الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة تلمسان

كلية الآداب واللغات

تخصص النقد العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير

بعنوان:

قراءة سيميوطيقية للفضاء الروائي في الجزائر "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش نموذجا

من إعداد الطالبة:

مرتاض سمية

تحت إشراف:

أ.د. محمد بلقاسم

لجنة المناقشة:

أ.د. محمد طول	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. محمد بلقاسم	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د. محمد زمري	جامعة تلمسان	عضواً
أ.د. عبد الجليل مصطفاوي	جامعة تلمسان	عضواً
د. محمد سعيدي	جامعة مستغانم	عضوا

السنة الجامعية: 2012- 2013 م

إهداء

إلى

كل من ساهم في إثراء هذا العمل

خطة البحث

مقدمة

الفصل الأول: السيميوطيقا والفضاء

تعريف مصطلح السيميوطيقا

مصطلح السيميوطيقا في منظور العلماء العرب

السيميوطيقا والسيميولوجيا والسيميائية

سـيميولوجية دي سوسير

سيميوطيقا بيرس

الفرق بين دي سوسير و شارل بيرس

السيميوطيقا في منظور ميشال أريفي

الفضاء

الفصل الثاني: الفضاء الروائي والإبداع

تعريف الإبداع لغة و اصطلاحا

الفضاء في الرواية

المكان

الفصل الثالث: قراءة سيميوطيقية للفضاء في رواية "طيور في الظهيرة"

تحليل المعالم الفضائية للرواية

تحديد أهم المعالم الفضائية في الرواية

خاتمة

قائمة المصادر و المراجع

المقدمة

إشكالية البحث :

لماذا هذا الموضوع ؟

بعد تفكير و تردّد طويلين ظهر لي أني أتجه هذا الاتجاه و أعني به محاولة قراءة العالم الروائي في الجزائر، و لما كان هذا غير ممكن لبحث في مثل هذه المرحلة من الدراسات العليا تبين لي أن أقتصر على قراءة محددة للفضاء الروائي من الناحية السيميوطيقية لهذا الفضاء الروائي في الجزائر و بعد قواءتي لأكثر من رواية وقع اختياري على رواية « طيور في الظهيرة » للروائي الجزائري مرزاق بقطاش.

و قد يتساءل متسائل ، و من حقه ذلك ، لماذا « مرزاق بقطاش»؟ و لماذا «طيور في الظهيرة» بالذات ؟

و حتى أكون صادقة بيني و بين نفسي و بين المتلقي فإني لاحظت من خلال بعض الدراسات أنّ هذه الرواية إنتاج فضائي قصصي جيد يصلح لقراءة سيميوطيقية تطبيقية بالنظر لما فيه من أحياز فضائية هائلة.

و بناء على ما أشير إليه في الفقرة أعلاه ، فإن هذه الرواية « طيور في الظهيرة» تشمل مجمل الأبعاد التي تساعد ، فيما أظن ، قراءة هذه و تسعفها من الداخل و من الخارج، و هما النقيضان اللذان سوف ينبني عليهما هذا البحث المتواضع ، أما الداخل فهو ذلك الطرف الجزائري المقهور الذي كان يئنّ تحت وطأة ذلك القهر و المنع و الكره و الانتقام و السجن و العذاب... و أما الخارج فيتمثل في رجال الاستعمار و أدنابه، مما

يجعل الفضاء الروائي في هذه الرواية يقوم أساسا على النقيض بين مواطن يريد حياة كريمة، وحرية في الحركة و الحياة كسائر العباد، و غرباء جاؤوا من أقصى الأمكنة يريدون أن يهيمنوا على هذا الفضاء و يكيفوه حسب مقاساتهم و سياساتهم القائمة على المصلحة و المادة و الاستغلال و الاحتقار .

و من ثمَّ فإني مقتنعة كامل الاقتناع بأنّ هذه الرواية بما فيها من شخوص وساردين و أحداث و انقلابات فجائية و محبة و كره و تآلف و تنافر ، تُعدّ بالنسبة لي نموذجا حيا يجسّد هذه القراءة السيميوطيقية التي لن تكون إلا نموذجا من نماذج أية علامة سيميوطيقية أخرى لسائر الفضاء الروائي في الجزائر .

المنهج :

من خلال العنوان المقترح لهذه القراءة ، أنه يدل على نفسه بنفسه بأنّ المنهج الذي سنتبعه هو منهج أقرب إلى ما يسمى بالمنهج البنيوي منه إلى أيّ منهج آخر ، لأنّ بعض المتنورين من الدارسين يرفضون أن يُضفوا مصطلح المنهج على السيميائيات و من هنا تجنبت إطلاق المنهج السيميائي على الرغم من أن كل قراءة لا تخلو من مظاهر منهجية أيّا كان نوعها و إلا كان عملنا أقرب إلى الخلط و التضارب منه إلى الاستقامة والوضوح .

و ما ألمح إليه في الفقرة السابقة سوف يرغمنا إرغاما على تعميق قراءتنا النظرية في كل المبادئ المنهجية المتعلقة بالتحليل البنيوي لعلي أستشف منه بعض الأدوات الإجرائية التي تساعدني على هذه القراءة الشائكة ، و هذا يقودني كذلك إلى النظر في قضايا لسانية معاصرة و خاصة ما يعرف بالعلامة اللسانية التي ستكون محور القراءة

التطبيقية، لأنه ما من فضاء أو حيّز مكاني أو ثقافي أو اجتماعي أو سياسي ... إلاّ و يُعَدّ علامة سيميوطيقية سواء أكانت لسانية أم سيميوطيقية .

خطة البحث :

و بعد جزر و مدّ و مراجعة أستاذي المشرف انتهيت إلى إتباع الخطوات الآتية في بحثي الذي ارتأيت أن أقسّمه إلى ثلاث فصول ممهدة بمقدمة ومذيّلة بخاتمة و فهرس للمصادر و المراجع و فهرس تفصيلي لمواد البحث .

سأحاول أن أعالج في الفصل الأول السيميوطيقا والفضاء الروائي والإبداع بشكل عام دون التقيد و حسب بهذه الرواية النموذجية. ارتأيت بمعية أستاذي المشرف أن يكون عنوان الفصل الأول "السيميوطيقا والفضاء" وحاولت أن أعالج فيه تعريفا عاما لمصطلح السيميوطيقا كما ظهرت تاريخيا وإيكونيا لدى 'شارل ساندرس بيرس' الفيلسوف الأمريكي ثم عرجت على الإشارة إلى مصطلح سيميوطقي أو سيميائي في منظور العلماء العرب مقارنة هذه الكلمة بنظيرتيها السيميولوجية والسيميائية، وهل هذه المصطلحات الثلاثة مصطلح واحد وما عداه عبارة عن ترادفات أم كل مصطلح من المصطلحات الثلاث له مدلوله اللساني والنقدي والإشاري؟ وهنا تعرّضت إلى السيميولوجيا عند العالم اللساني "فرديناند دي سوسير" الذي يعتبر اللسانيات تنضوي تحت السيميولوجيا أي يعتبر كل علامة سواء كانت لغوية أو إشارية إلا وهي ذات طابع سيميولوجي، حتى وإن كان بعض اللسانيين الغربيين المحدثين لا يشاطرونه هذا الرأي متسائلين: كيف نضع ما هو لغوي صوتي تحت ما هو إشاري غير صوتي؟ حتى وإن كان للرجل نسبة كبيرة من الصواب فيما اتجه إليه ما دام ثمة وقائع وتواصلات بشرية لا تستغني عن الإستنجاد

بإشارات غير لغوية، وفي الوقت نفسه حاولت أن أشير إلى بعض الفوارق المعرفية والمصطلحية بين 'شارل ساندرس بيرس' و'فرديناند دي سوسير' معرجة على مفهوم السيميوطيقا في منظور 'ميشال أريفي' خاتمة إياه بالإشارة إلى الحد اللغوي والإصطلاحي للفضاء في الرواية أي الحيز الفضائي.

و أما الفصل الثاني فإني سأجتهد فيه لتحليل بنية الرواية التي اتخذتها مدوّنة لعملي، في حين أنّي سأحاول أن أُقْدم على القراءة التطبيقية من خلال التحليل السيميوطيقي للرواية، و أعتقد أنّ الفصلين الأول و الثاني لا يُعْتَبران من الفضلات بل هما فصلان أساسيان لأنه لا يمكن الدخول مباشرة إلى العمل التطبيقي دون أن أدخل هذا العمل من أبوابه الواسعة لا من نوافذه ، وليست هذه الأبواب إلا ما جدّ من نظريات في المجال لاسيميوطيقي والفضاء الروائي والمجال الإبداعي وقضايا لسانية معاصرة ذات صلة وثيقة بروايتي بل سأستوحي أدواتي الإجرائية لهذه القراءة التي أتصورها قراءة قيّمة دون الرجوع إلى هذه الخلفيات اللسانية المعاصرة. فقد حاولت أن أدرس فيه ما ارتأيت أن أطلق عليه أو أعنونه "الفضاء الروائي والإبداع" هذا الفصل الذي حاولت أن أشير إليه إلى تعريف الإبداع لغة واصطلاحاً ثم أثنّي فيه الحديث عن الفضاء في الرواية، والفضاء النصي وخاصة ما يسمى بالمكان، وهنا طرحت أمامي مشكلة التحديد المصطلحي للفضاء والمكان، ومما فهمته فهما متواضعا أن الفضاء أعم والمكان أخص بمعنى أن الفضاء أوسع وأشمل من المكان وهذا ما لاحظته في رواية "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش هذه الرواية التي تطفح بأحياز فضائية أبعد من أن تكون مجرّد أمكنة ضيّقة تدل على شوارع، وبيوت وأسواق، ومقاهي، وموانئ، وغابات، وملاعب،...

وأما الفصل الثالث الذي رأيت أن أسمه "قراءة سيميوطيقية للفضاء في رواية طيور في الظهيرة" حاولت أن أتطرق فيه إلى بنية الرواية من حيث الغرض الذي ساد فيها أو شملته، ثم انتقلت إلى التحليل السيميوطيقي للرواية، هذا التحليل الذي ركّزت فيه إلى تنافرات وائتلافات وإلى فضاءات نقيضية أو رغباتية مثلما حاولت أن أعالج مظاهر فضائية أخرى في الرواية كالاستئناس، والرغبة، والابتعاد، والنقص إلى... والخوف، أو التخويف، وإلى فضاء العداوة، والكره، وفضاء الخداع، وفضاء الانتقام، وفضاء الصراع، والفضاء السحري أو الميثولوجي.

الصعوبات:

لا أريد أن أزكي نفسي وأنا طالبة باحثة مبتدئة لأدعي أنني قد استوعبت كل المراجع و المصادر التي تناولت الموضوع من قريب أو من بعيد وذلك بسبب صعوبة الحصول على كل المراجع التي أعتقد أن بعضا منها قد فاتني وخانني البحث والتنقيب والاتصال بالحصول عليها آملة أن أتلافي هذا النقص في المصادر والمراجع فيما بقي لي من مسار طويل في إطار هذا البحث.

وفي نهاية البحث ذيّلت الموضوع بأبرز النتائج التي توصّلت إليها ومع ذلك فإني لا أدعي أنني قد استوفيت الموضوع حقّه ولكني لم أقصر اجتهادا فيما حاولت أن أقف عليه وأصل إليه.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر أستاذي الفاضل الدكتور "محمد بلقاسم" الذي رعاني ورعا هذا البحث منذ كان وليدا إلى أن استوى على عوده وظهر بما هو

عليه مثلما أشكر كل من قدّم إليّ يد المساعدة في الموضوع يتقدّمهم والدي الذي جعل مكتبته الزاخرة تحت إرادتي والتي كانت خير زاد وعون لي.

ولا يسعني أيضا إلا أن أقول فإن أصبت ووفقت فمن الله عز وجل وإن أخطأت فمن نفسي، ولا حول ولا قوة إلا بالله.

تلمسان: 05 ماي 2013م الطالبة مرتاض سمية

الفصل الأول : السيميوطيقا و الفضاء

- **تعريف مصطلح السيميوطيقا :**

أجمع الباحثون على أنّ أصل كلمة «سيميوطيقا» يعود إلى الكلمة اليونانية «سيميون » التي تعني«علامة» و« لوغوس » الذي يعني «الخطاب »، و بعد امتداد كبير لكلمة « اللوغوس » تحوّل معناها إلى « علم » و بناء على هذا صارت السيمولوجيا تعني « علم العلامات »أو « علم الإشارات »...[1].

و قد وُجد هذا المصطلح القديم (سيميوطيقا) في المجال الطبي عند الفيلسوف و الطبيب جالينوس ، و يقصد به الأعراض المرضية عند المريض، و تُعدّ تلك الأعراض علامة مرضية فيه [1]، هذا ما يجعلنا نقف أمام كم هائل من العلامات البارزة على هامش حياتنا ، و تلك العلامات (السمعية ، البصرية ، الذوقية ، الشمية ، ...) ذات دلالة ، و بناء على هذا نقف أمام اتجاهين متعارضين :

1 . اتجاه سيميولوجيا التواصل: يمثله أندري مارتيني وجورج مونان وبرييطو وبويسنس...

يذهب هؤلاء إلى أن العلامة متكونة من الدال و المدلول و القصد يركز أنصار هذا الاتجاه على الوظيفة التواصلية أو الاتصالية و لا تختص بالرسالة اللسانية، ويشترط في هذا الاتصال القصدية و إرادة المرسل التأثير على الغير، و هكذا يبعد رواد سيمياء التواصل ذلك النوع من السيميائية الذي يدرس البنيات التي تؤدي وظائف غير وظيفة

[1].ماهي السيميولوجيا ؟ برنار توسان ، ترجمة محمد نظيف ،ص9

[1].السيميائية الشعرية : فيصل الأحمر، ص11 .

التواصل المعتمد على القصدية لأن هذا النوع سيلتبس بعلوم الإنسان، و في هذا السياق جاء تعريف العلامة بأنها حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما أو إعلامه بشيء ما و نجد أن هذا الاتجاه نما و تطور مع نشأة العلوم الخاصة بالاتصال و تقدمها و ارتبط بصفة خاصة بتطور علم الدلالة[1].

2 . اتجاه سيميولوجيا الدلالة ، ممثله رولان بارت ، الذي يرى أن العلامة وحدة ثنائية المبنى (دال و مدلول)

و قد حدد بارت، منذ أن ألف كتاب الأساطير ، أن السيميائية تقوم على العلاقة بين العلامة و الدال و المدلول فالعلامة مكونة من دال و مدلول يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة و صعيد المدلولات صعيد المحتوى و إذا أخذنا مثالا للأدب نجد أنه يتكون من مثلث العنصر الأول فيه الدال أو القول الأدبي و العنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل الأدبي و العنصر الثالث هو العلامة أو العمل الأدبي وهذا العمل ذو دلالة[2].

و يعود الفضل إلى الأستاذين ألبير سيشهاي و شارل بالي في ترجمة المصطلح الطبي الجالينوسي القديم إلى الأعراضية[3] .

و يتردد ذات المصطلح «sémiotiké» عند الفيلسوف اليوناني" أفلاطون" ليدل به على فن الإقناع و ظل عمله في هذا الميدان مرتبطا أشد ما يكون بالمنطق الصوري الذي كان معتمدا كمنهج ديالكتيكي من قبل الفلاسفة القدماء : فمن الواضح أن

[1].معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة): عواد علي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص84.

[2]. المرجع السابق، ص96 .

[3].محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة : يوسف غازي و مجيد النصر، ط1،(1984 دار نعمان) للثقافة، لبنان، ص27 .

السيميوطيقا اليونانية اهتمت بتوجيه علامات الفكر المصنفة نحو فلسفة منطقية شاملة. و بناء على هذا تنصهر السيميولوجيا حسب بعض المظاهر مع ما نسميه راهنا بالمنطق الصوري »[1].

ثم يختفي هذا المصطلح«سيميوتيكي» طويلا كي يظهر في دراسات الفيلسوف الإنجليزي "جون لوك"(ت1704) من جديد، مستخلصا إياه من فلسفة الإغريق بصفة خاصة، و من فلسفة أفلاطون عامة « و بدلالة جد مشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية»[2]. وهذا لا يدل على أن العلوم الثقافية الإنسانية (النحت، البناء، النقش،...) تخلو من هذا المفهوم عمليا و تطبيقيا ؛ لأن التفكير «حول العلامات ظل مرتبطا لمدة طويلة بالتفكير حول اللغة ، توجد نظرية سيميوطيقية ضمنية في التأملات اللسانية« spéculations linguistiques» الموروثة من القدماء: إذ كان البسطاء يعبرون في العصر الوسيط عن أفكار حول اللغة متضمنة تفسيرات وتضمينات سيميوطيقية»[3].

بيد أن الفضل يعود إلى الفيلسوف الإنجليزي "جون لوك" في إعادة إبراز اللفظة(سيميوطيقا) من جديد، إلا أنها ظلت مهملة، و بعيدة عن النظرية العامة – أو الفلسفة – للغة [4].

---

[1]. ما هي السيميولوجيا ؟، ص37 .

[2]. المرجع السابق، ص27 .

[3]. dictionnaire encyclopédique des sciences du language,p113.

[4]- Ibid, p 113.

فجون لوك عدّ علم السيميوطيقا جزء من المنطق مطلقا عليه : علم اللغة، و كان هذا أكبر إنجاز للفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس الذي ربط السيميوطيقا بالمنطق« فليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخرا لسيميوطيقا » .

مصطلح السيميوطيقا في منظور العلماء العرب :

عندما نتصفح المعاجم العربية القديمة ، نجد أنها لا تتوفر على الأصل اليوناني القديم لهذا المصطلح « sémiotiké »، فتم اقتراح كلمة « سيمياء »؛ غير أنها كانت تدل على الكهانة و السحر والشعوذة، و غير ذلك من تلك الإيماءات البعيدة تمام البعد، عن إطارها المعرفي الحديث [1].

لما نعود إلى معجم « لسان العرب » لابن منظور، الذي يعرّف السيمياء بأنها «العلامة : مشتقة من الفعل "سام" الذي هو مقلوب «وسم » و هي في الصورة "فعلى" ، يدل على ذلك قولهم : سمة ، فإن أصلها : "وسمى" و يقولون "سيمى "بالقصر، و سيمياء بزيادة الياء و بالمد ، و يقولون " سوّم " إذا جعل " سمة "، قولهم: " سوّم فرسه "؛ أي: جعل عليه السمة، و قيل : "الخيل المسوّمة": هي التي عليها السيمة، و قيل: "اتسم الرجل" إذا جعل لنفسه سمة يعرف بها، والسومة: هي العلامة»[2].

وقد جاء ما جاء في معجم « الصحاح » للجوهري حول السيمياء، إذ قال : "السّومة " بالضمّ : العلامة تجعل على الشاة و في الحرب أيضا . تقول منه : تسوّم ،

[1].مناهج النقد المعاصر: صلاح فضل، دار أفريقيا، الشرق، ط1، ص96.
[2].لسان العرب: ابن منظور، ص308.

وفي الحديث : « تسوّموا فإن الملائكة قد تسوّمت »..... و" الخيل المسوّمة ": المرعية، والمسوّمة أي : « المُعْلَمة » ، و في قوله تعالى : « مُسَوّمين » ، و قيل : " سوّم فيها الخيل " أي : أرسلها، و منه السائمة ، وإنما جاء بالياء والنون لأن الخيل سُوّمت وعليها ركبانها، و في قوله تعالى أيضا :«حجارة من طين مسومة» أي: عليها أمثال الخواتيم،..ووسَوْمٌ الرياح:مرُّها. والسيما، مقصور من الواو، و قد تجيء السيماء والسيمياء ممدودين [1].

وقد وردت كلمة السيمياء كذلك في الشعر العربي، نذكر منه إنشاد لأسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عميله حين قاسمه ماله :

غلام رماه الله بالحسن يافعا له سيمياء لا تشقّ على البَصَرْ

أي يفرح به من ينظر إليه» .[2]

كما وضّح ابن دريد في معجمه «جمهرة العرب» دلالة «السيمياء» قائلا : «والسيماء والسيمى والسيمياء واحد و هي علامة [3]يُعْلم بها الرجل نفسه في الحرب، ويضيف قائلا: «و الوسم أثر النار في الإبل و غيرها ، و الحديدة التي يؤثر بها ميسم غير مهموز، والوسيم من قولهم : رجل وسيم بين الوسامة »[4].

[1].معجم الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط:3/1984، دار العلم للملايين، بيروت، ج5، ص1955-1956.
[2].معجم الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، ص1955-1956.
[3].كتاب جمهرة العرب: ابن دريد، ج3، ص54.
[4].المصدر السابق، ص257-258.

و قال في باب ما جاء على فعلياء « السيمياء و هو السيمى مقصور من قول الله عز وجل « سيماهم في وجوههم » [1].

أما بالنسبة للفيروز أبادي في معجمه « القاموس المحيط » فيؤكد أنّ دلالة هذه اللفظة هي العلامة أو شيء من هذا : « و السُّومة بالضم و السيمة و السيماء بكسرهن العلامة ، و سوّم الفرس تسويما، أي : جعل عليها سيمة ،... و من طين مسوّمة أي عليها أمثال الخواتيم أو معلّمة ببياض و حُمْرة أو بعلامة يُعْلم أنها ليست من حجارة الدنيا، و " السامة " هي : الحفرة على الرَّكيَّة »[2] .

و قد تواجدت لفظة « سيما » في القرآن الكريم في عدة مواضع نذكر منها:

قال الله تعالى : ﴿ سيماهم في وجوههم من أثر السجود ﴾[3]

و قوله أيضا : ﴿ و نادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم بسيماهم ﴾ [4]

و قوله تعالى أيضا : ﴿ يُعْرَف المجرمون بسيماهم فيُؤْخَذ بالنواصي و الأقدام ﴾[5]

إنّ المقصود من كلمة « سيما » في القرآن الكريم هو : العلامة و هذا المعنى هو نفسه المذكور في معجم «الصحاح » للجوهري وهو «العلامة»، وغيره من المعاجم العربية (جمهرة العرب، القاموس المحيط،...) المنسوبة إلى علمائنا العرب القدماء الفطاحل.

---

[1]. معجم الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، ص408.
[2]. القاموس المحيط: الفيروز أبادي، ج133/4.
[3]. سورة الفتح، آية 29
[4]. سورة الأعراف،آية 48
[5]. سورة الرحمن، آية 41.

السيميوطيقا و السيميائية و السيميولوجيا :

منذ أكثر من نصف قرن من الزمان و الدراسات السيميائية تشهد توسعا في كافة المجالات حتى طغت المؤلفات التي تبحث في العلامات و أصنافها على غيرها من الأبحاث ، و ذلك بسبب شمولية هذا العلم الذي بات من الممكن بواسطته التطرق لأي مجال من زاوية سيميائية ، فظهرت مجلات و أبحاث في اللغة و البلاغة و علم الجمال تعتمد على هذا العلم (السيمياء) و كل هذا يوحي بأنه قد أصبح علما راسخا قائما على تعريفات و قواعد معترف بها يمكن تطبيقها بشكل نافع ومثمر في أي مجال من مجالات العلامات .

و بالتالي فقد أجمعت مختلف المعاجم السيميائية واللغوية على أن السيمياء هو العلم الذي يدرس حياة العلامات وأنظمتها، هذا ما يؤكده الدارسون العرب، في قول أحدهم:

«يتألف مصطلح "سيميائية" من الجذرين : semio وtique حسب صيغته الأجنبية semiotique أو semiotics، إذ إن الجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين semio وsema يعني إشارة أو علامة ، أو ما تسمى بالفرنسيةsigneو بالإنجليزية signe ، في حين أن الجذر الثاني كما هو معروف علم[1] ، فعند دمج الكلمتين semio وtique يصبح معنى المصطلح « علم الإشارات » أو « علم العلامات »، و هو العلم الذي بشر "دي سوسير" بولادته لتعميم اللسانيات فيكون العلم العام للإشارات»[2].

[1]. السيميائية الشعرية: فيصل الأحمر، ص 10.
[2]. المرجع نفسه، ص11.

من الملاحظ أنّ مصطلحي "sémiotique " و"semiotics" متقاربان جدا، فمن ناحية الشكل نلاحظ نزع حرف (e) الزائد في المصطلح الثاني، و من ناحية المضمون لا يكادان يختلفان في شيء .

إذا كان مصطلحا semiotique الفرنسي وsemiotics الإنجليزي شائعين في البلاد الغربية، فهذا لا يعني أننا نهمل دوالا أخرى تتقارب من مفهوم هذين المصطلحين، لدينا "غريماس" مثلا يذكر أهم هذه الدوال: «و هي في رمتها تقبع في المعاجم السيميائية المختصة أبرزها(sémiologie,séméiologie , sémasiologie sémanalyse (sémiotique, »[1]

أما "كريستال ديفيد" يشير إلى خمسة دوال في اللغة الإنجليزية: « semeiology semiotics, significs, seminasiology, semiology, »[2] .

نستطيع القول أنه رغم تعدد دوال هذا المصطلح الغربي إلا أن أشهرها : semiotique الفرنسي وsemiotics الإنجليزي؛ فمصطلح سيمياء يعود إلى السيميوطيقا أو السيميولوجيا ، و الأوربيون يؤثرون مصطلح سيميولوجيا نسبة إلى" فرديناند دي سوسير" (1857 – 1913) الذي بشر بولادته، وسماه سيميولوجيا من الكلمة اليونانية التي تعني علامة (semiologie) و يكشف عن ما يشكل العلامات وعن القوانين التي تحكمها، أما الأمريكيون يفضلون لفظة « السيميوطيقا » التي جاء بها شارل ساندرس بيرس (1839 – 1914) .

[1]. الدرس السيميائي المغاربي : مولاي علي بوحاتم، ص126.
[2]. نظرية المصطلح النقدي : عزت محمود جاد، ص325.

إذن تعتبر السيمياء علما حديثا بالمقارنة مع غيره من العلوم، إذ ظهرت مع بدايات القرن العشرين، وقد كانت ولادة هذا العلم مزدوجة، ولادة أوربية على يد دي سوسير، وولادة أمريكية على يد بيرس. فهي قد شهدت لحظتي ولادة في مكانين وزمانين مختلفين في سويسرا و أمريكيا .

انطلاقا من هذين المصطلحين سندرس مراحل تبلور علم السيمياء بدءً بالسيميولوجيا.

سيميولوجية دي سوسير :

السيمياء هو علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عبير وذلك على يد العالم اللغوي السويسري" فاردیناند دي سوسير . من خلال تدريسه لعلم اللسانيات .

لقد بشر دي سوسير بمولد السيميولوجيا وحدد موضعها بكل علامة دالة ,وجعل اللغة جزءا من هذه العلامة الدالة إذ علم اللغة جزءا من علم السيميولوجيا العام [1].

يقول "دي سوسير"«فالعلم الذي يدرس حياة الإشارة في مجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي و من ثم علم النفس العام فأطلق على هذا العلم :" semiologie" من الكلمة الإغريقية "séméion " signe "و تعني: علامة[2].

[1].cours de linguistique générale, F. Desaussure .ENAG Edition, 1990, p33-34 .
[2]- Ibid, p33-34.

فاللغة نظام إشاري يعبر عن الأفكار وبذلك يمكن مقارنته بالنظام الكتابي وبالنظام الألف بائي للصم والبكم وبالنظام الاشاري النقشي وبالإشارات العسكرية... إلا أن اللغة تعتبر أهم الأنظمة العلاماتية[1].

يقول دي سوسير:«يمكننا إذن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في حضن المجتمع، إنه يشكل قسما من علم النفس الاجتماعي،ومن ثم من علم النفس العام،إننا نسميه سيميولوجيا من الكلمة الإغريقية "سيميون" إنها تدلنا على أي شيء ترتكز العلامات، وما هي القوانين التي تحددها،أما اللسانيات فليست إلا قسما من هذا العلم العام،والقوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا ستطبق على اللسانيات ،وهكذا ترتبط بحقل محدد في مجموعة الوقائع الإنسانية »[2].

يفهم من هذا القول ما يلي: يرى "دي سوسير" السيميولوجيا مرتبطة بعلم النفس العام، إذ تحدد مكانتها من قبل عالم النفس،بينما يقوم اللساني في توضيح الشيء الذي يجعل اللغة نظاما خاصا في كنف الوقائع السيميولوجية، وهذا يدل على تأثره بفرويد و"دوركايم"، أما فيما يخص التسمية (السيميولوجيا) اشتقاقا من "سيميون" الإغريقية، دليل على وعيه بالدراسات اللغوية اليونانية القديمة.

ويتسائل عن الأسباب التي جعلت السيميولوجيا علما غير مستقل له موضوعه الخاص "لماذا لم يعترف بعد بالسيميولوجيا كعلم مستقل، كأي علم آخر له موضوعه الخاص؟ ما يجعلنا يدور في حلقة من جهة أنه لا شيء أكثر خصوصية من اللغة في إفهام طبيعة المشكل السيميولوجي، ولكن لطرح السؤال بشكل مناسبا، يجب دراسة اللغة

[1]- Cour de linguistique générale, p 33.
[2] - Ibid, p 33 – 34.

ذاته، في حين أننا لم نتناولها في الوقت الحاضر إلا تبعا لشيء آخر ووجهات نظر مختلفة...

وأريد من هذا، حين نلاحظ أن العلامة يلزم أن تدرس إجتماعيا لأننا لا نحتفظ إلا بسمات اللغة المرتبطة بمؤسسات أخرى خاضعة تقريبا إلى إرادتنا بحث إننا نحادي الهدف مهملين الطوابع التي لا تتعلق إلا باللغة خصوصا، وبالأنظمة السيميولوجيا عموما، لأن العلامة تفلت دائما وإلى حد ما، من الإرادة الفردية أو الاجتماعية وهنا يمكن طابعه الأساسي على الرغم أنه يظهر أقل تجليا خلال الوهلة الأولى[1].

الدليل اللساني:

تسعى اللسانيات إلى دراسة اللغة باعتبارها نسقا من العلامات. و لمفهوم العلامة أو الدليل عند اللسانيين أهمية كبرى، و لا يمكن الحديث عن الدلالة في الجملة دون التعرض للدليل ، كما أنه لا يمكن فصل العلاقة التي تربط بين الدال و المدلول أثناء الحديث عن الدليل. وسنتناول الحديث عن طبيعة الدليل عند دو سوسير، محاولين الوقوف على ميزاته و خصائصه انطلاقا من مؤلفه الشهير " محاضرات في علم اللغة العام فما هو مفهوم الدليل، و ما هي خصائصه؟

[1] - Cour de linguistique général, p 33 – 34.

تعريف الدليل لغة و اصطلاحا:

الدليل في اللغة من دل يدُلُّ دَلالة ، المرشد ، و هو ما يستدل به و الجمع أدلة وأدلاء[1]. وهو ما به الإرشاد[2].

أما في الاصطلاح فيشيرالدليل - (signe) في مفهومه العام إلى العلامة، أو الرمز (symbol)، أو الإشارة (signal)، أو القرينة (indice) [3].

معنى الدليل اللساني عند دي سوسير :

يتصور العالم اللساني السويسري فرديناند دي سوسير(1857-1913) الدليل اللساني على أنه صورة ذهنية تتشكل من دال ومدلول حيث إن الدال هو صورة صوتية، و هي تلك الملفوظات المنطوقة صوتيا . أما المدلول فهو صورة ذهنية، أي " ما يتصوره العقل" والمدلول هو المفهوم الذي للإنسان لذلك الشيء الخارجي أي ذلك الموجود خارج ذهن الإنسان قبل أن تصله الصورة الصوتية، و هذا التخيل ندرج فيه كل الأشياء المادية والمعنوية ونسميه المرجع أو المدلول عليه.

و لنوضح هذا القول أكثر، نضرب مثالا حول "الشجرة":

دليل لساني : " شجرة "

الدال هو صورة لفظية : ش+ج+ر+ة

---

[1]. المعجم الوسيط ، إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، طبع دار الدعوة باستانبول .1980/1410، ص305

[2].التعريفات ، علي بن محمد بن علي الجرجاني ، تحقيق عادل أنور خضر ، دار المعرفة بيروت، ط 1، 2007/1428، ص88

[3] .Dictionnaire de linguistique, Dubois .J et autres, Librairie Larousse, ed:1973, p105

المدلول هو صورة ذهنية : ذلك الشيء الطبيعي الذي له جذور وأغصان وأوراق وثمار... [1].

يمكن القول بأن: « المدلول هو الترجمة الصوتية لتصور ما، والمدلول هو المستشار الذهني لهذا الدال، و من هنا تتضح وحدتهما البنائية العميقة في الرمز اللغوي»[2].

