الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها
شعبة تحليل الخطاب

مذكرة لنيل شهادة الماجيستير تحت عنوان

سيميائية النص في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي

من إعداد الطالبة:
فاطمة بلعباسي

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :
أحمد طالب

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د.عبد العالي بشير	– أستاذ التعليم العالي–	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د.أحمد طالب	– أستاذ التعليم العالي–	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د.زمري محمد	– أستاذ التعليم العالي–	جامعة تلمسان	عضوا
د.عقاق قادة	– أستاذ التعليم العالي –	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
د.مهداوي محمد	– أستاذ محاضر(أ)–	جامعة تلمسان	عضوا

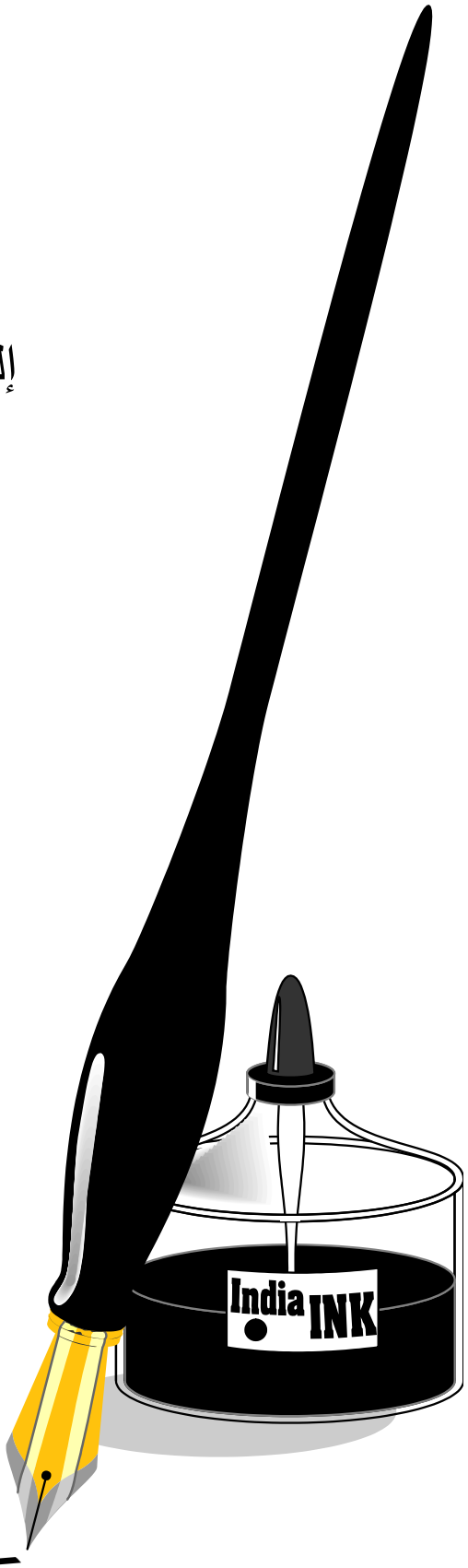
السنة الجامعية :2010–2011.

الإهداء

إلى أمي و أبي و إخوتي

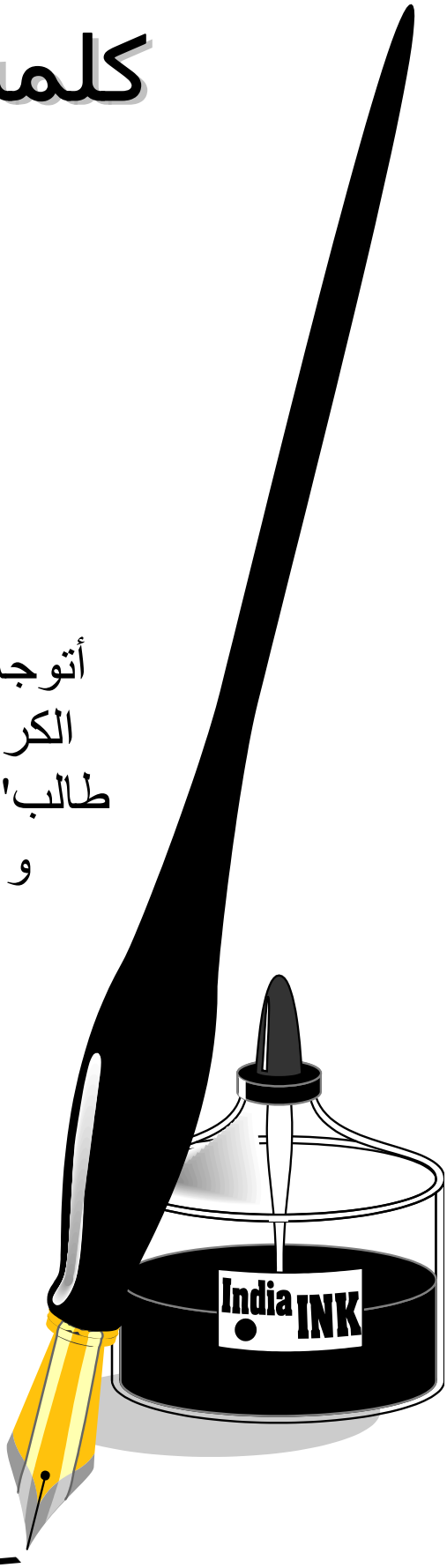
إلى زوجي و فلذة كبدي إيناس

أهدي ثمرة جهدي



كلمة شكر

أتوجه بالشكر الجزيل إلى جميع الأساتذة الكرام، و خاصة أستاذي القدير " أحمد طالب" الذي أشرف على إنجاز هذا العمل، و أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل.



مقدمـــة

بسم الله الرحمان الرحيم والصلا ة والسلام على أشرف المرسلين سيد نا ونبينا محمد الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين ، أما بعد

ظلت السيميائية القديمة عند الإغريق و العرب و الأوربيين مختلطة المفاهيم ، غير محددة الحقول ، حتى جاء الرائدان الفعليان لها و هما :

السويسري فاردينان دي سوسير و الأمريكي تشالزبيرس ، فآراء هذين العالمين ، هي التي شكلت البداية الفعلية لعلم السيميائية .

فالمنهج السيميائي هو علم يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت ، أو أيقونية أو حركية ، و بالتالي إذا كانت التيارات اللسانية تبحث في الأنظمة اللغوية ، فإن السيمائية تدرس العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع أو بعبارة أخرى فإن السيمائية تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت أنماطها التعبيرية ، و لذلك فقد بسطت أجنحتها على مختلف العلوم الإنسانية .

فقد انبثق المنهج السيميائي ، الذي يتناول العمل الأدبي بالتحليل و الدراسة مع منتصف القرن العشرين ، و ساهم على انبعاث هذا المنهج النقدي الجديد انغلاق البنيوية على النص ، وإلغائها كل الملابسات و السياقات المتصلة بفضائها الخارجي ، بالإضافة إلى ظهور الكثير من الجمعيات و المؤتمرات التي تتطرق على مختلف النواحي المتصلة بالسيمياء بشكل أو بآخر .

هكذا نرى أن الإقبال على السيمياء كان نتيجة لحاجة الكثير من الفروع لأدوات قادرة على وصف و تفسير يتمتعان بدرجة رفيعة من الدقة لأن السيمياء تصلح الآن لكي تكون وسيلة فعالة لاستقصاء المعارف والأنماط المتنوعة من عمليات الاتصال والتبليغ، إذ أنها أصبحت تمتلك عدة من المفاهيم المجردة، تتيح لها استيعاب ما هو مشترك بين كثير من هذه العمليات.

وقد صاد فتني صعوبات أثناء إنجاز هذه الدراسة، منها ما ارتبط بها كنقص المرجع، وصعوبة الترجمة، والمشاكل التي تطرحها في التعامل مع المصطلحات النظرية، ومنها ما تعلق بالظروف المحيطة مهنيا واجتماعيا التي تدخلت في بعض الأحيان وأدت إلى الانقطاع عن البحث لفترات طويلة.

وجملة القول فإن المنهج السيميائي كان يتوق إلى جعل دراسة الأدب علما – أو على الأقل- موضوعا للتحليل العلمي مثله مثل أي ظاهرة اجتماعية أخرى.

والسيميائية كأي منهج أوروبي آخر تحمل خصوصيات غربية كثيرة، يجب أن يكون المتعامل بها حذرا في تطبيقها على النصوص العربية، وهذا ما سأحاوله في هذه الدراسة التي

أردتها تحليلية تطبيقية تهدف إلى إبراز الخصائص الفنية للخطاب الأدبي لأحلام مستغنامي عبر النموذج المختار.

ولبيان ذلك سأعتمد خلفية نظرية سيميائية، لذلك كانت المراجع المعتمدة هي أعمال "جان كلود كوكي" و"جوليان ألجيراس قريماس" و"فاردي نار دي سوسير" وتلامذته، و"رولان بارث" وغيرهم من منظري المدرسة السيميائية باتجاهاتها المختلفة.

أما عن أحلام مستغانمي والرواية المختارة "عابر سرير"، فقد كان بي ولع كبير منذ الصغر إلى دراسة كل ما هو راق في مجال الأدب، وكانت تستهويني الروايات الجزائرية بشكل خاص وكنت أجد على صفحات مجلة "العربي" مقاطع من رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة المذكورة، وكنت أحفظ تلك المقاطع لرومنسيتها وجمال لغتها، ورغم أن قرائتي لها كانت بسيطة بساطة أيام الصغر، إلا أنها فتحت أمامي عوالم الرواية لما كانت تثيره في الذهن من خيال يجعلك تحلق في فضاءات بلدك وتاريخه عبر مرحلتي الثورة والاستقلال واستعادة تلك المراحل عن طريق نماذج بشرية فعالة عايشت تلك المراحل بحسناتها ومساوئها .

كان ذلك من دواعي اختياري لهذا النص بالذات، إضافة إلى ذلك أن قراءاتي النقدية فيما بعد جعلتني ألاحظ أن أغلب الدراسات أو المقالات النقدية التي تناولت كتابات أحلام مستغانمي (الثلاثية خاصة) أدرجتها في إطار المعارك الفكرية التي دارت حول أدب المرأة وتطرفها وأنها لم تخطو خارج الرومانسية المكبلة ببلاغة الأنثى المصطنعة.

ولذلك سأحاول دراسة إحدى روايات أحلام مستغانمي، دراسة أدبية بحتة بغض النظر عن كاتبها أدبيا كان أم أديبة.

والسؤال المطروح: كيف استطاعت الكاتبة استغلال لغتها الشاعرية لتوظيف المعنى المراد وكيف استطاعت أن تبرز بعض المعاني التي تتعلق بالمضمون الفكري والفني الجمالي لنصها الروائي؟

وللإجابة عن هذا السؤال فقد اعتمدت خطة تقوم على تقسيم الدراسة إلى قسمين: تعرضت في الأول منها إلى رصد الأصول والمنحدرات التاريخية للنظرية السيميائية التي استمدت منها مصطلحيتها العلمية.

أما القسم الثاني فتعرضت فيه إلى دراسة الرواية المختارة من حيث المضمون. وقد استبقتهما بمدخل، تعرضت فيه إلى مصطلح السيمياء عند العرب والمسلمين في القرآن الكريم،

وفي النصوص التراثية القديمة. كما تطرقت إلى هذا المصطلح عند أهم رواده المعاصرين كبيرس ورولان بارث وفاردينال دي سوسير وغيرهم من منظري علم السيمياء. أما القسم الأول فقد ضمنته فصلا من ثلاث محاور تعرضت في الأول إلى المدرسة اللسانية.

وفي الثاني إلى مدرسة الشكلانين الروس.

وفي الثالث إلى المدرسة البنيوية.

وضمنت القسم الثاني ثلاثة فصول وخاتمة، خصصت الأول منها للبنية السردية للرواية، أي القوانين التي تتحكم في العالم المروي وهي المتمثلة في العلاقات التي تسير الأفعال والحركات، فتجعل منها نتائج لما قبلها وأسبابا لما بعدها.

وأفردت الفصل الثاني للحديث عن الشخصيات وبنائها الدلالي، من حيث الأوصاف والمؤهلات.

أما الفصل الثالث فقد خصصته للحديث عن الزمان والمكان.

أتبعته بفهرس مصادر البحث ومراجعة العربية والفرنسية، أما الفهرس الثاني فهو للمحتويات.

وأخيرا أسأل الله التوفيق على هذا العمل المتواضع وأتقدم بالشكر إلى كل من كانت له يد المساعدة من قريب أو بعيد في إنجاز هذه الدراسة.

بلعباسي فاطمة

تلمسان في أكتوبر2010.

مدخـــــــــل

أخذت الجمعيات التي تعنى بدراسة علم السيميائية تتألف منذ الستينيات، و لعل أقدمها" الجمعية الدولية للدراسات السيميائية" سنة 1969 . " International association for semiotik studies"

و من هنا بدأت تتوالى المؤتمرات و تصدر المجلات بمختلف اللغات، لدراسة كل ما يتعلق بهذا العلم بشكل أو بآخر ، منها مجلة الجمعية الدولية المذكورة و مجلة" semiosis" الألمانية و "versus" الإيطالية،و"dégrés"البلجيكية .

ولعل الإقبال على السيميائية كان نتيجة حاجة الكثير من الفروع إلى أدوات قادرة على وصف و تفسير يتمتعان بدرجة رفيعة من الدقة [1]

فإكو U.ECO مثلا يعرض من الأبواب التي تدخل تحت هذا المجال التفصيل الآتي : علامات الحيوانات ، علامات الشم ، الاتصال بواسطة اللمس ، الاتصال البصري ، أنماط الأصوات و التنغيم " intonation"، التشخيص الطبي ، حركات و أوضاع الجسد ، الموسيقى، اللغات الصورية ، اللغات المكتوبة ، الأبجديات المجهولة ، قواعد الآداب [2]

و تجدر الإشارة إلى أن علم السيمياء ليس علما و ليد العصر، الحديث كما يزعم البعض ، و في مقدمتهم الغرب ، فقد اهتم القدامى من عرب و عجم بهذا العلم حيث أكد أفلاطون " أن للأشياء جوهرا ثابتا و أن الكلمة أداة توصيل " و بهذا يكون بين الكلمة ومعناها تلاءم طبيعي بين الدال و المدلول .

كما نلمس كلمة سيمياء في دراسات العلماء و النحويين العرب ، حيث أشاروا إليها من خلال ملاحظاتهم و تأملاتهم في علمي النحو و البلاغة ، و خاصة بن سينا و الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وسبويه و بن جني و الغزالي و بن خلدون .

ففي مخطوط نسب إلى بن سينا تحت عنوان " كتاب الدار النظيم في أحوال علوم التعليم " يقول فيه" : "علم السيمياء يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم ، ليحدث عنها قوى ، يصدر عنها فعل غريب و هو أنواع : فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية ، و منه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة ، و من هذه الأنواع هناك السيمياء »

---

[1] -عادل فاخور" تيارات في السيمياء " دار الطليعة للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990 ص 07 .

[2] -المرجع نفسه ص 08.

و في مقدمة بن خلدون هناك بحث كامل بعنوان : " علم أسرار الحروف أو علم السيمياء كما فهمه القدماء"

فالسيمياء بالمعنى الذي أراده ابن سينا تتحقق في مختلف الأفعال الدلالية في مختلف المجالات ، ففي مجال الحركة مثلا الربت على البطن بعد الطعام يعني أنني شبعت، وضع اليد على الصدغ تجاه شخص يدل على أنني أعتبره معتوها، و المسافة بين اليدين المتقابلتين تشير إلى حجم الشيء الذي أتكلم عنه ، أما السؤال فيؤدى عادة بالتطلع إلى المخاطب مع فتل اليد[1]

هذا و قد ورد معنى هذا المصطلح في القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى : "لِلْفُقَرَاء الَّذِينَ أُحصِرُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ لاَ يَسْتَطِيعُونَ ضَرْباً فِي الأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاء مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافاً وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللّهَ بِهِ عَلِيمٌ" [2] و قوله " يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ" [3] و في قوله تعالى : " مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْراً عَظِيماً "[4]

و تناول السيميائية بالبحث لا ينفصل منهجيا عن تناول العلامة في حد ذاته و لكن المنطلقات النظرية لهذه الدراسة اختلفت من عصر لآخر و من أمة إلى أخرى .

والقرآن الكريم هو الباحث و الموجه للدرس السيميائي إذ دعانا إلى التأمل في العلامة بغية اكتشاف بنيتها الدلالية ، فقد أمر في عدة مواضع إلى تدبرها و من ذلك قوله تعالى : " إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ"[5]

و قوله "وَعَلامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُون" [6] . فالعلامة في القرآن الكريم هي الموجه الذي يهدي الناس إلي سبيلهم باعتباره حقيقة حسية حاضرة.

السيميائية في التراث العربي:

---

[1]-المرجع السابق ص 101

[2]-البقرة آية 273

[3]- الرحمن آية 41

[4]-سورة الفتح آية 29

[5]-سورة الرعد من الآية 4

[6]-سورة النحل الآية 16

لا يمكن أن ننكر ما للعرب القدامى من فضل السبق و الريادة في مجال اللغة والفلسفة والأصول والفقه و الأدب ، فقد أثروا الدراسات الدلالية بشكل مستفيض ، إذ تناولوا بالتحليل و الدرس جملة من المفاهيم ، من عدة أوجه فكرية ، منها النظم و السياق و اللفظ والمعنى و المفهوم و الصورة الذهنية و المرجع و الدال و المدلول و دراسة علاقتها التماثلية وفق مختلف مستوياتها الصوتية والنحوية و الدلالية ، فالتاريخ المبكر للبحوث والدراسات الدلالية العربية إنما يعني نضجا أحرزته العربية ، و أصله الدارسون في جوانبها» [1] و قد مهد كل هذا الطريق أمام البنيويين المحدثين، الذين طوروا هذه التصورات و المفاهيم الفكرية بشكل يتماشى مع طموحاتهم التحليلية العميقة ، من خلال خطوات إجرائية تطرح فرضيات مجردة ثم تقسيمها على الواقع التجريبي انطلاقا من أصغر وحدة، و هي الحرف المقطعي الصوتي للكلمة إلى حدود الجملة ، من مختلف أوجه مجالات الحقول المعرفية في الميدان اللساني.[2]

يرى البعض أن أول ظهور لمصطلح السيمياء ، كان في سياقات مخطوطة تنسب لابن سينا ورد فيها فصل تحت عنوان « علم السيمياء» يقول فيه « علم السيمياء علم يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوى، يصدر عنها فعل غريب ، و هو أيضا أنواع : فمنه ما هو مرتب على خواص الأدوية المعدنية و الحيوانية و النباتية وتعفين بعضها البعض »

و يتضح من خلال هذا التعريف أن علم السيمياء باعتباره ممارسة علمية على المعادن يقترب من الكيمياء.

و يرى ابن سينا أيضا أن العلامة هي شيء محسوس يدل على شيء مجرد غائب عن الأعيان ، فهو يقول :" إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها صور الأمور الخارجية"[3]

فالعلامة بهذا المفهوم ثنائية المبنى تتألف من مسموع و معنى مفهوم و بهذا فإن ابن سينا يلغى المرجع الذي تحيل عليه العلامة .

و قد عرف الجرجاني الدلالة بقوله "هي كون الشيء بحالة يلزم به من العلم بشيء أخر"[4]

---

[1]- فايز الدّاية: " علم الدّلالة العربي" ديوان المطبوعات الجامعية،1973،ص6.

[2] - André Martinet " La linguistique synchronique " p – u – F , Paris , 1974,p288.

[3]- ابن سينا " العبارة " تحقيق محمود الخضيري، القاهرة،1970، ص03.

[4]- علي بن محمد الجرجاني، "تعريفات"، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1 1991،ص116.

و يؤكد أبو هلال العسكري في حديثه عن العلامة ، على أنه يمكن أن يستدل بها أقصد فاعلها ، أم لم يفعل ، و الدليل على ذلك أفعال البهائم فهي تدل على حدثها وليس لها قصد إلى ذلك ، وآثار اللص تدل عليه و هو لم يقصد ذلك.[1]

و نلاحظ أن التعريفان يؤكدان على عنصر القصدية ، لأن العلامة عند السيميائيين المعاصرين تتكون من دال و مدلول و قصد ، إذ أن إشكالية القصدية هو موضوع جدل كبير يدور حول اتجاهين سيميولوجيين مختلفين معاصرين في الفكر الفرنسي ، الاتجاه الأول يؤكد على الصيغ البلاغية التواصلية للعلامة ، و التي تتألف هي الأخرى من دال ومدلول و قصد ، واتجاه السيميولوجيا الدلالية و الذي يركز على الجانب التأويلي للعلامة . وفي مخطوط كتبه محمد شاه الفناري، ورد فصل يحمل عنوان «علم السيمياء» و فيه يقول:

" إنما نذكر منه الحلال ، و هو ما يتعلق بتصريف الحروف ، في ثلاثة أصول و هذه الأصول هي ، ثلاثة تخطيطات غير مفهومة ، تحتوي على بعض الحروف و الأرقام ، وظيفتها طرد الوباء ، و قطع الغلاء ، و إزالة الحمى و الأمراض" [(2)] . و هذا يعني أن السيمياء اتصلت عنده بالسحر و الشعوذة.

أما ابن خلدون فهو يطلق على علم السيمياء « علم أسرار الحروف » . يقول في مقدمته:

"هو علم يستعين بروحانيات الكواكب و أسرار الأعداد وخواص الموجودات و أوضاع الفلك المؤثرة في عالم العناصر كما يقول المنجمون"[3]

و قد أشار بن خلدون إلى الدور الكبير الذي لعبه جابر بن حيان في ترويج الطلاسم السحرية ، يقول بن خلدون ، في مقدمته « ظهر بالمشرق كبير السحرة جابر بن حيان ، ففتح كتب القوم واستخرج الصناعة ، وغاص على زبدتها واستخرجها ووضع غيرها من التأليف و أكثر الكلام فيها و في صناعة السيمياء لأنها من توابعها لأن إحالة الأجسام النوعية من صورة إلى أخرى إنما يكون بالقوة النفسية لا بالصناعة العلمية» [(4)]

ويعرف الراغب الأصفهاني المعنى ودلالات الإشارات و الرموز " كمن يرى حركة الإنسان فيعرف بأنه حي" . [(5)]

---

[1]- أبو الهلال العسكري " الفروق في اللغة "، دار الآفاق الجديدة، بيروت ، ط4، 1963.ص13.
[2]- الدكتور عبد العالي بشير:" الأمالي، محاضرات في السيمولوجيا"، جامعة تلمسان
[3]- ينظر عبد الرحمن بن خلدون:" المقدمة " دار العودة، بيروت، ص399،398.
[4]- المصدر السابق ص399.
[5]- ينظر: الراغب الأصفهاني " مفردات في غريب القرآن " تحقيق محمد أحمد خلف الله ، مكتبة أنجلو مصرية، مادّة "دَلَّ"

ويذهب الجواهري في صحاحه أن « السيمياء» تستعمل للدلالة على العلامة ، و هي بهذا المعنى تحمل نفس الدلالة الموجودة في لفظة (السَّومة و السِّيمياء، و السيمة)

و تكون هذه الترادفات مشتقة من الفعل « سوَّم الفرس تسويمًا» أي جعل عليه سمة يعرف بها ويميز بواسطتها عن غيره من الأحصنة.

و تكون هنا بنفس المعنى المقصود من قوله تعالى: « سيماهم في وجوههم من أثر السجود»[1].

و قد وردت هذه اللفظة عند بطرس البستاني لتدل على الحسن و البهجة[2]

و الخيل المسومة هي التي عليها « السيما و السومة[3]»

و يشير البستاني في محيطه إلى أن هذه اللفظة عبرانية مركبة من "الشم" اسم ، و"يه" الله أي « اسم الله ».[4]

تعريف السيمياء :

السيمياء لغة:

أصلها وسمة ، و السومة و السيمة و السيمياء العلامة و قال الليث : " سوم فلان فرسه ، أي جعل عليه علامة ، و قال الأصمعي السيمياء و السيماء " و روي عن الحسن أنها معلمة بياض و حمرة .[(5)]

فكلمة سيماء وردت في القواميس العربية بمعنى العلامة أو الآية .

السيمياء اصطلاحا:

تعرف السيمياء على أنها دراسة الأنماط و الأنساق العلاماتية غير اللسانية ، و هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها و أصلها ، و هي تختص بدراسة بنية هذه الإشارات و علاقتها في هذا الكون ، و كذلك توزيعها و وظائفها الداخلية و الخارجية[(6)]

---

[1]- سورة الفتح آية29.

[2]- ينظر: بطرس البستاني : "محيط المحيط" مؤسسة جواد للطباعة لبنان1977، ص443.

[3]- لسان العرب،ص312.

[4]- البستاني:"محيط المحيط" ص443.

[5]- ينظر ابن منظور " لسان العرب المحيط " إعداد و تصنيف يوسف الخياط – دار لسان العرب – بيروت – المجلد الثالث . ص 245

[6]- ينظر : مازن الوعر :" دراسات لسانية تطبيقية " دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ، ط 1 ،1989، ص 156 .

و قد عرف مصطلح السيمائية ارتباكا في استعماله ، سواءا في اللغة الفرنسية أو في اللغات المترجم إليها كالعربية ، و يمكن الإشارة إلى مجموعة من المصطلحات ، المنتشرة في المعاجم السيمائية أبرزها(sémiotique),(sémanalyse),(sémasiologie), (sémiologie) (sémiologie) [1]

وقد ورد مصطلح " sémiotiké " عند أفلاطون بمعنى تعلم القراءة والكتابة.[2]

فالسيميائية إذا هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها أو هي العلم الذي يدرس العلامات وعلائقها في هذا الكون ويدرس كذلك توزّعها ووظائفها الداخلية والخارجية.

وقد وردت السيميائية في معجم روبير ROBERT على أنها: نظرية عامة للأدلة وسبرها في الفكر، وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز.[3]

فهي إذن نظرية تعني بالأدلة والمعنى.[4]

أما في معجم ليتري LITTRé فهي أي السيميائية تستعمل كفن التدريب الحربي بواسطة الإشارات دون صوت، وتستعمل كذلك للدلالة على علم علاج الأمراض.[5]

أما في معجم لاروس LA ROUSSE فهو يرى بان كلمة سيميولوجيا مشتقة من اليونانية SéMEION (دليل SIGNE) وقد وردت في المعجم اللغوي للمنظّرين العسكريين بمعنى قسم من النظام الداخلي الذي يعني بإعطاء إشارات عسكرية كنفخ البوق وكالضّرب على الدّفوف.[6]

السيميائية عند النقاد العرب المعاصرين:

يرى العديد من الباحثين بأن وعي النقاد العرب المحدثين بالمنهجية جاء متأخّرا قليلا. حيث أن نهاية الأربعينات هي تاريخ البدايات الفعلية لذلك،فقد ظهر"النقد المنهجي عند العرب" لمحمد مندور 1946، و"مناهج الدراسة الأدبية" لشكري فيصل 1948.[7]

أما بخصوص وضعية المناهج بصفة عامة في المرحلة النقدية المعاصرة في الوطن العربي، فهي تتحدد منذ انشغال النقاد العرب المحدثين بقضية تحديث المناهج،حيث فتحوا المجال واسعا أمام ثقافات الأمم الأخرى ،وتفاعلوا مع المستجدات الثقافية في حقول العلم والأدب والفن

---

[1]- ينظر Greimas (A.J) , courtes (j) , Sémiotique , dicstionnaire raisoné de la téhorie du language , tomme 2Ed, Hachette université, Paris 1979 ,P 323 , 345

[2]- ينظر:برنار توماس:"ما هي السيميولوجيا"،ترجمة محمد نظيف ،ط / 2 إ،فريقيا الشرق،المغرب،2000 ص37. .

[3]- بن مالك رشيد:"قاموس تحليل السيميائي للنصوص"،دار الحكمة، فبراير 2000، ص07.

[4]- Petit Robert ,dictionnaire de la gangue françaises,le Robert,paris1983, p 17950

[5] E.littré, dictionnaire de la langue française, Gallimard, paris, p 2068.

[6] Grand la rousse de la langue française, paris, 1989, p5446.

[7]- يوسف وغليسي:"إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد المالك مرتاض النقدية".جامعة قسنطينة (مخطوط)1995 ،ص05_06.

والنقد، ثم تطورت عندهم مناهج النقد الأدبي وأساليب البحث وإجراءات التحليل، مستفيدين من معطيات هذه الثقافة التي جعلتهم يتفاعلون مع اتجاهات نقدية مختلفة على مرّ العصور،فمن نقد تاريخي واجتماعي إلى الاتجاهات النقدية المعاصرة اللسانية والسيميائية.[1]

وفي هذا السياق أخذ النقاد المعاصرون يدرسون الظواهر اللغوية في ضوء اللسانيات و السيميائية، وجعلها تتماشى مع العصر ،تعتمد "اللغة كعنصر قارّ في العلم والمعرفة ".[2]

ولعل الضجة التي أحدثتها اللسانيات، بنظرياتها المختلفة، أفادت كثيرا النقد العربي وشجعت الباحثين للتعمق فيها، ومحاولة تطوير نظرياتهم من خلالها في دراستهم الموروث الأدبي.[3]

وقد مكنهم ذلك من الاستفادة من النظريات المختلفة مثل البنيوية. و قد آثر عبد المالك مرتاض هذا الباحث العربي_الذي كان له فضل السّبق في نقل النظريات اللسانية الجديدة إلى النقد الجزائري _مصطلح"سيميائية"فكتب (دراسة سيميائية تفكيكية لنص "أين ليلاي"،ودراسة أخرى بعنوان (ألف ليلة وليلة)_دراسة سيمياية تفكيكية)، فاعتمد على مفهوم السيميائية لاعتقاده أن المصطلح يأتي من (س و م) التي تعني العلامة التي يعلّم بها شيء ما، أو حيوان ما ومن هذه المادّة جاء لفظ "السّيميا".[4]

وعلى هذا الأساس ،قدّم مصطلحات مثل:سيمويّة وسيميائيّة [5] ، و اعتبرها أسماء لعلم يشتمل على مجموعة من الإجراءات ، التي بواسطتها يتم قراءة النصوص الأدبية؛ وأما مصطلح "السّيماءويّة " يجب أن يستعمل حين الوصف، وهناك ما هو سيماءويّ وهو الشيء المنتسب لهذا العلم أو الموصوف به.[6]

وفي سياق البحث عن سبب تراجع هذا الباحث عن مصطلح "السّيميائية وإيثاره مصطلح «سيمائيّة » قال:« مصطلح السيميائية...عربي سليم وجاء من « السّيما» بمعنى العلامة :قال الله تعالى «يوم يعرف المجرمون بسيماهم » سورة الرحمان آية 41' ثم أضيف إلى السّيما الثّنائية العلمانية (وهي التي تعرف عند عامّة الناس بالياء الصناعية) فأصبحت دالة على النزعة ،وعندنا من النقاد العرب الحديثين ،ممّن لا يحرصون على هذه الصياغة العربية الصحيحة، ومن يطلق

---

[1]- ينظر:محمد عزام :"النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب"،منشورات دار الثقافة ،مكتبة الأسد_دمشق_سوريا1996، ص101.
[2]- عبد السلام المسدي :"قراءات مع الشابي والمتنبي وابن خلدون " الشركة التونسية للتوزيع، تونس1984 ،ص162.
[3]- ينظر:مازن الوعر:"قضايا أساسية في علم اللسانيات" دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ط1 _1988،ص370..
[4]- عبد المالك مرتاض:"بين السّمة والسيميائية" مجلة تجليات الحداثة ' جامعة وهران ' العدد2 ' يونيو 1993 'ص13.
[5]- عبد المالك مرتاض: حوار أجراه:إبراهيم الجرادي، مجلة نزوى ،ص12.
[6]- المرجع السابق: ص12_13.

عليها «السيميولوجيا » باستعمال المصطلح الغربي كما هو، على أن مصطلح « السيميائية » أو « السيمولوجيا» هو غير السيميائيات أو السيميوتيكا .[1]

كمناهج تدعو إلى قراءة النص الأدبي بشكل متواصل وحديث من حيث الدلالة والمعنى.

هذه المستجدات العلمية أدت إلى ميلاد حركات أدبية جديدة منفتحة على النقد اللساني ،تبناها مجموعة من الباحثين المقبلين على التحليل اللساني والتحليل السيميائي ومن هؤلاء منار حماد سوريا وعبد العزيز شبيل من تونس.[2]

ويرى العديد من الباحثين أن الانطلاقة الحقيقية في العمل بالمنهج اللساني حدّدت في أواخر الستينات، وهي تختلف في نظر الباحثين من بلد إلى آخر.[3]

هذه المجهودات تشكل تحوّلا معرفيا أجمع النقاد على تغيير أسلوب التعامل مع الظاهرة الأدبية، وأصبح التعامل مع النص يخضع لطبيعة المنهج المستعمل في معالجته «كفضاء مثقوب ومساحة مفتوحة يتطلب من النّاقد الولوج إلى عالمه، والتجريب في حقله ، واختيار موقع ما على خارطته ، يحمل أكثر من قراءة » .[4]

ولا شك أن السيميائية بوصفها فرعا من اللسانيات العامّة تزخر بالكثير من المصطلحات كما رأينا مثل (سيمة_سيميائية_تناصّ_تشاكل_ أيقونة _خطاب (نص) _نقد (لنّقد)) وهي نماذج أتت إلى النقد العربي المعاصر سواءا عن طريق الترجمة أم التّعريب .

وهذا الاعتقاد هو الذي جعله يقترح « سيميائية » مقتربا من الوجهة اللغوية الخالصة في اللغة العربية.[5]

وهناك عامل آخر وهو أن اصطناع مصطلح (سيميولوجيا)فيه تساهل _حسب رأيه _يفضي إلى الخطأ سببه كذلك (الجمع بين ساكنين) في لغة يفترض أنها سارت خاضعة لتقاليد الاستعمال العربي.[6]

ولعل هذه المبررات التي جاء بها الباحث « عبد المالك مرتاض » إشارة واضحة، تحقق حولها الإجماع عند النقاد العرب لمّا صاغوا مصطلح (سيميولوجيا) ومصطلح (سيميولوجيّة) ومن

---

[1]- عبد المالك مرتاض :"مدخل في قراءة الحداثة "مجلة البيان _رابطة الأدباء _الكويت العدد323_1997 ،ص 11_12 .
[2]- مولاي علي بوخاتم :" الدرس السيميائي المغاربي" ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ، د ت ،ص159.
[3]- ينظر: محمد عزام:" نحو تحليل سيميائي للأدب" ص10.
[4]- علي حرب :"قراءة ما لم يقرأ _نقد القراءة " مركز الإنماء القومي ،بيروت ،العدد60_61 ،1989،ص50.
[5]- مولاي علي بوخاتم:"الدرس السيميائي المغاربي "ص127.
[6]- المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

ذلك ما ترجمه « عبد السلام عبد العالي» في مؤلفه «درس السيميولوجيا لرولان بارث » [1] ، و«محمد السّرغيني » حين كتب «محاضرات في السيميولوجيا » [2] و«عبد الله إبراهيم»« ثورة السسيميولوجيا » [3]، و« منذر عياشي» «علم الإشارة والسييميولوجيا» [4]، و هناك ترجمات أخرى تقترب من هذا المصطلح أهمها « سيميولوجي وسيميولوجية » وهنالك (ساميولوجي ، سامايولوجي) وغيرها من شقيقات هذا المصطلح الدّخيلة.

وهناك نقاد كثيرين اهتموا بهذا العلم من بينهم الدكتور عبد السلام المسدي الذي تحدث طويلا عن السيميائية في كتابه « النقد والحداثة »:«ومن الاختصاصات المقترنة باللسانيات مما هيأ للنقد مقومات التجدد والحداثة ،علم العلامات _أو السيميائية _ وهو علم تصوّره رائد المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع هذا القرن محدّثا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض » [5] والذي أدّاه إلى هذا التصور هو اعتبار اللغة نظام من العلامات قبل كل شيء، والعلامية الأدبية أصبحت اليوم تسعى إلى إقامة نظرية في نوعية الخطاب الأدبي باعتباره حدثا علاميا أي نظام من العلامات الجمالية.

---

[1]- عبد السلام المسدي :" الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي "المجلة العربية للثقافة ،المنظمة العربية للتربية والثقافة ع24 ،ص41.
[2]- المرجع نفسه الصفحة ذاتها.
[3]- ينظر عبد الله إبراهيم :" التفكيك _القواعد والأصول " عيون المقالات مطبعة النجاح، الدار البيضاء ،ط1 ،1986 ،ص 26 .
[4]- ينظر بيار جيرو :" علم الإشارة ،السيميولوجيا " ترجمة منذر عياشي ،دار طلاس للدراسات والترجمة ،ط1 ،1988.
[5]- عبد السلام المسدي :" النقد والحداثة " ،دار الطليعة ،بيروت 1983 ،ص35 .

أعلام السيميولوجيا و إتجاهاتهم

يعتبر الفيلسوف جون ليك lacke. j (1632-1704) أول باحث قدم مصطلح سيميولوجيا وإن لم تخرج أعماله عن النظرية العامة [1]

كما يعد تشالز بيرس ch.perrce (1839-1914) أحد رواد المنهج السيميوطيقي ، لكنه لم يشتهر إلا بعد وفاته ، و قد حدد بيرس الإشارة و صنفها و بين أنواعها إشارة (signal) ، و سمة (signe) و قرينة (indice) و أمثولة [2]

فبيرس إذا هو الرائد الأول في توضيح علم السيمياء ، و رسم المعالم المنهجية فيه .

و قد ظلت السيميائية مختلطة المفاهيم في القديم عند العرب و الإغريق و الأوربيين ، حتى جاء الرائدان الفعليان لها و هما :

تشالز بيرس الأمريكي ، و السويسري فرديناند دوسوسير فآراء هذين العالمين هي التي شكلت البداية الفعلية لعلم السيمياء.

استعمل فرديناند دوسيوسير مصطلح السيميولوجيا sémiologie في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة سنة 1916 ، وحسب سوسير فإن السيميولوجيا علم يبحث في حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية ، ما دامت اللغة " منظومة من العلامات التي تعبر عن فكر ما ، فإنها – هنا – تشبه الكتابة و أبجدية الصم و البكم ، و الطقوس الرمزية ، و ضروب المجاملات ، و الإشارات العسكرية ...إلخ "[3]

على أن اللغة هي أهم هذه المنظومات على الإطلاق ، وبالتالي يمكننا أن نتصور علما " يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، و سيشكل هذا العلم جانبا من علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي من علم النفس العام ، و سندعو هذا العلم " سيمياء " (sémiologie) وسيتحتم على هذا العلم أن يدلنا على كنه و ماهية العلامات ، و على القوانين التي تتحكم بها و بما

---

[1]- ينظر : حلام الجيلالي " المنهج السيميائي و تحليل البنية العميقة للنص " الموقف الأدبي ، العدد 365 ايلول 2001 ص 39

[2]- المرجع نفسه ص 35

[3]-ينظر : فاردي نال دي سوسير "محاضرات في اللسانيات العامة " ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر ، المؤسسة الوطنية للطباعة و النشر ، ص 27

أن هذا العلم لم يوجد بعد ، فإنه يستحيل التكهن لما سيكون عليه و لهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد مسبقا ، على أن الألسنية ليست إلا جزءا من هذا العلم ، و لعله من الممكن تطبيق القوانين التي ستكشفها السيمياء ، على الألسنية ، وهكذا ترتبط هذه الأخيرة بمجال محدد بدقة في مجموعة الوقائع البشرية "[1]

و نرى أن سويسر يحصر العلامات داخل المجتمع و متطلباته ، و يجعل اللسانيات في إطار السيميولوجية ، بينما يرى بيرس أن السيميوطيقا مدخل ضروري للمنطق والفلسفة في الفترة الزمنية نفسها التي استعمل فيها سويسر مصطلح السيميولوجيا .

و نرى أن رولان بارث roland barthe قد قلب الفكرة السويسرية في كتابه " عناصر السيميولوجيا " ، الذي اعتبر فيه السيميولوجيا جزءا من اللسانيات ، و هو عكس ما قال به سويسر الذي كان يعتبر اللسانيات جزءا من السيميولوجيا ، و حسب رولان بارث فإن اللسانيات ليست جزءا من علم الإشارات العام ، بل إن السيميائية هي جزء من اللسانيات و بالتحديد ، هي ذلك الجزء الذي يعنى بالوحدات الدالة الكبرى للخطاب، و إن المعرفة السيميائية لا يمكن أن تكون اليوم سوى نسخة من المعرفة اللسانية.[2]

و هكذا امتزج التفكير السيميائي بالتفكير اللساني لزمن طويل ، حيث أضحت السيميائية تُعْنى بنظرية الدلالة ، و إجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة و تسعى إلى إبراز شكل المضمون خصوصا.

وسوف نتناول هذا التفكير في الفصل الأول من هذا البحث المتواضع إن شاء الله .

و نلاحظ أن استثمار السيميولوجية في تفسير مكونات النص و استكناه مقصديته ليست شيئا جديدا " فقد تنبه القدماء من اليونان و العرب إلى أهمية الإشارة النصية و الرمز في أنظمة التواصل، فاعتبروا الإشارة ذات وظيفة أساسية في قراءة النص و تأويل دلالاته المسكوت عنها، بل عدوها ثاني أنواع البيان من حيث تلقي المعاني الخفية و إدراكها " [3]

و من أهم رواد السيميائية أيضا كل من كرايس (grice) و مونان (mounin) وبرييطو (prieto) و بويسنس (buyssens) و غيرهم كثير و هم يمثلون ما يسمى بسيمياء التواصل ، وينظر هذا الاتجاه إلى الدليل على أنه أداة توصيلية ، أي مقصدية إبلاغية ،وهذا مفاده أن العلامة

---

[1]- المرجع نفسه ص 35

[2]- رولان بارث:" مبادئ في علم الدلالة" ترجمة محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1986، ص19.

[3]-ينظر : حلام الجيلالي " المنهج السيميائي و تحليل البنية العميقة للنص " الموقف الأدبي ص 35

تتكون من ثلاثة عناصر : الدال ، و الدليل ، و القصد ، أو الوظيفة ، و لا يهم هؤلاء اللغويين و المناطقة " من الدوال ، و العلامات السيميائية غير الإبلاغ و الوظيفة الاتصالية أو التواصلية . و هذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب ، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية ، ذات وظيفة سيميوطيقية تواصلية.

إن السيميولوجيا حسب بويسنس ، دراسة لطرق التواصل ، و الوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده ، أي أن موضوع السميولوجيا هو التواصل المقصود ، لا سيما التواصل اللساني و السميوطيقي " [1]

فالسميوطيقا لدى هؤلاء تقوم على القرائن القصدية التواصلية ، التي تنقسم إلى قسمين : إبلاغ لساني ، و إبلاغ غير لساني ، و يتم الأول عبر الفعل الكلامي ، فعند سويسر لا بد من متكلم وسامع ، بالإضافة إلى تبادل الحوارعبرالصورة الصوتية و الصورةالسمعية ، بينما التواصل عند" ويفر و شينون" يتم عن طريق إرسال رسالة مشفرة واضحة سهلة المقصدية من طرف المتكلم إلى السامع [2]

و يمثل مدرسة باريس السيميولوجية كل من كريماس (greimas) و جان كلود كوكي (jean claude coquet) و ميشال أرفي (arrivé) و كلود شابرول ، و قد وسع هؤلاء الباحثين من مفهوم السيمولوجيا الذي لا يتجاوز أنظمة العلامات ، إلى مصطلح السيميوطيقا الذي يقصد به علم الأنظمة الدلالية ، و إعتمدت هذه المجموعة على أبحاث كل من دي سوسير و هلمسلينت و بيرس .

و كان رواد مدرسة باريس يهتمون بتحليل الخطابات و الأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقي بغية استكشاف القوانين الثابتة [3] ، فقد انصبت أبحاث غريماس على النصوص السردية و الحكايات الخرافية ، فكان يهتم في أبحاثه بالدلالة و شكلنة المضمون ، معتمدا في ذلك على التحليل البنيوي و كان يعتمد في تحليل الخطابات النصية السردية على مستويين : سطحي و عميق، فالمستوى السطحي ينقسم إلى مكون سردي الذي ينظم تتابع الحالات و التحولات ، بينما المكون الخطابي ، ينظم داخل النص تسلل الصور

---

[1]-ينظر جميل حمداوي " السميولوجيا و العنونة مجلة عالم الفكر " م 25 . ع3 يناير / مارس 1997 ص 89

[2]-المرجع نفسه ص 88

[3]-ينظر : جان كلود كوكي " السيميائية مدرسة باريس " ترجمة رشيد مالك دار الغرب للنشر و التوزيع ص 26.27

و آثار المعنى ، أما على المستوى العميق ، فهناك شبكة من العلاقات التي تحدث ترتيبا في قيم المعنى حسب العلاقات التي تدخل فيها، إلى جانب نظام العمليات الذي ينظم انتقال قيمة أخرى، كما أن بحثه السيميوطيقي قائم على البنية العاملية من مرسل و مرسل إليه علاوة على وجود المربع السيميائي الذي يتحكم في البنية العميقة حيث يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الديناميكي الموجود على سطح النص السردي .

