الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة –
قسم اللغة والأدب العربي

# تطبيقات السيميائية في الرواية العربية
# "ليلة لا تقبل الأسئلة للعربي هامل" أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
✓ مخازنية كنزة
✓ عامر خولة

إشراف الأستاذ:
زرقي إبراهيم

لجنة المناقشة

| الأستاذ | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| عبد القادر خليف | أستاذ مساعد أ | جامعة تبسة | رئيسا |
| إبراهيم زرقي | أستاذ التعليم العالي | جامعة تبسة | مشرفا ومقررا |
| صبرينة بوقفة | أستاذ مساعد ب | جامعة تبسة | عضوا مناقشا |

السنة الدراسية: 2019–2020

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر و عرفان

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا في إتمام هذا البحث العلمي والذي ألهمنا الصحة والعافية والعزيمة.

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ: زرقي إبراهيم الدكتور المشرف، على كل ما قدمه لنا من توجيهات ومعلومات قيّمة ساهمت في إثراء موضوع دراستنا في جوانبها المختلفة.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة وكافة أساتذتنا الكرام.

# إهـداء

إلى من أفضلها على نفسي ولمَ لا فلقد ضحت من أجلي ولم تدخر جهدا في سبيل إسعادي على الدوام

ووضعتني على طريق الحياة وجعلتني قوية وراعتني – أمي الحبيبة –

نسير في دروب الحياة ويبقى من يسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه

صاحب الوجه الطيب والأفعال الحسنة والفكر المُستنير فلمْ يبخلْ عليّ طيلة حياتي

– والدي العزيز –

إلى أخواتي الغاليات إلى كل من كان لي عضدا وسندا في هذا البحث وفي مساري الدراسي

إلى أصدقائي ومعارفي الذين أحبهم وأحترمهم

إلى أساتذتي في الجامعة

إلى كل من عرفتهم يوما ومروا بحياتي أهديكم هذا العمل داعية المولى عز وجل أن يطيل في أعماركم ويرزقكم بالخيرات

كـنـزة

# إهـداء

إلى صاحب السيرة العطرة والذكر الحسن
فلقد كان له الفضل في بلوغي التعليم العالي
– والدي الغالي - طيَّب الله ثراه وأسكنه الجنة
إلى من لها الفضل في وجودي وفلاحي في الدنيا – أمي الغالية –
إلى زوجي ورفيق كفاحي في مسيرة الحياة
إلى أطفالي
إلى أصدقائي وإخوتي وكل من ساندني يوما
إلى أساتذتي في الجامعة أهديكم هذا العمل راجية المولى عز وجل أن يحفظكم ويرعاكم

# خـولــة

# مقدمة

# مقدمة

الرواية من أهم الفنون النثرية، إذ لها تأثير كبير في المجتمع حيث تتحدث عن المواقف وتجارب البشرية في زمان ومكان معين، وتعطينا عبرة ونصيحة أو درسا نستفيد منه.

إنها وحيٌ من الخيال تجسد الهوية الوطنية والأحكام الفردية والإبداع، لذا اتجه اهتمام النقاد والدارسين إليها كفن جدير بالدراسة والتحليل والتمحيص، وجلبت اهتمام القراء بمختلف أعمارهم ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية.

ولأن الرواية قد طغت مؤخرا على الساحة الأدبية واحتلت مساحة واسعة بين فنون الأدب الأخرى، فقد وقع اختيارنا على الرواية الجزائرية التي مرت في مسارها بعدة مراحل وصولا إلى الشكل الذي هي عليه اليوم، لذلك انتقينا رواية جزائرية معاصرة لأديب صاعد هو **العربي هامل** بعنوان: **ليلة لا تقبلُ الأسئلة** كرواية معاصرة لم تخضع بعد لأي دراسة من أي نوع.

وإذا كانت الرواية فنا يعكس الواقع والمجتمع فإن النقد هو بمثابة المرآة العاكسة لهذا الإبداع من خلال تسليطه الضوء على الأعمال الروائية ودراستها بطريقة علمية موضوعية بعيدة عن الذاتية، ولعل أهم الاتجاهات النقدية التي عنيت بالرواية هي الاتجاه السيميائي الذي ينطلق من استنطاق النص الروائي، وهو من الاتجاهات التي أثبتت نجاحها وحضورها في هذا المجال وأصبح علما مستقلا له قواعده وأسسه ومعاييره.

انطلاقا من هذا كان عنوان بحثنا: **تطبيقات السيميائية في الرواية العربية ليلة لا تقبل الأسئلة للعربي هامل أنموذجا.**

ليكون هذا العمل الروائي موضوع إشكاليتنا التي قمنا بصياغتها كالتالي:

- ما هي آليات الدراسة السيميائية ومقوماتها؟ وكيف يمكن تطبيقها على رواية ليلة لا تقبل الأسئلة؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات

- عمَّ تكشِف مقاربة عنوان الرواية سيميائيا؟

- ما الذي يعكسه المكان في الرواية من أبعاد سيميائية؟

- كيف تشكلت البنية الزمنية في الرواية؟ وما طبيعة الشخصيات التي كانت حاضرة في هذا العمل الروائي؟

وسيكشف هذا البحث بعد وصوله إلى إجابة عن هذه التساؤلات، عن مقدار ما تعكسه الرواية كفن أدبي من واقع المجتمع الجزائري في حقبة زمنية معينة وفي مكان معين.

وسيكشف أيضا عن تلك القدرة الفائقة للأدباء الجزائريين المعاصريين على توظيف الأماكن والأسماء والعناوين كدوال أو رموز معبرة تعكس حالة المبدع النفسية أو واقعه الإجتماعي أو السياسي أو ميوله ورغباته الدفينة، وقد كان من جملة الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذه الرواية كمدونة للبحث ما يلي:

- الرغبة في تسليط الضوء على عمل إبداعي لم يحظ بعد بالدراسة.

- فاعلية العنوان في الأعمال الروائية، ذلك أن قراءة النصوص عبر عناوينها لازالت ميدانا جديدا لبحث يحفز الدارسين لمقاربته.

- الأثر العميق الذي تتركه الأعمال الروائية على القارئ والباحث جماليا وأدبيا.

ومن الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها بحثنا:

- الكشف عن نجاعة المنهج السيميائي في مقاربة الأعمال الروائية وتحليلها.

- إبراز مدونة البحث إلى الوجود الأدبي النقدي من خلال محاولتنا النقدية لمقاربتها التي ستعد الأولى من نوعها.

وقد اعتمدنا حسب ما تقتضيه مجريات البحث تقسيم بحثنا إلى مقدمة وتوطئة وفصلين وخاتمة وملحق.

مهدنا في المقدمة للموضوع وطرحنا الإشكالية وأسباب اختيارنا للموضوع ثم تليها توطئة في علم السيمياء، وفصل نظري عنوناه مفاهيم في علم السيمياء قسمناه إلى مبحثين الأول في علم السيمياء العامة مفهومها واتجاهاتها بالتفصيل والثاني في السيمياء الأدبية ويتفرع إلى أبواب ثلاث: سيمياء العنوان، سيمياء السرد وسيمياء المكان بالتفصيل.

أما الفصل الثاني فقد كان تطبيقيا تطرقنا فيه إلى مقاربة للرواية من وجهة نظر الاتجاه السيميائي بدءا بسيمياء العنوان وما ينطوي تحتها من غلاف وصورة ولون وإهداء ومقدمة، تم سيمياء السرد بما فيها من زمن (استباق، استرجاع) وشخصيات ثم سيمياء المكان ومدلوله، وطبعا قمنا باختيار نماذج من الرواية خادمة لموضوعنا.

وأتبعنا هذين الفصلين بخاتمة تم فيها التطرق لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث، متبوعة بملحق تناولنا فيه سيرة ذاتية مختصرة للروائي وملخص عن الرواية من أجل تسهيلها للقارئ أو المطلع لاسيما أنها رواية حديثة عهد في مجال الساحة الأدبية.

ولأن كل بحث يقتضي منهجا علميا يقوم عليه ويكفل له الوصول إلى تحقيق نتائج في ختامه تتسم بالموضوعية والدقة فقد اعتمدنا المنهج السيميائي وطبقناه على المدونة.

اعتمدنا كذلك بعض آليات التحليل والوصف في الفصل النظري خاصة وبطبيعة الحال لا يمكن أن نكون قد انطلقنا من فراغ فقد كان لبعض المراجع دور هام في إعانتنا على هذا البحث كان أهمها:

- بنية النص السردي لـ: حميد لحمداني
- السيمياء العامة وسيمياء الأدب لعبد الواحد المرابط
- الرواية والعنف لشريف حبيلة.

وقد ساهمت هذه المراجع وغيرها في إنارة طريق هذا البحث، وكانت بمثابة مفاتيح ساعدتنا على ولوج نص المدونة.

وبطبيعة الحال وكما هو شأن كل البحوث فقد واجهتنا بعض العراقيل والصعوبات تمثلت فيما يلي:

- صعوبة المنهج السيميائي وصعوبة تطبيقه باعتباره منهجا حديثا.

- ضيق دائرة البحث وعدم القدرة على الوصول إلى المراجع والكتب نظرا للظروف الراهنة والحجر الصحي وما تعلق به من غلق للجامعات والمكتبات.

وبعد فالشكر مزجى خالصا للأستاذ الدكتور زرقي إبراهيم الذي تولى الإشراف على هذا البحث ومنحه من وقته وجهده الكثير، ولما خصنا به من توجيه وإرشاد، ولا نملك إزاء ما قدمه لنا إلا الشكر والدعاء له بأن يجزيه الله عنا خير الجزاء.

ونشير إلى أن هذا البحث ما هو إلا جهد المقل، وهو كأي جهد بشري يعتريه النقص والتقصير، فإن أحسنا فلله الحمد أولا وآخرا وظاهرا وباطنا، وإن كانت الأخرى فإننا نرجو الله ألا يحرمنا أجر الإجتهاد. وصلى الله وسلم على سيد الأولين والآخرين محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين.

# الفصل الأول

## (نظـــــــري)

## مفاهيم في علم السيمياء

**توطـئة:**

يمكن القول أن النصف الثاني من القرن العشرين هو عهد ظهور المناهج أو الاتجاهات الأدبية النقدية على اختلاف أنواعها ومدارسها، وقد تناولت تلك الاتجاهات النص الأدبي بالدراسة – كل حسب منظوره وتوجهه –، ويرتبط ظهور كل منهج منها بظروف معينة أحاطت بإنتاج النص الأدبي، فالإتجاه الاجتماعي مثلا في الجزائر ساد في عز السيادة الاشتراكية وارتبط بها.

ومن جملة هذه الاتجاهات نخص بالدراسة: الاتجاه السيميائي الذي ظهر أولا كعليم ثم اختص بدراسة الأدب.

« وقد أصبحت السيمياء حقلا معرفيا موسوعيا كالتاريخ والفلسفة وغيرها من الحقول المعرفية الشمولية التي عرفها الإنسان، وأضحى مفهوم العلامة السيميائية مفتاحا معرفيا لولوج كل مجالات البحث والدراسة، لما يتوفر عليه هذا المفهوم من قدرة على الوصف والتفسير والتجريد، ولما يوفره من إمكانات للفهم والتحليل »[1].

لقد تداخلت السيمياء مع العلوم والمعارف المختلفة وأصبحت هما لكل باحث ودارس في مختلف المجالات، فأصبح حصرها في مفهوم معين أمرا عسيرا جدا وليس بالهيّن.

« وإذا أردنا رصد المنحدرات التاريخية للممارسة السيميائية الراهنة فإن التاريخ لما أثار جدلا حادا في الدوائر العلمية إلى درجة أن الباحثين يرون أن التفكير في التاريخ المفهومي للنظرية السيميائية أمرٌ سابقٌ لأوانه »[2].

ويرجع هذا التردد والاضطراب لكثرة الأحاديث حول السيمياء وتعدد تعاريفها، وقد اتجه الباحثون إلى تحديد أصولها وضبط إشكالياتها رفعا للُّبس الناتج عن الاستخدام الخاطئ.

---

[1]– عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل**، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص09.

[2]– رشيد بن مالك: **مقدمة في السيمياء السردية**، كلية الأداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص05.

« والسيمياءُ العامة ليست مُعطى جاهزا وواضحا، إنما تحتاج أولا إلى معالجة خاصة تبحث في أسسها العامة حتى يتيسر ضبط وحداتها ورسم معالمها، وهذه مهمة ضرورية تفرض نفسها على الباحثين قبل أي حديث عن الفروع أو المباحث الأدبية داخل السيمياء »[1].

فالسيمياء علمٌ ذو طابع موسوعي، تستمد أسسها من النظريات اللسانية ، وترتبط بالنموذج اللغوي وتحتاج أولا لضبط مفهومها وإطارها قبل كل شيء.

هذا وتحتل السيمياء مكانة هامة ضمن المناهج النقدية – وإن كان البعض يعتقد أنها مجرد موضة – فهذا لم ينقص من شأنها كمنهج علمي في الدراسات الأدبية، منهجٌ لا يمكن التقليل من أهميته فيما يمكن أن يفتحه من آفاق جديدة ستسبر أغوار النص الأدبي وتنير مجاهله.

[1]- عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل**، مرجع سابق، ص11.

**المبحث الأول: من أجل تصور شامل للسيمياء العامة**

سنحاول رسم صورة واضحة ونسقية للسيمياء العامة، إذ رأينا الحاجة ملحة إلى تقديم فهم منظم حول هذا المجال، فقد ضمت السيمياء إليها العديد من المعارف والعلوم حتى صار عسيرا أن نميز ما هو سيميائي عن غيره، ثم إن السيمياء تطرح إشكالا حادا بعلاقتها بالألسنية، ويتمحور الإشكال حول من يتضمن الآخر؟ وبمَ يتجاوزه؟

وتعود أصول السؤال إلى الفيلسوف السويسري، فرديناند دوسوسير، الذي بشر في مطلع هذا القرن – بعِلم جديد هو السيمياء: « يدرس العلامات بمختلف أشكالها، وعدَّ اللسانيات فرعا منه »[1].

لقد دعا دوسوسير إلى الاهتمام بالعلامة لمنطلقات لغوية وإلى ما سمَّاه بعلم السيميولوجيا أو علم العلامات من خلال مفهومه للغة: « بوصفها منظومة من العلامات تعبِّر عن فكر ما مع تركيز دائم على العلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر اللغوية، كما قرر اعتباطية العلامة اللغوية بينما تقول السيميائية باعتباطية العلامة مما يمنح الدوال مدلولات لانهائية »[2].

فاللسانيات أثناء دراستها اللغة أدركت أن ذلك لا يتم ولا يتحقق إلا إذا وازتها أشكال تعبيرية أخرى شبيهة باللغة فظهرت إمكانية تصور علم عام يدرس جميع الأنساق الدلالية في المجتمع الإنساني هذا العلم هو علم السيمياء، ولأن اللغة أكثر الأنساق تعقيدا وارتباطا بالإنسان فقد تم الانطلاق من النموذج اللغوي.

ثم تطورت السيمياء بعد ذلك وصارت حفلا معرفيا مستقلا قرب المجالات المعرفية التي كانت متباعدة، وأصبحت نشاطا فكريا يسعى لإنتاج معرفة جمالية أدبية تتخذ من الدرس اللساني وعامة لها.

---

[1]– فرديناند دوسوسير: **محاضرات في الألسنية العامة**، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص27.

[2]– مرجع نفسه: ص87، بتصرف.

## 1/ مفهوم السيمياء:

### أولا: لغة:

بالرجوع إلى لسان العرب نجد:« السمة والسيماء والسيمياء وهي كلها تتمحور حول العلامة على صوف الغنم والعلامة توضع على الشاة، والأصل في هذه الكلمات، وَسْمى، إذ حولت الواو من موضع الفاء إلى موضع العين فصارت: سِوْمَى، ثم قلبت الواو ياءا لسكونها وانكسار ما قبلها فصارت سِيمَى ومنها استعملت، سيما وسيماء وسيمياء »[1].

والسيمياءُ في أغلب معاجم اللغة تعني العلامة أو الأثر أو الدليل وكل هذه المفاهيم إنما تتعلق بالدلالة.

فيذهب الجرجاني للقول إن « الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العِلْمُ بشيء آخر »[2] أي أنها العلامة المحيلة إلى شيء آخر.

ويذهب ابن فارس إلى أن : « الدلالة أصلٌ يدل على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، والدليل الأمارة في الشيء »[3].

ويقصد بذلك العلامة المميزة للشيء، والتي تميزه عن غيره، وتكون دليلا عليه.

في حين يؤكد أبو هلال العسكري في حديثه عن العلامة إلى أنه:« يمكن أن يستدل بها، أَقَصَدَ فاعلها ذلك أم لم يقصد، والشاهد أن أفعال البهائم تدل على حديثها وليس لها قصد إلى ذلك ... وآثار اللص تدل عليه، وهو لم يقصد ذلك، وما هو معروف في عرف اللغويين يقولون، استدللنا عليه بأثره وليس هو فاعل لأثره عن قصد »[4].

بمعنى أن العلامة أو السمة عنده – هي الأثر، مقصودا كان أم غير مقصود، وإن كان موضوع القصدية هو موضوع نقاش في الفكر السيميائي الفرنسي.

---

(1)- ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عن دار صادر، بيروت، لبنان، 1990، في مادة سَوْمَ، ص311، 312، بتصرف.

(2)- علي بن محمد الجرجاني: **التعريفات**، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1991، ص116.

(3)- أحمد بن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، ط1، تح: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، 1979، مادة، دل.

(4)- أبو هلال العسكري: **الفروق في اللغة**، ط4، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1963، ص13.

وعموما فالسيمياء لغة تعني الرمز أو العلامة الدالة على معنى لربط تواصل ما، « وتجمع كتب ومعاجمُ عدة على أن السيمياء هي ذلك العلم الذي يعنى بدراسة العلامات، وبهذا عرفها دوسوسير وآخرون، ويبدو أنَّ تعريف جورج مونان أوفى هذه التعريفات إذ يحدد السيمياء بأنها العِلمُ العام الذي يدرسُ كل أنساق العلامات التي بفضلها يتحقق التواصل بين النَّاس »[1].

فالعلامة أيا كانت تؤدي وظيفة التواصل، ويبدو أن أصل كلمة السيمياء عربيٌّ، وقد استوحاه علماء الغرب عن اللغة العربية، ونسبوه لأنفسهم، علما أن اللفظ العربيَّ سابقٌ عن الأجنبي بمئات السنين، إذ ورد لفظُ: السمة في القرآن الكريم في عدة مواضع نذكر منها:

**أولا**: قوله تعالى:« تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا »[2]، والمقصود أنّ هناك ما يميز هؤلاء القوم عن غيرهم فلا يسألون النّاس بل ويتعففون على حاجتهم.

**ثانيا**: في قوله تعالى:« وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ »[3]، أي هناك سيماتٌ أو علامات يُعرف بها هؤلاء الرِّجال تميزهم عن غيرهم.

**ثالثا**: في قوله تعالى:« وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ »[4]، أي يعرفونهم بمميزاتهم بعلامات تخصهم وتميزهم.

**رابعا**: في قوله تعالى:« سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ »[5]، أي هناك علاماتٌ تدل على أنّ هؤلاء القوم الوارد ذكرهم في القرآن الكريم يكثرون السجود بالرغم من أننا لا نراهم فالعلامات هي التي دلت على هذا الأثر.

**خامسا**: في قوله تعالى:« فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ »[6]، فهؤلاء المنافقون الذين يظهرون الإيمان ويخفون الكفر لا يدل ظاهرهم على أنَّهم كفَّارٌ، ولكن الله عز وجل يوجّهُ رسولَهُ الكريم إلى أن هناك علامات ودلائل على ما يخفونه من الكفر، ولحن القول هو إحدى تلك العلامات.

---

(1)– رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص10.

(2)– القرآن الكريم، برواية ورش، سورة البقرة، الآية 273.

(3)– القرآن الكريم، برواية ورش، سورة الأعراف، الآية 46.

(4)– القرآن الكريم، برواية ورش، سورة الأعراف، الآية 48.

(5)– القرآن الكريم، برواية ورش، سورة الفتح، الآية 29.

(6)– القرآن الكريم، برواية ورش، سورة محمد، الآية 30.

والملاحظ من خلال الآيات السالفة الذكر أن مصطلح السمة في القرآن الكريم استعمل أيضا بمعنى العلامة.

« أمّا بالعودة إلى جوليا كريستيفا – كمنظرةٍ لعِلمِ السيمياء الغربي – فإنها تقر بأن القول بمصطلح السيميائية يعني استعادة المفهوم الإغريقي لمصطلح Sémeion أي علامة مميزة (خصوصية): أثر أو قرينة أو سمة مؤثرة أو دليل أو سمة منقوشة أو مكتوبة أو رمز أو بصمة أو رسم مجازي ...» [1].

فالسيمياء في معناها اللغوي – حسب جوليا كريستيفا – تعني العلامة المميزة أيا كانت لغوية أم غير لغوية، لذلك انضوى تحت هذا المفهوم كل أثر أو بصمة يمكن أن تكون دليلا يحيل إلى شيء ما.

ولأن للمصطلح – في كل العلوم والمباحث – أثرا بالغا نادرا ما يقدر الناس أبعاده أو يولونه اهتماما، ويتعلق ذلك الأثر عموما بالجوانب الفكرية العامة، فالمصطلح السيميائي أصبح في زماننا أكثر تداولا لدى النقاد والمشتغلين بتحليل النصوص في حقل النقد المعاصر.

وإذا كان التفكير السيميائي يتأمل الدلالة ويفسرها، فلا ريب أن السيمياء تضرب بجذورها في أقدم العصور، بحكم ارتباطها بالنشاط الذهني البشري عموما، فالإنسان منذ القديم منشغل بإعطاء دلالات للأشياء ولنفسه وللآخرين ومنشغل بالتواصل عبر تلك الدلالات.

إلا أن هذا العِلم لم يتبلور بشكل نهائي إلا في القرن العشرين – كما سبق وأشرنا – حيث أصبح علما مستقلا له قواعده ومبادئه.

[1]– يوسف وغليسي: **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، كلية الأداب واللغات، جامعة قسنطينة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002، ص131، بتصرف.

**ثانيا: اصطلاحا**

إذا كانت السيمياء في اللغة تدور حول مفهوم العلامة فهي علم العلامات، وهذا الأمر متفق عليه ومحسوم عند الغرب، لكنه ليس كذلك بالنسبة للعرب فعند ترجمتهم لمصطلح Séma ذهب بعضهم إلى أن معناها الرمز، ليدل بذلك المصطلح على علم الرمز، في حين ذهب بعضهم الآخر إلى أن معناها الإشارة، ليدل بذلك المصطلح على علم الإشارة.

أما بالعودة إلى المصطلح وتداوله عند الغرب نجد أنه يشيع استعمال مصطلحين هما، Sémiologie وSémiotique وهما:« كلمتان مركبتان تشتركان في سابقة واحدة هي: Sémio، يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية، Sémeion وهي تعني السمة أو العلامة، لكنهما تختلفان من حيث اللاحقة، ففي الأولى نجد: logie وهي تعني العلم أو الخطاب، وفي الثانية نجد: tique التي تحيل على النسبة الديداكتيكية »[1].

وقضية الاختلاف في المصطلح: Sémiologie أو علم العلامات بالباحث دوسوسير، في حين يرتبط مصطلح: Sémiotique بالباحث بيرس.

« وقضية المصطلح قضية شائكة طُرحت في ميدان السيسميائيات، إذ مازال المصطلح يعاني الفوضى والاضطراب، ويعد المصطلح المسمى لمفهوم السيميائيات واحدا من النماذج البارزة على هذا الاضطراب، فهناك باحثون يستخدمون المصطلحين Sémiologie وSémiotique على سبيل الترادف »[2].

« وقد تجلى الاختلاف بين المصطلحين في الجانب الفيلولوجي، وتعداه ليصبح قضية ابستمولوجية تخص علم العلامات، إذ تم اختيار المصطلح الأول: Sémiologie من قِبَل العالم دوسوسير في بدايات القرن 20م للدلالالة على علم العلامات، بينما اعتُمِد المصطلح الثاني: Sémiotique في الفترة نفسها تقريبا من قبل الفيلسوف بيرس للدلالة على علم للعلامات صادر عن المنطق »[3].

---

[1]- ينظر: عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص18، بتصرف.

[2]- رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص13.

[3]- ينظر: عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص18، بتصرف.

وانطلاقا من هذا الاختلاف والتباين بين مؤسسي علم السيمياء أصبح مصطلح Sémiologie مرتبطا بالباحث دوسوسير ويعني علم العلامات، ومصطلح Sémiotique أكثر ارتباطا بأبحاث وتصورات الفيلسوف بيرس.

« إن النص السوسيري صار لازمة في مستهل الحديث عن السيمياء، لكننا لا ننسى أن الفيلسوف المنطقي بيرس كان سباقا إلى وضع اللبنات الأولى لعلم السيمياء في أواخر القرن 19م، وقد استعملت السيميائية والسيميولوجيا مترادفتين حينا ومتقاطعتين حينا آخر اقترانا آل إلى خلط مصطلحي ومفهومي كبير لا تزال آثاره ظاهرة جلية في الخطاب النقدي المعاصر »[1].

فالنقاد السيميائيون والباحثون لم يتقيدوا بتلك الفروق بين المصطلحين وظلوا يتساهلون في استبدال أحدهما بالآخر واستخدامهما مترادفين غالبا، « وهذا الأمر هو ما دعا كلا من جريماس وجاكبسون وليفي ستراوس إلى توقيع اتفاق علمي سنة 1968م، ينص على اصطناع مصطلح السيميائية وحسب، إلا أن تغلغل السيميولوجيا في الثقافة الأوروبية جعل نسيانه أمرا مستبعدا »[2].

وعموما لقد استخدم الأوروبيون مصطلح السيميولوجيا بتأثير من دوسوسير، الذي وضع هذا المصطلح واستعمله في محاضراته، أما الأمريكيون فقد استعملوا مصطلح السيميوتيقا بتأثير من بيرس الذي استخدمه في كتاباته وبحوثه، ومع ذلك يمكن أن تقول إن المصطلحين معا عرفا انتشارا متبادلا.

وقد اهتم الباحثون مؤخرا بالتأريخ لعلم السيمياء، وكشف أصولها، وحاولوا ضبط معالمها الأساسية، والكشف عن النظريات التي مهدت لظهورها، وهذه العملية ضرورية وكفيلة بتوجيه القارئ نحو أصولها مباشرة لموضعتها في سياقها التاريخي.

وقد أشار الباحثون إلى تعاريف السيمياء كلٌّ وفق منظوره الخاص، وجنحوا إلى تحديد أصولها وحقولها المعرفية بضبط خلفياتها النظرية وإبراز مقاصدها العلمية.

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي: **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**، مرجع سابق، ص132.

[2]- من حوار أجرته جريدة Le monde مع جوليان جريماس، نقلا عن عبد المالك مرتاض: بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، عدد2، جوان 1996، ص16.

ومن خلال اطلاعنا على بعض البحوث السيميائية وقفنا على تعريفات مختلفة بل ومتباينة أحيانا للسيمياء إصطلاحا سنشير لبعضها على سبيل الذكر لا الحصر.

يعرف الباحث بنكراد السيميائية بالقول إنها:« دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وهي في حقيقتها كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية، من خلال التجلي المباشر للواقعة، وهي تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري، لا لمجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكونات المتن »[1].

ومن خلال التعريف يظهر أن السيمياء تهتم بالعلامة داخل المجتمع، وتسعى إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل مركزة على القوانين الداخلية الخاصة المستقلة عن المعطيات الخارجية.

في حين يعرفها الباحث محمد السرغيني بأنها:« العلم الذي يبحث في أنظمة العلاقات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا، وحسب مدلول الجذر اللغوي للكلمة فهي تعني علم العلامات والأنظمة الدالة »[2].

فهو علمٌ موضوعه العلامة أيا كانت ويهتم بالدلالة أي مدلولات تلك العلامات أكانت لغوية أم غير لغوية.

أما شولز فقد عرفها بأنها:« دراسة الإشارات والشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم الأحداث بوصفها علامات تحمل معنى »[3].

ويتضح من خلال هذه التعريفات أن هناك علامات ودلائل على أمر ما، وهذا الأمر مخفي وغير جلي أو ظاهر، ولولا تلك العلامات لما أمكن معرفته، وأن دراسة هذه العلامات يتم ضمن سياقها الاجتماعي، وأفضل طريقة لدراسة هذه العلامات يكون بالتجلي المباشر للظاهرة.

« والسيمياء هي المعنى البعيد الذي يرمي إليه الكاتب، وليست المعنى القريب المباشر، وهو ما أطلق عليه علماء البلاغة معنى المعنى، وهو ما درسه علماء الدلالة، فهي إذن تُعنى بالدراسة العميقة للنص والغوص إلى المعاني البعيدة، وقراءة ما بين السطور، ومحاولة اكتشاف الفكرة التي يريد الكاتب توصيلها »[4].

---

(1)- رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص11.

(2)- محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، دت، ص125.

(3)- روبرت شولز: **السيمياء والتأويل**، تر: سعيد الغانمي، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص13.

(4)- رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص12.

وليست السيمياء بنظرية جديدة أو محددة، بل لها جذور فلسفية عميقة ربما بدأت مع أفلاطون وأرسطو، إلا أنها لم تصبح علما مستقلا بذاته، إلا بعد مجيء الباحثين: بيرس ودوسوسير.

« وتمثل السيمياء وعيا معرفيا جديدا لا حد لامتداده، ولقد فتحت أمام الباحثين آفاقا جديدة، حيث ساهمت في تجديد الوعي النقدي والإبداعي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى »[1].

لقد عرفت السيمياء تطورا عبر العصور ولازالت في تحول مستمر، وشكلت حقلا معرفيا جديدا أعاد النظر في طريقة التعامل مع المعنى.

ويذكر أكرم اليوسف أن:« السيميائية لا تستطيع أن تتجمد كعلم ... إنها طريق بحثي مفتوح ونقد دائم يحيل إلى ذاته أي أنها تقوم بنقد ذاتي دون أن تتحول إلى مذهب، ولها تطبيقاتها على حقل ما لا تتوقف عن تفكيك بنيته وكشف مدلولاته، وسبر أعماقه الاستراتيجية »[2].

لقد تغيرت إذن العلاقة بين السيمياء والعلوم الأخرى، فبعد أن كانت خاضعة لها أصبحت علما مستقلا ينطلق من طبيعة موضوعه ويستثمر معطيات تلك العلوم كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها.

انطلاقا مما سبق، وبناءا على التعاريف الاصطلاحية التي قدمناها للسيمياء، يتضح أن السيمياء في أبسط تعريفاتها هي:

« نظام السمة أو الشبكة من العلامات النظمية المتسلسلة وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة »[3].

إنها تدرس العلامة في إطار المجتمع أو البيئة، وهناك اتفاق بين العلماء يعطي مكانة مستقلة للغة يسمح بتعريف السيمياء على أنها:

---

[1]- رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص13.

[2]- أكرم اليوسف: **الفضاء المسرحي دراسة سيميائية**، دط، دار مشرق – مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، الدار البيضاء، دت، ص14.

[3]- قدور عبد الله ثاني: **سيميائيات الصورة**، ط1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص47.

« دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية، إلا أن العلامة قد تكون في أصلها لسانية وغير لسانية »[1].

فهي علم يدرس العلامات بجميع أنواعها، ويحيل التعريف أيضا على انطواء اللسانيات كفرع من فروع السيمياء.

« وعليه فالسيمياء هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، والسيمياء تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتهما في هذا الكون »[2].

فالسيمياء إذن إنطلاقا من التعريف الأخير تنظر للكون على أنه إشارات دالة جديرة كلها بالدراسة.

«وقد تعامل الدارسون الغرب المعاصرون مع السيمياء باعتبارها منهجا يساعد على فهم النصوص والأنساق العلاماتية وتأويلها، وهكذا فإننا نقرأ بين الحين والآخر دراسات وأبحاثا يتوسل أصحابها بالسيميائيات بصفتها منهجا في المقاربة والدراسة »[3].

فالسيمياء تدرس العلامات وأنساقها في جوهره تبادل علامات بين الناس، ونظرا لأهمية التواصل هذه فقد نشأت اتجاهات في السيمياء أهمها: سيمياء التواصل، وسنعرض لهذه الاتجاهات لاحقا.

---

[1]- حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ط7، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص27.

[2]- قدور عبد الله ثاني: **سيميائيات الصورة**، مرجع سابق، ص48.

[3]- رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص16.

**2/ أهم اتجاهات السيمياء:**

لقد أدى تطور السيمياء وتعدد منابعها إلى ظهور عدد من التيارات أو الاتجاهات السيميائية:« ويقصد بالاتجاه مجموعة بشرية أو تنظيم من أفراد مجتمع تجمع بينهم أمور وخصائص معينة، وقد تحدث غير واحد من الدارسين عن اتجاهات السيميولوجيا، ومن الواضح أن هؤلاء قد اختلفوا في تحديد هذه الاتجاهات، وذلك تبعا لاختلاف المرتكزات المعرفية والخلفيات النظرية التي ينطلقون منها »[1].

لقد تشكلت إذن – اتجاهات سيميائية عديدة لدراسة جميع أنواع العلامات سواء أكانت هذه العلامات ذات طابع لساني أم غير لساني، وقد تنوعت هذه الاتجاهات حسب اهتماماتها بالمظاهر المختلفة للعلامة، وظل معظمها مرتبطا بالتطورات التي شهدتها اللسانيات في القرن 20م.

وقد اختلف الباحثون حول تلك الاتجاهات فبعضهم:« يرى أن هناك اتجاهين رئيسيين هما الاتجاه الأمريكي ورائده بيرس، والاتجاه الفرنسي ورائده دوسوسير، وهناك من يضيف الاتجاه الروسي، وهناك من يقسم المدرسة الفرنسية إلى سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، وغيرها من الاختلافات »[2].

وعلى هذه الاختلافات حول اتجاهات السيمياء العامة، يمكننا أن نميز في بحثنا هذا بين أربعة اتجاهات متميزة اهتم كل منها بمظهر من مظاهر العلامة السيميائية وهي: الاتجاه التواصلي والاتجاه الدلالي والاتجاه الثقافي والاتجاه التداولي، وسنعرض لمجال واهتمام كل منها على حدى.

**أولا: السيمياء التواصلية**

ترتبط السيمياء التواصلية بالباحث السويسري دوسوسير، إذ وضع الأسس الأولى والأرضية الصلبة لبناءها، وذلك حين تصور إمكانية تأسيس علم عام يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فاهتم بكل أنواع العلامات لغوية كانت أم غير لغوية، في حين اهتمت اللسانيات بالعلامات اللغوية لتكون فرعا من فروع علم السيمياء.

---

[1]– رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص28، بتصرف.

[2]– مرجع نفسه، ص29.

« فالتنظير اللساني لا يمكن أن يفصل عن تصور أشمل يرمي إلى تخصيص مكانة مدروسة لهذا العلم الذي لا يزال في طور البناء، ما قاد دوسوسير إلى توقع نتائج عمومية للنظرية اللسانية يمكن أن تجمع في صلب تنظيم مجرد ينظوي تحت عنوان السيميولوجيا »[1].

لقد أكد دوسوسير أن اللسانيات تستند إلى السيمياء فيما يتعلق بالوضع الابستمولوجي، وبالنظرة الشمولية لموضوعها الذي هو اللسان، فالمشكل اللساني هو مشكل سيميائي أولا وقبل كل شيء إذ يقول:

« اللغة هي نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار، ولذلك فهي مشابهة لنظام الكتابة الأبجدية للصم، للطقوس والمذاهب الرمزية لصيغ المعاملة، للإشارات العسكرية ...» [2].

فهو يقرها هنا بأهمية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية وفي عملية التواصل بين الأفراد ونقل المعلومات لذلك فقد:« أكد دوسوسير على الأصل الاجتماعي للسان، إذ عدهُ خزانا للتعاقدات المتبناة من طرف المجتمع ... وقد ارتكز في تحديد اللسان وفرزه – بصفته موضوعا للسانيات – على تحليل عملية التواصل بين طرفين: متكلم ومستمع، عائدا إلى دورة الكلام التي تفترض وجود فردين كحد أدنى كي تكون دورة كاملة »[3].

وعليه تقتضي عملية التواصل وجود طرفين: مرسل ومرسل إليه كي تكتمل وتتم، وتأكيدا منه على أن اللسانيات فرع من علم السيمياء يقول دوسوسير:

« ...لأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه يمكننا التكهن بمستقبله، إلا أنه له الحق في الوجود وموقعه محدد سلفا، إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام، والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات »[4].

إن أغلب الدارسين يتفقون على أن السيميولوجيا قد رأت النور على يد دوسوسير الذي اعتبرها علما أرحب دلالة من علم اللسانيات وأشمل.

---

(1)– آن إينو وآخرون: **السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ**، تر: رشيد بن مالك، مراجعة عز الدين المناصرة، ط21، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، 2013، ص91.

(2)– مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، تر: حميد لحمداني وآخرون، دط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص04.

(3)– عبد الواحد مرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص66.

(4)– مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، مرجع سابق، ص15.

« وقد أشار دوسوسير بالفعل إلى إمكان قيام علم جديد يعالج حياة العلامات في كنف المجتمع قائلا إنه يمكن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ... وسوف يطلق عليه اسم سيميولوجيا، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على وظيفة هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها ... »[1].

فللعلامات أهمية كبرى تتجلى في كونها تحقق التواصل بين الناس في المجتمع أو داخل الحياة الاجتماعية ولا يمكن إلا لعلم السيمياء أن يقف على القوانين التي تحكم تلك العلامات والوظائف التي تؤديها.

ونظرا لأهمية التواصل هذه نشأ اتجاه سيمياء التواصل، الاتجاه الذي يعنى بالتواصل والإبلاغ.

تحدث دوسوسير – في إطار حديثه عن السيميولوجيا – عن التواصل كمعيار أساسي موجود في كل علامة، « وأشار إلى دورة الكلام التي ميز فيها بين ثلاث عمليات:

– عملية نفسية: توجد في ذهن المتكلم أو المستمع وتربط الدوال بالمدلولات المعبر عنها.

