشرعي .."	خارجي	قريب غيرمحدّد	فقرة	الخامس	58

- ".. منذ دقائق دخل المقهى رجل من أهل المداشر ، فسرقت منه خبزة وطلبت من "عمي صالح" زجاجة مشروبات (...) فلم يرد للحرام أن يخالط دمي ولحمي وعظمي فتقيأت "	داخلي	قريب محدّد(بضع دقائق)	ثلاثة أسطر	السادس	78
- شاب فشل في امتحان البكالوريا، و في نوبة من نوبات ردّ الفعل (...) وصاروا يرغّبون الشباب في مبايعته واتّخاذه قدوة وأسوة "	خارجي	قريب غيرمحدّد	فقرة	السادس	79
- " تذكّر أنّ أمه نصحته لّما كان صغيرا .. وكان يخاف الذهاب من غرفة مضاءة إلى أخرى مظلمة (...) كم كانت تريده قاسيا وعنيفا !"	خارجي	بعيد غير محدد	فقرة	الثامن	114
- ".. تخاصمت مع	خارجي	قريب غيرمحدّد	أربعة أسطر	الثامن	

زوجتي ،وزجرت أمها ، وعبست في وجه أمي ،وضربت الابنة (..) و أول ما رأيت العجوز "أم السعد " "					120
- " كان في الأصل محتشدا استعماريا ، بنته "فرنسا " لإيواء المهجّرين من أهل المداشر والقرى ، وذلك حين خطّطت لفصل الشعب عن الثورة (...) لفصل الثورة عن الشعب "	خارجي	-بعيد غيرمحدّد	ثلاثة أسطر	الثامن	122
- "عندما كنت صغيرا كنت تلاعبني وتضحك ، بل كنت تقهقه "	خارجي	بعيد غير محدّد	سطر	الثامن	146
- " كان هو من الذين انتشلوا جثة زوجها من تحت التراب ، بعدما انطبقت عليه بئر كان يحفرها لصاحب مزرعة "	خارجي	-بعيد غيرمحدد	سطر ونصف	الثامن	152

- " بالأمس فقط استرقت النظر إلى سالفيها ، فرأيت شعرات بيضاء فأصابني لأجل ذلك حزن غير يسير .."	داخلي	-قريب محدّد (يوم)	سطر ونصف	العاشر	170
- " إنّ جده كان إقطاعيا ،ولم يكن على علاقة جيدة بثورة التحرير ولا جبهة التحرير الوطني "	خارجي	بعيد غير محدد	سطرين	الحادي عشر	186
- "تذكر الكثير من الأحرار والثوار وقد أحاطت بأيديهم مثل هذه الأساور تذكّرهم وأقوامهم يكرمونهم .."	خارجي	بعيد غير محدّد	سطرين	الثاني عسشر	195
- " تذكّر أنّه في سنته الأخيرة من التعليم الثانوي ، ولما صار فوق هذا الجسر بالضبط (...) لو أنّها أرادت الانتحار بصدق لوجدت	خارجي	بعيد غير محدّد	فقرة	الثاني عشر	217

الموت أرخص ما يرجى وأهون ما يطلب " - "... والتي كانت أيام الاستعمار مساحة تعذيب ، ثم اتّخذت بعد الاستقلال ساحة للاحتفالات الوطنية والدينية "	خارجي	بعيد غير محدّد	فقرة	الخامس عشر	249
- " إنّها امرأة طلّقها زوجها من سنين بعدما ولدت له طفلا جميلا وطفلة (...) فماتت على وجهها بعدما اهتدت أنّ كل الطرق توصل لمّا يتلاشى الهدف "	داخلي	قريب غير محدّد	فقرة	السادس عشر	254، 255
- " تذكّر "الدّاي حسين " و"سيدي فرج"و"المستعصم بالله"و"مؤيد الدين بن العلقمي " وآخرين وكم خرّبت الدين والدنيا ألقاب الملك.. "	خارجي	بعيد غير محدّد	سطر ونصف	السابع عشر	274

- " إن هذا الأمير كان يشتغل إسكافيا في العاصمة من سنين "	خارجي	بعيد غير محدّد	سطر	السابع عشر	
- "أمّا ذاك السائل الحائر ، فقد تخرّج من الجامعة منذ عامين وهو بطال يفكّر في التقدّم من جديد لامتحان البكالوريا"	خارجي	بعيد محدّد (عامين)	سطر	السابع عشر	282
					282

ممّا تقدّم ذكره عن تموضع الإرجاعات وسياقاتها وموضوعاتها ، يمكن أن نقف على جملة من الملاحظات :

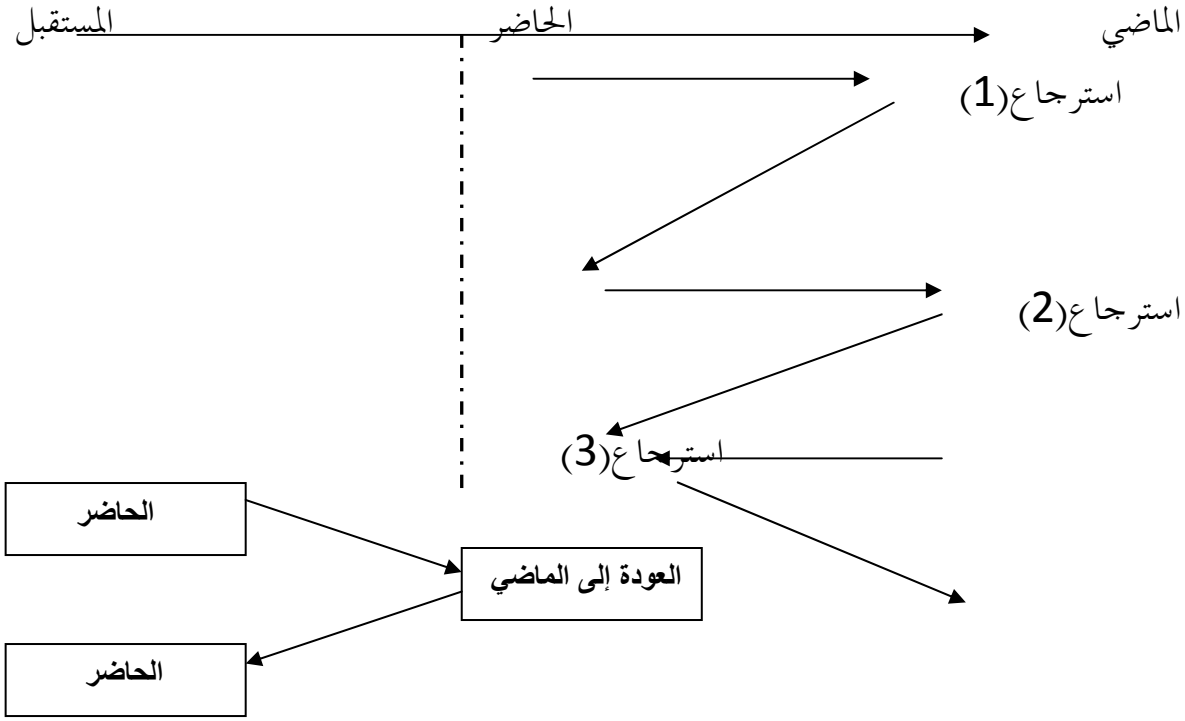
*أغلب الاسترجاعات غير مؤشّر إليها بشكل محدّد ، فلا تمكّننا من قياس مداها إلاّ بشكل تقريبي وكل عودة إلى الماضي مرتبطة بحدث مشابه، فيقوم الاسترجاع مقام الاستدعاء والتذكّر.

*لم تتجاوز الإرجاعات في طولها واتّساع مساحتها صفحتين ، وبذلك كانت الاسترجاعات ذات السعة القصيرة هي الغالبة في النص .

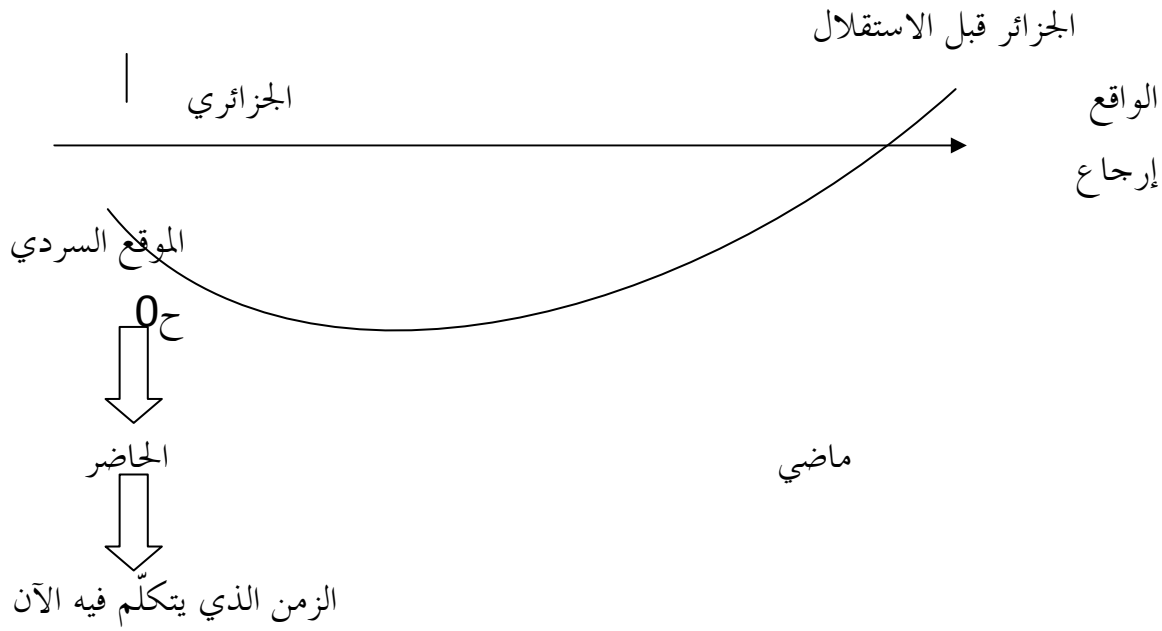
*لم تكن هذه الاسترجاعات ذات مدى واحد ولا سعة واحدة ، فقد ارتدّت إلى الماضي البعيد كما ارتدّت إلى ماض أقرب .

* نهضت الاسترجاعات الخارجية بوظيفة إعلام القارئ بأمر سابق ، وهي أكثر أشكال الاسترجاعات حضورا في الخطاب الروائي –كرّاف الخطايا–

وفي هذا الصدد يمكننا القول إنّ الاسترجاعات الداخلية والخارجية قد شكّلت حيّزا واسعا على صفحات الرواية كما أحدثت انكسارات على مستوى الزمن الماضي على النحو الآتي :



مخطط توضيحي للانكسارات التي أحدثتها الاسترجاعات على مستوى الزمن الماضي .



وانطلاقا من هذه الارتدادات نستنتج أنّ الزمن في رواية- كرّاف الخطايا- ينطلق من الحاضر ، لكنّه يعود في الكثير من الأحيان إلى الماضي بحثا عن الزمن الغائب ، حيث يستحضر بعض أجزائه ، سواء كان هذا الماضي قريبا أم بعيدا ، وفي عودته إلى الماضي يحاول "منصور " مقارنته بالزمن الحاضر ؛ فهو يبحث عن المفتاح السرّي الذي يمكّنه من فكّ لغز الزمن الحاضر وهذا ما جعل الزمن الماضي "يختلط بالحاضر ، ويستحيل إلى قوة شعورية ذاتية شديدة التركيز.. فقد تتداعى في أذهاننا إحدى ذكريات الطفولة فتنسج حولنا عالما حيّا جديدا مليئا بالأطياف ، والصور والخيالات والأوهام ، فهذه الذكرى تمثّل قطرة نستقطرها من مجرى الماضي ، وبالتالي يمكن أن نستنبط منها كلّ هذه الأحاسيس والأحلام التي طواها النسيان ..إنّها قطرة تتمدّد ، وتسيل على سطح الحاضر حتّى تطويه ، وتخمد تأثيره ، وبذلك يمكنها أن تفسح الطريق لانبثاق عالم الطفولة وما يعجّ من أشياء وأحداث ومشاهد ، كانت غائبة عنّا "[1]

1-1-2/ الاستباقات = prolepses

تتشابه مفارقة الاستباق مع مفارقة الاسترجاع في تكسير خطية زمن القصة ، وتختلف عنها في كونها تمثّل قفزا على الحاضر باتجاه المستقبل ، وتميّزت " رواية كرّاف الخطايا " بقلّة ورود المقاطع الاستباقية الاستشرافية مقارنة بالمقاطع الاسترجاعية ، لكن لايمكن القول إنّها منعدمة ، وقبل ملاحظة ما يمكن ملاحظته عن نوعية هذه الاستباقات أو وظائفها ، يجدر بنا الوقوف على تموضعها في النسق الروائي الزمني .

وقد رأينا في مفارقة الاسترجاع ، كيف تنكسر خطّية الزمن بالعودة إلى الماضي من حين لآخر ، لأداء وظيفة إعلام القارئ ، أو دونما وظيفة أساسية واضحة ، وغالبا ما تعرّفنا عليها من خلال كلمات على شاكلة :" أذكر ، تذكّر ، في السابق ، بالأمس .." وفي مفارقة الاستباق نجد قرائن أو صيغ أخرى للقفز على الحاضر مثل :" السين وسوف " .فإلى أيّ مدى استطاع الكاتب توظيف هذه التقنية ، وهل نجد أثرا لأنواعها داخل المتن الحكائي ؟.

1-1-2-1 الاستباقات الخارجية :

[1] سعد عبد العزيز : ماوراء رواية الزمن ، مجلة الفكر المعاصر 1970 ع 66 ، ص 98.

وهي نادرة في الرواية مقارنة بنظيرتها الداخلية ، ونورد هذا الملفوظ مثالا عن هذا النوع من الاستباقات ؛" ومنذ أن أحرقوا كوخ تلك المرأة التي قد تكون تابت في بلاد الناس ، منذ ذلك الحين بدأت تظهر أوساخ العهر في أزقّة القرية .." [1]، فالسارد يتوقّع توبة هذه المرأة في بلد من البلدان لكن هذا التوقّع ليس يقينا ، وإنما محتمل فقط ، فقد تكون هذه المرأة توفيت ، أو مازالت تمارس هذه الفاحشة ، وبذلك ينفتح باب الاحتمالات والتأويلات بداية بالسارد مرورا بشخصيات الرواية وصولا إلى القارئ .

ويأتي الملفوظ التالي ليبيّن لنا أيضا تنبّؤ الأم بدخول " الشيخ عزوز الجنّة " في قولها : وهل ضاقت الجنة عن أمثال هذا الرجل المسكين ، الذي كلّما سمع أنّ امرأة فقيرة قد وضعت يرسل إليها بكبد الذبيحة والطحال .. هذا يكفيه ليدخل الجنة " [2] .

فهذا التوقّع محتمل حدوثه ومحتمل عدم حدوثه أيضا ، فقد يدخل الجنة وقد لايدخلها ومن تمّ فهذه السوابق لم تنهض بوظيفة الإعلان ولا التمهيد ، وإنّما كانت مجرّد تنبّؤات تتراوح بين التحقّق وعدم التحقّق .

1-1-2-2/ الاستباقات الداخلية:

تكرّرت في المتن ، وكان أغلبها قصير المدى ، وغير محدّد ، ونكتفي بالإحالة على أهمّ هذه الاستباقات ؛ أقواها دلالة وأطولها امتدادا على مساحة الصفحات .نمثّل لذلك بقول الشخصية الرئيسة : " أبي في هذه الليلة سوف تنفتح ورود المعاصي السوداء ، على جدران الأزقة وزفت الطرقات وسوف تمتدّ إليها يد الغواة والعصاة لتقطفها وتشمّ عبيرها المسموم ستهبّ هذه الليلة الريح التي تنكث غزل الأقنعة وتبليه ، ويستيقظ العصاة ليجدوا أنفسهم محاصرين بمرايا الحقيقة ، التي تعكس حتى خلجات الصدور ، فحيثما نظروا رأوا وجوههم ترتدّ إليهم كالحة شوهاء .." [3] .

---

[1] الرواية ، ص 39 .

[2] المصدر نفسه ، ص 51.

[3] الرواية ، ص 273 .

فهذا المقطع الاستباقي منتظر آت ، فالكارثة ستقع لا محال ، والفوضى ستعمّ دون شك لذلك فوظيفة التمهيد هنا حاصلة ، ووصف الاستباق التكراري ماثل ولو جزئيا لأنّ النتيجة كانت واضحة في النهاية وموافقة أو مطابقة لهذا التمهيد.

وذلك ما يثبته قولها أيضا : " غدا أو بعد غد تنقبض الأمكنة ويسقط الخوف ثلجه ، ويعمّ البرد ... وتلتهب المشاهد بالدماء ... غدا أو بعده تذوب الأقنعة ويحدد التاريخ لغته ويبري المكتوب أسنانه (...) كأنّي أراكم تلهثون بلا ظلال ، وراء لاهثين ، ووراءكم لاهثون هاربون من لاهثين .. حينها تكون المأساة/ الملهاة قد اكتملت ، وتكون الحبكة في قمة توترها والمتفرّجون في أقصى درجات الانبهار " [1] .

في هذا المقطع الذي بلغت سعته الاستشرافية أربع فقرات ؛ يمكننا اعتبار [غد/ بعد غد] علامة متقدّمة تؤسّس لعدّة فرضيات واحتمالات ، فقد يتساءل القارئ عن ماهية هذا الغد ، هل هو فاصل بين " الآن " و" البعد" ، أي بين حاضر القرية ومستقبلها ؟ وبما أنّه اقترن بالخوف والبرد والدماء ، فهل يعني أنّه مغاير ومخالف لما كان وأسوء منه ؟.

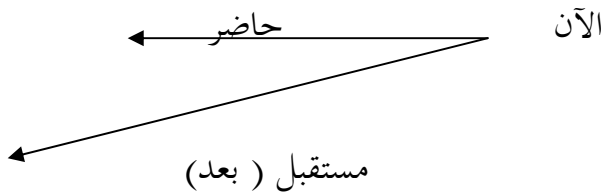
سرعان مايجد القارئ الإجابة عن هذه الأسئلة ، فحقّا كان الغد مليئا بالخوف ومكلّلا بالجراح وملتهبا بالدماء ، فهذا الاستباق كانت له وظيفة إعلانية قامت بتحضير القارئ وإعداده لتقبّل ما سيأتي ، وإطلاعه على ما يمكن وقوعه انطلاقا من وجود ما يبرّر ذلك في الحاضر الرّاهن ، خاصّة أنّه – الاستباق– أتى هذه المرّة على لسان من يخطّط للحدث ووقوعه – منصور– ويعدّ الملفوظ الآتي:

" وما دقّت الساعة الثامنة ، حتى كانت القرية كلّها تهتزّ تحت وقع الصدمة والفضيحة ، والناس يلهثون وراء المناشير ليعرفوا من أساء إليهم أو إلى أهلهم ، وهم لا يعلمون .." [2] إثباتا للإعلان السابق ، هذا الإعلان الذي سرعان ما تحقّق ، ولذلك نقول عنه إنّه " إعلان قصير المدى " لأنّ تحققه لم يستغرق مدة زمنية طويلة ، ونحاول تلخيص باقي المقاطع الاستشرافية الواردة في " كرّاف الخطايا" في الجدول التالي ، مع الإشارة إلى صنفها (داخلية أو خارجية) ، ومداها (قريبة / بعيدة) وسعتها بالنظر إلى حجم الفضاء النصّي الذي تغطّيه .

---

[1] المصدر نفسه ، ص 271- 272 .

[2] الرواية ، ص 276.



جدول توضيحي لأهم الاستباقات

الاستباقات	صنفها	مداها	سعتها	الفصل	الصفحة
• " وسأرودكل آفاق الحقيقة التي يكفنها ضباب التواطؤ والتواصي به"	داخلي	قريب غير محدّد	سطر	الأول	07
• " فحتما سوف أكسّر كلّ جرار عسلهم ، وسأجعل زوجاتهم يتعبن كما تعبت أمي وكما شقيت"	داخلي	قريب	سطرين	الثاني	15
• " .. كلّنا نحبّ ذلك الوطن وحتما سوف نعود إليه مجبرين مكرهين ، وأنا شخصيا ما أحسبني سوف أتأخّر عنك طويلا ، لأنّي لم أعد أستطيع استساغة الحياة "	داخلي	بعيد	سطرين	الثاني	16
• " أكيد أنّه لن ينجح حيث فشل المعلمون الأوائل وقد تحرّكوا بطاقات روحية لا توصف "	داخلي	قريب	سطر	الثالث	30
• " ومنذ أن أحرقوا كوخ	خارجي	قريب	سطر	الثالث	39

تلك المرأة التي قد تكون تابت في بلاد الناس " • " أبي .. أنت مدعوّ هذا المساء لمشاهدةعرض مسرحي هزلي من فصل واحد (...) سيرفع الستار على بعض وجوه القرية ووجهائها (...) ستراهم يفرّون من ضوء كالخفافيش (...) وستراهم يبحثون على الظلام الأظلم "	داخلي	قريب	أربعة أسطر	الخامس	67
• " إنّهم – كما يشعر ، وقد يكون خاطئا- قد يقتلونه كما ينشّون ذبابة عرجاء ولا يكتفون بهذا ، بل يحدّدون للناس عنوان إقامته في الدرك الأسفل من الدار بين المنافقين والكفّار !! "	داخلي	بعيد	سطرين	السادس	76،75
• " ... مازلنا مع بعض وسوف نواصل هذه اللعبة في قابل الأيام ، سوف نتحدّث كثيرا يا أبي" • "أنا لا أشك أنّه يقصد دار الجدة " نعناعة " .. وإنّه	داخلي داخلي	قريب قريب	سطر صفحة	السادس الثامن	96 ،140

ليستطيع أن يتسور الحوش ويقفز إلى رحبة الدار (...) ويستطيع " منصور" أن يقضي ليلته ساهرا فوق السطح القرميدي ، وليس مستبعدا أن يكون قد ارتدى المعطف الصوفي لأجل ذلك (...) كل احتمال تضعه في حسبانك يستطيعه وكل خطّة تتصوّرها يقدر عليها (...) إنّما سوف نتأكّد من كلّ هذا حين يرجع إلى بيته .. هذا إن رجع !!"					141
• " ليس مستبعدا أنّه سوف يسجّل نباح الكلاب إن استطاع إلى ذلك سبيلا "	داخلي	قريب	سطر	الثامن	143
• " وإذا حدث أن انتبه " عليوة الزوالي " وجاء ليتفقّد قطيعه ، فما أسهل أن يهدّئ باله بعشرة دنانير أو أقل ، وإن شاء زاد عليها قليلا (...) إن خاف وفزع	داخلي	قريب	ثلاثة أسطر	الثامن	144
• " وسوف تصدق كلّ الإشاعات في قابل الأيام ،	داخلي	قريب	سطرين	التاسع	

بعد أن انهارت حصون القيم أمام طيش الصبية وترق المجانين ، الذين ظنّوا أنّهم صاروا زبيبا وما كانواعنبا "					159
• " حتما سوف تتفطّن الدولة إلى مقصده وحتما سوف تفكّ رموز الشريط "	داخلي	قريب	سطرين	العاشر	172
• " اصبر يا " منصور " ، لن تبقى وحدك سوف يلحق بك هؤلاء وآخرون لا تعلمهم ، شفّ قناع عقلهم فهم في الترع الأخير "	داخلي	قريب	سطر ونصف	العاشر	175
• " بعد لحظات سوف يدخل الدارويشعل النار ، ويشمّر ليعدّ للأرملة طعامها "	داخلي	قريب	سطرين	الثالث عشر	
• " أنا على يقين أنّهم سوف يفهمونني يوما ما ، وسيجعلونني وثنا في القلوب رغم أنّني أفضّل أن أبقى فكرة نامية في العقول "	داخلي	بعيد	سطر	السادس عشر	236 264
• " أبي ، آن لي أن أودّعك غير آسف ، ولا نادم (...) قد أقع وأسقط ، أتوقّع ذلك لكنّي حتما سوف أقف على رجلي(...) قد أمشي	داخلي	قريب	فقرتين	السابع عشر	273

حافيا وأقضي الليالي تحت الجسور (...) لكن حسبي أن أعيش حياتي كما أستطيع " • " حينها سوف تضحك الدموع في المآقي ، ويرقص النوّاح فوق الشفاه "	داخلي	قريب	سطرين	السابع عشر	283

من خلال تتبّعنا لمفارقة الاستباق في " كرّاف الخطايا" نستخلص ما يلي :

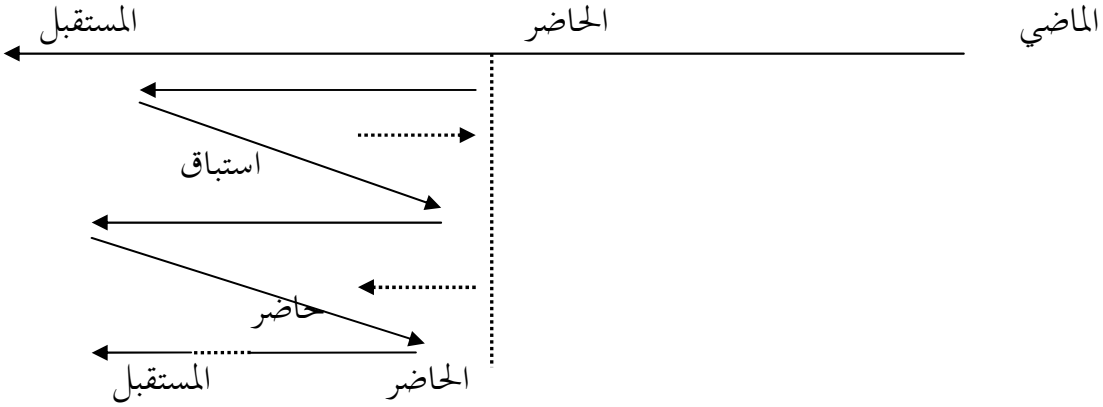
* تفاوتت الاستباقات في آداء وظيفة الإعلان من حيث مداها ، بين ما تحقّق بعد صفحات قليلة وبين ما تحقّق في آخر الرواية ، وبين ما لم يتحقّق لأنّه غير ممكن في زمن القصة الفعلي .

* معظم الاستباقات جاءت داخلية ، لا تخرج عن القصة الابتدائية .

* أغلب الاستباقات ذات مدى قريب ، ومساحتها النصية ضيّقة حيث لا تتجاوز سعة الاستباقات الواردة " ثلاثة أسطر " ، ما عدا المقطع الوارد في الصفحة 140 ، حيث شغل " صفحة كاملة " ، وبعض المقاطع في الفصل الأخير التي تتراوح بين الفقرة والفقرتين .

* معظم هذه الاستشرافات تحقّقت وظيفتها الإعلانية قبل نهاية أحداث الرواية .

ومثلما أحدثت الاسترجاعات انكسارات على مستوى الزمن الماضي ، فهذه الاستباقات أيضا أحدثت انكسارات على مستوى زمن المستقبل ، على نحو :



مخطط توضيحي للانكسارات التي تحدثها الاستشرافات على مستوى زمن المستقبل

بناء على ما تقدّم يمكننا القول إنّ الكاتب استطاع أن يوظّف تقنيتي الاسترجاع والاستباق توظيفا بنائيا جماليا ، من أجل أن يتمرّد على الواقع المزري الذي يتخبّط فيه المجتمع .

ولن تتمّ دراسة الزمن ، ولن تكتمل حركته في خطاب " كرّاف الخطايا" بالبحث في المفارقات التي تتوقّف على ترتيب الأحداث في القصة و الخطاب ، بل تستدعي أيضا الكشف عن مدّته والحركات التي تحكمها .

1-2-1 : الخلاصة : sommaire

إنّ الخلاصة أو التلخيص (المجمل) نوع من التسريع الذي يلحق القصّة في بعض أجزائها حيث تتحوّل من جرّاء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل فالوقائع التي يفترض أنّها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات دون التعرّض للتفاصيل .

ومثلما يؤشّر حضور هذه التقنية على رغبة في التسريع والاختزال اللّذين يحقّقان وظائف بعينها في السرد الروائي ، فإنّ لغيابها دلالات أخرى تتحدّد وفقا للفترة الزمنية التي يمتدّ فيها زمن القصة قصرا أو طولا، وللوظائف التي يمكن أن تنهض بها في صميم النص الروائي .

وبالعودة إلى رواية " كرّاف الخطايا " وامتدادها الزمني يلفت انتباهنا في البداية افتتاحية الرواية حيث أنّ الراوي يسترجع حياة منصور الماضية – وكما سبق وذكرنا تناسب هذه التقنية تقنية الاسترجاع – دون أن يوظّف تقنية التلخيص ، بل على العكس من ذلك فصّل كثيرا في ذكر حياة البطل (عيشه في القرية ، الشهادة التي يحملها من أعرق جامعات فرنسا، حبه للفقراء وعطفه عليهم خشوعه في الصلاة ، نومه، قراءته للكتب شربه للخمر) ، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ هذه الشخصية المستحضر ماضيها هي الشخصية الرئيسة في الرواية ؛ فهي التي تحرّك الأحداث وتفعّلها ولذلك أراد الراوي أن يزوّد القارئ بمعلومات كافية عنها ، حتى لا يكلّف نفسه عناء العودة في كلّ مرّة لسوابق هذه الشخصية ، وذكر تفاصيل ماضيها .

وبغضّ النظر عن الافتتاحية ، نلاحظ أنّ الكاتب اعتمد هذه التقنية في العديد من المواضع داخل النص ، سواء كانت هذه الخلاصة ذات مؤشّر زمني محدّد يمكّننا من قياس زمن الأحداث ، أو ذات مؤشّر زمني غير محدّد يصعب معه قياس زمن الأحداث لغياب المعطيات المحدّدة .

1-2-1-1- الخلاصة المحدّدة :

في هذا النوع يعمد الراوي إلى إيجاز وقائع يفترض أنّها حدثت في فترة زمنية ما قد تطول أو تقصر، مع أخذه بعين الاعتبار مهمّة إبراز حدود تلك الفترة زمنيا ، هذا التحديد يسهّل على القارئ تقدير المدّة الزمنية المستغرقة التي قد تقاس بالأيام أو الشهور أو السنين وهذا ما يثبته الملفوظ السردي الآتي : " ومكثت معه ثلاثة أيّام ، رتّبت خلالها البيت كلّه إلاّ غرفته ونفضت الستائر إلاّ ستائر نافذته بعد أن توسّل إليها أن لا تمس غرفته بأيّ تغيير ، فقبلت منه ذلك كارهة بعد أن وعدها أنّه سوف يرتّبها وينفض ستائرها لمّا يكون الوقت مناسبا ، وزارت بعض الجيران وذوي القربى ، وأحسنت إلى فقراء ومساكين ، كانت تحسن إليهم كلّما ألّمت بالقرية أو حلّت بها زائرة ، فصاروا ينتظرون إحسانها كحق لهم معلوم وكواجب عليها ! وزارت قبر زوجها ، وقرأت على روحه " الفاتحة " ونوّرت شاهدتيه بشمعتين ، وسكبت على ثراه قارورة عطر ، وصلّت الجمعة بالمسجد وتبرّعت بعقد ذهبي لصالح مشروع إعلاء المئذنة"[1] .

السارد هنا يبرز لنا بوضوح المؤشّر الزمني " ثلاثة أيام " ليستدلّ به على المدّة الزمنية التي مكثتها أم منصور في القرية ، حيث اختزل أو لخّص جملة من الأحداث قامت بها الأم قبل عودتها إلى المدينة في مجال زمني محدّد لا يتجاوز ثلاثة أيام ، فلم يعمد – السارد – إلى التفصيل ؛ كأن يذكر ماقامت به الأم في اليوم الأول ثم يذكر ما قامت به في اليوم الثاني والثالث ، إنّما عمد إلى تلخيصها في فقرة وعلى هذا النحو كان :

زمن الوقائع= ثلاثة أيام ، زمن السرد = فقرة .

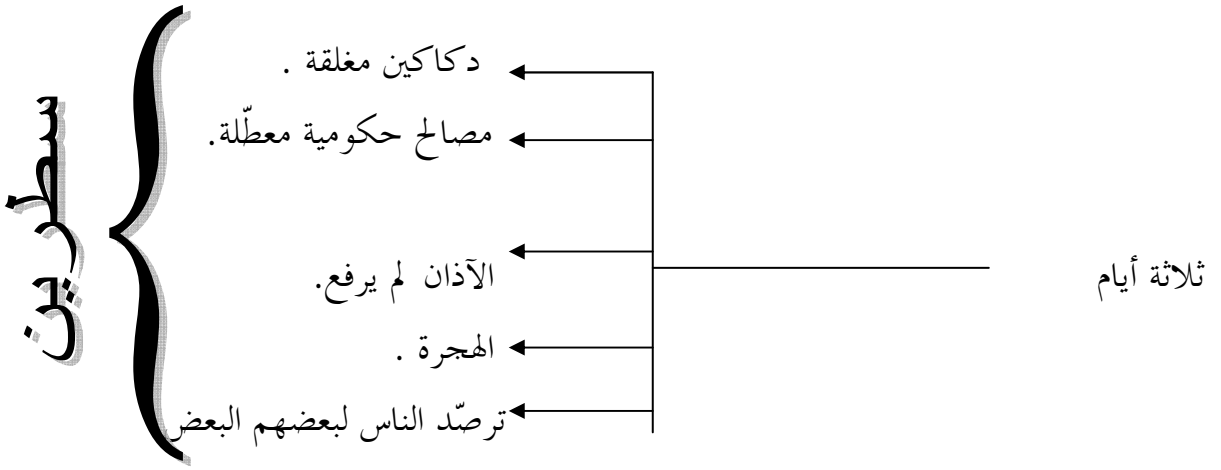
في ختام الرواية يلخّص السارد الوقائع التي عاشتها القرية إثر الفوضى التي أحدثها منصور في مدّة زمنية قصيرة لا تتعدّى ثلاثة أيام ، قائلا : " وعاشت القرية على إيقاع الفوضى المجنونة ثلاثة أيام كانت خلالها الدكاكين مغلقة ، والمصالح الحكومية معطّلة ، و لم يرفع آذان صلاة.. والناس يترصّدون بعضهم بعضا ، ويهجرون القرية كلّما أرخى الليل سدوله "[2].

فهذا المقطع السردي تعلن فيه الخلاصة صراحة عن مقدار المدة الزمنية الموجزة (ثلاثة أيام) والتي أوجزها السارد في سطرين فقط .

---

[1] الرواية ، ص 54 .

[2] الرواية ، ص 283 .



ويظهر هذا النوع أيضا في الملفوظ السردي الآتي الوارد على لسان الراوي :

" واختفى عن العيون ما يقارب الشهر ، أو يزيد عليه قليلا ، لا يبرح غرفته مطلقا ، فلا يجيب مناديا ولا يردّ على طارق ، ولا يزور ولا يزار ، إنّما انصرف كل الانصراف إلى كتب يقرأها بنهم ، وإلى سجائر يدخنها بشراهة ، وإلى أوراق يسوّدها من أعلاها إلى أسفلها ، بالعربية حينا ، وبالفرنسية حينا ، ثم يضعها على السرير ، أو يلقيها مع أخريات على أرضية الغرفة فتضيف إلى وجه الفوضى ظلالا شفيفة وإيحاءات تكاد أن تجعل لها عمقا ومعنى ، ما كان يعرف ليلا من نهار ، ولا صبحا من مساء ، فالنافذة مغلقة بإحكام ، والأضواء مشتعلة على الدوام ، والساعة الإلكترونية قدّامه على الطاولة تعطّلت على أربعة أصفار " [1] .

يلخّص السارد في هذا المقطع أحداثا وقعت خلال شهركامل في فقرة لا تزيد عن سبعة أسطر فكان بذلك زمن السرد أو القص أقصر بكثير من زمن الوقائع مما يؤدّي بالتأكيد إلى تسريع السرد وتعجيله [شهر / بضعة أسطر].

1-2-1-2/ الخلاصة غير المحدّدة :

يكمن الفرق بين الخلاصتين في طبيعة المؤشّر الزمني ، فإذا كانت الأولى محدّدة زمنيا ، فإنّ الثانية تفتقر إلى هذا التحديد ؛ لأنّ السارد لا يشير بطريقة مباشرة ، ودقيقة للفترة التي قام بتلخيصها من ثمّ يصعب على القارئ تخمين هذه المدّة وحتى تأويلها على الرغم من إيراد بعض العبارات الزمنية

[1] المصدر نفسه ، ص 04.

الدالّة من قبيل " بضع سنوات" أو " أشهر قليلة " وهذه الإشارات من شأنها أن تحلّ المشكلة جزئيا وذلك بتقديم الوحدة الزمنية المقصودة (سنة ، شهر ، يوم ..) ، على نحو ما يوضحه الملفوظ التالي:

" تذكّر أنّه في سنته الأخيرة من التعليم الثانوي، ولّما صار فوق هذا الجسر بالضبط ، أثناء عودته من الثانوية مساءا ، رأى امرأة تصرخ وسط الوحل ، وهي ترمي الرمل والوحل فوق رأسها وتقول : أعيدوا لي ابني إنّه وحيدي ، فالدولة لم تلد معي حتى تأخذه مني ..في مساء ذلك اليوم الذي مرّت عليه سنوات "[1].

نحن أمام مؤشّر زمني غير محدّد " مرّت عليه سنوات " يترك لنا حرية التخمين والتأويل ويجعلنا نتساءل عن عدد هذه السنوات .

إذا اعتمدنا على ظاهر العبارة وجدناها توحي بمدّة زمنية مبهمة ، أمّا إذا عدنا إلى بعض الإشارات والعبارات الواردة في المتن الروائي ، نتمكّن من تحديد هذه المدّة ، وهذا التحديد لن يكون له أيّ أثر سلبي سوى أنّه لن يكون متناهيا في الدقّة .

يتّضح من خلال النص أنّ شخصية " منصور " في اللحظة الحاضرة للحكي تبلغ من العمر ثلاثين سنة (30سنة) ، في حين أنّ هذا الحدث وقع، و"منصور" يدرس في السنة الأخيرة من التعليم الثانوي، أي كان عمره آنذاك ثماني عشر سنة وبمعادلة رياضية نتوصّل إلى عدد السنوات التي مرّت على ذلك الحادث : 30-18=12 سنة، ومن تمّ لخّص لنا السارد أحداث (12سنة) في فقرة مكوّنة من بضعة أسطر .

من نماذج الخلاصة غير المحدّدة أيضا نذكر ما جاء على لسان السارد في قوله :

" وظل مدّة ليست بالقصيرة يتسكّع في دروب القرية وأزقّتها ، يجمع أوراق الجرائد والكتب المدرسية والكراريس ، ويجعلها أكداسا ، ويشعل فيها النار ، ويمدّ نحوها أطراف أصابعه مستدفئا يلفّه الدخان فيجعله شبحا أو شيئا كالشبح " [2] ، فهذه المدّة الغير محدّدة زمنيا والموسومة بصفة الطول (ليست قصيرة) ، لخّص السارد أحداثها في ثلاثة أسطر فقط ، وبإمكاننا تأويل هذه المدّة بـــ" يوم أو نصف

[1] الرواية ، ص 217.

[2] الرواية ، ص 16.

يوم" ، أو عدّة ساعات ، لكن لا يمكننا الجزم بدقّتها ، والأهم في كلّ ذلك أنّ هذا التلخيص للأحداث قد سرّع حركة السرد مقارنة بزمن الوقائع .

مدة ليست قصيرة ⟸ ثلاثة أسطر

طويلة ↓ ↓ فضاء نصي ضيّق

وتنهض تقنية الخلاصة سواء كانت محدّدة أو غير محدّدة – داخل رواية "كرّاف الخطايا"- بعدّة وظائف نوجزها فيما يلي :

* المرور السريع على الفترات الزمنية الطويلة ؛ ولا أدلّ على ذلك من هذا الملفوظ الوارد على لسان الشخصية المحورية ـــ منصور ـــ " لعلّك مازلت تذكر تلك الساحة المحفوفة بأشجار الدردار والتي كانت أيام الاستعمار ساحة تعذيب ، ثم اتخذت بعد الاستقلال ساحة للاحتفالات الوطنية والدينية، نكاية في الاستعمار وشماتة به ، وصارت في السنوات الأخيرة ساحة يلعب فيها الأطفال كرة القدم "[1] .

فالسارد يلخّص لنا ثلاث فترات زمنية طويلة ، متباعدة عن بعضها البعض بسنوات متفاوتة وبأحداث مختلفة ، ويمرّ عليها سريعا دون أن يتطرّق إلى تفاصيلها فنجد أنّه تحدّث عن فترة الاحتلال ، وكيف كانت تلك الساحة المحفوفة بالأشجار ساحة تعذيب ، ثم تحدّث عن فترة الاستقلال وكيف تحوّلت الساحة إلى ساحة للاحتفالات الوطنية والدينية ، ثم تأتي الفترة الأخيرة حيث آلت الساحة إلى مكان للعب كرة القدم .

فلو لم يمرّ السارد على هذه الفترات مرورا سريعا ، أو لم يلخّصها في بضعة أسطر لاستغرق زمن السرد مدّة طويلة ، ولكانت المساحة النصية تفوق المتوقّع لأنّ هذه الفترات بسنواتها الطوال ووقائعها المعقّدة لا يمكن سرد أحداثها إلاّ في كتاب كامل .

* التقديم العام لشخصية جديدة :

[1] المصدر نفسه ، ص249.

ونمثّل لذلك بقول السارد : " دفعت للسائق أجرته شاكرة، ومضت في سبيلها مديدة القامة ، يميل جسدها نحو الامتلاء .. ذات محيّا جميل ، رغم أنّ الخمسين عاما بفجائعها وآلامها قد أتلفت الكثير من الحسن والجمال ، ومحت الكثير من الأنوثة كانت ترتدي جلبابا رماديا وخمارا يشاكله في اللون ، وكانت فيما مضى تنتقب أمّا الآن ، وقد ظنّت أنّه لم يبق في وجهها ما يثير رغبة الناس ، فقد تخفّفت من النقاب كاشفة عن وجه أبيض مدوّر .." [1]، حيث نجد تقديما عاما لشخصية لم يسبق وأن تناولها السرد وهي " أم منصور " عندما زارته في القرية وكان تقديما شاملا أحاط بجميع جوانبها .

وتبرز هذه الوظيفة أيضا في قول السارد : " أمّا أنت فقد يدفعك الفضول إلى أن تعرف شيئا من أمر" شيخهم " هذا .. ، وها أنا أقصّ عليك من أمره طرفا يسيرا ، إنّه شاب فشل في امتحان البكالوريا ، وفي نوبة من نوبات رد ّالفعل التي تنتاب الفاشلين المحبطين عادة ، أقبل على الصلاة ، وأكبّ على كتاب " الإحياء " يقرأه ، بل يحفظه حفظا ، فهو ذو ذاكرة قوية ، وما حال عليه الحول أو كاد ، حتى نصب رجليه لتدريس أبناء حارته بعض شؤون دينهم – على قلّة معرفته بدروس اللغة العربية – وصاروا بعد حلقتين أو ثلاث يلقّبونه " الشيخ !" [2] . فهذا التقديم يتعلّق بشخصية "الشيخ" ، لخّص فيه السارد المراحل التي مرّت بها هذه الأخيرة – في خمسة أسطر– حتى أصبحت تحتل مكانة بين أهل القرية ، وصار لديها أتباع وأصبح يطلق عليها اسم " الشيخ " .

* عرض الشخصيات الثانوية ؛ التي لايتّسع نص الرواية لمعالجتها معالجة تفصيلية ، ونذكر مثالا على ذلك يتجسّد في قول السارد : " هاهي الجدّة نعناعة تقترب من بيته في خطى كخطى السلحفاة مثقلة بثمانين سنة من الحياة ، صارعت في جلّها الرصاص والخناجر، والجوع والأوبئة واستبداد الرجال " [3] ، ففي هذين السطرين استطاع السارد تلخيص ما مرّت به هذه الشخصية الثانوية خلال حياتها الطويلة ، فليس بإمكانه سرد كل الأحداث التي عاشتها هذه الشخصية طوال ثمانين سنة ، خاصة وهي شخصية ثانوية لا تؤدّي دورا أساسيا في الحكي .

وندرج ملفوظا آخر ينطوي على هذه الوظيفة جاء على لسان السارد :

---

[1] الرواية ، ص44.

[2] الصدر نفسه ، ص79.

[3] المصدر نفسه ، ص 101.

" والذي يعجبه أكثر في سوق البلدة الأسبوعي ، هو بائع العقاقير الأعرج الضرير الذي يساعده ابنه الصغير " [1]، فهذه الشخصية – بائع العقاقير – شخصية هامشية وذكر تفاصيل حياتها أو عدم ذكرها لا يؤثر على السرد ، ولهذا جاءت مساحة القص ضئيلة جدّا (سطرا واحدا) .

ونمثّل لذلك أيضا بقول " منصور " : " آه .. الأستاذ عبد الوهاب .. أهلا وسهلا ، إنّه أستاذ الموسيقى والنشاطات الثقافية بالثانوية ، " سلفية القرية " يكنّونه بـــ " شيخ قرآن إبليس " لأنّه يعلّم الطلبة الموسيقى والرسم " [2] ، ومعنى هذا أنّ السارد على دراية بكلّ الشخوص التي يوردها ، فبالرغم من كون " أستاذ الموسيقى " و" الجدّة نعناعة " و" بائع العقاقير " شخصيات ثانوية ، إلاّ أنه قدّم تلخيصا سريعا عنها " على نحو يوحي بواقعية تلك الشخصيات الورقية ، كما يقول رولان بارت " [3].

* التقديم العام للمشاهد والربط بينها : نمثّل لذلك بما جاء على لسان منصور في قوله :

" إن كان يهمّك كيف أصبحت ، فاسمع منّي .. تخاصمت مع زوجتي وزجرت أمّها وعبست في وجه أمي وضربت الابنة، وجريت وراء الابن ، فأفلت منّي وقلبت حليب الفطور وأطفأت النار وأزعجتني القطة بتمسحها فهشّمت رأسها بكأس انكسرت هي كذلك ، ولمّا خرجت غاضبا رأيت– أوّل مارأيت – العجوز " أمّ السعد" [4] .

لخّص الراوي أحداثا كثيرة وقعت لهذه الشخصية وربط بينها في أربعة أسطر ، حيث ربط بين ثمانية مشاهد في هذه الأسطر القليلة :

---

[1] الرواية ، 104.

[2] المصدر نفسه ، ص180.

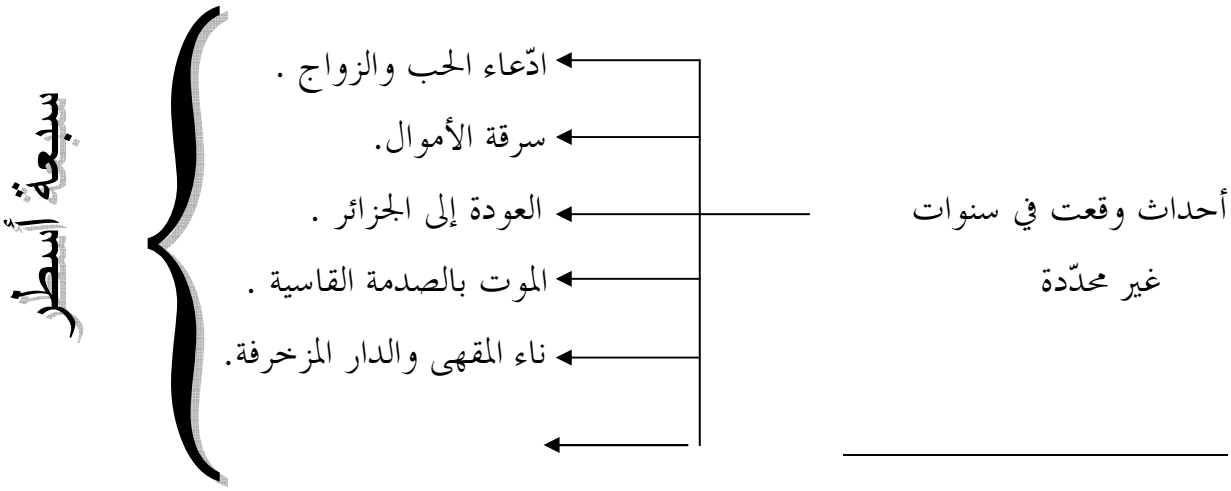
[3] آمنة يوسف : تقنيات السرد ، دار الحوار للنشر ، سورية ، ط 1 ، 1997 ، ص84 .

[4] االمصدر السابق ، ص 120 .

تظهر هذه الوظيفة أيضا في المقطع الآتي ؛ الوارد على لسان الشخصية المحورية :

".. ما تقول يا" شيخ " في " عمّي صالح " ، هذا الذي أثرى على حساب فرنسية طيبة خدعها بأنبل عاطفة إنسانية ، حيث ادّعى لها أنّه يحبها وأنّه يتزوجها ، حتى ملك قلبها وكسب ثقتها ، ثمّ سرق أموالها وعاد إلى " الجزائر " ، وتركها هناك تسبّ العرب ودين العرب ، وتلعن الجزائريين اللصوص على الخصوص لتموت بعد هذا كلّه بالصدمة القاسية أمّا هو فقد أثرى بمال الخديعة فبنى هذه المقهى ، وفوقها هذه الدار المزخرفة وقد نهى الله عن الزخرف، وبمال الخديعة استطاع إلى الحج سبيلا فحجّ [1] .

ففي فقرة معدودة الأسطر لخّص السارد أحداثا وقعت لشخصية " عمي صالح " في سنوات غير محدّدة :



[1] الرواية ، ص07.

الحج إلى بيت الله.

وبذلك كان زمن السرد أقصر بكثير من زمن الوقائع .

وبعد عرضنا لهذه الوظائف بحسب ورودها في رواية " كرّاف الخطايا " تجدر الإشارة إلى أنّ وجود هذه الوظائف في النص الواحد يكون بشكل متفاوت ، لأنّ النص الواحد قد لا يتوفّر عليها جميعا ، كما أنّ الإفراط في التلخيص قد يخلّ بالنص ، لأنّ" التلخيص أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي هذا فوق أنّه يتميّز بالتحديد " [1] ، إذ يعدّ من عيوب التلخيص ، حتى وإن كان الكاتب يرى أنّ الفترات التي يوجز أحداثها غير جديرة باهتمام القارئ .

1-2-2 الحذف l'ellipse :

ومعناه : أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها مكتفيا بإخبارنا أنّ عدّة سنوات أو شهور، أو أيام قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها فالزمن على مستوى الوقائع : طويل (سنوات أو شهور) ، ولكنّه على مستوى القول : صفر ، وقد يكون الحذف صريحا يذكره الراوي ، أو ضمنيا لا يصرّح به وإنّما يستدلّ عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني .

إنّ الحذف في رواية " كرّاف الخطايا " حاضر وبشكل مكثّف في كلّ فصولها بشتّى أنواعه الحذف المعلن ، الضمني ، والمفترض .

1-2-2-1- الحذف المحدّد المعلن :

ينبغي الإشارة إلى أنّ هذا النوع من الحذف يتفرّع داخل الرواية إلى :

- حذف محدّد يرتبط بتقنية أخرى ، هي تقنية التلخيص الارتدادي ، وإذا تساءلنا عن معنى هذا التلخيص ، نجد إجابة كافية عند العديد من الباحثين ، فهو " التقنية التي تكتفي بإشارة عابرة إلى مضمون الفترة الملخّصة دون تجاوز ذلك إلى التصريح والتفصيل " [2] وهذا ما نلاحظه في قول السارد : " عشرة أيام كانت كافية لتوزّع الأشرطة العشر ، ولتسجّل عنها عشرات الأشرطة الأخرى وتسمعها عشرات الآذان ، وتعجب بها عشرات الأذواق ،وتمجّها عشرات

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص61.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد ، ص85.

أخرى ، ولكن تسمعها على مضض ، بل تتظاهر بتذوقها والإعجاب بها ، فقد يكون فيها حقا ما يتذوق ويعجب به "[1].

في هذا المقطع لخّص لنا الراوي ما حدث في عشرة أيام مستعينا بتقنية الحذف المعتمدة على التلخيص الارتدادي ؛ حيث قام بتعليق سريع على مضمون الفترة الزمنية – عشرة أيام – دون أن يتجاوز ذلك إلى سرد تفاصيل أحداثها .

ونلاحظ أنّ هذا الملفوظ بدأ ببنية زمانية تتابعية لاعتماده على الزمن الأحادي الذي يجعل الأحداث في علاقة سببية ، [تسجيل عشرات الأشرطة ، سماعها من طرف عشرات الآذان الإعجاب بها أو مقتها] ، ولعلّ ذلك راجع إلى وضوح الأحداث ، وقد يؤدّي ذكرها بالتفصيل إلى نوع من الحشو ، أمّا ما نفهمه من خلال السطرين الأخيرين هو أنّ هذا الشريط كان مختلفا بشأنه بدليل أنّه انتشر وشاع بين الناس ، وشغلهم عن أحاديث السياسة والنساء وصراع الأحزاب .

وإذا تحدّثنا عن النوع الثاني من هذا الحذف ؛ فهو يتعلّق بحذف محدّد لا يرتبط بأيّ تقنية أخرى ، يطلق عليه " الحذف الخالص "؛ ومعناه أنّ الراوي يقوم فقط بتحديد الفترة الزمنية التي مضت دون أن يروي ما جرى فيها من أحداث ، وفي الملفوظ الآتي يتبدّى لنا سكوت السارد عن فترة زمنية متعلّقة بحياة "أم منصور" يقول فيه :" سدّت فمه بشريحة لحم دافئة يقطر زيتها وشحمها المذاب ... وهي تقول ضاحكة كماكانت تضحك حين تدغدغها السنوات العشرون من عمرها " [2] فالحذف هنا يخصّ السنوات العشرون من عمر الأم ، حيث لم يكلّف السارد نفسه سرد ولو حدث واحد جرى للأم خلال هذه السنوات ، ولذلك يمكننا الاصطلاح عليه الحذف الخالص .

ويظهر في الملفوظ الوارد على لسان " بلال " ابن الهجالة "أثناء قوله : "... لقد رأيته يدخل الدار ، وخلفه امرأة منذ حوالي ساعتين تقريبا " [3] أنّه قد حدث إضمار (إخفاء) مكوّن من ساعتين ، ويمكننا استنتاج أنّ المتلفّظ الحاضركان في الساعة الثالثة من دخول منصور الدار رفقة أخته وقد أهمل الراوي ما حدث في الساعتين الماضيتين ربّما لاعتقاده أنّ ما جرى فيهما من أحداث لا يهمّ القارئ .

---

[1] الرواية ، ص 184.

[2] المصدر نفسه ، ص 50.

[3] المصدر نفسه ، ص 57 .

وهذا الملفوظ شأنه شأن المقاطع أو الملفوظات السردية الآتي ذكرها :

" بعد ساعة من الضياع عاد إلى غرفته مبتلاّ كالكلب المنبوذ " [1] .

" منذ يومين فقط ، وصله من أمه صندوق صغير ، ملفوف في ورق صقيل لمّاع ، ظنّ أول مارآه أنّ فيه حلوى ، كما عوّدته أمّه أن تفعل ،كلّما تأخّر في الذهاب إليها في المدينة " [2] .

لم يهتم الراوي إذن بذكر الأحداث التي جرت خلال الساعة أو خلال اليومين وهذا ما يجعلنا نقول إنّ هذه الحذوف أو الإضمارات مقصودة ؛فإذا اعتبرنا اليوم الثالث هو اليوم الذي فتح فيه منصور الصندوق [وهو زمن القول] ، فيكون هذا اليوم ذا أهمية نظرا للأحداث التي تتعاقب بعده ، على أساس أنّ هذا الصندوق مهّد لإنجاز التسجيل الحيواني الذي جعل منصور يدخل في وصلة مع أحداث جديدة ساهمت في تطوّر السرد .

وتبقى الأحداث المحذوفة من اليومين السابقين ذات قيمة ثانوية مقارنة بأحداث اليوم الثالث التي انصبّت عليها اهتمامات الراوي كونها تشكّل غاية في حدّ ذاتها .

وقد حدث أيضا إضمار في الملفوظ الآتي : " بعد ثلاثة أيام قضاها في هذه الغرفة الزنزانة ، تكلأه عين الرئيس المعلّق على الجدار .." [3] حيث أخفى الراوي أحداث " الأيام الثلاثة " ، وانتقل إلى اليوم الرابع الذي شهد وقائع هامّة خاصّة حدث خروج منصور من السجن الذي يعدّ نقطة تحوّل في السرد معتبرا أحداث الأيام المحذوفة لا تخدم السرد ولا تؤثّر في حيثياته .

1-2-2-2-الحذف غير المحدّد:

في هذا النوع من الحذف تكون الفترة المسكوت عنها غامضة ومدّتها غير معروفة ، وبالتالي يصعب على القارئ التكهّن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة ، ونمثّل لهذا النوع بالملفوظات السردية الآتية :

" ومرّت الأيام ، ودارت الأيام، ونسيت المسكينة طريقها إلى دار زوج الطبيبة "[4]

---

[1] الرواية ، ص 50 .

[2] المصدر نفسه ، ص 57.

[3] المصدر نفسه ، ص 212 .

[4] المصدر نفسه ، ص 255 .

" مثل باقي أيامه الماضيات ، ها هو جالس إلى طاولته وأمامه أكداس من الأوراق المستنسخة و أخرى في شكل كراريس صغيرة لم تكدس بعد "[1].

