وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كليّة الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرواية في النقد السيميائي
قراءة في كتاب "فضاء المتخيّل"
لـ"حسين خمري"

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- إيمان جعطيط
- نادية العايب

إشراف الأستاذة:
- أمال عثماني

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفـــة
رزيقة رويقي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي	رئيسا
أمال عثماني	أستاذ مساعد –أ–	جامعة العربي التبسي	مشرفا
عطية وهيبة	أستاذ محاضر –ب–	جامعة العربي التبسي	مناقشا

السنة الجامعية:

2021 – 2020

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كليّة الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرواية في النقد السيميائي
قراءة في كتاب "فضاء المتخيّل"
لـ"حسين خمري"

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- إيمان جعطيط
- نادية العايب

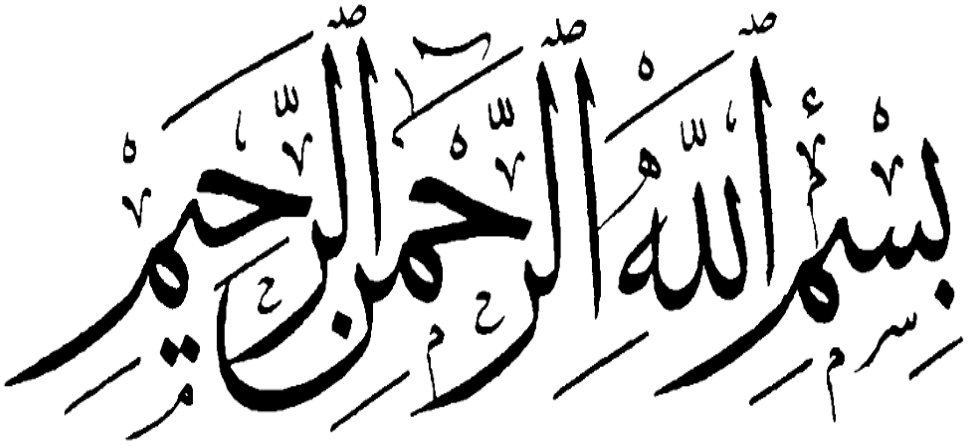
إشراف الأستاذة:
- أمال عثماني

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفـــة
رزيقة رويقي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي	رئيسا
أمال عثماني	أستاذ مساعد –أ–	جامعة العربي التبسي	مشرفا
عطية وهيبة	أستاذ محاضر –ب–	جامعة العربي التبسي	مناقشا

السنة الجامعية:

2020 – 2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله حمدا كثيرا طيّبا مباركا فيه...

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين... سيّدنا ونبيّنا محمد والتابعين...

أمّا بعد،

نتقدّم بالشكر الجزيل وصادق العرفان والامتنان... إلى الأستاذة الفاضلة والمشرفة "أمال عثماني" على ما قدّمته لنا من نصح وتوجيه وتصويب للأخطاء... نشكرها على ما بذلته معنا من جهد لإماطة العقبات من أمامنا حتى يصل هذا العمل إلى ما هو عليه الآن في أبهى وأجمل حلّة... أستاذتنا الكريمة لك منّا أفضل تحيّة...

كما نشكر الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، لتفضلهم بقبول تقييم هذا البحث وتصويب هفواتنا وأخطائنا...

كما لا ننسى كلّ أساتذة قسم اللغة والأدب العربي...

شكرا جزيلا لكل ما علّمتمونا إياه خلال مسارنا الجامعي

مقدمة

عرفت الحركة الأدبية ظهور العديد من الأجناس الأدبية التي شغلت اهتمام النقّاد والدّارسين، أبرزها الرواية التي تعدّ الجنس الأدبي الأكثر رواجا وتطوّرا، حيث ظهرت لأوّل مرّة عند الغرب ثمّ انتقلت إلى العرب عن طريق العديد من العوامل منها الصحافة والترجمة.

اهتمّ النقد الجزائري الحديث بالرواية في النقد السيميائي، حيث تعدّدت الدراسات حوله ومن بين أهم النقّاد الجزائريين الذين اهتموا بهذا المجال عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك وحسين خمري، فالبحث درس الرواية في النقد السيميائي عند حسين خمري.

إنّ ما دفعنا لاختيار هذا الموضوع الموسوم بـــ"الرواية في النقد السيميائي قراءة في كتاب فضاء المتخيّل لحسين خمري" أنّه انطلق من تصوّرات جوهرية وحاول البحث والكشف عن التحوّلات التي طرأت على الرواية الجديدة من جهة وأعاد قراءة الرواية الجزائرية وفق منظور سيميائي، ومن هنا تبنى البحث إشكالية تمثلت في دراسة عن الرؤية النظرية والآليات الإجرائية التي اتبعها حسين خمري في دراسة الرواية والتي يمكن طرحها في التساؤلات الآتية:

1- كيف قرأ حسين خمري المنهج السيميائي؟

2- ما هي العناصر التي ركّز عليها في عرضه لهذا المنهج؟

3- كيف طبّق آليات المنهج السيميائي على الروايات المختارة؟

ولإنجاز هذا العمل اتّبعنا المنهج الوصفي لأنه الأنسب لاستخلاص النتائج والإجابة عن التساؤلات السابقة، واعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع كان أهمها:

- ميخائيل باختين الخطاب الروائي.

- جميل حمداوي مستجدات النقد الروائي.

– فيصل الدراج نظرية الرواية والرواية العربية.

كما اعتمدنا على بعض الدراسات التي سبقتنا إلى هذا الموضوع نذكر منها:

– السرديات السيميائية وتطبيقاتها في النقد الجزائري، قراءة في كتاب فضاء المتخيل لحسين خمري، مقال للكاتب علي سحنين.