خصائص الدليل اللساني:

للدليل اللساني أربع خصائص أو ميزات، هي: الاعتباطية، التسلسل الخطي، السمة المميزة، التقطيع المزدوج .

الاعتباطية (arbitraire):

ورد في قاموس اللسانيات :«في النظرية اللسانية ، و في اللسانيات عموما ، تميز الاعتباطية العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول . فاللغة إذن اعتباطية بما أنها تعاقدضمن يبين مستعمليها من أعضاء المجتمع[3]» معنى هذا أنه لا يوجد في اللفظ ما يدل حتما على معناه ، و لكي نفهم أكثر نعود إلى المنوال السابق: (الشجرة) لو فرضنا أن : ش = أوراق الشجرة و ج = الجذع و ر = الأغصان

[1].Cours de linguistique générale, de Saussure F., édition publié par Belly C. et Séchehaye A., critique par Tullio de Mauro, éd. Payot et Rivages, Paris, 1995, p:99.

[2] نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3، 19885/1405،ص: 42-43.

[3] .Dictionnaire de linguistique , p123

و ة= الثمار: في هذه الحالة كل حرف يشير إلى شيء بالشجرة، فالعلاقة إذن بين لفظ "شجرة " وتصور "شجرة" علاقة حتمية طبيعية .

و لكن هذا غير حاصل، و بما أنه كذلك فالعلاقة بين اللفظ والتصور هنا هي علاقة اعتباطية وضعية، بمعنى أن لفظ "شجرة" تواضع و اتفق عليه المجتمع وفق عرف لساني . هذا العرف وجد قبل الفرد بكثير ، فعندما يأتي الفرد يجد الجميع قبله ،مطلقين عليها هذا الاسم (شجرة)، فيصبح عرفا لسانيا لدى المستعملين ، و يستعمل ذلك الفرد اللفظ بناء على ما استعمله سابقوه، فإن أراد أن يستعمل لفظا بديلا للمستعمل يحتاج إلى من يتواضع معه على ذلك حتى يعم الاستعمال .

و لتوضيح هذا الشرح؛ نضرب مثالا حول شيء مألوف في حياتنا:(السيارة)

يطلق على السيارة في لغتنا العامية: طوموبيل أو طونوبيل أو طونوبيلا (automobile)؛ و منهم من يسميها بالمناطقالشرقية للمغرب و الجزائر: اللوطو؛ و لما تقول العامة عندنا :"الطاكسي"(taxi) تقصد: سيارة الأجرة كبيرة كانت أو صغيرة .

و كذلك الأمر في اللهجات المحلية العربية، ويتواجد أيضا بين اللغات: مثلا:"الشجرة" تقال في اللغة العربية وفي اللغة الفرنسية (arbre)؛ فكلا الكلمتين تؤدي المعنى في المجتمع حسب الأعراف اللسانية المتواضع عليها.

و الملاحظ أن لا أحد ينازع في هذا المبدأ، و لكنه ميسورو في المتناول ما جعله يهيمن على اللسانيات، و هو الأمر الذي جعل نتائجه لا حدود لها[1].

التسلسل الخطي أو خطية الدال (linéaire):

من المعروف أن الركيزة المادية للدليل اللغوي هي الصوت، و الصوت بذاته يتسلسل بتسلسل الزمن، في خط أفقي، خلال عملية التلفظ وهذا ما يسميه دي سوسير بـ :سلسلة الكلام "la chaine parlée" في قوله : «بما أن الدال ذو طبيعة سمعية ، فإنه يتسلسل بتسلسل الزمن في خط تتابعي ، و له الخصائص التي تترك بصمتها على الزمن أنها تمثل امتدادا وهذا الامتداد محسوب في اتجاه واحد : إنها خطية»[2] تتشكل سلسلة من الملفوظات لتعطي في الأخير دوالا معينة تتغير دلالاتها بتغير مواقعها .

ولتوضيح هذا؛ سأقترح مثالا حول كلمة "حلم": تنطق حروف هذه اللفظة وفق خط أفقي كالتالي : ح + ل + م يعني هذا زمنيا، أن: الحاء تسبق اللام و بعده يأتي الميم .لو غيرنا التسلسل الزمني و الأفقي في السلسلة الكلامية يصبح؛لمح :ل + م + ح يفهم من هذا أن أي تغيير في التسلسل الزمني و الأفقي ينتج عنه تغيير في المعنى ويعطينا معنى مختلفا تماما .مثال آخر: بنات = ب + ن + ا + ت / نبات = ن + ب + ا + ت

[1]. Cours de linguistique générale, p:100.
[2]. Ibid, p 103.

السمة المميزة :(trait distinctif)

بما أن اللسان نظام من الدلائل المحدودة العدد فإن هذه الدلائل لا تكون إلا وحدات مميزة أو مجزأة أي يتميز بعضها عن بعض وتكون قابلة للاستبدال. ، و قد خص دي سوسير الموضوع بفصل بعنوان :" عدم استبدالية الدليل واستبداليته" و لكن لنلاحظ أنه بعد الاستبدال نجد أنفسنا أمام أمرين أو علاقتين : علاقة تبادلية تعاقبية أي أن الاستبدال لا يخل بالمعنى و علاقة مميزة أي تغير في المعنى بعد الاستبدال و لكي نفهم نوجه اهتمامنا إلى المثال التالي : بالعربية كلمة غاب = غ + ا + ب لو غيرنا أحد الأحرف بآخر لتغير المعنى مثلا نقول : راب = ر+ ا +ب فلما غيرنا (غ) بـ (ر) أصبحت العلاقة مميزة ، هذا في اللغة العربية.

والأمر ذاته يقال عن طريقة نطق الحرف ، فالكلمة (راب) يختلف معناها باختلاف نطق الراء بين التفخيم و الترقيق نقول : راب الحليب (بتفخيم الراء) و راب الحائط (بترقيق الراء) ، فالكلمة واحدة ، و لكن المعنى اختلف في الجملتين.

ولكن ماذا لو فعلنا الشيء نفسه للغة الفرنسية لنركز على ما يلي : في اللغة الفرنسية كلمة (pierre)، تكتب بالعربية (بيير أو بييغ).

ومثال آخر: كلمة (Paris)تنطق في باريس بما يعرف بالراء الباريسة (le 'r' parisien)و في غيرها من المناطق تنطق بما يخالف هذا ، و لكن ذلك لا يغير من معنى الكلمة شيئا . فاستبدال "ر "بـ" غ" لم يخل بالمعنى بالتالي العلاقة هنا علاقة تعاقبية تبادلية.

و هناك مثال آخر من واقعنا المعيش ؛ كلمة (قال) : تنطق كما تكتب في بعض المدن، وتنطق (آل) في فاس، و(كال) في مناطق الجنوب الشرقي (الرشيدية ونواحيها)، و هذا التغير لا يغير من معنى الكلمة شيئا .

ملاحظة الأمر لا يتعلق بالأحرف فقط باعتبارها وحدات مجزأة تؤلف الكلمة بل الأمر منطبق أيضا على الكلمات باعتبارها وحدات مجزأة تكوّن جملة أو نصا بالتالي أي تغيير بالكلمة من شأنه الإخلال بالمعنى مثلا في قولنا:

أطفأ الرجل النار نغير فنقول : أطفأ الصلح النار أطفأ العلم النار فباستبدال كلمة الرجل بالصلح ، ثم كلمة الرجل بالعلم تغير المعنى هناك أمر أخر أيضا في الطابع المميز: لا ننفي من هذا الموضوع التقارب اللفظي بين الحروف لكن بحيث لا يتطور الأمر إلى حد ذوبان حرف في حرف مثل حرف : ض و ظ.

و هذا المبدأ يخضع ، في نظر دي سوسير لميراث اللغة الذي يصير إجباريا و لا يمكن تغييره ، لأنها صارت بمثابة قوانين إلزامية لا يمكن التدخل لتغييرها بين الفينة والأخرى، "و هذا الاعتراض يقود إلى وضع اللغة في إطارها الاجتماعي ، و إلى التساؤل حول كيفية تحولها كما نتساءل عن غيرها من المؤسسات الاجتماعية ."[1]

التقطيع المزدوج(Double articulation)

جاء في قاموس اللسانيات :" في اللسانيات البنيوية، التقطيع إجراء يهدف إلى تقطيع الملفوظ، بمعنى تجزيئه إلى وحداتمنفصلة عن بعضها، بحيث تمثل كل واحدة منها

[1] .Cours de linguistique générale, p:105.

مورفيما (morphème) ، و كل مورفيم سيقطع إلى وحداته المكونة له تدعى فونيمات (phonèmes).[1]

و تعد هذه الصفة الوحيدة التي تميز الاتصال الإنساني اللساني عن الاتصال الحيواني،ذلك أن الحيوان عندما يصيح/يصدر صوتا، فهو يصدر مقطعا صوتيا معينا، أما الإنسان فعندما يتكلم فإن كلامه قابل للتجزيء حسب مقاطع لفظية تدعى بالفرنسية . (syllables) فكلمة (articulation) تقطع إلى ما يلي/ar/ti/cu/la/tion/ و لكن لماذا سمي تقطيعا مزودجا ؟

ذلك ما قام به أحد تلامذة و أتباعدي سوسير"أندري مارتيني" (Andret Martinet)، الذي أطلق المصطلح (double articulation) يقول«التقطيع نوعان:

إما تجزئة سلسلة الكلام إلى مقاطع صوتية

وإما :تجزئة سلسلة الدلالات إلى وحدات ذات معنى».[2]

مثال: الأطفال يلعبون التقطيع/ التفصل الأول: تجزيئ الملفوظ اللغوي إلى وحدات:**الأطفال**: دال أول ، و**يلعبون** :دال ثان التقطيع / التفصل الثاني : تجزئة العنصر الدال بدوره إلى وحدات متعاقبة أصغر هي **الفونيمات**: الأطفال " الدال الأول " تصبح = ال + أط + فا+ ل يلعبون " الدال الثاني " تصبح = يل + ع + بو + ن وبتقطيع / تفصل أكثر تعقيدا نقول : الأطفال = ال + طفل في جمع التكسير

يلعبون = يلعب + ون للجماعة

---

[1].Dictionnaire de linguistique, p167

[2]. Ibidn p 182.

و الكل :أل + طفل + جمع التكسير + يلعب + ون.

اللغة و الكلام و اللسان :

يشير سوسير إلى هذا العلم في معرض تعريفه للسان قائلا : " إن اللسان نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال الآداب والإشارات العسكرية، إلا أنه يعد أرقى هذه الأنساق. من هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراسة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية ...] ويمكن أن نطلق على هذا العلم السيميولوجيا؛ وستكون مهمته هي التعرف على كنه هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها. وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فإننا لا نستطيع التنبأ لا بجوهره ولا بالشكل الذي سيتخذه. إننا نسجل فقط حقه في الوجود، ولن تكون اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام، وستطبق قوانينه التي سيتم الكشف عنها على اللسانيات"[1].

إن وصف اللسان بأنه أرقى شكل داخل مجموع العلامات المغطية للجسم الاجتماعي، وكلها تشكل أدوات للتواصل، يجعل من تحديد هوية هذا اللسان وتحديد موضوعه وعناصر تشكله مدخلا أساسا لفهم كنه العلامات غير اللسانية. من هنا كانت نقطة البدء عند سوسير. فلكي يحدد مفهومه للعلامة انطلق من تحديد صارم ودقيق للسان. فقوانينه لن يتم الكشف عنها قبل تعريفه وتحديد طبيعته وطبيعة الوحدات المكونة له. فاللسان، باعتباره نسقا مستقلا يتميز بالانسجام والوحدة، هو أكثر الأنساق قابلية للوصف، وأكثرها قابلية لأن تشتق منه قوانين وقواعد سهلة التعميم والتداول. إنه

[1]. Cours de linguistique générale, p 33.

ليس جوهرا، فهو نسق شكلي يتكون من علامات من طبيعة خاصة. وكما يتضح من التعريف الذي يقدمه سوسير للسانيات وللسميولوجيا معا، فإن هذين النشاطين المعرفيين متداخلان ومتشابكان لدرجة أن السميولوجيا لكي تتأسس في حاجة إلى المعرفة اللسانية، وعندما تتأسس هذه السميولوجيا، فإن قوانينها الجدية هي ما سيطبق على اللسانيات.

فما هي طبيعة اللسان، وما هي طبيعة الوحدات المكونة له ؟

لقد رفض سوسير الفكرة البسيطة والساذجة القائلة بأن اللسان مدونة، أي أنه يتكون من مجموعة من الكلمات التي تتناسب وواقع الأشياء في العالم الخارجي. وكان من الطبيعي إذن، أن يرفض أن تكون هذه الكلمات مجرد ظل للأشياء. إن اللسان لا يعكس الواقع ولا ينسخه، إنه يقدم مفصلة مزدوجة له : إن التقطيع الصوتي، بالإضافة إلى طبيعته الفزيولوجية المادية، يشكل تمثيلا رمزيا تحضر الأشياء داخله على شكل رموز صوتية محددة لتواضع تمثيلي جماعي للكون. وفي الآن نفسه، فإن المفهوم الذي تحضر عبره الأشياء إلى اللغة ليس مادة بل تصورا نفسيا تم الحصول عليه عبر سيرورة ترميزية بالغة التعقيد. وفي الحالتين معا، فإن ما يأتي إلى اللسان ليحتمي به ليس أشياء قابلة للمعاينة والضبط بل صور شتى تكشف عن عمق تجربة الإنسان مع الأشياء. ولهذا رفض سوسير أن يجعل من الكلمات رهائن عند الأشياء، كما رفض أن تكون الأشياء جواهر وضعت سرا في الكلمات. ويعلل ذلك بسببين على الأقل:

1-إن القول بأن اللسان مدونة معناه القول بأن الأفكار سابقة في الوجود على الكلمات. والحال أن لاشيء واضح قبل ظهور اللسان، ولا شيء يمكن أن يدرك خارج ما تسمح

به العلامات. إن ذاكرة العالم ليست مضمونا فكريا يوجد خارج أي لسان، إنه مضمون من طبيعة لسانية، وعبر وحدات اللسان تتوضح الأفكار وتصنف التجارب وتدرك الأشياء وتوزع .فالعلامة ليست غلافا تسنده الصدفة إلى الفكر، بل هي عضوه الضروري والأساس. فهي لا تستخدم من أجل إبلاغ فكر معطى بشكل جاهز، بل هي الأداة التي من خلالها يتخذ الفكر شكلا ويخرج للوجود، ومن خلالها فقط يكتسب كامل معناه[1].

إن القول بأن اللسان مدونة معناه القول إن العلاقة بين الكلمات وبين العالم الخارجي علاقة في غاية البساطة. والحال أن الأمر على خلاف ذلك. فتشكل الدال وكذا تشكل المدلول خاضعان لسيرورة بالغة التعقيد والتركيب. فإذا كانت الدوال هي من صنع التواضع والتعارف، فإن المدلولات تستدعي تحكما تجريديا في التجربة الواقعية وإخضاعها لعملية تقليص تقود إلى "الإمساك بالجوهر القابل للتعميم "على حد تعبير سابير[2]، إنه تحديد للقانون الذي يجب أن يحكم وقائع التدليل استقبالا.

إن اللسان من طبيعة أخرى، لذا فإنه يخضع لقوانين وقواعد وإكراهات يجب معرفتها وتصنيفها وتحديد انعاكاساتها على الأنساق الأخرى. وبهذا فهو لا يمكن أن يكون فقط أداة خاضعة في الوجود وفي الاشتغال لعرضية التجربة الواقعية وتحولاتها الدائمة. من هنا فإنه، وعلى الرغم من استجابته الدائمة لحاجيات التجربة الواقعية، منفصل عنها وفاعل فيها أيضا. إنه يوجد خارج الفرد وخارج أهوائه، لذا رأى سوسير في اللسان

[1]. La philosophie des formes symboliques: Ernst Cassirer 1- Le langage, éd Minuit, 1972, p. 27
[2] Le langage.: E Sapir éd Payot , 1970, p.16

مؤسسة اجتماعية[1] شبيهة بباقي المؤسسات الأخرى التي خلقها المجتمع ليودعها قيمه وأخلاقه وفكره وحضارته .

ومع ذلك فإن هذه المؤسسة من طبيعة مختلفة .فاللسان ليس نتاج قرار فردي أو حتى قرار جماعي كما هو الشأن مع مؤسسات المجتمع الأخرى، إنه وليد سيرورة اجتماعية يصعب تحديد بدايتها كما لا يمكن تصور نهايتها .إنه يوجد خارج الذات المتكلمة وخارج إرادتها في الرفض أو القبول، وخارج قدرتها على تغييره أو تبديله. إنه نتيجة تعاقد اجتماعي، والتعاقد لا يمكن مناقشته عقليا، لذا فإنه يستدعي خضوع الذات المتكلمة خضوعا كليا[2].

إن هذا التحديد القاضي بإقصاء الذات المتكلمة من فعل اللسان، والقذف بها إلى عالم الكلام، معناه البحث عن موقع العلامة داخل اللسان لا خارجه، وهو أيضا ما يفسر التمييز الذي يقيمه سوسير بين نشاطين مختلفين في الاشتغال ومترابطين في الوجود فلا يمكن لأحدهما أن يوجد دون الآخر ويتعلق الأمر بإحدي الثنائيات الشهيرة: اللسان الكلام.

يمكن النظر إلى اللسان باعتباره نسقا من العلامات الموجودة خارج إرادة الذات المتكلمة، فهو نتاج لما يسجله الفرد سلبيا. وعلى هذا الأساس فإن اللسان ليس فعلا ولكنه ذلك المخزون من الكلمات والقواعد السابقة في الوجود على الفرد. وهذا ما يجعله موضوعا للدرس، فنحن لا نتكلم اللغات الميتة، ولكننا على الرغم من ذلك، نستطيع دراستها وإعادة رسم ميكانيزماتها.

[1]- محاضرات في الألسنية العامة، ص25.
[2]- المرجع نفسه، ص 31.

استنادا إلى هذا، يمكن القول إن اللسان هو في الآن نفسه مؤسسة اجتماعية ونسق للقيم. فهو باعتباره مؤسسة لا علاقة له بالفعل الفردي، إنه تعاقد اجتماعي لا حول للفرد أمامه ولا قوة. وهو باعتباره نسقا من القيمي تكون من عناصر تشتغل في الآن نفسه باعتبارها ما يحل محل شيء ما، وباعتبار علاقة بعضها ببعض. وهذا ما دفع سوسير إلى تشبيه العلامة اللسانية بالقطعة النقدية التي تسمح لنا، من جهة، باقتناء بضائع ما، وتسمح لنا بتحديد قيمتها داخل النظام النقدي الذي تنتمي إليه[1]. وبناء عليه، فإن جوهر اللسان يوجد خارج طابعه الصوتي، لذا فهو شكل وليس مادة.

أما الكلام فهو على النقيض من ذلك فردي، إنه يعود إلى الفرد وإلى قدرته على تحويل النسق إلى إجراء، وتحويل الثابت إلى متغير، وتحويل العلامة المفردة إلى خطاب. إن فعل الكلام يتم من خلال دخول ذات الخطاب باعتبارها ما يُسَرِّب الإجراء وما يحدث الفعل وما ينظم ويرتب ويخلق السياقات والمقامات. إنه تحول مطلق من الجماعي والعام والمجرد إلى الفردي والخاص والمحسوس. ولأنه أداء فردي، فهو يشير إلى قدرة الفرد على تحويل اللسان من نسق مجرد إلى كيان مرئي من خلال أفعال تحيينية .

ويرى سوسير أن هذه الفردية يمكن الإمساك بها بواسطة ميكانيزمات نفسية وفيزيولوجية تسمح بإخراج التأليفات، التي يستطيع المتكلم من خلالها أن يستخدم سنن اللسان للتعبير عن أفكار[2].

[1]. محاضرات في الألسنية العامة، ص 166.
[2]. المرجع نفسه، ص31.

ومع ذلك فإن الفردية لا تعني أن الذات المتكلمة حرة في استعمالها لعناصر اللسان وفق أهوائها الخاصة. إنها على العكس من ذلك محاصرة بقوتين : ما يقدمه اللسان من قواعد وضوابط وإرغامات تحد من حركة التأليف وحريته، وهي ثانيا محاصرة بالإكراهات ذات الطابع الاجتماعي والديني والأخلاقي والتي على الرغم من وجودها خارج اللسان، فإنها تمارس ضغوطا على الذات المتكلمة وتفرض عليها انتقاء وتركيبا للوحدات وفق مقتضيات المقامات والسياقات المتنوعة.

وكما سنرى لاحقا، فإن هذا التمييز بين مستويين (اللسان والكلام)، ليس مجرد تقسيم يطال الوظيفة الإبلاغية الموزعة على نسق وإجراء. إن الأمر يتعلق بمبدأ حقيقي للتصنيف يتمتع بمردودية تحليلية بالغة الأهمية. فقياس الظاهرة من زاوية بعدها النسقي أو من زاوية بعدها الإجرائي هو ما يسمح لنا بتحديد موقع الـ"أنا" المنتجة للفعل، باعتبار هذه الـ"أنا" هي البؤرة التي يتجلى فيها وعبرها التدليل والإبلاغ معا. ومن جهة ثانية، فإن هذه الثنائية سيكون لها في ميادين أخرى كالأدب والأنتروبولوجيا والتاريخ أهمية كبيرة في التعرف على الظواهر وتصنيفها وتحديد الثابت فيها من المتحول. (انظر ما يقدمه بارث عن النظام اللباسي والنظام الغذائي) [1].

إن التمييز بين اللسان والكلام هو المدخل الرئيس نحو تحديد ثنائية أخرى محددة للموضوع اللساني. ويتعلق الأمر بالفصل بين محورين يشيران إلى نشاطين ذهنيين مختلفين : المحور الأول يطلق عليه سوسير محور العلاقات الترابطية، وهو ما اصطلح عليه فيما بعد بمحور الاستبدال (أو محور الاختيار)، والمحور الثاني يطلق عليه محور العلاقات المركبية (أو محور التوزيع). فالعلاقات التي تجمع بين الحدود اللسانية

[1]. Éléments de sémiologie :R Barthes, Communications n 4 , 1964, pp 99 - 100

(العلامات) تتطور في اتجاهين، وكل اتجاه يثير حوله مجموعة من القيم، ويقوم التقابل بينهما بالكشف عن مضمون كل محور على حدة فالكلمات تقوم داخل الخطاب بنسج سلسلة من العلاقات المنبثقة عنا لطابع الخطي للسان الذي يستبعد إمكانية النطق بعنصرين في آن واحد[1]

إن هذا الترابط بين الوحدات هو ما يطلق عليه سوسير بالعلاقات المركبية، والمركب هو تأليف لمجموعة من العلامات داخل سلسلة كلامية. إنه يشير إلى علاقات تتم في الحضور، وتشير إلى نظام التتابع الخطي للوحدات اللسانية، مثال ذلك الجملة التالية : "ذهبت إلى المدرسة"، فالعلاقة الموجودة بين مجمل العناصر المكونة للجملة هي علاقات تجاورية تجعل من التدليل يتبع سيرا خطيا يقود من أول كلمة إلى آخر كلمة داخل السلسلة المنطوقة أو المكتوبة. فكل كلمة داخل هذه السلسلة تستمد قيمتها من الكلمة السابقة عليها ومن الكلمة اللاحقة لها. وتشكل هذه الوحدات سلسلة كلامية تشير إلى علاقات "واقعية"، وهذا ما يسمح بتقطيعها إلى كيانات منفصلة، الأمر الذي يجعل من هذا النوع من العلاقات أقرب إلى الكلام منه إلى اللسان، فالكلام هو بؤرة البرهنة عليه، وهو أيضا بؤرة تحيينه.

ومن جهة ثانية ، " فإن الكلمات خارج الخطاب ترتبط فيما بينها، على مستوى الذاكرة، بقواسم مشتركة يتم عبرها تكوين مجموعات تحكمها علاقات متنوعة "[2]. وهكذا فإن كلمة مثل : تعليم تشير من الناحية الدلالية إلى : علم -تعلم -معلم -تعاليم معلومات... ويمكن كذلك أن تشير من زاوية التشابه الصوتي إلى: تسليم وتجريم وتقزيم .

[1].محاضرات في الألسنية العامة، ص170.
[2]- المرجع نفسه، ص171.

نستطيع القول أن اللسان كيان كلي يحتوي القواعد كما يحتوي المتن الذي تجري عليه هذه القواعد. إن هذا المتن ليس شيئا آخر سوى وحدات اللسان التي يطلق عليها سوسير العلامات اللسانية : الأداة الرئيسة في تحديد جوهر اللسان وموقعه من الفعل الفردي والفعل الاجتماعي على حد سواء. بل يمكن القول إن آلية تجديد الفكر اللغوي عند سوسير بدأت مع التعريف الذي يخص به العلامة ووظيفتها وموقعها ومكوناتها، تماما كما فعل من قبل مع اللسان الذي اعتبره ممهدا لهذه العلامات، فهذا التعريف هو الذي سيقودنا إلى تحديد أهم خاصية في التراث السوسيري: وظيفة العلامة .

الفرق بين اللغة والكلام:

يتبين الفرق بين اللغة واللسان فيا يلي:

- تعدّ اللغة جزءا من اللسان إذ يمكن تصنيفها في أية فئة من الفئات البشرية[1].
- أما اللسان: "فيصعب تصنيفه في أي فئة من الفئات البشرية وما هذا إلا لقصورنا وعجزنا عن معرفة الاكتشاف وحدته[2].

العلامة اللسانية:

إن أهم ما يميز العلامة هو طابعها المزدوج: فهي صوت ومعنى، حامل ومحمول، قيمة في ذاتها وقيمة في علاقتها بما تحل محله. إنها وحدة نفسية بوجهين وثيقي الارتباط بعضهما ببعض، ويستدعي أحدهما الآخر. إن الرابط بين العنصرين هو ما يشكل

[1]- محاضرات في الألسنية العامة، ص ص 21 – 27.
[2]- المرجع نفسه، ص 21.

العلامة[1] فإذا كان اللسان لا يشكل مدونة، وليس ركاما من الكلمات الجامدة في الأسماء وإجراءات التعيين، فإن العلامة لا تربط بين اسم وشيء بل تربط بين صورة سمعية وتصور ذهني. ومن هنا يكون الحدان اللذان تستدعيهما العلامة من طبيعة نفسية يطلق عليهما سوسير على التوالي : الدال للأداة الحاملة والمدلول للمضمون. إن الموقع الأصلي للعلامة هو اللسان، ووظيفتها الأساسية وظيفة اختلافية .

إن الدال عند سوسير صورة سمعية مشتقة من كيان صوتي، أو هي تمثيل طباعي (في حال وجود كتابة). إنه متوالية من الأصوات أراد لها الاستعمال الجماعي الناتج عن تعاقد لا تُعرف له بداية، أن تكون كيانا يحل محل شيء آخر. ويتميز هذا الكيان بـ:

أ- إنه نفسي وليس ماديا، فنحن لا نحتاج إلى استحضار الجزء المادي في تعريفه. إن آلة الصوت لا تحدد مضمون الصوت. من هنا فإنه البصمة النفسية التي تلتقطها أذن المتلقي، أو يقوم بتشكيلها فم الباث. إنه نفسي فنحن نستطيع أن نتحدث إلى أنفسنا أو نستظهر مسرحية أو قصيدة شعرية دون تحريك الشفاه "[2].

ب- إنه مفروض وليس حرا. فالذات المتكلمة لا تستشار في أمره، ومن ثم لا تستطيع لا تبديله ولا تغييره. فهو نتيجة عرف، وسلطة العرف أقوى وأعمق من سلطة القانون، فالدال الذي يختاره اللسان لا يمكن استبداله بآخر لأنه ينفلت من إرادتنا ومن قدرتنا على إحلال عنصر آخر محله .

---

[1]. محاضرات في الألسنية العامة، ص99.
[2]. المرجع نفسه، ص98

أما المدلول فهو التصور الذهني الذي نملكه عن شيء ما في العالم الخارجي. إنه ليس الشيء ولا يمكن أن يكونه، إنه الصورة المجردة التي يمنحها اللسان إلى الشيء عبر التعيين والتسمية. فالشيء لا يحضر في الذهن من خلال ماديته، إنه يأتي إليه من خلال بنية شكلية تعد تكثيفا لمجموعة من الخصائص التي تمكننا من استحضار هذا الشيء وفق سياقات متعددة. ورغم أن سوسير لم يكن واضحا بما فيه الكفاية في تعريفه للمدلول، فإنه مع ذلك كان قطعيا في تحديد جوهره، فالمدلول ليس شيئا ولا يعين مرجعا، إنه يكتفي بالإحالة على قسم من الأشياء وفق سيرورة تقليصية تقود إلى تجريد الظاهره وتحويلها من الملموس إلى المجرد. وعلى هذا الأساس اعتبره سوسير، شأنه في ذلك شأن الدال، كيانا نفسيا.

ويؤكد سوسير أن العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول، استنادا إلى ما ذكرناه عن تعريف اللسان وعن سيرورة تشكل العلامة، هي من طبيعة اعتباطية. والاعتباطية في مفهومها الأدنى هي غياب منطق عقلي يبرر الإحالة من دال إلى مدلول. فلا وجود لعناصر داخل الدال تجعلك تنتقل آليا إلى المدلول. فالرابطبين هذين الكيانين يخضع للتواضع والعرف والتعاقد. فاختيار الأصوات لا تفرضه مقتضيات المعنى، فـ/فكرة /أخت/ لا تربطها أية علاقة داخلية مع المتوالية الصوتية / أ خت / التي تعتبر دالا لها، فبالإمكان التمثيل لها بأية متوالية صوتية أخرى.[1] فلا شيء يمنع -سوى قوة العرف- من إسناد هذه المتوالية الصوتية إلى هذا التصور الذهني .

وتشير الاعتباطية في مفهومها الأقصي إلى الطابع الثقافي الذي يحكم الظواهر المكونة للتجربة الإنسانية في كليتها. فإذا كانت الثقافة هي نقيض الطبيعة، فإن

[1]. نفس المرجع السابق، ص100

الاعتباطية هي طريقة أخرى للقول إن التسمية والتعيين والتصنيف هي إضافات الثقافة إلى ما منحته الطبيعة للكون الإنساني. من هنا، إذا كانت الطبيعة هي مرادف للمعطى البيولوجي والفزيولوجي الموجود خارج تجربة الإنسان مع الفعل ورد الفعل، فإن الثقافة هي ما يحدد الإضافات التي جاء بها التمدن وما خلقته الرغبة في التخلص من المحايث والاستعانة بالمكتسب .

فهل معنى هذا أن الذات المتكلمة حرة في انتقاء الدوال ورفض بعضها واستبدالها بدوال أخرى ؟ ليس الأمر كذلك في تصور سوسير .فعوض أن تكون الاعتباطية مبدأ يشير إلى الفوضى والتسيب، فإنها في نظره تقوم بحماية اللسان من الوقوع في الرمزية الصوتية من جهة، كما تحميه من التغير من جهة ثانية. ولعل وجود ألسنة متعددة هو ما يفسر كون الاعتباطية هي ما يحكم اللسان ويحدد وجوده .فإذا كان في مقدورنا أن نمثل لأية فكرة بأية متوالية صوتية، فذلك يرجع إلى إمكانية انتقالنا من نسق لساني إلى آخر دون أن نلحق تغييرا بهذه الفكرة.

إن مبدأ الاعتباطية ليس خاصا بالعلامات اللسانية فحسب، بل هو مبدأ واسع يمكن أن يشمل مجموع الظواهر الاجتماعية. فهذه الظواهر هي أيضا، وكما سبق أن ذكرنا من قبل، وليدة تعاقد انبثق عن الممارسة الإنسانية. إن الأمر يتعلق بظواهر ثقافية لا بمعطيات طبيعية. من هنا، فإن ما يصدق على اللسان يصدق على هذه الظواهر أيضا، ويمكن أن يشكل قاعدة لتعريفها وتصنيفها " .فكل وسائل التعبير المتداولة داخل مجتمع ما تستند مبدئيا إلى عادة جماعية، أو إلى عرف. فأشكال الآداب مثلا التي تملك نوعا من التعبيرية الطبيعية (مثال الصيني الذي يحيي امبراطوره بالانحناء تسع مرات) هي في واقع

الأمر محكومة بقاعدة. وهذه القاعدة هي التي تفرض استعمالها لا قيمتها الجوهرية "[1]. وبناء عليه، فإن الظواهر غير اللسانية، مثلها مثل الظواهر اللسانية، هي من طبيعة اعتباطية، ويجب، بالتالي،التعامل معها بنفس القواعد التي تحكم اللسان.