تكمن الملاحظة الأولى في غياب أيّ تحديد زمني في الملفوظين ماعدا بعض الإشارات الزمنية التي تشير إلى أنّ هذه المدة المحذوفة يمكن أن تقاس بالأيام (مرّت الأيام ، باقي أيامه) ، وكلا الملفوظان يؤكّدان أنّ هناك فاصلا زمنيا بين الفترة المحذوفة والحدث الواقع في زمن القصة ، إضافة إلى ذلك ؛ إنّنا لا نعرف بالضبط متى نسيت هذه المرأة طريقها إلى دار زوجها أو متى جلس منصور إلى طاولته بالتدقيق .

ومن أمثلة الحذف غير المحدّد نذكر أيضا ما ورد في المقاطع السردية الآتية :

" وبعد مدّة ، صاح كالدّيك حين يفاجئه الشروق " [2] .

" وبعد مدة خرج وهو يصرقع أصابعه ويوحوح من فحّة الفلفل " [3].

" بعد مدة مرّ شيوخ صوب المسجد ، ومرّ آخرون يريدون وجهات أخرى "[4].

تتضمّن كلّ هذه الملفوظات حذوفا لفترات غير محدّدة زمنيا ، والأرجح أنّها فترات قصيرة وليست فيها أحداث ذات تأثير على السرد ، لأنّه لو كانت مهمّة لما أهملها السارد فهو يعلم ما يعدّ أساسيا وضروريا كما يعلم بما هو ثانوي وهامشي داخل السرد.

1-2-2-3- الحذف الضمني :

وهو ما لا يصرّح النص بوجوده ، ويستدلّ عليه من خلال ظهور ثغرات في التسلسل الزمني هذا الحذف يشعر القارئ بوجود انقطاعات زمنية ، نتيجة الانتقالات الفجائية داخل الحكي ، إذ ينتقل الراوي في كثير من الأحيان من حدث إلى حدث مخلّفا وراءه ثغرات تعرقل التسلسل الزمني .

شهد هذا الحذف حضورا قويا في الرواية ، إذ لا يكاد يخلو فصلا من فصولها من الحذوف الضمنية ، وإن كان من الصعوبة بمكان اقتفاء أثر الثغرات ، أو الانقطاعات الحاصلة في التسلسل

---

[1] الرواية ، ص 270.

[2] المصدر نفسه ، ص 97 .

[3] المصدر نفسه ، ص151.

[4] م ن، ص ن.

الزمني للقصّة . ومع ذلك استخلصنا جملة من الحذوف الواردة ضمن المتن ، وتمكّنا من تحديد مواطنها على النحو الآتي :

بما أنّ رواية " الكرّاف" مقسّمة إلى سبعة عشرة فصلا ، فمن البديهي أن تكون هناك فواصل أو بياضات مطبعية بين نهاية فصل وبداية فصل ؛ ولا أدلّ على ذلك من الفترة غير المحدّدة والمحذوفة بين نهاية الفصل الرابع وبداية الفصل الخامس ، حيث ينتهي الفصل الرابع بذهاب "منصور" مع أمّه إلى المدينة ، ويبدأ الفصل الخامس بعودته إلى القرية رفقة أخته ، دون أن يكلّف الراوي نفسه عناء تحديد المدّة الزمنية التي قضاها منصور في المدينة والوقائع التي جرت فيها ، وهذا ما تبرزه المساحة البيضاء الموجودة بين الفصلين والتي توحي بطول المدة التي استغرقها منصور في المدينة ، وبإمكاننا أن ندرك من خلال القراءة السياقية أنّ الفترة المحذوفة لم تقع فيها أحداث مؤثّرة ، ماعدا مكوث منصور مع أمه وزيارته لأصدقائه، وبذلك أصبح البياض الطباعي تقنية " قد تكون الحالة النموذجية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا ، أي إلى حين استئناف القصة ، من جديد لمسارها في الفصل الموالي " [1] .

وقد تجلّت هذه الظاهرة في معظم فصول الرواية ، نذكر على سبيل المثال "البياض" الوارد بين الفصل الثالث والرابع ، والذي يدلّ على :

*انقطاع زمني مؤقّت .

* استراحة خفيفة للقارئ .

* بداية حدث جديد .

حيث ينهي السارد الفصل الثالث بحديثه عن شخصية أحد أبطال حرب التحرير ، ووصف حالة " منصور" داخل غرفته ، كيف كان يسوّد الأوراق ويرميها على السرير ، وينظر نحو صورة أبه ، ويحيّيه تحية عسكرية ، ليبدأ الفصل الرابع بحدث جديد هو : قدوم أم منصور إلى القرية لزيارته .

ويعتبر البياض الطباعي الشكل الأكثر سرعة للقصة ؛ لأنّه يمحوكلّ شيء حيث " يمكن للكاتب ضمن هذا البياض أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف الوقت للانتقال من الحادثة

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 164.

الأولى إلى الثانية ، وخصوصا لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة " [1] وبالتالي يفرض هذا البياض على المتلقي أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأمّلي مملوء بالدلالة .

ومن خلال قراءتنا وتحليلنا لنص الرواية ،لاحظنا أنّ الحذف يبرز أيضا في شكل تقنيتين اثنتين هما :

أ- تقنية النجيمات الثلاث (***) :

التي تظهر بين الحين والآخر بسبب التناوب شبه المستمر بين الارتدادين الخارجي والداخلي ،أو بسبب انقطاع حاضر السرد عن متابعة تسلسل أحداثه "[2] .

ونعثر على هذه التقنية – التي كان حضورها قويا – في الفصول الآتية :

الفصل الثاني ؛ الصفحتين : 16،20 .

الفصل الرابع ؛ الصفحة :54.

الفصل الخامس ؛ الصفحتين : 58،71 .

الفصل السادس ؛ الصفحة : 82 .

الفصل الثامن ؛ الصفحات : 141،142،151.

الفصل الثالث عشر ؛ الصفحة :235 .

الفصل السادس عشر ؛ الصفحة :263 .

ونذكر نماذج على ذلك فيما يلي :

" يارب ! .. ياربي استره ووفّقه إلى كلّ خير ، فإنّه أجمل هديّة منك وأغلى ذكرى من المرحوم

* * *

ومكثت معه ثلاثة أيام رتّبت خلالها البيت كلّه إلاّ غرفته ..." [3]

فهذه النجيمات الثلاث كانت بمثابة استراحة خفيفة للقارئ حدث خلالها انقطاع زمني مؤقّت حذف من خلاله الراوي مدّة زمنية محدّدة – ثلاثة أيام – ولخّص أحداثها في بضعة أسطر ، وبالتالي نقلت هذه النجيمات ذهن القارئ من الأحداث التي جرت في اليوم الأوّل من قدوم "أم

---

[1] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ص101 .

[2] آمنة يوسف : تقنيات السرد ، ص 86 .

[3] الرواية ، ص 54.

منصور" إلى القرية ، إلى خلاصة عن الوقائع التي جرت في الأيام الثلاثة التي مكثتها في القرية.ومثال ذلك أيضا ، قول السارد :

فهو ينتظر أن تقود الصدفة خطاه ، أو يمسك القدر اللطيف بيده ليضعها على رأس الخيط – كما يقولون – وبعدها فهو يعلم ما يفعل .

***

ستيقظ من نومه حوالي العاشرة صباحا ، لأنّه بات ليلته متسكّعا "[1]

فوظيفة النجيمات الثلاث هنا : حذف مدّة زمنية غير محدّدة ، الأرجح أن تكون " نصف يوم + ليلة كاملة " ، حيث انتقل الراوي من خبر تسكّع منصور في الشارع وضياعه بين نظرات السخرية التي كانت تسدّد إليه ، ونظرات الشكّ والإعجاب إلى خبر استيقاظه من النوم على الساعة العاشرة صباحا . ثم قوله :

" تذكّر وطنه الواقف مثله في مفترق الطرق ...

* * *

ما يقرب الساعة قضاها في مفترق الطرق "[2].

أحدث السارد بواسطة هذه النجيمات حذفا محدّدا – ساعة – ابتعد خلاله عن الارتدادات أو الاسترجاعات التي راح يستحضرها " منصور " مثل تذكّره لوطنه وساكنيه من الناس الطيبين، ليعطي للقارئ استراحة بفضل الانقطاع الزمني الذي أحدثه "الحذف " الافتراضي أو الضمني .

وهكذا تنهض تقنية النجيمات الثلاث باعتبارها نوعا من أنواع البياض الطباعي بدور أساسي وفعّال في تسريع حركة السرد .

ب– تقنية النقط المتتابعة : وهي التقنية التي تعبّر عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر ،" وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل ، نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين ، وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر "[3].

---

[1] الرواية ، ص 235.

[2] المصدر نفسه ، ص 82.

[3] آمنة يوسف : تقنيات السرد ، ص 86.

ولا تكاد تخلوا صفحة من صفحات الرواية من هذه التقنية إذ يحدث الحذف أحيانا بنقطتين وأحيانا أخرى بثلاث نقط ، وقد يتعدّى إلى أربع نقاط ، والرواية تزخر بمثل هذه الأنواع من بدايتها إلى نهايتها ، ونمثل لذلك بـــقول منصور : "زورتني! فلم تعكس صورتي كما هي ، ولم تعكس وجهي كما أراه من داخله ..أين الدمامل والغصّات والقروح ؟..أين بصمات القهر ؟ .. أين عيون الآخرين تتدلّى كالثآليل القبيحة ؟.. أين الخوف الذي اختزنه؟.. للآخرين أن يروا وجوههم في وجوه بعضهم بعضا..ثم لماذا يرى الآخرون وجوههم؟..عن أي شيء في وجوههم يبحثون ؟..سأجعلكم تعترفون وتعتقدون أنّني مجنون.." [1] .

ومنصور إذ يلحق هذه التساؤلات بهذه الحذوف المتجسّدة في نقطتين متتابعتين يريد إجابة عنها تطفئ لهيب غضبه وتخفّف من شدّة حزنه ، وتعلّل سبب الفساد الأخلاقي الذي عمّ المجتمع ، فهذه النقاط تسرّع حركة السرد من جهة وتفتح باب التأويل أمام القارئ من جهة أخرى، واللاّفت للانتباه أنّ الحذف بواسطة النقط المتتابعة التي تنحصر في نقطتين هو السمة الغالبة والمميّزة للرواية .

أمّا عن تقنية الحذف بالنقط المتتابعة التي تنحصر في ثلاث نقط ، نذكرعلى سبيل المثال الملفوظات الآتية :

"...والله لو كنت أنا الرئيس !...دمّرتم مداشركم وقراكم ، قبل أن تعمّروا مدنكم فبقيتم في العراء"[2]،" أتعصيني يا بني ؟! ... سترى!... فأجيبك وأنا أنقّي أسناني بلساني من بقايا الطعام " [3]

أمّا الحذف المنحصر في أربع نقاط فنستدلّ عليه بالملفوظ :

" ومن الشيخ ....؟! أنا لا أعرفه .." [4]

فالسارد لم يوظّف هذه النقاط اعتباطا ، وإنّما هدف من خلالها إلى الإفصاح عن كلام معيّن يكتفي بالإشارة إليه تنبيها للقارئ وإشراكا له في العملية الإبداعية الأدبية ، حيث يفتح له المجال للتأويل وملء الفراغات وسدّ الثغرات .

---

[1] الرواية ، ص 9.

[2] المصدر نفسه ، ص 132 .

[3] االمصدرنفسه ، ص 34.

[4] المصدر نفسه ، ص 62.

بالإضافة إلى ذلك ؛ فإنّ هذه التقنية تقوم بوظائف بنائية متعدّدة تخدم السرد ومن تمّ تسهم في تسريع حركته وتعجيلها .

ونصل بعد تحليل النص في إطار المدّة على مستوى الخلاصة والحذف إلى جملة من النتائج أهمّها:

- استعمال حركتي التلخيص والحذف بوصفهما تسرّعان السرد ، متوسّط ومعقول بسبب اتجاه هذا النص الروائي إلى رصد كل مراحل زمن القصة بشكل يقرب من التوازي بين مدة الأحداث في زمن القصة وبين امتدادها على مساحة الصفحات.
- إنّ اشتغال الخلاصة تمّ على مستوى زمن القصة الخطي التسلسلي كما تمّ على مستوى المفارقات خاصة الاسترجاعية منها .
- حضور التلخيص كان وظيفيا في جميع المقاطع حيث أسهم في دفع الرتابة والملل .

وإذا اعتبرنا وظيفة التسريع التي تنهض بها الخلاصة وظيفة بنيوية سيميائية نستخلص وظيفة أخرى تكون سردية وهي واضحة بصورة جلية حضورا وغيابا:

أ-الحضور يخدم الأحداث وظيفيا ويسرّع وتيرتها .

ب- أمّا الغياب؛ فيجعل السارد ينقل الواقع بكلّ حذافيره ومآسيه وآلامه بشكل تفصيلي يبطئ السرد ويحيل على الجزئيات و الدقائق والتفاصيل .

وإذا كانت درجة حضور " الخلاصة والحذف" - باعتبارهما تقنيتين تسرعان حركة السرد وترفعان من وتيرته- متوسطة ، فما هي درجة حضور التقنيات المعطّلة للسرد، وما نسبة تواترها داخل السياق السردي للنص ؟.

1-2-3-المشهد scene:

ينهض المشهد بدور فعّال في الحركة العامّة للقصّة ، إذ يعدّ محور الأحداث وهو يخصّ الحوار ، حيث يغيب الراوي ، ويتقدّم الكلام حوارا بين الشخصيات ، والمشهد من حيث مفهومه الفنّي؛ هو التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمّة من الأحداث الروائية ثم عرضها عرضا مسرحيا مركّزا تفصيليا ومباشرا – أيضا- بين عيني القارئ ، موهما إياه بتوقّف حركة السرد عن النمو .

وقبل عرض أهم المشاهد التي احتوتها الرواية لابدّ علينا أن نعرّج – أولا- على مفهوم الحوار وأهمّ وظائفه .

1-2-3-1 مفهوم الحوار :

الحوار هو الأداة القصصية المتمثّلة في نقل الأقوال أو حكايتها ، وقد عرّف بطرق مختلفة ومن زوايا متباينة ؛ فهو " المحادثة بين شخصيتين "وهو" جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات ويكون ذلك بأسلوب مباشر ، خلافا لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف " فهو بذلك " شكل أسلوبي خاص يتمثّل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال " [1].

ويعتبره الكثير من الدارسين من أهم طرائق التعبير التي يسندها الكاتب إلى الشخصيات التي ينشؤها فهو " في المعنى الذي له في الأعمال القصصية الأدبية كلام الشخصيات المباشر بلا واسطة" [2] .

وينهض الحوار داخل النص الأدبي بوظائف عديدة ومتنوعة يمكننا حصرها في النقاط الآتية: [3]

أ – الوظائف الخارجية :

ويقصد بها ما لا يكون ذا طبيعة فنية ، أي ما لا يتصل بعالم المغامرة ولا بمقتضيات الخطاب ، وأكثر ما يكون هذا النوع من الوظائف في القصص التعليمية وفي الأعمال القائمة على إبراز أفكار كتّابها بصلة مباشرة ، دون اهتمام جادّ بالهاجس الفني أو الجمالي .

ب–الوظائف الداخلية :

وتشمل ما يندرج في مقتضيات القصة خبرا وخطابا ، وهي وظائف مختلفة ماهية وقيمة اختلاف العوامل المؤثّرة في إنشاء القصّة ، نذكر من هذه الوظائف:

*وظيفة تقديم الشخصيات Dialogue présentation؛ حيث يكون الحوار مجرّد طريقة في تقديم بعض الشخصيات من خلال حديث الشخصيتين المتحاورتين.

*وظيفة تطوير Dialogue performatif؛ تتم من خلال أقوال ذات دوررئيسي في تطوّر العلاقات بين الشخصيات (مثل الأقوال التي تنشأ منها علاقة جديدة أوتقوّض بها علاقة قديمة).

*وظيفة إخبار Dialogue informatif، تتجسّد هذه الوظيفة في حوار مادّته الإعلام بأحداث أو معطيات سابقة ، أو جديدة ، صحيحة أو خاطئة.

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، ص 212.

[2] المرجع نفسه ، ص 213 .

[3] المرجع نفسه ، ص231-232.

بالإضافة إلى وظائف أخرى لا يتّسع المقام لذكرها بالتفصيل كالوظيفة (الإيعازية ، التفسيرية الاستبطانية ، الرمزية).

رواية " الكرّاف " تزخر بالكثير من المشاهد التي تغلب عليها سمة الطول وتتوزّع على حيّز واسع من النص ، فلا يكاد يخلو فصل من فصولها من هذه التقنية ، حيث تتراوح طريقة السارد في استعمال الحوار بين ثلاثة أشكال :

" الحوار الخالص /التناوب الجزئي" ، والحوار السردي أو المروي، ثم المونولوج أو الحوار الباطني ، وكلّ هذه الأنماط تتناسب مع موضوعات المتكلّمين ، ثم مستوياتهم اللغوية وموقعهم في السلّم الاجتماعي.

1-2-3-1-1الحوار الخالص /التناوب الجزئي :

يعنى هذا الحوار الخالص بالكلام المباشر الذي يحدث بين طرفين دون حاجة إلى وساطة أوتدخّل من الراوي ، ونادرا ما نجد في خطاب "كرّاف الخطايا " مثل هذا النوع من الحوار وإن وجد فسيكون في الغالب قصيرا ، ومثاله : الحوار الذي جرى بين الشخصية البطلة وذلك الشاب الذي يشبه الفيل؛ حين قصد بيته ليتسلّم شريط التسجيل الحيواني :

" أين شريط الحيوانات الذي وعدتني به ؟

- هو موجود عندي ، وسأعطيكه اللحظة .
- هاته ، وإن لم يعجبني سأدقّ عنقك أيّها المجنون "[1]

أمّا وظيفته فتتمثل في نقل بعض المعلومات للقارئ ، حيث بيّن لنا هذا الحوار أنّ أول من استلم شريط سمفونية العبث وأسهم في انتشاره داخل القرية هو ذلك الشاب . والملاحظ أنّ هذا المشهد قد انتظم ضمن زمن القصة الفعلي ، لذلك جاء تلقائيا ، لم يكن الهدف منه دفع الملل أو خرق الرتابة ، وإنّما الإخبار عن أول شخصية استمعت للشريط ونشرته .

في الكثير من السياقات داخل الرواية يأتي الحوار طويلا نوعا ما ، لأنّ الراوي لا يسمح بإمكانية وجود عرض خالص ، إذ يقحم نفسه في كلّ مرة في الحوار وكثيرا ما تطول تعليقاته ولهذا نجد أنّ الحوار القصير غائب تقريبا في النص ، ومثاله ؛ الحوار الذي دار بين " منصور "

[1] الرواية ، ص 171 .

و " بلال " الذي مفاده :

" – هذا أنت يا "بلال" ؟!.. كيف حالك ؟

[التفت "ابن الهجالة " خلفه هل يرى من أحد بهذا الإسم ، ثمّ تذكّر أنّه هو المقصود ، وإنّما غطّت على اسمه الجميل ، هذه الكنية الغليظة ، النابية ، أشار إليه أن يقترب برأسه ، فاقترب منه منحنيا عليه ، فسمع منه كلاما ، جعله يستوي ، ويسأله كالمندهش]

- من الشيخ ؟! .
- الشيخ !.. ألا تعرفه ؟!
- ومن الشيخ .. ؟! أنا لا أعرفه.
- [استنار وجه " بلال " بابتسامة صغيرة وهو يقول :
- يا لك من مجنون !.. إمام المسجد " [1] .

فلو أسقطنا تعليقات الراوي يكون الحوار قصيرا لا يتعدّى بضعة جمل متوسطة الطول. وعليهإذن .. نتيجة التدخلات المفاجئة والسريعة للراوي ، التي تنقص صيغة التناوب المطلق بين طرفي الحوار لم يبق الحوار حوارا خالصا كليّا ، وإنّما تحوّل إلى حوار خالص جزئيّ ، كما توضّح ذلك المشاهد التالية ؛ من باب التمثيل لا الحصر :

" – آه .. جمال .. أنت ؟

- أنا .. أين كنت سارحا ؟ .
- التدخل السريع للراوي _فردّ عليه "منصور "ضاحكا .
- كنت ممسكا بيدك ونتجوّل كأحسن ما يكون الصديقان...

[تدخّل سريع للراوي ⟸ ورغبة منه في تغيير مجرى الحديث ، فقد سأل الطفل بنبرة حانية "]

- كم كان ترتيبك في الامتحان الأخير ؟

[تدخّل آخر للراوي ⟸ أحسّ كأنّ برودة قد سرت في أصابع الطفل الرقيقة ورأى شفتيه ترتعشان قبل أن يجيب :]

– الواحد والأربعون من اثنين وأربعين تلميذا .. أنا لست غبيّا إنّما لا أتناول فطور الصباح ..

---

[1] الرواية ، ص 62 .

- أنا لست غبيا إنما لا أتناول فطور الصباح ..

ويتواصل الحواربين " منصور" و" الطفل " مقطوعا من حين لآخر بتدخّلات الراوي لينتقل بعدها الحوار مباشرة ، ويصبح بين " الطفل ووالده " .

- لا تؤاخذه .. لا تصدّقه يابني إنّه مجنون .. إنّه يكذب .
- لكنّه أعطاني حلوتين لأنّني لم أكذب عليه عندما سألني عن ترتيبي في الامتحان " [1] .

هذا المشهد الطويل ؛ شغل مساحة نصية تقارب الصفحتين ، وبالرغم من تلك التعليقات السطحية للراوي ،كشف عن مجموعة من النقاط أهمّها ؛ أنّ طرفي الحوار تقاطعا في حبّ الصدق ومقت الكذب ، فكلاهما يدرك أنّ الكذب حرام وأنّ الله لا يحب الكذّابين ، وقد جاء – الحوار– بلغة فصيحة بعيدة عن العامية المحلية بحكم انتمائها لنفس البيئة الاجتماعية .

وهناك مشاهد أخرى مماثلة نعثرعليها في أجزاء الرواية ، تمتاز بالطول ؛ مثل الحوار الذي قام بين رجل الدرك و" منصور " داخل السجن ، والذي شغل مساحة
" خمس صفحات " .

وقد ارتبط مستوى الحوار بالموضوع ، والمقام على النحو الآتي :

"– ما رأيك في السياسة ؟..

[تدخّل سريع للراوي ⟸ أحسّ "منصور" أنّ الرئيس هو الذي يسأله فرفع إليه عينيه فرأى على ملامحه الصرامة والحزم ، فأجاب دون أن يرجع عينيه عن وجه الرئيس ..]

- أنا لست سياسيا، ولا أحب أن أكون سياسيا .

– لماذا ؟..أوليست السياسة بابا من أبواب الرزق ، ومجالا مهنيا لتشغيل المتعاقدين البطّالين ؟ .. إنّهم يقبضون رواتب مغايرة ..حتى المعارضة تقبض !

[تدخّل سريع للراوي ⟸ وكان جبين الرئيس قد انعقد كعلامة استفهام بعدما تغضن من كثرة المشاكل والهموم]. يستمرّ الحوار بين"منصور "و"الدركي" مفصولا بتدخّلات سريعة من طرف الرّاوي ، إلى أن يقاطع هذا الأخير ، الكلام بتدخّل طويل نسبيا ، وكأنّا به يريح المتحاورين ، ثم يتناول الكلمة الدركي [تدخّل طويل للرّاوي ⟹ وهنا تهلّلت أسارير الرئيس

[1] الرواية ، ص 18- 19 .

ولولا الوقار البروتوكولي لضحك وقام المحقّق من مكانه ، وراح يتحرّك في الغرفة الضيّقة ويمناه تضرب راحة يسراه بالسوط ، فينثني كما تنثني الراقصة الماهرة الرشيقة على ذراع مراقصها بينما ظل هو هادئا ، وعيناه تتحرّكان على وجه الرئيس في هدوء ، كأنّهما تحاولان أن تقرا شيئا في هذه الملامح الهادئة المنضبطة ذات النظرة المريبة ، والتي لا تشعرك بالاطمئنان الكامل ، ولا بالخوف اللاّزم الذي يجعلك تحتاط وتتّخذ الأسباب"[1] و يعدّ هذا التدخّل في حدّ ذاته مشهدا كماأنّ عدم تساوي الطرفين المتحاورين [منصور/ رجل الدرك] في المقام ؛ كون رجل الدرك يمثل السلطة والقانون و"منصور" يمثّل الفئة المثقفة المضطهدة ، فرض على الرّاوي أن يكون كلامهما (حديثهما) بهذه الخصائص ، أي غلبة الشكل التعبيري السياسي والسلطوي ، والانشغال بموضوعاته فكان الحوار متنوّع الحقل الكلامي ، حيث أدرجت ألفاظا مرتبطة بالسياسة ومتعلّقاتها " التعدّدية الحزبية ، الديمقراطية ، السجن ، الحق ، الحرية ..." ، وبذلك تتباين ردود الفعل والأفكار وكذا المواقف ، وقد أدّى هذا السرد المشهدي وظيفة درامية جسّدت الصراع بين السلطة والمثقف وأبعاده وخلفياته، وحقائقه بشكل فني رفيع ينبئ عن براعة في ربط الواقعي بالمتخيّل.

في سياقات أخرى نلحظ مشاهد ؛ المتحاورون فيها ثلاثة أطراف ، يطول الحوار بينها ، حتى نظنّ بأنّه خالص ، ولكن يفاجؤنا الرّاوي بين الفينة والأخرى بتدخّلاته البسيطة والسريعة ، نذكر مثالا على ذلك يتجسّد في حوار تتّسع مساحته النصية إلى ما يقارب "تسع صفحات "، تتناوب الحديث فيه ثلاث شخصيات : منصور (الشخصية المحورية) ، وعمي خليفة(صديق قديم للعائلة وأم منصورمفاده "- أكرم أمك يا "منصور" ، ولا تكثر عليها بالسفسطة ، والكلام الرخيص [تدخّل سريع وبسيط للراوي ⟸ ولّما عاد إليها بالغرفة يحمل كلّ هذا الرزق ،سألته أمه متعجّبة :].

-أنّى لك كل هذا الرزق؟! ..من أحضر لنا كلّ هذا الرزق ؟

- إنّه " عمي خليفة " يا أمي ..

- يأبى هذا الرجل إلاّ أن يبقى وفيا لأيّام لم يبق منها غير صدى الذكريات جزاه الله خيرا ، وبارك

[1] الرواية ، ص 197-198 .

له في أهله وماله ..ما أقلّ هذا الطراز من الرجال!"[1] .

يبدوا جليّا أنّ تدخلات الراوي جاءت جميعها بالفصحى ، وقد ارتبط مستوى الحوار بالموضوع والمقام ؛ حيث كان رسميا في السجن [الدركي / منصور] .ويوميا (اجتماعيا) مثل الذي جرى بين "منصور" وأمه ، لهذا أدّى اختلاف مقامات الحوار وموضوعاته بين الخاص والعام والرسمي واليومي إلى إضفاء تنوّع واضح أسهم بشكل كبير في تعدّد الرؤى واختلافها .

من خلال هذه الحوارات نجد أنفسنا أمام مشاهد حيّة تدور أحداثها بصفة تكاد تكون حقيقية ، وهذا ما يجعل زمن الحكاية مساويا لزمن السرد.

ومن الحوارات التي أتت للتعريف بطبائع الشخصيات النفسية والاجتماعية ندرج المقطع التالي : (حوار بين منصور والجدة نعناعة).

"- جدّتي نعناعة .. السلام عليكم .

[تدخّل سريع للراوي ⟸ التفتت إليه وقالت ، وقد شعّت أساريرها بالطيبة والرضا].

- هذا أنت ..صبّحك الله بالخير والعافية ..ماذا تريد ؟ .

[تدخّل طويل للراوي ⟸ ولّما صار واقفا إليها مدت يدها لتصافحه ، وانحنت وقرّبت جبينها المغضن من فمه ليقبّله ، ففعل كل ما أرادت ونوت ، بعدما التفت في كلّ اتجاه مخافة أن يراه أحد " سلفية القرية " فيشيع في أصحابه أنّ منصورا قبّل نعناعة !!..وليس مستبعدا أن يعقد له أحد الشيوخ جلسة ⟸ كان هذا التدخّل بمثابة استراحة للطرفين].

- رأيت اليوم في نومي أنّي اشتريت من عندك بيضا بعلبتي شمّة وسمعت هاتفا يوصيني قائلا : افعل ما تؤمر يا "منصور" وإلاّ ..، وأفقت مذعورا وأنا أرتعش كالدجاجة التي أصابها الوباء "[2].

فهذا المشهد كان أكثر ارتباطا بالواقعي الحكائي ، وقد كرّس فعل تبطيء السرد ، وفي الآن نفسه أطلعنا على الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيتين المتحاورتين حيث استنتجنا أنّ الجدة نعناعة امرأة بسيطة مشبّعة بالمعتقدات الشعبية .

---

[1] المصدر نفسه ، ص 47.

[2] الرواية ، ص 122- 123 .

نلاحظ في أغلب هذه المشاهد أنّه مهما طال الحوار بشكل ثنائي أو ثلاثي خالصإلاّ و تخلّلته عبارة قصيرة أو طويلة من قبل السارد ، قد تكون هذه التدخّلات قصدية ، أي تميل لأحد الطرفين أو محايدة ، وهكذا يصاحب المشاهد تضخّما في الحكي ، فقد كان بإمكانه أن يختصر كلّ الحديث في جملة أو بضعة أسطر ، ولكنّه فضّل العناية بإيراد مختلف الجزئيات التي رافقت الحوار .

من هنا نستنتج بصورة تلقائية أنّ المشهد هو الاتجاه المعاكس للتلخيص.

1-2-3-1-2الحوار السردي/المروي:

ويقصد به الحوار الذي يسرده الكاتب على لسان الراوي ، بعد أن تكون الشخصيات قد نطقت به ، إذ يصبح الراوي طرفا ثالثا فيه- ومن أكثر أدواته شيوعا عبارات متبوعة بإضافات طويلة أو قصيرة حول موضوع الحوار ، أو موقف أحد طرفي الحوار ، أو تعليق له علاقة بالسياق الخارجي الذي جرى فيه الحوار .

تتكرّر هذه العبارات في الرواية ، بشكل مكثّف وغالبا ما تدعّم أو تتبع بتعليقات أو تفسيرات أو تعقيبات للرّاوي ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

" أجابه دون أن يلتفت إليه – سكت و لم يرد عليه – يقول في نبرة موبخة في إشفاق – قال بلغة باردة- قال في نبرة من يحاول الحفاظ على هدوئه – قال له كالساخر المتحدّي- قال وهو يحدّقه بنظرة متأسّفة حزينة – ردّ عليه ضاحكا – سأله هامسا- التفت خلفه وقال مبتسما – أجاب وقد اكتسى وجهه بحمرة خجل- أجاب وهو يدفع الباب بعقبه لينغلق – قال ضاحكا – رد متهكّما ساخرا –قال له يهدّئ من روعه – قهقهت بصوت مكتوم قبل أن تحيّيه- قال وهو يضرب كفّا بكفّ – قال بصوت مسموع – ردّ عليه كالعارف الفاهم – قال في ما يشبه الرهبة المكتومة – قال كالمعاتب المؤنّب ...

إنّ دخول مثل هذه العبارات على الحوارات الخالصة الجزئية يجعلها مروية ، ولا يكاد يختلف هذا النوع من الحوارات عن النوع الأول ، ونمثّل لذلك بالمقطع الحواري الآتي : الذي قام بين " الشيخ ومنصور" ، والذي تتراوح فيه تدخّلات الراوي بين السريع والمتوسّط .

"[رفع يده ملوّحا له كي ينتبه إليه ويراه ، وحين التفت إليه وأقبل عليه بوجهه الذي يوشك أن يصير لحية كلّه ، سأله :][1]

– ياشيخ .. هل يجوز في ديننا أن نخدع الناس ؟.

[تحرّك الشيخ في جلسته ، وأكرم لحيته بمداعبة خفيفة ، وقال بلغة باردة وقور ، رغم ما يسري فيها من حرارة الصدق ، ولست أدري لماذا تصير جمرات الدين قطعا من جليد بين شفاه المتديّنين ؟!][2]

– لا يجوز في ديننا أن نخدع أحدا مهما كان دينه أو لونه أو وطنه [3] .....

[ولكن الشيخ أدرك ما يملأ النفوس والصدور ، فتدارك الموقف قائلا في نبرة من يحاول الحفاظ على هدوئه واتّزانه ، بعد أن هزّه الحرج وخضّه:

– يا ولدي لكلّ مقام مقال ، ولكلّ مقال مقام ، وليس كل ما يعرف يقال ، زد فوق هذا " إنّ الله لا يغفر أن يشرك به ، ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء" [4].

الكلام بين العارضتين يعود للراوي ، فقد أسهم في إبطاء السرد ، سواء كان قصيرا أو متوسطا حيث أضاف الراوي عبارات تدلّ على مزاج الشخصيتين المتحاورتين من جهة ، وردّ فعل الشيخ أثناء تلقّيه السؤال من جهة ثانية ،و كان في إمكانه الاستغناء عنها ، وتظهر ملامح هذا الحوار أيضا في المقطع الآتي :

"[ووقفت بالباب وسألته :]

– ما الذي حدث ؟ .. ما الذي تذكّرت ؟

[رفع رأسه نحوها قليلا ، بعدما أسنده بتشبيك أصابعه خلف قفاه وقال :

– هل تعرفين "باباي " ؟..أما زلت تذكرينه ؟

.....

[وبعد صمت قصير جدا ، واصل متنهدّا حزينا :

---

[1] الرواية ، ص07 .

[2] م ن،ص ن.

[3] الرواية ، ص7.

[4] م ن ، ص ن.

- سقى الله زمانا كانت كلمة "الشيخ " فيه تعني ما تعني من العلم والوقار والأدب الرفيع .

[نظرت إليه ، ومطّت شفتيها ساخرة ، ثم انصرفت عنه قائلة :]

- كلّ كلامك عبث وافتراء.. والله إنّك لمجنون حقا "[1]

يمكننا أن نستخلص من خلال هذه المشاهد الحيّة ، نتيجة مفادها : أنّ التدخلات المختلفة للسارد بين طرفي الحوار؛ تعمل على تهيئة الوضع النفسي للمحاور ، كما تبيّن الحالة الخارجية للشخصية قبل أن تباشر الكلام من جهة ، ومن جهة أخرى تدعّم فكرة يطرحها أحد الطرفين المتحاورين ، أو تبيّن عدم جدواها .

هذه التدخلات سواء كانت طويلة أو قصيرة تسهم في إبطاء السرد وتعطيله، لكن هذا الإبطاء لم يكن عبثا وإنما وظّف لهدف معين ،لأنّ "الإبطاء المفرط الذي يقوم به المشهد ، على حساب حركة السرد الروائي لا يأتي عبثا أو بهدف إيقاف نمو حركة السرد ، بل هو إبطاء فني من شأنه أن يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا وتلقائيا "[2] .

1-2-3-1-3- المونولوج (الحوار الداخلي):

إنّ الكلمة التي يقولها أحد الشخوص لنفسه ، أو الموقف الذي يحمله تجاه نفسه بالذات يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الإنسان الآخر الذي يتموقع في مستوى خارجي عنه ؛ أي كلّ كلام نفسي يحمل بالضرورة وجهة نظر الآخر ووجهة نظر المتكلّم تجاه الآخر .

وقد لجأ الكاتب إلى استعمال هذا النوع من الحوارات بصورة مكثّفة ، وهذا اللجوء لم يكن اعتباطا وإنّما كانت له دوافع خلّفتها ظروف معيّنة ، أهمّها الحالة النفسية للبطل ، حيث حاول من خلال هذه المونولوجات الهروب من واقع القرية الفاسد ، و الانفصال عنه ، فيحدث هذا الهروب مرّة بلجوئه إلى والده داخل الغرفة، ومرّة أخرى بلجوئه إلى صورة الرئيس داخل السجن .

"[سكت قليلا ، وراح يذرع الغرفة جيئة وذهابا ، ويداه معقودتان وراء ظهره ، ثمّ توقف في وسط الغرفة وراح يخاطب أباه بنبرة أسى :]

---

[1] المصدر نفسه ، ص 66-67 .

[2] آمنة يوسف : تقنيات السرد ، ص 89 .

– لكن هناك الملوّثون الذين يزعجهم أن تكون الحياة صافية نقية ، والظلاميون الذين تتأذى عيونهم من مرأى زخّات النور وهي تتوالد عن بعضها بعضا في غير ابتداء أو انتهاء ، والسدوميون الذين يستقذرون أن يصير الناس أطهارا ، وهناك المنحرفون الذين لا يستقيم في عيونهم حتّى صراط الله المستقيم .

–اسكت ! .. رجوتك أن تسكت يا ولدي ، أرهقت أمّك وتريد أن ترهقني ، من أيّة عفونة عجن قلبك؟... لماذا أنت فقط من بين أبنائي الذي اختار سبيل الضياع ؟!..

.....

لن أسكت .

–أتتركني حتّى أنسى لغة الناس وينفضّ من حولي الأصدقاء ثم تقول لي : أسكت ؟!.. لن أسكت .. وستبقى رغما عنك تسمعني (...) وأبكي على خطاياي الوهمية ، ولا أنقطع عن ذلك إلاّ لمّا أجدّد كفني وحنوطي "[1].

تبرز البنية السردية نوعية الأفعال المستعملة وهي أفعال لا تدلّ على أية حركة في الحاضر وإنما تعكس ثباتا وخفوتا ؛ تجسّدها : سكت ، توقّف ، يزعج ، تأذّى ، أرهق ، لا يستقيم ، لا يعبّر أقلق انتظر ، أبكي ، فهي أفعال تعكس ملفوظات حالة، ورغم طابعها الدرامي إلاّ أنها لا تسهم في التحوّلات الفعلية أو في النمو الحدثي .

إنّ هذه الأفعال تجسّد حركة خافتة لذلك نلاحظ توقفا زمنيا واضحا ، واقتراب هذا المقطع من لوحة حقيقية تقدّم "منصور" من الناحية الداخلية.

نجد أيضا في تدمّر منصور وقلقه ، تضخّما نصيا واضحا ، وإن ظهرت هناك حركات جزئية تتخلّل التضخّمات مانعة النص من الدخول في مرحلة التوقّف ، وللتوضيح أكثر ندرج المشهد الآتي :

" ما ذنب الشيطان يا غبي ؟.. أوليس في مقدور الله أن يدلّك على الشهوة والفرح ؟.. ليس بالضرورة أن يكون الله دائما دليلا على وجه منقبض عبوس ، وجبين مقطّب يؤوس ، قد انطفأت كل مباهجه ، وصوّحت فيه كل مواسم الفرح.. في هذه اللحظة يا غبي هناك الملايين من الناس

[1] الرواية ، ص 155 .

عاكفون على معصية الله بطريقة منهجية مدروسة.. لكنّ ملكه أثبت وأرسى، لماذا يسكنك الخوف من النار ؟..أين الأمل في الجنة؟...

ولن تكون مؤمنا حقّا حتّى يتساوى لديك الخوف والرجاء، والرهبة والرغبة ..فاجعل في نفسك المكدودة شبرا للأمل والفرح ، وسترى كيف تنقلب حياتك "[1].

فهذا الملفوظ يمثل ما يختلج في نفسية منصور ، إذ تحدثّه نفسه بمعصية الله،وتبيح له شرب الخمر ، لكن رغم هذه التساؤلات والمناجاة استطاع الشيطان أن يتغلّب عليه .

وتختتم سلسلة المشاهد التي أثقلت الرواية بمشهد تخييلي يتجسّد في الفوضى التي عمّت القرية إثر توزيع "منصور " لمناشير "تتمة المغازي في أخبار المخازي" فشهدت القرية شتّى مظاهر العنف من ضرب وقتل وانتحار ، وسبّ ، وشتم ، وهو المشهد الذي أدّى وظيفة الختام على مستوى الرواية .

بناء على ما سبق ، يمكننا الخروج بمجموعة من الملاحظات التي تعين على التعرّف على مدى اشتغال هذه التقنية ، ومدى تأثيرها في تبطيء حركة السرد وإحداث الخلل فيه ، تجنّبا للرتابة ، وكذا توازن زمن الخطاب على حساب القصة، ويمكن إجمال ذلك فيما يلي :

- إنّ حضور المشهد باعتباره تقنية وحركة سردية تفاوت من فصل لآخر .
- إنّ أغلب هذه المشاهد جاء طويل نسبيا ، خاصة الذي جسّد منها الحوار بين البطل وصورة الأب المعلّقة على جدار الغرفة ، وبينه وبين صورة الرئيس المعلّقة على جدار غرفة السجن.
- إنّ المشاهد التي تميّزت بالطول النسبي (من خمس صفحات فأكثر) وردت في سياق تخييلي لا واقعي مرتبط بالمجرى الفعلي للأحداث .

1-2-4-الوقفة (الاستراحة) pause:

وهي نقيض الحذف ، تحدث توقّفا في مسار السرد ؛ حيث يلجأ الراوي إلى" الوصف" الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها ، فيظلّ زمن القصة ثابتا في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمّته ، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقّف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصية. وهذه الوقفات الوصفية ليست زائدة ؛ بل لها أهداف سردية يضيء السرد فيها الحدث القادم ، وتتجلّى فيها أسلوبية الروائي .

---

[1] المصدر نفسه ، ص 87-88 .

والوصف في السرد ؛ " حتمية لا مناص منها له ، إذ يمكن- كما هو معروف – أن نصف دون أن نسرد ، ولا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف" [1] ، لأنّ الوصف هو أحد المقومات الفنية للعمل الروائي الذي يمثّل بطريقة أو بأخرى " صورة من صور الحياة الإنسانية ، هذه الصورة هي نتيجة استثمار اللغة كشكل من الأشكال السردية التصويرية "[2] .

وعليه لم تعد مهمّة الوصف تتمثّل في نقل سمات الموصوف وخصائصه المرجعية بقدر ما صارت تتركّز على الإيحاء بالأبعاد النفسية والفكرية التي تسقطها الذات على ما يحيط بها من الأشياء والأماكن وغيرها ، فورود اسم مكان أو شيء ما في الرواية حتى وإن كان سنده مرجعيا واقعيا لا يعني نقل حقيقة بالضرورة ، وإنّما هو وعاء محمّل بالمعاني والدلالات التي تتماشى وحالة الشخصية الروائية أوّلا ؛ سواء بالتماثل أو التعارض ، وتتماشى والبناء الدلالي العام للخطاب الروائي ثانيا ، ثمّ إنّ هذه المقدرة اللغوية التي يتميّز بها الوصف كونه قائما على الإيحاء والتلميح دون التصريح جعلته مزودا بـــ " طاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة "[3] .

1-2-4-1-الوصف / السرد:

إنّ النظر إلى العلاقة بين السرد والوصف على أنّها صراع لا يسمح بوجودهما معا يتنافى واعتبار العمل الروائي كلاّ متكاملا ، فافتراض هذا التكامل البنائي بين عناصره يقتضي انسجاما وتداخلا وانصهارا لها ، وإلاّ وجدنا أنفسنا أمام أشلاء نصّ لا غير ، ولعلّ هذا ما قصده "جنيت " حين نظر إلى القضية من زاوية أخرى وأكّد أنّ " القانون الذي يخضع له السرد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف ، فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنّه من العسير أن نجد سردا خالصا "[4] .

ونظرا لذلك تنطبع لغة الوصف بمادّة لغوية ومعجمية تختلف عن تلك الموظّفة في لغة السرد والحوار من حيث الألفاظ والتراكيب والصيغ ، لذلك كثيرا ما يتردّد في الأوساط النقدية أنّ الوصف

---

[1] عبد الملك مرتاض :تحليل الخطاب السردي ، ص 264 .

[2] عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الواقعي ، ص 82 .

[3] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 376 .

[4] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 78 .

نوع من الرسم بالكلمات في الرواية ، ويجري ربطه باللّوحات الفنية ، وهذا يعود أساسا إلى طبيعة الوصف في حدّ ذاته فهو يشتغل أساسا على الأشياء والشخصيات والأماكن ، ما يجعل لغته تتميّز بهيمنة الأسماء والصفات على الأفعال ، ممّا يطبع المقاطع الوصفية بطابع السكونية الاسمية في مقابل الحركية التي يتمتّع بها السرد لقيامه أساسا على الأفعال التي تنقل الأحداث ، لذلك عادة ما يصطلح على هذه المقاطع بـــ**"الوقفة الوصفية"** دلالة على توقّف عملية السرد إلى حين .

إذن ؛ فالعلاقة بين السرد والوصف مبدئيا هي علاقة تقابل تفرضها طبيعة المكونات اللغوية لكلّ منهما ، غير أنّ الملاحظ أثناء الاحتكاك والتعامل مع الخطاب الروائي هو أنّ الوصف والسرد قد يتداخلان بحيث يعسر الفصل بينهما ، حتّى أنّ بعض الأوصاف يمكن استخلاصها من خلال الأفعال وهذا يعني أنّ الفصل بين الوصف والسرد محض إجراء نظري لأنّه لا يمكن استغناء أحدهما عن الآخر وانطلاقا من ذلك أكّد "جنيت" على ترابط الوصف والسرد ، وليس انفصالهما، فهو ينظر للعلاقة بينهما من حيث إمكانية انفصال أحدهما عن الآخر ليقرّر في النهاية بأنّ الوصف قد يستقلّ بذاته في مقاطع خاصة به بينما يعسر وجود السرد منفصلا عن الوصف ، وعلّة ذلك تعود إلى "أنّ الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء " [1] .

تظهر تقنية **الوصف** بصورة واضحة ، جليّة ومكثّفة في خطاب الرواية ، وبنسب متفاوتة على مستوى الفصول ، ونظرا لهذا الحضور القوي نكتفي بالوقوف على أهم المقاطع الوصفية والإحاطة بخصائصها .

أول مقطع وصفي يطالعنا في الرواية ، تنبني عليه الاستراحة ويسهم في تعطيل السرد هو ما جاء على لسان الراوي : ".. وأوّل ما يشدّ نظرك هذه الرفوف المتراصّة من الكتب السميكة والمجلّدات الضخام ، وما يليها من كتب ذات تغليف عادي ، وما يلي هذه من كتب جيب وأغلبها روايات وقصص ودواوين شعرية (...) ويثير نظرك قصاصات الأوراق المتناثرة فوق طاولة النوم وتحتها (...) تكدّس عليه غطاء وفراش لم يرتّبا منذ عهد بعيد، حتى صار لا يعرف فراشا من غطاء!!"[2] .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 79 .

[2] الرواية ، ص 3.

ما يلفت انتباهنا هنا هو : افتقار هذا المقطع إلى الأفعال التي تدل على الحركة ، وطغيان الأسماء الدالة على السكون والثبات .

أفعال ⟸ حركة

أسماء ⟸ ثبات (سكون) ⟸ توقّف .

وتتحقّق الرؤية في هذه الوقفة الوصفية بالصيغة " يشدّ نظرك" والتي تتكرّر في مقاطع أخرى على امتداد البناء الروائي ، وهذا المقطع الطويل يعدّ فاتحة المقاطع الوصفية ، أتى مباشرة بعد استغراق الراوي في عملية استرجاع طويلة ، وقد ركّز فيه على وصف غرفة نوم البطل بكلّ ما تحتويه من أثاث [طاولة ، كرسي ، سرير..] ، ومن كتب وقصاصات الأوراق المتناثرة ، وجرائد كساها الغبار ولعبة شطرنج تناثرت حولها البيادق والقلاع ، وكلّ هذا أدّى إلى توقّف السرد وتعطيله .

أمّا في المقطع التالي ؛ فتحدث استراحة قصيرة :" .. فالنافذة مغلقة بإحكام ، والأضواء مشتعلة على الدوام ، والساعة الإلكترونية قدّامه على الطاولة تعطّلت على أربعة أصفار"[1]، حيث تضطلع هذه الوقفة بوظيفة بنيوية ؛ داخل البنية السردية ، لارتباطها بوجود البطل في هذا المكان (الغرفة) بالذات دون غيره ، وفي وضعه سجينا لا يغادر هذه الغرفة في زمن اعتزاله الناس ، ونلاحظ أيضا أنّ هذا المقطع رغم توقيفه لحركة السرد ، إلاّ أنه لم يحدث خللا بسبب توسّله وصفا لم يخرج عن إطار الزمن و لم يبتعد فيه السارد عن مجرى القصة وأحداثها .

و في هذا المقام لا بدّ لنا من عرض أهمّ السمات التي تميّز مقاطع الاستراحة (الوقفة) في خطاب "كرّاف الخطايا" .

أ/ المقاطع الوصفية الخالصة :

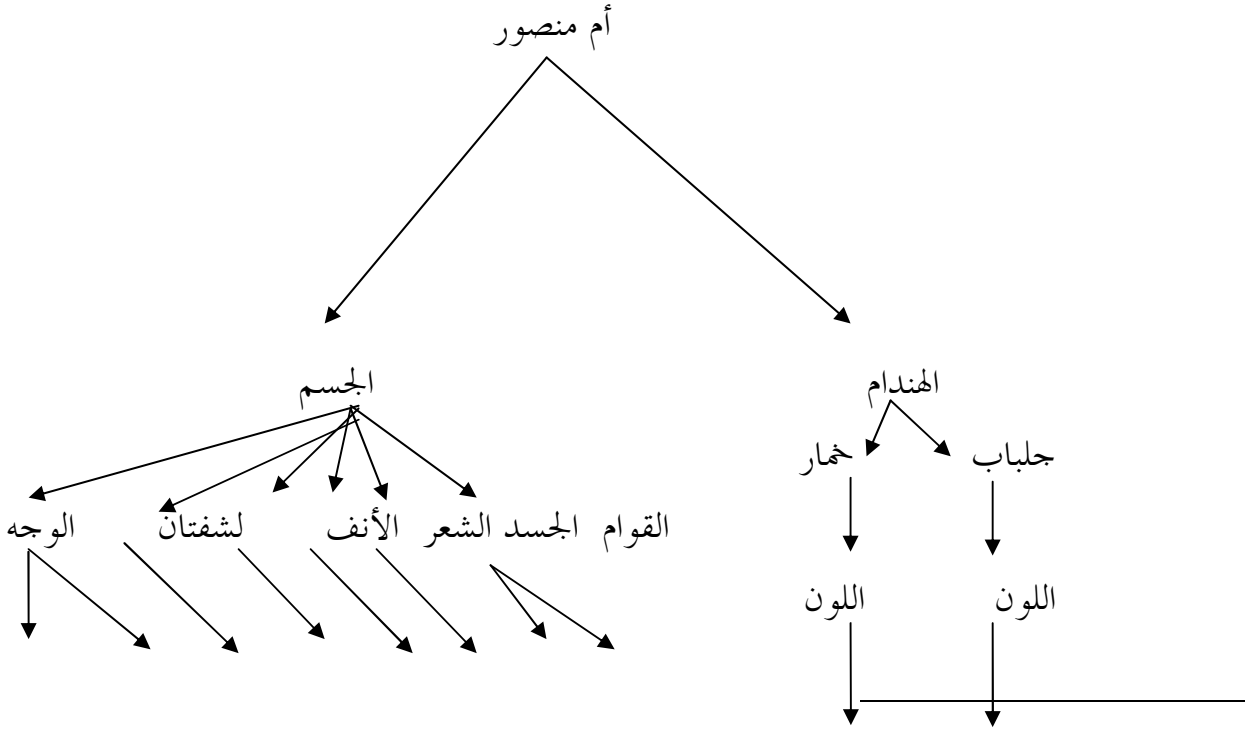
بمعنى المقاطع التي لا تقترن بالسرد ، وغالبا ما تتعلّق بوصفه الشخصيات ، وهذا ما استنتجناه من وصف الراوي لـــ"أم البطل" و " أخته" و" باباي كاجي بي " وغيرهم .

1-وصف الأم : الذي جاء على لسان السارد في قوله : "..مديدة القامة يميل جسدها نحو الامتلاء ذات محيّا جميل ، رغم أنّ الخمسين عاما بفجائعها وآلامها قد أتلفت الكثير من الحسن و الجمال ومحت الكثير من الأنوثة ، كانت ترتدي جلبابا رماديّا، وخمارا يشاكله في اللون ، وكانت فيما

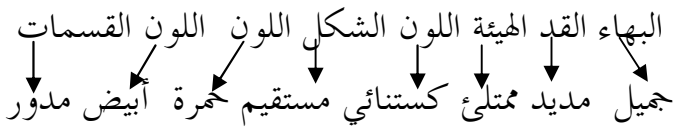
[1] المصدر نفسه ، ص 40.

مضى تنتقب ؛ أمّا الآن وقد ظنّت أنّه لم يبق في وجهها ما يثير رغبة الناس ، فقد تخفّفت من النقاب كاشفة عن وجه أبيض مدوّر ، بأنف مستقيم عوّضه الحياء خيرا ممّا فقد .. ولها شفتان مازال يطوف بهما شيء من حمرة واكتناز " [1] .

هذه الوقفة الطويلة نسبيا لم توظّف عبثا ، وإنّما نهضت بوظيفة تفسيرية دلالية كشفت عن الأبعاد الفزيولوجية والنفسية والاجتماعية لأم منصور ؛ هذه الأبعاد أسهمت في تفسير سلوكاتها المختلفة ومواقفها.



[1] الرواية ،ص 44.



2- وصف أخت منصور :

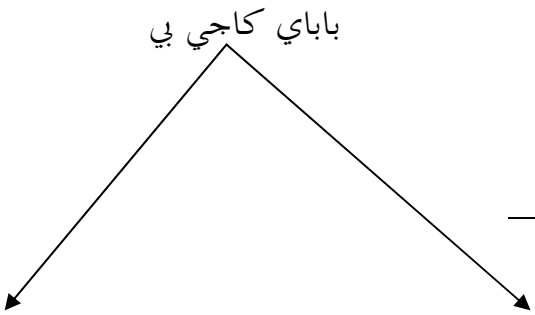
جاء هذا الوصف على لسان ابن الهجّالة في قوله : " .. كانت ترتدي فستانا يميل إلى الصفرة وحذاء بكعب عال ، و تتأبّط حقيبة جلدية صغيرة وعلى عينيها نظّارة ذات زجاج أبيض (...) بيضاء ممتلئة " [1] .

وندرك انطلاقا من هذا الوصف الفزيولوجي للشخصية أنّها امرأة جميلة ، وهيئتها تدلّ على أنّها قادمة من منطقة متحضّرة وليست ريفية ، وقد كان هذا الوصف بمثابة استراحة قصيرة أحدثت انقطاعا قصيرا على مستوى زمن السرد ، لكن هذا الانقطاع لم يحدث خللا أوإرباكا ، لأنّه جاء في سياق الأحداث وداخل زمن القصة .

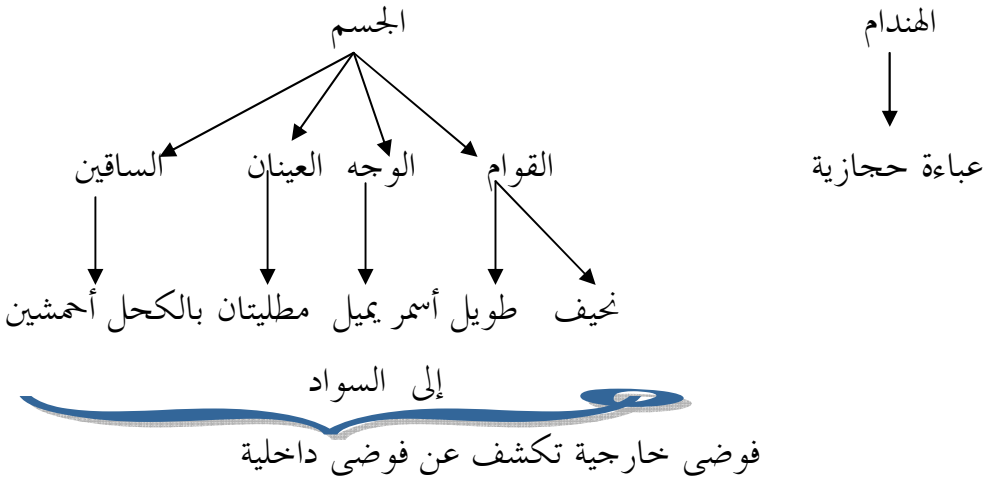
3-وصف باباي كاجي بي : وهو ما يوضحه لنا الملفوظ السردي الآتي :

" هو شاب نقص عرضه فوق اللّزوم ، وزاد طوله فوق اللّزوم ، ذو بشرة تميل إلى السّواد من شدّة السمرة .. عيناه مطليتان بالكحل كأنّه كحّلهما بإبهامه ، يرتدي عباءة حجازية كشفت عن ساقين أحمشين ، نظرته تشي أنّه إن لم يكن نصف مجنون فهو نصف عاقل " [2] .

هذا الوصف الذي أوقف الحديث بين" منصور" و " الشيخ " أسهم في إيقاف حركة السرد ، لفترة مؤقتة ، وقد كشف لنا هذا الوصف المتعلّق بالجانب الفزيولوجي عن فوضى في اللباس والهيئة ، فسّرت أو عكست الفوضى الداخلية لهذه الشخصية واضطرابها النفسي ، فالتديّن عندها لا يجسّده إلاّ المظهر الخارجي ؛ فهي شخصية سريعة التقلّب ، نجدها أحيانا وراء الإمام خاشعة تصلي في المقدمة ، وأحيانا أخرى عربيدة شاربة للخمر ، متسكّعة ليلا في الشوارع والطرقات.



[1] الرواية ، ص57.
[2] الرواية ، ص 64.