– عملية فيزيولوجية: هي باختصار اختراق الأصوات للجهاز السمعي للمستمع.

– عملية فيزيائية: تتمثل في انطلاق الأصوات عبر الهواء من فم المتكلم إلى أذن السامع »[2].

هذا عن جهود دوسوسير في مجال سيمياء التواصل، ونذكر في هذا الاتجاه أيضا جهود بلومفيلد في نظريته السلوكية حول الكلام « إذ رأى أن اللغة تلعب دور الوسيط بين المثير والاستجابة، إضافة إلى جهود جورج مونان وجان مارتيني ولويس بربيطو وغيرهم ممن اعتمد معايير نسقية ليقدم تصنيفا لأنساق العلامات التواصلية »[3].

لقد قدم كل هؤلاء السيميائيين التواصليين دراسات تطبيقية تشمل مجالات مختلفة كشيفرات الهاتف وعلم الاشارات الظرفي والتلغراف والعلامات الموضوعية على الألبسة والخرائط ودليل الفنادق والمطاعم وغيرها.

وظل همهم الوحيد والشاغل هو إيجاد المعايير الملائمة لتحديد العلامات التواصلية وتمييزها عن العلامات الأخرى.

---

[1]– رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص24.

[2]– ينظر: عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص67، بتصرف.

[3]– مرجع نفسه، ص68.

« نشير هنا إلى أنه لا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التواصل، ودون وجود إبداع أو على الأقل دون وجود توليف للعلامات إن هذا الأمر هو واقع ...» [1].

فالوظيفة التواصلية مشروطة دائما بالمقصدية، أي إرادة المرسل تبليغ شيء ما إلى المرسل إليه، لكن الاستعمال التواصلي للعلامات يختلف من ثقافة لأخرى لذلك فالاحتكام للمقصدية قد يدخل البحث السيميائي في متاهات لذلك يؤخذ بتحفظ.

**ثانيا: السيمياء الدلالية**

« تنطلق سيمياء الدلالة أيضا من تصورات دوسوسير، غير أنها تتجاوز التواصل وما يستلزمه من مقصدية لدى مستعملي العلامات، وتركز بالمقابل على آليات الدلالة داخل هذه العلامات، وقد ارتبط هذا الاتجاه بلسانيات هلمسليف وأعمال غريماس المتعلقة بالسرد وأعمال ليفي ستراوس وغيرهم »[2].

لقد اهتم أصحاب هذا الاتجاه بتحديد مكان اللغة داخل الأنظمة العلاماتية الأخرى، وركزوا على الدلالة التي تحملها تلك العلامات فارتكزت بذلك السيمياء على اللسانيات.

« إذ هناك نوعان من السيميائية: نوع يعنى بدراسة أنظمة التواصل أي العلامات المستعملة للتأثير، ونوع ثان يعنى بدراسة أنظمة العلامة التي تشكل الموضوع الأساسي لأي بحث سيميولوجي، وتشرئبُّ سيميائية اليوم إلى تبني نفسها بما هي علم للمعاني، إنها منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالة »[3].

ومن خلال هذا القول نرى أن سيمياء التواصل تقوم على الإبلاغ أو التأثير في حين أن سيمياء الدلالة تعالج الأنساق الدالة وتدرس أنظمة العلامة لا للتواصل بل للدلالة.

ومن أبرز الأسماء التي ظهرت في مجال سيمياء الدلالة نذكر رولان بارت الذي يقول: « استمدت السيميولوجيا هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسميا بأنه علم الدلائل (العلامات) استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات »[4].

لقد انطلق رولان بارت من مجموعة من العلامات يدرسها ليخلص إلى أن الأنساق الدلالية جميعا يمكن أن تدرس ضمن ميثولوجيا سيميائية تحلل تمظهرات الثقافة الجماهيرية وفق المفاهيم اللسانية.

---

[1]- جيرار دولودال: **السيميائيات أو نظرية العلامات**، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2004، ص126.

[2]- عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص71.

[3]- عبد المالك مرتاض: **بين السمة والسيميائية**، مجلة تحليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، عدد2، جوان 1993، ص07.

[4]- قدور عبد الله تاني: **سيميائية الصورة**، مرجع سابق، ص102.

« ويبدو أن دوسوسير كان يطمح لأن تكون السيميائية علما يتخطي الألسنية إلى كل أشكال التواصل البشري من رموز وألوان وإشارات مرور وغيرها من العناصر العلاماتية التي انتظمت كاللغة وفق قوانين وأنساق محددة، واستجابتها لمعاني علامات تدل على اختيارها للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين »[1].

إنها علم خاص بالعلامات هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسقا من العلامات كعلامات المرور وأساليب العرض والخرائط وغيرها.

« وقد عمد رولان بارت لتطبيق السيمياء على الأنساق غير اللغوية، وصاغ مبادئ نظريته السيميائية من خلال مستويات أربع استقاها جميعا من اللسانيات وهي:

– مستوى اللسان والكلام /مستوى الدال والمدلول/ مستوى المركب والنسق/ مستوى التعيين والإيحاء »[2].

فعلى المستوى الأول يعتبر أن اللسان موجود في الذهن وأن الكلام هو التأدية الفردية لقوانينه. وعلى المستوى الثاني أشار إلى أن لكل دال مدلوله أي لكل علامة مدلول تحيل إليه.

في حين تطرق من خلال المستوى الثالث إلى تصورات دوسوسير وجاكسون حول التراكب والاستبدال، مطبقا على اللباس والمعمار والطعام ودلالة كل منها.

أما في المستوى الرابع فيدرس الأنساق الدلالية المذكورة في المستوى السابق وفق تمفصلين دلاليين: الأول يشمل دالا ومدلولا وعلاقة دلالية والثاني يشمل دلالة إيحائية.

« ومن رواد السيمياء الدلالية نذكر أيضا ميشال أريفي وجريماس وجوليا كريستيفا، كما أشار جورج مونان في كتابه "مدخل إلى السيميولوجيا" إلى اتجاه أسماه سيميولوجيا الدلالة، كما خصص الدكتور حنون مبارك فصلا من كتابه "دروس في السيميائيات" للحديث عن سيميولوجيا الدلالة »[3].

كل هؤلاء ساهموا في إثراء الدرس السيميائي الدلالي مركزين بذلك على لسانيات دوسوسير، مهتمين بثنائية الدال والمدلول، فلكل علامة دلالتها أو صورتها المفهومية.

وقد انطلقوا من توسيع المفاهيم اللسانية، ورغم انفتاحهم على مظاهر التواصل الجماهيري، فقد ركزوا على الدلالة الداخلية للأنساق دون الإنجرار إلى التحليل الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي للعلامات.

---

[1]– عبد المالك مرتاض: **بين السمة والسيميائية**، مرجع سابق، ص14.

[2]– ينظر، عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص72، بتصرف.

[3]– رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص29.

**ثالثا: السيمياء الثقافية**

استطاع علم السيمياء في العقود الأخيرة أن يُخضع كثيرا من الظواهر الإنسانية إلى منطقه القائم على العلامات، واستطاع أن يقارب أشكالا ثقافية ذات خصوصية معينة وأن يدرس لغاتها وأنظمة علاماتها التي تنظم الحياة اليومية وموروثها، إذ ركزت بعض مدارس السيمياء على مفهوم التواصل الثقافي بين ثقافات مختلفة، ذلك أن هذا العلم قد اتسع وتشعب ليهتم بكل الحقول المعرفية المختلفة بما فيها الثقافة.

« ويستفيد الاتجاه السيميائي الثقافي من فلسفة الأشكال الرمزية ومن بعض تصورات اللسانيات الوظيفية، لذلك يعد الظاهرة الثقافية موضوعا تواصليا، ونسقا دلاليا يتضمن عدة انساق (لغات، فنون، ديانات..) واعتبرت أن سلوك الإنسان ما هو إلا تواصل داخل ثقافة معينة تعطيه دلالة ومعنى »[1].

أي أنها اهتمت بالثقافة كنسق شامل تنتظم فيه العلامات، ويكتسب سلوك الإنسان فيها مدلولا ومعنى، سواء أكان فنا أو دينا أو لغة، واعتبرت أن العلامة النصية – أيا كانت – لا يمكن استيعابها بمعزل عن مرجعيتها وسياقها التاريخي والثقافي.

« ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن المفهوم الأساسي لعلم السيمياء هو النص الذي يحمل معنى متكاملا، فالثقافة قد تكون نصا أو جزءا من نص أو مجموعة من النصوص، وذلك بحسب الشيفرة التي تحدد علاقة الثقافة بالنص »[2].

ولأنهم ركزوا على النص – كأساس لعلم السيمياء – فقد درسوا اللغة الطبيعية التي اعتبروها أساس الثقافة، وأولوا العناية كاملة للنص مهما كانت طبيعته لغويا كان أو لوحة تشكيلية أو موسيقى أو زخرفا أو معمارا.

« ومن محاور بحثهم التمحيص النسقي لأهم المفاهيم التي تشكل أنواعا من الثقافات الخاصة كثقافة المؤسسة والثقافة الشعبية والثقافة المهنية، والغرض من ذلك توصيف النوع السوسيولوجي المشكل لسياقات سوسيو – سيميائية لإنتاج ونشر وتبادل واستغلال الخطاب والعلامات النصية ذات الخصوصية الثقافية »[3].

---

[1]– عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص74.

[2]– مرجع نفسه ، ص76، بتصرف.

[3]– نصر الدين بن غنيسة: **فصول في السيميائيات**، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011، ص191.

لذلك اهتم أصحاب هذا الاتجاه بجميع مظاهر السلوك البشري على أساس أنها مظاهر ثقافية تدل على موقف الإنسان من الطبيعة ومن العالم، وهي خاضعة للمجتمع بالدرجة الأولى.

« وتهدف دراسات أصحاب هذا الاتجاه إلى محاولة استيعاب مجموعة من المفاهيم كالتنوع الثقافي والتواصل الثقافي، ولا يتعلق الأمر هنا فقط بالتفافات التي تفصلها عن بعضها البعض مسافات جغرافية أو لسانية، وإنما تهتم بالأشكال الثقافية المنطوية تحت سقف مجتمع واحد »[1].

لقد اهتم أصحاب هذا الاتجاه بمظاهر الثقافة المختلفة داخل المجتمع الواحد أو النظام الواحد أي بالمظاهر السلوكية المنفردة داخل المجتمع الواحد، ولم تكتف بالأشكال المنتمية إلى ثقافات مختلفة، فكان من جملة ما درسته ثقافة الريف مقابل ثقافة المدينة والصحافة العالمية والمحلية بالتطبيق على الحامل الإعلامي ونشرات الأخبار والأفلام الوثائقية والخيالية وغيرها من مظاهر الثقافة.

« ولم ينس أصحاب هذا الاتجاه الإشارة إلى أن البحث العلمي أي الدراسة السيميائية ذاتها ليست مجرد أداة لدراسة الثقافة، وإنما هي أيضا جزء من موضوعها، فالنصوص العلمية هي نصوص ثقافية في الوقت نفسه »[2].

أي أن السيمياء ليست أداة لدراسة الثقافة، بل هي أيضا موضوع لها، فكل نص يحمل قدرا ما من الثقافة أو يعكس جانبا منها، هذه النظرة الشمولية للثقافة قد مكنت أصحاب هذا الاتجاه من انتاج مفاهيم وتصورات ستلقى رواجا كبيرا لدى السيميائيين خاصة المهتمين بالنصوص الأدبية.

تلك إذن أهم المجالات التي اهتمت بها السيمياء الثقافية، وقد حاولت في مسارها استخلاص نسق شامل أو كوني ينسحب على جميع الثقافات، ويؤمن في الوقت نفسه بخصوصية كل ثقافة وتفردها عن غيرها.

---

[1]- مرجع نفسه ، ص نفسها.

[2]- عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص78.

**رابعا: السيمياء التداولية**

يرتبط اتجاه السيمياء التداولية بفلسفة شاول سندرس بيرس، الذي رأى أن العلامات يجب أن تدرس في الإطار المنطقي ليمكننا من التواصل مع الآخرين مركزا على العلامات اللغوية وغير اللغوية.

« ونظرية العلامات التي يسميها بيرس سيميوتيقا هي فلسفة التجربة، إنها استمرارية وواقعية وذرائعية، والعلامة عنده ليست شيئا يتم تفكيكه من قِبَل مؤوّل ما بغاية الدقة، بل هي عنصر مكون من سيرورة لا يمكن تمييز المؤول فيها أي سيمياء »[1].

إنها فلسفة التجربة لأنها مستوحاة من فلسفة كانط، وهي استمرارية تعنى بسيرورة الأشياء، وهي واقعية أي ذات طابع اجتماعي بالأساس وتستبعد أي وجود فردي للمؤول.

وعليه فهي لا توجد في ردود الأفعال الفردية المنعزلة للمؤولين، بل توجد في ما هو عام ومستمر.

« لذلك رأى بيرس أن المنطق بمعناه العام هو علم الفكر الذي تجسده العلامات إنه السيمياء العامة ... وموضوع السيمياء في نظره ليس هو العلامة وإنما هو اشتغالها وحركيتها »[2].

فالسيمياء عنده علم شامل يتخذ من كل شيء موضوعا له، وهي منطق عام يستوعب كل الظواهر ويخضعها للدراسة.

لقد سعى لرصد المعنى أينما كان وكيف ما كان وحيثما كان، ما جعل السيمياء عنده منهجا ونظرية وعلما للعلوم في الآن نفسه.

« والسيمياء التداولية بهذا المفهوم يسميها بيرس أيضا بلاغة نظرية أو تشكيلية وهي دراسة الظروف الضرورية لنقل الدلالة عن طريق العلامات من عقل إلى آخر أو في السلطة التي تمارسها الرموز على العقل وبمعنى آخر لمرجعيتها العامة بالنسبة لمؤولاتها ...» [3].

---

[1]- جيرار دولودال: **السيميائيات أو نظرية العلامات**، مرجع سابق، ص20، 21.

[2]- عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص79.

[3]- جيرار دولودال: **السيميائيات أو نظرية العلامات**، مرجع سابق، ص188، بتصرف.

إنها تهتم بنقل المعاني عن طريق العلامات وتدرس الرموز وتأثيرها على العقل، إنها تساعد على التأويل أو الكشف بالعودة إلى مرجعية الرموز وما تسعى إلى تحديده.

« وسيميوتيقا بيرس اجتماعية بالدرجة الأولى، ولا يمكن أن تكون نفسية لأنها لا تعطي أي اهتمام للذات ... إنها ليست نظرية ثابتة وجوهرية للعلامة لكنها نظرية لصيرورة إنتاج العلامات ولصيرورة جدلية »[1].

إنها تبنى على منطق العلامات الذي أوجده بيرس وتبناه، وليس لها أي أساس نفسي، مع ذلك ترتبط بعلم النفس في ظهور المعنى أي إعادة التمثيل للأشياء، وهي اجتماعية بالأساس تستبعد أي وجود للمؤول بوصفه فاعلا فرديا أو منعزلا عن المجتمع.

« فالمجتمع يشكل تجربة مشاركة، واللغة فيه لا تخضع لأي قواعد خارجية ... فلا بد أن يكون هناك وعي فردي عند الناس الذين يشتركون في التعاطف، ولكن لن نصف هذه اللغة باللغة الخاصة التي هي من قبيل المستحيل على كل حال، فهي لغة اجتماعية قبلا »[2].

فالمجتمع هو كيان ينتمي إليه الفرد ويعيش فيه، وهو يحمل تاريخه وثقافته ولغته وعاداته وتقاليده، لذلك فلغة ذلك المجتمع عامة وخارجية مستقلة عن الأفراد.

والخلاصة أن السيمياء التداولية عند بيرس عبارة عن سيرورة يندمج فيها الإنسان، فالإنسان لا يستطيع أن يكون له موقع إلا ذلك الموقع الذي يعود إليه حقا داخل النموذج السيميوتيقي.

وقد أعاد بذلك للنموذج اللغوي موقعه المتميز داخل السيمياء، ومن الأسماء البارزة أيضا في مجال السيمياء التداولية نذكر: شارل موريس.

« لقد رأى موريس أن العلاقة بين السيمياء والعلوم علاقة مزدوجة، لأن السيمياء علم ضمن العلوم، وأداة لهذه العلوم في الوقت نفسه، فهي تدرس الأشياء وخصائصها في اشتغالها كعلامات، وهي من جهة ثانية تقدم المفاهيم والأدوات للعلوم الأخرى بما أن كل علم يستخدم العلامات ويعبر عن نتائجها بواسطتها »[3].

---

[1]- جيرار دولودال: **السيميائيات أو نظرية العلامات**، مرجع سابق، ص242، 243، بتصرف.

[2]- مرجع نفسه، ص130، بتصرف.

[3]- عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص84.

فموضوع السيمياء عنده أيضا هو السيرورة التي بموجبها يعمل شيء ما بصفته علامة، لذلك عد السيمياء نظرية جامعة ومتسعة يصح أن توصف بعلم العلوم.

## المبحث الثاني: من أجل تصور شامل لسيمياء الأدب

لما كانت السيمياء علما عاما للعلامات، فهي تشمل فروعا كثيرة واختصاصات تتعلق بمجالات مختلفة منها المجال الأدبي، الذي يشهد زخما من الدراسات السيميائية، تلك الدراسات أحدثت تحولات كبرى في الاتجاهات التي عرفها النقد الحديث، تطورت تلك الاتجاهات كلها واندمجت في إطار عام هو سيمياء الأدب.

وقد تشكلت سيمياء الأدب نتيجة إدخال النماذج اللسانية والسيميائية – عموما – في مجال الدراسة الأدبية، لذلك ارتبطت بالسيمياء العامة من جهة، وبالنقد المعاصر من جهة ثانية، ويظهر جليا أن سيمياء الأدب فرع من فروع على السيمياء العامة، وهي مبحث تابع لهذا العلم المتسع المتشعب الاتجاهات، وعليه فإن سيمياء الأدب شكلت – بمفهوم آخر – اتجاها مباشرا من اتجاهات السيمياء العامة.

« وتعرف السيمياء الأدبية بدورها نوعا من التداخل والتشابك بين التصورات والنظريات والمناهج المختلفة، وهذا ما يجعل صورتها غائمة لدى بعض الدارسين ومرتبكة لدى البعض الآخر، فكثير من الاتجاهات قد تعد خارجة عن سيمياء الأدب كالبنيوية، كما نجد السيمياء الأدبية موزعة في مباحث عديدة كالشعرية ولسانيات النص ... ما يحول دون رسم صورة شاملة لهذه السيمياء »[1].

إذ ترتبط السيمياء الأدبية باتجاهات النقد الأدبي المعاصرة المختلفة، ويطرح السؤال هنا: هل نتحدث عن السيمياء الأدبية بوصفها فرعا من فروع السيمياء العامة، أم بوصفها استمرارا وتطور الاتجاهات النقد الحديث؟

سنحاول تقديم تصور حول السيمياء الأدبية التي تعددت مناهجها واتجاهاتها وتداخلت مع اتجاهات النقد الحديث قبل انتشار المقاربة السيميائية ما أدَّى إلى اختلاف وتشتت تصورات الدَّارسين والباحثين.

[1]– عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص11.

**1/ ماهية السيميائية كمنهج أدبي:**

« تهتم سيمياء الأدب – بوصفها فرعا من فروع سيمياء الثقافة – بأنساق العلامات الأدبية، وتهدف من خلال اهتمامها بتلك العلامات إلى وصف نسقيتها وطرق اشتغالها من خلال الوقوف بالدراسة على العلاقات القائمة بين أجزاء النص وعناصره، وتنهض سيمياء الأدب على الاعتقاد بأن الخاصية الأدبية للرسالة هي التي تمنح النص بعد الوحدة الدنيا للثقافة »[1].

وعليه تهتم سيمياء الأدب بالعلامة الأدبية، وما العلامة الأدبية هنا إلا النص الأدبي، فموضوعها النص وما يرتبط به من دلالة ورسالة يؤديها، والعلاقات التي تربط بين أجزاءه وعناصره.

« والسيمياء الأدبية تدرس الأدب بصفته استعمالا نوعيا للغة، ومن خلال ذلك تبحث في بنياته الشكلية، أو في أنساقه الدلالية أو في آلياته التأويلية، وذلك بحسب تنوع المسارات المنهجية لهذه السيمياء، ما جعلها شديدة القرب من اللسانيات »[2].

إذ تتعامل مع النص الأدبي كعلامة ذات طابع لغوي، وهنا تظهر علاقتها باللسانيات وتبحث في البنيات الداخلية لذلك النص والعلاقات بين عناصره ومدلولاته التي يتيحها.

« وتراهن سيمياء الأدب على البعد التداولي للنصوص الأدبية، أي أنها تهتم بالمكونات البين نصية والبِنَى الدالة لمستوياتها التركيبية والدلالية في أثناء الوضع التواصلي، وبوجه عام فإن نقطة الارتكاز في موضوعاتها تقع على دراسة تلك الخواص الجمالية لتلك العلامات التي تحدد سيميائيا الحكم المتواطأ عليه من قبل المؤسسة الاجتماعية »[3].

أي أنها تعد النص الأدبي نسقا خاصا من العلامات اللغوية يصدر عن شيفرة لغوية، ويرتبط بسياق لغوي، ونصي، وبمرجع نفسي واجتماعي، هذا هو النموذج الأدبي السيميائي، وتعمل سيمياء الأدب على تأطير العلاقة القائمة بين نسق الثقافة وتلك اللغات التي تكونه من جهة ثانية.

---

[1]– رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص15.

[2]– عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص10.

[3]– عبد القادر فهيم شيباني: **سيميائيات المحكي المترابط**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2014، ص16.

« وترتهن السيمياء الأدبية بعلاقتين: علاقتها بالسيمياء العامة، وعلاقتها بحركية النقد الأدبي المعاصر من جهة ثانية، فالاتساع والشمول اللذان يطبعان السيمياء العامة انعكسا على الدراسات الأدبية، وتفاعلت سيمياء الأدب مع صيرورة النقد الأدبي، فتعددت مساراتها المنهجية بتعدد الاتجاهات النقدية المعاصرة »[1].

معنى هذا الكلام أن سيمياء الأدب ترتبط بالسيمياء العامة ارتباطا واضحا كفرع من فروعها، وفي الوقت نفسه تشكل تحولا من تحولات النقد المعاصر أو مرحلة من مراحل تطوره.

ولا بد أن نتطرق في أثناء حديثنا عن سيمياء الأدب – إلى العلاقة بينها وبين مناهج النقد المعاصرة إذ عدت فاصلا بين هذا الأخير وبين النقد الحديث.

« فمن الجلي إذن أن نحسب التحول الذي أحدثته السيمياء في النقد الأدبي فاصلا بين النقد الحديث (قبل السيميائي) والنقد المعاصر (السيميائي)، وبهذا يكون النقد المعاصر نقدا سيميائيا في عموم نماذجه »[2].

لقد كان النقد الحديث أو قبل السيميائي يقوم الأدب بمعايير مستنبطة من نصوص سابقة موجودة في الماضي (هي بمثابة مقدسات)، أو يرى الأدب نتيجة لاختبارات تعبيرية وأسلوبية يقوم بها الأدباء فتعكس شخصياتهم أو ظروف مجتمعهم، ليأتي النقد المعاصر وينطلق من الطبيعة اللغوية للنصوص الأدبية، وعلى هذا الأساس انطلقت سيمياء الأدب من النموذج اللغوي أو النص لتشكل مرحلة من مراحل النقد المعاصر.

« فرغم التباين بين اتجاهات النقد الحديث، فهي جميعا تنتمي إلى الدائرة التاريخية التي قام عليها فكر الحداثة بصفة عامة، وهي دائرة يغذيها الفكر الوضعي ومفاهيمه المتعلقة بالتقدم والعلمنة »[3].

كل تلك الاتجاهات النقدية الحديثة المتمثلة في الاتجاه البلاغي والاتجاه النفسي والاتجاه الاجتماعي والاتجاه الموضوعاتي تتعامل مع النص وفق منظور زمني ورؤية انعكاسية، وتعتبره وثيقة دالة على مرجع خارجي سواء أكان نصا كما في النقد البلاغي، أو انعكاسا لكيانات نفسية كما في النقد النفسي، أو واقعا اجتماعيا كما في النقد الاجتماعي أو تجربة للمؤلف كما في النقد الموضوعاتي.

---

[1]– عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص107.

[2]مرجع نفسه،ص109.

[3]– مرجع نفسه، ص116.

وقد خضعت هذه الاتجاهات النقدية لتطورات وتغيرات عبر العصور جعلتها تنتقل تدريجيا من تلك الرؤية الزمنية الانعكاسية إلى الرؤية الرمزية السيميائية، فبعد أن كان ينظر للأدب كانعكاس للعصر أو للجانب النفسي للمؤلف أصبح يُنظر إليه ككيان مستقل ذي دلالة وبعد سيميائي.

« ونستطيع رسم صورة لسيمياء الأدب انطلاقا من أرضية النقد الأدبي، خصوصا أن لهذه السيمياء ارتباطات أخرى مع فروع واتجاهات سيميائية غير أدبية تكاد تفصل علاقتها بالأدب أحيانا »[1].

لذا لا يمكن الحديث عن سيمياء الأدب إلا إذا انطلقنا من النقد الأدبي بمناهجه المختلفة كأرضية أسست لهذا النوع من السيمياء.

لهذا سنركز أثناء دراستنا لسيمياء الأدب – على المذاهب والاتجاهات النقدية التي اهتمت بالنص لاسيما الاتجاه البنيوي الشكلاني وجهوده في الحديث عن السرد والمتطور عن النقد البلاغي، والاتجاه التأويلي المتطور عن النقد الموضوعاتي، وجهوده في الحديث عن العنوان وتأويلاته داخل النص الأدبي.

[1]– عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص120.

**2/ السيمياء وتجلياتها في النصوص الأدبية:**

لم تتبلور سيمياء الأدب – كما سبق وأشرنا – إلا بعد التطورات والتحولات الكبيرة التي طالت النقد الأدبي لتكون فاصلا بين الحديث منه والمعاصر.

تلك التطورات التي طالت اتجاهات النقد الحديث الأربعة: البلاغي، النفسي، الاجتماعي والموضوعاتي جعلتها تركز على النص الأدبي موضوع الدراسة متغاضية عن ظروف انتاجه وعن نفسية صاحبه أو المؤثرات المحيطة به عموما.

« إذ يعد الخطاب أو النص في مقدمة اهتمامات التحليل السيميائي الذي يهتم بالقدرة الخطابية، وهي القدرة على بناء نظام لإنتاج الأقوال »[1].

وهذا هو موضوع سيمياء الأدب التي تسمى أيضا سيميائيات الخطاب، وتركيزها ظاهر على الطبيعة اللسانية لتلك العلامات المعتمدة في التعبير الأدبي.

« ويرى غريماس أن هناك نوعا من الإمبريالية للسيميائية الأدبية، فهي مجال يشتغل فيه عدد كبير من الباحثين، وعلى درجة كبيرة من التعقيد، ولازال بالإضافة إلى ذلك قابلا لتلقي تأثيرات الموضة في حين تبقى الأعمال قليلة جدا في حقل الأدب الشفوي: الحكايات، الأمثال والأغاني »[2].

لذلك تظهر الأهمية البالغة لسيمياء الأدب التي طغت – في أحيان كثيرة – على فروع السيمياء الأخرى بمختلف أنواعها. وقد أشار إلى ذلك التفوق كثير من الباحثين والدارسين.

وتسعى سيمياء الأدب لتحقيق هدف هو استكشاف المعنى، أي أنها لا يمكن أن تقتصر على تحقيق التواصل فقط بين مرسل ملقي ومرسل إليه متلقي، فهي بطريقة أو بأخرى تتضمن عنصرا مهما هو التذليل، فباعتبار أنها تعالج المعنى فإنها – كأي بحث متعلق بالمعنى – لن تكون إلا نقلا لمستوى من التعبير داخل مستوى آخر مختلف، فتصبح سيمياء الأدب بهذا المعنى قراءة ثانية أو لغة ثانية في المعنى الذي تعالجه.

---

[1]– رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص23.

[2]– آن إينو وآخرون: **السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ**، مرجع سابق، ص204، بتصرف.

ولأن سيمياء الأدب – كما سبق وأشرنا – حد فاصل بين مناهج النقد الحديث ومناهج النقد المعاصر ونقطة التحول فيها فقد رأينا أن تلك المناهج مرت بتغيرات – في تعاملها مع النصوص الأدبية – جعلتها تتخذ صفة النقد الرمزي السيميائي « فالنقد البلاغي باهتمامه بالجوانب التعبيرية والأسلوبية جعله يتخلى عن النظرة المعيارية ويعتمد الوصف المحايث للنصوص الأدبية، ومن هنا سنرى البلاغة وهي تتحول إلى شعرية لسانية وسيميائية، وسنرى النقد البلاغي يتخول إلى نقد بنيوي سيميائي يواكب هذه الشعرية ويشتغل في فلكها »[1].

فالنقد البلاغي على ارتباطه بالتصورات القديمة قد عرف تطورا مع الحركة الرومنسية وعبر عن تصورات تربط معايير جمال النص بأذواق الناس، وتطورت هذه التصورات ضمن الاتجاه التعبيري مع الرومنسيين ثم الاتجاه التصويري مع الرمزيين، متخليا عن مفهوم الانعكاس الميتافيزيقي معتبرا أن النص يعكس أذواقا أسلوبية مستمدة من نصوص الأدب.

« أما النقد النفسي فقد ركز على الشخصيات التخيلية داخل الإنتاج الأدبي، وفرض خصوصيته بصفته حقلا معرفيا نوعيا جاعلا التحليل النفسي في خدمة القضايا الأدبية وأكثر احتراما لطابع النصوص اللغوي، وهكذا تحول إلى نقد سيكو – نصي »[2].

فبعد أن كان هم النقاد في هذا الاتجاه هو إلحاق الظاهرة الأدبية بمقولات التحليل النفسي ظهرت مشاريع وأبحاث غيرت العلاقة بين النقد والتحليل النفسي ليصبح التحليل النفسي خادما للقضايا الأدبية.

« أما بالنسبة للنقد الاجتماعي فسيخضع هو أيضا لتحولات عديدة تفضي به شيئا فشيئا إلى التخلي عن تلك النظرة الانعكاسية للأدب، إذ سيجدد فهمه للعلاقة بين الأدب والمجتمع في ضوء الخصوصية اللغوية للنصوص، ومن خلال دمج التصورات الاجتماعية في التصورات اللسانية السيميائية »[3].

فبعد أن كان الأدب من منظور النقد الاجتماعي انعكاسا بحتا للواقع الاجتماعي ويرتبط به ارتباطا مباشرا، دمج بين التصورات الاجتماعية والتصورات السيميائية حين درس العلاقة بين الأدب والمجتمع مخضعا إياها لخصوصية النص الأدبي.

---

[1]– عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص117.

[2]– مرجع نفسه، ص 118.

[3]– مرجع نفسه، ص نفسها.

« وكان النقد الموضوعاتي على وعي تام بفعل القراءة، وأكثر من ذلك كان يَعُد هذا الفعل أساس التجربة الأدبية ... ويؤمن بأحادية المعنى في العمل الأدبي، وسنرى كيف سيتسرب الوعي اللساني إلى هذا الاتجاه النقدي ليحدث ضمنه تحولات كبرى »[1].

لقد كان النقد الموضوعاتي يعتبر الأدب تجربة حياتية على الناقد أن يعيشها بوجدانه، وأن يتفاعل مع النص المدروس ومع مبدعه أو صاحبه حتى يصل معه إلى الموضوعات الأصلية المشكلة لتلك التجربة، ولأنه نقد تأويلي يرصد المعنى من خلال إسهام الناقد والقارئ ومشاركته، هذا النقد سيشكل أرضية سابقة ستقوم عليها نظريات التلقي الأدبي.

وقد أردنا من خلال ما سبق أن نقدم إشارات تبرز ارتباطات بين مسارات السيمياء الأدبية واتجاهات النقد المعاصر، وتوصلنا إلى أن ذلك النقد نقد سيميائي في معظم نماذجه، ويرتبط غالبا باللسانيات وبالنماذج اللغوية وباتساع مجالات علم السيمياء وظهور سيمياء الأدب كفرع من فروعها، اتجه التركيز إلى النص الأدبي بكل عناصره ومكوناته، فوجدنا الباحثين يتخصصون كل في مجال بعينه، وامتد التخصص والتشعب لتظهر اتجاهات سيميائية متعددة سنتناولها بالدراسة هي: **سيمياء العنوان وسيمياء السرد وسيمياء المكان**.

وهذه الاتجاهات هي تجليات لسيمياء الأدب داخل النصوص الأدبية، وتعد وليدة المناهج النقدية المعاصرة التي تناولت النص الأدبي بالدراسة السيميائية.

[1]– عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، مرجع سابق، ص119، بتصرف.

أولا: سيمياء العنوان

للعنوان أهمية كبيرة في تشكيل الخطاب الروائي، خاصة أنه يشكل الرسالة التي يسعى المؤلف لنقلها إلى القارئ، ومن ناحية أخرى يعد جسرا مشتركا بين المرسل والمرسل إليه، ولأنه عادة – عادة – لا يفهم بمعزل عن النص فقد كان لزاما أن تتوفر فيه شحنات دلالية مكثفة تجعله قادرا على تحمل الجينات الوراثية الكامنة في النص.

« إن العنوان من جهة المرسل هو نتاج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل أما المستقبل فإنه يدخل إلى العنوان تساؤلا وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاقه »[1].

فالعنوان ليس مستقلا عن النص ولا عن صاحب النص ولا عن القارئ، إنه يستمد دلالته من العلاقة المتبادلة بين النص والقارئ، لذلك يجب دائما رده إلى نظام النص وإخضاعه لخلفيات القارئ.

ويعد العنوان – حسب رأي الباحثين – العتبة الأولى للنص فهو واجهته ووسيلة للكشف عن طبيعته وفك غموضه.

وعموما لم يول النقاد والدارسون اهتماما لعتبات النص – ومن بينها العنوان – إلا في الدراسات السيميائية المعاصرة حيث:« اهتمت السيمياء بكل ما يحيط بالنص الأدبي من عناوين ومقدمات وهوامش وتنبيهات، بعدما تبين أنها من المفاتيح المهمة في اقتحام أغوار النص، فغدت هذه الدراسات لا تخلو من إشارات إلى العتبات النصية بخاصة العنوان باعتباره العتبة الرئيسية قبل الولوج إلى أعماق النص »[2].

وقد اهتمت الدراسات السيميائية بالعنوان لأنه الواجهة التي يقابل بها المبدع المتلقي لتظهر سيمياء العنوان كفرع من فروع سيمياء الأدب أو كمجال من مجالات بحثها، ولأن العنوان علامة أو سيمة فقد كان موضع اهتمام في هذا العلم.

---

[1]– محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوتيقا الاتصال الأدبي**، دط،، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998، ص19.

[2]– عبد القادر رحيم: **العنوان في النص الإبداعي: ماهيته وأهميته**، مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، عددان 2_3، جانفي، جوان 2008، ص323.

« فللنص سطح ظاهري وباطن عميق، فضلا عن أن عتبات تسيجه تعد بمثابة مفاتيح أو موجهات تقود القارئ وتأخذ بيده للدخول ومن ثم التعايش في فضاء النص، فليس النص في نهاية الأمر إلا جسما مدركا بالحاسة البصرية أولا ثم بالحاسة الذهنية »[1].

فالنص ليس مجرد ظاهر فقط وليس فارغا من المدلول، فأول ما يقابل به القارئ النص حاسة البصر، فيستهويه الجديد والمثير كالعنوان وألوان الغلاف وصوره، بعدها يُعمِلُ ذهنَه، ويتمعن في النص انطلاقا من الانطباع الأول الذي خلفه أثناء لقاءه بحاسة البصر.

« وعليه فقد غدت العنونة مطلبا مهما للنَّاص وهو يحاول تقديم نصه للقارئ، فهي جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى النَّاص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، وتمثل العنونة انطباعنا الأول عن تحقيق هوية النص وكشف الوجه الآخر لباصرة التخيل ...» [2].

لذلك حظي العنوان لدى المبدعين والدارسين بعناية خاصة لكونه من أهم العناصر والوحدات الدالة في النص، فهو ما يتصدره ويسبق مدته ليكشف عن مجاله المعرفي وموضوعه، وسيهتم في فك ملابساته.

« ومادام العنوان يظهر معنى النص وما يحيط به، فإنه يقوم بتلخيص ما هو مكتوب بين دفتي المصنف، وبناءا على ذلك توصف علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة تضمن متبادل حيث يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان »[3].

ومعنى ذلك أن العنوان يعين النص ويحيل إليه دون الاقتصار على جانب من جوانبه، ويعلن في الوقت نفسه عن طبيعة النص ومضمونه ومحتواه.

لقد عولج العنوان بعمق وبصفة منهجية انطلاقا من تحديد موقعه وصيغته اللفظية وخصائص هيئته ووظائفه، وقد اغتنت الدراسات حول العنوان بمساهمات شديدة التنوع من مصادر مختلفة من لسانيات النص حتى علوم الاتصال مرورا بجماليات التلقي والسيميائيات.

---

[1]- محمد خيري البقاعي: **نظرية التناص: رولان بارت ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور**، دط، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1998، ص30.

[2]- كمال عبد الرحمن: **العنونة وتمظهراتها في النص الإبداعي: النصوص الإبداعية العربية نموذجا**، مجلة الرافد، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، عدد 163، مارس 2011، ص27.

[3]- يوسف الإدريسي: **عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، ط1، مقاربات، المغرب، 2008، ص32.

وقبل التطرق إلى العنونة كباب في السيمياء سنعرض لمسار العنوان تاريخيا بدءا بمفهومه اللغوي في معاجم اللغة.

**1- العنوان لغة:**

بالعودة إلى المعاجم العربية يمكن تسجيل مادتين في اللغة العربية تحيلان بوصفهما جذرا لمصطلح العنوان

« المادة الأولى: عنن: عنَّ الشيء، ويعُنُّ عنَنًا وعُنُونَا: ظهر أمامك، وعنَّ يعِنُّ عنَّ وعُنُونًا واعتنَّ: اعترض فالاعتنان: الاعتراض، وعننتُ الكتابَ وأعْنَنْتُه لكذا أي صرفتُه إليه وعرضتُه له، وقال اللحياني: عنَنْتُ الكتابَ تعنينًا وعنيتُهُ تعنيَةً إذا عنْونتُه »[1].