ورغم الانتقادات التي وجهت إلى التصور السوسيري لمفهوم الاعتباطية، فإن قيمته المعرفية ومردوديته التحليلية لا يمكن إنكارهما. فسواء تحدثنا عن مبدأ الضرورة أو تحدثنا عن الاعتباطية النسبية أو التعليل النسبي، فإن التكون اللاحق غير المعطى بشكل سابق على التجربة الإنسانية سيظله والركيزة الذي استندت إليها كل الألسنة في تشكلها وفي نموها واشتغالها .

تلك بعض المبادئ الأساس التي اعتمدها سوسير في بناء صرحه النظري. وهي نفسها التي ستقوده إلى الدعوة إلى صياغة حدود علم آخر ستكون مهمته هذه المرة هي دراسة الوقائع غير اللسانية. فالتجربة الإنسانية تعبر عن نفسها من خلال مجموعة من الوقائع التي تعد لغات تستخدم للتواصل وإنتاج الدلالات، ومن ثم فهي خاضعة لنفس القواعد والقوانين، ومحكومة هي الأخرى بنفس المبدأ، فهي اعتباطية في جوهرها ودلالاتها آتية من العرف الاجتماعي لا من المادة المشكلة لها .

فما يميز هذه الوقائع هي أنها علامات، أي وقائع دالة، فهي تنتج معانيها وتدرك باعتبارها منتجة لهذه المعاني استنادا إلى وضعها السميائي. وكان من الضروري، لكي تصبح كذلك، أن تتخلى عن وظيفتها الأصلية الأولى لكي تتحول إلى حامل مادي لدلالات هي من صلب الثقافة، أي وليدة الممارسة الإنسانية .

[1]. محاضرات في الألسنية العامة، ص101.

ومن هذه الزاوية فإن كل الوقائع التعبيرية - بما فيها تلك التي تستند إلى موضوعات مادية تقع خارج الذات وخارج قدرتها على التصرف في مادة تكوينها- تستند إلى قاعدة عرفية تحولها من وضعها الأصلي، كشيء لا حول له ولا قوة، إلى علامات تنتج دلالات ضمن أنساق ثقافية بعينها، وتمارس تأثيرها على السلوك الإنساني وتوجهه. وعادة ما تنسى هذه العلامات مع كثرة الاستعمال وضعها الأصلي لكي تصبح علامة" طبيعية" منتجة لمعانيها بشكل طبيعي. " فالعلامات تبدو في المعتاد طبيعية لدى أولئك الذين يستخدمونها، والناس ميالون إلى تأكيد أن سلوكهم الخاص إنما تحكمه اعتبارات عملية أكثر منها رمزية، كما أنهم يؤكدون أنهم يختارون الملابس " المريحة" أو " الحياة الجيدة في نوعها "و"يشترون الطعام الذي يحبون مذاقه"، ويستخدمون الإيماءات التي يرونها معبرة بصورة طبيعية. وبقدر ما تكون الحضارة قوية يكون نجاحها في التعامل بعلاماتها بوصفها علامات طبيعية. ومن ثم يتطلب التحليل السميوطيقي نموذجا يؤكد الأساس الحضاري العرفي للعلامات من أجل مقاومة الجهود الإيديولوجية التي تجعل منها علامات طبيعية، وإذا ما بدأ المرء بافتراض أن العلامات اعتباطية، فإنه سيتجه إلى التماس نظم العرف الأساسية "[1].

سيميوطيقا بيرس :

«شارل ساندرس بيرس» (1839 –1914) : فيلسوف و منطقي أمريكي، طوّر منطق الرياضيات للعلاقات، و أسّس الدراسة العامة للسيميوطيقا.

[3] جوناتان كالر:فرديناند دي سوسير(أصول اللسانيات الحديثة)، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، 2000، ص160.

وهو القائل : « ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا»[1] والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظ ية شكلية للعلامات.

رأى عدد من الدارسين أن تاريخ السيميولوجيا بدأ مع بيرس حين د س الرموز ودلالاتها ، إذ قامت سيميوطيقيته على المنطق و الرياضيات و الظاهرتية.

بنى "شارل ساندرس بيرس" نظريته السيميوطيقية عبر مسار فكري اتخذ ثلاث مراحل أساسية: تطورية، واقعية،براغماتية؛ إذ ساهمت المرحلتان الأخيرتان في تكوين ظاهراتيات "بيرس":« الدراسة التي تميز طبقات عديدة من الظواهر و تصف خصائص كل منها تسمى ظاهراتية»[2]، فظاهراتيات بيرس لا تبحث في العلاقة بين الظواهر والواقع و لا في البعد السيكولوجي لها، و إنما تستهدف أساسا التدقيق فيما يشكل الجزئيات

و عبر هذا الإطار يقوم هذا العالم الأمريكي بتحديد المقولات الثلاث المرتبطة بصيغ الوجود، في قوله :

« رأيي أن هناك ثلاث صيغ للوجود و أجزم أنه بإمكاننا رؤيتها مباشرة في عناصر كل ما هو حاضر في الذهن في أي وقت بطريقة أو بأخرى، هذه الصيغ هي : وجود الإمكان الكيفي الموضوعي و وجود الواقع الفعلي المتجسد و وجود القانون الذي سيحكم الواقع في المستقبل »[3] . فالوجود الأول يناسب مرتبة الأولانية، الوجود الثاني يناسب مرتبة الثانيانية و هو وجود متعلق بالوجود الأول ، و الوجود الثالث يناسب مرتبة الثالثانية وهو الوجود المتوقع و المحكوم بقانون .

---

[1]. La sémiologie de Lebnitz, Marcelo Dascal, Aubier Montagne,1978,p31.

[2]. الشكل و الخطاب – مدخل إلى تحليل ظاهراتي: محمد المكري، ص 42.

[3]. المرجع نفسه، ص43.

انطلاقا من مقولات الظاهراتية، بنى بيرس نظريته السيميوطيقية في سمتها المنطقية والبرغماتية، محددا العلامة لا كشيء أو كوحدة تستهدف في ذاتها بل كعلاقة ثلاثية[1] (relation triadique) ، و على هذا الأساس تتشكل العلامة من ثلاث مراتب أساسية :

1 . الممثل 2 . الموضوع 3 . المؤول

يعرّف بيرس الممثل أنه شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معين ، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه ، إنه يتوجه إلى شخص ما ، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة (signe équivalent) أو ربما علامة أكثر تطورا . و هذه العلامة التي يخلقها تسمى مؤولا للعلامة الأولى ، هذه العلامة تنوب عن شيء ما (tient lieu de quelque chose) عن موضوعها. إنها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أية علاقة كانت، و لكن بالرجوع إلى مرتكز الممثل[2] ، و كل مستوى يتشكل من ثلاث علامات.

وعن المزاوجة بين هذه الثلاثيات يمكن الحصول على 27 طبقة ، في حين اقتصر بورس على عشر طبقات لها القابلية لأن تقدم توصيفا دقيقا لمختلف الأنظمة العلامية الممكنة. و قد ميز بورس داخل الموضوع بين الموضوع المباشر، و هو ما تقدمه العلامة في ذاتها ، و الموضوع الدينامي و هو مجموع السياقات الخارجية التي تنبرز بشكل مباشر في الممثل. غير أن بورس يشترط أن توحي العلامة بموضوعها الدينامي. و ميز داخل المؤول بين ثلاث مؤولات : مؤول مباشر و هو المدلول المباشر في العلامة. و هو لا

[1]. الشكل و الخطاب – مدخل إلى تحليل ظاهراتي: محمد المكري، ص44.
[2]. المرجع نفسه، ص45.

يقدم معرفة حول العلامة وإنما يشكل منطلقا لعملية التأويل . و المؤول الدينامي و يحدد كمؤول يقدم جميع المعارف التي يمكن أن تسعف في التأويل و التي لها علاقة مباشرة بالعلامة، و اشتغال المؤول الدينامي متوقف على طبيعة الموضوع ما إذا كان مباشرا أو ديناميا . و المؤول النهائي و هو الذي يمنح أنظمة تأويلية . و يتخذ ثلاثة أشكال : إما شكل افتراض (abduction)، و كل افتراض مؤسس على تجربة. أو يتخذ شكل استقراء (induction)، وهو مرتبط ومتوقف على التخصص، أو يتخذ شكل استنتاج (déduction)، وهو مؤول استنباطي نسقي . أما فيما يتعلق بالذات التي تقوم بعملية التأويل فإن بورس يميز بين المؤول الشعوري و المؤول الطاقوي و المؤول المنطقي .

ما يمكن ملاحظته في هذا المجال هو دينامية سيميوطيقا " بيرس " و انفتاحها على السياقات الخارجية المرتبطة بشكل مباشر بالنظام العلاماتي المراد توصيفه.

و واضح من تلك المراتب الثلاثة التي سلف ذكرها: (الممثل-الموضوع-المؤول) ، أن كل واحدة منها تناسب و تقابل مرتبة من مراتب الوجود :

- الممثل\الأولانية
- الموضوع\الثانيانية
- المؤول\الثالثانية

و يقصد بيرس بالمقولات الأولانية « وجود الشيء في نفسه مرتبطا بشيء و ممتدا في الأشياء المادية أي أنه موضوع \ذات ، كما هو دون اعتبار أي شيء آخر، مجرد من مفاهيمه، فهي تتمثل في الأحاسيس كالألم و الفرح ، و النوعيات كالمر والحلو والأحمر فهي متفردة و عامة و غامضة لأنها منفصلة عن الوقائع فتبقى بذلك احتمالية .ويضرب لنا

بيرس مثالا عليها بأن جعل الرقم (5) أول لا نعرف ثانيه إن كان (6) أو (10) أو (4) ويبقى كذلك ما دمنا لا نعرف بدايته من نهايته[1] . و كذا عند تلفظنا للفظ (ش ج ر ة) هي مجرد أصوات مبهمة المعالم، هي مجرد ظاهر قد يتحقق و قد لا يتحقق مجسدا لذلك نراها مرتبطة دوما بمقولة أخرى هي :

مقولة الوجود الفعلي : الثانيانية :

هي كل ما هو موجود في عالمنا الخارجي متجسدا و محققا ، أو متخيلا ، أي أنه الملامح و المعالم المشكلة لمفهوم الأولانية ، يعرّفها بيرس قائلا بأنها : « نمط وجود الشيء كما هو في علاقته بشأن دونما اعتبار لثالث إنها تعين وجود الواقعة الفردية » و فيها ننتقل من الإمكان إلى التحقق . وتحديد المكان والزمان هو الثانيانية ، مثلما نأخذ بيد شخص و نريه « شجرة » حقيقية في الواقع لينطبق اللفظ المبهم بالصورة الفعلية[2].

الثالثانية : إنها تبرير للأولانية و الثانيانية و الرابط بينهما ، إذ نحن داخل مجتمع يستعمل الرموز وسيطا بين لغته و ما يريده أثناء عملية التواصل ، فهي « نسق يتحكم في عناصره الموجودة و يستحضر إلى الذهن ما غاب منها ، و الثالثانية ليست مفروضة من الطبيعة و لكنها فرضت على الطبيعة لتحديد اللامحدود » أو هي « القانون الذي سيحكم الوقائع استقبالا » فإن أشـــرنا إلى « شجـرة » احتمـالا نكون مع الأولانيـة و إذا

[1]. تصنيف العلامات: تشارلز سندرس بورس، ترجمة: فريال غزول. من كتاب: سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا حول بعض المفاهيم و الأبعاد،ج1،ص90

[2]. المرجع نفسه، ص94.

جسدناها واقعا تصبح (ثانيانية) فإذا كانت الثانية هي مقولة الفردي فإن الثالثانية والأولانية هما مقولتا العام ، إلا أن عمومية الثالثانية هي من نظام القانون أو القاعدة [1].

و هناك تمييز مشهور بهذا العالم الأمريكي بخصوص :

- ♦ الأيقونة (icone)
- ♦ المؤشر (indice)
- ♦ الرمز (symbole)

الأيقونة : « هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط »[2]، علاقتها هي المشابهة ، و هي أيقون جزئي كما الأولانية جزئية ، مثل اللوحة دون تعليق أو الرسوم البيانية.

أما المؤشر : فهو « علامة تحيل على الموضوع لامتلاكه بعض الخصائص المشتركة معه ، و هذه الخصائص تمكنه من الإحالة على الموضوع »[3]، و مثل الأيقون هناك مؤشر جزئي كالاسم و الضمير الدال على الفرد لكنه ليس فردا، و هو كالثانيانية يرتبط ديناميا مع الموضوع الفردي من جهة و بذاكرة الشخص و معانيه من جهة أخرى .

---

[1]. سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، ط1987، إفريقيا الشرق، ص5.
[2]. تصنيف العلامات: تشارلز سندرس بيرس، ص142.
[3]. الشكل و الخطاب، ص50.

أما بالنسبة للرمز : فهو « علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه »[1] إذ أن كل خطاب أن كلمة تدل على معنى ، بسبب أننا نفهم أن هذه الدلالة له .

الفرق بين دي سوسير و بيرس :

إنَ التحليل السيميائي عند بيرس وسوسير هو: عبارة عن بيان شبكة من العلاقات تستهدف دراسة أوجه النشاطات والفعاليات الإنسانية في مظاهرها الدالة، ودلالاتها الممكنة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ويستهدف معرفة كيفية عمل الأنظمة الدلالية: (اللسانية وغير اللسانية)، لذلك استخدمت المجاميع والمدارس النقدية المختلفة طرائق متباينة لاستعمال التحليل السيميائي ما بين تحليل سيميائي للتواصل، وآخر للدلالة ، وللثقافة[2]

دي سوسور كان لسانيا قبل أن يكون فيلسوفا أو حتى سيميولوجياً، أما بيرس كان فيلسوفا قبل أن يكون لسانيا وحتى سيميوطيقيًا. يعتبر دي سوسير أن كل قضية من القضايا اللسانية يلزم أن تنضوي تحت علم السيميولوجيا، أما بيرس فيجعل كل المعارف اللسانية يجب أن تنضوي تحت علم السيميوطيقا[3].

يُعدَ شارل ساندرس بيرس مؤسس المنهج الفلسفي الحديث (البراغماتية (Pragmatism) أو ما يطلق عليه : (الذرائعية ، التداولية) وهو منهج أكدته النتائج العلمية ، وراهنت على صحته المؤسسات البرجوازية ومفاده : أنَهليس هناك معرفة أولية

[1]. تصنيف العلامات: ص142.

[2].دروس في السيميائيات، حنون مبارك، ص 100 .

[3] - Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, p 133.

في العقل تُستنتج منها نتائج صحيحة ، بل الأمر كله مرهون بنتائج التجربة الفعلية العملية التي تحل للإنسان مشكلاته ، وأنَ الأفكار والنظريات والمعارف والنتائج تشكل بمجموعها وسائل وذرائع دائمة لبلوغ غايات جديدة ، وأنَ معيار صدق الأفكار والآراء هو في قيمة عواقبها العملية، وأنَ الحقيقة وفقاً لهذا المنهج تُعرف بنجاحها، وإن الإله (موجود) بقدر تعلق الأمر بانتظام المجتمع حسب، وقد شارك بيرس في تأسيس تلك المعطيات: وليم جيمس (1910)، وجون ديوي (1952) [1].

ولقد أطلقت الدوائر الأوربية والأوساط السياسية شعارات ومناهج عمل انطلقت من مبادئ الذرائعية، ومنها : (الغاية تبرر الوسيلة)، و(الوقت هو المال) ...الخ، وكان من نتائج ذلك تراجع القيمة الإنسانية ، وتعزيز القيمة الرأسمالية ، فضلاً عن انحسار الأخلاق أو اندحارها ، وكان لهذا السلوك الاجتماعي أثر كبير على مجمل المعطى النقدي والتحليلي.

وأسس بيرس أيضاً الخطوات المنهجية لدراسة العلامة وتقسيماتها وأهمية دراستها، وتصنيف الحقول التي تسهم العلامة في الاشتغال فيها ،ويمكن القول أنَها تعمل بنشاط في كل ميادين الحياة المختلفة، وتتسم خطوات بيرس هذه بميزتين:

- ♦ الأولى : أنَها تحليل فلسفي منطقـي.
- ♦ الثانية : الإيغال في التقسيم والتفصيل.

فيما يتعلق بالنقطة الأولى اتسم تحليل بيرس للعلامات بوصفه تحليلاً فلسفياً منطقياً من حيث استخدام المصطلح الفلسفي، ثم تصنيف العلامات وفقاً لذلك ، ولا

[1] . ينظر : البراجماتزم أو مذهب الذرائع ، يعقوب فام

غرابة في هذا لأنش.س. بيرس هو فيلسوف، واشتغاله في الميدان الفلسفي أوسع وأكبر من اشتغاله بالميدان النقدي، أما فيما يتعلق بالميزة الثانية فقد كانت تقسيمات بيرس للعلامة وفروعها، تقسيمات ثلاثية حتى قيل: " أن مزاج بيرس ثلاثي التفويع ، أما مزاج سوسير فثنائي التفريع "[1].

إنَ المفهوم الأساسيّ لسيميائية بيرس هو : الصيرورة الدلالية أي دلالة لا نهائية (السيموزيس (Semiosis : التي يعمل بموجبها شيء ما بوصفه دليلاً ، وتحوي هذه الصيرورة على عوامل ثلاثة) : الممثل ، والموضوع ، والمؤول) وهي أقسام العلامة كما صنفها بيرس، والمهمة الأساسية ـ عنده ـ تكمن في تحليل اشتغال الدليل في الاستعمال الفردي للصيرورة بوصفه ذات وظيفة دلائلية تواصلية، وهذه الوظيفة هي خاصية جوهرية للغة محددة بقوانين القواعد، والوحدات اللسانية[2] .

لقد استند التحليل السيميائي عند كل من بيرس وسوسير إلى ميراث فلسفي ينطلق من فجر الطرح الفلسفي مع اليونانيين : أفلاطون وأرسطو (322 ق.م)، والرواقيين (Stoics) ، والشكيين (Scepticum) مروراً بأوغسطين (430 م) وتوما الأكويني (1274 م) وديكارت (1650م)، وهيجل (1831م) ، ولوك (1704 م) وانتهاءً بأنجلز (1895) وماركس (1883م) ودوركايم، وقد تحدث تودوروف بشكل مفصل عن ولادة السيميائية الغربية في كتابه : (Theories of the symbol , Tra : C. Porter : 19)، وبيَن أنَ مسيرة السيميائية ممتدة زمنياً، ولا يمكن اختصارها، فمعطياتها متشابكة ، وطرحها الفلسفي والنقدي يلفّ العالم أجمعه، ويطمح إلى رسم فهم للوجود من خلال

[1]. بيرس أو سوسير، جيرالد لودال، ت: عبد الرحمن بو علي، مجلة العرب و الفكر العالمي، العدد3 لسنة1988، ص117.
[2].الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو داسكال ، ت : حميد لحمداني وآخرون، ط:1987 أفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، ص 89.

تفسير العلامات وتحلي-لها، وبيان وظائفها وفاعليتها ومساهمتها في إنشاء التواصل بين مختلف الموجودات.

من خلال معطيات "دي سوسير" السيميائية و نظرية " بيرس" السيميوطيقية؛ اتضح الفرق بينهما، و هو ملخص في النقاط الآتية : إنطلاقة سوسير المنهجية كانت لغوية لسانية - الدال والمدلول- خصوصا، أما بيرس فمنطلقه فلسفي منطقي أي أن سيميولوجية سوسير لغوية جزئية و سيميائية بيرس كونية شاملة فهو يرى أن الكون رمز كبير و كل ما تحت قبة هذا الكون الفسيح رمز و أن العلم الوحيد الذي يدرس هذه الرموز هو علم السيميائيات . العلامة عند سوسير ثنائية المبنى تتكون من دال ومدلول، أي : تجمع بين الصورة العيانية و الصورة الذهنية ولا تجمع بين الشيء ومسماه (الإعتباطية)، في حين أنَ العلامة عند بيرس ثلاثية المبنى تتكون من الممثل (المحمولInterpretant)، والرابطة (الوسيلة Connective)، والموضوع (Object) وهي مبنية على قاعدة رياضية تقول: إنَ كل نظام لابد أن يكون ثلاثيًا.

أكدَ سوسير بشكل كبير أهمية العلامة داخل نظامها في النص ، دون الارتباط بعالم المرجعية خارج النص، ودرس اللغة من خلال وصفها نظاماً أجزاؤه مرتبطة فيما بينها، في حين أكدَ بيرس أهمية العلامة في علاقتها بعوالم ثلاثة : (عالم الممكنات ـ المقولة الأولانية، وعالم الموجودات ـ المقولة الثانيانية، وعالم الواجبات ـ المقولة الثالثانية) ، وقد استمد بيرس هذه المقولات من مقولات الظاهراتيـة : (فلسفة الكائن ، ومقولة الوجود، ومحاولة الفكر لتفسير الظواهر)[1].

[1].ماهي السيميولوجيا : برنار توسان، ص 55

العلامة عند سوسير لغوية - حصراً - وتمتاز بكونها تباينية واعتباطية في علاقة دالها بمدلولها ،أما العلاقة عند بيرس فهي لغوية وغير لغوية.

تتحدد العلامة بعلاقة الدال والمدلول، ويتحدد الرمز بعلاقة المرموز والمرموز له، ولا تحوي العلامةُ الرمزَ عند سوسير، أما عند بيرس فالعلامة تتحدد بعلاقة الحامل مع المحمول مع الموضوع ، فضلاً عن علاقة الآيقون والرمز والإشارة ، بمعنى أنَ العلامة عند بيرس تحوي الرمزَ ويشكل جزءاً منها.

علامة سوسير هي أساس السيميولوجيا(Semiology) ، وتعدّ جزءاً من علم النف (Psychology) ، أما علامة بيرس فهي أساس السيميوطيقا (Semiotic) ، وتعد جزءاً من علم المنطق (Logicology) وتشكل اللسانيات جزءاً من السيميائية عند سوسير لأن اللغة فعل سيميائي، في حين تشكل المقولات الفلسفية عن الوجود والعالم صورة التحليل السيميائي عند بيرس.

ومن النتائج المهمة الأخرى التي قدمتها السيميائية للمسار النقدي لما بعد البنيوية هو : ذوبان الإنسان - حسب كيلر - في سلسلة من الأنظمة، ومعالجة الثقافات الإنسانية بوصفها علامات، فضلاً عن دراسة المشاريع المعرفية المستقبلية بوصفها علامات أيضاً، واكتشاف طبيعة الأبحاث والحقول المختلفة التي تجعل الاتصال الأدبي ممكناً ، وتمييز الاختلافات بين الخطاب الأدبي والخطاب اللاأدبي، وإحالة الدلالة إلى أنَ الأشكال والمفاهيم لا توجد مستقلة، بل إنَ دوالها ومدلولاتها هي كيانات علائقية ناتجة من نظم الاختلاف، وبهذا يمكن للسيميائية أن تقدم فرعاً معرفياً تحليلياً يجمع في منظور شامل، سلسلة كبيرة من الظواهر تستجيب للمعالجة بطريقة مشتركة عن طريق تفسير

العلامات وتحليلها ، ولأجل ذلك كله وُصِفت السيميائية بكونها حركة إمبريالية (Imperialism) تتحرك فوق الميادين المعرفية في العلوم الاجتماعية والإنسانية[1].

أما على صعيد تأثير بيرس وسوسير في المدارس والمفاهيم والنقاد، فقد كانت حصة سوسير هي الأكبر، وذلك نتيجة للمسوغات اللسانية واللغوية المستخدمة في تحليلاته وكانت هي الأقرب للتوظيف عند النقاد، لوضوحها وبعدها عن الإيغال في التبويب والتقسيم والمداخلات المنطقية والفلسفية..

ذكر "بيرس" في مقالته «نحو سيميائيات للعالم الطبيعي»: أنَ السيميائيات لا تمثل إلا شبكة من العلاقات ، وأنَ هذه العلاقات هي التي تحدد سمات العالم الطبيعي : The Natural Worldوهي المحرك لتفسير الموجودات،كما أكد على دور الصيرورة (Semiosis) في تحديد حركية العلامات بوصفها موجودات في عوالم الدوال، وإمكانية السيميائية في تمثيل البعد التاريخي للعالم الإنساني ، وعدم الانفصال بشكل كليّ عن مستواه الظاهري[2]. لقد شكلت جدلية (الصيرورة) البرنامج الدينامي لتمثل الدوال التي يحيل بعضها على بعض، والسعي إلى إنتاج المعنى وتحويله من دلالته في الصورة العيانية ، إلى دلالات أخرى تخضع لآلية التأويل.

أما بالنسبة لتأثير سوسير على المدارس النقدية واللغوية ، فقد كان كبيراً جداً في مجمل الأوساط اللغوية والنقدية والإجتماعية، انطلاقاً من المدارس البنيوية ، مروراً بمدارس السيميائية، وتكمن قيمةسوسير النقدية في ميزان الوسط النقدي لما بعد البنيوية ـ

[1]. البحث عن الإشارات: جوناثان كيلر، ت: محمد درويش، مجلة الرواد، العدد1 لسنة1998، ص79.

[2].On meaning , selected writings in Semiotic theory, Tra : Paul J. Perren& Frank H. Gollins: p17.

بوصفه أباً - بدوره فيإرساء قواعد نزع الصفة الجوهرية عن علاقة الدال بالمدلول[1]، ونعت تلك العلاقة بأنها اعتباطية ، وقد دفع هذا الطرح من توسيع عمليات الفصل بين الدالوالمدلول، بمعنى توسيع عقلنة الدال بوصفه حضوراً ، وعدم ضبط حدود المدلول بوصفه غيابا.

السيميوطيقا في منظور ميشال أريفي :

وضح " ميشال أريفي " الإشكال العائم حول مصطلح السيميوطيقا إذ ذكر أن معظم السيميوطيقيين محتارين في إعطاء مفهوم صارم لهذا المصطلح، و في اعتقادهم سبب تملص هذا المصطلح من تحديد دقيق له هو وجود كلمة منافسة له و هي السيميولوجيا ، زدْ على ذلك المفارقة التي جعلت العالم اللغوي دي سوسير يلقب هذا الحقل بمصطلح مخالف لما سماه العالم الأمريكي المنطقي شارل ساندرس بيرس فالأول كان لسانيا أما بيرس فكان منطقيا، وظل هذا التجاذب بين المصطلحين (سيميوطيقا– سيميولوجيا) إلى أن قرّرت لجنة دولية في فبراير 1969م إعطاء حد لهذا الإشكال وهو تبني استخدام مصطلح السيميوطيقا (بيرس) و تأسيس الرابطة الدولية للدراسات السيميوطيقية .[2]

بيد استعمال الجمعية العالمية مصطلحا بديلا للسيميولوجيا و هو السيميوطيقا إلا أن الإشكال لم يفصل نهائيا بدليل ما قاله بيير قيرو في مستهل دراسته : « اليميولوجيا

[1]. رومان ياكوبسون أو البنيوية الظاهراتية ، المارهولنشتاين ، ت : عبد الجليل الازدي :ص 60
[2]. comprendre la linguistique , p105

أو السيميوطيقا مصطلحان مترادفان عموما و متنافسان كلاهما يختص بدراسة أنظمة علامية »[1] مرجعا كل مصطلح إلى رائده (دي سوسير و بيرس).

و هذا لا يعني أن "ميشال أريفي" حسم هذا الإشكال نهائيا فهو بعد أن يعرض رأيين : أحدهما يرى أن السيميوطيقا عملا وصفيا حسب «الموديلات» المستعارة جوهريا من اللسانيات و أن تعريفها مبدئيا عن كونها أنظمة من العلامات أو دوال تطبيقية، و آخرها الذي تنبئ عنه "جوليا كريستيفا " أن السيميوطيقا في الوقت نفسه «علم نقدي و نقد للعلم »[2] يؤكد أن كل المسارات تظل ممكنة بين هذين المصطلحين ضاربا المثل بأعمال بارت اللماعة التي تمثل أحد هذه المسارات مشيرا إلى أن هذه التعريفات التي اطلع عليها أو التي يعطيها هو لمفهوم السيميوطيقا و كذا الأدب و النص ستبقى ذات طابع بضعي و مؤقت .[3]

و من بين هذه التعريفات أن السيميوطيقا وصف لأنظمة من العلامات التطبيقية الدالة و المقصود بهذا الإجراءات المختلفة لإنتاج المعنى ، فضلا عن اللغات الطبيعية التي تكون إلى جانب اللغة (le langage) عموما موضوع اللسانيات .

و عموما فإن ما يفهم من أعمال "ميشال أريفي" أنه يتحدث عن سيميوطيقا أدبية خلال النص الأدبي، و أهم ما جاء فيه أن النص القصصي أو الروائي مثله مثل الخطاب

---

[1]. المرجع نفسه، ص261 .
[2]. نفس المرجع، ص106
[3]. نفسه، ص106-107

حسب الحالات قد يكون مفتوحا أو قد يكون مغلقا تبعا لهذا من الناحية النظرية أربعة أنواع بالنسبة لبنية النص الأدبي[1]:

- ♦ خطاب مغلق، حكي مغلق.
- ♦ خطاب مغلق، حكي مفتوح.
- ♦ خطاب مفتوح، حكي مفتوح.
- ♦ خطاب مفتوح، حكي مغلق.

الفضاء:

يعتبر الفضاء مصطلحا نقديا ومكونا أساسيا من مكونات النص الروائي،حاليا، استطاع فرض نفسه على عالم الدراسات و الأبحاث،بعد أن كان مهملا في السابق من قبل النقاد لانصرافهم في البحث عن مكونات سردية أخرى، مثل: (الزمن، الشخصيات، الأحداث،....)، ولم يتسع الاهتمام به من الناحية النظرية أو التطبيقية إلا في السنوات الأخيرة من الربع الأخير من القرن العشرين،من خلال كتابات الغربيين التي أسهمت في تطوير هذا المصطلح النقدي خصوصا في الأعمال السردية، أما بالنسبة لنقادنا العرب فقد واجه هذا المصطلح اختلافات من الناحية الشكلية والمضمونية إذ تُرجم عدة ترجمات (مكان، حيز،..)، وهي تعرض كالآتي:

الباحثة "سيزا قاسم" في كتابها "بناء الرواية"[2] تعتبر مصطلح الفضاء " مكانا خياليا له مقوماته وأبعاده المميزة تخلقه الكلمات، وليس هو بأية حال من الأحوال - حتى

[1]. السابق، ص115.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، بيروت، دار التنوير، الطبعة الأولى،1985، ص98.

وهي تسميه المكان – 'المكان الطبيعي'، بل مكان الرواية". وإذ تسترشد في مقاربتها للفضاء الروائي في ثلاثية نجيب محفوظ بمرجعيات هامة جدا (ميشيل بوتور، ميرسيا إلياد، جلبير ديران، يوري لوتمان...)، فإنها مع ذلك تقود المفهوم في مأزق كبير. ذلك أنها تربطه بالوصف ليصبح بالنسبة إليها في النهاية "يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية. أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه. فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[1].

نفس الفهم تقريبا نجده لدى ناقدة مصرية أخرى هي اعتدال عثمان في كتابها «إضاءة النص»[2]، حيث مأزقية القراءة النقدية غير المنطلقة من استراتيجية نظرية مدركة لأبعاد الفضاء الأدبي. إن خطأ غالب هلسا يكرر نفسه من جديد. تدرس الباحثة «جماليات المكان» في الشعر العربي الحديث، لكنها وهي تحاول الإمساك بالفضاء من حيث هو «مكان تشكله اللغة» و«العلائق المعتمدة على التجريد الذهني» تعود لتختزله إلى مجرد مكان في بعده الهندسي والطوبوغرافي.

وتكرس مجلة «ألف» المصرية عددا خاصا لما أسمته بدورها بـ«جماليات المكان»[3]. لكن رغم عدم دقة العنوان العام لمجمل الدراسات المنشورة في هذا العدد الخاص (عربية وأجنبية مترجمة)، فإن الفهم الذي ساد على العموم توجه المجلة كان متقدما، على الأقل كما بلورته هيأة تحرير المجلة أو كما ظهر في اختيار النصوص النظرية المترجمة:

---

[1]- المرجع السابق، ص. 102.

[2]- اعتدال عثمان، إضاءة النص، بيروت، دار الحداثة، الطبعة الأولى، 1988، ص ص. 5 - 72.

[3]- مجلة «ألف» المصرية، الدار البيضاء، عيون المقالات، الطبعة الثانية، 1988، ص 95.

"لاشك أن المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، غير أن المكان - في الآونة الأخيرة - لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني. وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي.