[تدين ، اتباع الشيخ ، شرب الخمر، وارتكاب الفواحش]

ب / الوقفة الوصفية المقترنة بالسرد :

يوجد شكل آخر للوقفة الوصفية ، يتحدّد بصيغة أخرى ، إذ يقترن الوصف هذه المرّة بالسرد ، وهذا ما يجعل مدى الانقطاع عن السرد قصير جدّا ، نمثّل لذلك بالملفوظ السردي الآتي : " ثم قام وسوّى برنو سه على كتفيه ، ومسح فمه بمنديل أبيض ، وأكرم لحيته بمداعبة خفيفة ، وألقى نظرة متلصّصة على وجهه في المرآة الحائطية ، فرأى لحية قد غطّت كلّ وجهه تقريبا ، وجلّ الجزء الأعلى من صدره ، ورأى عمامة قد زادته طولا شيئا قليلا ، ورأى في وجهه هيبة أرضته ، ووقارا تقرّ العين به وله "[1] .

تتحقّق هذه الوقفة الوصفية بالصيغة : رأى / تلصّص ؛ وإذا كان الفعل" رأى " يوحي إلى ما هو خارجي ، فإنّ الفعل "تلصّص " يوحي بالترقّب والحذر والخوف ، ونظرا لاقتران الوصف هنا بالسرد كانت المدّة المستغرقة قصيرة كونها تحيل على وصف داخل مجرى القصّة يؤدّي وظيفة بنيوية .

وفي المقطع الآتي الوارد على لسان السارد : " وضع على الطاولة الخبزة التي بدأت تفقد دفئها ، والزجاجة التي بدأت تفقد برودتها ، ثم نزع سرواله ورماه على السرير ربّما ليعلي

[1] الرواية ، ص 7 .

به الوسادة ، أو ليجعله وسادة حين ينام ، ثمّ أقبل على عشائه واقفا ولا [1]فرق لديه أن يأكل واقفا أو قاعدا أو متّكئا ، وربّما وجد الظلمة أكثر ممّا يطاق ، فاقترب من النافذة وأزاح ستائرها مستعينا بعض الشيء بمصباح الشارع الوحيد ، الذي مازال يضيء غير بعيد عن البيت" 2، يبدو اقتران الوصف مع السرد جلياّ ، حتى لا نكاد نحس بوقفة أو استراحة إلاّ من خلال السياق وهذا ما أدّى إلى تقلّص أو قصر المدّة المستغرقة في الوصف .

والملاحظة نفسها تنطبق على الملفوظ السردي الآتي : " تقدّمت من النافذة مرتعشا فتحت المصراع الخشبي ، وقعت العين في العين ، ورأيت، قالت " اطرده ! " ، ردّ عليها هو : " ما شأننا به إنّه مجنون لا يفهم ، ومن يصدّقه إن فهم وقال ؟ ! "[2] ؛ وقد تحققت هذه الوقفة بصيغة " رأى " ؛ هذه الصيغة التي تكرّرت في العديد من الوقفات ، ونتيجة اقتران هذه الوقفة بالسرد لم يحدث خلل على مستوى زمن السرد ، و لم يسهم الوصف في تعطيله بصورة واسعة .

من خلال هذه النماذج ، نلاحظ أنّ الوصف امتزج مع السرد وحقّق إبطاء للسرد – ولو بصورة ضئيلة – وهذا الامتزاج بين الوصف والسرد يسمّى" بالصورة السردية المتحرّكة ، وهي الصورة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي وبنموّ أحداثه " [3] .

قد لا يكون الوصف متعلّقا فقط بالأشياء والأماكن والشخصيات ، إنّما يتعدّى ذلك إلى وصف المشاعر الذاتية ، ورصد الانطباعات والتأمّلات ، وبسط الأفكار والآراء التي تختلج الشخصيات ، وأحيانا الرّاوي ، وهذا له دور في تعطيل السرد وإيقافه ، ومثاله هذا المقطع الذي يصف مشاعر الشخصية المحورية وأحاسيسها وآرائها ، يتجسّد في قول هذه الأخيرة : " هل استمعت إليها .. إنّها لاتغيّر لغتها حسب المواسم والمواقف والفصول، إنما يغيّر لغته الطمّاع والمنافق الجبان ؛ الطمّاع لمّا يطمع يجامل ، والجبان لمّا يخاف يسترضي ، والمنافق لمّا ينافق يتملّق ، أمّا العصافير فحين رضيت قنعت ، ولمّا آمنت أمنت ، ولمّا كملت عاشت بصراحة (...) الحياة يا أبي ليست خطيئة ، كما يقدّمونها للطيبين ، وليست مغامرة ولعبة حظ لا لزوم لها ، الحياة لا

---

[1] المصدر نفسه ، ص33.

[2] المصدر نفسه ، ص237.

[3] آمنة يوسف : تقنيات السرد ، ص93.

تتطلّب شيئا كبيرا لتكون جميلة ومريحة ، إنّما تتطلّب أن نتحرّك فيها بحجمنا الحقيقي وأن نكون صادقين معها ، لتكون صادقة معنا وتعطينا من اللّذة يقدر ما نسبغ عليها من صدق " [1] .

يبدو جلياّ أنّ مدى الانقطاع عن السرد طويل ، وبالتالي كانت العودة إلى سرد الأحداث بطيئة ، فالشخصية البطلة هنا حاولت إبراز آرائها من خلال وصفها لطبائع الناس [المنافق الجبان ، الطمّاع ، الطيب ، الصادق ...] وعرض موقفها من الحياة ، فهي تتمنّى لو كان الإنسان مثل العصفورلا ينافق ولا يتملّق ولا يغيّر لغته حسب الفصول ، ولا يخاف ، ولا يسترضي ، وكلّ هذه التمنيات أدّت إلى توقّف السرد وتعطيل حركته ، ومثل هذه الوقفات التي تتعلّق باستجلاء أحاسيس الشخصية المحورية وآرائها غالبا ما تتجاوز فيها المقاطع الوصفية الأربع صفحات .

وبإمعان النظر في الملفوظ الذي جاء على لسان الراوي : " أمّا الآن ، فها هو واقف في شرفة النافذة ، ينظر إلى طرفي الشارع ، هل يرى من أحد – ومن حسن حظّه – أن كان لا يبحث عن شخص بعينه ، هاهي الجدة نعناعة تقترب من بيته في خطى كخطى السلحفاة ، مثقلة بثمانين سنة من الحياة ، صارعت في جلّها الرصاص والخناجر والجوع والأوبئة واستبداد الرجال ... " [2] ؛ يبدو كأنّ هذه الوقفة تظهر في المقابل بصيغتها [واقف – ينظر – يرى ..] وتشير إلى التدقيق ، فيما هو خارجي؛ فالشارع يدلّ على مكان خارجي وفعل الوقوف هنا يدلّ على السكون والثبات والاستقرار في مكان معيّن دون حركة .

وقد تأخذ الوقفة شكلا آخر يتمثل في " مقاطع شعرية " ، حيث احتلّت هذه المقاطع حيّزا واسعا في النص ، فجلّها يمتاز بالطول سواء كانت على لسان الراوي أم على لسان الشخصية المحورية ، وتتضمّن هذه المقاطع وصف المشاعر والأحاسيس ورصد الانطباعات ونذكر مثالا على ذلك أتى على لسان منصور ، حيث قال :

" كان في الإمكان أن أفعل شيئا

كي يظلّ الورد غضّا في حوارينا نديّا ...

---

[1] الرواية ، ص 153، 154.

[2] الرواية ، ص101.

كان في الإمكان ألاّ أدع الحبّ يقاسي جائعا فوق رصيف من هوان .
كان في الإمكان أن أفعل هذا ، إنّما كنت جبانا وغبيّا .
فارحميني يا فتاتي واعذريني
وارحمي حزني الذي غشّ جبيني ...
والأسى والندم المطعون في ليل عيوني ..
لم يكن صعبا عليّ .
أنّني أعطيك ركنا دافئا في مقلتيّا
أنّني أجعل صدري لك يا روحي مخده .
فوقه تلقين رأسا صعّر الحظ له في الناس خده .
وتنامين قليلا فوق آهاتي فتنمو في خريف الخد ورده
كان في الإمكان أن أفعل هذا ، إنّما كنت شقيّاً فاعذريني " [1] .

فهذا المقطع يدلّ على مدى الانقطاع الطويل الذي حدث على مستوى السرد بسبب استغراق " منصور " في وصفه لمشاعره وأحاسيسه اتّجاه هذه المرأة التي فقدها بعد أن تعلّق قلبه بها ، حيث راح يلوم نفسه ويعاتبها بتعبيره عن الأسى والندم والجبن ، والغباء ، وغيرها من الصفات ، أملا في التخفيف عن نفسه .

ونختار مقطعا شعريا آخر من المقاطع الواردة على لسان السارد يقول فيه :
" الدرب يا " منصور " يصعد ، والخطى تأبى الصعود ، ولا محيص عن الصعود.
ما أنت في هذى الدمى إلاّ كصالح في ثمود .
ما أنت إلاّ كالمسيح تشاكست في قتله شيع اليهود.
بالكلمة العذراء ينتشل الخراف من الذئاب ، ويبعث الإنسان من صلب القرود .
فانثر رمادك في عيون رماحهم ، ثم انطلق ، فالغار مفتتح النشيد .
والفجر – إن ضاق المجال – مجالك الحيوي ، فاكتب فوق كبر جبينه حلو القصيد "[1] .

شكّل هذا المقطع وقفا للأحداث طالت مدته ؛ نتيجة لاستغراق الرّاوي في وصفه للمجتمع الذي

---

[1] المصدر نفسة ، ص257.

يحيا فيه " منصور " ، حيث شبّه موقعه فيه بموقع النبي صالح في ثمود ، موجّها له النصح ممّا أسهم بطريقة غير مباشرة في توقّف السرد وتعطيله .

بالإضافة إلى هذه المقاطع ، تتخلّل الرواية مقاطع وصفية أخرى تؤدّي إلى إبطاء السرد وإيقاف حركته ، تتعلّق هذه المقاطع بوصف المكان ، وقد أجّلنا التفصيل فيها إلى الفصل الأخير من البحث ، حيث نتناول عنصر المكان بالدراسة والتحليل .

بناء على ما تقدّم حول اشتغال الوقفة الوصفية ، يمكننا الخروج بجملة من الخصائص:

* كان الوصف واقعيا يعتمد الرؤية البصرية والمشاهدة الفعلية ، وهذا ما تحدّد في الرواية بصيغة " نظر ، رأى ، تلصّص، وقف " ، وهو مبرّر بوجود منصور في وضعية تسمح له بالمراقبة ، حيث نصّب نفسه حكما ، وراح يكرف خطايا أهل القرية من خلال التربّص والتجسّس على أفعالهم وفعل التربص يقود إلى الوصف، وبالتالي إلى إيقاف وتيرة سرد الأحداث .

* إنّ تفاوت المقاطع الوصفية طولا وقصرا لا يتعلّق بالموصوفات بقدر ما يتعلّق بالبحث في ارتباطها بالواقع و التخييل ؛ وبالتالي بعلاقة الوقفة الوصفية بالنسيج الروائي .

* إنّ الموقع الذي اختاره منصور لا يسمح إلاّ بالوصف الموازي (داخليا وخارجيا) حيث يكون مجال الرؤية "خارجيا " هو " الشارع " و" الأزقة "، وأمّا داخليا فيكون البيت وخاصة الغرفة وبتحديد أدق نافذة الغرفة التي تطلّ على الشارع، وهو مجال واقعي .

* إنّ اعتماد منصور على حاسّة البصر أكثر من اعتماده على حاسّة السمع يؤيّد حالة التربص واقتفاء الخطايا ، ومعرفة من يقترفها ، وإلاّ كيف كان الليل مجالا حيويا يتّخذه وقتا لكرف الخطايا .

* الوقفة الوصفية في خطاب " كرّاف الخطايا " كانت حركة سردية تحدّدت في سياق حدثي فعلي ضمن مجرى أحداث القصة ، وتؤدّي وظيفة الإعداد والبناء فيها ، فمثلا الوقفة المتعلّقة بوصف " أم منصور " أدرجت مع حدث " وصولها إلى القرية " ، و لم يكن باستطاعة السارد المرور على هذا الحدث دون أن يوقف السرد ، ويعرّف القارئ بالجانب الفزيولوجي والنفسي والاجتماعي ، لهذه الشخصية الجديدة .

---

[1] الرواية ، ص234.

وصفوة القول ؛ إنّ بناء الرواية المتميّز بوحداته وامتداده الفضائي ، لم يكن بوسعه إلاّ أن يستعين بالوقفة الوصفية التي وإن أوقفت وتيرة السرد ،وحدّت من سرعته في العديد من المواضع لم توقف الأحداث ، و لم تخرج عن مجرى القصة إلاّ في القليل الناذر .

وفي الأخير ، وفيما يتعلّق بالمدة وحركاتها ووظائفها نبدي ملاحظة ترتبط بدرجة التفاوت بين عدد المقاطع الخاصّة بكلّ تقنية من التقنيات السابقة ، من خلال تتبّعها وفق تسلسل الفصول المكوّنة للرواية ، وقد تمكّنا من إجراء إحصاء تقريبي نلخّصه في الجدول الآتي :

الفصل	الخلاصة(المجمل)	الحذف	المشهد	الوقفة
الأول	04	06	08	04
الثاني	01	04	01	06
الثالث	00	04	00	04
الرابع	00	07	02	07
الخامس	00	04	04	08
السادس	00	02	04	03
السابع	00	02	01	01
الثامن	01	04	05	06
التاسع	00	03	01	00
العاشر	00	02	08	00
الحادي عشر	01	00	07	00
الثاني عشر	02	01	07	04
الثالث عشر	01	01	00	01
الرابع عشر	02	00	01	00
الخامس عشر	02	00	01	01
السادس عشر	00	01	02	02
السابع عشر	02	00	02	01
المجموع	16	41	54	54

بإجراء معادلة رياضية بسيطة نجد :

عدد المقاطع المساهمة في تسريع السرد = 16+ 41 =57 مقطعا .

عدد المقاطع المساهمة في تعطيل السرد = 54+50 = 104 مقطع.

وصفوة القول إنّ عدد المقاطع المساهمة في تسريع السرد أقلّ بكثير من المقاطع المساهمة في تعطيله ، ولذلك جاء نص " الكرّاف" عبارة عن مشاهد تفصل بينها في الكثير من الأحيان

وقفات مشحونة بعواطف الشخصية وآرائها وانطباعاتها ، مما أدّى إلى إبطاء السرد وتعطيل وتيرته .

1-3/التواتر frequences

ترتبط دراسة التواتر في الرواية بدراسة الزمن فيها ؛ انطلاقا من كونها قائمة على تتبّع تكرار الأحداث السردية في القصة والملفوظات السردية في الخطاب وفقا لنظام العلاقات التواترية وقد سبق وبيّنا أنّ " جيرار جنيت " قد ميّز بين أربع علاقات تحكم نظام التواتر :

1-3-1- الحكي الانفرادي : singulatif

نجد فيه خطابا واحدا يروي مرّة واحدة ما وقع مرة واحدة ، وهذا النوع من الحكي هو الغالب في الرواية ، ومعظم الأحداث الواردة لم ترو إلاّ مرّة واحدة فحدث زيارة "منصور" إلى المقبرة ؛ وما تعرّض له من خوف داخلها لم يرد إلاّ مرّة واحدة ، وبالتالي نكون أمام "حدث واحد ورد ذكره مرّة واحدة" ، وكذلك الوضع بالنسبة لحدث قدوم " أم منصور" إلى القرية ، حيث لم يتكرّر هذا الحدث على مستوى الخطاب ، وإنّما ذكر مرّة واحدة فقط ، بالإضافة إلى العديد من الأحداث التي ذكرت مرّة واحدة دون أن تكرّر ، ويمكننا أن نمثّل لذلك أيضا بملفوظ ينبئ بحدث لم يقع إلاّ مرّة واحدة ، ولم يذكرعلى مستوى الخطاب إلاّمرّة واحدة كذلك ؛يتجلّى في قول السارد : " ثم قام وسوّى برنوسه على كتفيه ومسح فمه بمنديل أبيض ، وأكرم لحيته بمداعبة خفيفة ، وألقى نظرة متلصّصة على وجهه في المرآة الحائطية ، فرأى لحية قد غطّت كلّ وجهه تقريبا وجلّ الجزء الأعلى من صدره ، ورأى عمامة قد زادته طولا شيئا قليلا، ورأى في وجهه هيبة أرضته ووقارا تقرّ العين به وله فخرج راضيا " [538] .

ففي هذا الملفوظ تمّ وصف شخصية "الشيخ" ، وقد ورد ذكره مرة واحدة على مستوى الخطاب ، ولم يتكرّر نهائيا على مستوى الرواية كلها ، وعليه فهذا التفرّد في المنطوق السردي يقابله تفرّد الحدث المسرود ، إذ لم نعثر على مثل هذا الملفوظ من بداية الرواية إلى نهايتها

[538] الرواية ، ص 07.

كما لم يرد ذكر حدث " المقابلة الرياضية " على طول الرواية إلاّ مرّة واحدة فقط وذلك حين سأل " عمي صالح" : " منصور " عن من يظنّه سيفوز في المقابلة التي جمعت بين الفريق المحلّي وفريق آقبو وفق ما جاء في الحوارالآتي :

" لا أحد .. سيخسران المقابلة و سينتصرالحكم ..

- كيف ؟! .. سأله وهو يقدّم له القهوة وقازوزة .
- لأنّ الحكم هو الذي يحدّد نتيجة المقابلة " [539]

1-3-2/ الحكي التكراري Répétitif :

نجد فيه خطابات لا متناهية تحكي ما وقع مرّة واحدة ، ونمثّل لذلك بحدث اعتزال "منصور" للناس، حيث كرّر هذا الحدث أكثرمن مرّة ، فيرد أحينا بصيغة : " وكانت نقطة التحول في حياته حين اعتزل الناس، واختفى عن العيون ما يقارب الشهر أو يزيد عليه قليلا " [540] ، وأحيانا أخرى بصيغة" هل من علامة صحّة العقل أن يغلق على نفسه باب داره ما يزيد عن الشّهر ؟.. " [541] .

وبالتالي نجد أنفسنا أمام : حدث واحد = يحكى أكثر من مرّة .

ويمكننا التمثيل لهذا الحكي أيضا؛ بالوصية التي أوصت بها الأم " منصور " إذ حثّته أن لا يمشي حافي القدمين ، فكان منصور يتذكّر هذه الوصية كلّما قام بذلك الفعل ، فتكرّر بذلك الحدث أكثر من مرّة وفي مواضع متباعدة ، حيث وردت في قول السارد: " لدى الباب نزع حذاءه المطّاطي ، ودخل حافيا وهو يشعر بمتعة ونشوة، رغم أنّ أمه حدّرته – عندما كان صغيرا وبعدما صار كبيرا – ألاّ يمشي حافيا على البلاط البارد " [542] ، ثم قوله : " مشى حافيا إلى المطبخ – ويا طالما نصحته أمّه ألاّ يمشي حافيا على الرخام " [543]، وقوله أيضا

---

[539] الرواية ، ص 130.

[540] المصدر نفسه ، ص 04 .

[541] االمصدر نفسه ، ص09 .

[542] المصدرنفسه ، ص 116 .

[543] المصدر نفسه ، ص 142 .

" أمّا هو فحين سكت عليه الغضب شيئا قليلا ، أحسّ ببرودة فانتبه ، فألفى نفسه حافيا حينها تذكّر أنّ أمه كانت دائما توصيه ألاّ يمشي حافيا على البلاط البارد " [544] ،" ليجد نفسه مرميا على بلاط بارد ، يكمّد بأطراف أنامله آلاما حارّة في وجهه .. تذكّر نصيحة أمّه ألاّ يمشي حافياعلى البلاط .." [545] .

حدث واحد ⟸ يحكى أربع مرّات !

1-3-3- الحكي التكراري المتشابه (iteratif)"

معناه أن يحكي الخطاب الواحد مرة واحدة ماوقع أكثر من مرة ، ومثاله ما ورد على لسان السارد حين راح يصف حياة "منصور" ونمطيتها فيقول :" أظنّك ونحن نقترب من النهاية مجهدين حسبما أظنّ – قد صرت غنيّ عن أن أذكّرك في كلّ مرّة بأحوال " منصور " وجلوسه إلى طاولته والتفاته إلى أبيه ، واستلقائه على سريره ذي المفاصل المزعجة ، وسعيه بين الغرفة والمطبخ بحثا عن لقيمات .."[546] ، فهذا الملفوظ الذي ورد مرة واحدة على مستوى الخطاب ، احتوى على العديد من الأحداث المتشابهة التي تتكرّر بالنمط نفسه كلّ يوم في حياة البطل .

1 -3-4- الحكي التكراري المختلف :

ويكون عندما تحكي خطابات لا متناهية ما وقع مرّات ولا متناهية ، ويمكننا اعتباره تنويعا للتواتر الانفرادي ، ومثاله : حدث دخول " منصور " إلى الغرفة وجلوسه إلى الطاولة وكتابته على الأوراق ثم رميها ، تكرّر على مستوى القصة أكثر من مرّة ؛ لذلك كان ذكره على مستوى الخطاب متكرّر أيضا ، وبالتالي نجد أنفسنا أمام : حدث وقع أكثر من مرة ورد ذكره أكثر من مرّة .وندرج ما رواه السارد – بهذا الصدد–من أقوال : " وعاد إلى غرفته وارتمى على السرير ، ليضحك بكلّ مايلي من رغبة وإحساس " [547]

---

[544] المصدر نفسه ، ص163 .

[545] المصدر نفسه ، ص196 .

[546] الرواية ، ص248 .

[547] المصدر نفسه ، ص99 .

" ثم دخل الغرفة واستلقى على السرير دون أن يترع حذاءه وعلا شخيره قبل أن تنغلق عيناه" [548].

"بعدها دخل غرفته وجلس إلى طاولته ، وكتب ما سمع.." [549].

"دخل غرفته وقد كان في الرواق ، واستلقى على السرير منتفخاغضبا " [550] .

ونخلص إلى أنّ الزمن شكّل محورا رئيسيا في الرواية ، ولذلك نجد الكثير من النقاد والباحثين يؤكّدون على أنّ " الرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدّة للحياة معطاة بكيفية مباشرة ، زمن صارت فيه الممتدّة للحياة معطاة بكيفية مباشرة ، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة ، لذلك فإنّ هذا الزمن لم يكفّ عن رؤية الكلية هدفا ، تتوزّع الرواية على زمن مغترب وآخر يطارد رغبة لا زمن لها ، تتوسّل الشكل الفني ملاذا ، بعد أن أوصد المجتمع في وجه الرغبة بوّاباته الحديدية " [551]لأنّنا " نعيش في خوف الزمن ، فنتعرّض للتغيّر، والتحول في كلّ لحظة ، فالزمن هو التغيّر ، وبدون التغيّر ينعدم الزمن ، وبالتالي تنعدم الحياة ، فما الموت إلاّ ذلك التوقف الحتمي للزمن ، وما (سقطة البطل) إلاّ التعبير التراجيدي لإفلات البطل من قبضة
الزمن " [552].

---

[548] المصدر نفسه ، ص 141 .

[549] المصدر نفسه ، ص103.

[550] المصدر نفسه ، ص 164.

[551] فيصل الدراج : نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 16 .

[552] سعد عبد العزيز : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، ص 42 .

الفصل الثالث

سيميائية الفضاء

1- مفهوم الفضاء الروائي

يحتلّ الفضاء الروائي مكانة هامّة في الدراسات النقدية المعاصرة ، بوصفه عنصرا بنائيا جوهريا مرتبطا بالمادة الحكائية ، والمعاصرة منها خاصة، فلا يمكن أن يتجسّد حدث ما إلاّ من خلال لحظة زمنية تستوعب حركة الشخصيات داخل حيّز مكاني معين ، وقد يكون اهتمام النقاد بهذا العنصر الحكائي ردّ فعل على انصراف النقد التقليدي إلى دراسة المضامين الفكرية والاجتماعية والأيديولوجية للنصوص .

وقد اختلف الدارسون في معالجتهم للفضاء الروائي اختلافهم في تحليل الزمن ودراسته ، وإذا كانت الدراسات اللسانية قد حقّقت أرضية خصبة لتطوّر دراسة زمن الحكي فإنّ الفضاء ظلّ مجالا مفتوحا للتصوّرات المتعدّدة التي لم تصل حدّ بلورة نظرية عامة للفضاء .

ولعلّ أول اختلاف يبرز على السطح هو تعدّد المصطلحات ؛حيث تصادفنا عدّة مصطلحات مثل : المكان (Place/Lieu)، الحيز (Champ / Zone)، الفضاء (Com / Espace) ،الفراغ الموقع .....

فهناك اختلاف بين الباحثين حول تبنّي مصطلح موحّد ، فنجد مثلا الباحث " عبد الملك مرتاض " يستغني عن مصطلح " الفضاء " مفضّلا استعمال مصطلح " الحيّز " مبرّرا ذلك بأنّ مصطلح " الفضاء " قاصر بالقياس إلى مصطلح الحيّز ، و " أنّ الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، بينما الحيّز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل.....» [553].

[553] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 141.

لكن إذا استقصينا المعنى اللغوي للمصطلحين نجد أنّ : الحيّز : مشتق من حاز حوزا والحوز، فهو الموضع إذا أقيم حواليه سدّ أو حاجز ، والحوزة : الناحية ، والحيز والحيّز: المكان وهو مأخوذ من الحوز أي الجمع، يقال : " هذا في حيّز التواتر " أي في جهته ومكانه [554] .

أمّا الفضاء فمشتق من فضو ، فضا ، فضاء المكان : اتّسع ، والفضاء جمع أفضية : ما اتّسع من الأرض يقال " مكان فضاء " أي واسع [555].

وبذلك يكون " الحيّز " محدودا ، في حين يكون " الفضاء " أكثر اتّساعا وشمولية ، أمّا مصطلح " المكان " فقد كان أكثر تداولا وشيوعا مقارنة بمصطلح الحيّز .

وهناك من النقاد من جعله مرادفا (Synonyme) لمصطلح " الفضاء " ومنهم من فرّق بينهما وأعطى للمكان طابع المحدودية والجزئية ، وللفضاء طابع الشمولية والاتّساع .

ومن أبرز الدراسات التي تناولت عنصر الفضاء الروائي ؛ دراسة " غاستون باشلار " "Gaston Bachelard " الموسومة بـــ: شعرية الفضاء "La Poétique de Lespace" [*] التي نشرها سنة 1957 ، وقد لعبت هذه الدراسة دورا بارزا في توجيه النقاد ولفت انتباههم إلى قضية " الفضاء" في الإبداع الأدبي ، إذ ينطلق – غاستون باشلار – في دراسته من الفلسفة الظاهراتية مركّزا على الأماكن التي ترتبط بالإنسان في مراحل حياته المختلفة ، ومستوياته الاجتماعية المتعدّدة

---

[554] المرجع نفسه ، ص 138 .

[555] بطرس حرفوش : المنجد في اللغة والأعلام ، جزء اللغة ، دار المشرق ، بيروت،ط 28، 1986، ص 587.

[*] ترجم غالب هلسا " كتاب " باشلار " ، ونشره سنة 1994 تحت عنوان " جماليات المكان ، وهو العنوان الذي اعترض عليه فيما بعد الناقد " حسن نجمي " بعد أن عاب ترجمة "هلسا " له قائلا : « يبدو لنا أنّ الناقد العربي في عدد من الكتابات النقدية السائدة لم يهتم بـــ " فرق الهواء " القائم بين الفضاء والمكان ، بل و لم يهتم عموما بسؤال ناقد مستعجل ،يكتب للصحف والمؤتمرات ، الاستهلال العابر لا ينتبه لأسئلة الوجود العربي ، ولإشكالاته الفضائية ، وقد يخطئ فيعتبرها مجرّد تفاصيل » ومن هنا اتهم " غالبا هلسا " بأنّه ارتكب جريمة في حق المفاهيم الأساسية والمصطلحات التي وردت في النسخة الأصلية ،للتوسع ينظر : حسن نجمي : شعرية الفضاء ، ص 43 .

،حيث لا يبقى المكان مجرّد أبعاد هندسية ، بل يحمل قيما حسّية وجمالية ، ويدفع إلى التذكّر والتخيّل ، ولذلك قصر دراسته على أمكنة الألفة التي تكون لها قيمة ودلالة محدّدة ، فهو يقول عن دراسته أنّها « تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به ، والذي يمكن الدفاع عنه ضدّ القوى المعادية (...) فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ، ذا أبعاد هندسية وحسب ، فقد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز »[556].

فاستثنى الأماكن التي لا يشعر فيها الإنسان بالراحة ، وينفر منها بوصفها أفضية لا يرغب فيها لكونها تحدّ من طموحه و إنسانيته .

لكن لوحظ على هذه الدراسة إهمالها الوظائف الشكلية (البنائية) لعنصر الفضاء ومنطقه العاملي داخل البنية الحكائية .

يأتي بعد " باشلار " المنظّر السوفياتي « يوري لوتمان " Yery Lutman " ليرسي معالم نظرية جديدة ترتبط بمفهوم الفضاء في الحكي ، تقترب أكثر من العمل الفني ،حيث يرى أنّ النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمّن – وبنسب متفاوتة – صفات مكانية تارة في شكل تقابل " السماء / الأرض " وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية ، حين تعارض بوضوح بين الطبقات (العليا / والطبقات الدنيا) وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار / اليمين)، أو بين المهن الدونية والرّاقية)[557].

---

[556] غاستون باشلار : جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، ط 3 ، 1987 ، ص 31 .

[557] آمنة يوسف ، تقنيات السرد ، ص 25.

أمّا الفرنسيان " جورج بولي Jurj Pulu " و "جيلبير دوران Julipr Doram " فقد درسا الفضاء منعزلا مستقلاّ بذاته ، وقامت دراستهما بإقصاء كلّ الصلات التي تجمع الفضاء الروائي بـــ « الأنساق الثبوغرافية الأخرى في العمل »[558].

ولعلّ هذه النظرة النقدية قاصرة عن إدراك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكّلاتها ومظاهرها وبذلك نستنتج أنّ الفضاء الروائي لا يستطيع تحقيق وجوده باستقلاله عن باقي عناصر السرد وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة معها باتّصاله مع آليات الاشتغال الوظيفي للشخصيات والأحداث والرؤيات السردية .

ابتعادا عن هذه الطروحات ، حاول العالم الفرنسي " رولان بورنوف Rulam Purnuf في كتابه (العالم الروائي) تقديم تصوّرات جديدة للفضاء الروائي تتعلّق بالحضور الداخلي الذي يخضع له الوصف المكاني داخل المتن الروائي ، مقترحا وصفا دقيقا « لطبوغرافية الحدث

وأن نحلّل مظاهر الوصف ونهتمّ بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات و المواقف والزمن وأن نقيس درجة كثافة أو سيولة الفضاء الروائي »[559] من أجل الكشف عن القيم الرمزية والأيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه .

هذا التطوّر النظري لعنصر الفضاء الروائي ، أعاد له الاعتبار ووضعه ضمن قائمة المكوّنات الحكائية الأساسية حتى أصبح عنصرا حاسما وأساسيا في النص الروائي ، خاصّة بعد تبنّيه من طرف النظريات النقدية الجديدة (الشكلية و البنيوية) و امتزاجه بالدراسات اللسانية وعلم المنطق ، والسيميائية والعلوم الإنسانية بصفة عامة ، التي ارتقت به إلى درجة عالية من الجمالية والدلالية داخل المعمار الروائي .

---

[558] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 26.

[559] م ن ، ص ن.

ولتحديد وظيفة الفضاء وأهميته في الرواية ، يذهب " رولان بورنوف " إلى إعطائه دورا مميّزا في بناء النص الحكائي ، فبالإضافة إلى كونه الأساس الأول الذي تتركّز فيه وترتكز عليه أحداث الرواية يتّخذ أبعادا ومعاني متعدّدة قد تصبح هي المحور الأول لوجود العمل الأدبي ككل ، « فالفضاء في الرواية يتّخذ أشكالا متعدّدة تفتحه على آفاق تشكيل الفكرة

في النص » [560] حيث يقودنا إلى البحث عنه في ثنايا الإنتاج الحكائي وطرق تمظهره ووسائط تقديمه ، فطبيعة النص الروائي تختلف كلية عن الفنون البصرية الشكلية التي تسهّل عليه الإدراك الحسّي للمكان ، مثل اللوحة والفيلم السينمائي ، « فالوسيلة الموظفة في الأعمال الأدبية تجعلها أكثر الفنون تمثّلا للفضاء ؛ لأننا ونحن نطالع الرواية تقابلنا اللغة الواصفة بكل حيثيات المكان ، فنرى ونسمع ونشم ونلمس ونشعر بالمؤشرات الخارجية الطبيعية كالبرد والحرارة وغيرها »[561].

هكذا نستنتج أنّ سيميائية الفضاء في النصوص الأدبية تجعله أكثر من أن يكون مجرّد تشكيلات هندسية وأبعاد فراغية مسطّحة ، بل يتحول إلى إشارات محمّلة بقوّة إبلاغية قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجية بصورة تحدث الأثر الجمالي في القارئ ، فالفضاء هو « مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيّرة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (مثل الامتداد والمسافة) ، بل إنّ لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع » [562].

1-1 نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان .

---

[560] عمرو عيلان : الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، ص 217.

[561] م ن ، ص ن.

[562] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 36.

يؤكّد أغلب الدّارسين على وجود صلة وثيقة بين مصطلحي " الفضاء والمكان " حتى وإن اختلفا في مفهومهما ، فإذا اعتبرنا " المقهى أو البيت أو الشارع " أمكنة محدّدة فإنّ

« مجموع هذه الأمكنة ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية ، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان ، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء » [563] بمعنى ؛ هو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثّلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية .

بناء على ما تقدّم يمكننا إيجاز الفرق بين المكان والفضاء في النقاط الآتية :

1 – يطلق مصطلح (المكان) على كلّ حيّز جغرافي حقيقي ، أمّا (الفضاء) فيطلق على كلّ فضاء خرافي أو أسطوري – فضاء الحلم ، الموت ،الذاكرة ، الهوية –أو على كلّ ما يدل على المكان المحسوس مثل الخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسّمة ، مثل : الأشجار والأنهار وما يعتور هذه المظاهر الفضائية من حركة أو تغيّر. [564]

2– إنّ الفضاء مفهوم شمولي ؛ إنّه يشير إلى المسرح الروائي بكامله ، و المكان يمكن أن يكون فقط متعلّقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي [565].

3– إنّ الحديث عن مكان محدّد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث ، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني ، في حين أنّ الفضاء يفترض دائما تصوّر الحركة داخله ، أي يفترض الاستمرارية الزمنية [566].

4 – إذا كان للمكان حدودا تحدّه ونهاية ينتهي إليها ، فإنّ الفضاء لا حدود له ولا انتهاء

---

[563] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 63 .

[564] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 245.

[565] حسن نجمي : شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية) المركز الثقافي العربي ، بيروت ، (د ط) ، ص 57.

[566] حميد لحميداني :بنية النص السردي ، ص 63 .

فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتّاب الرواية فيتعاملون معه ، بناء على ما يودّون من هذا التعامل.

وصفوة القول إنّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان ، وبموجب هذا الاتّساع يتحوّل هذا الأخير إلى « شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه »[567]، وبالتالي يصبح الفضاء الروائي «ليس فقط ذلك المحيط الطبيعي الذي تألفه الشخصية ، ولكنّه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقّق فيه كلّ مطالبها ورغباتها ، وهي تتفاعل مع شخصيات أخرى ، لذلك يصبح الفضاء فقط عالما تتحرّك فيه الشخصيات ، أو ديكورا يقع في الخلفية لأفعال الفاعلين ، كما يمكن أن يتقدّم إلينا ذلك في العمل المسرحي ولكنّه يغدو كذلك موضوعا للفعل »[568].

كل ذلك يضعنا أمام فيض من الأسئلة :

هل يمكننا النظر إلى الفضاء باعتباره مكانا جغرافيا ، استنادا إلى ما قاله " بورنوف " ، أم نركّز على طابعه الدلالي تبنيّا لتحديد " جيرار جنيت "، أم نعتمد على حيّز النص تبعا لما يراه " ميشال بوتور "، أم نستند على النظرة الشمولية التي تعطينا صورة تكاملية ، تشكّل في النهاية ما يسمّى " الفضاء " .

بناء على ما تقدّم صنّف الفضاء إلى عدّة أشكال نذكر منها :

1-1-2-1- الفضاء النصي l·espace Textuel :

هو الفضاء الطباعي ؛ وهو فضاء مكاني أيضا ،غير أنّه متعلّق فقط بالمساحة التي تشغلها مستويات الكتابة النصية ، بداية بتصميم الغلاف مرورا بالحروف الطباعية والعناوين وتتابع

---

[567] سعيد يقطين :قال الراوي ،ص 242 .

[568] م ن، ص ن.

الفصول ونهاية بالتصفيح ، أي أنّ تضاريس هذا الفضاء لا تعنى بالمكان الطبيعي أو الرمزي أو التخييلي في داخل النص ، لكنّها تعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي

« جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسّدة على الورق » [569] .

ونفهم من ذلك أنّ هذا الفضاء : يشتغل على مستوى رؤية القارئ ، ويتحقق من خلال إدراكه البصري لتنويعاته المختلفة، لذلك لا يرتبط هذا الفضاء ارتباطا كبيرا بمضمون الحكي لكنّه مع ذلك لا يخلو من أهمية إذ أنّه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي ، وقد يوجّهه إلى فهم خاص للعمل .

1-1-2-2 / **الفضاء الجغرافي** L'espace géographique:

إنّ مفهوم الجغرافيا يعني كما يدلّ عليه أصله الإغريقي " وصف الأرض"

إنّ هذا اللفظ مركّب من جذرين اثنين : سابقة (Gé) ومعناها الأرض ، ولاحقه (Graphie) ومعناها (الكتابة)، فكأنّ لفظ الجغرافيا ، انطلاقا من أصله الإغريقي القديم يعني (علم المكان أو مثول المكان في مظاهر مختلفة وأشكال متعدّدة : الجبال ، السهول، والهضاب ، غير أنّ الجغرافيا أصبحت تنصرف إلى تحديد أمكنة بعينها ذات حدود تحدّها ، وتضاريس تتّسم بها

« ولما كان الفضاء الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية) فإنّ هذه

---

[569] مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبولوتيكا النص الأدبي ، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ط1 2002 ، ص 123 .

الشخصية ما كان لها لتضطرب إلاّ في حيّز جغرافي ، أو في مكان »[570] وعليه يكون الفضاء في هذا التصوّر معادلا لمفهوم المكان الروائي ، وهو الحيّز الذي يتحرّك فيه الأبطال ؛ أي مجموع الأمكنة التي تنتقل الشخصيات منها وإليها في المتن الحكائي .

1-1-2-3-الفضاء الدلالي L'espace sémantique:

يتجاوز هذا الفضاء الحدود المكانية الطبيعية المألوفة ، ليشمل الأبعاد المجازية والإيحائية والدلالية التي يعبّر عنها المكان الروائي ؛ سواء المكان الطبيعي أو المساحة المكانية للكتابة في صفحات الرواية « لأنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا فليس للتعبير الأدبي معنى واحد ، إنّه لا ينقطع عن أن يتضاعف ، ويتعدّد ، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين ، تقول البلاغة عن أحدهما بأنّه حقيقي ، وعن الآخر بأنّه مجازي معنى ذلك أنّ الفضاء الدلالي يتأسّس بين المدلول المجازي ، والمدلول الحقيقي ، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب »[571].

باختصار يضعنا هذا المفهوم للفضاء أمام احتمال تعدّد القراءات بسبب تعدّد الدلالات وتباينها .

1 – 1-2-4 / الفضاء باعتباره منظورا أو رؤية :

يتعلّق بالطريقة التي يستطيع السارد بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي ؛ فهو الذي يتحكّم في اللعبة السردية من البداية إلى النهاية ، بما فيها من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[572].

---

[570] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص143.

[571] مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبولوتيكا النص الأدبي ، ص 167.

[572] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 62.

وإذا كانت هذه أشكال الفضاء عند عموم الدّارسين ، نتساءل عن طبيعة تعامل الباحث السيميائي " ألجيرداس جوليان غريماس " مع هذا العنصر الحكائي ! .

1-2- مفهوم الفضاء الروائي عند " ألجيرداس جوليان غريماس Greimas"

يتحدّد الفضاء الروائي عند " غريماس" بالاستناد إلى تخطيب سلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحوّل إلى فضاء يؤطّر علاقات الشخوص بعضها ببعض في إطار تنظيمي – داخل النص السردي – شبه مستقل عن إرغامات الواقع الخارجي وقيوده« لكونه محكوما بقواعد تعدّ من صلب النص ، ومحدّدة وفق المرجعية الداخلية التي تحدّده كحامل لكون قيمي ، ممّا يجعل أيّ توزيع للفضاء ، لا ينفصل عن مجمل التجارب المشكلة للتّرسيمة السردية » [573].

فالفضاء كما يحدّده المعجم يحتوي على إجراءات التحديد المكاني المؤوّلة من ناحية التلفظ(énonciation) باعتبارها عمليات للوصل والوقف (الفصل) débrayage/Embrayag) تسقط خارجها تنظيما فضائيا شبه مستقل يكون بمثابة إطار يتضمّن البرامج السردية وتسلسلاتها .[574]

ويتوزّع وفق ما تمليه رحلة الشخصية المحورية وتحرّكاتها المتنوعة ضمن معطيات متعدّدة بغرض إنجاز البرنامج السردي الموكل إليها .

وانطلاقا من تلك الملاحظات والتصوّرات التي أطّرها « فلاد ميربروب V.propp » انتقال الشخصية الرئيسية من مكان إلى آخر في خضمّ محاولاته الرامية إلى سدّ الافتقار الحاصل والمتمثّلة في : [575]

---

[573] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائيات السردية ، ص 87.

[574] المرجع نفسه ، ص 88.

[575] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 62 – 63.

أ – المكان الأصل : وهو عادة مسقط رأس البطل ، ومحلّ العائلة والأنس ، لكن الإساءة تحدث في هذا المكان ، فيترتّب عنها سفر البطل بحثا عن وسائل الإصلاح والإنجاز .

ب – المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي : وهو مكان عرضي مؤقت وجانبي .

جـ – المكان الذي يقع فيه الإنجاز ، أو الاختبار الرئيسي :

توصّل « غريماس » من خلال هذه الأنواع الثلاثة من الأمكنة إلى تحديد نماذج فضائية تتلاءم مع سلسلة التجارب التي يمكن أن يخضع لها البطل في أثناء رحلته من بدايتها إلى نهايتها وهي على النحو الآتي [576] :

1-2-1 – الفضاء الخارجي Espace Hétero Topique .

يقابل المكان الأصل عند " بروب " ، وهو فضاء لا تجري فيه الأحداث الرئيسية ، بقدر ما هو إطار مكاني مدشن للحكاية ، أي هو النقطة المكانية التي ينطلق منها البطل نحو فضاءات أخرى كما أنّه المحدّد النهائي للنقطة الختامية لهذه الرحلة ، وهو ما يتطابق سرديا مع الحالة البدئية والحالة الختامية –أي عودة البطل إلى الفضاء المؤطّر للحالة البدئية –

2-2-1 – فضاء الفعل Topic :

يقابل عند " بروب " الإطارين الثاني والثالث اللّذين يتمّ فيهما الاختبار التأهيلي والإنجاز (الأداء) المتعلّق بالاختبار الرئيسي ، وهو يؤطّر المرحلتين التأهيلية والرئيسية أي لحظة امتلاك صيغ التأهيل (الكفاءة) ولحظة (الأداء) ، أي تحقيق الفعل الإنجازي ، ولذلك يصنّف إلى صنفين :

---

[576] المرجع السابق ، ص 88 – 89.

1-2-2-1 – **فضاء براطوبيقي** Espace Paratopique : يتمثّل في (الهناك La)[577]، وهو فضاء جانبي مخصّص لاكتساب الكفاءات الضرورية ، التي بإمكانها تحديد نمط الوجود السيميائي للذات باعتبارها ذاتا محيّنة ، مالكة للشروط التي تمكّنها من الانتقال من مرحلة الانفصال عن موضوع القيمة إلى مرحلة الاتصال .

2–2 – فضاء إيطوبيقي Espace Utopique :

يتمثّل في "الهنا " "ICI " أين تتمّ الأداءات ، بمعنى أنّه يؤطّر الاختبار الرئيسي ولذلك فهو يتحدّد باعتباره فضاء للفعل بامتياز ؛ أي تحقيق الفعل الإنجازي .

يمكننا صياغة هذه النماذج الفضائية في الشكل الآتي [578] :

<table>
<tr><td rowspan="2">الفضاء الخارجي
Espace
Hétérotopique</td><td colspan="3">تحقيق الإنجازات أو الإنجازات المحقّقة</td><td>الفضاء الخارجي</td></tr>
<tr><td colspan="3">فضاء الفعل Espace topique</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td>فضاء جانبي
Espace</td><td>فضاء وهمي</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Paratopique
اختبار تأهيلي</td><td>Espace Utop
اختبار رئيسي</td><td>هناك (La)</td><td>الحالة النهائية</td></tr>
</table>

[577] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، ص 240.

[578] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، ص 89.

	اختبار تمجيدي (الكفاءة) (الإنجاز) (التقويم)	

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا التصنيف الذي وضعه " غريماس " للبنية الفضائية لا يمكن أن يتعدّى حدود الحكاية الشعبية النمطية إلى فضاءات النصوص السردية المعاصرة ، التي تتعامل مع هذه البنية بطرائق فيها الكثير من التنوّع والثراء .

ولهذا لم تسلم تصنيفات " غريماس " من الكثير من الانتقادات ، وفي سياق هذه الانتقادات يذهب " سعيد بنكراد " إلى أنّ ما يقدّمه – غريماس- في هذا المجال لا يجيب إلاّ عن حركة البطل داخل المساحة الفضائية التي تغطّي الحكاية الشعبية ، وهو من هذه الناحية لا يعدّ سوى رسم لحدود أي فعل ولموضعه داخل هذه التجربة أو تلك ، فالحكاية الشعبية بسبب خصائصها تجعل التنقل داخل الفضاء عنصرا بالغ الأهمية ، ولا يمكن لأيّ حكاية أن تحيد عن هذا الشكل لأنّ البطل كي يكتسب هذه الصفة ، عليه أولا أن يغادر المكان الذي توصف داخله الحالة البدئية ليلقي بنفسه داخل إطار فضائي مجهول ليصل إلى الموضوع الذي يمكّنه من تحديد حالة اتصال جديدة ، وعليه فإنّ الفعل المحدّد لحالة " النقص " هو دائما فعل خارجي ، تقوم به قوى تنتمي إلى فضاء مجهول يفصله وهذا الأخير دائما يفصله عن الفضاء اعتداء يحتوي على عناصر مساعدة للبطل وأخرى معيقة ، أو تمثّلها قوى واحدة "[579] .

[579] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، ص 89.

أمّا الفضاء في النصوص السردية المعاصرة ، فيشتغل حسب ما يذهب إليه – بنكراد – وفق طريقة مغايرة تماما لتلك الطريقة التي حدّده وفقها – غريماس – إنّه ليس تحديدا لنوعية الفعل ولا لتوقيعة ما ، بل هو عنصر مسهم في عملية إنتاج المعنى ، ودلالته لا تتأتّى من العناصر الطبيعية المشكّلة له ، بل تتأتّى عن طريق عرض هذا الفضاء ، وبالتالي طبيعة الدلالة التي تمنح له داخل النص السردي ، ذلك أنّ عملية انتزاع العنصر الطبيعي من بنيته الأصلية وتثبيته داخل بنية جديدة (عالم النص السردي) تمنح للفضاء دلالة جديدة هي تركيب لمعنيين : معنى العنصر داخل البنية الأولى ، ومعناه داخل البنية الثانية ، وعليه فإنّ " أيّ فضاء قد يشتغل باعتباره عنصرا مساعدا ، والأمر نفسه ينطبق على ما يسمى بالفضاء المفتوح ، والفضاء المغلق فالانفتاح ليس خاصية معطاة بشكل سابق على تحيين الفضاء داخل النص ، كذلك هو الشأن مع الانغلاق ، إنّ تنظيم العناصر السردية وطريقة تحيين القصة داخل نص ما ، هو الذي يحدّد طبيعة هذا الفضاء أو ذاك حسب ما يذهب إليه هذا الباحث "[580] .

بعد هذه العتبة النظرية ، لزام علينا الانتقال إلى فضاء الرواية- موضوع الدراسة- ومحاولة الإجابة عن أسئلة مفادها : ما هي أشكال الفضاء التي ضمّنها خطاب الرواية ؟ كيف تعامل الكاتب مع كلّ شكل من أشكال الفضاء ؟ .

ينطلق التحليل السيميائي للفضاء من فرضية مفادها أنّ " الفضاء نظام دال يمكن أن نحلّله بإحداث التعاليق بين شكلي التعبير والمضمون ، وننظر إليه على أنّه مركّب كالكلام ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه القيم المحققة من استعماله " [581] ومعنى ذلك أنّ الرواية لا تحتوي على فضاء واحد – كما سبق وذكرنا – على خلاف السينما والمسرح

---

[580] سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، ص 90.

[581] رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية ، ص 97 .

"لأنّ الفضاء الروائي ، مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلاّ من خلال اللغة " [582] ، لذلك فهو يتحقّق من خلال تقنيتين ، الأولى تتمثّل في " الفضاء الموضوعي للكتاب " [583] وهو فضاء يتعلّق بالتقنيات الطباعية بشتّى أنواعها التي تعمل على تكثيف الفضاء السردي وتقويته جماليا وفنيا .

أمّا التقنية الثانية ؛ فتتحقق داخل الخطية اللفظية للخطاب أو بعبارة أوضح داخل خطية الأحداث السردية ، حيث ينتج لنا المظهر التخييلي أو الحكائي للمكان الذي تنقله اللغة ، فيتمّ الاستعاضة بها عن المشاهد والصوّر المكانية المختلفة ، وخصائصها : الجغرافية ، الاجتماعية والحضارية.

انطلاقا من ذلك ، تتمحور دراستنا للفضاء داخل الرواية حول مستويين :

المستوى الأول : يتعلّق بالفضاء النصي ، ونعمد من خلال مقاربته إلى دراسة التقنيات الطباعية المرتبطة بالنص والموزّعة على مساحته ، وما تنفتح عليه من دلالات سطحية وعميقة .

المستوى الثاني : ويتعلق بالفضاء الجغرافي ، بعبارة أخرى – المكان الروائي- ونعمد من خلاله إلى تحديد الأماكن الجغرافية التي تؤطّر الأحداث ، والتي تتحرّك فيها الشخصيات ، وتنتقل منها وإليها ودراسة علائق هذه الأمكنة مع عناصر السرد الأخرى وتبيين مدى أهميتها في السياق السردي من خلال ذكر الوظائف التي تؤدّيها .

إنّ أول محطة لنا في دراسة فضاء الرواية هي استقراء تضاريس الفضاء النصي المرتبط بالغلاف والعنوان والصفحة .... انطلاقا من الشكل الخارجي للرواية باعتبارها كتابا ، وصولا إلى شكل الصفحة باعتبارها محتوى ، فهل استغلّ الكاتب هذه التقنيات الحداثية أم لم يستغلّها ؟ ! .

1 – الفضاء النصي L`espace Textuel

[582] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 27 .

[583] المرجع نفسه ، ص 28 .

يذهب العديد من النقاد والدّارسين إلى القول : إنّ محاولة استخدام هذا الفضاء كانت أكثر تمظهرا وبروزا في النص الشعري مقارنة بنظيره النثري ، وهم إذ يقرّون بهذا التفاوت في استعمال هذه التقنية يؤكّدون المقولة النقدية الشهيرة « يجوز للشاعر ما لايجوز للناثر ».

وتأتي تجارب الشعراء المعاصرين لتؤكّد بالفعل هذه النظرة ، حيث لم تعد مجرّد تجارب شعرية فحسب ، وإنّما أصبحت تجارب بصرية أيضا ؛ ونمثّل لذلك بتجربة الشاعر الجزائري " عزالدين ميهوبي " *وتجربة الشاعر الجزائري " عبد الله حمادي" في ديوانه " البرزخ والسكين " ** الذي لجأ فيه إلى شكل جديد من أشكال الكتابة الشعرية معتمدا على تقنية الأسطر الشعرية المقلوبة الاتجاه ، وتجربة أخرى أعمق للشاعر المغربي " محمد بنيس" الذي

وظّف ما يصطلح عليه " الفضاء الصوري "[584] من خلال اهتمامه بسمك الخط وحجمه وموقعه وتوظيفه للمتن والحاشية ، والأسطر وحافاتها ، بمعنى الاعتناء بالفضاء من ثلاثة جوانب " الخط، الفضاء النصي ، الفضاء الصوري "[585] .

كل هذا لا ينفي وجود بعض العلامات والإشارات الدالة على هذا الفضاء ضمن النصوص السردية ، إذ يعنى هذا الأخير – الفضاء النصي – « بالحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرواية » [586]، وتشمل هده الكيانات النصية "طريقة تصميم

---

*نمثّل لذلك بديوانه " ملصقات – شيء كالشعر " للتوسع ينظر : عزالدين ميهوبي : ملصقات – شيء كالشعر ، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، الجزائر ، ط1 ، 1997.

**عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،سوريا ، ط1، 2000 .

584 ينظر : محمد الماكري : الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي – المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1، كانون الثاني 1991، ص ص 93 ، 243 ، و 248 .

585 المرجع نفسه ، ص 250 .

586 مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبولوتيكا النص الأدبي ، ص 123 .

الغلاف ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول ، وتغيّرات الكتابة المطبعية ، وتشكيل العناوين وغيرها "من التمظهرات الشكلية المنقوشة على الورق التي تتحرّك فوقها عين القارئ .

وبمجرّد أن نناقش ونحلّل مثل هذه المظاهر أو الكيانات النصيةّ ، نكون قد عرفنا الكتاب – على اعتبار الرواية كتابا – تعريفا هندسيا على النحو الذي سطّره " ميشال بوتور " بقوله : « إنّ الكتاب كما نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة ؛ وفقا لمقياس مزدوج : طول السطر، وعلو الصفحة »[587]، أمّا البعد الثالث الذي يتحدّث عنه هنا : هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات .

وهكذا تحدّد أبعاد الكتاب بطول السطر فيه ، وعدد صفحاته وعلوّها وذلك استنادا إلى أنّ « الفضاء الروائي يوجد من خلال اللغة ، لأنه فضاء لفظي " Espace Verbale " (....) ولّما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود والناقص بالضرورة ذلك كان يدعوا الراوي إلى تقوية سرده ، بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع »[588].

هذا ونتيجة لالتقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد ، يعرف بالفضاء الموضوعي للكتاب" L´espace Objectif " ونفهم من ذلك أنّ هذا الفضاء يختص بالصفحة والكتاب بمجمله ، حيث يعتبر المكان المادّي الوحيد في الرواية الذي يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ ، ومن تمّ نستطيع القول إنّه إذا كان الفضاء الجغرافي يتعلّق بالمكان الذي تتحرّك فيه الشخصيات ، فإنّ الفضاء النصي يعنى بالمكان الذي تتحرّك فيه عين القارئ ؛ أي فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة –

وقبل الولوج إلى أغوار النص ، واستقراء المكان الطباعي الذي شغله وجب علينا طرح أسئلة تكون الإجابة عنها تحديدا للجغرافية الطباعية للنص الروائي؛ مفادها :

ما مدى توظيف " عبد الله عيسى لحيلح " لمثل هذه التقنيات الطباعية ؟ كيف كان توظيفه لها ، هل كان بشكل اعتباطي عشوائي ، أم حمل بين طيّاته دلالات عميقة ؟ ما علاقة هذه التقنيات بالنص ؟ وما هي الوظائف الفنية والجمالية التي نهضت بها ، هل أضفت هذه

---

[587] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ص 112 .

[588] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 27 – 28.

الكيانات بأشكالها الثبوغرافية وصورها قوة وكثافة وجمالية على النص الحكائي ، أم كانت مجرّد أشكال تزيينية لا أكثر ؟ .

للإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى ، ننطلق من العتبة الأولى التي تلفت انتباهنا وتشحذ أذهاننا بأفكار ودلالات ، وتشوّقنا لمعرفة مضامين النص وأهدافه وهي : الغلاف .

1 – 1– الغلاف :

بدأ كثير من الروائيين في العصر الحديث – مع تقدّم الشكل الطباعي للغلاف ومتن النص الأدبي – يبدعون في جماليات صورة الغلاف الأمامي ودلالاته ، وهو ما سمّاه البعض " العتبة الأولى للنص" ، ولعلّ صدور أعداد كبيرة من الروايات في المدّة الأخيرة ، جعل المتلقي يحاول أن يقرأ هذه اللوحة قراءة سيميائية تحليلية ، مقارنا دلالاتها بدلالات المتن الحكائي وجدير بنا في هذا المقام أن نتساءل عن مدى تقاطع دلالات غلاف الرواية مع متنها ، فهل هناك توافق بين الغلاف بتضاريسه وإيحاءاته والنص بمكنوناته وأهدافه ؟ .