– القراءة السيميائية في النقد الأدبي الجزائري، مقاربة تحليلية لبعض المقاربات النقدية، مقال كتبه بلعباس حميدي، درس الكاتب بلعباس حميدي مجموعة من النقاد من بينهم حسين خمري.

– رسالة دكتوراه عنوانها إشكالية الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المغاربي (دراسة في نقد النقد)، تعرضت أيضا في النقد السيميائي لحسين خمري، من إعداد الطالب هامل بن عيسى، وإشراف الأستاذ الدكتور أحمد مسعود.

وقد قسمنا البحث حسب ما تقتضيه الدراسة، إلى مدخل وفصلين وخاتمة وناقشنا فيه مجموعة من المفاهيم النظرية متمثلة في مفهوم الرواية ونشأتها عند الغرب ثم العرب ومن هم النقّاد الذين اهتموا بها.

أمّا الفصل الأوّل كان تحت عنوان "الرؤى المنهجية للرواية عند حسين خمري" تطرّقنا فيه الحديث عن مفهوم الرواية بالنسبة إليه، وما هي أهم العناصر التي يراها أساسية لبناء هذا الجنس الأدبي، ومن ثمة ختمنا الفصل بتبيان دور النقد السيميائي في تحليل الرواية بصفة عامة، فكان بعنوان تطبيقات النقد السيميائي في قراءة الرواية.

أمّا الفصل الثاني عنوانه "تطبيقات النقد السيميائي في قراءة الرواية" حيث اعتمدنا على الروايات التي درسها وهي "رواية صوت الكهف لعبد المالك مرتاض ورواية معركة الزقاق لرشيد بوجدرة، وأخيرا رواية الحوات والقصر لطاهر وطار.

ثم اختتمنا البحث بخاتمة احتوت مجموعة من النتائج التي توصّلنا إليها.

تعرّضنا لمجموعة من الصعوبات خلال هذه الدراسة منها: ضيق الوقت، نقص في المعلومات التي تتعلق بهذا الكتاب.

ولا يسعنا في الأخير أن نتقدّم إلى أستاذتنا الفاضلة "أمال عثماني" بأسمى عبارات الشكر والتقدير لما بذلته من مجهود لأجلنا واعتنائها بالبحث من البداية إلى النهاية والشكر موصول لكلّ من ساهم من قريب وبعيد في إعداد هذا البحث.

المدخـــل

I. مفهوم الرّواية

II. الدراسات النقدية للرواية

عرف الأدب العديد من الفنون النثرية عبر مر العصور من بينها الرّواية التي هي موضوع بحثنا وتعد من أجمل فنون الأدب النثري، فهي حديثة من حيث الشكل والمضمون.

ظهرت عند الغرب ثم انتشرت حتى وصلت إلى العرب عن طريق عدة عوامل منها الترجمة، حيث لاقت اهتماما واسعا وحضيت برواج كبير لأن لها تأثيرا على المجتمع فهي تعبر عن مشاكله وانشغالاته وتجاربه في كل مكان وزمان وتجسد ما في العالم وتصور الواقع، فهي أكثر انفتاحا تقريبا والأكثر متابعة عند القراء، فرواية ألف وجه لها العديد من الأشكال، فهذا أدى إلى صعوبة في تقديم مفهوم موجز لها لأن تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى ومن هنا نحيل إلى تقديم بعض المفاهيم التوضيحية لمصطلح الرّواية.

I. مفهوم الرّواية:

1. لغة: تعددت التعريفات لمصطلح الرّواية في المعاجم اللغوية وبذلك نتطرق إلى أهمها:

يقال «روى فلان شعرا إذ رواه له حتى حفظه للرواية عنه، قال الجوهري: رويت الحديث والشعر رواية، فأنا راوٍ في الماء والشعر، من قوم ورواة ورويته الشعر روية أي حملته على راويته، وتقول أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أروها إلاّ أن تأمره بروايتها باستظهارها»[1].

من خلال هذا التعريف نلاحظ أنّ مصطلح الرواية مشتقّ من الفعل الثلاثي روى.

ونجد تعريف آخر للفيروز أبادي: «الروي هو حروف القافية وسحبة عظيمة القطر والشرب التام والراوي من يقوم على الخيل»[2].

من مشتقات مصطلح الرواية نجد مشتق كلمة روي وهو يمثل آخر حرف من البيت الشعري.

«روى الماء يروي ريا والاسم الري بالكسر فهو ريان والمرأة ريا وروى البعير الماء يرويه من باب رمى حمله فهو رواية، الهاء فيه للمبالغة ثم أطلقت الرّواية على كل دابة يُسقى الماء عليها، ومنه يقال رويت الحديث أي حملته ونقلته»[3].

في الأخير تعدّدت مشتقات مصطلح الرواية منها روي، ريّ، روى، رويت، كلّ هذه المشتقات متكوّنة من نفس الأحرف إلاّ أنّ معانيها تختلف.

---

[1]. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، ج20، باب (روى)، القاهرة، 1981، ص1786.

[2]. مجد الدين محمد يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الحديث ، د.ط، باب (روى)، القاهرة، 2008، ص686.

[3]. أحمد بن محمد بن علي الفيومي المري: المصباح المنير، دار الحديث، ط1، القاهرة، 2000م، ص149.

2. اصطلاحا: تعتبر الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية رواجا في العالمين الغربي ثم العربي، حيث تحضى بمجموعة من التعريفات نذكر منها:

«يطلق هذا المصطلح "الرّواية" على نوع أدبي يقوم على السرد النثري الخيالي الطويل، عادة وتجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف الرّواية وهذه العناصر: الحدث، التحليل النفسي، تصوير المجتمع، تصوير العالم الخارجي»[1].

إنّ الرّواية جنس من الأجناس الأدبية التي تقوم على السرد النثري.