أما ما يسمى بالسيميوطيقا المادية فقد اعتمدت جوليا كريستيفا (julia kristieva) في بحثها على التوفيق بين اللسانيات و التحليل الماركسي لإيجاد التحاور بين الداخل و الخارج ، من المعطى التجريبي الداخلي .فلم يكن هدفها الدلالة بل المدلولية ، مستعملة مصطلحات ذات بعد ماركسي كالمنتج ، و الممارسة الدالة ، و المنتوج ، على عكس المصطلحات المستخدمة في الفكر الرأس مالي و اللاهوتي ، كالمبدع و الإبداع الفني [1]

أما السيميولوجيا الرمزية فيمثلها كل من من مولينو (molino) ، و جان جاك نتي (nattier)، وتسم ى سيميولوجيا هذه المدرسة بنظرية الأشكال الرمزية ، حيث اعتمد كل من هؤلاء على نظرية بيرس الأمريكي الموسعة عن العلامة ، و أنماطها كالإشارة والايقونة و الرمز ، اعتمدا كذلك على نظرية كاسيرر (cassierer) الرمزية ، التي تنظر إلى الإنسان على أنه حيوان رمزي ، و تدرس هذه المدرسة الأنظمة الرمزية بدلا من أنظمة العلامات ، في الاتجاهات السيميولوجية الأخرى [2]

و قد جمع هذا الاتجاه بين آراء بيرس و كاسير و حصر الحدث الرمزي في النصوص و المأثورات الشفوية ، و القرارات و التنظيمات ، و الأنظمة ، و تدرس هذه العناصر من خلال مستويات : المستوى الشعري ، الذي يتناول علاقة المنتج بالإنتاج والمستوى المادي و يتناول الانتاج نفسه و المستوى الحسي، و ينصب على الإنتاج في علاقته بالقارئ ، و تعد هذه المستويات بمثابة وظائف الرمز [3] .

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي : " السيميوطيقا و العنونة " ص 92

[2]-المرجع نفسه ص 92

[3]-ينظر : العربي لخضر : " المدارس النقدية المعاصرة " دار الغرب للإنتاج و التوزيع ، وهران ، الجزائر 2007 . ص 171

و من أبرز رواد السيمائية كذلك كل من أمبرتو إيكو ، و روسي لاندري ، حيث اهتم هذان الباحثان كثيرا بالظواهر الثقافية بوصفها موضوعات تواصلية ويرى امبرتو إيكو أن الثقافة لا تنشأ إلا حينما تتوفر الشروط الثلاثة التالية :

أ.حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي .

ب.حينما يسمى ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما .

ج.حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة و باعتباره ذا تسمية محددة ، و لا يشترط استعماله مرة ثانية و إنما يكفي مجرد التعرف عليه .

ويؤكد امبرتو ايكو على أن كل تواصل عبارة عن سلوك مبرمج وأن أي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما، و من ثم، يمكن لأي نسق ذي صبغة مندمجة، أن يؤدي دورا تواصليا، وعليه فالثقافة لا تنحصر وظيفتها في التواصل فقط، بل إن فهمها فهما حقيقيا مثمرا لا يتم إلاّ بمظهرها التواصلي، لذا فان قوانين التواصل، هي قوانين الثقافة، ويعني هذا أن قوانين الأنساق السيميو طيقية هي قوانين ثقافية، أما روسي لاندري فانه يحدد السيميو طيقا من خلال أبعاد مبرمجة يحصرها في ثلاثة أنواع :[1]

1_ أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

2_ الإيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

3_ برنامج التواصل اللفظي وغير اللفظي .وهذا يعني أن السيميوطيقا عند روسي أندري هي تعرية للدليل الإديلوجي وفضحه، مع تعرية البرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني. وتحرير الدليل من الاستلاب، وإرساء الحق والخير والصدق، والكشف عن الوهم، وهذه السيميوطيقا تتسم بالنزعة الإنسانية لأنها تركز على الإنسان والتاريخ، وهي علم شامل للدليل وللتّواصل اللفظي، ينبغي أن تعنى بالإنتاج والاستهلاك، ولا بقيم التّبادل فحسب، بل بقيم الاستعمال الدلالية كذلك [2].

وهذا الاتجاه يركز على سيميوطيقا الثقافة لأن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية.

---

[1]- جميل حمداوي :" السيميوطيقا والعنونة "عالم الفكر ،ص92 .

[2]- المرجع نفسه ص 95 .

القسم النظري

الفصل الأول:

1. المدرسة اللسانية
2. المدرسة البنيوية
3. المدرسة الشكلانية

1.المدرسة اللسانية

1. تمهيد: التعريف بدي سوسير .
2. العلامة عند دي سوسير.
3. سيميولوجيا اللغة.
4. الأسس النظرية للمدرسة اللسانية.

1. تمهيد:

ولد فرديناند دي سوسير يوم 26 نوفمبر سنة 1857م بمدينة جنيف (سويسرا) حيث استوطنت عائلته، وكانت من أعرق العائلات فيها نسبا وعلما.

التقى الشاب سوسير بمعلمه الأول أ. بكتيه A PICTET الذي ألف "أصول اللغات الهند أوروبية" سنة 1859م ففتح له أبواب علم اللغة وشجعه على سبر أغواره فأهدى له سوسير كتابه الأول "محاولة لدراسة اللغات" .

إن اهتمام سوسير في مطلع حياته بالصوتيات حثه على دراسة اللغتين الإغريقية السنسكريتية (زيادة على إتقانه اللغات الفرنسية والإنجليزية والألمانية واللاتينية).

وقد تنقل سوسير بين بعض المدن الأوروبية سعيا إلى الأخذ من معين هذا العلم عن أشهر رواده[1]

نشر سوسير كتابه الذي نال شهرة واسعة وكان عنوانه "النظام الأصلي للحركات في اللغات الهند وأوروبية، وفي هذه الدراسة تبلورت مواقف سوسير مما أدى بمييه Meillet لأن يدعوه "صاحب المبادئ".

وقد أكد سوسير في دراساته على نظريته الجديدة التي تزعم بأن الوحدة اللغوية تتكامل دلالتها بناءا على ترابطها وتقابلها مع غيرها من الوحدات اللغوية ضمن نظام متكامل متمثل في اللغة، وتعتبر هذه النظرية المحور الأساسي للفكر السويسري اللغوي كما تعتبر خروجا على النمط السائد في الدراسات اللغوية آنذاك التي كانت تنظر للوحدات اللغوية منعزلة، أي خارج ترابطها وتقابلها ضمن نظام لغوي متكامل[2]

وقبل أن يشد الرحال إلى باريس – حيث قضى عشر سنوات – قضى سوسير وقتا في لوثينيا لدراسة لهجاتها وكان من نتائج تلك الإقامة القصيرة أن وضع نظرية ثانية تقول: "إن الوثيقة اللهجية (الشفوية) أصدق من الوثيقة المكتوبة".

---

[1]-ينظر سيزا أبو القاسم و نصر حامد أبو زيد "مدخل إلى السيميوطيقا " ، دار الياس العصرية ،القاهرة ، 1986،ص68

[2]-المرجع نفسه ص 69

نصب سويسير أستاذا للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس سنة 1881م ولم يتجاوز الخامسة والعشرين، وكانت تلك أول مرة تدرس فيها بالجامعة الفرنسية مادة اللغويات التاريخية والمقارنة[1]

عاد سوسير سنة 1891م إلى جنيف – مسقط رأسه – وبعد عشرين سنة قضاها في التدريس والإبداع النظري فارق سوسير الحياة.

يعتبر دي سوسير من مؤسسي علم السيمياء، ففي مجموعته التي طبعت باسم "محاضرات في اللسانيات العامة" كان غرضه كما هو معروف، البحث في علم اللسانية على أسس بنيوية، ولم يكن يهدف مباشرة إلى إقامة علم السيمياء، لكنه عندما حاول إيجاد موقع لعلم اللسانيات بن سائر العلوم قادته المقارنة بين اللغة وأنساق العلامات الأخرى، مثل أبجدية البكم والإشارات العسكرية والطقوس الرمزية وطرق الآداب إلخ... فقد صرّح قائلا: "وإذا فإنه من الممكن أن تتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، ويشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس"[2]

هذا العلم يقول دي سوسير "سوف نطلق عليه اسم السيميولوجيا (من اليونانية Semeion أي علامة)، فهو سيعلمنا ما هو قوام العلامات وما هي القوانين التي تحكمها، لكن بما أنه لا يزال غير حاصل فإننا لا نعرف ماذا سوف يكون، إنما له الحق في الوجود ومكانه محدد مسبقا، أما اللسانية فليست سوى جزء من هذا العلم العام وعليه فالقوانين التي تكشفها السيميولوجيا يمكن تطبيقها على اللسانية وهكذا تكون هذه الأخيرة قد وجدت ارتباطها بمكان معين بين مجموعة الوقائع الإنسانية".[3]

فدي سوسير لم يبن علم السيميولوجيا إلا أن بعض المفاهيم الأساسية التي وضعها لعلم اللسانيات، وخاصة مفهوم العلامة اللفظية، جرى تطبيقها من قبل من جاؤوا بعده لكون اللغة النسق الأكثر تعقيدا وشيوعا على مجالات أخرى من العلامات.[4]

---

[1]-المرجع نفسه ص 70

[2]-دي سوسير "دروس في اللسانيات العامة"ص99

[3]-المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[4]-المرجع نفسه ص 101 .

2. تعريف العلامة:

ينطلق دي سوسير في تعريفه للعلامة اللفظية، من نقد التصور الزاعم بأن اللغة ليست سوى لائحة من المفردات، المقابلة لعدد مماثل من الأشياء.

"فالعلامة اللفظية لا تربط بين الشيء والاسم، بل بين المفهوم والصورة السمعية " image acoustique" وهذه الصورة ليست صوتا ماديا، أي شيئا فيزيائيا بحتا بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت أي التمثل الذي تمنحنا إياه شهادة حواسنا لهذا الصوت". [1]

نستنتج من هذا أن دي سوسير يعتمد على التمييز بين مستويين: النفسي psychique والمادي matériel. فعلى المستوى النفسي: يحصل الصورة السمعية والمفهوم، أما على المستوى المادي: فيوجد الصوت المادي والشيء الخارجي، أي ما يعرف حاليا باسم "المرجع" أو المرجوع إليه" référant.[2] المستوى النفسي: الصورة السمعية المفهوم.

المستوى المادي: الصوت المادي الشيء الخارجي.

وبالتالي حسب دي سوسير، تختص العلامة باقتران حدي المستوى النفسي، أي الصورة السمعية والمفهوم، وهذا الاقتران إنما يحصل بشكل يستحيل معه تحقق أحد الحدين دون الآخر فالأمر الوحيد المحقق بالفعل هو العلامة، فهي حسب دي سوسير تشبه الورقة التي لا يمكن تمزيق إحدى صفحيتها دون إتلاف الأخرى[3]

وقد استبدل دي سوسير مصطلح الصورة الصوتية "بالدال" signifiant، ومصطلح "المدلول" signifié. وعليه وعند دي سوسير تصبح العلامة اقترانا بين الدال والمدلول.

وتجدر الإشارة إلى أن اهتمامات اللسانيين بصرف النظر عن الدعم المنهجي الذي قدمته نظرياتهم للسيميائية، لم تقترب من معالجة المعنى وتفرعاته اقترابا يجعله موضوعا قابلا للمعرفة، بل استبعد أحيانا وبقي أحيانا محصورا بين الكلمة والجملة فحسب هؤلاء ليس من الممكن تلمس الدلالة كما هي الحال في تلمس الأشياء باعتبارها موضوعا مجردا وغير قابل للملاحظة [4] وهذا التوجه على أهميته، يطرح إشكالا، فهو لا يقدم البديل للكيفية التي ينبغي أن ندرس بها ما تقول

---

[1]-المرجع نفسه ص 89

[2]-عادل فاخور، "تيارات في السيمياء"، ص 30

[3]-المرجع السابق ص 99

[4]-حوار غريماس ، أجراه خليل أحمد ، الموقف الأ دبي ،اتحاد كتاب د يمشق،العدد 15،نوفمبر1980،ص193.

وتسمع وتكتب علما بأن المتحدث لا يتكلم بالكلمة بل بالجملة، بل بالحديث [1] وإذا افترضنا أن الدلالة غير قابلة للمعرفة فإننا نستطيع أن نتكلم عنها بطريقة دالة.[2] وهنا طرحت إشكالية العبارة والمضمون التي عالجها الدانمركي هيلمسلاف Hjelmslev وهذا ما سنتحدث عنه لاحقا.

فالاستخدام الشائع لمصطلح سوسير يعرف الدال على أنه سلسلة الأصوات نفسها، لا الصورة الصوتية التي تحدثها في دماغ المستمع، وفي هذا السياق الجديد يصبح الدال حقيقة مادية لا نفسية، ولذلك نجد أن بعض الذين نقدوا سوسير في تعريفه للعلامة ينقدونه من خلال إصراره على حصر تعريفه للعلامة داخل العمليات النفسية التي تتم في ذهن المستمع أو المتكلم، أما المدلول فهو الصورة الذهنية التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع، وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال والمدلول. [3] وقد شاع استخدام مصطلحا سوسير في مجال علم اللغة و السيميوطيقا معا.

---

[1]-المرجع نفسه ص 194 .

[2] -Reichenbach « L'achevement de la philosophie scientifique, Flammarion », Paris, 1955.P233

[3]-المرجع السابق ص 19 .

3- سيميولوجيا اللغة :

منذ أن أدرك بيرس وسوسير، إمكانية قيام علم للعلامات ، ظهر سؤال واضح وهو : ما هو موضع اللغة بين نظم العلامات؟ . لقد استعار بيرس مصطلح séméiotique من التسمية التي أطلقها جون لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنبثق عن المنطق ، و الذي كان لوك ينظر إليه باعتباره علم اللغة ، و لقد امتدت جهوده لتشمل علم النفس و الأديان . و لقد قسم العلامات إلى ثلاثة مجموعات : الأيقونات icones ، و المؤشرات indexes و الرموز symbole ، و قد يكون هذا التقسيم هو الشيء الوحيد المتبقي من مجهود بيرس.[1]

أما فيما يخص اللغة فلم يعرب بيرس عن شيء محدد أو مفصل ، فهو يرى أن اللغة لا تتعدى كونها مجرد كلمات أو علامات لا تنتمي إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة ، فبينما تنتمي معظم الكلمات إلى مجموعة الرموز فإن بعضها ينتمي إلى مجموعة المؤشرات مثل أسماء الإشارة .

فبيرس إذا يضع العلامة أساسا للعالم بأسره ، إذ أن العلامة هي نقطة الإنطاق التي ينبني عليها تعريف كل عنصر على حدا ، وهي كذلك المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعة العناصر ، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة ، إن الإنسان في نظر بيرس كله علامة و كذلك مشاعره و أفكاره . و لكن هذه العلامات في نهاية المطاف لا تحيل إلى علامات أخرى .

وقي المقابل نجد سوسير ينطلق من اللغة نفسها ، و يتخذ اللغة وحدها موضع دراسة ، فاللغة عنده تدرس في حد ذاتها و لذاتها و من هنا يجب على دارس اللغة أن يضع نصب عينيه ثلاث مهام.[2]

- ✓ وصف جميع اللغات المعروفة سياقيا و تزامنيا.
- ✓ الإلمام بالقوانين العامة التي تحكم جميع اللغات .
- ✓ تحديد مجال علم اللغة و إيجاد تعريف له . إذا لا يستطيع علم اللغة أن يقرر حدوده و أن يعرف نفسه إلا من خلال تحديد مادته الخاصة و هي اللغة و كل شيء يتوقف على هذا الشرط ، ولايستطيع عالم اللغة أن يقوم بمهمة من هذه المهام مستقلة عن الأخرى .أو أن يتكفل بإحداها على أتم وجه إن لم يدرك بوعي تام الخصوصية التي تميز اللغة عن غيرها من المواد التي تدرسها العلوم .

---

[1] -Emile Benveniste ," sémiologie de la langue " , Paris, Gallimard 1974,p43.

[2]- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد:" مدخل إلى السيميوطيقا " ، ص 173.

و يمكن اعتبار هذا العنصر المنطلق الأساسي الذي يسبق أية خطوات علمية أو معرفية لعلم اللغة.

و هنا يمكن الشيء الجديد الذي أتى به برنامج سوسير. وينطلق كل شيء من السؤال الآتي : ما هي المادة الشاملة و الملموسة لعلم اللغة؟ . و لقد كانت الخطوة الأولى تهدف إلى هدم الإجابات السابقة على هذا السؤال . و بعد أن مهد سوسير الطريق على هذا النحو ، وضع الخطوة الأولى لمنهجه : "لابد من الفصل بين اللغة واللسان".[1]

يقول سوسير : « إذا اتخذنا اللسان في جملته فإننا نجده متعدد الأشكال ، غير متجانس ، فاللسان ينتمي إلى عدد من المجالات المختلفة في أن واحد : فينتمي إلى المجال الفيزيقي والفسيولوجي والنفسي كما أنه ينتمي إلى المجال الفردي و الجماعي ، و لذلك يصعب تصنيفه ضمن أي من المقولات الكلية التي تتدرج تحتها الظواهر الإنسانية إذ يستحيل استكناه وحدته.

"أما بالنسبة للغة فالأمر يختلف تماما ، فاللغة تمثل وحدة في حد ذاتها و تمثل أيضا مبدءا من مبادئ التصنيف ، و عندما نعطي اللغة مكانة الصدارة بين الظواهر اللسانية ، فإننا ندخل نظاما طبيعيا على مجموعة من الظواهر لا تخضع من تلقاء نفسها لأي نوع من التصنيف " [2]

و كان شغل سوسير الدائم هو اكتشاف مبدأ الوحدة الذي يهيمن على تعدد الظواهر التي تسود اللسان ، فلا يمكن تصنيف الظواهر اللسانية ضمن الظواهر الإنسانية إلا من خلال هذا المبدأ وحده ، و يوفر اختزال اللسان في اللغة الشرط الذي يجعل اللغة كمبدأ للوحدة من جهة ومن ثمة يسمح بإفساح المجال للغة بين الظواهر الإنسانية ومن جانب آخر فلا يمكن تصور نشأة علم يكون مترددا في طبيعة مادته و نوعية المجال الذي ينتمي إليه . ولكن وراء السعي إلى مزيد من الدقة في البحث ،فإن القضية هنا تتعلق بالمكانة الخاصة التي تشغلها مجموعة الظواهر الإنسانية و هنا كذلك يجب ملاحظة الشيء الجديد الذي تميز به بحث سوسير ، لأن المسألة حسبه ليست أن تقرر ما إذا كان علم اللغة أقرب إلى علم النفس أو إلى علم الاجتماع ولا أن نفتح له مكانا بين الفروع المعرفية القائمة ، و لكن القضية يجب أن تطرح من خلال مصطلحات جديدة و مفاهيم خاصة ، و هذه هي السيميولوجيا ، يقول سوسير " إن اللغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار ، و من هنا يمكن

---

[1]- المصدر السابق ص 174.

[2]- فردينا لدي سوسير:" دروس في اللسانيات العامة " ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، ص21.

مقارنتها بالكتابة و بأبجدية الصم و البكم و بالطقوس الرمزية و بأشكال التحية والإشارات الحربية و لكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة".

"و يمكن إذا أن نتصور نشأة علم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الاجتماعية وسوف يكون هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي ، و بالتالي من علم النفس العام ، و سنطلق على هذا العلم اسم السيميولوجيا (من الكلمة اليونانية semeion أي العلامة). وسوف يكشف لنا هذا العلم كينونة العلامات، و أيضا القوانين التي تحكمها. و لكن لما كان هذا العلم لم ينشأ بعد يقول – سوسير- فإننا لا نستطيع أن نتنبأ بكيفية تطوره ، و لكن لابد من ظهوره . فمكانه محدد سلفا وليس علم اللغة سوى جزء من هذا العلم العام ، و سنطبق القوانين التي تكشفها السيميولوجيا. بلا جدال على علم اللغة و بالتالي سيجد علم اللغة نفسه مرتبطا بمجال محدد المعالم في مجموع الظواهر الإنسانية"[1]

و يقع على عاتق عالم النفس مهمة تحديد الموضع الصحيح الذي تحتله السيميولوجيا.[2]

أما بالنسبة لعالم اللغة فمهمته هي تحديد الخصائص التي تجعل من علم اللغة نظاما خاصا وسط مجموع الظواهر السيميولوجية [3]

و يبدو هنا حسب سوسير أن اللغة إذا كانت مؤسسة اجتماعية فإن الفرد هو الذي يمارسها ، هذا من جهة ومن جهة أخرى فهي تتكون من وحدات مستقلة ثابتة ، هذا لأنها مستقلة عن العمليات الصوتية السمعية التي تنتج بالكلام ، فاللغة هي عبارة عن"نظام من العلامات تستند أساسا و قبل كل الشيء على الإتحاد بين المعنى والصورة الصوتية ، ويتميز هذان الوجهان للعلامة (أي المعنى و الصورة) بكونهما نفسيين"[4]

ويعتبر سوسير ، أن العلامة مفهوم لغوي قبل كل الشيء، و لكنه يمكن أن يتسع ليشتمل أنواعا مختلفة من الظواهر الإنسانية والاجتماعية، و يحدد سوسير هنا مجال العلامة ، و لكن هذا المجال ، يحتوي بالإضافة إلى اللغة ، أنظمة مماثلة لنظام اللغة ، و يذكر سوسير بعض هذه الأنظمة و الصفة المشتركة بين هذه الأنظمة هي أنها أنظمة من العلامات ، غير أن هذه الأنظمة أهمها هي اللغة.

---

[1]- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد :"مدخل إلى سيميوطيقا"ص175.

[2]- المصدر السابق الصفحة نفسها.

[3]- فردينا ل دي سوسير:" دروس في اللسانيات العامة " ص33.

[4]- المصدر السابق ص 32.

و في رأي سوسير لابد لعلم اللغة أن يرتبط بالسيميولوجيا ، وتدخل هذه بدورها في مجال علم النفس الاجتماعي ، وعندما تتكون السيميولوجيا كعلم وتتناول دراسة حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية ، نستطيع أن نتعرف على ماهية العلامة و القوانين التي تحكمها .هكذا نرى أن سوسير قد أحال هنا تعريف العلامة إلى علم لم ينشأ بعد ، و لكنه اكتفى بتقديم أداة يستخدمها علم اللغة لتشكيل سيميولوجيته الخاصة ، وهذه الأداة هي العلامة اللغوية ، يقول : « إننا نرى أن المشكلة اللغوية هي مشكلة سيميولوجية قبل كل الشيء وتستمد كل أبحاثنا دلالتها من هذه الحقيقة الهامة»[1]

فالمبدأ الذي يربط بين علم اللغة و السيميولوجيا هو اعتباطية العلامة اللغوية و هذا المبدأ هو أساس علم اللغة ، ومن هنا يمكن القول أن المادة الأساسية التي تتناولها السيميولوجيا هي "مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة" [2]. و يترتب عن هذا أن اللغة تحتل مكانة الصدارة بين أنظمة التعبير جملة . يقول سوسير : « يمكن القول إن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلقة و تحقق أكثر من غيرها – العملية السيميولوجية ، و لهذا السبب فإن اللغة هي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا ، وهي أكثر تمثيلا للعم لية السيميولوجية ، و من هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميوجيات بالرغم من أنها نظام خاص فحسب» [3]

نرى أن سوسير يؤكد على ضرورة ارتباط علم اللغة بالسيميولوجيا ، ولا يذكر إلا مبدأ اعتباطية العلامة الذي يهيمن على كل الأنظمة التعبيرية خاصة اللغة . و عن الأنظمة التي تنتمي إلى السيميولوجا بالإضافة إلى اللغة . فإن سوسير يذكر بعضا منها « الكتابة ، أبجدية الصم والبكم ، الطقوس الرمزية ، أشكال التحية الإشارات الحربية .... » [4]

هكذا يلاحظ الباحثون أن دور العلامة هو التمثيل أي أن تحل محل شيء آخر باعتبارها بديلا عنه ، و هذا الاستخدام نراه في حياتنا اليومية ، فنحن نستخدم علامات اللغة ،ثم علامات الكتابة ، وعلامات التحية و التعرف على الآخرين و العلامات التي تنظم المرور ، و العلامات الخارجية التي تشير إلى الظروف الاجتماعية ، و العلامات النقدية التي تعبر عن المعاملات الاقتصادية ، و علامات العبادات والشعائر الدينية، وعلامات الفن بكل أشكالها (الموسيقى، السينما، الرسم) .

---

[1]- المصدر السابق ص 34-35.
[2]- فردينا لدي سوسير:" دروس في اللسانيات العامة " ص100.
[3]- المصدر السابق ص 101.
[4]- المصدر نفسه الصفحة ذاتها.

هكذا نرى أن حياتنا محصورة داخل شبكة من العلامات إلى درجة أن الإخلال بها يؤدي إلى الإخلال بتوازن الفرد و المجتمع . و السمة التي تتميز بها شتى الأنظمة و التي تمثل المعيار الذي يجعلها تدخل في نطاق السيميولوجيا ، هي مدلوليتها signifiance ، وتكوينها من وحدات دلالية أو «علامات» و يرى الباحثون أن النظام السيميولوجي يتميز بالخصائص التالية :

1. كيفية تأدية الوظيفة .
2. مجال صلاحيته .
3. طبيعة العلامات التي يتميز بها وعددها .
4. نوعية وظيفته .[1]

أما كيفية التأدية للوظيفة، فإنها الطريقة التي يعمل بها النظام، و خاصة الحاسة (البصر،السمع ....) التي يخاطبها ، و أما مجال الصلاحية فإنه المجال الذي يفرض النظام فيه نفسه ، بحيث يتحتم التعريف عليه وإتباعه ، و أما طبيعة العلامات و عددها فهي رهن الشروط السالفة الذكر، و فيما يتعلق بطبيعة التوظيف فإن العلاقة هي التي تربط بين العلامات و تمنح كل علامة وظيفة مستقلة عن الأخريات .

ويضرب إميل بنفست [2] مثالا على ذلك ، بنظام إشارات المرور الضوئية المستخدمة في الطريق:

- إن كيفية تأدية الوظيفة هي كيفية بصرية تكون عادة في النهار ، و في الهواء الطلق .
- إن مجال الصلاحية هو تنقل العربات على الطريق .
- و تتمثل علامات النظام في التعارض اللوني بين الأخضر و الأحمر ، و في بعض الأحيان ، تصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة يشير إليها اللون الأصفر و تمثل مرحلة انتقال ، و لذا نجد أن هذا النظام ثنائي .
- إن نوعية التوظيف هي علاقة تعاقب (ولا يمكن أن تكون أبدا علاقة تزامن) بين الأخضر والأحمر ، و تعني : طريق مفتوح ، طريق مغلق ، أو في صيغة الأمر و إصدار التعليمات : أعبر / قف .

---

[1]- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد :"مدخل إلى سيميوطيقا" ص187.

[2] - Benveniste " sémiologie de la lange, problèmes de l’linguistique générale" p44

و قد يتجاوز النظام حدود مجال الصلاحية الذي يعمل فيه أو يتحول من مجاله الأصلي إلى مجال أخر، فيطبق على الملاحة النهرية ، أو يستخدم في تنظيم مرور السفن في مداخل الموانئ ،أو تنظيم حركات الطائرات في المطارات ، غير أن هذا التجاوز أو التحويل لا يتم إلا في مجال الصلاحية دون أن يمتد إلى الشروط الأخرى التي تبقى ثابتة ، فيظل التعارض اللوني كما هو ، وحاملا لنفس الدلالة ، و لا ينبغي تغيير طبيعة العلامة سوى لضرورة تمليها ظروف طارئة .

ويخلص بنفست إلى مبدأين يحكمان العلاقات بين الأنظمة السيميولوجية المختلفة ، و يطلق على المبدأ الأول مبدأ عدم الترادف بين الأنظمة ، فلا يوجد ترادف بين الأنظمة السيميولوجية ، إذ لا نستطيع أن نقول نفس الشيء بالكلمة أو بالنغم ، إذ تختلف الكلمة عن النغم من حيث هما نظامان يقومان على أسس مختلفة .[1]

و هذا يعني أنه لا يمكن أن يحل واحد من نظامين سيميوطيقيين من نمطين مختلفين محل الأخر ، ففي الحالة المذكورة ، تتميز الكلمة و النغم بسمة مشتركة هي إنتاج الصوت و مخاطبة السمع ،غير أن هذا التشابه بين النظامين لا يلغي الاختلاف الذي يظهر بين طبيعة و حداتهما الخاصة ونوعية أدائهما لوظيفتهما. و يرجع عدم وجود الترادف في عالم العلامات إلى استحالة تبديل نظام بأخر يختلف عنه في أسسه ، لأن الإنسان لا يملك عددا من الأنظمة المختلفة تحمل نفس العلاقة الدلالية . أما المبدأ الثاني فهو ينتج عن الأول و يكمله ، فإذا انتمت علامة واحدة إلى نظامين مختلفين فإن هذا لا يعني أن هناك ترادفا بين النظامين أو تكرارا ، فالكيان المادي للعلامة ليس له قيمة ، إذ تكمن القيمة في الاختلاف الوظيفي للعلامة ، فاللون الأحمر الذي ينتمي إلى نظام إشارات المرور لا يمت بصلة إلى اللون الأحمر الذي يظهر في العلم الفرنسي ، إذ تعرف قيمة العلامة فقط من خلال إدخالها في النظام الذي تنتمي إليه و من هنا لا يوجد علامة يمكن أن تعبر حدود الأنظمة المختلفة .

ومن هنا فإن الأنظمة الفرعية داخل المجتمع تفسر أيضا من خلال اللغة ، و هذا يبدو منطقيا حيث أن المجتمع يحتويها ، كما أن المجتمع نفسه يفسر من خلال اللغة ، و نلاحظ أن هذه العلامة غير قابلة للارتداد و السبب أنه من غير الممكن أن نعكس عملية التفسير هذه ، فاللغة تحتل مكانة خاصة في عالم أنظمة العلامات ، ولذا فإذا اتفقنا على الإشارة إلى مجموعة الأنظمة بحرف" ن " أي (نظام)، و إلى اللغة بحرف " ل " سوف يكون التحويل دائما في اتجاه " ن " "ل " و لن

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

يكون الاتجاه أبدا في الاتجاه العكسي ، و هذا المبدأ عام يحكم الترتيب الهرمي الذي يمكن أن يستخدم في تصنيف الأنظمة السيميوطيقية و في بناء نظرية سيميولوجية .[1]

و يمكننا لكي نبرز الاختلافات بين الرتب المختلفة داخل مجموعة الأنظمة السيميوطيقية أن نتناول النظام الموسيقي و سوف نبرز الاختلافات في طبيعة العلامات و في نوعية توظيفها. حيث يرى « بنفست « أن الموسيقى تتكون من الأصوات التي تكتسب طبيعة موسيقية عندما تسمى تسميات خاصة ، و تصنف تصنيفات خاصة كدراجات موسيقية (notes)، حيث لا نجد في الموسيقى وحدات يمكن مقارنتها – مقارنة تطابق – بالعلامات اللغوية ، و تنظم هذه العلامات أو الدرجات في إطار تنظيمي هو السلم الموسيقى ، إذ تدخل هذه الدرجات إطار السلم الموسيقي في شكل وحدات مميزة ينفصل بعضها عن الأخر ، و لكن يتحدد عددها بالإطار، و تتسم كل واحدة أو درجة بعدد ثابت من الذبذبات تستغرق وقتا محددا.[2]

أما عن السيمنطيقا فهي تدخل في مجال خاص من الدلالة الناتجة عن القولdiscours.

وتتعلق باللغة عندما تستخدم في إنتاج الرسائل . و الجدير بالذكر أن الرسالة لا تختزل إلى متتالية من العلامات نقوم بالتعرف عليها كل على حدة ، ذلك لأن إضافة العلامات الواحدة إلى الأخرى لا تنتج الدلالة ، بل على العكس من ذلك ، إن المعنى أو المقتصد l'intente « المدرك في كليته هو الذي يتحقق و ينقسم إلى علامات خاصة هي « الكلمات » ، و من جانب أخر فإن السيمنطيقا تأخذ في عين الاعتبار بالضرورة مجموع الحقائق التي تشير إليها العلامات ، بينما تظل السيميوطيقا من حيث المبدأ منفصلة عن المشار إليه في الواقع .

ففي السيميوطيقا يجب التعرف على العلامة ، أما في السيمنطيقا فيجب فهم القول .

هكذا نرى أن اللغة هي النظام الوحيد الذي تتحقق دلالته على مستويين ، بينما لا تملك الأنظمة الأخرى سوى بعد دلالي واحد : إما بعد سيميوطيقي(مثل التحيات) أو بعد سيمنطيقي مثل (أشكال التعبير الفني)، و تكمن ميزة اللغة الكبرى في أنها تشمل دلالة العلامات المفردة و دلالة القول في أن واحد . و قد استثمر النقد الحديث مكتسبات اللسانيات العامة في عكوفها على بلورة نظرية لغوية متكاملة تحدد معالم الكلام الإنساني ، كما أنه استلهم علم الدلالة في مناهجه أو علم العلامات (السيميائية) الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات و الذي اعتبر أن اللغة نظام من العلامات قبل كل شيء، و العلامية الأدبية تسعى إلى إقامة نظرية في نوعية الخطاب الأدبي باعتباره نظاما من

---

[1]- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد :"مدخل إلى سيميوطيقا" ص181.

[2]- المصدر السابق الصفحة نفسها.

العلامات الجمالية . وتتمثل أول المنطلقات النقدية التي تتصل بالخطاب الأدبي في اعتبار اللغة قائمة على وظيفة دلالية هي بمثابة الرباط الحتمي الحاصل من مجموع الألفاظ الواردة في الكلام المقصود بالذات. [1]

هكذا نرى ما الذي يجعل النظام الموسيقي يدرج بين الأنظمة السيميوطيقية فالدرجة الموسيقية هي الوحدة الأساسية في النظام الموسيقى ، هذه الوحدة هي وحدة متميزة و تعارضية ، و لكنها لا تكتسب قيمتها سوى بدخولها في السلم الموسيقى ، الذي يحدد جدول الدرجات الموسيقية، و هذه الوحدة هي وحدة سيميوطيقية داخل نطاقها الخاص ، إذ أنها تحدد التعارضات في هذا النطاق ، ولكنها لا تمت بصلة لسيميوطيقا العلامة اللغوية ، فلا يمكن تحويلها إلى وحدات لغوية بأي حال من الأحوال .

و هناك تشابه آخربين الموسيقى و اللغة ، غير أنه يحمل في طياته اختلافا عميقا ، فالموسيقى نظام يعمل على محورين : محور التزامن و محور التتابع و قد يرد إلى الذهن أنه هناك تقابل بين هذين المحورين و المحورين اللذين تعمل عليهما اللغة و هما : محور الاستبدال ومحور السياق ، غير أن محور التزامن في الموسيقى يتنافى مع محور الاستبدال في اللغة فهذا المبدأ الأخير هو في الواقع مبدأ الاختيار الذي يستبعد التزامن داخل المقطع اللغوي الواحد . ومن جهة أخرى لا يطابق محور التتابع في الموسيقى محور السياق في اللغة ، حيث أن التتابع في الموسيقى يتلاءم مع تزامن الأصوات و هذا التزامن لا يخضع لأي قيود سواءا كان ذلك في التآلف بين الأصوات المفردة ، أو مجموعات الأصوات ، أو في استبعاد هذه الأصوات ، و لذلك فإن التكوين الموسيقي الذي ينتج عن التوافق و الطباق لا يتوفر للغة ، حيث يخضع محور الاستبدال و محور السياق – على السواء – لأحكام محددة مثل قواعد : التوافق و الاختيار والتواتر ..... [2] واللغة إذا هي المفسر بالنسبة لكل الأنظمة الأخرى ، سواءا كانت لغوية أو غير لغوية .

و يوضح « بنفست » طبيعة العلاقات بين الأنظمة السيميوطيقية بتقديم ثلاثة أنواع من العلاقات

1- يمكن أن يولد نظام نظاما آخر ، فتولد اللغة العادية قواعد الاستنباط في المنطق والرياضيات مثلا : و تصلح هذه العلاقة التوليدية بين نظامين متغايرين و متعارضين ، لهما طبيعة مشتركة ،

---

[1]- عبد السلام المسدي:" النقد و الحداثة "، دار الطليعة، بيروت ط/1983،1. ص35.36.

[2]- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد :"مدخل إلى سيميوطيقا" ص182.

فيبنى النظام الثاني انطلاقا من النظام الأول لتأدية وظيفة معينة ، و يجب أن نفرق بدقة بين العلاقات التوليدية و العلاقة الاشتقاقية .التي تفرض وجود تغير و تطور تاريخي .

2- النمط الثاني هو علاقة التماثل ، التي تؤسس علاقة متبادلة بين أجزاء لنظامين سيميوطيقيين ، و على عكس النظام الأول لا تستقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه ، ولكنها تسقط عليه بفضل الصلات التي تكتشف أو تقام بين نظامين مختلفين ، و تختلف طبيعة التماثل فقد تكون حدسية أو استدلالية في البنية الخارجية أوفي الجوهر .

3- و النمط الثابت من العلاقات بين الأنظمة السيميوطيقية هو نمط علاقة التفسير ، ويطلق هذا الاسم على العلاقة المحورية بالنسبة للغة ، و تفرق بين الأنظمة المختلفة ، فتقسمها إلى أنظمة يمكن أن نحللها إلى مستويين : مستوى من الوحدات الدالة (مثل المنيم في اللغة)، ووحدات غير دالة مثل (الفونيم في اللغة أيضا)، و أنظمة لا تحلل إلا إلى مستوى واحد غير دال يكتسب دلالته من ربطه بنظام آخر ، و من هنا يمكن تبرير المبدأ القائل بأن اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية ، إذ لا يملك نظام أخر لغة يستطيع أن يصف و يفسر نفسه من خلالها ، سوى اللغة التي تستطيع أن تصنف و تفسر كل شيء بما فيه نفسها .[1]

و الملاحظ هنا كيف تختلف العلاقة السيميولوجية عن أي علاقة أخرى ، خصوصا العلاقة الاجتماعية ، فاللغة هي التي تسمح بوجود المجتمع ، و هي التي تجمع البشر معا ، و هي أساس جميع العلاقات التي تؤسس بدورها المجتمع .

و تتميز اللغة بكونها النظام الوحيد الذي يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيته الشكلية و في تأديته لوظيفته لأنها . تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما ، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائما عن شيء ما .

- و تتكون من حيث الشكل من وحدات مستقلة ، تمثل كل وحدة منها علامة .

- تنتج اللغة و تستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد .

- تمثل اللغة الوسيلة الوحيدة للاتصال بين ذات المتكلم و ذات المخاطب و لهذه الأسباب تكون اللغة النظام السيميولوطيقي الأمثل ، و تعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة ، كما تنفرد بتقديم صورتها المجتمعة المتكاملة ، فهي تقوم بدور خاص بالنسبة للأنظمة الأخرى ، فهي تدخل هذه الأنظمة في القالب السيميوطيقي،إذ لا يمكن تصور هذا الدور خارج نطاق اللغة .

---

[1]- المصدر السابق ص 185- 186.

و هكذا فإن طبيعة اللغة الخاصة ، ووظيفتها التصويرية ، و دورها في حياة العلامات تجعل منها النموذج السيميوطيقي الأعلى ، و البنية التي تشكل الأنظمة الأخرى ، التي تستقي منها هذه الأنظمة سماتها و نوعية فاعليتها.

و هذه المكانة التي تحتلها اللغة في مجال الاتصال هي نتيجة و ليست سببا لتميزها بين الأنظمة الدالة و يرجع هذا التمييز إلى سبب سيميولوجي ، فاللغة تنهض بدلالة مزدوجة ، ولا نظير لهذا النموذج بين الأنظمة الأخرى فهي تجمع بين أسلوبين مختلفين للدلالة أطلق عليهما « بنفست » الأسلوب السيميوطيقي ، و الأسلوب السيمنطيقي .

أما الأسلوب السيميوطيقي فهو يشير إلى أسلوب الدلالة الخاص بالعلامة اللغوية ويجعل منها وحدة مستقلة ، و قد يفصل المحلل بين وجهي العلامة وهما الدال والمدلول ، بيد أن العلامة تظل وحدة لا يمكن تجزئتها من حيث الدلالة . و تتركز الدراسة السيميوطيقية بمعنى الكلمة حول التعرف على وحدات المكونة للنظام ، و على وصف صفاتها الخاصة و على اكتشاف المعايير الدقيقة التي تفرق بين علامة و أخرى [1]

4-الأسس النظرية للمدرسة اللسانية

للمنهج اللساني أسس يقوم عليها ولعل من أهمها:

1.مبدأ الثنائية: الذي يعتبره دي سوسير محورا أساسيا لقيام الظواهر لأن الظاهرة في نظره تقدم دائما وجهين متقابلين ولا قيمة لأحدهما إلا بالقياس إلى الآخر [2] ،فلا وجود لأصوات مثلا دون وجود الأعضاء الصوتية ولا معنى للأعضاء الصوتية من غير الانطباعات الصوتية نفسها،ولا يتم التحديد الداخلي إلا حين يقابل بالخارجي،والفاعل بالمنفعل،والجماعي بالفردي والجوهري بالعرضي،وكل من هذه العناصر المتقابلة يؤثر في الآخر ويتأثر به يوسعه ويتوسع به،ولكن هذا لا يمنع كونهما شيئين متميزين كليا الواحد عن الآخر.[3]

وانطلاقا من هنا يرفض سوسير النظرة الجزئية للأشياء التي تعزل الظاهرة عن مجالها،لأن قيمة الجزء تأتي من موقعه بالنسبة للكل،وليس هناك أشياء مفروغ منها تظل قائمة حتى ولو انتقلت من مجموعة أفكار لأخرى.وهذا المفهوم هو الذي جعله يدعو إلى النظر إلى الظاهرة في مجموعة من المقابلات التي بفضلها تحدد طبيعة الظاهرة وتكوينها،وأهم هذه المقابلات هي:

---

[1]- المصدر السابق ص 188.

[2]-ينظر :فرديناند دي سوسير" محاظرات في اللسانيات العامة " ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر. ص19 .

[3]-المرجع نفسه ص 32 .

أولا: اللغة والكلام

اللغة في نظر دي سوسير إنتاج اجتماعي لملكة اللسان وتواضعات ملحة يتبناها المجتمع لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد،وهذا يعني أن اللغة واقع اجتماعي،أو كل ثقافي مكتسب تستمد فاعليتها وقوتها من ذاتها وتتكون:من المسموع والملفوظ والمتصور،ومن هنا هي منفصلة عن الذات المتكلمة،إذ توجد بالقوة في أدمغة أفراد المجتمع الذين يستعملونها أثناء ممارسة الكلام،فاللغة ليست وظيفة للفرد الناطق وإنما هي نتاج يكتسبه وحده صنعه أو تغييره.[1]

أما الكلام: فهو ما يتلفظ به الفرد،ينتمي إلى المجالين الفردي والاجتماعي وهو عمل فردي للإدارة والعقل،واللغة إنتاج للكلام ووسيلة له وإن كانت مستقلة عن الصوت وعن الكلام.

ثانيا: التزامن والتعاقب

لم يتفق النقاد والدارسون على مصطلح واحد في هذا المجال،فهناك من الدارسين من يستعمل عبارتي التعاقب والتزامن،وهناك من يستعمل عبارتي الآنية والزمانية وهناك من يستخدم،التزامن والآ نية مقابل التعبير الفرنسي "la synchronie et la diachronie".

فالآنية "synchronie" هي وصف للظاهرة،إذ تنظر إلى الأشياء بنقطة معينة بصرف النظر عن ماضيها ومستقبلها أي استبعاد تغيراتها عبر الزمن،بينما تهتم الزمانية بدراسة تغيرات الظاهرة عبر الزمن،ومن هنا فإن الآنية تشترط دراسة الظـــاهرة خلال اللـــحظة التي وقـــعت فيها، بينما تدرس الزمـانية الظـــاهرة في صيرورتها.[2]

يرى دي سوسير أن اللغة "منظومة قيم صرف ولاشيء يحددها خارج الحالة الآنية لعبارتها"،لذلك يدرسها من زاوية تقاطع المحورية:

أولا: محور الآنية أو المعية أو التزامنية أو السكونية، الذي يستعبد كل تدخل زمني،لأنه يرتبط بعلاقات قائمة بين الأشياء المتواجدة.