هذا بالإضافة إلى أن المكان كان، ومازال، يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية. وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم. ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب، أو إذا حرمت منه الجماعة، ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين واللاجئين. ترجو ألف - إذ خصصت هذا العدد لجماليات المكان - أن تكون قد وفقت في الكشف عن الأبعاد النقدية والإيديولوجية للمكان»[1].

أما الباحث المغربي "حسن بحراوي" في «بنية الشكل الروائي: الفضاء - الزمن - الشخصية»[2]، فقد وقع اختياره على «المكان أو الفضاء الروائي» «بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز. وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات»[3]. ويسمي بحراوي الباب الأول المخصص لدراسة الفضاء الروائي بـ«بنية المكان

[1]- المرجع السابق، ص. 102.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص 20.

[3]- المرجع نفسه، ص 20.

في الرواية المغربية» بالرغم من أنه سيواصل الحديث مترددا بين المصطلحين (المكان - الفضاء) كما لو كانا شيئا واحدا، بل إنه لن يتردد في ترجمة عنوان كتاب باشلار «شعرية الفضاء» بـ«شعرية المكان»[1].

وبالرغم من تجميع بحراوي لركام من التعريفات الأكاديمية، النظرية والنقدية، التي تحدد مفهوم الفضاء الروائي بكثير من العمق، فإنه - فيما يبدو - لم يتمثل هو نفسه هذا الأفق النظري الرحب، فواصل تسكعه وحيرته بين استعمال الفضاء واستعمال المكان بنفس الفهم ونفس الاستثمار. ربما كان ذلك نابعا من إيمان لديه بكون «الزمن، زمن الخطاب وزمن القراءة هو العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه»[2].

"حميد لحميداني"باحث مغربي، وقع اختياره على «الفضاء الحكائي»[3]، إذا كان جديا في مقاربته وقد بذل مجهودا شخصيا وتأملات خاصة حول «حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان».[4]

قام الدكتور لحميداني بتجميع أهم مكونات الفضاء الروائي مع حرصه على إبداء رأيه فيها والمضي ببعضها إلى حد التماس مع حقول أخرى، مدركا تعدد الاجتهادات النظرية الغربية بخصوص مفهوم الفضاء والتي «لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء»[5]. وبعد أن يحصر المكونات في أربعة:

1) الفضاء كمعادل للمكان (الفضاء الجغرافي).

---

[1]- نفسه، ص 25.
[2]- نفسه، ص 25.
[3]- د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص ص. 53 - 73.
[4]- نفسه، ص. 62.
[5]- نفسه، ص. 53.

2) الفضاء النصي.
3) الفضاء الدلالي.
4) الفضاء كمنظور أو رؤية.

يعتبر المفهومين الأول والثاني "مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي" في حين أنه يعتبر المبحث الثالث مبحثا يعود "إلى موضوع الصورة في الحكي" والمبحث الرابع هو "زاوية النظر عند الراوي"[1]، والحال أن التماس مع مباحث أخرى لا يعني انضغام الفضاء كمفهوم بهذه المباحث، بل أن الأمر يتعلق فعلا بمكونات حقيقية للفضاء الروائي تمكن لحميداني من ضبطها وحصرها بدون أن يتمكن من تسميتها باسمها الحقيقي كمكونات فضائية.

الدكتور عبد المالك مرتاض باحثا جزائري يؤثر مصطلح الحيز على الفضاء، فالحيز في نظره "ينصرف إلى النتوء والثقل والحجم والوزن والشكل، أما معنى الفضاء في نظره يجري في الخواء والفراغ"[2].

تفضيل الباحث لمصطلح الحيز بدلا من مصطلح الفضاء موفق، وقد استعان بتعريف قريماس بخصوص مصطلح الحيز: "هو الشيء المبني، المحتوي على عناصر متقطعة، انطلاقا من الامتداد المتصور، هو، على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة"[3].

ويحرس الباحث على "الوصف" لتحقيق الحيز في قوله: "كما أنه من العسير ورود الحيز منفصلا عن الوصف، حتى إذا سلّمنا بإمكان وروده خاليا من الوصف فإنه حينئذ

[1]- نفسه، ص. 62.
[2]- د. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، كانون الأول، 1998م، ص 141.
[3]- في نظرية الرواية، ص 142.

يكون كالعاري، فالوصف يمكّن الحيز من أن يتبوّأ، فيتخذ بذلك مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى مثل اللغة والشخصية والزمان"[1].

من خلال ما يؤكده المؤلف في هذا الصدد نرى أن هذا الأمر بديهيا وعاديا، لا يحتاج إلى تأكيد.

[1]- نفس المرجع، ص 143.

الفصل الثاني : الفضاء الروائي و الإبداع

تعريف الإبداع :

أ. لغة :

الإبداع لغة ابتداء الشيء أو صنعة على غير مثال سابق، إذ جاء تعبير (بديع السموات والأرض) في القرآن الكريم في كل من سورتي؛ البقرة والأنعام «بديع السموات و الأرض و إذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون»[1] وقوله تعالى : « بديع السموات و الأرض أنّى يكون له ولد و لم تكن له صاحبة و خلق كل شيء و هو بكل شيء عليم »[2]. و فسرت كلمة "البديع " بالمحدث العجيب. و البديع : مبدع، أي أن الله سبحانه و تعالى خالقها و مبدعها، فهو الذي أنشأها على غير مثال سابقو جاء في القاموس المحيط : بدعة ،يبدعه بدعا ؛ أي: بدأه و أنشأه واخترعه على غير مثال سابق.

كما نعثر على لفظة "إبداع" في اللغة الإنجليزية (Creqtivity or Creqtiveness) مشتقة من كلمة " الخلق " (Creqtion) و الفعل (يخلق) (create) أصله اللتيني (creare) و معناها : يخرج إلى الحياة أو يصمم أو ينشأ أو يخترع أو يكون سببا .

و يرى "كاتينا " ؛ أن أصل كلمة إبداع (creativity)كما ورد في قاموس "ويبستر" يعود إلى المصطلح اللتيني "kere" الذي يعني النمو أو سبب النمو. و الفعل الإنجليزي يبدع (create) يعني : يوجد أو يصنع أو يؤصل (originate)، و من يتصف بهذا الوصف يكون مالكا للقدرات الإبداعية.

---

[1]- البقرة، آية 117

[2]- الأنعام، آية101.

و الإسم (creativity) يشير إلى خاصية الإبداع أو القدرة على الخلق.

ب. اصطلاحا :

لا يوجد تعريف جامع حول الإبداع فقد تعددت تعاريفه، نذكر منها:

"يعد الإبداع عنصرا حيوياً يعمل على تحقيق تميّز والتفوق في عدة مجالات وهو مرتبط بالموهبة الفطرية التي تساعد المبدع على أن يأتي بأفكار جديدة، معنى هذا أن الإبداع هو رؤية ما يراه الآخرون والتفكير فيه بطريقة مختلفة، ولديه القدرة على توليد أفكار لدمج عنصرين أو أكثر في عنصر أشمل أو أرشق حتى يتوصل إلى نتيجة فعالة وليس نتيجة تقليدية"[1].

يقول أحد النقّاد المعاصرين :"إنّ الإبداع، هو نمطٌ في التفكير وأسلوب في الحياة يسعي لخلق صورة أفضل، ونفيٌ للصورة القائمة للوجود، وعلي المستوي الاجتماعي ينفي الإبداع الواقع وينقده ... والإبداع قرين الحداثة التي هي تغيير شمولي للبني الثقافية وأساليب التفكير والسلوك؛ لذلك فانّ معيار الإبداع في الفن هو قدرته علي الإنفلات من أسرِ لعبة الحياة اليومية وقوانينها السائدة؛ والعمل الفني وحده هو الذي يطرح معني الإبداع وخصوصياته."[2]

نفهم من خلال هذا التعريف أن الإبداع و النقد يسعيان نحو خلق صورة أفضل للحياة، كما أنهما ينفيان، الحالة السائدة بهدف إرساء أسسٍ جديدة تلائم الظروف الحضارية الطارئة ، وفي هذا الصدد يقول أحد النقاد: "إنّ النقد والإبداع وجهان لعملة

[1]- الموهبة والإبداع طرائق التشخيص وأداوته المحسوبة، تيسير صبحي، دار التنوير للنشر والتوزيع، عمان، 1992، ص86.
[2]- رمضان بسطاويسي محمد، (مقالة: الإبداع والحرية)، مجلة فصول، ص 34.

واحدة، يقوم أحدهما بقيام الآخر ويحملان معاً خصوصية وأهمية واحدة، ويتآزران في صناعة العمل الإبداعي، فالمبدع حين يعود لإبداعه في التعديل أو التبديل يكون مبدعاً وناقداً في آنٍ واحد؛ والنقد بمفهومه الحضاري لا يعني تلمّس الأخطاء ولا الاشتغال بالنص وجوانبه بعد إبداعه. النقد شبكةٌ من المهمات تتداخل مع النص قبل تشكّله وبعده وقد يكون النقد في بعض توجّهاته إضافة إبداعية تشغل حيّزاً من فضاءات النص الدلالية، ثمّ هو استشراف يتجاوز النص أو يقدمه ويرسم طريقه. إنّه مجموعة من المرايا ينظر فيها المبدع أدق تفاصيله وأعمق خصوصياته وأصغر هناته "(3) نفهم من هذا القول أن الناقد قد يكون مبدعا والمبدع قد يكون ناقداً .

تعاريف التفكير الإبداعي : عرفه كل من :

جيلفورد : « إنه تفكير في نسق مفتوح ، يتميز الإنتاج فيه بتنوع الإجابات المنتجة و التي لا تحددها المعلومات المعطاة»[1].

تورانس : « إنه عملية يصبح فيها الشخص حساسا للمشكلات ، مع إدراك الثغرات والمعلومات و البحث عن الدلائل للمعرفة ، ووضع الفروض و اختبار صحتها، ثم إجراء التعديل على النتائج »[2] .

ويجمع بعض الباحثين على أن التفكير الإبداعي أو الابتكاري (creativethinking)؛ مظهر سلوكي في نشاط الفرد يظهر من خلال تعامله مع أفراد المجتمع و يتسم بالحداثة

[1] - Guilford, J.P and Fruchter B. (1978). "Fundamental statistics in psychology and education", Mcg raw – Hall, Kogakusha, new York, p 38.

[2]- Torrance, E.p. (1974). "Torrance test of Creative Thinking", Norms Technical, Manual, p 49.

وعدم النمطية أو جمود الفكر مع إنتاج يتصف بالجدة ، و قدرة الإنسان على إبداع ما هو فريد من نوعه أو خارق للعادة الأمر الذي يدفع الإنسان إلى ابتكار الجديد .

- **نظريات التفكير الإبداعي:**

- وجهة النظر الإسلامية في التفكير:

الإسلام روح التفكير لأن نظريته كتاب الله المقروء وهو القرآن وكتاب الله المنظور وهو الكون. وبين الله تعالى بأن التفكير والتذكر يكون لأصحاب العقول فقط

وقد ورد في القرآن الكريم العديد من الآيات التي تخص التفكير والعقل بصيغ وألفاظ ومعان مختلفة جميعها تدعو العقل إلى النظر والتأمل دعوة صريحة ومباشرة وفيها تضمن لمشتقات العقل ووظائفه، ويخاطب الله سبحانه وتعالى في كتابة العزيز أصحاب العقول بقوله تعالى «أَمَّنْ هُوَ قَانِتٌ آنَاء اللَّيْلِ سَاجِداً وَقَائِماً يَحْذَرُ الآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَةَ رَبِّهِ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُوا الأَلْبَابِ »[1].

«أَفَمَن يَعْلَمُ أَنَّمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَبِّكَ الْحَقُّ كَمَنْ هُوَ أَعْمَى إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ »[2].

«يُؤتِي الْحِكْمَةَ مَن يَشَاءُ وَمَن يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْراً كَثِيراً وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ »[3].

---

[1]- الزمر9.
[2]- الرعد19.
[3]- البقرة269.

«هُوَ الَّذِيَ أَنزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاء الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاء تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللّهُ وَ الرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ »[1].

«إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ »[2].

«كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ لِّيَدَّبَّرُوا آيَاتِهِ وَلِيَتَذَكَّرَ أُوْلُوا الأَلْبَابِ ».

«وَتِلْكَ الأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ »[3].

«لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعاً مُّتَصَدِّعاً مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ »[4]

«إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنزَلَ اللّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِن مَّاء فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخِّرِ بَيْنَ السَّمَاء وَالأَرْضِ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ »[5].

«إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا

[1]- آل عمران7.
[2]- آل عمران190.
[3]- العنكبوت43.
[4]- الحشر21
[5]- البقرة164.

أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَاراً فَجَعَلْنَاهَا حَصِيداً كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ »[1].

«وَهُوَ الَّذِي مَدَّ الأَرْضَ وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْهَاراً وَمِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ جَعَلَ فِيهَا زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ »[2]

«يُنبِتُ لَكُم بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ وَالأَعْنَابَ وَمِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ »[3]

«بِالْبَيِّنَاتِ وَالزُّبُرِ وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ »[4].

«ثُمَّ كُلِي مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً يَخْرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاء لِلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ »[5]

«وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجاً لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ »[6]

«اللَّهُ يَتَوَفَّى الأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَى عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الأُخْرَى إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ »[7]

---

[1]- يونس24
[2]- الرعد3
[3]- النحل11
[4]- النحل44
[5]- النحل69
[6]- الروم21
[7]- الزمر42

«وَسَخَّرَ لَكُم مَّا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعاً مِّنْهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ»[1]

«لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعاً مُّتَصَدِّعاً مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ »[2]

«وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَث ذَّلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ »[3]

«الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللّهَ قِيَاماً وَقُعُوداً وَعَلَىَ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذا بَاطِلاً سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ »[4]

وعملية التفكير هي التي توصلنا الى الفهم الصحيح الى العمليات العلمية تحت الاستقصاء من جهة والنظرة العقلية من جهة أخرى بغية فهم حقيقة مكونات الوجود بما فيها الإنسان وقد كان للفلاسفة والعلماء العرب إسهام كبير في توجيه العقول الى أهمية الملاحظة الحسية الدقيقة بالنسبة للتفكير السليم فالإسلام لا يتنافى مع العقل ولا مع العلم فهو دين عقل، وفكر، ونظر ولم يحجر على العقل ولا على التفكير بل حث صاحب العقل إلى التفكير والتأمل.

[1]- الجاثية13
[2]- الحشر21
[3]- الأعراف176
[4]- آل عمران191

وكان الاهتمام بالعمليات العقلية بشكل عام والتفكير بشكل خاص ماثلا في التراث العربي فلم يكن الفكر العلمي العربي ناقلا للفكر اليوناني ومقلدا له بل كان على الدوام فكرا نقيا يحتوي الحقيقة ويطلبها إذ تميز هذا الفكر بالتجربة الاستقرائية.

وقد برز عدد كبير من الفلاسفة والعلماء في شتى ميادين المعرفة فأنشئوا علوما صورية واستخدموا مناهج البحث التجريبي والاستقراء والتجارب العلمية ومنهم (ابن خلدون) الذي أولى عناية فائقة بالرياضيات لأنها تنشط العقل وتعلمه التفكير السليم ويرى أن العقل في تفتح مستمر و جابر بن حيان الذي أعطى الجبر حقه واستخدم التجارب العلمية التي سماها بـ (التدريب) كما ربط الخوارزمي بين الجبر والهندسة وبهذا أنشأ الهندسة التحليلية أما (أبو يوسف بن يعقوب الكندي) يعتبر الرائد، الأول في إدخال الفلسفة في الإسلام ومن الأوائل الذين اهتموا بالعقل والتفكير ومن مؤلفاته كتاب (العقل) الذي كان له أهمية خاصة في تاريخ علم النفس لدى المسلمين.

- **خصائص المبدع:**

يمكن تصنيف خصائص المبدع فيما يلي:

- القدرة اللغوية.
- الاستقلالية الفردية[1].
- الرجأة في إبداء الآراء والمقترحات.
- البصيرة الخلاقة.

[1]- سليم بطرس جلدة وزيد منير عبوى، إدارة الإبداع والابتكار، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2006. ص ص 60 – 61.

- الثقة بالنفس.
- القدرة على التكيّف والتجديد.
- حب الاستطلاع.

"يعتمد المبدع على قدرته ومهارته في توليد الأفكار الجديدة ولا يعتمد على المعلومات التاريخية لأن هذا يفقد إبداعه"[1].

- **مكونات الإبداع**

ويرى ماكينون (Mackinnon) إن الإبداع يعد ظاهرة متعددة الوجوه أكثر من عده مفهوما نظريا محدد التعريف. (روشكا 1989). ويميز ماكينون بين أربع جوانب أو مظاهر أساسية للإبداع ، ويضيف ماكينون انه لا يمكن توضيح مفهوم الإبداع إلا من خلال الإحاطة الشاملة بالجوانب الأربع الآتية :

1) الشخص المبدع (Creative Person): بخصائصه المعرفية والتطورية
2) الإنتاجية الإبداعية (Creativeproduct) : أي أن الإبداع هو ظهور الإنتاج الجديد من خلال التفاعل بين الفرد وما يواجهه من خبرات وه1ا يوصله إلى صورة جديدة.
3) العملية الإبداعية (CreativeProcess): ومراحلها وأنماط التفكير ومعالجة المعلومات
4) الموقف الإبداعي (CreativePress): يقصد به مجموعة الظروف والمواقف المختلفة التي توفرها البيئة للفرد المتعلم والتي تسهل الأداء الإبداعي لديه .

[1]- محمدي السامرائي، إدراة الجودة الشاملة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص 75.

الإبداع الأدبي:

سنضرب مثالا حول إبداعات أسهمت في إثراء النقد الأدبي و إغناء المعجم الأدبي: إبداعات الأئمة عليهم السلام.

هذا وندرس من أساليبهم المبدعة ، تلك التي تتعلق بالصورة (التشبيه، المجاز، الكناية) وما تأتي تحت عنوان الجملة (الأمر، النهي، الإستفهام، التقديم والتأخير و....) وما تعرض بعض الفنون البديعية (أسلوب الحكيم، حسن التعليل، التناغم الصوتي و...)

سنبدأ بالحديث عن الصورة أو الصور البيانية وإبداعات الأئمة عليهم السلام مع الاستشهادات:

1 – الصور:

يعرّف أحد النقاد الصورة بقوله: "إن الصورة الأدبية عامة هي الصوغ اللساني المخصوص الذي عن طريقه يجري تصوير المعاني تصويراً جديداً، أو مبتكراً، بما يُحيلها إلي صور مرئية معبّرة وذلك الصوغ المتميّز والمنفرد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلي صيغ إيحائية، فالصورة تهدف إلي تحويل غير المرئي من المعاني، إلي المحسوس بقرينةٍ أو دليلٍ."[1]

للأئمة عليهم السلام فضل الإبداع في ميدان الفكر والأدب والأسلوب والفن،وسنعرض النماذج لاحقا بدءا بأسلوب التشبيه.

[1]- بشري موسي صالح، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ص 30.

أ) أسلوب التشبيه

يُعد التشبيه من أقوي الأساليب الفنية وأكثرها ذيوعاً وذلك لأثره البالغ في وجدان المتلقي. ولم تخف هذه الخصوصية لفن التشبيه عن وعيهم الحاد، فأخذوها أداةً أسلوبيّة لإقناع المخاطب وإمتاعه في نفس الوقت، وللأئمّة باعٌ طويلٌ في إبداع تشابيه فنية تبعث الدهشة في المخاطبين وهنا نثبت طرفاً منها :

يقول عليٌ عليه السلام في كلام له: "الحلمُ غطاءٌ ساترٌ، والعقل حسامٌ قاطعٌ، فاستر خَلَلَ خُلُقك بحلمك، وقاتل هواك بعقلك"[1].

لا شكّ أن التطور الحضاري يصحبه تطورٌ في اللغة والثقافة ففي حقل اللغة - مثلاً - تظهر ألفاظٌ ذات دلالات جديدة يشيع استعمالها في الوسط الإجتماعي، كما أن هناك صورٌ جديدة يُكتب لها الشيوع بتأثيرٍ من الحضارة الجديدة. كتلك الصورة التي أبدعها الأئمة عليهم السلام ليعمّقوا بها بعض الدلالات، أما إبداعية هذه الصور التي ابتكرها الأئمّة عليهم السلام تكمن في استعمالها بطريقة جديدة لا سابقه لها؛ فلو كان - مثلاً - يشبّه الجاهلي اللسان الحاد بالسيف القاطع بجامع القطع والزلاقة، فإننا نرى في الصورة التي استعملها الإمام علي عليه السلام علاقةً جديدة بين طرفي التشبيه قد يجعل المتلقي يعمل فكره في فهم تلك العلاقة حيث يشبه العقل بالسيف القاطع في إبداع فنيٌ يثير غرابة المخاطب، دون أن تبقي العلاقة علي ضبابتها أو تتحول إلي غموضٍ غير الشفاف يأتي علي جمال التشبيه؛ لذلك نلاحظ أنّ الإمام عليه السلام يوضح العلاقة بشكل غير المباشر عندما يُكمل كلامه الشريف قائلاً: "وقاتل هواك بعقلك ..."

[1]- نهج البلاغة، باب الحِكم، الحكمة رقم 424.

فالذي يجاهد نفسه بحاجة إلي سيفٍ قاطع يقضي به علي ميولها الشيطانية ونزعاتها الشريرة، وهكذا نتبيّن سبب تشبيه العقل بالحسام .

أما تشبيه "الحلم" بالغطاء الساتر فهو يأتي من زواية أخري في سياق تشبيه "الحلم" بظواهر مادية أو معنوية فمرة يشبه الحلم بالعشيرة ومرة بالغطاء الساتر ومرة ثالثة بظاهرة أخري، و "الحلم" يعظم مكانة المتصف به في المجتمع، وما هو بيّن أن الوجوه تتعدد، ومع ذلك فإنّ التشبيه يحتفظ بجماليته في جميع الحالات .

علي أيٍ فان الكلام ابداع متميز يهدف إلي تقويم السلوك الإنساني أو كما أنه يرغب في اتخاذ موقف رشيد إزاء الآخرين؛ فالحلم هو العقل وضبط النفس عن هيجان العاطفة، والعشيرة هي القبيلة، وما من شكٍ أنّ الإنسان إذا ما اختار العقل دليلاً واللّب مرشداً وضَبطَ النفس شيمةً والحلم سلوكاً، يكون قد امتلك ثروةً إنسانية هائلة، فبعقله تزول العقبات الكؤدة، حيث لا يتأتي ذلك إلا بنصرة القبيله له، كما أنّ المهمات الصعبة لا تُنجز إلاّ بمساعدة جماعة كثيرة؛ أما الغضب فهو فرس جموح، لا يكبح جماحه إلاّ الحلم، فالغضب هو المُردي والمهلك لكن من ضَبَط نفسه، وصار الحلم له طبيعةً وخلقًا ينجو من سورة الغضب؛ فعندها يقبل الناس عليه ليصبحوا له بمثابة عشيرة تحميه وكذلك حين ينصب مبغضيه له عداءً ويريدون به سوءاً، يهبّ الناس جميعاً للمدافعة عنه والذود عن كرامته. وكل ذلك لا تيسير إلاّ بفضل الحلم .

ومن التشبيه التمثيلي قول الإمام الجواد عليه السلام: "المؤمن مثل كفّتي الميزان، كلّما زيد في إيمانه، زيد في بلائه"[1]. إنّ لفظة «المؤمن» في معناها الجديد لفظة أبدعها

[1]- بحار الأنوار، 210/67.

الإسلام، فهي صفة لمن يلتزم بمجموعة من القيم الأخلاقية ويعتقد بمبادئ وأسس إلهية معينة وشخصية كهذا يتجشم في سبيل عقيدته أنواع المصائب والبلايا في هذه الدنيا ، حيث يظهر من خلال هذه المعاناة مدى اعتقاده بالمبادئ العقائدية أو التزامه بالقيم العملية. لذلك شبه الأئمة عليهم السلام المؤمن بظواهر عدة، ليقرّبوا عمق هذا المفهوم (الإيمان) إلي الأذهان فقد شبهوه تارة بالجبل الراسخ في صموده وإستقامته، وتارة بالمرآة التي تذكر أخاه بعيوبه، أمّا في هذا التمثيل يشبه الإمام" الجواد" المؤمن بكفتي الميزان. فالمؤمن كلما يزاد إيمانه، كلما تزداد مصائبه .

وهذا تشبيه بديع في كلام الإمام الصادق عليه السلام : " الشّتاء ربيعُ المؤمن يطُول فيه ليلُه فيستعينُ به علي قيامِهِ ويقصُر فيه نهاره فيستعين به علي صِيامه" 1.

قد يقيم الأديب المبدع علاقات جديدة بين اللغات والمفردات، وهذه العلاقات لا تأتي من الفراغ وإنما تنشأ من رؤية الأديب الفريدة إلي الوجود أو من تجربته التي اكتسبها في الحياة، فإقامة هذه العلاقات تعدّ إبداعاً لأنه لم يسبق إليها أحد .كالإبداع الذي نلاحظه في تشبيه الإمام، حيث يبني شكلاً حديثاً من العلاقة بين ظاهرتين غير مترابطتين مع بعضهما في الظاهر، إلاّ أنّ الإمام يُبدعها إنطلاقاً من رؤيته السماوية ؛ فالشتاء يشبه الربيع، لأن الشتاء للناسك المتعبد نعمة تنعش روحه ووجدانه؛ لأن لياليه الطويلة تهيئ له فرصة للعبادة؛ فتفعل هذه الليالي في نفسه ما تفعله الربيع بأرواح الأدميين من إنعاش وترويح لأنها تتسع للعبادة ومناجاة الرّب، وأما أيامه فهي قصيرة يسهل الصوم فيه؛ هذا الإبداع المتميز الحي، يثري فن البلاغة العربية كما أنّه يغني الثقافة الأدبية الإنسانية .

---

[1]- معاني الأخبار، ص 228.

المهم أنّ إبداع هذا التشبيه وأمثاله لا يتسني إلا لمن ينظر إلي الوجود نظرة مختلفة تعتبر الدعاءً وسيلةٌ تُغيِّر مسار حياة الفرد. وفعلاً اتخذه الأنبياء عليهم السلام أداة غيّروا بها حياة الناس حتي أخرجوها مادية بحته إلي معنوية صادقة، استطاعوا بالاعتماد عليها نشر العقيدة الصحيحة في مختلف مناطق العالم .

قال المعصوم عليه السلام: "الدعاء مخّ العبادة"[1] ومخ الشي ء خالصه والمخ أيضاً هو الدماغ، فاعتبار الدعاء مخّاً للعبادة قد يكون لأمرين، أحدهما أنّه امتثال أمر الله حيث قال: "أُدْعُوني اَسْتَجِبْ لَكُمْ"[2] أي: الدعاء هو محض العبادة وخالصها، والثاني أنّه إذا رأي نجاح الأمور من الله قطع أمله عن سواه ودعاه لحاجته وحده وهذا هو أصل العبادة .

وأمّا الاعتبار الثاني، فإن عدّ الدعاء بمثابة عقل ودماغ للعبادة يظهر وكأنّ الدعاء هو الذي يموّن العبادة بالشرط الجوهري لكي تكون عبادة واعية، عبادة تملك أفق عقلانيتها أو كينونتها العقلانية في الحياة، وذلك أنّ اعتبار الدعاء مخاً للعبادة له جانبان :

الأول: الإشارة إلي منزلة ومرتبة الدعاء بالقياس إلي سائر العبادات .

والثاني: الإشارة إلي الدور الذي يجب أن يؤديه الدعاء في مسألة العبادة، هذا الدور الذي يماثل دور المخ أو الدماغ ومن المعلوم أن المخّ هو شرط الوعي والإدراك والتدبر الذّاتي ومركز الانفعالات والأحاسيس والمشاعر[3] .

---

[1]- بحار الأنوار، 300/93.
[2]- غافر / 60.
[3]- محمد حسين فضل الله ، في رحاب الدعاء، ص 6 - 7

ويتحفنا أمير المؤمنين" علي عليه السلام" بمجموعة من الصور التشبيهة المبتكرة، تميز بالجدة لجامه في يد راكبه ولا ينقاد له ، فيذهب بصاحبه علي غير هواه حتي يلقيه في النار، وصورة ناقة ذلول منقادة لصاحبها وتجري كيفما يريد راكبها حتي تدخله الجنة. إن عنصر العاطفة ههنا هو عاطفة النفور من الألم الذي يشعر به الخاطئ المستطار وقد جمحت به خطاياه الرُّعنُ عن أوعار الأرض حتي ألقته في سواء الجحيم، وعاطفة الميل إلي لذة المتقي الوارع وقد سارت به تقواه سيراً ليناً حتي أبلغته جنة النعيم، إن عنصر الألفاظ هو هذه الكلم.

ب)الإبداع المجازي:

المجاز عبارةٌ عن خروج اللفظ عن موطنه الأصلي؛ فهو يحطّم قيود القرارات والتحديدات، وإنّه وليد الأذواق والقرائح، يستخدمها مهرة البيان وفرسان الكلام للتوسع في الأساليب المعنوية، وها هو تراث الأئمة المعصومين تحفل بشتي أنواع المجازات التي تدلّ علي اهتمامهم بهذا الأسلوب وسيلة تعمق الدلالة في وجدان المخاطب كما أنّ كثيراً من هذه المجازات جاءت جديدة مبدعة فلهم الفضل في هذا الميدان إذ خطفوا قصب السبق فيه .

وهنا نأتي ببعض هذه المجازات مشفوعة بشيءٍ من التحليل:

يقول الإمام علي عليه السلام: "إذا وَصلت إليكم أطراف النعم[1] فلا تنفّروا أقصاها[2] بقلّة الشُّكر"[3].

---

[1]- أطرف النعم: أوائلها.

[2]- أقصاها :أبعدها.

[3]- نهج البلاغة، حِكَم، الحكمة رقم 13.

نجد في بيان الإمام هذا تجسيماً مثيراً للإعجاب، حيث يجعل النعمة ظاهرة محسّة لها أطراف تتحرك وتتنقّل حتى تصل إلي الإنسان؛ كما أنّ لها جوانب وأطراف ينفّرها صاحب النعمة وهذا تشخيص يصحبه أغراب مثيرٌ للانتباه .

فقد رغّب في أداء الشكر وحذّر من عواقب سوء استخدام اللسان، مستعيناً بأسلوب التشخيص والتجسيم .

وهذه هي صورةٌ إستعارية أبدعها الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام. الصورة واردة في مبتدأ خطبة له ينبّه إلي فضله وعلمه ويبيّن فتنة بني امية، يقول الإمام "علي بن أبي طالب"عليه السلام: "أما بعد حمدِ الله، والثناء عليه، أيّها الناس، فإنّي فقأتُ[1] عين الفتنة، ولم يكن ليجترئَ عليها أحدٌ غيري بعد أن ماج غَيْهَبُها[2]، واشتدَّ كَلَبُها[3] ... "[4]

يوضح لنا الدكتور البستاني الصور الإستعارية الموجوده في هذا المقطع قائلاً : »نلاحظ هنا إستعارتين متداخلتين في جملة واحدة تتألف من كلمتين، كل كلمة تشكّل إستعارةً، والكلمتان المستعارتان هما: «ماج غيهبها» ، فالاستعارة الأولي هي إعارة الفتنة سمة الظلام، والإستعارة الأخري هي إعارة الظلام سمة «التموج» إنّ الفتنة ذاتها تنطوي علي تشابك وتعتيمٍ وتخبّط الأمور، وحينئذٍ فإنّ المناسب لهذا التخبّط والتشابك، أن تُنسج له صورة تحمل سمة التخبّط من جانب وتداخل الأمور من جانب آخر، وهكذا

[1]- فَقَأت: قَلَعتُ.
[2]- الغيهَب: الظلمة.
[3]- الكَلَب: داءٌ معروف يُصيب الكلاب.
[4]- نهج البلاغة، باب الخُطب، الخطبة رقم 93.

كانت صورة «يموج غيهبها» حيث إنّ الظلمة والموّج تعبيران عن التخبّط والتداخل لا وضوح ولا فرز للأمور."[1].

ج) الإبداع الكنائي:

يحتل الإبداع الكنائي مساحة واسعة في تراث الأئمة عليهم السلام وله جمالياته الفنية كإحدي الصور البيانية. وفيما يلي نأتي بنماذج منها في كلمات المعصومين عليهم السلام ونعرض لبعض جوانبها الأدبية .