أمّا هيغل فقد عرفها في قوله: «هي ملحمة بورجوازية أو ملحمة العالم دون آلهة أفرزتها تناقضات المجتمع البورجوازي»[2].

شبّه الفيلسوف هيغل الرواية بالملحمة لأنّهما يعبّران عن المجتمع البرجوازي وما يعيشه الإنسان في ذلك المجتمع.

يقول ميشال بوتور: «الرّواية هي شكل من أشكال القصة تتجاوز حقل الآداب تجاوز كبير في المقومات الأساسية لركن الحقيقة»[3].

أمّا الناقد بوتور اعتبر الرواية نوعا من أنواع القصص، فهي تعبّر عن الحقيقة.

---

[1]. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، د.ط، صفاقس، د.ت، ص183.

[2]. جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الرباط، ط1، المغرب، 2011، ص13.

[3]. خليل رزق: تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرّواية العربية، ط1، لبنان، 1998، ص07.

«الرّواية ملحمة العصر الحديث وقد تغذت على أنواع أدبية عدة وورثت دورها الثقافي، وهذا ما يجعلها من أكثر الفنون الأدبية قدرة على التعبير على أزمات الإنسان وقضايا الواقع»[1].

إنّ الرواية جنس أدبي هدفه التعبير عن الإنسان ومشاكله وقضاياه.

«الرّواية هي من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذّات والواقع وتشخيص ذاتها إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة على التماثل والانعكاس»[2].

الرواية تمثّل الواقع المعاش إمّا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

أما عبد المالك مرتاض فيقول: «تختلف الرواية عن سائر الأنواع الأدبية كالقصة القصيرة والشعر والمقال القصصي والصورة في المادة ومن نثر في المعالجة الفنية فكل نوع من هذه الأنواع يستخدم مادة أولية بكر ويشكلها تشكيل خاص ليعبر بها عن فكر المبدع ومشاعره وأحاسيسه»[3].

مصطلح الرّواية مصطلح أدبي أساسه السرد النثري من نسيج خيال الكاتب فهي أطول وأكبر الأجناس الأدبية في الحجم، أول ظهور لها في أوروبا وذاع سيطها هناك، وخلال القرن التاسع عشر انتشرت حتى وصلت إلى العرب فحضيت باهتمام واسع، فهي تصور الحياة الإنسانية تعيب بالإنسان وكل ما يدور حوله.

---

[1]. طه وادي: دراسات قي نقد الرّواية، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1994، ص03.

[2]. جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، ص11.

[3]. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات سرد، عالم المعرفة، ط1، 1998، ص11.

II. الدراسات النقدية للرواية:

1. عند الغرب:

لم تلق الرّواية انتشارا واسعا ولت تعرف رواجا كبيرا، حيث كانت جنس أدبي مهمش ولا قيمة لها إلا في العصر الحديث إلا أنها لاقت اهتماما كبيرا خلال العصر الحديث وأصبحت أكثر انفتاحا وإقبالا من طرف القُراء، حيث يوجد مجموعة من النظريات الأدبية الغربية قامت بتقديم تفسير للرواية ومن هنا نذهب إلى أهم النقاد الغربيين الذين قدموا مقاربات مختلفة للرواية، فاختار جورج لوكاتش (Georg Lukács) المقاربة التاريخية ولوسيان غولدمان قدم مقاربة سوسيولوجية، أمّا ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) كانت مقاربته أسلوبية وفلاديمير فرويد (Sigmund Freud)، روبير مارت (Robert Mart) مقاربة نفسية.

1-1. مقاربة هيغل:

أول من قدم تعريفا للرواية عند الغرب هو هيغل (Georg Hegel): «هي رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة ويذهب هيغل إلى وجود قرابة كبيرة بين الرّواية والملحمة (...) وقد أقر هيغل بأنّ الرّواية ملحمة بورجوازية أو ملحمة العالم دون آلهة»[1].

يرى هيغل أنّ الرّواية تشبه الملحمة، فالملحمة تعبر عن واقع اجتماعي قديما أمّا الرّواية فتعبر عن واقع اجتماعي حديثا من غير آلهة.

[1]. جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص13.

1-2. مقاربة روبير مارت:

انطلق روبير في تحديد الرّواية من أصول نفسية حيث قال «ننطلق من أصول نفسية وجودية (أنطولوجية) من خلال الاستعادة من التحليل السيكولوجي الفرويدي حول الدين والفن»[1].

وتأسس روبير مارت حسب فيصل الدراج نظريتها في الرواية على الرواية الأسرية «موحدة بين عقدة أودي وولادة الرواية إذ أنّ الجسد محور العالم وأنّ الانتهاكات كلها تتم باسم الجسد وما الكتابة الروائية إلا تصعيد للرغبات وصد لعنف الغرائز العدوانية كما لو كان الإنسان يكتب رواية الجريمة كي يعصم نفسه عن اقترافها... فالرّواية أثر مرضي من أثار طفولة قديمة لا تنحرف عن البديهة إلاّ قليلا»[2].

اعتمد روبير مارت في تأسسية للرواية على قواعد نفسية فهو استفاد من فرويد ونظريته حول الدين والفن وعلم النفس.

1-3. مقاربة ميخائيل باختين:

يعتبر ميخائيل أنّ الرواية جنس أدبي ناقص ولم يكتمل بعد.

«لم تجد جوابا بعد بسبب تطورها الدافع لتحديد مفهومها ويراها أيضا بأنّها جنس أدبي لا يكتمل ومليء بإمكانيات التحول يواجه أجناس أخرى سابقة عليه قدمها التلبس والتوتر على ذاتها وفقدت إمكانيات الصعود من جديد»[3].

---

[1]. روبير مارت: رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 1978، ص43.

[2]. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1999، ص96.