وثانيا: محور الزمانية،أو التعاقب أو التطورية الذي يهتم بدراسة تغيرات الظاهرة.

ويرى دي سوسير أن وقائع اللغة لا تنتمي إلى التعاقب الزمني قياسا إلى الفرد الناطق بها،ذلك لأنه أمام حالة،وعلى من يريد أن يدرس حالة معينة آنية أن يلغي من ذهنه التعاقب التاريخي،لأنه يحجب عنه الرؤية.[3]

---

[1]-المرجع السابق ص155.

[2] -ينظر: البشيرحادي "في المناهج النقدية الحديثة" ، مخطوط بمعهد اللغة والأ دب العربي ، جامعة وهران 1993، ص203 .

[3]-المرجع نفسه 204 .

وقد شبه سوسير هذه الظاهرة بوضعين للعبة الشطرنج،أحدهما يصف اللعبة إثر تحريك القطعة دون النظر إلى ما كانت عليه،وهذه هي الآنية. والأخرى تصف اللعبة من أولها إلى آخرها أي حالات تغير القطعة من بدايتها إلى سقوطها، و هذه هي الزمانية.[1]

فلا يمكن وصف اللغة إلا إذا تموضعت في حالة ما،فتمييز الجمع عن المفرد مثلا بزيادة علامة هي حالة قائمة على العلاقات ، والتقابل بين عنصرين في تموضع معين،أما دراسة كلمة ما،ومتابعة تطورها،والانتقال من حالة إلى أخرى فهي دراسة تاريخية فكلمت "دأب" كانت تدل على شيء معين،ثم صارت "أدبا" تدل على شيء آخر،فهذا الانتقال من صورة إلى أخرى هو محور تاريخي تطوري.[2]

وإذا كان سوسير يرى بأنه لا علاقة للوقائع الزمانية،فالآنية،في نظره،لا تتعارض مع النظرة التطورية،ولا تكرس الحاضر على حساب الماضي ولا تؤسس الاستقرار على حساب الصيرورة،وإنما هو منهج عملي قد يساعد على وصف مناخ التطور في فترة من فترات حدوثه،فالآنية تنطوي على الإقرار بالصيرورة من حيث أنها تقطعها مقاطع[3]

وانطلاقا من مفهوم الآنية،فإن اللغة منظومة مستقلة عن كل ما هو غريب أو خارج عن كيانها،فهي لا تعرف إلا ترتيبها الخاص.

وليوضح الأمر يقارن دي سوسير اللغة بلعبة الشطرنج لتمييز الداخلي من الخارجي في اللغة،فانتقال اللعبة أو تبدل قطعها من الناحية الشكلية هي أمور خارجة لا تغير شيئا في قواعد اللعبة الداخلي،أما إذا زدنا أو نقصنا في عدد القطع فإن ذلك يمس جوهر اللعبة ويغير قواعدها.[4]

ثالثا: يرى سوسير أن العلامة اللغوية لا تربط شيئا باسم،بل تربط تصورا بصورة سمعية،وليست الصورة السمعية هي الصوت المادي الذي يعتبر شيئا فيزيائيا بل هي تمثل الذي تهبنا إياها حواسنا،وعليه يمكن للمرء أن يستحضر صورة ما من غير تصويت لفظي،فيحقق بذلك الصورة الداخلية للخطاب ومن هذا المنظور تكون العلامة الألسنية ذات كيان نفسي يتم تنفيذها على الشكل التالي.[5]

---

[1]-ينظر فار دينا ل دي سوسير"محاظرات في اللسانيات العامة" ،ص110 .

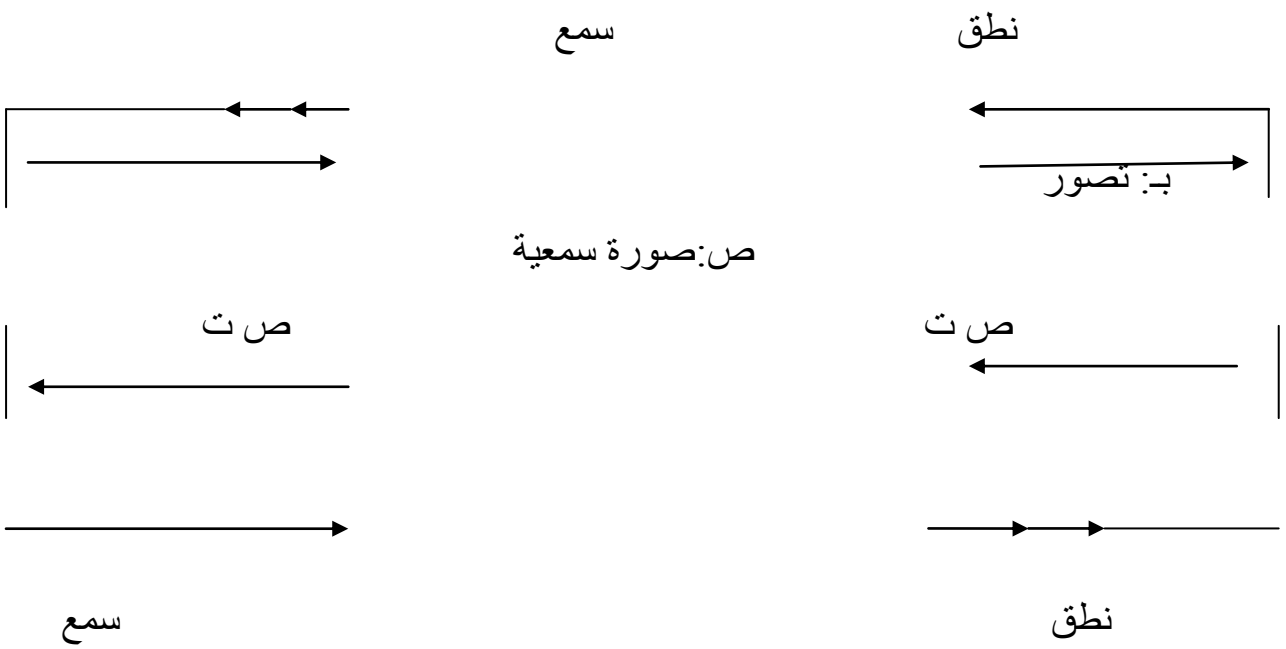
[2]-ينظر البشير حادي :" الأدب في المناهج النقدية الحديثة " ص205 .

[3]-ينظر : عبد السلام المسدي :"الأسلوب والأسلوبية "الدار العربية للكتاب،طرابلس،1982.ص131.

[4]- ينظر: فرديناال دي سوسير:"محاضرات في الألسنة العامة" ص 35-36.

[5]-المرجع نفسه ص 89.

أ.متحدث: ترتبط في ذهنه وقائع الضمير المسماة تصورات « concept » مع تمثيلات العلامات أو الصور السمعية المستخدمة في التعبير،وهذه الظاهرة النفسية تلحقها عملية فيزيولوجية،حين يصل هذا الإرسال من" أ" المتحدث إلى" ب" المتحدث إليه،وتستمر الدائرة باتجاه معاكس إذا يتلقى "ب" الإرسال بواسطة السمع،ثم يتحول إلى الدماغ ليتم الترابط النفسي بين الصورة والتصور الذي يقابلها ويمثل ذلك الرسم التالي.[1]



وبهذا تكون العلامة الألسنية كيانا نفسيا ذا وجهين مترابطين فيما بينهما يدعو الواحد منهما الآخر،فالعلامة هي النسق بين التصور والصور السمعية. ومن هنا يستخدم دي سوسير مصطلحي "الدّال والمدلول" بدلا من التصور والصورة السمعية لأنهما أقوى من حيث التعبير على الأقل في الاستعمال الشائع. ومن هنا يخ لص إلى اعتباطية " arbitraire " الربط الجامع بين الدال والمدلول،أي علاقة العلامة بمدلولها،ويضرب لذلك مثلا بكلمة "أخت" ما الذي يربطها بتعاقب الأصوات "أ.خ.ت" التي تقوم مقام الدال بالنسبة لها،وأكبر دليل على ذلك اختلاف الألسنة،وهذا ما يؤكد على أن علاقة العلامة تقوم على مبدأ الوضع والعادة والاتفاق،أي أنها ليست معللة بالقياس إلى المدلول فلا وجود لأي رابطة بينهما.[2]

---

[1]-المرجع نفسه ص 99 .

[2]-المرجع نفسه ص 89 – 91.

هذا ومن جهة أخرى،فعن سوسير يرى بأنه لا وجود للماهية الألسنية إلا بالترابط بين الدال والمدلول،اللذين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر،لأنهما مثل الروح والجسد أو مثل الهيدروجين والأكسجين اللذين يعطيان الماء،وليس لأيهما منعزلا أية خصوصية من خصوصيات الماء.

رابعا: تعتبر هذه الثنائية أساسا هاما من الأسس التي تقوم عليها أفكار سويسير،وترتبط بها ارتباطا وثيقا بثنائية التزامن والتعاقب،فهذه الثنائية:" تب ين أن العلاقة اللغوية تتم على مستويين أساسيين أو دائرتين متميزتين تولد كل منهما نظاما من القيم،فهذه الثنائية تقوم على العلاقات السياقية التي تعتمد على التعاقب والتآلف بين الكلمات،لأن الكلمات،لا تكتسب قيمتها إلا بتقابلها مع من يناسبها،أو ما يليها أو ما معها مثل:"العلم نور والجهل ظلام"،كما تنبني هذه الثنائية على العلاقات الترابطية،إذ تتسم الكلمات خارج علاقاتها السياقية"بشيء من الانتماء والترابط في الذاكرة،مع مجموعة أخرى من الكلمات التي تنبثق عنها في الذهن لاشعوريا،مثل كلمة "تعليم" مثلا توحي بكلمات أخرى خارج الخطاب مكونة معها علاقات مختلفة،منها نظام التربية والتعليم وما يتفرع عن ذلك،ويتم ذلك عن طريق الإيحاء والتداعي،ومقر هذه العلاقات:الدّماغ،وهو جزء من الكنز الداخلي الذي يشكل اللغة عند الفرد".[1]

وما يمكن ملاحظته أن العلاقات السياقية التي يخلقها التآلف والتعاقب يقوم على تركيب فعلي لمجموعة من الجمل والكلمات،بينما العلاقات الترابطية فهي على العكس من ذلك تجمع بين عبارات غيابية.

خامسا: يرى سوسير أن النظام اللغوي مبني على التقابل مثل قولنا "لا أدري" و"لا تقل هذا" فكلا العبارتين يشمل العنصر "لا" ولكن "لا" في العبارة الأولى ليست "لا" في العبارة الثانية وإن تشابهتا.

وذلك حين نسمع في محاضرة تكرار عبارة "أيها السادة" فإننا نشعر في كل مرة بالعبارة ذاتها لكن تنوع سرعة الكلام والتنغيم يبينانها بحسب فوارق صوتية ذات شأن عبر مختلف أجزاء المحاضرة"[2] ومن منظور دي سوسير أن هذا يعني أن النظام اللغوي ما هو إلا "عبارة عن مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية،وعن المقابلة بين

---

[1]-المرجع نفسه ص 215 .

[2]-المرجع نفسه ص 131.

هذه وتلك،يتولد نظام من القيم الخلافية وهذا النظام هو الرابط بين الدال والمدلول وهو الشيء الذي تقدمه اللغة"[1]

وحين يريد دي سوسير أن يبرهن على أن الآلية اللغوية تقوم وفق ثنائية التشابه والاختلاف يضرب لذلك مثلا من خارج اللسان وهو:" إذا انطلق قطاران من نقطة "أ" إلى النقطة "ب" في التوقيت نفسه،ولكن يفصل بينهما أربع وعشرين ساعة،فإننا سنقول إن القطار واحد حتى وإن اختلفت القطارات ومن يعمل فيها،وإذا ما هدم شارع وأعيد بناؤه،فإننا نقول عنه الشارع ذاته حتى ولو تغير كل شيء فيه،لأن الذي يكون القطار أو الشارع ليس ماديا صرفا،وإنما يقوم على بعض الشروط ومادته العرضية دخيلة عليه،فبالنسبة لما يكون كيان القطار هو ساعة انطلاقه واتجاهه[2] ،وكل المواصفات التي تميزه عن غيره،وبالنسبة إلى الشارع هو موقعه بالنسبة للشوارع الأخرى،وكذلك الأمر في اللغة: فعن ما يميز العبارة هو تمفصلها مع غيرها، لان اللغة من منظور دي سوسير ما هي إلا اختلافات،تصورية وأخرى صوتية.

ولكي يوضح دي سوسير هذه المسألة أكثر،يورد مثالا آخر مخالفا للمثالين السابقين وهو: كأن يسرق من رجل ثوبه فيجده في متجر للثياب البالية فالأمر هنا يتعلق بكيان مادي،ولن يكون هنا الثوب ثوبا آخر مهما كان مشابها لغيره،وهذا عكس التشابه الألسني الذي يشبه القطار والشارع والكلمة المكررة" أيها السادة" التي تتجدد مادتها لأنها فعل صوتي جديد وفعل نفسي جديد أيضا،والرابط بين الاستعمالات المتعددة للكلمة الواحدة ليس التشابه المادي المحض،أو المشابهة الدقيقة في المعاني وإنما هو في العناصر التي تميز الطبيعة الحقيقية للوحدات الألسنية.[3]

هذه أهم المبادئ التي بنى عليها سوسير نظريته وسوف نرى ما سيتمخض عنها من أفكار أخرى في النظرية البنيوية.

---

[1]-ينظر البشير حادي:" الأدب في المناهج النقدية الحديثة " ص216.

[2]-المرجع نفسه ص 216 .

[3]-المرجع نفسه ص 217 – 218 .

المدرسة البنيوية

1.مفهوم البنية.

أ–لغة.

ب–اصطلاحا.

2.مميزات البنيوية:

أ–الشمولية. « La totalité »

ب–التحولات. « Transformation »

ج–الضبط الذاتي. « L’autoréglage »

3.تعريف البنيوية.

4.تاريخ البنيوية وأعلامها.

5. الأصول الفلسفية للبنيوية.

6. أهم مبادئ النقد البنيوي.

مفهوم البنية:

1.لغة:

إن المعنى الاشتقاقي لكلمة "البنية" بادي بوضوح، لأنها تنطوي على دلالة معمارية، من الفعل، بنى، يبني، بناءا وبناية وبنية.

وتعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء،ومن هنا قد نتحدث عن بنية المجتمع،أو بنية الشخصية أو البنية اللغة....الخ، وحين كان العرب يفرقون في اللغة بين المبنى والمعنى فإنهم كانوا يعنون بكلمة "مبنى" ما يعنيه بعض علماء اللغة بكلمة "بنية".

وأما في اللغات الأوروبية فإن كلمة "بنية" " STRUCTURE " تشتق من الأصل اللاتيني " struere" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما.

ثم امتد مفهومها ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي.[1]

يتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية في اللغات الأوروبية بالوضوح،فقد كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما،ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواءا كان جسما حيا،أو معدنيا،أو قولا لغويا.

وتضيف بعض المعاجم الأوروبية فكرة التضامن من بين أجزائه،لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه،وعلى هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما،والعناصر والعلاقات القائمة بينها والنظام الذي تتخذه.

ولا يبعد هذا كثيرا عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب،إذ تصور اللغويون العرب أصل البنية على أنه الهيكل الثابت للشيء،فتحدث النحاة عن "البناء" مقابل "الإعراب" كما تصوروا،على أنه التركيب والصياغة،ومن هنا جاءت تسميتهم "للمبني" للمعلوم و"المبني" للمجهول[2] .

.اصطلاحا:

البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة،تحمل البنية طابع النسق أو النظام،وتتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا للعناصر الأخرى كما يقول

---

[1]-ينظر : صلا ح فضل :" النظرية البنائية في النقد الأدبي" المكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة الطبعة الثانية،1980. ص176.

[2]-المرجع السابق ص 175 .

"ليفي ستراوس"،ويعرف "لالاند" البنية بأنها "كل مكون من الظواهر متماسكة ،يتوقف كل منها على ما عاداه ولا يمكنه أن يكون هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[1] .

ومن هنا فإن البنية طريقة من خلالها تتجانس، وتتآلف مختلف العناصر المكونة لمجموعة ما، ملموسة أو محسوسة، ولا تحمل معنى إلا في إطار المجموعة ككل.[2]

كما أن البنية هي ترابط داخلي بين الوحدات التي تشكل منظومة لغوية تعزل الظاهرة عن العناصر الخارجية،وتبحث عن مكوناتها الداخلية،تحافظ في المجموعة على ما يشكل وجهها الأصيل دون أن تدعي أنه الوجه الوحيد . و من هذا المنظور يرى " جان بياجيه " أن البنية تتعارض مع التجزئة ، ولاتهتم بالظواهر الشعورية المنعزلة ، و هي تكتفي بذاتها و لا تتطلب اللجوء لأي عنصر غريب عن طبيعة إدراكها .[3]

ولكلمة البنية استعمالات خاصة في العلوم المختلفة:من علم النفس، وعلم الأحياء، و أنثروبولوجيا، ومنطق وفيزياء ورياضيات....ولكن أبسط تعريف للبنية أن يقال:"إنها نظام أو نسق من المعقولية ،فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله أو وحدته المادية أو التصميم الكلي الذي يربط بين أجزائه فحسب، بل هي أيضا القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته"..[4]

فالبنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات،وهذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية،وعلى علاقاتها بالكل من ناحية أخرى ولذلك قيل:"البنية ليست في الأخير سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة،واضحة التركيب،محكومة في علائقها وارتباطها"[5] .

3.مميزات البنية:

يعرف عالم النفس السويسري جان بياجيه البنية تعريفا شاملا بقوله" البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسق(في مقابل الخصائص المميزة للعناصر)علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما أو يزداد ثراءا بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها،دون أن يكون

---

[1]-ينظر: زكريا ابراهيم :"مشكلة البنية "، مكتبة مصر الفحالة ، 1976، ص42 .

[2]-ينظر : البشيرحادي :" الأدب في المناهج النقدية الحديثة " . ص220 .

[3]-ينظر: جان بياجيه "البنيوية "، ترجمة عارف سمية وبشير أوبدي، منشورات عويدات.بيروت- ط2، ص07.

[4]- ينظر: زكريا إبراهيم :"مشكلة البنية " ص29-30 .

[5]- ينظر: صلاح فضل :"النظرية البنائية في النقد الأدبي" ، ص23-24 .

من شأن تلك التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه".[1] .

ويمكن أن نقول بأن كل بنية تتميز بخصائص ثلاث وهي:

أولا: الشمولية (أو الكلية)

LA Totalité التي هي تلك الحالة المركبة من عناصر مستقلة عن الكل،ولكنها تخضع لقوانين،تميز المجموعة كمجموعة،وهذه القوانين ليست روابط تراكمية فقط،ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر،والمهم في ذلك كله هو العلاقات باعتبار أن الكل ما هو إلا حصيلة تلك العلاقات.

فالبنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية، مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، من حيث هو نسق .[2]

ثانيا:التحولات:TRANSFORMATION

وهذا يعني أن النظام اللغوي السكوني أو المتزامن ليس ثابتا فهو يقبل الابتكارات تبعا للحاجات المحددة:وأن اللغة تتطور بالكلام.وأن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة، تخضع في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية.[3] دون التوقف عند أية عوامل خارجية،وهذا مفاده أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق،بل هي تقبل دائما التغيرات التي تتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضاته.

ويرى جان بياجيه، أن ميزة التحولات لم تكن واضحة بشكل جيد عند دي سوسير،حتى ولو أن بذورها كانت موجودة منذ تلك الفترة،ثم إن دي سوسير لم يكن يعنيه هذا بقدر ما كان يهتم بقوانين التقابل والتوازن السلوكي أو الآني، ومع هذا فإن سويسر يرى بأن النظام اللغوي المتزامن ليس ثابتا فهو يقبل الابتكارات تبعا للحاجات المحددة،وأن اللغة تتطور بالكلام ويضيف بياجيه أن كل البيانات تشكل مجموعات من التحولات.وإنما ينبغي التمييز بين العناصر التي تخضع لهذه التحولات،والقوانين التي تضبط البنية وهذه القوانين هي الثابتة .[4]

---

[1]-المرجع نفسه ص 206 .

[2]- ينظر: جان بيجاه :"البنيوية " ترجمة ،عارف سمية وبشير أوبدي ،ص09 .

[3]-المرجع السابق ص30-31 .

[4]-المرجع نفسه ص 32.

ثالثا: الضبط الذاتي l'autoréglage

والمقصود بهذه السمة أن البنية تستطيع أن تضبط نفسها بنفسها للمحافظة على ذاتها في شكل من الانغلاق،فالبنية تقوم على ثنائية معقدة تنبع من التمايز بين العناصر،.[1] ويبدو هذا واضحا في كل ظاهرة أدبية سواءا كانت نص أو قصة...الخ يتكرر هذا النسق عددا من المرات،ثم تنحل هذه الظاهرة وتختفي،وبهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة الجدلية التي تنبع من التمايز بين العناصر،أو بين البنيات،وذلك بتكرار العنصر في حيز معين،وبمقدار معين لا يتعداه،وهكذا يكون بإمكان البنيات تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ وحدتها،ويضمن لها المحافظة على بقائها،ويحقق لها نوعا من الانغلاق الذاتي.[2] ومعنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية،أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها، بل هي أنسقة مترابطة تنظم ذاتها.

3.تعريف البنيوية:

البنيوية نظرية لسانية تعتبر اللغة نظاما مستقلا أو مهيكلا بعلاقاتها المحددة أو المعرفة للمصطلحات على اختلاف المستويات،(الفونيمات،المورفيمات،الجمل،وهي كذلك تيار مشترك بين مجموعة من العلوم الإنسانية،يهدف إلى تعريف فعل إنساني مقابل مجموعة منظمة.

ويمكن تحديد البنيوية على أنها التيار اللغوي،الذي يختص بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما،حيث يتم تصورها على أنها كل شامل تنظمه مستويات محددة.[3]

ومن هنا فإن المنهج البنيوي يقوم على النظر إلى الظاهرة في ذاتها دون العودة إلى مراحل تطورها،أي يقوم على تقابل العناصر أو حوارها المتزامن،مستبعدا العناصر الخارجية عن الظاهرة المدروسة.

والبنيوية ترى أن اللغة البشرية تعتبر نظاما قائما بذاته،وهذا النظام يحتوي على عناصر،وكل عنصر لا يحمل قيمة لسانية إلا في إطار عناصره المناظرة أو عناصره المعادلة.[4]

---

[1]-ينظر: جان بياجيه :"البنيوية " ،ترجمة : عارف سمية وبشير أوبدي ، ص13.

[2]-المرجع نفسه ص 225 .

[3]-ينظر: صلاح فضل :"النظرية البنائية في النقد الأ دبي" ص293.

[4]-المرجع نفسه ص 293 – 294.

وتعتمد البنيوية في قوانينها على التشابه والاختلاف،والتقابل والاستبدال وتقوم في جوهرها على التمييز بين الصورة السمعية والصورة الفكرية والعلاقة الرابطة بينهما،فليس لأي عنصر معنى دائم،وإنما موقعه الذي يعين معناه،كما يقول جان ماري أوزياس.[1]

ويقول جان بياجيه عن البنيوية أنها في تقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين "نظام الثنائيات"وعليها أن تفسح المجال للتقعيد الاستنباطي الذي يضعه المنظّر على أن تظل هي بعيدة عنه،وأن يظل لكل حقل من الأبحاث بنيته المميزة،ومن هنا،فإن معنى البنيوية لا يخضع لتعريف واحد والمهم فيها، أنها ترجمة للعلاقات القائمة بين العناصر المترابطة من جهة معينة،وعلى علاقتها بالكل من جهة أخرى[2]

وهذا يدل على عدم مركزية البنية التي لا تحدد العلاقة فيها مسبقا إذ تتغير بتغير النظام،الذي يظم عنصرا مع غيره،وهذا ما أشار إليه دي سوسير حين شبه نظام الكلمات بنظام قطع الشطرنج.

ونظرا لهذا التغيير الدائم تتصف البنيوية بالمرونة وعدم التحجر،والبنيوية لا تحيى على الانتماء إلى مذهب واحد أو علم واحد بل هي تقوم على مجموعة من اللقاءات الفكرية،تدرس العلاقات القائمة بين الحدود،ولا تدرس الحدود ذاتها ،وتنظر إلى الموضوع على أنه نظام أو نسق يقوم على منهج منطقي استنباطي بناءا على نموذج تم تركيبه، ومنه يتم الوصول إلى قوانين عامة،فالبنيوية هي مجموعة العلوم المهتمة بدراسة العلامات (singes) أو أنسقة العلامات.

وبهذا أصبح المنهج البنيوي رمزا لثقافة العصر في مجال العلوم الإنسانية،وهكذا يدرس الأدب النقد باعتباره "ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا،والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية شاملة ذات نظام،وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة،ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب، أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا،تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص،محدد ة لجنسه الفني ومكلفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في آداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد".[3]

فالنقاد البنيويون لا يحتكمون في دراسة الأثر الأدبي إلى معايير مسبقة في أذهانهم،لأن الاحتكام إلى معايير خارجية لا يسمح برؤية الأدب على حقيقته،وبالتالي لا يستطيع الناقد اختبار كيفية أدائه

---

[1]-ينظر: جان بياجيه :"البنيوية " ، ترجمة ميخائيل محلول ،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد .دمشق،1997 ص117.

[2]-ينظر:البشيرحادي: "الأدب في المناهج النقدية " ص223 ،224.

[3]-ينظر:" صلاح فضل :" مناهج النقد المعاصر" ،إفريقيا الشرق ،المغرب،2002.ص74.

لوظائفه التعبيرية الجمالية،فمهمة الناقد البنيوي ليست "هي اختبار مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان الناقد الإديلوجي السابق يحصرها في هذا النطاق،إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية،ليرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها وضعفها،بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها".[1]

والأعمال الأدبية تمثل كلها أبنية كلية،فالقصيدة لا تبنى من أبيات كما يبدو للوهلة الأولى،بل تبنى من مستويات يمكن تقسيم العمل الأدبي إليها،كالبنية الدلالية للقصيدة والبنية الإيقاعية والتركيبية والتعبيرية....والأمر نفسه في مجال السرد،فالقصة أو الرواية لا تتكون من فصول فحسب،بل تتكون من بنية أصوات الشخصيات الفاعلة في العمل السردي وبنية الزمان والمكان الذي تجري فيه الحوادث وتقوم فيه الشخصيات بأدوارها ووظائفها المختلفة.[2]

4-الأصول الفلسفية للبنيوية:

يقول فؤاد زكرياء:" كان للبنيوية جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه، وأهم هذه الجذور هو فلسفة "كانط"، فالبنائية مثل فلسفة كانط تبحث عن الأساس الشامل للازماني الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة، ويوجد نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية، بحيث تَستَنِدُ عليه تلك الأنظمة زمانيا و مكانيا، أي أن هذا النسق قبلي بمعنى مشابه لما نجده عند "كانط"، ولقد ظهر عند البنائيين على اختلاف تخصصاتهم ميل واضح إلى فكرة النسق الشامل، ووضع أُطُرٍ و قوالب تندرج تحتها الكثرة الموجودة في الواقع، بل إن هذه الأُطُر و القوالب لها عندهم طبيعة عقلية، إذ تؤكد طبيعة العلاقات الدّاخلية و النسق الكامن في كل معرفة علمية وتسعى إلى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من أجل النفاذ إلى تركيبها الباطن"[3]

فقد كانت البنيوية استجابة لتلاقي العلوم المختلفة و النظر إليها نظرة شاملة و كُليَّة[4].

وقد كانت نهضة البنيوية من خلال تطبيق النموذج اللغوي على المّادة المدروسة، وبهذا احتلت اللغة موقعها الذي يليق بها.

---

[1]-المرجع نفسه ص 76.

[2]- ينظر: العربي لخضر:"المدارس النقدية المعاصرة "،دار الغرب الجزائر، 2007.ص94.

[3]- فؤاد زكرياء:" الجذور الفلسفية للبنيائية " حوليات كلية الآداب، الكويت 1980 - ص 08.

[4]- ينظر : عبد الله إبراهيم و آخرون:" معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، المغرب ط/2، 1996 - ص59.

وقد ذهب عبد المالك مرتاض في حديثه عن أصول البنيوية قائلا:" البنيوية أفادت من تجارب المدارس النَّقدِّية الكبرى السابقة وخصوصا الماركسية و الوجّودية و النفسانية،و الشكلانية الروسية، وكذلك نتائج البَحثِ اللساني عند سوسير ونتائج البحث الميثولوجي لِكلودِ لِفي شْتْرَاوْسْ ونتائج البحث المُورفولوجي للحكاية الشعبية لفْلاديمير بروب"[1]

وقد كان غريماس أوّل من أشار إلى التعددية المنهجية و التكامل بين النظريات اللسانية بصفة عامّة.[2]

وفي هذا الصدد يقول" لفي شْتْرَاوْسْ ":" إنني أؤكد على أنَّ البنيوية الحديثة، ومن بينها اللسانيات البنيوية ما هي إلاّ امتداد للشكلانيين الروس، إلاّ أنها تختلف عنها في الكثير من المفاهيم و خاصة في مفهوم الشكل و المحتوى" [3]

فالبنيوية حسب شْتْرَاوْسْ " تريد أن تكون منهجا علميا دقيقا يماثلُ المناهج المُتَّبعة في العلوم الدقيقة، ويدرس العلاقات القائمة بين عناصر أجزاء كل بنية، وذلك بتحليل هذه الأخيرة والكَشْفِ على ارتباطاتها الموضوعية، ثم إعادة تركيبها في منظومة كُلِيَّة جديدة، أسْمَى من بنياتها الأولى، تتيح لنا تَبَيُّن بنيتهَا الخفيّة، فالمنهج البنيوي في اعتماده على المناهج الطبيعية إنَّما رَكَّزَ أساسا على نظرية المجموعات، تلك النظرية التي تسمح بدراسة العلاقات بين أجزاء وعناصر المجموعة وتحليلها ثم إعادة تركيبها من أجل الكشف عن البنية الخفية للموضوع"[4]

فالبنيويَّة تقوم بجعل قوانين خاصة بالظواهر من أجل تحليل مستوياتها المختلفة و إلقاء الضوء على العلاقات التي تحكمها، وقد كان هدف البنيوية يتمثل في بلوغ الدقة العلمية و الصّرامة الموضوعية في مجال العلوم الإنسانية.[5]

وتختلف طريقة تطبيق المنهج البنيوي من باحث إلى آخر، فنحن نلاحظ الفروقات بين ما قام به بارث ولوسيان وغولدمان وغيرهم.

فقد كان سعي الأنثروبولوجي شتراوس للبحث عن الثبات أمام تغير الظواهر و تشابكها ، ففي البني الأولية للقرابة بين أن البنية هي ذلك الكيان الموجود في كل مكان ، ومهمة الأنثروبولوجي هي الكشف عنها . ثم بعد ذلك ظهر كتاب "الكلمات والأشياء" لميشال فوكو الذي يقول فيه عن

---

[1]- مولاي علي بوخاتم:"الدرس السيميائي المغاربي"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005 - ص 23.
[2]- المصدر السابق ص:23.
[3]- الأستاذة فطومة لحمادي:" البنيوية بين الأهمية والكفاية" مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد03 ،2006، ص213.
[4]- كلود لفي شتراوس:" الأنثروبولوجيا البنيوية" ترجمة مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ،ص 49.
[5]- الأستاذة فطومة لحمادي " البنيوية من الأهمية و الاكفاية " ص213.

النسق " بكلمة نسق فإننا نعني مجموعة من العلاقات التي تحافظ على توازنها و تتحول بشكل مستقل عن الأشياء التي تجعلها تترابط مع بعض "

و إلى جانب كل من شتراوس وفوكو هناك الفرنسي رولان بارث الذي ألف كتابه الشهير "الكتابة في الدرجة الصفر" «le dègrè zèro de l'ectriture»

و أراد من خلاله إعادة بناء منظومته بالاعتماد على الأعمال التي يرى أنها تشكل قطيعة مع الكلاسيكية ، فهو قد انطلق من الكتابة الحديثة وانتقد من خلالها الكتابات القديمة ، و كانت اللغة عنده هي أساس كل عمل أدبي .

و لعل الملاحظ من خلال كل هذه الأعمال أن المنهج البنيوي هو منهج يستبعد الذات و الشعور في تحليل النصوص ، كما أنه أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر ، واستطاع أن يصل إلى العام و المشترك ، و إلى ما هو علمي و إلى ما هو منطق ، ويتعامل هذا المنهج مع النصوص بتحليلها إلى البنى التي تكونها بتحديد أبنية الدلالة الأولية وتقسيم الوحدات الكبيرة إلي أبنيتها الدلالية الصغرى.

أي أنه يدرس علاقة تلك البنى مع بعضها البعض و علاقتها بالنظام اللغوي العام ، و لذا فإن التحليل البنيوي كما يرى الكثير من النقاد المعاصرين لا يتوقف عند الوصف و الرصد لخصائص النص اللغوي ، و إنما هو تحليل نقدي يسعى إلى اكتشاف البنى الداخلية للظاهرة الأدبية.

و هكذا فإن الدراسة البنيوية لأي نص هي السبيل الأفضل لمعرفة خصائص هذه البنية ، انطلاقا من تحليل مستوياتها اللغوية المختلفة (صوتية ، صرفية ، نحوية ...) ، وهي الطريق الأحسن لمعرفة كل ما يتعلق بالناحية الشكلية لهذه البنية ، فالمنهج البنيوي على جانب كبير من الأهمية في الدراسات الأدبية ، و تتجلى أهميته في كون النقد البنيوي يركز كل أدواته الإجرائية على جانب واحد من وجوه البنية المدروسة ، ليحصل في النهاية على دراسة شكلية كاملة .

وقد رفض المنهج البنيوي السلطة البشرية على النصوص الأدبية ليجعل البنية في هذا الصدد هي الإله الوحيد ، متأثرا في ذلك بالفلاسفة المثاليين الذين تبنوا موقف نتشه عند ما أقر بموت الإله ، فأقرت البنيوية (بموت المؤلف) . و إضافة إلى تأثرهم بالفلسفة ، فقد رأينا أن للبنيوية أصولا لسانية تبدأ مع دي سوسيرفي كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة " الذي كان البذرة الأولى للبنيوية بما تضمنه من مبادئ و أصول قامت عليها المدرسة اللسانية ، و هي ثنائية النظم اللغوية ،

التي ينظر فيها سوسير إلى البنية كمجموعة من الثنائيات المتقابلة للكشف عن علاقاتها ، وتحديد طبيعتها حيث اعتمدت على الرؤية الثنائية الظواهراللغوية. [1]

و يبدوا الأثر اللساني على البنيوية واضحا في عزله البنية و مقاربتها مقاربة داخلية بعيدة عن مختلف السياقات الخارجية التي يمكن أن يكون لها دور في خلقها ، كما فعلت اللسانيات عند ما عزلت اللغة عن باقي العلوم الأخرى واعتبرتها علما مستقلا بذاته . إضافة إلى فكرة الثنائيات التي استند عليها الناقد البنيوي في وضع مبادئه ، فلأن العلاقة بين الدال و المدلول علاقة اعتباطية ، اعتبر المنهج البنيوي النص دالا مدلوله ما يحمله من مضامين ، و تسليما بهذا المبدأ (مبدأ الاعتباطية) لم يعد الدال الواحد في الدراسات البنيوية يحيل إلى مدلول واحد، بل أصبح يجمع حوله مجموعة من المدلولات اللانهائية.

و قد بدأت محاولة الخروج من الوصفية من أقطاب البنيوية فقد أكد رولان بارث أن

« صرح اللسانيات أصبح يتفكك من شدة التشبع أو من شدة الجوع ، و هذا ما أدعوه من جهتي سيميولوجيا»[2] و هكذا تعد لحظة تحول « **بارث** « من الوصفية إلى البحث عن صيغة مناسبة للاقتراب من الخطابات ، لحظة حاسمة من انتقال البنيوية إلى السيميولوجيا التي تهدف إلى تطوير قراءات النصوص .

و من المشاكل التي عانت منها البنيوية هي مسألة (موت المؤلف) الذي يقول عنه فوكو

« إن المعرفة ظهرت في القرن التاسع عشر بظهور الإنسان وهي نفسها ستنقض عليه و تشنقه فهو كلما تفرق بين فروع المعرفة المختلفة فقد من هويته وقيمته ولكنه لا يملك سوى أن يتفرق بين فروع المعرفة المختلفة (كما هو الشأن في الأنثروبولوجيا أو التحليل النفسي أو الاقتصاد) وبالتالي فالموت و الفناء هما مصيره المحتوم، فالإنسان المعاصر على وشك الانمحاء والضمور، و على وشك الموت إن لم يكن قد مات فعلا ، ذلك أن الإنسان المعاصر جعل نفسه يخضع لمتطلبات قاسية تجعله يموت مرات عديدة في اليوم الواحد ، إلى جانب هذه المتطلبات هناك مؤسسة قوية ظهرت في المجتمع المعاصر و هي اللغة ، فإذا كانت اللغة تلح الآن في الظهور كوحدة تعذر علينا فهم كينونتها كلما لاحت لنا في الأفق ، أليس في كل هذا دلائل تشير إلى أن النظام بكامله سيتقوض و أن الإنسان في طريقه إلى الفناء متى تجمعت اللغة .

---

[1]- فردينال دي سوسير " محاضرات في اللسانيات العامة " ، ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر ، ص 19.

[2]- رولان بارث " درس السيميولوجيا " ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء المغرب، طبعة 3، 1993، ص33

وهكذا فإن الإعلان عن موت المؤلف كان الخطر الكبير الذي واجه البنيوية و لذلك حاول "لوسيان غولدمان" **أن** يقف موقفا وسطا بالجمع بين النزعتين البنيوية و الاجتماعية، ليشكل في النهاية منهجا يولي البنية أهمية كبيرة دون أن يهمل سياقها الاجتماعي .[1]

5.تاريخ البنيوية وأعلامها:

كان للمنهج البنيوي إرهاصات عديدة تبلورت خلال النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة.فالإرهاصات الأولية التي عبدت الطريق للمنهج البنيوي تعود إلى اللسانيات عموما،أو إلى علم وظائف الأصوات والفنولوجيا عند تروبيتسوكي(troubetskai)،وكانت أفكار هذا العالم اللغوي السويسري التي أملاها على تلامذته تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في القرن العشرين كما أن ينابيع منهج النقد البنيوي الأولى تنبثق من أصول شكلانية.ومن هنا يكون الأدب الحقيقي للحركة البنيوية في العصر الحديث هو العالم اللغوي السويسري فاردينان دي سوسير (1857-1913) على الرّغم من أن دي سوسير لم يستخدم كلمة البنية،وإنما استخدم كلمة "نسق" أو "نظام" إلا أن الفضل الأكبر في ظهور المنهج البنيوي يعود إليه.

وأما النزعة البنيوية اللغوية فإنها لم تظهر إلى حيز الوجود إلا في عام 1928 في المؤتمر الدولي لعلم اللسان الذي انعقد بلاهاي بهولندا،حيث قدم ثلاث علماء روس:جاكبسون،كارشفسكي وتروبتسكوي، بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة،استخدموا فيه كلمة "بنية" بالمعنى المستعمل اليوم.أما في فرنسا فقد انطلقت البنيوية مع منتصف الخمسينات من القرن العشرين ثم ما لبث نجمها أن أفل في مطلع السبعينات،فمع ظهور كتاب: "المدارس الحزينة" سنة 1955 وكتاب "الأنثروبلوجية البنيوية"للمؤلف الشهير ليفي ستراوس سنة 1958،اتخذت البنيوية أشكالا متنوعة،من حيث النظرية والمنهج،فهذه الكتابات وغيرها،مهدت الطريق،لتقبل البنيوية بوصفها محاولة منهجية للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة،كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر،ناهيك عن الأدب والفلسفة والرياضيات والأنماط النفسية اللاّواعية التي تحرك السلوك الإنساني".[2]

---

[1]- محمد عزام " الأسلوبية منهجا نقديا "دار الأفاق، بيروت، 1989، ص11.

[2]-ايديث كيروزول : "عصر البنيوية ،من ليفي شتراوس إلى نوكو"، ترجمة جابر عصفور ،الدارالبيضاء المغرب،ط2-1985،ص12.

ومن أعلام البنيوية رومان جاكبسون العالم اللغوي،وليفي ستراوس عالم الاجتماع، ولاكان المحلل النفسي،وجان بياجيير،ولوسيان جولدمان....الخ.وقد أثر رومان جاكبسون كثيرا في بلورة الأفكار البنيوية اللغوية منذ مراحلها الأولى إلى أن أصبحت راصخة في الفكر البنيوي اللغوي والأدبي في الستينات من القرن العشرين.

وكان يوازي ذلك جهد "جان لاكان"في التحليل النفسي البنيوي،وفي المزج بين عمليات التداعي في الوعي والبنية اللغوية التي تستقطب دائما نموذج اللغة،لأن طبيعة المادة المكونة للأدب في التحليل النقدي هي اللغة،لأن الأدب هو جسد لغوي،كما رأى رولان بارت الذي كان أبرز ناقد أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول في دراساته النقدية النظرية والتطبيقية.[1]

5.أهم مبادئ المنهج البنيوي:

أعلن رومان جاكبسون وتينيا نوف عن المبادئ الأساسية للبنيوية سنة 1928 ويمكن تلخيص أهم هذه المبادئ في النقاط الآتية:

أولا: يجب على دارس تاريخ الأدب أن يلم بقوانينه ليتمكن من ربط العلاقة بين الأنظمة الأدبية والعلوم الأخرى.

ثانيا: لا يفهم الأدب من الخارج،لأن النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل،وتحليل معطياتها الخاصة والبحث عن قوانينها.

ثالثا: كما ميز دي سوسير بين اللغة والكلام،ميز البنيويون بين القواعد القائمة والممارسات الفردية في الأدب وإن كانا مرتبطين ومتلازمين يستدعي أحدهما الآخر،والتفريق بينهما يفسد نظام القيم الفنية.[2]

رابعا: إن دراسة القوانين البنيوية في اللغة والأدب تؤدي إلى وضع عدد من النماذج في الحالات التي تتم فيها دراسة الجانب التاريخي المتطور.[3]

خامسا: أن البرهنة على القوانين الملازمة لتاريخ الأدب لا تفسر الاتجاه الذي يختاره هذا الأخير عندما نكون أمام احتمالات متعددة نظريا،وهي لا تعطينا غير معادلة غير محدّدة تقبل بتعدد الحلول ولا تقدم بالضرورة حلا وحيدا،لأنه ليس من الممكن حل كل مشكل.[1]

---

[1]-المرجع نفسه ص 14-15 .

[2]-ينظر: البشير حادي :"الأدب في المناهج النقدية الحديثة "،ص218 .

[3]-المرجع نفسه ص 220.

سادسا: تمحور عمل البنيوية النقدي حول البحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي،وتعامل النص باعتباره عالما مغلقا على نفسه،وبهذا تريد البنيوية الكشف عن الدّلالات،إذ يتمحور البحث عند البنيويون على "اكتشاف القوانين الداخلية للنص،التي تميزه عن اللغة العادية،وتحوله إلى إيحاء،وليس النقد في هذه الحالة إلا وصفا للعبة الدلالات،ويرى البنيويون أن الاتجاهات النقدية السابقة عليهم،أو المتعارضة مع جوهر منهجهم،لا تخدم النص وإنما تستخدمه لأهداف تاريخية أو اجتماعية أو لغوية أو غيرها من الأهداف،وهي بالتالي تستبعده وتجعله خارج مجاله الخاص.[2]

سابعا: يهدف البنيويون إلى تأسيس علم الأدب يكتفي بذاته،ولا ينصرف إلا إلى تحليل النص الأدبي تحليلا داخليا يقصي كل السياقات الخارجية ولا يعترف إلا بلغته.

فمنذ أن بدأ دي سوسير دراسته اللغوية،بدأ البنيويون في البحث عن ثوابت تكوين الظواهر،أو كما يقول سوسير:إن البنيويون يبحثون بطريقة متواصلة وشمولية،عن القوى الموجودة في كافة اللغات،وأنها تستخلص القوانين العامة بعد ذلك، التي يمكن أن ترد إليها كل الظواهر[3] كما أن البنيوية تحاول أن تجد لها "شيئا يكون بمثابة اللاشعور المختفي وراء كل الأفعال و المسؤول عنها منذ البداية،أي أن تكشف الفاعل الذي يرقد خلف الوعي أو خلف الظاهرة،مثلما يرث الولد عن أبيه بعض الصفات رغم إرادته،ولكنه يتوهم في لحظة من اللحظات أنه صاحب تلك الصفات،وكأن كل المعاملات التي تتم بين أفراد المجتمع،تتم في نظر البنيويين خارج إرادتهم،تحكمها بنية أو نسق يتغير مع العصور والمجتمعات إلا أنه يظل حاضرا في كل العصور والمجتمعات".[4]

وفي هذا الصدد يقول ميشال فوكو: "نحن نفكر داخل فكر مقفل وقاهر،وهو فكر عصر معين ولغة معينة ولذلك،كل قوانينه خاصة،وكل الجهود الإنسانية ينبغي أن تتجه للكشف عن هذا الفكر السابق،وعن هذا النسق السابق لكل نسق،وحين نفكر نكون مقيدين بهذا النسق الخفي الذي لا نعرفه"[5]

---

[1]-المرجع نفسه ص 236 .