يشكّل الغلاف المظهر الخارجي للرواية ، إذ يعدّ أوّل العلامات النصية التي تقع عليها عين القارئ أثناء اقتنائه للرواية–الكتاب– « ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية كما أنّ

ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بدّ أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية» [1] حيث ينهض هذا التشكيل الخارجي بوظيفتين ؛ وظيفة إشهارية تتعلّق بالناشر ، تنتهي بمجرّد اقتناء الكتاب ، ووظيفة تأويلية تتعلّق بالمتلقي ، الذي قد يكتشف علاقات التماثل الدلالية بين الغلاف والنص « وقد تظلّ هذه العلاقة غائمة في ذهنه » [2] .

بمجرّد ما تقع أعيننا على الرواية ، تلفت انتباهنا مجموعة من الألوان والتيمات الكتابية تحتضنها لوحة تجريدية ، إذا تأمّلناها مليّا نقف مبهورين ولا غرو في ذلك ، لأنّها مقصودة ومتعمدة من ذات المبدع فبغضّ النظر عن مواءمتها أو عدم مواءمتها لمكنونات الرواية ، فهي

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 60.

[2] م ن ،ص ن.

تشكّل لوحة إبداعية لا تقلّ أهمية عن إبداعية النص ذاته ، وجدير بنا أن نشير إلى أنّ لوحة الغلاف واحدة من إبداعات الكاتب – الفنية – حيث كشفت لنا عن هوية " عبد الله عيسى لحيلح " الرسّام أو الفنان التشكيلي * .

فالمتتبّع للوحة الغلاف يكتشف دلالة هذه الرسومات والأشكال والألوان ، دون أن ننسى تلك التيمات الكتابية التي توزّعت على سطح الغلاف ، وأكسبته رونقا فنيا وجمالا وأضفت على الواجهة الأمامية للغلاف طابعا من الإيحاء والدلالة ، وأنارت للقارئ درب الانتقال إلى متن النص ، وشوّقته لاستكناه مكنوناته .فما هي الدلالات التي انفتحت عليها هذه التيمات ، وما هي الوظائف السيميائية التي نهضت بها ؟.

1 –1 –1– اسم الكاتب :

يتوضّع اسم الكاتب – عبد الله عيسى لحيلح – في أعلى الصفحة ، ووجود الاسم في هذا الموضع بالذات ، يوحي بعدّة دلالات منها : الرفعة والسمو ، وكأنّه يقف أمام القارئ قائلا : " هذا أنا عبد الله عيسى لحيلح " مؤلّف هذه الرواية ، لأنّ « وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل »[589] وبتموضعه هذا يعلن عن رسالته، ويعترف بها ، ويلتزم بمضامينها.

بالإضافة إلى هذا التموضع الفوقي أضفى اللّون الأبيض الناصع – على هذا الاسم – طابع الخصوصية والتميّز والغموض لأنّ هذا اللّون يعدّ أكثر الألوان إغراء لمعرفة الحقيقة ، فهو لون مزيج ، إذا مزجنا الألوان جميعا نتحصّل عليه ، إنّه لون عاكس لأشعة الشمس ، لون السكينة والطهر والصفاء.

ما يجعلنا نتساءل عن حقيقة هذا المضمون الإبداعي الذي جعل الكاتب ينتقل من نظم الشعر * إلى كتابة نص روائي ، فالعمل حقيقة يغري ، والاسم وحده يلفت انتباه القارئ الذي طالما تأثّر بأشعاره ، فهاهو ذا يضع بين يديه تجربة جديدة من جنس أدبي آخر (نثر) وبمكوّنات مختلفة .

---

* أقامت المكتبة الوطنية بالحامة معرضا للوحاته الفنية التي رسمها ، على هامش الأمسية الشعرية التي نظمتها له في شهر " ماي 2005 "

[589] المرجع نفسه ، ص 60 .

* للشاعر دواويين نشرت ، وقصائد أخرى : " غفا الحرفان "، وشم على زند قرشي " ،" على هامش الردة " .

1 –1 – 2 – العنوان :

بعد – اسم الكاتب – يتوضّع مباشرة عنوان الرواية مكتوبا بخط أسود قاتم آثاره ممتدة إلى خلفية الصفحة « **كرّاف الخطايا** » ، وفي ذلك إيحاء بإصرار الكاتب على هذا العنوان وإلحاحه على دلالاته وثباته على مكنوناته.

بعد العنوان يطالعنا مؤشر رقمي (1) منقوش هو الآخر بخطّ أسود قاتم ، ويدلّ به على أنّ الكتاب هو الجزء الأول للرواية ، ويتوعّد بأجزاء أخرى ، ونعلم أنّ هذا النتاج هو أوّل عمل روائي للمؤلّف بعد تجاربه الشعرية.

1 – 1 – 3 اللوحة التجريدية :

أهم ما يلفت انتباه القارئ وهو مقبل على اقتناء الرواية ، تلك اللوحة التجريدية التي شكّلتها طائفة من الألوان المتفاوتة الحضور (أحمر ، أصفر ، أبيض) ، إنّها لوحة باهتة المعالم مجهولة الأبعاد ، تكتسي أهمية خاصة ،كونها تشوّق القارئ وتدعوه إلى فك طلاسمها ، وتأويل دلالاتها .

تضعنا هذه اللوحة أمام مشهد غابت ملامحه وضاعت أفقه ، وتلاشت أسسه ، إنّه مشهد للضياع بكل ما تنطوي عليه الكلمة من معاني .

إنّ القراءة العمودية لهذه اللوحة الغارقة في الضبابية تضعنا للوهلة الأولى أمام صورة يكاد يجزم كل من يشاهدها أنّها تتجسّد في هيئة حصان ممدّد على الأرض ، تتدفّق الدماء من كلّ جوانبه–وهو ما يثبته اللون الأحمر الغالب على اللوحة – وفي هذا إيحاء بأنّ الحصان من مخلّفات معركة قوية ، وإلاّ بماذا يفسّر سقوطه وتلاشيه شيئا فشيئا حيث لم يبق منه إلاّ الرأس ، وبماذا يعلّل غياب فارسه؟.

كلّ هذه الملاحظات سطحية ، تخفي بين ثناياها أبعادا عميقة ، فإذا اعتبرنا الحصان – بما ينفتح عليه من دلالات القوة والشموخ ، الأصالة ، الطموح ، النجاح –رمزا لمجتمع القرية بصفة خاصة والمجتمع الجزائري بصفة عامة ؛ فإنّ سقوطه وتلاشيه يوحي بتعطّل المجتمع وركونه إلى السكون والجمود والخضوع، وتخلّيه عن أصالته وقيمه ، واستسلامه للمآسي والأحزان؛ في حين كانت المجتمعات الأخرى تواكب التطور والتقدّم العلمي والتقني .

إنّه مجتمع فقد بطاقة هويّته بين تناقضات الأصالة والمعاصرة ، ضيّع ملامح كيانه بين صراعات الحرية والوجود ، وقّع معاهدة استسلامه بشهادة الزمن الماضي والحاضر ، فسيادة اللون الأحمر وامتداده أفقيا وعموديا ، طولا وعرضا ،يدلّ على أنّ المأساة طالت الجميع؛ القريب والبعيد، الصغير والكبير، لكن هل من سبيل لتجاوز هذه المحنة-الأزمة- وتدارك الأخطاء التي حفّزت على تفعيلها وتنشيطها؟.

ما يبشّر بأمن وسلام قادمين، ويؤكّد القدرة على تجاوز هذه الآلام ، والقضاء على تلك المآسي ؛ أنّ اللوحة لم تحتضن اللون الأحمر فقط –الذي يوحي بفيض من الدموع والجراح وسيل من الدماء ولهيب من النيران- بل احتضنت أيضا اللون الأبيض، ولو بصورة مقتضبة حيث يبعث هذا الأخير على التفاؤل ويوحي بفرج آت.

يتوزّع هذا اللون في شكل قذائف منتشرة، مصدرها غائب الملامح ، لكن الأهم أنّها تحتضن هيئة مجهولة الملامح ، لا يمكن أن نتردّد في القول ونحن نشاهد الرسم ، إنّ الأمر متعلّق بإنسان فمجموع الملامح تتشكّل وتتآلف لتعطي الشكل البشري ، أو الشكل القريب منه ، يمكننا الجزم بأنّها صورة إنسان لكن لا نستطيع أن نحيلها إلى جنس ، أو لون ، أو حتى سن معينة فهل الصورة لطفل أم فتاة أم شيخ ، أم شاب ؟ ولا نستطيع أن نستخرج منها بعض الصفات الخارجية (الفزيولوجية مثل" الطول أو القصر ، أو لون الشعر ، أو شكل العيون" .

من هنا يمكننا القول إنّ الشكل يتعلّق بكائن بشري – ليس بشجرة أو طائر – أضاع معالم وجوده الاجتماعي وانتماؤه الحضاري وسط فوضى القيم والقوانين.

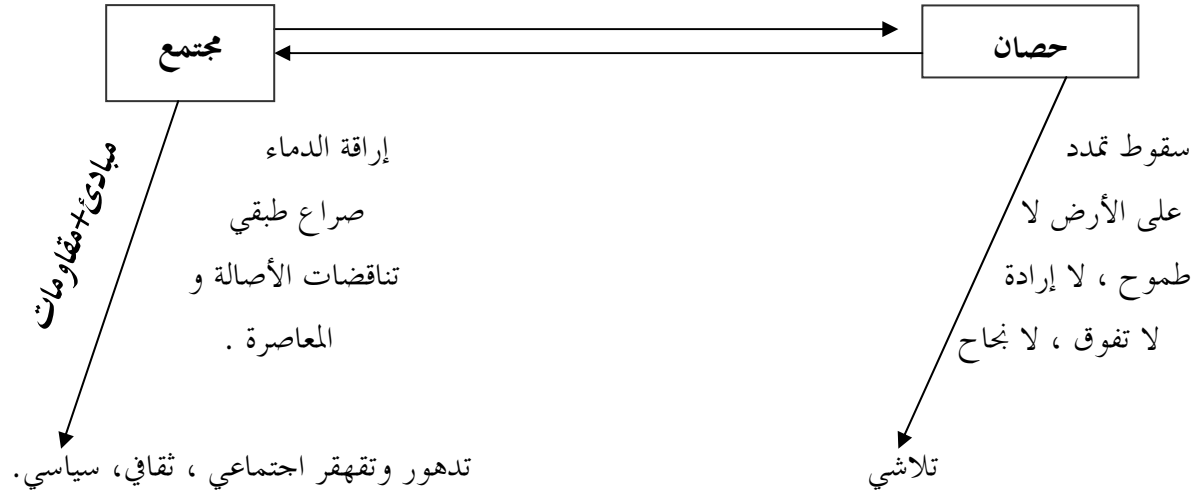
هكذا تتبدّى لنا ملامح العلاقة الرابطة بين اللوحة والنص ؛ فاللوحة صورة لمجتمع القرية وهذا الكائن يحمل صفات الشخصية البطلة – منصور – التي تعاني أزمات فكرية ، سياسية وثقافية ، والتي ضاعت قيمها ومقوّماتها في قرية فقدت أسباب الحياة المعنوية .

وهذا ما يفسّره الشكل الماثل أمام أعيننا ؛ حيث نلاحظ أنّ هذا الكائن يقف بالاتجاه المعاكس للدماء والنيران المتدفقة والملتهبة من رأس الحصان ، ما يدلّ على أنّه يحاول الهروب ، لكن إلى أين؟ وهل سيكون هروبه إلى موقع يكون أكثر أمنا واستقرارا ترمز له تلك البقع الخضراء التي تتراءى لنا بصورة طفيفة – حيث يحمل هذا اللون دلالات الخصب والنماء ، ويوحي بالازدهار

الذي سيعوّض الفوضى والخراب-أم سيكون هروبه إلى موطن يكون أكثر إغراقا في الدماء والمآسي؟!

هذه التساؤلات التي تطرحها لوحة الغلاف نجد إجابة لها أثناء الغوص في أغوار النص واستقصاء أهدافه ، واستقراء مضامينه.

وصفوة القول إنّ هذه الواجهة الأمامية قد مزجت بين نقوش و تيمات كتابية ، ولوحة أسّستها الألوان (الأحمر ، الأبيض ، الأسود ، الأصفر) حيث كان اللون الأصفر سيّد هذه الألوان إذ غطّى مساحة كبيرة من اللوحة ، وذلك للتلميح إلى حالة الوهن والبؤس والمرض التي يعيشها المجتمع فكلّ شيء صار باهتا ، شاحبا .



خطّاطة توضيحية لدلالات الواجهة الأمامية للغلاف .

1 -1 – 4 – الواجهة الخلفية :

على خلاف ما تراءى لنا من خلال الواجهة الأمامية للغلاف ، تتبدّى لنا الواجهة الخلفية خالية من التيمات الكتابية واللوحات التجريدية والعناوين الرئيسية ، والأشكال الثبوغرافية والرسومات والألوان ، وهذا إذا استثنينا الصورة الفثوغرافية للكاتب ، التي تتربّع على الجهة اليمنى للواجهة ، و" عبد الله عيسى لحيلح" إذ يطلّ على القارئ بهذه الحلّة البهيّة كأنه يقف أمامه وجها لوجه ، معترفا بعمله ، متبنيا له ، ملتزما بما جاء فيه من أفكار

ومضامين، مؤكّدا على أهدافه ، قائلا هذه رسالتي وأنا مسؤول عمّا تمرّره من دلالات متعدّدة الأبعاد " سياسية ، ثقافية، اجتماعية".

تسبح هذه الصورة في نهر مقتضب من الكلمات والعبارات ، هذه الأخيرة مقتطفة من بحر النص ، وهي عبارات توحي بالملامح والصفات الفزيولوجية لبطل الرواية" يمشي حافي القدمين شعره منفوش ، شعر ذقنه الأشقر صار يبدو وكأنّه لحية، فحصته مال شعرها إلى السواد..."

بهذا الصدد نخلص إلى : أنّ الكاتب أراد أن يطبع روايته بطابع الواقعية ، واستطعنا استنتاج ذلك انطلاقا من محاولته إسقاط سماته وخصائصه الفزيولوجية – التي تتضح لنا من خلال الصورة–على الشخصية المتخيلة (كائن من ورق) ، وهو إذ يعمد إلى هذه المطابقة؛ يسعى لا ريب إلى تمرير أفكاره وخطاباته عن طريق هذه الشخصية بفعل ما يسنده لها من أقوال وأفعال وسلوكات وبرامج سردية.

ونخلص في الأخير إلى أنّ المظهر الخارجي للرواية كان بمثابة أيقونة " Icône "دالة لأنّ « الأيقونة هي في حقيقتها وشائحية توحي بما تنطوي عليه ثنايا الرواية من أبعاد » [1]

من المظهر الخارجي ننتقل إلى المظهر الداخلي،أي من تضاريس الغلاف، إلى جغرافية الصفحة وأبعادها لنكتشف الطريقة التي تعامل بها الكاتب مع الفضاء الطباعي للصفحة.

1-2- حيّز النص المدروس :

أصبحت « العناية بحجم النص المدروس ، ووصف مساحته عبر صفحات الكتاب المنشور فيه ، من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أيّ دراسة حداثية » [2] ، من أجل ذلك نقدّم وصفا لمساحة النص المدروس ، حيث أنّ الطبعة التي عوّلنا عليها في هذه الدراسة التحليلية هي الطبعة الأولى ، من نشر دار المعارف بعنابة ، بلغ عدد صفحاتها : ستة وثمانون ومائتين (286 ص) ، .بمقاس (12X 22) ، وتؤرّخ هذه الرواية لخلفيات الأزمة الجزائرية ؛ تتوزّع في سبعة عشرة فصلا متسلسلا في بناء مرتّب ، وتطرح مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية .

---

[1] ذويبي خثير – الزبير : سيميولوجيا النص السردي – مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لعزالدين جلاوجي ، ص 37.

[2] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 245 .

وإذا قارنّا بين القضايا التي تعمد الرواية إلى طرحها والحجم الذي أطّرت به نجد أنفسنا أمام سؤال لا مفرّ من الإجابة عنه مفاده : كيف استطاع الكاتب تمرير كلّ هذه الخطابات بأبعادها الاجتماعية والثقافية والسياسية في نصّ متوسط الحجم لا يتعدّى "286 " صفحة ؟ هل يكفي نص بهذا الحجم لحشده بكلّ هذه الدلالات ؟ ما هي السبل التي لجأ إليها الكاتب من أجل استدراك هذا النقص في عدد الصفحات ؟.

لا ريب أنّ هذه المساحة الورقية (عدد الصفحات) وجدت متنفّسا لها في قرائن ومعينات دلّت على انفتاح النص ، وعكست حجمه الحقيقي .

يمكننا تلخيص هذه المعينات-القرائن- في:

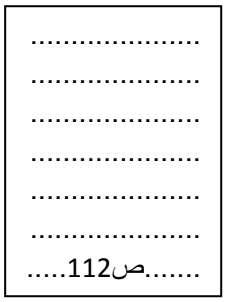
إذا عدنا إلى الواجهة الأمامية لغلاف الرواية ، نستدلّ على انفتاح النص بالمؤشّر الرقمي (1) المتموقع مباشرة تحت العنوان ، إذ يوحي بأنّ الكتاب هو الجزء الأول للرواية وستليه أجزاء أخرى .

تتراءى لنا ملامح انفتاح النص – أيضا – من خلال الملاحظة التي ذيّلت بها خاتمة الرواية ، إذ يعد فيها الكاتب المتلقّي بتتبّع مسار الشخصية البطلة – منصور – ومراقبة ما يستجدّ من أمرها ، ممّا يدل على أنّه يعد القارئ بأجزاء أخرى وذلك في قوله :« أمّا أنا فإنّي أعدك إن كان ما يزال على قيد الحياة وظهر لأكملنّ رصد خطاه ، وتتبّع حركته وفوضاه »[1]

أما أهم معين دلالي يمكننا الاستناد عليه في إثبات انفتاح النص ومعرفة حجمه الحقيقي فنستنتجه بإمعان النظر في صفحات الرواية ، حيث نلاحظ أنّها كتبت بخط متوسط الحجم ، كما أنّها تخلو تماما من العناوين الفرعية والرسومات ، والأشكال الثبوغرافية، بالإضافة إلى ذلك تبدو الفسحة المكانية بين السطور ضيقة (ما يعادل 0,5سم) وكلّ ذلك يضع الورقة الرابحة في صف السواد على حساب البياض ، لينال بعدها السواد السيادة ، وتكلّل الصفحة بسواد كثيف يطغى على البياض ، حتى لا يكاد القارئ يجد فسحة مكانية ، أوفراغا يجعله يستريح من ضغط السواد- الذي تشكّله الكلمات بترّاصها وتسلسلها والعبارات بتتابعها ،

[1] الرواية ، ص 286 .

والفقرات بانتظامها – ونمثّل لذلك بصفحة من صفحات الرواية تفتقر إلى الفراغات الدلالية والأشكال الثبوغرافية ، يجسّدها الشكل (1):


.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....ص112.....

شكل 1

واستعانة الكاتب بهذه العملية مبرّر دون شك ؛كون الرواية تعاني التقلّص المساحي مقارنة بحجم القضايا التي تحتضنها ، وتهدف إلى إيصالها للقارئ وتلقين ذهنه بخباياها– السياسية والاجنماعية والثقافية–

من هنا وجب عليه تعويض هذا النقص بالضغط على الصفحة ، وإلاّ كيف يتسنّى له حصر كلّ الدلالات التي ينفتح عليها النص ، خاصة أمام تلك التقنيات التي عملت على تعطيل حركة السرد وإبطاء وتيرته – وقد لاحظنا من خلال دراستنا لعنصر الزمن أنّ المقاطع المساهمة في تعطيل السرد = 104وهي كثيرة مقارنة بنظيرتها المسرّعة للسرد – ونخصّ بالذكر ما تعلّق منها بالوصف سواء كان نفسيا أم اجتماعيا ، والذي كان يستغرق في كثير من الأحيان فقرات تمتدّ إلى عشرين سطرا ، نحو وصف السارد لغرفة "منصور" في قوله : « ولو تدخل يوما ما

غرفة نومه في دار أبيه القديمة (...) تكدّس عليه غطاء وفراش لم يرتّبا منذ عهد بعيد ، حتى صار لا يعرف فراشا من غطاء »[590].

كلّ ذلك يؤكّد أنّ النص منفتح على حجم آخر يتوافق وطبيعة القضايا المعالجة فيه. الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل، عن الطرق المعتمدة في كتابة النص ؛ فهل كانت الكتابة عادية على امتداد الصفحات ؟ أم نجد داخل المتن تغيّرات كتابية ؟.

وإن سلّمنا بأنّ النص يعاني ازدحاما وكثافة ، فهل هذا يعني أنّه يفتقر تماما إلى بعض الفسحات المكانية أو الفراغات الدلالية ؟ .

بتعرّفنا على أنواع الكتابة وأشكالها داخل المتن نزيل الإبهام عن فضاء الصفحة بصفة خاصة ، وفضاء النص بصفة عامة .

1 –2 –1 الكتابة الأفقية L´écriture Horizontal

هو الشكل العادي للكتابة ، تكون البداية فيه من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار – فيما يخصّ الكتابة بالعربية – ويظهر بصورة جليّة في المواقف السردية والوصفية ، على نحو ما نجد في نصّ الرواية في قول السارد : « .. ويثير نظرك قصاصات الأوراق المتناثرة فوق طاولة النوم وتحتها ، وهذه الفوضى الشاملة التي توزّعت على أرضية الغرفة ، من علب مصبّرات فارغة ، إلى ألبسة قذرة إلى جرائد كساها الغبار ، إلى لعبة شطرنج تناثرت حولها البيادق والقلاع »[591] ، وقد استخدم الكاتب – كما سبق وذكرنا –الطريقة التكثيفية – في وضع أسطر الكتابة على الصفحات التي تبدو مشحونة من أعلاها إلى أسفلها ، وتأخذ الصفحة

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

ص 159

[590] الرواية ، ص 2 – 3 .للتوسع ينظر : المصدر نفسه ، ص ص 187 ، 188 ، 189 ، 190.
[591] الرواية ، ص 03 .

الشكل (1) وهذا ناتج عن تزاحم الأفكار وتراكمها في ذهن "منصور" بكلّ ما يعانيه من أزمات فكرية ، اجتماعية وثقافية .

الشكل 01

1-2-2 الكتابة العمودية L´écriture Verticale

وهي الكتابة التي تستعمل للحوار أو للمقاطع الشعرية المتضمّنة في النص ، حيث لا تستغلّ الصفحة بأكملها ، وإنّما جزء منها فقط كأن توضع الكتابة على اليمين ، أو في الوسط أو في اليسار « فالكتابة في هذه الحالة لا تكون حلية شكلية ، بل تشكيل خطّي عمودي و أفقي وفراغ وسواد مقصود من الناحية الفنية بغية طرح أبعاد إيحائية ودلالية »[592].

فما هي تجليّات هذا النمط من الكتابة في الرواية موضوع الدراسة ؟ .

نعلم أنّه لا رواية بدون حوار – سواء كان خارجيا أو داخليا – فبواسطته تتّصل الشخصيات ببعضها البعض ، بشكل مباشر ومن خلاله تعبّر عن ما يجيش في داخلها من غبطة وسرور ، أو من حزن وقنوط ، غير أنّ تمحور أحداث الرواية حول شخصية واحدة مركزية " منصور " سيضعف لا محال من المشاهد الحوارية ، ويقلّل من العمودية الخطية داخل النص وعلى الرغم من ذلك نجد حضورا مقتضبا للمشاهد الحوارية داخل الرواية ، غالبا ما تنتج عن تقاطع الشخصية المحورية مع الشخصيات الأخرى التي يطغى عليها طابع السكونية ، أو عند

[592] مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبولوتيكا النص الأدبي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر –الإسكندرية ،ط1 ، 2002 ص 155.

لجوء " منصور " إلى غرفته وولوجه في مونولوج مع الصورة الفوتوغرافية أحيانا ، ومع ذاته أحيانا أخرى حيث يستغرق المقطع الحواري فقرات أو بضعة أسطر ، وكلّما كانت وتيرة الحوار متسارعة والجمل موجزة كلّما أخذت الكتابة شكلا عموديا واضحا ، على نحو ما يوضّحه المشهد الحواري الآتي:

« – من الشيخ ؟ ! .

– الشيخ ! .. ألا تعرفه ؟!

– ومن الشيخ ... ؟! أنا لا أعرفه .

– يا لك من مجنون ! .. إمام المسجد .» [593]

ولا يقتصر شكل الكتابة العمودية داخل الرواية على المشاهد الحوارية ، وإنّما يتعدّى ذلك بمجرّد انتقال الكاتب من الفضاء النثري إلى الفضاء الشعري – الحر و العمودي – على نحو ما يوضّحه الشكلين * (1) ، (2) .

ونخلص إلى أنّ الكتابة الأفقية طغت على بنية النص لكن الكاتب في الوقت ذاته لم يهمل بعض أشكال الكتابة العمودية وإنّما

وظّفها ، ولو بصورة ضئيلة .

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

.....
.....
***
.....

[593] الراوية ، ص 62 .

* ينظر أيضا : المصدر نفسه ، ص 233 .

شكل (1) شكل (2)

1–2–3 التأطير L´encadrement :

هو ما اصطلح عليه " ميشال بوتور " : " الصفحة ضمن الصفحة " [594] ويدلّ استعماله على أهمية المؤطّر داخله ، إذ يلعب دورا هامّا في لفت انتباه القارئ إلى قضية محدّدة ، لكنّه يدخل توترا جديدا في النص « شبيها بالتوتر الذي نشعر به في أيّامنا الحاضرة ، في مدننا المليئة بالإعلانات والعناوين ، والمنشورات ، والضاجّة بالأغاني والخطب المذاعة ، وإنّها لهزّات تقطع علينا بقسوة ما نقرأ أو ما نسمع » [595].

لم يجنح " عبد الله عيسى لحيلح " إلى هذه التقنية ، بل استبعدها نهائيا من المتن الروائي ربما لعدم حاجته إليها .

1 –2 –4 / البياض Le Blanc .

يقصد بالبياض تلك المساحات الخالية أو الفارغة التي نجدها عند انتهاء الفصول، أو أجزاء الفصول ، وبين السطور والفقرات ، أو الكلمات في الفقرة الواحدة ، وبمجرّد إدراكنا للبياض نستنتج أنّه يوحي بأبعاد دلالية وإيحائية كدلالة البياض بين الفقرات مثلا على نقلات زمنية ومكانية ، وإذا كانت المساحات السوداء تتوافق مع الكتابة الأفقية المملوءة ، فإنّ المساحات البيضاء تتوافق مع الكتابة العمودية الفارغة حيث « تعتبر المساحات السوداء الأفقية مناطق نشاط وفعل يتمّ داخلها خلق الأشكال وبناؤها ، لأنّها مشكلة من الحركة البنائية

---

[594] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ص 128 .

[595] المرجع نفسه ، ص 130 .

المسجّلة ، أمّا المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنّها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد عملا بنائيا» [596] .

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ البياض يعدّ أكبر مساحة استفزازية للمتلقي ، إذ بواسطته يستطيع الكاتب إشراك القارئ في العملية الإبداعية ، حيث يصبح المتلقي مطالبا أمام هذه المساحات الخالية بتحويل الساكن إلى متحرك والمخفي إلى ظاهر ، والفراغ إلى ألفاظ .

إذا استقصينا الحجم الأكبر للبياض نجده يطغى على الصفحة الأخيرة من كل فصل ، حيث قسّمت رواية " كرّاف الخطايا " إلى سبعة عشرة فصلا ، ينتهي كلّ فصل ببياض ، ليعلن عن بداية الفصل الذي يليه ، ونمثّل لذلك بالشكل (1).

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

شكل (1)

أمّا المساحة الصغرى للبياض ؛ فهي التي تفصل الأجزاء الصغرى للأحداث ، ويكون الفاصل " ختمات ثلاث (***) ، ويمكن التدليل على ذلك بالشكل (2) وقد يتخلّل البياض الكتابة ذاتها ،فيفصل بين كلمات أو جمل ، ويكون الفاصل في هذه الحالة

نقاطا متتابعة ، قد تنحصر في نقطتين ، وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر.

.....
.....
***
.....

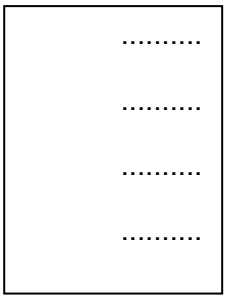
[596] محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 237 .

الشكل (2)

ويمكننا – بعد اطلاعنا على كلّ صفحات الرواية- القول إنّ هذه الأخيرة تفتقر إلى ملامح هذه التقنية وعلاماتها ونعلّل سبب ذلك بـــ:

سبق وأدركنا من خلال تناولنا لعنصر الكمّية النصية – بالدراسة والتحليل – أنّ أوراق الرواية تعاني من كثافة السّواد وطغيانه على مساحتها . الأمر الذي جعل مساحة البياض تتضاءل وتتقلّص ، ولا نعثر لها على أثر إلاّ في نهايات الفصول أو هوامش الصفحات وأركانها

أو بين الفقرات ، أو حين ينتقل بنا الكاتب من الفضاء النثري إلى الفضاء الشعري ، الذي ترتكز فيه الأسطر جهة معيّنة من الصفحة – اليمين ، الوسط ، اليسار – تاركة مساحة للفراغ على نحو ما يوضّحه الشكل التالي :



بناء على ما تقدّم يتبيّن لنا مدى إهمال الكاتب لهذه التقنية وعدم اعتنائه بسماتها التي غذت ميزة النصوص المعاصرة ، لأنّها تكتسي أهمية دلالية تضفي على النص طابع الشعرية و الفنية .

وبعد أن تطرّقنا لكيفية التوزيع النصي ، نحلّل تضاريس التشكيل الثبوغرافي عسى أن نستطيع تحديد انتماءات النص ، هل هو نص يحمل ملامح المعاصرة أم يفتقر إليها ؟.

1 – 2– 5 التشكيل الثبوغرافي Farmation Topogrphique

وهو وليد التطوّر العلمي والتكنولوجي ، خاصة في مجال "الإعلام الآلي الذي أتاح فرصة اختيار أنواع الخطوط للرسم الكتابي الذي ينهجه الكاتب في نصّه الروائي مثل « الكتابة المائلة أو البارزة التي تستخدم للتفرقة بين نص وآخر داخل الرواية عندما يحاول الكاتب إبراز معاني وكلمات بعينها ، أو تستخدم في العناوين الفرعية والرئيسية داخل الرواية بغية إبرازها وتوضيحها لما لها من دلالة إيحائية ورمزية وجمالية في النص" [597] ، حيث يستعمل للعناوين أنواع خطوط مميّزة ، بارزة ذات طابع فنّي وإبداعي ، تجذب القارئ كالخط الكوفي والأندلسي ويختار خطوطا عادية متعارف عليها لكتابة المتن مع إبراز بعض أجزائه ذات الأهمية الحدثية أو المكانية أو الزمنية .

إنّها دراسة للصفحة الطباعية بكلّ ما تحتويه من خطوط متباينة ، وعناوين للفصول وهوامش وأشكال واقعية وتجريدية ، وعلامات ترقيم ، وعلامات إشارية – مثل القوسين والمزدوجتين وما تضفيه هذه الإشارات على النص من دلالات عميقة لأنّها

[597] مراد عبد الرحمن مبروك : جيوبولوتيكا النص الأدبي ، ص 127.

« تمنح صورة النص واتّساقه »[598]، والكاتب بتوظيفه لمثل هذه التقنيات يمنح نصّه زخرفا دلاليا وجماليا وفنيا ، ويسهّل على المتلقي مهمة تدارس النص وإدراك كنهه وتفسير مفاهيمه وحلّ عقده ، فالقارئ يكون مضطرا أمام هذه التنوّعات الإشارية إلى إمعان فكره وتشغيل ذهنه بفكّ مستغلقاتها وتأويل رمزيتها ، ذلك أنّ المفهوم الحداثي للغموض يدعوا القارئ إلى المشاركة في إنتاج النص وبناء دلالاته ، ويضعه أمام مغامرة دلالية قد ينجح في خوضها وقد يفشل .

بعد هذه العتبة النظرية نتساءل عن الطبيعة الثبوغرافية لنص " كرّاف الخطايا " هل توفّر النص على رسومات أو لوحات أو أشكال واقعية وتجريدية ؟ ما هي طبيعة الكتابة النصية هل غلب عليها شكل الحروف العادي أم هناك تغيّرات كتابية صاحبت العبارات ذات الأهمية الحديثة والمكانية والزمانية ؟ على شاكلة الخطوط البارزة التي نلاحظها في رواية الأمير [599] لـــ " واسيني الأعرج " ، إيحاء بأهميتها الدلالية وعمق مفهومها نحو إبرازه للخط أثناء تناوله وتدارسه لرسالة " الأمير " إلى " نابليون بونابرت " في قوله :

« الأحقاد أحيانا تعمي البشر ، الحل الوحيد المتبقي بين يدي هو أن أبدأ في كتابة هذه الرسالة إلى رئيس الجمهورية لويس نابليون بونابرت ، رسالة لا شيء فيها إلاّ ما رأته العين أو أملاه القلب .الأوضاع تغيّرت ولا بدّ أن يكون لويس نابليون بونابرت الذي عرف المنفى يدرك اليوم قسوة الظلم والضراوة التي يشعر بها الإنسان وهو بعيد عن التربة التي نبت فيها ، بعيد عن الوجوه التي يصادفها يوميا قبل أن تنطفئ في انشغالات الدنيا الصعبة وعن الأرض التي كلّما شمّ ترابها ازداد قربا من آلامها »[600].

---

[598] محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 110 .

[599] واسيني الأعرج : كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد–الفضاء الحر، الجزائر، ط1 ،نوفمبر2004.

[600] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ، ص 22 –23 .

فهل نجد مكانا لمثل هذا الخطّ في نص الرواية ؟ ما هي طبيعة التقنيات الإشارية المستعملة في النص ، وما هي الوظائف التي تؤدّيها داخل السياق السردي ؟ أو بعبارة أخرى ما هي القيمة الفنية والجمالية التي أضفتها على النص ؟ .

نستهل دراستنا لهذا العنصر بالتعرّف على نوعية الخطوط الكتابية المستعملة ، والأشكال الموظفة بنوعيها الواقعية والتجريدية .

1 –2 –5 – 1–طبيعة الكتابة النصية :

يكتسي تنويع الخطوط الكتابية – مائلة ، ممطّطة ، بارزة – أهمية فنية وجمالية كبيرة وذلك من خلال الفعل البصري – الذي يمارسه على القارئ ، بلفت انتباهه ونقل تفكيره من موقف إلى موقف آخر ؛ لأنّ « الفضاء الخطي مساحة محدّدة وفضاء مختار ودال بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب »[601] .

جاءت الرواية منقوشة بخط عادي ، حيث لا نجد أثرا للخط المائل أو الخط الممطّط أوالبارز

فهل هذا الغياب لمثل هذه الأنواع من الخطوط يعني انعدام المواقف المفاجئة ، والأحداث المميّزة والمشاهد المشوّقة والمثيرة ؟ .

إنّ استعمال الكاتب للنمط الخطّي العادي ، واستبعاده الأنماط الخطية الأخرى ، قد يعزى إلى الحالة السكونية للشخصيات داخل النص الروائي ؛ فهي شخصيات يغلب عليها طابع الرّتابة والبساطة ، وهي شبيهة بشخصيات المجتمع التي تبنّت الصمت ، واتّخذته ذريعة للخضوع والجمود .

---

[601] محمد الماكري : الشكل و الخطاب ، ص 103 .

من تمّ لم يكلّف الكاتب نفسه عناء إبراز الخط أو تمطيطه سواء للتمييز بين السرد والحوار أو بين السرد والوصف–وصف الشخصيات ، أوالمكان ، أوالأشياء – أوبين الشخصيات الرئيسة المحرّكة للأحداث والشخصيات الثانوية ، أو بين الأماكن المحورية من جهة والأماكن العادية من جهة أخرى ، أو بين المقاطع المسترجعة والمقاطع الاستشرافية .

.

بعد اطّلاعنا على طبيعة الكتابة في نص " كرّاف الخطايا " وكيفية توزّعها ، وتعرّفنا على تضاريس التشكيل الشبوغرافي يمكننا تلخيص أهمّها في الجدول الآتي :

رقم الفصل	الصفحة	الكتابة الأفقية	الكتابة العمودية	البياض	التشكيل الشبوغرافي
1	1 – 12	نمط الكتابة : أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .	توجد كتابة عمودية في (ص 05) تظهر من خلال المشهد الحواري .	يوجد في نهاية الفصل (ص 12) وبين السطور وفي	توجد حروف عادية ومتساوية طوال الفصل الروائي . ويخلو من العناوين

2	27 / 13	الكتابة أفقية على طول الصفحات	توجد كتابة عمودية في (ص 18) ، (19) تتجلى من خلال مشهد حواري .	يوجد في نهاية الفصل (ص 27) وبين السطور والفقرات وفي الهوامش يأخذ شكل ختمات في الصفحة 16 (***)	توجد حروف وكلمات وعبارات عادية طول الفصل ، وتخلو من العناوين ، ولا توجد رسوم واقعية أو تجريدية تعبر عن الأحداث . توجد علامات ننصيص حظيت بها بعض الأسماء في الصفحات 17 ، 18 ، 19 ، 21 ، 25.

				هوامش الصفحات .	الرئيسية أو الفرعية ، ولا توجد رسوم واقعية داخلية تعبر عن الأحداث – توجد علامات نصية

3	42 / 28	الكتابة أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .	توجد كتابة عمودية في (ص 32) أخذت شكل مشهد حواري . وفي (ص 39) على شكل بيتين شعريين في وسط الصفحة .	يوجد في نهاية الفصل (ص 42) وبين السطور والفقرات وفي الهوامش وبين الكلمات من خلال النقط المتتابعة في (ص37 ، 41)	نجد حروفا عادية ومتساوية طوال الفصل ، وتخلو من العناوين الفرعية والرئيسية ، ولا وجود للرسومات ، توجد علامة تنصيص على مستوى الصفحات (31 ، 33 ،39 ، 40 ،41 ، 42) ومزدوجتين (ص 32 ،38 ، والقوسين (ص 36) .
4	56/ 43	الكتابة أفقية طول الصفحات .	لا توجد كتابة عمودية .	يوجد في نهاية الفصل (ص 56 وبين السطور والكلمات (ص 49) بشكل نقاط متتابعة وبين الفقرات وفي الهوامش ويأخذ شكل (***) ص (54)	نجد حروفا عادية طوال الفصل ولا أثر للحروف البارزة ، ويخلو من الرسوم والعناوين ، توجد علامات تنصيص (ص :44 ،45 ، 46 ، 50 والمزدوجتين ص 63 ، 66 .

5	74 / 57	الكتابة أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار	تأخذ الكتابة الشكل العمودي الخطي ص ، 62 مشهد حواري .	تقلصت مساحة البياض بسبب اقتصاره على الهوامش وبين السطور والفقرات ، دون وجوده في نهاية الفصل . يوجد على شكل ختمات في ص : 58 ، 71) .	لا يوجد تشكيل ثبوغرافي – لا واقعي ولا تجريدي – ما عدا بعض علامات التنصيص التي تخللت بعض الأسماء والعبارات في الصفحات (57 ، 58 ، 59 ، 60 ، 62 ، 65 ، 68 ،70 ،74) والمزدوجتين ص (63 ، 66
6	96 / 75	أفقية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار طوال الصفحات .	توجد كتابة عمودية متوازية على مستوى (96) في شكل أبيات شعرية عمودية .	يوجد في نهاية الفصل وبين السطور والكلمات والفقرات ، ويأخذ شكل ختمات (***) (ص 82) .	لا يوجد تشكيل ثبوغرافي ما عدا بعض علامات التنصيص التي ظهرت على مستوى صفحات (75 ، 83 ، 84 ،86) والمزدوجتين (76 ، 78 ، 79) .
7	97 / 103	الكتابة أفقية على طول الصفحات .	لا توجد كتابة عمودية .	يوجد في نهاية الفصل (103) وبين السطور والعبارات والفقرات وفي الهوامش .	الحروف عادية ، يخلو الفصل من العناوين والرسومات التي تعبر عن الأحداث . توجد بعض علامات التنصيص على مستوى (ص 100 ، 101) ومزدوجتين (ص 99) .

8	104 / 157	أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.	توجد كتابة عمودية تجسّدت في مشهد حواري بين " منصور " و " بوخالفي " (ص 120) ، وكتابة عمودية متوازية (ص 126) ، بيتين من الشعر ومشهد حواري (ص 130) ، ومقطعين شعريين ص (138 ، 139) و ص (156 ، 157) .	يوجد في نهاية الفصل (ص 157) ، وبين السطور والفقرات والكلمات والجمل والهوامش ، ويأخذ شكل ختمات في الصفحتين (142 ، 151) .	لا يوجد تشكيل ثبوغرافي على طول الصفحات . ما عدا بعض علامات التنصيص في الصفحات (108 ، 110 ، 121 ، 123 ، 135 ، 140 ، 148 ، 150 151) والمزدوجتين على مستوى ص ص (107 ، 132 ، 134) . و القوسين في الصفحات (112 ، 118 ، 120 ، 131 ، 146).
9	158 / 166	الكتابة أفقية طول الصفحات .	توجد كتابة عمودية على مستوى (ص 166)في شكل	يوجد بين السطور والفقرات والكلمات والجمل	توجد حروف عادية ، طوال الفصل ، ولا أثر للحروف البارزة ويخلو من الرسوم والعناوين ، توجد علامات

			أسطر شعرية ، شغلت الصفحة كلها .	فقط .	تنصيص ص (164 ، 166) ومزدوجتين ص 159 وقوسين 162.
10	167 / 183	الكتابة أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .	توجد على مستوى (ص 171) في شكل مشهد حواري ، وفي شكل أسطر شعرية (ص 180)	يوجد في نهاية الفصل وبين السطور والفقرات والجمل والكلمات ويأخذ شكل ختمات (***) (ص 80)	لاوجود لتشكيل ثوبوغرافي إذ يخلو الفصل من العناوين والرسومات ، ولانجد سوى علامات تنصيص في الصفحات (173 ، 175 ، 177 ، 178 ، 179 ، 182 ، 183) والقوسين في الصفحتين (172 ، 180).
11	184 /194	كتابة أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار على طول الصفحات .	لا توجد كتابة عمودية .	يوجد في نهاية الفصل وبين السطور والكلمات والجمل والهوامش.	يخلو من العناوين والرسوم والأشكال والحروف عادية طوال الفصل . نجد علامات تنصيص في الصفحات (185 ، 186 ، 192) . المزدوجتين ص 185 .
12	195 /227	كتابة أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .	توجد على مستوى الصفحة (198) في شكل حوار ، وفي شكل مقطع شعري ص (203 205) وكذلك	يوجد في نهاية الفصل (ص 227) وبين السطور والكلمات والفقرات .	لا وجود لتشكيل ثوبوغرافي إذ يخلو الفصل من العناوين والرسومات ولا نجد سوى علامات تنصيص في الصفحات (195، 199، 202، 203 ، 208، 211 ،214 ،215، 217،218) والمزدوجتين ، ص 217 والقوسين (ص

		أسطر شعرية ص 223.			207)
13	228 / 239	كتابة أفقية .	توجد على مستوى الصفحتين 238 ، 239 في شكل أسطر شعرية.	يوجد في نهاية الفصل (ص 239) وبين السطور والكلمات والهوامش ونتيجة ختمات (***) في (ص 235)	لا يوجد تشكيل ثوبوغرافي على طول الصفحات وتوجد علامة التنصيص في الصفحات [240 ، 242 ،243 ،247] والقوسين في ص 244) .
14	240 / 247	أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار	توجد في (ص 244) على شكل أربعة أبيات من الشعر .	يوجد في نهاية الفصل (ص 247) وبين السطور ، والكلمات .	لا توجد مظاهر التشكيل الثبوغرافي إلا من خلال تأشير بعض الكلمات بعلامة التنصيص في الصفحات 240 ، 242 ، 243 ، 247 ، والقوسين في (ص244) .
15	248 / 252	أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .	توجد كتابة عمودية في شكل أسطر شعرية ص 251 .	يوجد في نهاية الفصل (252) وبين السطور ، والفقرات .	لا أثر للحروف البارزة ، بل توجد حروف عادية على طول الفصل كما يخلو هذا الأخير من العناوين الرئيسية والفرعية والرسومات التي تعبر عن الأحداث ، ولا يحتوي إلا على بعض علامات التنصيص التي تؤطر كلمات في الصفحات 248 ، 249 ، 250 ،

					251 .
16	258 /269	أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .	توجد على مستوى الصفحتين (256 ، 257) في شكل أسطر شعرية متفاوتة الطول .	زادت مساحة البياض نتيجة المقاطع الشعرية إلى جانب بياض السطور والفقرات في أخر صفحة من الفصل (269)	توجد حروف عادية ومتساوية طوال الفصل الروائي ويخلو من العناوين ولا توجد رسوم تعبر عن الأحداث ونعثر فقط على بعض الكلمات المعلمة بعلامة تنصيص في الصفحات [255 ، 256 ، 260 ،261 265 ،] ومزدوجتين في الصفحة 268 .
17	/270 284	أفقية تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار طول الصفحات.	لا توجد كتابات عمودية .	تضاءلت مساحته فلا نجد له أثر إلا في نهاية الفصل وبين الفقرات والسطور .	توجد حروف عادية ومتساوية طوال الفصل الروائي ويخلو من العناوين الفرعية والرئيسية . توجد بعض الكلمات المعلمة بعلامة تنصيص في الصفحات [272 ، 276 ، 278 ، 280 ، 281 ، 284]

ويتضّح لنا من خلال الجدول ؛ أنّ تضاريس الفضاء النصي جاءت على النحو التالي:

1- اعتمدت كلّ فصول الرواية على الكتابة الأفقية ، ونمط هذه الكتابة يبدأ من اليمين إلى اليسار ، وتضاءلت الكتابة العمودية طوال النص ، ولا نلمس أثرها إلاّ في بعض المشاهد الحوارية ، أو حين ينتقل الكاتب من الفضاء النثري إلى الفضاء الشعري . وقد يرجع هذا إلى تزاحم الأفكار والأحداث والمواقف التي يطمح أو يهدف الكاتب توصيلها إلى المتلقي.

2- لا يوجد تشكيل ثبوغرافي في كل فصول السرد الحكائي بل جاءت كل هذه الفصول مكتوبة كتابة عادية خالية من العناوين أو العبارات أو النصوص البارزة أو المائلة وقد يرجع هذا إلى أنّ النمط السردي في الرواية عني بسرد الأحداث والمواقف والمشاهد التي مرّت بها الشخصيات البسيطة والعادية في المجتمع ، و التي لا تترك أثرا .لذلك جاءت الكتابة عادية وخالية من أيّ بروز أو تشكيل يلفت الانتباه .

ونخلص في الأخير؛ إلى أنّ عدم اهتمام الذات الروائية بالعلامات غيراللغوية (البياض شكل الكتابة، رسومات ، ألواح...) التي غذت مدار الدراسات الحديثة – وعدم احتفاء النص بشعرية الفضاء الطباعي ، يؤكّد تشبّعها – الذات الروائية – بالمرجعية التقليدية ، فحتى في تجربته الشعرية كان عيسى لحيلح متمسّكا بالإطار العروضي الخليلي وبشعر المعلّقات ، ومولعا بالشعراء الفحول ، خاصة عمر بن كلثوم" .

وبعد هذه الإطلالة على التشكيل الثبوغرافي لصفحات الرواية بقي علينا أن نشير إلى دلالات وإيحاءات العنوان ؛ كونه يتربّع على الواجهة الأمامية للغلاف من جهة ويحمل بين طيّاته معاني توحي بمكنونات النص من جهة أخرى ، فما هي الوظائف الدلالية التي نهض بها عنوان الرواية؟ وما علاقتها بمضمون النص ؟ وهل كان محل جذب للقارئ أم محلّ نفور له ؟ .

1-3- سيميائية العنوان :

لا يستطيع القارئ الولوج إلى أغوار النص ، قبل أن تطأ قدمه عتبة البوابة الأولى « وأول عتبة يطأها الباحث السيميولوجي هي استنطاق العنوان واستقراؤه بصريا و ألسنيا » [602] فالعنوان هو البوابة الأولى ، التي يحاول القارئ فتحها ، لأنّه يعدّ أخطر العتبات المتربعة على جسد النص لتهبه كينونته ووجوده .

---

[602] جميل حمداوي : السيموطيقيا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، م 25 ، ع3 ، يناير / مارس 1997 ،

هو أوّل ما يصادفنا – أول ما يقرأ من طرفنا وآخر ما يكتب من طرف الكاتب ويدرك بصرنا ويوجّه فكرنا إلى استكناه مضامين النص وتفكيك شفراته وتأويل محمولاته الدلالية ؛ بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى وبما يمارسه من غواية وإغراء ، إنّه أول مثير سيميائي في النص من حيث أنّه يتمركز في أعلاه ويبث خيوطه وإشعاعاته فيه .

وقد حظي العنوان باهتمام ملحوظ من قبل الدارسين والمهتمين بالنقد والأدب ومختلف المناهج ، حيث أصبح موضوعا خصبا لمختلف التخصّصات وفي مقدمتها اللسانيات والسيميائيات وغيرهما ، مثل علم النفس وعلم الاجتماع .

فالعنوان عند السيميائيين هو المفصح عن طبيعة النص ، والمعلن عن نوع القراءة التي تناسبه ، فهو بالنسبة للقارئ لافتة إشهارية مغرية ، مستفزّة ، تحفيزية ، كيف لا وهو المرسلة الأولى التي يواجهها عند اقتنائه للكتاب ، وذلك بحكم صدارته واحتلاله أولى مساحات الغلاف الهامة .

ومن تمّ نخلص إلى أنّ العنوان من أهمّ العناصر المكوّنة للمؤلّف الأدبي ، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص ، وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي « إكراها أدبيا ، كما أنّه الجزء الدال من النص الذي يؤشّر على معنى ما ، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص ، والمساهمة في فكّ غموضه "[603] ونظرا لهذه الأهمية التي يكتسيها العنوان يواجهنا السؤال التالي : هل يمكن أن نعثر على نص أدبي دون عنوان ؟.

قد تصادفنا قصائد شعرية – خاصة التقليدية منها – لا تحمل عناوين ، نستطيع قراءتها وتدارسها بأيّ منهج نشاء ، دون أن يقلّل غياب العنوان – من مستوى الدراسة ، ومبرّر ذلك أنّ القصيدة الواحدة تطرح عدّة مواضيع ، حيث تكون أبياتها مستقلّة ، ومتعدّدة المضامين

ص 97 .

[603] شعيب حليفي : هوية العلمات – في العتبات وبناء التأويل –النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 2005 ، ص11 .

لذلك كان من العبث جمع شتات هذه المواضيع تحت عنوان واحد ، فاستغنت هذه القصائد عن عناوينها دون أن يشكّل هذا الاستغناء خللا على مستوى فنّيتها .

لكن إذا تحدّثنا عن النصوص النثرية – بمختلف أنواعها – يتغيّر الحكم ، إذ لا يمكن الاستغناء عن عناوينها ، لأنّها نصوص تحتضن أحداثا رئيسية تحرّكها شخصيات تقوم بأدوار مختلفة في أماكن محورية ، لذلك وجب عنونتها لأنّها تتناول مواضيع محدّدة ، وتعالج قضايا معينة وهذا ما يؤكّده " جون كوهن J. Cohen " في قوله: " نلاحظ مباشرة أنّ كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا ، يتوفّر دائما على عنوان ، في حين أنّ الشعر يقبل الاستغناء عنه" [604] ونفسر ذلك بأنّ النثر يتّسم بالانسجام والاتّساق ، بينما الشعر فيمكن أن يستغني عن العنوان لأنّه في الأغلب يفتقر إلى الفكرة العامة التي توحّد النص .

وإذا كانت النصوص النثرية – على اختلاف أنواعها – تحتاج إلى عنونة ، فكيف يتم اختيار الكاتب لهذا العنوان ؟ هل يكون بطريقة عشوائية ، اعتباطية ، أم يخضع لقوانين وقواعد قصدية ؟.

نعلم أنّ العنوان يؤدّي إلى جانب الإستراتيجيات التقنية الأخرى – (اسم الكاتب الصور الواقعية والتجريدية ، الإهداءات والمقدمات) – عدّة وظائف دلالية تشكّل الوسام الأكبر الذي سيحمله النص الأدبي ، وأكثر شيء يرسخ في ذهن القارئ " ونحن في غنى عن التأكيد على أنّ كاتب / مرسل العمل قد أعطى كتابة عنوانه ما أعطاه للعمل من عناية واهتمام ، بل ربما كانت عنونة العمل أكثر – مما تظن إشكالا "[605] .

---

[604] بلقاسم دقة : التحليل السيميائي للبنى السردية ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي ، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر 2002 ، ص 35 .

[605] محمد فكري الجزار : العنوان وسيميو طيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د ط) ، 1998 ، ص 07 .

وبذلك نخلص إلى أنّ اختيار الكاتب لعنوان عمله الأدبي ، غير اعتباطي (عشوائي) بل هو – الكاتب – مسؤول عن هذا الاختيار مثلما هو الحال عند اختيار الآباء أسماء أبنائهم فإن كان المبدع يجهل وظائف العنوان ، فإنّه لا يجهل أبدا أنّ اختياره للعنوان ، ينطلق من التفاعل الحاصل بين وعيه كباث ومرسل ، وبين متن عمله الذي بانتهاء آخر سطر فيه ، يتشكّل عنوانه في ذهن مرسله ، وهو ما يشكّل في النهاية العلاقة بين المبدع وإبداعه – وإن كان المبدع لا يبدع لنفسه ، بل لقارئ فإنّ تلك العلاقة تنمو وتتحوّل إلى علاقة بين الإبداع وعنوانه ، وبين المتلقي ، وكأنّ العلاقة بين الآباء والأبناء لا تبقى لوحدها الأساسية عند خروج الأبناء إلى مجتمع أكبر ، تقوم بين أفراده علاقات متنوعة تختلف عن العلاقة الأولى ، وعليه يكون اختيار العنوان أكثر الأعمال عقلية ، حتى وإن كان النص يبدع في حالة لا شعورية لأنّه – العنوان – « نظام دلالي رامز ، له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة ، مثل النص ، ولا يخفى على أحد وجود شبه كبير بين العنوان وتسمية المولود الجديد، فالتسمية تؤسّس لنسب الطفل واندماجه في الجماعة ، وكذلك الحال بالنسبة للعنوان الذي يؤسّس لانتماء النص الأدبي الثقافي والأيديولوجي والحضاري »[606] .

وبما أنّنا وصلنا إلى نتيجة مفادها أنّ عملية عنونة النص تكون بصورة قصدية ، بعيدة عن الاعتباطية ، وجب علينا التساؤل عن الأسس التي يعتمدها الكاتب في وضعه للعنوان

فهل يكون بناء على أول ما قيل ؟ أو بناء على آخر ما قيل ؟ أم اعتمادا على اسم الشخصية البطلة ؟ أو ارتكازا على الزمن وكرونولوجية الحكي ؟.

لا يعتمد المبدعون طريقة موحّدة في اختيار عناوين نصوصهم الإبداعية ، إنّما لكل كاتب طريقته الخاصة وأسلوبه المميّز ، بل قد تتغيّر هذه الطريقة عند ذات الكاتب من عمل إلى

---

[606] ذويبي خثير الزبير : سيميولوجيا النص السردي ، ص 21.

آخر استنادا إلى طبيعة النص المبدع ووظائفه الإبلاغية ، وتبعا لما يراه الأمثل في التأثير على المتلقي ولفت انتباهه واستفزازه وتحفيزه لقراءة النص ، واستكناه مكنوناته .

ولمّا كان العنوان آخر ما يكتبه المبدع ، فقد يتوافق مع آخر ما قال في نصّه ، لأنّ آخر ما يقال يبقى الأقرب إلى ذاكرة المبدع ، والأرسخ في ذهنه ، وقد يتوافق العنوان مع أكثر الملفوظات تأثيرا وأعمقها مفهوما ، وأخطرها دلالة كما قد يأخذ اسم الشخصية البطلة التي تكون مدار السرد ومحور أحداثه ، نحو رواية " زينب " لـــ " هيكل (1914) وسارة للعقاد (1938) واللاز لـــ " الطاهر وطار " (1975) ، وقد يركّز الكاتب في اختياره للعنوان على الزمن ، وكل هذا « يخدم العنوان ظاهريا ويجعله في العمق عاكسا لتلك الدينامية في التشويق »[607] .

والذي يهمّنا في هذا المقام ؛ أنّ اختيار المبدع لعنوان مؤلّفه لا يكون اعتباطيا ، وإنّما مؤسّسا وفق ضوابط وقواعد تتوافق وطبيعة النص ؛ لكن ما حقيقة العلاقة بين العنوان والنص ؟

يثير العنوان تساؤلا إشكاليا ، من حيث أنه لا يتعدّى في كثير من الأحيان اللفظة الواحدة ؛ نحو : "اللاز " و " الزلزال " للطاهر وطار " و"الانفجار " و " الانهيار " لـــ " محمد مفلاح " ، " البزاة " لمرزاق بقطاش – وبالمقابل نجد حمولته الدلالية تتعدّى بكثير صيغته اللغوية المقتضبة ، وهذا ناتج بالضرورة عن ارتباطه بالنص كونه يلخّص مضمونه ، ويختصر مفاهيمه في عدد محدود من الفونيمات ، وفي هذا الصدد يرى " ليوهوك " Leohoek " أنّ العنوان مجموعة علامات لسانية تصوّر وتعيّن ، وتشير إلى المحتوى العام للنص »[608]، ولهذا تنتفي كل محاولة للفصل بين النص وعنوانه ، فبمجرّد عزل العنوان عن نسيج النص ، يفقد حمولته الدلالية ويصبح لازم الفائدة لأنّ « العمل والعنوان متكافئين تكافؤا سيميوطيقا ، إلى الحدّ الذي يجعل

---

[607] شعيب حليفي : هوية العلامات ، ص 14 .