[3]. جورج طراشي: معجم الفلاسفة المتكلمون اللاهوتيون، المتصرفون 2018/02/27، www.engclopidorobicbal.com

نلاحظ أنّ ميخائيل باختين يفصل الرواية على الملحمة عن الرواية نموذج أدبي يعبر عن الطبقة البورجوازية.

1-4. مقاربة فلادمير بروب:

فضل بروب المقاربة السيميائية للرواية وذلك من خلال كتابة ملتقى العلامات أبحاث حول الرواية المعاصرة: «يلاحظ في النص الروائي هيمنة مكوّن ما على آخر وبتعبير آخر فانتاج الرواية ينشأ عن تواترات تتمّ ضمن حركة مراوحة بين سيناريوهات إيديولوجية وإحالية وأخلاقية تحت ضغط عوامل مختلفة ومعقدة»[1].

1-5. مقاربة جورج لوكاتش:

يعتبر لوكاتش أن الرواية هي ملحمة بورجوازية، كان ظهورها خلال النهضة الأوروبية، فالرواية عنده «ما هي إلا ملحمة في العصر الجديد، فالملحمة البورجوازية تحولت إلى رواية في زمن الثورة الصناعية فالشعر لا يقدر على مجاراة وتيرة السرعة التي تريها البورجوازية، فالنثر هو الأطوع والأنجح للتعبير عن حياة البورجوازية المتصفة بالسرعة والتعقيد»[2].

قدم لوكاتش تفسير خاص لمفهوم الرواية حيث ربطه بالطبقة البورجوازية، فهي تركز على حالة الفرد وتستقدره، فقد ظهرت في العصر الجديد أي القرن التاسع عشر، فكانوا يعبرون بها عن طبيعة الحياة عند الطبقة البورجوازية.

---

[1]. جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص20.

[2]. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص11.

1-6. مقاربة لوسيان غولدمان:

انطلق غولدمان في دراسته للرواية من دراسة سوسيولوجية، فقد استفاد من نظريات ومقاربات هيغل ولوكاتش «الرواية الفردية في القرن التاسع عشر كانت تعبيرا عن الرأسمالية الفردية أما في القرن العشرين فقد كانت الرواية المنولوجية أو رواية تيار الوعي»[1].

2. عند العرب:

تأثرت الرواية العربية بالرواية الغربية بعد منتصف القرن التاسع عشر، حيث «وصلت الرواية إلى الوطن العربي عن طريق الاتصال بحضارة الغرب، وأن المشرق نفسه مستهدف لدى الدول الأوروبية في البداية بإقامة علاقات تجارية ثم التبادل المعرفي والثقافي»[2].

إنّ الأوضاع التي عاشها العرب خلال تلك الحقبة الزمنية هو أكبر عامل لنشأة الرواية العربية ومن هنا يمكننا الحديث عن التوجهات الأربعة في تفسير الرواية العربية.

2-1. التوجه التأصيلي:

يذهب أصحاب هذا التوجه إلى أن تكوّن الرواية العربية مرتبط بالجذور التراثية كتابة وسردا وتخييلا، حيث تأثر أصحابها بالمقامة والرسالة والحكاية والرحلة، كما تأثروا بقصص القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم[3]، ومن أهم ممثلي هذا الاتجاه نذكر: فاروق رشيد في كتابه الرواية العربية.

---

[1]. سعيد بحراوي: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1992، ص27.

[2]. عبد الرحمان باغي: في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1984، ص60.

[3]. جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار النشر والمعرفة، د.ط، الرباط، المغرب، 2013، ص21.

هنا نرى أنّ الرواية العربية ذات الأصول التراثية والحكايات القديمة، فالرواية نشأت عند العرب متأثرة بالعوامل الذاتية التي عاشها المجتمع العربي.

2-2. التوجه التغريبي:

إنّ هذا التوجه يعتبر أنّ الرواية العربية تقليدا عن الرواية الغربية.

«يذهب هذا الاتجاه إلى أنّ نشأة الرواية العربية كانت عن طريق تقليد الرواية الغربية تثاقفا وترجمة واستحياء ومن ثم فرواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، باعتبارها أوّل رواية عربية حديثة تقليد للرواية الغربية، ومن أهم ممثلي هذا التوجه يحي حقي في كتابه "فجر القصة المصرية"»[1].

نستنتج هنا أن الرّواية أصولها غربية وليست عربية، فهي وصلت للعرب عن طريق الترجمة والثقافة والتأثر بالفنون الغربية والتقليد.

2-3. التوجه الفني:

يمثله الباحث المغربي "أحمد اليابوري" الذي يرى أنّه «لابد من تجاوز المقاربات التقليدية في تفسير نشأة الرواية واستبدالها بمقاربات نصية تجنسيّة حديثة بغية معرفة المكونات البنيوية التي تتحكم في توليد الرواية وتكونها ونشأتها»[2].

2-4 التوجه الافتراضي أو العدمي:

يذهب فيصل دراج في كتابه "نظرية الروية والرواية العربية" «إذا كانت نظرية الرواية في شكلها الأوربي تذهب إلى ماركس وفرويد ولوكاتش وهيغل، فإن نظرية الرواية العربية هي افتراض نسبي تكتفي بنصوص الروائيين لا أكثر»[3].

---

[1]. جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي، ص22.

[2]. المرجع نفسه، ص23.

[3]. فيصل الدراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999، ص318.

فمن الصعب أن تتحدد نظرية روائية عربية لأنّها نسبياً غائبة في الواقع الثقافي فالغرب قد أنتجوا نظريات تفسر نشأة الرواية على عكس العرب.

نستنتج أنّ الرواية جنس أدبي منقّح لا زال غير مكتمل تحتويه مجموعة من الأجناس الأدبية تعبر عن الفرد والواقع الذي يعيشه مجتمع ما.