يبدو من خلال التعريف أنه إنما سمي عنوانا لأنه يعن الكتابَ أي يبينُه من ناحيته وأصله كما أشار ابن منظور إلى مصطلح: العلوان كمرادف للعنوان، أما في متن اللغة وجدنا:« عَنَّ الشيء لكذا وعنَّهُ وأعنَّه عرضَهُ له، وصَرَفَهُ إليه، والكتابَ عنْونَهُ، عنّ الكتابَ تعنية عنْوَنَهُ: جعل له عنوانًا، وعنونَ الشيءَ جعل له عنوانًا: كتب عنوانَه، وأصله عنَّهُ وعنَّاهُ كذلك »[2].

فالعنوان هو ما يستدل به على سائره أو هو الأثر الذي يحيل إلى الشيء ويدل عليه.

وجاء في معجم المقاييس:«عُنيانُ الكتاب وعنوانُه وعنيانُه، وتفسيره عندنا أنه البارز منه إذا ختم، وقال وهو فيما ذكروا مشتق من المعنى، قال من جَعَل العنوان من المعنى قال: عنيّت الكتابَ بالياء في الأصل »[3].

لقد أجمعت معظم معاجم اللغة على أن العنوان مشتق من المعنى، وهو الظاهر من النص أو مسماه.

وجاء في تاج العروس:« وعنوان الكتاب وعُنيانُه بضمهما بقلب الواو في الثانية ياءًا ويكسران، وقال سُمِي به لأنه يعنُّ له أي الكتابَ من ناحيته أي يعرضُ، وأصله عُنَّان ک رمّان، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوًا »[4]. إذن العنوان هو ما يميز ويبين الكتابَ.

---

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، مرجع سابق، ص310، مادة عنَنَ.

[2]- أحمد رضا: **معجم متن اللغة**، دط، منشورات مكتبة حياة، بيروت، لبنان، 1990، مج4، ص287.

[3]- ابن فارس: **المقاييس في اللغة**، مرجع سابق، في مادة عنَنَ.

[4]- محمد مرتضى الزبيدي: **تاج العروس من جواهر القاموس**، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، مج9، مادة عنَنَ.

أما المادة الثانية في العنوان فهي: عَنَا « عَنَت الأرضُ بالنبات تعنُو عنُوًّا وتعني أيضا، وأعْنَنْتُه أظهَرْتُه، وعنْونتُ الكتابَ وعنونتُ الشيءَ أخرجتُه ... ويقال، عنيتُ فلانًا عنيتُه أي قصدته، ومن تعني بقولك؟ أي من تقصِدُ؟ ... وعنيتُ بالقول كذا: أردتُ، ومعنى كل كلام ومعناه ومعنيتُه مقصَدُه، قال ابن سيده: العُنوان والعِنْوان سمة الكتاب وعنْوَنَه وعنَاه وسَمَهُ بالعنوان »[1].

يتضح من خلال المادة الثانية عَنَا أن العنوان أيضا ما يبين الكتاب إنه يسيمُه إذ يتصدره ويبرز متميزا بشكله وحجمه فهو أشبه بعتبة المنزل التي تربط داخِلَهُ بخارجِه إنه أول لقاء بين القارئ والنص ولا ولوج للنص إلا من خلاله.

**2- العنوان اصطلاحا:**

إذا كان مفهوم العنوان لغة يتمحور حول الظهور والخروج ليكشف عن النص ومقاصده، فهو لا يختلف كثيرا عن هذا المعنى في الاصطلاح، فهو العتبة الأولى لولوج النص وفهمه.

« فظهور العنوان في سطوتهِ وتجبره على المبدع والقارئ، فأما على الأول فمن حيث إنه صاحب الحظوة والصدارة في النص، إذ يتصدر اللوحة بالنسبة للغلاف والصفحة بالنسبة للقصيدة، وأما على الثاني فكونه يلقي بظلال سلطته على القارئ، يفرض نفسه عليه لأجل استئذانه في الدخول إلى علم النص »[2].

فالعنوان يكشف عن النص ويبرز مقاصده، ويأخذ بيد القارئ للولوج إلى عالم النص وسبر أغواره ومجاهله.

أما في الاصطلاح فقد وجدنا أن العنوان يعد من عتبات النص التي اهتمت بها الدراسات السيميائية، إذ له الصدارة في النص، وهو الوسيلة التي يمكن لصاحب النص أن يتسلح بها لجلب اهتمام القارئ.

« إن العنوان رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه »[3].

---

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، مرجع سابق، ص312.

[2]- بسام قطوس: **سيمياء العنوان**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص31.

[3]- بشرى البستاني: **قراءات في النص الشعري الحديث**، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002، ص34.

إذ يعتبر العنوان علامة للكتاب أو العمل الأدبي بما في ذلك الرواية – ولولا العنوان لظلت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكتبات، وقد لاحظنا أن العنوان – في كثير من المواضع – كان السبب في انتشار العمل الأدبي وذيوعه وشهرة صاحبه.

« والعنوان رسالة سننية في حالة تسويق ينتج عن اللقاء بين ملفوظ روائي وملفوظ إشهاري، وفيه أساسًا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يحكي الأثر الأدبي في عبارات خطاب اجتماعي »[1].

ويتحدد مفهوم العنوان هنا بالإغراء والتأثير، وهي مسألة تظهر لحظة وقوع النص بين أيدي الناقد أو لنقل القارئ الذي يتوفر على خلفيات معرفية وخبرات تبحث دائما عن عتبات وأبواب للولوج إلى عالم النص.

« والعنوان مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل ...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود بقراءته »[2].

إذن فالعنوان علامة لغوية، لذا كان محط اهتمام الدراسات اللسانية والسيميائية، والعنوان شبيه بالزئبق في مرونته، فهو يستعمل في معان متعددة وتتحكم في تشكيله عوامل عديدة، لذا فإنه من الصعب وضع تعريف دقيق له، ومن هنا وجدنا الاختلافات في رصد معناه بين الدارسين والباحثين.

### 3– أهمية العنوان:

« أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة لا يمكن الاستغناء عنْها في البناء العام للنصوص، لذلك رأينا الشعراء يجتهدون في وسْم مدوناتهم بعناوين يتفننون في اختيارها ... ونظرا لهذه الأهمية شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزا كبيرا من اهتمام النقاد »[3].

فالعنوان مطلب أساسي لدى المبدعين إذ يدل على غرض الكتاب أو النص، كما يدل على مقصده ويحيل القارئ للدخول إلى عالم النص دونما تردد.

---

[1]– جمال بوطيب: **العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص، حداثة محيطه) ضمن الرواية المغربية: أسئلة الحداثة، مختبر السرديات**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص194.

[2]– عبد القادر رحيم: **العنوان في النص الإبداعي: ماهيته وأهميته**، مرجع سابق، ص332.

[3]– جميل حمداوي: **السيميوتيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر**، وزارة الثقافة، الكويت، عدد3، 1997، ص97.

« وتتجلى أهمية العنوان فيما يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بُغية إسقاطها على العنوان »[1].

فالمطلع على الدراسات السيميائية الحديثة التي طالت الأعمال الأدبية يقف على اعتناءها بالعنوان وإعطاءه أهمية كبيرة في دراسة النص الأدبي، فأي محاولة لاختراق حاجز العنوان تقتضي من القارئ الوقوف مطولا عنده، ما يجعله يرتقي من التفسير إلى التأويل، فقد يحتاج في كثير من الأحيان إلى النص لفهم مقرأه.

والعنوان أصبح بابا مستقلا – إذ لم نقل علما – له قواعد وأصوله ومبادئه فهو يوازي النص إلى حد بعيد.

« ويأخذ العنوان في الدراسات النقدية الحديثة حيزا كبيرا ومهما، إذ أن متطلبات السوق وهي التي ترسم – عند بعض المحدثين – العنوان، فقد تحقق نجاحا خارجيا لكنها قد تمنى بفشل داخلي، لذا رأى بعض الدارسين في سيمياء العنوان ضربا من التسويق التجاري للكتاب على حساب القارئ والمبدع »[2].

ولهذه الأهمية يلجأ المبدعون إلى انتقاء عناوينهم بعناية ويقفون مطولا عند هذا الأمر، خاصة المبتدئين منهم فيختارون تلك العناوين البراقة التي تلفت انتباه القارئ إلى درجة الغرابة أحيانا والخروج عن المألوف.

كل ذلك أصبح يتم لتسويق الأعمال وإكسابها شهرة على حساب القارئ والمبدع – أحيانا –، وإذا عدنا إلى النقاد سنجد أن كثيرا منهم يعد العنوان نصا ثانيا موازيا للنص « إنه نص مصغر تقوم بينه وبين النص الكبير ثلاث أشكال من العلاقات:

– علاقة سيميائية: حيث يكون العنوان علامة من علامات العمل.

– علاقة بنائية: تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي.

---

[1]– عبد القادر رحيم: **العنوان في النص الإبداعي: ماهيته وأهميته**، مرجع سابق، ص334.

[2]– نادية الفواز: **سيمياء العنوان بين ابتذال العمل الأدبي وإعمال الإبداع**، تاريخ الزيارة: 23 مارس 2011، https://www.alwatan.com

– علاقة انعكاسية: وفيها يختزل العمل بناءا أو دلالة في العنوان بشكل كامل »[1].

إن هذا التحليل يثبت لنا مدى عناية النقاد بالعنوان يجعله ندًّا للنص ومثيلا له، فهو نص مواز للنص الأصلي يختزل أفكاره ومحتواه في علامة دالة موجزة عنه.

وعليه فالعنونة ليست بالعملية الاعتباطية أو السهلة، بل يظهر فيها إبداع وذكاء وفطنة وخبرة من أجل انتقاء العنوان الملائم المناسب.

**4– وظائف العنوان:**

لقد اهتم الباحثون بالعنوان، ودرسوا أبعاده بعمق وبصفة منهجية، ومن بين التساؤلات التي يثيرها العنوان ما يتعلق بوظائفه، وسنشير هنا إلى عمل جيرار جنيت الذي قدم – دون شك – أجود معالجة لهذا الموضوع المثير للجدل.

« إذ تنعقد حول وظائف العنوان الأهوال النقدية ذاتها المتصلة بتعريفه، وليس صحيحا أن المنظرين يتفقون أكثر عندما يتعلق الأمر بتعيين وظائفه، وربما كان اتفاق كثير منهم صادرا عن مجرد كسل نقدي حوّل عملهم إلى مجرد اجترار لتحديات الماضي وأخطاءه »[2].

لقد كان لكل المشتغلين بالعنوان آراء حول الوظيفة التي يؤديها في النص الشعري أو النثري وفقا لرؤيتهم التي تنبثق من استقرائهم للنصوص ورصد علاقة العنوان بكل من المبدع والنص والمتلقي.

« وبعد محاولات عديدة قام بها جيرار جنيت لصياغة وظائف العنوان، يخلص إلى لائحة منظمة في هذا الحقل تتمثل في: الوظيفة التعيينية – الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإغرائية، الوظيفة الإيحائية »[3].

هذه أشهر الوظائف وأكثرها تميزا إذ نجد ذكرا لوظائف غيرها في مراجع كثيرة.

« وهناك ربط بين الوظائف التي يؤديها العنوان ووظائف اللغة كما يحددها جاكبسون، فيعطي العنوان بذلك وظائف أخرى هي الوظيفة الشعرية، الوظيفة المرجعية، الوظيفة الندائية، ففي الأولى تركيز على الرسالة، وفي

---

[1]– محمد فكري الجزار: **لسانيات الاختلاف**، ط1، ايتراك للطبع والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، مصر، 2011، ص181، بتصرف.

[2]– نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص47.

[3]– مرجع نفسه، ص نفسها.

الثانية تركيز على الموضوع وفي الثالثة تركيز على المرسل إليه، وتتعدد الوظائف فتضاف إليها الوظيفة التعيينية والتحريضية والإيديولوجية »[1].

وعليه ترتبط وظائف العنوان بوظائف اللغة، ويقع الاختلاف حولها، لكننا سنبرز أهمها حسب ما وضحه جيرار جينيت.

### 1/ الوظيفة التعيينية:

« تسمية النص تعني مباركته، فالعنوان هو اسم العمل تماما مثل أسماء العلم وأسماء المواضع في علاقتها بالأشخاص والمواضع التي تعيّنها، يهدف إلى التعرف على العمل بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس »[2].

إنها بمفهوم آخر وظيفة التحديد التي تحدد العمل الأدبي أو تسمه لتميزه عن غيره من الأعمال الأدبية وتخصصه.

### 2/ الوظيفة اللغوية الواصفة:

« يجب ألا تختلط الوظيفة التعيينية بالوظيفة اللغوية الواصفة، التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص إذ هناك من الدارسين من يجمع بين الوظيفتين مثلا في إحدى الدراسات التي أجريت حول مدونة من عناوين الأفلام، إذ تستعمل اللغة لأهداف عدة، فهي مثل عناوين الأعمال الأدبية والموسيقية تعين عملا، ويمكن تحليل العلاقات التي تقيمها مع مضامينها »[3].

إنها وظيفة الوصف أي إعطاء فكرة عن العمل (مسبقة طبعا)، ووصفه للقارئ فيأخذ لمحة عن المضمون أو المحتوى قبل قراءته أو مشاهدته.

---

[1]- عمران المصطفى: **الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء**، مجلة فكر ونقد، عدد34، د.ت، ص31.

[2]- ج كورتيس وآخرون: **الكشف عن المعنى في النص السردي**، تر: عبد الحميد بورايو، دط، دار السبيل للنشر والتوزيع، د.ت، ص249.

[3]- ينظر: مرجع نفسه، ص256، بتصرف.

**3/ وظيفة الإغراء:**

« إن عنوان مؤلف ما هو الذي يمنح القارئ الفكرة الأولى عنه، وهذا الانطباع الأولي على قدر ما يكون جذابا أو مبهرا للذهن وللعينين، يترك فيه أثرا لمدة قد تطول وقد تقصر، وعلى المؤلف والطابع أن يوحدا الجهود لإحداث توقع مقبول عن طريق التبسيط والاختزال عند وضع العنوان مصرا على إثارة فضول القارئ وإمتاعه قبل تقديم المحتوى »[1].

إنها وظيفة إثارة القارئ وجذبه إلى النص ولا تتحقق إلا إذا كان اختيار العنوان قائما على الملائمة والبساطة والقرب إلى نفسية القارئ فيلقى قبولا لديه ويشجعه لمتابعة المحتوى، وترتبط بالأثر الذي يمارسه العنوان على المتلقي.

« إذ يسعى العنوان جاهدا وبحرص أيضا من الكاتب إلى استجلاب اهتمام القارئ أو الجمهور المستهدف من خلال تبئير اهتمامه، ويوجه العنوان القارئ نحو القراءة المناسبة للنص ويعلمه كيفية قراءته »[2].

إذ لا يكتفي العنوان بالإشارة إلى موضوع النص بل يتجاوز ذلك إلى التأثير في القارئ وإدخاله إلى عوالم النص للتآلف معه.

**4/ الوظيفة الإيحائية أو التأويلية:**

« والمقصود بالوظيفة التأويلية للعنوان، أن يكون عنوان النص – شعرا أو نثرا – لا يدل على محتواه مما يضطر القارئ إلى التأويل للوصول إلى علاقة العنوان بمضمون النص، فالنص بقدر ما يمضي في وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية »[3].

والملاحظ أن النصوص الإبداعية لاسيما الشعرية، تعد مجالا خصبا للتأويل ونحن هنا نرى أن العنوان ذا الوظيفة التأويلية هو الذي يحتاج للتأويل من أجل الوصول إلى معناه.

ويستطيع هنا أن نشير إلى أن بعض الباحثين والنقاد يضيف الوظيفة الإيديلوجية.

---

[1]– ينظر: ج كورتيس وآخرون: **الكشف عن المعنى في النص السردي**، مرجع سابق، ص256، بتصرف.

[2]– يوسف الإدريسي: **عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، مرجع سابق، ص52.

[3]– مرجع نفسه، ص نفسها.

**5/ الوظيفة الإيديولوجية:**

« إذ ينضبط العنوان في بنيته ومحتواه إلى شروط السوق والتسويق، ولما يفرضه كأفق لدى القارئ، وإذا كان يؤدي بذلك وظيفة إيديولوجية، فإنه يلزم بطريقة معينة في القراءة »[1].

وللعنوان دلالات معينة وإحالة إلى نص معين وإيديولوجيا معينة يعكسها، فهو لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ومدخل أولي لابد منه لقراءة النص، إذ يستدل به تفرقة وتمييزا للنص الذي يتستر خلفه عن غيره، كما أنه يحدد انتماء النص وهويته.

[1]- يوسف الإدريسي: **عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، مرجع سابق، ص53.

**5/ أنواع العناوين:**

تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها، وأهم أنواع العناوين:

«**1- العنوان الحقيقي:** هو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي ويسمى العنوان الحقيق أو الأصلي »[1].

هو العنوان الذي يرسم أو يُكتب بوضوح على سطح غلاف الكتاب أو المدونة، ويعتبر بطاقة التعريف التي تمنح للنص هويته فتميزه عن غيره.

«**2- العنوان المزيف:** ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي، وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي »[2].

نجد العنوان المزيف غالبا بين الغلاف والصفحة الداخلية أو الصفحة التي تلي الغلاف مباشرة، وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف، هو مجرد ترديد للعنوان الحقيقي، وهو موجود في كل الكتب.

«**3- العنوان الفرعي:** يستشف من العنوان الحقيقي، ويأتي بعده لتكملة المعنى، وغالبا ما يكون عنوانا الفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب وينعته بعض النقاد بالثانوي »[3].

ويسمى الثانوي مقارنة بالعنوان الحقيقي فهو قد يستخدم في عنونة فصول من كتاب أو قصائد في ديوان.

«**4- الإشارة الشكلية:** هي العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس ويسمى العنوان الشكلي »[4].

هو نوع من العناوين يأتي ليميز العمل الإبداعي عن باقي الأعمال الأخرى من حيث شكله أو جنسه الأدبي من حيث هو قصة أو رواية أو شعر أو مسرحية ...

---

[1]- شادية شقروش: **سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي**، بسكرة، 7، 8 نوفمبر 2000، منشورات الجامعة، ص270.

[2]- مرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- محمد الهادي المطوي: **شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارباق**، مجلة عالم الفكر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مج 28، عدد1 سبتمبر 1999، ص457.

[4]- شادية شقروش: **سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي**، مرجع سابق، ص270.

«**5– العنوان التجاري:** ويقوم أساسا على وظيفة الإغراء وما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية وهو عنوان يتعلق عادة بالصحف والمجلات »[1].

هي نوع من العناوين يخص المقالات التي تنشر في المجلات والجرائد، ويعنى بالمواضيع المعدة للاستهلاك البشري، وفي واقع الأمر هو عنوان حقيقي لا يخلو من البعد التجاري.

## 6/ كيفية تشكيل العناوين:

إن عملية تلقي العنوان تخلق مسافة بين العمل وعنوانه مما يمنح الاثنين استقلالا نسبيا ليستقل العنوان بمقاصد نوعية، ويفرض اتصالا نوعيا بين المرسل والمتلقي، ومن ثم فإن على القراءة أن تنظر إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها استقلالها الدلائلي الخاص، وفي جهة أخرى لابد أن تنظر إلى العلاقات التي تربط هذه البنية ببنية النص.

وثمة تساؤلات لابد أن تطرح هل تتشكل العنونة تحت سلطة وعي ذاتي (داخلي) أم تقع تحت أسيجة افتراضات خارجية تجعل من العنوان عاكسا للصورة؟

لذلك صارت العنونة معضلة بحد ذاتها لأنها ملزمة بالإفصاح عن النص أو تكرار نفسها حرفيا ضمن نص معين.

«**1– تشكيل العنوان التقليدي:** يعرف بالعنوان الخطابي أيضا الذي يحيل على النص ذاته وعلى موضوعه في آن واحد، ويكون العنوان جزءا من بنية النص وعنصرا مهيمنا فيه، وينطوي تحت هذا النوع نوعان من العناوين: العناوين التجنيسية التي تؤكد انتماء النص إلى جنس معين، والعناوين التي تحيل على النص ذاته »[2].

والتشكيل التقليدي للعنوان لا يعني أنه يقوم على سذاجة أو تراجع في الوعي، لكنه قد يكون بحاجة مباشرة للتأثير في محاولة لخلق حالة من التماهي بين العنوان والمتن.

ومن الأمثلة على هذا النوع من العناوين نذكر: الأيام لطه حسين، فلم يجد طه حسين عنوانا لأيامه (مذكراته) سوى اعتماد الطريقة التقليدية التي تحيل مباشرة على موضوع النص ونوعه الأدبي كسيرة ذاتية.

---

[1]– شادية شقروش: **سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي**، مرجع سابق، ص270.

[2]– محمد الهادي المطوي: **شعرية كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق**، مرجع سابق، ص457.

**2- تشكيل التضاد:** وهذا النوع من التشكيل حاضر في النص الإبداعي بفاعلية « إذ ليست العنونة في الشعر مثلا مرتبطة كما في التصوير التقليدي باختزال النص بل يمكن أن تكون العلاقة تقابلية أو انزياحية، ولا تكون بالضرورة ائتلافية »[1].

وتحيل العنونة بهذا المفهوم إلى نوع من العلاقات بين العنوان والنص تتخذ طابع التضاد أو التقابل أو التوازي.

ومن الأمثلة على ذلك العمل القصصي: رياح شتائية دافئة لخضير عبد القادر من العراق، ونلمس التضاد بين برد الشتاء ودفء رياحه، ولا يمكن أن تكون رياح الشتاء دافئة ما لم يقصد القاص معنى آخر في هذا الطرح.

**3- التشكيل التأويلي:**

وفي هذا النوع من العناوين يتوجب على القارئ أن يغوص عميقا في بحر القراءة، التي سنتجاوز البعد الدلالي الأول للعنوان إلى أبعاد أعمق بغية التأويل.

« إنها عناوين لا نحوية، والمقصود هنا عدم تكافؤ التركيب اللغوي والناتج الدلالي عنه، إذ يتسع هذا من عناصر الحضور وعلاقاته، ومن ثم عن حدود التركيب لتشغل علاقات الغياب بصورة أكثر فاعلية في تأسيس ذلك الناتج »[2].

إن العنوان التأويلي أو كما يسميه بعض الدارسين: العنوان التحريضي، هو آلية لتفعيل التكهنات، إنه يحرض الحواس ويستفزها، ومن ثم يستنفرها للذهاب إلى ما وراء العنونة والاشتغال على تنقيب ما بين السطور وتطوير حفرياته للوصول إلى عنوان آخر غير المصرح به.

ومن أمثلة هذه العناوين التأويلية: **إثنا عشر ذئبا على مائدتي** لعبد القادر عقيل **وفوضى الحواس** لأحلام مستغانمي.

**4- تشكيل الأسئلة:**

لا شك أن العنوان قادر على طرح الأسئلة بل المزيد من الأسئلة التي ربما يكون في النهاية غير مسؤول عن وضع أجوبة لها، وسياسة صنع الأسئلة التي تنتجها العنونة هي فرضيات وفضاءات مفتوحة قد لا يستطيع المتن مهما كان واعيا الإحاطة بأسرارها والإجابة عنها.

---

[1]- توفيق فريرة: **كيف أشرح النص الأدبي؟**، دط، دار قرطاج، تونس، 2000، ص97.

[2]- محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوتيقا الاتصال الأدبي**، مرجع سابق، ص149، بتصرف.

« وفي هذه الحالة يغدو العنوان آلية كاتمة (أسرارية) تتوقع من المتلقي زيادة قيمة المعنى الذي يضفيه إليه فالنص/ العنوان ناتج ينبغي أن يشكل وضعه التفسيري جزءا من آليته التوليدية ذاتها »[1].

ولنا أن نتساءل هل من واجب النص الإجابة عن هذه الأسئلة التي يطرحها العنوان؟ أم أنه بدوره سيفتح آفاقا جديدة لطرح أسئلة أخرى.

ومن أمثلة هذا النوع من العناوين **الرماد في الشوارع أين الرفاق؟** شعر لغازي دع الطائي من العراق، هذا النوع من العناوين يظهر سؤالا واضحا، وهناك بالمقابل عنْوَنَات لها تشكيل باطن يصعب رؤيته ما لم نتعمق في النص ومن أمثلتها: **خطوات بلا جسد** شعر لمحمد رضا مبارك من العراق.

**5- التشكيل الرقمي:**

ترمي بعض العناوين إلى إظهار رقم أو عدد معين بغية الإشارة إلى تعلق النص بطريقة أو بأخرى بهذا الرقم، فالأرقام ربما تشير إلى مدلولات معينة ثم إن بعضها يحمل قدسية وبعضها الآخر يُتشاءم منه.

فالأرقام: واحد وثلاثة وسبعة وأربعون معروفٌ بأن تكرار بعضها يقدم شيئا من الحساسية العقائدية وبعض الأرقام يحمل الشؤم.

ولا شك في أن الأرقام في تشكيلة العناوين هي علامة توكيد أو تأكيد على أهمية الحادث أو الأشخاص الذين يرتبطون بهذه الأرقام، مما يجعلُ هذه الشخوص رموزا أو شخصيات محورية تكون مركز ثقل في النص أو العكس.

ومن أمثلة هذا النوع من العنونات: الحاسة التاسعة قصص لكمال عبد الرحمن من العراق، الدم السابع شعر لأديب ناصر من فلسطين.

هذه عموما أشهر تشكيلات العناوين المعروفة ويضاف إليها حسب بعض الدارسين: التشكيل التناظري، التشكيل الزمني، التشكيل الفراغي ...

[1]- خوسيه ماريا: **نظرية اللغة الأدبية**، تر: حامد أبو حامد، دط، مكتبة غريب، القاهرة، 1992، ص136، بتصرف.

**ثانيا: سيمياء السرد**

سيمياء السرد فرع من فروع سيمياء الأدب، وهي علمٌ ظهر حديثا، وارتبط بظهور جهود الباحثين والنقاد المعاصرين الذين طبقوا السيمياء على النصوص الأدبية بوصفها علامات دالة.

« وتُعرف السيمياء السردية بأنها العلم الذي يهتم بدراسة معنى الخطاب السردي من حيث الدلالة، أو هي فرع معرفي يهتم بتحليل الآليات المتحكمة بتجليات البنية السردية ومكوناتها، أو العلم الذي يعنى بفن القصة بغية استنباط قواعد وقوانين تحكم نظام الخطاب القصصي »[1].

يظهر من خلال هذا القول أن سيمياء السرد – إذن – بابٌ أو فرعٌ معرفي من فروع سيمياء الأدب، موضوع بحثها النص السردي أو القصصي ومكوناته وعناصره ودلالة كل منها.

« وعلم السرد أو سيمياء السرد ارتبطت بالنقد الحديث والمعاصر، وتحديدا مع البنيوية، إذ استطاع المنهج البنيوي أن يحرر النص الأدبي ويفك عنه القيود التي تكبل بها في ظل المناهج التقليدية القديمة التي كانت توظفه لأغراضها النفسية والاجتماعية والتاريخية، في حين أخذت البنيوية تبحث فقط في نظمه وقوانينه »[2].

إذ اهتم البنيويون بالنص الأدبي كنسق منعزل عن سائر الظروف والمؤثرات الخارجية إذ تنظر إليه منعزلا عن أي حقل أو مجال آخر خارج نطاقه.

« وقد برز التحليل البنيوي للنص الأدبي بصورة واضحة مع بدء الحركة الشكلانية التي ظهرت في روسيا في مطلع القرن 20م، وقد ضمن عددا من الباحثين أمثال توماشفسكي، جاكبسون، بروب وغيرهم ممن عمل على الكشف على بنية العمل السردي واهتموا بدراسة الأنساق البنائية التي تتشكل من خلالها الحكاية »[3].

إنه علمٌ وليد الدراسات اللغوية البنيوية، ويهتم بتحليل محتوى القصة، ويدرُسُ الأنساق التي تتشكل منها من زمان ومكان وشخصيات وأحداث.

« وقد أطلق تودوروف مصطلح السردية على هذا العِلم سنة 1969م، علم السرد الذي أخذ يشغل حيزا واسعا من اهتمام النقاد والدارسين، ومع أنه مصطلح حديث الاستخدام لكنه ليس وليدا جديدا بين ضروب الآداب الغربية، إذ له أصول تعود إلى أفلاطون وأرسطو »[4].

---

[1]– أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث**، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص69.

[2]– نفلة حسن أحمد العزي: **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، ص17.

[3]– مرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– مرجع نفسه، ص15.

فهو علمٌ ضارب بجذوره في التراث اليوناني القديم، وليس وليد العصر الحديث، فقد اهتم الفلاسفة (أرسطو وأفلاطون) بفن الحكاية منذ القديمة وبأدواتها وعناصرها ودلالاتها.

« وعلم السرد اختصاص جزئي يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام »[1].

هو علم يختص بالخطاب السردي أي أن موضوعه هو العمل السردي ممثلا في القصة أو الحكاية كفن أدبي ضمن فنون الأدب الأخرى.

إنه الاختصاص الذي يهتم بدراسة أشكال الخطاب السردي مهتما بمكونات الخطاب التي تتمثل في:« السارد، المسرود (الأحداث، الزمان، الشخصيات، المكان) والمسرود إليه »[2].

فهدفه هو الكشف عن مكونات الخطاب السردي المتمثلة في الراوي والمروي والمروي له.

ويعرف علم السرد أيضا بأنه:« العِلمُ الذي يقصر اهتمامه على النصوص الحكائية وحدها بغية وضع نموذج نظري محدد لبنية المحكي، وتتوحد في إطاره جميع النصوص السردية على اختلاف أزمنتها ومناطقها وأحجامها »[3].

فهو يقتصر على دراسة قوانين المحكي التي هي عبارة عن أحداث متتابعة في زمان معيّن ومكان معيّن مهما كان نوع ذلك المحكي (قصة، رواية، أسطورة ...) ومهما كان حجمه ومنطقته وزمانه.

ويعرف كذلك بأنه:« العِلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب بأجناسه وأنواعه ... السردية تعنى بمكونات الخطاب السردي وصولا إلى كشف نظمه الداخلية ترتب إن اتجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب سواء أكان ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال »[4].

فهو عِلمٌ يدرسُ الخطاب السردي، ويكشف عن نظم صياغة الخطاب الأدبي عموما وآلياته ونظمه الداخلية من راوٍ ومروي ومروي له.

ولأن علم السرد يدرسُ السرد أي طريقة عرض أحداث المحكي، فسنركز الدراسة على السرد الذي يختص بتتابع الأحداث.

---

[1]- سعيد يقطين: **الكلام والخبر: مقدمة السرد العربي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1998، ص33.

[2]- ينظر: سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989، ص15.

[3]- عبد العالي بوطيب: **مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)**، ط1، الأمنية، دمشق، سوريا، 1999، ص27.

[4]- عبد الله إبراهيم: **المتخيل السردي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص 104، 105.

« والسرد هو الخطاب الروائي بوصفه بنية وظيفية ودلالية مدركة إدراكا زمنيا أساسه الفعل والحركة، مما يقتضي منطق التوالي السببي الذي تترابط فيه كل الوظائف المقدمة سابقا عن لاحقٍ ...» [1].

أي أن السرد قائم على توالي الأفعال والحركات المتسلسلة منطقيا، أي التي تربط بينها علاقة السببية، فكل حدث هو نتيجة لحدث قبله، وسيؤدي لآخر بعده.

« إن تعدد الوقائع يعد من أهم المكونات التي يقوم عليها السرد، والنتائج لا يكون منطقيا بل قائما على استراتيجيات السرد التي تجعل صلة المقطع السردي بالواقع لا تكمن في التتالي الطبيعي للأعمال التي تؤلفه بل في المنطق الذي يتحكم في عرضه وتقديمه »[2].

إذ يقوم السرد على طريقة المبدع في عرض أحداثه وسيرورتها المنطقية أي في تواليها وتتابعها حسب طريقة المؤلف في عرضها.

وقد لاحظنا أن موضوع علم السرد هو السردية أي ما يجعل من الخطاب متسما بالسرد والتتابع.

« وهو العلم الذي يدرس قوانين المحكي الخاصة، والمحكي عبارة عن مجموعة من الأحداث المتتابعة، وعندما لا يوجد تتابع وتوال لا يوجد محكي، فهو يقابل دراسة قوانين القصة من حيث العلائق السببية التي تربط بين أحداثها »[3].

إنه يدرس النصوص الحكائية من حيث بنيتها المتكونة من سارد ومسرود ومسرود له، أي يبحث في مكونات البنية السردية للنصوص من راو ومروي ومروي له، وكي تتضح الصورة أكثر سنعرض لمفهوم السرد لغة كما ورد في بعض معاجم اللغة.

---

[1]– عثمان بدري: **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ**، دظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص139.

[2]– هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، ط1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص25.

[3]– أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص66.

## 1/ مفهوم السرد

### أولا: تعريف السرد لغة

بالعودة إلى لسان العرب نجد أن السرد في اللغة: « تقدمةُ شيءٍ إلى شيءٍ متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسردَ الحديثَ ونَحوَه يسْرِدُهُ سَرْدًا إذا تابعه، وفلانٌ يسرِدُ الحديثَ سرْدًا إذا كان جيّدَ السياق له، وفي صفةِ كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسْرِدُ الحديث سرْدًا أيْ يتابعه ويستعجِلُ مِنْه، وسَرد القرآن تابع قراءته »[1].

إذ يبدو من خلال التعريف أن السردَ هو التتابُعُ في الكلام أو الحديث أو الاسترسالُ فيهما.

وجاء في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي:«سَرَدَ القراءة والحديثَ يسرِدُه سرْدًا أيْ يتابِعُ بعضُه بعضًا، والسرد اسم جامع للدروعِ ونحوها من عمل الحِلق، وسميَ سرْدًا لأنه يُسْرَدُ فيثقبُ طرفا من كل حلقة بمسمار فذلك الحلقُ المسردُ، يقول تعالى:« وقدر في السرد » [سبأ 11] أيْ أجعل المسامير على قدر حروف الحلقة، والسرد والمسرد المثقب »[2].

ويبدو من خلال هذا التعريف أيضا أن السرد يعني التتابع وتوالي الحديث.

وجاء في تاج العروس: « السرد جودة سياق الحديث، سرد الحديث إذا تابعه وفلان يسرِد الحديثَ سردًا أو تسرده إذا كان جيد السياق له، وسرد القرآن تابع قراءته »[3].

فالسرد في اللغة يعني التتابع والتوالي، ولا يختلف هذا كثيرا عن مفهومه اصطلاحا.

فالسرد هو الطريقة التي تُحكى بها القصة، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرقٍ متعددة، لهذا يُعتمدُ على السرد في تمييز أنماط الحكي.

وسنشير إلى بعض تعريفات السرد كمصطلح وفق ما تناوله الباحثون والنقاد الغربُ والعربُ معًا.

---

[1]– ابن منظور: **لسان العرب**، مرجع سابق، مج7، مادة سَرَدَ، ص165.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، ط1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ص235.

[3]– محمد مرتضى الزبيدي: **تاج العروس**، مرجع سابق، مادة (س،ر،د).

**ثانيا: السرد اصطلاحا**

«يعرف السرد بأنه فن أدبي يتتبعُ الأحداث التي تقع في مجال ما بالطريقة التي تجعَلُ من هذا التتبع رسالة جمالية، ومن ناحية أخرى فالحدث كواقعةٍ زمنية هو الوحدة الصغرى للسرد التي تتخذ أهميتها وظيفيا من خلال وجودها في بنية سردية فالوظيفة هي التي تقرر المعنى، ويعني ذلك أن الأفعال أهم بنيويا من الأسماء والشخصيات »[1].

إذ يجد المتلقي نفسه تجاه راوٍ يسردُ له أحداثا متتالية هي أهم حتى من الشخصيات وأشملُ، تلك الأحداثُ تُروى بطريقةٍ فنية جمالية غير عادية.

« إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخصٍ يُحكى له: أي وجود تواصل بين سارد وقارئ، فكل رواية تمر عبر القناة التالية: الراوي← القصة ← المرويُّ له »[2].

فهناك علاقة بين راوٍ ومروي له تقوم على الثقة، فالقارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي الذي يعتمد عنصر السرد لغرض أحداثه وجذب اهتمام القارئ، ويعرف السرد بأنه:

« الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق القناة الرابطة بين راو ومروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها الآخر متعلق بالقصة ذاتها »[3].

فالقصة لا تتحدد بمضمونها فقط بل بالشكل أو الطريقة التي يتم بها تقديم ذلك المضمون، لذا وجدنا في تعريف الحكاية قول الباحثة يمنى العيد:

« الحكاية هي الفعل، والفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها وتنمو بهم فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص »[4].

---

[1]- هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مرجع سابق، ص25.

[2]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص45.

[3]- مرجع نفسه، ص نفسها.

[4]- يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990، ص73.

ومعنى هذا الكلام أن الحكاية تقوم على السرد أي الأفعال والأحداث التي تقوم بها الشخصيات وينسجها الراوي بطريقة معينة طبعا.

ويعرف السرد اصطلاحا بأنه:« فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي، والميكانيزمات تعني آليات أو أساليب بناء تصوير المحكي (المسرود) »[1].

أي أنه يهتم بدراسة وتحليل مكونات وأساليب المسرود (المحكي)، والذي يضم الأحداث والزمن والشخصيات والمكان.

ويرى بعض الباحثين أنه:« علمٌ وليد الدراسات اللغوية البنيوية، ويهتم بتحليل محتوى القصة الذي هو عبارة عن تركيبها وأساليب بنائها والعلاقات الداخلية لتلك التراكيب فيما بينها في القصة »[2].

إنه علم يهتم بالفن القصصي ويدرس أساليب بنائه والعلاقات بين تراكيبه التي تتمثل في الزمان والأحداث والشخصيات والمكان.