[608] المرجع نفسه ، ص 12 .

الاهتمام بواحد منهما دون الآخر ، إهدارا ليس لما أهمل فحسب ، وإنّما لما تمّ الاهتمام به كذلك » [609].

من هنا نستنتج أنّ العلاقة بين العنوان والنص علاقة تكامل فلا وجود للأول دون الثاني والعكس صحيح ، فالأوّل « يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ، فهو يقدّم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ، فهو بمثابة الرأس للجسد [610] والثاني تستنبط من خلاله دلالات العنوان ، وهو ما يؤكّد العلاقة التفاعلية : التكاملية القائمة بينهما ، وفي هذا السياق يقول أحد النقاد : « إنّ علم اللغة النصّي يبحث ضمن ما يبحث – في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه وينطلق في ذلك من أنّ عنوان النص يتأثر باعتبارات (سيميولوجية) و (دلالية) و (براجماتية)

فللعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية – قيمة سيميولوجية و إشارية تفيد في وصف النص ذاته » [611] .

انطلاقا من ذلك يعمد القارئ إلى الدخول إلى النص من بوابة العنوان ، مؤوّلا له مفسّرا معطياته ، واصفا مكوّناته ، محلّلا فواصله ، مبتعدا عن النظر إليه على أنّه فضلة لغوية وإنما بالنظر إليه على أنّه مكوّن أساسي يرتبط ارتباطا عضويا بالنص ؛ فيكمّله ولا يتناقض معه بل يعكس دلالاته بدقّة وأمانة « فكأنّه نصّ صغير ، يتعامل مع نص كبير فيأخذ به ، ويهيّئ له السبيل للمقروئية لأنّه يكشف عمّا أراد الكاتب أن يبلّغه إلى متلقّيه » [612].

---

[609] محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص 8.

[610] محمد مفتاح : دينامية النص – تنظير وإنجاز – المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 3 ، 2006 ، ص 72 .

[611] محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، 1987 ، ص 48 ، نقلا عن ، عثمان بدري ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، ص 30 .

[612] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق " ، ص 277.

ولا ريب أنّ العنوان قد اكتسى هذه الأهمية ، وحظي بكلّ هذه العناية انطلاقا من الوظائف التي أنيطت به ، فما هي الوظائف التي ينهض بها العنوان ؟ .

1– 3– 1 وظائف العنوان :

يحتلّ العنوان مكانة مهمة على الصعيد التركيبي والدلالي ، ودعامة هذه الأهمية الوظائف الكثيرة التي يؤدّيها ، فبالإضافة إلى أنّه يعرّفنا بالجنس الأدبي للمؤلّف ، ومضمونه يعمل كذلك على تحفيز « وتشويق القارئ أو السامع أو المشاهد وجذب اهتمامه وتركيز وعيه بأهمية ما يتلقّاه » [613] ، ويهدف إلى تحقيق وظيفة نصية " خصوصا إذا سلّمنا بأنّه بهو أول يتم الولوج منه إلى النص ، فلا يوضع اعتباطا ، وإنّما تؤطّره خلفية ثقافية عامّة تحدّد قصديته ، بمساعدة دلالة تجريبية أخرى تاريخانية » [614].

وذلك باعتبار العنوان " رسالة موجزة(Message) موجّهة من مرسل (Expéditeur إلى مرسل إليه (Déstinataire) قصد إفادة هذا الأخير (القارئ / السامع / المشاهد) بتلخيص مجمل للخطاب ، وعلى هذا الأساس نشأت علاقة وطيدة بين وظائف العنوان ، والوظائف التي اقترحها " رومان جاكبسون R . Yakubson " للغة : من حيث تأديتها للرسالة المرجعية الإفهامية والتناصية ، " لأنّ العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي " [615].

---

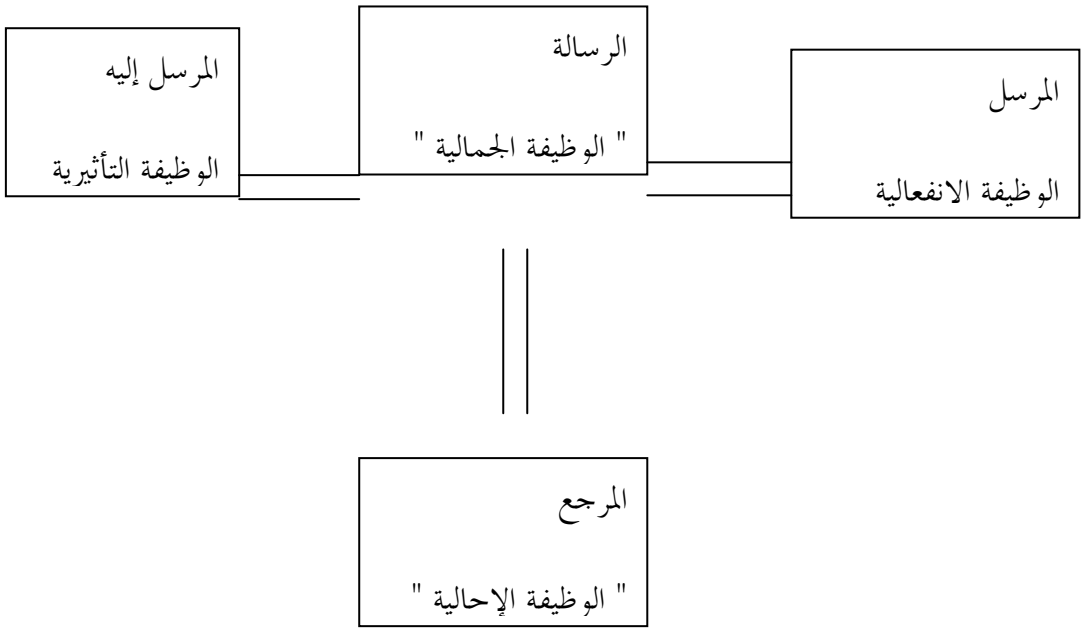
[613] عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الواقعي ، ص 29.

[614] شعيب حليفي : هوية العلامات ، ص 35 .

[615] بلقاسم دقة : التحليل السيميائي للبنى السردية ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني – السيمياء والنص الأدبي – ص34.

اللغة

" الوظيفة الميتالغوية "



وبفضل هذه الوظائف ، تتحقّق العملية التواصلية الناتجة عن قصد التواصل الذي يصدر عن المرسل بغية تبليغ أهدافه وتوصيلها إلى المرسل إليه .

وقد حدّد "جيرار جنيت Gerard Genette " وظائف أخرى للعنوان رتّبها حسب فاعليتها داخل المتن الروائي الحديث في ما يلي : [616]

3-1-1- الوظيفة التعيينية : وتهدف إلى التعرّف على العمل بكلّ دقة وبأقلّ ما يمكن من احتمالات اللبس – من حيث أنّها تعرّف بالمتن وتشير إلى محتواه .

3-1-2- الوظيفة اللغوية الواصفة : هذه الوظيفة تجعل العنوان يقول شيئا عن مضمون النص ، ويصبح وسما وتسمية له .

[616] شعيب حليفي : هوية العلامات ، ص 36 -37.

3-1-3- الوظيفة الإغرائية : وتعمل على لفت انتباه المتلقي ، وشدّه إلى المتن ، بما يقدّمه من اختزال لمضامينه ، وتكثيف لها ، تتطلّب البحث عن توضيح لها ، ولا يتأتّى ذلك إلاّ من خلال الرجوع إلى المتن لتوضيح الدلالات ، والإيحاءات بشكل أكثر تفصيل .

3-1-4- وظيفة المدلول : وهي مرتبطة بالوظيفة الثانية ، إذ أنّ للعنوان وظيفة دلالية كما له وظيفة المدلول ، لأنّه في حدّ ذاته يعتبر نصّا قائما يشير إلى نص ينكتب .

يمكننا أن نلاحظ أنّ العنوان رغم كونه آخر ما كتب ، وآخر ما تنفس به الكاتب في إنتاجه الإبداعي ، صار المولّد الأول لدلالات النص ومكنوناته ، إنّها مفارقة عجيبة ، به يغلق الكاتب كتابتة ، وبه يفتح القارئ قراءته للنص ، فهو " مرجع يتضمّن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى ، بحيث يحاول الكاتب أن يثبث فيه قصده برمّته كليّا أو جزئيا ، إنّه النواة المتحرّكة التي خاط الكاتب عليها نسيج النص ، دون أن تحقّق الاشتمالية وتكون مكتملة – ولو بتذييل عنوان فرعي ، والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النص » [617] .

وصفوة القول إنّ العنوان بمثابة الجملة المركزية أو النواة ، التي تتوالد منها المكونات الأساس للبناء الروائي ، تجذب القارئ وتشحذ ذهنه ، لذلك يجب أن لا تكون نظرتنا إلى العنوان مجرد نظرة براجماتية ، تشكيلية تنحصر في لفت انتباه القارئ وجذب بصره ، لأنّ

« البناء اللغوي للعنوان في شتّى أشكال الخطاب الأدبي يؤدّي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف " البراجماتية ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام ، فهي تفسر طبيعة الاتجاه الفني للكاتب كما تؤشّر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزا عند هذا الأديب أو ذاك »[618].

---

[617] شعيب حليفي: هوية العلامات ، ص 12 .

[618] عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الواقعي ، ص 29 – 30 .

1-3-2-التحليل السيميائي للعنوان :

يتمّ النظر إلى العنوان من زاوية سيميائية عبر مستويين اثنين :

أ- **مستوى خارج نصي** : **Hors – Textuel** ؛ يهتم بدلالات العنوان وإيحاءاته بعيدا عن نصّه ، بمعنى أن نتتبّع دلالته إمّا معجميا أو اجتماعيا، فلسفيا أو تاريخيا ، أي " النظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلّة لها اشتغالها الدلائلي الخاص " [619].

ب- **مستوى داخل نصي** : **Co- Textuel** ، يتمّ النظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية متضمنة في النص ، وموحية بمضامينه وملخّصة لأفكاره ، هو" مستوى تتخطّى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته ومحفّزة إنتاجيتها الخاصة بها " [620].

بعد هذه العتبة النظرية ؛ ننطلق في مسيرتنا باتجاه عنوان الرواية – موضوع الدراسة لنعرف أيّ نوع من الإشكاليات يطرحها هذا العنوان ، سواء من ناحية صيغته اللغوية ، أو من الناحية الدلالية ، فما هي دلالات هذا العنوان ؟ وهل هناك علاقة تكاملية بينه وبين النص ؟ .

- **"كرّاف الخطايا "**

" كرّاف الخطايا " رواية اتخذت من المأساة الجزائرية حالة للبوح السردي ، تروي حكاية زمن من الصعب أن تكون فيه حرّا ، لأنّك إذا أردت أن تكون حرا معناه أن تكون قريبا من التهمة ، قريبا من الإدانة ، قريبا من الموت بمنظور العبيد .

---

[619] محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص 8 .

[620] محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال، ص8.

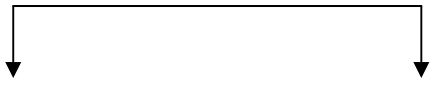
" كرّاف الخطايا " عنوان بهيئته هذه يمثّل علامة إغراء ونقطة تحدّ أيضا ؛ من حيث أنّه يفصح ولا يكشف ، يفصح عن بعض الصفات ولا يكشف عن أسبابها ، وكيفياتها، ، إنّه يجمل ولا يفصّل ، ويطرح أمامنا جملة من التساؤلات لا نستطيع الإجابة عنها إلاّ بالغوص في أغوار النص

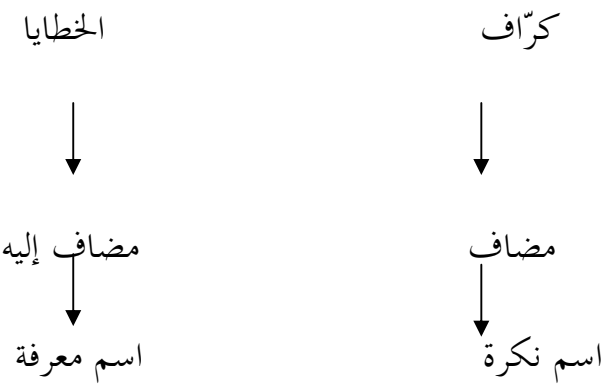
يتشكّل هذا العنوان من دالّين محوريين :

كرّاف + الخطايا

وهو في صورته الحالية جملة اسمية يغيب عنها الفعل ، وكأنّ الكاتب أراد أن يكون العنوان على هذه الصورة التركيبية لقوة الدلالة الاسمية من ناحية ، التي تجعله متجها صوب الاستمرارية والانسياب ، ولأنّها أشدّ تمكنا ، وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من ناحية أخرى .

مكوّنات العنوان





وأوّل دال ظاهر من العنوان هو " كرّاف " ، ولفظة " الكرّاف " نعرّفها معجميا بالاستناد إلى ما جاء في لسان العرب :

" كرف الشيء : شمّه ، وكرف الحمار إذا شمّ بول الأتان ، ثم رفع رأسه ، وقلب شفته وكرف الحمار البرذون يكرف ، ويكرف كرفا وكرافا ، وكرّف : شمّ الرّوث أو البول أو غيرهما .

وحمار مكراف : يكرف الأبوال

والكرّاف : الذي يسرق النظر إلى النساء [1] .

من خلال هذا التعريف المعجمي تضعنا لفظة " الكرّاف " أمام تيمتين سيميائيتين هما =

- كرّاف البول .

- كرّاف النساء .

تطالعنا الصيغة الأولى بدلالة نكاد بعد استقصاء مضامينها السطحية الجزم بأنّها لا تمدّ بصلة لمكنونات النص والمفاهيم العميقة التي ينطوي عليها ، إذ تبيّن هذه التيمة أنّ السلوك متعلّق بحيوان هو الحمار إذ يحاول هذا الأخير تلبية غرائزه المتدفقة ، وذلك بشم بول الأتان وهذا

[1] ابن منظور : لسان العرب ، مج 9 ، دار صادر ، بيروت ، ط1 : 1990 ، مادة (كرف) ، ص 296 .

الفعل نابع بالضرورة عن رغبة ذاتية ، حيث لا توجد حوافز تدفعه إلى مثل هذا السلوك إذا أمعنّا النظر في الدلالة المعجمية نستشفّ نوعا من الفرار والهروب بعد تعمّده شم بول الأتان.

لكن إذا حاولنا الانفتاح على الدلالات العميقة التي ترمي إليها هذه الصيغة انطلاقا من ربطها بما يفصح عنه النص من قضايا يريد الكاتب تمريرها إلى المتلقي – اجتماعية سياسية ، ثقافية – بالاعتماد على البرامج السردية التي أسندها إلى الشخصية البطلة ؛ نستنتج أنّ القضية أكثر من قضية "شم"فقط ، فإذا قلنا حاسة الشم بالضرورة ستنفتح على وظائف الحواس الأخرى " السمع ، اللمس، البصر..."، وانطلاقا من الصيغة النحوية لهذه التيمة" كرّاف البول" ، التي تدل على أنّ القائم بالفعل هنا" مفرد" ؛ يمكننا إسقاط دلالات العنوان على الشخصية الرئيسة "مفردة"، لكن إذا اقتصرت وظيفة الحمار في هذا السياق على الشم ، ثم النفور أو الهروب ؛ إذ يرغب في فعل شيء ثم سرعان ما يرفضه ؛ فإنّ الشخصية البطلة قد حفّزها عدّة دوافع إلى تنفيذ برامجها السردية ، والخوض في سلسلة من الوظائف ، حيث لم تقتصر وظيفتها على الشم فحسب ، وإنّما كانت تتربّص الخطأ وتترقّبه إلى غاية الظفر بالنتيجة التي تطمح إليها وفي الوقت نفسه اكتسبت هذه الشخصية إرادة قوية ساعدها على المحافظة على كيانها لذلك كلّلت أغلب برامجها السردية بالنجاح في نهاية المطاف ، ولا أدلّ على ذلك من الفوضى التي عمّت مجتمع القرية في خاتمة الرواية وإذا حاولنا الربط بين نفور الحمار والدلالة التي ينفتح عليها داخل النص ، نقول إنّ الخطايا التي عمد "منصور" إلى اكترافها – والخطايا جمع خطيئة ، والخطيئة : الذنب على عمد – وتتبّع آثارها كانت تدفعه إلى الهروب إلى عالم الغرفة ، لأنّه يدرك أنّ القرية تحتضن قيما ومفاهيم – سياسية ، اجتماعية ، ثقافية– تتنافى ومفهوم القيم الإنسانية التي دعت إليها

الشريعة الإسلامية ، وتتناسب طرديا مع الأخلاق الفاسدة والمبادئ المندحرة ، التي تشكّل في مجموعها مجتمعا تحرّكه الخطيئة والرذيلة ، وتنير دربه شموع الشر .

من هنا تتبدّى لنا ملامح التوافق بين الصيغة المعجمية ودلالاتها النصية ، حيث أن الحمار وهو يقدم على عملية الشم لم يحبذ هذا السلوك بل هو يرفضه في داخله ، لذلك نفر منه ورفع رأسه ؛ كذلك الشخصية البطلة وهي تكترف الخطايا كانت جروح قلبها تندمل ،ودموع عينيها تنهمر ، وملامح وجودها تنغمر ، وما لجوء "منصور" إلى غرفته ، وشربه للخمر إلاّ محاولة للهروب من واقع القرية الذي حاول انتقاده ، وانتقاد شخصياته ومؤسساته رفضا لسياسة الجمود والركون ، ورفضا للبقاء على هامش الصراعات السياسية والثقافية وحتى الاجتماعية التي كانت حدّتها تتزايد وتشتدّ مع الوقت.

أمّا فيما يتعلّق بالصيغة المعجمية الثانية " استراق النظر إلى النساء" فتضعنا أمام سؤال يلحّ على إيجاد إجابة عنه مفاده : إذا قلنا إنّ هذه الصيغة تحيل إلى الشخصية البطلة وما تقوم به من تربّص وتتبّع للخطايا ؛ فهل كانت هذه الأخيرة تهدف إلى إشباع نظرها بجمال النساء ومفاتنهن ؟ أم تتعدّى هذه الصفة لتشمل شخصيات المجتمع الروائي؟ وإذا كان هذا السلوك يتنافى وتعاليم الدين وتقاليد المجتمع وقوانين الأخلاق ؛ فما هي العوامل التي يلجأ إليها من أجل ردعه ودحره؟.

إنّ العبارة في دلالاتها العميقة لا توحي بمحاولة " منصور" تلقين بصره بالنساء ، وهي إذ تقترن بفعل السرقة والتربّص يعني أنّ هناك موانع ترفض هذا السلوك ، " منصور" لم يهدف من خلال تبنّيه لمهمّة انتقاد مجتمع القرية بمختلف اتجاهاته إلى خدمة مصالحه الشخصية أو تلبية

شهواته النفسية ؛ إنّه لم يلقّن بصره بالنساء وجمالهنّ إنّما لقّنه بالخطايا التي ارتكبت من طرف شخصيات القرية ، حيث بدل مجهودات كبيرة بغرض كشف الأسباب المتعدّدة التي أدّت إلى تأزّم الأوضاع داخل القرية ، التي أضحت تعاني عدّة آفات – اجتماعية(بطالة، سرقة، ..) سياسية (غياب العدالة ، الطمع في السلطة...) ، ثقافية (تهميش المثقفين ، تغييب حضورهم على الصعيد السياسي والاجتماعي،...).

واقتران هذه الصيغة بفعل السرقة والتربّص يدلّ على أنّ العملية التي تقبل عليها الشخصية الرئيسة تستدعي منها الحرص والحذر نتيجة للعراقيل والعوائق التي ستواجهها سواء كانت من طرف السلطة أو من طرف شخصيات القرية.

وفي ذلك إيحاء بأنّ الشخصية الكاتبة لهذا العمل الأدبي ، إذ تتبنّى سياسة البوح بأهمّ الأسباب والحوافز التي أدّت إلى حلول الأزمة بالجزائر (على صعيد الأشخاص والمؤسسات) تتحدّى هذه القوى المساعدة خاصة السلطة التي تحاول كبح كل محاولة لكشف موضع الداء – من أجل استئصاله لأنّ المسكّنات لم تعد تنفع – وأيضا جهل الأفراد بقضايا مجتمعهم ، حيث سيطرت عليهم حياة الرتابة ، وقضت على أحلامهم وطموحاتهم. وكلّها عوائق ومثبّطات لم تمنع الكاتب من تلقين أذن السامع ووعي القارئ ، وبصر المشاهد بالأسباب الخفية التي تقف وراء انهزام المجتمع على الصعيد الأخلاقي والاجتماعي والسياسي والملفوظ السردي الآتي يوضح

ذلك : « كلّ التشوهات كانت في البدء من أجل مصلحة قضيت (....) أرضعونا الخرافة والوهم ، فصار فينا الخوف كبيرا .... وتعلّمنا كيف نعيش لأنّنا نخاف أن نموت ، وكيف نموت لأنّنا نخاف أن نعيش » [621].

بناء على ماتقدّم نستنتج أنّ الصيغتين المعجميتين :

كرّاف الخطايا – كرّاف البول.

كرّاف الخطايا – استراق النظر إلى النساء.

كان حضورهما واضح داخل المتن الروائي ؛ انطلاقا من شخصية "منصور" التي حاولت اكتراف (شم ، سمع ، بصر) خطايا أهل القرية من أجل فضح سلوكاتهم ، وهذا " الكرف" لم يكن بطريقة " جهرية ، علنية" إنّما خضع لطابع " السرية والكتمان" بسبب العوائق والعراقيل التي يمكن أن تقف حائلا بينه وبين إنجازه لبرامجه السردية وتأديته للعملية النقدية.

وما يلفت انتباهنا أنّ العنوان باعتباره دالا لا يظهر في النص إلاّ في بعض الملفوظات السردية ، مثل قول السارد : «.. خاصة أنّه قضى جل ليله متسكّعا يكرف رائحة المعاصي والمخازي ، وقد ظفر منها بما يعمل على خلخلة البناء الاجتماعي حين يجاهر بها »[622] ، وقول " منصور " : " فقد كنت خلف الجدار هناك ، أقتفي أثر الخطايا " [623].

إلاّ أنّه كمدلول يمتدّ من بداية النص ، حتى آخر ملفوظاته ، وينهض في زواياه بأشكال متعدّدة ولا أدلّ على ذلك من تلك الكرّاسة التي كرف فيها " منصور " كل الخطايا ، وعنونها « تتمة المغازي في أخبار المخازي » ، وليس من الصعوبة بمكان أن نستنتج أنّ هذه الكراسة ما هي إلاّ

---

[621] الرواية ، ص 128 .

[622] المصدر نفسه ، ص 242 .

[623] المصدر نفسه ، ص 245 .

الرواية نفسها ، ليكون بذلك التعالق بين ذات الكاتب وشخصية " منصور "، وغالبا ما تتراءى لنا خيوط التقارب بينهما نحو ما نجده في الملفوظ السردي الآتي : " القيد أدمى معصمي

والغلّ أعرق في العنق ...

والنار تكوي أضلعي ، وتريدني ، أبتاه – ألاّ أحترق والليل عسعس في عيوني .. في دمي .

والجوع يلهث في دمي ، ودمي على شبق الرصاصة والهراوة يندفق .

وأنا كباقي الشعب أدفع جزية من رمقتي عما تبقّى في عروقي من رمق

والقيّمون على وصايا الله في هذي المدائن والقرى يسترزقون بلا عرق.

وينادمون السارقين ، ويقطعون بلا دليل كفّ شعب قد سرق.

ماذا جنيت من القلق .. من النبش في تلافيف الغيب وفوضى الأشياء ورائحة الورق وعصارة أفكار الموتى ؟ ؟ "[624]

إنّ الدلالة العميقة التي يوحي بها العنوان تتمحور حول مجتمع يحتضر ، تحت وطأة الخطايا ؛ هذه الخطايا التي لم يقترفها الأفراد اتجاه أنفسهم واتجاه غيرهم فحسب ، وإنّما تعدّت ذلك لتمسّ بكيان الوطن ، حيث لحقته الفتن وسيطرت عليه ، وأصبحت تهدّد وجوده ، مثل ما يوضّحه لنا الملفوظ الآتي :

«إنّها فضائح يندى لها جبين ، ويجعل العين لا تنظر في العين ، .. أهذا فلان ؟ أو تجرأ فلانة على اقتراف هذه المعصية ؟ أين إذن حرمة الجار ؟ .. أمن أجل هذا يترشّحون في كل انتخاب ! .. ولم العمائم واللّحى ؟ ..» [625].

---

[624] الرواية ، ص 220.

ونخلص إلى أنّ عنوان الرواية وجد حضورا في شخصية " منصور " ، ذلك المجنون الذي تمكّن من تتبّع هذه الخطايا ، ومعرفة مقترفيها ، هذه المعرفة التي جعلته في النهار لا يرى إلاّ وجوه قردة على أجساد خنازير ، في قرية خرّبتها الخطايا ، وغشّتها ضبابية ، حجبت عنها رؤية الحق ، قرية يظنّ من يدخلها نهارا أنّها " دير " وأهلها " نسّاك ، إلى أن عرّى " منصور " الأقنعة ، وكشف المستور ، في قوله :«في هذه الليلة سوف تنفتح ورود المعاصي السوداء ، على جدران الأزقة والطرقات وسوف تمتدّ إليها يد الغواة والعصاة لتقطفها ، وتشم عبيرها المسموم ستهب هذه الليلة الريح التي تنكث غزل الأقنعة وتبليه ، ويستيقظ العصاة ليجدوا أنفسهم محاصرين ، بمرايا الحقيقة التي تعكس حتى خلجات الصدور ، فحيثما نظروا رأوا وجوههم ترتدّ إليهم كالحة شوهاء ...»[626] .

وصفوة القول إنّ " النص / العنوان " يحيلنا إلى الآية القرآنية :

(وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحقّ عليها القول فدمّرناها تدميرا)[627]

وبعد استقصائنا لطبيعة الفضاء النصي لرواية " كرّاف الخطايا " ، نعود لنتساءل عن طبيعة الأمكنة المؤطّرة لحركة الشخصيات ، بالنظر إلى جغرافيتها ، فهل حظيت بجانب من الواقعية ، أم غلب عليها طابع التخييل ؟ .

---

[625] المصدر نفسه ، ص 276 .

[626] المصدر نفسه ، ص 273 .

[627] سورة الإسراء ، آية 16 .

11-الفضاء الجغرافي :

إذاكان الفضاء النصي يعنى بالمساحة التي تشغلها مستويات الكتابة النصية – طريقة تصميم الغلاف، الحروف الطباعية ، العناوين، تتابع الفصول-فإنّ الفضاء الجغرافي لا يتعلّق بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي وإنّما يعنى بالمكان الذي يؤطّر الأحداث وتتحرّك فيه الشخصيات ، حيث لا يمكننا أن نتصور نصا سرديا دون تأطير مكاني للأحداث والشخصيات.

وبناء على ذلك اقتصرت دراستنا لهذا العنصر على المستويات الآتية:

1- **المستوى الأول** :نحاول من خلاله معرفة الأمكنة المؤطّرة للأحداث .
2- **المستوى الثاني** : نقوم فيه بتحديد علاقة الشخصيات بالمكان.
3- **المستوى الثالث** : تحديد علاقة الوصف بالمكان .
4- **المستوى الرابع** : تحديد التقاطبات المكانية .

سبق وأشرنا إلى أنّ الفضاء أعم وأشمل من المكان ، فمجموع الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن يطلق عليه اسم فضاء الرواية ، ومادامت الرواية تحتوي على أمكنة متعدّدة الأبعاد مختلفة الأنواع ؛ فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعا، لأنّ الفضاء «وفق هذا التحديد شمولي إنّه يشير إلى المسرح الروائي بكامله » [628].

---

[628] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 63 .

من هنا تواجهنا جملة من الأسئلة تستدعي إجابة عنها تكون كفيلة بإنارة درب الدراسة ، مفادها: ماهي سمات الفضاء الجغرافي المؤطّر لرواية " الكرّاف" ؟ هل يغلب عليه طابع الخصوصية والمحدودية ؟ أم يوحي بدلالات أشمل وأوسع تجعله أكثر من مجرّد أمكنة عادية تتحرّك فيها الشخصيات؟!.

بالعودة إلى الرواية ، وبإمعان النظر في العديد من ملفوظاتها ، وبتحليل بعض المقاطع السردية فيها ، نتمكّن من تقسيم الفضاء المكاني للرواية إلى :

أ- فضاء محدود :

اختار " عبد الله عيسى لحيلح " القرية – بما تنفتح عليه من أمكنة – فضاء لتأطير أحداث قصته ، وقالبا لتمرير العديد من القضايا والأفكار ، وحبلا للتواصل مع المتلقي ، حيث تسري فوقه وقائع القصة وتخترقه الشخصيات ، وتتداخل فيه الأزمنة ، وعلى مستواه يتمّ إنجاز البرامج السردية.

إنّ فضاء القرية اكتسب أهميته الدلالية انطلاقا من احتضانه لمجموعة من الأمكنة المتفاوتة الأبعاد ، المتباينة الوظائف، التي شكّلت في عمومها مسرحا للأحداث ومواقع لتحرّك الشخصيات وتنقلاتها.

من هنا يتبادر إلى أذهاننا السؤال الآتي : ما حقيقة هذه الأماكن التي اشتملت عليها القرية؟

وما هي الأدوار أو الوظائف التي أسندها الكاتب لهذه الأماكن من أجل تمرير أفكاره وتبليغ رسالته للقارئ ؟.

بعد اطّلاعنا على نص الرواية أدركنا أنّ الموضوع الأساسي الذي يهدف "عبد الله عيسى لحيلح" إلى معالجته ، واستكناه أبعاده السطحية والعميقة هو قضية الأزمة الجزائرية بكل ما تنطوي عليه هذه الأخيرة من خلفيات وخبايا ، سواء ما تعلق بأسبابها وعوامل بروزها ، أو ما تعلّق بنتائجها وأهم مخلّفاتها –خسائر مادية ، بشرية ، معنوية –ومن أجل توضيح الصورة أمام المتلقي عمد الكاتب إلى استغلال كافة عناصر السرد لإزالة الإبهام والإفصاح عن الجوانب الفكرية والأيديولوجية والسياسية للأزمة دون إهمال لعنصر، أو إحداث قطيعة بين عنصر وعناصر السرد الأخرى، بل كان التكامل هو الصفة التي لجأ إليها الكاتب فرسم الشخصيات وحدّد سماتها الفزيولوجية والنفسية، وأخضعها لترتيب زمني يتناسب وطبيعة الأحداث ،كما أطّرها بأمكنة شهدت حضورا متباينا على امتداد صفحات الرواية ، فتفرّعت إلى:

- أماكن ذات طابع خدماتي مثل :

" سوق الفلاح ، السوق الأسبوعي [1]

- أماكن ذات طابع اجتماعي نحو :

" المقهى " [2] ، " المسجد " [3] ، " الشارع " [4] ....

---

[1] الرواية : ص 104 .

[2] المصدر نفسه ، ص 05 .

● أماكن ذات طابع إداري مثل : " دار البلدية " [5] " دار البريد " [6] ، المكاتب السياسية " ....

وهذه الأماكن رغم تعدّدها وتباين وظائفها إلاّ أنّها لا تستطيع تمرير أفكار معينة دون تفعيل لهذه الأماكن ، وهذه الأماكن لن تفعّل إلاّ باحتضانها لشخصيات معينة تمثّلها ، فإذا قلنا " المقهى " مثلا ، نتذكّر مباشرة شخصية " عمي صالح " القهواجي بطيبتها وعدوانيتها ، بنفاقها وحبّها للمال ، كونها صاحبة المكان وتعمل فيه ، ومثله " المسجد " الذي تمثّله شخصية " الشيخ " بما تحمله هذه الأخيرة من معاني الخيانة والسرقة وارتكاب للفاحشة .

وعليه يمكننا القول إنّ أحداث القصة جرت في حيّز مكاني ضيّق – القرية – لكن هذا الأخير رغم ميزات المحدودية التي تطبعه إلاّ أنّه استطاع أن يمرّر عدّة دلالات- فكرية/ أيديولوجية/ اجتماعية- نظرا لما ينطوي عليه من أماكن احتضنت شخصيات جمعت بين مختلف المتناقضات ، حيث تباينت قناعاتها ، وتفاوتت طموحاتها واختلفت مستوياتها الاجتماعية والثقافية والدينية، فكان منها (الفقير/الغني ، الخيّر/ الشرير ، القوي/ الضعيف، المثقف / الجاهل) .

وفي هذا المقام جدير بنا أن نتساءل عن إمكانية انفتاح الفضاء الجغرافي للقرية على عوالم أخرى أشمل وأوسع؟!

---

[3] المصدر نفسه ، ص07.

[4] المصدر نفسه ، ص 34 .

[5] المصدر نفسه ، ص 276.

[6] المصدر نفسه ، ص211.

إنّ الفضاء الواسع (المنفتح) قد نجد له حضورا دلاليا من خلال بعض القرائن أو المعينات اللغوية التي تضمّنها السياق السردي ، فما هي هذه المعينات ، وكيف أوحت لنا بملامح هذا الفضاء؟ .

-ب – فضاء متّسع :

بعودتنا إلى متن الرواية ، تطالعنا الكثير من القرائن الدالّة على الفضاء العام الذي تؤطّره – الرواية – ولا ضير من الإشارة إلى البعض منها على سبيل المثال لا الحصر ، مثل قول السارد : « .. كان يفكّر كيف أنّه أحدث لهم مشاكل كثيرة ، لأمّه ولأخته هذه التي تسكن قسنطينة (...) وقد يسمع أخوه الذي يدرس بجامعة العاصمة، ، فيصدّق ويأتي هو كذلك » [629] ، وكذلك ما جاء في قوله : « هو لا يدري أنّ صوته بلكنة " الشاوية " هذه يثير في قلوب الشيوخ شجنا وحزنا ، ويستثير ذكريات مرة ..فهو يذكّرهم بسنوات ما قبل الثورة وما بعد الاستقلال ، أيام كانوا يقصدون سهول الهضاب العليا ، ليحصدوا القمح والشعير كخمّاسين » [630] – ثم قوله : «... يعجبونه وهم يمدحون بضاعتهم ، ويرغّبون فيها بلكنة جيجلية ، فيها من الفرنسية أكثر ممّا فيها من العربية » [631].

حيث حملت هذه الملفوظات معينات لغوية – قسنطينة ، العاصمة ، الشاوية ، الجيجلية – أوحت لنا بملامح الفضاء المتسع ، فهي لا تشير إلى عالم القرية المحدود المعالم ، الضيق الأفق ؛ إنّما ترمز إلى أنّ الكاتب جعل هذا الفضاء الضيق ينفتح على عوالم أخرى ، ليدلّل بالقرية على المجتمع الجزائري لأنّ هذه القرائن كانت عبارة عن إشارات مباشرة إلى أنّ الفضاء هنا هو فضاء وطن، بكلّ ما ينطوي عليه من مؤسّسات ومنظومات اجتماعية وسياسية ، وما يدور فيها من صراعات داخلية.

---

[629] الرواية : ص 73

[630] المصدر نفسه ، ص 105 .

[631] المصدر نفسه ، ص 104 .

ومن تم لم تكن القضية مقتصرة على أزمات قرية احتضنت جملة من الأمكنة، إنّما هي قضية وطن شهد أزمات حادّة على كافة الأصعدة – سياسية ، اجتماعية ، عقائدية، فكرية – حوّلته إلى مستنقع للخطايا ، ومرجع للعقد ، ومشنقة للمثقفين ، ومذبحة للعقلاء ، ومدفن للأبرياء وموقع لسفك الدماء ، والقرية ما هي إلاّ صورة مصغّرة للوطن ، فإن كان الكاتب قد صوّر لنا تلك الصراعات التي خاضها "منصور" ضدّ أهل القرية فهي في حقيقة الأمر ليست إلاّ إسقاط لصراعات الأنا والآخر، الفرد والمجتمع ، وما تلك الأحقاد التي يكنّها " منصور" للسلطة إلاّ تجسيدا للعلاقة بين المثقف والسلطة والتهميش الذي يعانيه جرّاء تغييبه عن القضايا السياسية والاجتماعية لبلاده.

وانطلاقا من ذلك نستنتج أنّ هذا الفضاء (الواسع) الذي أطّر حدود الرواية ما كان ليبرز على السطح لولا بعض المؤشّرات المكانية والدلالية الموحية بأنّ القضايا المعالجة داخل النص هي قضايا أمّة تتعدّى قضايا قرية محدودة الأمكنة والشخصيات .

وبعد تعرّفنا على فضاء الرواية (العام) و (المحدود) بإمكاننا أن نتساءل عن الوظيفة الدلالية التي تؤدّيها الأماكن المؤطّرة لفضاء القرية بصفة خاصة ، والمؤطّرة لفضاء الوطن بصفة عامة ، فهل يمكن أن تؤدّي هذه الأماكن وظيفتها بمعزل عن الشخصيات ؟ .

هل هناك علاقة بين المكان والشخصية التي تتحرّك فيه ؟ وما طبيعتها إن وجدت ؟ .

2-1/ المكان / الشخصيات .

ينهض المكان الروائي بدور هامّ في بناء الرواية ، وقد اكتسى هذه الأهمية انطلاقا من تحرّكات الشخصية وتنقلاتها فيه ، وحين نعزل المكان عن الشخصية يفقد دلالته ، ويتحوّل إلى حيّز جغرافي يفتقد لوظيفته كمكون أساسي في العمل السردي ، ولعلّ أفضل ما يبرز العلاقة المتينة بين الشخصية والمكان ، هو ذلك التطابق الحاصل بينهما ، في كثير من الأحيان – من خلال التسمية أو الوصف ، حيث نجد كثيرا من الشخوص ينسبون «سواء في العالم الواقعي أو

العوالم التخييلية إلى الفضاءات التي ولدوا فيها وارتبطوا بها ارتباطا خاصّا ، فصاروا يميّزون في فضاءات أخرى باسم الفضاء الذي انتموا إليه » [1] .

لهذا أصبحت العلاقة بين المكان والشخصية علاقة تبادلية تكاملية ، فلا المكان يستطيع أداء وظيفته الدلالية بمعزل عن الشخصية ، ولا الشخصية تستطيع الاستغناء عن المكان باعتباره بيتا للرّاحة ، ومسجدا للعبادة ، وشارعا للتسكّع ، فكلّما تحرّكت شخصية في السياق «حرّكت معها فضاء خصوصيا تمتلكه مثلما يمتلكها » [2] .

حيث يشكّل المكان حيّزا تستطيع الشخصيات أن تعتمد عليه في بناء علاقات (ثقافية سياسية ، اجتماعية) مع شخصيات أخرى ، وبذلك يصبح المكان وسيلة للكشف عن سلوكاتها الاجتماعية والنفسية وحتى أبعادها الفزيولوجية ، فهي – الشخصيات – لا ترى فيه مجرّد محيط طبيعي تربطها به علاقة الألفة والحميمية ، ولكنّه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقّق فيه كل مطالبها ورغباتها ، ومن تمّ يصبح تفاعل الشخصية مع المكان الذي تتحرّك فيه دافعا لتطوّر الحدث الروائي ، وبالتالي تكون العلاقة بينهما علاقة وظيفية ، حيث تظهر الشخصية تأثّرها بالفضاء إيجابا أو سلبا ، ويساهم هذا التأثّر في البناء العام للرواية سواء من حيث الشكل أو المضمون .

بإمعان النظر في متن الرواية نلاحظ أنّ كل شخصية تحتلّ مكانا خاصا يتوافق وطبيعة الوظائف التي تنهض بها داخل السياق السردي للنص ، كما يتوافق ونوعية البرامج السردية المسندة إليها ، وقد سبق وذكرنا أنّ فضاء القرية المحدود ضمّن مجموعة من الأمكنة الجغرافية التي تعاني افتقارا دلاليا إذا ما احتضنت شخصيات تتفاعل معها وتمثّلها ، لذلك نلاحظ أنّ الكاتب حاول تمثيل كل فضاء بإسناد شخصيات تؤدّي وظائف تساهم في تحريك وتيرة

---

[1] سعيد يقطين : قال الراوي ، ص 241 .

[2] حسن نجمي : شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، ص 133 .

الأحداث ؛ فالمقهى تمثّله شخصية "عمي صالح القهواجي"، و"المسجد " تمثّله شخصية " الشيخ" والغرفة تمثّلها شحصبة "منصـــور"،...

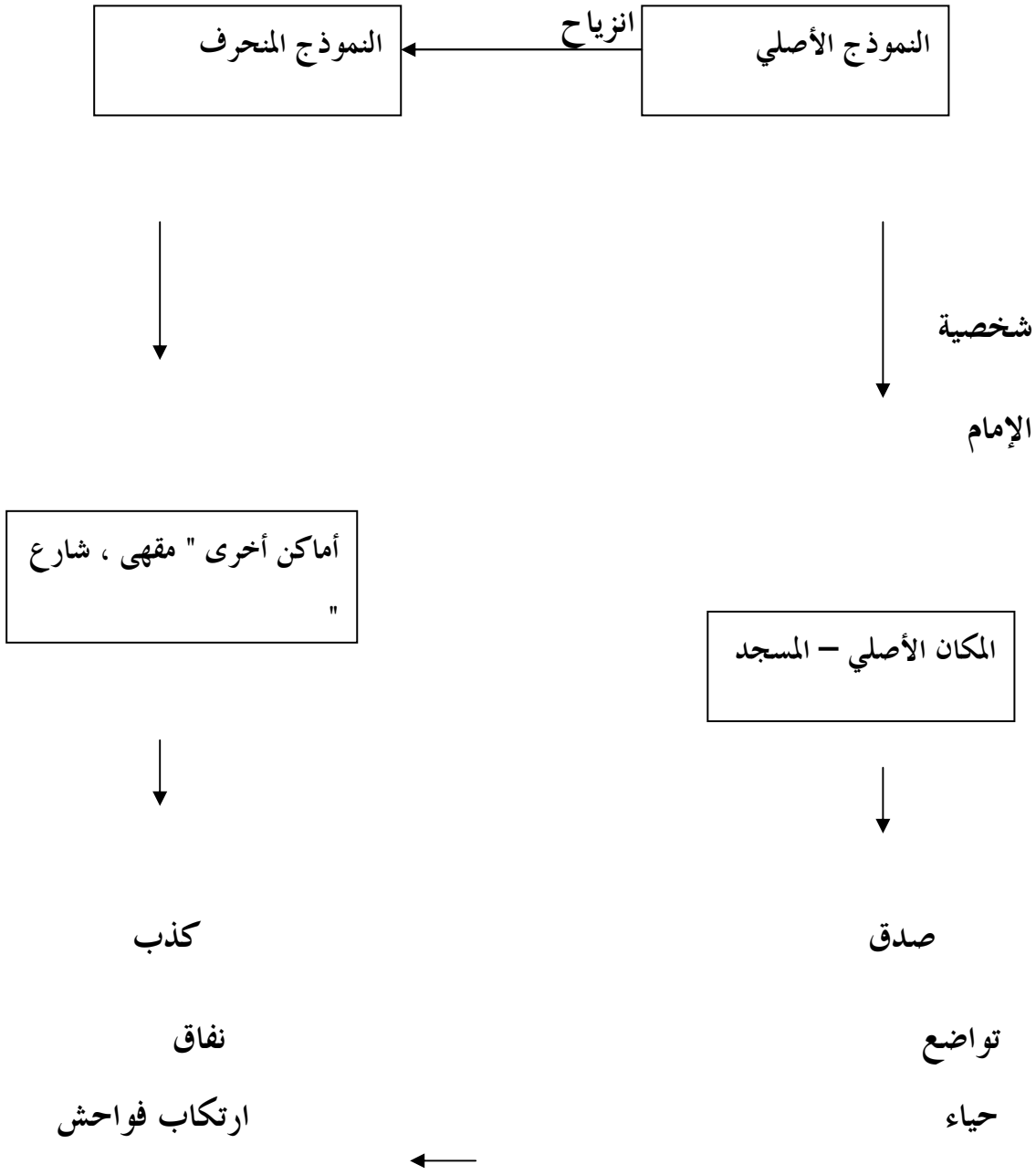
وكل مكان يفرض على الشخصية الممثلة له سلوكات معينة ووظائف خاصة ؛ فإذا تحدثنا عن فضاء "المقهى"مثلا بإمكاننا القول إنّ وظيفة " عمي صالح" محدّدة في تقديم " القهوة" للزبائن ، كما يفرض عليه المكان عدّة سلوكات ، كأن يحسن التعامل مع الزبائن لكسب ودّهم واحترامهم والترويج لعمله.

ونمثّل أيضا بمكان مقدّس " المسجد" ، إنّه فضاء الشخصية الدينية ؛ فيه تؤدّي صلاتها وفيه تنشر العلم والمعرفة.

وإذا اعتبرنا " المسجد" المكان الأصلي المطابق للشخصية الدينية – الشيخ – –حسب تعبير غريماس – يستوجب أن تعطي لنا هذه الأخيرة الصورة المثالية التي يجب أن يكون عليها كل مسلم (صدق- حلم – تواضع – حياء...) ويمكننا قياس مدى مطابقة سمات هذه الشخصية للصورة المثالية التي يفرضها عليها فضاء المسجد ؛ بمجرّد ابتعادها عن هذا الفضاء وارتيادها أماكن أخرى (مقهى ، سوق ، شارع،...) وانطلاقا من تعاملها مع الشخصيات الأخرى أيضا.

بالعودة إلى فضاء الرواية يتبدّى لنا مدى انحراف شخصية "الشيخ" عن الأبعاد والصفات المثالية التي يجب أن تكون عليها باعتبارها ممثلة لمكان مقدّس ، فانتقالها إلى أماكن تثير الشهوة واللّذة كشف نفاقها وخداعها ، وكذبها وفسوقها، ورياءها وأنانيتها ، وذلك ما أفصح عنه استدراج "منصـــور" للإمام وشخصيات أخرى إلى حديقة بيته، لما في هذا البيت من إغراءات مجسّدة في شخص المرأة الفاتنة ، ما يوضحه لنا قول السارد :

" وما كاد المصباح الخارجي ينسفح بنوره في الظلمة الرطبة ، حتى ظنّ كل واحد منهم أنّه هو المقصود بالإشارة ، لأنّه اتفق معه هكذا فأسرع نحو الباب ، ليجد نفسه يحلق في وجوه آخرين كانوا يحلقون في وجوه بعضهم بعضا ، وهم لا يدرون ما يقولون أو يفعلون لقد كان الموقف فوق ما تقدر اللغة على وصفه ، كيف لا ، والشيخ بينهم ! »1



إذا تحدّثنا عن شخصية "منصـــور" يلفت انتباهنا المكان الذي تمثّله – الغرفة – هذا المكان الذي عكس لنا العديد من الصفات الاجتماعية والثقافية ، والنفسية لهذه الشخصية فالفوضى العارمة التي تعمّ الغرفة بأغراضها المتنوعة – من علب مصبرات فارغة إلى ألبسة قذرة إلى جرائد كساها الغبار ، إلى سجادة صلاة لم تنطبع عليها جبهته منذ مدة – تبين بصورة واضحة وجلية الحالة النفسية المضطربة التي تعانيها هذه الشخصية.

كما توحي قصاصات الأوراق المتناثرة فوق طاولة النوم وتحتها ، والمكتبة المعبّأة بالمجلّدات الضخام ، والروايات والقصص والدواوين الشعرية بأنّه مثقف يهتم بالمعرفة ويكتب قصصا وأشعارا. بالإضافة إلى ذلك يدلّ غياب شخصيات أخرى داخل هذا المكان أنّ الشخصية متحرّرة من الالتزامات العائلية ، ومتفرّدة عن باقي الشخصيات الأخرى .

ويمكننا تحديد سلوكات هذه الشخصية داخل هذا الفضاء برصد تصرّفاتها وكيفية تعاملها مع الشخصيات التي تقصد المكان ، فمثلا سمح لنا قدوم أخت منصور لزيارته بالولوج إلى أغوار شخصية "منصور" وتحليل نفسيتها ، بالتركيز على طريقة معاملتها ، وكيفية استقبالها ومدى تأثرها وتغير سياقات تعابيرها ، والملفوظ السردي الآتي – الوارد على لسان السارد– يوضح ذلك: " كان يفكّر كيف أنّه أحدث لهم مشاكل كثيرة ، لأمّه ولأخته هذه التي تسكن قسنطينة "[632].

وهذا ما نلاحظه أيضا عند قدوم " أم منصور" من المدينة إلى القرية ، حيث استطاعت هذه الأخيرة أن تثير فيه مشاعر الطفولة والحنين إلى براءتها ونقاء سريرتها.

وما يلفت انتباهنا في هذا المقام أنّنا لا نسجل انحرافا لهذه الشخصية أثناء ابتعادها عن المكان الأصلي وارتيادها لأماكن أخرى ، بل نلاحظ أن الجنون قد تقمّصها –داخل الغرفة

---

[632] الرواية ، ص 73.

وخارجها – الأمر الذي منحها الحرية اللازمة التي تمكّنها من إنجاز برامجها السردية بكل سهولة انطلاقا من تحرّكها في المكان (سوق ، مقهى ، شارع، مسجد ،...) دون قيود أو عراقيل

ثم تقاطعها مع الشخصيات الأخرى وتعاملها معها بطريقة عشوائية تجعلهم يشكّون في مصداقية أقوالها وأفعالها لتتاح لها فرصة التنقّل في المكان بكامل حريتها.

لكن ما حقيقة هذا التفرّد وما علاقة الشخصية البطلة بالمكان؟.

تتفاعل هذه الشخصية مع جميع الشخصيات ، وتتقاطع معها وتفعّل العديد من الأمكنة باختراقها ؛ لأنّها تؤدّي دور الناقد الموضوعي داخل النص الروائي ، فهي إذ توجه انتقادا للمكان إنّما تنتقد الشخصيات الممثّلة له ، نظرا لما تتمتّع به من حركية وديناميةفعّالة ، ما صوّغ لها إمكانية التفرّد والتميّز عن باقي الشخصيات الأخرى التي وسمت بطابع السكونية كونها لاتحرّك ساكنا أمام الأوضاع ، حيث تتأثر ولا تؤثّر ويقع عليها الفعل دون أن تفعل شيئا وإذا حاولنا تحديد علاقتها بالمكان نحصل على مجموعة خالية(0) لأنّها تتحرّك فيه وتنتقل عبر تشعّباته دون أن تشعر به أو تحس بتفاصيله.

ولعلّ أبرز مكان تتقاطع فيه الشخصيات بصورة مكثفة ، بغض النظر عن طبيعة العلاقة التي تربطها به ؛ هو " المسجد " ؛ فهو مكان مقدّس يجتمع فيه المسلمون لأداء فريضة الصلاة وهو شأن شخصيات الرواية ، يجتمعون فيه أثناء الصلاة ليتفرّقوا بعدها ، كلّ إلى مكانه الخاص نحو قول السارد : " وما إن قضيت الصلاة وتفرّق المصلّون ، حتّى شاع خبر غريب في القرية ... وكلّ الأراجيف في هذه القرية تشاع عقب التفرّق من الصلاة " [633].

ويكشف لنا التقاطع بين الشخصية والمكان عن شبكة من العلاقات الدلالية التي تربط الأمكنة داخل الرواية ، مثل ما جاء على لسان السارد في قوله :

---

[633] الرواية ، ص 58 .

" وما كاد المصباح الخارجي ينسفح بنوره في الظلمة الرطبة ، حتى ظنّ كل واحد منهم أنه هو المقصود بالإشارة ، لأنّه اتّفق معه هكذا ! ، فأسرع نحو الباب ، ليجد نفسه يبحلق في وجوه آخرين ، كانوا يبحلقون في وجوه بعضهم بعضا ، وهم لا يدرون ما يقولون أو يفعلون ، لقد كان الموقف فوق ما تقدر اللغة على وصفه ، كيف لا والشيخ بينهم ! "[634] .

من هنا حظيت شخصية " منصور" باهتمام كبير من طرف الراوي ، حيث نلاحظ في كثير من الأحيان مساندته لأفعالها ، وتحيّزه لسلوكاتها ، وتدخّله تدخّلا مباشرا لنصحها . وسخريته في الوقت ذاته من أفعال الشخصيات الأخرى ؛ لأنّ هذه الأخيرة أضفت على المكان سمة "الفراغ الدلالي" حيث جعلته مجرّد إطار لتنقّلاتها وتحرّكاتها ليقتصر بذلك على الوظيفة الشكلية ، في حين يفترض أن تفعّله ليتعدّى هذه الوظيفة ويكون معادلا موضوعيا لنفسياتها ووضعياتها الاجتماعية ، واتجاهاتها المعرفية والفكرية ، الأمر الذي أثبتته علاقة "منصور" بالمكان لأنها وحدها كما يسمّيها "إتيان سوريو" " Ituan Sorio " القوة الموجهة »[635] لهذا العالم الروائي تعمل على تفعيل الأماكن دلاليا ، باختراقها والتفاعل مع شخصياتها.

ونظرا لهذه القيمة المادية والمعنوية التي يوفّرها المكان للشخصيات ، حظي المكان الروائي باهتمام الروائيين فراحوا يعتنون بجمالياته وفنّياته ، وهكذا نجد أنفسنا أمام سؤال لا مفرّ من الإجابة عنه مفاده : ما هي الوسيلة أو الطريقة المثلى التي اعتمدها الكاتب في تصويره للمكان وما ينطوي عليه من خلفيات أيديولوجية أو فكرية أو نفسية ؟.

2-2 / وصف المكان :

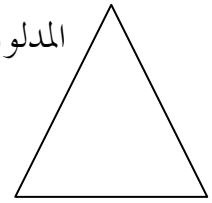
[634] المصدر نفسه ، ص 68 .

[635] عبد المجيد نوسي : التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2002 ، ص 212 .

تعتبر " تقنية الوصف " أنجع وسيلة ، بل الوسيلة الأساسية لتصوير مكان ما في الرواية إذ يتمّ اتّصالنا بفضاء الرواية عبر اللغة المستعملة لأسلوب الوصف الذي يعدّ أهم طريقة يعتمد عليها تصوير الفضاء في الأعمال الأدبية .

تنهض تقنية " الوصف" بوظيفة لها أهميتها الخاصة في كلّ بناء روائي ، إذ تمهّد لنا الطريق للتعرف على الاتجاه الفني للرواية ، فإذا تحدّثنا عن الرواية الواقعية مثلا نجدها تعتني عناية خاصة بوصف الأشياء ، لذلك كان له" وظيفة بالغة الأهمية والخطورة " [636] ، إنّها وظيفة ترتبط بتصوير العالم الواقعي بكل ما ينطوي عليه من اتجاهات فكرية ، ثقافية ، اجتماعية ، وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي عالم الواقع ؛ فإنّ « نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع ، بل إنّها خلق عالم مستقلّ له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره » [637] .

ويمكننا توضيح هذه العملية بإدارج المثلّث الدلالي الذي خطّه " أوجدنOjdan " و " رتشاردز Rechards " في كتابهما " معنى المعنى " [638]، حيث يوضّح لنا عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع .



[636] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص : 82 .
[637] المرجع نفسه ، ص 78 .
[638] م ن،ص ن. .

فالدّال هو الكلمات التي تشكّل العالم التخييلي ، ويقصد به عملية الوصف ، والمدلول هو العالم الخيالي ، أمّا المشار إليه فقد يعنى بعالم الواقع ، وقد يكون أيضا عوالم تخييلية ، من صنع خيال الكاتب ، ولا وجود لها في عالم الحقيقة .

وعليه فـــ" الوصف " ليس مجرّد تصوير مشهدي وفوتوغرافي للأشياء التي تشغل المكان في الرواية ، وإنّما يكون محمّلا بالمعاني والدلالات الموحية ؛ فهو «أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسّي ، ويقدّمها للعين ، فيمكن القول إنّه لون من التصوير ، ولكن التصوير بمفهومه الضيّق يخاطب العين ، أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال (...) لا على أنّها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ، ولكن على أنّها تشكّل مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات » [639].

معنى ذلك أنّ " الوصف " ليس غاية في حدّ ذاته ، وإنّما هو تقنية تقوم بتصوير الأشياء في المكان تصويرا فنيا ، تسير وفق ثلاث وظائف هي :[640]

***الوظيفة الجمالية التزيينية ....Déscription Ornement**

حيث لا يكون الوصف هنا وسيلة تعريف بالموصوف ، ولا أداة في بناء القصة العضوي إنّما يكون هادفا إلى «تزيين النص بالعناصر البلاغية أساسا كالاستعارات وضروب التشبيه وما شاكلها » [3] .

***الوظيفة التفسيرية Description Symbolique**

لا بدّ أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالّة على معنى معيّن في إطار سياق الحكي .

---

[639] سيزا قاسم :بناء الرواية ، ص 79 – 80 .

[640] الصادق قسومة : طرائف تحليل القصة ، ص 208 – 209 .

3 المرجع نفسه ، ص 209 .

*الوظيفة الإيهامية Description Sémiosique بحيث يؤثّر الوصف في القارئ حتى يتوهّم أنّ ما يتقبّله من خلاله هو الواقع .

وإذا كان "جيرار جنيت" قد أكّد لنا أنّه لا يوجد نص سردي خال من الوصف أو بإمكانه الاستغناء عن هذه التقنية في قوله : " إنّ القانون الذي يخضع له السرد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف ، فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنّه من العسير أن نجد سردا خالصا"4.