[2]-المرجع نفسه ص 237 .

[3]-اينظر فار دي نال دي سوسير :"محاضرات في اللسانيات العامة"، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر ص19.

[4]-ينظر: بشير حادي :"الأدب في المناهج النقدية الحديثة" ،ص218 .

[5]-نقلا من : مجلة بيت الحكمة ،دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء،المغرب ،العدد1، أفريل 1986،ص21.

فأصحاب الاتجاه البنيوي يبحثون عن سر التكوين ويكرسون جهدهم للانعتاق من النزعة الإنسانية من أجل اكتشاف الإنسان داخل الإنسان ولهذا يقول البنيويون "بهذا إنما يريدون أن يتخلصوا من النزعة الإنسانية التي يعتبرونها اتجاها مضلا للفكر ومقيدا له ومع الإلحاح على هذا الاتجاه،وجد بعضهم أن الإنسان في حريته و في وجوده قد اختفى ، كما يقول ميشال فوكو ، و بموت الإنسان أو اختفائه تنعتق.العلوم الإنسانية و هذا معناه أن النسق لا فاعل له ، و أن ثمة دون الذات العارفة فكر لا هوية له "[1]

و نلخص من هذا إلى أن البنيوية تسعى إلى تحرير الفكر من الأوهام ، التي ترى بأن العقلية البدائية هي عقلية ساذجة و التي تعتمد في ذلك على المبدأ المنظم الذي يسبق الظاهرة .

فالنظرية البنيوية كما رأينا تقوم في جوهرها على التمييز بين الصورة السمعية و التصور الفكري و العلاقة الرابطة بينهما.

---

[1]-المرجع نفسه ص 06 .

الشكلانية الروسية

1.تعريف ا لشكلانية

أ-لغة

ب-إصطلاحا

2.تاريخ الشكلانية

3.أعلام النقد الشكلاني

4.مراحل النقد الشكلاني

5.فلاديمير بروب و إستخلاص بنية الحكاية

1.تعريف الشكلانية

أ-لغة

إن مصطلح الشكل غني بالدلالات ، فهو يشير إلى القالب أو البنية أو الصورة ، أو المنظومة ، أو الصياغة ، يدرك بالحس كما يدرك بالعقل و هو الذي يصنع الظهور ، إذ بدونه لا يوجد أي شيء جلي ظاهر،و الشكل: المثل ،تقول هذا على شكل فلان أي على مثله[1] .

ب-اصطلاحا:

و الشكل هو مجموعة من العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق و مجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية[2] ، و بما أن اللغة شكل و ليست مادة فسيكون الجانب الشكلي في النص هو المهم ، و بالتالي فإن " موضوع : الشكل هو موضوع الدراسة عند الشكلانيين ، لذلك حظي جانب " البنية الصوتية " و ما يتبعها من نظم و مقطع و قافية باهتمام كبير من طرف " جان كوهن " الذي يرى بضرورة الابتعاد عن المقطع ، المستوى الإديلوجي ، لأن المهم في اعتقاده هو اللغة و تركيبها الفني – الجمالي ، فالشعر هو القول و ليس الأفكار و الإحساس ، لأن الشعر خلق للكلمات و ليس للأفكار ، و ترجع العبقرية الشعرية كلها إلى الإبداع اللغوي.

فما يخلد القصائد الشعرية ليس الموضوع في حد ذاته و لكن الطريقة أو التركيبة الكلامية التي تتجدد من شاعر إلى آخر.

والملاحظ أن معنى الشكل بهذا المفهوم الجديد انبثق من تصور الشكليين للإدراك الجمالي، أو الإدراك الفني على أنه إدراك للشكل وأن هذا الإدراك ليس مجرّد حالة سيكولوجية، «وإنما هو عنصر من عناصر الفن، فالفن لا يوجد خارج الإدراك، والشكل وحدة ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها دون إضافة أي عنصر خارجي عنها، وتدرك بشكل مستقل عمّا عداها» .[3]

ولقد فرّق الشكليون بين مكونات العمل الأدبي والفني وبين « هذه المكونات بعد أن تخلق نظاما حيّا من التراكيب والعلاقات، فهي في الوضع الأوّل في حالة غياب جمالي كامل، وهي في وضعها

---

[1]-ابن منظور"لسان العرب المحيط" دار الطباعة ،بيروت لبنان،المجلد الثامن ،ط4 2005'ص119

[2]-ينظر:فيكتورار بيخ "الشكلانية الروسية"،ترجمة الوالي محمد ،المركز الثقافي الغربي ،الدار البيضاء، 2000 ص13

[3]- **رمضان الصبّاغ :" العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن "عالم الفكر، ع/ سبتمبر 1998، ص125 .**

الأوّل مكونات مهملة لا قيمة لها وفي الوضع الثاني تستمد قيمتها من النسق الفني الذي يؤلف بينها».[1]

2-تاريخ الشكلانية :

لقد ظهرت الأبحاث الشكلانية الروسية في مطلع هذا القرن و وصلت إلى أوجها مع بداية الثلاثينات ، و اسم الشكلانية اطلق من طرف خصوم هذا الاتجاه ، لوصف المسار الذي رسمه مجموعة من النقاد في دراستهم للأعمال الأدبية[2]

فقد اعتمدوا بشكل عام على الجانب الشكلي و التركيب البنائي الداخلي ، لأنهم أرادو إبعاد النقد الأدبي عن العلوم الإنسانية الأخرى التي استفردت بالبحث فيه ، و خصوصا علم الاجتماع و علم النفس ، وقد كان هدف هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل ، و لخصوا هذه الخصائص في مصطلح الأدبية (la littérarité) و قد أبعدوا في دراستهم للنصوص الأدبية جميع العوامل الخارجية عن النص كحياة الأديب أو الواقع الاجتماعي و الاقتصادي ، فهم و إن لم ينكروا علاقة النصوص الأدبية بهذه العوامل ، فقد اعتبروا البحث في هذا الميدان خارجا عن اختصاصهم ، الذي ينحصر في النقد الأدبي[3]

و قد كان هدفهم بشكل عام هو استقلالية النقد الأدبي عن العلوم الأخرى .

فقد كان مبدأ الشكلانيين الأساسي هو معارضتهم للمناهج التقليدية و دراسة الأدب بوصفه مجموعة شكلية تحكمها قوانين خاصة مع التركيز على العناصر النصية و العلاقات المتبادلة بينهما و على الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص.

و لئن اعتبر النص " معطى منفصلا عن موقع القارئ و معزولا عن السياق التاريخي الذي هو جزء منه "[4]

فإنه مبني كلية و مجموعة مادته منظمة [5] " إن هذا التنظيم الذي ينصهر في النظام الأدبي لا يحيل على المرجع فالأدب بوصفه نظاما متجانس العناصر لا يعكس التعبير المباشر لمشاعر

---

[1] أحمد محمد فتوح :" الشّكلية ماذا بقي منها"، مجلة فصول، ع2/ يناير 1981، ص163 .

[2]- ينظر : فكتور اربيخ " الشكلانية الروسية : ، ترجمة الوالي محمد ، ص 14

[3]- ينظر: " سولنيتر " النقد الفني " : ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط2 1975 ص 195

[4]- ينظر :ألود إبش و فكوما :" مناهج الدراسة الأدبية و خلفياتها النظرية و الفلسفية " تعريب محمد العمري ، مجلة فصلية – مطبعة النجاح ، الدار البيضاء العدد الثاني ، شتاء 87 ، ربيع 88 ص 22

[5] -T.Todorou .« théorie de la litérature , textes des formalistes crusses » , seuil . Paris , 1965, P 99

الكاتب و لا يشكل ، في جميع الحالات إسقاطا لتجربته السيكولوجية و قد حظيت الأشكال الأدبية ، ضمن هذا الإطار المنهجي العام – باهتمام خاص [1] .

و في العهد القيصري كان الشكلانيون الروس مدعمين من قبل الأسرة الحاكمة آنذاك ، و في الوقت ذاته كانوا ينتقدون من طرف حملة الأفكار الثورية و الديمقراطية ، المناهضين للأسرة المالكة والحكم الظالم ، و ظل الوضع كذلك إلى أن قامت "الثورة الشيوعية " ، و انتصرت في أكتوبر 1917 ، و على الرغم من ذلك لم ينقطع عمل الشكلانية بعد الثورة ، بل استمر قويا ، بسبب الضعف الذي وقعت فيه الاشتراكية في معالجتها الأدبية [2]

إذا كان طبيعيا أن تنسجم المدرسة الشكلية في النقد الأدبي الروسي مع القيصرية لأن أصحاب هذا الاتجاه كانوا بعيدين عن الأدب ذي المضامين الأدبية و الثورية و الاصطلاحية ، فما هو الشيء الذي جعلها تستمر بعد ثورة أكتوبر ؟ لعل أعلامها ازدادوا قوة و نفوذا ! .

يرجع البعض استمرار النزعة الشكلية ، على ممارسة تأثيرها مدة طويلة بعد الثورة ، إلى عاملين اثنين أطالا من عمرها بعد الثورة ، الأول يعود إلى نشاط الشكليين الماثل في قوتهم و أعلامهم ذوي النفوذ الأدبي ، اللذين استمروا في نشر المقالات النقدية ، و الكتب العقائدية ، و تأسيس المجامع والحلقات الأدبية ، و المجلات المتخصصة ، و العامل الثاني يعود إلى سوء تصرف بعض من ادعى الثورية و انتسب إلى الماركسية دون أن يكون ذواقا للأدب ، أو أديبا على وجه الحقيقة ، و لم يعر الشكل الأدبي سوى القليل من الأهمية [3]

كان اهتمام المدرسة الشكلانية يقوم على دراسة الصياغة ، و تحليل الاستعارات والصور ، والإيقاعات الموسيقية ، بعيدا عن الجانب المضموني .

و لم تنحصر الشكلانية الروسية في الحدود السياسية لروسيا ، بل تعددت الاستجابة العميقة لهذه الحدود ، و شملت كل أوربا ، ففي فرنسا مثلا كان قد بدأ النقد التكنيكي (critique technique) يمارس في بداية القرن العشرين ، و اعتمد أساسا على الشرح النصي ، و على الجوانب الأسلوبية و التركيبية ، و التراكيب اللفظية و الجملية ، و انتهجت الجامعات الفرنسية هذا المنهج وعممته [4]

---

[1]- رشيد بن مالك " مقدمة في السيمائية السردية ، دار القصبة للنشر " 2000 ص 28

[2]-ينظر الزاوي عبد الرحمن :" الاتجاه البنيوي في النقد المغاربي : المغرب نموذجا " مخطوط بمعهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1993-1994 ص 25

[3]-المرجع السابق ص 27

[4]- المرجع السابق ص 28

فقد اتخذ التحليل النقدي الأدبي أبعادا أعمق ج مالية و فلسفية ، إذ ارتبط بالدراسات الخاصة بالفنون الجميلة عامة .

و هكذا تحررت الكلمة الشعرية من المقولات الفلسفية و التحليلات النفسية والإيديولوجية[1]

و قد كان لحركة النقد الشكلي جذور متصلة بتلك المحاولات خارج روسيا مثل المدرسة الرمزية في فرنسا ، في القرن التاسع عشر ، هذه المدرسة التي اهتمت بجانب الشكل ، و كانت تنظر إلى اللغة على أنها منطق موسيقى و من ثم كان الجانب البلاغي من أهم الأسس التي حرص عليها الرمزيون إنشاءا و نقدا [2]

إن الحديث عن الظروف العامة التي ظهر فيها المنهج الشكلي لا يمكن أن يتم دون الإشارة إلى تلك البوادر التي ظهرت في كل من فرنسا و ألمانيا و كانت تنبئ بتوجه نقدي جديد يقوم على تفسير النصوص ، أو على التحليل الأدبي الذي أعطى للفن قيمته ، باعتماده في التحليل على الجانب الشكلي .

فكان لهذه الحركات النقدية التي ظهرت في فرنسا و ألمانيا صدى واسع الانتشار خارج بلدانها .

لقد عرفت الحركة الشكلانية الروسية خلال الفترة الممتدة بين " 1915-1930 " عدة مراحل يمكن الإشارة إليها فيما يلي :

1.فترة الصراعات بين أعضاء الحركة من "1916-1920"

توجهت هذه الفترة بنشر الأبحاث التي أنجزتها جمعية ألوزيار " opoyaz "

2.فترة النضج و تطبيق الأفكار الشكلانية في أعمال و دراسات متكاملة ، و جدية ، و هذه الفترة الممتدة بين " 1920-1926 " تميزت بتوطيد أسس هذه الحركة .

3.فترة ما بين " 1926-1930" حيث كثرت الضغوطات على الحركة مما أدى إلى تراجع بعض الشكلانيين عن آرائهم .

و نظرا للصراع الذي كان قائما بين الشيوعيين و الشكلانيين فقد اظطربت المقاييس و ارتأى النظام الحاكم في روسيا أن يضع حدا لهذا الصراع فقرر في سنة 1932 حل الجمعيات الأدبية

---

[1]- ينظر : الزاوي عبد الرحمن : " الاتجاه البنيوي في النقد المغاربي ، المغرب نموذجا "

[2]- ينظر خالد سليكي : " من النقد المعياري إلى التحليل اللساني : مجلة عالم الفكر العدد " ½ " يوليو – سبتمبر – اكتوبر سنة 1994 ص 396

كلها ، وشرع في العمل على تكوين إتحاد الكتاب السوفييت الذي تأسس سنة 1934 و أقر الواقعية الاشتراكية مذهبا في الفن [1]

3.أعلام النقد الشكلاني :

يرى مؤرخو الأدب أن نشأة الشكلانية في روسيا ، تعود إلى مجموعة من كبار الأدباء و النقاد الذي حاولوا إخضاع الدراسة الأدبية إلى التحليل المختبري ، و من كبار المنظرين الأكاديميين و الأدباء الشكليين الروس ، رومان جاكبسون و فلادميربروب و فكتور شلوفسكي ، و اندري بيلي ، و يوريس إيختباوم ، و يوري تينجانوف و إيخانوف و مايكروفسكي ، و توماشيفسكي و غيرهم ، الذين دافعوا عن الأدب في ذاته و فصلوه عن كل قضية اجتماعية مباشرة ، و جعلوا من النقد نظاما مستقلا ، فقد دعى هؤلاء إلى دراسة الأدب بوصفه مجموعة شكلية ، تحكمها قوانين خاصة مع التركيز على العناصر النصية و العلاقة المتبادلة بينهما و على الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص [2]

و من خلال ما قاموا به من دراسات تطبيقية ، توصل هؤلاء الأعلام إلى استنتاجات طريفة تبعث على الدهشة فقد برهنوا على أن " عدد المقاطع يتناسب طردا مع قوة الروح الغنائية ، و أن عدد المقاطع يتناسب عكسا مع الانفعال ، و هكذا فإن السطر المؤلف من ألفاظ مركبة من مقطع واحد أو مقطعين أضعف من حيث الوقع الغنائي ، من السطر المؤلف من ألفاظ مركبة من مقاطع أربعة أو خمسة "[3]

لقد حاول النقاد الشكلانيون التركيز على إعادة بناء نظام النص أو أنظمته وليس على محتواها : « إذ أن طبيعة النظام الأدبي الذي تتعالق فيه العناصر اللغوية، وما يترتب عن ذلك من ترتيب لهذه العناصر هي التي تحدد خصوصية الظاهرة الأدبية، وبذلك يرى رومان جاكبسن أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، أما الطريقة التي يمكن أن نكتشف بها الأدبية في الأدب، فهي البحث عن طبيعة تشكل العناصر اللغوية داخل النظام الأدبي». [4]

---

[1]- ينظر المرجع السابق ص 378

[2]-رشيد بن مالك"مقدمة في السيميائية السردية " ص 23

[3]-علي جواد الطاهر " مقدمة في النقد الأدبيٌ ص 438

[4] - يوسف حامد جابر :"النص الأدبي بين اللسانيات والبنيوية "، مجلة الموقف الأدبي، العدد 288، 1995 ،ص12.

ومن هنا درسوا الشكل اللغوي باعتباره نظاما، بغض النظر عن الوظائف التي ترتبط به، لأن الوظيفة يمكن أن تحيل إلى طبيعة غير لغوية، ولذلك استبعدها الشكلانيون في تحليلاتهم للشكل اللغوي، إذ يرون أن اللغة ليست مقالة حول الفكر، وإنما هي نظام مبني بناءا محكما، ومرتبط بعلاقات عناصره، فالمعول عليه عند الشكليين، هو الأدوات التي تتشكل منها بنية النص الأدبي « لان غاية الفن أن يمنحنا إحساسا بالشيء كما يرى لا كما يعرف... لان فعل الإدراك في الفن غاية في حدّ ذاته، فعملية البناء هي التي تحسب وليس النتّاج الذي اكتمل» [1]، غير أنه لا يمكن تقبل هذه النظرة بسهولة، لأن النص الفني نظام مبني بطريقة لا يمكن فيها الفصل بين شكله عن مضمونه، ونظام النص هو النص ذاته بجميع تفاعلاته، وعلاقاته وقوانينه ، وعناصره مرتبطة بعلاقة التكامل بين جميع هذه العناصر.

وقد اهتم الشكلانيون فضلا عن ذلك بالعلاقة بين « الأدب واللسان، فإذا ما كان الأدب منظومة إشارات، فهو يستند إلى منظومة أخرى هي اللسان ».[2]

لقد عرّف الشكلانيون الأدب على انه لغة تقع خارج المكان والزمان حيث زعموا أن ما من «جملة واحدة في الأدب تستطيع أن تكون تعبيرا مباشرا عن عواطف الكاتب الشخصية وأنها دائما تكون بناء ولعب » [3] فمادّة الشعر لا تتكون من الصور ولا من العواطف، وإنما تتكون من الكلمات، لان الشعر فن لغوي في اعتقادهم، لذا عند قراءة نص ما يضع الشكليون أنفسهم على استعداد لاستقبال مجموعة من المستويات هي : الصوتية و الصرفية والنحوية، والمعجمية والموسيقية، والرمزية، وطبيعي أن تكون هناك علاقات تربط بين هذه المستويات التي تشكل الأدبية الفنية الإبداعية .

وذهب الشكلاني شلوفسكي إلى أن «هذه العلاقات التي تنطبق على الشعر في مستوياته المختلفة، يمكن أن ينطبق على الحكايات القصصية حيث بين عملية الفصل بين التركيب اللغوي والتركيب الوظيفي.[4]

ويعرف الشكليون لغة الشعر بأنها نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التواصلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة، ويعتبرون جميع الوسائل الفنية التي يرتكز عليها الشاعر من إيقاع وعذوبة وتأليف مدهش للأخيلة التصويرية، تصبّ في الكلمات لتبرز كثافتها وقيمتها.[1]

---

[1]- روبرت شولز :" البنيوية في الأدب " ترجمة منى عبود، اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق ط1/ 1982 ،ص91 .

[2]- جان لوي كاباس :" النقد الأدبي والعلوم الانسانية " ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1/ 1982، ص91 .

[3]- المرجع نفسه ص91 .

[4]- الزاوي عبد الرحمان :" الاتجاه البنيوي في النقد المغاربي "ص37 .

وقد فرّق الشكلانيون بين لغة الشعر ولغة النثر حين رأوا بأن «لغة الشعر هي تركيب وتأليف، وأمّا لغة النثر فهي على النقيض من ذلك ، لغة عادية مقتصدة، سهلة منتظمة »[2]

وبناءا على هذا التصور، خصصوا حيّزا واسعا لدراسة اللفظة في فن دراسة قواعد الشعر باعتبار أنّ الشعر، هو اللغة أثناء قيامها بوظيفتها الجمالية، وهذا يعني أن اللفظة عند الشكلانيين «منفصلة تماما عن وظيفتها الاجتماعية وأصولها التاريخية، رغم أنها بالنسبة إلى الفكر هي تاريخه المكشف، إن الشكليين عندما يرجعون اللفظة إلى عناصرها الصوتية الأولى، يكتشفون في الصّوت قاعدة الإبداع الشعري.

ولقد أخذ الشعراء، متأثرين بهذه الأفكار، في ابتكار قصائد غريبة ومؤلفة من سلسلة من المقاطع ومن تقليد أصوات الطبيعة».[3]

هكذا فقد انصب النقد الشكلاني على التطريز الفونيمي والتوازي الإيقاعي والتركيبي وتناغم البيت، والإحصاء الآلي للمقاطع الطويلة والقصيرة.

في كتاباتهم الأولى كان الشكلانيون «ملزمين بالاعتقاد في التعبيرية المحتملة للفونيمات، إلاّ أنهم أصبحوا فيما بعد شاكّين في إسناد طاقة إيحائية أو تلوين انفعالي محدّد إلى الأصوات اللغوية المفردة .

لقد شكوا في مشروعية تخصيص الصوائت أوالصوامت بوصفها حزينة أومنشرحة ونفّروا من إسناد الكثير من الأهمية إلى الأدوات الشعرية المحاكية للأصوات ».[4]

ويرسي الشكليون قواعد الفرق بين النظم الشعري والنظم النثري في «العنصر الزمني كعامل فاعل في البنية الكلية، فيمكن للمتلقي أن يعي الزمن النثري، بينما يضيع منه الوعي بالزمن الشعري حيث يغيب بين ثنايا عناصر البنية، وهذا الحكم يبنونه انطلاقا من أنهم يقلّلون من أهمية الموضوع ، ويرفعون من القيمة البنائية الشكلية للنص الشعري و لأن حركة القصيدة عندهم لا تنطلق من اللفظة في حد ذاتها و إنما من الحركة الإجمالية للعلاقات القائمة بين عناصر النص الشعري أو البنية الشعرية، وخلاصة القول، إن الشكلانيين يعتبرون أن الكلمة الشعرية لا تفجر الشحنة الموضوعية الكامنة بمعزل عن الكلمات الأخرى، فهي في تركيبها الداخلي و الخارجي

---

[1] - صلاح فضل :" النظرية البنائية في النقد الأدبي "ص 79 .

[2]- علي جواد الطاهر :" مقدمة في النقد الأدبي" ص439 .

[3] - المرجع نفسه ص40 .

[4] - فيكتور ايرليخ :" الشكلانية الروسية" ص86 .

تحمل ثقلا مستقلا خاصا بها، وهنا تخطّى الشكلانيون المرحلة الصوتية في الشعر إلى المرحلة الدلالية وبحثوا في العلاقات القائمة بين الصوت والمعنى».[1]

وهذا يعني من منظور الشكلانيين أن الفن لا يستطيع تحمل الرتابة، لان قيمة الأدب تكمن في جدته وتفرده، فمن المتعذر الإبداع بأشكال سبق اكتشافها، إذ أن الإبداع يعني التغيير أي: «تعويض أشكال الفن المتحجرة بأشكال فنية جديدة »[2]

ثمّ أخذوا يتخلون تدرجيا عن ما يسمى بقضية الشكل و المضمون المنفصلين، معتمدين في ذلك على أن الشكل والمضمون، يذوبان في الإبداع الأدبي و يتلاشيان و لا يبقيان إلا علامة من علامات وجوده»[3]

ويعد" فلاديمير بروب" من أبرز أعضاء مدرسة الشكلانيين الروس إذ سار بالتحليل الشكلي خطوة حاسمة، تعدّ بداية حقيقية مشجعة، لمسار هذا المنهج الذي يتعامل مع الأشكال السّردية،من خلال نموذج التحليل الشكلي و الوظائفي، وقد أحدث كتابه" مورفولوجيا الحكاية الخرافية الروسية" الذي ظهر سنة 1929 تحوّلا كبيرا، في تاريخ التحليل القصصي وكان هدفه هو « وصف الحكاية حسب أجزائها التي تتكون منها، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها، وبالمجموع »[4]

وقد استخلص"بروب" من مائة حكاية شعبية روسية، ما سماه " بالنموذج الوظائفي " أي البنية الشكلية الوحيدة، التي يتفرع منها عدد لا نهاية له من الحكايات، و إن كانت مختلفة الأشكال والتراكيب.

والوظيفة هي فعل الشخصية، من وجهة دلالته في سير الحكاية.وقد أبعد بروب الشخصيات، ومبرّراتها النفسانية بوصفها وحدات متغيرة لا تسهم في استنتاج القيمة الوظيفية، واقتصر"بروب" على الأفعال، التي لا تتغير مهما تغيرت الشخصيات، فهي تبقى وحدات ثابتة.

وهذا ما سنتكلم عنه في الصفحات الآتية.

---

[1] - الزاوي عبد الرحمان :" الاتجاه البنيوي في النقد المغاربي "، المغرب نموذجا ،ص40 .

[2]- ينظر:فيكتور ارلنج:"الشكلانية الروسية"ص130

[3] - شايف عكاشة " نظرية الأدب " في النقدين الجمالي و البنيوي في الوطن العربي" الجزء الثالث ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر.1992، ص106 .

[4] Vladimir prop _morphologie du contre _ seuil paris, 1970, p 28.

4- فلاديمير بروب و استخلاص بنية الحكاية:

يعد " فلاديمير بروب vladimir propp" الباحث الوحيد في الاتجاه الشكلاني الذي تعمق في دراسة الحكاية تعمقا مكنه من استخراج بنيتها و يعد كتابه الموسم " مورفولوجية الحكاية "morphologie du compte ، الدراسة الأكثر نضجا في بحوث الشكلانيين

إن الدراسة الاستقصائية التي قام بها بروب أوصلته إلى أن عدد الوظائف التي تتحكم في الحكاية الروسية تبلغ إحدى و ثلاثين (Les fonctions). [1]

و هو ينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي أي على دلائلها (signes) الخاصة و ليس إعتمادا على التصنيف الموضوعاتي [2] الذين قام بهما من سبقوه في البحث ، و قد انتقد عددا من هؤلاء في كتابه. وقدم لنا نموذجه الوظائفي المقترح الذي يوضحه بتحليله للأمثلة الآتية:

- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.
- يعطي الجد فرسا ل: "ستوشينكو".
- يحمل الفرس "هذا" إلى مملكة أخرى.
- يعطي ساحر قاربا "لإيفيان"، القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى.
- تعطي الملكة خاتما "لإيفيان" يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون "إيفيان" إلى مملكة أخرى.[3]

---

[1] المرجع نفسه ص 31-

[2] -A-J Greimas, « sémantique structurale » P.U.F , Paris 1986 P180

[3]- V.Prop : « Morphologie du conte, » P : 33.

يلاحظ "بروب" أن الأمثلة الأربعة تحتوي على عناصر ثابتة وأخرى متغيرة فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو الأفعال الثابتة التي يقوم بها الأبطال، وقد استخلص "بروب" من كل هذا أن "ما هو مهم من دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير".[1]

ويرى بروب بأن الوظائف تتكرر بطريقة مذهلة، ويدعو إلى مراعاة دلالة كل وظيفة منها ودورها في السياق الحكائي العام، فالوظائف المتشابهة قد تتخذ دلالات مختلفة حسب السياق الذي أدرجت فيه.

ولذا فإن بروب يعرف الوظيفة بالشكل الآتي:

"...ونعني بالوظيفة عمل شخصية ما وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة".

وتنحصر الفرضيات التي انطلق منها "بروب" خلال دراسته لمجموعة من الحكايات العجيبة الروسية (مائة نموذج) في أربع نقاط رئيسية يلخصها على الشكل الآتي:

أ. إن العناصر الثابتة في الحكاية هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات وكيفما كانت الطريقة التي تم بها إنجازها ولذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية.

ب. إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة دائما يكون محدودا.

ج. إن تتابع الحكايات متطابق في جميع الحكايات المدروسة.

د. جميع الحكايات العجيبة تنتمي – من حيث بنيتها – إلى نمط واحد.[2]

ويرى « بروب » أنّ هذه الوظائف تتفاوت في الأهمية، وهي ليست مجتمعة في وظيفة واحدة، ولها غاية واحدة تتمثل في تعوض النّقص (الافتقار)، أو تصليح الإساءة، من خلال التتابع الفعلي لعنصر الصّراع، الذي غالبا ما يفضي إلى نهايات متوّجة بانتصار البطل وسعادته.

ويرى « كلود بريمو »، بأن نتيجة الانتصار، ليست النتيجة الوحيدة الممكنة، إذ أن هناك نتيجة أخرى، يقرّها منطق السلوك البشري، وهي نتيجة الهزيمة والإخفاق، مما جعله يفرّع الوظيفة الأساسية، في السرد الحكائي إلى أنساق، تتكون من الوظائف التالية :[3]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 34.

[2]- المرجع السابق، ص 36.-37.

[3] - Gloud brémond " la logique des possibles narratifs " seuil, paris, 1981, p77.

والمهم عند « بروب » أن تكون هذه الوظائف مرتبطة، ملتحمة التحاما وثيقا لها غاية واحدة _ كما أسلفنا _ هي إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل (situation initiale)، في صلب هذا المسار يكتسب كل حدث سواءا كان ذا صبغة فعلية (factuel) أو كلامية (acte de parole) قيمة وظائفية لأنه يمثل حلقة في سلسلة الأحداث. والغاية المنشودة من بناء المثال الوظائفي، هي تجنب ما سمته النظرة الكلاسيكية ب: « المبررات النفسانية » (motivations psychologique)[1] التي ينتج عنها الفعل.

وتبدأ الحكاية الشعبية العجيبة في العادة بعرض الوضع الأصل فيقع تعداد أفراد العائلة أو تقديم الشخصية التي ستتقمص دور البطل بذكر اسمها أو وصف حالها، ورغم أن هذا الوضع لا يمثل وظيفة فهو يمثل عنصرا هامّا، يصوّر هذا الوضع عادة حالة توازن وسعادة (تبدأ الحكاية مثلا بذكر أمير يمتلك حديقة رائعة ينبت فيها تفاح من ذهب).

1_ يغادر أحد أفراد العائلة مسكنه (وظيفة رحيل: éloignement)أن يكون المبتعد فردا من الجيل الرّاشد (يذهب الوالدان للعمل أو للحج) وأشكال الرحيل الاعتيادية هي: الذهاب للعمل أو للغابة أو لأداء فريضة دينية.[2]

2_ تسبق في غالب الأحيان وظيفة الرحيل وظيفة منع (interdiction)

3_ يخرق المنع: وظيفة خرق (transgression)

4_ يحاول المعتدي الحصول على إرشادات (وظيفة استخبار (interrogation)

5_ يتحصل المعتدي على إرشادات حول ضحيّته(وظيفة اطّلاعinformation)

6_يحاول المعتدي خداع ضحيّته للتمكن منها أو من ممتلكاتها (وظيفة خداع tromperie)

7_ تخدع الضّحيّة فتعيّن عدوّها رغما عنها (وظيفة تواطئ عفوي complicité involontaire)

8_ يضرّ المعتدي بأحد أفراد العائلة و أو يلحق به أذى.

---

[1]- سمير المرزوقي، جميل شاكر « مدخل إلى نظرية القصة» الدار التونسية للنشر ، الجزائر،ص25 .

[2]- المرجع نفسه الصفحة ذاتها .

9_ يفشى خبر الإساءة ويتّجه إلى البطل بأمر و يسمح له [1] بالذهاب (وظيفة تفويض mandement)، تمثل هذه الوظيفة فترة انتقالية لكنها بالغة الأهمية إذ يترتب عنها إدراج البطل في السياق القصصي. وأبطال الحكايات الشعبية في تصنيف بروب نوعان مختلفان :

أ_أبطال فاعلون (héros_ sujet): ينطلق البطل مثلا بمحض إرادته للبحث عن فتاة مخطوفة.

ب_ أبطال ضحايا (كأن يختطف طفل يكون مصيره محلّ اهتمام السارد دون أن يتدخل بطل فاعل).

10_ يقبل البطل الفاعل القيام بالبحث أو يعزم عليه (وظيفة بداية الفعل المضاد: Contraire (début de l'action

11_ يغادر البطل مسكنه (وظيفة انطلاق : départ).

12_ يتعرض البطل لاختبار يرد في شكل مجموعة من الأسئلة أو هجوم يعدّه للحصول على أداة سحرية.

13_ يردّ البطل على مبادرة المانح (وظيفة رد فعل المانح réaction du héros)

14_ توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل (وظيفة تسلّم الأداة السحرية : réception de l'auxiliaire magique).

15_ ينقل البطل أويقاد قرب المكان الذي توجد فيه ضالّته (déplacement dans l'espace entre deux royaumes)[2]

ويعرف بروب البطل بأنه «الشخصية التي تتعرض مباشرة لفعل المعتدي حين تحبك عقدة الحكاية، أما في سياق الحكاية فلبطل هو الشخصية التي تملك الأداة السحرية وتستعملها »[3]

16_ يخوض البطل صراعا ضدّ المعتدي (وظيفة صراع: combat) ولا بدّ من ربط هذه الوظيفة بوظيفة حصول إساءة التي تحبك أحداث العقدة .

17_ يحمل البطل علامة (وظيفة علامة :marque) تكون في جسمه.

18_ ينتصر البطل على المعتدي (وظيفة انتصار victoire)

19_ يقوّم البطل إساءة البداية (وظيفة تقويم الإساءة : réparation)

20_ يعود البطل (وظيفة العودة:reteur أو الرجوع).

---

[1] - المصدر السابق ص26.

[2] -Vladimir proppe _ morphologie du contre _ p63.

[3]- المرجع السابق الصفحة ذاتها.

21_ تقع مطاردة البطل (وظيفة مطاردة: poursuite).

22_ يقع إسعاف البطل بالنّجدة :secours .[1]

23_ يصل البطل خفية إلى منزله أو إلى بلد آخر (وظيفة مطالبات كاذبة: prétentions mensongères).

25_ يعرض على البطل عمل صعب (tache difficile) وهذا عنصر محبّذ في الحكايات.

26 _ يقع انجاز العمل . (tache accomplie).

27_ يقع التعرف على البطل (reconnaissance du héros).

28_ ينزع القناع عن المعتدي أو البطل المزيف: (le faux héros ou l'agresseur est démasqués).

29_ يظهر البطل في شكل جديد (وظيفة تجلّي transfiguration)

30_ يعاقب البطل المزيف أو المعتدي (وظيفة عقاب punition).

31_يتزوّج البطل ويرتقي عرش الملك (mariage).[2]

وتنتهي الحكاية بهذه الوظيفة .

المثال الوظائفي:

نلخّص ما سبق في الشكل الآتي:

1_حصول الافتقار: *الوضع الأصلي ← توازن (سعادة)

← انعدام التوازن (حصول إساءة)

- رحيل .
- منع، عصيان أو خرق .
- استخبار ←اطلاع .
- خدعة ←تواطئ عفوي .

2_ الاختبار الترشيحي : طلب النجدة ←قبول .

(تفويض) ←يعزم البطل على الفعل بإرادته.

- انطلاق

---

[1] - سمير المرزوقي، جميل شاكر :" مدخل إلى نظرية القصة" ص45

[2]- المصدر السابق ص55.

- أوّل وظيفة للمانح اختبار يعدّ البطل لتسلّم الأداة السحرية ←ردّ فعل البطل ←تسلّم الأداة.

3_ الاختبار الرئيسي: انتقال إلى مملكة أخرى.

صراع ←علامة ←هزيمة المعتدي و انتصار البطل ←إصلاح الافتقار.

- عودة ← مطاردة البطل ←توفّر النجدة .

4_ الاختبار الممجّد : وصول البطل خفية .

- مطالبات كاذبة.
- العمل ← التعرف على البطل الحقيقي.
- انكشاف البطل المزيّف ← تجلّي البطل .
- معاقبة المعتدي ← مكافأة البطل .[1]

هكذا نلاحظ أن الحكاية العجيبة تتركب من ثلاث اختبارات: اختبار ترشيحي يدور حول المانح والفاعل (épreuve qualifiante)، اختبار رئيسي يحصل فيه الصّراع الفاصل (épreuve principale)

واختبار تمجيدي تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي.(épreuve glorifiante)[2]

وتجدر الإشارة إلى أن الشخصيات تتبدل بما في ذلك صفاتها أما الأفعال فتبقى ثابتة.

وقد شكلت جهود بروب قاعدة أساسية في مجال التحليل البنيوي، إذ تزايد اهتمام النقاد و الدّارسين ببنية النص وعناصره المنسجمة كما وقفوا على نواته ووحداته الوظيفية ورموزه السيميائية وشحناته الدلالية المتناسقة والمتكاملة، فتعدّدت الدراسات وتنوّعت اتجاهاتها، وكان أبرز من تعمّق في هذا المجال « ر. بارث» و« أ.ج.غريماس ».[3] الذي يشير إلى أن أهمية النّموذج البروبي لا تكمن في «عمق التحاليل التي تدعمه، ولا في دقّة صياغته بل في قوّته الاستفزازيّة وقدرته على إثارة الفرضيات » أي تحليل الرسم والبرامج السردية

---

[1]- المصدر السابق ص55 ،56 .

[2]- جان كلود كوكي :" السيميائية ، مدرسة باريس " ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ص72.

[3] - بن مالك رشيد "السيميائية بين النظرية والتطبيق" رسالة دكتراه ، جامعة تلمسان، 1995،ص180.

(المهمات، المواجهة بين الفاعل والفاعل المضاد، تنقل المواضيع والتواصل بين الفواعل، ملفوظات الحالة والفعل، التنظيم التركيبي للفعل، ويفحص في النهاية نظام المرسل. « إذا كان مسار الفاعل يشكل نواة الحكاية، فانّه مستتر في مستوى أعلى، من الناحية التّدرّجية، في بنيات عاملية وفي تطورات سردية ذات طبيعة مختلفة ».[1]

هكذا نرى أن المدرسة الشكلية قد أحدثت تحوّلا هامّا في المفاهيم النقدية التقليدية في روسيا، وفي جميع أقطاب العالم الغربي، وقد تمكن أصحابها من الفصل بين الدراسات الأدبية وغيرها من الدراسات الإنسانية، مثل التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس.[2]

وهو ما يشعر بالانتقال من نظرية المحاكاة لأفلاطون،الذي يرى بأن العمل الفني محاكاة للواقع.[3] على خلاف النظرية الشكلية لأرسطو الذي تتوقف نظريته عن العمل الإبداعي عند الحدود الشكلية لا غير ، ما دام العمل الفني في نظره، هو عالم كامل مستقل بذاته، وأن « جماله كجمال أي كائن حي، يتوقف على حجمه وعلى تنظيم أجزائه ».[4]

وانطلاقا من هذا التصور، توجه النقاد إلى دراسة القوانين الداخلية والوظائف، التي تحكم نظام البناء النّصّي، بغية تعمّق المفاهيم، والنظريات حتى تنمو وتتطور، في ظل تقنية واعية ومنظمة، من شأنها تحديد المادّة الأدبية وضبطها في سمات مميزة تجعل منها " أدبية الأدب" وقد اعتبر أصحاب هذا الاتجاه الأدب ليس أدبا ها دفا بقدر ما هو« نظام من اللعب».[5]

---

[1]- جان كلود كوكي "السيميائية السّردية، مدرسة باريس " ترجمة رشيد بن مالك ،ص188 .
[2]- سيزا قاسم :" بنية الرواية"، مجلة فصول ، ع4 ، سبتمبر 1982، ص33 .
[3]- أفلاطون : "جمهورية أفلاطون" ترجمة ، حنا خباز، دار القلم، بيروت ، ط 2 ، 1980 ، ص85 .
[6]- أرسطو :"فن الشعر" ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، ص31 .
[5] - جورج واطسن "الفكر الأدبي المعاصر"، ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية، القاهرة، ص101 .

القسم التطبيقي

1. البنية السردية
2. الشخصيات
3. المكان و الزمان

الفصل الأول:

البنية السردية

تمهيد :

1 - أنواع السرد

2 - أطراف الرواية

أ. الحكاية الأساسية

ب. الحكاية الملحقة

3 - التحول

4 - النموذج العملي

أ. محور الرغبة

ب. محور التبليغ

جـــ. محور القدرة

1. المساعدون

2. المعارضون

5- الرسم العاملي.

البنية السردية

أنواع السرد:

سنحاول في هذا الفصل دراسة البنية السردية للرواية، و نشير إلى أن عملية السرد تتعلق أولا بتقنيات السرد أي " بالزمن" حيث أنه يجب أن نضبط الوضع الزمني للسارد بالنسبة لزمن الحكاية، و في هذا الصدد يمكن التمييز على المستوى النظري بين أربعة أنماط من السرد القصصي:[1]

1. السرد التابع: أي الذي يقوم به الراوي بذكر أحداث وقعت قبل زمن السرد ، بأن يروي أحداث ماضية بعد وقوعها ، و هذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي ، و هو إطلاقا النوع الأكثر انتشارا ، و أحسن مثال في ذلك المقدمة التقليدية للقصة العجيبة " كان يا ما كان في قديم الزمان و سالف العصر والألوان " أو حتى السرد الحاصل في نشرات الأنباء "اجتمعت اللجنة الفلانية في كذا و قررت كذا وكذا ".

2. السرد المتقدم : و هو سرد استطلاعي ، يتواجد غالبا بصيغة المستقبل وهونادر في تاريخ الأدب، و يحدث هذا إذا كان الراوي هو الشخصية نفسها .

3. السرد الآني : و هو سرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية أي أن أحداث الحكاية و عملية السرد تدور في آن واحد كما يمكن أن يمر الراوي من سرد تابع إلى سرد آني بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي و السرد الملفوظ بصيغة الحاضر كأن يروي الكاتب مغامرات شاب طائش و هو الآن - و هذا حاضر السرد المطابق لحاضر الحكاية- زوج محترم شريف لا يشك أحد في ماضيه.

و السرد الآني يعتبر نظريا النوع الأكثر بساطة لأن فيه تطابق بين الحكاية و السرد و لكن هذا التطابق يمكن أن يرد في اتجاهين مختلفين:

- سرد حوادث لا غير ، يمحو كل أثر للفظ ، يغلب كفة الحكاية على كفة السرد .

- السرد المتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها و يقع إلقاء الأضواء هنا على السرد نفسه ، بينما يأخذ الحدث في الزوال حتى لا يبقى إلا النزر القليل من الحكاية و هذا ما تلحظه في رواية "عابر سرير " حيث يقوم البطل بدور الراوي .

---

[1]- سمير المرزوقي، جميل شاكر " مدخل إلى نظرية القصة " ، ص 101، 202

4. السرد المدرج : بين فترات الحكاية و هذا النوع الأكثر تعقيدا ، إذ ينبثق من أطراف عديدة و يظهر مثلا في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين شخصيات مختلفة ، حيث تكون الرسالة في نفس الوقت وسيطا للسرد و عنصرا في العقدة، أي أن للرسالة قيمة إنجازيه كوسيلة تأثير في المرسل إليه [1] .

هذا فيما يخص زمن الحكاية و زمن السرد و أنماطه.

أما بالنسبة للناحية الثانية التي ندرس من خلالها البنية السردية ، فهي تتعلق بالبحث عن القوانين التي تتحكم في العالم المروي ، و تتمثل هذه القوانين في العلاقات التي تسير الأفعال والحركات فتجعل منها نتائج لما قبلها و أسباب لما بعدها إلى أن تنتهي بها إلى نقطة النهاية ذلك أن الرواية ما هي إلا " نظام متحرك من المعلومات" [2] تنتظم هذه القوانين في مستويين يعكس الأول منهما الضغوطات المنطقية التي يجب أن تخضع لها كل سلسلة من الأحداث المنظمة في قالب قصصي لكي تكون مفهومة و يعكس الثاني مصطلحات عالمها الخاصة وأعرافه ، كمميزات فترة زمنية معينة أو ثقافة خاصة بمجتمع ما ، أو أسلوب كاتب معين.

1. أطراف الرواية:

أ. الوضعية البدئية:

تبدأ الرواية بلقاء خالد مع حياة في منزل زيان بعد عامين من الفراق و خالد هو أول الشخصيات ظهورا و هو راوي الحكاية و يبدو على الجو العام نوع من التعارض حيث أنهما يلتقيان سرا بعيدا عن العيون لكن هذا التعارض سرعان ما يزول بمجرد مجيء الصبح و مغادرة حياة للمنزل على عجل لذلك لا يمكن اعتبار هذا المقطع وضعية بدئية للرواية و لا تظهر ملامح الوضعية البديئة في الرواية إلا في بداية المقطع الثاني فتبرز لنا المعطيات التالية:

خالد مصور ناجح يحصل على جائزة "فيزا الصورة" لهذا العام.