هو علمٌ يدرس مكونات السرد للكشف عن الأسس التي تقوم عليها، ويهتم بالعاطفة بين السارد والمسرود له أو الملقي والمتلقي.

ولقد ارتبط السرد أول الأمر بالكلام الشفهي، ومعناه التفسير والإخبار والتعليق على الأحداث وترتبط أصوله بالقصص والأساطير وله جذور ضاربة في التراث اليوناني القديم كما سبق وأشرنا.

« وقد أفضى مفهوم علم السرد إلى تعدد اتجاهات الباحثين في إدراك طبيعة اتجاهه الدقيق، ففئة ترى أن هذا العلم يهتم بتحديد طبيعة التعاقب الكلي للعناصر الثابتة المكونة للحدث في حدها الأدنى، وأخرى تحدد علاقة علم السرد بالدوافع والأوصاف المتعلقة به طبقا لتجليها من وجهة نظر الشخصيات الفاعلة في السرد »[3].

لقد تعددت القواعد والضوابط التي تضبط علم السرد، وحسب اختلاف وجهات النظر للباحثين في دراسته والتعامل معه، لذا تعددت الاتجاهات أيضا في دراسته، وأصبح علما يوصف بالتشتت والتشعب.

---

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص25.

[2]- مرجع نفسه، ص26.

[3]- مرجع نفسه، ص28.

وطالما كان السرد يعني الإخبار عن أحداث وقعت في الماضي أو تقع في الحاضر أو ستقع في المستقبل.

« والسرد هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبرا أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال »[1].

إنه القص إذن أو الحكي لمجموعة من الأخبار أو الأحداث الحقيقية أو الخيالية.

« والسرد مجموعة من الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون »[2].

إنه حدث أو مجموعة من الأحداث التي يقوم بها أشخاص داخل العمل القصصي لذلك يرتبط السرد منطقيا بالزمن.

« والسرد هو الكيفية التي يتم بها تصوير الأحداث والشخصيات وتحقيق أعلى قدر من المتعة للسارد والمتلقي »[3].

إنه طريقة يصف بها الكاتب أحداثا أو شخصيات أو مكانا تدور فيه تلك الأحداث، وقد يصف عالمها وملامحها مما يقدم المتعة للملقي والمتلقي معا.

إنه يتضمن اتصالا ودلالة بين مخاطبين يكون أحدهما مرسلا والآخر مرسلا إليه، يسعى الأول لتوصيل الأحداث للثاني بطريقة معينة، تلك الطريقة هي السرد، ويرتبط السرد بالزمن – كما سبق وأشرنا –، « وإذا كان الزمن أداة لوعي الأحداث وتتابعها الخطي، فإن السرد يصبح أداة لوعي العلاقات المضمرة بين الأحداث عن طريق إعادة ترتيبها لا على أساس زمني، وإنما على الأساس الخاص الذي يحاول السارد أن يرى به هذه الأحداث وعلاقاتها »[4].

---

[1]– أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص72.

[2]– يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، مرجع سابق، ص28.

[3]– أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص87

[4]– هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مرجع سابق، ص26.

فقد رأينا أن الأجناس الأدبية المختلفة لم تتعامل مع الزمن كإطار عام بل امتدت أهميته ليشكل حيّزا مهما في آليات بناء النصوص الأدبية، ومن بينهما السرد، فكل نص هو استغلال لفضاءات زمنية تمتلئ بالحركة، ويؤطر لفضائه الزمني.

وسنتناول السرد وفق العناصر المشكلة له من زمن وشخصيات وأحداث وغيرها.

## 2/ مكونات السرد

### 1/ الزمن السردي:

لا شك أن الأحداث المسرودة في أي عمل قصصي هي أحداث وقعت في زمن ماض قبل زمن السرد، فالراوي لا يبدأ بقص الحكاية إلا بعد أن يكون على علم بنهاية أحداثها، ورغم أن زمن القصة قد انقضى فإن ذلك الماضي يتحول إلى حاضر يتعايش معه القارئ ما إن يبدأ بعملية القراءة.

« فالكتاب خيطيّ وذلك بحكم خيطية هذا الدال اللساني أي بحكم التتابع الخيطي للحروف والكلمات والجمل، وزمنية النص المكتوب هي زمنية شروطه ومنتجه كأي شيء آخر في الزمن، إنها فضاءٌ في الفضاء وزمن في الزمن »[1].

إذن هناك علاقة وثيقة بين الزمن والأدب على المستوى البنائي وعلى مستوى التلقي، فالزمن إطار خارجي محيط بالنص الأدبي الذي هو عبارة عن حادثة زمنية وهكذا تسهم هذه السمة في وجود علاقة بين الزمن والأدب على مستوى إنتاج النص وعلى مستوى تلقيه.

« بحيث يصبح الزمن اللازم لإستهلاك النص هو زمن عبوره أو اجتيازه، وزمنية النص هي هذه المدة الزمنية التي يستعيرها من قراءته الخاصة. إن زمن النص هو زمن مستعار منتحلٌ مأخوذ من القراءة، وهو زمن معتبر حقيقي »[2].

وعليه يصبح زمن النص هو الزمن المستغرق في القراءة، ويتساوى مع الزمن الفعلي الذي استغرقته الأحداث في الواقع.

---

[1]– يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، مرجع سابق، ص73.

[2]– مرجع نفسه، ص نفسها.

لكن هذه الرؤية تقف عند حد كون الزمن إطارا خارجيا محيطا بالنص الأدبي، وهو الأمر الذي يرى من النص مجرد حادثة زمنية، إنها « الرؤية التي تقرر أن أي بنية ومهما كانت هي موجودة في إحداثيات زمنية ما، في حين يقبع الزمان في أساس أي بنية أو مقولة ذهنية وبالتالي لغوية »[1].

إذ يحدد الزمن طبيعة العمل الروائي مثلما يحدد شكله الفني إلى حد بعيد، لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه لعامل الزمان ومعلوم أن الرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، لذا يقبل الروائيون على تحديد الزمن في رواياتهم إما بطريقة مباشرة أو بالإحالة على حدث مهم أو نحو ذلك.

« ويبدو خط الزمن تصاعديا دائما – في الروايات – ويتميز السرد عنه بامتلاك السارد لزمنه والتحكم فيه بالصورة التي يراها ملائمة لعرض أحداث مسرودتِه، وقد يضطر للخروج عن التتابع الخطي للأحداث ليقدم حدثا على آخر أو يقفز على بعض الأحداث »[2].

أي أنه ليس ملزما بخطية زمنية معينة، بل قد يتجاوزها للوقوف ربما عند حدث مهم والإسهاب فيه وفي تفصيلاته، وقد يتوقف برهة من الزمن عن السرد كي يصف مثلا.

« وتطرح عملية السرد بوصفها تواصلا لغويا على مخطط الاتصال اللغوي التالي:

**المرسل ← السياق / الرسالة / الصلة ← المرسل إليه**

ويمكننا وضع السارد مكان المرسل ليصبح المخطط دالا على موقف الاتصال السردي الذي لا يتنافى كونه سرديا مع كونه لغويا كذلك ليكون المخطط كالتالي:

سارد ← متن حكائي ← مسرود له »[3].

---

[1]– جمال الدين خضور: **زمن النص: الزمن والتفكيك والوحدة الإيديولوجية للنص، حركية الزمن الإيديولوجي المعرفي**، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1965، ص68.

[2]– يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، مرجع سابق، ص28.

[3]– مرجع نفسه، ص93.

وهذا على أساس أن الحكاية أو المتن الحكائي عبارة عن رسالة لغوية بين مرسل ومرسل إليه تتضمن متنا حكائيا هو الرسالة أو السياق.

« والسارد في الحقيقة مسيطر على مجريات السرد، وهو واحد من أهم الدعائم التي يقوم عليها السرد، ودونه لا يوجد، فالطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي والمتمثلة في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي تستوجب حضور هيئة تلفظية تحول دون عجز الحوادث عن التعبير عن نفسها »[1].

ويقصد بتلك الهيئة تعبير السارد عن ذات أخرى خفية مضمرة هي شخصية الناطق الفعلي السارد داخل النص.

« وغالبا ما نجد السرد يأتي كمفهوم وظيفي زمني مميز عن مفهوم العرض حينا، وعن مفهوم التمثيل حينا آخر ... فالسرد عرض للوظائف كما نرى، والعرض أو التمثيل فيه سرد لصفات أو أشياء أو تفاصيل معينة، فالمجال الوظيفي للصورة السردية يتمثل في بناء خصائص ودلالات العلاقات الزمنية »[2].

أي أن السرد يختلف عن الوصف في اتصاله بالزمن، ويتحدد ذلك الزمن ذهنيا بتصور كل من الكاتب والقارئ كليهما من خلال رصيد كل منهما الثقافي والمعرفي.

ونحن نميز في كل عمل قصصي بين زمنين: زمن القصة الواقعي الذي حدثت فيه الوقائع، وزمن السرد الذي يخص الأحداث كما تظهر أثناء سردها.

« فإذا كان الزمن الواقعي سيالا ومنفلتا، فإن الزمن السردي أداة تساعد السارد على فهم شخصياته ودوافعها ومنطلقاتها، ويمكنه عن طريق استخدامها أن يعبر عن هذه الشخصيات وواقعها، بل وأن يلاعب متلقيه لعبة الإظهار والإخفاء ليحافظ دائما على توتره أثناء سيره مع خط الأحداث حتى يصل إلى النهاية »[3].

فلا بد أن ندرك أن هناك تفاوتا بين هذين الزمنين يحيلنا إلى القول إن الزمن الواقعي مستمر سيَّال في حين أن الزمن السردي متقطع.

---

[1]- محمد فكري الجزار: **في نظرية الرواية: المؤلف الفعلي إجراءا تحليليا**، عدد6، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان القاهرة، يوليو 1999، ص14.

[2]- عثمان بدري: **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، مرجع سابق، ص139.

[3]- هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مرجع سابق، ص30.

« فالسارد يعمد إلى اختيار أحداث معينة لوصفها داخل خط سرده، وفي الوقت نفسه يقوم بحذف بعض الأحداث، وعلى هذا فالزمن الطبيعي يسير مساره المعتاد دون توقف أو انقطاع في خط مستقيم غير قابل للعودة إلى الوراء ... وعمل السارد هو انتقاء ما يبدو على درجة من الأهمية كي يظهر رسالته السردية »[1].

إن سرد أحداث قصة ما تتعلق بيوم في حياة شخص ما بكل تفصيلاتها، يحتاج إلى صفحات عدة، لكن السارد ينتقي ويختار منها ما يهمه، ويعرضه في عمله السردي مختزلا كل تلك التفاصيل في حدث واحد كاف لتوصيل رسالته.

« وهذا ما يؤكد أن الزمن الواقعي يكون متصلا، في حين أن الزمن المتمثل في النص الأدبي يظهر في شذرات منعزلة، وهي الشذرات التي يسبب وجودها الفجوات الزمنية بالانتقال المفاجئ عبر الأحداث »[2].

فالزمن الطبيعي خطي واحد، أما الزمن السردي، فالسارد فيه يمكن أن يدرك عدة خطوط زمنية تتيح له فرصة عرض الأحداث المتزامنة في أكثر من مكان ولأكثر من شخصية، ويظهر هنا التعارض بين الزمن الطبيعي وزمن السرد.

« ففي السرد يتكسر الزمن ويتحرر من خطيته، وعليه فالأحداث لا تتعاقب وفق تاريخية واضحة بل تتقاطع وتتزامن »[3].

فالزمن الطبيعي زمن متعلق بالشخصيات التي تعيشه وتعيه، لكن الزمن السردي يقترن بالسارد ووجهة نظره ووعيه الذي يتيح له أن يتبع عدة خطوط متقاطعة في آن واحد.

وربما يكون هذا تحديدا من أهم العناصر التي تمنح السرد جماليته وحركيته « وعلى ذلك فإن التكسير الذي يصيب زمن السرد بتقطيع الصور وتركيبها وفق تزامن معين بهدف استكمال بنية فضاء النص أو انجازها، بحيث يمكن للصور أن تحيل بتزامنها الخاص على بعضها البعض بانية بهذا استدارة الفضاء الخاص بها »[4].

---

[1]- هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مرجع سابق، ص31.

[2]- ساسي اسماعيل: **علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن**، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم 8، القاهرة، نوفمبر 1998، ص143.

[3]- يمنى العيد: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، مرجع سابق، ص100.

[4]- مرجع نفسه، ص101.

ومن هنا يمكن النظر إلى أهمية التداخلات الزمنية في خط السرد، فنضع في الحسبان التحولات التي تطرأ على الزمن الموجود داخل القصة بالوقوف على الآليات المتعلقة بالزمن داخل السرد.

« وأيا كان الأمر فإن النص الروائي يعمَدُ أساسا إلى أحداث ماضية، وهذا الماضي يتكون إما من مادة تاريخية أو قصة حياة معينة إلا أن هذه الأحداث يتم ترهينها داخل الخطاب فتصبح حاضرا على المستوى النصي »[1].

هذا الحاضر النصي هو ما تعتبره زمن الشخصية الواقعي الذي تعيه وتعيشه، ويمكن لهذا الحاضر أن يظهر للقارئ في صورة ماض أو مستقبل، ما لم ينص السارد ويؤكد على أنه حاضر.

« ففي الزمان الواقعي يكون للحظة الحاضر وضع أونطيقي (جوهري) مميز على الماضي الذي ذهب ولن يعود وعلى المستقبل الذي لم يأت بعد، أما في الزمان المتمثل فيكون الماضي والحاضر والمستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام ترتيب الأحداث المتمثلة في العمل الأدبي »[2].

لذلك نجد الأحداث منتشرة عبر زمن القراءة – في السرد – ويبقى الدور للقارئ في التغلب على إشكالية وعي الأحداث المتزامنة بإعادة ترتيبها زمنيا حسب منطقه، وهذا ما يجعل رؤية الزمن السردي أكثر انفتاحا على العديد من المستويات بدءا من قياسه على زمن خارجي وانتهاءا بعلاقته بزمن السارد والقارئ.

وأيا كان الأمر فإن النتيجة الأهم التي يمكن التوصل إليها هي أن الزمن السردي المستخدم في بناء السرد عموما هو زمن له سماته الخاصة تميزه عن باقي أنواع الزمن وعن باقي فنون اللغة.

ولأن الرواية أطول وأكثر تعقيدا من القصة فهي تعالج أحداثا تتعرض لزخم يجعلها تستغل السرد في مساحة واسعة.

---

[1]– سعيد أبو عيطة: **بنية الخطاب في رواية التيه**، مجلة البيان، الكويت، عدد316، نوفمبر 1996، ص08.

[2]– ساسي اسماعيل: **علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن**، مرجع سابق، ص144.

« إذ تعالج الرواية كمًّا كبيرا من الأشياء، لكن مساحتها الواسعة تجعل من تركيبها أمرا حتميا ومحاينا، وطبيعة الرواية هذه ناتجة عن ازدحامها بالأحداث والشخصيات، حتى لو أدت رسالة سردية بسيطة متصاعدة ... لذلك نرى بداية الحدث في القصة القصيرة شديدة القرب من النهاية وعكس ذلك عن الرواية »[1].

فطول الرواية أو اتساع مساحتها لأحداث متتالية كثيرة يجعل عنصر السرد فيها ظاهرا بقوة على حساب الوصف أو غيره من العناصر الأخرى عكس القصة القصيرة التي تبدو الأحداث فيها متقاربة.

وبما أن حديثنا هنا مقتصرٌ على العمل الروائي فقد لاحظنا أن الزمن يدخل في بنية الرواية من خلال أن العمل الروائي يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى، ويقدم صورة عن طريق شخصيات معينة وأحداث بالذات في مكان معين وزمان معين.

« والزمن في الرواية زمنان: زمن داخلي وزمن خارجي: أما الزمن الداخلي فهو تخيلي نفسي، وأما الزمن الخارجي فهو تاريخي فيزيائي مأخوذ من الساعات، ويمثل ذاكرة البشرية، وينطلق في اتجاه واحد نحو المستقبل »[2].

فهناك فرق واضح في الرواية – بين زمن الأحداث الفعلي المنطلق نحو المستقبل فهو واقعي، وبين الزمن التخييلي أو السردي المتكسر والمتغير، وهذا ما يقودنا للحديث عن أنساق الزمن في العمل الروائي.

### 1.1– أنساق الزمن:

يمكننا أن نحدد ثلاثة أنساق للزمن تبرز في كل عمل روائي وهي:

«* النسق الزمني الصاعد: الذي تتابع فيه الأحداث

* النسق الزمني المتقطع: الذي تتقاطع فيه الأزمنة

* النسق الزمني الهابط: الذي يعود فيه الراوي إلى ذكرياته في الماضي »[3].

---

[1]– هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مرجع سابق، ص41.

[2]– محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص105.

[3]– مرجع نفسه، ص نفسها.

إذ نلحظ الزمن الصاعد السائر في سيرورته الطبيعية نحو المستقبل المجهول الذي سيكتشفه القارئ، كما نجد الزمن الهابط الذي فيه عودة للماضي بغرض استرجاع ذكريات أو أحداث مضت، وقد تتقاطع الأزمنة لتعطينا زمنا متقطعا إذ يقطع السارد الزمن الذي بدأ به ليبدأ السرد في زمن مختلف.

### 2.1- البنية الزمنية:

لا شك – كما سبق وأشرنا – أن الأحداث المسرودة في أي عمل قصصي هي أحداث واقعة في زمن ماض لآنية الزمن السردي، فالراوي لا يبدأ الحكاية إلا بعد أن يكون على علم بنهاية أحداثها، وعلى الرغم من انقضاء زمن وقوعها فالماضي يتحول إلى حاضر بالنسبة للقارئ، وبما أن زمن الحكاية ذو أبعاد متعددة فإن زمن السرد واحد أي مقيد بخطية الكتابة، فمن المنطقي أن يلجأ الراوي إلى تقديم حدث على آخر وانتقاء حدث يراه أهم من الآخر.

« فنكون بذلك إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي، وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة »[1].

إذ غالبا نرى أن السارد يختار لحظة زمنية معينة يبدأ بها نصه، ومن هذه اللحظة يتحدد حاضر القصة، غير أن زمن السرد قد يحيد عن ذلك الحاضر باتجاه الماضي أو المستقبل مما يؤدي إلى ظهور شكلين أو طريقتين في السرد هما: الاسترجاع والاستباق، فالزمن في الشكل الأول يتجه إلى الوراء أو إلى الماضي وفي الشكل الثاني يقفز إلى الأمام أو إلى المستقبل.

إن استحضار الماضي تارة والتطلع نحو المستقبل تارة أخرى هو قطع للتسلسل الزمني الطبيعي أثناء السرد ومن هنا كان « غياب الترتيب الزمني من القصة المتخيلة يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر ... هو الترتيب السردي »[2].

ذلك الترتيب السردي يقوم على تداخل الأزمنة ومستوياتها من حيث الماضي والحاضر والمستقبل.

---

[1]- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص121.

[2]- جان ريكارد: **قضايا الرواية الحديثة**، تر: صباح الجحيم، دط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977، ص168.

**أولا: الاسترجاع**

ويسمى كذلك السرد الاستذكاري، ويمكن أن نقول إن السرد عموما قائم على استرجاع مجموعة من الأحداث، فالسارد عندما يقوم بعملية السرد فإنه يبنيها على عملية استرجاع للقصة كاملة ومن ثم يقوم بانتقاء ما يهمه من أحداث.

« والاسترجاع هو العودة إلى الماضي أو الوراء، أو الإخبار البعدي، وهو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة، فالرواية كي تُروى يجب أن تكون قد تمت في زمن ما غير الزمن الحاضر لأنه من المتعذر أن تحكى قصة لم تكتمل أحداثها بعْدُ »[1].

إنه العودة إلى الماضي أو الاستذكار الذي يقوم به القاص لماضيه الخاص كي يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة، ويرى السارد من خلاله الأحداث بصورة تتعدى شكلها المتتابع كرونولوجيا (زمنيا).

ويعرف الاسترجاع بأنه:« مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافة من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع »[2].

فالاسترجاع إشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا، ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ أو هو عودة إلى أحداث سبقت إثارتها تكرارا يفيد التذكير أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة.

هذا وينفرد النص السردي من حيث تكوينه لزمانيته المعتمدة في الأساس على المفارقات الزمنية بين زمن النص السردي وزمنه الواقعي.

---

[1]- محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، مرجع سابق، ص106.

[2]- هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مرجع سابق، ص60.

« وهذا ما يجعل من زمن النص الداخلي زمنا تخيليا مرتبطا بنظامه الداخلي، يعتمد مفارقات زمانية تخلخل ذلك التتابع الذي يعرفه الزمن الفيزيائي المكون من ماض وحاضر ومستقبل، إلا أن هذا الترتيب يعرف داخل النص انزياحات عديدة ليصبح زمنا متقطعا »[1].

ويستخدم الاسترجاع من أجل الحصول على خطاب سردي أشد تعبيرا عن رؤية السارد عند تنظيم الحوافز السردية بتقديم بعضها وتأخير بعضها الآخر، بما يخدم الهدف النهائي الذي يسعى إليه السارد.

« ويسهم الاسترجاع في بناء السرد وزمنه الداخلي، إذ له دور مهم متظافر مع العديد من الآليات الأخرى في تكوين البنية السردية، ويقوم دور الاسترجاع على إمكانية حل الإشكالية الناجمة عن تلك الثنائية الزمنية التي تنتج عن تداخل عالمي السارد والمسرود عند لحظة السرد »[2].

إنه سردٌ يلي المواقف والوقائع المسرودة أي يقوم على لاحقية عملية السرد بالنسبة للمحكي أو المسرود.

« ولهذه التقنية الزمانية وظائف بنيوية متعددة من أكثرها أهمية في نظر جيرار جينيت أنها تأتي لملء الثغرات التي تحدث نتيجة التظافر الشديد بين زمن السرد وزمن الحكاية بإعطاء سوابق شخصية جديدة ثم إدخالها في النص أو شخصية غابت عن الأنظار برهة من الوقت ثم عادت مرة أخرى إلى مسرح الأحداث »[3].

فبفضل الاسترجاع تتم العودة إلى أحداث سابقة من أجل إعطاء دلالة لأحداث ناقصة أو تشوبها ثغرات أو العودة لأحداث سبقت إثارتها من أجل التذكير بأهميتها أو إعطاء تفصيلات وملامح لشخصيات كانت غائبة عن مجرى السرد.

« الاسترجاع نوعان: داخلي وخارجي، فالداخلي يعود فيه السارد إلى ماض لاحق لبداية الرواية، والخارجي يعود فيه إلى ما قبل بداية الرواية، ويتجلى الاسترجاع في سعة الاستذكار التي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد »[4].

---

[1]- سعيد أبو عيطة: **بنية الخطاب في رواية التيه**، مرجع سابق، ص07، 08، بتصرف.

[2]- هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مرجع سابق، ص60، بتصرف.

[3]- ينظر: جيرارجينيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: محمد المعتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص61، بتصرف.

[4]- محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، مرجع سابق، ص106، بتصرف.

فالاسترجاع الداخلي هو ما كان مندرجا ضمن الحقل الزمني للقص، أما الخارجي فهو ما كان واقعا خارج الحقل الزمني للقص.

« ويضيف جيرار جينيت نوعا ثالثا هو الاسترجاع أو الارتداد المختلط أو المشترك وهو الذي يجمع بين الاسترجاع الداخلي والخارجي »[1].

هو نوع من الاسترجاع تكون الفسحة الزمنية فيه مشتركة بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي إذ يمتد إلى زمن سابق على زمن انطلاق النص وينطلق للحاضر متجاوزا له مستغرقا فترة منه.

ويعد الاسترجاع الداخلي أكثر الأنواع استخداما في الرواية نظرا لاتساع الحيز الزماني المتعلق بها فهي قادرة على أن تستوعب مدى زمنيا بعيدا، وهو نوع من أنواع الترتيب الهادف إلى إعادة ترتيب أحداث يفترض ترابطها زمنيا داخل نطاق الحكاية الزمني.

[1]- ينظر: جيرارجينيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، مرجع سابق، ص60، بتصرف.

**ثانيا: الاستباق**

ويسمى السرد الاستشرافي أو الإخبار القبلي، ويعرف الإستباق بأنه:

« أن يورد السارِدُ أو شخصية حدثا لم يتحقق بعد في مجرى السرد »[1].

فهو عبارة عن مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها أو لم تحدث بعد، ويتوقع حدوثها، وهو الشكل الثاني من أشكال المفارقات الزمنية التي تنحرف باشر عن مجراهُ الطبيعي، ويعرف أيضا بأنه: «كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق، أو يذكر مقدما »[2].

أنه تقنية في السرد تخبرنا عن أحداث متوقعة أو سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق، وتقوم أساسا على تخمين الراوي وقوع حدث معين أو عدم وقوعه مستقبلا، وتوحي بتقديم أحداث بعضها على بعض.

ويتم الاستباق أيضا عن طريق توقع إحدى الشخصيات لما سيحدث أو تخطيط هذه الشخصية للمستقبل في ضوء السرد الآني.

وكما هو واضح من خلال التعريف الأخير فإن هذه التقنية لا تتوقف عند دلالية دون الأخرى فهي: « لا تستمد قيمتها من ذاتها ولا من موقع بذرها في النص فحسب، بل وكذلك من العلاقة بينها وبين موقعها من جهة والمقطع القصصي الذي يعرض تحققها سردا أو إلغائها افتراضا من جهة ثانية»[3] .

أي أن استباق الأحداث واستجلابها قبل أوانها هو المبدأ الجوهري لهذه التقنية.

« وتعد الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي ووسيلته لتأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيدا أو توطئة لأحداث لاحقة أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما تؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض بعضها»[4].

---

[1]- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، مرجع سابق، ص132، بتصرف.

[2]- جيرارجينيت، **خطاب الحكاية ( بحث في المنهج)**، مرجع سابق، ص51.

[3]- عبد الوهاب الرقيق: **في السرد: دراسة تطبيقية**، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998، ص 89.

[4]- محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، مرجع سابق، ص108، بتصرف.

يؤدي هذا النوع من السرد إلى قلب نظام الأحداث في العمل الروائي عن طريق تقديم مقاطع سردية أو متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز الزمني على فترة ما من القصة لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحدث مستقبلا.

« ويتجلى الاستباق في النص المكتوب بضمير المتكلم، وفي السيرة الذاتية، حيث يحكي الراوي قصة حياته، وهو يعلم ما وقع وما يقع ماضيا ومستقبلا»[1].

إذ يبرز هذا النوع من السرد أكثر وبشكل جلي في السير الذاتية أين يكون الراوي عالما بالأحداث التي ستقع مستقبلا.

« وتشغل تقنية الاستباق نسبة ضئيلة من مساحة النص القصصي، وغالبا ما تتم الإشارة إليها بشكل عابر وسريع ... وهي تكشف عن تصورات ومخططات لم تحصل بعد في الواقع، في حين تشغل تقنية الارتداد (الاسترجاع) حيزا كبيرا من مساحة النص على أساس أنها تمثل سبيل الراوي في إلقائه الضوء، على أغلب الأحداث الماضية »[2].

إذ يقل استخدام تقنية الاستباق في الأعمال الروائية، ويعود السبب في ذلك إلى أن ايراد الأحداث قبل وقوعها لا ينسجم مع عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين لذلك قل استخدام هذه التقنية حرصا من الراوي على إبقاء القارئ منجذبا نحو الأحداث متشوقا لنهايتها، ويؤثر الاستباق على حركة الإيقاع الزمني للقصة أو الرواية عموما.

« وعلى الرغم من أن السرد الاستباقي ينطوي على قدر كبير من الشك وانعدام اليقين إذ ما لم يتم قيام الحدث فليس هناك ما يؤكد حصوله، إلا أن ذلك لا يقلل من أهميته بوصفه مظهرا سرديا ينزع إلى نبذ الرتابة الخطية للمتواليات الحكائية بل يضفي عليها طابعا جماليا »[3].

إذ على الرغم من أن الحدث المتوقع يمكن أن يمكن أن يتحقق وقد لا يتحقق ويبطل لكن ذلك لا يلغي أن الاستباق تقنية سردية تجعل من الراوي يستعين بها لغرض إكساب بنية قصصه شكلا أدبيا متميزا.

---

[1]- مرجع سابق، ص نفسها.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، مرجع سابق، ص 143، 144، بتصرف.

[3]- نفلة حسن أحمد العرفي ، **تقنيات السرد وآليات تشكيلة**، مرجع سابق، ص 71، 72.

« أما أشكال الاستباق فيمكن أن نذكر منها الشكلين البارزين: استباق داخلي واستباق خارجي، فالاستباق الداخلي هو أن يورد السارد أو الشخصية حدثا لم يتحقق ينتمي إلى مجرى السرد أو القصة ولا يتجاوزها...، أما الاستباق الخارجي فهو أن يورد السارد أو الشخصية حدثا لم يتحقق، ولا يصله مجرى أحداث القصة في الخاتمة، هو إشارة قد تتحقق وقد لا تتحقق»[1].

فالاستباق الداخلي يأتي إما لتقديم ثغرة في أحداث القصة ستأتي لاحقا، أو التلميح والتذكير بأحداث سابقة، أما الاستباق الخارجي فقد يتعلق بأحداث أو أشياء خارجية كاسترجاع أحداث ماضية وقعت فيما مضى لغرض التنويه بوقوعها فيما بعد، ويكون خارج مجرى أو سير القصة.

نشير إلى أن الاستباقات قد تكون طويلة المدى أو قصيرة، شأنها في ذلك شأن الاسترجاعات (الارتدادات)، وتشغل مساحة من البياض الطباعي تتفاوت بين الطول والقصر غير أن الغالب فيها هو القصر.

[1]– أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد**، مرجع سابق، ص361، بتصرف.

### 3.1- الحركة الزمنية:

يتعلق هذا المفهوم بالمدة الزمنية التي يشغلها وقوع الحدث « ونعني بالمدة سرعة القص ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته»[1].

إذ أن الأحداث التي يرويها الراوي في بضع صفحات أو أسطر هي ملخص لما حدث في مدة طويلة قد تكون سنوات، وربما يحدث العكس، فيعرض أحداثا استغرقت وقتا قصيرا كساعات في صفحات متعددة.

« فالراوي يتخير السياق المناسب ليمدد في حبل الكلام أو يقصره أو أخيرا ليبتره، وهو إلى ذلك يبتر ويقصر ويمد بناء على خطة تأخذ بعين الاعتبار عديد المعطيات أبرزها معمار العمل الفني وبلاغة المحكي وجمالية التلقي»[2].

وهذا ما يجعل حركة السرد تتسم بالسرعة تارة وبالبطء تارة أخرى، والتباين في مقاطع السرد وتفاوتها هو الذي يولد القارئ انطباعا عن تسارع الزمن في النص أو بطئه.

**أولا: تسريع السرد**

وهي تقنية من التقنيات الأساسية في صميم البناء الفني للنصوص القصصية، وتقوم هذه التقنية على حركتين متميزتين هما: الحذف والإجمال.

**أ- الحذف:**

« يقوم الحذف على أساس نسخ جزء من القصة يشير الراوي إلى سقوطه أو ينتبه القارئ إلى إقصائه دون تدخل الراوي»[3].

فالراوي يتجاوز أحداث فترة زمنية معينة راميا إلى إلغائها أو حذفها من البنية السطحية لزمن العمل الروائي وهو وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث في العمل.

---

[1]- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، مرجع سابق، ص82.

[2]- عبد الوهاب الرقيق: **في السرد دراسة تطبيقية**، مرجع سابق، ص49.

[3]- مرجع نفسه، ص50.

« وتتجلى وظيفة الحذف في أن ما يفقده القص مساحة يعوضه كثافة ووقْفًا فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا وكثافة تخيلية، وفوق أنه يوثق عرى التلاحم بينما يغمر الأسلوب انفعالا وقوة وأناقة »[1].

فذلك الحذف يؤدي دورا مهما في نسج التركيب الزمني للبنية السردية، فتلك الفقرات الملغاة عبارة عن حلقات فارغة تقع على طرفي كل منها أجزاء من الأحداث النامية.

**ب– الإجمال:**

هو تقنية زمنية تعمل إلى جانب تقنية الحذف على تسريع الحكي، إذ يقوم الراوي بسرد أحداث ووقائع استغرقت مدة زمنية طويلة قد تكون سنوات في بضعة كلمات أو أسطر دون التعمق في تفاصيلها وجزئياتها.

« وبعد الاستعراض السريع لما مضى من الأحداث من أهم وظائف السرد الإجمالي إذ يقوم الراوي بتعريف القارئ على شخصيات قصته من خلال ما يعرضه في تقنية المجمل من معلومات مختصرة عن ما في تلك الشخصيات »[2].

ويكون ذلك عند تقديم شخصيات جديدة أو عرض شخصيات ثانوية لا يتسع لها النص تفصيليا، وهو عموما يتضمن رجوعا إلى الماضي لسد الفجوات التي خلفها السرد ويتم أيضا من خلال العرض المكثف للمعلومات مما يساعد على توضيح الغموض من جهة، وتسريع حركة السرد من جهة أخرى.

**ثانيا: إبطاء السرد**

تعمل هذه التقنية على تخفيف حركة السرد أو إيقافها بواسطة مظهرين أساسين هما المشهد والوقفة الوصفية

[1]– عبد الوهاب الرفيق: **في السرد**، مرجع سابق، ص 54.

[2]– حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، مرجع سابق، ص146.

**أ- المشهد:**

وهو الحوار الذي يتخلل السرد - غالبا - بين شخصيات متعددة ويعرف بأنه: « اللحظة التي يكاد فيها أن يتطابق زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق »[1].

هو تعبير مباشر ونقل حي للأحداث والوقائع وكذا الشخصيات المشاركة فيها إذ تسير فيه الحركة السردية على وفق صورتها الطبيعية، فيتم تقديم الأحداث بكل تفاصيلها وتعرض كما هي دون تغيير.

« ويؤدي الحوار دورا له أهميته في البناء العام للقصة إذ أنه يساعد على تصوير الشخصية وتطوير الحدث، ويوضح جانبا من الصراع، يستخدمه المؤلف جنبا إلى جنب مع السرد القصصي، بل يكاد يكون جزءا متمما له لا دخيلا عليه ...» [2].

فمن خلال الحوار يتعرف القارئ على الشخصيات القصصية ويحرك وعيها ومستواها الثقافي والفكري وله دور في شد القارئ لمتابعة مجريات الأحداث حتى النهاية.

**ب- الوقفة الوصفية:**

وفيها يتوقف السارد لبرهة من الزمن عن سرد الأحداث مما يؤدي إلى تجميد الحركة السردية أو إبطاء سيرورتها ويتم ذلك باستخدام الوصف.

« والوصف يقتضي عادة انقطاعا في السيرورة الزمنية، إذ أن الراوي عندما يبدأ في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية، ما يؤدي لاتساع المساحة النصية لزمن السرد على حساب زمن الحكاية »[3].

فهو تقنية فنية يستطيع الراوي من خلالها إيقاف السيرورة الزمنية أو السرد مؤقتا ليسلط الضوء على تفاصيل أخرى لأشياء أو شخصيات.

---

[1]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص78.

[2]- ينظر: محمد يوسف نجم: **فن القصة**، ط5، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص117، 118، بتصرف.

[3]- ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، دط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986، ص86، بتصرف.

« ويعرف الوصف بأنه أداة تشكل صورة المكان، لذلك يكون لكل رواية بُعدان أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية »[1].

إنه خطاب يشكل صورة الأشياء والشخصيات والمكان الذي تدور فيه أحداث القصة أو الرواية، ورغم أن الوصف يمتاز بالسكون والثبات على نقيض السرد الذي يمتاز بالحركية فإن هناك علاقة وثيقة بينهما.

« فكلما هم السارد بتقديم شخصية جديدة أو مكان جديد سيكون مجرى لسلسلة من الأحداث يفتح المجال أمام الوصف إذ لابد من تقديم المظهر الخارجي للشخصية وطوبوغرافية المكان وسمات الأشياء القابعة داخله أو حواليه »[2].

فالوصف عنصر هام جدا في بنية النص، والراوي لابد أن يقدم شخصياته، وهو حين يشرع في ذلك سيعلق بصفة مؤقتة أحداث الحكاية، وهنا لابد من تحديد وظائف الوصف داخل السرد، إنه يقوم على وظيفتين أساسيتين: « وظيفة جمالية، فالوصف هنا يقوم بعمل تزييني ويشكل استراحة وسط الأحداث السردية ويكون وصفا خالصا، وله وظيفة تفسيرية توضيحية رمزية في إطار الحكي »[3].

فالوظيفة الأولى تضع الوصف ضمن محسنات الخطاب أما الثانية التفسيرية فهي تقتضي أن يكون الوصف مبررا ومثيرا في الوقت نفسه.

« هذا ويعول جنيت كثيرا على الوصف ودوره في النص السردي فهو يقرر أن لا وجود لفعل منزه كليّة عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص السردي ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن يصف »[4].

فالوصف تقنية لا غنى عنها السرد إذ يمنح زمنية السرد أهمية تقنية ويشكل جزءا من أجزاءه.

---

[1]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، مرجع سابق، ص80.

[2]- عبد اللطيف محفوظ: **وظيفة الوصف في الرواية**، ط1، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص101، بتصرف.

[3]- حميد لحمداني: مرجع نفسه، ص79.

[4]- جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص76، بتصرف.

ويتخذ الراوي عادة تقنية الوصف أداة لتجسيد الشخصية أو لتحديد المكان والأشياء في عمله الروائي، وسنركز حديثنا هنا على: وصف الشخصية ووصف المكان وإن كنا سنفرد مبحثا كاملا للحديث عن المكان.

## 2/ الشخصية:

الشخصية في مفهومها البسيط المجرد مجموعة الصفات والملامح التي تميز شخصا عن الآخر، أما كعنصر من عناصر العمل الروائي فقد خلُص بعض الباحثين إلى أن مفهوم الشخصية يتلخص فيما يلي:

« إنها ذلك المفهوم أو الإصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم، التي تميزه عن غيره من الناس، وبخاصة في المواقف الاجتماعية »[1].