قال علي عليه السلام: «من يُعط باليد القصيرة يُعط باليد الطويلة»، استخدم الإمام في هذه الكلمة تعبير «اليد القصيرة» كناية عن المال الذي يُنفقه الإنسان في سبيل الخير، كما استعمل تعبير «اليد الطويلة» كناية عن النعم الإلهية السابغة علي الإنسان .

ثم وصف «اليد» في الأول بـ«القصيرة» وفي الثاني ب «الطويلة» وصفاً رمزياً، حيث نسب «القصيرة» إلي الإنسان فإنه مهما ينفق علي الآخرين، لا يقاس إنفاقه بما وهبه الله سبحانه وتعالي للبشر. ونَسَبَ «الطويلة» إلي الله - جلّ وعلا - ليَرمُز إلي هذه الحقيقة أنّ النعم التي يُسبغها الله علي الخلق غير متناهية. فالكنايه تقوم - هنا - بوظيفتها الفنية في إثارة العاطفة والخيال، مما يجعل المخاطب في قناعة أن الإنفاق ليس خسارة -كما يظنّ البعض - وإنما فيه نفع وخيرٌ للإنسان . إذن استطاع الإمام علي عليه السلام أن يُقنع المخاطب جمالياً وعقليًا. ثم إنّه أعطي المتلقي الحقيقة مصحوبة بالدليل .

ومن الكنايات الفنية تلك التي نراها في كلام الإمام الصادق عليه السلام عندما ردّ علي رجل سأله عن أحد القُصاص .

[1]- نهج البلاغة، باب الخُطب، الخطبة رقم 93.

عن عباد بن كثير قال: قلت لأبي عبد الله عليه السلام: "إني مررت بقاص يقص، وهو يقول: هذا المجلس لا يشقي به جليسٌ .

فقال أبو عبد الله عليه السلام هيهات ، هيهات، أخطأت أستاهم الحفرة."[1]

فقد نال الإمام من هذا القاص الكاذب كلّ النيل وتهكّم به دون أن يخدش وجه الأدب، حينما قال : «أخطأت أستاهم الحفرة». ف: «أستاهم» جمع«الأست»:وهو: حلقةالدّبر، والمراد بالحفرة؛ الكنيف الذي يتغوط به، وكأنّ هذا كان مثلاً يضرب لمن استعمل كلاماًفي غير موضعه أو أخطأ خطأً فاحشاً، أما التعبير فهو كناية باعتباره إشارة إلي خطأ القاص وضلاله .

2 - أساليب الجمل:

تفنّنَ الأئمة عليهم السلام في صياغة المعني عبر استخدام أساليب قولية متعددة، فتناسَقَ المعني والمبني أو الشكل والمضمون في نتاجاتهم، بحيث صار المخاطب يستوحي الفكرة دون عناءٍ .

أما الأساليب التي أبدعوها، هي ما يُصطلح عليها في علم المعاني بـ"المعاني الثواني» وما يعبّر عنها في الأدب الحديث: «بالانتهاك أو انحراف الجملة عن نسقها المثالي، الذي يمثل الطاقات الايحائية في الأسلوب "[2]، وللأئمة باع طويل في هذا المضمار، وها هي الروايات الواردة عنهم حافلة بهذه الأساليب القولية والتي توحي المعني بشكل مبتدعٍ يُمتع ويروق. ولكي نشفع الإدعاء بالمثال والتطبيق، نأتي ببعض الروايات التي تعالج

[1]- الشيخ عباس القمي، سفينة البحار، 314/7.
[2]- محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، ص 268.

مفهوماً معيناً، كمفهوم «الكذب» مثلاً ثمّ نرى كيف يحذّرون منه - باعتباره ظاهرة ممقوتة في الشرائع السماوية - بأساليب مختلفة تثير في المتلقي العاطفة وتقنع عقله في الوقت نفسه .

وهذه هي طائفة من هذه الروايات التي تقبّح الكذب وتحذر منه بأساليب مختلفة منها :

أسلوب الخبر الابتدائي: "شرّ القول الكذب" . "أعْظمُ الخَطايا عندَالله اللسان الكذُوب". "الكذبُ بابٌ من أبوابِ النّفاق". "الكذبُ شَيْنُ الأخْلاق."[1]

أسلوب النهي: "إيّاكم والكذبَ، فانّ كلّ راج طالب وكلّ خائف هاربٌ". "إيّاكم والكذبَ فانّهُ مَعَ الفُجُور وكلاهما في النّار" . "إيّاكم وَالكذِبَ فَإنَّهُ يَهْدي إلي الفُجُور وَهُما في النّار"[2].

أسلوب الخبر الطلبي: "إن العاقل لا يكذِبُ وإنْ كانَ فيه هواه". "إن الكذِبَ خَرابُ الإيمان". "إنّ الكذبَ يَهْدي إلي الفُجُور."[3]

أسلوب الشرط: «إذا كذِبَ العَبْدُ تباعد المَلِك عَنْهُ مِيلاً من نَتْنِ ما جاء به". "إذا كذِبَ العَبْدُ كِذْبَةً تباعد منه مَسِيرَة مَيْلٍ مِنْ نَتْنِ ما جاء به". "من كذِبَ كِذْبَةً ذهَبَ بهاءُه".

أسلوب التكرار «للتوكيد»: "ويلٌ للذّي يحدّث فيكذّب، ليضحك به القوم، ويلٌ له ، ويلٌ له."[4]

---

[1]- المحمدي الري شهري، ميزان الحكمة، 8 / 339 - 360.
[2]- نفس المصدر، ص 360.
[3]- نفس المصدر، ص 360.
[4]- نفس المصدر، ص 360.

فلاحظنا كيف أنّ المعصومين عليهم السلام يحذرون من هذا الخُلق المشين، بأساليب شتي لكل منها جمالها، ولاغرو في ذلك لأنّ الحال والمقام ظاهرتين ينبغي أخذهما بعين الاعتبار عند توجيه الكلام. وهذا الوعي منهم ينمّ عن بلاغتهم .

أسلوب الخبر القصصي: قد أبدع الأئمّة عليهم السلام في باب الخبر القصصي نذكر منها هذه الرواية: عن جعفر بن محمد، عن آبائه «صلوات الله عليهم» قال: قال رسول الله صلي الله عليه وسلم:" إن السخاء شجرة من أشجار الجنة، لها أغصان متدلية في الدنيا، فمن كان سخياً، تعلّق بغُصنٍ من أغصانها، فساقه ذلك الغصن إلي الجنّة. والبخل شجرة من أشجار النار لها أغصان متدلية في الدنيا، فمن كان بخيلاً، تعلّق بغصن من أغصانها، فساقه ذلك الغصن إلي النار»"[1].

إنّ الفكرة في النص هي تجميل السخاء وتقبيح البخل، وبالتالي الترغيب في الأول والتحذير عن الثاني عبر خبر قصصي جري على لسان" المعصوم" عليه السلام حيث صوّر السخاء شجرة طيبة والبخل شجرة خبيثة، ليثير الدهشة والعجب في السامع لعله يدرك خطورة الموقف .

بيد أنه هناك سئوال يطرح نفسه في هذا المجال وهو: هل أنّ السخاء، والبخل شجرتان فِعلاً أم شبّه بين الشجرتين، تشبيهاً وهمياً؟

ويجيب الأستاذ" محمود البستاني "عن هذا السؤال، حيث يقسّم الواقع إلي حسي ونفسي وغيبي، ويعتبر - مثلاً - تشبيه شجرة الجحيم برؤوس الشياطين، في قوله

[1]- لمجلسي، بحار الأنوار،68/352 .

تعالي :"طَلْعُها كأنّها رُؤوسُ الشَّياطِيْن"[1] تشبيهاً واقعياً - من منظار الأدب الإسلامي طبعاً - إلا أنه يستند إلي الواقع العيني، ومن هذا المنطلق يرفض رأي البلاغيين في اعتبارهم هذا التشبيه وهمياً، ويستدل علي ذلك قائلاً: "ثمة فارقٌ كبيرٌ بين عناصر التخيّل من النصوص الإسلامية وبين النصوص الأرضية من حيث ركون الاول إلي واقع حسي أو نفسي أو غيبي وركون الأخيرة إلي واقع وهمي لا أساس له في عالم الحقائق ... ويمكن للكاتب الإسلامي أن يقوم بعملية استقراء لجميع عناصر التخيّل في نصوص التشريع حتى يستخلص منها قاعدةً فنية تميّزها عن قواعد الفن الأرضي حتى يتفرّد للإسلام، اتجاهه الفني الخاص به في هذا الميدان"[2] وبرأيه الأخير يقترح - بالمناسبة - صياغة نظرية إسلامية لها خصوصياتها وسماتها الفنية .

ومن الأسلوب القصصي أيضاً الخبر التالي: "يجي يوم القيامة ذو الوجهين دالعًا [3] لسانه في قفاه وآخر من قدّامه، يلتهبان نارًا حتي يُلهبا جسده، ثم يُقال: هذا الذي كان في الدنيا ذا وجهين وذا لسانين، يعرف بذلك يوم القيامة"[4]؛ فكيف يجرأ المرء أن يكون ذا السانين، إذا تيقن أنه يأتي إلي مسرح القيامة، في هذا المنظر المخزي .

أسلوب الإستفهام:

تتسم أقوال الأئمة عليهم السلام بالموضوعية والواقعية ملائمة في نفس الوقت مع مقتضي الحال والمقام، حيث يتطلب المقام استخدام أسلوب دون آخر ومِن جملة هذه الأساليب أسلوب الاستفهام، فقد عبّروا به عن مقاصدهم باختصار وإيجاز. كما نلاحظ

[1]- الصافات/ 65.
[2]- الإسلام والفن، ص 17.
[3]- دالعًا لسانه: خارجا إياه.
[4]- بحار الأنوار، 203/75.

في الخبر التالي: "سئل الصادق عليه السلام عن الله فقال للسائل: يا عبد الله ! هل ركبت سفينة قط ؟

قال: بلي !

قال عليه السلام: هل كسر بك حيث لا سفينة تُنجيك ولا سباحة تغنيك؟

قال: بلي !

قال عليه السلام: فهل تعلق قلبك هناك أن شيئاً من الأشياء، قادرٌ علي أن يخلّصك من ورطتك؟

قال: بلي !

قال عليه السلام: فذلك الشي ء، هو القادر علي الإنجاء حين لا منجي وعلي الإغاثة حيث لا مغيث.!"[1]

وهكذا يُقنع الإمام الصادق عليه السلام المخاطب، بطريقة فنية مؤكداً أنّ هناك إله يحكم العالم ويديره، واستثمر في هذه الطريقة أسلوب الاستفهام الذي يجعل المخاطب مشاركاً في الفكرة .

أسلوب الحوار القصص:

يُعدّ «الحوار» من أهم الأساليب الفنية في التعبير لذلك يحتل مساحة ضخمة في نصوص القرآن الكريم، خاصة في النصوص القصصية .

[1]- بحار الأنوار، ص 41.

وهكذا بين أيدينا كثيرٌ من الروايات تم فيه استخدام أسلوب الحوار منها الرواية التالية .

يقول الإمام عليه السلام: "يؤتي بالمرأة الحسناء يوم القيامة التي قد أفتتنت في حسنها، فتقول: يا ربّ! حسّنت خلقي حتي لقيت ما لقيت .

فيُجاء بمريم عليها السلام فيقال: - أنت أحسن أو هذه؟ قد حسّناها، فلم تُفتَتن .

ويجاءُ بالرجل الحسن الذي قدافتُتِنَ في حسنه فتقول :

يا ربّ أحسنت خلقي حتى لقيت من النساء ما لقيت. فيُجاء بيوسف عليه السلام فيقال :أنت أحسن أو هذا؟ قد حسّناه، فلم يُفتتن .

ويُجاء بصاحب البلاء الذي قد أصابتها الفتنة في بلائه فيقول: يا ربّ! سددت علّي البلاء حتي افتُتنتُ .

فيجاء بأيّوب عليه السلام فيقال: أبليتك أشدّ أو بلية هذا؟ فقد ابتُلي فلم يُفتَتن "[1].

فقد أدار الإمام هنا حواراً قصصياً واقعياً ذا مضمونٍ أخلاقي يوجّه المخاطب توجيهاً تربويًا .

[1]- فروع الكافي، 8/228 .

أسلوب الحوار غير المباشر:

قد يفترض الإمام في واقعه مخاطباً ثمّ يوجّه إليه الخطاب وذلك كقول أمير المؤمنين علي عليه السلام في نهج البلاغة، حينما يخاطب الدنيا: «... إليك عنّي[1] يا دنيا! فحبلك على[2] غاربك، قد انسَلَلْتُ من مخالبك[3] ،وأفلتُ من حبائلك، واجتنبتُ الذّهاب في مَداحِضَك[4]، أين القرون الّذين غررّتهم بمداعبتك! أين الأمم الذين فتنتهم بزخارفك! فها هم رهائن القُبور، ومضامين[5] القبور. والله لو كنتِ شخصاً مرئياً، وقالبًا حسيّاً، لأقمت عليكِ حدود الله في عبادٍ غررتهم بالأماني، وأمم ألقيتهم في المهاوي وملوك أسلمتهم إلي التلف، وأوردتهم موارد البلاء، إذ لا وِردَ[6] ولا صدرَ[7]... "[8]

يقول الاستاذ محمود البستاني في تحليلٍ له لهذه الخطبة: «... فالدنيا تمثل في واقعها رمزاً أو مؤشراً للجانب الشهوي من الإنسان ولذلك يمكن استبدالها بالنفس الشهوانية، وفي الحالتين يظل هذا النمط من الحوار غير مباشر، لأنه لا يخاطب النفس مباشرة بل عن وراء قناع فني -كما لحظنا."[9]

---

[1]- إليك عني: إذهبي عني.
[2]- حبلك على غاربك: تمثيلٌ لستريحها تذهب حيث شاءت.
[3]- انسّل من مخالبها: لم يعلق به شي ءٌ من شهواتها.
[4]- مداحضك: مساقطك ومزالقك.
[5]- مضامين الّحود: أي الذين تضمّنتهم القبور.
[6]- الوِرد: ورود الماء.
[7]- الصدر: الصدور عن الماء بعد الشرب.
[8]- نهج البلاغة، باب الرسائل، الرسالة رقم 45.
[9]- البلاغة في ضوء المنهج الإسلامي، ص 242 .

أسلوب التقسيم:

حسن التقسيم أسلوب قولي له جمالياته الفنية، وقد أخصب الأئمة عليهم السلام به أدب الدين والدنيا كما نلاحظ في الرواية التالية: عن زرارة بن أوفي قال: دخلت علي علي بن الحسين عليه السلام فقال: "يا زارة ! النّاس في زماننا علي ست طبقات: اسدٌ وذئبٌ وثعلبٌ، وكلبٌ، وخنزيرٌ وشاة .

فأما الأسد، فملوك الدنيا، يحب كل واحدٍ منهم أن يغلب ولا يُغلب .

وأما الذّئب، فتّجاركم يذمّون إذا اشتروا، ويمدحون إذا باعوا .

وأما الثعلب، فهؤلاء الّذين يأكلون بأديانهم، ولا يكون في قلوبهم ما يصفون بألسنتهم .

وأما الكلب يهرّ[1] علي الناس بلسانه ويكرهه الناس من شر لسانه .

أما الخنزير ، فهؤلاء المخنّثون[2] وأشباههم، لا يُدعون إلي فاحشةٍ إلاّ أجابوا .

وأما الشاة فالذين تُجزّ شعورهم، ويؤكل لحومهم ويُكسر عظمهم .

فكيف تصنع الشاة بين أسدٍ وذئبٍ وثعلبٍ وكلبٍ وخنزيرٍ؟[3]"

---

[1]- هَرَّ: نبح.

[2]- المخنث: فاقد الرجولة.

[3]- الخصال، 165/1.

قسّم عليه السلام الطبقات الإجتماعية العائشة في تلك الفترة إلي ستّ طبقات مشبّهاً كلطبقةٍ بحيوانٍ له صفة معروفة. فالأسد رمز القوة، والصراع لأجل السلطة، والذئب رمز الاستغلال المادي .

والثعلب رمز الخداع والتضليل، والكلب رمز الإيذاء، والخنزير رمز من يلهث وراء الشهوات، والشاة رمز الطبقة المستضعفة التي لا حول لها ولا قوة وهي تعاني مرارة الحياة الناشئ عن السلوك الخاطئ للخمس الآخرين. هذا من ناحية الشكل الفني لهذا الأسلوب أما فيما يتعلق بالمضمون الثري لهذا النص. فيمكن القول انّه تم فيه نقد المجتمع وسلوك أصحاب المناصب فيه نقداً لاذعاً عبر تشبيه كل واحدٍ منهم بحيوان تغلب عليه طبيعة معينة .

فقد يرمي من وراء ذلك إلي إيقاظ الوعي لدي أبناء المجتمع، لينتبهوا إلي ما هم فيه من الموقف السيّئ ويستوعبوا الواقع الاجتماعي الذي يعيشونها، فإعطاء هذا الوعي يأتي ضمن مسئولية الإمام لأنه يحمل أعباء الإمامة؛ وهذا هو أحد مصاديق الأدب الملتزم، حيث يستخدم الإمام عليه السلام الفن لأغراض نفعية اجتماعية. لا لمجرد عمل أدبي يخلو من قيمة التربوية والأخلاقية؛ علي أيٍ فان النص يتضمن مضموناً اجتماعيًا رائعاً يخدم الإنسان في مسيرته التكاملية .

ومن حسن التقسيم، قول الإمام الصادق عليه السلام في مراتب القرآن الكريم، حيث يقسم كتاب الله إلي أربعة أشياء قائلاً: "كتاب الله - عزّوجلّ - على أربعة أشياء، علي العبارة والإشارة واللطائف والحقائق. فالعبارة للعوام، والإشارة للخواص

واللطائف للأولياء والحقائق للأنبياء"[1].لاشك أنّ القارئ يتعامل مع النص حسب ثقافته. ولأنّ المستويات العلمية مختلفة فالانطباعات مختلفة تبعاً لذلك فما يفهم العامي عن النص غير ما يفهمه العالم منه، وما يلحمه الولي غير ما يعيه النبي وهكذا، فالتقسيم فنيٌ وعلميٌ معاً يخدم ثقافة من يقرأ القرآن ويستنبط منه .

3 - بديعيات

وهذه هي مجموعة من الصنائع البديعية التي أبدعها الأئمة عليهم السلام:

1 - السجع:

السجع ظاهرة موسيقية تعمل علي إيقاع الفواصل في الجمل وتجعلها محبّبة لدي النفوس؛ ثم الإنسان بطبعه يتجاوب مع الكلام المنغّم، وعلي هذا الأساس جاء معظم النصوص الدينية مسجوعة. فالنص إذا توفرت فيه عناصر صورية، وغيرها من عناصر الفن ولم يقترن بالايقاع الجميل، قد يبقي ثقيلاً جافاً؛ لذلك قلما نجد نصاً للأئمة عليهم السلام يخلوا من هذا العنصر الفني؛ كما نلاحظ في المقطع التالي حيث أضفي السجع الجميل علي النص رونقاً وحسناً؛ يقول علي عليه السلام في خطبه«الجهاد»: «يا أشباه الرجال، حلوم[2] الأطفال وعقول ربّات[3] الحجال لودَدتُ أني لم أركم ولم أعْرِفكم، معرفة والله جرت ندماً وأعقبت سَدَمًا[4] "[5].

---

[1]- بحار الأنوار،98/106

[2]- الحلوم: العقول.

[3]- ربّات الحجال: النساء.

[4]- السَّدم : الهمّ والأسف.

[5]- نهج البلاغة، باب الخُطب، خطبة الجهاد.

ويحلّلها أحد الأدباء بقوله: «نلاحظ تردّد نغمة موسيقية عند إنتهاء الجمل علي حرفٍ واحد، كما في الرجال، الحجال، ندما، سدما، ولو كرّرنا قراءتها لازداد شعورنا بهذه النغمة التي تقرب النثر إلي الشعر وتجعل وقعه في النفس حسنًا."[1]

ونجد سجعاً جميلاً في هذا المقطع من دعاء «مكارم الأخلاق» للامام علي بن الحسين زين العابدين عليهما السلام: "اللهمّ اختُم بعفوك أجلي، وحقّق في رجاء رحمتك أملي، وسهِّلْ إلي بلوغ رضاك سُبُلي، وحسِّن في جميع أحوالي عَمَلي. اللهمّ صلّ علي محمدٍ وآله ونبّهني لذكرك في أوقات الغفلة، واسْتَعْمِلْني بطاعتك في أيّام المهلة، وانهج لي إلي محبّتك سبيلاً سهلة، اكمل لي بها خير الدنيا والآخرة."[2]

2 - الإلتفات

"الإلتفات هو الإنتقال من أسلوب لآخر في كلام واحد، كأن تستفهم ثم تطلب، أو تتحدث عن غائب ثم توجّه الحديث إلي مخاطب، وذلك بغية التنويع وإدخال الحيوية علي الكلام."[3]

ونجد نماذج ذلك في كثير من كلمات المعصومين منها هذه الكلمة للإمام علي بن أبي طالبٍ عليه السلام إذ يقول: "نَحْمِدُه علي ما كان، ونَستعينه من أمرنا علي ما يكون، ونسأله المعافاة في الأديان، كما نسأله المعافاة في الأبدان. عبـاد الله ! أُوصيكـم

[1]- جماعة من الأساتذة ، الأسلوب الجديد في البلاغة والعروض، ص 69.
[2]- الصحيفة السجادية ، الدعاء العشرون (مكارم الأخلاق).
[3]- الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، ص 80.

بالرفض لهذه الدنيا التاركة[1] لكم، وإن لم تحبوا تركها والمُبلية لأجسامكم وإن كنتم تُحبّون تجديدها."[2]

فقد تحول الكلام من أسلوب الإخبار، إلي أسلوب المخاطبة إذا انتقل الإمام من حمد الله والإستعانة به، إلي مخاطبة عباد الله .

3 - سرعة البديهة :

تعدّ سرعة البديهة إحدي جماليات فن القول، فالأديب الذكي يردّ علي الأسئلة والاستفسارات الموجّة إليه بلباقة، إذ له ذاكرة تنتقل من خاطرة إلي خاطرة ومن موضوع لآخر بسرعة تحير السامعين وتجعلهم يشيدون به وذلك بذكائه الخارق وسرعته في البديهة، ولكي نستوعب هذا الفن الظريف أكثر، نأتي بنموذج له أبدعه الإمام محمد الجواد عليه السلام في معرض إجابته عن أسئلة عويصة طرحها الخليفة العباسي المأمون، تقول الرواية التي تتمثل فيها براعة الامام في ردوده عن الاسئلة: "قال المأمون للإمام الجواد عليه السلام: "يا أبا محمد! ما تقول في رجلٍ حُرمت عليه امرأةٌ بالغداة وحلّت له ارتفاع النهار، وحُرمت عليه نصف النهار، ثم حُلت له الظهر، ثم حُرمت عليه العصر، ثم حلت له الفجر، ثم حرمت عليه ارتفاع النهار، ثم حلّت له نصف النهار؟

فبقي يحيي بن اكثم والفقهاء بلساء[3] خرساء .

فقال المأمون: يا أبا جعفر - أعزّك الله - بيّن لنا هذا؟

---

[1]- التاركة لكم، التي تترككم.

[2]- نهج البلاغة ، باب الخطب، الخطبة رقم 99.

[3]- بلساء: المتحير.

قال عليه السلام:هذا رجلٌ نظر إلي مملوكةٍ لا تَحِلُّ له اشتراها فَحَلَّت له، ثم أعتقها فَحَرّمت عليه، ثم تزوّجها فَحَلّت له، فظاهر منها فَحَلَّت له، ثم طلّقها تطليقة فحرمت عليه، ثم راجعها فحلّت له، فارتدّ عن الإسلام فحرمت عليه، فتاب ورجع إلي الإسلام فحلّت له بالنكاح الأوّل كما أقرّ رسول الله صلي الله عليه وآله نكاح زينب مع أبي العاص بن الربيع حيث أسلم علي النكاح الأول"[1].

هنا يتحير السامع صاحب الذوق من كل هذا التركيز والدقة والسرعة في الرّد علي السؤال، ولاشك أنّ هذه السمة الفريدة متوفرة في المعصومين عليهم السلام وإنها تدلّ علي عمق تفكيرهم وذكائهم وموهبتهم الفذّة .

وفيما يتعلق بإبداعات الأئمة عليهم السلام يمكن القول أنّها تعدّ عملاً نقدياً، طالما أرسي أسساً جديداً في الأدب؛ لأنّ الإبداع الحق لا يأتي إلاّ حين تطرأ علي ذهن الأديب رؤية جديدة نحو الوجود. فالرؤية الجديدة التي طرحها الإسلام فجرّ طاقات إبداعية في إتباعه في شتّي المجالات الفكرية والأدبية، ومن هنا يمكن تفسير ظاهرة الإبداع المتميز لدي الأئمة.

و الأسلوب يكتسب قوته من صاحبه، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "... وكم من عباراتٍ كان لها أثرها في النفوس، لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها، إنّ الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة - باستخدامه إيّاها - مجالاً واسعاً ولا يلبث الكثيـــرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها، فمن حيوية

[1]- تحف العقول، ص 483.

الشخصية وقوّتها تستمد الكلمة قوته، وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم "[1].

فحين ندعي أنّ أساليب الأئمّة عليهم السلام هي من أقوي الأساليب وأكثرها حيوية، ليس هذا الإدعاء مبالغ فيه؛ لأنّ مبدعي هذه الأساليب هم أقوي الشخصيات وأكثرهم ايماناً ومعرفة ؛ إذا الإبداع يتولد من هذه الخصائص الفردية ؛ لذلك تعدّ أساليبهم من أروع وأجمل الأساليب التي عرفتها لغة الضاد. وحسبنا في هذا الادعاء اشهادات عباقرة فن القول وفحول البلاغة العربية الواقعين في إسار أساليبهم القولية .

(2) الفضاء في الرواية:

2-1) إستيراتيجية الفضاء:

إن استيراتيجية الفضاء هي في الحقيقة إستراتيجية متعددة بعضها يسائل المنظور المشترك للفضاء داخل المحكي الأدبي وبعضها الآخر يمكن أن نسميه "استيراتيجيات التميز"[2] التي يتحقق فيها منظور متميز أو فرداني خصوصي للفضاء، أي تحقق نوع من الانزياح عن المنظور العام و السائد.

ولندقق أكثر؛ ما القصد بالاستراتيجية ؟

[1]- عزالدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ص 33.

[2]- نستعير هذا الوصف من بيير بورديو. انظر حواره «فن مقاومة الأقوال» الوارد في كتاب: حوارات الفكر المعاصر، إعداد وترجمة محمد سبيلا، الرباط، مؤسسة البيادر، الطبعة الأولى، 1991، ص. 61.

الإستراتيجية هي النقطة التي تجمع وتوحد كل العناصر والمكونات من أجل عملية شاملة. «إنها ليست فكرا ولا تأملا مجردا، لكنها عمل يضيؤه الفكر»[1]. إنها باختصار شديد هي السلوك والتنفيذ، بالوسائل الجيدة، لتصور معين. إنها أيضا عقلنة للاختيارات، حساب وتقييم للوسائل. «ومن وجهة نظر فلسفية، فاللغز الذي ترفعه فكرة الإستراتيجية ذاتها هو السؤال التالي: أن نؤمن بفعالية فكر استراتيجي، هو أن نسلم بأن المجتمعات الإنسانية تستطيع، بمقياس معين، أن تقود وتسيطر على تاريخها. أن نرتقي إلى الاستراتيجية هو أن نقوم بميثاق ثقة في عقلنة ومعقولية الفعل والتاريخ»[2].

وبهذا المعنى، فإن «كل استراتيجية للفضاء تستهدف عدة أهداف»[3]، كأن تكون منطقا لبناء أنساق متخيل أدبي من خلال مراكمة لفضاءات متعددة، تكوينية أو موصوفة أو تكون تفكيكا لمجمل عمليات وآليات هذا البناء وإعادة تركيبها وفق منطق

[1] -Encyclopédia Universalis, p. 408.

[2]- لعله من الضروري أن نشير إلى أن مفهوم «الاستراتيجية» هو مفهوم عسكري في الأصل من حيث هو السياسة التي تحدد الأهداف وتعين الوسائل لتحقيق خطة معينة. ومن هنا نفهم التعريف الكلاسيكي (العسكري) لمفهوم الاستراتيجية المتداول منذ بازيلBAZIL وصولا إلى ريمون آرون بأنها «فن استخدام القوات العسكرية للحصول على النتائج التي عينتها السياسة». وثمة من يقترح تعريفات أخرى، منها على سبيل المثال: فن العمل على تضافر القوة لتحقيق أهداف السياسة، فن جدلية الإرادات المستخدمة للقوة لحل مشاكلها، فن يترجم إلى أوامر تكون واضحة ومفصلة لكي يمكن تنظيم التاكتيك. وفي الواقع، على نحو ما يوضح «بوفر» BEAUFRE، فإن اختيار التاكتيكات هو الاستراتيجية».
أما على مستوى الصراع الاجتماعي، فالاستراتيجية تعني «مواصلة السياسة بوسائل أخرى» (كلوزفيتزclausewitz). لكنها بخلاف الاستراتيجية الكلاسيكية يكون فيها الرهان الرئيسي على الجماهير التي تتبادل هي نفسها الأدوار فتكون أداة وفاعلا وضحية.
والآن، قد تطور مفهوم الحرب، وبالتالي ظهر أدب استراتيجي مختلف: مع الحرب النووية لم تعد مفاهيم الذكاء السياسي، الحساب الاستراتيجي والأمن التاكتيكي تظهر إلا كقيم للاختصاصيين. بل للمسؤولين الذين يضعون قدر الإنسانية بين أيديهم، على نحو ما توضحه بكثير من التفصيل عدة موسوعات مختصة. لقد أصبح هذا المفهوم شائعا في اختصاصات وحقول متعددة (اقتصادية، إيديولوجية، علمية، نقدية، إلخ...) وأصبح الفكر الاستراتيجي شموليا. ومن ثم، يمكن القول بأننا نستعمل - هنا - هذا المفهوم بعد أن أصبح عاطلا لا يشتغل في حقله الرئيسي.
(يمكن الرجوع أيضا، في نفس المعنى، إلى قاموس: le Robert, Paris, 1976, Tome 6, p. 363 - 364.)

[3] -La production de l'espace, op. cit., p .432 .

القراءة النقدية الجمالية كما سنوضحها لاحقا. ومن ثم، يمكن أن نعتبر أن الأهداف المحددة لاستراتيجية هذه الدراسة هي إيجاد أجوبة ممكنة لعدة أسئلة مركزية: ما هو الفضاء الأدبي؟ ما هو الفضاء الروائي الذي يهمنا أساسا؟ ما هي قيمة ومكانة الفضاء في الكتابة الروائية؟ كيف ينبغي النظر إلى الفضاء الروائي، هنا والآن؟ كيف يكتب الأدب العربي الفضاء؟ كيف نقرؤه؟ والنقد العربي، أين هو من إشكالية الوضع الاعتباري للفضاء الروائي؟ والرواية الفلسطينية بالذات، وسحر خليفة كفلسطينية وكامرأة ضمنها؛ ما طبيعة منظورهما للفضاء؟... إلى آخر الأسئلة المقلقة.

ربما جاء هذا العمل النقدي ليتلمس الطريق نحو الإجابة. ربما سيتولى مهمة التوضيح، لكننا بالأساس نتطلع هنا إلى أن نجعل من الفضاء «حبة الكتابة» بالمعنى البارتي، أي أن نتيح لهذا المكون أفق النتوء في قراءة غير معزولة عن سياقات التاريخ والمجتمع والذات الكاتبة، وغير مستخفة بخصوصيات وبنْيَات الخطاب الروائي. نتوء يؤسسه نتوءُ قراءة.

II. استراتيجية الفضاء:

يتعين أولا أن أشير إلى أنني سأسعى، على نحو ما فعل باحث عميق، إلى أن «أموضع الفضاء المتخيل لنص ما داخل سياق إيديولوجي. وبدقة أكثر، فإن نيتي أن أقدم الفرضية التي يتشكل بمقتضاها الفضاء المتخيل لنص أدبي المكان المفضل الذي تنكشف فيه إيديولوجيا معينة»[1]. على أن هذه الدراسة لن تشغل كثيرا بتحليل الفضاء الروائي في علائقه بباقي عناصر ومكونات الخطاب الروائي، وإن كانت تأخذ بعين

[1] -Uri Eisenzweig, «L'espace du texte et l'idéologie (propositions théoriques)», in Sociocritique (Claude Duchet etautres), Paris, Ed. Nathan, 1979, p. 183.