يسافر إلى باريس لاستلامها.

و هو يحب حياة حبا كبيرا .

يشتري فستانا باهض الثمن ليقدمه لها عند لقائهما هذا اللقاء مرهون بمصادفة ترتبها الأقدار لهما ، و مرهون بعدم معرفة الآخرين به لأن كليهما متزوج و هذا ما يشكل العقبة الواجب تخطيها لإتمام الفعل.

---

[1]- المصدر السابق ص 103 - 104

[2]- Barthe (Reland) « le degré zéro de l écriture » seuil .col. Points paris 1972.p 146.

نلاحظ إذن أن خالد يأخذ منذ البداية صفة الفاعل المُحَقّق في عملية الحب ثم ينتقل إلى وضعية فاعل آخر في فعل آخر هو الصحفي الذي يريد اللقاء ببطل رواية كتبتها حبيبته حياة ، ويتدرج فيصبح فاعلا متمظهرا بشروعه في تحقيق مراحل هذه العملية التي تأخذ صفة " البرنامج السردي "[1] فيتمنى لقاء حياة ويشتري فستانا باهض الثمن ليقدمه لها عند لقائمها لكن السير بهذا البرنامج إلى نهايته يستدعي تجاوز عقبة مهمة هي مجيء حياة إلى باريس المدينة التي تمتهن حراسة العشاق على حد تعبيره، لأن رغبة الفاعل وحده لا تكفي .

البرنامج السردي الرديف ينطلق بمعرفة الفاعل /خالد بضرورة وجود مصادفة عجيبة تجعل حياة تأتي إلى باريس لكن هذا لم يحدث في بداية الرواية.

و يمكن تلخيص ما سبق إذن كما يلي:

- البرنامج السردي الأساسي لخالد هو اللقاء بحياة.

أ. الدافع هو الحب

ب. الكفاءة هي وجود حياة بباريس

(غير متوفرة مما يستدعي تحقيقها)

- برنامج سردي (رديف)

أ. الصدفة.

ب. المعرفة.

- الفشل .

فشل البرنامج الرديف يؤدي إلى توقف البرنامج السردي الأساسي و يعود خالد إلى وضعيته الأولى : فاعل وضعي غير أن هذه العودة تختلف فهو الآن ضحية صراع نشأ إثر فشل البرنامج الرديف صراع بين دوافع البرنامجين:

(الحب حب حياة) و (المصادفة ،حيث اشترى فستانا غالي الثمن كرشوة منه للقدر حتى يجعله يلتقي بها)

إبراز السرد لهذا الصراع في بعض مقاطع الرواية لا يحكم بالفشل على البرنامج السردي الأساسي بل يبقيه عرضة لكل الاحتمالات (و أن كنا منذ البداية قد علمنا بهذا اللقاء في المقطع

---

[1]- رشيد بن مالك ،" البينة السردية في النظرية السيميائية "، دار الحكمة، الجزائر 2001، ص، 20

الأول) حيث رجع الراوي إلى الوراء ليروي كيف حدث هذا اللقاء إلى أن وصل إليه مرة ثانية ، ثم استأنفت الأحداث سيرها من جديد.

ب.الحكاية الملحقة:

- الوضعية البدئية:

- خالد يزور معرض زيان للرسم.

- خالد يعرف بوجود أبطال رواية حياة على أرض الواقع و زيان هو بطل هذه الرواية وصاحب هذه اللوحات.

نحن إذا أمام برنامج سردي فاعله هو زيان يهدف إلى شد انتباه خالد كفاءته هي المعرفة وتتمثل في الرسم أي رسم اللوحات المعروضة خاصة تلك التي تمثل جسور قسنطينة.

يمكن اعتبار اضطراب تفكير خالد أمام الجسور و أمام فرانسواز (المرأة التي كانت تسير شؤون المعرض) ، نجاحا لهذا البرنامج لاسيما أنه يثير برنامجا سرديا آخر فاعله هو "خالد" هذه المرة و هدفه التعرف على زيان صاحب المعرض و بطل الرواية التي كتبتها حياة.

يثير السرد بأن اكتشاف أبطال الرواية على أرض الواقع و التعرف على زيان هو شيء ممكن جدا من خلال تركيز خالد على مجموعة من الأسئلة التي طرحها على فرانسواز و التي كان يعرف إجاباتها سلفا لأنه قرأ عنها في رواية حياة، إلى أن تأكد من أن أبطال الرواية هم أشخاص موجودون أمامه الآن .

- الوضعية النهائية:

نقرأ في المقطع الحادي عشر أن خالد قد تمكن فعلا من اللقاء بحياة في منزل زيان، و قدم لها الفستان الأسود اللون الباهض الثمن، وارتدته و رقصت له به و هكذا رتبت لهما الأقدار مصادفة ظل يحلم بها منذ أول يوم جاء فيه إلى باريس.

يدل هذا على أن البرنامج السردي الأساسي لخالد- الذي تعرفنا عليه في الوضعية البدائية- قد حقق هدفه و نتذكر أنه قد توقف في مرحلته الثانية إثر فشله في الحصول على الكفاءة اللازمة لإنجاز الفعل و المتمثلة في مجيء حياة إلى باريس. تجاوز خالد إذن هذه العقبة ، و تحصل على الفرصة ، و بذلك توفرت له القدرة على الإنجاز.

أما بالنسبة للحكاية الملحقة بالحكاية الأساسية فيبرز هذا المقطع معطيات مغايرة لتلك التي صادفناها في الوضعية البدئية:

- تعرف خالد على زيان صاحب اللوحات من خلال ما قرأه عنه في رواية .
- نجاح برنامج هذا الفاعل في لفت انتباه خالد إليه وشده.
- لقاء خالد مع هذا الفاعل: زيان.

2. التحول:

يقوم السرد في أساسه على التحول من طور إلى طور والانتقال من حال إلى حال.
والصلة المنتظمة بين الفاعل والموضوع تلازمية متراوحة بين الاتصال والانفصال، فان وجدنا ملفوظ يتضمن تحوّلا في علاقة العاملين من الاتصال إلى الانفصال أو العكس، سمّيناه ملفوظا سرديا أساسيا ويرسم بواسطة الرموز كما يلي :

[(فـ$_1$ ٨ م) ←(ف$_1$ ٧ م)]

أو [(فـ$_1$ ٧ م) ← (فـ$_1$ ٨ م)].

ويستدعي هذا التحوّل ملاحظتين: الأولى أنه يتم وفق مشروع سردي (أو عملي)، ولما كان هذا المشروع يرمي إلى نقل الفاعل من حال إلى حال استحق وصفه ب(فعل كيان)، أما في حالة الاستحالة فهي تتحقق بواسطة «فاعل محوّل» أو« ذات فاعلة».
ويستلزم ذلك إدراج الفاعل المعني في الصياغة الرمزية التي تصبح عند غريماس متشكلة كالآتي: (1)

" ت[ف ← م1].

التاء ترمز إلى عملية التحويل والفاء للذات الفاعلة المحققة للتحويل والميم1 للملفوظ الحالي.

و نلاحظ مما سبق أن الوضعيتين مختلفتان و هذا نتيجة للتحول الذي شهدته الرواية مما أدى إلى انقلاب في المضامين، و هوما أعطى للرواية بعدا بنيويا آخر، يتمثل في التقابل الزمني الذي نراه في " قبل حدوث الفعل" و"بعد حدوث الفعل" يقسمان الرواية إلى قسمين أساسيين يمتد القسم الأول من بدايتها إلى غاية المقطع الثالث، أما القسم الثاني فيبدأ من المقطع الثالث إلى غاية المقطع الواحد والعشرون بما في ذلك الوضعية النهائية.

يستعرض القسم الأول الذي شهد في بداية توقف البرنامج الأساسي لخالد في مرحلته الأولى فشل البرنامج الرديف في تحقيق هدفه و نرى الحوادث التي وقعت قبل مجيء خالد إلى باريس و

---

[1]- محمد الناصر العجمي :" في الخطاب السردي ، نظرية غريماس " الدار العربية للكتاب بيروت لبنان 1939ص48 .

كيف ذكرها الراوي على شكل خواطر و ذكريات، أما القسم الثاني فيبدأ من لحظة زيارته لمعرض زيان و معرفته بوجود أبطال الرواية التي كتبتها "حياة" على أرض الواقع.

و نلاحظ في هذا القسم ظهور برامج سردية مضادة ففي المقطع الثامن نلاحظ انطلاق برنامج سردي آخر، يختلف في هدف و في و سائله، و في الأشخاص القائمين عليه، يهدف هذا البرنامج السردي إلى إنشاء علاقة بين "مراد" صديق خالد وفرانسواز" فاعله هو "مراد" أما أطواره:

- الدافع: الإعجاب
- الكفاءة: القدرة، المعرفة.
- أما طوره الثالث، و هو التحول، فيستدعي قيام برامج أخرى، مما يجعل منه برنامجا معقدا هو الأخر، هذه البرنامج هي:
- كسب إعجاب رضا فرانسواز .
- إبعاد خالد عن منزل زيان.
- إفساد علاقة خالد مع فرانسواز، و إقناعها بأنه الأكثر تفوقا و رجولة منه.

و الواقع أن هذه الأهداف المرحلية، لهذا البرنامج المعقد تجعل منه برنامجا ضدا للبرنامج الأساسي، لأن أحد هذه الأهداف هو إبعاد خالد عن منزل زيان، وقد كان خالد يريد البقاء في هذا المنزل أطول فترة.

و هذا الهدف تختلف قيمته في كل من البرنامجين فإذا كان هو الكفاءة اللازمة و المباشرة في تحقيق الهدف الأساسي في البرنامج الأول فإنه لا يظهر كذلك في البرنامج "الضد"، مما اضطر "فرانسواز" فيما بعد إلى مباشرة برنامج آخر، يتمثل باللقاء مع مراد في المعرض و إقامة علاقة معه خفية عن خالد.

هكذا كان "كسب صداقة فرانسواز" هدفا مشتركا لهذين البرنامجين، و إن كان قد انحسم أمره لأولهما، و يتضح لنا ذلك في هذا الجدول:

البرنامج	الفاعل	الموضوع	المستفيد	الفائز
البرنامج الأساسي	خالد	كسب صداقة فرانسواز و الإقامة في منزلها	خالد	خالد
البرنامج الضد	مراد		حياة مراد	حياة

فقد تمكن خالد من التفوق على مراد و وحسم الموضوع لصالحه باعتباره قد التقى مع فرانسواز قبل مراد، و باعتبار الصداقة التي كانت نشأت بينه و بين زيان، الذي يعتبر هو الآخر صديق حميم لفرانسواز، حيث تجمع بينهم أمور كثيرة أهمها الفن، أما مراد فلم يكن يهمه من فرانسواز إلا تحقيق رغباته الدنيئة " عبرتني سحابة كآبة و أدركت سر سؤاله الدائم لي متى أنوي العودة إلى الجزائر بذريعة أنه ينوي إرسال شيء معي بعدما تأكد بأنني لا أملك سوى تأشيرة سياحية و أنني أقيم في بيتها أما هو فلم يكن يهمه الإقامة عندها بقدرها كان يرى بين فخذيها أوراق إقامته في فرنسا"[1].

و قبل أن يباشر " مراد " تحقيق برنامجه الآنف الذكر ، يكون "الفاعل / الضد" خالد ، قد مر إلى تحقيق خطته الهادفة إلى اللقاء مع حبيبته بعدما ذهبت فرانسواز لزيارة والدتها .

تختلف أدوات هذا البرنامج ، عن أدوات البرنامج السابق ، فالدافع هنا هو " حياة " والفاعل هو " خالد " دائما و الكفاءة هي المعرفة .

و نرى أن المعرفة في البرنامج الضد تتطلب عكس الحقائق القائمة ، فقد كان على مراد لكي يكسب رضا فرانسواز ،أن يقوم بإغرائها بشتى الوسائل : بغطرسته وتجاسره ، و عمله على لفت انتباهها بكل الطرق ، و محاولة الظهور بأنه الأكثر فهما وجرأة وتفوقا أثناء تفسيره للوحات زيان في المعرض مثلا، فقد كان يقوم بمحاولة إفساد علاقة خالد مع فرانسواز لأن هذه العلاقة هي علاقة طيبة و متينة ، تأخذ صفة العقبة التي تعترض طريق مراد و تعيق بلوغ برنامجه هدفه على الأقل في بداية الأمر، و عليه وجب أن تزول هذه العقبة و هو هدف البرنامج الرديف الذي أشرنا إلى كونه مضادا للبرنامج السردي الأساسي .

و تجدر الإشارة إلى أن هذا البرنامج الرديف ثنائي الأطراف لأن علاقة خالد المشار إليها ثنائية الأطراف هي الأخرى:

---

[1]- أحلام مستغانمي، "عابر سرير"، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان،ط2، 2003، ص 154

- حب حياة والعزم على اللقاء بها.

- الحرص على عدم افتقاد احترام ناصر و لا إثارة شكوك زيان و تسبيب ألمه ، و لا خسارة علاقة جميلة بفرانسواز [1] .

فإفساد هذه العلاقة – أي علاقة خالد بفرانسواز – يعني نفي صفة الرجولة والجرأة ، فلكي تهجر فرانسواز خالد ، و تزول هذه الصداقة و تتحول إلى نقيضها ، يجب أن يسقط هذا الحب على الأقل و يزول خالد الجريء الذكي الذي تعرفت عليه فرانسواز.

و كذلك إذا اكتشف كل من ناصر و زيان علاقة خالد بحياة ، تزول دواعي هذه الصداقة، و يزول خالد الصديق ، الطيب ، الوفي و المخلص .

و يتطلب هذا الهدف الثنائي الأطراف إذن نفي العلاقة الواقعة أو حجبها على الأقل وإظهار علاقات مضادة ، و لن يتم ذلك إلا بلجوء السرد إلى تنظيم البنية السردية عن طريق إظهار مدى التوافق أو التناقض بين (الكائن) و(الظاهر)، مما يؤدي إلى بروز حالات و وضعيات تطبع و تكيف الوظائف والعلاقات داخل القصة هكذا :

الكائن ——————— الظاهر = الحقيقة

غير الكائن ——————— غير الظاهر = الخطأ

الظاهر ——————— غير الكائن = الكذب

الكائن ——————— غير الظاهر = السر

و تتم دراسة ذلك عن طريق مربع المصداقية أو المربع " القابل للمصداقية " carré véridictoire [2]

1.فإذا كانت العلاقة الحالية في كلا المستويين موسومة إيجابيا (باطن + ظاهر): استقامت في مرتبة الصدق.

2.و إذا وسمت العلاقة الحالية سلبيا في كلا المستويين (لا باطن + لا ظاهر) حكم عليها بالبطلان .

3.إذا كانت العلاقة الحالية محددة سلبيا في مستوى المتجلي و إيجابيا في مستوى آني (لا ظاهر + باطن) استوت في منزلة (السر)

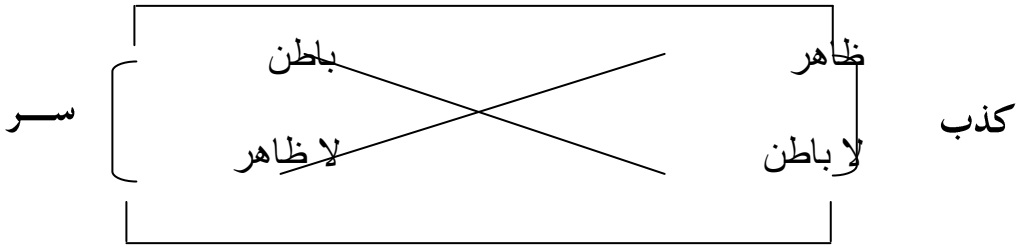
---

[1]-الرواية ، ص 151

[2]- محمد الناصر العجمي، " في الخطاب السردي ، نظرية غريماس Grimas " ،ص 68

4.و في حال تحديد العلاقة الحالية إيجابيا على صعيد المتجلي و سلبيا على صعيد الآني (ظاهر +لا باطن)تكون العلاقة بمنزلة الكذب. [1]

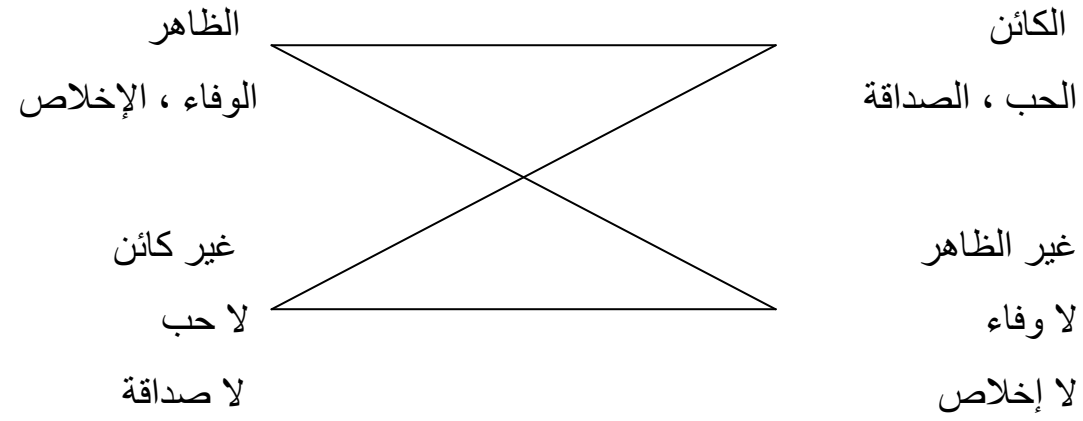
صدق



بـــاطل

و مثلما يتعين على الدارس أن يوضح كيفية تطور الكفاءة من مرحلة إلى أخرى ، كذلك هو مدعو إلى تتبع مراحل المصداقية و استحالتها من طور إلى آخر.

و تأخذ هذه العناصر في الرواية الخطوط الآتية :



هذا الموقف يؤدي بنا إلى ملاحظة الارتباط المتين للحكاية الملحقة بالحكاية الأساسية ، فوجود " خالد " في منزل " زيان " كان لا بد منه للقاء " حياة " في هذا المنزل .

نلخص ما سبق إذن في الشكل التالي :

الحكاية	**البرنامج**		
الحكاية الأساسية	البرنامج السردي الأساسي "اللقاء مع حياة "		البرنامج السردي المضاد : -كون حياة إمرأة متزوجة

[1]- المصدر السابق، ص 69

الحكاية الملحقة	الفاعل " خالد " عدم إمكانية ذلك إلا بوجود مصدافة لتحقيق ذلك . التحول : مجيء حياة إلى فرنسا رفقة والدتها ، حتى تتمكن الأم من رؤية ابنها "ناصر" الفار من بلده . و ترتيب لقاء " حياة " في منزل " زيان " البرنامج السردي الأساسي : زيارة حياة لمعرض زيان -لقاء خالد معها في المقهى المجاور للمعرض بعيدا عن العيون و دعوتها إلى المنزل. **الفاعل المساعد:** "بهية" : ابنة عم حياة -التواطؤ مع حياة بدعوى زيارتها في منزلها لأن زوجها مسافر -وجود سبب لا يثير الشكوك حول خروج حياة في تلك الليلة -لقاء خالد في منزل زيان	البرامج الرديفة برامج الاستعمال البرامج الرديفة برامج الاستعمال	-إبعاد خالد عن منزل فرانسواز الفاعل : مراد -اكتساب إعجاب فرانسواز -كاد أن يتمكن من ذلك في بداية الأمر -زيارة مراد للمعرض خفية عن خالد **البرنامج السردي المضاد** وفاة " زيان " و عودة خالد به إلى قسنطينة بعد انتهاء تأشيرة إقامته في فرنسا

نلاحظ أن البنية السردية للرواية في حكايتها الأساسية و الملحقة ، تبرز في البرامج السردية، و البرنامج السردي الضد في الحكاية الأساسية ، التي تحتوي هي الأخرى على برامج

رديفة (برامج الاستعمال) ، تعمل على توفير شرط أساسي لتحقيق الأهداف الأساسية للفاعلين عبر مراحل الرواية كما رأينا ذلك.

3.النموذج العاملي:

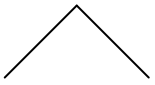
تعدّ العلاقة بين الفاعل والموضوع بؤرة النموذج العاملي وتبدو من جهة غريماس محملة "بالشحنة الدّلالية الكامنة في الرغبة " يحدد الفاعل من هذه الرغبة العامل الراغب المتحرك. ويطلق غريماس مصطلح ملفوظ حالي لتعيين كل من العاملين بالنسبة إلى الآخر، إذ أن الصلة بينهما استتباعية، فوجود هذا يفترض وجود ذاك ويستوجبه.

ويشرح ذلك بقوله :" الصلة بين العاملين تعالقية، وهذا من شأنه إتاحة النظر إليها من حيث أن أحدهما موجود دلاليا للآخر وبه".[1]

مقصيا بذلك كل حكم وجودي على حضورهما، فليس من الضروري أن يكون الفاعل كائنا إنسانيا، كما لا يتحتم أن يكون الموضوع شيئا جامدا.

ولا تخلو هذه العلاقة، بين العاملين من أحد الاحتمالين فأما أن تكون اتصالية ويرمز لها بالعلامة الآتية: ٨، وإما أن تقوم على الانفصال ويرمز لها ب: ٧ . تأسيسا على ذلك تشتغل العلاقة في ملفوظ الحالة على هذا النحو :[2]

و/ صلة (ف.م)



ف ٧ م ف ٨ م

ويمكن كذلك أن نمثلها بالشكل الآتي: و/ تحويل (ف. م) .

ومن أجل دخول الفاعل في وصلة مع موضوع القيمة عبر العملية التحويلية، ينبغي أن يكون ممتلكا للمؤهلات اللازمة للقيام بالفعل. وعليه، تعد الكفاءة شرطا أساسيا لتحقيق الأداء.[3]

وينتقل غريماس إلى تحديد أنواع الموضوعات فيصنفها ضربين: « موضوعات محمّلة بقيم ذاتية، وأخرى ذات مدى موضوعي » جاعلا الضرب الأوّل، موصولا بالكيان محدّدا حالة الذّات (حالة

---

[1] - محمد الناصر العجيمي :" في الخطاب السردي ، نظرية غريماس " ص40 ..

[2] - رشيد بن مالك :" مقدمة في السيميائية السردية "ص18 .

[3] - المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

سعادة، حزن ...الخ) وعلى النقيض من ذلك يتجلى الضّرب الثاني مشخّصا، حاضرا حضورا فعليا.

ومن ناحية أخرى لا يعني الانفصال انقطاع الصلة بين الفاعل والموضوع واستقلال أحدهما عن الآخر، فان أدّى الأمر إلى ذلك « انتقصت الصلة بينهما إطلاقا، ولم يعد لوجودهما مبرّر وانحدرا إلى العدم الأوّلي ففي حال الانفصال يظل حضورهما قائما بالقوة، كما أن مجرّد الرغبة في الاتصال بأي موضوع يؤهل الذات الرّاغبة للانتصاب فاعلا بالقوة».[1]

وهذا ما يسميه غريماس " بالمؤتي والمؤتى إليه" ويوحي حضور هاتين الوحدتين العامليتين في الخطاب السردي بوجود عالم مؤسّس على منظومة من القيم، يحكم بمقتضاها على الأفعال سلبا أو إيجابا فتحلّ في مرتبة المحرّم أو المباح أو الواجب... والوظيفة الموكولة إلى المؤتي تتمثل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه أو الفاعل .

وهكذا يستوي المؤتي والمؤتى إليه في سلّم « تراتبي» يحتل فيه المؤتي مركزا فوقيا وتكون علاقته بالمؤتى إليه_ أي الفاعل_ قائمة على تبعية هذا إليه أو وفق تعبير غريماس الاصطلاحي « موجهة من الكل إلى الجزء، بينما تنتظم علاقة المؤتى إليه بالفاعل في اتجاه معاكس أي من الجزء إلى الكلّ» .[2]

وعلى الفاعل أن يمتلك الكفاءة لأداء مهمته، وتنبني هذه الكفاءة على:

إرادة الفعل (vouloir- faire)، وجوب الفعل (devoir –faire)، القدرة على الفعل (pouvoir –faire)، ومعرفة الفعل (savoir –faire).

والكفاءة يمكن أن توصف باعتبارها تنظيما متدرّج الجهات، ومن الواضح أن هذه الجهات لا تتموضع في نفس المستوى؛ فهناك ، جهات مضمرة، وجهات محيّنة، وجهات محقّقة.[3]

1_ جهات الإضمار: /إرادة الفعل و/ وجوب الفعل /

هذه الجهات تسهم في تأسيس الفاعل تتأطّر باللحظة التي يدرك فيها الفاعل أنّه / يجب / أو / يريد / تنفيذ برنامج معطى، غير أن هذه القيم لا تأتي من العدم، فهي تستمد حضورها من وجود مرسل، تستند عليه.

---

[1] - محمد الناصر العجيمي :" في الخطاب السردي، نظرية غريماس" ص42 .

[2] - المرجع نفسه ، ص43.

[3] - رشيد بن مالك :" مقدمة في السيميائية السردية" ص21 .

2_ جهات التحيين: / معرفة الفعل / و / القدرة على الفعل / تعتبر هذه الجهات امتدادا طبيعيا لجهات الإضمار وتحتل مكانا بارزا في المسار السردي المستند إلى الفاعل ؛ ويرتبط التحيين بقيمتين أساسيتين هما :

_معرفة الفعل: تتشكل هذه القيمة المتقدمة على الفعل من تراكم الأفعال والتجارب العديدة التي يكتسبها الفاعل على امتداد المحور الزمني اكتسابا يستمد منه قدرته على توقّع العمليات الضرورية لتنفيذ برنامجه.

_ القدرة على الفعل: وتكشف هذه القيمة عن الطاقات التي يملكها الفاعل وعن استعداده: « لتنفيذ الأداء ».

3_ جهة التحقيق: الفعل.

هذا الطور الذي يبرز الخفايا التي يضمرها كل فاعل في نص سردي معطى ويعدّ من أدق الأطوار وأصعبها، ففيه يسقط الفاعل عناصر كفاءته على الأداء الأساسي المحوّل للحالات، وفيه أيضا تختفي الأطراف المحفزة له (المرسل) وتظهر الأطراف المضادّة للفاعل، والمعيقة لرغبته في تنفيذ برنامجه.[1]

و يأخذ هذا النموذج في روايتنا الشكل التالي :

1.محور الرغبة : الفاعل/ موضوع الفعل

رأينا أن خالد هو الفاعل الرئيسي ، و أن موضوع فعله هو "اللقاء مع حياة " ، فالعلاقة التي تربطه بهذا الموضوع ، هي " الرغبة " التي تتمظهر في الرواية عبر انفصاله عنه ، راسمة بذلك معالم الوضعية البدئية ويليه تحركه من أجل تحقيق هذه الرغبة ، و يتدرج من أجل تحقيق ذلك بمحاولة تحقيق أهداف جزئية ، تعد مقدمات ضرورية ، لبلوغ الهدف الرئيسي ، و رغم أنه كان في البداية ضحية أشياء مخالفة سعيه في هذا الاتجاه (كون حياة امرأة متزوجة ، و استحالة مجيئها إلى باريس بمفردها) مما جعله يتحول عن هذا الاتجاه في أول الأمر ، إلا أنه عاد بعد حصوله على الفرصة بإصرار بين وعزم أكيد ، بعد اكتشافه لهذه الفرصة (قدوم حياة رفقة أمها إلى باريس للقاء أخيها ناصر).

وهو الشيء الذي مكنه من تحقيق الهدف، و تغيير صورة العلاقة بهذا الهدف من الانفصال إلى الاتصال.

---

[1] المرجع السابق ص23.

خالد – اللقاء مع حياة (الانفصال) ← خالد ← اللقاء مع حياة (اتصال)

بداية الرواية نهاية الرواية

2. محور التبليغ:

الدافع الذي أوحى إلى خالد باللقاء مع حياة في باريس هو الحب ، و المستفيد هنا هو خالد وحياة في نفس الوقت ، و لقد لاحظنا كيف قام خالد بشراء فستان باهض الثمن يعادل مرتبه في الجزائر ثلاث مرات ، لكي يقدمه هدية لها ، ونلاحظ كيف حاول التوفيق بين هذا الدافع ،و دافع لقائه مع زيان، (الذي كان على علاقة مع حياة – كان يحبها و الذي كتبت رواية –و الحفاظ على علاقة الصداقة التي نشأت بينهما).

"فبقدر إصراري على رؤية حياة ، كنت لا أريد أن أفقد احترام ناصر ، و لا أن أثير شكوك زيان أو أسبب ألمه ، و لا أن أخسر علاقة جميلة تجمعني بفرانسواز "[1]

و قد تعذر عليه تحقيق هدفه في أول الأمر ، مما أدى إلى توقف البرنامج السردي الأساسي لخالد بشكل مؤقت إلى أن حانت الفرصة ، و جاءت حياة إلى باريس ، و تمكن كل منهما من رأية الآخر ، بعد التخلص من المعارضين (زوج حياة و فرانسواز) التي كان يقيم معها خالد في منزل زيان ، فقد زال هذا المعارض إثر سفر فرانسواز لرؤية أمها.

3.محور القدرة: المساعدون – المعارضون

يأخذ هذا المحور ، مكانه في النموذج العاملي من خلال نوعين من الوظائف المتميزة التي يوفرها، و هذان النوعان هما : [2]

الأول : تقديم المساعدة ، و العمل باتجاه الرغبة ، و تسهيل تحقيقها أي تسهيل الهدف وتوصيله إلى المستفيد .

الثاني : عكس الأول أي وضع العراقيل ، و المعارضة سواءا كان ذلك في تحقيق الرغبة ، أم في توصيل الهدف و تبليغه إلى المستفيد .

و قد يقتصر الأمر في بعض الأعمال الأدبية على تواجد أحد هذين النوعين ، و قد يتواجد كلاهما في بعضها الآخر ، كما هو الحال في هذه الرواية. حيث أن هذين العاملين يؤطران عددا معتبرا من الفاعلين.

---

[1]-الرواية، ص 151

[2]- محمد الناصر العجمي " في الخطاب السردي ، نظرية غريماس (Greimas)"، ص 46-47

أ.المساعدون :

المساعدون الذين يؤدون دور العامل المساعد لخالد هم الذين صبت أفعالهم في هذا الاتجاه ، و لو بدون قصد منهم، سواء في بداية الرواية ، أو في وسطها ، و أولهم " ناصر " شقيق حياة الذي جاء من ألمانيا إلى فرنسا متخفيا ، لتتمكن والدته من رأيته سرا ، مما دفع بحياة إلى مرافقتها ، حيث تمكن خالد من لقائها.

بالإضافة إلى ناصر هناك والدة حياة ، فلو لم تأت هذه الأخيرة إلى فرنسا ، لما جاءت حياة كذلك .

- و المساعد المباشر هو " بهية " ابنة عم حياة: " بهية ، هي في الواقع ابنة عمي الذي كنت أقيم عنده أيام دراستي ، لقد هاتفتها و رتبت معها كذبة زيارتي لها ، هي دوما متواطئة معي، منذ كنا نعيش معا منذ عشر سنوات ". [1]

- و الصدفة كذلك تعتبر مساعدة لتمكين خالد من المجيء إلى باريس بهذا التوقيت بالذات، الذي جاءت فيه حياة إلى هناك .

" دفعة واحدة قررت الحياة أن تغدق عليك بكل تلك المصادفات المفجعة في سخائها حد إرعابك من سعادة لم تحسب لها حسابا ...

أكان في الأمر و ما سيليه من مصادفات أخرى ، مصادفة حقا ".

" المصادفة هي الإمضاء الذي يوقع به الله مشيئته ، و مشيئته هي ما نسميه قدرا"[2]

" و كان في تقاطع أقدارنا في تلك النقطة من العالم أمر مذهل في تزامنه ، لن اعرف يوما إن كان هبة من الحياة أو مقلبا من مقالبها " [3]

" أكان بوسعنا تفادي الكارثة ؟ ها نحن نلتقي حيث رتبت لنا المصادفة موعدا آخر في معاقل الحزن ...كلعنة "[4]

ويمكن اعتبار " خالد " مساعدا هو الآخر فلولا معرضه الذي أقامه لما جاءت حياة إلى هناك و لما رآها خالد ، و هذا يعتبر مساعدة غير مباشرة من زيان و اللوحات و الجسور كذلك قامت بمساعدة خالد بالتعرف على زيان بطل الرواية التي كتبتها حياة .

---

[1]- الرواية ،ص 200

[2]-الرواية ،ص 118

[3]-المصدر السابق، ص 118.

[4]-المصدر السابق، ص 181

ب.المعارضون:

الفاعلون المعارضون هم الذين سعوا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تحقيق البرنامج السردي المضاد للبرنامج الأساسي و برامجه الرديفة و أول هؤلاء الفاعلين :

زوج حياة : الذي جاء ذكره في مقطع واحد من الرواية عندما اجتمع كل من ناصر ومراد وخالد في منزل مراد ، فهو مستعد لقتلها إن تعارضت حياتها مع مصالحه ، فما بالك لو علم بعلاقتها مع رجل آخر.

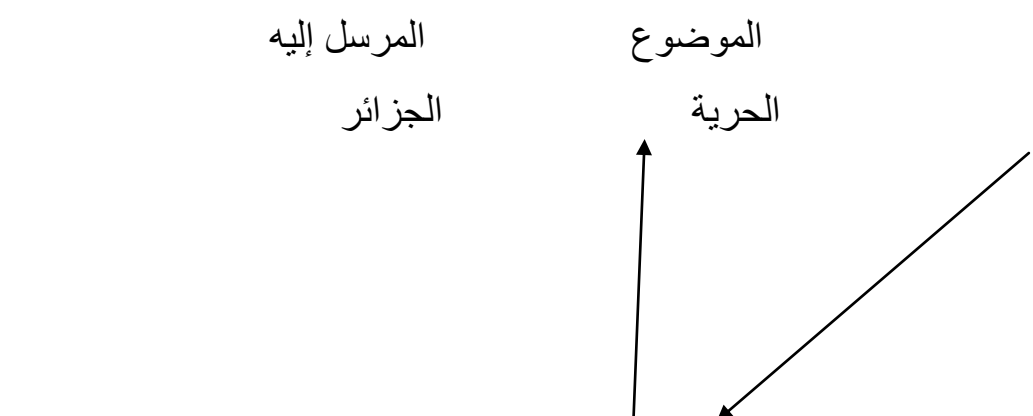
و يمكن اعتبار فرانسواز كذلك معارضة حيث أن خالد كان على علاقة معها و يقيم في منزلها.

و مراد كذلك يعتبر معارضا هو الآخر حيث سعى لإفساد علاقة خالد مع فرانسواز ليبعد خالد عن منزل زيان الذي التقى فيه مع حياة .

و يمكن تلخيص ما سبق في الشكل الآتي :

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
الحب	اللقاء مع حياة	-خالد - حياة

و لا تغيب عن الذهن الدلالة التاريخية و الإيديولوجية التي جسدتها القصة و المتمثلة في الرسم السيميائي الآتي :



المساعدون ⟵ الجزائر ⟶ المعرضون

زيان: الماضي (التاريخ) (حياة) الخونة و عملاء الاستعمار

المتمثلين في زوج حياة ،

و القتلة المجرمين

اللوحات : مقومات و رموز الوطن

الجسور : التواصل بين الماضي و الحاضر

الصدفة: أبناء الجزائر الذين يهبون في أية لحظة لإنقاذها

فرانسواز:فئة الفرنسيين المتعاطفين مع القضية الجزائرية

خالد، ناصر :شباب الاستقلال الطموح

ناصر : أبناء الشهداء المهمشين

بهية :الفئة المحايدة ، التي لا تتدخل إلا إذا طلب منها ذلك ، و لا تريد الظهور على ساحة الأحداث

.

الفصل الثاني

الشخصيات

1.تحديد الشخصيات

أ.الشخصيات التاريخية

ب.الشخصيات الأدبية

2.الأسماء

3.الملامح الجسدية

4.الأدوار الغرضية

1- تحديد الشخصيات:

الشخصية بتعبير غريماس " Greimas" هي: نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي، فالبرامج السردية تصل الأدوار العاملية ببعضها البعض وتنظم الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، "بينما تنظم البنى الخطابية الصفات أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصات"![1]

و من المعروف أن الأحداث وحدها لا تكفي لتأليف قصة بل لا بد من وجود الشخصيات التي تدور الأحداث معها أو حولها، فالشخصية هي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث ، بوصفها القائمة بالفعل ، والقاص هو الذي يمدها بالطاقة الفنية اللازمة ، و يضفي صفة الحيوية عليها ، من خلال التحرك و النمو داخل القصة . ولعل معالجة موضوع البناء الفني لنموذج الشخصية ، أمر بالغ الأهمية لأسباب واعتبارات ، تتعلق باختلاف أساليب الكتاب و تباين طرق تفكيرهم ، وتفاوتهم في تمثيل أبعادها ، و مستويات تفكيرها ، و أفعالها المعنوية المختلفة و حسب " أرسطو " فإن مكانة الشخصية تتأطر من خلال وظيفتها القصصية ، و هي تخضع لأمور أربعة : « يجب أن تكون متلائمة مع صلاحيتها و صادقة النمط ، و مشابهة للحياة و منسجمة مع ذاتها »[2] و ينبغي أن يكون ما يقوله الشخص أو يفعله هو النتيجة المحتملة لأفعاله من خلال سير الأحداث في القصة . و يرى «فورستر » بأن هناك تقارب شديد بين القاص و نموذجه الإنساني ،« فالروائي نفسه إنسان فهناك تقارب بينه و بين موضوعه ، و هذا ما ينعدم في كثير من أشكال الفن الأخرى ، و المؤرخ أيضا تربطه مثل هذه العلاقة و لو بدرجة أقل . أما الرسام و النحات فليس من الضروري أن يرتبطا هكذا ، بمعنى أنهما لا يحتاجان إلى تصوير الجنس البشري ما لم يرغب في ذلك ... أما الروائي فيمكنه أن يصنع لنا عدة كتل من الكلمات التي تصف لنا الإنسان شخصيا ، و يمنح هذه الكتل أسماء و يعين جنسهم ، كما ينسب إليهم حركات و إشارات معقولة و يجعلهم يتصرفون تصرفا مناسبا هذه الكتل من الكلمات هي الشخصيات »[3]

فقد أصبحت الشخصية تدرس من خلال الأفعال التي تقوم بها و الأقوال التي تستند إليها . وهي تحتل مكانة خاصة في النص السردي ، بل إنها تعد من أهم عناصره ، و هي في العالم الروائي : « ليست وجودا وقعيا بقدر ما هي مفهوم تحليلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة

---

[1]- Entrevernes (groupe d') « analyse sémiotique des textes », P.U.F de Lyon, France 1979, P. 99.

[2]- أرسطو:"فن الشعر" ترجمة إبراهيم حمادة، ص36.

[3]- أ.م. فورستر:" أركان القصة" ترجمة كمال عياد جا، دار الكرنك، القاهرة 1960، ص56.

على الشخوص ذوي الكينونة المحسوسة الفاعلة ››[1] فما من فعل أو حدث إلا وراءه شخصية ، تحركه ضمن حبكة فنية قد تتخذ عدة أساليب أهمها ، الأسلوب التمثيلي ، الذي يضفي على الشخصية عنصر الحيوية ، لتقوية طابع التجسيد الفني ، المتميز بالقدرة على كشف منحى العلاقات ، على امتداد النص السردي التي يطرحها القاص ، الذي « ينبغي أن يتحرك رجاله و نساؤه ، على صفحات القصة ، حركة الأحياء الذين نعرفهم أو نعلم بوجودهم ، و يجب أن يحافظوا ، على مثل هذه الحركة، طول القصة ، وأن يظلوا أحياء في ذاكرتنا ، بعد أن ننتهي من قراءتها [2]›› و هذا ما يحدث مع أبطال روايتنا المدروسة .فقد استمدت الكاتبة أبطال روايتها من الحياة المحيطة بها ،فكونت فكرة متماسكة ، منسجمة ، و مقنعة فنيا ، حيث نشعر بحريتها « و بمجرد ما يكتمل خلقها تنال استقلالها الكامل عن الواقع››.[3]

و قد لا يتعامل القاص معها بظاهر حسه ، و لكنه يتناولها بباطن حدسه حيث ينفذ إلى أعماقها ، بعرض الدوافع و الأسباب ، في صورة متكاملة ، لأن رصد دخيلة النفس ، لا تقل قيمة و لا قوة ، عن رصد الملامح ، و القسمات الخارجية ، إذ نرى من خلالها ما لا نراه في الحياة عادة ، « الإحساس بالخفي ، بالاوعي ، بالعقل الباطن›› [4]

لذا فالكاتب يجب أن يخلق دائما نماذج حية تملك خيال القارئ و تلتصق بذاكرته ، و عليه أن يبدع بقدراته الخلاقة عند تصوير شخصيات جديدة ،حتى لا يكرر النموذج السابق الذي أضحى ملكا لقارئه.[5]

والشخصية لا تنمو من وحدات المعنى و إنما تصنع من الجمل التي تنطقها أو ينطقها الأخرون عنها.[6]

الشخصية عند فيليب هامون : تعتبر نظرية هامون عن الشخصية من أهم النظريات الحديثة ، و قد حدد مفهومها بدقة عندما قال : « إن اعتبار الشخصية و بشكل أولي علامة أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع و ذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبداع أي مكونة من علامات لسانية ›› [7]

---

[1]- محمد سويرتي:" النقد البنيوي و النّص الروائي" الدّار البيضاء ، المغرب، 1991، ص70.
[2]- محمد يوسف نجم:"فن القصة"، دار الثقافة بيروت، 1966، ط5، ص90.
[3]- محمد مصرايف:" القصة القصيرة العربية الجزائرية بعد الإستقلال"، المكتبة الشعبية، الجزائر، 1982، ص93.
[4]- سهير القلماوي " محاضرات حول نظرية الرواية " جامعة القاهرة،1973، ص11.
[5]- فاطمة موسى: "في الرواية العربية المعاصرة"، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة 1972،ص195.
[6]- عزيزة مريدان:" القصة و الرواية " دار الفكر، دمشق ، ص27.
[7] - Barth W.kayser, book .ph.hamon :" poétique de récit " Édition de seuil, paris, 1977, p117.

و نفهم من هذا التعريف أن هامون يعتبر الشخصية بمثابة الدليل اللغوي ، يتكون من دال ومدلول . أي الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة (دال + مدلول) تتسع لتصبح قادرة على احتواء جميع مكونات النص ، بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية مستقل عن المرجع ،لا تراعى فيه إلا المعطيات النصية الملتفظ بها داخل النص.

يتضح مما سبق أن هامون يرفض النقد التقليدي و الثقافة المتمركزة حوله هذا من جهة ومن جهة أخرى ، فقد اعتمد على اللسانيات في تحديده لمفهوم الشخصية و هو يرى بأن للشخصية و وظيفتان: الأولى نحوية مستقاة من النص و الثانية أدبية مستوحاة من المنظومة الثقافية و الجمالية التي ينتمي إليها النص .

و هي مرتبطة بنسق سيميائي خاص والقارئ يعيد بناءها كما يقوم النص بدوره ببنائها.

و قد يسهم هذا في تطوير الحدث الذي يجعلنا نشعر فترة من الوقت أن منطقها و عواطفها ، مرتبطة بنا.[1]

فالروائي الفذ يجب أن يكون قادرا على ابتكار الشخصيات الروائية المترعة بالحيوية و الفحوى ، و التي من شأنها أن تعيش في ذاكرة المرء ، و تندمج مع ضميره بحيث تكاد أن لا تنسى ، لشدة حصانتها، و لا بد من التعرف على الشخصية من الداخل ، و لعل من أهم الفروق التي تميز الرواية الحديثة عن السيرة الشعبية يتلخص في أي الرواية الحديثة تعنى بالحبكة ، أو بالأحداث ، بدلا من الشخصيات.[2]

و مما هو جدير بالملاحظة أن الشخصية الروائية القوية مؤهلة على الدوام بجملة من الخصائص أو الصفات ، و ليس بصفة واحدة ، وزيادة على ذلك فإن الشخصية الجذابة أو الواضحة ، هي التي تكون حية و نامية أو متحولة ، أي تقبل التغيير الذي هو نقلة عميقة تطرأ في النص الروائي.[3]

و يتلخص معيار قوة الشخصية ، أو قوة تأثيرها في قدرتها على الدخول إلى وجدان القارئ حيث « تتمتع بحضور لا يقل كثافة عن الحضور الكائنات العينية المحسوسة »[4] والشخصية القصصية القصصية مرتبطة بوسط اجتماعي معين ، يصارع فيه القوى ، بشكل يفضي به إلى تحقيق موقع ه من الحياة الاجتماعية برموزها المختلفة « فهو يتطور مع المهام التي تطرح أمامه ، لأنه ينمو في

---

[1]- برناردي فوتو:" عالم القصة"، ترجمة مصطفى هدارة، عالم الكتب القاهرة، 1969، ص156.