كانت تنشر مجلة "الرواية" كتابات نجيب محفوظ وعندما تفاقمت أزمة الورق عام 1939 وتوقفت المجلة انصرف نجيب محفوظ إلى كتابة الرواية، الرواية عنده أفضل الفنون شعلا، إذ يعتقد أنّ فيها توجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بها الأقصوصة وأيضا في الرواية يوجد جميع المواصفات التي توجد في المسرحية والشعر والسينما كالحوار والمواقف الدراماتيكية وهو يقول حول الصلة بين الرواية والفنون الأخرى كالشعر والمسرح والسينما «الرواية شكل في من أشكال الفنون، إنها تشكل له صفات المسرح والسينما رجيت أنها تستطيع أن تجمع كافة الفنون في شكلها الخاص، فالرواية كفيلم تجد فيها الفكرة والعلاج والحوار والإخراج والتمثيل والملابس الديكور والموسيقى والمونتاج»[1].

3. الروائيون العرب الذين قرؤوا الرواية

3-1- جورجي زيدان:

جاء بعد سليم البستاني فكان له الفضل منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى عام 1914، وهي سنة وفاته حيث كان له الفضل في الالتفات إلى التاريخ العربي الإسلامي، ويستمد منه رواياته من الدولة الأموية والعباسية، حتى بلغت إحدى وعشرين رواية وفي المرحلة ذاتها وجد فرع أنطوان الذي عرف بروايته الاجتماعي، كما ترجم بعض

[1]. ياغي عبد الرحمان: في الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، دار الفرابي، بيروت، 1999، ص57.

الروايات الفرنسية ولهؤلاء الثلاثة يرجع الفضل في إرساء قواعد الفن الروائي في تلك الفترة من عصر النهضة[1].

3-2- عبد المالك مرتاض:

تعرف الرواية أيضا بأنّها «شكل أدبي يرتدي أردية لغوية، تنهض على حملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات والزمان والمكان والحدث، يربط بينهما طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف والحبكة والصراع لتصل إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية وعناية شديدة»[2].

إنّها ممارسة إبداعية لها مرتكزاتها وعناصرها التي تبنى عليها.

III. الرواية في النقد السيميائي:

إنّ السرد الروائي العربي ازدهر ابتداء من الأربعينات القرن العشرين.

ولاسيما بعد ظهور كتّاب كبار أمثال نجيب محفوظ، إحسان عبد القدوسي عبد الرحمن منيف، وغائب طعمة فرمان، إميل حبشي الأشقر، وصنع القصة إبراهيم وغيرهم، حتى أصبح هذا النوع الأدبي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث، لتنبؤ الرواية مكانة كبيرة حيث أُعتبرت ديوان العرب آنذاك.

«على الرغم من هذا الحضور إلا أنّها لم تسجل حضور قوي في النقد السيميائي إلاّ في العقد الأخير من القرن الماضي وصولا إلى الوقت الحاضر لتتجلى ظاهرة نقدية

---

[1]. جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج4، مكتبة الحياة، د.ط بيروت، 1967، ص573.

[2]. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون في نظرية الرواية، المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، كويت، د.ط، العدد 240، 1998، ص24.

تستحق الوقوف، ولذا سنقف في هذا المبحث على عدد من القراءات السيميائية العربية التي عنيت بالنص الروائي العربي»[1].

قامت السيميائيات كغيرها من المناهج النقدية باقتحام عالم الرواية والإبداع القصصي مستخلصة رموزه وعلاماته، مرت بتاريخ طويل حتى استوت مناهجها وأدوات تحليلها وغزت مجال الرواية.

لقد اختصرنا الحديث وفضلنا الإشارة فقط إلى الرواية في النقد السيميائي لأننا سنتطرق له في الجانب التطبيقي بوضوح أكثر.

[1]. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2013م-1434هـ، ص211.

الفصل الأوّل

الرؤى المنهجية للنقد السيميائي حول الرواية عند: حسين خمري

I. الرواية عند حسين خمري

II. عناصر بناء الرواية

قام الباحث حسين خمري بتسليط الضوء على الدراسات النقدية التي اهتمت بالمجال السردي، كما حاول تبيين التحولات النقدية التي طرأت على الرواية.

I. الرواية عند حسين خمري:

أشار الباحث إلى تحديد مفهوم الرواية فهي: «تمثل العلاقات البرجوازية من خلال الأبنية الروائية، وأنّ الرواية بصفتها ملحمة برجوازية وهو الجنس الأدبي الغالب في وقتنا الحاضر، استطاع أن يعبر عن كل الشرائح الاجتماعية»[1].

فيذهب الباحث إلى تقديم مفهوم الرواية عند فيصل الدّراج فهي: «الجنس الأدبي التي ارتبطت ولادته بولادة البرجوازية الأوربية وحسب هذا المنظور فإن ولادة الرواية العربية قد كانت ولادتها تاريخيا باتصال العرب بأوروبا»[2].

وقد ركز الناقد على مجموعة من العناصر التي تساهم في بناء الرواية.

II. عناصر بناء الرواية:

1- اللغة في بناء الرواية:

تأتي أهمية الرواية في مجموعة من المستويات التي حددها حسين خمري في كتابه فضاء المتخيل منها:

1-1- سلطة الحكي:

أو ما يسمى بعنصر التشويق التي تعتبر أهم عنصر في النص السردي:

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2021م، ص59.

[2]. المرجع نفسه: ص58.

«هي ما يسمى بعنصر التشويق جعل من سلطة الحكاية تضعف بسبب القارئ الذي يقوم بدراسة أوائل الحكاية ثم يعمد إلى قراءة النهاية»[1] فسلطة الحكي تمارس وتقوم عن طريق اللغة التي تعد عنصر جد مهم في السلطة، إذ تلعب اللغة دورا فعّالا وعليها تقوم سلطة الحكي فاللغة حسب الناقد: «لعبت دورا أساسيا في عملية التواصل بين أبناء البشر فكانت في البدء وكانت في المنتهى وعن طريقها تناقل الناس حكاية العالم»[2].