فإنّ هذا ما نستشفّه بعودتنا إلى متن الرواية ، حيث نلاحظ أنّ الكاتب يهدف إلى تعميق دلالة المكان والتأكيد على أنّ وظيفته تتعدّى الحدود الشكلية. وذلك ما نحاول البرهان عليه بتطرّقنا إلى بعض المقاطع الوصفية بالدراسة والتحليل .

إنّ الكاتب إذ يتبنّى هذه الوظائف في تحديده للمكان وتصويره له يبيّن مدى اهتمامه بهذا العنصر السردي وحرصه على إخراجه في أحسن بذلة للتأثير في المتلقي وجذب فكره ونيل رضاه ، لإدراكه – الكاتب – الأهمية التي يكتسيها المكان في تمرير أفكاره وتبليغ رسالته، الأمر الذي يضطرّه إلى تفادي البساطة في وصفه ؛ لأنّ التعامل مع وصف المكان في الرواية على أنّه مجرد تشييد للخلفية الوصفية ، أو باعتباره ديكورا معيّنا ، فيه نوع من البساطة في التعامل مع هذا الوصف ، حيث تتعدّى مهمّته ذلك بكثير إذ « يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنّه أحيانا يمكن للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم »[641].

إنّ ما يلفت انتباهنا ونحن نقدم على استقصاء أهم المقاطع الوصفية المتعلّقة بالمكان ؛ أنّ " عبد الله عيسى لحيلح" وهو يحاول تمرير فكرة هامة إلى المتلقي ؛ تتمحور حول الأزمة

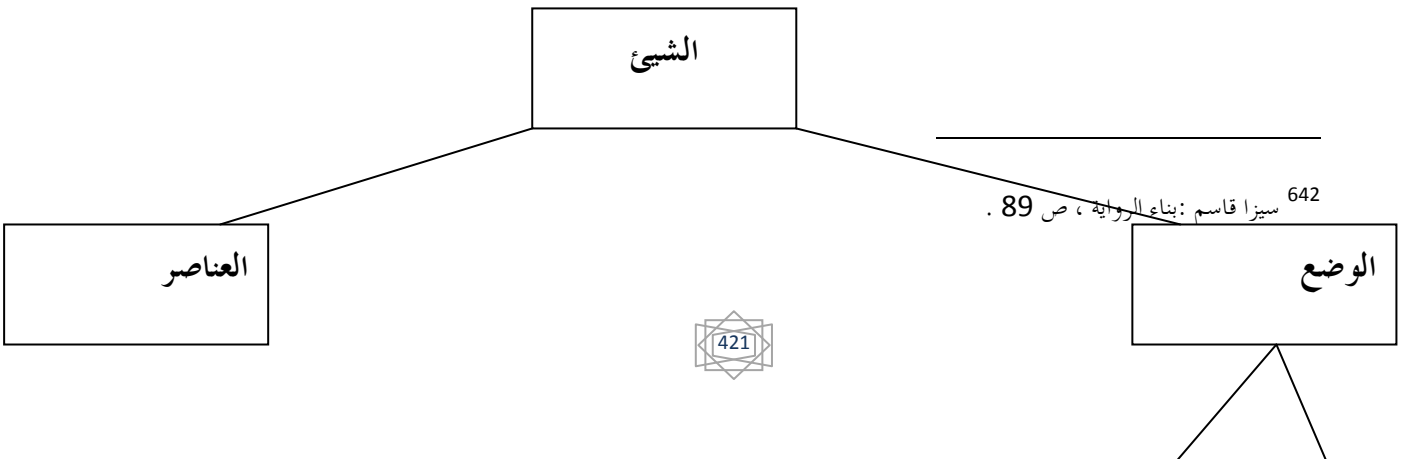
[641] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 70 .

الجزائرية وأسبابها القريبة والبعيدة ، السطحية والعميقة ، الفردية والجماعية ، عمد إلى حشد صفحات الرواية وفصولها بكم هائل من القيم الفكرية والأيديولوجية والاجتماعية، وكان للمكان دوره الفعّال في استجلاء بعض هذه القيم ، من خلال ملء تفاصيله بدلالات عميقة وموحية ، وخلق علاقات بينه وبين الشخصيات (الماكثة أو المتنقّلة) فيه ، وكل ذلك حفّز الكاتب على الاهتمام بوصفه ، والعناية بكلّ وظائفه .

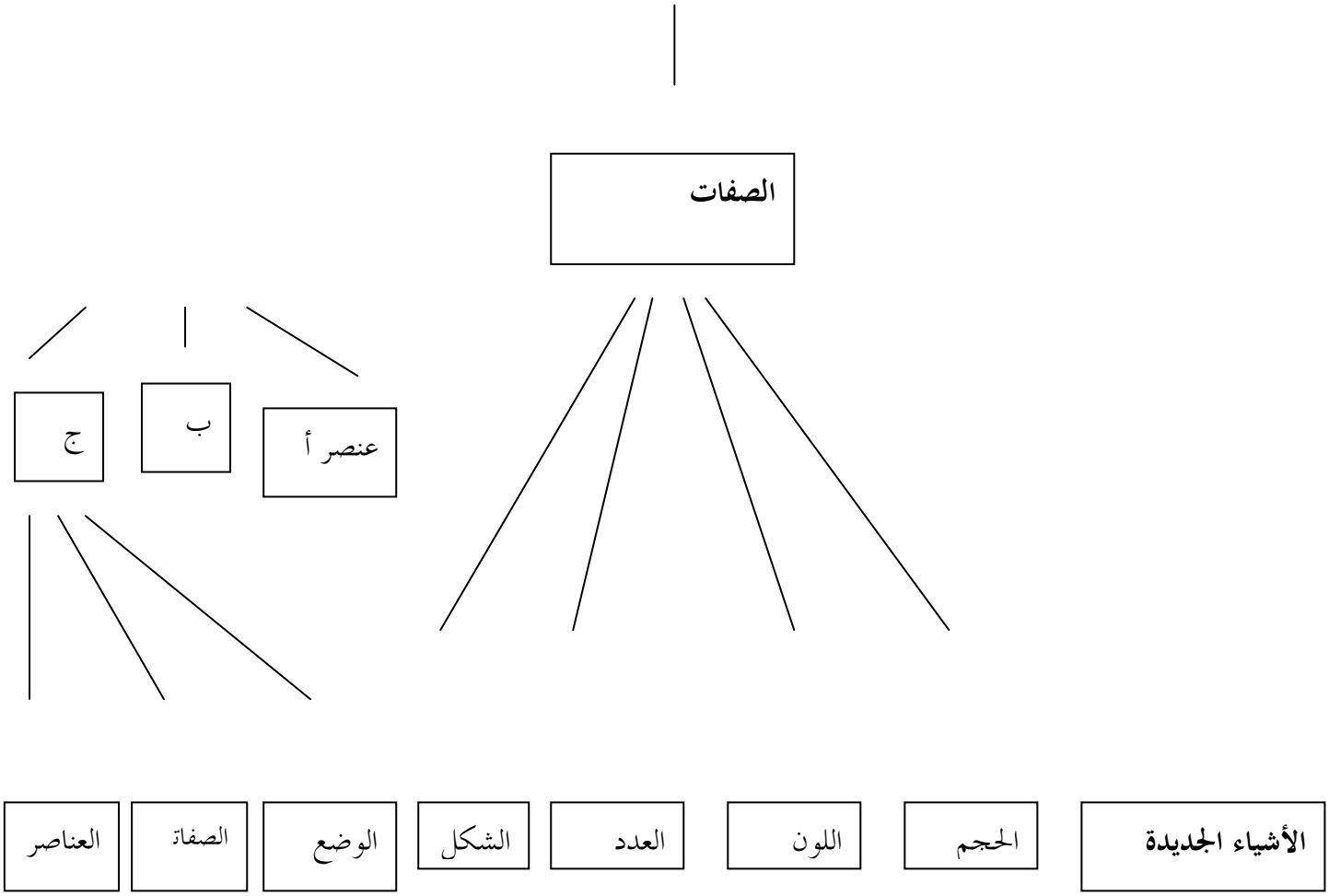
ولعلّ أهم مكان حظي بالوصف الشامل ، والإحاطة الكلية بجميع جوانبه " غرفة البطل " نظرا للأهمية القصوى التي تنهض بها في سياق السرد ، كونها المكان الأصلي للشخصية المحورية المحرّكة للأحداث ، وساعدتها بطرق مباشرة وغير مباشرة في إنجاز برامجها السردية التي شكّلت المحور الأساسي للسرد ، هذا من جهة ، ونظرا للدلالات العميقة التي ترمز لها من جهة أخرى ، حيث يوحي داخلها المؤطّر بالفوضى ؛ بالأزمات الحادّة التي يعانيها الوطن برمّته.

ونعمد إلى تحليل المقطع الوصفي المرتبط بـــ " غرفة منصور" بالاعتماد على" شجرة الوصف" المخطوطة وفق الشكل الآتي : [642]

شجرة الوصف



[642] سيزا قاسم :بناء الرواية ، ص 89 .



فإذا استقصينا المقطع الوصفي الوارد على لسان السارد : «.. ولو تدخل يوما غرفة نومه في دار أبيه القديمة ، فإنك ترى ما يدهشك ويحيّر لبّك ، ويجعلك نهبا لمشاعر مضطربة وأحاسيس مختلفة وانفعالات متناقضة ، وأول ما يشدّ نظرك هذه الرفوف المتراصّة من الكتب السميكة والمجلّدات الضخام ، وما يليها من كتب ذات تغليف عادي ، وما يلي هذه من كتب أصغر هي كتب جيب وأغلبها روايات وقصص ودواوين شعرية – وهو له مساهمات في القصة والشعر على كلّ حال – ويثير نظرك قصاصات الأوراق المتناثرة فوق طاولة النوم وتحتها .. وهذه الفوضى الشاملة التي توزّعت على أرضية الغرفة ؛ من علب مصبّرات فارغة إلى ألبسة

قذرة ، إلى جرائد كساها الغبار ، إلى لعبة شطرنج تناثرت حولها البيادق والقلاع ، إلى سجّادة صلاة لم تنطبع عليها جبهته منذ أسابيع إلى علب سجائر من مختلف الأنواع ، إلى كرسي بثلاثة أرجل لا يمكن استعماله والاستفادة منه إلاّ إذا أسند إلى الجدار ، إلى طاولة في الركن عليها دواوين شعر وروايات بالعربية والفرنسية وعلى الجدار المقابل لمضجعه علّقت صورة أبيه في إطار ذهبي باهت ، بطريقة توحي بالإهمال وعدم الاهتمام ، عليها غلالة رفيعة من الغبار أعطتها عمقا وظلالا موحية لم تكن فيها بالأصل زادت سنوات أخرى إلى العمر الذي كان قد عاشه أبوه ، أمّا السرير فخشبي قديم ، تحدث مفاصله صريرا حين يضطجع عليه ، وحين يقوم وحين يتقلّب عليه أثناء النوم ، ذات اليمين وذات الشمال ، وبالكثرة ما كان يتقلّب هروبا من الكوابيس ووجوه الأشباح المخيفة ! تكدّس عليه غطاء وفراش لم يرتّب منذ عهد بعيد حتى صار لا يعرف فراشا من غطاء !!» [1] .

نستطيع تمثيل " فضاء الغرفة " بالاعتماد على " شجرة الوصف " بالمخطّط الآتي:

[1] الرواية ، ص 03 .

نستشف من خلال هذا المقطع أنّ الوصف متعلّق بغرفة " منصور" الشخصية البطلة؛ حيث نلاحظ أنّ الوصف استهلّ بتصوير شامل للغرفة وذلك بتحديد أهمّ صفاتها (غبار فوضى...) وأهم عناصرها ، لينتقل إلى التفصيل في متعلّقات هذه العناصر بذكر مميّزاتها وتحديد وضعياتها؛ لنستنتج أنّ السارد انتقل في وصفه للغرفة من حدودها الواسعة إلى حدودها الضيقة بعبارة أخرى انتقل من الأحداث ذات القيمة الدلالية المركزية ؛ كون الغرفة ترمز في مداها البعيد إلى التشتت الفكري والحضاري ، والأزمات الحادّة التي تعانيها أمة بأكملها إلى الأحداث ذات الدلالة الثانوية التي يكون تأثيرها في سياق السرد جزئيا .

فالفكرة المحورية التي يدور حولها هذا المقطع هي : أنّ الشخصية الرئيسية ، اختارت العيش في بيت أبيها القديم مبتعدة عن كلّ الممارسات الاجتماعية ، ومتحرّرة من كل القيود الأسرية ، وقد كشفت لنا الأشياء المؤثثة لهذا المكان – الغرفة – بعض المعطيات النفسية والفكرية و الاجتماعية لهذه الشخصية – منصور – ومن هذه الأشياء نذكر على سبيل المثال :

الرفوف : بما تحتوي عليه من كتب مختلفة الأحجام ، توحي بدرجة وعيه وثقافته ، ومدى حبّه للعلم والمعرفة ، وشغفه بالقراءة والكتابة .

السرير : ينفتح على عدّة دلالات ، ففيه كان " منصور " يقضي بعضا من أوقاته ؛ نائما حالما قائما ، قارئا ، كاتبا ، آكلا ، شاربا للخمر ، لاعبا بالأفكار ، محرّكا للأخيلة فالسرير في حدّ

ذاته ، كان حاوية مكانية من حاويات الشخصية والأحداث «وأهميته ليست في وجوده كديكور في الرواية ، ولكن كفاعل وكمكون روائي » [1] .

لكن إذا قلنا إنّ السرير يرمز للراحة والاسترخاء ، فأنّى له أن يكون مريحا ، وهو قديم تحدث مفاصله صريرا حين يضطجع عليه ، وحين يقوم ، وحين يتقلّب عليه أثناء النوم .

الطاولة : بما تحتويه من قصص وروايات ودواوين توحي بأنّ هذه الشخصية تمتلك حسّا إبداعيا وقارئة جيدة للأعمال الأدبية .

الكرسي : لعلّ تصوير الكاتب للكرسي بهذه الصفة (ثلاثة أرجل) جعله ينفتح على فضاءات دلالية مختلفة ، فقد يرمز إلى السلطة ، وبذلك تكون قرارات الجالس عليه ليست فردية لأنّ هناك طرف آخر خفي هو الذي يحرّكه ، وهو الرجل المبتورة التي أشار إليها الكاتب ، كما قد يرمز إلى أنّ المجتمع مبتور الساق لا يستطيع الخروج من الأزمة إلاّ بالاستناد على عوامل خارجية .

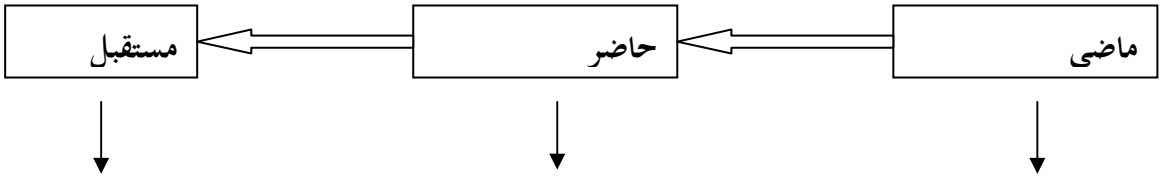
بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ الكاتب لم يعن بالجانب الجمالي أو التزييني للعناصر المكوّنة لغرفة البطل ، قدر عنايته بشحذ هذه العناصر بدلالات وخلفيات ، ومعاني تمكّننا من فهم الفكرة الأساسية التي يهدف الكاتب إلى إبراز تجلياتها وإزالة الضبابية عن مكنوناتها .

هذا المكان المحدود جغرافيا ، المنفتح على أبعاد ثقافية وفكرية واجتماعية دلاليا ، لا شكّ أنّه شهد عدّة أزمات مختلفة المصادر ، متنوّعة المنابع ، أدّت إلى تراكم الأحداث وتكدّسها ومن تمّ تفاقم الأوضاع واستفحالها ، فالتراكمات التاريخية الماضية هي التي مهّدت للأزمة

وساعدت على تعميم الفوضى .

---

[1] شاكر النابلسي : جماليات المكان ، ص 280 .



قبل الأزمة	أزمة	مجهول
- تراكمات سياسية	- دم ، فوضى .	
- أمراض مستفحلة	- خراب ودمار .	
داخل السلطة	- نزاع على السلطة .	
- شعب مهمّش	- شعب ضحية .	

بالإضافة إلى ذلك ، أضفت الأمكنة الموصوفة – الأخرى على النص دلالات وإيحاءات ومرّرت أفكارا وقيما ، سواء بطريقة سريعة مؤقتة ، أو بطريقة بطيئة ، ويمكننا تأكيد ذلك بإدراج بعض المقاطع التي يخدم فيها الوصف الفكرة التي وضع من أجلها الملفوظ ، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر قول السارد:

" لعلمك فإنّه لم يبق في القرية كلّها إلا أربعة أعمدة للإنارة العمومية ، بعدما أصاب غيرها التلف والإهمال والتحطيم العمدي لم تبق إلاّ أربعة مصابيح تدغدغ اللّيل الثقيل وتكون في حينه كالجرح الدامي أو كطعنة غدر ، فالمصباح الأول يتدلّى من عمود ليس بعيدا عن بيته ، وقد كان محجوزا كل ليلة ما بعد العاشرة ، لشاب ظريف لطيف من شباب هذا الحي ، بحيث كان يسند إليه ظهره ، ويظل يوقع على أوتار قيتارته ألحانا شعبية قديمة (...) أمّا الآن فإنّ ذلك العمود قد هجره روّاده الذين كانوا يؤنسونه ويستأنسون بنور مصابحه ، منذ أن قتل ذلك الشاب الظريف في مناوره عسكرية في الصحراء (...) أمّا العمود الثاني ، فهو الذي ينتصب

قرب دار البريد ، وهو محجوز كل ليلة ما بعد منتصف الليل لمجموعة من السكارى (...) أمّا المصباح الثالث فيتدلّى من عمود يقع قرب الحي القصديري المظلم " من سنين كان لا يرى تحت ضوئه إلا طالب نجيب يراجع دروسه وقد نجح في امتحان شهادة البكالوريا والتحق بمعهد الأدب العربي في الجامعة (...) ومن غريب ما حدث أنّه لم يخلفه في مكانه سوى حمار بلا أهل (...) أمّا المصباح الرابع الذي يتدلّى من العمود الرابع (...) فإنّه يقع مقابل كوخ امرأة سيئة السمعة كان يتحلّق تحته بعض الزناة وطلاب الشهوة في ساعات النصف الثاني من الليل .. [643] »

حيث شغل هذا المقطع الوصفي مساحة نصية تجاوزت الصفحتين ، وما يلفت انتباهنا في هذا المقام أنّه على الرغم من امتداد وتيرة الوصف وطولها النسبي استطاع المقطع أن يمرّر عدّة أفكار ، وذلك بمحاولة استكناه العلاقة الرابطة بين الشخصيات والمكان المتبنّي لها ، والممثّلة له.

والمقطع الوصفي يحمل بين طيّاته جملة من القيم التي يريد الكاتب لفت انتباه المتلقي إلى سلبياتها فالوضعية المزرية التي بلغها المجتمع ما هي إلاّ معادل موضوعي للإهمال واللاّمبالاة المحفّز على الانحرافات الاجتماعية (شرب الخمر ، الزنا ، ...).

فالملا حظ على الأمكنة الموصوفة داخل الرواية ، أنّها لم تتميز بالثبات ، وإنما تغيرت تبعا لتغير الخطابات النقدية التي مرّرتها ، وهذا ما يمكننا الاصطلاح عليه " الوصف النفسي " حيث حمّلت هذه الأمكنة بقيم شعورية مؤثرة ، فالسارد نسب لكل مكان شخصية أو شخصيات رغبة في إحداث تطابق بين المكان والشخصية ، فالعمود الأول مثلا ، تمثّله شخصية " الشاب الظريف الذي كان يسند إليه ظهره ، ويظل يوقع على أوتار قيتارته ألحانا شعبية قديمة ، أما

---

[643] الرواية ، ص : 37- 38 .

العمود الثاني فتمثله مجموعة من السكارى ، وفي هذا إشارة إلى أنّ السارد بوصفه للمكان كان يصف الشخصيات أيضا.

إذا أمعنّا الملاحظة في المقاطع الوصفية المتعلّقة بالمكان الروائي الواردة في صفحات الرواية ، نستنتج أنّها تراوحت بين نوعين من الوصف :

أ/ الوصف الموضوعي :

ويرتبط هذا النوع من الوصف بالرواية الواقعية التي يقوم الراوي التقليدي فيها باستقصاء عناصر المكان ومكوناته المختلفة التي تساعد على فهم أوضاع الشخصيات الروائية أو طبقاتها الاجتماعية » [644] ، ويعنى بذلك ، أنّ الوصف الموضوعي يتعلق باستقصاء عناصر المكان دون تدخّل لمشاعر الذات الواصفة ، ويطالعنا – مثال على ذلك – يتجسّد في قول السارد : «... ودخلت يسندها صديق زوجها الشهم عن اليمين ، وابنها عن الشمال ..وأجلساها في الغرفة التي كانت تستقبل فيها الضيوف ، وذوي الحاجات أيام زمان !.. أجلساها على أريكة قديمة متداعية كساها الإهمال ، غبارا غطّى كل زخارف قطيفتها » [645] .

فعدم تدخل مشاعر السارد في مسارعملية وصف غرفة الاستقبال أضفى على الصورة طابع الواقعية ، وقرّبها أكثر إلى ذهن القارئ ، إذ احتوى فضاء غرفة الاستقبال على أريكة قديمة كساها الغبار ، فأعطتنا دلالة واضحة عن وضعية الشخصية البطلة " منصور " المضطربة ، وأوحت لنا بطابعها المتّسم بالإهمال واللامبالاة .

---

[644] أمنة يوسف : تقنيات السرد ، ص 96 .

[645] الرواية ، ص 45 .

ب / الوصف النفسي : ويرتبط هذا النوع من الوصف «بروايات الوعي على وجه الخصوص حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثّرة ، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرّفاتها الخارجية » [646]، حيث تكون الأماكن الموصوفة محمّلة بقيم شعورية ترتبط بالأبعاد النفسية للذات الواصفة ، ونمثّل لذلك بقول السارد :

" في الشارع المظلم الموحش لا شيء غير صراصير الليل بهفيف أجنحتها السوداء، تزيد ظلمة الليل وحشة وانقباضا ... إنّها تمرح بحرية ونزق بعدما خلا لها الجو من صراصير النهار ..! [647]

إنّه وصف نفسي لفضاء الشارع بوحشيته وظلمته ، ما يبعث على الخوف وانعدام الطمأنينة .

أمّا في المقطع الآتي: « وقد أعجبه مخرج القرية الذي هو مدخل لمن يأتي مشرّقا – هذا المدخل المحفوف بأشجار " الكاليتوس " ذات الخضرة الدائمة ، وأعجبه أكثر مرأى الغروب من خلال أوراقها المتراقصة أمام أنفاس النسيم » [648] فتعلّق الوصف بالشخصية المحورية في حدّ ذاتها حيث أسقطت ما يختلج بداخلها من أحاسيس ومشاعر حول هذا المكان ليصبح حاملا لقيم شعورية متباينة .

و لم نعثر داخل المتن على نماذج كثيرة للوصف المكاني بنوعيه– الموضوعي والنفسي – ويعزى ذلك إلى عدم اهتمام الراوي بوصف الأمكنة بصورة مفصّلة وبشكل كبير ، واهتمامه أكثر بالأحداث التي تؤطّرها هذه الأماكن ، لأنّ كثرة الوصف تعيق سير الأحداث وتجعل أدوار الشخصيات ثابتة وذلك لسيطرة المكان وطغيانه على وجودها ، وبالرغم من ذلك لعب الوصف المكاني دورا هاما في العمل الفني ، حيث استغلّه السارد لإسقاط الحالة الفكرية

---

[646] المرجع السابق ، ص 96 .
[647] المصدر السابق ، ص 37.
[648] الرواية ، ص 111 .

والنفسية للبطل على محيط القرية " إذ أنّ التلاعب بصورة المكان يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود ، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور بسيط يؤطّر الأحداث ، إنّه يتحوّل في هذه الحالة إلى محور حقيقي ويقتحم عالم السرد محرّرا نفسه هكذا من أغلال الوصف " [649].

بين الفينة والأخرى تطالعنا بعض المقاطع التي ترمي إلى تصوير المكان ، لكنّها ليست وصفية خالصة ، إنّما تشهد تداخلا واضحا للوصف مع السرد ، ونمثّل لذلك بالمقطع السردي الآتي:

" في صباح ذلك اليوم المنعش الموحل ، وعندما كان " عمي صالح " القهواجي يهمّ بفتح باب مقهاه بعد صلاة الصبح مباشرة ، فاجأه صوت من ركن معتم ، اعتاد أن يضع فيه الصناديق الفارغة والمكنسة والكراسي المكسورة وأشياء أخرى غير ذات قيمة (...) ربت على كتفه ثم ساعده على رفع باب المقهى المعدني (...) وبعد أن أخذ مكانه خلف طاولة خلف المحسب (...) أجابه " عمي صالح " دون أن يلتفت إليه ، بل ظل منصرفا إلى الملاعق والفناجين يغسلها من قهوة البارحة ، وكأنّ صوت احتكاكها واصطدامها يضفي على جو المقهى شيئا من الدفء والعافية (...) دخل إمام المسجد في وقته المألوف (...) أخذ مكانه المعتاد خلف المحسب لأنّه لا يحب أن يختلط بالغوغاء والدهماء وسط القاعة (...) أما هو فقد أثرى بمال الخديعة ، فبنى هذه المقهى وفوقها هذه الدار المزخرفة (...) وألقى نظرة متلصصة على وجهه في المرآة الحائطية (...) فالتفت " عمي صالح " إلى الزبون الواقف إلى المحسب ، وقال له ، وهو يمرّر قطعة إسفنج على سطح المحسب الأزرق " [650].

---

[649] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 71 .

[650] الرواية ، ص ص5، 6، 7، 8.

شغل هذا المقطع مساحة نصية تعدّت الأربع صفحات ، لكن نتيجة لتداخل الوصف مع السرد صعب علينا استجلاء العناصر المكوّنة لهذا المكان ، واستقصاء أهم مكوّناته ، غير أنّ ما يبدو واضحا وجليّا انطلاقا من ملاحظة الشخصية الممثلة لهذا الفضاء المكاني "عمي صالح" وهي تهمّ بفتح باب المقهى أنّها منعزلة تماما-نفسيا وعاطفيا – عن هذا المكان ، وكأنّ حضورها فيه كان مجرّد حضور جسدي فقط.

أمّا عن الكيفية التي يجب أن يلجأ إليها القارئ من أجل تكوين صورة كاملة عن المكان المؤطّر للأحداث والذي يتمحور حوله الوصف ، فتستدعي منه جمع شتات بعض القرائن والإشارات الواردة ضمن السرد ، حتى تتشكّل هذه الصورة تدريجيا في ذهنه.

إنّ التيمات أو المعينات اللغوية التي ينطوي عليها السرد تدل أنّ المكان المقصود هو " المقهى" ، أمّا عن متعلّقاته ، فهو يتكوّن من عناصر عدّة :

باب معدني ، صناديق فارغة ، مكنسة، كراسي ، طاولة خلف المحسب ، ملاعق ، فناجين ، مغسلة ، مرآة حائطية، بني تحت دار مزخرفة.

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ المكان داخل المتن الروائي لعب دورا هاما في تأطير الأحداث لانفتاحه على عدّة دلالات .

لكن ما هذه الدلالة التي ينهض بها المكان في رواية " كرّاف الخطايا " ؟ .

لا يمكننا استنتاج هذه الدلالة إلاّ بدراسة " المكان " بالتفصيل بأنواعه "مكان الحميمية/ مكان العدوانية ، مكان الغربة/ مكان الألفة ، مكان وضيع / مكان فخم " حيث لا يهمّنا في هذا المقام المكان الجغرافي بهندسته المحدودة ، إنّما ننظر إليه باعتباره فضاء دلاليا رحبا يحكمه الخيال .

2-3- التقاطبات المكانية palarites spaciales

نعتمد في دراستنا للفضاء الجغرافي على مبدأ التقاطبات المكانية، وإذا تساءلنا عن مفهوم التقاطب ؛ سرعان ما نجاب بأنه ليس جديدا تماما حيث تمتدّ جذوره الأولى إلى

" أرسطو " في كتاب الفيزياء ، حين يتحدّث عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة " الطول ، العرض الارتفاع ، مبرزا التقاطبات التي يحدّدها جسم الإنسان الواقف (يمين/ يسار، أمام / خلف أعلى / أسفل " [651] .

وبذلك أتت التقاطبات المكانية في شكل ثنائيات ضدّية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبّر عن العلاقات و التوتّرات التّي تحدث عند اتّصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث.

وتنهض هذه التقاطبات بدور هام في عملية السرد ، كونها لا تنظر إلى المكان باعتباره عنصرا خاليا من الدلالة ، بل تستقصي دلالاته الخلفية (الإيديولوجية ، الفكرية ، الاجتماعية) انطلاقا من رصد علاقاته بأبرز مكوّن سردي – الشخصية الروائية – حيث لا يمكننا إحداث قطيعة بين المكان والشخصية ، لأنّ تصوير المكان دون شخصيات يجعله يقتصر على الوظيفة الشكلية الثبوغرافية ، كحيّز للإقامة والانتقال لا أكثر ، لكن ربطه بعنصر الشخصية يفضي به إلى الانفتاح على علاقات تتحدّد بناء على العواطف والمشاعر التي تكنّها هذه الأخيرة له (حب /كراهية ، تعلّق / نفور ، تقديس / مقت).

---

[651] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص33.

بناء على ما تقدّم ذكره نركّز في تحليلنا على كلّ عنصر من عناصر التقاطب الأصلي و نعني به فضاءات الإقامة و فضاءات الانتقال ، مع الإشارة إلى ما يتفرّع عن هذه الفضاءات من تقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة و نبيّن ذلك في ما يلي :

2-3-1/ فضاء الإقامة :

2-3-1-1- فضاء الإقامة الاختيارية :

أ- فضاء البيت :

نظرا للمكانة الخاصة التي يحتلّها هذا الفضاء بين الفضاءات الأخرى ، حظي باهتمام كبير من طرف الروائيين ، حيث لا نكاد نعثر على رواية (عربية أو غربية) خالية من توظيف العنصر البيتي ، بل لا يمكننا نحن كمتلقّين للعمل الروائي أن نتصوّر رواية دون استحضار لفضاء البيوت ، الذي تسند إليه عدّة وظائف تساهم في إثراء العملية السردية وتعميق دلالاتها الفكرية والفنية الجمالية ، ونظرا لهذه الأهمية نشأت علاقة حميمية بين الروائي وهذا العنصر ، حيث لا يمكنه الاستغناء عنه وإن حدث واستغنى عنه ظلّ عمله يشوبه النقص ، وهذا ما جعل "باشلار" يضع " البيت " في المرتبة الأولى و يقدّمه على الأمكنة الأخرى، و يعتبره يعارض "اللاّبيت"

و يدعونا إلى « ضرورة الإلمام بجميع أجزائه و الدلالات المرتبطة به، إذا أردنا أن ندرسه في شموليته و تعقيده» [652].

والسؤال الذي يعترض طريقنا في هذا المقام هو:

---

[652] غاستون باشلار :جماليات المكان ، تر : غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 3، 1987 ، ص 35.

ما هي الوظائف أو الأدوار الأساسية التي يؤدّيها هذا الفضاء ، التي أكسبته هذه القيمة الفنية والجمالية ؟ بعبارة أخرى ماهي الدلالات العميقة / البعيدة التي ينفتح عليها فضاء البيت وما مدى تأثيره في بناء الفضاء العام للرواية ؟ ثم هل يمكنه تأدية كل وظائفه بمعزل عن

الشخصيات ؟.

إنّ " البيت " بوصفه فضاء مغلقا، يعتبر المكان الأكثر أمنا لأيّ إنسان، بصرف النظر عن نوعه (قديم/ جديد، واسع / ضيّق، وضيع / فخم) ، ففيه إلى جانب الأمن و الهدوء والاستقرار والعطف و الحنان الراحة و الدفء العائلي ، إنّه الملجأ الذي ما بعده ملجأ لأيّ مخلوق، فيه يحتمي عندما يحدّق به خطر أو مكروه ما « فهو ركننا في العالم، إنّه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى » [653].

فهل يمكننا تصور مجتمع دون أسرة ، وإذا قلنا إنّ المكوّن الأساسي للمجتمع هو " الأسر" ، فهل يمكن أن تعيش هذه الأسر بمنأى عن البيوت ؟!

إذا ذكرت الأسرة ذكر " البيت" بالضرورة ، فلا أسرة بلا بيت ، ولا بيت بدون أسرة ، وبين الأسرة والبيت علاقة تفاعل ، حيث تنشأ داخله حياة اجتماعية تحمل ملامح " الارتباط ، التعلّق" بالمكان ، حيث يصبح لكلّ ركن ذكرياته ولكلّ تصميم حكاياته ولكلّ شجرة أثرها الخاص في نفوس الأفراد ، ولعلّ هذا ما يفسّر لنا العذاب الذي تشهده أسرة معيّنة حين تهمّ بترك بيتها ومغادرته لنشوء علاقة حميمية متينة بينهما ، وفي هذا الصدد يقول " ويليك" :

« فإنّك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان ، فالبيوت تعبّر عن أصحابها ، وهي تفعل الجوّ في نفوس الآخرين الذين يتوّجب عليهم أن يعيشوا فيه» [654].

---

[653] المرجع نفسه ، ص36.

[654] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 43.

وكلّ محاولة للفصل بين البيت والعنصر البشري تعدّ اعتباطية ، لأنّ الإنسان بطبعه البيولوجي والنفسي والفكري لا يستطيع الاستغناء عن هذا الفضاء ، كمكان للراحة وكملجأ للحماية كونه يحدث قطيعة مع العالم الخارجي – حماية من الأخطار البشرية ، والأخطار الطبيعية " الحرّ والقرّ " – لذلك كان من الخطأ « النظر إلى البيت كركام من الجدران

و الأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي و الانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي

و صفاته الملموسة مباشرة، لأنّ هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه و تفرغه من كلّ محتوى»[655] .

فقيمة " البيت " كمكان تتحدّد من خلال ارتباط الإنسان به ، إذ يأخذ معناه حين يتصل به « و عندما يجري تجاهل هذا الارتباط ، و نفي تلك العلاقة بين الإنسان و المكان، فإنّه لا يكون بإمكاننا سوى أن نؤشّر على هذا الغياب بوصفه ثغرة لا يرجى التئامها بغير إحلال الإنسان في الوضع الطبيعي الذي ينبغي أن يكون فيه من حيث هو ممتلك للمكان و صاحب الحق فيه أوّلا و أخيرا » [656].

من هنا كان اهتمام الروائيين خاصا بهذا الفضاء الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصيات الممثّلة له ، حيث تضفي عليه طابعا مميّزا يتعلّق بنفسياتها وطبيعة تفكيرها ، فالشخصية المريضة مثلا أو التي تعاني ظرفا معينا تجعل البيت يتصف بسمات الكآبة والحزن ، أمّا الشخصية المقبلة على فرح معيّن ستضفي على "البيت " طابع السعادة والرفاهية .

انطلاقا من ذلك ركّزنا في دراسته على علاقته بالشخصية الروائية بغية استقصاء بعض الملامح العامة لتلك العلاقة ، بالتركيز على الوضع الذي تتخذه الشخصية ضمن هذا الفضاء .

---

[655] المرجع نفسه ، ص 34.

[656] المرجع نفسه ، ص 54.

بالعودة إلى فضاء الرواية – موضوع الدراسة – نلاحظ أنّ " فضاء البيوت " أدّى عدّة وظائف دلالية ، وما يلفت انتباهنا ونحن نلج أغوار " بيت " الشخصية البطلة – المحرّكة للأحداث والتي أسهمت بطريقة فعّالة في تفعيل العملية السردية – تخييليا ؛ أنّ " البيت " احتضن عدّة تفاصيل صوّغت له أن يحظى بالكثير من الصفات الاستثنائية التي فرّدته وميّزته عن باقي البيوت بصفة خاصة وعن باقي الفضاءات الأخرى بصفة عامة ، وانطلاقا من المقاطع الوصفية الواردة حول هذا الفضاء نستنتج أنّه بيت متواضع / قديم، لكن باعتبار الشخصية البطلة قد اختارته وفضّلت العيش فيه دون " المدينة" نكتشف أنّه كان محلّ جذب لها ، ما يدفعنا إلى التساؤل عن مميّزات هذا القضاء المكاني التي جعلته ينال إعجاب " منصور" !

الملاحظ على " فضاء البيت " أنّه يفتقر إلى شخصيات أخرى ، إذ يحتضن شخصية وحيدة " منصـــور" ، حيث آثر العيش في القرية ، في بيت أمه القديم ، عيشة فيها شظف وعسر، وفي ذلك إيحاء بأنّ الشخصية الرئيسة متحرّرة من السلطة التي يمارسها الآباء على الأبناء أو الإخوة الكبار على الصغار، كما أنّها منفلتة تماما من أي ضبط أو إلزام أو التزام ، كونها بعيدة عن المسؤولية (لا أب ، لا أم ، لا زوجة ، لا أولاد) ، وهذا ما أكسبها صفة الإهمال واللامبالاة والعبثية ، فكل ما كانت تقوم به من تصرّفات كان بشكل اعتباطي / عشوائي دون مراعاة لضوابط العلاقات الأخوية أو الزوجية أو حتى الأبوية .

بالإضافة إلى هذا الافتقار الاجتماعي الذي يعانيه البيت ، يعاني أيضا تقلّصا مساحيا حيث أن السارد ركّز في تصويره لهذا الفضاء على " الغرفة" فقط – حيث حظيت بوصف شامل مسّ جميع مكوّناتها – مهملا عناصر البيت الأخرى ومكوّناته – غرفة الاستقبال

المطبخ ، الحمّام – راصدا كل الممارسات التي احتضنتها الغرفة وكلّ التصرّفات الصادرة عن الشخصية البطلة ، حيث تركّزت جل أعمالها النقدية داخل هذا الفضاء فاتخذته وسيلة مساعدة لتحقيق البرامج السردية التي تسعى إلى إنجازها ، بفضل ما يتيحه لها من سرية وتكتّم ، فانطلاقا منه خطّطت ونفّذت ، وبدأت وأنهت كتابة " تتمة المغازي في أخبار المخازي" الذي نشرته عقب انتهائها من رصد وتتبّع خطايا أهل القرية .

من هنا يمكننا القول إنّ ابتعاد " البيت " عن ثبوغرافيته المعتادة واجتماعيته المسلّم بها

لم يؤثّر سلبا على آدائه للوظائف المنوطة به ؛ وإنّما كان عاملا مساعدا في إنجاز الشخصية الرئيسة للعملية النقدية ، المسندة إليها في سياق السرد ، فاقتصار الحضور الأسري على شخصية "منصـــور" ما هو إلاّ ابتعاد عن بعض المسؤوليات التي يمكن أن تشغلها عن تنفيذ برامجها وممارسة أفعالها بكلّ حرية وطلاقة ؛ لأنّ " البيت" تتجسّد فيه « تركيبة المشاعر ، و تركيبة الأفعال »[657].

وانحصار البيت في مساحة ضيقة " الغرفة " ومحدودة أضفى عليه طابع الخصوصية ، لأنّها تعتبر مرآة عاكسة لساكنها تتشكّل على شاكلته ، وتعكس شخصيته ومزاجه « بل يكتسب إلى حدّ بعيد مدلولا أقرب أن يكون إلى المدلول الاجتماعي منه إلى المدلول النفسي »[658] .

لكن هل كان التقوقع داخل هذا الفضاء – الغرفة – كافيا لإنجازه كل البرامج السردية؟

---

[657] حنان محمد موسى حمودة : الزمكانية وبنية الشعر المعاصر –أحمد عبد المعطي نموذجا – إشراف : يوسف بكار ، جدارا للكتاب العالمي ، الأردن ط1 ، 2006 ، ص 97 .

[658] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 87.

على الرغم من الأهمية القصوى التي ينهض بها هذا الفضاء على الصعيد الفني والنفسي ، إلاّ أنّه لا يستطيع التقوقع داخله لتحقيق أغراضه ، رغم ما يوفّره من حماية وسرّية ؛ بل سيضطر إلى الخروج إلى فضاءات أخرى (مقهى ، مسجد ، سوق ، شارع ، مدينة مجاورة) لاكتشاف الخطايا المقترفة واستكناه الأعمال الدنيئة التي تلجأ إليها شخصيات القرية من أجل إرضاء شهواتها وتنفيذ رغباتها ، ليعود إلى الغرفة ويعيد قراءة ما استقصاه في العالم الخارجي ويستمع إليها القارئ من خلال المشاهد الحوارية التي تكشف لنا « السجل الفكري للشخصية،كما أنّها تقدم الفكرة الجوهرية في الرواية من خلال ذلك السجل »[659]، سواء كانت هذه المشاهد الحوارية متمثّلة في " المونولوج الداخلي " أو في الحوار مع صورة الأب المعلقة على جدار الغرفة.

و هكذا تتّضح لنا الأهمية البالغة التي نهض بها فضاء البيت بصفة عامة و الغرفة بصفة خاصة .

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ فضاء البيوت المذكور في رواية " كرّاف الخطايا " لم يقتصر على بيت " منصور " و إن كانت دلالة هذا البيت كفيلة بتمرير الخطاب الذي سطّره الكاتب بل تعدّى إلى بيوت بعض الشخصيات الواردة في الرواية و قد تراوحت التسميات بين " الدار" و " الفيلا " و " الكوخ " و " الشقة " ، و لم يكن توظيف الرّاوي لهذه المصطلحات توظيفا عشوائيا، و إنّما وظف كل مصطلح للدّلالة على الحالة الاجتماعية للشخوص التي تسكن هذه الأماكن .

---

[659] عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة – المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990، ص140.

وإذا أردنا التمييز بين هذه المصطلحات ، فهي كلّها تصب في بحر واحد لكن« إذا كان البيت بعدد معين من الحجرات واقعا في عمارة سمّي بيتا أو فيلا » [660]،ففي الملفوظ التالي مثلا : فضّل السارد استعمال مصطلح " الدار " على " البيت " و " الدار " في الواقع « هي مكان للإقامة و النوم و الاجتماع و السمر بينما " البيت " هو للإقامة ليلا فقط » [661].

« رغم أنّه كان في إمكانه أن يعيش في المدينة كأحسن ما يعيش الموسرون، إذ أنّ له أما كريمة تنفق عليه بغير حساب ، مدفوعة بعاطفة الأمومة و التعويض، إلاّ أنه آثر أن يعيش في هذه القرية، في دار أمّه القديمة » [662]، و نستّشف من خلال هذا القول إنّ فضاء " الدار " هنا جاذب بالنسبة للشخصية ، فـــ " منصور " انجذب نحو دار أمه ، رغم سمة "القدم " التي تطبعها وفي هذا إثبات بأنّ " منصور " كان يخطّط لمشروعه السردي منذ وصوله إلى القرية ، إذ تربطه بهذه الدار علاقة حميمية ، قد تعود للذكريات الجميلة التي يحملها عن هذا المكان.

و دون أن نبتعد عن معالم هذا الفضاء ، نذكر قول السارد : « ...و للعلم فقط فإنّ كوخ " عليوة ألزوالي " لا يبعد كثيرا عن " الفيلا " السابقة ، و لهذا فهو مهدّد بالهدم و صاحبه مهدّد بالترحيل» [663]، حيث قابل بين مكانين متناقضين من الناحية الثبوغرافية

" الكوخ " / " الفيلا " هذا التناقض يوحي بفوارق طبقية بين ساكني المكانين ، فـــ " الفيلا " ترمز للغنى و القوة ، و القدرة على الفعل ، بينما يدل " الكوخ " على الفقر و الضعف

و الانصياع للأوامر.

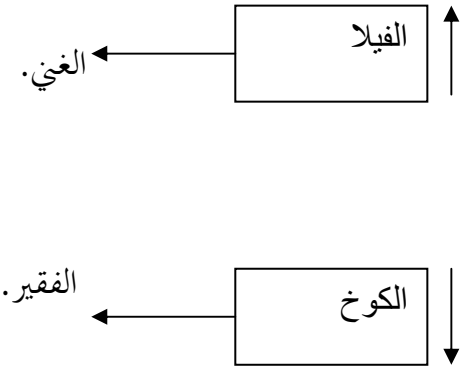
---

[660] شاكر النابلسي : جماليات المكان ، ص 142 - 143.

[661] المرجع نفسه ، ص 142.

[662] الرواية ، ص 01 .

[663] المصدر نفسه ، 144.



وفي السياق نفسه نذكر قول السارد : « ... فلم يشأ أن يقلب نظره في هذا الفضاء المشغول بالفوضى ، إنّما اقترب من الشقة الأرضية التي عرفناها معا منذ مدّة » [664]، فالانتقال من فضاء إلى آخر ، جعل السارد يوظف مصطلحا آخر يتوافق و الفضاء المنتقل إليه ، فكلمة " الشقة " لم تكن مأثورة في القرية ، و إنّما كان لها أثر واضح في المدينة ، و من تمّ صاحب الانتقال من فضاء القرية إلى فضاء المدينة تغيّرا في استعمال المصطلح.

و نخلص إلى أنّ الدلالات المتعلقة بهذا الفضاء " البيت " قد تنوّعت تبعا لتعدد الأحداث و لزام علينا أن نشير إلى أنّ النص لا يقدم لنا وصفا مفصلا لأجزاء البيت و أقسامه كما أنّه لم يركز على العناصر الجمالية التقليدية كالجمال ، و الفخامة ، و التناسق ، و اللّطافة و لكنه مع ذلك استطاع أن يعبّر عن روحه من خلال الشخصية المقيمة فيه- شخصية منصور –التي اخترقت هذا المكان ، و أبرزت جمالياته من خلال مظهري الألفة و الأمن الكائنين به.

---

[664] الرواية ، ص 214.

وقد استطاع التصوير الجمالي لهذا المكان- بيت منصور – أن يدلّنا على أنّ أسرة " منصور " تنتمي إلى طبقة اجتماعية متوسطة- فالبيت مكوّن من غرفة نوم، و غرفة للاستقبال و مطبخ و حمام و هذا ما يوضّحه الملفوظ السردي الآتي : « ولمّا صارت بباب بيتها استرجعت وعيها و تحاملت على نفسها ، ودخلت يسندها صديق زوجها الشهم عن اليمين وابنها عن الشمال...و أجلساها في الغرفة التي كانت تستقبل فيها الضيوف وذوي الحاجات أيام زمان » [665].

كشفت لنا بعض المواصفات الموجودة داخل السياق السردي ، عن الوحدة التي تطغى على حياة " منصور " ، مثل المأكل و المشرب إذ « يشكّلان مؤشرا هاما بالنسبة إلى الطبقة الاجتماعية و إلى مزاج الشخصيات المختلفة و طبيعتها ، لما في اختلاف الأصناف و الأنواع من ارتباط ببيئة معينة و إشارة إلى مستوى أو طباع خاصة » [666]، وهذا ما يفصح عنه الملفوظ السردي الآتي : « خرج من المخبزة متأبّطا خبزتين كبيرتين دافئتين، وفي يده كيس بلاستيكي فيه سردين و زيتون و بعض المخللات ، حتما سوف تمعده هذه الوجبات الباردة ، فقد صار يعتمد عليها كثيرا منذ أن صار مجنونا و قلّ من يدعوه إلى غذاء أو عشاء » [667].

فاعتماد " منصور " على الأطعمة الجاهزة ، الجافة يوحي بوحدته و بافتقار " البيت "إلى شخصيات أخرى (أخت، أم، ....) .

وحتى ندرك طبيعة العلاقة بين " الشخصية" و " البيت " كان من اللازم الوقوف على أجزاء هذا المكان و أقسامه ، و التي تبدوا محدودة جدا ، حيث لم يشر النص إلاّ لما له علاقة مباشرة بالشخصية ، كالنافذة مثلا.

---

[665] المصدر نفسه ، ص45.

[666] غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص 44.

[667] الرواية : ص 136.

النافذة :

رغم أنّها لم تحظ بوصف دقيق إلاّ أنّها قدّمت لنا صورة واضحة عن طبائع الشخصية الرئيسة و علاقتها بالفضاء الخارجي ، لقد حدّد النص الوظيفة المادية أوّل دلالة لها ، فهي تسمح بنفوذ أشعة الشمس ، و تسرّب الهواء ، وهذا ما نلمسه في الملفوظ الآتي : « وكأنّها شعرت ببعض الاختناق في الغرفة ، فقامت إلى النافذة تريد فتحها ، فما كان منه إلاّ أن قفز أمامها، و جثا على ركبتيه كما يفعل الممثل البارع ، و قال و هو يمسك بأطراف فستانها الجميل...أرجوك ! أستحلفك بحقّ السماء..أتوسّل إليك ألاّ تفتحي النافذة ، إني أخاف أن تطير مجموعة من الشياطين هي هنا في فترة تكوينية !!(...) لتذهب شياطينك إلى الجحيم و لتدخل ملائكة اللّه »[668] .

غير أنّ الأهم هو ما تنهض به " النافذة " من وظيفة ربط بين الداخل و الخارج ، حيث تجد فيها الشخصية متنفّسا يزيل عنها ضيق الداخل و محدوديته ، فـــ " منصور " حين يعجز عن الانتقال إلى العالم الخارجي لأسباب ، يلجأ إلى النافذة لتصله به ، والملفوظ الآتي يثبت ذلك: « أمّا الآن ، فها هو واقف في شرفة النافذة ينظر إلى طرفي الشارع ، هل يرى من أحد و من حسن حظه- إن كان لا يبحث عن شخص بعينه – ها هي الجدّة نعناعه تقترب من بيته في خطى كخطى السلحفاة مثقلة بثمانين سنة من الحياة »[669] .

بالإضافة إلى ذلك ، تمثّل النافذة جزءا من فضاء الحلم ، إذا اعتبرنا " البيت " مجسّدا لأحلامنا « فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى ، هو تجسيد للأحلام

---

[668] المصدر نفسه ، ص47.

[669] الرواية ، ص 101.

كذلك ، كل ركن و زاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة ، و عاداتنا المتعلقة بحلم يقظة ما قد اكتسبت في ذلك المستقر» [670] ، و عموما ، فقد كانت النافذة تشعر " منصور " بقيمة الخارج و ألفة الداخل .

لذلك ركّز السارد على النافذة لكونها تظهر البعد النفسي للشخصية من جهة ، و تساهم في التخفيف من حدّة شعورها بالتأزم في لحظات الضيق من جهة أخرى.

و هكذا يأخذ انغلاق البيت طابعا آخر، إذا ما كان هذا الأخير – البيت – شفافا أي به فتحات (نوافذ / شرفات) ، أو عناصر أخرى – كأجهزة السمعي البصري ، و الهاتف و غيره ، فهذه الوسائل « بإمكانها أن تربط الشخصية المتواجدة في الداخل بالعالم الخارجي » [671] .

و إذا ما لاحظنا هيئة " منصور " و تصرفاته أثناء عودته من السجن ، و دخوله إلى " البيت " أين راح يشرب الخمر، و يتذمر من الحياة و قساوتها ، حين يقول: « أنا الضائع الكريه كعربة تجتذبها الأحصنة من الجهات الأربعة ..لي أمل كبير في أن أصدّ الريح بالهراوة ، أو أجمع حفنة من دخان في غربال لي رغبة في وسوسات الغرب ، و بي ظمأ إلى هتافات الشرق

و يأسرني ضباب الجهات، و لهذا أنا واقف في مكاني بلا وجهة (...) و أبي الذي مازال في إطاره الذهبي متبرقعا في وقر زائف ، كأنّه راهب متنسّك لا يتقن إلاّ لغة الصمت .. و من العجيب أنّ أبي يحاورني و أفهمه» [672] ؛ ندرك أنّ " البيت " بالنسبة لمنصور كان فضاء للألفة كما كان فضاء للغربة، فتحسّره و بكاءه في هذا الموقف مرتبط بحقيقة الألفة و الغربة ، هذان المفهومان اللّذان « يختزلان لنا بشكل واضح علاقة الشخصية بالفضاء ، إذ كلمّا كانت

---

[670] غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص 44.

[671] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ص 61.

[672] الرواية ، ص219.

الشخصية متعلّقة بفضائها فهو أليف بالنسبة إليها ، و كلّما كانت أو صارت لا تربطها به أيّة علاقة، فهي غريبة عنه» [673] ، و لعلّ هذه العلاقة تبرز بشكل واضح في فضاء البيت وجوّه النفسي المفعم بالألفة.

و نخلص إلى أنّ فضاء " البيت " في رواية " كرّاف الخطايا " هو فضاء الألفة تعلّقت به الشخصية ، و كان عونا لها على الاتصال بباقي الفضاءات المرغوب فيها.

2-3-1-2 / فضاء الإقامة الإجبارية :

السجن :

نظرا للأحداث التاريخية التي شهدها العالم العربي من مواجهات استعمارية، و ممارسات قمعية طالت رجال السياسة و الفكر و الدين « لم يعن الروائيون العرب بمكان عناية جمالية كبيرة كما اعتنوا بالسجون ، سجون الإنسان على وجه الخصوص كانت ظاهرة مميزة في أمكنة الروايات العربية المعاصرة التي كتبت و نشرت بدءا من الستينيات » [674].

و إذا تحدّثنا عن سجون الإنسان فينبغي أن نشير إلى أنّ هذه السجون لا تقتصر على تلك الأمكنة الضيقة المحدودة المساحة و إنّما تتعدّى هذه الأبعاد الهندسية لتشمل كلّ السجون المتعلقة بالتجربة الحياتية المعاشة ، فقد يتعرّض الإنسان لسجن السلطة كبناء ، أو سجن المجتمع و سجن الشارع، و سجن البيت ، و سجن السرير ، و حتى سجن الفكر« فداخل البيت إقامة جبرية للجسد ، وداخل النفس إقامة جبرية للفكر، و داخل الماضي إقامة جبرية للحداثة ،

---

[673] سعيد يقطين : قال الراوي ، ص 243.

[674] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص309 .

و داخل المستقبل إقامة جبرية في الخوف من الاعتقال القادم ، و داخل الأيديولوجية إقامة جبرية للرأي الآخر ، و داخل الفقر إقامة جبرية على أرصفة الشوارع ، و داخل المرض إقامة جبرية في الموت البطيء »[675].

و في النص كان لهذا الفضاء وجود مادي ، ووجود معنوي أمّا الوجود المادي فتجسّد في سجن السلطة كبناء ، و بدأت ملامحه تظهر بمجرّد ما أنجز " منصور " شريط " سيمفونية العبث " و هذا ما يوضّحه الملفوظ الآتي : « لّما صار مرميا في القفص المعدني لسيارة الدرك الوطني ، و كانت يداه مقيدتين ، تذكّر نظرة الأسود القلقة من داخل أقفاصها في حدائق الحيوانات ، و تذكر كذلك نظرة القرود ، و هي تنّط بين القضبان مع فرق السيرك »[676].

فالسجن في الرواية كان فضاء " القمع و التعذيب " حيث حاول هذا النص أن يعطي لنا صورة واضحة عن الممارسات العنيفة التي احتضنها هذا الفضاء ، من خلال التركيز على التعاليق الذهنية ، فالتعليق« على بنية الفضاء الروائي ، قد ينهض بوظيفة أساسية حين يغطي القصور الذي يلحق الوصف الثبوغرافي ، و يفسح المجال لعمل المخيلة الذهنية ، التي تسعى إلى تعويض النقص الحاصل في البناء الدلالي للفضاء السجني عن طريق التأمل و إبداء الملاحظات حول هذا العالم الغريب »[677].

و إذا استقصينا هذه التعاليق نتوصل إلى طبيعة هذا الفضاء و مكوناته ، و إن كان بصورة مقتضبة – إذ ارتبط بكلّ ما هو مرعب و مخيف ، و نمثل لذلك بـــقول السارد : « لا شيء في هذه الغرفة سوى كرسيين معدنيين، تفصل بينهما طاولة ، و سوط كذنب البقر معلّق في مسمار دقّ في الباب و صورة للرئيس حوصرت في إطار خشبي ، معلقة على الجدار هي

---

[675] المرجع نفسه ، ص 311.

[676] الرواية : ص 195.

[677] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 60.

كذلك ، كأنّها تنتظر من يحقق معها أو تحقق معه.. و هناك طنين ذبابات ، كأنّها أدخلت عمدا هنا ، لتلّطف الصمت المخيف و لا شيء بعد ذلك سوى الفراغ ينعكس في مرايا ذاته و من حسن حظّه أنّ صورة الرئيس تؤنسه و تواسيه »[678].

شكّل السجن في هذا المقام فضاء مغلقا ، و مثّل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل و مركزا للمعاناة ، حيث صوّر لنا السارد عالمه الداخلي بكلّ ما يحمله من دلالات تتعلق بالتزيل فيه – منصور – و هذا ما يؤكّده الملفوظ السردي التالي : « قاطعه المحقق و هو ينبهه بلسعة سوط على كتفه – أنا هنا القانون – و القانون لا أمّ له و لا أب حتى يكون له إخوة ...هنا لا أخوّة تجدي و لا رحمة تنفع ولا دموع تشفع ، لم يشأ هو أن يتألم ، رغم أنّ الضربة أو الجلدة أوجعته، لأنّ التألم قد يغري هذا بالمزيد ، و حتى لا يشعر كذلك أنّه حقق رغبته و نال بغيته بالسوط»[679].