[2]- يوسف سامي اليوسف:" مقال في الرواية "، دار كنعان، دمشق،ط1، 2002 ص40.

[3]- المرجع السابق ص40.41.

[4]- المرجع السابق ص41.

الصدمات التي يناضل من أجل حلها ، بما ذلك الصدمات التي تنشأ في داخله هو نفسه. [1] مثلما حدث مع بطل رواية عابر سرير« زيان ››

الشخصية عند بروب : لقد اهتم بروب بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية، مع تقدير أفعالها وجميع الأعمال الصادرة عنها و قد أدت هذه الدراسة ثورة حقيقية أولت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون ، و يعرف تحليل فلاديمير بروب في الدراسات الشعبية بصفة خاصة ، بالتحليل الوظائفي نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة و هي : « فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل›› [2]

لذلك بروب لاحظ على مدونة الحكايات البالغ عددها مائة حكاية أنها تتضمن نوعان من القيم واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة ، و أخرى متغيرة تتضمن أسماء الشخصيات وصفاتها و أسماء الأماكن التي تتنقل إليها ، و من هنا بدأ بروب خطة عمله القائمة في الأساس على القيم الثابتة ، أي على وظائف الشخصيات التي أعطاها أسماء مصدرية ، مثل المنح ، الفقد ، المن ع، إذ أعتبرها أهم من الشخصيات نفسها ، و توصل إلى حصر هذه الوظائف في إحدى و ثلاثين وظيفة ، كما رأينا ذلك في القسم النظري من هذه الدراسة وقد لاحظ بروب أن القائمين بالفعل يقومون بأفعال معينة ، و هذه الملاحظة جعلته يقوم بتوزيع الوظائف على الشخصيات ، وقد سماها دوائر فعل الشخصية و هي السبعة : 1- دائرة فعل البطل ، 2 – دائرة فعل الشرير ، 3 – دائرة فعل المرسل ، 4 – دائرة فعل المساعدة ، 5- دائرة فعل الشخصية المرغوبة ، 6 – دائرة فعل البطل المزيف ، 7 – دائرة فعل المانح ، وكل دائرة من الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار يمكن أن تقوم بها شخصية من الشخصيات السبع .

و نلاحظ أن بروب قد أدرك في مرحلة متقدمة جدا أهمية فعل الشخصية بالرغم من إغفاله أهمية تحوله و تغيره ، و ذلك عندما حصره في إحدى و ثلاثين وظيفة ، مما جعله يتلقى مجموعة من الانتقادات من أهمها ، اعتباره الوظيفة عنصر أساس في السرد ، أي اعتبار ما تفعله أهم من هويتها و صفاتها .

---

[1]- هورست ريديريكو" الفعل و الانعكاس" ترجمة فؤاد مرعي، دار الفرابي، بيروت، 1977، ص116.

[2]- فلاديمير بروب:"موفولوجية الحكاية الشعبية"، ترجمة ابراهيم الخطيب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986،ص77.

و كذلك اعتباره أن الأفعال أهم من الأسماء . و رغم ذلك فلا يمكن بأي حال تجاهل أهمية جهود بروب في تصوره لهيكلة الحكاية العجيبة ، و تبعا لذلك مكينزمات بناء الشخصيات وتبلورها كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي.[1]

أي الشخصية بوصفها دالا ، و قد كان بروب يعني تماما أهمية هذا الدال (اسم الشخصية ، لقبها بيتها) يقول بروب « لقد فصلنا بدقة ، فيما مضى ، بين السؤال عمن يقوم بالفعل في الحكاية ، و السؤال عن الأفعال نفسها ، و تسميات الشخصيات و خصائصها المتغيرة في الحكاية ، و نعني بكلمة خصائص ، كافة الخصائص الخارجية للشخصيات ، عمرها وجنسها و مكانتها ، و مظهرها الخارجي و خصائص هذا المظهر ››[2]

الشخصية عند سوريو : انطلاقا من الدراما أعطى " سوريو" أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات ، و يتكون نموذج سوريو من ستة وحدات هي المرسل ، المستفيد و المساعد ، وقد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية وتمتاز هذه الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها فهناك البطل ، و هو متزعم اللعبة السردية ، أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث إنطلاقته .و إلى جانب البطل هناك البطل المضاد و هو القوة المعاكسة التي تعرقل قوة البطل الأول ، أما الموضوع فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل ، و يمكن لهذا الموضوع أن يتطور وأن يجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل و هو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع و يكون هناك دائما مستفيد من الحدث و هو المرسل إليه ، و هو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة و كل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعدة من القوة السادسة التي يسميها المساعد.[3]

و نلاحظ أن إتيان سوريو قد استفاد كثيرا من النموذج البروبي ، و يظهر ذلك في استعارته بمصطلح الوظيفة .

الشخصية عند غريماس : تجاوز غريماس الوضع الداخلي للشخصية (رأي الشخصية بوصفها وحدة معجمية) إلى الوضع الخارجي أي أنه تجاوز المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي . فقد أستخدم غريماس مصطلح "العامل"- actant - و الممثل – acteur - ، فالعامل هو نوع من

---

[1]- سعيد بن كراد:"سيميولوجيا الشخصيات السردية، رواية الشّراع والعاصفة لحناميًّا نموذجا"، دار مجدلاوي، الأردن، ط1،2003، ص31.

[2]- فلاديمير بروب:"موفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية"، ترجمة ابراهيم الخطيب، ص172.

[3]- معلم وردة:" الشخصية في السيميائية السردية" محاضرات الملتقى الرابع، جامعة بسكرة،2006، ص314.

الوحدات التركيبية ، ذات ميزة شكلية خالصة ، يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عناوين ، حتى لو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية.[1]

و يرجع غريماس العامل إلى بعض التصورات الخاصة بالتركيب ، التي تقوم على تمفصل الملفوظ البسيط ، و الذي يتكون من عناصر مثل ، الموضوع ، المحمول ، إلى و ظائف ، وقد استبدل غريماس مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية لأنه رأى أن العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات و الأشياء و حتى التصورات ، على العكس من مصطلح الشخصية الخاصة عادة بالإنسان . و ميز غريماس بين نوعين من العوامل:

1- عامل التواصل: و هي خاصة بالكلام الملتفظ به ، و هي : الراوي ، و المروي له والمتكلم والمخاطب .

2- عوامل السرد: و هي الفاعل ، الموضوع / و المرسل و المرسل إليه ، و على المستوى النحوي ميز داخل هذا النوع بين العوامل التركيبية و هي تلك المسجلة في برنامج سردي مثل فاعل الحالة ، وفاعل منجز و بين العوامل الوظيفية و هي تلك العوامل التي تشكل الأدوار العاملية لمسار سردي معروف . و الملاحظ على العامل أنه قابل لأن ينهض بعدد من الأدوار العاملية تعرف هذه الأدوار بموضعها في السلسلة المنطقية للسرد أو بمساهمتها الصيغية .

والرواية التي نحن بصدد دراستها تعتبر رواية أدبية اجتماعية وفي نفس الوقت تتخللها إشارات تاريخية إلى بعض الأحداث التي مرت بها الجزائر في فترة من فتراتها الماضية (الثورة التحريرية ومرحلة ما بعد الاستقلال ثم العشرية السوداء).

إلا أنها لا يمكن أن نعتبرها مرجعية تاريخية بأي حال من الأحوال لكونها تعرضت لهاتين الفترتين (الثورة والمرحلة التي تليها) من وجهة نظر واحدة. حيث أن الأديبة لم تكتب التاريخ بل كتبت وجهة نظرها في بعض الأحداث التي عرضتها في روايتها من زاوية معينة حسب رأيها.

فهذه الرواية وإن تحدثت عن فترة من فترات الجزائر فهي ليست تاريخية تعليمية، بل هي أدبية فنية، وبالتالي فإن شخصياتها أدبية محضة من اختلاق المؤلفة وإنتاج خيالها، وعلى الرغم من كون هذه الرواية أدبية، فهي لم تخلو من الشخصيات التاريخية بل كان لها نصيب منها.

فالرواية تحتوي على صنفين من الشخصيات:

- الشخصيات التاريخية.

---

[1] - Algirdas julien Grimas et joseph courtes : sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage, hachette livre, paris, 1993, p03.

➢ الشخصيات الأدبية.

أ.الشخصيات التاريخية :

لقد وظفت الكاتبة بعض الشخصيات التاريخية في روايتها حتى تعطي للهدف الذي تعبر عنه بعدا خاصا ، يساعد على الإحاطة به فهي شخصيات مرجعية [1] تحيل إلى معنى تام تتضمنه ثقافة ما، و يؤدي هذا التوظيف مهمته حسب ثقافة القارئ ومستواه الفكري .

و لعل أهم السباب توظيف هذه الشخصيات هو تشابه الشخصيات الأدبية ، مع هذه الشخصيات التاريخية ، حتى يعطى لها نوع من القوة و التأثير و الأهمية ، فهذه الشخصيات التي سيرت الرواية ليست عادية بل هي من فئة المثقفين و الأدباء و قد مرت بظروف استثنائية جعلت منها تشبه أبطال الأساطير إلى حد بعيد .

و فيما يخص روايتنا هذه نلاحظ أن الشخصيات التاريخية الواردة فيها تتمثل في بعض الأسماء التي شاركت في الثورة التحريرية:

أحمد بن بلة ، محمد بوضياف ، و بومدين و مصطفى بن بولعيد.

و نلاحظ أنها وردت على سبيل الذكر أي أنها لا تشارك في الأحداث ، كما نجد كذلك أسماء لعلماء و مكتشفين و مخترعين و أدباء و شعراء عرب و غربيين، كسالفادور دالي ، وبول إلوار ، و بورخيس و جان جنيه ، و بول فارلين ، و روسو ، وأرخميدس ، و بيكاسو وبروست و فريد ، و أمل دنقل ، و كاتب ياسين ، و عمر بن أبي ربيعة ...إلخ فالرواية كانت حافلة بهذه الأسماء لأن الكاتبة وظفت هذه الأسماء لتعقد مقارنات بينها و بين شخصيات هذه الرواية .

ب.الشخصيات الأدبية:

إذا كانت الشخصيات التاريخية واضحة المعالم لأن التاريخ يحتفظ لها بعلامات تحددها فإن الشخصيات الأدبية أو العادية على العكس من ذلك ، فهي على الرغم من كونها مرجعية أيضا مثل الشخصيات التاريخية " أي تحيل إلى معاني تامة و ثابتة ، و أدوار وبرامج و استعمالات نموذجية مقننة " [2] إلا أنها من صنع المؤلف و خياله الواسع فعلامتها كلها من عند المؤلف ، وبالتالي فهي ليست مطابقة لشخصيات معينة قامت بأفعال بعينها في فترة زمنية ما . و لذا فإن كيان هذه الشخصية الأدبية لا يكتمل إلا بانتهاء هذه الرواية، لأنها بناء يتشكل تدريجيا في فكر القارئ.

---

[1] -Hamon (Philippe) « pour un statut sémiologique du personnage in « poétique du récit . » Ed du seuil . col points . Paris 1977

[2] - Hamon (Philippe) « pour un statut sémiologique du personnage P.126

2.الأسماء:

كل مؤلف يختار أسماء شخصياته عن قصد، و ليست الأسماء إلا مفاتيح لشخصيات الناس و رموز حقيقية لها.

و لهذا فإن الاسم في أي عمل فني يمثل علامة فاعلة في تحديد " السمة المعنوية " لهذه الشخصية أو تلك ، بل هو الدعامة التي يرتكز عليها بناء الشخصية و وضوح النص دى القارئ ، إذ انه إلى جانب تحديده و تميزه لهذه الشخصية أو تلك " قد يرمز إلى حقيقتها "[1].

و الشخصيات الواردة في هذه الرواية هي :

1.زيان : المجاهد الذي فقد ذراعه أثناء معركة من معارك الثورة الجزائرية و نقل إلى مستشفى تونس للعلاج حيث تحول إلى رسام كبير . و قد وقع في حب " حياة " ابنة قائده في الثورة .

2.خالد بن طوبال : الشاب المصور الصحفي الذي لم يذكر في الرواية اسمه الحقيقي وقد انتحل اسم " خالد بن طوبال " بطل رواية قرأها، ليوقع به صوره التي ينشرها في الجرائد ، و هو حبيب " حياة " الأول . و هو سارد أو راوي الرواية التي نحن بصدد دراستها، وهو يروي بصيغة المتكلم، وصيغة المتكلم إضافة إلى كونها رمزا دلاليا، "فإنها تجعل من الوهم حقيقة و إثباتا و انطلاقا من اعتبار ال "أنا" دلالة أو إشارة، فهي تحيل وضع الناطق إلى وضع وجودي، وإلى الحقيقة معناها، إذ أنا " الأنا " كل كامل، ولكنها في الآن ذاته ليست غير ذلك الشخص الذي يقول "أنا"، أو بعبارات أخرى لا يستطيع الإنسان أن يحدد "الأنا" معجميا" [2] و شخصية الراوي هي شخصية محورية في القصة.

3.حياة : الفتاة الكاتبة ابنة الشهيد عبد المولى .

4.ناصر: شقيق حياة الشاب الفار من بلده إلى ألمانيا ثم باريس المطارد بتهمة الانتماء إلى جماعات متطرفة .

5.مراد: شاب صحفي كبير ، و هو مدير دار للنشر في الجزائر

6.فرانسواز : سيدة فرنسية جميلة تعمل موديلا للرسم في معهد الفنون الجميلة بباريس إلتقى بها زيان عند قدومه إلى باريس و أصبحت صديقة له ، ثم صديقة خالد من بعد ذلك .

---

[1] - Goldenstein (JP) « pour lire le roman . » Ed de Bock et Duculot Bruxelles / paris 1985

[2]- رولان بارث" النقد البنيوي للحكاية" ترجمة، أنطوان أبو وزيد، عويدات، بيروت، 1988، ص 18.

و نلاحظ على هذه الأسماء أنها عربية كلها ، ماعدا اسم واحد هو " فرانسواز " و كل هذه الأسماء ذات معاني جميلة و رفيعة .

1.زيان : اسم فاعل من المصدر " تزيين " بمعنى تحسين و تجميل .

2.خالد : اسم فاعل من المصدر " خلود " و الخالد هو الذي لا يضمحل أو ينسى ، و هو اسم لصحابي جليل كان له أثر كبير في تاريخ المسلمين .

3.حياة : مصدر حيا يحي حياة - و هو ضد الموت - بكل ألوانها و أفراحها وأتراحها ، فهو معنى مفتوح و شامل لا حد له سوى الموت و تجدر الإشارة إلى أن هناك شخصيات في الرواية لم تذكر بأسمائها بل بوظائفها أو علاقتها بشخصيات أخرى فقط ، رغم أن لهذه الوظائف دور كبير في سير الأحداث سلبا أو إيجابا و هذه الشخصيات غير المسماة هي :

والدة حياة وناصر.

جدة خالد و والده

زوج حياة

زوجة خالد

4.فرانسواز : اسم مسيحي غربي من فرنسا التي حاربت الجزائر .

.ناصر : اسم فاعل من ناصر يناصر ، مناصرة بمعنى دافع عن شيء و وقف إلى جانبه .

6.مراد : اسم مفعول من " أراد يريد " إرادة . و المراد هو الهدف المقصود .

ولمعرفة العلاقة بين معاني هذه الأسماء و حامليها لا بد من التسائل هل تحمل هذه الشخصيات في صفاتها معاني هذه الأسماء ؟

و الملاحظ على هذه الأسماء أنها ذات دلالة و مغزى، فالخلود و المناصرة و الحياة، حقل دلالي مركز يتآزر بعمق مع المادّة اللغوية حتى لا تصبح هذه الأسماء مجرد علامة اعتباطية تطبع الشخصية شكليا و حسب، ومما لا شك فيه فإن الأسماء عند أحلام مستغانمي تحمل طاقة رمزية مكثفة، وهذا يعد نوعا من أنواع الإحياء و خلق الفرد.[1].

فالصفات المعنوية تظهر في النص القصصي تدريجيا و حسب مشاركتها في الأحداث وتصرفاتها أمام مواقف معينة ، و هذه الصورة التي يشكلها القارئ عن هذه الشخصية أو تلك

[1]- أوستن واراين :" نظرية الادب" ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة الطرابيشي، بيروت، 1972، ص285.

تكون إما بطريقة مباشرة أي عندما يقوم الكاتب بوصفها ، أو بطريقة غير مباشرة ، أي حسب رأي هذه الشخصيات و حديثها عن بعضها البعض .

و لمعرفة مدى تشابه هذه الشخصيات مع بعضها البعض يجب تصنيفها

1.على مستوى وظائفها و أعمارها

فئة الفنانين	فئة الصحفيين
زيان حياة فرانسواز	خالد مراد

أما ناصر فلا مكان له بين هاتين الفئتين .

و فرانسواز و إن لم تكن رسامة فهي موضوع للرسم أي لها علاقة مباشرة بهذا الفن .

فئة الشباب	فئة متوسطي العمر
زيان حياة خالد ناصر	زيان فرانسواز

و لعل أول ما يربط بين كل هذه الشخصيات هو الفضاء المكاني الجغرافي ، حيث أن جميع هذه الشخصيات من مدينة جزائرية واحدة هي قسنطينة ثم تم سفرها إلى مدينة باريس الفرنسية – ما عدا فرانسواز السيدة الفرنسية التي تعيش في باريس – و بالتالي هناك عنصر آخر يربط بين هذه الشخصيات هو اللهجة القسنطينية المميزة.

بالإضافة إلى عناصر الثقافة ، لذلك فقد استطاعوا التأثر بالبيئة الاجتماعية المحيطة بهم، فعرفوا بشدة الحساسية و التعلق بوسطهم الاجتماعي رغم اغترابهم وبعدهم عن الوطن خاصة "زيان" - بما لهم من موهبة عقلية خاصة مستمدة من معارفهم،" لأن الثقافة و الوعي و العمل الفني و الفلسفة، تشكل جزءا لا يتجزّأ من العلاقات الاجتماعية و الحضارية" وهذا يظهر جليا من خلال أعمال "زيان".[1]

[1]- جمال شحيد:" في البنيوية التركيبية" ، دراسة في منهج لوسيان جولدمان" دار ابن رشد، بيروت 1982.

و على هذا المستوى إذا هناك فئة للفنانين و أخرى للصحافيين ، و هناك أيضا فئة للشباب وأخرى للكهول ، فحياة و مراد و ناصر و خالد لا يزالون في عنفوان الشاب أما زيان فهو في مرحلة الكهولة و فرانسواز و إن كانت أصغر منه إلا أنها تسير نحو الكهولة .

" كانت إمرأة بفصلين : ربيع شعرها المحمر و خريف شفتيها الشاحبتين "[1]

و أما المستوى الثاني الذي تصنف ضمنه هذه الشخصيات فهو توزيعي دلالي "تأهيلي ووظائفي " [2].

أي معرفة فترات ظهور هذه الشخصيات في النص و تأثيرها في هذه الأحداث . و لذا سندرس كل شخصية على حدى .

-خالد : هو الذي يروي هذه النص الروائي ، بمعنى آخر هو سارد الرواية، و لم يذكر اسمه الحقيقي في الرواية أبدا أما "خالد " هو اسم انتحله من رواية قرأها ليوقع به صوره التي ينشرها في صحائف الجرائد ، و هو مصور صحفي ناجح بدليل أنه حصل على جائزة أحسن صورة في مسابقة (فيزا الصورة) التي تقيمها باريس - وهي صورة لطفل يجلس قرب بيته الذي قتل المجرمين كل من فيه، و غير بعيد عن الطفل هناك جثة كلبه.

و قد توفيت والدة خالد و هو طفل صغير و تزوج والده من امرأة أخرى.

تزوج خالد من امرأة لم تكن في مستوى طموحه و ثقافته فظل يعيش معها حياة عاطفية غير مستقرة إلى أن التقى " بحياة " التي كانت تعيش في فيلا فخمة أمام محمية مازفران بالجزائر العاصمة . التي قضى فيها " خالد " سنتين مع زملائه الصحافيين عندما قررت الدولة حمايتهم من المجرمين أثناء حملة اغتيال الصحافيين.

و هذا التأصيل يكرس التعارض بين

الوفاء /الخيانة

فبحكم زواجه من امرأة لم تؤذه في حياتها أبدا كان عليه أن يكون مخلصا أمامها .

و يتصل هذا المحور بمحور آخر .

الاختيار/ الإلزام

---

[1]-الرواية، ص. 82.

[2] - Hamon (Philippe) « pour un statut sémiologique du personnage P.142

فزواجه من هذه المرأة لم يكن باختياره بل كان مجبرا على ذلك بقيد من عائلته ، فهو لم يكن حرا في اختيار زوجته .

و في هذا الصدد يشبه " حياة " التي تعيش هي الأخرى مع زوج لا يربط بينها و بينه إلا عقد على الورق .

و في مسألة الزواج هو يتعارض مع عدد من الشخصيات :

خالد	الآخرين
رجل متزوج لا يحب زوجته	مراد
	زيان
	غير متزوجين " عزاب "

و هناك محور آخر يظهر من خلال وظيفة خالد

الخوف / الاستقرار

فبحكم وظيفته كان دائما خائفا من المجرمين الذين كانوا يغتالون الصحفيين إلى درجة أنه كان يفرض على زوجته تناول حبوب منع الحمل خوفا من موته و بقاء ابنه وحيدا مثله.

و بحكم الوظيفة يظهر محور آخر يبرز التأصيل هو :

الترحال	الاستقرار
من مكان إلى آخر	في مكان واحد

هنا يظهر تعارض آخر مع شخصيات أخرى

خالد	زيان
يرحل إلى باريس باختياره للحصول على	مراد
جائزة	ناصر
	يقصدون باريس مجبرين
	هروبا من ظروف قاهرة

هكذا إذا ظهرت علامات كثيرة مكونة لشخصية " خالد " تميزه عن الآخرين هي أنه:

- مصور صحفي ناجح .
- مضحي في سبيل مهنته إلى درجة إصابته بعاهة في ذراعه.
- عدم استسلامه رغم الظروف الأمنية التي كانت تهدد حياته.

- مسؤول عن زوجته (رغم خيانته لها)

- يتيم الأب

- ذاق مرارة البعد عن العائلة و الإقامة في محمية.

- زيان : الرسام الجزائري الكبير الذي شارك في حرب التحرير فقد ذراعه ، و قرر بعد الاستقلال العيش في باريس مكتفيا بما كان يكسبه من مَعرضه غير آبه بالثراء الذي يمكن أن يحققه لو أنه عاد إلى الجزائر . و قد كان يتيم الأم منذ طفولته المبكرة ، و وقع هو الآخر في حب " حياة " – ابنة قائده أيام الثورة – التي التقى بها و هي تزور أحد معارضه التي كان يقيمها في باريس . و قد كان حبا فاشلا لان " حياة " تزوجت من رجل آخر ، و قد انتهى به الأمر إلى المرض الخبيث و الإقامة في المستشفى و هنا يتفق زيان مع خالد في كون كليهما كان يتيما ومصابا في ذراعيه و قد أحبا المرأة ذاتها .

- لكنه يتعارض معه في كونه جاء إلى باريس فارا من ظروف لم تناسبه و رآها مهينة لكرامته في بلده الذي كاد يموت من أجله في يوم من الأيام .

أما الثاني فقد جاء إلى باريس لتكرمه على جائزة أحسن صورة .

و هنا تبرز محاور أخرى في شخصية زيان :

الوحدة و العزوبة / الزواج و الارتباط

الغربة / العيش وسط الأهل

الإقامة في مستشفى / الإقامة في منزل

و لأن زيان وحيد يقيم في مستشفى بسبب المرض فإنه يختلف مع خالد في هذه النقطة كذلك الذي كان متزوجا يتمتع بصحته. .

و قد برزت أمور أخرى تخصه منها :

- **اليتم :** و هو محور دلالي يتواتر في الرواية ، فَقَدَ خالد والده صغيرا ، و فقد كل من ناصر و حياة أباهما الذي مات شهيدا في حرب التحرير " اليتم كالعقم يجعلك تغار من حيوان"[1]

وبالإضافة إلى يتم الأعضاء " الإعاقة " هناك يتم الوطن " الغربة "

---

[1]- الرواية، ص48 .

- **الإعاقة**: زيان فقد ذراعه في سبيل وطنه و قد أصيب خالد كذلك في ذراعه أثناء تأديته لواجبه المهني . و لكنه يتعارض مع شخصيات أخرى على هذا النحو:

الإعاقة من الذراع	سلامة و صحة الذراع
الحرمان من اليد	التمتع بصحة جميع الأعضاء
الإحساس بالنقص و شفقة الآخرين	عدم الإحساس بالنقص أو الشفقة
زيان ، خالد	الثقة بالنفس
	حياة ، ناصر، مراد ، فرنسواز

- **الفن**: زيان فنان مثقف جدا وهو خريج المعهد الفرنسي للرسم، وهو يتفق من ناحية الثقافة مع شخصيات أخرى كحياة ومراد وخالد وفرانسواز، أما من ناحية الفن فهو يتفق مع "حياة" فقط فهي كذلك كاتبة أديبةوهما في هذا يتعارضان مع بقية الشخصيات:

الفن	المهن الحكومية (الصحافة)
زيّان (الرسم)	خالد،
حياة (التأليف)	مراد

حياة: فتاة مثقفة جدا وهي كاتبة أدبية وهي ابنة الشهيد "الطاهر عبد المولى" الذي لم تعرفه أبدا، وقد تمنت لو كانت ابنة رجل عادي يعطف عليها ويغمرها بحنانه بدل أن تكون ابنة بطل يعرفه الجميع ولم تعرف حنانه في حياتها.

وقد التقت حياة "بزيان" في باريس وهي تزور أحد معارضه، فوقع في حبها زيان لأنه رأى فيها وطنه الذي عاش محروما من دفئه وتعلقت به لأنها وجدت فيه حنان والدها الذي لم تراه في حياتها وهي تتعارض مع زيان في هذه النقطة، فقد أحبها زيان كأنثى وأراد الارتباط بها، أما هي فأحبته كأب.

الحب	الأبوة
العشق	العطف والحنان
الارتباط بالزواج	تعويض النقص الأبوي

أما خالد فقد أحبته كرجل قبل أن تلتقي بزيان، وكتبت عنه رواية بعد أن اعتقدت أنها شفيت من حبه، لكنها أدركت أنها ما زالت تحبه عندما التقت به – صدفة في باريس- مرة أخرى[1]

ونذكر بعض الصفات الأخرى التي ظهرت على شخصية حياة:

- الحرمان العاطفي: حرمانها من رعاية والدها في صغرها ثم زواجها من رجل يكبرها سنا، ولا يمت لثقافتها بصلة، جعلها تكون امرأة خائنة لزوجها مع حبيبها خالد، وهذا ما تشترك فيه مع خالد فهو كذلك يخون زوجته.

- العقم: حياة امرأة لا تنجب أبناءا فهي امرأة عقيم تعيش تعاسة الحب وتعاسة الحرمان من الأبناء. "فكانت شَفَتَاي تلعقان لثماً دمع العقم المنحدر على خديها مدرارا كأنه اعتذار".[2]

- حياة الرفاهية والرّغد:

فقد وفر لها زوجها الثري كل أسباب الرغد: المساكن الفخمة وسيارة بسائق... لكن كل هذه الأسباب لم تجعلها سعيدة.

- الكرم والسخاء: حيث أنها تقدم هدايا غالية الثمن لخالد، حتى يقدمها هو الآخر لزوجته، وهي هنا تلتقي مع خالد الذي اشترى لها فستان سهرة في باريس، بثمن يعادل مرتبه في الجزائر لعدة شهور، رغم أنه لم يكن يدري بأنه سيراها مرة أخرى.

وكذلك تلتقي مع فرانسواز التي لم تكن تتردد في فتح بيتها لمساعدة الآخرين: "ارتأيت أن استقبلها في بيتي لحاجتها إلى دعم نفسي كبير بعد هذه المحنة"[3] فقد استقبلت في بيتها زوجة مدير الفنون الجميلة في الجزائر بعد أن اغتيل زوجها.

– فرانسواز: امرأة فرنسية، مثقفة جدا في حدود عالمها الذي يدور كله حول الرسم، فهي تعمل كموديل للرسم في معهد الفنون الجميلة.

حيث التقى بها زيان هناك فأصبحا صديقين.

وكانت فرانسواز امرأة خفيفة الظل لا تتردد في مساعدة الآخرين، طيبة إلى حد بعيد، وكانت تعرف الكثير عن تاريخ الجزائر. وهنا يظهر محور دلالي آخر في شخصية فرانسواز فرغم كونها فرنسية إلا أنها كانت من أنصار ثورة الجزائريين "شعرت برغبة في أن أظم إلى

---

[1]- الرواية، ص 9.

[2]- الرواية، ص: 20.

[3]- الرواية، ص77.

صدري هذه المرأة، التي نصفها فرانسواز ونصفها فرنسا، أن أقبل شيئا فيها، أن أصفح شيئا فيها"[1]

فرانسواز	فرنسا
الطيبة	عدوة الجزائر
الخدومة	قتلت أبناء الجزائر وقامت بتشريدهم
صديقة الجزائريين	
متضامنة مع ثورتهم	

- مراد: كان شابا مثقفا ومعروفا باتجاهاته اليسارية وتصريحاته النارية ضد المجرمين[2]إضافة إلى دار النشر التي كان يديرها. لكن جرأته جعلته مطاردا من طرف السلطات، فقد لفق له "زوج حياة" تهما كافية تبيح قتله لأنه قام بفضح جرائم هذا الرجل وتجاوزاته، فاضطر مراد للهجرة إلى ألمانيا ثم إلى باريس.

وكان مراد شخصية مرحة هازئة بالحياة غير مبالية، غير خجولة، وهو هنا يتعارض مع زيان وخالد، ويظهر هنا محور العصبية/ الهدوء

مراد	خالد وزيان
العبث	الهدوء والجد
الفوضى، الصخب	الرصانة والترتيب
السخرية	
المجون	

ناصر: شقيق حياة، كان دائم الخوف من الفشل، حيث أنه يحمل على عاتقه عبء اسم أبيه، كان شابا نقيا لم تستطع الغربة أن تلوثه وتعفنه، وقد اتهم ناصر بالانتماء إلى جماعات مشبوهة مما اضطره إلى العيش خارج الوطن، "لأن أباه لم يورثه شيئا غير اسمه".[3]

وهنا يلتقي ناصر مع زيان ومراد وهو يتعارض معهما في تدينه الواضح

ناصر	خالد، مراد، زيّان

---

[1]- الرواية، ص59.

[2]- الرواية، ص67.

[3]- الرواية، ص118.

التدين	الشهوات
الصلاة	الشرب
البراءة	معاشرة النساء
البعد عن الشرب والمجون	التلوث بمخلفات الغربة

3- الملامح الجسدية:

يؤثر المظهر الخارجي تأثيرا مباشرا وقويا في السمات المعنوية للشخصيات، ويظهر هذا في روايتنا من خلال الوصف المباشر لبعض الشخصيات:

فزيان: كان جميل المظهر وسيما تلك الوسامة القسنطينية المهربة في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء وشعر يطغى عليه السّواد، كانت له عينان طاعنتان في الإغراء، وكان عندما يبتسم يبدو في أوج جاذبيته.[1]

وإذا كانت هذه الشخصية قد استفادت من الوصف الفزيولوجي المباشر فلأن لها دورا فعالا في تحريك البرامج السردية.

والشخصيات الأخرى لم تحظ بهذا الوصف غير أنه يمكن استنتاج ملامحها، فبالنسبة لخالد يمكن اعتباره وسيما هو الآخر مما يفسر إعجاب فرانسواز به علاوة على حب حياة له.

أما مراد فلم يكن يتمتع بهذه الوسامة، لذلك كان يستخف بالجمال متجاوزا بذلك عقدته "... ثم بسخريته الجزائرية المحببة إلى قلبي راح يمازحني مدّعيا بأنني نسيته عندما حصلت على جائزة لجيفة كلب بدل أن أصور وسامته التي دوّخت الأوروبيات، حتى أصبحت سيارة الإسعاف تسير وراءه لإخلاء من يقعن مغمى عليهن لدى رؤيته".[2]

وهكذا فإن تعارض خالد و مراد على المستوى الجسماني الفزيولوجي من حيث الجمال (الوسامة) والقبح (الدّمامة) يجد امتدادا على المستوى النفسي الوظائفي. فمراد كان شخصية متجاسرة، تقحم الجنس في كل شيء هذا ما فعله ليلفت انتباه فرانسواز حين أخذ يفسر لوحات زيان تفسيرا فرويديا[3] ، فقد جعل مراد من مناوراته الفحولية التي كانت تحوم حول فرانسواز بديلا عن وسامته. وقد نجح في شدها بعد أن كانت لا تلقي له بالا. أما خالد فلم يكن في حاجة لأية مناورات لـيلفت انتباهها منذ بداية لقائه بها.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 106.

[2]- الرواية، ص: 91.

[3]- المصدر السابق، ص: 95.

أما ناصر فقد تم وصفه بالجمال بشكل مباشر دون الخوض في تفاصيل هذا الجمال. "جميل ناصر، كما تصورته كان "[1] وهذا الجمال الجسماني كان يفوقه جمال روحه فقد كان نقيا، هادئا رصينا يدافع عن قناعاته بصوت منخفض.

أما بالنسبة للشخصيات النسوية فقد استفادت فرانسواز من الوصف المباشر فهي جميلة شعرها أحمر، شفتاها رفيعتان، ولا شك في أن قوامها كان رشيقا بحكم عملها كموديل للرسم.

أما حياة فلم تستفد من التفصيل المباشر لملامحها الجسدية، بل وصفت بفتنتها الغريبة التي لا منطق لها، فهي "لم تكن الأجمل حتما ما كانت الأجمل، ولكنها كانت الأبهى، كانت الأشهى ".[2]

وهذه الفتنة الغريبة تشبه غرابة شخصيتها فهي "تتقمص نساءا من أقصى العفة إلى أقصى الفسق، من أقصى البراءة إلى أقصى الإجرام"[3] "كنت أحب جرأتها،حينا وحينا حياءها".[4]

ويبدو على حياة أنها شخصية مميزة مثيرة للدهشة:

وبهذا فقد احتجب كيانها الجسماني، في حين ظهرت بصفات ذهنية وملامح فكرية ذلك لأنه "من الضروري للشخصية أن تكون فريدة، و أن ترتفع إلى درجة النَّمطية، في وقت واحد ! ومن الضروري للشخصية أن تتميز بصفات خاصة، حتى تظل منفردة، و أن تتمتع في الوقت نفسه بالعمومية، حتى تصبح كونية ذات طابع غير محدّد يثير الدهشة"[5]

والأوصاف التي ذكرت في الرواية أكثر من غيرها هي التي تتعلق بالأخلاق، أي الصفات السلوكية التي تتعلق بالأمزجة والطبائع، وقد تميزت هذه الشخصيات بصفات ساهمت بدورها في التأثير على أحداث الرواية واتجاهها العام.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 181.

[2]- الرواية، ص: 211.

[3]- المصدر السابق، ص: 189.

[4]- المصدر السابق، ص: 192.

[5]- آلا نروب جريبة:"نحو رواية جديدة" ترجمة مصطفى ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 35.

4- الأدوار الغرضية في الرواية:

رأينا في الصفحات السابقة بعض المحاور الدلالية التي تتضمنها الرواية، وكيف يمكن أن تتجسد هذه المحاور التي هي في واقع الأمر امتداد لبعض الصفات أو المؤهلات الخاصة بهذه الشخصية أو تلك، كالاستقرار العائلي والجغرافي والوحدة والترحال والإخلاص والخيانة، والتوازن النفسي وعكسه، كما نلاحظ كذلك أن أية صفة كانت تلتصق بأية شخصية، عن طريق التواتر والتكرار اللذان ينتجان تراكما لفظيا أو صوريا لكلمات تصب في حقل دلالي واحد، وتتكاثف لآداء معنى ما، لنعد مثلا إلى المواقف التي تصور خالد في حالة يتمه ووحدته سواء كان ذلك في طفولته عندما أخذ يعتني بتلك القطة ويجلسها على ركبتيه أثناء مراجعة دروسه، أو في كبره عندما جعل من حياة امرأة يشعر بأنه قد خرج من رحمها، يتأكد هذا الشعور باليتم من خلال تراكم بعض الألفاظ والصور التي تعبر عنه، وبالإمكان اختصار هذا التراكم في صورة تجمع الصفات السابقة فيما نسميه بالدور الغرضي [1] ، الذي يقابل الدور العاملي، فإن كان هذا الأخير كما يظهر من خلال تسميته، يوضح وضعية الشخصية من حيث وظيفتها السردية في الرواية، أي ما تقوم به من خلال أفعال وأحداث فإن الدور الغرضي، يوضح الوضعية الدلالية أو المعنوية للشخصية، عبر العناصر المكونة لهذه الوضعية الدلالية والتي تظهر عبر الصفات التي تتميز بها وبالتالي يمكن التعبير عن اليتم بالوحدة والفراغ فمحور اليتم ظل يلاحقه في كل تفاصيل حياته (يتم الأعضاء: الإعاقة، يتم الأوطان :الغربة).

"و الكاتب في الرواية يتميز بأنه يمكنه أن يتحدث عن شخصياته و أن يتحدث على لسانهم، أو أن يعمل الترتيبات لنا كي نصغي حينما يتحدثون إلى أنفسهم، كما أنه يستطيع أن يصل إلى مناجاة النفس، ومن هنا يستطيع التعمق و النظر في اللاشعور، و الإنسان لا يتحدث إلى نفسه بصدق تام، فالسعادة و الشقاء اللذان يصل إليهما ينشأن عن أسباب لا يستطيع تفسيرها تماما، لأنه متى بدأ في شرحها فقدت صفاتها الأصلية"[2]

وسنحاول فيما يلي استخراج بعض الأدوار الغرضية لبعض الشخصيات التي تظهر من خلال البناء العام للرواية:

❖ زيان:

---

[1]- ينظر: إبراهيم صحراوي "تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية"، دار الآفاق، ط2 الجزائر 2003 ، ص 170

[2]- أ.م. فورستر:" أركان القصة " ترجمة كمال عياد جهاد .ص 103.

- **الوحيد:** فرغم كونه صديقا للجميع فلا صديق له "أنا موجود دائما لكل من يحتاجني، إني صديق للجميع ولا صديق لي، آخر صديق فقدته كان شاعرا فلسطينيا توفي منذ سنوات..."[1] هكذا نرى أن زيان فنان كبير يعرفه الكل إلا أنه كان يعيش وحيدا بعد أن انتهى به الأمر طريح فراش المرضى في مستشفى باريس.
- **الشجاع**: في مواجهة الأحزان، حيث أنه كان يواجه المرض بالتهكم والسخرية.
- **الحازم**: حيث أنه لا يتردد أبدا في قرار اتخذه عن قناعة مثل عدم عودته إلى وطن تهان فيه كرامته، وقراره ببيع جميع لوحاته.

❖ خالد: تؤدي هذه الشخصية أدوارا غرضية كثيرة أهمها:

- **المتفاني في عمله:** حيث أنه لم يتردد في أداء مهامه كمصور صحفي رغم خطر الموت الذي يتربص به.
- **الرقيق المشفق على الآخرين** : حيث أنه رق لحال الطفل اليتيم الذي قام بتصويره وقرر مساعدته والتكفل به، بعد أن قام القتلة باغتيال أفراد أسرته.
- **الصديق الحميم**: حيث أنه كانت تربطه علاقات حميمة ومتينة مع بعض الأشخاص.
- **المعترف بأخطائه**: حيث أنه كان يعتبر علاقاته مع النساء شهوات وضيعة جاءت نتيجة عقدة يتمه "ليست الشهوة بل اليتم هو ما يلقي بفتى في أول حفرة نسائية بحثا عن رحم يحتويه عساه ينجبه من جديد".[2]

❖ ناصر: تؤدي هذه الشخصية أدوارا غرضية أهمها:

- **المؤمن:** بقضاء الله، والصابر على جميع ما يتعرض له من مواقف محزنة (الغربة، التشرد...إلخ) وتلقي ذلك بجلد، حيث أنه كان يدافع عن قناعاته بهدوء وصوت منخفض.
- **العفيف:** حيث أن الغربة لم تستطع تلويثه (الحفاظ على الصلاة، وذلك النور الذي كان يشع منه).

❖ حياة: تؤدي هذه الشخصية أدوارا غرضية أهمها:

- **الذكية:** يبرز هذا الدور من خلال مواقف متعددة، كتعبيرها عن بعض الأفكار التي تخالجها بالتلميح بدل التصريح، وقدرتها على الإلمام بالكثير من الحوادث التاريخية في حياة الأدباء والشعراء الغربيين والعرب.

---

[1]- الرواية: ص: 115.

[2]- الرواية، ص: 46.

- **المترددة:** فهي شجاعة حينا وجبانة حينا آخر، خجولة حينا وجريئة حينا آخر، صادقة أحيانا وكاذبة أحيانا أخرى.

❖ مراد: من أهم الأدوار الغرضية التي تؤديها هذه الشخصية:

- **المرح:** فروح الفكاهة لم تكن تفارقه أبدا فهو يتحدى الموت بالضحك على حد تعبيره.
- **المتجاسر:** حيث أنه أخذ يحوم حول فرانسواز عند أول لقائه بها.
- **الماجن**: فهو يفسر كل شيء تفسيرا جنسيا، يظهر هذا عندما أخذ يحلل إحدى لوحات زيان تحليلا فرويديا بحتا: "الباب المواربة هو الغشاء الذي تقبع خلفه كل أنوثة مغلولة بقيد الانتظار، ما هو مشرع منه ما هو إلا تلك الدعوة الأبدية للولوج، أما بعضه المغلق فهو التمنع الصارخ للإغواء، لذا لم أعرف للنساء بابا عصيا على الانفتاح، إنها قضية وقت يتواصى بالصبر".[1]

هذه بعض الأدوار الغرضية التي تؤديها شخصيات هذه الرواية، وقد حاولت الاقتصار فيها على أهمها فقط، أي تلك التي لها علاقة مباشرة بالأحداث التي مرت بها هذه الشخصيات ووظائفها وأعمالها، في إطار الحدث العام للرواية.

---

[1]- الرواية، ص: 92-93.

الفصل الثالث

المكان والزمان

1.المكان:

أ. مكان الرواية

ب. وصف الأمكنة

ج. وظائف الأمكنة

2. الزمان:

1. الأزمنة الداخلية

أ. زمن السرد

ب. اختلاف الترتيبين

2.الأزمنة الخارجية

أ. زمن المؤلفة وزمن الأحداث

ب. زمن القراءة

المكان والزمان:

ماهية المكان

أ – لغة

المكان الموضع ، و الجمع أمكنة و أماكن ، "توهموا الميم أصلا حتى قالوا"تمكن في مكان ، و هذا كما قالوا في تكسير المسيل أمسلة و قيل الميم في مكان أصل كأنه من التمكن دون الكون ، و هذا يقويه ما ذكرناه من تكسيره على أفعلة ، و يقال هذا مكانه أي بدله ، و كان من العلم و العقل بمكان أي بمنزله" .[1]

و قد حكى سبويه في جمعه أمكن ، و هذا زائد في الدلالة على أن وزن الكلمة فقال دون مفعل ، فإن قلت فعالا ، يكسر على أفعل إلا أن يكون مؤقتا كآتان و آتن .و قال الليث : المكان اشتقاقه من كان يكون ، ولكنه لما كثر قي الكلام صارت الميم كأنها أصلية ، و المكان مذكر ، قيل : توهموا فيه طرح الزائد كأنهم كسروا مكنا و أمكن ، و مضيت مكانتي و مكينتي أي على طيتي .[2]

ب – إصطلاحا :

الحيز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد و الصور و الدلالات و الرموز التي تشكل العمود الفقري للنص السردي ، إذ يعد الخلفية المشهدية للشخصية القصصية . فهو مسرح الأحداث والهواجس التي تصنعها الدائرة التاريخية ، برموزها المتنوعة ، ما دامت صيرورة النص سوى جزء من صيرورة الواقع . و آليات المكان ، ما هي إلا وسيلة من الوسائل لرصد الواقع على مستوى السرد و ما بعده أي مستوى الموقف و الرؤية ، و هذا ما يدفع للقول أن المكان هو القاعدة المادية الأولى ، التي ينهض عليها السرد ، و علامته اللغوية المنوطة بخلق بناء فضاء خيالي له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة التي تعبر عن الهوية و الكينونة و الوجود .

حيث يصبح قلم الكاتب بمثابة العدسة الدقيقة ، تنقل كل شيء بتفاصيله ، مجسدا الهوية المكانية من حكاية إلى أخرى حسب الرؤية الخاصة ، و الإنجاز الذي يجب استنباطه من خلال أسلوبية الأثر وصيغ الوصف الواردة فيه.