استشهد حسين خمري بأقدم مثال تجلت فيه اللغة وهو أول نص درامي عرفه التاريخ تمثل في مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس (Sophocle) حيث تدور أحوال القصة حول التنين الذي ينتصر عليه أوديب بواسطة اللوغوس، فكانت اللغة هي السلاح الذي استخدمه في حل اللغز وقتل الملك.

أعطى الناقد العديد من الأمثلة التي كانت اللغة فيهم عنصر مهم ومثال ذلك أيضا القصص البوليسية: «التي تمثل غي ضعف المحقق أمام الحجج المقدمة لإقناع القاضي»[3]

هذا دليل على قوة اللغة ومعرفة كيفية اتقانها والعمل بها.

كما استعان بالتراث والمعارف البلاغية حيث خصصت البلاغة الاغريقية الجنس التداولي: «يعمد عنصر الاقناع ليعد المتهم بريئا حتى تثبت إدانته»[4]، فهذه الفكرة ترتبط بالفلسفة وقدره الكلمة على تبيان الحق.

حيث لعبت اللغة دورا بارزا وأساسيا في نظرية الإعجاز حين تحدث الجرجاني عن معجزة القرآن ولغته وصياغته ونظامه.

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص18.

[2]. المرجع نفسه، ص18.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]. المرجع نفسه، ص15.

تطرق حسين خمري إلى دراسة الروايات البوليسية وأرجع أهميتها إلى طريقة بنائها واللغة التي استخدمها الراوي حين أعطى مثال عن رواية الجنة لصنع الله ابراهيم التي تدور أحداثها حول البطل K الذي تعرض لمضايقات الشرطة بسبب جرائم لم يرتكبها:

«إنّ المحاكمة هي عذر البطل والفخ الذي وقع فيه أحد المعطيات التي يجب عدم تجاهلها عند ذكره الأساسية عن طريق خطابات جوفاء»[1]، استنتج الناقد أنّ الروايتان استخدما اللغة فالأوّل انتصر على أعضاء اللجنة وقام بإغرائهم والبطل الثاني تغلبت عليه العدالة عن طريق اللغة.

انتقل الناقد إلى تبيان العلاقة بين الثقافة واللغة حيث استعان بكتاب الجهنياري الوزراء والكتاب الذي احتوى على مجموعة من النوادر من يملك اللغة امتلك السلطة فهما يتحدان وضرب مثالين للاستشهاد:

المثال الأول: الحجاج بن يوسف وخطبه السياسية البليغة ومناظراته مع العلماء والأدباء.

المثال الثاني: طارق بن زياد في خطبته التي ألقاها في خليج الزقاق.

من هنا نستنتج أنّ اللغة عنصر مهم في الرواية فمن امتلكها امتلك السلطة في إقناع الآخر عن طريق اللغة...[2].

وكذلك رواية المقامر للكاتب الروسي فيودور دوستويفسكي (FiodorDostoïevski): «فالبطل يخسر جولة الورق، فهذه الأخيرة اللغة هي يمارس بها الحكاية»[3].

أمّا في السرد المعاصر فقد ركز على فكرة تنوع الأشكال وتكاثرها وبدأت القصة بالتطور واستعادت ذاتها وذلك عن طريق اللغة حيث نجد أنّ المديني مفتتن باللغة في

---

[1]. يمنى العبد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985م، ص57.

[2]. يمنى العيد في معرفة النص، ص58.

[3]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص33.

مجموعته القصصية: سفر الأشياء والتدمير حين يقول: لا أتحدث عن اللغة المتعصبة، لغة غاصت في أصابعها جذوعها وأظافرها ولم يبق منها إلا مسام مفتوحة... تلك هي اللغة[1].

أمّا الكاتب الغيضاني جمال: فله تجربة مع اللغة خاصة في المستوى التاريخي والمستوى الصرفي، حيث تجلت اللغة التاريخية في مجموعته تذكر ما جرى وأوراق شاب عاش ألف عام أما اللغة الصرفية تجلت في روايته الضخمة التجلّيات.

تناول الباحث على مجموعة من أنواع اللغة منها:

أ- اللغة الأدبية:

حيث تعتبر: «لغة مجازية في أساسها وتعتمد على الاستعارة والصيغ اللغوية التي تجنح نحو الغرابة وذلك للتشديد على مغايرة اللغة المعيشة للغة المكتوبة»[2].

ب- اللغة التاريخية:

التي استبدت في مجموعته تذكر ما جرى فقد وظف اللغة المملوكية للتعبير عن انشغالات التي يعيشها المجتمع المصري[3].

ج- اللغة السردية:

هي تشكيل لغوي فهي: «تقول الاستبدادي ما في ذلك شك لأنّها بمثابة مؤسسة سلطوية تساهم في دعم سلطة أو إسقاطها»[4].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص33.

[2]. عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1982م، ص58.

[3]. حسين خمري: فضاء المتخيّل، ص34.

[4]. المرجع نفسه، ص34.

د- لغة الإغراء:

يبيّن الناقد من خلال كتاب الحب واللاّوعي لغة الإغراء «فيوضح كيف يستطيع الإنسان أن يقوم بدور المغري الذي يؤثر على الآخر بواسطة اللغة»[1].

حاول الباحث أن يشير إلى القصة حين قدم لها مفهوما: «هي في النهاية تحول أي تعتبر مجموعة من الأحداث أو الحالات من وضع إلى وضع وهي الانتقال من حيز إلى آخر»[2]، هنا تصبح القصة تضاهي التنقل والانتقال وهو الحدث حين استعان بقصته السندباد الذي عندما توقف عن الرحلة توقف سرد القصص «ينجز الامتحاص في انتصار الموت»[3].