وهكذا تتواصل سلسلة عذاب " منصور " اللاّمتناهية ، فمن سجن قرية و ما يصحبه من عادات بالية ، و تقاليد مقيّدة لسلوكاته ، إلى سجن زنزانة ، و ما يصحبه من قسوة في الكلام ، و تعنيف و تجريح في القول « الآن يجب عليك أن تنهق كالحمار ، و لا تتوقف حتّى أشير إليك بالتوقف ، هذا عيب يا حضرات!.. إنّي إنسان ، و يمكنني أن أتفاهم معك باللغة

---

[678] المصدر السابق ، ص196.

[679] الرواية ، ص 199.

العيب في الجامع يا قليل الأدب !..الدولة لا يعترض عليها أحد ، و بدأ " منصور " ينهق كالحمار» [680] ، حيث أصبح السجن بمثابة قبر للأحلام و الأفكار، وكبت للحرية ، فـــ "منصور يعاني الوحدة داخل هذا المكان الذي وصفه بالموحش ، و يشعر بالانفصال عن العالم الخارجي إذ يتحوّل هذا المكان في ذهنه إلى « قبر مؤقت فيه كل جماليات القبر، المساحة الضيقة، الظلام التام ، النوم الثقيل ، الانفصال عن العالم ، الوحدة ، السكون ، العودة إلى الجوّاني الحساب و الدود الذي يأكل الأجسام» [681].

و إذا كان التعذيب و القهر و التنكيل ، كلّها عقابات مادية ، فإنّ هذه الأحاسيس تعدّ نوعا من أنواع العذاب المعنوي الذي يكرّسه هذا الفضاء ، خاصّة إذا كان السجين يحمل في ذهنه تصورا لعالم خارجي تطبعه الحرية ، حتى و إن كانت حرية مادية فقط ، هكذا تحدث مفارقة بين الفضاء الداخلي المقترن بالاضطهاد و الحرمان ، و الفضاء الخارجي.

من بين هذه المفارقات ما تعرّض له " منصور "من شحّ في المأكل و المشرب ، ونمثّل لذلك بالملفوظ السردي الآتي : « هذا غداؤك أيّها المجنون ، (...) و لمّا صار وحده حرّك الحساء بالملعقة ، و ضغط على قطعة الخبز بأصابعه فوجدها يابسة لا تنضغط ، و راح يعيد تحريك الحساء ببطء ، كأنّه يبحث عن شيء غارق فيه! (...) لا يذاق يا سيّدي ، إنّه ماء دافئ

---

[680] المصدر نفسه ، ص 201.

[681] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص315.

تسبح فيه إحدى عشرة حية لوبيا.. لو كنّا أصدقاء لآثرتك بثماني حبات، و قنعت بثلاث»[682]، و في هذا دلالة على أنّ " الجوع " سمة بارزة في الفضاء السجني.

و بين لحظات العذاب المادّي و المعنوي الذي تتعرّض له شخصية " منصور " تجد هذه الأخيرة متنفّسا في فضاء الصورة- صورة الرئيس – حيث تقترب من خلالها إلى العالم الخارجي حين تضفي على هذا الفضاء المخيف طابعا للألفة ، فحديث " الشخصية " مع الصورة ذكّرها بفضاء البيت ، " فمنصور " راح يسبح بخياله بعيدا من خلال هذه الصورة و تمنّى لو كان الرئيس صديقه ، إذ اعتبره سجينا مثله ، و هنا تتبدّى لنا ملامح انفتاح هذا الفضاء و تغيّر دلالاته، فمنصور ينظر إلى الرئيس نظرة إشفاق ، ليس لأنّه محاصر بين أربعة جدران بل لأنّه محاصر بين آلاف العيون المفجوعة ، حيث يقول : « أنا و أنت يا سيدي سجينان ، أنا تحاصرني أربعة جدران (...) بينما أنت تحاصرك آلاف العيون المفجوعة ، و آلاف الأفواه الجائعة المقموعة ، و آلاف القلوب الحيارى وآلاف السواعد المفتولة العاطلة عن العمل

و آلاف الأقدام العاطلة عن المسير... تحاصرك آلاف الأماني المهيضة الجناح ، و آلاف الصدور التي ثقبها الرصاص في الساحات العمومية... تحاصرك ملايين الجدران و ملايين القضبان

فعلى " أي جانبيك تميل "» [683].

و بفعل هذا المونولوج استطاع " منصور " تحويل غربة السجن إلى فضاء للألفة

و الصداقة حيث نشهد تجليا جديدا من تجلياته المتمثلة في تحوّله من « مكان للفصل إلى مكان للوصل مع الآخرين ، و من مكان لتعطيل الإنتاج الفكري عن طريق العزلة إلى مكان لإنتاج

---

[682] الرواية ، ص 207.

[683] المصدر نفسه ، ص205.

أفكار جديدة ، و من مكان للصمت إلى مكان للحكي ، و من مكان لحجب المعرفة إلى مكان للحصول عليها » [684].

و يبقى فضاء السجن من الفضاءات المؤثّرة في الشخصية ، فـــ" منصور " رغم خروجه من السجن ظلّ اليأس و الحزن يلاحقانه ، حيث شعر بالظلم و الإهانة، و أدرك المعاناة التي يعيشها الكثير من المظلومين و المسجونين بدون ذنب ، هذا ما يعبّر عنه الملفوظ الآتي :

« ها أنا مرمي كجيفة تعافها حتى الذئاب و الكلاب ...و مثلي مئات مرميون كالجيف في الأقبية الرطبة ، بغير ذنب اقترفوه أو جرم اجترحوه ، سوى أنّهم صدّقوك لّما ظهرت على شاشة التلفزيون تبشّر بالعدل و الحرية ، و صيانة الحقوق في إطار مصلحة الجماعة و حقوق الأمة مثلي مئات المظلومين مرميون خلف جدران السجون ، ينتظرون عفوا منك ، حينها يسترجعون إنسانيتهم و كرامتهم ، و يعودون إلى ديارهم » [685].

كما أدرك أنّه من الحماقة ؛ التضحية من أجل مجتمع ازدهرت فيه الانتهازية و الوشاية و الجشع ، و أصبحت المادّة و الربح العاجل هما القيمة الوحيدة الثابتة ، و أمّا ما عداها فمتغيّر و متحوّل حسب المصلحة ، مثل قول السارد : « في هذا الموقف بالضبط ، أدرك أنّ ظنّه الأول لم يكن آثما ، و هو أنّ بعض المجتمعات ذات ذاكرة غير بالية ، و ليست جديرة بقطرة دم تراق في سبيل صون أعناقها ، و ليست جديرة بأن تجعل من ظهرك ترسا و محنا، لتدفع عن ظهورها سياط الجلادين ، و تكون خاسرا حين تغالب ظلمات الزنازن ، لتفتح لها كوّة في جدار الظلام ترى من خلالها أنوار الحرية ، و تكون أحمقا حين تنطفئ أنت في سبيل أن تستيقظ هي على هدير الحياة الدافق » [686].

---

[684] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص318.

[685] الرواية ، ص204.

[686] المصدر نفسه ، ص 213.

2-3-2/ فضاءات الانتقال :

إذا كان الروائي يعتمد في اختياره للشخصيات الروائية على توجهاتها الفكرية والثقافية وحتى السياسية والنفسية ، فيكون هذا الاختيار متمحورا حول : (غنية / فقيرة ، قوية / ضعيفة ، جاهلة/ مثقّفة ، صادقة / كاذبة ، أمينة / خائنة) فإنّ اختياره لفضاءات الانتقال يخضع بالضرورة للتجارب التي تنهض بها هذه الشخصيات داخل المتن الحكائي .

فالفقير مثلا يناسبه الحي الشعبي ، والمقهى البسيط والسوق الشعبي ، بينما يتوافق الغني مع الحي الراقي والسوق المعاصر ، حيث ترتبط هذه المفارقات بصراعات متعدّدة الأبعاد مختلفة الأهداف ، وهذا ما تجسّده الرواية بتصويرها لتلك المشاحنات التي تقوم بين أهل القرية والسلطة من ناحية ، وبينِ شخصيات القرية ذاتهم من ناحية أخرى .

وبتقصّينا لفضاءات الرواية ؛ نجدها تسهم إلى حدّ بعيد في تمرير عدّة قضايا ذات دلالات عميقة ؛ فالمسجد مثلا أدّى دورا بالغ الأهمية في كشف نظرة أهل القرية إلى الدّين وموقفهم من المتديّنين ، والسوق كشف عن آرائهم في بعض القضايا الاجتماعية / السياسية ، ورصد فضاء الشوارع عدّة ممارسات يومية ، سواء كانت ذات طابع اجتماعي (إيجابي – سلبي) ، أو سياسي ، أو ديني (الدعوة إلى الله) .

انطلاقا من ذلك نحاول إبراز علاقة الشخصية البطلة بهذه الفضاءات ، فهل كانت هذه الفضاءات عوامل مساعدة أم معارضة لهذه الشخصية في إنجاز برنامجها السردي ؟ هل حافظت هذه الفضاءات على وظائفها الأصلية ، أم انزاحت عن نموذجها الأصلي ؟ و ما مدى تأثير كل فضاء في ممثّليه؟.

2-3-2-1 /أماكن الانتقال الخاصة :

أ- فضاء المقهى :

يحتلّ هذا الفضاء مكانة خاصّة ، تجعله مادّة أساسية في الرواية ، كونه ينفتح على الفضاء الخارجي ، فمنه تتأمّل الشخصية الشارع ، و فيه تنتشر الأخبار و تروّج ، و لاشك أنّ « وجوده في الشارع العربي ، قد منحه بعدا جماليا جديدا ، فقد أتاح المقهى للروائي و الفنان أن يتأمّلا الشارع جيّدا و يدركا جيّدا ما يدور فيه ، و بكلّ بساطة كان المقهى هو كرسي التأمل للشارع ، و كان هو كرسي الفرجة على الشارع » [687].

و قد شكّل المقهى داخل الرواية ، فضاء لتحرّك الشخصيات و التقائها ، و اطّلاعها على ما يجري في الفضاءات الأخرى من أحداث متنوّعة ، و ذلك بما توفّره من حيّز لسماع الأخبار في الراديو ، أو مشاهدتها في التلفاز ، أو قراءتها في الجرائد ، فالتسجيل الحيواني الذي أبدعه " منصور " تمّ تدارسه على مستوى " المقهى " ، ففي هذا المكان استمع الجميع لأصوات الحيوانات ، المسجّلة داخل الشريط ، و منه استنتجوا معاني هذه الأصوات ،

و الملفوظ السردي الآتي يؤكّد ذلك : « بعد مرور عشر دقائق قرّر أن يتبعه ليرى ما يكون من أمره مع هذا الشريط ، فهو يعرف أنّه سوف يتوّجه إلى " مقهى عمي صالح " فكثيرا ما رآه هناك يرتشف قهوة المساء رفقة شلّة من الشباب ذوي مواهب في الأدب ، و قد كان ظنّه فيه حسنا، و رأيه فيه صادقا مصيبا ، إذ أنّه حين دخل المقهى رآهم متحلّقين حول مسجّلة المقهى التي يستعملها " عمي صالح " للاستماع إلى القرآن الكريم صباحات الجمع و المناسبات الدينية و يستعملها في الترفيه عن الشباب بالأغاني في باقي الأيام » [688]، إنّه كان فضاء للتواصل بامتياز.

إنّ فضاء المقهى الذي يصوّره " عبد اللّه عيسى لحيلح " في هذه الرواية ، ينفتح على عدّة دلالات – إيجابية / سلبية – إن لم نقل سلبية ، فهو يؤطّر لحظات العطالة و الممارسات

---

[687] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص 65- 66.

[688] الرواية ، ص174.

اللاّأخلاقية التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية ،كلّما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية مثل قول السارد : « ... إنّ المقهى قد غصّت الآن بالزبائن الذين كثرت طلباتهم وعلا ضجيج المتحلّقين حول طاولاتها ، الخائضين في أحاديث بلا معنى ، يطيّرون القهقهات التافهة في فضاء من عبث و فوضى (...) إنّهم يثرثرون ويكذبون و يقسمون أنّهم لصادقون... إنّ القاعة تشبه خشبة مسرح بلا جدران (...) و طوال الوقت تدور مسرحية عبثية ، يدخلون و يفرحون ، و يشربون و يدخّنون دون أن يذكروا ما قالوا و ما قيل لهم ، حسبهم أنّهم قالوا و قيل لهم ، و أسمعوا و سمعوا ... »[689].

و من تمّ نستنتج أنّ فضاء المقهى ، حمل طابعا سلبيا يوحي لنا بما تعانيه شخصيات الرواية من ضياع و تهميش إذ جعلت منه فضاء لاغتياب الناس و نشر الشائعات الدنيئة .

و تظهر هذه الدلالة على سبيل المثال لا الحصر في الملفوظ السردي التالي ، الذي يشهد انتقاد الشخصية البطلة للشخصيات الماكثة في هذا الفضاء ، و بهذا الانتقاد تكون قد وجّهت نقدا لهذا الفضاء كونه المحتضن لمثل هذه الشخصيات «... ليس هذا وحده الذي جعلني أتقيّأ ، إنّما مررت بطاولتكم و أنتم تلغطون كالذباب ، فوجدت أعراضكم قد تعفّن لحمها ، بين الأسنان الصدئة الصفراء (...) أنت وجدتهم يتحدّثون عن زوجتك في تلك الطاولة ، أنت سمعتهم يتحدّثون عن ابنتك الطالبة الجامعية ، (...) هنا زوجاتكم و بناتكم ، هنا أعراضكم تستباح.. هنا تجمعكم البطالة »[690].

من هنا نلمس حالة الخمول و الكسل التي تغمر هذه الشخصيات ، فهذا الفراغ

وهذه التعاسة هي المؤدّية لتفاقم الأوضاع من خلال إضاعة الوقت ، والاستهزاء بالآخرين و الانهماك في هتك أعراض الناس.

---

[689] المصدر نفسه ، ص10.

[690] المصدر نفسه ، ص 78.

وتتحوّل " المقهى " في غالب أوقاتها إلى فضاء يتجمّع فيه الناس لتلبية شهواتهم النفسية و الغريزية ، إنّها الفضيحة تتحدّث ، الآباء يشاهدون مع أبنائهم أفلاما إباحية دون احترام للآداب العامة ، ولا مراعاة للنظام الأخلاقي ، و ما أكثر المواقف التي صوّر فيها الكاتب "المقهى " و طبعها بطابع سلبي « مرّ بمقهى موصولة " بالبرابول " فرأى أمامها حركة غير

عادية ، شباب واقفون على أكتافهم كراسي ، و آخرون ينادون على الذين في الداخل أن يحجزوا لهم أماكن قربهم ، فتذكّر أنّ هذه الفوضى لا تكون إلاّ عندما تعرض القنوات الفرنسية فيلما إباحيا ، أو ما يشبه الفيلم الإباحي ، ولا تستغرب إذا رأيت الآباء و الأبناء و الإخوان يتفرّجون على مشاهد واحدة و لقطات واحدة ...فالآباء و الإخوة الكبار يكونون في الصفوف الأخيرة حيث الإضاءة خافتة جدّا ، و يتفرّقون بعد الواحدة ليلا » [691].

و يمكننا أن نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ " المقهى " تتزاح قليلا عن صفتها الطبيعية كمكان للانتقال لتصبح فضاء إقامة أو شبيها بالإقامة يتجاور فيه الآباء و الأبناء ، و الإخوة الصغار مع الكبار.

و المقهى باعتباره فضاء ، يستمدّ وجوده من الواقع المتردّي الذي تحياه القرية ، فبدل أن يكون فضاء لمحاربة الأمية المتفشية ، ونشر العلم و المعرفة ، و الدعوة إلى اللّه ، أصبح مكانا تستباح فيه الأعراض ، و تنتهك فيه الحرمات ، و تمارس فيه المحرّمات .

وكلّ هذه الدلالات لا ضير ، أنّها ستؤثّر سلبا على نفسية " منصور " و معنوياته ، حيث لم يعد هذا الفضاء مجرّد مكان لتصريف فترات الفراغ و إمداد الشخصيات بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية ، و إنّما تعدّى ذلك ليصبح مجالا لتحرّك الشخصيات و مسرحا للمشادّات و المشاحنات الكلامية التي تصل في بعض الأحيان إلى عنف عضلي ، نحو

---

[691] الرواية ، ص136.

ما يوضحه قول السارد : « ثمّ إنّهما تغافلا عنه بأحاديث أخرى ، و ما انتبها إلاّ على صوت شظايا المرآة تتناثر على الأرض ! لقد كسر المرآة بكرسي ، شعر " عمي صالح " بالأسى

و سأله بصوت حزين ، و قد حبسته الدهشة خلف محسبه : لماذا كسرت المرآة يا " منصور "؟ ..أين يرى الزبائن وجوههم بعد اليوم ؟ ...آه .. منك »[692].

بالإضافة إلى هذه المشادّات تظهر داخلها تلك الممارسات المنحرفة التي تنطوي على إخلالات متفاوتة بالقيم الأخلاقية و الاجتماعية مثل ترويج الإشاعات ، و المقامرة « و لم يعد أحد يسمع ما يدور بينهما إلاّ الهمس ، و حركة الأيدي ، وانقباض الوجهين حينا

و انبساطهما حينا آخر ، و بعد حوالي خمس دقائق من هذا الحديث الهامس ، سحب " عمي صالح " درج المحسب ، و دفع لـــ " منصور " أوراقا نقدية قد تكون خمسة من غير تأكيد دسّها هذا الأخير في الجيب الخلفي لسرواله دون أن يعدّها ، و مضى ، و لما صار الباب التفت إليه ، و قال بهمس جعله الحزم مسموعا – كما اتفقنا – الساعة العاشرة بالضبط في ذلك الركن بالضبط »[693].

هكذا نستنتج أنّ فضاء المقهى كان له حضور في شحذ الخطاب الرّوائي – كرّاف الخطايا – بدلالات خطيرة تعكس تصرّفات الشخصيات التي تقصد هذا المكان « فالمقهى هو المكان الوحيد الذي يتحوّل فيه الفضاء الروائي إلى خطاب اجتماعي و أخلاقي عن طريق ترجمة الصفات الطبوغرافية إلى نظام من القيم تقرّره الممارسة الاجتماعية ، و تبرمجه ضمن تفضية محكمة»[694].

---

[692] المصدر نفسه ، ص09.

[693] الرواية ، ص60.

[694] شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، ص 68.

و نخلص في الأخير إلى أنّ فضاء المقهى عند " عبد اللّه عيسى لحيلح " كان مؤشّرا على العطالة و الخمول الفكري ، كما كان حلبة للعنف و انتهاك أعراض الناس ، و بذلك يسهم هذا المكان من قريب ، و من بعيد في التمهيد للأزمة.

ب– المسجد :

إذا ذكرنا المسجد ؛ ذكرنا الصلاة ، و إذا ذكرنا الصلاة كعبادة يتقرّب بها الإنسان إلى خالقه ، ذكرنا المكان الذي تقام فيه و تؤدّى ، إنّه – المسجد – هذا المكان المقدّس الذي يدعا من داخله إلى عبادة اللّه و طاعته.

استطاع الكاتب من خلال تصويره لهذا الفضاء داخل نصّه السردي ، أن يسند بعض الدلالات الهامة للمكان ،كونه فضاء لفعل الخير ، و شكر النعم أو طلبها، ففيه تؤدّي الشخصيات صلاتها و داخله تتابع مجالس الذكر التي يؤمّها الشيخ و أتباعه، وفيه تودع الأموال التي يتبرّع بها في سبيل اللّه ، ما يوضحه قول السارد: « صلّت الجمعة بالمسجد، و تبرّعت بعقد ذهبي لصالح مشروع إعلاء المئذنة التي ستكون بعد عام أو أقل ، أجمل و أكثر امتدادا في الفضاء كما سمعت " الشيخ " يقول بحماس فيّاض »[695].

و قد تجاوز السارد في كثير من الأحيان هذه الدلالات ليركّز على دلالات أهم

تتمحور حول مدى فهم شخصيات الرواية لوظيفة هذا الفضاء ، فمعظم الشخصيات المرتادة له تبدو سلبية لأنّها لا ترى فيه سوى مكانا مغلقا يرتبط بالصلاة و الذكر ، دون النظر إليه كفضاء للتوعية و الوعظ و الإرشاد ، و كملاذ لنهضة الأمة و تطورها ، و قد أظهر النص كيف أنّ الشخصيات لم تحترم حرمة المسجد ، و حوّلته مكانا للفوضى ، و فضاء لمعالجة عقدها النفسية.

---

[695] الرواية ، ص55.

و إذا أمعنّا الملاحظة في الملفوظ السردي الآتي : « وقبل أن يؤذن له ، استلقى على أريكة عنابية اللّون ، و كان الشيخ جالسا على واحدة أخرى مثلها خلف مكتبه ، ثم إنّهما انخرطا في دردشة و مجاملات يريد لها " منصور " أن تدور حول الدين و متعلقات الدين،

و يريد لها " الشيخ " أن تدور حول الدنيا و متعلّقاتها ، و هي كلها – و إن اختلفت – تهدف إلى رفع الكلفة و دفع الحرج ، تمهيدا للحديث الجاد ، و لما رفع " منصور " عينيه نحو " الشيخ " أشار إليه كالمتلصّص أن اقترب ، فهمس في أذنه كلاما ، فأجابه " منصور " و قد اكتسى وجهه بحمرة من خجل ، هذا أحسن وصف لها... كاللّواتي نشاهد في التلفزيون »[696].

فسنستنتج أنّ " المسجد " قد انزاح عن وظيفته الأصلية ؛ بعبارة أخرى ، قد أخرجته الشخصيات عن الوظيفة البنيوية المكرّس لها ، و إذا قلنا الشخصيات ، نخص بالذكر شخصية " الشيخ " التي حوّلت هذا الفضاء من مكان للعبادة و الوعظ إلى مكان لقضاء مصالحها الخاصة إرضاء لشهواتها ، و تحقيقا لرغباتها ، والملفوظ السردي الآتي يبيّن ذلك : « و استمرّ الحديث بينهما بالهمس و تحريك الأيدي و الرؤوس ، و انقباض الأسارير أحيانا ، و انبساطها أحيانا أخرى حتى قام " الشيخ " إلى صندوق صغير مثبّت في جدار المقصورة مكتوب عليه " في سبيل اللّه " و فتحه و أخرج منه عقدا ذهبيا ، قدّمه إليه قائلا : هذا و حسب السلعة لدي مزيد ، قالها و هو يربت على الصندوق مبتسما »[697].

يتّضح لنا أنّ الشخصية المرتبطة بهذا الفضاء ، تهمل الوظيفة الأساسية له ؛ و هي تقديس العبادات و العلم و العمل ، إذ أنّ الفصل بين القول و الفعل ، بين العبادة و العلم

و العمل هو سبب من أسباب التخلّف الذي أصاب القرية ، و أسقطها في الانحلال ، ففي حين كانت الشخصية في العصور الإسلامية الأولى تستمدّ قوّتها المعنوية ، وصلتها الاجتماعية من

---

[696] المصدر نفسه ، ص63 .

[697] المصدر نفسه ، ص65 .

هذا الفضاء ، حيث تتّخذه مكانا لراحتها النفسية ، و تغذية الروح و الجوارح بما طاب من ذكر اللّه و شكره كما تتّخذه الفضاءات الأخرى محورا لها ، أصبح الآن حسب ما يصوّره الكاتب فضاء تتملّص فيه الشخصية من مسؤولياتها وتلتقي فيه بأنصارها ، و تكتسب من خلاله هيبة و مكانة تخوّل لها القيام بأفعال دنيئة.

من هنا راح " منصور " يتساءل عن كيفية أداء هذه الشخصية لمهامها ، و ممارستها للدّعوة، و هي تنظر إلى الدّين على أنّه عباءة و لحية ، وترى في الفقه حفظا و قراءة ، و في الدنيا فتنة للآخرين و حياة لها ، حيث قال :« فكيف يبني و يشيّد من يدمّر أصالة الإنسان؟... كيف يقدّر قدسية الحياة من علّموه أنّ الجمال فتنة تتّقى ، و الفرح معصية ترتكب ، و النظر إلى المستقبل بأمل غرور و استدراج شيطاني ؟ »[698].

فالمسجد ؛ هذا المكان المقدّس أصبح داخل الرواية خال من أيّة دلالة اجتماعية أو حضارية ، بل صار مكانا للالتقاء و التجمّع ، و نشر الشائعات و الأخبار التافهة ، و ترويجها ونجد إثباتا لذلك في قول السارد: « وما إن قضيت الصلاة و تفرّق المصلّون حتى شاع خبر غريب في القرية ..و كلّ الأراجيف في هذه القرية تشاع عقب التفرّق من الصلاة!.. لست أدري لماذا ! المهم ، شاع الخبر الغريب الذي مفاده أنّ منصورا..قد جاء إلى داره ، و معه فتاة شقراء ، و هي الآن معه في الداخل !!»[699].

هكذا نستنتج أنّ الشخصية الممثّلة لهذا الفضاء تستغلّ حاجة الناس إلى الدين و مساحة الحرية التي يمنحها لهم ؛ لأنّه لا إنسان بلا دين ، و لا دين بلا حرية ، حيث اكتفت هذه الشخصية من الدّين بثانوياته ؛ مظهر خارجي يحاول أن يوحي به عن تمسّكه بالدين و مكوثه في المسجد لأداء الصلوات و قراءة القرآن ، و البحث عن إجابات لصغائر الأمور و الاختلاف

---

[698] الرواية ، ص 137 .

[699] المصدر نفسه ، ص58 .

حول الحكم في قضايا فصل فيها الدين أو هي من آخر اهتماماته ، حتى صار من أسهل الأمور أن تكون إنسانا متديّنا ، لهذا وقف منصور ناقدا لتصرّفاتها قائلا : « سأجمع رصيدا من الثقافة الدينية ، يؤهّلني لأجلد أعصاب الناس المشدودة المكدودة بكلمات تسقط من بين الشفاه كالرّصاصات الزائفة ، و كأوراق الخريف الصفراء ، و سأطيل في أدعية الاستفتاح وأدعية تكفير المجلس ، و أكون جريئا في تفسيق الناس ، و تبديع كل وجوه الحياة لأكون أنا الشيخ »[700].

انطلاقا من ذلك ؛ يتبدّى لنا مدى التردّي الظاهر على صعيد المستوى الأخلاقي للشخصيات المؤطّرة لهذا الفضاء المعروف بأنّه مهد الأخلاق ، و منبع الطهارة و النقاء ، إذ يعكس لنا بعض المبرّرات التي يحاول الإنسان أن يجدها لنفسه حتى يكون في القمّة ، و غيره في الأسفل ، حتى يصير فاعلا وما سواه مفعولا، و لاريب في أنّ الأزمة الجزائرية ولّدتها هذه التبريرات، حين أخطأ الناس فهم الدّين ، حيث تحوّل إلى وسيلة لتبرير الواقع لا لتغييره.

و صفوة القول إنّ فضاء المسجد في أصله ، فضاء لفهم حقيقة الدين ، و تطبيق تعاليمه الحنيفة ، و تلقين مبادئه الفاضلة ، و ترسيخ قواعده الصحيحة ، فهو فضاء يحثّ ممثليه أن يظلّوا في منأى عن الشبهات ، و عن كلّ إدانة توجّه إليهم أصابع الاتّهام.

إنّه فضاء يختلف عن الفضاءات الأخرى ، في كونه مكانا مقدّسا يحرّم تدنيسه بأقاويل البشر وأفعالهم ، و مركز للدّعوة إلى الدّين الذي هو أكبر من أن يحصر في خانة ضيّقة تؤطّرها بعض المظاهر التي تقترب منه – الدّين – في خارجه ، و تبتعد عنه في عمقه .

2-3-2-2 / أماكن الانتقال العامة :

---

[700] الرواية ، ص

أ / فضاء الشارع :

اهتمّ الروائيون العرب اهتماما كبيرا بهذا الفضاء ، حيث اعتبروه «المصبّ الذي يصبّ فيه اللّيل و النهار أشغالهما و تجلياتهما » [701]، و إذا تساءلنا عن جماليات هذا الفضاء التي أكسبته هذه الأهمية ، نجدها تتجلّى في كونه يصل سائر الفضاءات الأخرى ببعضها ، ويسمح بتحرّك مختلف الشخصيات – بأصنافها المتباينة و طبقاتها المتفاوتة – فيه ، فالشوارع تعتبر « أماكن انتقال و مرور نموذجية ، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات و تشكّل مسرحا لغدوّها و رواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها » [702].

و نظرا للوظائف المميّزة التي يؤدّيها الشارع العربي ، و التي تجعله يتراح عن كونه مكان انتقال فحسب ، ليتبنّى جزءا كبيرا من الممارسات اليومية التي يقوم بها الفرد ، يتفرّد عن الشارع الغربي « فهو مكان البيع و الشراء ، و هو منبر الأفكار ، و هو مكان التسكّع

و المكان الذي يموت فيه الإنسان العربي دفاعا عن فكرة أو قضية أو مبدأ ، و هو المنامة و هو سفرة الطعام و الموقف، و صندوق القمامة ومطاردة النساء ، و ملعب الكرة ، و المكتبة

و مكان الحرمات المنتهكة عموما و خلاف ذلك » [703].

هكذا نستنتج أنّ الفرد العربي لا يستطيع الاستغناء عن هذا الفضاء ، إذ لا يمكنه التقوقع داخل بيت أو داخل مسجد ، أو داخل مقهى ، دون الانتقال أو المرور عبر الشوارع إلى فضاءات أخرى ، فهذه الشوارع كانت و مازالت بمثابة القلب بالنسبة لجسم الإنسان، إنّها

---

[701] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص 65 .

[702] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 69 .

[703] المرجع نفسه ، ص86 .

« جهاز مستقبل و مرسل في الوقت نفسه و نحن لا نستطيع أن نأخذ القلب في الطبابة منفصلا عن كلّ ما يتّصل به من شرايين و قنوات » [704].

يمارس الفرد الجزائري جزءا كبيرا من حياته اليومية في الشارع ، لهذا شهد هذا الأخير حضورا معتبرا في ثنايا الرواية ، حيث وظّف بكثرة – رغم أنّ أحداث الرواية جرت في قرية وعادة ما تكون القرية ذات شوارع قليلة إذا ما قورنت بالمدينة- لأنّه فضاء مفتوح يمكن بالاعتماد عليه رصد تحرّكات الشخصية و تنقّلاتها ، و هذا ما نلاحظه داخل السياق السردي إذ أسندت وظيفة الرصد إلى الشخصية المحورية ، حيث كانت تترقّب حركة الشخصيات – عمي صالح، الشيخ، صاحب الفيلا ، ...- نهارا و ليلا ، من خلال تنقّلاتها في فضاء الشوارع المفتوح.

و قد صوّر لنا الرّاوي – في كثير من الأحيان – الحال المأساوي الذي يغلّف القرية ، إذ ينظر إلى الشارع نظرة سوداوية ، و يعتبره مكانا مظلما و موحشا يوحي بالتضايق و عدم الرضا عن الأوضاع السائدة ، و هذا ما يوضّحه قوله : « في الشارع المظلم الموحش لا شيء يتحرّك إلاّ الكلاب تتهارش أيّها يكون نصيبها أوفر من القمامة و الفضلات ، إنّها لا تختلف عن الكلاب الآدمية ، و هي تتهارش من أجل نصيب أوفر من قمامة من طراز آخر و نوع أرقى» [705].

و قد نجح " منصور " من جهة أخرى في تجسيد البعد الاجتماعي للقرية من خلال صورة الشارع التي أوحت باستيائه و سخطه على القيود الاجتماعية التي تحول بين الفرد و حريته مثل ما ورد في قول السارد : « الشارع الطويل يغري بالسير فيه ..فيه أطفال يلعبون و قطط تلفّ حولهم رافعة أذنابها ، و فتيات عائدات من الثانوية في أحجبة رمادية و خمارات

---

[704] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص86 .

[705] الرواية ، ص 36 .

سوداء.. كان في إمكانهنّ أن يختصرن نصف المسافة إلى ديارهنّ لو مررن من وسط القرية لكن هناك رجال جالسون على المقاهي و أبواب الدكاكين مثل أكياس القمامة ! و آخرون متحلّقون حول طاولات الورق و" الدومينو" كما يتحلّق الذباب حول العفونة » [706].

هكذا تتبدّى لنا ظاهرة سيئة ، أو بعبارة أخرى آفة اجتماعية خلّفها الشارع باعتباره فضاء مفتوحا ؛ تتمثّل في ظاهرة المضايقات و المعاكسات التي تتعرّض لها الفتيات فيه ، إضافة إلى ذلك رصد لنا هذا الفضاء مظاهر الانحلال الخلقي التي استطاعت الشخصية المحورية كشفها عن طريق تتبّعها لحركة الشخصيات على نحو ما نلاحظه في الملفوظ الآتي الوارد على لسان الشخصية الرئيسة : « كانت الساعة منتصف اللّيل لم أكن بعيدا عنها و صديقتها ، مرّ بي ابن مسؤول أمني لا أسمّيه (...) مرّ بي دون أن يراني، توجّه إليها مباشرة ، تودّد إليها بقطعة خبز قبلتها منه (...) ثمّ رأيته يتلفّت ليتأكّد من خلو الشارع، ثم أخذ يراودها ، و مدّ يده ليتزع جبّتها ، فدفعته و أبت فأخرج مسدّس أبيه ليخوّفها » [707].

حيث اتّخذت هذه الشخصيات من الشارع مكانا لارتكاب الفواحش ، ومن اللّيل وقتا و زمانا لتلبية شهواتها.

و من تمّ لم يعد هذا الفضاء في نظر " منصور " سوى رمز للخطأ و الانحراف ، و حيّز للفوضى و العبث، و مأوى للناس الضالين ، بهذا الصدد يقول السارد : « من جديد يتدفّق هواه و قلقه في الشارع حيث لا جديد سوى الفوضى تشكّل بطريقة حرباوية ، لكنّها الفوضى !.. قاذورات ، أوراق ، جرائد و كراريس ، و كتب مدرسية ، و أعقاب سجائر و بصاق " شمة "، و علب مصبّرات و صفائح بلاستيكية و شيء من خلق اللّه يتحرّك كالأقزام الرثة بين كل هذه الفوضى ، شمس ما بعد الظهر مزعجة و مقلقة من حين لآخر تستر وجهها بالسحاب

---

[706] المصدر نفسه ، ص134 .

[707] المصدر نفسه ، ص255 .

كأنّها لا تريد أن ترى ما ترى ، أو كأنّها مصابة بالزّكام ، فهي تمسح أنفها من حين لحين» [708].

و إذا كانت الشخصية- بالأمس القريب – تنظر إلى هذا الفضاء على أنّه يرتبط بالنضال و الدفاع عن قدسية القضية الوطنية ، فإنّها داخل النص السردي ، أصبحت ترى فيه منبرا للتعبير عن الآراء السياسية و الاجتماعية ، و حتى الثقافية بكثير من الأسى و المرارة ، والملفوظ الآتي يبيّن لنا ذلك : « أيّها المواطنون ..أيتها المواطنات ، يا معشر " قريش " هلمّوا إلي جميعا و التفت إليه أهل الطابور ضاحكين ثم أقبلوا عليه ، بعد أن وضع كل واحد منهم في مكانه ما يدل عليه و يحفظ له موقعه من الطابور ، و ما هي إلاّ دقائق معدودة ، حتّى كان الطابور عبارة عن علب سجائر ، و صفائح زيت صفراء و كيس مطوي (...) انظروا خلفكم ، هذه هويتكم هذه بطاقة تعريفكم ، ما أنتم لمّا تضيعون في زحمة الحياة ، و نريد أن نبحث عنكم إلاّ هذه الأشياء الرخيصة » [709].

هكذا شعر " منصور " بالألم الشديد ، و هو يرى فضاء الشارع يتحطّم بفعل الحاضر القبيح ، و تتحوّل نعمة اتّساعه إلى نقمة ضيقه ، وهذا ما يؤكّد لنا أنّ الأماكن الضيّقة ليست دائما سيّئة و الأماكن المنفتحة قد لا تسعدنا أحيانا.

تتّضح لنا مظاهر الأسى و المعاناة التي احتضنها هذا الفضاء ، و التي جعلته أشبه بكائن بشري يحتضر، فانهيار الشارع و تحطّمه ، ما هو إلاّ انهيار لأحلام الشخصيات و طموحاتها لأنّ « الشارع كمكان و كعنصر جمالي مكاني قد ارتبطت جمالياته بالنفس الإنسانية و تجلّياتها » [710].

---

[708] الرواية ، ص233 .

[709] المصدر نفسه ، ص 266 .

[710] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص66 .

إذ بدا شارع القرية ضيّقا و مؤلما لارتباطه بأحداث تعيسة ، خاصة ما برز في ختام الرواية حيث حمل هذا الفضاء بين طيّاته العديد من الدلالات التي تكشف عن الفوضى السياسية و الاجتماعية و الحضارية التي مرّت بها الجزائر خلال العشرية السوداء ، و هو ما يكشفه تأمّل الملفوظ السردي الآتي : « في وقت صلاة الصبح لاحظ المصلّون و المبكرون إلى أعمالهم ، ما أدهشهم ، فقد كان الشارع الرئيسي للقرية مغطّى بالمناشير التي يحرّكها الهواء ، وكان بعض هذه المناشير معلّقا على الجدران و أبواب المحلاّت » [711].

و بفعل عملية الترصّد و الترقّب التي مارسها " منصور " داخل فضاء الشارع صار يعرف « كل الزناة و اللّصوص و بائعي الحشيش و مشتريه ، و شاربي الخمر سرّا لأنّهم جبناء و صار يعرف كلّ المفسدين و بائعات الهوى ، نعم .. كل هؤلاء موجودون و يتحرّكون في ليل هذه القرية ، التي يظنّها من يدخلها نهارا أنّها دير و أهلها نسّاك » [712].

إلى جانب (فضاء الشارع) ، يركن (فضاء الأحياء) الذي يعتبر مبعث حركة دائمة و مسرحا مفتوحا هو كذلك لرصد تحرّكات الشخوص ، و ما يلفت انتباهنا في هذا المقام ، أنّ الرواية انطوت على نوعين من هذا الفضاء ؛ فضاء أحياء المدينة ، و فضاء أحياء القرية ، و هما معا يشكّلان تقاطبا متنافرا « إنّهما قطبان ثبوغرافيان ، هما في نفس الوقت قطبان اجتماعيان يتجاذبان هذا الفضاء الانتقالي و لكلّ واحد منهما ارتباط بقيمة رمزية و أيديولوجية يمثّلها جزءا أو كلا » [713].

و معنى ذلك أنّ الفرق بين الفضاءين لا يكمن في الجانب الثبوغرافي ، و إنّما مردّه الاختلاف الاجتماعي و النفسي و الأيديولوجي للشخصيات القاطنة بهما، و هذا ما يكشفه

---

[711] الرواية ، ص 276 .

[712] المصدر نفسه ، ص 259 .

[713] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص79.

قول السارد : « في الحي الجديد ، كانت الطرق و الممرّات مشغولة بالحفر الصغيرة و الكبيرة و كانت هذه الحفر مملوءة بمياه القاذورات و الصرف الصحّي، التي تخرج من تحت العمارات أو تنزل من شرفاتها لم يشأ أن يرفع عينيه في هذا الفضاء المشغول بخيوط " البارابول " ، و هي تتدلّى واصلة بين كلّ العمارات تقريبا ! مشكّلة لوحة سريالية.. لم يشأ أن يرفع نظره لئلاّ يتساءل فيفكّر فيشقى و يتألّم » [714]، حيث صوّر لنا هذا المقطع فضاء حيّ من أحياء المدينة كان يزوره " منصور " بين الفينة و الأخرى ، غير أنّه – في حقيقة الأمر – لم يكن يستهويه و لم يكن فضاء جاذبا له بل كان محلّ نفور و اشمئزاز ؛ بدليل أنّه لم يشأ أن يطيل النظر في حالته السيّئة ، كي لا يشقى و يتألّم لهذه المناظر التي طالت المدن و طغت عليها .

و إذا كانت أحياء المدينة قد شكّلت فضاء نفور و اشمئزاز بالنسبة لشخصية "منصور " فإنّ أحياء القرية كانت محلّ جذب و استحسان ؛ لأنّها حافظت في عمومها ، على بعض قيم الإنسانية و مبادئ الحياء ، و هذا ما يكشفه تأمّل الملفوظ الآتي : « بعد دقائق ، ها هو ينعطف إلى الحيّ القديم ذي البيوت الموصولة ببعضها بعضا، و الذي كان في الأصل محتشدا استعماريا بنته " فرنسا " لإيواء المهجّرين من أهل المداشر و القرى ، و ذلك حين خطّطت لفصل الشعب عن الثورة ، و لقد وزّعت أغلب سكناته على المجاهدين بعد الاستقلال ، ربّما حين خطّطوا لفصل الثورة عن الشعب !..أغلب فتيات هذا الحيّ متحجّبات عفيفات ، و أغلب إخوانهنّ ملتحون ملتزمون بأخلاق الدين ، وأغلب عناصر الأحزاب الإسلامية الثلاثة من هذا الحي » [715].

و صفوة القول إنّ فضاء الشوارع و الأحياء في السياق السردي ، قدّم لنا مأساة الفرد الجزائري بأبعادها السياسية و الاجتماعية ، و الثقافية من خلال إبرازه بوادر الصراع السياسي

---

[714] المرجع نفسه ، ص 83 .

[715] الرواية ، ص122.

و الانحلال الخلقي و التدهور الحضاري ، و التشتت الاجتماعي الذي أوحت به الشخصيات المتحرّكة في هذا الفضاء .

بناء على ما تقدّم توحي لنا التناقضات التي تدخل فيها شخصية " منصور " مع فضاءات الإقامة (بيت / سجن) وفضاءات الانتقال (مقهى ، مسجد ، شارع ،..) بحدّة الصراع بين التيارات – الديني ، الاجتماعي ، السياسي و التاريخي- إذ حاولت تقديم نقد لهذه التيارات و راحت تبرز مدى مساهمتها في الأزمة.

و هكذا نستنتج أنّ الفضاءات المؤطّرة للرواية أدّت دلالاتها – بصورة مكثفة ، واستطاعت أن توصل للقارئ رسالة تكشف له الأسباب الأساسية للأزمة .

أماكن الإقامة		أماكن الانتقال	
إقامة اختيارية	إقامة إجبارية	أماكن خاصة	أماكن عامّة
البيت	السجن	المقهى المسجد	الشارع الأحياء

2-4 / التقاطبات الدلالية :

2-4-1 / ثنائية الانفتاح و الانغلاق :

تتمتّع هذه الثنائية الجدلية بدلالة كبيرة ، نظرا للأهمية الخاصة التي تنهض بها انطلاقا من تبنّيها لعنصرين حكائيين متميزين " الفضاء المكاني ، الشخصية الروائية" ، حيث لا يمكننا إسدال حكم على فضاء مكاني ، فنقول إنّه " منفتح أو منغلق " دون تحديد موقف

الشخصية الممثّلة له (الاجتماعي والنفسي) فبناء على تنقّلها / إقامتها/ تحرّكها فيه تطبعه بطابع الانفتاح أو الانغلاق .

وقد عمد " غاستون باشلار" إلى دراسة هذا التقاطب ، أثناء تطرّقه لمسألة الداخل والخارج – معتمدا في ذلك على بعض الشواهد الشعرية – فأشار إلى أنّ الداخل يمثّل المكان المنغلق الذي يوفّر قدرا كبيرا من الحماية ، فيصبح أكثر أمنا واستقرارا ، ويمثّل الخارج المكان المنفتح الذي يوفر حماية أقل ، بعبارة أخرى كان الممثّل الرسمي للداخل " البيت " بكلّ ما يحمله من قيم الاستقرار و الاطمئنان ، في حين يمثّل الخارج " الكون " نقيض البيت « فبين البيت و اللاّبيت يمكن أن تقوم كلّ أنواع التناقضات » [716].

و هنا نتساءل : هل يحمل الداخل المنغلق دائما دلالات السعادة و الألفة و الطمأنينة رغم أنّه يحدّ من الحرّيات ، و يعاني الضّيق ؟ و هل يحمل الخارج المنفتح دائما مشاعر الحزن و الخوف و اللاّ استقرار، رغم اتّساعه و انفتاحه على فضاءات أخرى؟.

لا يمكننا وضع إجابة قاطعة لهذا السؤال ، لأنّ قضية انفتاح المكان وانغلاقه تتعدّى كونها قضية جغرافيا ، لتتعلّق بما يملأ هذه الجغرافيا من أحاسيس و عواطف ، ذلك أنّ قيم السعادة قد تتحقّق في المكان المنغلق، كما قد تتحقّق في المكان المنفتح.

قد يخضع المجتمع لمجموعة من القيم والقوانين تشكّل عدّة حواجز أمام الأفراد ، ما يجعلهم يحسّون بالغربة داخله ولا يشعرون بالأمن والاستقرار فيه ، وكل ذلك سيكون نابعا بالضرورة عن قناعاتهم الخاصة ، ووجهات نظرهم المتباينة ، فيحكمون عليه بالانغلاق – رغم شساعته وانفتاحه على فضاءات أخرى – لأنّه يحدّ من حرياتهم ويقيّد سلوكاتهم ، الأمر الذي يودي بهم

---

[716] غاستون باشلار : جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، ص63 .

إلى التقوقع في مكان معين يحسّون فيه بالراحة ، والاستقرار ويتحرّرون فيه من القيود التي كبّلت أيديهم في الفضاء الشاسع ، حتى وإن كان ضيّق المساحة ، محدود الأبعاد .

انطلاقا من ذلك لا يمكننا الحكم على انفتاح المكان وانغلاقه بناء على حدوده الثبوغرافية (مكان ضيق / مكان منغلق ، مكان واسع / مكان منفتح) ، لأنّ ذلك يعدّ حكما اعتباطيا وشكليا ؛ فالبيت رغم حدّه من الحريات ، وضيق مساحته الثبوغرافية يوفر الاستقرار والطمأنينة والحماية اللاّزمة ، في حين قد يتحوّل الخارج رغم شساعته ، ورحابة مساحته إلى فضاء سجني خانق . وهذا ما نجد له توضيحا في قول الشاعر " سوبرفيال" :

(Julle Superville) في قوله: "A cause même d'un esccês de cheval et de léberté، et de cet endépit de nos galopades désespérées la pampa-prenait pour moi l`aspect ،horizon immuable plus grande que les autres،d'une prison "

« و بسبب المسيرة اللاّنهائية على ظهور الخيول و الحرية اللاّنهائية بالتحديد ، و بسبب الأفق الذي لا يتغيّر، رغم ركض خيولنا اليائس ، فإنّ سهل البامبا اتّخذ طابع السجن بالنسبة لي سجن أكبر من السجون الأخرى» [717].

بالانتقال إلى فضاء الرواية ، نلاحظ أنّ هذه الثنائية " الانفتاح / الانغلاق" أصبحت السمة المميّزة للمكان بكلّ ما ينطوي عليه من عناصر ومكوّنات ، فما مدى انفتاح الأمكنة المؤطّرة للرواية وانغلاقها ، وما هي دلالات هذا الانفتاح والانغلاق ؟.

على المستوى الظاهري ، نلاحظ أنّ فضاء " الغرفة " ينفتح على البيت و ينغلق على نفسه و فضاء " البيت " ينفتح على عالم القرية ، و ينغلق على نفسه ، و القرية هي الأخرى تنفتح على عالم خارجي واسع كالمدينة و الأحياء المجاورة ، لكن إذا تأمّلنا هذه الأماكن في

[717] غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص 199 .

مستواها العميق سوف لن يتسنّى لنا الحكم عليها بالانفتاح أو الانغلاق إلاّ من خلال حركة الشخصيات داخلها.

وتبعا لذلك نستشفّ من خلال الغوص في أغوار النص ، أنّ الشخصية البطلة – شخصية مثقفة ، تحمل شهادة من أعرق الجامعات الفرنسية – حاولت انتقاد المجتمع الروائي بقيمه وسلوكاته ، بأقواله وأفعاله ، بأفراده ومؤسساته ، وفي هذا دليل على أنّها غير مقتنعة وغير راضية بما يحدث داخله .

" منصـــور" باعتباره مثقفا كان يحلم بمجتمع " مثالي " تتنافى قيمه مع قيم المجتمع الواقعي (القرية) إنّه مجتمع تحكمه مجموعة من الأسس والقواعد النموذجية ، تخضع لها كل طبقات المجتمع – الفقيرة ، المتوسطة ، الغنية – وتسير وفق أنماط سياسية واجتماعية تستند إلى القوانين التي سنّها الدين الإسلامي ، وشرّعها القرآن و فسرتها السنة .

لكن بمجرّد عودته إلى القرية صدم بمجتمع يطبعه الانحراف والابتعاد عن قيم الدين وتعاليمه والركض وراء شهوات الجسد وأهواء الدنيا ، مجتمع يسبح في مستنقع الخطايا ، يحتمي روادّه بأقنعة الظلم والنفاق والكذب .

من هنا كان مجتمع القرية بالنسبة لـــ" منصور" بمثابة سجن قيّد سلوكاته وحدّ من حرياته حيث لم تكن تحدّه جدران اسمنتية أو قضبان حديدية ، إنّما كانت تكبّله سلوكات منحرفة ودساتير عشوائية ؛ الأمر الذي أدّى به إلى الهروب إلى عالم أو فضاء – يمتاز بالضيق من الناحية الثبوغرافية – من أجل تكوين مجتمع خاص يتوافق وطبيعة تفكيره ، ويتناسب مع طموحاته وأحلامه ، أسّس معالمه في غرفته ، حيث جعل من الفوضى رمزا لاضطرابه النفسي ، ومن الكتب والروايات المتناثرة على أرضية الغرفة إثباتا لثقافته العالية .

بناء على ما تقدّم يتّضح لنا أنّ فضاء القرية رغم شساعته لا يوفر سعادة ولا راحة للشخصية البطلة ، في حين يسعى فضاء البيت – رغم محدوديته – إلى تحقيق هذه السعادة

من تم اضطرّ إلى اتّخاذ العزلة بديلا لصراعاته مع مجتمع القرية ، والملفوظ الآتي يوضح ذلك : « ...و متى كان عاقلا حتّى يجن ؟!..هل من علامة صحّة العقل أن يغلق على نفسه باب داره ما يزيد عن الشهر ؟ ماذا كان يفعل ؟ ماذا كان يأكل ؟...كيف استطاع ذلك ؟... بل كيف استطاع الصبر على الكلام ؟» [718].

باستقصائنا لهذا الملفوظ السردي نستنتج أنّ الأسباب السطحية لانعزال "منصور" عن أهل القرية ما يقارب الشهر تعود إلى جنونه ، وإلاّ كيف يتسنّى لنا تبرير مثل هذا السلوك خاصة وأنّه بدر من شخصية مثقفة / واعية/ ذكية .

لكن الأسباب العميقة والحقيقية لهذا الانعزال والانقطاع عن الأكل والشرب والكلام ، لا تتمحور حول الجنون ومتعلّقاته ، بل تتعدّى ذلك إلى أبعاد أخرى تتعلّق بحالته النفسية والاجتماعية ، فهو ينظر إلى القرية نظرة محلّلة / ناقدة للأوضاع ، راغبا في استجلاء أهم القيم الفاسدة التي أغرقتها في الخطايا وأوقعتها في أواصر الأزمات الحادّة المتفاوتة الأخطار (اجتماعية سياسية ، فكرية) واستبدالها بقيم العدل والمساواة .

أمّا الشخصيات الأخرى فتقذف " منصور" بالجنون وتستغرب تصرّفاته لأنّها ترى في القرية المجتمع المثالي ، وفي قوانينها المواد السلمية والسلطة العادلة ، لذلك يعدّ هروب " منصور" إلى الغرفة في اعتقادها انغلاقا وتقوقعا ، كما تعدّ مكوثها وبقاءها في القرية راضية ببنودها ، مقتنعة بدساتيرها انفتاحا .

---

[718] الرواية ، ص09 .

هكذا تتضح أبعاد الفضاءين (فضاء القرية / فضاء الغرفة) ، ففضاء القرية من وجهة نظر الشخصيات الروائية – التي يطغى عليها طابع السكونية – يتبنّى خصائص الانفتاح وتجلياته ، بينما يحتضن فضاء الغرفة في رأيها سمات الانغلاق ، في الوقت نفسه نسجّل وجهة نظر مغايرة من طرف " منصور" فهو على يقين أنّ القيم المختلّة لمجتمع القرية أبعدته عن وظيفته الحقيقية ، وجعلته سجنا مروّعا ، الأمر الذي دفعه على الفرار والهروب ، معلنا ثورته وصراعه عسى أن يتمكّن من كسر أسواره وتحطيم جدرانه ، وتجاوز حواجزه ، وهذا ما يفصح عنه تأمّلنا للملفوظ السردي الآتي : « ...و كم تصير الحياة سجنا رهيبا حين تجد نفسك مضطرا في كلّ لحظة أن تمشي وفق ما يريد الآخرون ، و أن تقول ما يرضيهم و لا يسخطهم ، و أن تظهر بالمظهر الذي يعجبهم و لا يؤذيهم ..حينها تكون عيون الآخرين زنازن باردة ، و يكون رضاهم قيودا من حديد ، حتّى و لو كان ذلك بالتراضي »[719].

فمن سجن زنزانة إلى سجن قرية ، و من سجن قرية إلى سجن حياة ، فهو يرفض أن يعيش مكبّل اليدين و مقيّد التصرفات وسط أناس تحرّكهم الرّذيلة ، و لا يرضيهم سوى أن تخضع لسيطرتهم.

من تمّ راح يتساءل عن هذا المجتمع « الذي قلبه معك و سيفه عليك!؟ يذبحك اليوم و يبكيك غدا، ليراود في اليوم الثالث زوجتك عن نفسها ، مقابل ثلاث قطع من الصابون و صفيحة " مارغرين " و صفيحة زيت من سعة الخمس ليترات .. و قد تكون كلّها من هبات الأمم ليست للبيع و لا المبادلة ، و لا للمراودة!»[720].

لكن هل كان هروبه إلى مجتمع غارق في المثالية ومواز للمجتمع المعياري الذي يحلم به ؟

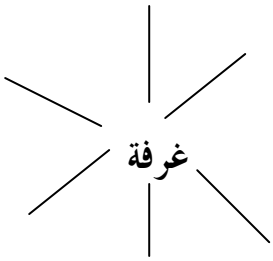
---

[719] الرواية ، ص04 .

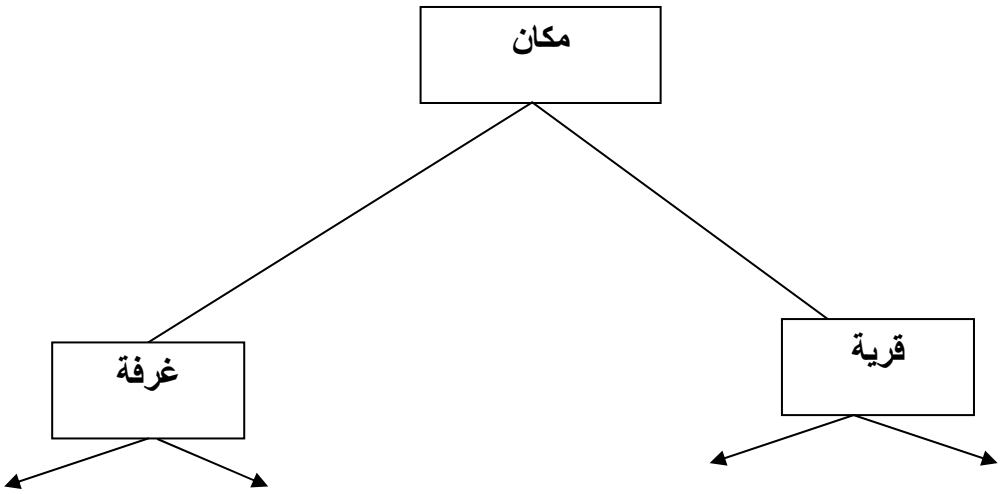
[720] الرواية ، ص 213- 214 .

إنّ فضاء الغرفة الذي اتخذه " منصور" مجتمعا بديلا ، كان مكانا رحبا احتضن العديد من القيم التي صوّغت له القيام بعدّة برامج ، ومهّدت له السبيل لتنفيذ جميع رغباته (شرب الخمر قراءة ، كتابة ، أكل ، شرب ، نوم ...) ليستغني من خلاله عن الفضاءات الأخرى ، فيكون له البيت والشارع والمقهى والمسجد ، لذلك سيتنمّق هذا الفضاء ويتزيّن بكساء الحرية والأمن والاستقرار (الانفتاح) في حين سيفتقر فضاء القرية إلى مثل هذه الخصائص ليتميّز بالضيق والمحدودية والانغلاق .

ويمكننا تمثيل ذلك بالخطّاطة الآتية :



من هنا نستنتج أنّ هذه الثنائية لا تخضع للقيم الجغرافية المعروفة (الاتساع ، الضيق أو المحدودية) بقدر ما تخضع لوجهة نظر الشخصية ذاتها ، إذ تعتمد في رؤيتها على معايير و أحكام نفسية و اجتماعية ، تنسجها أهواء و رغبات و قيم أيديولوجية و فكرية تمنح لها السعادة و الألفة و حتى الحرية.