الاعتبار، على الأقل كخلفية نظرية وكإضافة مداومة. لكنها تهتم أكثر بمعنى هذا الفضاء في مختلف مستوياته وتعبيراته.

وإذا كان يوري إيزنزويغ قد درس الفضاء انطلاقا من فهمه له، وبشكل خاص، كـ «مرجع فضائي» أو كـ «فضاء مرجعي» لنص لغوي[1]، مما استلزم ربطه بإطار دلائلي (سيميائي) عام، ثقافي وحضاري من شأنه أن يَشِمَ الفضاء المتخيل - بما هو فضاء متَمَثَّل - بعمق دلالي، فإنني إضافة إلى ذلك أود أن أقارب المستويات الجمالية لكتابة الفضاء ولقراءته، وأنفذ عبر ذلك كله، سيميائيا وإستتيقيا، إلى طبيعة ونوعية الوعي بالفضاء كسؤال مركزي.

لقد شكل الفضاء على الدوام «محايثا للعالم»[2] تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات، والتي تنبه، - ضمن ما تنبه إليه - إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا، لأجسادنا، لأفكارنا، لوجداننا ولمعارفنا.

ومثلما يتفاعل مع الزمن[3]، فإن المرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينظمه الفضاء. اختراق متبادل. تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود وعبر اضطراد تشَكُّل تصوراته وخبراته وتشييد معرفته. ولذلك يمكن القول بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء (مثلما مع الزمن). وبالتالي، فإن الفضاء يلعب دورا حيويا على

[1] - Ibid., p. 183.
[2] - J. ALEGRIA et autres, L'espace et le temps aujourd'hui, Paris, Ed. Seuil (Points), 1983, p. 7.
[3] - Ibid., p. 8.

مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية. وهو لكي يلعب هذا الدور يأخذ وضعا اعتباريا نظريا: فمن جهة، يتعين تكوينه وتحديده كمفهوم نقدي (سوسيولوجي، بنيوي، سيكلوجي، إدراكي...)، ثم توظيفه منهجيا وإجرائيا بعد ذلك[1].

وهكذا، تغدو استراتيجية الفضاء استراتيجية تأويلية في جوهرها، حتى وإن كانت في الأصل وفي الأساس تكوينية وملتحمة ببناء النص. أقصد أنها بحث عن المعنى كما انكتب، وكما ينبغي أن يقرأ. إذ «مما لاشك فيه أن فكرة الاستراتيجية التأويلية توحد الكاتب والقارئ، وفعل القراءة وبنية النص ضمن إطار إدراكي واحد. ومع ذلك، فإن هذه الفكرة تنطوي على قوى موجهة تعمل ضد المعنى الموحد، فقد غدا النص غاية لاستجاباتنا بعد أن كان منطلقا لها، ولكنه لايزال مجالا فارغا، وميدانا مستقلا، ينظر القصد الجماعي الذي يملؤه»[2]. كما تغدو أيضا تتبعا لمجاري الفضاء عبر «تلاقيات غير منتظرة»[3] من جهة، وعبر منجزات الكتابة التي تصبح جزءا من محددات القراءة ومنطلقا لها.

وتأسيسا على هذا العمق التأويلي، يصبح الفضاء أداة قوية للمعرفة. خصوصا وقد تلقت وقبلت الإبستيمولوجيا وضعا اعتباريا للفضاء بوصفه «شيئا ذهنيا» أو «مكانا ذهنيا»[4]، أي بوصفه شكلا قبليا «ترتسم فيه كل مسافة متخيلة، كما يذهب إلى ذلك جلبير ديران»[5]. وليس فقط أداة معرفة، بل ماذا تعني المعرفة ذاتها إن لم تكن أيضا

[1] - Voir, Jean Remy, «Espace et théoriesociologique», in Recherches sociologiques, Vol. VI, N° 3, Novembre 1975, p.279 .

[2]- وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ص. 182.

[3]- الكتابة والاختلاف، انظر: تقديم كاظم جهاد لترجمته لكتاب ديريدا، ص. 44.

[4] -Henri Lefebvre, La production de l'espace, op. cit., p. 9.

[5] - Voir: Alain Crescivicci, Les territoires Céliniens, Paris, Ed. Klincksiek, 1990, p. 10.

«الفضاء الذي تأخذ فيه الذات وضعا لكي تتكلم عن الموضوعات التي لها غرض بها في خطابها»[1].

إن هذا الارتقاء بمفهوم الفضاء إلى مستوى التجريد العقلي، إلى ما يجعل نسبة الفضاء «إلى العقل كنسبة العقل إلى الحس»[2]، هو ما قد يجعل القول مثيرا للاستغراب كأن نقول بأن الفضاء ليس سوى إطار روحي تتشكل فيه الظواهر الاستعارية التي تتوزعها الأسماء والصفات. هل لذلك كان جورج بيريك يقول بأن «الفضاء شك»؟[3].

يدخل الفضاء الأدبي على الدوام في دائرة المنطق الديكارتي، إذا صح التعبير، حيث يغدو بعضا من المطلق الذي أعادت النظر في مقولته فلسفة ما بعد ديكارت، مع بعض التحويلات، وخاصة مع سبينوزا، لايبنتز ونيوتن[4]. ومن ثم، إذا لم يكن يعني الفضاء على امتداد تاريخ طويل إلا تصورا هندسيا، تصور وسط فارغ يملؤه المرء بمعان عالمة، فإن السؤال يطرح نفسه هنا بإلحاح: ما الذي يتبقى أوقليديا في هذا الفضاء - الشك، في هذا الفضاء - المطلق، حيث يشبه الحديث عنه حديثا عن لحظة انخطاف شعري لجسد تخترقه الروائح والأصوات والأشكال والألوان والأشياء والأمكنة والصور والأحلام والحالات النفسية والذهنية المختلفة؟

---

[1] - Michel Faucoult, cité par Henri Lefebvre ,in La production de l'espace, op. cit., p. 10.

[2]- انظر محمد علال سيناصر، تقديم كتاب ديريدا، الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص. 15.

[3] - Georges PEREC, Espèces d'espaces, Paris ,Ed. Gallilé, 1974, 122.

[4] - op. cit., p. 7. Voir aussi, Paul Levert, ««Ici» et H. Lefebvre, La production de l'espace, «Ailleurs», Quelques questions à propos de l'espace sensible», in Archives de philosophie, N° 45, ,1982pp. 109 - 131.

إن الاستعارة الفضائية تبدو أساسية في هذا السياق للإدراك، للمعرفة، للكتابة والقراءة. ولذلك، ربما، يرى الباحث المغربي عبد الله المدغري العلوي مسترشدا بكتاب استعارات الحياة اليومية بأنه «إذا كان مفهوم الفضاء من أقدم مفاهيم نسق تمثلنا المعرفي، فإنما لأن سلوكنا في مفهمة الأفعال المادية والثقافية يتأسس على مبدأ رئيسي: فنحن في إدراكنا للأفعال ننطلق من التجارب الأكثر حسية لإضاءة الظواهر الأقل حسية. وهو نفس المبدأ في مفهمة أفعال المحكي: إذ نستعمل الاستعارة الفضائية لكي نضئ التمثلات، المواقف الملفوظة (الذاتية إذن) حول الخطاب، تلتقي والتقاط الفضاء - الزمن»[1].

ترى هل مخافة هذه التداخلات بين الأبعاد الثقافية والاجتماعية لمفهوم الفضاء وأبعاده الإبداعية والجمالية، أبدى السيميائيون حذرا واضحا من الفضاء، مفهوما ومصطلحا؟[2].

ربما؛ وربما أيضا لأن الفضاء بكل شساعته الدلالية والرمزية والاستعارية والجمالية يضع أمام خطى الباحث الممتلئ بقصديته وبوضوح غاياته (!) قدرا من الألم لابد وأن يرهق المسارات المطمئنة. أقصد أن مفهوما له كل هذا الثراء والتشعب لابد أن تتوفر

[1] - Abdallah Mdarhri - Allaoui, «Le conceptd'espace dans les théories du récit», in Imaginaire de l'espace. Espaces imaginaires, Casablanca, EPRI, 1988, p. 65.

[2] - بهذا الصدد يقول غريماس وكورتيس: «إن مصطلح الفضاء مستعمل في الدلائلية بمفاهيم متباينة قاسمها المشترك هو اعتباره كموضوع مبني (يتضمن عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، المعتبر كاتساع مملوء، ممتلئ، دون حل للاسترسال. إن بناء الموضوع - الفضاء يمكن فحصه من وجهة هندسية (بإخلاء أي ملكية أخرى)، ومن وجهة نظر نفسية فيزيولوجية (كظهور متصاعد لخصائص مكانية انطلاقا من الخلط الأولي) أو من وجهة نظر اجتماعية ثقافية (كتنظيم ثقافي للطبيعة مثل الفضاء المعمر). وإذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة أن استعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من طرف الدلائليين».عن محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 3، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1990، ص. 112 - 113.

لتشغيله طاقة خصبة من التعدد المعرفي بدءا بالتاريخ وصولا إلى المعرفة التشكيلية التي يلح عليها أستاذنا د. محمد مفتاح باستمرار[1]. وغياب مثل هذا التعدد هو الذي جعل الدراسات النظرية والنقدية المهتمة بالحقل الأدبي المعاصر، وخاصة في الساحة الغربية، تتعثر وتتخلف كثيرا عما أنجزته الدراسات المختصة في حقل الفنون التشكيلية (تصوير، معمار، نحت، حفر، إلخ...). لذلك طبعا أسبابه التاريخية والثقافية والمعرفية التي لم ينتبه إليها جورج ماتوري وهو يسجل ملاحظة في نفس المنحى[2].

الفضـاء الـروائـي

مر معنا أن إستراتيجية الفضاء هي إستراتيجية كتابة وإستراتيجية قراءة، بمعنى استراتيجية خطاب أدبي. خطاب مشفوع بكل حمولة وطاقة وامتلاء الكتابة، جماليا ولسانيا وثقافيا ومعرفيا واجتماعيا. لكنه خطاب يمنح نفسه للآخر بصريا وروحيا: بدءا من السواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولا إلى أبعد مستويات المتخيل والتجريد.

حين تساءل جان إيف تاديي[3]: ما معنى الفضاء الأدبي؟ رأى - مسترشدا بكل من كاسيرروجلبير ديران G. Durand - أنه بالمعنى الملموس «غالبا ما يكون، على الصفحة، تنظيما للبياض والسواد.أما بالمعنى الأكثر تجريدا، فإنه يعني المكان الذي تتوزع

[1]- من ذلك مثلا قوله: «لنأخذ مسألة الفضاء - أيضا - بالنسبة للأديب المحض. قد يفلح بناء على تنظيرات معينة في كشف بنية النص، لكنه لا يتأتى له الإجادة إلا إذا كان ملما بالفنون التشكيلية» من حوار أجرته معه مجلة آفاق (الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب)، العدد 1، 1990، ص 164.

[2] -Georges MATORE, L'espace humain, Paris ,Ed. La colombe, 1962, p. 205.

[3] - Jean-Yves TADIE, Le récit poétique ,Paris, Ed. PUF, 1978, p. 47.

فيه العلامات في آن واحد، وتتم العلائق العابرة. هناك حيث يكون «الفكر بحاجة إلى استعارات فضائية» (كاسيرر).

ثمة مفهوم ثالث، يضيف تاديي، يجعل من الفضاء مكان الصور، الإدراكي ثم التمثيلي. فإذا كان التصوير (La peinture) هو «أثر الفضاء التمثلي، فإن الأدب يدخل مسافة إضافية، نظرا لأن علامات اللغة تمثل التمثل». ومن ثم، يجعل هذا الباحث من «كل نص فضاء». وبهذا المعنى، فإننا حينما نبحث عن تجليات الفضاء في النصوص الأدبية، روائية كانت أو غيرها، نعثر عليها حاضرة بشكل من الأشكال، إما مضمنة، أو موصوفة، أو معروضة، أو محلوما بها، أو متأملا فيها كما يقول بذلك هنري لوفيفر[1]. بل إنها تبدو أحيانا كما لو كانت مولدا للكتابة ذاتها. كما لو أنها عنصر البنية الأساس.

ولأن الفضاء الروائي هكذا، بهذه القوة النطقية، فإنه لذلك لا تكاد الأعمال الدراسية حول موضوع الفضاء في المحكي الأدبي تنطلق دون أن تشكو من كون النقد والنظرية السردية ظلا على الدوام أسِيرَي النظر تجاه هذه المقولة الأساسية، خاصة و«أن الفضاء، في أكثر الأحيان، يرى لا كإطار جغرافي للمحكي، ولكن بالأحرى كعنصر بنينة»[2].

في البحث الطويل عن أصالة مكون الفضاء الروائي في الخطاب الروائي، كان السؤال يبدأ دائما من منطقة التحديد: كيف نحدده؟ بأي مقياس؟ ما علاقته (علائقه) بباقي المكونات الأخرى؟... والواضح أن هذا الفضاء له خصوصيته. فهو يتميز عن فضاءات جمالية أخرى كالفضاء المسرحي والفضاء السينمائي مثلا - كما يوضح ذلك

[1] - La production de l'espace, op. cit., p.22 .

[2] - Pierre HERBERT, Le temps et la forme ,Quebec, Ed. Naaman - Sherbrook, 1983, p. 20.

صاحب كتاب «الفضاء الروائي» - لكنه لا يختلف عن المكونات الأخرى للخطاب الروائي من حيث إنه هو أيضا «لم يوجد إلا بقوة اللغة»[1]. ومن ثم، فاللغة بما هي الأساس تظل هي المدخل الضروري لقراءة الفضاء الروائي، بدون أن ننسى ضرورة التبئير بهذا الخصوص. فلا إمكانية للحديث عن الفضاء في الرواية دون تحديد وجهة نظر السارد. لكن قبل ذلك وبعده، الفضاء يمكن أن يقدم نفسه لنا. «يتعين دائما أن ننتجه نحن أيضا»[2]، وفق مقتضيات القراءة التي تأخذ بعين الاعتبار - كما سنتعرف على ذلك - لزوميات الكتابة.

لقد ظل الفضاء مكونا هامشيا أو مقصيا في الخطابات النقدية المعاصرة بالرغم من بعض الإشارات الخفيفة والعابرة إليه، وبالرغم من تطور الوعي الأدبي في العقود الأخيرة. وثمة أسباب كثيرة لا تخلو من تعقيد والتباس جعلت السرديات، بكل اجتهاداتها النظرية المتماسكة، لم تهتم بالفضاء الروائي. أسباب قابلة للنقاش في كل الأحوال، على نحو ما يوضح هنري ميتران[3]، ومنها «الطبيعة غير المضمرة للفضاء [هكذا يبدو له]، أو على الأقل الخاصية غير الطبيعية لنظام معين للأمكنة ولصفاتها الفضائية كوحدات تمثل (بخلاف الشخصيات أو المراحل الحدثية للفعل). لقد انشغلت السرديات، من جهتها، بدراسة مقولات المحكي، بصيغ إحداثها وبالإواليات التي تمفصلها بعضها ببعض، أكثر مما اهتمت بالتمثلات التي تكون المادة، وتكون بنيتها الخاصة (أي التمثلات)...»[4]. ولذلك، تأخذ هذه الدراسة على عاتقها - أن تقاوم - كل منزع يجعل الزمن يحل محل الفضاء على

[1]- Jean Weisgerber, L'espace romanesque, op .cit., p. 10.

[2] - Ibid., p. 11.

[3] - Henri Mitterand, «Préface», in Denis Bertrand, L'espace et le sens, Paris Amsterdam, Ed. Hadès - Benjamins, 1985 ,p. 9.

[4] - Ibid., p. 9.

مستوى وصف الاشتغال الأدبي وتحليله على نحو - وفي أفق - ما سعى إليه الباحث المغربي عبد الله المدغري العلوي في إلحاحه النظري الداعي إلى إعادة إعطاء «الفضاء مكانته في الجهاز التصوري لتحليل الخطاب، حيث كان مقنعا، بل ومبتلعا من طرف مفهوم الزمن»، كما توضح ذلك مقدمة باصفاو[1].

إن الفضاء الروائي، مثل كل فضاء فني، يبنى أساسا في تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل. لكنه مع هذا البعد عن الواقع الفيزيائي يظل متصلا - في كل الأحوال - ببنية تاريخ التجربة الأدبية والذاتية للكاتب (ة)، بل وللقارئ أيضا، إذا لم نسقط من اعتبارنا - كما سنرى فيما بعد - آليات اشتغال التصور أو التخيل أو التوهم في القراءة الأدبية، أي محددات تلقي العناصر التكوينية للكتابة. وإذن، فالفضاء الروائي في النهاية لن يكون إلا فضاء وهميا وفضاء إيحائيا. ومن ثم، عناء الوعي به والتسرع النقدي والنظري في استيعابه وتهميشه. بل، ومن ثم تصدع النظرية الأدبية أو النظرية السردية، إذ أن «غياب تأمل لبناء متجانس ونسقي لمفهوم الفضاء كأساس لهذه النظريات يفسر التصدعات النظرية في بناء النموذج كله»[2].

وإذا كان علينا أن نقتنع بأن «الموضوع الرئيسي الذي «يخصص» جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية، هو الإنسان الذي يتكلم، وكلامه»[3]، فإن علينا أن ندرك أيضا أن ثمة على الدوام فضاء معينا يلتصق بالمتكلم وبنسيج خطابه، مثلما يلتصق بفعله

[1] - Kacem Basfao, op. cit., p. 10.

[2] - Abdallah MDARHRI - ALAOUI, Le concept d'espace dans les théories du récit, op. cit., p. 63.

[3] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1987، ص. 101.

وبفعل كل الشخصيات الروائية. إن «الإضاءة الإيديولوجية» اللازمة للفعل التي يتحدث عنها باختين[1]، هي إضاءة لازمة أيضا لكل فضاء في الكتابة الروائية. إضاءة تنجزها قصدية توظيف فضاءات دون أخرى وطرائق إبراز فضاءات معينة في لحظات معينة من المسار السردي والحكائي؛ وذلك بما ينزع نحو ابتكار دلالات معينة أو تحريك دلالات قائمة في الواقع الاجتماعي والثقافي والرمزي.

إن الرواية الجيدة لا تستحضر أو تبتكر فضاء معينا إلا إذا أوجدت له منظورا ووزعت ظلاله وأضواءه بما يخدم استراتيجية الكتابة والقراءة معا. وأكثر من ذلك، وعلى حد تعبير ميشيل ريمون، فإن «كل رواية، فيما يبدو لي، لها نصيب من الاتصال مع الفضاء»[2]، إذ تكاد كل جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين أو تستحضر فضاء معينا ما دامت تعبر عن فعل يتم في الوجود أو تقدم لنا حضورا ما في العالم. وبهذا المعنى، فإن صلة الفضاء بالنص الروائي هي أكثر من وطيدة. نكاد نقول بأن ليست هناك رواية أبدا بلا فضاء. ذلك أنه إذا تخلى المحكي عن الفضاء، فإن السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى. والعكس ممكن أيضا. بل إن المحكي هو الفضاء بعينه، «الفضاء الاستعاري»[3] بامتياز. وربما طرح السؤال هنا بالذات عن الزمن. نقول إن برغسون نفسه الأكثر انشغالا بالديمومة كان يشترط للإحساس بها والتعبير عنها التعبير الفضائي. وإلى جانب ذلك لم يتحدد الزمن البروستي إلا «حسب لعبة الأمكنة، بتعارضاتها، بتغليفاتها، بتبئيراتها الجمعية: نظام بسيط مؤجل للفضاء. وبالنسبة لميشيل بوتور، فالزمن ليس إلا صورا منضدة للأمكنة، وتوفيقية فضائية. إن المرجعية الفضائية تعرض نفسها

[1]- المرجع السابق، ص. 102.

[2] - Michel RAIMOND, «L'expression de l'espace dans le nouveau roman», in Positions et oppositions sur le roman contemporain ,op. cit., 181.

[3] - Voir GRAS Jean - Michel, in Imaginaire de l'espace. Espaces imaginaires, op. cit., p. 125.

كأفضل وسيلة لعقلنة الخطاب وتنظيم النسق السيميائي؛ إنها لا تقصي المؤشرات الدينامية (العمودية، الأفقية) التي تمنحها ميزة رمزية، تحفيزية»[1].

ومهما كانت صيغ وإمكانيات الجواب على أسئلة كتلك التي طرحها كتاب «الفضاء والمعنى» حول أشكال الفضاء الروائي: «ما نبعها الخطابي؟ بأية «أدوات» إدراكية تم تشكيلها؟ ما هي الموضوعات التي تنتقيها وتبئرها؟ وحسب أي منظور؟ كيف يمكننا أن نتأمل التمظهر الفضائي؟...»[2] إلى آخر الأسئلة المتصلة بالعلائق بين «الفضاءات المختلفة ومختلف المجاري السردية»[3]، فإن اقتناعنا العميق بكون الفضاء الروائي يرقى «إلى درجة يمكنه معها أن يكون علة وجود العمل [الروائي]»[4]. لكننا مع ذلك أكثر اقناعا بأن تعميق مشكلة فكرية وجمالية كمشكلة الفضاء الروائي، إذا استرشدنا بتعبير لأمبرتو إيكو[5]، لا يعني بالضرورة إيجاد حل معين لها، بل نسعى فقط إلى إثبات «سجل أسئلة» يحتاج بلا شك إلى جهد وإمكانات وأدوات تقنية ومعرفية قد لا نزعم امتلاكها كي تصاغ له أجوبة ملائمة. ومن ثم، تلك الأفضلية التي نجدها في كل المقاربات النظرية والنقدية[6]، حيث إننا بالرغم من كون الرواية، أية رواية، هي «كلية مبنينة ودالة»، فإن الباحث أو الناقد لا يمكنه غالبا الإحاطة بهذه الكلية لاعتبارات منهجية بالأساس. وهكذا نجد في كل قراءة نقدية أنواعا من «الانتقاء» تمنح بعضا من الامتيازات لمستويات على حساب أخرى.

[1] - Voir Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères , op. cit., p. 524.
[2] - Denis BERTRAND, L'espace et le sens, op .cit., p. 65.
[3] - Ibid., p. 65.
[4] - Roland BORNEUF - Réal, OULET, L'universdu roman, Paris, Ed. PUF., 1981, p. 100.
[5] - Umberto ECO, L'Carspeciaux 156 "Times NewRoman Euro"uvre ouverte, Paris, Ed. Seuil (Points), 1965, p. 9.
[6] - Françoise ROSSUM - GUYOM, Critique duroman, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 22.

ومن هنا يجوب الناقد المسافات المقروءة وينتهي عند ما تقتضيه نواياه ومنهجيته. هنا أيضا حيث «إن عين الناقد تمضي وتعود من المركز إلى المحيط، لكن أيضا من المحيط إلى المركز»[1] لتجعل من المكون الفضائي الواضح والمضمر مركزا للنص الروائي. ونكون أمام حالة «ذهاب وإياب» لفكر نقدي تحدده وتقوده مستلزمات ومتطلبات انشغاله.

وإذا كان انشغالنا بسؤال الفضاء الروائي، ليس فقط انشغالا أدبيا أو جماليا، وإنما هو أيضا انشغال ثقافي ونقدي (أقصد نقد الوعي)، فإنما لأن المثقف العربي يعيش الفضاء كعلائق (كما يعيشه مجموع الناس في العالم)، ويعيشه - أكثر من ذلك - كجغرافيا. إن المثقف الغربي لم يعد مطروحا عليه سؤال الجغرافيا كما كان مطروحا مثلا في الحربين العظميين (على الأقل عند حدود كتابة هذه الدراسة).

لذلك نسعى هنا نحو مقاربة نقدية لطرائق اشتغال الفضاء في الكتابة الروائية انطلاقا من تجربة عربية فلسطينية. اختيار واع بمقاصده ويهمه أن يدفع بمكون معين له وطأة بليغة ووازنة في هذه التجربة نحو مقدمة المشهد.

نعرف أن الفضاء وحده كمكون لا يمكنه أن ينوب كليا عن باقي المكونات في الإحاطة الشمولية بطبيعة عمل ووعي الكتابة، كما سبقت الإشارة، ذلك لأن «خطاً لا يصنع لوحده دلالة، يلزمه خط آخر ليمنحه تعبيرا» (ديلاكروا)[2]، لكننا اخترنا هنا أن نتحدث عن الفضاء كما لو كان هو الشئ الأدبي بالذات، كما لو كان هو موضوع الكتابة نفسه.

[1] - Georges POULET, «Lecture etinterprétation du texte littéraire», in Qu'est-ce qu'un texte?, op. cit., p.70 .

[2]- عن جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص. 147.

ربما همنا في دراستنا هذه، قليلا أو كثيرا، كيان العمل الروائي بوصفه فضاء، أي ترابط المكونات كلها. لكننا نلح أكثر على مكون الفضاء، على سؤال الفضاء بالذات. «السؤال بوصفه الإمكانية الحقيقية لقيام معنى - بنية ما يزالان في ثنايا التاريخ. فالسؤال مستقبلي بطبيعته مهما التصق بالواقع»[1]. غير أننا لا نتصور طرح الأسئلة في هذا السياق كنوع من الامتياز للبحث، ذلك أننا لا نرى بحثا أو دراسة بدون إثارة أسئلة. إن بلورة البحث في أسئلة هو الذي يمنحه عمقه الإشكالي بطبيعة الحال. لكن «الواحد منا لا يجد أبدا الجواب وحده» (بيتر بروك).

[1] -محمد برادة، «فلسطين (و) السؤال الثقافي العربي»، ضمن مجلة بيادر، العدد 2، ربيع 1990، ص. 37.

المكان

يعتري مصطلح المكان إشكاليات في الدراسات النقدية وهي ناتجة عن الترجمة الغربية للمصطلح "Espace ،Space"، فلم يتعامل النقاد الغربيون مع مصطلح «المكان» إلا عرضا، وقد ترجم بعض النقاد العرب المصطلح الأجنبي بـ «الفضاء»، وهو يعني في طياته الخواء والفراغ«Emptiness»، وأيضا يعني الخلاء المكاني، والبعض يترجمه بـ«الحيز»، ويشمل معطيات المكان: النتوء، والوزن، والحجم والشكل، وهو الشيء المبني في فضاء مكاني، وهو أيضا الامتداد المتصور، ويمكن أن يدرس من خلال وجهة نظر هندسية[1]، فالفضاء بمثابة الوعاء الضخم الذي يستوعب بداخله الأمكنة المختلفة: الكون بمجراته ونجومه وكواكبه، والأرض بما عليها، وإن كانت دلالة الفضاء تعني في الذهنية العربية: الفراغ والخواء وأيضا العدم .

ولفضّ هذه الإشكالية، ما بين إطلاق تسمية المكان أو الحيز أو الفضاء،نعود إلى المفهوم المقصود بدايةً، فهو يشير إلى دلالة الموضع لذي يعيش عليه الإنسان على سطح الأرض، وهذا الموضع يشمل موقع سكنه، وعمله، وسائر أوجه نشاطاته وعلاقاته الإنسانية بكل تداخلاتها وأبعادها، ويتسع أكثر ليشمل الطبيعة من حوله :صحراء، غابات، أنهار، أمطار... وهو تنعكس على تكوينه، مثلما تتأثر بأنشطته وحياته.

والدلالة اللغوية في المعاجم العربية، تشير إلى أن المكان هو: الموضع، وتعني التوسع المكاني، وتطلق على وكنات الطير والمنازل ونحوها[2] وأيضا تعني الاستقرار والوجود

[1]- في نظرية الرواية «بحث في تقنيات السرد»، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص141، ص14.

[2]- لسان العرب، ابن منظور، مادة مكن، وأيضا المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة،2008 م، ص588، والقاموس المحيط، الفيروزأبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996م، ص1594 .

والثبات في مكان ما وجمعها أمكنة وأماكن[1]، وبالتالي، فإن المعنى هنا يتفق مع الدلالة المبتغاة، فلا بأس من إطلاق تسمية المكان عليها، فالعبرة بالدلالة المقصودة والمفهومة لدى الباحث والقارئ، خاصة أن المصطلح مستخدم في الدراسات الأدبية العربية منذ عقود، واستقر استعماله بشكل كبير. فعندما يذكر المكان فهو :موضع العيش والإقامة، وموضع السفر والهجرة، وهو الحيز الذي يحوي الإنسان وأنشطته،ويتسع ليشمل الأرض بما عليها. وبعبارة أخرى، فإننا نربط المكان بالرؤية الأدبية والنقدية المتفق عليها، وننأى به بعض الشيء عن المقصود الحرفي للكلمة الأجنبية،التي قد تشمل الفضاء الخارجي، وهذا ما يؤيده الفلاسفة وبعض العلماء، بتحجيم خصائص الفضاء «الحيز» وقصرها على مجرد علاقات بين الأجسام الحقيقية، فالمكان "مجرد وسيلة لغوية تستعمل للتعبير عن هذه العلاقات وهم يرون أن العلاقات المكانية بين الأجسام لا تحتاج إلى وجود شيء ملموس قائم بذاته اسمه المكان إلا بقدر ما تحتاج العلاقة بين مواطني بلد ما شيئا ملموسا اسمه المواطنة "[2]. وهذا يعني أن المكان مجرد اصطلاح دال على وجود، وهذا الوجود: بشر، بيوت، مصالح، تشابكات، تعاركات، ومن وراء ذلك هناك أفكار ومشاعر وأحاسيس ورؤى تتوالد، وهذا ما يترسخ في أعماق الأديب، لتملأ وجدانه،ويفيض بها مداد قلمه. لذا فإن مفهوم المكان في الأدب لا يفهم من خلال الوصف المادي فحسب، وإنما في العلاقة الجدلية التي بين الإنسان/ البطل/ الأديب والمكان، وفي العلاقة الدافئة أو الحادة، التي تستشعرها الذات الأدبية في علاقتها بالمكان، وهذا ما سيتم تفصيله بعدئذ.

[1]- لسان العرب، مادة كون، والوجيز مادة كون، ص546 .

[2]- المفهوم الحديث للزمان والمكان، ب. س. ديفيز، ترجمة د. السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص12.

- **الفرق بين المكان والزمان :**

قد يكون هناك تصور أن لا علاقة بين المكان والزمان؛ فشتان بينهما، فالمكان مادي، أما الزمان فهو يدرك ويلاحظ، أي غير مادي، وإن كان يمكن متابعته وقياسه بوسائل مادية .

ولكن علماء الرياضيات والفيزياء لهم رأي مختلف في هذا الشأن، حيث يكاد تعريفهم للمكان يتماثل مع تعريفهم للزمان، فهو يرون أن الحركة تعد حلقة وصل بين الزمان والمكان، فدراسة حركة الأجسام والإشارات الضوئية تكشف عن أن المكان والزمان ما هما في الواقع إلا مظهران لبنية واحدة تسمى المكان/ الزمان[1] أو الزمكانية إذا جاز التعبير، وهذا لا يبدو إلا بالتأمل فيما حولنا، فالسفر، أيا كان برا، بحرا، جوا، وفي الفضاء الخارجي؛ يعبر عن الوحدة الزمانية والمكانية، فإذا كنا نقطع الطريق مسافة مئة كيلو متر لمدة ساعة،فهذا يعني مكانا وزمانا متحدين، والأمر نفسه في حركاتنا في الفضاء المكاني، فنحن نقضي حوائجنا بحركة أجسادنا في زمن ما على مكان ما، وهكذا يكون الزمكاني، وبه نقرأ الوجود من حولنا، ونقرأ المكان قراءة شاملة، لا تحصره في المادي فقط، فهو يشمل الزمان والإنسان أيضا.

وهذا ما ينطبق على الحدث في القصّ، فالحدث لا يختزل في مجرد الحركة، وإنما هو دال على نشاط الإنسان، في فضاء المكان، خلال فترة من زمن، أي تتطور قراءتنا لأحداث القصص من فهم الحدث كحدث إلى تحليل المكان ودلالته، والزمان وأثره .

[1]- المرجع السابق، ص13.

على جانب آخر، فقد ثوّرت النظرية النسبية رؤيتنا للمكان والزمان بوصفهما وحدة واحدة، متجاوزة ما طرحه نيوتن؛ الذي رأى أن المكان ليس مطلقا في وعينا، بينما الزمان مطلق، فالمكان لديه نسبي أما الزمان فثابت، ثم يجيء أينشتين ليعارضه مؤكدا أن الزمان والمكان نسبيان، فكل إنسان لديه إدراكه الخاص للزمان، الذي يشابه المكان في نسبيته. وكي تتضح الصورة أكثر، فإن إطلاق شعاع من جهاز رادار على الأرض إلى القمر، سيختلف إدراكه زمانيا ومكانيا فلو حسبنا مسافة الشعاع من مركز الشعاع على الأرض إلى القمر ستكون مختلفة عندما نحسبها ونحن واقفون بعيدا عنها عند القطب الشمالي مثلا، ونفس الأمر في الزمان، فرؤيتنا لزمن الشعاع يختلف من مركز الأرض عنه من قطبي الأرض وهكذا[1].