1-2- دور اللغة في تحديد علائق المتخيل:

يوجد هناك علاقة بين اللغة والمتخيل واللغة والواقع، لمعرفة الواقع يتطلب معرفة اللغة: «هي المعرفة التي تبقى محددة بصورة مأساوية لأنّ الكلمات التي تملكها في هذا العالم»[4].

فالواقع عنده: «هو معطى حقيقي وموضوعي»[5]، فامتلاك أسرار اللغة هو امتلاك لخبايا العالم وينبع عن عدم المعرفة الدقيقة للغة تقص فالواقع والتعبير عنه فالكلمات التي تتداولها والت تسري في ثقافة معينة هي كلمات ملغمة حسب رولان بارت (Roland Barthes): «تحمل شحنا دلالية أولية لا يمكن إزالتها أو تعويضها فالكلمة تحمل آثار traces المعنى البدائي لها»[6].

---

(1). حسين خمري: فضاء المتخيل، ص34.

(2). المرجع نفسه، ص25.

(3). عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، ص98.

(4). حسين خمري: فضاء المتخيل، ص93.

(5). المرجع نفسه: ص45.

(6). المرجع نفسه، ص93.

أمّا المتخيل الذي قدم له مفهوم وجيز هو: «بناء ذهني أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى أي ليس انتاجا ماديا»[1]، فالمتخيل بوصفه خطابا حول الواقع يتمفصل على عدّة مستويات في هذا الواقع فهو عبارة عن بناءات لغوية تحاول التعبير عن الواقع ومحاكاته، فاللغة هنا تكتسب بالعرف والممارسة والمعرفة، في الأخير تبقى معرفتنا للغة محدودة حسب الناقد يمثل بصورة مأساوية لأننا نملك كلمات لا نستطيع التعبير بها بدقة عن الواقع.

1-3. علاقة السرد والتاريخ باللغة:

إنّ اللغة أداة للتوصيل والتركيز على الأحداث وتوصيلها فالسرد يسترك مع التاريخ في اللغة فهي: «ليست رموز فارغة بل أنها مشحونة بسياقات ثقافية معينة»[2]، حيث تعتبر كلاّ من السرد والتاريخ شكلا من أشكال التواصل بين أفراد المجتمع غايته الأولى والأخيرة تبليغ رسالة معينة فهي تعتمد على مجموعة من الرموز لتوصيل هذه الرسالة فالتاريخ والسرد يعتمدان على اللغة في القص فهي: «مولدة للعالم، ثم بعد ذلك التعبير أو عكس حالة معينة فإن اللغة في التاريخ تختلف من حيث الوظيفة عن لغة القص والتركيز على الحدث الذي هو سلسلة من الوحدات الت تكون شبكة من العلاقات ذات دلالة محددة»[3].

أعطى الناقد أمثلة على بعض الأحداث التاريخية وربطها بالبلاغة العربية التي اهتمت بلغة الشاعر ووظائفها وملائمتها ومثال ذلك المقولة الآتية: لكل مقام مقال وذلك من خلال حادثة الشاعر البدوي الذي توجه إلى الأمير بقول: «إنّك لكلب في حفاظك للود،

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيّل، ص43.

[2]. المرجع نفسه، ص 78.

[3]. المرجع نفسه، ص 83.

وكالتيس في قراع الخطوب وبعد تأقلم الشاعر مع البنية اللغوية في الرصافة عاد ينشد عيوب ألمها»[1].

أرجع الباحث وظائف اللغة إلى الوظائف التي حددها رومان جاكبسون (Roman Jakobson) في تخطيطه الأولي لعملية التواصل مجموعة من الوظائف التي تقوم بها اللغة وحدد المقولات المنطقية والنحوية التي يمكن من خلالها مقاربة الخطاب والتي ذكرها فيما يلي[2]:

مرجعيـــة

تأثيرية ..... شعريـــة..... تعبيرية

وجدانية

ميتالغوية

حاول حسين خمري من خلال هذه الوظائف ان يتعرف على الخصائص الشكلية لكل نمط في الخطاب، فهو يلاحظ ان الوظائف الست التي حددها جاكبسون للغة أثناء عملية التواصل تتوزع بالتساوي بين السرد والقص والتاريخ.

أ- الوظيفة المرجعية:

تعتبر الوظيفة الأولى التي حددها جاكبسون فحسب حسين خمري فهي: تحيل على مجموعة من الحقائق المؤكدة تاريخيا والتي حدثت بالفعل في زمن يسبق على الأقل نظريا من زمن سردها، «وهكذا تشكل هذه الحقائق الإطار المرجعي يفقد الخطاب التاريخي كل صلاحياته»[3].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيّل، ص84.

[2]. المرجع نفسه، ص86.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب- الوظيفة الميتالغوية:

فهي الوظيفة الثانية في الخطاب التاريخي وهي في الاصطلاح هي: «اللغة التي يكون موضوع دراستها اللغة الثانية كالنقد مثلا فهو كلام عن الكلام»[1].

ج- الوظيفة التعبيرية:

تمثل الوظيفة الثالثة فهي تقابل الوظيفة التأثيرية عند رومان جاكبسون: «فهي تخص بالدرجة الأولى الذات التي تستقبل الخطاب التاريخي، وظيفة تشبه إلى حد ما الوظيفة المرجعية ولكن أضيق منها فهي تعيد كلام الآخر»[2] أما الوظائف الثلاث الباقيات تختص بلغة القص.

د- الوظيفة الوجدانية:

تقبل باللغة الفرنسية (photique): «يعني بها المشاركة الوجدانية بين المرسل والمتقبل» [3]، فهي تتحقق في اعتبار بالنص القصصي عناية خاصة.