إنها الملامح التي تشكل طبيعة شخص ما وهي تشير إلى الصفات والسلوكيات التي يتحلى بها الشخص وقد تتضمن الصفات الخلقية والمبادئ الأخلاقية لذا ركز التعريف على المواقف الاجتماعية.

ثم اتخذ المصطلح – في الأدب – معان نوعية أخرى، فتعرف الشخصية في النص الروائي بأنها:« أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية، أو هي الشخصية الفنية في عمل من الأعمال الأدبية سواء كانت في مسرحية أو قصة »[2].

هو مصطلح يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية قد يدل على شخصية المتكلم أو الروائي في العمل الأدبي وما يميزه عن غيره من حيث تعبيره عن مشاعره وانفعالاته التي ينفرد بها دون غيره.

« والشخصية في النقد السردي عند بعض نقاد العرب علامة من العلامات اللغوية التي تضم تحت جوانحها الدال والمدلول، وهي تعيش داخل الرسالة أو في النص السردي حالها كحال بقية العلامات من مكان وأحداث وزمان وسارد ... فهي ليست إنسانا واقعيا، بل كائن لغوي معطى في النص مبني بناء لغوي خاص »[3].

---

[1]– لويس كامل وآخرون: **الشخصية وقياسها**، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959، ص12، 13، بتصرف.

[2]– أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد**، مرجع سابق، ص375.

[3]– دليلة مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي**، ط1، دار الحداثة، المغرب، 1985، ص100، 103، بتصرف.

فينظر للشخصية في الرواية أو القصة كعلامة لغوية لها دال ومدلول، لكنها تختلف عن العلامة اللغوية من حيث أنها ليست جاهزة بل تتحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص لذا ورد في التعريف أنها معطى مبني بناء لغويا خاصا.

« ويمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر أي شيء اتفاقي أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها القدرة الإيحائية الكبيرة بهذا القدر أو ذاك »[1].

فالشخصية هنا وقبل كل شيء قضية لسانية أو لغوية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها عبارة عن كائنات ورقية – حسب رأي النقاد والباحثين، ومن هنا اتخذت مفهوم العلامة اللغوية.

« وتعرف الشخصية بأنها الفاعل في القضية السردية ... وفي هذه الحالة تصبح الشخصية وظيفة تركيبية صرفة »[2].

إنها مجموعة من الصفات جعلت تلك الشخصية تقوم بأفعال معينة وفق توجيهات المؤلف أو الكاتب، إنها عنصر يحاول به كاتب الرواية أن يحاكي ويقارب الانسان الواقعي.

وفي باب وصف الشخصية كمظهر من مظاهر إبطاء السرد – رأينا أن ذلك في أغلب الأعمال الروائية لا يكتفي بإبراز ملامحها الخارجية فحسب، وإنما يصور لنا طباعها الخُلقية والنفسية أيضا.

« إن الشخصية هي جماع أنواع النشاط التي تلحظها عند الفرد عن طريق ملاحظته ملاحظة فعلية خارجية لفترة طويلة كافية من الزمن تسمح لنا بالتعرف عليه حق التعرف، أي أن الشخصية ليست أكثر من النتاج النهائي لمجموعة العادات عند الفرد »[3].

يتلخص التعريف في كون الشخصية مجموع السلوكات المميزة للفرد المعبرة عن المظهر الخارجي.

---

[1]– حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، مرجع سابق، ص213.

[2]– عدنان بن ذريل: **النقد والأسلوبية**، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1989، ص272، بتصرف.

[3]– لويس كامل وآخرون: **الشخصية وقياسها**، مرجع سابق، ص 06، 07، بتصرف.

## 3/ المكان:

إن وصف المكان مظهر من مظاهر إبطاء الحركة السردية، فلا شك أن هناك علاقة وثيقة بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، فالمكان يعكس سلوك الفرد ومشاعره وأحاسيسه.

ومن هنا جاء اهتمام القاص أو الروائي بجزيئات المكان والأشياء التي تتعامل معها شخصياته.

« وقد شكل المكان عاملا فعالا في إدراك وفهم الوعي والعلاقات الاجتماعية والثقافية فيتم ربطه بالبعد الدلالي والسوسيولوجي والثقافي والحضاري متوسلين التأويل والسيميائية والشعرية من أجل الإحاطة بطبيعة ونوعية الوعي الذي أنتجه المكان »[1].

وعليه فإنه مكون من مكونات العمل القصصي له ارتباط مباشر ببقية العناصر من زمان وأحداث وشخصيات ثم إنه يعكس أبعادا دلالية على ثقافة وحضارة معينة.

« ويحضر المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة ملتبسا بكل التحولات التي طرأت عليه في الواقع المعيشي، بعد الانقلاب الذي حدث في حياة الإنسان الجزائري ... هذا المكان نقلته اللغة في شكله الجديد إلى مستوى الخطاب فاتخذ دلالات متنوعة، يستدعيها البناء الروائي ويفرضها الواقع الذي يعد الكاتب جزءا منه ... »[2].

فالمكان في النص الروائي اتخذ صورا متعددة، ومنحته اللغة أبعادا جعلت منه رمزيا في كثير من الأحيان.

ولم يقتصر الأمر في الأعمال الروائية على وصف المكان جغرافيا فقط بل نجد المبدعين يتجهون وصف تفصيلاته وجزئياته.

« وفي ذلك يقول ميشال بوتور: عندما أقرأ وصف غرفة في رواية ما فإن الأثاث الذي هو أمامي والذي لا أنظر إليه يبتعد أمام الأثاث الذي يطل علي من خلال الإشارات المرسومة على الصفحات »[3].

---

[1]- الشريف حبيلة: **الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)**، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص26، بتصرف.

[2]- مرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- نفلة حسن أحمد الفري: **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**، مرجع سابق، ص105.

فقد ارتبط وصف المكان غالبا بوصف ما يتضمنه من أشياء ومكونات كالأثاث ونحوه وفي الحديث عن المكان نجد تعدد المصطلحات لدى النقاد سواء العرب منهم أو الغرب إذ نرى مصطلحات كـ: مكان، فضاء، فراغ، موقع، حيز ...

« ولعل أهم إسهام في دراسة المكان هو دراسة الناقد ياسين النصير، فهو يصنف الأمكنة إلى نوعين، مكان موضوعي ومكان مفترض، وتتلخص خصائص الأول في أنه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية ... أما خصائص الثاني فهو ابن المخيلة البحت الذي تتشكل أجزاؤه وفق منظور مفترض ... فهو غير محدد وغير واضح المعالم »[1].

يأتي هذا التقسيم نتيجة انعكاس الواقع الموضوعي على مخيلة الفنان فالمكان واقعي أي موضوعي مستمد من واقع المجتمع، ومتخيل وليد الخيال الفني للمبدع.

« وخلاصة القول أن دراسة المكان عند نقادنا العرب لم يحكمه منهج موضوعي صارم ليتمخض عن قواعد مطردة تحكم لنا بناء المكان وأشكاله في النصوص السردية بل كانت مشاربهم مختلفة وأحكامهم ذوقية ... ولهذا اختلفت واضطربت إصطلاحاتهم في دراسة المكان، وأنضج محاولة كانت لمحمد سويرتي الذي صنفه إلى واقعي ومتخيل ...» [2].

وعليه فقد اختلف الدارسون في تسمية المكان وفي تقسيماته كل حسب توجهه ونظرته فوجدنا تلك التشعبات والاختلاف لنخلص إلى تصنيف شامل ومفيد يظهر أن المكان واقعي أو حقيقي ومجازي متخيل.

---

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد**، مرجع سابق، ص424.

[2]- مرجع نفسه، ص440.

## 4/ الأحداث:

غالبا يرتبط الحديث عن الأحداث بالحديث عن الزمن، إذ لاحظنا أن النقاد العرب خاصة قد مزجوا في دراساتهم بين الزمن والحديث.

وعادة يعرف الحدث بأنه فعل الفاعل سواء أكان فردا أم جماعة، ويعرف بأنه « الانتقال من حال إلى حال ... في غضون الرواية والقصة أو هو مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص »[1].

وعليه فالحدث هو فعل الشخصية وحركتها داخل القصة أو الرواية أي أنه ما دل على الحصول، وقد استعمل كمصطلح أساسي في العمل القصصي للدلالة على الأعمال التي تقوم بها الشخصيات داخل الرواية.

ولا خلاف بين الدارسين في أن الحدث هو العنصر الأساسي في تكوين القصة:« إذ من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل، فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل من دون الفاعل كانت قصته أقرب إلى الخبر منها إلى القصة »[2].

إن الحدث هو الوعاء الذي تتطور حركته عبر أجزاء بنائية أخرى تتمثل في الشخصيات من أجل الوصول إلى حبك الرواية وبنائها.

« الحدث هو فعل الشخصية وحركتها داخل القصة، وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولاسيما الشخصية »[3].

فهو يدل على الوصول إنه العمل الذي تقوم به شخصية ما في العمل الروائي أو القصصي ويؤثر على مجرياتها وسيرورتها.

ويرتبط مفهوم الحدث بمفهوم الوظيفة التي تعرَّف على أنها:

« عمل شخص من الأشخاص محددا باعتبار مدلوله في تطور العقدة »[4].

---

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد**، مرجع سابق، ص246.

[2]- رشاد رشدي: **فن القصة القصيرة**، ط3، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، 1970، ص30.

[3]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد**، مرجع نفسه، ص نفسها.

[4]- مرجع نفسه ، ص246.

أي أن الحدث يعتبر وظيفة مادام مرتبطا بسلسلة من الأحداث السابقة التي تبرز، وبأحداث لاحقة ستنتج عنه.

وتعرف كذلك بأنها:« عمل يقوم به أحد الأشخاص ويؤثر سلبا أو إيجابا على سياق القصة »[1].

إنها الفعل الذي يقوم به شخصية ما في العمل القصصي ويحدد دلالة أو يؤثر في صيرورة الحبكة.

« هذا وقد أحصى بروب عدد الوظائف المكونة للحكاية في إحدى وثلاثين وظيفة تأتي متتابعة وفق نظام ثابت، ولا يشترط في القصة أن تتوافر على كل هذه الوظائف، مرتبة كما رتبها بروب، بل قد تتقدم إحداها على الأخرى أو تغيب، وهذا لا يؤثر على قوانين تتابعها »[2].

ويعد بروب أشهر من تحدث عن الوظائف وأجملها في إحدى وثلاثين وظيفة.

**ثالثا: سيمياء المكان**

يعد المكان واحدا من أهم مكونات النص السردي، فهو بداية مسرح الأحداث والإطار الذي تدور فيه، والمكان إشارة ذات دلالة مهمة على مستوى بنية النص السردي عموما.

واكتسب المكان قيمة أكبر من حيث ارتباطه بالزمان في الدراسات الحديثة، وبدأ طرح فكرة النظر إلى المكان والزمان في إطار عام هو الزمكان.

ولم يعد المكان في النصف الثاني من القرن 20 م مجرد إطار للحوادث « بل بدأت في الظهور صورته العضوية، وخاصة على مستوى نصوص السرد، بحيث صار معبرا عن حالة سردية شديدة الخصوصية في كل مرة يظهر فيها السرد ... إذ يبدو المكان متشكلا حسب القيم التي تنبني عليها الشخصية السردية ومعبرا بصورة واضحة عن مكونات هذه الشخصية »[3].

---

[1]- السيد إبراهيم: **نظرية الرواية**، ط1، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص17.

[2]- أحمد رحيم كريم الخفاجي، مرجع سابق، ص248.

[3]- هيثم الحاج علي: **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مرجع سابق، ص141، بتصرف

وهذا الاهتمام بالمكان انطلق من كون الأحداث والشخصيات لا يمكن أن تلعب دورا في الفراغ دون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان، ليست كخلفية للأحداث فقط بل كعنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصر الأخرى المكونة للعمل.

« فنجده في أحيان كثيرة مرتبطا بالحياة الداخلية للشخصيات لنجد أن الحركة في المكان تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفس، ومن هنا برزت أهمية التعامل مع المكان أثناء دراسة القصة »[1].

وعموما فالأبحاث المتعلقة بالمكان تعتبر حديثة العهد، وهي عبارة عن اجتهادات متفرقة ظهر أهمها مع السيمياء الأدبية في تعاملها مع الرواية والقصة، وارتبط بوجود الشخصيات وتحركاتها وقيامها بالأحداث.

« إن الحديث عن المكان في العمل الروائي يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني ... فلا يمكن تصور المكان دون سيرورة زمنية حكائية »[2].

لقد ارتبط المكان إذن بالسرد وبالزمن وبالشخصيات، فلا يمكن فصله عن هذه العناصر، فهو مظهر من مظاهر العمل الروائي وعنصر من عناصره يتصل بالوصف أيضا وبالحوار. قبل هذا سنحاول التطرق إلى مفهوم المكان في المعاجم اللغوية، ثم سنعرض إلى مفاهيمه اصطلاحا.

[1]- صلاح صالح: **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص56.

[2]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص56.

## 1/ تعريف المكان:

**أ– لغة:**

ورد في لسان العرب في الحديث عن مفهوم المكان: « المكان والمكانة واحد ... والمكان الموضع والجمع أمكنةٌ، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعال لأن العرب تقول: كن مكانك وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه »[1].

فهو يدل على الموضع أو الحيز أو الإطار لا يختلف هذا كثيرا عن معناه الإصطلاحي، وورد أيضا« ... وقالوا مكانك! تحذره شيئا من خلفه، ومكنه الله من الشيء وأمكنه منه، وفلان لا يمكنه النهوض أي لا يقدر عليه، وتمكن من الشيء واستمكن ظفر، والاسم من كل ذلك المكانة، قال أبو منصور ويقال أمكنني الأمر يمكنني فهو ممكن، ويقال لا يمكنك الصعود إلى هذا الجبل و لا يقال أنت تُمكِنُ الصعودَ إليه »[2].

هذه المعاني عموما لجذر مكن وتتلخص مجملها في المكانة أو المنزلة.

أما في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي فقد وجدنا: «... والمكان في أصل تقدير الفعل: مفْعَل لأنه موضع للكينونة، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفَعَال فقالوا مكنًّا له، وقد تمكن وليس بأعجب من تمسْكن من المسكين، والدليل على أن المكان من المفعل أن العرب لا تقول، هو منًّى مكان كذا وكذا إلا بالنصب »[3].

ويبدو أيضا من خلال معجم العين أن المكان يعني الموضِع والمكانة، وليس هذا ببعيد عن مفهوم المكان اصطلاحا.

---

[1]– ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مرجع سابق، ص113، في مادة مكن.

[2]– مرجع نفسه، ص نفسها، بتصرف.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: **معجم العين**، مرجع سابق، ص161.

**ب– اصطلاحا:**

« إذا تأملنا المكان الروائي وجدناه يمثل البعد المادي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه – لا عليه – الأحداث، ولا نبالغ إذا قلنا: إن المكان يعد في مقدمة العناصر والأركان الأولية التي يقوم عليها البناءُ السردي، سواءٌ أكان هذا السرد قصة قصيرة أم قصة طويلة أم رواية »[1].

فالمكان إطارٌ للحوادث أو الأحداثِ فهو حاضرٌ في العمل السردي قصةً كان أمْ روايةً، ويُعدُّ عنصرا من عناصره الفنية بل أهمها.

« إن المكان مرآةٌ تنعكس على سطحها صورة الشخصيات وينكشف من خلالها بُعْداها: النفسي والاجتماعي، إنه يُسْهِمُ في وسمها بمظاهرها الجسدية ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها ... إن المكان يأخذ على عاتقه السباحة بالقارئ في عالم متخيل، تلك الرحلة تكون قادرة على الدخول بالقارئ في فضاء السرد »[2].

فللمكان دورٌ في تعريف القارئ بالشخصيات ونمطية كل منها ومستواها الفكري أيضا وحتى طريقة تفكيرها.

« فقراءة الرواية رحلةٌ إلى عالم مختلفٍ عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المباشر واقع القارئ »[3].

وعليه اهتم الدارسون بالمكان كإطار للنص إنه ينقل القارئ إلى عالم متخيل غريب عنه.

« ويوصَفُ المكان بأنَّه خطٌّ أفقي أو قضبان حديدية يتحرك عليها الزمن، فيغير بظلاله من صورها، يستطيع أن يؤدي دور البطولة في الرواية خاصة عندما يكون للمكان تلك الجمالية الخاصة التي تمنحه القوة المؤثرة

---

[1]– إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي**، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص131.

[2]– عبد المنعم زكرياء: **البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي**، ط1، كلية الآداب، جامعة الكويت، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، 2009، ص138.

[3]– صلاح صالح: **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، مرجع سابق، ص133.

في النص السردي وفي القارئ على حد سواء، وهو إما أن يكون متخيلا أو امتدادا للواقع أو يأتي واقعا صرفا »[1].

إذن يرتبط المكان – من خلال ما قيل – بالزمان، وله بُعدٌ جمالي إذ يعتبرُ مؤثرا في عنصر السرد وقد يكون واقعيا أو مصطنعا أي متخيلا من قبل المبدع أو المؤلف.

« والاهتمام باختيار الأمكنة في السرد الروائي يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي توصيله إلى المتلقي، وله قدرة على تصوير الأشخاص وحبكِ الحوادثِ ... وقد يكون تكوين المكانِ وما يعروه من تغير – أحيانا – يؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الشخوص، وقدْ يكونُ دافعا لفهم أسرار الشخصية الروائية »[2].

وعليه فاختيار المكان يكشف الكثير عن مقصد المؤلف وما يريد تبليغه للقارئ، ويساعده في فهم شخصيات العمل الإبداعي وخصوصيات كل منها.

وعموما فقد اتجه المبدعون إلى الإيحاء بواقعية المكان رغبة منهم في إقناع القارئ بواقعية الأحداث: « فأينما نظرت في هذا الأثر طالعك المكان، فهو جوهر مادته الروائية، ومما زاد في حضوره وتأثيره أنه ليس فضاءا مفترضا ساقته صدفة الرواية واعتباطية الخيال المبدع في سعيه إلى إيجاد إطار للقصة، بل هو فضاء تاريخي فعلي حقيقي »[3].

فالمكان جوهر النص أو العمل الأدبي، وعادة ينتقيه المبدع بعناية، ويحرص على أن يكون قريبا من واقع القارئ، وإذ يعتبرُ نسيجا فنيا من أنسجة النص، وقد أشرنا إلى أن المكان قد يكون واقعيا وقد يكون متخيلا، هذا الأخير يثير القارئ فالمكان الذي لا يثير مقدارا من المشاعر وتعاطفا أو تنافرا فلما يستحوذ على اهتمام المبدع.

ويعد المكان معادلا لمفهوم الفضاء والحيّز « ويفهَمُ الفضاءُ على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاءُ الجغرافي، فالروائي مثلا في نظر البعض يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات

---

[1]– عبد المنعم زكرياء: **البنية السردية في الرواية**، مرجع سابق، ص140.

[2]– إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي**، مرجع سابق، ص132، بتصرف.

[3]– عبد الصمد زايد: **المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة**، ط3، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003، ص171.

الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن »[1].

فالفضاء عند بعض الباحثين والنقاد يعادل للمكان في العمل الروائي، ويقصد به المكان الذي تصوره الأحداث المتخيلة.

« وهناك من يعتقد أن الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون ... غير أن جوليا كريستيفا لما تحدثت عن الفضاء الجغرافي، لم تجعله منفصلا عن دلالته الحضارية إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له والمرتبطة بعصر ما »[2].

إذ تربط النص والمكان بالعصر أو الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها العمل الإبداعي لذا رأت بوجوب دراسة الفضاء في تناصيته مع نصوص الحقبة نفسها.

« ولا بد من الإشارة هنا إلى العلاقة بين المكان والنص، ذلك أن المكان الروائي قبل أن يصبح جزءا من الفضاء الروائي يختلف على نحو كبير عنه قبل دخوله في لُحمة السرد، إذا المكان الواقعي قبل النص ملك عام لا يمتلك الفنَّان تغيير ملامحه، ولكنه حين يتحول إلى جزء من الفضاء الروائي يكتسب حضوره الفني بقدر حضور الشخصية فيه »[3].

فالمكان بهذا المعنى ليس محايدا أو خاليا من أي دلالة محددة فتراه يعبّر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة، ويكتسب معاني متعددة، فيعكس العمل الأدبي ذاته من خلال رصد الشخصيات وخصوصياتها.

---

[1]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص53

[2]- مرجع نفسه، ص54.

[3]- عبد المنعم زكرياء القاضي: **البنية السردية في الرواية**، مرجع سابق، ص140.

**2/ أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي:**

إن تشخيص المكان في الرواية هو ما يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع بالنسبة للقارئ أي يوهمه بواقعيتها، فالروائي في حاجة ماسة إلى التأطير المكاني، فالأحداث لا يمكن أن يتصور حدوثها إلا ضمن مكان معين، ويتصدر وصف المكان الحكي في معظم الأحيان.

« وفي إطار التأكيد على أهمية المكان يشير جيرار جينيت إلى الانطباع الذي كوَّنه مارسيل بروست عن الأدب الروائي إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادرٌ على أن يسكنها أو يستقر فيها »[1].

إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور في المسرح، فأهمية المكان تجعله الإطار الخارجي المادي الملموس الذي تقع فيه الأحداث إذ يعتبره بعض النقاد كل شيء في العمل الروائي.

وتتضح هذه الأهمية أكثر حين نعلم أن المكان يكوّن صورة الفضاء الروائي المتسع الذي يشتمل على مجموعة الأحداث والوقائع.

« إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعُها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق فهندسة المكان تساهم في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم »[2].

فهناك أمكنة لها خصوصيات تجعلها أساسية في الرواية، وهذا ما يجعلنا نميز بين أمكنة عامة وأخرى خاصة، وأمكنة ضيقة وأخرى واسعة وهكذا.

ومعلوم أن الاهتمام باختيار الأمكنة في السرد الروائي يساعدنا في معرفة ما يريد الروائي توصيله إلى القارئ، ووصف المكان يساعدنا على فهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية، وهو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر إلى عالم الرواية.

---

[1]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، مرجع سابق، ص65.

[2]- مرجع نفسه، ص72.

ولا شك في أن للمكان أثرا في التعبير عن هوية الكاتب الروائي وعن هوية الشخصيات الروائية، فحياة الإنسان خلاصة للبيئة ولظروف المحيطة به.

« ولذلك وجدنا الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم لاسيما إذا كانوا ممن يعانون أصلا بسبب تلك الهوية ... فتراهم دائمي الحنين والشوق إلى مكان بعينه يصورونه فيما يكتبون ويتلذذون بذكره وذكر ما يتصف به من صفات »[1].

إذ يحاولون من خلاله إثبات هويتهم وحضورهم، ونجد هذا شائعا لدى الكتاب الذين قضوا حياتهم بعيدا عن أوطانهم أو ديارهم، وقد يظهر ذلك بذكر الأحياء والأزقة بدقة نظرا لما يرتبط بها من موروث ثقافي وتراث شعبي يعبّر عن الأصالة والانتماء.

وواضح أن المكان ركن مهم جدا في السرد الروائي، فبغيره ولا يستطيع الكاتب إيهامنا بأن ما قدمه من عوالم متخيلة حقائق تكتسي من التخيل والتصوير أفضل كسوة.

وللمكان إلى جانب الوظيفة الهندسية في تحديد الإطار ورسم ملامح المشاهد السردية وأبعادها، وظائف أخرى يتم على تمسك الكاتب والشخصيات بالهوية الذاتية أو الوطنية لاسيما إن كانت مهددة أو ملتبسة.

**3/ أنواع المكان:**

وفي مجال الحديث عن المكان في الرواية يمكن أن نميز بين ثلاث أنواع من الأمكنة:

« 1- المكان المجازي: هو المكان الأقرب إلى الافتراض، والذي لا يتمتع بوجود حقيقي، وهو مجرد فضاء تقع فيه الأحداث مثل خشبة المسرح التي يتحرك فوقها الممثلون »[2].

إنه مكان يتسم بالضبابية في الملامح والمحدودية، ويخضع للأحداث والشخصيات عادة ما يسمى المكان المسرحي.

وهو مكان انتقالي لا يمثل سوى محطة للشخصيات، ويسمى المكان العرضي عند بروب، إنه افتراضي ليس له وجود فعلي مؤكد خاضع لنزوات الشخصيات.

---

[1]- إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي**، مرجع سابق، ص141.

[2]- مرجع نفسه، ص 133.

«**2- المكان الهندسي**: هو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى »[1].

ويعنى به المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية، بدقة بصرية وحياد، وبذلك تكثر المعلومات التفصيلية حوله.

فيتحول إلى مكان خرائطي يتكون من مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة دون اعتبارها مشهدا كليا.

«**3- المكان الأليف (المعيشي)**: وهو المكان الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكانٌ عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعدَ أن ابتعد عنه »[2].

إنه مكان التجربة المعاشة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ، وهو مكان عاشه مؤلف الرواية، وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بخياله.

وهناك من الدارسين من يصنف تصنيفات أخرى فيضيف من أهم أنواع المكان:

«**4- المكان التاريخي**: وهو المكان الذي لا ينفصل عن الزمان، وهو ما يسمى الزمكانية، ويتكون من العلاقة الناشئة بين الأمكنة والتاريخ أو التاريخ والأمكنة، وتلعب هذه الثنائية الدور الأساس في حركة الأحداث ومنح الحُبكة ثراءها ودلالتها »[3].

إنه المكان الذي يحمل مدلولا تاريخيا، وله بعدٌ يتعلق بتاريخ الأمم والشعوب كأن يستخدم الروائي في وصفه للقلاع والقصور وغيرها لغة وصفية تاريخية قريبة من لغة المؤرخين كأنه يعي دور المكان في فرض ملامحه وظلاله حتى على لغة الكاتب والراوي والشخصيات.

هذه عموما أشهر أنواع الأماكن في الأعمال الروائية، وسنتطرق إليها من خلال إسقاط على الرواية وأماكنها.

---

[1]- مرجع نفسه، .ص نفسها

[2]- إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي**، مرجع سابق، ص نفسها.

[3]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: **المصطلح السردي في النقد**، مرجع سابق، ص425.

# الفصل الثاني

**توطئـــة:**

لقد حاولنا في هذا الفصل التطبيقي من بحثنا أن نقارب المدونة سيميائيا، وذلك بإخضاعها للمنهج السيميائي بدءا بسيمياء العنوان أي دراسة العنوان كسيمة أو كعلامة دالة في العمل الروائي، ولم نُغفل ما يتعلق بالعنوان من عتبات أخرى كالمقدمة وإهداء والغلاف ...

ثم سيمياء السرد بدراسة مدلولات عناصر السرد من زمن وشخصيات وأحداث.

ثم سيمياء المكان إذ حاولنا أن أ نرصد الأمكنة المذكورة في المدونة ومدلول كل منها سيميائيا.

**المبحث الأول: سيمياء العنوان**

يعتبر العنوانُ علامة جوهرية للنص يبرز أحيانا كجزء من النص أي أول متوالية لسانية فيه، ويبرز أحيانا أخرى كمكون خارجي محيط به.

وقد تناولت الدراسات السيميائية الحديثة النص وفق المعطيات الأولية التي يتيحها، وعادة ما تكون هذه المعطيات بارزة على سطح النص أو من خلال بنيته الداخلية، ولعل أبرز هذه المعطيات عتبة العنوان أو الفاتحة النصيَّة.

« إن العنوان هو المفتاحُ الإجرائي الأول الذي من خلاله يمكن الولوجُ إلى عالم النص وكشف أسراره ... وهو مفتاحٌ يحسُّ به السيميولوجي نبض النص وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي إذ يشتغل شكليا ودلاليا على إغراء القارئ وإثارته ... »[1].

فالعنوان فاتحةٌ يُختزلُ فيها النص ويُكشفُ، وعلى هذا فالنص تفسيرٌ للعنوان وتفصيلٌ له، إذ أصبح النصُّ أشبه بالجسدِ والعنوان برأس هذا الجسدِ.

وعليه فالعنوان عتبة النص الاولى التي على القارىء محاولة تبينها واستنطاقها من أجل الولوج الى النص وفهمه.

ويعد العنوانُ نصًّا موازيا للنّص الأدبي، وفي هذا المجال تحدث كثير من الدارسين « ومن المحْدثين نذكر جيرار جينيت الذي اتجه نحو حقل المتعاليات النّصية باعتباره موضوعا جديدا للشعرية، وسيأخذ هذا الموضوع لديه في البداية اسم جامع النّص ويقصد به علاقة التداخل بين النّص ومختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها »[2].

فالنّص على هذا الأساس لا تتحقق له الدلالة ولا يمكن أن يكتمل معناه في انفراد خارج مقولة ما يسمى بالمتعاليات النّصية والتي سيكون لها دور بارز في بناء وتشكيل النّص.

« وقد حدد جيرار جُنيت هذه الفعاليات، وذكر منها النص الموازي الذي يشملُ شبكة من العناصر النّصية والخارج نصية التي تصاحب النص وتحيط به وتجعله قابلا للتأويل إذ يعتبرُ أن النص يرتبط بما سماه الموازي

---

[1]- خليل شكري مقياس: **بلاغة المرئي: قراءة سيميائية في جدارية درويش نموذجا**، مجلة الرافد، مرجع سابق، ص108.

[2]- نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، مرجع سابق، ص20.

ويشمل العنوان، العنوان الفرعي، التمهيدات، التذييلات، التصدير، الحواشي، العبارات التوجيهية، الزخرفة، الرسوم، نوع الغلاف ... »[1].

معنى هذا أنه لا يكفي التساؤل عن العناصر الضرورية التي تجعل من ملفوظ لغوي نصا أدبيا، بل لابد من التساؤل أيضا عن مجموعة العناصر الضرورية التي تساند النص وتصاحبه لتجعله كتابا وتسانده أيضا في اكتساب حضوره الثقافي.

« وميّز جيرار جُنيت بين جنسين كبيرين من النّص الموازي: المصاحب النصي، والمحيط النّصي، فالمصاحب النصي يشمل كل خطاب مادي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب، والمحيط النصي ويشمل كل عناصر النص المتموضعة خارج الكتاب كالشرحِ والتأويل وغيرها »[2].

وقد ركّز جيرار جُنيت على المصاحب النّصي الذي يندرج ضمنه العنوان، إنه يشمل كل ما يأخذُ مكانه داخل الكتاب فيكونُ مصاحبا للنّص أي يسيرُ والنّص جنبا إلى جنب، وقد اهتم الباحثون بهذا الباب اهتماما واسعا.

واهتمت عموما كل مناهج النقد الحديثة بعتبات النص أو النص الموازي لما تمثله من أهمية كونها هي الجسر الأول الذي يعُبره القارئ نحو العمل، والعتبات هي كل ما يحيط النّص من عنوان وغلاف وإهداء وكلمة ناشر، ولعتبات النص عموما وظيفتان، وظيفة جمالية تتمثل في تزيين وتنميق الكتاب، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ وإغرائه فتشجعه على تصفح الكتاب واقتنائه.

بل إنها يمكن أن تعتبر خطابا أساسا ومساعدا مسخرا الخدمة شيء واحد وإثبات وجوده الحقيقي وهو النّص.

والنّصوص الموازية بمختلف أنواعها تقدم كعتبات تضع القارئ في طريق التواصل الفني مع النص واكتشاف جماليته.

---

[1]- مرجع سابق ، ص21.

[2]- مرجع نفسه، ص28، بتصرف.

ولأن النقد الحديث اتجه إلى مقاربة النصوص اعتمادا على ما يسمى خاصية التوازي، فقد عُدَّ العنوان نصا موازيا للنص الأدبي، فالنص في مساره ورحلة اكتساب حضوره الثقافي تصاحبه مجموعة من العناصر الضرورية وتسانده كالعنوان والتمهيد والإهداء واسم المؤلف والغلاف وغيرها.

وسنحاول من خلال هذا الطرح أن نلقي الضوء على هذه المتعاليات النّصية المصاحبة للنّص وندرسها دراسة سيميائية، لكن قبل تركيزنا على العنوان – كموضوع أساسي لهذه الدراسة – سنحاول التعرف أيضا على غيره من المصاحبات النصية ومدلولاتها سيميائيا كالغلاف والصورة والإهداء والمقدمة باعتبارها كلها فاتحة للنّص.

## 1– الغلاف:

الغلاف أول ما يقف عنده، وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النّص الهامة، يساعدنا على اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له من صورة وألوان وموقع اسم المؤلف ودار النشر ومستوى الخط ... إذ تعتبر جميعها أيقونات توحي بكثير من الدلالات والإيحاءات وتعمل بشكل متكامل متناغم لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على القارئ وتمارس عليه سلطتها في الإغراء ليتسنى لها إثارة التشويق عليه، فالغلاف أحد النصوص أو المصاحبات النصية البارزة كفضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده وغلاف الرواية "ليلة لا تقبل الأسئلة " يتكون من وحدات غرافيكية تحمل عدة مدلولات هذه الوحدات هي: الصورة، اللون، التجنيس والعنوان.

### أولا: الصورة

الصورة علامة أيقونة أو رسالة بصرية مثلها مثل الكلمات ذات مدلول ومعنى، إنها تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى أخرى لأنها تعبّر عن الفكرة بلغة الشكل والخط واللون والملامح والظل.

والصورة هنا في رواية ليلة لا تقبل الأسئلة صورة مميزة لافتة للإنتباه مثيرة للفكر والتساؤل في ذهن القارئ أو المطلِع، فالواضح والجلي من النظرة الأولى: جدارٌ لغرفة أو ما يشبه الغرفة، والجدار حسب ما أولناه يحبل للصمتِ وللفراغ، هذا الذي رأيناه منعكسا داخل النّص من خلال معاناة الشخصية البطلة (عمّار) في صمت وإحساسه بالفراغ الناتج عن يأسه وذلك في مرحلة ما من طفولته.

يمكن أن يؤول الجدار أيضا بالهواجس والأسئلة التي أحاطت بشخصية البطل في العمل الروائي.

في منتصف الجدار بتموضع باب يظهر أنه في وضعية بين الفتح والإغلاق، والباب يرمز غالبا للصراع الأبدي بين الخير والشر – حسب ما تداولته بعض الأساطير أو هو المخرج والحد الفاصل.

ولأنه غير محكم الإغلاق – كما أشرنا – يظهر شيء من النور أو الضوء المتسرب الكامن خلف هذا الباب إحالة ودلالته على الأمل الموجود خارجا فالنور دائما أملٌ وراء العتمة والظلام.

حين نتمعن جيدا في الباب نستطيع أن نلمح ما يشبه الخط الفاصل فيه في المنتصف، إنه يحيل إلى الفارق بين الصواب والخطأ.

داخل ما يشبه الغرفة – الخالية تقريبا من أي أغراض – يوجد شخص جالس على كرسي ملتفت صوب الباب كأنه يترقب وينتظر ويفكر، هذا الشخص عموما غير واضح الملامح إن كان رجلا أو امرأة لكنه أقرب للمرأة نظرا لطريقة الجلوس، وفي هذا الغموض إحالة إلى المصير الواحد المشترك.

ربما ينتظر هذا الشخص شيئا ما كأن يُفتح البابُ أو يمر الوقت بسرعة واستنتجنا ذلك ربما من الظل المنعكس على الجدار والغرفة، إنه ظل يستوي مع الزوال ما يشير إلى الانتظار أو التوقيت.

يبدو ذلك الشخص في وسط الغرفة شخصا مرهقا أتعَبَتهُ الحياة من خلال وضعية الجلوس، لا يظهر من ملابسه تقريبا إلا الحذاء العسكري وقد يكون حذاءا خاصا بعمّال المناجم (بُصْطال) وهو يرمز للتعب والمشقة.

هناك تفصيل آخر – وإن كان يبدو معتما غامضا – في صورة الشخص قد يكون وشاحا وربَّما هو شَعْرُ امرأةٍ لكنه أقربُ للوشاحِ، ويحيل إلى مستوًى ثقافي معيّن.

جلسة الشخص تشير إلى أنّه على عجل وغيرُ مستقرٍ أو مرتاح، حيث انتقى طرف الكرسي للجلوس، ومعلومٌ أنّ هذه الطريقة في الجلوس غير مريحة على الإطلاق، وتدل على الاستعجال أو ترقب الوقوف في أي لحظة.

الكرسي في الصورة يبدو كرسيا بسيطا غير مريح وعمليا في الآن ذاته يشبه إلى حد كبير الكراسي في المدارس والمعاهد، يشبه كثيرا الحياة فهي تُبقي الفرد على استعداد للمغادرة دائما أو للتغيير نحو الأفضل في أي لحظة.

ويبدو كأن الروائي قد استوحى فكرة الرواية من هذه الصورة لما تحمل من عمق في الدلالة والأحاسيس، ف **عمّار** يبدو مستعجلا للخروج من دوامة الأسئلة التي امتلأت بها ليلة سمرٍ مع الرّفاق وتحوّلت إلى ليلة استجواب خانقة.

نخلص إلى أن الصورة كانت هنا شكلا وهبت اللغةُ نفسها له وكانت رمزا للعلاقة بين اللغة الأدبية والمعنى.

**ثانيا: اللون**

لقد اتخذ اللون في الغلاف وظيفة هامة عندما حل محل اللغة ومحل اللفظ، فارتبط بنفسية الروائي وبنفسية القارئ، ثم بالوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالمبدع.

فاللون كجزء من الصورة لغةٌ عالمية تقريبا تنقل الدلالات الخفيّة فاختار الروائي اللون الأخضر الباهت الشبيه بلون جريد النخل، ما يوحي بالشموخ والكفاح، وهو يحمل مدلول العروبة والهوية والأرض واللون في الواجهة يختلف عنهُ في الخلفية، يبدأ بدرجة من الأخضر – كما أشرنا – القريب إلى الترابي إلى لونٍ أفتح منه في الخلفية لكن بطابع صحراوي إحالة إلى الأرض وربّما إلى أصل الإنسان (الطين)، كذلك هو لون الصحراء والواحات بحكم أن الأديب قد عاش فترة في الصحراء (ورقلة) ثم في بوابة الصحراء (بئر العاتر).

وبين الواجهة والخلفية تبدو تضاريس الجزائر المتدرجة من التلال والحقول إلى الصحاري الواسعة كأنها تجمع حكاية بين الأمل والألم.