وظيفة المكان في الرواية:

في الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائى اهتماماً أو عناية، وهو محض مكان هندسي.

وفى الرواية الرومانتيكية يظهر المكان معبراً عن نفسية الشخصيات، ومنسجماً مع رؤيتها للكون والحياة وحاملاً لبعض الأفكار.

وفى هذه الحالة" يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"[2].

[1]- تاريخ موجز للزمان، ستيفن هوكنج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص30، 31.
[2]- بحراوى حسن، بنية الشكل الروائى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 31.

وفى كلتا الحالتين يظل المكان فى إطار المعنى التقليدى للمكان فى الرواية، ويمكن أن يعد هذا المعنى البنية التحتية، على حين يمكن أن يحقق المكان بنية فوقية، يغدو فيها المكان فضاء، وذلك عندما يسهم المكان فى بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات "فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهى فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها"[1].

"إن الوضع المكانى فى الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أى إنه سيتحول فى النهاية إلى مكوّن روائى جوهرى ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"[2].

وهكذا يدخل المكان فى الرواية عنصراً فاعلاً، في تطورها، وبنائها، وفى طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفى علاقات بعضها ببعضها الآخر.

وإذن "يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر بعضها، ويقوّى من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف"[3].

وهكذا، "فالفضاء الروائي أكثر شمولاً واتساعاً من المكان"[4]، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات"[5] "وهو ينشأ من خلال

[1]- الفيصل د. سمر روحى الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 253.
[2]- بنية الشكل الروائى، ص 33.
[3]- نفس المرجع، ص 32.
[4]- بناء الرواية العربية السورية، ص 256.
[5]- نفس المرجع، ص 256.

وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على عدة مستويات، من طرف الراوي، بوصفه كائناً مشخصاً، وتخيلياً ، أساساً، ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفى المقام الأخير من طرف القارئ، الذى يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة"[1].

وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة، بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث، إلى فضاء يتسع لبنية الرواية، ويؤثر فيها، من خلال زاوية أساسية، هي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه.

إن المكان الهندسي البحت لا يمتلك قيمة فنية، ومن هنا كان اختلاف المكان في الرواية عن المكان فى الواقع الخارجى، لأنّ المكان في الرواية هو المكان معروضاً من زاوية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار ومن خلال تفاعلها جميعاً معه.

"إن المكان الروائي لا يتشكّل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التى تخصّهم"[2].

ولذلك ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به، وهى:

1- المكان المجازى: وهو الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

---

[1]- بنية الشكل الروائى، ص 32.
[2]- نفس المرجع ، ص 29.

2- المكان الهندسي: وهو الذى تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

3- المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقى فيستحضره بوصفه مكاناً خاصاً متميزًا.[1]

ولذلك، فإن وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائى، ولا بد من اختراق الإنسان للمكان، والتفاعل معه، والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العام للرواية، بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل.

إن المكان في الرواية من غير تلك الآفاق يغدو محض زخرف أو زينة، وفى أفضل الحالات يساعد على فهم الشخصيات وتفسيرها، ولكنه لا يتحول إلى فضاء، إن الوصف هو الأرض التي يمكن أن يبنى عليها الفضاء، ولكن الوصف وحده لا يصنعه.

"المعيار إذن، هو بناء الفضاء الروائي، فإذا نجح الروائي في هذا البناء منح المكان الحقيقى والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني، وإلا، فلا"[2].

سيموطيقا المكان :

تحيلنا السيميوطيقا «علم العلامات»، في قراءتها للمكان إلى إدراك جديد للمكان، يتجاوز ماديات المكان إلى علامات المكان؛ فهو "ليس فضاء فارغا، ولكنه مليء بالكائنات وبالأشياء... والأشياء جزء لا يتجزء من المكان، وتضفي عليه أبعادا خاصة

[1]- هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، 1989، ص 8 – 9.
[2]- بناء الرواية العربية السورية، ص 261.

من الدلالات "[1]، فالمكان الذين حيا فيه ليس سلبيا ولا صامتا، ولكنه يحمل دلالة تتخلل جميع الأبعاد والإحداثيات والأركان والظواهر الطبيعية والأشياء، وهي تمثل خير تمثيل في الفن[2]، فعند ما نذكر أشياء من المكان فهي بمثابة علامات عليه وعلى مكوناته، فلا يحتاج المبدع إلى ذكر تعريف تفصيلي لمدينة شهيرة، وإنما يكتفي باسمها، وبعض معالمها في سياق نصه، وتكون هذه المعالم إحالات تعطي أبعادا معرفية وتأويلية ونفسية للقارئ. فتتم دراسة الإشارات المكانية ضمن منظومة «سيميوطيقية» علاماتية كاملة، وفي ضوء معطيات النص الجمالية والرؤيوية، فليست الأطلال في الشعر الجاهلي- الواردة مجرد إحالات معرفية بل إشارات مكانية، إنها رموز على زمن تولى، كان للشاعر علاقات مع شخوص عاش معهم فيها، وكانت الأطلال كلما مر بها شاهدة على حقبة زمنية، بكل تداعياتها وأحداثها .وتختلف هذه العلامة من شاعر لآخر، مثلما هي تختلف من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، فتكون علامة مميزة للنص، وتفهم من سياقه، وتعكس نفسية شاعره .

إن كل نص له علاماته المكانية، التي تكون وسيطا بين المبدع والقارئ، وتبدأ هذه العلامة بمعلومة مفصلة أكثر، ثم تتحول في متن النص إلى علامة على هذه المعلومة، وكلما ارتبطت الأحداث بهذه العلامة المكانية، ازدادت إيحاءاتها كلما ذُكِرَت في النص، ويتفرع عنها في ثنايا النص علامات فرعية، تشكل في مجملها شفرات مكانية، تساهم في إنتاج الدلالة بشكل إضافي، إذا قرئت بعناية. فالشفرات السيموطيقية " Code" توفر إطارات صوريا، تصبح العلامات فيه مفهومة، أي أنها أدوات تفسيرية تستخدمها

[1]- القارئ والنص» العلامة والدلالة»، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص48.
[2]- السابق، ص50.

الجماعات أو التجمعات التأويلية"[1] . وكي يتضح المفهوم أكثر، فإن المبدع مثلا- يذكر القرية التي تدور أحداث قصته فيها، وقد يشير إلى موقعها، وطبيعة سكانها في متن النص، ثم يبرز أهم علاماتها المكانية؛ وهذا نوع من التمهيد المكاني للأحداث، ثم يكتفي بذكر علامة من القرية «منزل العمدة مثلا»، مع أحداث وشخوص فيه، يغلب عليهم الظلم والجبروت. فيمتزج منزل العمدة في وعي المتلقي بالظلم، فإذا ذكر بعدئذ، يأتي محملا بشخوصه وإيحاءاته التي تترسخ في وعي القارئ، وتظل معه كلما استدعى هذه الرواية في ذاكرته، أو وردت العلامة في سياق آخر.

[1]- معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات» السيموطيقا»، دانيال تشاندلر، ترجمة: الدكتور شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديمية.

الفصل الثالث : قراءة سيميوطيقية للفضاء في رواية "طيور في الظهيرة"

(1) تحليل المعالم الفضائية:

من خلال المقدمة التي كتبها الروائي الجزائري المرحوم "الطاهر وطار" لرواية «طيور في الظهيرة » لمرزاق بقطاش تبين لنا لمحات من المعالم الفضائية في هذه الرواية فالكاتب "الطاهر وطار" الذي ليس له حضور نقدي موثق في الساحة النقدية الجزائرية دلت مقدمته هذه على أنه لا يخلو ما حبّره هنا من آراء نقدية فنية جميلة لهذه الرواية ولكن ما يهمنا من هذه المقدمة ما له علاقة بموضوعنا حيث ذكر "الطاهر وطار" فضاءات في مقدمته منها: الريف، والمدينة[1]، والأزقة، والمقهى، والساحة العمومية، والدور ملمحا من خلال هذه الفضاءات ما ذكره في روايته «الزلزال» و ما جاء عند «عبد الحميد بن هدوقة»في روايته «ريح الجنوب» و «نهاية الأمس» بل عرج أيضا على ذكر حتى على أسماء جبلية و نوّه بشكل خاص بمرزاق بقطاش من خلال الشخوص الذين جعلهم يتحدثون من سطوح المنازل و من شرفاتها و كيف أنهم بدأوا يكسرون الزجاج بالحجارة و بالكرة و يهرولون خلف شرائح من المجانين و السكيرين و يذهبون إلى البحر و الغابة و أماكن عمومية أخرى علما بأن هذه الرواية هي الرواية البكر للكاتب "مرزاق بقطاش" و مع ذلك أعجب بها الروائي "الطاهر وطار" أيّما إعجاب مشيدا بها و مشجعا إياه على المضي قدما في هذا المجال الإبداعي الرائع و ذلك ما كان بالنسبة لبقطاش.

[1]- طيور في الظهيرة، مرزاق بقطاش، ص 8 – 13.

و ما يعنينا هنا ليس الحديث عن "مرزاق بقطاش" و لا عن إنتاجه الإبداعي والنقدي بل عما ترامى هنا من فضاءات و أحياز تتعلق بالمدينة أي مدينة الجزائر و ما حولها من فضاءات و ما بداخلها من أماكن عمومية و خاصة بحيث لم يكد يهمل فضاء واحدا من الفضاءات هذه المدينة البيضاوية الجميلة التاريخية من خلال ما استوحاه من تلك التصرفات غير الأخلاقية وغير المتوازنة بين سكانها و أهاليها الحقيقيين من جهة والدخلاء الذين جاؤوها من كل حدب و صوب حتى أصبحوا هم أسيادا و ما عداهم من المواطنين كأنهم عبيد.

هذه المظاهر من الاختناق السياسي و الاحتقار و الشعور بالاغتراب كل ذلك أوحى إلى الروائي "مرزاق بقطاش" ما أوحى لينتج هنا هذا العمل الإبداعي الرائق بعد زهاء ثلاثة عشرة سنة على استقلال الجزائر*.

مما لاحظته في هذا العمل الروائي عند "مرزاق بقطاش" أنه فضاء يتصف بالزمان والمكان أي يحاول دائما أن يربط الزمان بالمكان كقوله في بداية الرواية: «إنه الأصيل. لكم يحب مراد هذا المكان من الحي. إنه يهرع إليه كلما انزلق قرص الشمس وراء الجبل بعد يوم صاف جميل»[1]. ومما لاحظته ارتباط و ولع الكاتب بشجرة الزيتون العتيقة التي يجلس تحتها (يقصد البطل مراد) ملأى بطيور قلقة تبحث عن مكان للنوم. هذه الشجرة تنبت على قارعة الطريق الترابي الذي يربط الحي بالغابة[2]، فأنت ترى هذه الشجرة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم: « ۞ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ

*- أنهى كتابة هذه الرواية في الجزائر العاصمة من 13 جانفي 1965 ولكنها لم تطبع إلا سنة 1981.
[1]- طيور في الظهيرة، ص 15.
[2]- ط.ظ، ص 15.

مُّبَـٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَـٰلَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾ »[1]، وصفها بأنها قديمة وأن الطيور لم تعد تطمئن للنوم فوقها بل صارت قلقة و أنها شجرة مهملة بدليل نبتها على قارعة طريق ترابي يربط الحي الذي يسكنه "مراد" بالغابة المحيطة بالمدينة.

وهكذا يستمر الروائي طوال روايته يذكر مئات الأحياز الفضائية، وأزقة، وطرقات، وأشجار، وغابات، وموانئ، ومدارس...

ومما هو ملاحظ في هذه الرواية معالم فضائية تتعلق بالأحياز الممنوعة على الأولاد سواء نتيجة لثقافة الآباء أو نتيجة لحضر التجول الذي فرضه الاستعمار على الجزائريين طوال فترة التحرير المباركة، فهؤلاء الأولاد يُمْنَعون من الذهاب إلى البحر من آبائهم وهؤلاء الأولاد أنفسهم يُحْرَمون من الخروج و السهر و التمتع بأجواء الليل في أحيائهم.

و يتطور الفضاء النقيض بين مواطن أصيل و معمر دخيل و يتضح ذلك من خلال تساؤل "مراد"«و تساءل مراد في ذات نفسه ما إذا كان والد جوزي قد حذر ابنه من التلفظ بشيء حول القضية، لكنه تراجع عن تساؤلاته، لأنه يعلم أن جوزي صديق حميم لأطفال الحي و لا يمكن له أبدا أن يقول شيئا يمس عواطفهم . إنه ليس مثل "جورجو" المالطي ولا "نوربير" الاسباني وغيرهما. إنه واحد من أطفـال الحـي وكفى،

[1]- النور، 35.

والدليل على ذلك أن العائلات الأوربية التي تسكن الحي تعادي عائلته، و تتمنى لها أن تغادره دون رجعة»[1].

فأنت ترى هذا الشاب "جوزي" الذي كان فضاؤه قريبا من فضاء "مراد" لم يستصغه أفراد آخرون من الأوربيين وجعلوا يعادون علانية هذا الشاب "جوزي".

و يستمر الفضاء الروائي و يغزر غزارة الأبطال مع تقدمنا في مقرك الرواية ليبين لنا صراحة ذلك النفور الشديد بين الأهالي و الدخلاء: «مراد كغيره من أطفال الحي يشعر بنفور شديد من الفرنسيين دون أن يدري سببا لذلك. فهو عندما بدأ يفهم بعض الحقائق في الحياة أدرك من هناك فرقا بين العرب والفرنسيين. لقد قيل له دائما أنهم مستعمرون احتلوا البلاد بالقوة»[2].

ومما تفيدنا هذه الرواية أنّ "مراد" البطل الرئيس لهذه الرواية جعلت الوطنية تسري في عروقه، ولربما هناك العائلة من أم وأب وإخوان وأخوات هم من كانوا وراء بذر هذه الوطنية في فؤاده وعقله وهو لا يفتأ طفلا صغيرا. ألم تقل الرواية :« إنه الوحيد الذي يحفظ عددا كبيرا من الأناشيد الوطنية . بدأ الحفظ وهو لا يتجاوز ثلاث سنوات من العمر على حد ما قالته له أمه....إنه لا يزال يذكر نهاية ذلك النشيد الذي كان يثير حماس الأطفال الكبار في المدرسة ، حتى إنهم كانوا يرفعون أياديهم اليمنى، ويتركون فتحة واسعة ما بين السبابة و الوسطى . لقد قيل له آنئذ إنها علامة النصر، ولكنه لم يدرك

[1]- ط.ظ، ص 19.
[2]- ط.ظ، ص 21.

شيئا. من المستحيل أن تتلاشى صورة ذلك المدرس وهو يقسم بالله على أن يجعل من تلاميذه الجنود الأوائل الذين يحررون الوطن»[1].

هذه النصوص في شكلها نصوص وطنية وسياسية ولكنها لا تخلو من علامات فضائية هذه العلامات الفضائية التي بدأت تتضح للصغير والكبير في هذا البلد العزيز الفوارق الواضحة بين جنسين مختلفين في هذا البلد.

ومع تقدمنا في الرواية تظهر لنا معالم فضائية دينية بين هذا مسلم يقصد المسجد و ذاك مسيحي يقصد الكنيسة «ثم وجه أنظاره نحو روني فرآه يبتسم. كان قميصه مفتوحا على صدره ، وكانت أصابعه تعبث بصليب صغير في رقبته . وبصق مراد اشمئزازا وهو يرى الأصابع تعبث بالصليب . لقد رسخ في ذهنه بأن عالم الصليب هو عالم الفكر والقتل. إنه يشعر بأنه له لونا خاصا هو اللون الرمادي المصهور .واقد تعود أن يشيح بوجهه عن الصليب الهائل المنصوب في جانب من الكنيسة التي تقوم في أعلى الحي . كم يكره تلك العجوز التي تطل كل صباح من أحد نوافذ الكنيسة... كان ينشد مع أطفال الحي أمام منزل نوربير ذلك الاسباني المغتر: «تحيا النجمة، يسقط الصليب»[2].

إن هذا النص يبين لنل بجلاء الفضاء الديني المختلف بين مسلم وغير مسلم، ولا أعتقد أن هذا الصراع موجود بين الأديان في حد ذاتها بقدر ما هو موجود بين ذلك الدخيل الذي كان سببا في نشأة هذا الكره الديني بين الكبار و الصغار من خلال تحويله مساجد تابعة للأهالي والأوقاف الإسلامية إلى كنائس للمعمرين، ويرجع كذلك إلى اضطهاد المستعمر للحرية الدينية في الجزائر لكل ما هو غير مسيحي حتى وإن

[1]- ط.ظ، ص 21 – 22.
[2]- ط.ظ، ص 27.

كانت اليهودية لم تتعرض في الجزائر إلى ما تعرض له الإسلام بسبب أن اليهود كانوا طرفا مساندا ضمنيا أو علنيا للاستعمار الفرنسي بالجزائر.

وليس بوسعنا في هذه المذكرة أن نعدّد كل الأحياز الفضائية النقيضية أو الاستئناسية ونحوهما مما جاء في هذه الرواية ولكن كل ما يمكن قوله أنّ روايتنا تكرّس كل فضاءاتها «في اتجاه هندسي واحد مشكل بأشكال مختلفة لكنها كلها تنطلق من الأدنى الذي ترمز به إلى المادة والتمرد على الثورة ومسالمة المحتل إلى الأعلى الذي ترمز به إلى المثل والفضائل الروحانية الممثل في الثوار من أجل تحرير الوطن، ولتُغَلّبَ الرواية الروح على المادة وتعمم الروح الفضائية الجماعية على كل السكان نجدها إن فشلت في هزم الأدنى بالقوة تتحايل عليه بالتوعية السياسية وبث الروح الوطنية الجماعية من خلال نسق حياتي يقارب بين الفضاءات المتلونة»[1].

وهكذا تتسم الرواية «في عرض فضاءاتها وتوزيعها على طول المسافة في اتجاه علوي واحد، أي من هنا إلى هناك دائما سواء بالذوق أو بالإرادة أو التعنيف أو أية وسيلة ثورية مشروعة حتى تبلغ ذروتها في قمة جبل الأوراس»[2]. حيث بين ذلك على لسان بطل الرواية «وأخيرا قرَّ رأيه على أن يسميها الباخرة «الجبل» ثم تدارك نفسه وقال: إن هذا الإسم وحده لا يكفي بل إنه غير معبر. ولماذا لا يضيف إليه كلمة الأوراس ويصير الإسم «جبل الأوراس».. كان بالطبع يعلم أن هذا الإسم سيروق للجميع بما في ذلك جوزي. وسرعان ما ابتدره أحمد بقوله: «إننا سنكون شركة بواخر

[1]- دراسة سيميائية ودلالية للرواية والتراث، د. عبد الجليل مرتاض، ص 155.
[2]- المرجع نفسه، ص 155.

«القيروان وجبل الأوراس»، ولكننا في حاجة إلى باخرة حربية لتقوم بالحماية فمن يريد الاشتراك معنا؟.وجاءت أصوات الأطفال كلها تريد الانضمام»[1].

والتساؤل: هل يمكن لكل طفل في مثل سن مراد أن يصعد الجبل؟ يبدو أن مراد كان يقوم بما يمكن أن نسميه وظيفة تعويضية، لأن مراد كان مولعا –كما تبين لنا الرواية في أكثر من موضع – بالصعود على سطوح المنازل ليتطلع منها إلى الجبل الحقيقي. ألم تقل الرواية: «شد صديقه من يده وصعد معه إلى السطح ولم ينتظر منه أن يتخذ لنفسه مكانا ثم يتساءل هل ينزل الآن من السطح ويجلس إلى جانب أمه كلا فالوقت لم يحن بعد»[2].

1-1) تحديد أهم المعالم الفضائية في الرواية:

كما سبق لي أن أشرت، وأنا أتحدث عن تحليل معالم فضائية، أنه لا يمكن القياتم بعملية إحصائية لكل الأحياز الفضائية التي وردت في مدونتنا هذه غير أن هذا لا يمنع من تشخيص نماذج منها عبر الرواية بين كل فينة وأخرى، والذي لفت انتباهي إلى هذه الفضاءات أن هناك أحيازا فضائية تغلب على الأخرى، فالأحياز النقيضية أو المتناثرة هي ما يكاد يسود هذه الرواية لأن النص الروائي من أوله إلى آخره في هذه المدونة يرتكز أساسا على البعد التنافري أكثر مما يدل على البعد التآلفي.

ويمكن لنا أن نحدد هذا الفضاء هنا من حيث التنافر والتآلف أن الفضاء التنافري تبدو معالمه بين حق ضائع مسلوب ومطالب بهذا الحق بأية تضحية وطنية

[1]- ط.ظ، ص 90 – 91.
[2]- ط.ظ، ص 75 – 76.

وشعبية كانت من أجل استرداده عملا بالقول الشائع: "ما أُخِذَ بالقوة لا يُسْتَرَدُّ إلا بالقوة"، ومن هنا فإن الرواية تجند شخوصها من كبار وصغار، وذكور، وإناث وكل الطبقات الوطنية من أجل استرداد هذا الحق، ومقابل هذا كانت هناك جنسيات استعمارية متعدّدة في هذا الوطن تتحد وتقاتل جادة على أن يسود الأمر كما كان عليه قبل بزوغ هلال ثورة التحرير المجيدة.

ورغم كثرة هذه المعالم الفضائية فإنها لا تخفي خفاءا غامضا على أي متلق ومتعامل مع هذه الرواية، ولعل أبرز ما ورد فيها من أحياز فضائية:

1) الصراع بين الأنا والآخر

هذه الظاهرة الفضائية الإبداعية الجميلة تسود روايتنا بين الصغار والكبار، بين الذكور والإناث، وتجسدها الأصوات الروائية المزدحمة في هذا النص، ومن الصعب أن تحصر كل هذه المعالم الدالة على هذا الصراع الجهنمي المبارك من الشعب وثورته والمُعَارَض والمندّد بع من الآخر أي كل دخيل من الدخلاء لذلك مثلاً العناد اللغوي الذي أراد المستعمر من خلاله أن يُرْضِخَ الجزائريين إلى لغته الفرنسية على حساب طمس ومحاربة اللغة العربية ولعل هذه الفقرات التي نثبتها هنا تدل على شيء مما نقول، إذ جاء في الرواية: "...كان البعض ممن يتحدث عن قرار خطير اتخذه المجاهدون وهو أن يكف أبناء الجزائريين عن تعلّم لغة العدو"[1]. وبعدما تفشى هذا القرار وسط الشعب بدأ الأطفال الجزائريون يتمردون عن تعلم هذه اللغة إمتثالا لقرار الثورة: "ثم تفطّن مراد إلى أن كبار الأطفال يوجدون كلهم خارج المدرسة لعلهم عقدوا العزم فعلاً على تطبيق

[1]- ط.ظ، ص 64.

هذا القرار، ودخل ساحة المدرسة الواسعة فأبصر بالتلاميذ منكمشين ناحية اليمين وبالمعلمين والمعلمات يحاولون تنظيم الصفوف دون جدوى"[1]. وهنا جعل مراد الذي لم يعلم بالقرار في بداية إصداره يتساءل "ما العمل الآن؟ هل ينظم إلى بقية التلاميذ أم ينفرد بنفسه؟ ظل البعض لحظات مستندا إلى شجرة الليمون التي تنبت وسط ساحة المدرسة... ثم أبصر بأحد التلاميذ الكبار ينتقل من جماعة إلى جماعة وهو يهمس ببعض الكلمات. وعندما اقترب من التلاميذ الواقفين بالقرب منه، سمعه يحثهم على عدم الدخول إلى الأقسام الدراسية والامتناع عن دراسة اللغة الفرنسية، ثم قال لهم: "إنه يجب الاكتفاء بدراسة اللغة العربية، أما الحصص المخصصة للغة الفرنسية فيجب مقاطعتها، وخفق قلب مراد خفقانا سريعا هذا ما كان ينتظره من المجاهدين فعلاً"[2].

وهنا تدخل الطرف الآخر (النقيض): "... أبصر مراد تلك اليهودية القميئة فوق المصطبة وهي توجّه إلى التلاميذ نظرات حاقدة... ليس هذا عجيبا فهي يهودية، ومراد يعرف ما ينطوي عليه هذا الاسم... كانت المعلمة تستند بكلتا يديها إلى إحدى الطاولات وتخاطب التلاميذ بصوت حاقد: "ولما لا تريدون تعلّم اللغة الفرنسية إنكم جهلة، لماذا هذا العناد"... ثم تقدّمت بين الطاولات وهي تنتهرهم بعنف وعندما اقتربت من مراد ورأت عبوسه صوبت نحوه سُبّابتها "لما لا تريد تعلم اللغة الفرنسية؟" وأحس لحظتها بالدماء تغادر وجهه كله ثم شعر بنظرات زملائه من التلاميذ تقع عليه وتحثّه على الامتناع عن الجواب، لكنه اندفع ... بقوله: "لأني لا أحب الفرنسية" ولم يكمّل جملته تلك حتى كانت صفعة قوية تنهال على خدّه فيسيل الدم من أنفه... ثم إن مراد قام من

[1]- ط.ظ، ص 64.
[2]- ط.ظ، ص 65.

مكانه واندفع نحو الباب... وتبعه التلاميذ وهم ينظرون بحقد إلى المعلمة التي وقفت بكماء لا تقوى على القيام بأي شيء[1].

وهكذا يستمر الصراع بين الأنا والآخر يجسّده بوضوح واضح الفضاء الروائي، فكيف لا ونحن نقرأ فيه مثلا أن مراد عندما بدأ يفهم بعض الحقائق في الحياة العادية أدرك على التوّ أن هناك فرقا –مثلاً- بين العرب والفرنسيين.

ويَعْنُفُ الفضاء الروائي عنفا متصاعدا قوياً حينما يتعلق الأمر بالدين الإسلامي "ومراد لا يرى غرابة في مثل هذا الأمر، روني مالطي وهذا يعني أنه واحد من الكفار كما قال له شيخ المسجد ذات يوم"[2].

2) الابتعاد:

نجد النفور والاشمئزاز يسود فضائنا الروائي كثيرا إذ مما جاء فيه: "لقد بلغه صباح يوم أن عائلتها (فتيحة: إحدى بطلات الرواية) سوف تنتقل إلى أعلى المدينة حتى تتفادى نقمة العساكر... لم يستمتع الأطفال بلعبهم طويلا، فقد خرج والد روني وانتهرهم ثم هدّد بإطلاق سراح كلبه الأسود إن هم لم يبتعدوا عن الزقاق"[3].

3) التآنس:

يلاحظ المتلقي أنه رغم غزارة الفضاء النقيض في الرواية إلا أنها بالمقابل لا تخلو من مظاهر تآنسية، وتآلفية سلمية جميلة، حتى لو تعلق الأمر بغير الجزائري "لم يكد

[1]- ط.ظ، ص 67 - 68
[2]- ط.ظ، ص 25.
[3]-ط.ظ، ص 33.

يخرج من السيت إلى فناء الدار حتى فوجئ بجنديّين سينغاليين يندفعان نحو الداخل... تقدم السينغاليان منه. كان أحدهما يبتسم وقد التمعت أسنانه البيضاء، بينما اندفع الآخر نحو السطح... وكم كانت دهشة مراد قوية عندما جعل الجندي السينغاليّ يسأله: "إذا ما كان يحفظ سوراً من القرآن الكريم... إذن هو سينغالي مسلم ! أجل هو مسلم ! فليست هناك ندوب في وجهه أما السينغالي الآخر فقد برزت عليه ندوب طفيفة إلى جانب عينه اليمنى... إزدادت دهشة مراد عندما رأى السينغاليّ يعيد إليه البطاقة الوردية ويشير إلى رفيقه بالذهاب، ووجد مراد نفسه مشدودا إلى الجندي السينغالي المسلم، فسرعان ما تحرّك في أثره وهو يصعد الزقاق مع رفيقه بخطوات متئدة، إنه مسلم ! إنه مسلم ! إندفع نحو البيت والفرحة ترتسم على وجهه الرعب كان قد زايله... وجلس بمحاذاة أمه وهو يهزها من كتفها اليمنى ويصيح: إنه مسلم يا أمي"[1].

وهكذا تتعدد المعالم الفضائية في روايتنا بأبعاد مختلفة لا حصر لها كالفضاء النقيض، والتآنس، والرغبة، والابتعاد، والفقر (الحاجة إلى)، والخوف والتخويف، والعداوة، والكره، والخداع، والانتقام، والقوة بل حتى الفضاء السحري: "حانت من مراد نظرة نحو شجرة الخروب النابتة على طرف الدرب فألفى عجوزا تدور حولها، وبين يديها كانون صغير يتصاعد منه البخور. وأدرك من توه أن العجوز جاءت إلى شجرة الخروب في أمر من أمور السحر فبصق على الأرض وحوّل نظرته عنها لشدّ يكره مثل هذه المناظر إنه يحاول دائما أن يعمل بنصائح شيخ المسجد الموجود بأعلى الحي لقد قال

[1]- ط.ظ، ص 79 – 80.

له مرارا بأن السحر كفر وهو لا يريد أن يكون كافرا فيذهب إلى النار. قبل أيام رأى إحدى العرافات تطرق باب دارهم، فصعد إلى السطح وبصق عليها"[1].

فهذا النص الروائي يوضح لنا الثقافة الجزائرية الشعبية إزاء هذه الفئات من المشعوذين والسحرة، ورغم الدين الحنيف ورغم تقدّم الطب العصري، ورغم التطور الجزائري للإنسان العربي بعامة فإن هذا النوع من الفضاء ميثولوجي لا يزال يهيمن على شرائح في مجتمعنا غير أن هذا الفضاء السحري الذي تشير إليه الرواية، -وهو حقيقة لا يمكن لأحد أن ينكرها-، كان إبان الاستعمار أكثر انتشارا منه اليوم. وهذا الفضاء السحري لم يوظفه الروائي مرزاق بقطاش هنا عبثا بل أراد من خلاله التوعية الشبابية وأن يبين لنا في ذات الوقت بأن الاستعمار وأدنابه كان يشجعون هذه الظواهر التي ما نزّل الله بها من سلطان حتى تشيع في المجتمع الجزائري، وخاصة الطبقات الشعبية والكادحة التي جهلها الاستعمار ليلهيه ويصرفه عن الهدف الأسمى ألا وهو تحرير هذا الوطن الذي في تحريره تحرير للعقلية الشعبية الجزائرية مما كان سائدا فيها من ظواهر ميثولوجية لا علاقة لها بحقائق الأشياء وطبائعها، بل هي تضلّل المجتمع وتنوّمه أو تخدره وهذا ما كان يهدف إليه المحتل إذ بدل أن يُغْدِقَ على الشعب بثقافة التنوير كان يشجّع ثقافة الجهل والظلام عسى أن يطول زمنه، ويبقى سلطانه على هذه الأرض، أرض ماسينيسا، ويوغورتا، والكاهنة، وعقبة بن نافع، وأبي مهاجر، والشيخ بوعمامة، والشيخ المقراني، والأمير عبد القادر، وعبد الحميد بن باديس،... ولكن أواه ! استيقظ الشعب من رقاده وأنشد "قسمًا":

---

[1]- ط.ظ، ص 18.

ليحرّرنّ هذه الربوع من شرقها إلى غربها ومن شمالها إلى جنوبها أو أن يستشهد دونها أصاغر عن أكابر.