انغلاق	حقد ، كذب	انفتاح	حرية ، ألفة
	خداع ، نفاق		حميمية

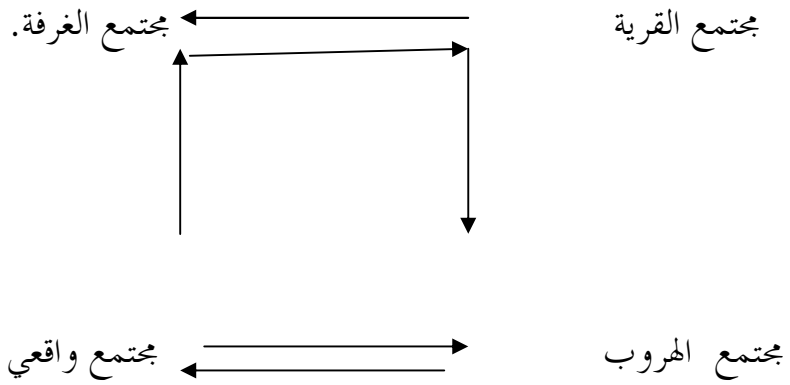
إنّ فضاء القرية رغم شساعة مساحته ؛ اكتسب طابع الانغلاق ، وهذا الانغلاق لم يضفه تشكّله الثبوغرافي أو عناصره المكانية باعتبارها فضاءات جغرافية في حدّ ذاتها ، إنّما أضفته سلوكات (أقوال / أفعال) الشخصيات الممثلة له . حيث سيطرت عليها أمراض القلوب (كذب / خيانة / حسد/ غيبة/ نميمة/ أنانية / حب السلطة .....) وأمراض العقول (جهل / إهمال الكتب ومتعلّقات الثقافة والاهتمام بما يخرّب العقل ويقتل الضمير – شرب الخمر–) الأمر الذي حفّز "منصور" على محاولة إقامة دولة مستقلّة خاصة به – في غرفته يكون فيها (الآمر / المأمور ، الراعي / الرعية) – ترفض السياسة المغرقة في الظلم والمادية واللاّمبالاة ، يسطّر قوانينها بيده ويرسي في معالمها قيمه المقتنع بها ، ويرفع في سمائها شعاره ويتجسّد ذلك في قوله :

« ..عندما كنت صغيرا قالت لي أمي لا ترفع صوتك فوق صوت والديك ، فنشأت عاقّا و في المدرسة قالوا لي : لا ترفع صوتك فوق صوت المعلّم ، فطلعت جاهلا ، و في المسجد علّموني ألاّ أرفع صوتي فوق صوت الإمام لأنّ ذلك لغو ، فتعلّمت النجوى و النفاق ، وها أنت تقول لي : لا ترفع صوتك فوق صوت الدولة ، فأعلنت في غرفتي دوليتي ، و رفعت في

سماها رايتي ، و رفعت فيها صوتي ، ليرتدّ إليّ صداي غير محرّف و لا مزيّف و لا مشوب »[721].

أراد أن يقول كلمته في كوكبه ، أراد أن ينفتح على عالمه الداخلي متّخذا الغرفة جسرا يمشي فوقه فنادى بالحرية المطلقة ، و رفع صوته مدوّيا في فضائها بلا تأنيب من متجبّر، و لا قمع من متسلّط.

و نوضّح كل ما سبق ذكره في المربع السيميائي الآتي :



و نصل في الأخير إلى أنّ تقاطب الانفتاح و الانغلاق يدخل في علاقة جدلية مع سلوكات الشخصية النفسية و الاجتماعية و الثقافية الموجودة داخل المكان ، فإذا شعرت الشخصية بالراحة و الألفة و الحميمية في المكان، و مارست داخله كلّ حقوقها دون صراع أو ضغط أو قيود ؛ كان هذا المكان منفتحا بالنسبة إليها لتطبيق حريتها فيه ، و انفتاح طموحاتها

[721] الرواية ، ص 200 .

عليه، فالغرفة من منظور " منصور " هي القرية ، هي الدولة، هي الشارع، هي السوق...ما يدفعنا إلى القول إنّ هذه الشخصية سلبية، لم تستطع التعايش مع الواقع (القرية) ، و لم تستطع أن تغيّر فيه لتحقيق (المجتمع النموذجي) و آثرت القطيعة و الهروب إلى فضاء الغرفة المحدود و الضيّق بالنسبة للآخر (أهل القرية) ، و اللآ محدود أو المنفتح بالنسبة إليها.

2-4-2 / ثنائية الفوضى / الانتظام :

داخل السياق السردي لنص " الكرّاف " أطّرت (الفوضى / الانتظام) جملة من الأمكنة المكوّنة للفضاء الروائي ، وأكسبتها دلالات عميقة ، جعلتها توحي بأبعاد نفسية واجتماعية تتعلّق في مجملها بأبعاد الشخصيات المتحرّكة فيها ، ولعلّ أبرز مكان طغت عليه الفوضى ، وأصبحت السمة المميزة له : غرفة البطل " ، وهذا ما يبينه لنا السارد في قوله :

«عاد إلى غرفته تلك المليئة بالفوضى و الغرابة ، كما عرفتها، دون أن يفكّر يوما ما في إعادة ترتيبها، لقد صارت كل ورقة على البلاط دليلا على لحظة من لحظات القلق ، و كل جريدة اغبرّت أو اصفرّت قطعة من تاريخ العناد و الأسئلة الحائرة (...) و لأنّ هذه الفوضى قد

حوّلت هذه الغرفة فضاء مضطربا بالتناقضات ، يحقّق فيه ذاته القلقة المضطربة ، لهذا لم يفكر مطلقا أن يؤثّثها أو ينظّفها ، أو يعيد ترتيبها »[722].

إنّ الوضعية النفسية للشخصية القاطنة بالمكان أو المتحرّكة فيه ؛ تلعب دورا فعّالا في طبع المكان بصفة (الفوضى أو الانتظام) فغالبا ما نقول عن شخصية معيّنة إنّها منظّمة في أفكارها وناجحة في كلّ مخطّطاتها ، وهذا الحكم لا يكون بصورة اعتباطية ، بل ينبع من ملاحظة العوامل المحيطة بهذه الشخصية خاصة المكان ، فانتظام المكان يوحي باستقرار نفسية قاطنه وممارسته حياة اجتماعية عادية ، لكن نقول عن شخصية ما إنّها مضطربة نفسيا وتعاني عدم الاستقرار إذا كان المكان الممثلة له يعاني الفوضى .

بناء على ذلك يمكننا استكناه الحالة السيكولوجية للشخصية البطلة ؛ فهي شخصية جمعت بين العديد من التناقضات الداخلية (صلاة / شرب الخمر ، طاعة / عقوق ، حب / كره ، ظلم / حنان ، ...) جسّدتها فوضى خارجية عمّت الغرفة وسيطرت على أبعادها الثبوغرافية ، وهذا ما يكشفه لنا قول السارد :

« و لمّا دخل غرفته تملّكه إحساس مفاجئ ، كاد أن يدفعه إلى تنظيف غرفته و تنظيمها

و لكنّه قبل أن يفعل ذلك أو شيئا من ذلك ، تصوّرها و هي مرتّبة نظيفة ، كلّ شيء في مكانه و تخيّل نفسه يتحرّك في هذا الفضاء المنظّم ، المنضبط في صمت و سمت، فأحس ّأنّه يشعر بالاختناق، و أنّ الموت قد اقترب منه أكثر وسط هذه النظافة الرتيبة القاتلة..عندها قرّر أن يترك الغرفة كما هي ريثما ينظّف نفسه و ينظّمها »[723] .

---

[722] الرواية ، ص243 .

[723] الرواية ، ص73 .

وعليه نستنتج أنّ هذه الفوضى ارتبطت ارتباطا وثيقا بنفسية " منصور" الذي تملّكته اضطرابات نابّجة عن تبرّمه من الواقع وعدم اقتناعه بقيمه وأفكار القائمين عليه .

و إذا كانت هذه الفوضى ، التي حوّلت المكان إلى ركام من الأوراق المتناثرة ، و الألبسة القذرة ، و الجرائد المكسوّة بالغبار، و علب السجائر المختلفة الأنواع – ترمز في مداها البعيد إلى الفوضى التي عمّت الوطن خلال العشرية السوداء ، فجدير بنا أن نتساءل عن أسباب هذه الفوضى و خلفياتها؟!.

إنّ المطّلع على صفحات الرواية ، والمتمعّن في أفكارها ومضامينها يستوعب الهدف الأساسي الذي يرمي إليه كاتبها ، حيث يتبنّى هذا الأخير مهمّة تبليغ رسالة إلى المتلقي تكشف له الأسباب الحقيقية للأزمة التي ترمز لها هذه الفوضى والتي تعدّت غرفة " منصـــور" لتشمل فضاء القرية بأكمله . تأتي في مقدّمة هذه الأسباب والدوافع تلك الأمراض التي لحقت الشخصيات في داخلها العميق فمسّت المضغة الأساسية التي ترتكز عليها الأجساد " القلب" – فإذا فسدت فسد الجسد كله وإذا صلحت صلح الجسد كلّه – (كذب / حقد / أنانية / غيبة / سوء الظن ، ...) فصارت الشهوات هواءها المتنفّس ، والفواحش وجبتها المغذّية حيث تغيّر المحبّ لدينه وتعاليمه إلى فرد يستغلّ الدّين لأغراض شخصية أنانية ، وفي الملفوظ السردي الآتي إثبات لذلك: « و استمرّ الحديث بينهما بالهمس و تحريك الأيدي و الرؤوس و انقباض الأسارير أحيانا ، و انبساطها أحيانا أخرى ، حتى قام " الشيخ " إلى صندوق صغير مثبت في جدار المقصورة ، مكتوب عليه " في سبيل اللّه " و فتحه و أخرج منه عقدا ذهبيا ، قدّمه إليه قائلا : هذا و حسب السلعة لديّ مزيد» [724].

[724] المصدرنفسه ، ص65 .

و مسّ التغيير مربّية الأجيال ، و صائنة الكرامة ، تلك المرأة التي رفض الجزائري أن يهان شرفها من طرف المستعمر الفرنسي ، لكنّها اليوم صارت تتاجر بشرفها و كرامتها لتضمن الحياة في مجتمع منغلق قيّد سلوكها و عزلها عن العالم الخارجي بحكم العادات و التقاليد البالية على نحو ما يكشفه تأمّل الملفوظ السردي الآتي : « و بعد دقائق نزلت من " الميني كار " عشر فتيات في لباس غير محتشم تماما ، و دخلت " الفيلا " (...) و بعد دقائق خرجت عشر فتيات في لباس كلباس السابقات ، وركبن " الميني كار " التي انطلقت بهنّ صوب المجهول (...)

و ليلتها فقط عرفت من أين يشتري المراهقون و المدمنون الخمر و المخدرات » [725]، فكلّ هذه السلوكات المنافية للأخلاق الدينية والاجتماعية أدّت إلى بروز أزمات حادّة متباينة المجالات

(سياسية ، اجتماعية ، ثقافية ،..).

أمام هذا الواقع المؤلم لم يستطع " منصور" الوقوف كشاهد عيان دون أن يحرّك ساكنا

لأنّه مثقف و المثقّف عالمي في فكره ، فهو لا يعمل ليخدم جماعة ينتمي إليها إقليميا أو دينيا أو ثقافيا ، إنّما ينتج أفكارا للإنسانية بصفة عامة ، إنّه يحمل الرؤية الشمولية للأشياء التي تتجاوز الحدود التي تحويه و تحتويه.

لذلك قرّر المواجهة ، وأعلن ثورته ، واتخذ الجنون سلاحا للتمكّن من رصد خطايا أهل القرية في محاولة لإيجاد حلول معالجة ، تمكّنه من البلوغ إلى مراده ، الأمر الذي جعله ينقل فوضاه الداخلية إلى خارج المكان لتشمل الشخصيات بماديتها وتخلّفها ، وهذا ما يظهر جليا في ختام الرواية حين يقول السارد : « و بدأ بينهم السباب و الثأر و الانتقام و البكاء ، و الصياح و الكلام الفاحش و بدأوا يتقاذفون بالحجارة في معاصي ارتكبها الكبار و اقترفها الرّاشدون وخوفا على الواجهات الزجاجية ، فقد أغلق التجّار أبواب محلاّتهم ، و انخرطوا في هذه

---

[725] الرواية ، ص250- 251 .

الفوضى يثأرون و يثأر منهم ، و منهم آخرون يتفرّجون ، و يحاولون أن يفصلوا بين طلاّب الثأر، فما كانوا يستطيعون» [726].

هذه الفوضى عكستها مظاهر العنف (المادي والمعنوي) الذي تعرّضت له الشخصيات حيث سادت الأحقاد وانتشرت الآفات ، وكلّ هذا يعبّر عن المأساة الوطنية التي كانت نتيجة لعدّة قضايا سياسية – أسهمت فيها السلطة بأفرادها ومؤسساتها- واجتماعية ، ما أكسب الشخصية البطلة نفسية قلقة متوترة ، ما يوضحه لنا الملفوظ السردي الآتي :

« من جديد يندفق هواه و قلقه في الشارع ، حيث لا جديد ، سوى الفوضى تشكّل بطريقة حرباوية ، لكنّها الفوضى !...قاذورات ، أوراق ، جرائد و كراريس و كتب مدرسية

و أعقاب سجائر و بصاق " شمة " ، و علب مصبّرات و صفائح بلاستيكية و شيء من خلق اللّه يتحرّك كالأقزام الرثّة بين كلّ هذه الفوضى » [727].

إنّ فوضى المكان (قاذورات ، أعقاب سجائر ، علب مصبّرات ، ...) تعكس فوضى القيم والسلوكات والدساتير والقوانين التي تحكم المجتمع ، فلا الإمام مؤدّ لدوره كما يجب – دعوة إلى الله ، تأثير في شخصيات المجتمع الروائي – ولا المدير قائم بمسؤولياته على أكمل وجه، ولا المؤسسات راعية لشؤون الأفراد – محافظة على النظام في الشارع ، في المقهى ، في السوق ،...- ونمثّل لذلك بالملفوظ الآتي : « و لك أن تشهد أنّهم الوحيدون في الناس من ساروا في نظام و انتظام ، و قد حاول رجال الأمن أن يصدّوهم ، لأنّ الدولة لا تخيفها الفوضى، إنّما يخيفها أن يوجد في الفوضى نظام مضاد ، و انتظام معاكس » [728].

---

[726] المصدر نفسه ، ص277 .

[727] الرواية ، ص233 .

[728] المصدر نفسه ، ص 180 .

حيث تتبدّى لنا ملامح تخاذل الأفراد – الشخصيات – والمؤسّسات الممثّلة للسلطة وتقاعسها عن أداء المهام المسندة إليها (لا أمن ، لا هدوء ، لا نظام ،..) متخليّة عن الواجب المهني والضمير الإنساني متبنية لسياسة النهب وخدمة المصالح الشخصية ، وكل هذا سيفقد – كنتيجة حتمية – المجتمع كيانه الحضاري ، ويزيل استراتيجيته الاجتماعية ، ويحطّم آماله الاقتصادية ، ويسير به نحو الانحطاط والركود .

وصفوة القول إنّه : إذا كانت فوضى " الغرفة " تعكس داخل "منصور" بكلّ ما يحتضنه من تناقضات ، فإنّ فوضى القرية (القيم ، القوانين) ترمز في مداها البعيد إلى الفوضى التي عمّت " الوطن " جرّاء غياب الروح الوطنية واتبّاع الأهواء الشخصية . والملفوظ الآتي يدعّم ما قلناه :

« ...و قد يكون هذا المشهد الأخير كفيلا بأن يصوّر لك ما يحدث في هذه القرية ، لكنّي أقرّ أنّي لم أستطع أن ألاحق سرعة الأحداث أو أجاري حركيتها، و ما أشك مطلقا أنّك تستطيع أنت أن تتصور قرية غرقت في مستنقع الفضيحة و الحقد... تستطيع أن تتصوّر اللهاث

و العرق، و الجروح، و الشتم و السباب البذيء (...) و عاشت القرية على إيقاع الفوضى المجنونة ثلاثة أيام» [729].

بناء على ما سبق نستنتج أنّ (الفوضى # الانتظام) كانت المحفّز الأساسي ، والنتيجة المتوقّعة للأزمات الحادّة (عنف ، قتل ، سب ، شتم ، غل ، ...) التي لحقت المجتمع داخل النص السردي بصفة خاصة والمجتمع الجزائري بصفة عامة.

[729] المصدر نفسه ، ص 233 .

الخاتمة

خاتمة هذا البحث ليست – في حقيقتها – غلقا للباب أمام الدراسات المقبلة ، أو إسدالا للستار في وجه البحث والتفسير والتأويل في مجال هذا الموضوع ، بل هي فتح لأبواب أخرى يمكنها ارتياد آفاق لم يتسنّ لنا ارتيادها ، انطلاقا من الانفتاح على مقاربات جديدة تتبنّى مناهج نقدية أخرى .

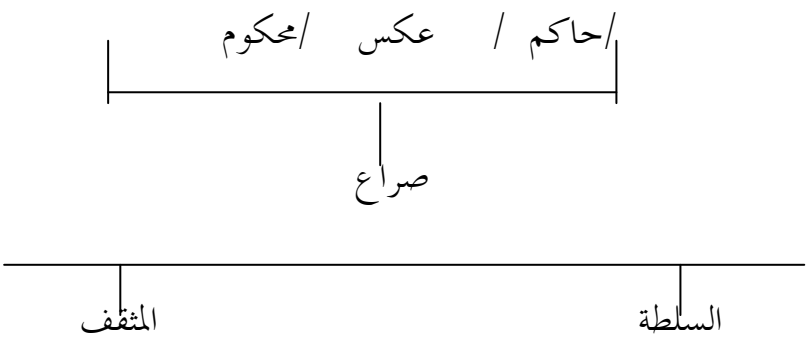
لقد كان الهاجس الأساس المحرّك لموضوع بحثنا ، هو الكشف عن الآليات التي تتحكّم في بناء المكوّنات السردية لرواية " كرّاف الخطايا " ، ومحاولة فهم طريقة اشتغالها داخل السياق السردي ، و إدراك العلاقات التي تنشأ بينها .

وانطلاقا من مناقشتنا لعناصر الرواية ، وتبنّينا لإجراءات المنهج السيميائي ، أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج نلخّصها في ما يلي :

- مكّنتنا مقاربة " فيليب هامون للشخصية من الكشف عن جوانب عديدة متعلّقة بهذه الأخيرة – شكلية ومضمونية – بدءا بسماتها وخصائصها الفزيولوجية ، وانتهاء بالدلالة التي أوحت بها وأسفرت عنها .
- اختلفت أنماط الشخصيات الواردة في النص ، فتراوحت بين حاكم ومحكوم ، غني وفقير ، مثقف ومثقف زائف . وتفاوتت صفاتها و أفعالها وسلوكاتها ، لتكون في عمومها شاهد عيان ، وصورة عن الفرد الجزائري ، سواء في نمط تفكيره وأسلوب تعامله ، أو في كيفية تفاعله مع الواقع المعيش بكلّ ما يحمله من تناقضات .
- لم يهتمّ السارد بتحديد الأوصاف الخارجية (الجانب الفزيولوجي) للشخصيات ، بقدر اعتنائه وتركيزه على أفعالها ومواقفها ، مبرزا قيمتها الدلالية التي توحي بدعوة الكاتب القارئ / المتلقي إلى ضرورة التمسّك بالأخلاق والقيم والمبادئ التي حثّ عليها الدّين الإسلامي ، والابتعاد عن كل ما له علاقة بملذّات الدنيا وشهواتها – المال، المصلحة ، السلطة –.
- تعدّى توظيف الكاتب لشخصياته ، من شخصيات مؤنسنة إلى شخصيات مجازية (ليس لها وجود في العالم المادّي) ، وحتى حيوانية ؛ وفي هذا دلالة على أنّه يريد تبليغ رسالة إلى المتلقي مفادها أنّ أهم ما يميّز الإنسان عن الأشياء الأخرى (العقل / الروح)

لكن احتضان المجتمع لشخصيات دنّست مفهوم الإنسان ،استدعى مراجعة المعاني والدلالات التي ينفتح عليها مصطلح الإنسان .

- يعكس لنا اضطراب الشخصيات وتباين مواقفها ، البنية المضطربة للواقع ، التي تبرز معاناة قاطنيه " اليأس ، الفقر ، القلق ، سخطهم وتهكّمهم وعبثيتهم بالقوانين والأحكام والمعايير ، وخوفهم من المستقبل ".
- إنّ حالة اللاّ توازن واللاّ استقرار التي تعانيها الشخصية البطلة توحي في مداها البعيد بحالة اللااستقرار التي عاشها المثقف الجزائري في فترة التسعينات ، حيث أصيبت –هذه الأخيرة –بالخيبة والإحباط نتيجة ما لاحظته من غياب القيم وتلاشي المبادئ ، وتفشّي الفقر والأنانية ، والتطلّع للسلطة ، وهذه هي المفاهيم السلبية للإنسان ، وهي التي مهّدت للعنف بنوعيه المادي والمعنوي ، ما أدّى إلى (الانتحار، الهروب ، الموت الضياع الفكري).
- التسميات التي أسندها الكاتب لشخصياته كلّها مستقاة من الواقع ، لكن نادرا ما يحدث توافق بين الاسم المسند للشخصية وصفاتها ومواقفها .
- البرامج السردية التي سعت الشخصية البطلة إلى تحقيقها كانت كلّها فرعية ، سخّرت لخدمة البرنامج السردي الرئيسي.
- إنّ توظيف الكاتب لشخصيات تعاني التأزّم النفسي ، وإبرازه للتسيب الذي تحياه القرية –تسلّط ، انتهاز ، استغلال ، سيطرة أصحاب النفوذ – عكس لنا الأسباب المتعدّدة للأزمة (الاجتماعية ، السياسية ، الثقافية ...).
- تعكس الأدوار الموضوعاتية (الثيمية) التي تتوزّع في النص ؛ الصراع بين المثقف والسلطة الحاكم والمحكوم ، القوي والضعيف ، الغني والفقير...



السيطرة التهميش

رفض التغيير الإقصاء

- إنّ ورود أبيات من الشعر ، وأمثال شعبية ، وكذلك أسماء تاريخية (دينية ، أدبية أسطورية ..) على لسان السارد تارة ، وعلى لسان الشخصية المحورية تارة أخرى طبع النص بطابع الانفتاح على الموسوعة التراثية العربية ، كما عكس لنا من جهة، المستوى المعرفي والثقافي للذات الكاتبة ، والمستوى المعرفي الذي يجب أن يتوفّرعليه القارئ والذي يسمح له بالولوج إلى أغوار النص ، وإدراك دلالاته القريبة والبعيدة من جهة أخرى .
- عبّرت المقاطع الشعرية الواردة في النص عن أفكار الشخصية الرئيسة ، التي تعيش على هامش الحياة ، حيث امتزج عندها الحزن والفرح ، والتقى البكاء بالضحك ، وتجادل العقل مع الجنون ، وتصارع الأمل مع الألم ، وكل ذلك من أجل هدف واحد ؛ هو كشف الحقيقة والسعي إلى التغيير ، وعليه فالتقاء الشعر بالنثر في الرواية ، يعبّر عن ميل الكاتب في بعض الأحيان إلى ضغط المعاني العديدة في ألفاظ مقتضبة .
- أوكل الكاتب للرّاوي جملة من الوظائف أهمها : التعليق ، التفسير ، التعقيب ، كما يتبدّى لنا مساندته و تحيّزه للشخصية البطلة ، حيث يتدخّل تدخّلا مباشرا لنصحها وإبداء رأيه ، وفي الوقت نفسه يسخر من أفعال بعض الشخصيات .
- لجوء السارد إلى تقنيتي الاسترجاع والاستباق في سياق السرد أدّى إلى تكسير خطّية الزمن ، سواء بالارتداد إلى الماضي ، أو باستشراف المستقبل ، وفي ذلك تأكيد على استمرارية التسلّط ، الاستبداد ، والإقصاء .
- إنّ عمليتي تسريع السرد و إبطائه كان لهما دور فعّال في بناء الرواية ؛ ففي حالة تسريع السرد استعان السارد بتقنيتي (الخلاصة والحذف) ، حيث كان الخطاب اختزالا للأحداث واختصارا لموضوعاتها ، أمّا في حالة تعطيل السرد وإبطائه ، فلجأ إلى تقنيتي الوصف والحوار ما أدّى إلى امتداد زمن القص مقارنة بزمن الأحداث .

- وظّف الكاتب اللغة الفصحى – في أغلب مقاطع النص الروائي – لكنّها تراوحت بين المباشرة وغير المباشرة ، والمنمّقة وغير المنمّقة ، ونادرا ما نعثر بين ثنايا الرواية على اللغة العامية .
- كان العنوان بمثابة أيقونة دالّة ؛ حيث أجمل مضمون النص دون أن يفصّل ، ونوّه بمكنوناته دون أن يفصح ، وشكّل جسرا للعبور إلى ثنايا الرواية فاتحا أمام القارئ باب التأويل، ومحفّزا له لاكتشاف المضمون وهذا ما يفسّر اهتمام الكتّاب باختياره،وعنايتهم الفائقة بإحداث توافق بينه وبين النص .
- يكشف لنا تعامل الكاتب مع الفضاء الروائي– وبالتحديد الفضاء الجغرافي– استبعاده وإهماله الحديث عن فضاء المدينة، وتركيزه على إبراز ملامح القرية بما انفتحت عليه من فضاءات إقامة وفضاءات انتقال – عامة وخاصّة– ضمّنت هي الأخرى ثنائيات حملت دلالات ومعاني أضفت على النص طابع الفنية (الانفتاح /الانغلاق ، الفوضى /الانتظام).
- انطلاقا من تحديد حركة الشخصيات داخل الفضاء المكاني، استطعنا الاستنتاج أنّ العلاقة بين الشخصيات والمكان تعدّت الحدود الشكلية ، حيث لم يعد المكان إطارا خارجيا لتنقّلاتها وإقامتها ، بل تجاوز ذلك ليصبح معادلا موضوعيا لنفسيتها واتجاهاتها وسلوكاتها .
- اعتمد المؤلّف في تحديده للفضاء الجغرافي للقرية على نمط واحد ، حيث لم يكلّف نفسه عناء توظيف عوامل مناقضة للفضاءات المؤطّرة للأحداث ، رغم أنّه كان يهدف إلى تصوير أفق الصراع الحضاري والسياسي والاجتماعي الذي يرمي من خلاله إلى توضيح مفهوم الأزمة وأسبابها .
- يوحي عدم اهتمام الكاتب بالتقنيات الحداثية التي أصبحت ميزة النصوص المعاصرة (البياض ، شكل الكتابة ، رسومات ، ألواح ، عناوين فرعية) بتشبّعه بالمرجعية التقليدية وتمسّكه بالطابع الكلاسيكي .

بناء عليه ؛ تنشأ بين هذه المكوّنات [الشخصية ، الزمن ، الفضاء] علاقة تكامل تجعلها تتفاعل مع بعضها البعض تفاعلا إيجابيا ، لتشكّل في مجملها علامة دالّة تحمل دلالات

توحي في مداها البعيد بالأسباب الاجتماعية والثقافية والسياسية للأزمة ، وفي هذا تأكيد على أنّ الواقع كان منبعا للرواية ، وهذه الأخيرة كانت انعكاسا لأسباب تأزّمه ، وتصويرا لظروفه ، دون أن يفقدها هذا التصوير إستراتيجيتها الفنية .

ومهما يكن من أمر فقد أثبت المنهج السيميائي نجاعته وفعاليته في مقاربة النص الروائي ، لأنّه أزاح الستار على الكثير من معالمها ، ولا نزعم أنّنا قلنا كلّ ما يتعلّق بموضوع بحثنا ، لأنّ النص سيظلّ عرضة لتعدّد القراءات واختلافها ، وهو ما يكسبه طابع الأدبية والفنية .

المصادر والمراجع

القـــــــــرآن الكـــــــــريم .*

-المصادر

(لحيلح) عبد الله عيسى : كرّاف الخطايا ، مطبعة المعارف ، عنابة ، ج1، ط1 ، 2002 .

المـــــــــــــراجع :

ا- المراجع العربية :

1- (إبراهيم) عبد الله : المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 .

2- (إبراهيم) عبد الله ، الغانمي سعد ، عواد علي : معرفة الآخر ، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 1996 .

3- (أحمد قاسم) سيزا : بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .

4- (أحمد قاسم) سيزا ، (حامد أبو زيد) نصر : أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة و دراسات ، دار الياس العصرية ، القاهرة (دط) . (د ت) .

5- (اسكندر) غريب : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، بيروت (دط) ، 2002

6- (الأعرج) واسيني : كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد ، الفضاء الحر، الجزائر ، ط1 ، 2004 .

7- (الباردي) محمد رجب : شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، ط1 ، 1985 .

8- (البازغي) سعد ، (الرويلي) ميجان : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،بيروت، ط3 ، 2002 .

9- (بحراوي) حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 .

10- (بدري) عثمان : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 2000 .

11- (بن خليفة) مشري : سلطة النص ، رابطة كتاب الاختلاف ، الجزائر ، (دط) ، 2000 .

12- (بنكراد) سعيد : - مدخل إلى السيميائية السردية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2 (دت) .

- السيميائيات و التأويل ، مدخل لسيميائيات ش. س - بيرس ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2005 .

13- (بن مالك) رشيد :- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص –عربي ، انجليزي فرنسي - دار الحكمة ، الجزائر ، 2000 .

- مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ،الجزائر، 2000

- البنية السردية في النظرية السيميائية ، دار الحكمة ، (د ط) 2001 .

14-(بوبعيو) بوجمعة : حضور الرؤيا و اختفاء المتن ، دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر ، مطبعة المعارف ، عنابة ، ط 1 ، 2006 .

15-(بودية) إدريس : الرؤية و البنية في روايات الطاهر و طار ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2000 .

16-(بوطاجين) السعيد : الاشتغال العاملي ، دراسة سيميائية " غدا يوم جديد " ، رابطة كتاب الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2000 .

17-(بوطيب) عبد العالي : مستويات دراسة النص الروائي ، مقاربة نظرية ، الأمنية ، الرباط ، ط1، 2000 .

18-(الجزار) محمد فكري : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د ط) ، 1998.

19- حليفي) شعيب : هوية العلامات – في العتبات و بناء التأويل ، النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2005

20-(ذويبي) خثير الزبير : سيميولوجيا النص السردي ، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات و الغيلان لعز الدين جلا وجي ، ط 1 ، 2006 .

21-(الرقيق) عبد الوهاب : في السرد ، دراسات تطبيقية ، تونس ، ط 1 ، 1998 .

22-(زويش) نبيلة : تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ، منشورات الاختلاف ط 1 ، 2003

23-(الشعراوي) محمد متولي : قصص الصحابة و الصالحين ، دار التوفيقية للطباعة ، القاهرة

(دط) ، (د ت) .

24-(صحراوي) إبراهيم : تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية – رواية جهاد المحبين ، لجرجي زيدان نموذجا ، دار الآفاق ، الجزائر ، ط 2 ، 2003 .

25-(عباس) إبراهيم : تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، دراسة في بنية الشكل – الطاهر وطار ، عبد الله العروي ، محمد لعروي المطوي ، (دط) ، 2002 .

26-(عبد العزيز) سعد : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1970

27- العجيمي) محمد ناصر : في الخطاب السردي ، نظرية غريماس ، الدار العربية للكتاب

. 1993

28-(عشراتي) سليمان : الشخصية الجزائرية ، الأرضية التاريخية و المحدّدات الحضارية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2007 .

29- العوفي) نجيب : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية ، من التأسيس إلى التجنيس – المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1987 .

30-(العيد) يمني :- فن الرواية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، 1988 .

31- – تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت

ط2 ، 1999.

32-(عيلان) عمرو : الأيدولوجيا و بنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ،2001 .

33-(غنيمي هلال) محمد : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة و النشر (دط)، 2001 .

34-(فضل) صلاح : بلاغة الخطاب و علم النص ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط 1 ، 1996

35-(فيدوح) عبد القادر: دلائلية النص الأدبي ، دراسة سيميائية في الشعر الجزائري المعاصر.

36-(الفيصل) سمر روحي : الرواية العربية ، البناء و الرؤيا ، مقاربات نقدية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (دط) ، 2003 .

37-(قسّومة) الصادق : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط1 ، 2000

38-(قيسومة) منصور : الرواية العربية ، الإشكال و التشكل ، دار سحر للنشر ، ط1 ، مارس 1997 .

39- الكردي) عبد الرحيم : الراوي و النص القصصي ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ط2، 1996 .

40-(لحميداني) حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 3 ، 2000 .

41 - القراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، .2003

42-(الماكري) محمد : الشكل و الخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991 .

43-(مبروك) مراد عبد الرحمان : جيوبولوتيكا النص الأدبي ، تضاريس الفضاء الروائي ، نموذجا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2002 .

44-(محمد موسى حمودة) حنان : الزمكانية و بنية الشعر المعاصر– أحمد عبد المعطي نموذجا – إشراف : يوسف بكار ، جدارا للكتاب العالمي ، الأردن ، ط 1 ، 2006 .

45-(مرتاض) عبد الجليل : البنية الزمنية في النص الروائي ، سلسلة الدروس في اللغات و الآداب ، جامعة وهران ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 .

46-(مرتاض) عبد الملك : – تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 .

47- – في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب ، الكويت ، 1998 .

48-(المرتجي) أنور : سيميائية النص الأدبي ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، (د ط) ، 1987 .

49-(المرزوقي) سمير و (شاكر) جميل : مدخل إلى نظرية القصة ، تحليلا و تطبيقا ، الدار التونسية للنشر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1 (د ت) .

50- (مرسلي) دليلة ، (كريستيان) عاشور، (بوعلي) زينب ، (خدة) نجاة ، (ثابتة) يويا : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دار الحداثة ، ط1 ،1985.

51-(مفتاح) محمد : دينامية النص ، تنظير و إنجاز– المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 3 2006

52-(النابلسي) شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، ط 1 ، 1994 .

53-(نجم) محمد يوسف : فن القصة ، دار صادر للطباعة ، بيروت ، ط 1 ، 1996 .

54-(نجمي) حسن : شعرية الفضاء – المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط 1 ، 2000 .

55-(النعيمي) أحمد حمد : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 .

56-(نوسي) عبد المجيد : التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية – التركيب– الدلالة) ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2002

57-(وغليسي) يوسف : محاضرات النقد الأدبي المعاصر ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة 2005-2004

58-(يقطين) سعيد : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط 3 ، 1997 .

59- – قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1997 .

60 – انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 2 . 2001

61-(يوسف) آمنة : تقنيات السرد ، في النظرية و التطبيق ، سوريا ، ط 1 ، 1997.

ب – المراجع المترجمة :

1- (آريفيه) ميشال ، جان كلود جيرو ، بانييه لوي ، كورتيس جوزيف : السيميائية – أصولها و قواعدها – تر : رشيد بن مالك ، مراجعة وتقويم : عز الدين مناصرة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2002 .

2- (بارت) رولان : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر : منذر عياشي ، مركز الانتماء الحضاري، ط1 ، 1993 .

3- (باشلار) غاستون : جدلية الزمن ، تر: خليل أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1983 .

– جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 3 ، 1987 .

4- (بروب) فلادمير : مورفولوجية الخرافة ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية ، ط1 ، 1986 .

5- (بوتور) ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطو نيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 2 ، 1982 .

6- (توسان) : برنار : ماهي السيميولوجيا ، تر : محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، ط 2 ، 2000

7- (ثودوروف) تزفيطان : مفاهيم سردية ، تر : عبد الرحمان مزيان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2005 .

8- (جنيت) جيرار : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلبي ، منشورات الاختلاف ، ط 3 ، 2003 .

9- (دولودال) جيرار ، ريطوري جوويل ، السيميائيات أو نظرية العلامات ،تر : عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار ، سورية ، ط 1 ، 2004 .

10- (دى سوسير) فرديناند : محاضرات في الألسنية العامة ، تر: يوسف غازي ، مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة (د ط) ، 1986 .

11- (ريكاردو) جان : قضايا الرواية الجديدة، تر ، صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1977.

12- (غرييه) ألان روب : نحو رواية جديدة ، دراسات في الآداب الأجنبية ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، (د ط) (د ت).

13- (مرسلي) دليلة ، فرانسوا شوفالدون ، مارك بوفات ، جان موطيت : مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة) ، تر: عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .

14- (مارتن) والاس : نظريات السرد الحديثة ، تر : حياة جاسم محمد ، 1998 .

15- مجموعة من الباحثين ، طرائق تحليل السرد ، دراسات – منشورات ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط 1 ، 1992 .

16- نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط 1 ، 1983 .

17- (هامون) فيليب : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تقديم عبد الفتاح كليطو ، الرباط ، 1990 .

18- (هيكل) روجر : قراءة الرواية ، مدخل إلى تقنيات التفسير ، تر : صلاح رزق، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2005.

المـــــــــــــــــراجع الأجنبية :

1/ A. J. Greimas : Du Sens II , Essai séniotique , ed , col , poetique , paris , 1970.

2/ A. J. Greimas , J .Courtes : semiotique dictionnaire raisonne de la theorie de Langage, paris, 1979.

3/ A. J. Greimas , sémantique Structural , puf , paris , 1986 .

4/ George . Mounin : Introduction a la Sémiologie , éd de Minuit , paris , 1970.

5/ Oswald Ducrot , Tz vetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des science du Langage , Edition du Seuil , paris .

المـــــــــــــــــــعاجم :

- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، دار الفكر للنشر ، بيروت ، ج 4 ، ط 1 ، 2002 .

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور : لسان العرب ، دار صادر (بيروت) ، م 12 ، ط1 ، 1990 .

-أبو بكر الرازي : مختار الصحاح ، ترتيب محمود خاطر ، بيروت ، ط 1 ، 2003 .

- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، إخراج : إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، محمد علي النجار ، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع ، تركيا ، ج 1 ، ط 2 .

الدوريـــــــــــات :

- مجلة الدراسات اللغوية : جامعة منتوري ، قسنطينة ، ع 1 ، 2002 .

- مجلة عالم الفكر : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، م 35 ، ع 3 ، مارس، 2007

- مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، ع13 ، جوان 2000 .

- مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1970 ، ع 66 .

- مجلة النور الثقافي ، ع 103 ، الجزائر ، السبت 15 مارس 2003 .

الرسائل الجامـــــــــــــعية :

- قادة عقاق : السيميائيات السردية و تجلياتها في النقد العربي المعاصر ، نظرية غريماس نموذجا ، أطروحة دكتوراه ، في الأدب العربي ، إشراف : رشيد بن مالك ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية بسيدي بلعباس ، 2007.

الملاحق

معجم المصطلحات

- **السيميائية** : هي العلم الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقّق التواصل بين الناس .
- **العلامة** : هي الإشارة التي تدلّ على شيء آخر غيرها بالنسبة إلى من يستعملها أو يتلقّاها ، على نحو تقوم العلاقة في ذاتها على صلة دال ومدلول في علاقة تنتج دلالة، وإذا كان الدال قرين البعد الحسي الذي يصافح سمعنا عند تلفظ الكلمات فإنّ المدلول هو البعد التصوري أو المفهوم الذي نعقله من هذا الدال .
- ***العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجي*** : ويطلق عليها أيضا مصطلح " العلامة المرجعية " ، وهي تحيل القارئ على معرفة مؤسّسة ، أو على شيء ملموس مدرك ، يمكننا التعرّف على معناها من خلال المعجم ؛ مثل : طاولة ، نهر زرافة ...
- ***العلامات التي تحيل على إنية الملفوظ*** : تعرف أيضا بـــ"العلامات الواصلة " ولا يتحدّد معناها إلاّ من خلال وضعية ملموسة للخطاب (الآن ، حالا ...) وبواسطة فعل تاريخي لكلام لا يتحدّد إلا بمعاصرة مكوّناته (أنا ، أنت ،هنا ...) إنّها مرتبطة بالوضعية التلفظية (معانيها غير محدّدة في المعجم) .
- ***العلامات التي تحيل على دليل منفصل عن الملفوظ نفسه*** : تنهض هذه العلامات بعدّة وظائف ؛ ربطية ، اقتصادية ، يصطلح عليها " العلامات الاستذكارية " تكون قريبة أو بعيدة عن الملفوظ ، سابقة أو لاحقة في السلسلة الكلامية الشفهية أو المكتوبة ، لا يمكن تحديد معناها إلاّ من خلال السياق الذي تحيل عليه مثل : اسم العلم ، الضمائر النحوية ...
- ***الشخصية المرجعية*** : يرتبط وضوحها بالمعنى المليء والمثبت ثقافيا بدرجة إسهام القارئ في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب إليها النص الروائي ، قُسِّمت إلى : – شخصيات تاريخية ، أسطورية ، مجازية ، اجتماعية .
- ***الشخصية المجازية (المعنوية)*** : هي شخصية لا وجود لها في العالم المادّي ، إنّها تحيل على صفات معنوية ، يمكننا اكتشافها من خلال أقوال وأفعال /علاقات الشخصية ؛ مثل : اليأس ، الحب ، الكراهية ، العبث...

- ***الشخصيات الواصلة (الإشارية)*** : هي دليل حضور المؤلف أو القارئ ، أو من ينوب عنهما في النص ؛ تكتسب قيمتها انطلاقا من الفضاء المكاني والزماني الذي ترد فيه .
- ***الشخصية الاستذكارية*** : تبرز هذه الشخصيات في حالات الاستذكار والاسترجاع التي تقوم بها شخصيات النص المختلفة ، تقوم بوظيفة تنظيمية لاحمة مقوية لذاكرة القارئ ، مثل : الشخصيات المبشّرة بخير ...

– **مدلول الشخصية** : نستطيع تحديد سمات الشخصية من خلال الجمل والعبارات التي تتلفظ بها ، أو من خلال الجمل التي يتلفّظها غيرها من الشخصيات ؛ فالشخصية تجميع لسمات تباينية وتمايزية ، حيث تحمل مجموعة من العناصر الاختلافية: الاسم ، وضعها اتجاه الشخصيات الأخرى ، الطابع ، الوظيفة أو الأفعال.

– **دال الشخصية** : تظهر الشخصية على خشبة النص من خلال دال غير متواصل أي بمجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها " سمته، والخصائص العامة لهذه السمة تحدّدها " الاختيارات الجمالية للكاتب"

– **المفارقة الزمنية**: بإمكاننا دائما أن نميّز بين زمنين في كل رواية : زمن السرد وزمن القصة ؛ زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي ، وهكذا يحدث ما يسمى " مفارقة زمن السرد مع زمن القصة".

– **الاسترجاع** : يصطلح عليه أيضا (الارتداد) ، والارتداد ترجمة للمصطلح السينمائي(flash back) الذي يعني خشبة التذكير بالماضي ، وهو في بنية السرد الروائي، بعبارة أخرى أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد ، ليعود إلى الوراء ، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل ، أو بعد بداية الرواية.

– **الاستباق** : عرف عند العرب بـــ " سبق الأحداث " ويعنى بكلّ عملية سردية تورد حدثا آت في مستقبل الأحداث ، سواء بذكره أو الإشارة إليه ، بعبارة أخرى " حكي شيء قبل وقوعه.

– **المجمل** : هو السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدّة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال .

– **الحذف**: تقنية تعمل على تسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام ، بأقلّ إشارة أو بدونها .

– **المشهد** : يمثّل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدّة الاستغراق ، ويحتل موقعا متميّزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل قدرته على كسر رتابة الحكي بضمير الغائب ، لأنّ الراوي سيغيب ويتقدّم الكلام على أنّه حوار بين صوتين .

– ***الوقفة*** : هي عبارة عن توقّفات معينة في مسار السرد الروائي ؛ يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف .

- ***علاقات التواتر*** : يقصد بها علاقات التكرار بين الحكي والقصة ، حيث يمكن أن يُحكى محكي كيفما كان ؛ مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ، و "س " مرة ما حدث " س" مرة ، و"س" مرة ماحدث مرة واحدة ، ومرة واحدة ما حدث "س " مرة .
- ***الفضاء الروائي*** : مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (مثل الامتداد والمسافة) ، بل إن لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع .
- ***الفضاء النصي*** : هو الفضاء الطباعي ؛ يتعلّق بالمساحة التي تشغلها مستويات الكتابة النصية ، بداية بتصميم الغلاف مرورا بالحروف الطباعية والعناوين وتتابع الفصول ، ونهاية بالتصفيح .
- ***الفضاء الجغرافي*** : هو الفضاء المعادل لمفهوم المكان الرّوائي ، وهو الحيز الذي يتحرّك فيه الأبطال ؛ أي مجموع الامكنة التي تنتقل الشخصيات منها وإليها ؛ في المتن الحكائي .
- ***التقاطبات المكانية*** : هي عبارة عن ثنائيات ضدية تجمع بين قِوى أو عناصر متعارضة ، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث.

- ***ثنائية الانفتاح والانغلاق*** :انطلاقا من علاقة الشخصية بالمكان وحلولها فيه يشكّل انفتاح وانغلاق هذا الأخير تفسيرات اجتماعية ونفسية ترصد علاقة الذات به .

ثبت المصطلحات

عربي	– أ–	فرنسي
اتصال		Conjonction
اختبار		Epreuve
اختبار ترشيحي		Epreuve qualifiante
أداء		Perfomance
إرادة الفعل		vouloir-faire
استذكار		Anaphore
استباق		Cataphore
افتقار		Manque
انفصال		Disjonction

– ب–

برنامج سردي		Programme (narratif)
برنامج سردي ضديد		Anti programme narratif
بطل		Héros

بنية سردية	Structure narrative
بنية عاملية	Structure actantiel

– ت –

ترسيمية عاملية	Schéma actantiel
تقويم	Sanction
تلفّظ	Enonciation

–ح–

حالة	Etat
حالة بدئية	Etat initial
حالة نهائية	Etat final
حقل دلالي	Camp sémantique

–خ–

خطاب سردي	Discours narrative

– د–

دور	Role
دور عاملي	role actantiel

– ر–

رغبة	Désir

– س–

سارد	Narrateur
سرد	Narration
سردية	Narrativité
سياق	Contexte
سيميائية	Sémiotique

– ش–

شخصية	Personnage
شخصية مرجعية	Personnage référentiel

– ص–

صدق	Vrai
صراع	Combat

صلة	Jonction

– ظ –

ظاهر	Paraitre

– ع –

عامل	Actant
عقد	Contrat
علاقة تضاد	Relation de contrariété
علاقة تناقض	Relation de contradiction

– ف –

فاعل	Sujet

– ق –

قدرة الفعل	Po uvoir-faire
قيمة	Valeur

– ك –

كفاءة	Compétence

كينونة	être

- م -

محور التواصل	Axe de la communication
محور الرغبة	Axe de désir
مربع المصداقية	véridictoires carre
محور الصراع	Axe de lutte
مربع سيميائي	Carré sémiotique
مرسل	Destinateur
مرسل إليه	Destinataire
مساعد	Adjuvant
معارض	Opposant
معنى	Sens
ملفوظ	Enoncé
ملفوظ الحالة	Enoncé d'état
ملفوظ الفعل	Enoncé de faire
ممثل	Acteur
موضوع	Objet

- و -

وظيفة	Fonction

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة .....ص أ.

المدخل .

- أولا: مفهوم السيميائية ..... ص 5.

1-1) السيميولوجيا عند دي سوسير .....ص 10 .

1-2) السيميوطيقا عند " شارل ساندرس بيرس" .....ص 13.

- ثانيا: الاتجاهات السيميائية .....ص 17 .

2-1) سيمياء التواصل .....ص 17 .

2-2) سيمياء الدلالة .....ص 19 .

الفصل الأول : سيميائية الشخصية .....ص 24 – 180.

أولا: مفهوم الشخصية الروائية .....ص 24 .

1-2) مفهوم الشخصية عند المحدثين .....ص 30 – 50.

1-2-1) مفهوم الشخصية الروائية عند "فلادمير بروب" .....ص 30 .

1-2-2) مفهوم الشخصية الروائية عند "تزفيطان ثودوروف" .....ص 32 .

1-2-3) مفهوم الشخصية الروائية عند" ألجيرداس جوليان غريماس" .. .ص 34.

1-2-4) تحديد الشخصية عند " فيليب هامون" .....ص 41.

ا- أنواع الشخصيات في رواية "كرّاف الخطايا" ..... ص 51 – 114 .

1-1) الشخصيات المرجعية .....ص 51 .

1-1-1) الشخصيات التاريخية ..... ص 51 .

1-1-1-1) الشخصية الدينية ..... ص 51 .

أ – شخصية لوط ..... ص 51.

ب – شخصية السيد علي .....ص 53 .

ج – شخصية المسيح عليه السلام ....ص 54 .

د – لفظ الجلالة " الله" جل و علا فوق كل شخصية و علاقته.

بشخصية "منصور" ..... ص 56 .

هـــ – شخصية " آدم عليه السلام ..... ص 58.

1-1-1-2) الشخصية الأدبية ..... ص60 .

1-1-1-3) الشخصية الموسيقية ..... ص63 .

1-1-2) شخصيات ذات مرجعية اجتماعية ..... ص63 .

1-1-2-1) الفئة المغلوبة ..... ص64 .

1-1-2-2) الفئة الغالبة ..... ص68 .

1-1-3) شخصيات ذات مرجعية أسطورية ..... ص75 .

1-2) الشخصيات المجازية (المعنوية) ..... ص 77 – 91 .

1-2-1) الجهل ..... ص77.

1-2-2) الخيبة ..... ص 79 .

1-2-3) اليأس ..... ص81 .

1-2-4) الحب و الكراهية ..... ص 82 .

1-2-5) العبث _ السخرية _ التهكم ..... ص85 .

1-3) الشخصيات الإشارية ..... ص 91 – 106.

1-3-1) السارد .....ص 93 .

1-3-2) القارئ ..... .ص 100 .

1-3-2-1) الإشارات المباشرة ..... ص101 .

1-3-2-2) الإشارات غير المباشرة ..... ص 104 .

1-4) الشخصيات المتكررة ..... ص106 – 114 .

1-4-1) شخصيات لها القدرة على التذكر أو الاسترجاع ..... ص 106 .

1-4-2) شخصيات استشرافية ..... ص111 .

II) دال الشخصية و مدلولها:

2-1) الشخصية و الدليل ..... ص 114 .

2-1-1) تحديد مؤهلات الشخصيات و صفاتها ..... ص116 – 118.

أ – المقياس الكمي ..... ص 116 .

ب – المقياس النوعي ..... ص 120 .

2-1-2) المؤهلات المعنوية و المادية ..... ص 131 .

2-1-2-1) شخصية منصور .....ص 131 .

2-1-2-2) شخصية عمي صالح ..... ص 133.

2-1-2-3) شخصية الشيخ .....ص 134 .

2-1-2-4) شخصية الأم ..... ص 134.

2-1-2-5) شخصية الأخت ..... ص 135 .

2-1-2-3) شخصية بلال .....ص 137 .

2-1-2-7) بابي كاجي بي ..... .ص 137 .

2-1-3) مقروئية أسماء الشخصيات .....ص 142 – 154.

III/مستويات وصف الشخصية .....ص 155 – 183 .

3-1) الوظائف السردية للشخصيات الفاعلة ..... ص154 – 183 .

3-1-1) المجتمع المثالي ===> الموضوع الأول ..... ص155 .

3-1-2) الزنا ===> الموضوع .....ص 161 .

3-1-3) المقبرة ===> الموضوع ..... ص168 .

3-1-4) الحرية ===> الموضوع .....ص 169 .

3-1-5) الخمر ===> الموضوع .....ص 171 .

3-1-6) سمفونية العبث ===> الموضوع .....ص 172 .

3-1-7) السجن ===> الموضوع .....ص 175 .

الفصل الثاني : سيميائية الزمن .

I/ بنية الزمن الروائي .....ص 181 .

1-1) مفهوم الزمن .....ص 181 .

1-2) الزمن في الخطاب الروائي .....ص 183 .

1-2-1) زمن القصة / زمن الخطاب .....ص 186 .

1-2-2) تقسيم الزمن عند "جيرار جنيت" .....ص 192 .

1-2-2-1) علاقات الترتيب الزمني (النظام) .....ص 193 .

1-2-2-1-1) الاسترجاع / الاستباق .....ص 196 .

1-2-2-2) علاقات المدة أو الديمومة .....ص 203 .

1-2-2-2-1) تسريع السرد .....ص 204 – 208 .

1-2-2-2-1) أ/ المجمل .....ص 204 .

ب/ الحذف .....ص 206 .

1-2-2-2-2) تعطيل السرد .....ص 208 – 211.

أ/ المشهد .....ص 208 .

ب/ الوقفة .....ص 210 .

1-2-2-3) علاقات التواتر .....ص 212 – 213 .

1-2-2-3-1) التواتر الانفرادي .....ص 212 .

1-2-2-3-2) التواتر التكراري .....ص 213 .

1-2-2-3-3) التواتر التكراري المتشابه .....ص 213 .

1-2-2-3-4) التواتر التكراري المختلف ..... ص213 .

1-2-4) تقسيم الزمن عند " ألجيرداس جوليان غريماس" .....ص 213 – 217 .

I/ تحديد زمن القصة المفترضة .....ص 218 .

1-1) اشتغال الزمن في خطاب " كرّاف الخطايا" .....ص 224 – 248 .

1-1-1) الاسترجاعات .....ص 225 .

1-1-1-1) استرجاعات خارجية .....ص 226 .

1-1-1-2) استرجاعات داخلية .....ص 228 .

1-1-2) الاستباقات .....ص 240 .

1-1-2-1) الاستباقات الخارجية .....ص 241 .

1-1-2-2) الاستباقات الداخلية .....ص 241 .

1-2-1) الخلاصة .....ص 248 .

1-2-1-1) الخلاصة المحدّدة .....ص 249 .

1-2-1-2) الخلاصة غير المحددة .....ص 251 .

1-2-2) الحذف .....ص 256 .

1-2-2-1) الحذف المحدد المعلن .....ص 256 .

1-2-2-2) الحذف غير المحدد .....ص 258 .

1-2-2-3) الحذف الضمني .....ص 259 .

1-2-3) المشهد .....ص. 264 .

1-2-3-1) مفهوم الحوار .....ص 264 .

1-2-3-1-1) الحوار الخاص / التناوب الجزئي .....ص 266 .

1-2-3-1-2) الحوار السردي / المروي .....ص 271 .

1-2-3-1-3) المونولوج (الحوار الداخلي) .....ص 273 .

1-2-4) الوقفة .....ص 275 .

1-2-4-1) الوصف/ السرد .....ص 276 .

1-3) التواتر .....ص 287 – 290 .

1-3-1) الحكي الانفرادي .....ص 287 .

1-3-2) الحكي التكراري .....ص 288 .

1-3-3) الحكي التكراري المتشابه .....ص 289 .

1-3-4) الحكي التكراري المختلف .....ص 289 .

الفصل الثالث : سيميائية الفضاء .

1- مفهوم الفضاء الروائي .....ص 291 .

1-1) نحو تمييز نسبي بين الفضاء و المكان .....ص 294 .

1-1-2-1) الفضاء النصي .....ص 296 .

1-1-2-2) الفضاء الجغرافي .....ص 296 .

1-1-2-3) الفضاء الدلالي .....ص 297 .

1-1-2-4) الفضاء باعتبار منظورا أوروية .....ص 297 .

1-2) مفهوم الفضاء الروائي عند " ألجيرداس جوليان غريماس" ....ص 297 .

I- الفضاء النصي .....ص 302 – 343 .

1-1) الغلاف .....ص 304 .

1-1-1) اسم الكاتب .....ص 305 .

1-1-2) العنوان .....ص 306 .

1-1-3) اللوحة التجريدية .....ص 306 .

1-1-4) الواجهة الخلفية .....ص 309 .

1-2) حيز النص المدروس .....ص 309 .

1-2-1) الكتابة الأفقية ..... ص 312 .

1-2-2) الكتابة العمودية .....ص 312 .

1-2-3) التأطير .....ص 314 .

1-2-4) البياض .....ص 314.

1-2-5) التشكيل الثبوغرافي .....ص 316.

1-2-5-1) طبيعة الكتابة النصية .....ص 318 .

1-3) سيميائية العنوان .....ص 325 .

1-3-1) وظائف العنوان .....ص 329.

1-3-2) التحليل السيميائي للعنوان .....ص 332 .

II- الفضاء الجغرافي ..... ص 340.

2-1) المكان / الشخصيات .....ص 344 .

2-2) وصف المكان .....ص 349 .

2-3) التقاطبات المكانية .....ص 361 .

2-3-1) فضاء الإقامة .....ص 361 .

2-3-1-1) فضاء الإقامة الاختيارية .....ص 361.

أ/ فضاء البيت .....ص 361.

2-3-1-2) فضاء الإقامة الإجبارية .....ص 370 .

أ/ السجن .....ص 370 .

2-3-2) فضاءات الانتقال .....ص 374 .

2-3-2-1) أماكن الانتقال الخاصة .....ص 375 .

أ / فضاء المقهى .....ص 375 .

ب/ المسجد .....ص 378 .

2-3-2-2) أماكن الانتقال العامة .....ص 381 .

أ/ الشارع .....ص 381 .

2-4) التقاطبات الدلالية .....ص 387 .

2-4-1) ثنائية الانفتاح / الانغلاق .....ص 387 .

2-4-2) ثنائية الفوضى / الانتظام .....ص 394.

الخاتمة .....ص 399.

قائمة المصادر والمراجع.....ص404.

الملاحق :

معجم المصطلحات .....ص412.

ثبت المصطلحات.....ص416.

ملخص البحث .....ص420.

فهرس الموضوعات.....ص