أما تلك البقعة من الضوء أو النور الساطع البياض فالبياض دليل التحضر والرقي والصفاء والسلام والإشراق والبراءة، ربما هي إحالة للحنين والأمل بعد الظلام، إنها دليل النور في آخر النفق.

ويعد اسم المؤلف من العناصر المناصية المهمة فلا يمكن تجاهله لأنه العلامة المميزة الفارقة بين كتاب وآخر، وفيه إثبات لهوية المبدع صاحب الكتاب، وتتحقق به ملكيته الأدبية لعمله، بغض النظر عمّا إذا كان الاسم حقيقيا أو مستعارا، وكان اسمُ المؤلف في الرواية لافتا للانتباه لأنه يتصدرُ الغلاف ويعلوه، وقد كتب باللغتين: العربية والأجنبية، يشير ذلك إلى وجود فئات مختلفة في المجتمع، أيضا إحالة إلى المكانة التي لازالت وستظل تكتسبها اللغة الفرنسية في تراثنا العربي وحضورها الدائم.

**ثالثا: التجنيس**

يُعد التجنيس مسلكا من المسالك الأولى في عملية ولوج النص، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره ويهيئه لتقبل أفق النص، ونحن نتلقى النص من خلال التجنيس، ونعقد معه عقد للقراءة، وتجنيس هذا النص تكرر أكثر من مرة، الأولى كانت على الغلاف أسفل العنوان (رواية) والثانية كانت في الصفحة التي تلي الغلاف، حين أشار الروائي إلى أن العمل رواية لا غيرها، ثم تكررت الإشارة إلى جنس النص في صفحة الإهداء حين قال الروائي:

« إليكم أهُدي أولى أعمالي الأدبية وعُصارة تجرُبتي الأولى في مجال الرواية »[1].

وللتجنيس أثرٌ في التعبير عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، فتلقي أي جنس أدبي يتألف من اتفاق معقود بين المؤلف والقارئ الذي يرتبط بنوعية هذا الجنس على وجه التحديد.

إن رواية ليلة لا تقبل الأسئلة نصٌّ قد سِيق في النّوع أو الجِنس الذي يكاد يطغى على عصره ويحتل قلوب القراء لما فيه من الإغراء، حيث يستدرجنا إلى الدخول من هذا الموضع المفتوح على مصراعيه حتى نستطيع فهمه واستيعابَه.

يتوسط واجهة الغلاف عنوان الرواية: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، وسنتوسع في دراسة العنوان لاحقا.

وإذا انتقلنا للخلفية وجدنا العنوان يتصدر أيضا: **ليلة لا تقبل الأسئلة** بنوع من الزخرفة (⊲.⊳) هذه الزخرفة ربما إشارة وإحالة إلى ملتقى.

ربما ترمز إلى احتمال لقاء بين الأشخاص أو بين الأرواح، ربما تعني أيضا أن طريق الخير وطريق الشر بعيدان لكن يلتقيان.

إذ معناها الأصلي – حسب ما أشارت إليه بعض البحوث نقطة لقاء بين جزيرتين أو في جزيرةٍ.

على يمين الخلفية صورة فوتوغرافية للروائي تليها لمحة موجزة عن حياته أو سيرةٌ ذاتية مختصرة تضم أشهر إنجازاته وأعمالِهِ.

[1]– العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، ط1، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، 2017، ص06.

يسارا مجموعة أبيات شعرية في قصيدة من إبداع المؤلف.

وفي أسفل الخلفية معلومات تتعلق بالكتاب يمينا (الرمز التسلسلي) ويسارا معلومات عن دار النشر.

دون أن نُغفل الحواشي الجانبية للرواية باعتبارها أيضا نصّا موازيا مصاحبا للنّص الأصلي نجد الحاشية متضمنة ما يلي: اسم المؤلف، عنوان الرواية ودار النشر على التوالي.

**2- العنوان:**

يعد العنوان من بين أهم عناصر النص الموازي، وهو عبارة عن مجموع معقد أحيانا أو مركب، وذلك لأنه أحيانا يصعب تحليله أو تأويله، يتجاوز أحيانا وظيفة المطابقة باعتبارها أهم وظائفه لتبرُزَ الوظيفة الإغرائية التي تغري القارئ وتنشط قدرة الشراء عنده.

لذلك نجد المبدعين يتجهون نحو العناوين البراقة الرنانة لإغراء القارئ، ويعتبر العنوان في الدرس المعاصر المدخل الرئيسي للمبنى النصي، إنه يعتبر سؤالا شكليا يتكفل النص بالإجابة عنه، فالعنوان يعلن عن طبيعة النص ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص، إنه العتبة التي سنلج من خلالها إلى عالم النص، ودونه لا يمكننا الدخول إلى النص.

يعد العنوان كذلك متاهة نصية وفخا ينصبه المبدع للقارئ يوهمه بحقيقة لن يجدها في النص.

هذا ويحتل العنوان في النظام الحالي للطباعة والنشر أربعة مواقع: مقدمة العنوان/ ظهر الغلاف / صفحة العنوان/ صفحة العنوان المختصر.

إنها أربعة مواضع أو مواقع تساند سلطة العنوان المركزي، وتجعل منه دالا أكبر ضمن الجهاز العنواني الذي يحرصُ الناشر على احترام نظامه بحيث لا نجد خروجا عنه إلا في بعض الحالات النّادرة.

بالعودة إلى واجهة الرواية: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، نستطيع أن نلاحظ أن العنوان مدون بطريقة لافتة للانتباه إذ تحتل كلمة: **ليلة** المساحة الشاسعة في حجم الغلاف تليها العبارة، **لا تقبل الأسئلة** بحجم أقل، وسنركز

دراستنا على العنوان مقارنة بباقي العناصر الأخرى نظرا لأهميته كـ« علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده، وتغوي القارىء بقراءته »[1].

تلك العبارة هي ما يحددُ النص وطريقةُ صياغتها تغري القارئ بمواصلة قراءة ما بعد هذا العنوان.

وسنتناول الرواية بالدراسة السيميائية انطلاقها من العنوان وعلاقته بالنص وفق ما يلي:

### 1.2- نوع العنوان:

هذا العنوان: ليلة لا تقبل الأسئلة عنوان حقيقي يحتل واجهة الكتاب أو الرواية ليبرزها للمتلقي، ويميزها عن غيرها من الأعمال الروائية، لنجد العنوان نفسه واردا في الصفحة التي تلي الغلاف مباشرة، تأكيدا له وتعزيزا له، وهي عبارة عن عنوان ثان يعتبر مزيفا تعزى إليه مهمة استخلاف العنوان إن ضاعت صفحة الغلاف.

أما الإشارة إلى أن الكتاب رواية فهي إشارة شكلية تميزُ الكتاب أو المدونة بأنها رواية لا شعر أو مسرحية أو قصة ...

ولا شك أن العنوان ليلة لا تقبل الأسئلة يقوم أيضا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، إنه عنوان لا يخلو من بعدٍ تجاري إشهاري، فهو كفيل بإغراء القارئ لاقتناء الرواية إلى جانب أمور أخرى كصورة الغلاف واللون.

### 2.2- بِنْيَة العنوان:

البنية التي تشكل منها العنوان: **ليلة لا تقبل الأسئلة** عبارة عن جملة اسمية مكونة من مبتدأ نكرة هو: **ليلة**، وخبر عبارة عن جملة فعلية منفية: **لا تقبل الأسئلة** مشتملة على: **لا** نافية، **تقبل**: فعل مضارع مرفوع، فاعله ضمير مستتر فيه، **الأسئلة**: مفعول به منصوب.

### 3.2- كيفية تشكيل العنوان:

اعتمد الروائي في تشكيله للعنوان التشكيل التقليدي المألوف إذ يحيل العنوان: **ليلة لا تقبل الأسئلة** على موضوع الرواية التي تدور حول ليلة استضاف فيها صاحب البيت الحاج يونس ضيوفه لتهنئته بعودته من الحج،

[1]- بسام قطوس: **سيمياء العنوان**، مرجع سابق، ص31.

أين سيحضر البطل **عمّار** ويواجه ليلة عصيبة من الأسئلة التي يطرحها بقية الضيوف حول حياته وطفولته، تلك الأسئلة الكثيرة واللامنتهية جعلت البطل مُرهقا عاجزا عن تقبل المزيد منها.

قد يبدو من وجهة نظر أخرى – ولقارئ آخر – أن العنوان تم تشكيله تشكيلا تأويليا، ويتجلى ذلك في كون العنوان وحده لا يفهم أو لا يوصلنا إلى ما يرمي إليه الروائي، بل يحتاج معه إلى الغوص في أعماق النص حتى يدرك المقصود ب**الليلة التي لا تقبل الأسئلة**.

### 4.2– نمط العنوان:

عنوان الرواية **ليلة لا تقبل الأسئلة** عنوانٌ مختلط بين الذاتي والموضوعي إذ وجدنا في بحثنا عن أنماط العناوين ثلاث أنواع:

«**– النمط الذاتي**: ما يعين موضوع النص ويحدده مثل: ثورة، وطني.

**– النمط الموضوعي**: ما يعلن انتماء النص إلى جنس أو صنف ما مثل: أغنية للجنون.

**– النمط المختلط**: هو ما يراوح بين الذاتي والموضوعي مثل: مراثي وطن، فهو يحيل إلى شكل أدبي هو الرثاء وموضوع النص وهو الوطن »[1].

ففي العنوان: **ليلة لا تقبل الأسئلة** إحالة إلى موضوع النص فهو أحداثٌ دارت في ليلة هي ليلة زيارة الحاج يونس بعد عودته من الحج، واجتماع الرفاق عنده، وفي الوقت نفسه فيه إشارة تعلن عن انتماء النص إلى فن الرواية لا الشعر أو المسرحية.

لقد حاولنا أن نسلط الضوء على عنوان الرواية باعتباره العتبة الأولى لولوج النص في سياقها الرمزي من جهة، وفي سياقها الكلي أي داخل النص من جهة أخرى.

لفظة ليلة التي تصدرت الواجهة، وتبدو واضحة بحجمها ومدلولها هي: رمز للعتمة والغموض في الفكرة والمراوغة في الأسلوب، وهذا ما سنجده واضحا في النص حين يتملص البطل من الإجابة ويراوغ في الرد ولأن

[1]– يوسف الإدريسي: مرجع سابق، ص52.

اللفظة تحمل مدلول العتمة فهي تعكسُ تورية في ثنايا النص سنلمسها في ردود البطل (عمّار) على أسئلة الحاضرين بمراوغة وتهرّب واضحين.

الجزء الثاني من عنوان الرواية لا تقبل الأسئلة: الجملة الفعلية المنفية قد تحيل سيميائيا على العنف غير المبرر في الأسرة، ذلك العنف الذي سينعكس سلبا على نفسية الأفراد ونادرا جدا ما سينعكس إيجابا كما في حالة بطل الرواية.

### 5.2- كيفية استنباط العنوان:

إن العنوان كهدف جزئي في هذه الدراسة يمثل هدفا وغاية للمتلقي أولا، ومن هنا كان تحليله مختلفا عن النص باعتباره نصا مستقلا من جهة، ودالا على العمل من جهة أخرى، وهذا يعني أننا يجب أن نغوص عميقا في أغوار النص بحثا عن دلالة العنوان وامتداده مدركين أنه يختلف من نص لآخر.

وبناءا على هذا يمكن طرح التساؤل:

هل هناك علاقة حتمية بين العنوان والنص؟

من الواضح جليا وجود تلك العلاقة وافتقادها يعني أنه لن يكون للعنوان أهمية تذكر إذا لم يرتبط بالنص في بعد تكاملي، وفي ضوء هذه العلاقة نطرح سؤالا آخر.

كيف يستنبط المبدع عنوانه؟ وما الآلية أو الكيفية التي استخدمها الروائي العربي هامل في استنباط عنوان روايته: ليلة لا تقبل الأسئلة؟

وبقراءة العنوان في علاقته بمضمون الرواية نجد أن الروائي قد استخدم الاستنباط المعجمي الصريح أي أن عنوان الرواية مستخرج من النص مباشرة فيتحول النص بذلك إلى مصدر يقوم مقام المعجم.

إن العنوان المعجمي الصريح هو ذلك المأخوذ من النص الذي ورد فيه ويعرّف العنوان المعجمي الصريح على أنه:« مفتاح تأويلي يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطا من العنوان الجسر الذي يمر عليه »[1].

[1]- شعيب حليفي:**هوية العلامات في العتبات والتأويل**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004، ص25.

إنه يفصح عن قصدية النص ويوفر عنصر التفصيل، ولا يكتفي بعكس النص ومضمونه.

انطلاقا من عنوان الرواية: **ليلة لا تقبل الأسئلة،** وردت كلمة ليلة في أكثر من موضِع أولها فاتحة الرواية:

« ... ليلته السابعة في زيارة صديقه الحاج يونس ... »[1].

وفي الصفحة نفسها « كانت ليلة سمرٍ ليس إلا »[2].

وتكرر العنوان بلفظه في مواضع عدة نذكر منها:

في بداية الرواية:« كانت بداية فصول حكاية بآلاف الأسئلة وليلة لا تقبل الأسئلة »[3].

وفي ختامها:« وانتهت تلك الليلة الطويلة التي لا تقبل الأسئلة »[4].

وتكرار لفظة ليلة في أكثر من موضِع كان لإبقاء ذهن المتلقي مشدودا إلى موضوع الرواية،وهنا نتساءل هل الكشف عن المضمون من خلال العنوان يغني عن النص أو العكس؟

والإجابة تتمثل في أن هناك من يرى العنوان نصا موازيا كما أن هناك من جعله مدخلا للنص، إن العنوان المعجمي نوع من العناوين التي تحاول محاصرة الدلالة نحو قارئ ضمني محدد.

إنه عنوان مأخوذ من النص وأقرب إلى الطبيعة الحسية التي تسعى إلى تقريب الدلالة إلى ذهن المتلقي.

---

(1)- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة،** مرجع سابق، ص11.

(2)- مرجع نفسه، ص نفسها.

(3)- مرجع نفسه، ص نفسها.

(4)- مرجع نفسه، ص152.

وقد عمد الروائي إلى تكرار لفظة ليلة أيضا لمدلولها الرمزي على العتمة والغموض الذين سنلمسهما في الأسلوب أيضا.

لقد كان عنوان الرواية: ليلة لا تقبل الأسئلة مستنبطا استنباطا معجميا صريحا لنجد صداه داخل الرواية في تلك السلسة من الأسئلة التي لا تنتهي في جلسة السهر تلك.

« أفصح عما بداخلك يا عمّار ... حدثني عن تلك المعركة مع أولئك المهاجرين غير الشرعيين ... أفصح لنا يا عمّار ودعنا من التحفظ ... »[1].

وتتواصل تلك الأسئلة التي لا تنتهي:

« كيف تغلبتم عليهم، ومن هن الفتيات اللواتي قاتلن بصراوة؟

سألتك بوجه الله الكريم وجاهه العظيم أن تصدقنا القول ...» [2].

## 3/ الإهداء:

وهو العتبة الثالثة للنص، تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية، حيث أن الإهداء الذي تصدر الرواية هو في الحقيقة جزء منها لأنها كانت هدية إلى:« كل الشعراء والأدباء والمبدعين وعشاق الفن والكلمات وإلى كل سكان الجنوب خاصة سكان عاصمة الواحات وجنة الجنوب ورقلة مسقط رأسي »[3].

والإهداء عموما عبارة عن تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواءا أكانوا أشخاصا أو مجموعات، قد يكونُ مدونا أو غير مدون في صورة توقيعات ستأتي لاحقا، ونميز بين نوعين من الإهداءات، خاص موجه للأشخاص المقربين من الأديب، وعام موجه للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات.

وفي الرواية نجد النوع الأول، إذ يهدي الروائي عمله لمجموعة من الأشخاص المقربين منه أو الذين كانوا مقربين منه.

---

[1]- مرجع سابق، ص17.

[2]- مرجع نفسه ، ص18.

[3]- مرجع نفسه، ص06.

« إلى سكان مدينة بئر العاتر

إلى أرواح الأصدقاء الحاضرين بيننا دائما وأبدا

قادة فيصل ومعيفي عبد الناصر و... رحمة الله عليهم أجمعين »[1].

كما يهديه للشعراء والأدباء عامة:

« إلى كل شعراء وكتاب وأدباء ولاية باتنة

إلى كل الشعراء والأدباء والمبدعين وعشاق الفن والكلمات »[2].

وفي هذا العمل الروائي يشير الروائي لأشخاص فارقوا الحياة، وفي ذلك إحالة إلى أن شمعة المثقف لا تنطفئ، فرغم الموت تستمر الحياة ويذهب البعض ليخلفَهم آخرون يحملون عنهم مِشْعل الفكر والأدب.

لقد حقق هذا الإهداء وظيفته الدلالية بما يحمله من معنًى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله إذ سينتُجُ عنه بعد مرور الوقت جيل من الأدباء يقدرون الشعرَ والأدب والفنّ والكلمات الراقية.

كما حقق وظيفته التداولية بما يحمل من معاني تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره العام والخاص.

## 4- المقدمة:

هي إحدى عتبات النص التي تشد انتباهنا، إنها قراءة يمارسها المؤلف على نصّه ليوجه للقارئ لاستقباله ويحدد مسارات تلقيه، وهي كلمة مهَّدَ الكاتبُ فيها للقارئ دخول عالم الرواية.

فيشير بدءا إلى اختلاط الأمور وتغير المفاهيم في واقعنا مع تجاهل الوعي والتأمل.

ليؤكد أن التواصل في مجتمعاتنا لم يعد فيه معيار للحكم الأخلاقي، وغابت فلسفة الأخلاق لتطغى محلها فلسفة العقاب، من هذا المنبر نبدأ تدريجيا في التفاعل مع عالم النص واستيعاب المجال الذي سيحكيه.

---

[1]- مرجع سابق، ص نفسها.

[2]- مرجع نفسه، ص نفسها.

إن تجاهل الفكر والتأمل أدى إلى طغيان ظاهرة العقاب في المجتمعات، وأصبحت علاقة الفردِ بالعالم الخارجي تقيَّمُ بعيدا عن الموضوعية والواقعية.

كذلك أُهملَ الحوارُ كأساسٍ للتواصل بين الأفراد في المجتمع وحتى في الأسرة.

« تجاهل المجتمع الوعي والتأمل فطغت ثقافة العقاب على فلسفة الأخلاق وأنتجت أفكارا غير مرنة ترسُمُ هدفا لا يصله أحدٌ... »[1].

والمقدمة باعتبارها استهلالا تأتي مؤشرا لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكاتب، ولا يمكن للقارئ فهمه دونه فهو يضعُه في حالة انتظار، إنها نص مصاحِبٌ يهيء لعملية التلقي كما هو الحال في مقدمة هذه الرواية.

من هنا قام الروائي في هذه العتبة بتحليل ما اتكأ عليه في كتابة الرواية باعتبارها نصا مثيرا لتساؤلات مستمرة تتوالدُ بتجدد فعل القراءة الذي يسعى دوما لتحريك تراكمات معرفية في ذهن القارئ.

وتعد المقدمة تقريرا نقديا على النص بقلم المؤلف ذاته ومفتاحا للقراءة الممكنة: « لكل طفل بيئته تبدأ من الأسرة إذا كانت بيئة سليمة وفي أحسن حال، أما إذا كانت عكس ذلك فارموا بخيالكم الواسع إلى البعيد لتعرفوا ما جهل »[2].

يطرح هذا المقطع من المقدمة إشكالية العنف الأسري التي ستجيب عنها الرواية، ومن هذا الطرح لا يمكننا أبدا إهمال المقدمة كعتبة لها دورها في الولوج إلى عالم الرواية شأنها شأن العنوان.

نخلص في الأخير إلى أن مضمون العنوان ليس ثابتا، ولا يمكن أن نضبط تجلياته الدلالية في استقلاليته، ومن هنا وجب علينا أن نردّه إلى نظام النّص حتى ندرك حد هذه القيمة، ويقودنا هذا الاستنتاج للتسليم بأن ولادة العنوان وما تحمله من تحولات وتفرعات دلالية خضعت على نحو ما رأينا ذلك للنمو السردي والخطابي للرواية، ويدفعنا هذا التسليم بالقول أن نص رواية **ليلة لا تقبل الأسئلة** المتماسك يعتبر آلية حقيقية لإنتاج العنوان.

---

[1]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص08.

[2]- مرجع نفسه، ص10.

## المبحث الثاني: سيمياء السرد

لقد انفتح السرد الحديث على مداخل متعددة ومتنوعة متجاوزا بذلك العناصر التقليدية، مادا بيده إلى الفنون الجميلة يستلهمُ منها خواصا فنية وإبداعية جديدة، مشتغلا على شكله من الداخل تطويرا وتشكيلا.

وواضح أن التنوع الأسلوبي الذي شهدته الأعمال الروائية والقصصية وضعها في موضعٍ يمكن القارئ من تشكيل تصور معقول عن واقع السردِ القصصي والروائي المعبر عن حيوية التجربة البشرية، إذ ليس ميدان القصة والرواية في حقيقة الأمر إلا التجربة البشرية.

وقد ذهب السرد القصصي العربي الحديث والمعاصر مذاهب عدة في تجريب أشكال قصصية ورؤى وأساليب قص لا حصر لها في سبيل اقتناص لحظة تفرد أو لحظة استثناء في مشهد خارق مبهرٍ.

في هذا المحور وانطلاقا من كون السرد يهتم بتحليل محتوى القصة من تركيب وأساليب وعلاقات بين تلك التراكيب فسنركز على مكونات وأساليب تصوير المحكي التي تشمل الأحداث والزمن والشخصيات والمكان.

### 1/ الزمن في الرواية:

يعدّ الزمن من بين الانتظامات الأساسية التي تميز الحكاية عن باقي الفنون الأخرى، فجوهرُ الأحداثِ هو نظام حدوثها المنطقي والسببي، لذلك فإن المستوى الأول للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث كما وقعت بالفعل.

« وهذا المنطق الذي يؤكده الشكلانيون الروس في تحديدهم لمفهوم الخطاب السردي، يعتمده تودوروف منطلقا للتمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي التي تتوزع إلى ثلاث صيغ هي: التسلسل والتضمن والتناوب »[1].

فالنظام الأساسي للسرد يصبح خاضعا لاعتبارات أخرى يحددها الراوي فتتلاشى المتوالية الحديثة لحساب بنية جديدة يحددها المقام السردي.

[1]- عمر عيلان: **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص91.

أما التسلسل أو التتالي فهو توالي سرد الحكايات واحدة تلو الأخرى ولا يتم الانتقال إلى الثانية إلا بعد اكتمال الحكاية الأولى.

أما التضمن ففيه تتضمن الحكاية الأساسية حكايات أخرى ضمنها كما في حكايات ألف ليلة وليلة.

أما التناوب فيتعلق بسرد قصتين حيث يتم التوقف عند نقطة من الحكاية الأولى ليتم الانتقال للثانية ثم العودة للأولى وهكذا.

وفي المدونة نستطيع أن نلمس النوع الأول من السرد القائم على التوالي.

## 2.1- البنية السردية وتجلياتها الدلالية في الرواية:

نسلم في بداية هذا البحث بأن تنظيم الوحدات البنائية في النص السردي يخضع لواحد من المبدأين فهو إما أن يكون تابعا لمبدأ السببية المؤسس على التسلسل الزمني وإما أن يكون قائما على مبدأ التتابع، استنادا إلى هذا سندرس رواية " ليلة لا تقبل الأسئلة " بوصفها متتالية من الأحداث المنظمة وفق مبدأ السببية مع إيلاء أهمية لطبيعة المشروع الذي تنبني عليه هذه الأحداث وتنظم في متتالية زمنية متماسكة، هذا ما يصطلح عليه بالصيرورة السردية:« ونقصد بها ما تنتظم به الدلالة في النص السردي ويكتسب السرد معقوليته التي توفر له قابلية المتابعة والفهم والإطراد، ولا تكون الصيرورة السردية واردة إلا بتضمنها التحول باعتباره خاصية مميزة لكل ملفوظ جدير بالانتماء إلى الحقل السردي »[1].

ويقصد بذلك الطريقة التي يتم بها توالي الأحداث وتسلسلها في العمل القصصي أو الروائي، بوصف السرد وصفا تعبيريا لا ينفصل أبدا عن عملية الكتابة باعتبارها فعلا حادثا داخل نمطية رمزية للحضور والغياب في زمن ما بما يعنيه ذلك من تخصيص تعبيري لنقل العالم سرديا، إذ لا يكون الانتقال بين الأنماط التعبيرية المختلفة داخل النص الواحد أمرا اعتباطيا بل هو خاضع لضرورة داخلية أساسها الذاكرة النصية.

إننا هنا بصدد الحديث عن الأحداث المتتابعة في العمل الروائي، وبالعودة إلى الأحداث أو الأفعال التي تعرف بأنها: « أعمال تؤديها الشخصيات عبر الأحداث المرويّة، لذلك فهي تنسج تلك الأحداث وتطور

[1]- عبد الرحيم جيران: **في النظرية السردية: رواية الحي اللاتيني، مقاربة جديدة**، دط، افريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص41، بتصرف.

علاقات الشخصيات وتنميها، إن طبيعة الأفعال في النصوص المدروسة تلعب دورا مهما يميل إلى إزاحة فكرة السرد النموذجي وتحطيم أناقته »[1].

إن الأحداث هي القاسم المشترك في الأعمال الروائية، وعادة ما يمثل الحدث الغريب أهم الوظائف السردية في النص، ونعني به ذلك الحدث الخارج عن المألوف والذي يتعامل معه الراوي كقدر محتوم لا مفر منه.

ففي رواية: ليلة لا تقبل الأسئلة نجد أن الحدث الأساسي أو الفعل الأساسي الذي يبنى عليه السرد في الحقيقة حدثان يجسدهما حدث واحد هو العنف الذي سُلط على شخصية البطل باعتباره الحدث الذي تنبني عليه الرواية وبقية أحداثها.

الحادثة الأولى تمثلت في ضرب والده له ضربا مبرحا أدخله المستشفى: « ... فتح الباب وضربني ودفعني حتى ارتطم رأسي بالجدار ..» [2].

أما الحادثة الثانية وهي الأهم لأنها ستكون السبب في رحيله إلى الأبد واستكمال حياته بعيدا عن أهله فهي حادثة ضرب والدته له.

« كانت الدماء تنزف ولم أعرف مصدرها وقد اختلطت بالدّموع واللّعاب، لم تكتف بهذا فأحضرت عصا غليظة تلقيت بها ضربات حتى انكسرت فاستبدلتها بأنبوب الغاز وأخذت تجلدني جلدا ...».3

يظهر جيدا من خلال المقطع مقدار العنف الممارس ضد طفل لم يتجاوز التسع سنوات، هذا العنف هو الحدث الأساس الذي سيمتد عبر النص ويغرق الراوي في تفاصيله، ستنجر عنه بقية الأحداث الأخرى من اعتماد على النفس وتعلم للقسوة واكتساب للقوة سينعكس في المشاجرات وامتهان مهنة حراسة الشخصيات بعدها.

« ... اتجهت في الصباح لاستخراج شهادة طبية فوجدت طبيبة قديمة فقالت لي: ماذا ستنال من هذه الرياضة القتالية؟ قلت لتأمين نفسي ولأشفي غليلي ممن قتل صديقي الوحيد وأحرق جارتي والقائمة طويلة »[1].

---

[1]- عفاف عبد المعطي: **السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في واقعية القاع**، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص295.

[2]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص20.

3. مرجع نفسه،ص 24

هذا المقطع يبرز لنا الحدث الأول الذي نتج عن تعنيف الشخصية في طفولتها وهو الاتجاه إلى ممارسة الكاراتي كنوع من سد الحاجة وتعويض الإحساس بالعجز.

« انتهى فيلم الرعب الذي عشته لكن بقيت آثاره وجروحه حتى اليوم، لا زلت أذكره يحاصر وجهي ويمتص أوردة النسيان كالعلق »[2].

لقد كان ذلك الحادث بمثابة محرك حقيقي لبقية أحداث العمل الروائي التي سارت في اتجاه واحد هو ترسبات العنف وآثاره على الطفل.

بتركيزنا على الحدث الرئيسي يقودنا هذا إلى ما يسمى: النواة السردية « وتستنبط من النص اعتمادا على مؤشرات عدة متفرقة دالة على حدوث التزمّن، بيد أنها نواة مركبة لا تقوم على ملفوظ سردي واحد، والتزمّن في الملفوظ الروائي ناجم عن الأثر الدال على التحول والماثل في الانتقال من وضع القائم إلى وضع المرتحل »[3].

هذا ما اصطلحنا عليه سابقا بالحدث الغريب أو الخارق للعادة والذي سيؤثر بشكل مباشر على أحداث الرواية كالانفصال عن الوطن أو السفر والانتقال إلى بيئة غير البيئة الأليفة – كما ظهر في المدونة – إذ كان انتقال الشخصية إلى بيت آخر أكثر أمانا هو النواة السردية في العمل.

ويصنف السفر في عداد الخارق من الأحداث إذ يؤشر على تحول مباشر ماثل في نقل الذات من وضعٍ غير مستساغ في الماضي إلى آخر متطلع إليه في الحاضر.

ويظهر ذلك أيضا في التحول من هيئة الحالم إلى هيئة من يعيش تحقق الحلم، ويترجم ذلك في: الانفلات من الماضي ويعبر عن ذلك المقطع: « أرجع للموضوع أيها السادة وقد صدق من قال من وجد بيتا خيرا من بيتهم يدعو على بيتهم بالفناء، أموري كلها كانت بأحسن حال ... »[4].

يظهر جليا من خلال المقطع محاولة الشخصية إحداث قطيعة مع الماضي باعتباره إطارا للممارسة داخل حيز ثقافي غير ملائم لتطلع الأنا.

---

[1]– مرجع سابق، ص29.

[2]– العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص40.

[3]– عبد الرحمن جبران: **في النظرية السردية**، مرجع سابق، ص نفسها.

[4]– العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص32.

وتتضمن الرواية ما يفيد هذا المعنى فالعبء والثقل والكاهل عناصر تشير إلى محتوى العلاقة المتوترة بين الذات والماضي، التي تتخذ من السفر ملاذا للانفلات من ذلك الماضي الأليم.

مهد السفر إلى نواة سردية أخرى أو حدث آخر لا يقل أهمية وهو السعي إلى الولادة من جديد إذ تنفتح الذات على العالم الخارجي وتحاول تحقيق وإثبات وجودها.

ويتضح من خلال الرواية أن الحرية المنشودة ماثلة في الانعتاق والانفلات من المجتمع برمته، حيث يجد الفرد نفسه في مجموعة لا تبالي بقيمته كفرد فيبذل جهده في تحقيق حريته والانفلات منهم.

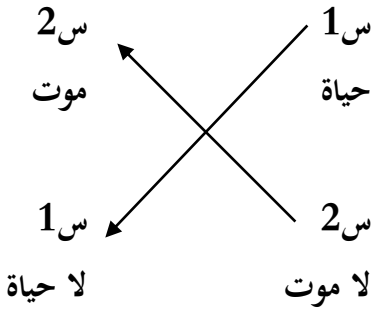
وفي سياق الحديث عن الأحداث دائما سنحاول توضيحها أكثر من وجهة نظر سيميائية من خلال المربّع السيميائي.

## 2.1- المربع السيميائي:

قام بإنشائه وتطويره جريماس لذلك يُنسب إليه عادة (مربع غريماس) معتمدا فيه على أبحاث الأنثروبولوجيا، حاول من خلاله أن يقيم نوعا من التجسيد المرئي لتمفصل مقولة دلالية.

إن البنية المقترحة هي كالتالي:

ليكن حدّان: س1، س2 باعتبارهما يمثلان مقولة مقدمة ما: حياة/ موت على سبيل المثال فهما في علاقة تضادٍ أو تناقض حياة ≠ موت، عن طريق علاقة التنافي بينهما ينبثق أو ينتج لنا حدّ نقول عنه نقيضا، يتكون من: س1، س2 الذين يوضعان على المربع باعتبارهما متناقضين أيضا كالتالي:

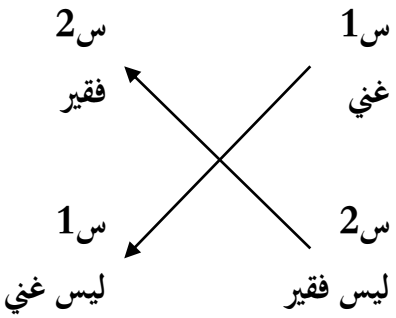


من وجهة نظر أخرى نقول عن حدَّين (س1، س2) متخالفين إذا كان نفي أحدهما يستلزم تأكيد الآخر بالتبادل.

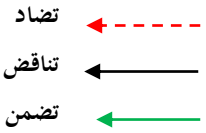
بتعبير رياضي لكي تكون: س1و س2 متخالفين يجب قولنا أن:

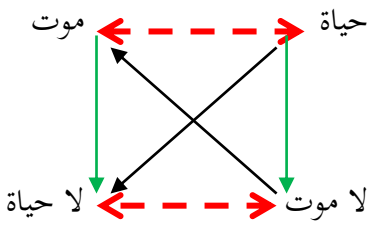
س2 تستلزم س1 وأنّ س1 تستلزم س2

وهذه العملية المزدوجة تقيم علاقة تكامل ما بين س1 وس2 وما بين س2 وس1 مثلا:




وعليه نستنتج ثلاث علاقات، التناقض، التضاد والتضمن كالتالي:




لينتج بذلك مربع هو مربع جريماس أو المربع السيميائي.

وإذا أردنا تطبيقه على المدونة نخلص إلى وجود العلاقات التالية:

« بعد فراري من طوق أمي، أخذت أجري وأنظر خلفي مترقبا ...»[1].

فالفِرار من بيت والديه كان يعني بالنسبة إليه النجاة من الإعاقة أو الإصابة بعاهة.

[1]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص50.

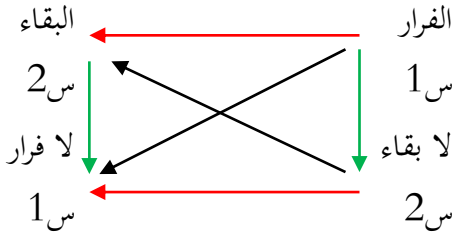
« هناك أولاد في عمر الزهور واحد فقد طبلة أذنه، وطفلة فقأ أبوها عينها ... وبالبند العريض بطاقة معوّق وخلفها كلمة أولوية نتيجة ضربةٍ طائشة من أب أو أم أعماهما الغضب »[1].

يقابل الفِرار بقاؤه في البيت الذي لا محالة سيسبب له الأذى وسيلغي كل ما حققه من إنجازاتٍ في حياته لاحقا، من دراسة وتدريب وتكوين « المهم ألا أرجع للبيت وألا أُضْرَبَ وفقط »[2].

« وعاهدت نفسي بعدم الرجوع إلى بيتنا المشؤوم لأني لم أر فيه ما يستحق التقدير والاحترام »[3].

لذلك نجد الحدّين المتناقضين في هذه المقاطع: الفرار ≠ البقاء، لينتج لنا مربع سيميائي كالتالي:

تحقيق الذات والنجاح الرّضوخ للأمر الواقع وعدم التقدّم




فالثنائية: الفرار ≠ البقاء، قد لعبت دورا كبيرا في بناء أحداث المدونة التي قامت كلّها وبتتابع سببي على فرار البطل من بيت والديه واستقراره عند أخته ما سينتج عنه مُضيتُه قُدما في حياته واعتماده على نفسه أكثر ليحقق إنجازات عدّة ما كان ليحققها وهو في بيت والديه.

بعد عرضنا لأهم حدث في الرواية وإسقاطه على المربع السيميائي، نواصل دائما حديثنا عن الزمن السردي باعتباره مجموعة من العلاقات الزمنية كالتتابع والسّرعة والبعد بين المواقف أ الأحداث المحكيّة وعملية الحكي أو السّرد الخاصة بها.

إنه مفهوم يَصعُب الإحاطة به وذلك راجع لتعدّد الأزمنة، فنجد في كل عمل روائي أو حكاية زمنا مضى قبل الكتابة هو زمن الحكاية الفعلي أو الحقيقي وزمنا حاضرا وهو زمن السرد، وقد يتداخلان معا، وهناك زمن آخر ثالث وهو زمن القراءة.

والرواية من أكثر الفنون اتصالا والتصاقا بالزمن لذلك اعتبرها البعض فنا زمنيا.

---

[1]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص49.

[2]- مرجع نفسه، ص30، 31.

[3]- مرجع نفسه، ص31.

ولأن الزمن في الرواية خاضع لمعطيات ومتغيرات معينة فقد حاولنا رصْدَ عنصرين مهمين في البنية الزمنية لكل رواية وهما الاستباق والاسترجاع.

### 3.1- المستقبل والاستباق في السرد:

يهتم السرد عموما بالماضي ويقيم عليه إطاره، وأحيانا لأسباب تتعلق بالرواية يكون للحاضر دوره، ويبقى المستقبل زمنا مسكوتا عنه خاصة في الرواية الكلاسيكية لكن الأمر يختلف في الرواية المعاصرة التي نستطيع أن نلاحظ وبوضوح خوفها من المستقبل ومحاولتها الدائمة تحليل الحاضر لاستكشاف المستقبل من خلاله.

إننا حين ننظر إلى الأعمال الروائية في مجملها – نجد أن السرد يعتمد غالبا على الماضي، وأحيانا على الحاضر وأن المستقبل كتقنية سردية قائمة على الاستباق لم يظهر إلا مؤخرا.

والنظر إلى المستقبل من خلال السرد سيقودنا إلى نوعين من الاستباق: استباق داخلي وآخر خارجي، والاستباق كما هو معلوم سردٌ سابقٌ لأوانه وقد عرّفه سعيد أبو عيطة بأنّه:

« يدل على مقطع حكائي يسرد أحداثا سابقة لأوانها أو يمكن توقع حدوثها، وعلى المستوى الوظيفي تعمل الاستشراقات على تمهيد الأحداث أو توطئتها لأحداث متوقعة الحدوث وحمل المتلقي على انتظارها »[1].

إنه تمهيدٌ لأحداثٍ متوقعة وهو آلية سردية تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة.