الخاتمة:

وبعد هذا العمل المتواضع الذي صحبته، وصحبني، طوال هذه القراءة النقدية التحليلية لرواية "طيور في الظهيرة" للكاتب الجزائري 'مرزاق بقطاش'، وصلت إلى استخلاص نتائج متواضعة، من أبرزها:

1) الفضاء الموظف في الرواية هنا، يشعر المتلقي ببعد مكاني محدّد.
2) يمثل الفضاء في رواية بقطاش نوعا مما يسمى عدولاً أو انزياحا في النقد الجديد.
3) ينطلق الفضاء أو يبنى بدئا من التشخيص (حيث يعتمد على ذكر أسماء أماكن، وأعلام، ومؤسسات، وأحياز طبيعية، وأسماء أشجار،...) إلى التجريد.
4) يعتمد الفضاء الروائي في روايتنا اللغة المباشرة أو الحسّية دون مبالاة كثيرة بالمجازاة اللغوية والأساليب البلاغية القوية.
5) الفضاء الروائي في مدونتنا فضاء مفتوح في متناول المتلقين.
6) يتميز فضاء هذه الرواية على رسم المساحات والأبعاد بين شخوصها.
7) يسود روايتنا بين الفينة والأخرى سمات فضائية تتحول من براءة لسانية تواصلية قصدية إلى دلالات سيميائية مفعمة برموز تتعارض مثنى مثنى، وثُلاثَ ثُلاث:
   - ✓ عال/منخفض = قيّم / غير قيّم.
   - ✓ قريب/ بعيد = حبيب/عدو
   - ✓ وطني/مسلم/عربي = أجنبي /كافر / أوروبي
8) تتميز روايتنا بظاهرة فضائية عامة من بدايتها إلى نهايتها يمكن تسميتها بالفضاء النقيض:
   8-1) الخداع / الوفاء

2-8) العداوة / الكره

3-8) النفور / الاستئناس

4-8) الرغبة / الإعراض

5-8) المسجد / الكنيسة

6-8) الفرنسية / العربية

7-8) الاعتقاد بالسحر / الاستهزاء به،... إلخ

هذا إلى جانب نتائج جزئية أخرى أغفلت عن ذكرها في هذه الخاتمة لاعتقادي أن ما ذُكر منها قد ينمّ عن سائرها.

والله ولي التوفيق، وبه أستعين، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

قائمة المصادر و المراجع

❖ القرآن الكريم

(أ) قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:

(1)الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو داسكال، ترجمة مجموعة من الأساتذة المغربيين، 1987، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

(2) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار المعارف، مصر، د.ت.

(3) أساسيات علم النفس التربوي، محيي الدين توق وعبد الرحمن عدس، دار جون للطباعة والنشر ، 1984، الأردن.

(4) أسس علم النفس التربوي، الازيرجاوي فاضل، وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل، 1991، دار الكتب للطباعة والنشر الموصل.

(5)أصول اللسانيات الحديثة، كالر:فرديناند دي سوسير، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية،الطبعة الأولى، 2000، الدقي القاهرة.

(6) إضاءة النص، اعتدال عثمان، دار الحداثة، الطبعة الأولى، 1988، بيروت.

(7) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، بيروت.

(8) تاريخ موجز للزمان، ستيفن هوكنج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، القاهرة.

(9)التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: عادل أنور خضر، دار المعرفة، ط 1، 2007/1428، بيروت.

(10)تعليم التفكير مفاهيم وتطبيقاته، جروان فتحي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عمان الأردن، 2002.

(11)تعليم التفكير مفاهيم وتطبيقاته، جروان فتحي، دار الكتاب الجامعي العين، ط1، 1999، الإمارات العربية المتحدة.
(12)تعليم التفكير، إبراهيم الحارثي، مكتبة الملك فهد الوطنية ، 1999، الرياض.
(13)التفكير "الأسس النظرية والاستراتيجيات"، حبيب مجدي، مكتبة النهضة المصرية، 1996م، القاهرة.
(14)التفكير في الإسلام، أحمد الشيخ الباليساني، دار الحرية للطباعة، 1989، بغداد.
(15)جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسين الأزدبي البصري، طبعة جديدة بالأوفست، مكتبة المثنى، بغداد.
(16)الحصاد، عبد الحميد جودة السحار، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
(17)درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العلي، دار توبقال للنشر، طبعة الثانية، 1986، الدار البيضاء، المغرب.
(18)الشارع الجديد، عبد الحميد جودة السحار، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
(19)صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر: دار أفريقيا الشرق، ط 1، 2002، الدار البيضاء.
(20)طريقة لتوليد الأفكار الإبداعية، الحمادي علي، دار أبن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 1999، بيروت، لبنان .
(21)عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، دار ثالا، الجزائر ، طبعة 2002.
(22)علم النفس التربوي وتطبيقاته، البيلي محمد عبد الله وعبد القادر والصمادي، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، ط1، 1997م، الإمارات العربية المتحدة.

(23)العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة العامة للكتاب، 1998.
(24)القارئ والنص: العلامة والدلالة، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، القاهرة.
(25)القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، 2007، بيروت، لبنان.
(26)لسان العرب، ابن منظور، الطبعة 1994/3، دار صادر، بيروت.
(27)لسان العرب، ابن منظور، الطبعة الثالثة، 1994م، دار صادر، بيروت.
(28)ما هي السيميولوجيا ؟، برنارتوسان، ترجمة محمد نظيف.
(29)مبادئ في اللسانيات، خولة طالب الإبراهيمي، دار القصبة للنشر ، 2000، الجزائر.
(30)محاضرات في اللسانيات العامة، فرديناند دي سوسير، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة ط :1/1984 ، لبنان .
(31)المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المكتبة العلمية، المجلد رقم 01، المكتبة العلمية،د.ت، بيروت.
(32)معجم الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط : 3، 1984، بيروت .
(33)معرفة الآخر (مدخل إلى مناهج النقدية الحديثة)، عواد علي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت.
(34)المفهوم الحديث للزمان والمكان، ب. س. ديفيز، ترجمة: د. السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، القاهرة.

(35)مناهج البحث التربوي، داوود عزيز حنا وأنور حسين عبد الرحمن، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر ، 1990، بغداد.
(36)الموهبة والإبداع، طرائق التشخيص وأداوته المحسوبة، تيسير صبحي، دار التنوير للنشر والتوزيع، 1992، عمان.
(37)النصف الآخر، عبد الحميد جودة السحار، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
(38)نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، منشورات دار الآفاق الجديدة ط3، 1985/1405، بيروت.
(39)النقاب الأزرق، عبد الحميد جودة السحار، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
(40)وكان مساء، عبد الحميد جودة السحار، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

(ب) قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية الأجنبية

(41) Abdallah MDARHRI - ALLAOUI, «Le concept d'espace dans les théories du récit», in Imaginaire de l'espace. Espaces imaginaires, Casablanca, EPRI, 1988.
(42) Clefs pour la linguistique, George Moumin .collection seghers, librairie. Saint-le Rmain des pries, 1970.
(43) Comprendre la linguistique, sous la direction de Bernard Pottier, presses de Marabout, 1975 , Belgique .
(44) Costa , A. (1985) A Glossary of thinking Skills Developing Minds : A resource Book for Teaching Thinking . New York : Mc Graw.

(45) Cours de linguistique generale , F. Desaussure . Enag Edition, 1990, Alger.
(46) Cours de linguistique générale, de Saussure F., édition publié par Belly C. et Séchehaye A., critique par Tullio de Mauro, éd. Payot et Rivages, Paris, 1995.
(47) Dictionnaire de didactique des langues ; R. Gallisson / D.Coste. Hachette, 1976.
(48) Éléments de sémiologie :R Barthes, Communications n 4 , 1964.
(49) Encyclopédie Universalis.
(50) Françoise ROSSUM - GUYOM, Critique duroman, Paris, Ed. Gallimard, 1970.
(51) Georges PEREC, Espèces d'espaces, Paris ,Ed. Gallilé, 1974.
(52) Georges POULET, «Lecture etinterprétation du texte littéraire», in Qu'est-ce qu'un texte?.
(53) Guilford , J.P. and Fruchter B. (1978). "Fundamental statistics in psychology and Education" ,McG raw - Hall , Kogakusha , New york .
(54) Henri Mitterand, «Préface», in Denis Bertrand, L'espace et le sens, Paris Amsterdam, Ed. Hadès - Benjamins, 1985.

(55) J. ALEGRIA et autres, L'espace et le temps aujourd'hui, Paris, Ed. Seuil (Points), 1983.
(56) La philosophie des formes symboliques: Ernst Cassirer 1- Le langage, éd Minuit, 1972.
(57) La sémiologie de Lebnitz, Marcelo Dascal, Aubier Montagne,1978.
(58) Le langage, E Sapir éd Payot , petite bibliothèque, 1970.
(59) Michel Faucoult, cité par Henri LEFEBVRE ,in La production de l'espace.
(60) On meaning, selected writings in Semiotic theory, Tra : Paul J. Perren& Frank H. Gollins.
(61) Roland BORNEUF - Réal, Oulet, L'universdu roman, Paris, Ed. PUF., 1981.
(62) Torrance, E.p. (1974). “Torrance test of Creative Thinking”, Norms Technical, Manual.
(63) Umberto ECO, L'carspeciaux 156 "Times New Roman Euro"uvre ouverte, Paris, Ed. Seuil (Points), 1965,
(64) Uri Eisenzweig, «L'espace du texte et l'idéologie (propositions théoriques)», in Sociocritique (Claude Duchet etautres), Paris, Ed. Nathan, 1979.

(65) Voir, Jean Remy, «Espace et théorie sociologique», in Recherches sociologiques, Vol. VI, N° 3, Novembre 1975.

(ج) المجلات والدوريات:

(66)سلسلة عالم المعرفة (في نظرية الرواية)، عبد المالك مرتاض، العدد 240، كانون الأول، 1998، الكويت .

(67)في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، 1998، الكويت**.**

(68)مجلة الرواد، البحث عن الإشارات، جوناثان كيلر، ت: محمد درويش، العدد1، 1998.

(69)مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 03، 1988.

(70)مجلة العرب والفكر العالمي، بيرس أو سوسير، جيرالد لودال، ت: عبد الرحمن بوعلي، العدد3، 1988.

(71)مجلة المصطلح عدد: 1\2000 تصدر عن: مخبر تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية، جامعة تلمسان، (الجزائر).

(72)مجلة مركز البحوث التربوية "أثر الأنشطة الفنية في التفكير الابتكاري لدى طالبات المرحلة التأسيسية"، محمد محمود الحيلة، العدد التاسع عشر، السنة العاشرة، 2001 ، جامعة قطر.

(ج) المصادر الإلكترونية:

(73) مجلة «ألف» المصرية، الدار البيضاء، عيون المقالات، الطبعة الثانية، 1988. www.jehat.com.

(74)رومان ياكوبسون أو البنيوية الظاهراتية، المارهولنشتاين ، ت: عبد الجليل الازدي www.montada.echoroukonline.com.

(75)بنية النص السردي، حميد لحميداني،www.alfaseeh.com

(76)جمالية المكان في الرواية والقصة القصيرة، حسين علي محمد، مقال بالموقع الإلكتروني: http-www.aljzeera-nr-esceres-3f65/474bbc-4340-864d.

(77)مجلة فصول، (مقالة: الإبداع والحرية)، رمضان بسطاويسي محمد، www.ribatalkoutoub.com.

(78)الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، بشري موسي صالح، www.neelwafurat.com.

(79)النص لغة و اصطلاحا، خليل الموسى، جريدة الأسبوع الأدبي ، عدد 823 ، 2000، www.aljabriabed.net/n92-10amran.htm.

(80)علم أصول الفقه، عبد الوهاب خلاف، الزهراء للنشر و التوزيع ، ط 1، www.alhussain.sch.forurn.

(81)فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، www.dhifaaf.com.

(82)معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات "السيموطيقا"، دانيال تشاندلر، ترجمة: الدكتور شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديمية، www.alraimedia.com.

(83)بحار الأنوار، www.galshariqui.arabblogs.com.

(84)السيميائيات : موضوعها و تطبيقاتها، سعيد بنكراد، www.said.bengrad.net.

(85)السرداب رقم 2، يوسف الصائغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1997، www.adrafidae-aderafid/p13/9-2010htm.
(86)الشكل والخطاب، مدخل إلى تحليل ظاهراتي، محمد الماكري،www.chard.com
(87)مولاي علي و خاتم، الدرس السيميائي المغاربي، bu.univ-ouargla.dz.
(88)في رحاب الدعاء، محمد حسين فضل الله، www.arabic.bayynatorg.htm.
(89)تصنيف العلامات، تشارلز سندرس بورس : ترجمة : فريال جبوري غزول www.umummto.dz.

الفهرس

خطة البحث..... أ

مقدمة..... 01

الفصل الأول: السيميوطيقا والفضاء..... 07

تعريف مصطلح السيميوطيقا..... 07

مصطلح السيميوطيقا في منظور العلماء العرب..... 10

السيميوطيقا والسيميولوجيا والسيميائية..... 13

سيميولوجية دي سوسير..... 15

سيميوطيقا بيرس..... 37

الفرق بين دي سوسير و شارل بيرس..... 43

السيميوطيقا في منظور ميشال أريفي..... 49

الفضاء..... 51

الفصل الثاني: الفضاء الروائي والإبداع..... 57

تعريف الإبداع..... 57

الفضاء في الرواية..... 87

المكان..... 102

الفصل الثالث: قراءة سيميوطيقية للفضاء في رواية "طيور في الظهيرة".... 111

تحليل المعالم الفضائية للرواية..... 111

تحديد أهم المعالم الفضائية في الرواية..... 117

خاتمة..... 124

قائمة المصادر و المراجع..... 126
الفهرس..... 135

ملخص:

حاول هذا البحث معالجة السيميوطيقا والفضاء الروائي والإبداع بشكل عام حسب "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش كرواية نموذجية والتي تطفح باحياز فضائية أبعد من أن تكون مجرّد أمكنة ضيّقة تدل على شوارع، وبيوت وأسواق، ومقاهي، وموانئ، وغابات، وملاعب. وعلى هذا الأساس تم تحليل بنية الرواية من خلال قراءة تطبيقية وتحليل سيميوطيقي للرواية استنتجنا منه مظاهر فضائية أخرى كالاستئناس، والرغبة، والابتعاد، والنقص إلى... والخوف، أو التخويف، وإلى فضاء العداوة، والكره، وفضاء الخداع، وفضاء الانتقام، وفضاء الصراع، والفضاء السحري أو الميثولوجي.

الكلمات المفتاحية: الفضاء الروائي، الابداع، بنية الرواية، الحيز الفضائي

Résumé :

Cette recherche a pour but l'analyse sémiotique du roman ainsi que l'espace et la créativité en général ; et en particulier le fameux roman «Oiseaux dans l'après-midi" pour Merzak Bakattash comme modèle narratif. L'étude pratique implique l'importance du roman au niveau des lieux qui dépassent la simplicité dans les rues, les maisons, les marchés, les cafés, les ports et les forêts et les terrains de jeux. Sur cette base, la structure a été analysée par la lecture du roman pour une application et analyse Sémiotiques. Nous avons conclu des phénomènes spatiaux comme le désir, l'éloignement, la peur, l'intimidation, et à l'espace de l'hostilité et la haine, le mensonge, et l'espace pour se venger, et les conflits d'espace, l'espace magique ou mythologique.

Mots clés : espace narratif, créativité, la structure du roman, l'espace limité

Abstract :

This research aims at semiotic analysis of the novel as well as space and creativity in general, and in particular the famous novel "Birds in the afternoon" to Merzak Bakattash as narrative model which involves the practical study. The latter sheds light on the importance of the novel in places beyond the simplicity like the streets, houses, markets, cafes, harbors and forests and playgrounds. On this basis, the structure was analyzed by reading the novel for a semiotic application and analysis. We concluded some of the spatial phenomena such as desire, distance, fear, intimidation, and the space of hostility and hatred, deceit, and space to revenge, and conflicts of space, magical or mythological space.

Keywords: narrative space, creativity, novel structure, limited space

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة تلمسان

كلية الآداب واللغات

تخصص النقد العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق

ملخص مذكرة الماجستير

بعنوان:

قراءة سيميوطيقية للفضاء الروائي في الجزائر "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش نموذجا

من إعداد الطالبة:

مرتاض سمية

تحت إشراف:

أ.د. محمد بلقاسم

السنة الجامعية: 2012- 2013 م

بعد تفكير و تردّد طويلين ظهر لي أني أتجه هذا الاتجاه و أعني به محاولة قراءة العالم الروائي في الجزائر، و لما كان هذا غير ممكن لبحث في مثل هذه المرحلة من الدراسات العليا تبين لي أن أقتصر على قراءة محددة للفضاء الروائي من الناحية السيميوطيقية لهذا الفضاء الروائي في الجزائر و بعد قراءتي لأكثر من رواية وقع اختياري على رواية « طيور في الظهيرة » للروائي الجزائري مرزاق بقطاش.

و قد يتساءل متسائل ، و من حقه ذلك ، لماذا « مرزاق بقطاش»؟ و لماذا «طيور في الظهيرة» بالذات ؟

و حتى أكون صادقة بيني و بين نفسي و بين المتلقي فإني لاحظت من خلال بعض الدراسات أنّ هذه الرواية إنتاج فضائي قصصي جيد يصلح لقراءة سيميوطيقية تطبيقية بالنظر لما فيه من أحياز فضائي هائل.

و بناء على ما أشير إليه في الفقرة أعلاه ، فإن هذه الرواية « طيور في الظهيرة» تشمل مجمل الأبعاد التي تساعد ، فيما أظن ، قراءة هذه و تسعفها من الداخل و من الخارج، و هما النقيضان اللذان سوف ينبني عليهما هذا البحث المتواضع ، أما الداخل فهو ذلك الطرف الجزائري المقهور الذي كان يئنّ تحت وطأة ذلك القهر و المنع و الكره و الانتقام و السجن و العذاب... و أما الجزائري فيتمثل في رجال الاستعمار و أدنابه، مما يجعل الفضاء الروائي في هذه الرواية يقوم أساسا على النقيض بين مواطن يريد حياة كريمة، وحرية في الحركة و الحياة كسائر العباد، و غرباء جاؤوا من أقصى الأمكنة يريدون أن يهيمنوا على هذا الفضاء و يكيفوه حسب مقاساتهم و سياساتهم القائمة على المصلحة و المادة و الاستغلال و الاحتقار .

و من ثمَّ فإني مقتنعة كامل الاقتناع بأنّ هذه الرواية بما فيها من شخوص وساردين و أحداث و انقلابات فجائية و محبة و كره و تآلف و تنافر ، تُعدّ بالنسبة لي نموذجا حيا يجسّد هذه القراءة السيميوطيقية التي لن تكون إلا نموذجا من نماذج أية علامة سيميوطيقية أخرى لسائر الفضاء الروائي في الجزائر .

المنهج :

من خلال العنوان المقترح لهذه القراءة ، أنه يدل على نفسه بنفسه بأنّ المنهج الذي سنتبعه هو منهج أقرب إلى ما يسمى بالمنهج البنيوي منه إلى أيّ منهج آخر ، لأنّ بعض المتنورين من الدارسين يرفضون أن يُضفوا مصطلح المنهج على السيميائيات و من هنا تجنبت إطلاق المنهج السيميائي على الرغم من أن كل قراءة لا تخلو من مظاهر منهجية أيّا كان نوعها و إلا كان عملنا أقرب إلى الخلط و التضارب منه إلى الاستقامة والوضوح .

و ما ألمح إليه في الفقرة السابقة سوف يرغمنا إرغاما على تعميق قراءتنا النظرية في كل المبادئ المنهجية المتعلقة بالتحليل البنيوي لعلي أستشف منه بعض الأدوات الإجرائية التي تساعدني على هذه القراءة الشائكة ، و هذا يقودني كذلك إلى النظر في قضايا لسانية معاصرة و خاصة ما يعرف بالعلامة اللسانية التي ستكون محور القراءة التطبيقية، لأنه ما من فضاء أو حيّز مكاني أو ثقافي أو اجتماعي أو سياسي ... إلاّ و يُعَدّ علامة سيميوطيقية سواء أكانت لسانية أم سيميوطيقية .

خطة البحث :

و بعد جزر و مدّ و مراجعة أستاذي المشرف انتهيت إلى إتباع الخطوات الآتية في بحثي الذي ارتأيت أن أقسّمه إلى ثلاث فصول ممهدة بمقدمة ومذيّلة بخاتمة و فهرس للمصادر و المراجع و فهرس تفصيلي لمواد البحث .

سأحاول أن أعالج في الفصل الأول السيميوطيقا والفضاء الروائي والإبداع بشكل عام دون التقيد و حسب بهذه الرواية النموذجية. ارتأيت بمعية أستاذي المشرف أن يكون عنوان الفصل الأول "السيميوطيقا والفضاء" وحاولت أن أعالج فيه تعريفا عاما لمصطلح السيميوطيقا كما ظهرت تاريخيا وإيكونيا لدى 'شارل ساندرس بيرس' الفيلسوف الأمريكي ثم عرجت على الإشارة إلى مصطلح سيميوطقي أو سيميائي في منظور العلماء العرب مقارنة هذه الكلمة بنظيرتيها السيميولوجية والسيميائية، وهل هذه المصطلحات الثلاثة مصطلح واحد وما عداه عبارة عن ترادفات أم كل مصطلح من المصطلحات الثلاث له مدلوله اللساني والنقدي والإشاري؟ وهنا تعرّضت إلى السيميولوجيا عند العالم اللساني "فرديناند دي سوسير" الذي يعتبر اللسانيات تنضوي تحت السيميولوجيا أي يعتبر كل علامة سواء كانت لغوية أو إشارية إلا وهي ذات طابع سيميولوجي، حتى وإن كان بعض اللسانيين الغربيين المحدثين لا يشاطرونه هذا الرأي متسائلين: كيف نضع ما هو لغوي صوتي تحت ما هو إشاري غير صوتي؟ حتى وإن كان للرجل نسبة كبيرة من الصواب فيما اتجه إليه ما دام ثمة وقائع وتواصلات بشرية لا تستغني عن الإستنجاد بإشارات غير لغوية، وفي الوقت نفسه حاولت أن أشير إلى بعض الفوارق المعرفية والمصطلحية بين 'شارل ساندرس بيرس' و'فرديناند دي سوسير' معرجة على مفهوم

السيميوطيقا في منظور 'ميشال أريفي' خاتمة إياه بالإشارة إلى الحد اللغوي والإصطلاحي للفضاء في الرواية أي الحيز الفضائي.

و أما الفصل الثاني فإني سأجتهد فيه لتحليل بنية الرواية التي اتخذتها مدوّنة لعملي، في حين أنّي سأحاول أن أُقْدم على القراءة التطبيقية من خلال التحليل السيميوطيقي للرواية، و أعتقد أنّ الفصلين الأول و الثاني لا يُعْتَبران من الفضلات بل هما فصلان أساسيان لأنه لا يمكن الدخول مباشرة إلى العمل التطبيقي دون أن أدخل هذا العمل من أبوابه الواسعة لا من نوافذه ، وليست هذه الأبواب إلا ما جدّ من نظريات في المجال السيميوطيقي والفضاء الروائي والمجال الإبداعي وقضايا لسانية معاصرة ذات صلة وثيقة بروايتي بل سأستوحي أدواتي الإجرائية لهذه القراءة التي أتصورها قراءة قيّمة دون الرجوع إلى هذه الخلفيات اللسانية المعاصرة. فقد حاولت أن أدرس فيه ما ارتأيت أن أطلق عليه أو أعنونه "الفضاء الروائي والإبداع" هذا الفصل الذي حاولت أن أشير إليه إلى تعريف الإبداع لغة واصطلاحاً ثم أثنّي فيه الحديث عن الفضاء في الرواية، والفضاء النصي وخاصة ما يسمى بالمكان، وهنا طرحت أمامي مشكلة التحديد المصطلحي للفضاء والمكان، ومما فهمته فهما متواضعا أن الفضاء أعم والمكان أخص بمعنى أن الفضاء أوسع وأشمل من المكان وهذا ما لاحظته في رواية "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش هذه الرواية التي تطفح بأحياز فضائية أبعد من أن تكون مجرّد أمكنة ضيّقة تدل على شوارع، وبيوت وأسواق، ومقاهي، وموانئ، وغابات، وملاعب،...

وأما الفصل الثالث الذي رأيت أن أسمه بعنوان "قراءة سيميوطيقية للفضاء في رواية طيور في الظهيرة" حاولت أن أتطرق فيه إلى بنية الرواية من حيث الغرض الذي ساد فيها أو شملته، ثم انتقلت إلى التحليل السيميوطيقي للرواية، هذا التحليل الذي

ركزت فيه إلى تنافرات وائتلافات وإلى فضاءات نقيضية أو رغباتية مثلما حاولت أن أعالج مظاهر فضائية أخرى في الرواية كالاستئناس، والرغبة، والابتعاد، والنقص إلى... والخوف، أو التخويف، وإلى فضاء العداوة، والكره، وفضاء الخداع، وفضاء الانتقام، وفضاء الصراع، والفضاء السحري أو الميثولوجي.

الصعوبات:

لا أريد أن أزكي نفسي وأنا طالبة باحثة مبتدئة لأدعي أنني قد استوعبت كل المراجع و المصادر التي تناولت الموضوع من قريب أو من بعيد وذلك بسبب صعوبة الحصول على كل المراجع التي أعتقد أن بعضا منها قد فاتني وخانني البحث والتنقيب والاتصال بالحصول عليها آملة أن أتنافي هذا النقص في المصادر والمراجع فيما بقي لي من مسار طويل في ايطار هذا البحث.

وفي نهاية البحث ذيّلت الموضوع بأبرز النتائج التي توصّلت إليها ومع ذلك فإني لا أدعي أنني قد استوفيت الموضوع حقّه ولكني لم أقصر اجتهادا فيما حاولت أن أقف عليه وأصل إليه.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر أستاذي الفاضل الدكتور "محمد بلقاسم" الذي رعاني ورعا هذا البحث منذ كان وليدا إلى أن استوى على عوده وظهر بما هو عليه مثلما أشكر كل من قدّم إليّ يد المساعدة في الموضوع يتقدّمهم والدي الذي جعل مكتبته الزاخرة تحت إرادتي والتي كانت خير زاد وعون لي.

ولا يسعني أيضا إلا أن أقول فإن أصبت ووفقت ضمن الله عز وجل وإن أخطأت فمن نفسي، ولا حول ولا قوة إلا بالله.

يدور الفصل الأول حول:

5) الفضاء كمعادل للمكان (الفضاء الجغرافي).
6) الفضاء النصي.
7) الفضاء الدلالي.
8) الفضاء كمنظور أو رؤية.

يعتبر المفهومين الأول والثاني "مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي" في حين أنه يعتبر المبحث الثالث مبحثا يعود "إلى موضوع الصورة في الحكي" والمبحث الرابع هو "زاوية النظر عند الراوي"، والحال أن التماس مع مباحث أخرى لا يعني انضغام الفضاء كمفهوم بهذه المباحث، بل أن الأمر يتعلق فعلا بمكونات حقيقية للفضاء الروائي تمكن لحميداني من ضبطها وحصرها بدون أن يتمكن من تسميتها باسمها الحقيقي كمكونات فضائية.

الدكتور عبد المالك مرتاض باحثا جزائري يؤثر مصطلح الحيز على الفضاء، فالحيز في نظره "ينصرف إلى النتوء والثقل والحجم والوزن والشكل، أما معنى الفضاء في نظره يجري في الخواء والفراغ".

تفضيل الباحث لمصطلح الحيز بدلا من مصطلح الفضاء موفق، وقد استعان بتعريف قريماس بخصوص مصطلح الحيز: "هو الشيء المبني، المحتوي على عناصر متقطعة، انطلاقا من الامتداد المتصور، هو، على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة".

ويحرس الباحث على "الوصف" لتحقيق الحيز في قوله: "كما أنه من العسير ورود الحيز منفصلا عن الوصف، حتى إذا سلّمنا بإمكان وروده خاليا من الوصف فإنه حينئذ يكون كالعاري، فالوصف يمكن الحيز من أن يتبوّأ، فيتخذ بذلك مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى مثل اللغة والشخصية والزمان".

من خلال ما يؤكده المؤلف في هذا الصدد نرى أن هذا الأمر بديهيا وعاديا، لا يحتاج إلى تأكيد.

أما محور الفصل الثاني فكان حول الإبداع لغة ابتداء الشيء أو صنعة على غير مثال سابق، إذ جاء تعبير (بديع السموات والأرض) في القرآن الكريم في كل من سورتي؛ البقرة والأنعام «بديع السموات و الأرض و إذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون» وقوله تعالى : « بديع السموات و الأرض أنّى يكون له ولد و لم تكن له صاحبة و خلق كل شيء و هو بكل شيء عليم ». و فسرت كلمة "البديع " بالمحدث العجيب. و البديع : مبدع، أي أن الله سبحانه و تعالى خالقها و مبدعها، فهو الذي أنشأها على غير مثال سابقو جاء في القاموس المحيط : بدعة ،يبدعه بدعا ؛ أي: بدأه و أنشأه واخترعه على غير مثال سابق.

كما نعثر على لفظة "إبداع" في اللغة الإنجليزية (Creqtivity or Creqtiveness) مشتقة من كلمة " الخلق " (Creqtion) و الفعل (يخلق) (create) أصله اللتيني (creare) و معناها : يخرج إلى الحياة أو يصمم أو ينشأ أو يخترع أو يكون سببا .

تحليل المعالم الفضائية لرواية "طيور في الظهيرة" هو ما احتواه الفصل الثالث

من خلال المقدمة التي كتبها الروائي الجزائري المرحوم "الطاهر وطار" لرواية «طيور في الظهيرة » لمرزاق بقطاشي تبين لنا لمحات من المعالم الفضائية في هذه الرواية فالكاتب "الطاهر وطار" الذي ليس له حضور نقدي موثق في الساحة النقدية الجزائرية دلت مقدمته هذه على أنه لا يخلو ما حبّره هنا من آراء نقدية فنية جميلة لهذه الرواية و لكن ما يهمنا من هذه المقدمة ما له علاقة بموضوعنا حيث ذكر "الطاهر وطار" فضاءات في مقدمته منها: الريف، والمدينة، والأزقة، والمقهى، والساحة العمومية، والدور ملمحا من خلال هذه الفضاءات ما ذكره في روايته «الزلزال» و ما جاء عند «عبد الحميد بن هدوقة»في روايته «ريح الجنوب» و «نهاية الأمس» بل عرج أيضا على ذكر حتى على أسماء جبلية و نوّه بشكل خاص بمرزاق بقطاش من خلال الشخوص الذين جعلهم يتحدثون من سطوح المنازل و من شرفاتها و كيف أنهم بدأوا يكسرون الزجاج بالحجارة وبالكرة و يهرولون خلف شرائح من المجانين و السكيرين و يذهبون إلى البحر و الغابة وأماكن عمومية أخرى علما بأن هذه الرواية هي الرواية البكر للكاتب "مرزاق بقطاش" و مع ذلك أعجب بها الروائي "الطاهر وطار" أيّما إعجاب مشيدا بها و مشجعا إياه على المضي قدما في هذا المجال الإبداعي الرائع و ذلك ما كان بالنسبة لبقطاش.

وبعد هذا العمل المتواضع الذي صحبته، وصحبني، طوال هذه القراءة النقدية التحليلية لرواية "طيور في الظهيرة" للكاتب الجزائري 'مرزاق بقطاش'، وصلت إلى استخلاص نتائج متواضعة، من أبرزها:

9) الفضاء الموظف في الرواية هنا، يشعر المتلقي ببعد مكاني محدّد.
10) يمثل الفضاء في رواية بقطاش نوعا مما يسمى عدولاً أو انزياحا في النقد الجديد.
11) ينطلق الفضاء أو يبنى بدئا من التشخيص (حيث يعتمد على ذكر أسماء أماكن، وأعلام، ومؤسسات، وأحياز طبيعية، وأسماء أشجار،...) إلى التجريد.
12) يعتمد الفضاء الروائي في روايتنا اللغة المباشرة أو الحسّية دون مبالاة كثيرة بالمجازاة اللغوية والأساليب البلاغية القوية.
13) الفضاء الروائي في مدونتنا فضاء مفتوح في متناول المتلقين.
14) يتميز فضاء هذه الرواية على رسم المساحات والأبعاد بين شخوصها.
15) يسود روايتنا بين الفينة والأخرى سمات فضائية تتحول من براءة لسانية تواصلية قصدية إلى دلالات سيميائية مفعمة برموز تتعارض مثنى مثنى، وثُلاث ثُلاث:
   - ✓ عال/منخفض = قيّم / غير قيّم.
   - ✓ قريب/ بعيد = حبيب/عدو
   - ✓ وطني/مسلم/عربي = أجنبي /كافر / أوروبي
16) تتميز روايتنا بظاهرة فضائية عامة من بدايتها إلى نهايتها يمكن تسميتها بالفضاء النقيض:

8-1) الخداع / الوفاء

8-2) العداوة / الكره

8-3) النفور / الاستئناس

8-4) الرغبة / الإعراض

8-5) المسجد / الكنيسة

8-6) الفرنسية / العربية

8-7) الاعتقاد بالسحر / الاستهزاء به،... إلخ.

هذا إلى جانب نتائج جزئية أخرى أغفلت عن ذكرها في هذه الخاتمة لاعتقادي أن ما ذُكر منها قد ينمّ عن سائرها.

والله ولي التوفيق، وبه أستعين، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.