فمنذ القدم و حتى وقتنا الحاضر سجل المكان ، مختلف الثقافات و الأفكار و الفنون و العادات و المعتقدات و كل ما يتصل بالإنسان و ما وصل إليه.

---

[1]- بطرس البستاني "قطر المحيط" مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط 2 ، 1995،ص 582.

[2]- أبي الفضل جمال الدين ابن المنظور:"لسان العرب"، دار صادر، بيروت، ط3/ 1993، ص 365.

و إذا تناولنا وجهة " باشلار " عن المكان نجده هو كل شيء في الوقت الذي يعجزه فيه الزمان عن تسجيل استمرارية واقعية بالمعنى البرغسوني « لأن معايشتنا الاستمرارية المحيطة ، نستطيع أن نفكر فيها فقط بمستوى تراجيدي خال من الكثافة، و إن أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل ، توجد في المكان [1]» و ضمن هذا التصور ، نجد الإحساس بالمكان يكشف عن منحى العلاقات المتماهية ، عبر التجليات التصويرية التي يمثلها الشعور بالزمان ، و خاصة إذا كانت اللغة أداة زمنية فهي تحمل "دلالات مكانية و الأديب حين يستعمل اللغة ، إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوج قي الوقت الواحد ، إنه يشعل من الزمان والمكان معاني ذات دلالة".[2]

و قد ساعدت الفنون الحديثة الكتاب على تجسيد أبعادهم الدلالية و المعنوية من خلال إدماج وجهة نظر القارئ «و خاصة تقنيات الفنون السينمائية، لأن السنما تمتاز بكونها فن مسافة وفن زمن حيث تجمع الكميرا بين الاثنين ضمن وحدة جدلية تركيبية »[3]

أما فيما يخص الاتجاه البنيوي السيميائي فإنه لم يهتم بمسألة المكان إلا في حدود ما يمليه المنهج الجديد ، و قد يتوزع المكان حسب الإجراء الوظيفي للسرد القصصي ، الذي يتأسس أصلا على النموذج العاملي إلى مكان أصلي و هو عادة مسقط الرأس و مقام العائلة . أما المكان الثاني ، فهو المكان اللامكان بحكم عدم إخضاعه لأي مكان معين ، و بذلك يتماشى مع طبيعة الإنجاز و الفعل في مرحلة الإختبار الرئيس .

و نلاحظ أن التصنيف المكاني الذي استنبطه بروب من الحكايات الشعبية ، والذي أمعن غريماس في دراسته مرتبط بالتطور الوظائفي أو الحكائي و مفتقر إلى عناصر أساسية أخرى لأنه يقتصر على نمط قصصي معين و على منهج نقدي خاص (التحليل الوظائفي)، و بالتالي فلا بد لنظرية القصة أن تقوم على شكلنة أوسع و أشمل للبنية المكانية ، فعلاوة على المكان الأسطوري في الحكاية الشعبية و المكان الواقعي في القصة الملتزمة ، يمكن دراسة القصة من وجهة نظر باشلار مثلا : الذي يرى بأن المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي ، بل إن علاقته بالإنسان هي علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان و كيانه ، فالعناصر الطبيعية كالماء و النار و

---

[1]- أحمد طالب:" جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية " دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ط2005/3، ص10.

[2]- شايف عكاشة:" مقدمة في نظرية الأدب "،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، 1990، ص 58.

[3]- ياسين النصير:"الرواية و المكان" دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986،ص18.

الهواء لا ترد كإطار غير ذي معنى ، بل كثيرا ما تكون مشحونة بدلالات ، إذ يكسبها الإنسان هذه المعاني من خلال تجربته الحسية الخيالية أي الشعرية .[1]

كما يجب على الباحث أخذ وجهة نظر المؤلف من خلال تصويره أو ذكره أو وصفه لمكان ما إذا أن كل تصور للمكان وليد رؤية خاصة تمثل انحيازا يجب اسنباطه من خلال أسلوبية الأثروصيغ الوصف الواردة فيه.[2]

أما بالنسبة لعلماء الفلسفة فهم يرون أن المكان هو ما تتمكن فيه الأجسام ، وقال فيه الحكماء أن المكان هو الفضاء والبعد المجرد ، واختلف أهل العلم و التحقيق حول المكان فذهب أرسطو طاليس إلى أن المكان هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوى. و ذهب بعض الفلاسفة إلى أن المكان هو السطح مطلقا.

وذهب الكثيرين إلى أن المكان هو البعد المجرد الموجود ، ينفذ فيه الجسم ، يسمى ذلك البعد مفطورا ، لأنه فطر على البداهة ، و القائلون بأن المكان هو البعد المجرد الموجود فرقتان، فرقة تقول بجواز خلوه من الجسم ، و فرقة تمنعه.

وذهب المتكلمون إلى أن المكان بعد موهوم مفروض يشغله الجسم و يملأ على سبيل التوهم و هو الخلاء ، وذهب بعض الحكماء إلى أن المكان هو الصورة الجسمية ، لأن المكان هو المعدد للشيء الحاوي له بالذات ، و الصورة

ويقال مكان لشيء يكون فيه الجسم فيكون محيطا به.[3]

هكذا نرى أن المكان والزمان يلعبان دورا هاما في الأعمال القصصية، وخاصة في الرواية، فإذا كانت الرواية نقلا للأحداث وتصويرا لحالات ووضعيات تتعلق بشخصيات مختلفة، فإنه لا يعقل تصور هذه الأحداث والحالات إلا ضمن إطارين متلازمين هما الزمان والمكان.

1. المكان:

سنقوم في هذا المجال بمحاولة رسم ملامح البنية المكانية في ورايتنا عن طريق حصر الأمكنة وكيفية تعبير الكاتبة عنها، ووصفها ووظائفها ضمن الحركة الدلالية العامة للرواية، فالمكان في هذه الرواية ليس مجرد إطار للأحداث كإطار الصورة الفوتوغرافية، بل له الدور الأهم في تطوير أحداث القصة.

---

[1]- أحمد طالب:" جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية "ص 11.

[2]- سمير المرزوقي، جميل شاكر:" مدخل إلى نظرية القصة" ص64.

[3]- عبد المنعم الحنفي:" المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة " مكتبة دبولي، القاهرة،ط2000/3، ص 831.

أ. مكان الرواية:

تدور أحداث هذه الرواية بمدينة الجزائر العاصمة، وقسنطينة، ومدينة باريس الفرنسية، ويتضمن هذا الإطار العام أماكن أخرى هي:

بالنسبة للجزائر: محمية مازا فران وهي سكن أمني في سيدي فرج يقيم فيه الصحفيين، حيث كان قيم خالد.

شاطئ نادي الصنوبر: الذي تتواجد فيه فيلات لكبار القوم، حيث أقامت حياة.

بن طلحة: إحدى القرى الجزائرية التي قام المجرمين بقتل أغلب سكانها، حيث التقط خالد صورة الطفل والكلب.

بالنسبة لقسنطينة: منزل عائلة خالد وعائلة حياة، بالإضافة إلى الشوارع والجسور.

أما بالنسبة لباريس: فنلاحظ ثراء الأمكنة وتعددها لأن أغلب وأهم أحداث هذه الرواية قد جرت فيها:

- المركز الباريسي للجالية: الذي قصده خالد تسلطا لأخبار الوطن.
- الرواق الذي يقام فيه معرض جماعي لرسامين جزائريين.
- شقة زيان.
- جسر ميرابو الذي تطل عليه شقة زيان.
- الفندق الذي أقام فيه خالد لبعض الوقت في باريس.
- السوق المجاور للشقة.
- مستشفى « ville juive » حيث كان يرقد زيان.
- شقة مراد.
- المقهى المقابل للمعرض.
- السوق العربية في أحد الأحياء المغاربية.
- محطة الميترو.
- مكتب الخطوط الجزائرية.

هذه هي الأمكنة التي تحركت ضمنها شخصيات الرواية وجرت بها الأحداث فكيف عبر عنها السرد؟

بـ. وصف الأمكنة:

لقد نقلت الكاتبة هذه الأمكنة عن طريق الوصف [1]، أي محاولة إعادة تشكيل الفضاءات التي جرت بها، أو تجري بها الأحداث المروية، عن طريق اللغة، وهو ما يستدعي توقيف السرد للقيام بهذه المهمة، والمقصود بنقل الأمكنة إعادة تشكيلها، حسب صورتها الموجودة في الواقع إلى العالم المتخيل.

وفيما يخص رواية "عابر سرير" لاحظنا ثراء جغرافيتها، وتعدد أمكنتها واختلافها، لكن هل وصفتها لنا الكاتبة وصفا دقيقا؟

إن تتبع سير الرواية يقودنا إلى ملاحظة مفادها أن هذا الوصف قد حدث أحيانا، ولم يحدث في أحايين كثيرة، لأن الوصف الذي انصب على بعض هذه الأمكنة لم يكن وصفا لها بقدر ما كان وصفا للأجواء السائدة فيها. فمثلا عندما اختارت الكاتبة المقهى ليكون ملتقى لخالد مع حياة، لم تهتم بإبراز المكونات الدقيقة للعناصر الثابتة كهندسة المبنى والطاولات، والأرضية.

والأمر نفسه عندما ذكرت قسنطينة القابعة وسط الجسور فهي لم تصف شوارعها وبناياتها ومحلاتها، بل وصفت الأجواء السائدة فيها، (الخوف وعدم الأمن) "قسنطينة الجالسة منذ خمسة و عشرين 25 قرنا في حضن التاريخ، تمشط شعرها وتمد من علو عرشها حديثا مع النجوم، كان يلزمها عشيق يتغزل بها، يحني قدميها المتدليتين في الوديان، يدللها... لا زوجا ساديّا يعود كل مساء بميزاج سيء، فيتشاجر معها ويشبعها ضربا".[2]

والأمر نفسه بالنسبة لمحمية مازفران "هي سكن أمني في سيدي فرج خصصت الدولة فيه فندقا لإقامة الصحفيين، كان مكانا يصعب تسميته فما كان بيتا، ولا نزلا ولا زنزانة، كان منزلا من نوع مستحدث اسمه "محمية" يتقاسمه المحميون ورجال الأمن". [3] فهذا المكان رغم كونه محمية إلا أنه كان يسوده القلق والحيرة والخوف.

أو بالنسبة أيضا للرواق الذي أقام فيه زيان معرضه، وكيفية عرض هذه اللوحات، والهدوء المسيطر على هذا المكان، فقد ذكرت الكاتبة بعض مكونات هذا الفضاء: "كانت القاعة تستبقيك بدفئها، كوقوفك تحت البرد، أمام عربات الكستاء المشوي في شوارع باريس، دفء له رائحته ولون كلمات صاغها الرّسامون أنفسهم، لإحراجك عاطفيا، لفصلهم بين اللوحات بصور المبدعين

---

[1]- Goldenstein (J.P), pour lire le roman, P 91.

[2]- الرواية، ص. 264-265.

[3]- الرواية، ص 69.

الذين اغتيلوا، وبوضعهم علما جزائريا صغيرا أمام الدفتر الذهبي، وإرفاقهم دليل اللوحات بكلمة تحثك ألا تساهم في اغتيالهم مرة ثانية بالنسيان". [1]

وكذلك الأمر بالنسبة لوصف المركز البارسي للجالية "كان المبنى على جماله موحشا كضريح شيد لتأبين فاخر للثقافة.. ما كانت برودته تشجع على تصفح هموم البلاد، ولم ينقذني من الصقيع يومها، سوى ملصقات كانت تعلن عن نشاطات ثقافية متفرقة في باريس". [2]

والأمر نفسه بالنسبة للسوق العربية التي قصدها خالد للتبضع "رحت أجول في السوق العربي، بحثا من كل ما يمكن أن يحمل من الجزائر في كيس... عجبت لذلك العالم الذي كنت أجهله عن جزائر أخرى نقلت بكامل منتوجاتها وعاداتها إلى حي احتلته الوجوه السمر". [3]

أما المساكن التي ذكرت في الرواية وغرف هذه المساكن فلم نرى لها وصفا يذكر إلا فيما ندر، كوصف شقة مراد بأنها على "بساطتها مؤثثة بدفء من استعاض بالأثاث الجميل عن خسارة ما، ومن استعان بالموسيقى القسنطينية ليغطي عن نواح داخلي لا يتوقف". [4]

وكوصف الكاتبة أيضا لمنزل زيان بأن له شرفة تطل على جسر "ميرابو" و"نهر السين"، وأن في غرفة الجلوس تمثال "فينوس" إلهة الحب والجمال عند اليونان، وأن في غرفة نوم فرانسواز التي كانت تقيم أحيانا عند زيان صورة اللوحة التي رسمها زيان لها حين تعرف عليها لأول مرة في معهد الرسم.

ونجد كذلك وصف شقة والد خالد "كان يقيم في شقة واسعة، استأجرها نشغل نحن جزأها الأكبر، بينما يحيا هو بين غرفتين صالونه الذهبي الفخم، حيث يستقبل ضيوفه من السياسيين ورفاق قدامى يتناقصون كل عام، وغرفة نوم فاخرة اشتراها من معمرين فرنسيين غادروا الجزائر عند الاستقلال... بخزانة ضخمة منقوشة باليد بحفر صغير على شكل دوال تغطيها مرايا كبيرة، جوارها سرير عال يسند رأسه لوح بذات النقوش، وينتهي جانباه من الأعلى بمجسمات نحاسية بملاكين كأنما يطيران أحدهما صوب الآخر، وعلى جانبي السرير طاولتان صغيرتان

---

[1]- المصدر السابق، ص 52.

[2]- المصدر السابق، ص 52-53.

[3]- المصدر السابق، ص 230.

[4]- الرواية، ص 264-265.

تغطيهما لوحتان رخاميتان، يقابله خزانة أثاث بأربعة جوارير بمماسك نحاسية جميلة تعلوه مرآة أخرى تحيط بها النقوش ذاتها".[1]

ونلاحظ أن هذه الغرفة هي الوحيدة التي وصفت بتفاصيلها لأنها غرفة غير عادية وبها أثاث يعود إلى زمن غابر لا يشبه أثاث الغرف الحديثة.

و قد تحدث باشلار طويلا عن البيت فهو ركننا في العالم ، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول ، كون حقيقي بكل معنى الكلمة ، لأن ساكن البيت يضفي عليه حدودا ،إنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها و حقيقتها ، خلال الأفكار و الأحلام ، فهو يتيح لنا استرجاع لمحات من أحلام اليقظة ، التي تضيء ذلك الدمج بين القديم جدا ، و بين المستعاد من الذكريات .[2]

فالبيت إذا هو مكان مغلق يحتفظ بالذكريات و يتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كالصور .إذا فإن فائدة البيت الأساسية هي أنه يحمي أحلام اليقظة ، و الحالم ، ويتيح له أن يحلم بهدوء . ويتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي ، إذ يستمد متعة مباشر ة من وجود ذاته ، ولذلك فإن الأماكن التي مارس فيها المصور خالد بن طوبال أحلام يقظته تمثلت في منزل زيان في معرضه حيث أتاح له هذا المكان المغلق مناجاة نفسه حيث كان يتذوق الصمت الخاص جدا في هذه الأماكن المنعزلة التي خصصها لأحلامه و ذكرياته ، فيعود إلى أحلامه ليلا في حجرة النوم التي ترتبط بزاوايا وأركان العزلة و تقدم له الإطار المناسب لاسترجاع ذكرياته.و قد صورت المؤلفة المركز الباريسي للجالية انطلاقا من نفسية خالد الحزينة الباردة ، « فكل الصور البسيطة و العظيمة ، تكشف عن حالة نفسية ، و البيت (المكان المغلق) أكثر من صورة نفسية».[3]

أما بالنسبة للأثاث فإنه لا يلعب دورا شعريا فحسب ، بل دورا إيجابيا أيضا ، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر و نعترف عادة ، فوصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه .[4] و لذلك فقد وصفت الكاتبة – كما أسلفنا – أثاث بعض الغرف الضرورية كغرفة والد خالد ، وكذلك وصف شقة زيان خاصة النافذة ، فهذه الكوة المؤطرة ، هي مكان لعبور النظر من الداخل إلى الخارج ،و من الخارج إلى الداخل ، و إذا كان الباب مكانا لعبور

---

[1]- الرواية: ص 177

[2]- غاستون باشلار:" جماليات المكان "، ترجمة غالب هلسة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت،ط4 ،1996، ص36-37.

[3]- نفسه، ص 86.

[4]- ميشال بوتور" بحوث في الرواية الجديدة "، منشورات عويدات، بيروت، ط2 ، 1982، ص53.

جسدي كامل ، حيث يخرج الجسد و يدخل بكامله ، فالنافذة لا تسمح بأكثر من عبور الضوء و النظرات[1]

وهكذا نلاحظ أن ما اعتبرناه وصفا للأمكنة ليس كذلك بمعنى تام، بل هو وصف للأجواء السائدة في بعضها، فقد وظفت الكاتبة المكان بالقدر الذي يكفي لتأطير هذا الحدث أو ذاك.

ج. وظائف الأمكنة:

إن تعدد الأمكنة ينعكس حتما على وظائفها، فيجعلها متعددة هي الأخرى فالأمكنة العامة مثل الجسر والرواق الذي يقام فيه معرض زيان والمركز الباريسي للجالية أدت بهدوئها إلى بيان اضطراب شخصية خالد وثورته الداخلية، فكانت مرآة عاكسة لحالات هذه الشخصية وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى.

إضافة إلى ذلك كانت هذه الأمكنة مثل المقهى، والرواق فضاءات ترتاح فيها هذه الشخصيات بعيدا عن العيون فخالد مثلا لم يجد مكانا يلتقي فيه بحياة بعد سنتين من الغياب إلا ذلك المقهى البعيد عن عيون الجزائريين، مما أتاح لهما التعاتب وتطارح الغرام.

وكذلك لم يجد مكانا ليبثه همومه ويناجي فيه نفسه إلا الشرفة المطلة على نهر السين. ووجد من هدوء الرواق وخلوته فيه مكانا يفضي فيه بثورة نفسه وحزنه العميق على فراق زيان، ووجعه الدفين، فهدوء هذا المكان، هو الذي ساعده على التأمل الدقيق للوضع الذي كان فيه ورصد مختلف وضعياته وحالاته النفسية أمام هذه اللوحات وصاحبها حيث عبر عن هذه الحالة بالمناجاة حينا وبالهواجس والأفكار حينا آخر.

أما محطات المترو فقد جسدت وظيفتها الطبيعية للشخصيات فهي معابر تتيح التنقل من مكان إلى آخر وكذلك بالنسبة للطائرة. وإلى جانب هذه الفضاءات المفتوحة هناك فضاءات مغلقة تتمثل في المساكن وغرفها، كمحمية مازا فران، ومنزل خالد العائلي، والمستشفى ومنزل زيان الذي كان مكانا انفرد فيه خالد بنفسه ومارس خلوة لم يشأ أن يطلع عليها أحد أو يعكر صفوها. كما مكنته الشرفة المطلة على السين من متابعة ما يجري خارج حدود هذا المكان.

وتذكر الفاجعة التي حدثت في هذا النهر حيث ألقى البوليس الفرنسي بعشرات من الجزائريين فيه (مظاهرات 1921/10/17)

---

[1]- حسن نجمي " شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية "، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1،2000 ص123.

وتوفر الأمكنة المغلقة كذلك فرصة اجتماع أو تقارب شخصين أو أكثر، يكون لهذا الاجتماع أثره على سير الأحداث كما رأينا ذلك في اجتماع خالد بحياة في منزل زيان أو اجتماع كل من مراد وناصر وخالد في منزل مراد.

وأما السرير الذي تواتر ذكره في الرواية، فقد تم وصفه بالعبور وعدم الاستقرار، فمن سرير الطفولة (المهد) إلى سرير الزوجية، إلى سرير المستشفى(المرض) إلى السرير الأخير (اللحد).

أما الجسور فقد حملت دلالة التواصل بين الماضي والحاضر وعدم اختلاف الزمنيين

وقد تنعكس أفعال الشخصيات على الأمكنة التي تتواجد بها، فتحمل هذه الأخيرة القيم المعنوية لتلك الأفعال، سلبية كانت أم إيجابية مما يدفع بالشخصيات التي تضررت في تلك الأمكنة إلى تركها وتعويضها بأمكنة أخرى ،مثلا نلاحظ أن الجزائر أصبحت بالنسبة لزيان مكانا يذل فيه وتهان كرامته فقرر عدم العودة إليها والبقاء للعيش في باريس، وكذلك منزل الزوجية بالنسبة لخالد، صار مكانا تراكمت فيه كثير من المشاكل، لذلك أصبح الحل هو العيش في محمية مازافران تأجيلا لقرار الانفصال.

نخلص إذا إلى أن الأمكنة هي عنصر أساسي في تطور الحدث، فلو لم ينتقل خالد إلى باريس لما التقى بزيان، ولو لم تكن حياة في باريس لما تمكن خالد من لقائها مرة أخرى بعد فراقهما، ولو لم يأت ناصر من ألمانيا للقاء أمه في باريس لما اجتمع بكل من خالد ومراد إلى غير ذلك من الأمثلة .

2. الزمان:

الزمان فيما يرى « رولان بارث » " خيال من صنع القاص، غير موجود إلاّ وظيفيا وبصفته عنصرا لنظام سيميائي " [1] يتحقق بوصفه تصوّرا في النص القصصي، ومشكلة الزمان أهم من مشكلة المكان، التي تكمن في مدى تتابعه المنطقي، الذي لا يمكن تحطيمه، إلاّ إذا أراد القاصّ أن يتخلص تماما من الزمان، فلا يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقا .[2]

ويعد عنصر الزمان ضابط الفعل، فبه يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائعه، وقد يعدّ الرمز، من الإمكانات الزمانية المركزة في القصة قصد بناء وتكثيف الانطباع العميق، وصهر عنصر الزمان، وإخراجه من بوتقة التسلسل الواقعي الضّيق، وتضمينه إيحاءات تساعد على إضاءة السّرد وتعميق دلالته.[3]

فالزمان يعد شريانا نابضا في القصة لأنه هو الذي يعطي للسرد صفته الحقيقية، بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بينهما، والمبنية أساسا على نظام دقيق يومئ بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية، إذ يتمتع بأهمية كبيرة في تحضير الجو النفسي العام لاستيعاب ظروف القصة وأبعاد شخصياتها، وقد لا يكتسب عنصر الزمان قيمته الجمالية، إلاّ حين يدخل حيّز التطبيق بواسطة ممارسة الفنان العملية .

« فالفنان والأديب كلاهما يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه أو حين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه »[4]

ولهذا فان الواقعيون يحرصون على تسجيل أحداث تاريخية وقعت في حقبة زمنية، معينة معروفة، بمنتهى الدقة، إلاّ أن اغلب القصص التي تمتاز بدرجة فنية عالية، لا تعبأ بالعامل التاريخي في حدّ ذاته، وبصفة دقيقة بقدر ما تهتم بالجوانب الإنسانية العامة، التي يمكنها أن تحدث في أي زمان ومكان. وقد يعدّ التشكيل الزماني، أو الصورة الزمانية « كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للعمل الأدبي والبناء الموسيقي للعمل الأدبي هو الصورة الحسيّة له» [5]وهذا ما نلاحظه في رواية « عابر سرير».

---

[1] - Roland barthes « l'analyse structurale du récit « seuil, paris , 1981 , p81 .

[2] - أ. م. فور ستر " أركان القصة" ترجمة كمال عياد ، جاد، ص53 .

[3] - أحمد طالب :" دلالات الزمان " مجلة كلية الآداب .جامعة تلمسان ، العدد الثاني، جوان 2001 ، ص145 .

[4] - عز الدين إسماعيل " الفن والإنسان"، دار القلم، بيروت، 1974، ص207.

[5] - شايف عكاشة :" مقدمة في نظرية الأدب " ص 58 .

الأزمنة الداخلية:

زمن السرد: إن دراسة النظام الزمني لقصة ما، هو مقاربة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام ترتيب هذه الأحداث في الحكاية، وتستدعي هذه المقارنة وجود نقطة تكون "نقطة الصفر" التي يتفق فيها الزمنان، أي نقطة البداية.

وإذا كان الترتيب القصصي واضحا فإن الأمر لا يختلف بالنسبة للترتيب الزمني، إذ أن الإشارات الدالة على الزمن، كفيلة بتوضيح غوامضه ولا يمكن أن يتحد النظامان أو يتفقا إلا إذا كان ترتيب الأحداث في القصة موافقا لترتيبها في الحكاية، وقد يرجع السرد إلى الوراء أي يتأخر بالنسبة للتطور الزمني ولكي نتمكن من رصد الترتيب في الرواية التي ندرسها سنقوم بتقطيعها إلى فترات أو مقاطع سردية عددها ثلاثة وعشرون مقطعا، مرتبة هكذا:

المقطع والصفحة	الحكاية الأساسية و الحكاية الملحقة	الرجعات إلى الوراء (الارتداد)
المقطع الأول في بداية الرواية إلى ص 26.	لقاء خالد مع حياة في منزل زيان بعد عامين من الغياب.	
المقطع الثاني ص 27-49.		قصة "الطفل الصغير وكلبه" في مجزرة بن طلحة التي قتل الخونة جل سكانها. وقد قام خالد بتصوير الطفل، وحصل على جائزة أحسن صورة.
المقطع الثالث ص 51-68.	سفر خالد إلى باريس وزيارته لمعرض زيان، ولقائه مع فرانسواز ودعوتها له بالإقامة عندها في منزل زيان.	
المقطع الرابع ص 68-80.		قصة انتقال خالد للعيش في محمية مازافران، ومنزل حياة المجاور للمحمية.
المقطع الخامس	مغادرة خالد للفندق الذي كان يقيم	

ص 81-104	به وقبوله دعوة فرانسواز للإقامة في منزل زيان	
المقطع السادس ص 105-118	ذهاب خالد لزيارة زيان في المستشفى	
المقطع السابع ص 118-131	اجتماع كل من ناصر ومراد وخالد في منزل مراد	
المقطع الثامن ص 138-165	زيارة خالد لزيان في المستشفى وشرائه للوحة "حنين" أولى اللوحات التي رسمها زيان	
المقطع التاسع ص 165-173	اكتشاف خالد لوجود علاقة بين فرانسواز ومراد (في معرض الرسم)	
المقطع العاشر ص 173-180		قصة طفولة خالد: يتمه من أمه وزواج والده ثانية، واكتشافه لوجود علاقات مشبوهة بالنساء في حياة والده، ووصفه لمنزل عائلته
المقطع الحادي عشر ص 181-202	زيارة حياة لمعرض زيان ولقاء خالد بها في المقهى المجاور	
المقطع الثاني عشر ص 203-228	دعوة خالد لحياة إلى منزل زيان واجتماعه بها هناك	
المقطع الثالث عشر ص 229-238	ذهاب خالد إلى المستشفى وتلقي خبر وفاة زيان	
المقطع الرابع عشر ص 250-259	عودة خالد إلى المنزل وإخباره لفرانسواز بوفاة زيان ثم وقوف خالد أمام أشياء زيان	

المقطع الخامس عشر ص 250-259	قيام كل من خالد وفرانسواز بإجراءات نقل جثمان زيان إلى قسنطينة	
المقطع السادس عشر ص 259-263		سبب مرض زيان بالسرطان (صدمة مفاجئة) قصة اغتيال ابن أخيه من طرف الخونة
المقطع السابع عشر ص 269-268	مناجاة خالد لنفسه واستحضاره لروح زيان أمام اللوحات التي بيعت كلها لفائدة التبرعات الخيرية	
المقطع الثامن عشر ص 268-282	عودة خالد إلى المنزل لتوديع فرانسواز	
المقطع التاسع عشر ص 283-285	توديع فرانسواز لخالد في المطار واستلامه لجثة زيان	
المقطع العشرون ص 285-287	مجيءكل من ناصر وحياة لتوديع زيان في المطار	
المقطع الواحد والعشرون ص 287-292		قصة كاتب ياسين (تشابه موقف نجمة ابنة عم كاتب ياسين، وحياة)
المقطع الثاني والعشرون ص 296-304	إقلاع الطائرة وجلوس خالد بين العجوز الثرثارة والفتاة التي ذكرته بحياة	
المقطع ثلاثة والعشرون ص 319	وصول الجثمان إلى أحضان أمه قسنطينة	

نلاحظ من خلال هذا التقطيع، تعدد شخصيات الرواية وانتقالها فيما بين قسنطينة والجزائر العاصمة وباريس، وعليه يلاحظ منذ البداية تعدد محاور الحدث، مما أدى إلى اختلاف الترتيبين

الزمني والسردي للأحداث، إذ أن الراوي مضطر للانتقال من شخصية إلى أخرى لسرد ما تقوم به الشخصيات الأخرى في هذه الآونة [1] والانتقال من الزمن الحاضر إلى الماضي (تذكر أحداث وقعت في الماضي وكانت الأحداث الحاضرة نتيجة لها).

نقطة البداية في هذه الرواية هي لقاء خالد بحياة في منزل زيان وتلت هذه النقطة أحداث يرويها البطل حدثت قبل هذا الحدث، ليعود في المقطع الثاني عشرة لهذه النقطة أي نقطة البداية، ويستأنف السرد من هناك. ونلاحظ أن هذه العودة الطويلة إلى الوراء، والتي تظم مقاطع كثيرة كانت نتيجة لكون البطل خالد كان يكتب رواية – كتابة رواية داخل رواية – حكى لنا فيها كل تلك الأحداث بدءا من لقائه بحبيبة حياة داخل منزل زيان إلى غاية افتراقهما في المطار وعودة خالد بجثمان زيان إلى قسنطينة.

في عودته إلى الوراء تطرق خالد إلى سبب مجيئه إلى باريس، ومجزرة "بن طلحة" القرية الجزائرية التي قام القتلة باغتيال أغلب سكانها، وصورة الطفل الصغير وكلبه التي التقطها خالد، وتحصل بسببها على جائزة "فيزا الصورة" التي تقيمها فرنسا كل عام وهي حكاية ملحقة بالحكاية الأساسية، فيكون مدى هذه العودة بضعة أشهر، ثم بعد ذلك في المقطع الثالث يذكر كيف جاء إلى باريس، وكيف التقى بفرانسواز في معرض زيان للرسم، وهناك تعرف على هذا الفنان وعلم بأنه على سرير المستشفى ينازل مرضا خبيثا، ثم دعت فرانسواز خالد للإقامة عندها.

وبعد هذا يعود خالد في المقطع الرابع إلى الوراء مرة أخرى، ويذكر محمية مازفران التي أقام بها خالد على سرير التشرد الأمني سنة ونصف والأجواء السائدة هناك من قلق وخوف واضطراب، ويذكر كذلك منزل حياة المجاور للمحمية على شاطئ سيدي فرج.

وهي عودة خارجية قامت بربط الزمن الماضي من حياة خالد بالزمن الأول.

وإثر هذه الاستعادة لماضي خالد يعود الزمنان إلى الاتحاد مرة أخرى حيث يغادر خالد الفندق ويذهب للإقامة مع فرانسواز في منزل زيان، ثم يزور خالد زيان في المستشفى في المقطع السادس ويتعرف عليه ويقيم معه علاقة صداقة قوية نشأت بحكم كونهما جزائريان قسنطينيان التقيا في الغربة.

وفي المقطع السابع يلتقي كل من ناصر ومراد وخالد في شقة مراد ويبقى الزمنان متحدان إلى غاية المقطع العاشر، حيث نلاحظ اضطرابا كبيرا في الزمنين على شكل ذهاب وإياب فيحكي

1- TODOROV. « Théorie de la litérature , textes des formalités. » p133 -134.

خالد قصة يتمه وطفولته الممزقة وحرمانه من حنان أمه، وزواج والده وعلاقات أبيه المشبوهة بالنساء.

ثم يعود الزمنان إلى الاتحاد مرة أخرى في المقطع الحادي عشر حيث يلتقي خالد بحياة في معرض الرسم ويتواعدان في المقهى المجاور على اللقاء في منزل زيان، وفي المقطع الثاني عشر يلتقي البطلان في منزل زيان وهنا يعود بنا السرد إلى الزمن الأول أي "النقطة الصفر" التي بدأت منها الرواية.

وفي المقطع الثالث عشر يتلقى خالد خبر وفاة زيان ويحافظ هذا المقطع على اتحاد الزمنين إذ يخبر زيان فرانسواز ثم يتفقان على بيع اللوحة التي اشتراها خالد لدفع تكاليف نقل جثمان زيان إلى قسنطينة وفي المقطع السادس عشر يعود السرد مرة أخرى إلى الزمن الماضي وسبب مرض زيان، وهي فجيعته إثر اغتيال ابن أخيه من طرف المجرمين .

وإذا كان مدى هذه الرجعات إلى الوراء غير محدد، فهذا لا يفقدها شيئا من قيمتها الوظيفية ، فهي تخبرنا بكل تفاصيل ماضي خالد، وبأنه تربى يتيما مع جدته ووالده الذي كرّر الزواج مرة أخرى، وأنه – أي خالد- تزوج من امرأة لا يحبها، وأنه انتقل للعيش في محمية أقامتها الدولة لحماية الصحافيين بالجزائر العاصمة تأجيلا لقرار انفصاله عنها.

وفي المقطع الثامن عشر يعود الزمنان للاتحاد مرة أخرى، فيودع خالد فرانسواز في المطار ويستلم جثمان زيان، وتأتي كل من حياة وناصر لإلقاء النظرة الأخيرة على زيان، وهنا لقاء البطل بحياة مرة أخرى ونتيجة لهذا اللقاء يرجع الزمن إلى الوراء حيث يذكر خالد قصة كاتب ياسين وتشابه الموقفين (حكاية ملحقة) ثم يعود الزمن مرة أخرى إلى الحكاية الأساسية وتقلع الطائرة وأخيرا تصل إلى قسنطينة في المقطع الأخير.

1

. اختلاف الترتيبين (ترتيب أحداث الرواية في القصة، والترتيب الزمني):

ويتضح لنا من خلال هذا العرض أن ترتيب أحداث الرواية في القصة قد اختلف عن ترتيبها الزمن ويرجع ذلك كما لمسناه إلى:

- توزيع أحداث الرواية على حكايتين أحداهما أساسية وأخرى ملحقة (تذكر أحداث ماضية في حياة خالد وربطها بأحداث حاضرة).

- تعدد شخوص هذه الرواية، وخصوصا في إطار الحكاية الأساسية فالراوي يتابع أحداث كل الشخصيات وما تقوم به، وأثر ما قامت به كل شخصية على الأخرى، موقف هذه من تلك.
- الرجوع إلى الوراء، هناك أحداث تعود إلى الزمن الماضي القريب (مجزرة بن طلحة مثلا) وهناك الرجوع إلى الماضي البعيد (طفولة خالد).

فقد تداخل الزمن الماضي مع الحاضر وتعددت وظائفه، فيما بين رسم لملامح الشخصيات، وتبرير تصرفات شخصية معينة، وتفسير أحداث وقعت.

- الهواجس والأفكار: وقد لاحظنا بعضها على شكل ربط حوادث تاريخية، بحوادث جرت في الزمن الحاضر ومقارنة هذه بتلك من طرف خالد الذي جاءت الرواية على لسانه، هذه الهواجس والأفكار أوجدت حقول زمنية أخرى غير الماضي، وهي الحاضر (فقدان حياة كل من زيان وخالد، وحقل المستقبل الذي بقي مفتوحا عقب انتهاء الرواية.

رأينا فيما سبق أن الحقول الزمنية في رواية "عابر سرير"، فقد تعددت بفعل تداخل الأزمنة الثلاثة في السرد، فبالإضافة إلى الزمن الحاضر، حاضر السرد المنحصر فيما بين بداية الأحداث ونهايتها، لاحظنا الزمن الماضي من خلال استحضار أحداث وقع بعضها في الماضي البعيد وبعضها الآخر في الماضي القريب بالإضافة إلى المستقبل من خلال إشارات أو تنبؤات خاصة في المشهد الأخير عند نهاية الرواية.

وقد ارتبطت هذه الفترات في معظمها بأوقات معينة من اليوم والليلة وهي مثلا الصباح والمساء والشطر الأول من الليل، حيث اجتمع خالد بحياة ليلا، والتقى بكل من ناصر ومراد ليلا كذلك، فالليل هنا هو مستودع الأسرار والحافظ الأمين من عيون الفضوليين بظلامه وهدوئه وتوقف الحياة فيه وانقطاع حركته، والليل هو كذلك زمن الخوف والقلق والاضطراب ، في كثير من الأحيان حيث ينفذ القتلة جرائمهم ليلا (قصة مجزرة بن طلحة، وقصة اغتيال ابن أخ زيان).

2. الأزمنة الخارجية:

المقصود بالأزمنة الخارجية هي الظروف الخارجية المحيطة بالرواية أو المتعلقة بأحداثها ومؤلفها وقارئها. [1]

1. زمن المؤلفة وأحداث الرواية:

عاشت الكاتبة فترة استقلال الجزائر والمرحلة التي تلتها إلى غاية العشرية السوداء وما بعدها، إلى يومنا هذا وهي مراحل حرجة من تاريخ الجزائر الحديث.

فقد اندلعت الثورة التحريرية في فاتح نوفمبر 1954 وهب الشعب الجزائري بكامله إلى مجابهة الاستعمار، والدفاع عن بلده من أجل طرد فرنسا المحتلة والعيش بكرامة (وزيان هو أحد هؤلاء الشبان، الذين تركوا كل شيء وانخرطوا في صفوف الثورة، إلى أن فقد ذراعه ونقل إلى مستشفى تونس للعلاج وتحول إلى رسام فيما بعد).

وما إن استعادت الجزائر حريتها وجاء عهد الثورة الزراعية أخذت أحوال الجزائريين تستعيد أنفاسها على كافة الأصعدة الثقافية والاقتصادية والسياسية. إلى أن جاء ذلك اليوم الأسود الذي لم يتوقعه أحد من الجزائريين الذين خرجوا لتوهم من ليل فرنسا الطويل. ففي تلك العشرية السوداء (1990-2000) لم يعد الموت يفرق بين أحد من أبناء الجزائر.

ونحن نلاحظ أن زمن أحداث هذه الرواية هو الزمن نفسه الذي عاشته الكاتبة، فقد كان موضوع الرواية يدور حول هذه المراحل الحرجة من تاريخ الجزائر، وشمل بعض السلوكات والمظاهر الاجتماعية لفئة من الجزائريين (فئة المثقفين) وبعض أبناء الجزائر الذين ضحوا بكل ما يملكون في سبيلها ثم لم يجدوا لهم مكانا فيها، فعاشوا ممزقين بين عاداتهم وتقاليدهم، وانفتاحهم على الغرب.

---

[1] - Hamon (Philippe) « pour un statut sémiologique du personnage P.142

2. زمن القراءة (العصر الذي ينتمي إليه قارئ الرواية):

فكل عصر يتميز عن سابقه وعن لاحقه بجملة من المعطيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، تتكاتف كلها للتأثير عن التطورات العامة، والآراء والأفكار، وبالتالي صياغة مجمل الآراء والتصورات، مما يجعل النظرة لهذا الأثر أو ذاك تأخذ في الاعتبار كل هذه المعطيات وتختلف من هذا إلى ذاك، وكذلك دون إهمال موقف القارئ من الكاتبة نفسها، فقارئ هذه الرواية اليوم يختلف عن قارئها في وقت آخر.

ويرى عبد المالك مرتاض بأن القراءة هي « انطلاق الذّات بما هو مغيّب، في مجاهلها وأوزامها، ولعل قراءة الذّات واستخراج ما في باطنها، وتسطيره للناس : أن يكونا، هما حقيقة هذا المفهوم في صدقه وعمقه، ثم إن القراءة، من بعد ذلك أو قبل ذلك، أو أثناء ذلك: تناصّ يقع مع نص آخر كان أصلا، قراءة لخاطر، وترجمانا لقريحة، فليست القراءة من هذا الموقف الذي نقفه، إلاّ كتابة تترجم ما في الخاطر الجياش، وتكشف عمّا في الضمير من العواطف الطافحة، ثم هي من بعد ذلك كتابة تنسج من حول كتابة أخرى، غائبة وان كانت بالقوة حاضرة »[1]

نفهم من هذا أن القارئ مهما كان مستواه فهو ينظر إليه انطلاقا من ثقافته وقراءاته السابقة، لأن القراءة في مفهومها الحديث « هي سلوك حضاري، فكري، ذهني وروحي، جمالي، ثقافي، وهي عادة متحضرة، هي ثقافة واعية ».[2]

وعموما فإن للعصر بمختلف مكوناته المادية منها والمعنوية الأثر البالغ في صياغة الموقف من هذا الأديب أو ذاك ومن هذا الموضوع أو ذاك. وهو ما يؤثر في النهاية في الزمن الذي يستغرقه القارئ في قراءة الأثر كيفما كان إطاره العام الذي جاء فيه ومهما كان موضوعه.

---

[1]- عبد الملك مرتاض "نظرية القراءة" دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2003 ،ص28 .

[2] - نفسه ص 101 .

خاتمـــة

خاتمة:

بعد هذه الجولة عبر حقول رواية "عابر سرير" نكون قد وصلنا الآن إلى خاتمة بحثنا المتواضع، ونستخلص أهم ما وقفنا عليه في هذا التحليل.

- إن الدراسات التي يمكن أن تحسب على مجال السيمياء، يعود الفضل فيها أساسا لتيارين أساسيين: فقد ساهمت الفلسفة من جهة، منذ نشأتها مع أفلاطون وأرسطو، مرورا بفلاسفة العرب والقرون الوسطى والفلاسفة الحديثين أمثال لوك، لامبرت، وهيجل ووصولا إلى بيرس وهوسرل ومورس، في إرساء التفكير حول مفهوم الدلالة وأقسامها وذلك بغرض تحديد دور العلامات وخصوصا دور اللغة في المعرفة، ومن جهة أخرى كان للسانية الأوروبية المعاصرة خصوصا بفضل مؤسسها دي سوسير، التأثير الكبير في فتح الآفاق أمام الأبحاث السيميائية المعاصرة والمتنوعة.

- نلاحظ أن التأريخ للحركة السيميائية ضروري لوضعها في سياقها التاريخي وضبط معالمها الأساسية والكشف عن النظريات التي مهدت لظهورها وذلك لتوجيه القارئ نحو أصولها مباشرة حتى لا يجد مشقة كبيرة في استساغة هذه النصوص السيميائية وفهمها على الوجه الصحيح.

- تأسيسا على ما سبق نسجل فيما يلي ملاحظاتنا على الخطاب الأدبي لأحلام مستغانمي عبر النموذج المختار "عابر سرير".

لا يلتزم السرد في هذه الرواية بالتسلسل القصصي للأحداث، تبعا لتسلسلها الزمني، ويعود ذلك إلى تعدد محاور أحداث الرواية، وتعدد الشخصيات العاملة بها. مما يضطر في كثير من الأحيان إلى الرجعات الكثيرة إلى الوراء.

يرتبط بهذا تعدد الحقول الزمنية، إذ بالإضافة إلى الحاضر، المنحصر في نقطة البداية والنهاية، تبرز حقول أخرى، منها ما تعلق بالماضي، ماضي الشخصيات القريب وماضيها البعيد أيضا، ومنها ما يتعلق بالمستقبل الذي نستشفه عبر الخاتمة المفتوحة.

- الصيغة الغالبة للعرض السردي لديها هي السرد المتقدم، الذي يعتمد على النقل المباشر للأحداث، وتتبع الشخصيات والتركيز عليها تركيزا خارجيا يتدرج شيئا فشيئا إلى أعماقها، فهي تصف كل شيء عنها، وعن ماضيها وعن أفكارها وهواجسها ومشاريعها، مما يجعلها تتحكم في

كل أفعالها فهي راوية عالمة بكل التفاصيل، وتتخلل هذا بعض المقاطع الحوارية بين الأبطال. والسرد المتقدم هو سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل لأن الراوي هو الشخصية نفسها.

وتبعا لذلك فإن علاقة السارد أي البطل هي علاقة داخلية، أي أنه من فاعليها والمشاركين فيها والشاهدين عليها، ولذلك فإن الرأية، أو وجهة النظر الغالبة، تبقى في معظم الحالات، إن لم نقل في كلها، رأية الراوي/ البطل.

- لا تولي المؤلفة للوصف اهتماما كبيرا يجعله من المكونات الأساسية لأثرها الأدبي، فإن تعلق الأمر مثلا بالشخصيات نجد بأن الموصوف في أغلب الأحيان هو عواطفها وانفعالاتها وحالاتها النفسية، ولعل السبب في ذلك هو كون الراوي، البطل على علاقة وطيدة بهذه الشخصيات ومعرفة قوية بها تجعله لا يهتم بمظهرها الخارجي بقدر ما هو مشدود بوصف جوهرها وحالاتها النفسية أو بعض ملامحها المميزة لها.