بالعودة إلى المدوّنة يمكن أن نقف على الاستباق الدّاخلي في توقع الشخصية الخاص للأحداث أو الإخبار عن نيتها لذلك يرد غالبا على لسان الشخصية: كما نرى في الرواية في الحوار بين عمّار وأخته:

« قلتُ العطلة الصيفية نهاية الأسبوع المقبل، سأُكمل الدراسة وأحصُلُ على ورقة ونتيجة الامتحان النّهائي بعدها سأفكر في الرجوع إلى الجنوب »[2].

لقد كان هذا توقع الشخصية (عمّار) لما يمكن أن يحدث لتتعدّل تلك التوقعات باقتراح أخته فكان ردّها: « لا تخف اجلس على ركبتي ... ستعتمد على نفسك في كل شيء وأساعدك أنا فقط ... حتى يفرج عليك ربي بالحياة أو الموت »[3].

---

[1]- سعيد أبو عيطة: **بنية الخطاب في رواية التيه**، مرجع سابق، ص10.

[2]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص27

[3]- مرجع نفسه، ص نفسها.

وقد شغل الحوار دورا مهما في بناء الاستباق،فالمشهد قبله يختلف كليا عن المشهد بعده،ليكون بذلك هذا الحوار الاستباقي نقطة تحول في مسار الأحداث و انقلاب جذري في حياة البطل.

وقد يظهر الاستباق أحيانا في شكل الحوار الذاتي أو المونولوج أين يتم استبطان وعي الشخصية لمعرفة نواياها وتصوير ذلك الوعي ويظهر ذلك في المدونة في المقطع التالي: « وهنا بدأت أتذكر يومي هذا في الثانوية ... وحددت طريق سيري ... قرَّرت بناء علاقة تكاملية مع الأصدقاء، ربما أحتاجهم يوما ... »[1].

ويظهر الاستباق – في المدونة – في شكل أزمة تحيط بالشخصية جعلتها على الدّوام خائفة من المجهول ومن حدوث شيء في اللحظة التالية للسرد فيصيبها القلق والاختناق وهذا ما يظهرُ من خلال المقطع التالي: « بقيتُ لأيام هكذا أتجول لكن يلزمني الكثير من المال لإكمال مشروع زواجي وبناء مسكن ...» [2].

إنه يظهر القلق من المستقبل المجهول الذي يظهرُ بشكلٍ واضح أيضا في الموقف التالي:

« عرفتُ أن ذلك اليوم لن يمرّ على خير، الرّجل يضمر الشّر ...» [3].

وسينتهي هذا اليوم بمشاجرة سيقتادُ على إثرها (عمّار) إلى مركز الشرطة.

أما بالعودة إلى الاستباق الخارجي فإنه يظهر في نهاية العمل الروائي والتي تركها الراوي نهايةً مفتوحة للقارئ أن يتنبأ بها وبمصير شخصياتها وما ينتظرهم مستقبلا.

من هنا تظهر أهمية الاستباق كحدث داخل إطار السرد واضحة على مستوى الرؤية السردية الموازية لوعي الشخصية الخائفة من المستقبل، ويدل على محاولات الشخصيات للتوقع أو على نيّة هذه الشخصيات في الفعل أو عدمه وقلقها من توقع الأحداث السّيئة التالية.

إنه آلية لها حضورها المتمم لرؤية الرواية المتطلعة إلى المستقبل في قلق.

### 4.1– الاسترجاع:

وهو كما ذكرنا سابقا تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرّت به ذاكرته، يقوم على عودة السّارد إلى حدثٍ سابقٍ وهو عكسُ الاستباق، ويسميه بعض الدارسين بالسرد اللاحق أو البعدي.

---

(1)– العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص56.

(2)– مرجع نفسه، ص نفسها.

(3)– مرجع نفسه، ص47.

وتعتمد رواية: ليلة لا تقبل الأسئلة على الاسترجاع في معظم أحداثها إذ عمِد الروائي لاستدعاء أحداثِ حكايةٍ منذ طفولته.

« وإذا كان فعل الاسترجاع بواسطة الذاكرة يتم في الحاضر ذهابا إلى الماضي بطريق الانتقاء أو الاختيار أو كما نسميها الاستنساب وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكيّ بل اجتزاءا وأحيانا تقديم وتأخير الوقائع كما يقتضيه السياق »[1].

إنه استعادةٌ لواقعةٍ أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة وذلك لملء الثغرات السابقة التي نتجت عن الحذف أو إغفال مقاطع في السرد، أو للإشارة إلى حادثةٍ بقيت عالقة في الذاكرة، ونميّزُ بين نوعين من الاسترجاع أيضا: استرجاع داخلي وآخر خارجي.

**أ- الاسترجاع الداخلي:**

ومن خلاله يستعيد الراوي أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، فيعود إلى أحداثٍ أو وقائع لسد ثغراتٍ سردية فيها أو ليُذكِّرَ بحدثٍ من الأحداث أو ليسلط الضوء على شخصية من الشخصيات.

وقد يكون هذا النّوع من الاسترجاع غير منتم إلى الحكاية أي استرجاع ما ليس له علاقة بموضوع الحكاية ويظهر ذلك في المدونة من خلال، تعريف السارد بشخصية جديدة من خلال استرجاع أحداث من ماضيها وقعت بعد بداية الرواية لكن لا علاقة لها بالحكاية الرئيسية ويظهرُ ذلك في المقطع التالي:

«وإذا برجل يرتدي بدلةً أنيقة تتوسطها ربطة عنق حمراء يقف على المنبر يرحب بالحاضرين ويعلن الافتتاح الرسمي للمنافسة ... »[2].

إذ يقطع الراوي سرد الأحداث ليسلط الضوء على شخصية لعبت دورا في طفولة وماضي الشخصية لكن ليس لها دور مباشر في تحريك الأحداث وقد يسلط الضوء من خلاله على شخصية عرفناها في بداية الرواية ثم غابت ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها.

ويظهر ذلك في المدونة حين يعود الراوي للحديث عن الأصدقاء في الصفحات الأخيرة من الرواية معرفا بكل منهم بعدَ أن غاب أغلبهم لبرهة: « سألتني عن التآلف والتقوقع داخل المجموعة ... »[3]، السؤال الذي كان

---

[1]- عبد المنعم زكرياء القاضي: **البنية السردية في الرواية**، مرجع سابق، ص110.

[2]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص34.

[3]- مرجع نفسه، ص135.

في البداية: «والبداية بسفيان تعرفت عليه حين بدأت العمل في الحراسة ... عرف المآسي أمه قروية وأبوه يعمل في البناء ... كان أبناء خاله يضربونه ... »[1].

إذ يعود بنا المقطع للتعريف بالشخصية سفيان صديق عمّار، الذي كان حاضرا في البداية ثم غاب عن الأحداث مدّة.

وهناك نوع ثان من الاسترجاع الدّاخلي وهو المنتمي إلى الحكاية ويظهر في المقطع التالي:

« ثم قلت كأني رأيتك من قبل مررت على ذاكرتي لكن أين لا أتذكر بالضبط، ... وتنهدتُ تنهيدة زعزعت المكان: نعم تذكرتُ ... التقيتك عندما كنتُ حارسا شخصيا لاسماعيل ومرة بعتك قلادة تقليدية سخاب- »[2].

إذ لا يخرج الاسترجاع عن الحكاية بل ينتمي إليها، فالروائي يحاول تذكر الشخصية (أخ الحاج يونس) لتراوده ذكرى اللقاء في الماضي فيسترجعها.

**ب- الاسترجاع الخارجي:**

وفيه تتم استعادة أحداث تعود إلى ما قبل الحكي، حيث يقوم الراوي بتقديم ومضات كاشفة حول السارد تعرف به وتلخص حياته، وتمهد بذلك للدخول في بنية الحكاية، فيستطيع بذلك إعداد أرضية الحكاية الملائمة للراوي ليمسك بزمام السرد، فتتكون لدى القارئ فكرة مبكرة عنه وعن تكوينه الخارجي والنفسي والسلوكي.

هذا الاسترجاع يرسم الإطار العام للحكاية ويحدد المدة الزمنية التي استغرقتها الكتابة، والموقع الاجتماعي للراوي، يقول السارد الراوي:

« يروي عمّار لزميله ليلته السابقة في زيارة صديقه الحاج يونس بعد أداء فريضة الحج ...» [3]، ويواصل إلى أن يقول:

« صديق عمّار "الطبيب" ذو الشعر الأسود والقامة المعتدلة والعينين البراقتين والمتمسك بالعادات والتقاليد خاصة التراث الثقافي الشفهي للمنطقة »[1].

---

[1]- مرجع سابق، ص نفسها.

[2]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص15.

[3]- مرجع نفسه، ص11.

وعلى الرغم من أن المخاطب السردي –كاتب الرواية – لم يشارك في أحداث الرواية إلا أنه استطاع أن يقدم وجهة نظر متبصرة حول السرد.

ويظهر في دخول صوت السارد ليأخذ بزمام السرد إلى الوراء حيث طفولته: « ... حياة سأذكر مقتطفات تغنيكم عن الأسئلة، مرة أيها السادة أصاب أبي مشاكل في عمله وتدهورت أوضاعه وساء مزاجُه وصار ينزعج وتثور ثائرته لأتفه الأسباب »[2].

لقد عاد بنا السارد إلى الماضي أو تحديدا إلى طفولته ليبدأ مشوار سرد الأحداث اللاحقة.

[1]– مرجع سابق، ص نفسها.

[2]– العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص20.

## 5.1 – الشخصيات:

تلعب الشخصيات دورا أساسيا في بناء الرواية إذ هي المركز الذي تدور حوله الأحداث إنها تشكل مخططا ضروريا للوصف، ويمكننا أن نقول إنه لا توجدُ قصةٌ واحدة في العالم من غير شخصيات.

وقد تبدو الأحداث مفككة لا وحدة بين أجزائها، لكن وجود الشخصيات وارتباط الأحداث بها يضفي عليها قدرا من الوحدة، ودونها يصبح السرد نوعا من الوصف التقريري والشعارات الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث فجوهر العمل الروائي يتضح بواسطة الشخصية، وعادة يركز الروائي في وصفه للشخصية على صفاتها الفردية المتمايزة وصفاتها الاجتماعية التي تظهرُ من خلال تفاعلها مع المجتمع وموقفها من الحياة الاجتماعية إيجابا أو سلبا.

وعليه تبقى الشخصية العنصر الرئيسي في العمل الروائي، سواء أكانت هذه الشخصية محورية أو سطحية.

بالعودة إلى الشخصيات ووظائفها في رواية ليلة لا تقبل الأسئلة نستطيع الوقوف على ما يلي:

**أولا: سيمياء الأسماء**

**أ– الشخصيات الرئيسية:**

عمّار، أم عمّار والد عمّار

* **عمّار:** اسم مشتق من عمَّر، يعمِّر تعميرا أي الإعمار والبناء والتشييد.

وهو إسم متداول ومنتشر في الجزائر، اختاره الروائي اسما للشخصية المحورية، كان له بعدٌ انساني في النص، لقد كان عمّار الرجل القوي الشجاع حارس الشخصيات الذي عاش طفولة قاسية صعبة فتعلم القسوة والعنف في المعاملة تدور كل أحداث الرواية حول عمّار وحياته.

يمكن أن يدل اسم عمّار أيضا على الانجاز وهذا ما يلمس في الرواية من إنجازات حققها البطل إذ واصل تعليمه وتعلم القتال واللغات والتحق بالجيش تزوج ورُزق بأطفال.

* **أم عمّار:** تعتبر شخصية محورية لأن الأحداث التي تعلقت بها أو قامت بها في طفولة عمّار كانت عاملا في صقل شخصيته ثم إنها المحرك لبقية الأحداث، بضربها لابنها عمّار وإهانته دفعته إلى ترك البيت والمضيّ قُدُما في حياته.

لم يذكر لها اسم صريح في الرواية فقط: أمّي، وقد جسّدت صورة الأم الجزائرية محدودة التعليم التي ترى أن التربية السليمة لا تتم إلا بالضرب والتعنيف.

* **والد عمّار**: شخصية محورية أيضا لأنه عامل التغيير في حياة البطل عمّار، إذ كان يضربُهُ دائما وغالبا ما كان ضربه مبرحا يدخُل معه عمّار المستشفى.

هو نموذج للأب الجزائري العامل الكادح الذي يشقى ويتعبُ لأجل العائلة لكنّه تقريبا خالٍ من العواطف يجلب مشاكل العمل إلى البيت ويفرغ كل غضبه على الابن عمّار ضربا وتعنيفا وإهانة.

أيضا لم يرِد ذكر اسمه في الرواية بل أشار إليه السارد بـ أبي.

**ب– الشخصيات الثانوية:**

**أ– شخصيات ثانوية شغلت حيزا مهما:** هم أصدقاء عمّار

* **سفيان:** يتيم فقد أباه في طفولته، أمّه قروية لا تعرف غير بيتها عملت في تنظيف البيوت لتطعمه وأخويه عاش وتحمَّل أذى وضرب أقرباءه وكبر وهو يحملُ الحلمَ الضائع والحقد الدفين والرغبة في الانتقام، برع في الملاكمة وكان متمسكا بالدين، تزوج ورزق بأولادٍ وعاش وبداخله دائما رغبة بالانتقام.

* **عبد السلام:** كان ضخما قصيرا نوعا ما ذا شكل جميل، اعتبر نذير شؤم إذ توفي أبوه ولم يبلغ ثلاثة أشهر عاش يتيما في ظل ظلم الأقارب وما بين ذاك وضرب أمّه كره العائلة والمدينة والمجتمع أكمل تعليمه وسجل في معهد للموسيقى واحترف عراك الشوارع كنوع من الدفاع.

* **كريم:** كان شخصا طيّبا، امتهن رياضة التيكواندو، وكان شكاكا نادرا ما يثق بأحد، كره أمّهُ التي قتلت أخته وأخاه وكانت على وشك قتله هو الآخر لولا تدخل جار لهم.

كبر وعانى الفقر والحرمان وظُلمَ الأهل، درس علم النفس في الجامعة ودخل الجيش ظلت آثار عنف والدته تلاحقه في أحلامه.

* **حنان:** وتُلقب بذات الخمار الأسود، تخلت عنها أمّها بعد انفصالها عن أبيها وكفلتها امرأة أذاقتها شتى أنواع العذاب، لم تتعلم لذلك دخلت المسجد وتعلمت في السر، واصلت تعليمها بالمراسلة ونبغت إلى وصولها للجامعة وتخصصت في القانون وأصبحت تمتهنُ المحاماة ثم تزوجت.

* **محمد:** شاب هادئ طيّب محب للخير عاش طفولة صعبة كان أبوه مصابا بمرضٍ عصبي قام مرة بمحاولة وأْدِه لولا تدخل أخيه وعاش كل حياته – يتذكر الحادثة – وفي خوف دائمٍ.

كان يعاني مشاكل في التنفس في صغره، ثم احترف رياضة الكاراتي ثم عمل في حراسة الشخصيات على أن حلمه كان بأن يصبح طبيبا لكنه أصبح حكما دوليا في الكاراتي وتزوج ورزق ببنتين.

* **محمد لخضر**: كان شابا شديدا وصعب المراس وجدّيا، قُتِل أبوه وأخوه أمام عينيه وهو صغير، ترعرع يتيما فقيرا ما ولَّد لديه الرّغبة في الانتقام، تعلم الكونغ فو وكان يعتبر القوة معيار التفوق، بقي وفيا لانتقامه.

* **رياض**: افترق والداه قبل أن يولد فعاش عند أمه، وأبوه لم يعد يسأل عنه فعاش دون أن يعرفه، وحتى أمَّه تركته لترحل بعيدا إلى هولندا للعمل، فتربى في كنف جدّته وخاله، عمل لفترة في الحراسة، ثم صار سائق شاحنة أين توفيت أسرته ثم توفي هو الآخر.

* **نادية**: نشأت في جوّ أسري عنيف تعلمت الرياضة القتالية للدفاع عن نفسها، درست وتعلمت لتعمل مقتصدة ثم تحصّلت على سكن وظيفي وتزوجت.

* **زهية**: فتاة جميلة ذات عينين زرقاوتين وشعرٍ أسودَ طويل منسابٍ وحريري، وجهُها أبيض كالثلج، متوردة الخدّين، قوامها لا مثيل له كانت تدرس في الثانوية رفقة عمّار، قائدة فريق كرة اليد وعازفة موسيقى وقع في حبّها ولم يستطع الزواج منها، ظل وفيا لها إلى أن توفيت.

* **أخت عمّار**: أخته الكبرى متزوجة ولها أطفال، طيبة مُحبّة حنونة على عكس أمّها، تولت الاهتمام بعمّار وأوَتْهُ في بيتها حين ترك بيت والديه بعدما عاناه من عنف وأذى.

وصفها الراوي بقوله: عذبة الرّوح، بشوشة مبتسمة دائما، حكاياتها ومغامراتها لا يُشبع منها.

**ب– شخصيات ثانوية شغلت حيّزا صغيرا:**

* **أخ عمّار**: يصغره بسنوات ولم نجد له ذكرا إلا في ذكريات عمّار، « لازلت أذكر طبق كبد الخروف الذي أكلته بشراهة مصارع، تذكرتُ أخير الصغير فتحسرت على غيابه، لكن ما باليد حيلة ...» [1].

* **أخت عمّار الصغرى**: التي شهِدت على ضرب أبيه له، وكانت تبكي وتصرُخ: « أختي الصغيرة تبكي وأمّي تصرخ: قتلته، قتلته ...» [2].

* **الحاج يونس**: صاحب البيت العائد من الحج والذي استضاف عمّار والرفاق أين سيسرد عمّار أحداث الرواية.

---

[1]– العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص55.

[2]– مرجع نفسه، ص20.

رجل معتدل القامة طيب الخلق والأخلاق هادئ يدخل النفوس دون طرق أبوابها، كان نصوحا جديرا بالاحترام.

* **أخ الحاج يونس:** أحد الحضور في تلك الليلة وكان له موقف مع عمّار في الماضي إذ اشترى منه قلادة تقليدية.

* **الطيب:** صديق عمّار الشاعر المهتم بالتراث الشعبي ذو الشعر الأسود والقامة المعتدلة والعينين البراقتين والمتمسك بالعادات والتقاليد، صوته شجي ويحسن إلقاء وتلحين الشعر البدوي الأصيل.

* **سامي:** صديق عمّار وزميله أيام الدراسة.

* **اسماعيل:** صديق عمّار وشارك في تلك المشاجرة المشهورة.

وغيرها من الشخصيات التي ذكرت ولو لمرة في الرواية ولم يكن لها أثر في سير الأحداث كالطبيبة في المستشفى والشرطي في المركز وغيرها.

خلاصة القول إن الشخصية هي الحجر الأساس في العمل الروائي، وهي تحمل رسائل متعددة للقارئ، اختار الروائي أسماءها بعناية فائقة خاصة المحورية منها، وقد شغلت حيّزا مكانيا مهما في المدونة.

**ثانيا: وظائف الشخصيات**

لقد تحول الاهتمام حديثا ومع مناهج النقد الحديثة في الدراسة الروائية المعاصرة من الشخصية إلى وظيفتها أو عملها.

ذلك أن الأدب القديم قد أعطى للشخصية اسما دون أن يسند إليها أي صفة أخرى كي يوكل إليها القيام بالأحداث والأفعال.

فجاء السرد الحديث وأخذ بعين الاعتبار انسجام الأحداث التي تقوم بها هذه الشخصيات مع طبيعتها ومزاجها.

وقد اهتمت الدراسات الحديثة بالشخصية وأنواعها و تتطابقها ووظائفها « وأشهرُ من تحدث عن الوظائف بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية الذي درس فيه الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، وقدم نموذجا للحوافز أو الوظائف يحتوي على عناصر ثابتة هي أفعال الشخصيات ووظائفها وأخرى ثابتة هي أسماء الشخصيات »[1].

[1]- محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، مرجع سابق، ص11.

لقد استنبط بروب هذه الوظائف من الاتجاه الشكلاني الروسي بدراسته وتطبيقه على مائة حكاية روسية وجد إحدى وثلاثين وظيفة اعتمدها الدارسون من بعده.

هذه الوظائف ليست حاضرة كلها وعلى الدوام في كل قصة أو رواية لكننا قد نجد بعضها.

« لقد حدّد بروب وظائف الشخصيات في الحكايات بإحدى وثلاثين وظيفة ووضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها وهذه الوظائف قد قام باختزالها في سبع دوائر يمكن البحث داخل هذه الوظائف عن محاور دلالية تنطوي تحتها الشخصيات وكل شخصية موكول إليها القيام بفعل أو أكثر من فعل معين »[1].

وهذه الوظائف السبعة هي:

* المعتدي المرسل
* الواهب البطل
* المساعد البطل المزيف
* الأميرة

وإذا أردنا تطبيق هذه الوظائف على المدونة نخلص إلى الآتي:

**1* البطل:** الشخصية المحورية الذي دارت حوله أحداث الرواية وهو عمّار ذلك الطفل الذي عاش طفولة قاسية بين ضرب أمه وأبيه وإهاناتهما المتكررة.

« والطفولة هي البدء والأمل والطريق المفتوح والخطوة المحملة بالأحلام، ... فالأطفال أول من يستقبل نور الحضارة بين الناس وبهم تمتد رحلة النور وهذه الأسباب هي التي تجعل الطفل قادرا على تجاوز أزمة التخلف النفسية التي تسكن المجتمع »[2].

من هنا ركز الروائي على تقديم البطل في مرحلة الطفولة ليبرز أنها الفترة التي يتحدد فيها مصير الإنسان وتوجهه.

---

[1]- سعيد بن كراد: **سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشارع والعاصفة)**، ط1، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، 2003، ص22، بتصرف.

[2]- فاتح عبد السلام: **ترييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001، ص53، بتصرف.

يكبر الطفل الذي عانى وشقي في الحياة ليتعلم الخشونة والقسوة ويجد ملاذه في رياضة الملاكمة ثم في حراسة الشخصيات المهمة ودخول الجيش، هو من سيروي أحداث الرواية ويحكي تفاصيلها التي كان هو الحاضر الأول فيها، وفي خضم روايته لأحداث حياته سيحكي قصص رفاقه ومعاناتهم تلك المعاناة كانت قاسما مشتركا بينهم.

**2* المساعد:** تجسد دور المساعد في الرواية من خلال شخصية أخت البطل التي مدت يد العون له وساندته في محنته إذ استضافته في بينها حين قرر ترك بيت والديه وعلمته حرفة صنع السخاب، القلادة التقليدية، ليكتسب رزقه وشجعته ليكمل دراسته وعاملته كابن لها بدليل أنها لم تكن تفرق بينه وبين أولادها.

« وقفت أختي بجانبي في محنتي واكتسبت عداء البعيد، قبل القريب »[1].

« صمت مع أولادها وعشت معهم حتى لم يعد أحدٌ يفرّق بيننا ... »[2].

**3* الأميرة:** جسّد دور الأميرة الفتاة زهيّة التي وقع في حبّها البطل وهو في مرحلة التعليم الثانوي فتاة جميلة متبرجة قائدة فريق كرة اليد، تعرّف عليها وأحبّها، أراد الزواج بها لكنه واجه مصيرا مجهولا وخشيَ أن ترفضها أمه فواصلا تعليمهما الثانوي معا ثم الجامعي بعد ذلك لكن والديهما رفضوا عمّار الذي ظل وفيا لها إلى أن مرضت ودخلت المستشفى ولبثت فيه أسابيع لتتوفى تاركة له فراغا قاتلا: « بقيت أزور قبرها يوميا أجلسُ على حافة قبرها وأطلق العنان لدموعي عساها تطفئ النار التي تشتعل بداخلي »[3].

**4* المعتدي:** جسّد شخصية المعتدي في الرواية شخصيتان هما والدا عمّار اللذان كانا يعاملانه بقسوة وعنفٍ وظلم يظهر مشهد الاعتداء الأول عليه من طرف والده في المقطع.

«... ضربني ودفعني حتى ارتطم رأسي بالجدار فسقطت أرضا »[4].

ومشهد الاعتداء الثاني كان من طرف والدته ويظهر في المقطع: « وقد غضبت أمي ذلك المساء وأشبعتني ضربا وسبّا وإهانة ...» [5].

---

[1]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص46.

[2]- مرجع نفسه، ص45.

[3]- مرجع نفسه، ص83.

[4]- مرجع نفسه، ص20.

[5]- مرجع سابق، ص22.

وعموما فقد جسّد شخصية المعتدي أكثر من شخصية، فقد تعرض كل من أصدقاء عمّار لعنف أسري من قِبل الوالدين أو الأحوال أو زوجة الأب في حالة الشخصية نادية.

## المبحث الثالث: سيمياء المكان

يمثل الفضاء عنصرا محايثا تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، واعتبر معيارا لقياس الوعي والعلاقات الاجتماعية والثقافية، وقد اهتمت الدّراسات المختلفة بالفضاء في الحكي على الرّغم من أنها كانت في مجملها مجرّد جهُودٍ وأبحاثٍ مشتتة غير موحدة، وقد أسست لنشوء رؤية واحدة تقود إلى تشكيل نظرية تسمى نظرية الفضاء.

ويمكن القول إن الدراسات السيميائية الحديثة لم تُجر مقاربات وافية عن الفضاء الروائي كملفوظ حكائي يعدّ عنصرا قائما بذاته إلى جانب عناصر النّص الأخرى.

إذ يقول هنري متران:« لا أعرف هل توجد دلائلية تهتم بالفضاء المدني وإن أكد بعضُ المهندسين وُجودها، كما أنجزوا في الموضوع عددا خاصا من مجلة Comunication، لكن يوجد على كل حال ملفوظ روائي للفضاء »[1].

إذ ظهرت دراسات سردية تتناولُ الخطاب الروائي، وأخذَ الفضاءُ يكتسبُ أهميةً كمكون أساس في الرواية، وأضحت الساحة النقدية تعج بمفاهيم عدة للفضاء.

ويعدّ الفضاء شرط الوجود الإنساني الذي لا يتحقق إلا به وفيه، ويمارس الحضور والغياب من خلاله، فلا وجود للإنسان إلا في علاقته بالفضاء فيكوّن لنفسه هوّية تمثل كيانه الذي لا يتجزأ منه الفضاءُ.

« ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوّية بالبحث عن المكان، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تبسط خارج هذه الحدود، حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه »[2].

وعليه فالمكانُ عنصرٌ مهم في النص الأدبي خاصة النص الروائي الذي هو موضوع الدراسة، لذا وجدنا الدراسات السردية قد انتجت رؤى متعددة في تناول الفضاء كعنصر مشكل للنص السردي إلى جانب العناصر السردية الأخرى.

---

[1]- هنري متران وآخرون: **الفضاء الروائي**، تر: عبد الرحيم حزل، دط، افريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص131.

[2]- نبيلة ابراهيم: **فن القص في النظرية والتطبيق**، دط، مكتبة غريب، دار قباء، مصر، دت، ص140.

فالإنسان يحيط به المكان بأبعاده الهندسية ويحيط هو به بإدراكه ووعيه « فالإنسانُ مكانٌ للوعي يختزل عبر الوعي الأمكنة كلها ابتداءا من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة وانتهاءا بالمكان المطلق (الكون) »[1].

أي أن وعي الإنسان متعلق إلى حد كبير بالفضاء وتحديده فهو الذي يمنحه صوره وحدوده وألوانه وأشكاله ودلالته تماما مثلها يفعل للفضاء المادي، هذا ويظل المكانُ في علاقته بالشخصية عاملا أساسا من عوامل تأكيد الوُجود وتحقيقه، والأكيد أن المكان الروائي يختلف عن المكان في الرسم والنحت وغيرها، فالنص الروائي أداة التعبير فيه هي اللغة وليست الألوان وغيرها لذلك كان همنا الوحيد هنا هو الفضاء المادي بأبعاده الهندسية الذي تحدده اللغة بما تتضمنه من علامات جغرافية، إنه المكان الذي تقدمه الحكاية إطارا لها، أي الفضاء الجغرافي لأنه يعدّ العنصرُ الأكثر ارتباطا بالشخصيات وهو الفضاء الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات.

« يعتبر المكان معطًى وجوديا ينظم إلى المعطيات الأكثر سلبا من معطيات الحياة ... إنه قابل للصياغة النظرية التجريدية، وقابلا للتمتع بأبعاد ينتمي بعضها إلى عالم التجريد إضافة إلى أبعاده المادية الملموسة »[2].

وعليه يصبح كيانا اجتماعيا يمثل خلاصة تجارب الإنسان ومجتمعه، ويحمل بعضا من سلوكه ووعي قاطنيه، ولم يعُد مجرّد رقعة جغرافية فارغة بل يمتلئ بخبرة الفرد ويحمل تجربة إنسانية تخزنها ذاكرة الإنسان وتظهر حسب المواقف الحياتية يوظفها الروائي في رواياته.

إنه نشاط إنساني متصل بالسلوك الإنساني مثّقل بالعواطف والأحاسيس والمواقف والانفعالات، يمارس حركية في النّص الروائي، ويشارك في توليد معنى النص الروائي ليدل على قضايا فكرية ونفسية واجتماعية يلبسها بفعل الحركة والشخصية التي تسكنه والزمن الذي يمر به، إنه واحد من أهم مكونات المضمون الروائي.

« هذا وتنقل اللغة المكان من مجرد خلفية إلى مستوى فنّي تمنحه البعد الاجتماعي والثقافي يعمل إلى جانب عناصر النص على تكوين هوية الكيان الاجتماعي والثقافي منطلقة من رؤية إيديولوجية شاملة تحوي قضايا متعددة »[3].

إذ لا يمكن أن ننظر للمكان كعنصر جغرافي بمعزل عن النظرة الجدلية للبناء الاجتماعي عموما ضمن اللغة التي تحكي عنه.

---

[1]- صلاح صالح: **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، مرجع سابق، ص12.

[2]- مرجع نفسه، ص41.

[3]- عبد الصمد زايد: **المكان في الرواية العربية المعاصرة: الصورة والدلالة**، مرجع سابق، ص09.

وبما أن المكان قد شكلّ عاملا فعالا في إجراءات وفهم الوعي والعلاقات الاجتماعية والثقافية فلا شك في أن يرتبط بالبعد الدلالي والثقافي والاجتماعي والحضاري.

ويحضر المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة ملتبسا بكل التحولات التي طالته في الواقع المعيشي.

من هنا كان المكانُ في رواية: ليلة لا تقبل الأسئلة كائنا يعيش ويمارس أفعالا ويعاني حاله حال الشخصيات شكل مساحة للعنف وفي الوقت نفسه مثل ملاذا يهرب إليه الناس من قهر العنف.

وسنركز في دراستنا لعنصر المكان على الأمكنة المذكورة في النص والتي دارت فيها أحداث الرواية بدءا بالبيت ثم الشارع والقرية والمدينة ومن ثم الأماكن المغلقة الأخرى.

ولعل بداية الاهتمام بالمكان يتجلى في وصفه باعتباره لا يمثل خلفية للأحداث فقط بل الإطار العام الذي يحتويها، والمكان عنصر فاعل في الشخصية الروائية يأخذ منها ويعطيها، إذ يؤثر في السكان كما يؤثرون فيه.

ووصف المكان تقنية استثنائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي وهي نوعٌ من التصوير الفوتوغرافي لما تراه العين عن طريق الكلمات ولهذا الوصف مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة إنه يحاول خلق واقع شبيه بالواقع الفعلي.

« والروائيون في وصفهم المدن والأحياء والبيوت والغرف إنما يعكسون القيم الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال الرواية، ذلك أن المكان كالبيت مثلا يسهم في رسم حالة الإنسان وتشكيل طباعه ووعيه، وإذا كان البيت مثلا يعني الأمن والحماية والراحة فإنه يختلف عن المنزل وعن الدار »[1].

وعليه لا يمكن النظر للمكان كبناء أجوف وفراغ، إنما ننظر إليه على أنه نشاط إنساني متصل بالسلوك الإنساني مثقل بعواطف ومشاعر ومواقف وهموم وانفعلات الذين أقاموا فيه أو مروا به، إنه مستودع أسرارهم إنه تاريخهم.

**أولا: البيت**

يمثل البيت فضاءا مكانيا هاما في حياة الإنسان، ومن ثم في النص الروائي، تعيد إنتاجه الكتابة وفق رؤية فكرية وجمالية يتبناها الكاتبُ ويحملها الراوي، وإذا كان البيت في الواقع ملجأ للراحة والأمن والاطمئنان فإنه كان

[1]- محمد عزّام: **شعرية الخطاب السردي**، مرجع سابق، ص68، 69، بتصرف.

كذلك وإلى حقبة طويلة في النص الروائي، حافظ الروائيون على صورته الآمنة الهادئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه، يمثل رمزا لكل ما هو جميل وحميميٌّ.

« وقد أولت الرواية الجزائرية أهمية كبرى للبيت كعنصر جمالي وحيّز مؤطر للشخصية والحدث بالمفهوم السردي، فكان الخاتمة التي تُنهي بها الشخصية يومها لترتاح فيه، لكن مع اضطراب الواقع واندلاع الفجائع التي ألمت بالمكان تغيرت الرؤية لهذا الحيز رمز الأمان فلم يعد ذلك الحِصن الحامي لأهله »[1].

فاتخذ البيت مدلولا متسما بالقبح الباعث على الانقباض ليتعارض مع مفهوم الأمان والاطمئنان، وهذا هو شكل البيت الجزائري في الواقع الجديد وفي النص الروائي المعاصر، تعرضه الروايات وتقدمه واضحا بتفصيلاته وليس ذلك الشكل الذي عهدناه في السرد التقليدي الموغل في الوصف الهندسي، لقد صورته اللغة ببعده النفسي والاجتماعي المحكوم بنفسية الشخصية التي تسكنه وهي تحت سلطة الخوف.

« فيصبح بذلك البيت بالنسبة للشخصية الروائية مكانا معرضا للعنف تمارس ضده الوحشية وعلى من يقطنه، يقدمه النص في مشاهد وعروض متعددة لهذا أغلب مشاهد العنف يأتي في أغلبه على لسان الأطفال مما يجعله أكثر بشاعة »[2].

وفي النص مشاهد وعروض متعددة، صور للبيت وما يكتنفه من عنف يكسر إطمئنان الناس فنرى الطفل يسكنه الرعب دون أن يعي ما يجري من حوله، وهذا واحد من أعنف المشاهد التي تضمنتها الرواية يأتي في أغلبه على لسان الأطفال مما يجعله أكثر سوءا وبشاعة.

يقول الروائي على لسان البطل في طفولته:« مرة أيها السادة أصاب أبي مشاكل في عمله ... أذكر مرة طرقه الباب بقوة وكنت في عجلة من أمري ففتح الباب وضربني ودفعني حتى ارتطم رأسي بالجدار فسقطت أرضا وبدأت أرى الدنيا صفراء فاقع لونها »[3].

---

[1]- الشريف حبيلة: **الرواية والعنف**، مرجع سابق، ص27.

[2]- مرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص20.

هذه الصورة من العنف التي بقيت راسخة في ذهن البطل رغم مرور السنين فوالده يضربه ضربا قد يؤدي إلى الموت داخل البيت وبحضور أفراد الأسرة « أختي الصغيرة تبكي وأمي تصرخ: قتلته، قتلته، الدم ينزف ...» [1].

هكذا صار البيت مكانا لفعل دخيل هو العنف تحمله ذاكرة الأطفال وتسترجعه مع كل ذكرى أليمة حزينة يتركهم الراوي يسردون تفاصيل العنف الممارس بلغة تشكلها ألفاظ تدل مباشرة على العنف من نحو: الضرب، الدم، الإغماء، الألم.

في موقف عنف آخر يتعرض له البطل في طفولته داخل البيت ضرب أمه له بعد اتهامه بسرقة ساعة جار لهم يقول:

« المهم أني أخذت قدرا وفيرا من اللطم والصفع وجذب الأذن، ولم يؤلمني هذا لأنه عادي بالنسبة لي ... سقطتُ أرضا ولم أستطع الهرب وكنت أتوسلها التوقف لأفهم ما فعلت حتى أعاقب بهذه الوحشية، ورغم ذلك لم تكتف ... »[2].

من خلال هذا الموقف أو المشهد نلاحظ بوضوح كيف استطاع العنف بالبيت أن ينبت إحساسا بالخوف والرعب داخل الشخصيات المعرضة له بعدما سقطت الحصانة التي منحها إياه البيت لتعود إليه وترتاح، تفقد كل ذلك وتتغير نظرتها إلى ذلك الحصن الأمين المنيع الذي يصبح ذكرى مرعبة ومكانا يستحيل الرجوع إليه.

يواصل الراوي على لسان البطل عمّار:« هنا توقفت أمي محاولة إرضاء أختي التي ارتدت ملاءتها وانصرفت ممسكة بيدي وهي تقول، أما أنت فحر في العودة أما أنا فلن أفعلها بعد اليوم ستذهب معي ...» [3].

فيغادر بيت والديه وينتقل للعيش مع أخته للأبد أين يعتمد على نفسه ويهنأ بالعيش بعيدا عن ضغط تلك الأسرة والعنف الممارس ضده يقول: « أكلتُ ونمتُ في حضنها فلم أر كوابيسا تلك الليلة، وشعرت براحة لم أحس بها يوما من قبل »[4].

ليتحول معنى البيت من اللاأمن إلى الأمن الذي أحاط بالبطل وهو في بيت أخته ليواصل رحلته في الحياة.

---

[1]- مرجع سابق، ص نفسها.

[2]- مرجع نفسه، ص24

[3]- مرجع نفسه، ص نفسها.

[4]- مرجع سابق، ص25.

« وبدأت فعلا فبعت البيض وجنيت ربحا وأعدت الكرة أياما عديدة في تلك المحطة ... فتلك الضربات والإهانات من طرف أمي جعلتني عديم الرحمة وكثيرا ما كنت قاسيا جدا ...» [1].

لقد استحدث العنف بين الطفل وبيئته علاقة جديدة مدمرا للحميمية التي ربطت مطولا بين المكان والإنسان، فالبيت لم يعد المكان الآمن بل أصبح مخيفا بما يحمل من مشاهد الضرب والتعنيف يبعث على القلق والاضطراب، والفرار منه هو الحل الوحيد الذي يجعل الشخصية في منأى عن الأذى، ليجد البطل في بيت أخته ملاذا أو منأى عن الأذى بحق يقول: « عشتُ في بيتها حتى ظن الجميع أني ابنها، كانت تخاف على فتنتبهين دائما ألا أتشاجر ... لم تشعرني أختي يوما أني غريب عنها ... وبلغ حرصها بأن تطلب مني حل التمارين والواجبات المنزلية وحفظ الأناشيد والسور القرآنية »[2].

هكذا وقفت أخته إلى جانبه في محنته، واكتسبت لأجله عداء البعيد والقريب وبعدها ندمت أمّه وتوسلت أن يعود وأرسلت أباه الذي استسلم في نهاية المطاف معترفا أنه ليس غريبا عند أخته وله حرية الاختيار مادام سينضبط في دروسه، وبالفعل حقق النجاح في الدراسة والرياضة ما جعلهم يفتخرون به، وعلى عودته للبيت فترة لكنه غادره للدراسة بعدها واستكمال مشواره الرياضي.

**ثانيا: الشارع**

إن الشارع اليوم ليس مجرد لفظ بل إنه ليوشك على التحول إلى مفهوم معقد ما تنفك معانيه ودلالاته تتعاظم وتتسع وظائفه تتعدد وتتنوع حتى كأنه يختزل المدينة أو المجتمع، فالسياسة تجسّم فيها إرادتها وتفرض إيديولوجيتها، والبنية الطبقية فيه تبرز والقيم الجمالية ومعايير السلوك تصطنعه معرضا لها لقد أصبح الشارع رمزا للفضاء الاجتماعي ومطرحا للعيش اليومي، لكننا لا نهمل بعده الاقتصادي، ولا نغفل عن كونه القطب المكمل لمفهوم الحياة وفضاءا اقتصاديا تجاريا أيضا.

« هذا وتقترح علينا المدونة شارعا ذا بعدين: يخص أحدهما علاقة الفرد بالآخرين، ويتجلى في كون هذا الشارع مكانا يلتقي فيه الناس جميعا في أي ساعة ليلا أو نهارا ومهما كانت منازلهم الاجتماعية ومِهنهم وأعمارهم وانتماءاتهم »[3].

فهو بالتالي أهم معرض لشبكة العلاقات والوظائف التي تنبني عليها ثنائية الأنا والآخر التي تمثل العمود الفقري للمعيش اليومي.

---

[1]- مرجع سابق، ص28.

[2]- مرجع نفسه، ص30.

[3]- عبد الصمد زايد: **المكان في الرواية العربية: الصورة والدلالة**، مرجع سابق، ص91.

« أما البعد الثاني فيفصح عن علاقة الفرد بالأشياء، وينهض على ما يحتويه الشارع من عمارة مادية كالمباني والمؤسسات وغيرها »[1].

تلك الأشياء في علاقتها بالفرد تكون نسيجا يلائم طبيعة الفرد، وهي تبعا لذلك طرف يحدد نوعية الفضاء الاجتماعي ومصيره.

وتتجلى صورة الشارع في المدونة من حيث هو مكان الاحتشاد والازدحام والحركة ويواجهنا الناس فيه وقد امتلكتهم طفرة الحركة وفورة الازدحام وامتلأوا بالحياة.

« ... خرجت على إثره مغتنما الفرصة لأبيع ورقة نقدية في الزقاق المجاور وبدأت أبحث عمّن يقدم لي سعرا أفضل »[2].

للناس من الشارع دفء الجماعة وقوة الحشود وحرارة الأصوات وسحر الإحتكاك المادي المحسوس وراحة التحرر من عبء التوتر والانتباه الذي يفرضه العملُ.

« سأصبح سخاب تبيعه في السوق نحن في موسم الصيف ...» [3].

لقد مثل الشارع كما قدمته المدونة سوقا يومية مستمرة تمتاز عن الأسواق التقليدية باشتمالها على كل أنواع السلع تقريبا والتجائها إلى فنون من العرض والإغراء والتسهيلات تزيد من الإقبال عليها واتساعها لكل أنواع الباعة والمشترين.

« ... وكنت أستغل كل شيء أعرفه الكلام المنمق والشعر وحتى المشاجرات »[4].

يبدو الشارع من خلال المدونة فضاءا تجاريا واقتصاديا قاضيا بضمان الربح الوفير السريع وتعويض الحاجة الطبيعية بالحاجة الوهمية المزيفة، وتبعا لذلك نشأت بين الفرد وما يستهلكه علاقة جديدة أدت إلى انعقاد صلة جديدة بين الانسان والمكان.

وقد مُنح الفردُ فيه إحساسا وثيرا أنيسا لا يخلص إليه إلا بإدراكه لنفسه على أنه جزء من جماعة، وحالما يتراجع كل واحد منهم إلى حدوده ينفرط حبل الائتلاف.

---

(1)- مرجع سابق، ص نفسها.

(2)- العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص18.

(3)- مرجع نفسه، ص28.

(4)- مرجع نفسه ،ص نفسها.

« وإذا به يفاجأ بعدد كبير يهاجمونه، وهناك سمعت بعضهم يحشدون جمعا للانتقام منه وتلقينه درسا ... ألغيت بيع الورقة والتحقت به ، صرخت صرخة ... ليسمع البقية ويعرفوا مكان الخطر »[1].

من هنا نستنتج أهمية وجود الفرد ضمن جماعة لأنه إن انفرد أصبح لا وجود له.

فهو في أمس الحاجة للآخرين وحضورهم ليملأوا معه فراغ المكان ويقتسموا أعباء الأنس أو القلق ويتشاركوا في بناء معنى الإنسانية ومعنى الاجتماع البشري فلا إنسانية إلا في كنف الجماعة.

ويبدو من خلال الرواية أن الشارع كان فضاء صراع اجتماعي يحمل فيه الناس همومهم ومشاغلهم وتطلعاتهم وراءهم.

هذا وقد تحول الشارع بفعل العنف من مكان حركة وتنقل لمزاولة الحياة إلى مكان للقهر والموت استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة نقل هذه الصورة عن الشارع الجزائري وهي تسجل تفاصيل المأساة، تحاول الإمساك بخيوطه المتشابكة التي كانت وسطا مناسبا لاحتضان العنف المتنقل في الطرقات لينضاف الشارع كساحة أخرى للعنف.

والمدونة كما يبدو لا تركز على هندسية الشارع بقدر ما تركز على العنف الظاهر فيه، فيقدم الروائي الشارع كمكان من منظور نفسي يغلب عليه العنف.

إنه يُختزل في كلمة واحدة ذات دلالات نفسية، وفي عبارة موجزة تنقله إلى مستوى الرمز ليوقفنا على وضع اجتماعي متردٍّ يعانيه الشارع.

ويريد تبليغ رسالة محمّلة بالقهر الاجتماعي الذي يعانيه هؤلاء من خلال وصف الشارع.

« وتعرفت على بعض التجار عارضي السلع الاستهلاكية الأجنبية كالمعلبات والعجائن ونسوة يشترين الأواني ومهربين يأتون لبيع عملاتهم واستبدالها »[2].

فماهية البشر تتطابق مع ما ينتجون من أشياء ومع كيفية تعاملهم مع هذه الأشياء، وما يدعم هذا الرأي أن القيمة الاستعمالية تستجيب للحاجات الفعلية الطبيعية، في حين أن القيمة الاستبدالية أو التبادلية فتعتمد على الحاجات الوهمية التي يصنعها أرباب العمل والصناعة.

---

[1]- مرجع سابق، ص18.

[2]- مرجع نفسه ، ص46.

وأبرز أنواع التبادل التي تتم في الشارع والتي جسّدتها المدونة: تداول العملات وله بعدان أولهما سياسي والآخر اقتصادي.

فالبعد السياسي يتمثل في قانون الصرف الذي ألغيت معه مكاتب الصرف فلم يعد هناك أمام الزبائن إلا السوق السوداء وقد رأيناهم من مختلف شرائح المجتمع: « عرفت الثمن وسعر السوق والتحولات ... هذه المهنة جعلتني دائما حذرا يقظا أفكر في أسوأ الاحتمالات ويجب ألا أتعامل مع أناس مشبوهين »[1].

أما البعد الاقتصادي فتمثل في تداول العملات لإيجاد مصدر دخل يدر المال السريع وفي هذا إحالة إلى تداول العملات دون إفادة اقتصاد الدولة، ولأن الزبائن لم يجدوا البديل فقد اتجهوا إلى هذا الحل غير القانوني.

وخلاصة القول في أمر الشارع من حيث هو فضاء اجتماعي أنه أفلس فقد داهمته الكروب من الداخل والخارج فاعتل وأصابه السقم وقد أظهرت المدونة غياب كل ما من شأنه أن يبقي له على إنسانيته وعافيته كالمعالم الحضارية ونافورات المياه والمتنزهات وغيرها.

**ثالثا: القرية**

القرية رمز الطبيعة ورمز الطمأنينة والسكينة وأحضان الأم، رمز القوة والبقاء.

ومن دلالاتها أيضا مفهوم الخصوبة الذي تستقر فيه إشارة خفية إلى العملية الأصل التي أنتجت الحياة.

ونستخلص دلالة القرية من مفهوم الجمال وهو جمال طبيعي يشتق مركباته من عناصر الطبيعة وحركيتها، وهو ليس جمال الأشكال بقدر ما هو جمال الاتساق والانسجام وتجاوب الموجودات مع خفق الطبيعة ونبض الحركة فيها.

ويبدو مفهوم القرية في المدونة من خلال حديث الشخصية البطلة فقد أشار إليها وهو يغادرها إلى المدينة.

« انصرفت لحافلة النقل المسافر للولاية »[2]. وفي قوله: « على الخامسة صباحا وصلت المدينة الجديدة »[3].

---

[1]- مرجع سابق، ص47.

[2]- مرجع نفسه، ص54.

[3]- مرجع نفسه، ص55.

وعلى رغم أن القرية تحمل خطابا آخر هو خطاب الحرية فهي على خلاف المدينة تتقلص فيها الممنوعات والضوابط والالتزامات، وتستعيد الحياة التلقائية والبساطة، فينفتح الإنسان ويخرج من عزلته، لكن المدونة صورت لنا القرية كمكان رهيب يفر منه البطل هروبا إلى المدينة أين سيجد الراحة، وربما كانت مكان العيش أو المكان الأليف.

لذا تتخذ القرية – في المدونة – صورة مثقلة برموز عدة، فهي مصدر القيم الأصيلة وهي القيّمة عليها تحفظها وتتعهدها، إنها تذكرنا بأهم أحداث البدء والنشوء التي انبثقت منها المفاهيم، وهي الوسيط بين الإنسان والأرض أو الطبيعة عامة.

وتحضر القرية كمكان – في المدونة دائما – بدلالتها الاجتماعية والسياسية ترمز للوطن أحيانا وهي مكان مغلق شبه معزول، ويكون إيقاع الحياة فيها ساكنا نمطيا متكررا قلما يتسع أو يتغير.

وتتمثل سكونية الحياة الرتيبة في وصف القرية التي يعرضها الروائي البطل وهو يغادرها.

« ... والموت أريح لي من الدنيا بأكملها، أخذت حقيبة صغيرة وتوجهت إلى البحر فلبثتُ أسبوعا هناك »[1].

لقد صور لنا الروائي القرية كمكان خانق للبطل لذا لم نجد لها ذكرا واضحا بل استنتجناه من خلال ترديده للعبارات، رحلتُ للمدينة ونحوها.

**رابعا: المدينة**

تحتل المدينة مساحة واسعة في الرواية الجزائرية المعاصرة، اهتم بها الروائيون الشباب منهم خاصة، وتظهرُ في معظم النصوص وكأنها النسيج الجغرافي الوحيد لما تقدمه من تجربة واقعية حيّة، إلى جانب الجمالية التي توفرها.

إذ تتحرك الشخصيات والأحداث في المدينة غالبا وأحيانا في أكثر من مدينة واحدة، شكلت في البداية مكانا يوميا أساسيا، يشكلها الواقع كما يظهر من خلال وجهة نظر الراوي والشخصيات.

ويحضر مصطلح المدينة في الروايات المعاصرة بكثافة ناقلة بذلك المكان إلى مستوى الوعي ومجردة إياه من ماديته الهندسية.

تحتضن المدينة ما هو يومي يعرضها السرد مخاطبا تجربة القارئ وخبرته بالمكان المعيش إنها المكان الذي ترتاده الشخصية في ذهابها وإيابها:

---

[1]– العربي هامل: **ليلة لا تقبل الأسئلة**، مرجع سابق، ص53.

« على الخامسة صباحا وصلت المدينة الجديدة دخلتُ المسجدَ وصليتُ الصبحَ »[1].

ثم يواصل الراوي:

« كان في تلك المدينة الصامتة سوق ملابس مختلفة بأسعار تنافسية ... »[2].

تتكونُ المدينة في هذين المقطعين من مجموع تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات بعيدا عن الوصف الهندسي، يتم التركيز فيها على الأفعال اليومية.

ومن ثم تتحكم في حياة الشخصية ضمن حيّز جغرافي يسمى المدينة، ينبع الانسداد من الوضع الاجتماعي والاقتصادي المتدهور للمدينة التي مثلت حُلما يأتيها الناس من أجل تحسين أوضاعهم ليصطدموا بواقع غير ذلك غالبا.

« مر زمن لم أشعر فيه بالغربة والبعد عن أهلي وارتحت من مضايقات أمي وتتبعها لي وخناقها المتواصل »[3].

فها هو البطل يستقر أخيرا في المدينة ويواصل رحلته في الحياة بدءا بالدراسة الثانوية.

وقد جسّدت المدونة واقعا مرا عاشته المدينة يدفع الشخصيات إلى الحُلمِ بمدينة أخرى توفر لها الأمن والاستقرار، تختلف باختلاف الوعي الممكن للحالمين بها:

« يحلُمُ ليصير طبيب عيون يعالج المساكين، تلك المدينة تفتقر لطبيب عيون »[4].

« انصرفتُ لحافلة النقل المسافر للولاية لأشد الرحال متمنيا حياة هنيئة »[5].

لقد مثلت المدينة – من ناحية أخرى – مكانا تصطدم فيه الذات بظاهرة لم تعهدها بهذه القسوة، إنها ظاهرة العنف، تتحقق علاقتها بالمدينة مكانها الانتقالي في إطار التخييل، لكنّه على علاقة وثيقة بالواقع بما أنه هو مؤسسه عبر وعي الكاتب الذي جسّد جوانبا من الصراع في المدينة التي فقدت إنسانيتها ومعالم حضارتها ليصبح الهرب هو الملاذ الوحيد.

---

[1]- مرجع سابق، ص55.

[2]- مرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- مرجع نفسه ،ص57.

[4]- مرجع نفسه، ص144.

[5]- مرجع نفسه، ص54.

هذه الصورة السوداوية للمدينة تبرز من خلال قول الراوي على لسان البطل:

« جمعت أشلائي بعد انعزالي مئة يوم بمئة عام من العزلة، وأنهيت بعدها الدراسة ... وبقيت في المدينة التي كرهت فيها كل شيء ...» [1].

فلم يعد واقع المدينة مفهوما بسبب تعقيده وأصبح التعبير عنه إشكاليا لا يقدم كمكان حضاري بل هو مكان يصدم القارئ ويكسر أفق انتظاره ويحوّل يوميات الإنسان إلى إشكال يخص وجوده داخل المدينة.

في مكان كهذا تضيع الشخصية ولا تعرف طريقها وموقعها منه يلازمها إحساس بالعدم والاغتراب والضياع.

« ... وكم من عيد عانيت فيه الكآبة والبحث عن الفرح المنسي بين عائلة لم أعرف فيه إلا الرداءة »[2].

في هذه المدينة لا يملك الإنسان سوى أن يركن إلى السبات أو يعيد ترتيب المكان بالطريقة التي يراها، فنقف على مكان يعاني الاختناق رغم انفتاحه جراء الوضع الاجتماعي المزري.

« عندما أحنّ للعودة أتذكر ما عانيته فتغادرني الرغبة ويأتي محلها النعاس »[3].

وفي سياق الحديث دائما عن المكان نلمس في المدونة أمكنة أخرى أقل خصوصية لها دلالات وإيحاءات مهمة لعل أهمها: المقهى، محطة المسافرين، المدرسة، الثانوية، غرفة المبيت، غرفة المستشفى، المقبرة، مركز التدريب للرياضة، سوق المواشي، مركز الشرطة، المعهد، المعرض، مركز اللغات.

سنشير إلى بعضها ومدلولاتها بدءا بالمقهى الذي مثل المكان الذي تلجأ إليه الشخصية وقت الضيق لتنسى همومها:

« توجهت للمقهى وأخذت مقعدا ... بدأتُ أرتشف وغاص خيالي للبعيد »[4].

أمّا محطة المسافرين فقد كانت بداية مشوار اكتساب رزقه:

---

[1]- مرجع سابق ، ص83.

[2]- مرجع نفسه، ص81.

[3]- مرجع نفسه، ص نفسها.

[4]- مرجع نفسه، ص 71.

« ... ثم أبيعهم باكرا في محطة المسافرين »[1].

« وكنتُ قاسيا جدّا ... فلا أحد يجرؤ على بيع البيض في محطة المسافرين لأني سأنزل به عقابا »[2].

لقد كان هذا المكان خاصّا به لوحده يمارسُ فيه نشاطه التجاري لتحصيل رزقه.

في حين كانت غرفة المستشفى من بين الأمكنة التي ظلت راسخة في ذاكرة الشخصية على رغم مرور السنوات لا يزال يذكر تلك الحادثة التي أوصلته للمستشفى.

« أغمي عليّ ولم أَفِق إلا في المستشفى، الممرضون مجتمعون مع طبيبتين وشرطي بزيه الرسمي ... »[3].

فكانت المستشفى المكان الذي احتضن ألم وأوجاع الشخصية إثر تعرضه للعنف الأسري.

أما إذا توجهنا للمكان المغلق الموالي وهو مركز الشرطة وجدنا أنه المكان الذي اقتيد إليه البطل عمّار رفقة آخرين إثر مشاجرة عنيفة حدثت في الشارع:

« ... ومرّت سيارة الشرطة فجمعونا فيها وأخذونا لمركز الشرطة، وضعونا في قاعة حتى حضر المحقق ...» [4].

إنه المكان الذي واجهت فيه الشخصية المسائلة والتحقيق لينتهي الأمر بالصلح بين الأطراف المتخاصمين ومغادرته.

هذه أهم الأماكن المذكورة في المدونة وقد ركزنا عليها دون غيرها نظرا للأهمية البالغة التي اكتستها والدّور الذي لعبته في احتضان الأحداث وحركة الشخصيات.

---

[1]- مرجع سابق ، ص27.

[2]- مرجع نفسه، ص28.

[3]- مرجع نفسه ،ص20.

[4]- مرجع نفسه، ص48.

# خاتمة

# خاتـــــمة

لقد عُنيت دراستنا لرواية " ليلة لا تقبل الأسئلة للعربي هامل" التي عالجت جانبا اجتماعيا على قدر من الأهمية هو العنف الأسري، بمحاولة تجاوز النص بتفعيل تلك الطاقات الكامنة في ثناياه والكشف عن أغواره وخباياه بما يظهر لنا مضامينه، ورواية "ليلة لا تقبل الأسئلة" كانت نموذجا من النماذج التي اهتمت في مضامينها بقضايا من صلب المجتمع والواقع تعكس وعي المبدع الذي هو جزء من تطور التجربة الإبداعية بصفة عامة.

ونتيجة لذلك كان فن الرواية أهم الفنون النثرية التي استقطبت اهتمام المبدعين وخاصة الشباب منهم.

ومن خلال دراستنا المعنونة: **تطبيقات السيميائية في الرواية العربية المعاصرة: ليلة لا تقبل الأسئلة للعربي هامل** أنموذجا توصلنا إلى النتائج التالية:

- مواكبة الأعمال الروائية الجزائرية للتجارب الأخرى العربية والعالمية (تأثر الأديب بالأدب الروسي أسلوبا)

- إدراك المبدعين لأهمية العناوين من خلال اختيار البرَّاقة منها واللافتة.

- للعنوان علاقة بمضمون النص مهما اعتقدنا أنه غامض.

- تخضع عملية العنونة غالبا لمحيطها الإبداعي كالرمزية والتعقيد ...

- الشخصيات الروائية كانت من واقع المجتمع تحمل أسماؤها مدلولات معينة.

- الزمن في الرواية - من وجهة نظر السيمياء التي حاولت فك بنياته – هو زمن واقعي يمتزج بالزمن المتخيل، وظفت فيه تقنيات الاستباق والاسترجاع بشكل فني مؤثر في القارئ.

- اختيار المكان له أثر سيميائي بارز في منعطفات الرواية التي صورته بشكل مغاير تماما لما هو مألوف، فالبيت مثلا قد فقد مدلوله الآمن الباعث على الاطمئنان ليتحول إلى مكان مرعب .

ومهما يكن من أمر فإننا نحتاج إلى مزيد من الدراسات التي تتناول النصوص الروائية من وجهة نظر سيميائية، وذلك من أجل كشف ثراء التجربة الأدبية ومواكبتها للتجارب الأخرى بل وتفوقها أحيانا وهذا دور الباحثين الذين يتطلعون إلى إثراء وخدمة الأدب عموما.

# قائمة المصادر و المراجع

# قائمة المصادر والمراجع


**- القرآن الكريم**

**1- المصادر**

1- العربي هامل: ليلة لا تقبل الأسئلة، ط1، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، 2017.

**2- المعاجم والقواميس:**

1- أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، ط4، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1963.

2- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عن دار صادر، بيروت، لبنان، 1990.

3- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ط1، تح: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، 1979

4- أحمد رضا: معجم متن اللغة، دط، منشورات مكتبة حياة، بيروت، لبنان، 1990، مج4.

5- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ط1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان2003 ، ج2.

6- علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر،1991.

7- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،1994
،مج9.

**3- المراجع العربية:**

1- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2010.

2- أحمد رحيم كريم الخفاجى: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.

3- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دط، دار مشرق – مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، الدار البيضاء، دت.

4- السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ط1، دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة،مصر، 1998.

5- الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

6- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001.

7- بشرى البستاني: قراءات في النص الشعري الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2002.
8- توفيق فريرة: كيف أشرح النص الأدبي؟، دط، دار قرطاج، تونس، 2000.
9- جمال الدين خضور: زمن النص: الزمن والتفكيك والوحدة الإيديولوجية للنص، حركية الزمن الإيديولوجي المعرفي، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1965.
10- جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص، حداثة محيطه) ضمن الرواية المغربية: أسئلة الحداثة، مختبر السرديات، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
11- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.
12- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
13- حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ط7، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
14- دليلة مرسلي وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي، ط1، دار الحداثة، المغرب، 1985.
15- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ط3، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، 1970.
16- رشيد بن مالك: مقدمة في السيمياء السردية، كلية الأداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
17- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
18- ساسي اسماعيل: علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم 8، القاهرة، نوفمبر 1998.
19- سعيد بن كراد: سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشارع والعاصفة)، ط1، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، 2003.
20- سعيد يقطين: الكلام والخبر: مقدمة السرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1998.
21- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989.
22- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.

23- شعيب حليفي:هوية العلامات في العتبات والتأويل، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004.
24- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ط1، دار شرقيات، القاهرة، 1997.
25- عبد الرحيم جيران: في النظرية السردية: رواية الحي اللاتيني، مقاربة جديدة، دط، افريقيا الشرق، المغرب، 2006.
26- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ط3، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003.
27- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظري)، ط1، الأمنية، دمشق، سوريا، 1999.
28- عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2014.
29- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ط1، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989.
30- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.
31- عبد المنعم زكرياء: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، ط1، كلية الآداب، جامعة الكويت، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، 2009.
32- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2010.
33- عبد الوهاب الرقيق: في السرد: دراسة تطبيقية، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.
34- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، دط، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.
35- عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1989.
36- عفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في واقعية القاع، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007.
37- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.
38- فاتح عبد السلام: ترييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001.

39- قدور عبد الله ثاني: سيميائيات الصورة، ط1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.
40- لويس كامل وآخرون: الشخصية وقياسها، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959.
41- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، دت.
42- محمد خيري البقاعي: نظرية التناص: رولان بارت ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، دط، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1998.
43- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
44- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوتيقا الاتصال الأدبي، دط،، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998.
45- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ط1، ايتراك للطبع والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، مصر، 2011.
46- محمد يوسف نجم: فن القصة، ط5، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966.
47- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007.
48- نبيلة ابراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، دط، مكتبة غريب، دار قباء، مصر، دت.
49- نصر الدين بن غنيسة: فصول في السيميائيات، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011.
50- نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010.
51- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ط1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008.
52- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990.
53- يوسف الإدريس: عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، مقاربات، المغرب، 2008.
54- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، كلية الأداب واللغات، جامعة قسنطينة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002.

**4- المراجع المترجمة:**
1- آن إينو وآخرون: السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، مراجعة عز الدين المناصرة، ط21، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، 2013.
2- جان ريكارد: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، دط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977.
3- جورج كورتيس وآخرون: الكشف عن المعنى في النص السردي، تر: عبد الحميد بورايو، دط، دار السبيل للنشر والتوزيع، د.ت.
4- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد المعتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
5- جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط1، دار الجوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2004.
6- خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حامد، دط، مكتبة غريب، القاهرة، 1992.
7- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،دت.
8- فرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.
9- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني وآخرون، دط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
10- هنري متران وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، دط، افريقيا الشرق، المغرب، 2002.

**5- المجلات والجرائد:**

**المجلات:**
1- مجلة البيان، الكويت، عدد316، نوفمبر 1996.
2- مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، عدد 2 جوان 1996.
3- مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،
* عدد 163، مارس 2011
* عدد 135، 2008
4- مجلة عالم الفكر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج28
* عدد 1 سبتمبر 1999.
* عدد 3 1997.
5- مجلة فكر ونقد، عدد 34، دت.

6- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر * عدد 2 جانفي 2008.
* عدد 3 جوان 2008
7- مجلة كلية الآداب جامعة حلوان، القاهرة، يوليو 1999.

**6- الملتقيات:**

1- الملتقى الوطني الأول لسيمياء والنص الأدبي، بسكرة، منشورات الجامعة، نوفمبر 2000.

**7- مواقع من شبكة المعلومات:**

1- https://www.alwatan.com ،2011 يوم: 23 مارس

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات


| المحتــوى | الصفحة |
|---|---|
| **بسم الله الرحمان الرحيم** | / |
| **شكر وعرفان** | / |
| **إهداءات** | / |
| **مقدمة** | أ ... د |
| **الفصل الأول (النظري): مفاهيم في علم السيمياء** | |
| توطئة | 02 |
| **المبحث الأول:** مفاهيم في علم السيمياء | 04 |
| 1- مفهوم السيمياء | 05 |
| أ- لغة | 05 |
| ب- اصطلاحا | 08 |
| 2- أهم اتجاهات السيمياء | 13 |
| **أولا:** السيمياء التواصلية | 13 |
| **ثانيا:** السيمياء الدّلالية | 16 |
| **ثالثا:** السيمياء الثقافية | 18 |
| **رابعا:** السيمياء التداولية | 20 |
| المبحث الثاني: من أجل تصور لسيمياء الأدب | 23 |
| 1- ماهية السيمياء كمنهج أدبي | 24 |
| 2- السيمياء وتجلياتها في النصوص الأدبية | 27 |
| أولا: سيمياء العنوان | 30 |
| 1- العنوان لغة | 32 |
| 2- العنوان اصطلاحا | 33 |
| 3- أهمية العنوان | 34 |
| 4- وظائف العنوان | 36 |
| 5- أنواع العناوين | 40 |
| 6- كيفية تشكيل العناوين | 41 |
| ثانيا: سيمياء السرد | 44 |
| 1- تعريف السرد | 47 |
| أ- لغة | 47 |
| ب- اصطلاحا | 48 |
| 2- مكونات السرد | 51 |

# فهرس الموضوعات


| | |
|---|---|
| **1- الزمن السردي** | **51** |
| 2.1- أنساق الزمن | **56** |
| أولا: الاسترجاع | **58** |
| ثانيا: الاستباق | **61** |
| 3.1- الحركة الزمنية | **64** |
| أولا: تسريع السرد | **64** |
| أ- الحذف | **64** |
| ب- الإجمال | **65** |
| ثانيا: إبطاء السرد | **65** |
| أ- المشهد | **66** |
| ب- الوقفة الوصفية | **66** |
| **2- الشخصية** | **68** |
| **3- المكان** | **70** |
| **4- الأحداث** | **72** |
| ثالثا: سيمياء المكان | **73** |
| 1- تعريف المكان | **75** |
| أ- لغة | **75** |
| ب- اصطلاحا | **76** |
| 2- أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي | **79** |
| 3- أنواع المكان | **80** |
| **الفصل الثاني (التطبيقي): تطبيقات السيمياء في الرواية العربية** | |
| **توطئة** | **83** |
| **المبحث الأول:** سيمياء العنوان | **84** |
| **1- الغلاف** | **86** |
| أولا: الصورة | **86** |
| ثانيا: اللون | **88** |
| ثالثا: التجنيس | **89** |
| **2- العنوان** | **90** |
| 1.2- نوع العنوان | **91** |
| 2.2- بنية العنوان | **91** |
| 2.3- كيفية تشكيل العنوان | **91** |

# فهرس الموضوعات


| | |
|---|---|
| 2.4- نمط العنوان | **92** |
| 5.2- كيفية استنباط العنوان | **93** |
| **3- الإهداء** | **95** |
| **4- المقدمة** | **96** |
| **المبحث الثاني:** سيمياء السرد | **98** |
| **1- الزمن في الرواية** | **98** |
| 1.1- البنية السردية وتجلياتها الدلالية في الرواية | **99** |
| 2.1- المربع السيميائي | **102** |
| 3.1- المستقبل والاستباق في السرد | **105** |
| 4.1- الاسترجاع | **106** |
| 5.1- الشخصيات | **110** |
| أولا: سيمياء الأسماء | **110** |
| أ- الشخصيات الرئيسية | **110** |
| ب- الشخصيات الثانوية | **111** |
| ثانيا: وظائف الشخصيات | **113** |
| 1- البطل | **114** |
| 2- المساعد | **115** |
| 3- الأميرة | **115** |
| 4- المعتدي | **115** |
| **المبحث الثالث:** سيمياء المكان | **117** |
| أولا: البيت | **119** |
| ثانيا: الشارع | **122** |
| ثالثا: القرية | **125** |
| رابعا: المدينة | **126** |
| **خاتمة** | **130** |
| **قائمة المصادر والمراجع** | **132** |
| **فهرس** | **139** |
| **ملخص** | **144** |
| **ملاحق:** 1- سيرة ذاتية للمؤلف 2- ملخص حول الرواية | **147** |

# الملخص

## ملخص

ملخص:

تعد الرواية من أهم الفنون النثرية وثيقة الصلة بالمجتمع لذلك اهتمت بها اتجاهات النقد ولاسيما المعاصرة تحليلا ودراسة، ومن هذه الاتجاهات الاتجاه السيميائي الذي ظهر كعِلم عام له اتجاهات عدة إذ اهتم بالثقافة والتواصل والدلالة وغيرها من المجالات، ثم تخصص لدراسة الأدب بما في ذلك فن الرواية. لقد اهتمت السيمياء بكل ما يتعلق بالنص الأدبي من عنوان وسرد ومكان لتظهر بذلك تفرعات جديدة أدبية للسيمياء هي: سيمياء العنوان، سيمياء السرد وسيمياء المكان. سيمياء العنوان هي ما يهتم بالعتبات النصية من مقدمة وإهداء وغلاف وما يتعلق به من صورة واسم المؤلف ولون وحواشي ثم العنوان العتبة النصية الأهم. أما سيمياء السرد فقد اهتمت بمكونات السرد أو الحكي من زمن بما فيه من استباق واسترجاع وأحداث وشخصيات ووصف للمكان. في حين تهتم سيمياء المكان برمزية ودلالة المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية، وماله من أبعاد تتعلق بالشخصية، وما يعكسه من نفسيات الشخصيات ونمط عيشهم وغير ذلك.

## ملخص

Abstract:

The novel is one of the most important prose arts closely related to society; therefore criticism and especially contemporary trends were concerned with analysis and study. Among these trends; the semiotic direction that emerged as a general science has several directions as it focused on cultural communication and signs as well as other fields, and then it was devoted to the study of literature including the art of the Novel. Semiotics has taken care of everything related to the literary text like title and narration, and place to show new literary branches; semiotics titles, of narration and of place. The semiotics of titles is what cares about the textual thresholds such as an introduction, cover, and the related image, name of the author, color and foot notes, and most importantly the title’s textual thresholds. As for the narration semiotics, it is mostly concerned with the components of the narration such as timing including presumptions, events, characters, and place description. While the place's interests is concerned with symbolism and significance of the place in which the novel is taking place and its dimensions related to personality and what it reflects from the psychology of the characters and their life style and more ...

# ملاحق

# 1- سيرة ذاتية للمؤلف "العربي هامل"

**العربي هامل:** شاعر وروائي وقاص جزائري مدينة بئر العاتر، ولد يوم: 13 جانفي 1986 بورقلة.

حائز على شهادة تقني سامي في الإعلام الآلي وشهادة الدراسات الجامعية تخصص قانون أعمال ،مهتم بالثقافة والفنون والتراث الشعبي واللغة الأمازيغية وله عدة أعمال أدبية غير منشورة، تعد رواية ليلة لا تقبل الأسئلة أولى أعماله.

# 2- ملخص حول الرواية:

رواية اجتماعية تبدأ أحداثها حين يقرر صديقان زيارة صديقهما والمباركة له بعد عودته من الحج الحاج يونس، والذي بدوره يدعوهم لتناول العشاء.

وهنا يتذكر عمّار أخ صديق الحاج يونس الذي قد التقى به منذ زمن وهكذا تلعب الذكريات يتعرفان على بعضهما ليسأله أخو الحاج يونس عن مشاجرة وقعت

بينهم وبين مهاجرين أفارقة غير شرعيين - في الماضي - متسائلا عن سر العنف والقسوة.

ليرد عليه عمّار بأنها لا شيء يُذكر، وهنا تزيد حيرة السائل والمجموعة طالبين منه تقديم تفاصيل أكثر عنه، وفي خضم الحوار سأله عن أصدقائه القدامى، فيتحجج عمّار بعدم الإجابة ويتملص ويراوغ، لكنّه يقبل في النهاية، ويحكي لهم أسباب المشاجرة وهي سوء ظن من المهاجرين غير الشرعيين أن صديقهم اسماعيل - أثناء تجربته كاميرا - كان صحفيا يعد سبقا صحفيا عنهم، ما جعلهم يحاولون أخذ الكاميرا منه عنوة هي أولى شرارة الشجار لينضم عمّار إليه ويقوم بهجوم الصرخة منبها مرافقيه ليلتحقوا به فجرت معركة رهيبة.

لقد نشأ عمّار في الجنوب وانتقل مع عائلته إلى مدينة بئر العاتر، وبرع في سن مبكرةٍ في قول الشعر الملحون، المهم نتيجة ظروف اجتماعية وتعصب في الرأي ترعرع عدة سنوات في المدينة وفي ظل تلك الظروف كان يعنف من قبل والديه ويهان، مرة لاتهامه بالسرقة انهالت عليه أمه بالضرب المبرح مسلطة عليه كل غضبها، وكانت أخته قد حلت في زيارة لهم ورأت ما حدث، وفي لحظة ذل وانكسار توسل بأخته التي أخذته للعيش عندها.

وهكذا تحولت حياته بعد ذلك الحادث، أخته وضعُها الاجتماعي كان بسيطا وغير كاف لنعيله، كان يملك كتابين باعهما ثم بدأ يبيع البيض المسلوق في السوق وموازاة مع ذلك أكمل دراسته وعلمته أخته حرفة صنع السخاب، واحترف بعدها رياضة الكاراتي لتصبح مع الوقت مصدر رزقه كل هذا كي لا يعود إلى البيت حتى مع ندم أمه وتوسلها فقد عاش عند أخته التي وجد عندها ضالته من الاهتمام والأمان والحوار ومرت الأيام وتوفي والده، أرجعته أمه للبيت وعادت لضربه وإهانته فدعا الله أن يفرقهما بالحياة وانتقل بالفعل إلى مدينة أخرى وبقي وفيا للرياضة القتالية وصناعة السخاب ونظم الشعر وتعرف على الكثيرين، وتنوعت أعماله بين حراسة المعارض ثم الشخصيات، ودخل الجيش وتزوج من عسكرية لأنها تشبه أمه لكنها توفيت تاركة له ثلاث أولاد وبنتا، بعدها جاءته مهمة القبض على مجرم خطير وقاتله حتى أوشك على الموت لتنمو صداقة بينهما، وكان قد حصل على شهادة الماجستير بعد إكمال دراسته الجامعية، أعاد بناء حياته بعدها

ورزق بأولاد وبنات وانتهت حياته العسكرية بحادث مرور خلف له إعاقة على مستوى الركبة، وخرج من الجيش ليواصل عمله في أحد المناجم ويكمل دراسته الجامعية.

كانت تلك هي حياته وأسباب عدوانيته، إذ كان دائم الشعور بالذنب معاتبا لنفسه، ثم يحكي قصة أصدقائه الذين كان لكل منهم حكايته ومأساته بين اليتيم والمنتقم والمتشرد والمحتاج والمضطهد، وكلها قصص تصب في قالب المآسي الاجتماعية.

وهكذا عرف ذلك الجمع الطيب قصة عمّار وأصدقائه والجوانب الخفية لشخصياتهم وأسباب تصرفهم العنيف، وتبريراتهم لأخطائهم التي صارت مع الوقت حقا مكتسبا.

وتنتهي هذه الرواية مع صوت أذان الفجر فيقرأ الإمامُ دعاء نهاية المجالس وتنتهي تلك الليلة الطويلة التي لا تقبل الأسئلة.

لتجسد لنا بذلك عدة قضايا اجتماعية مهمة كالفقر واليتم والعوز وغياب التواصل، والكفاح في الحياة والحب والمودة والروابط الأسرية والزواج والحجاب والعادات والتقاليد والثقافة واللغة الأمازيغية والمصارعة وغيرها من المواضيع المهمة والمهملة في حياة البشرية.