وكذلك، الأمر بالنسبة لوصف الأمكنة. فإن الموصوف هنا هو الأجواء السائدة فيها، وهذا نظرا لارتباط هذه الأجواء بالحالات النفسية للشخصيات، وهذا لا يرجع إلى ضعف في الوصف لدى الكاتبة أو إلى افتقارها إلى خيال فياض أو موهبة شاعرية، لأننا نجد في الحالات النادرة التي لجأت فيها إلى الوصف المباشر قد صورت لنا الأمر كأننا نراه أمامنا، وهذا شيء ليس في حاجة إلى جدال، كما فعلت مع شخصية "زيان" ومنزله الذي يقيم فيه.

- لغة المؤلفة سهلة وبسيطة، تبتعد عن التعقيد والغرابة، بل إنها لا تخلو من بعض الألفاظ والتعابير الشائعة في اللهجة القسنطينية.

- مع تخلص المؤلفة من آثار الأسلوب القديم كالصنعة والتكلف، إلا أنها حافظت على الاستشهاد بالشعر أكثر من مرة.

- قسمت الكاتبة روايتها إلى فصول مرقمة.

- احتلت المصادفة والاتفاقات الغريبة مكانا مهما في هذه الرواية، حيث لعبت دورا فعالا في توجيه الأحداث والسير بها في الطريق المرسوم لها حيث جاء في الرواية: "المصادفة هي الإمضاء الذي يوقع به الله مشيئته، ومشيئته هي ما نسميه قدرا".

- تتخلل هذه الرواية قصص وحكايات ومغامرات شيقة حدثت لأدباء وحكام في الأزمنة العابرة.

- جعلت الأديبة من أبطال روايتها شخوصا يشبهون أبطال الأساطير، لما أحاطته بهم من أسرار وغموض، وذلك ما نلاحظه في أبطال جل رواياتها: "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس".

- بالرغم من أن هذه الرواية لم تكن عملا يؤطر لأحداث تاريخية، إلا أنها لم تخلو من هذه الإشارات التاريخية في كثير من الأحيان.

قائمة المصادر والمراجع

مصادر البحث و مراجعه

1.الكتب العربية

القرآن الكريم.

أحلام مستغانمي " عابر سرير " رواية

- الراغب الأصفهاني " مفردات غريبة في القرآن " تحقيق محمد أحمد خلف الله، مكتبة أنجلو مصرية. د.ت.
- ابن منظور " لسان العرب المحيط " إعداد و تصنيف يوسف الخياط ، دار لسان العرب ، بيروت ، لبنان ، المجلد الثالث ن بدون سنة.
- ابن منظور، "لسان العرب" ، بيروت ، لبنان ،المجلد الثامن، ط4، 2005.
- أوستن و راين "نظرية الأدب" ترجمة محي الدين صبحي مطبعة الطرابيشي، بيروت1972.
- أفلاطون " جمهورية أفلاطون "، ترجمة حنا خباز، دار القلم، بيروت، ط2 ، 1980.
- أرسطو " فن الشعر "، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983.
- آلا نروب جريبة " نحو رواية جيدية "، ترجمة مصطفى ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- ابراهيم صحراوي " تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية " دار الآفاق ط 2 ، الجزائر، 2003.
- أحمد طالب " جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية "، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2005/3.
-أبو هلال العسكري " الفروق في اللغة " دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط1963.4 .
-إيديث كيروزيل " عصر البنيوية " من ليفي شيتراوس إلى فوكو " ترجمة جابر عصفور ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 1985
-البشير حادي " الأدب في المناهج النقدية الحديثة " بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الأدب، جامعة وهران ، 1994.
- العربي لخضر " المدارس النقدية المعاصرة " دار الغرب للإنتاج و التوزيع الجزائر ،2007.
- الزاوي عبد الرحمن " الإتجاه البنيوي في النقد المغاربي ، المغرب نموذجا " مخطوط بمعهد اللغة
- بن سينا "العبارة" تحقيق محمد الخضيري، القاهرة، 1970.
- بطرس البستاني " محيط المحيط "، مؤسسة جواد للطباعة و النشر، لبنان، 1977.
- بطرس البستاني " قطر المحيط "، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط2 ، 1995.
- بيار جيرو " علم الإشارة، السيمولوجيا "، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراساتو الترجمة، ط1، 1988.

- برنادي فوتو " عالم القصة "، ترجمة مصطفى هدارة، عالم الكتاب، القاهرة، 1969.
- برنار توماس " ما هي السيمولوجيا " ترجمة محمد نظيف ط 2 ،إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- جمال شحيد " في البنيوية التركيبيّة " دراسة في منهج لوسيان غولدمان " ، دار بن رشد، بيروت، 1982.
- جان لوي كاباس " النقد الأدبي و العلوم الإنسانية " ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط 1 ، 1982.
- جان كلود كوكي " السيمائية ، مدرسة باريس " ترجمة رشيد بن مالك ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر، ب.ت .
- جورج واطسن، " الفكر الأدبي المعاصر " ترجمة مصطفى بدوي، الهيئة المصرية، القاهرة، د.ت.
- جان بياجيه " البنيوية " ترجمة عارف سمية ، و بشير أوبدي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2 ، بدون تاريخ
-جان كلود كوكي " السيمائية ، مدرسة باريس " ترجمة رشيد بن مالك ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر، بدون تاريخ .
- حسين النجمي" شعرية الفضاء المتخيل، و الهوية في الرواية العربية "، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1996،4.
- روبرت شولز :" البنيوية في الأدب "، ترجمة منى عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1 ، 1982.
- رولان بارث:" مبادئ في علم الدلالة "، ترجمة محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
" درس السيمولوجيا " ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، المغرب، ط3، 1993.
" النقد البنيوي للحكاية "، ترجمة أنطوان أبو زيد، عويدات، بيروت1988.
- رمضان الصياغ " العلاقة بين الجمال و الأخلاق، في مجال الفن " عالم الفكر، ع 1 ، سبتمبر، 1998.
- رشيد بن مالك " مقدمة في السيميائية السردية " دار القصبة للنشر 2000.

- رشيد بن مالك " البنية السردية في النظرية السيميائية"، دار الحكمة الجزائر، 2001.
- رشيد بن مالك " السيميائية بين النظرية و التطبيق " رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان، 1995.

-زكرياء ابراهيم " مشكلة البنية " مكتبة مصر ، 1976.
- سهير القلماوي" محضرات حول النظرية الروائية " جامعة القاهرة، 1973.
- سعيد بن كراد " سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع و العاصفة، "لحناميا" نموذجا"، دار مجدلاوي، الأردن ، ط1، 2003.

- سولنيتر " النقد الفني " ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط 2 ، 1975.
- سيزا أبو قاسم ، و نصر حامد أبو زيد " أنظمة العلامات في اللغة و الأدب ، و الثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا " مقالات مترجمة و دراسات ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، بدون تاريخ
- شايف عكاشة " مقدمة في نظرية الأدب " ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، 1990.
:" نظرية الأدب في النقدين الجمالي و البنيوي في الوطن العربي " الجزء الثالث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.

- صلاح فضل " النظرية البنائية في النقد الأدبي " مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ط2 1980
" مناهج النقد المعاصر "،إفريقيا الشرق ، المغرب ،2002.
- عادل فاخور " تيارات في السيمياء " دار الطليعة للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 1 /، 1990 .
-عبد السلام المسدي " الأسلوب و الأسلوبية " الدار العربية للكتاب طرابلس1982
- عبد المنعم حنفي " المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفة "، مكتبة دبولي، القاهرة، ط3/2000.
- عبد الله ابراهيم " معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة " المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996.
- عبد الرحمن بن خلدون " المقدمة "، دار العودة، بيروت، د.ت.
- عبد الله ابراهيم " التفكيك القواعد و الأصول " عيون المقالات، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- عبد السلام المسدي:" النقد و الحداثة"، دار الطليعة، بيروت، 1983.

" قراءات مع الشابي و المتنبي و ابن خلدون " الشركة التونسية للتوزيع، تونس1984.

-علي بن محمد الجرجاني " تعريفات " دار الكتاب المصري ، القاهرة ، ط1 1991

- عز الدين اسماعيل " الفن و الإنسان "، دار القلم، بيروت1974.

- عبد المالك مرتاض " نظرية القراءة " دار الغرب للنشر و التوزيع وهران الجزائر،2003.

- عبد العالي بشير " الأمالي " محاضرات في السيميائية، جامعة تلمسان

- غاستون باشلار " جماليات المكان "، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط4، 1996.

- هورست ريديركو" الفعل و الانعكاس " ترجمة فؤاد مرعي، دار القرابي، بيروت،1977.

- فايز الدَّاية، "علم الدلالة العربي" ديوان المطبوعات الجامعية، 1973.

- فور ستر:" أركان القصة " ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، 1960.

- فلا ديمير بروب " مورفولوجية الحكاية الشعبية "ترجمة ابراهيم الخطيب، الناشرون المتحدون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

- فاردينال دي سوسير " محاضرات في اللسانيات العامة " ترجمة يوسف غازي ، و مجيد النصر ، المؤسسة الوطنية للطباعة ، الجزائر ، بدون تاريخ .

-فيكتور أربيخ " الشكلانية الروسية " ترجمة الوالي محمد المركز الثقافي الغربي ، الدار البيضاء ط1، 2000.

- كلود ليفي شترواس " الأنروبولوجيا البنيوية "، ترجمة مصكفى صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977.

-مارسيلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة " ترجمة حميد الحمداني ، مطبعة إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 . 1987

-مازن الوعر " دراسات لسانية تطبيقية " دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ، ط 1 ، 1989 .

- محمد بنيس " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1985

- محمد الناصر العجمي " في الخطاب السردي، نظرية غريماس "، الدار العربية للكتاب بيروت لبنان.
- محمد يوسف نجم " فن القصة " دار الثقافة، بيروت، ط5، 1966.
- مولاي علي بوخاتم " الدرس السيميائي المغاربي " ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، بدون سنة
- ميشال بوتو " بحوث في الروايات الجديدة "،منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.
- مازن الوعر " دراسات لسانية تطبيقية " دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ، ط 1 ، 1989.
- محمد سويرتي:" النقد البنيوي و النص الروائي"، الدار البيضاء، المغرب، 1991.
- محمد مصايف " القصة القصيرة، العربية الجزائرية في عهد الاستقلال"، المكتبة الشعبية، الجزائر، 1982.
- محمد عزام " النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب " منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، 1996.
"رولان بارث السيمولوجيا منهجا نقديا " ، دار الآفاق، بيروت،1989.
- يوسف سامي اليوسف " مقال في الرواية"، دار كنعان، دمشق، ط1، 2002.
- يوسف وغليسي، " إشكالية المنهج و المصطلح في تجربة عبد المالك مرتاض النقدية " جامعة قسنطينة، مخطوط، 1995.
- ياسين النصير: " الرواية و المكان "، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1986.

المجلات و الدوريات:

- أحمد محمد فتوح " الشكلية، ماذا بقي منها " مجلة فصول، ع2 ، يناير 1981.
- الود إبش و فوكما " مناهج الدراسة الأدبية و خلفياتها النظرية و الفلسفية " تعريب محمد العمري ، مجلة فصلية ، مطبعة النجاح الدار البيضاء ، العدد الثاني ، شتاء 87/ ربيع 88.
- أحمد طالب " دلالات الزمان " مجلة كلية الآداب، جامعة تلمسان، العدد 2، جوان 2001.

-جميل الحمداوي " السيميوطيقا و العنونة " مجلة " عالم الفكر" ع3 ، مارس 1997
-" حوار مع غريماس " أجراه خليل أحمد ، مجلة " الموقف الأدبي " ، إتحاد كتاب دمشق ، العدد 15 ، نوفمبر 1980
-حلام جيلالي " المنهج السيمائي ، تحليل البنية العميقة للنص" مجلة " الموقف الأدبي " ، العدد 365 ، أيول 2001
-خالد السليكي " من النقد المعياري ، إلى التحليل اللساني " مجلة " عالم الفكر " العدد (1/2) يوليو 1994 .
- رمضان الصياغ" العلاقة بين الجمال و الاخلاق في مجال الفن"، عالم الفكر، ع 1 ،سبتمبر 1998.
عبد الملك مرتاض " بين السمة و السيميائية " مجلة " تجليات الحداثة " جامعة وهران ، العدد الثاني ، يونيو 1993 .
- علي حروب " قراءة ما لم يقرأ ـ نقد القراءة "، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 60 1989.
- عبد السلام المسدي " الازدواج و المماثلة في المصطلح النقدي "، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية و الثقافة، ع 24.
- عبد المالك مرتاض" مدخل في قراءة الحداثة "، مجاة تابيان، رابطة الأدباء، الكويت، العدد 323، 1997.
- فؤاد زكريا " الجذور الفلسفية بين الأهمية و اللاكفاية "، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد 03 ، 2006.
- فطومة لحمادي" البنيوية بين الاهمية واللاكفاية"، مجلة المخبر جامعة بسكرة، العدد 03 2006.
- محمد بلوحي " الخطاب النقدي المعاصر " ، مجلة بيت الحكمة دار قرطبة للطباعة و النشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، العدد 1 ، أفريل 1986
- معلم وردة " الشخصية في السيميائية السردية " محضرات الملتقى الرّابع، جامعة بسكرة 2006.

- دافيد سافان " الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس " ترجمة عبد الملك مرتاض مجلة" علامات " جدة ، السعودية ، مجلد ، يونيو 1992

- يوسف حامد جابر " النص الأدبي، من اللسانيات و البنيوية "، مجلة الموقف الأدبي، العدد 288، 1995.

المراجع الفرنسية

Algirdas julien, grimas joseph courtes sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage, hachette livre, paris, 1993.

André Martinet " la l'linguistique cynchoromque " P.u.F, paris, 1974.

Barthe Reland " Le dégré zéro de l'écriture " seuil.col point paris 1972.

Barthe Reland " L'analyse structurale du récit " seuil paris 1977.

Benveniste « Sémiologie de la langue , problèmes de l'inguistique général , Paris . 1965 .

E.littré dictionnaire des longues françaises, Gallimard, paris.

Entrevernes (groupes d'l) ù Analyse sémiotique des textes . » P.U.F de lyon , France 1979

seuil, paris,1981. " la logique des possibles narratifs"Gloud Bremond

Goldenstein (JP) « pour lire le roman . » Ed de boek et Duculot , Bruxelles / Paris 1985 .

Grand la rousses de la langue française, paris, 1989.

Greimas (A.T) et courté (J) « dictionnaire raisonné de la théorie du language .Ed. Hachette université, Paris 1979 .

Greimas « sémiotique structurales. » Pu. F . Paris , 1986.

Hamon (philippe) « pour un statut sémiologique du personnage in « poétique du récit . » Ed du seuil , col points , Paris 1977

Riechenbach « L'événement de la philosophie , scientifique, Flammarian, Paris . 1955

T.Todorov. « Théorie de la litérature , textes des formalités . » russes ,Seuil. Paris 1965 .

Petit Robert, dictionnaire de la langues françaises, le robert, paris, 1983.

فهـــرس

شكر
إهداء
مقدمة..... أ
مدخل..... 1

القسم النظري: الفصل الأول:

1.المدرسة اللسانية.....
1.تمهيد..... 18
2.تعريف العلامة..... 20
3.سيميولوجيا اللغة..... 22
4.الأسس النظرية للمدرسة اللسانية..... 31
2.المدرسة البينيوية.....
1.مفهوم البنية.....
أ.لغة..... 38
ب.اصطلاحا..... 39
2.مميزات البنية..... 40
3.تعريف البنيوية..... 41
4.تاريخ البنيوية و أعلامها..... 43
5.الأصول الفلسفية للبنيوية..... 47
6. أهم مبادئ النقد البنيوي..... 48
3. المدرسة الشكلانية.....
1.تعريف الشكلانية.....
أ.لغة،ب. اصطلاحا..... 52
2.تاريخ شكلانية..... 53
3.أعلام النقد الشكلاني..... 56
4.فلاديمير بروب و استخلاص بنية الحكاية 60

القسم التطبيقي:الفصل الأول

البنية السردية

1.أنواع السرد..... 70
2.أطراف الرواية 72
3.التحول..... 75
4.النموذج العاملي..... 81

الفصل الثاني:الشخصيات

1.تحديد الشخصيات..... 89
2.الأسماء..... 97
3.الملامح الجسدية..... 107
4.الأدوار الغرضية..... 109

الفصل الثالث:المكان و الزمان

1.المكان.....
أ.مكان الرواية..... 116
ب.وصف الأمكنة..... 117
ج.وظائف الأمكنة..... 120
2.الزمان.....
1.الأزمنة الداخلية..... 124
2.اختلاف الترتيبين..... 129
3.الأزمنة الخارجية.....
أ.زمن المؤلفة..... 130
خاتمة..... 133
المصادر و المراجع..... 137
الفهرس.....

الملخص:

إن هذه المذكرة قد حاولت تسليط الضوء على الأصول اللسانية و الشكلانية و البنيوية التي انبنت عليها النظرية السيميائية الحديثة و استمدت منها مصطلحيها العلمية كما تعرضت لمصطلح " السيمياء" عند العرب القدامى و المسلمين ثم في العصر الحديث عند الكثير من النقاد المعاصرين، ثم حاولت هذه المذكرة أن تطبق المنهج السنميائي في دراسة نقدية لأدبية جزائرية معاصرة هي أحلام مستغانمي من خلال النموذج المختار" رواية عابر سرير "

الكلمات المفتاحية:السيميائية، البنيوية ، اللسانيات، الشكلانية ، الخطاب، السرد ،الرواية، الحكاية.

Résumé en Français :

Le présent travail a pour objectif de mettre en relief les origines linguistiques, morphologique et structurales qui ont fondu la théorie de la sémiotique moderne qui en a puisé sa terminologie scientifique.

Nous avons mis le doigt sur le terme « sémiotique » chez les anciens Arabes, les musulmans puis dans l'ère contemporanéité chez plusieurs critiques contemporains. Pour se faire, nous avons adopté l'approche sémiotique dans une étude critique du roman « Abir Sarir » de la romancière Ahlem Mostaghanemi.

Mots clés :

- *Sémiotique, structuralisme, linguistique, la narration, le roman, le conte.*

Abstract in English :

The present thesis attempted at shedding light on the linguistic , morpholonological and structural roots in which modern semiotics has been grown, developed and established its scientific terminology.

It delt with the concept of "semiotics" used by modern critics.

This thesis is, in fact , a critical analyses moulded in a semiotic methodology throughout the selected corpus, namely " Aber Sair" written by the Algerian modern writer " Ahlem Mostghanemi".

Key Words :

- *Semiotics , structuralism , linguistics , morphology , discourse , narration , novel , story.*

الملخص

بسم الله الرحمن الرحيم و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين سيدنا و نبينا محمد الأمين **أمّا بعد:**

لقد كان للسويسري اللغوي دي سوسير و كذا أبحاث اللغويين الروس، الذين انتظموا في حلقة موسكو اللغوية في الوقت نفسه الفضل الأوّل في تطور اتجاه جديد في الأدب الغربي و هو ما اصطلح على تسميته بالمنهج البنيوي، الذي تمخض عن تطوره ما سُمّيَ بالسيميائية التي اتخذت من تحليل الأدب الشعبي و الميثولوجيا نماذجها التأويلية الأولى.

وقد عظم شأنها و أخذت تبسط أجنحتها على مختلف العلوم الإنسانية فمنذ الستينيات و مجال علم السيمياء يظهر نشاطا متزايدا على كافة الأصعدة،حيث أخذت تتألف الجمعيات التي تعنى بهذا العلم ولعلّ أقدمها " الجمعية الدّولية للدراسات السيميائية" " International association for semiotic"، وبدأت تتوالى المؤتمرات التي تتطرق الى مختلف النواحي المتصلة بالسيمياء بشكل آخر.

ولا شك أنّ من الدوافع التي دعت إلى تعاظم الاهتمام بالسيمياء هو تشعب الموضوعات التي يتناولها هذا العلم.

إيكو مثلا يعرض من الأبواب التي تدخل تحت هذا المجال ما يلي ; "علامات الحيوان، علامات الشّم، الاتصال بواسطة اللّمس، الاتصال البصري، أنماط الأصوات والتنغيم التشخيصي الطّبي،حركات و أوضاع الجسد، الموسيقى، اللغات الصورية، اللغات المكتوبة، الأبجديات المكتوبة، قواعد الأدب، الإيديولوجيات،الموضوعات الجمالية و البلاغية....." وجملة القول، فإنّ المنهج السيميائي، كان يتوق إلى جعل دراسة الأدب علما - أو على الأقل موضوعا للتسجيل العلمي مثله مثل أي ظاهرة اجتماعية أخرى، و السيميائية كأي منهج أوروبي آخر، تحمل خصوصيات عربية كثيرة يجب أن يكون المتعامل بها حذرا في تطبيقها على النصوص العربية ،وهذا حاولته في الدراسة – التي أرتها تحليلية تطبيقية تهدف إلى إبراز الخصائص الفنية للخطاب الأدبي لأحلام مستغانمي عبر النموج المختار.

ولبيان ذلك اعتمدت خلفية نظرية سميائية ، لذلك كلنت المراجع المعتمدة هي أعمال "جان كلود كوكي" و"جوليان ألجيراس قريماس" وتلامذته ورولان باث وغيرهم من منظّري المدرسة السيميائية بإتجاهاتها المختلفة.

أما عن أحلام مستغانمي والرواية المختارة "عابر سرير" فقد كان بي ولع كبير منذ الصغر إلى قراءة كل ما هو راق في مجال الأدب ، وكانت تستهويني الروات الجزائرية بشكل خاص، وكنت أجد على صفات مجلة العربي مقاطع من رواية " ذاكرة الجسد" للكاتبة المذكورة ، وكنت أحفظ تلك المقاطع لرومنسيتها وجمال لغتها ، ورغم أنّ قراءتي لها كانت بسيطة ، إلاّ أنها فتحت أمامي عوالم الرواية ، لما كانت تثيره في الذهن من خيال يجعلك تحلّق في فضاءات بلدك و تاريخه ، عبر مرحلتي الثورة و الاستقلال ، و استعادة تلك المراحل عن طريق نماذج بشرية فعالة عايشت تلك المراحل بحسناتها ومساوئها .

و السؤال المطروح : كيف استطاعت الكاتبة استغلال لغتها الشاعرية لتوظيف المعنى المقصود؟، وكيف استطاعات أن تبرز بعض المعاني التي تتعلق بالمضمون الفكري والفني والجمالي لنصها الروائي؟.

وقد اعتمدت خطة بحث تقوم على تقسيم الدراسة إلى قسمين :

تعرضت في الأول منها إلى رصد الأصول و المنحدرات التاريخية للنظرية السيميائية التي استمدت منها مصطلحاتها العلمية.

أما القسم التاني فتعرضت فيه إلى دراسة الرواية المختارة من حيث المضمون، وقد استبقتهما بمدخل، تعرضت فيه إلى مصطلح السيمياء عند العرب والمسلمين في القرءان الكريم وفي النصوص التراثية القديمة ، كما تطرقت إلى هذا عند أهم رواده المعاصرين كبيرس و رولان بارث و فاردينال دي سوسير وغيرهم من منظري علم السيمياء.

أما القسم الأوّل فقد ضمنته فصلا من ثلاث محاور تعرضت في الأوّل إلى المدرسة اللسانية ، فعرّفت بدي سوسير وكيف كانت بدايته الأولى فهو ينطلق في تعريفه للعلامة اللفظية، من نقد التصّور الزّاعم بأنّ اللغة ليست سوى لائحة من المفردات.، المقابلة لعدد من الأشياء.

ثم تطرقت إلى الأسس النظرية للمدرسة اللسانية و هي باختصار:

1 . مبدأ الثنائية: الذي يعتبره دي سوسير محورا أساسيا لقيام الظواهر، و هو يدعو إلى النظر إلى الظاهرة في مجموعة من المقابلات التي بفضلها تحدّدُ طبيعة الظاهرة و تكوينها، و أهم هذه المقابلات هي:

أولا: اللغة و الكلام.

ثانيا: التزامن و التعاقب.

ثالثا: يرى سوسير أن العلامة اللغوية لا تربط شيئا باسم، بل تربط تصورا بصورة سمعية، وليس الصورة السمعية هي الصوت المادي

الذي يعتبر شيئا فيزيائيا بل هي التّمثّل الذي تهبنا إياه حواسنا. على حد تعبيره ومن هذا المنظور تكون العلامة الألسنية ذات كيان نفسي يتم تنفيذها على الشكل التالي:

أ. متحدث.

ب. الإرسال بواسطة السمع.

رابعا: تعتبر هذه الثنائية أساسا هاما من الأسس التي تقوم عليها المدرسة اللسانية و ترتبط ارتباطا و وثيقا بثنائية التزامن و التعاقب.

خامسا: يرى سوسير أن النظام اللغوي مبني على التقابل مثل قولنا :" لا أدري" أولا " تقل هذا" فكلا العبرتين يشمل العنصر " لا " ولكن " لا " في العبارة الأولى ليس " لا " في العبارة الثانية و إن تشابهتا.

هذه أهم المبادئ التي بنى عليها سوسير نظريته و سوف نرى ما سيتمخض عنها من أفكار أخرى في النظرية البنيوية.

أما المحور الثاني في هذا الفصل فه عن عن المدرسة البنيوية، حيث عرفت البنية لغة و اصطلاحا. و تكلمت عن مميزات البنية:

حيث أن كل بنية تتميز بخصائص ثلاث و هي:

أولا الشمولية (الكلية): التي هي تلك الحالة المركبة من عناصر مستقلة عن الكل، و لكنها تخضع لقوانين، تميز المجموعة كمجموعة، وهذه القوانين ليست روابط تراكمية فقط، و لكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر و المهم في ذلك كله هو العلاقات باعتبار أن الكل ما هو إلاّ حصيلة تلك العلاقات.

ثانيا: التحولات: وهذا يعني أن النظام اللغوي السكوني أو المتزامن ليس ثابتا، فهو يقبل الابتكارات تبعا للحاجات المحددّة، و أن اللغة تتطور بالكلام، و أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسل من التغيرات، الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة، تخضع في الوقت نفسه لقوانين البنية الدّاخلية.

ثالثا الضّبط الذاتي: و المقصود بهذه السمة أن البنية تستطيع أن تضبط نفسها بنفسها للمحافظة على ذاتها في شكل من الانغلاق، فالبنية تقوم على ثنائية معقدة تنبع من التمايز بين العناصر.

الأصول الفلسفية للبنيوية:

يقول فؤاد زكريا:" كان للبنيوية جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه، و أهم هذه الجذور هو فلسفة "كانط"، فالبنائية مثل فلسفة كانط تبحث عن الأساس الشامل اللاّ زماني الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة، و يوجد نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية، بحيث تستند عليه تلك الأنظمة زمانيا و مكانيا، أي أن هذا النسق قبلي بمعنى مشابه لما نجده عند " كانط"، ولقد ظهر عند البنائيين على اختلاف تخصصاتهم ميل واضح إلى فكرة النسق الشامل، و وضع أطر أو قوالب أساسية تندرج تحتها الكثرة الموجودة في الواقع، بل إن هذه الأطر و القوالب لها عندهم طبيعة عقلية، إذ تؤكد طبيعة العلاقات الداخلية و النسق الكامن في كل معرفة علمية، وتسعى إلى تجاوز للمظهر الذي تبدو عليه المعرفة من أجل النفاذ إلى تركيبها الباطن"

فقد كانت البنيوية استجابة لتلاقي العلوم المختلفة و النظر إليها نظرة شاملة و كلية.

وقد كانت نهضة البنيوية من خلال تطبيق النموذج اللغوي على المادة المدروسة، و بهذا احتلت اللغة موقعها الذي يليق بها.

وقد ذهب عبد المالك مرتاض في حديثه عن أصول البنيوية قائلا: " البنيوية أفادت من تجارب المدارس النقدية الكبرى السابعة وخصوصا الماركسية و الوجودية و النفسائية، و الشكلانية الروسية، و كذلك نتائج البحث اللساني عند سوسير، ونتائج البحث الميثولوجي لكلود لفي ستراوس و نتائج البحث المورفولوجي للحكاية الشعبية لفلاديمير بروب".

وقد كان " غريماس أوّل من أشار إلى التعددية المنهجية و التكامل بين النظريات اللسانية بصفة عامة.

وفي هذا الصدد يقول " لفي شتراوس":" إنني أؤكد على ان البنيوية الحديثة، ومن بينها اللسانيات البنيوية ما هي إلاّ امتداد للشكلانيين الروس، إلاّ أنها تختلف عنها في الكثير من المفاهيم و خاصة في مفهوم الشكل و المحتوى".

فالبنيوية حسب شتراوس " تزيد أن تكون منهجا علميا دقيقا يماثل المناهج المتبعة في العلوم الدقيقة، ويدرس العلاقات القائمة بين عناصر أجزاء كل بنية، وذلك بتحليل هذه الأخيرة و الكشف عن ارتباطاتها الموضوعية، ثم إعادة تركيبها في منظومة كلية جديدة، أسمى من بنياتها الأولى، تتيح لنتبين بنيتها الخفية، فالمنهج البنيوي في اعتماده على المناهج الطبيعية إنما ركز أساسا على نظرية المجموعات، تلك النظرية التي تسمح بدراسة العلاقات بين أجزاء و عناصر المجموعة و تحليلها، ثم إعادة تركيبها من اجل الكشف عن البنية الخفية للموضوع"

فالبنيوية تقوم بجعل قوانين خاصة بالظواهر من اجل تحليل مستوايتها المختلفة و إلقاء الضوء على العلاقات التي تحكمها، وقد كان هدف البنيوية يتمثل في بلوغ الدقة العلمية و الصّرامة الموضوعية في مجال العلوم الإنسانية.

و تختلف طريقة تطبيق المنهج البنيوي من باحث إلى آخر، فنحن نلاحظ الفروقات بين ما قام به بارت و لوسيان وغولدمان وغيرهم.

أما المحور الثالث من هذا الفصل فقد تحدثت فيه عن المدرسة الشكلية، فعرفت الشكل لغة و اصطلاحا، وتعرضت لتاريخ الشكلانية ثم تحدثت عن أهمك المبادئ التي بنوا عليها نظريتهم، فلقد حاول النقاد الشكليون التركيز على إعادة بناء نظام النص أو أنظمته وليس على محتواها:"إذ أن طبيعة النظام الأدبي الذي تتعالق فيه العناصر اللغوية، وما يترتب عن ذلك من ترتيب لهذه العناصر هي التي تحدد خصوصية الظاهرة الأدبية،وبذلك يرى رومان جاكبسن أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، أما الطريقة التي يمكن أن

نكتشف بها الأدبية في الأدب، فهي البحث عن طبيعة تشكل العناصر اللغوية داخل النظام الأدبي"[1]

ومن هنا درسوا الشكل اللغوي باعتباره نظاما، بغض النظر عن الوظائف التي ترتبط به، لأن الوظيفة يمكن أن تحيل إلى طبيعة غير لغوية، و لذلك استبعدها الشكلانيون في تحليلاتهم للشكل اللغوي، إذ يرون أن اللغة ليست مقالة حول الفكر، و إنما هي نظام مبني بناءا محكما، و مرتبط بعلاقات عناصره، فالمفعول عليه عند الشكليين هو الأدوات التي تتشكل منها بنية النص الأدبي " لأن غاية الإدراك في الفن غاية في حدّ ذاته، فعملية البناء هي التي تحسب و ليس النتاج الذي اكتمل "[2] ، غير أنه لا يمكن تقبل هذه النظرة بسهولة، لأن النص الفني نظام مبني بطريقة لا يمكن فيها الفصل بين شكله عن مضمونه، و نظام النص هو النص ذاته بجميع تفاعلاته وعلاقاته و قوانينه وعناصره مرتبطة بعلاقة التكامل بين جميع هذه العناصر.

وقد اهتم الشكلانيون فضلا عن ذلك بالعلاقة بين " الأدب و اللسان، فإذا ما كان الأدب منظومة إشارات، فهو يستند إلى منظومة أخرى هي اللسان"[3]

فقد عرف الشكلانيون الأدب على أنه لغة تقع خارج المكان و الزمان حيث زعموا أم ما من " جملة واحدة في الأدب تستطيع أن تكون تعبيرا مباشرا عن عواطف الكاتب الشخصية و أنما دائما تكون بناء ولعب " فمادّة الشعر لا تتكون من الصور ولا من العواطف، و إنما تتكون من الكلمات، لأن الشعر فن لغوي في اعتقادهم، لذا عند قراءة نص ما يضع الشكليونأنفسهم على استعداد لاستقبال مجموعة من المستويات التي يقوم عليها النص، وهذه المستويات هي : الصوتية و المرئية و النحوية و المعجمية و الموسيقية، و الرمزية، وطبيعي أن تكون هناك علاقات تربط بين هذه المستويات التي تشكل الأدبية الفنية الإبداعية.

وذهب الشكلاني شلوفسكي إلى أن " هذه العلاقات التي تنطبق على الشعر في مستوياته المختلفة " يمكن أن ينطبق على الحكايات القصصية حيث بين عملية الفصل بين التركيب اللغوي و التركيب الوظيفي.[4]

ويعرف الشكليون لغة الشعر بأنها نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التواصلية إلى الوراء، و تكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة، ويعتبرون جميع الوسائل الفنية التي يرتكز عليها الشاعر من إيقاع و عذوبة و تأليف مدهش للأخيلة التصورية، تصب في الكلمات لتبرز كثافتها و قيمتها.[5]

وقد فرق الشكلانيون بين لغة الشعر و لغة النثر حين رأوا بأن " لغة الشعر هي تركيب و تأليف، و أمَّا لغة النثر فهي على النقيض من ذلك، لغة عادية مقتصدة، سهلة منتظمة" [6] وبناءا على هذا التصور خصصوا حيزا واسعا لدراسة اللفظة في فن دراسة قواعد الشعر باعتبار أنّ الشعر هو اللغة أثناء قيامها بوظيفتها الجمالية، وهذا يعني أن اللفظة عند الشكلانيين "منفصلة تماما عن وظيفتها الاجتماعية و أصولها التاريخية، رغم أنها بالنسبة إلى الفكر هي تاريخية المكشف، إن الشكلين عندما يرجعون اللفظة إلى عناصرها الصوتية الأولى، يكتشفون في الصّوت قاعدة الإبداع الشعري و لقد أخذ الشعراء، متأثرين بهذه الأفكار في ابتكار قصائد غريبة و مؤلفة من سلسلة من المقاطع ومن تقليد أصوات طبيعية."[7]

---

[1]- يوسف حامد جابر:" النص الأدبي بين اللسانيات و البنيوية". مجلة الموقف الأدبي، العدد288. 1995 ص 12.

[2]- روبرت شولز:" البنيوية في الأدب " ترجمة منى عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط/ 1982، ص91.

[3]- جان لوي كاباس:" النقدة الأدبي و والعلوم الإنسانية" ترجمة فهد عكام. دار الفكر، دمشق، ط/1982 ، ص 91.

[4]- الزاوي عبد الرحمن: " الاتجاه البنيوي في النقد المغربي " ص37.

[5]- صلاح فضل:" النظرية البنائية في النقد الأدبي" ص79.

[6]- علي جواد الطاهر:"مقدمة في النقد الأدبي" ص439.

[7]- المرجع نفسه ص40.

هكذا فقد انصب النقد الشكلاني على التطريز الفونيمي و التوازي الإيقاعي و التركيبي وتناغم البيت و الإحصاء الآلي للمقاطع الطويلة و القصيرة ففي كتاباتهم الأولى كان الشكلانيون " ملزمين بالاعتقاد في التعبيرية المحتملة للفونيمات، إلاّ أنهم أصبحوا فيما بعد شاكين في إسناد طاقة إيحائية أو تلوين انفعالي محدد إلى الأصوات اللغوية المفردة.
لقد شكوا في مشروعية تخصيص الصَّوائت أو الصّوامت بوصفها حزينة أو منشرحة ونَفّروا من إسناد الكثير من الأهمية إلى الأدوات الشعرية المحاكية للأصوات"[1]
ويرسي الشكليون قواعد الفرق بين النظم الشعري و النظم النثري في " العنصر الزمني كعامل فاعل في البنية الكلية، فيمكن للمتلقي أن يعي الزمن النثري، بينما يضيع منه الوعي بالزمن الشعري حيث يغيب بين ثنايا عناصر البنية، وهذا الحكم يبنونه انطلاقا من أنهم يقلّلون من أهمية الموضوع و يرفعون من القيمة البنائية الشكلية للنص الشعري و لأن حركة القصيدة عندهم لا تنطلق من اللفظة في حد ذاتها وإنما من الحركة الإجمالية للعلاقات القائمة بين عناصر النص الشعري أو البنية الشعرية ، وخلاصة القول، إن الشكلانيين يعتبرون أنّ الكلمة الشعرية لا تفجر الشّحنة الموضوعية الكامنة بمعزل عن الكلمات الأخرى ، فهي في تركيبها الداخلي والخارجي تحمل ثقلا مستقلاً خاصاّ بها ،وهنا تخطّى الشكلانيون المرحلة الصوتية في الشعر إلى المرحلة الدّلالية وبحثوا في العلاقات القائمة بين الصوت و المعنى"[2].
وهذا يعني من منظور الشكلانيين أن الفن لا يستطيع تحمّل الرّتابة، لأنّ قيمة الأدب تكمن في جدّته وتفرّده ، فمن المتعذّر الإبداع بأشكال سبق اكتشافها، إذ أن الإبداع يعني التغير أي:"تعويض أشكال الفن بأشكال فنية جديدة"[3].
ك أما القسم التطبيقي فقص ما تحدثت في نهاية هذا المحور عن فلاديميربروت واستخلاص بنية الحكاية الشعبية.
أما القسم التطبيقي فقد قسّمته إلى ثلاثة فصول.
خصصت الفصل الأوّل للبنية السردية.
فتحدثت عن أنواع السّرد:
1 -السرد التابع، 2- السرد المتقدم، 3- السردالآني، 4- السرد المدّرج.

أما بالنسبة للناحية الثانية التي السردالتابع ندرس من خلالها البنية السردية فهي تتعلق بالقوانين في العلاقات التي تسيّر الأفعال والحركات فتجعل منها نتائج لما قبلها وأسباب لما بعدها إلى أن تنتهي بها إلى نقطة النهاية، ذلك أن الرواية ما هي إلاّ نظام " تنظم هذه القوانين في مستويين يعكس الأوّل منها الضغوطات المنطقية التي يجب أن تخضع لها كل سلسلة من الأحداث المنتظمة، في قالب قصصي لكي تكون مفهومة و يعكس الثاني مصطلحات عالمها الخاص وأعرافه،كمميزات فترة زمنية أو ثقافية خاصة بمجتمع ما، أو أسلوب كاتب خاص معين.
ثم تحدثت عن أطراف الرواية وهي، أ ـ الوضعية البدئية ، ب ـ الحكاية الملحقة، ثم الوضعية النهائية، حيث انتهت الرواية.
ثم درست ثانيا التحوّل:
حيث يقوم السرد في أساسه على التحوّل من طور إلى طور و الانتقال من حال إلى حال.

---

[1]- فيكتور ايرليخ:" الشكلانية الروسية" ص86.
[2]- الزاوي عبد الرحمن:"الإتجاه البنيوي في النقد المغاربي "،المغرب نموذجا"ص40
[3]- ينظر:فيكتور إيرلنج :"الشكلانية الروسية "ص130

و الصلة المنتظمة بين الفاعل و الموضوع تلازمية متراوحة بين الاتصال و الانفصال، فإن وجدنا ملفوظ يتضمن تحوّلا في علاقة العاملين من الاتصال إلى الانفصال أو العكس، سميناه ملفوظا سرديا أساسيا و يرسم بواسطة الرموز كما يلي:

[(ق$_1$ ∧ م) ⟵ [(ق$_1$ ∨ م)]

أو [(ق$_1$ ∨ م) ⟵ [(ق$_1$ ∧ م)]

ويستدعي هذا التحول ملاحظتين: الأولى أنه يتم وفق مشروع سردي (أو عملي)، ولما كان هذا المشروع يرمي إلى نقل الفاعل من حال إلى حال استحق وصفه بـ (فعل كيان)، أما في حالة الاستحالة فهي تتحقق بواسطة " فاعل محوّل " أو " ذات فاعلة ".

و يستلزم ذلك إدراج الفاعل المعني في الصياغة الرمزية التي تصبح عند غريماس متشكلة كالآتي: [1]

" ت [ف ⟵ م1] .

التاء ترمز إلى عملية التحويل و إلقاء للذات الفاعلة المحققة للتحويل و الميم1 للملفوظ الحالي.

[1]- محمد الناصر العجيمي:" في الخطاب السردي، نظرية غريماس " ص48.

تعد العلاقة بين الفاعل و الموضوع بؤرة النموذج العالمي و تبدو من جهة غريماس محملة " بالشحنة الدّلالية الكامنة في الرغبة" يحدد الفاعل من هذه الرغبة العامل الراغب المتحرك. ويطلق غريماس مصطلح ملفوظا حالي لتعيين وضع كل من العاملين بالنسبة إلى الآخر، إذ أن الصّلة بينهما استتباعية، فوجود هذا يفترض وجود ذاك ويستوجبه، ويشرح ذلك بقوله:" الصلة بين العاملين تعالقية، وهذا من شانه إتاحة النظر إليها من حيث أن أحدهما موجود دلاليا للآخر وبه".[1] مقصيا بذلك كل حكم وجودي على حضورهما، فليس من الضروري أن يكون الفاعل كائنا إنسانيا، كما لا يتحتم أن يكون الموضوع شيئا جامدا، و لا تخلو هذه العلاقة بين العاملين من أحد الاحتمالين فإمّا أن تكون اتصالية و يرمز لها بالعلامة الآتية: ∧، و إما أن تقوم على الانفصال و يرمز لها بـ : ∨. تأسيسا على ذلك تشتغل العلاقة في ملفوظ الحالة على هذا النحو:[2]

و / صلة (ق.م)

ق ∨ م ق ∧ م

ويمكن كذلك أن نمثلها بالشكل الآتي: و / تحويل (ق .م).

ومن اجل دخول الفاعل في وصلة مع موضوع القيمة عبر العملية التحويلية، ينبغي أن يكون ممتلكا للمؤهلات اللاّزمة للقيام بالفعل وعليه تعد الكفاءة شرطا أساسيا لتحقيق الآداء.[3]

---

[1]- محمد ناصر العجيمي:" في الخطاب السردي، نظرية غريماس" ص40.

[2]- رشيد بن مالك: " مقدمة في السيميائية السردية" ص18.

[3]- المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

ثم تحدثت عن النموذج العاملي حيث ينتقل غريماس إلى تحديد أنواع الموضوعات فيصنفها ضربين: " موضوعات محملة بقيم ذاتية" " و أخرى ذات مدى موضوعي" جاعلا الضرب الأوّل، موصولا بالكيان محددا حالة الذّات (حالة السعادة، حزن.....الخ) و على النقيض من ذلك يتجلى الضرب الثاني مشخصا، حضورا فعليا.
ومن ناحية أخرى لا يعني الانفصال انقطاع الصلة بين الفاعل و الموضوع و استقلال أحدهما عن الآخر، فإن أدى الامر إلى ذلك " انتقصت الصلة بينهما إطلاقا، ولم يعد لوجودهما مبرّر و انحدرا إلى العدم الأوّلي ففي حال الانفصال يظل حضورهما قائما بالقوة، كما أن مجرد الرغبة في حال الانفصال يظل حضورهما قائما بالقوة، كما أن مجرد الرغبة في الاتصال بأي موضوع يؤهل الذات الراغبة للانتصاب فاعلا بالقوة.[1]
و أخيرا تعرضت في نهاية هذا الفصل إلى الرسم العملي.

أما الفصل الثاني فقد تحدثت فيه عن الشخصيات:
1 ـ تحديد الشخصيات : أ ـ الشخصيات التاريخية، ب ـ الشخصيات الأدبية.
2 ـ الأسماء.
3 ـ الملامح الجسدية.
4 ـ الأدوار الغرضية.
أما الفصل الثالث فهو عن الزمان و المكان:
أ ـ مكان الرواية. ب ـ وصف الأمكنة، جـ ـ وظائف الأمكنة.
2 ـ الزمان:
أ ـ الأزمنة الداخلية.
أ ـ زمن السرد.
ب ـ اختلاف الترتيبين.
2 ـ الأزمنة الداخلية : أ ـ زمن المؤلفة و زمن الأحداث. ب ـ زمن القراءة.
أما الخاتمة فحصرت فيها أهم ملاحظاتي و استنتاجاتي عن هذا البحث و عن الرواية المدروسة.
و أخيرا ختمت بحثي بفهرسين الأوّل منها لمصادر البحث و مراجعه، و الثاني لمحتويات هذا البحث، و أرجو من الله التوفيق من عنده.
و السلام عليكم و رحمة الله وبركاته.

بلعباسي فاطمة.

[1]- محمد ناصر العجيمي:" في الخطاب السردي، نظرية غريماس" ص42.