ه- الوظيفة الشعرية:

تقابل في المخطط الوظيفة التأثيرية والوظيفة التعبيرية: «حيث يركز المرسل على جماليات اللغة واستغلال طاقاتها الشعرية التي لا يمكن امتصاصها إلا عن طريق النظم»[4].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص87.

[2]. المرجع نفسه، ص87.

[3]. المرجع نفسه، ص88.

[4]. المرجع نفسه، ص88.

و- الوظيفة التأثيرية:

تدخل في السرد والقص وتعني بذلك: «إنّ القاص يحاول التأثير على متقبل النص القصصي وهي وظيفة هامة ولكنها تستمد قوتها خاصة من الوظيفة الشعرية»[1].

يبين الباحث أن جاكبسون ربط كل وظيفة بضمير من الضمائر: «فالوظيفة التأثيرية تستعمل ضمير الغائب "هو"، والوظيفة التعبيرية تستخدم ضمير المخاطب "أنت"، والوظيفة الوجدانية " أنا وأنت ونحن"».

حيث اختصر الباحث هذه الوظائف في علاقات ثلاث جمعها أطراف التواصل المرسل، المتقبل، الرسالة (الموضوع)

«- الراوي ⟵ القارئ (أنــت)

-الراوي ⟵ الراوي (أنا)

- الراوي ⟵ الموضوع المتقبل (هو)»[2].

2- السرد:

تطرق الباحث في موضوع بحثه إلى شرح مفهوم مصطلح السرد: «السرد ليس عنصرا مضمونيا بل إنّه تشكيل سردي لعناصر هذا المضمون وأجزائه، وفي مفهوم الثقافة المعاصر أنه عملية التواصل بأشكالها المتعددة هي عملية سرد لتجربة أو حادثة أو معرفة»[3].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 58.

[2]. المرجع نفسه، ص89.

[3]. المرجع نفسه، ص18.

حيث يتمتع النص السردي باستقلالية عن الخطابات الأدبية وهذا جعل منه عنصر ثقافيا لمحاولة روي قصة الخطابات وإعادة تشكيلها في بنية شكلية معاصرة، حيث نجد السرد الحديث لديه مجموعة من الاحتمالات تخضع لقانون السببية، بينما السرد تحاول أمن يقوم بتعطيل المحاكاة: «لتحرير فعل السرد من قانون الوحدات الثلاث وأخذه بالمنطق الجمالي بدل السببية التي تبنى على اتساق النتيجة بالمقدمات»[1].

حيث قام المبدعون بالتغيير في النص السردي حيث لم يصبحوا يعطوا أهمية بالنهاية لأنها تمثل عنصر شكلي لا غير في القص التقليدي تكون السلطة في ترك النهاية لآخر الرواية، على عكس السرد الحديث الذي يوجد فيه العديد من الاحتمالات فهو يعطل المحاكاة ويحرر وحدة الزمن، العمل، المكان، الشخصيات، فقد ألغى أيضا عنصر التوقع، فالقارئ لا يلهث وراء النهايات، كما أن القص الجدير أو السرد ألغى الحاجز الوهمي بين عالم المتخيل وعالم الواقع فالواقع شيء ما والرواية رسم توضيحي لذلك الشيء[2].

ومثال عن هذا: استعان الباحث برواية التجليات لجمال الغيضاني: فهو يكتب عن حياته الشخصية فظهر اسمه مرتين، مرة كاتب ومرة جزء من الكتاب فهو مارس السلطة على القارئ فوجود اسمه يقوي السلطة كما أزاح الفاصل بين الواقع والوهم، كما ألغى عنصر التوقع الذي يوجد في السرد التقليدي.

2-1- السلطة السردية:

تمارس هذه السلطة على مستوى النص حيث تقدم على مظهرين أساسيين هما التكرار والتعليق.

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 58.

[2]. المرجع نفسه، ص 20.

أ. التكرار:

وهو حسب الباحث: «ضرب من مفهوم الوصف ويساعد على التذكير بالحدث المراد التركيز به كما يمكن أن يكون فاصلا بين مجموعة من الأحداث»[1].

كما قدم مثال يتكرر فيه الموقف بصورة دائمة في أكثر من ست مرات رواية غابرييل ماركيز (Gabriel Márquez) «مائة عام من العزلة» يتحدث الراوي عن الجزمة التي كان الكولونيل يرتديها يوم الإعدام.

ب. التعليق:

يقول الباحث: «وهذا المفهوم يضرب يقترب من المفهوم التقليدي لعنصر التشويق لكنه لا يتمفصل في مستوى معين من النص السردي مثلما هو الحال بالنسبة لمفهوم تأجيل النهاية»[2].

كما ضرب مثال من رواية "الزلزال للطاهر وطار" حيث يبقى القارئ يقتفي خطوات يولروج عبر الأسواق ثم أصيب بإحباط السرد وعدم متابعة التواصل مع القارئ.

يعتبر التكرار والتعليق من آليات السلطة السردية حيث يعد نفسه التكرار أهم عنصر في الرواية الجديدة.

لجأ الباحث إلى الحديث عن الرواية الجديدة فهي لا تقوم على عنصر السرد، لكنّها تجمع بين العناصر الحكائية وعنصر السرد الخالص إلى جانب التنظير، حيث طغت هذه الظاهرة على النصوص السردية الحديثة وهذه الروايات تمثل هذه الظاهرة «رواية عيلان

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 20.

[2]. المرجع نفسه، ص 19.

أو ليلة الحكاية للكاتب المغربي "أدمون": «يحاكي فعل السرد ويحاول أن يمارس نوعا من التنظير»[1].

وهذه بعض المقاطع من الرواية:

المقطع رقم 1:

«استدارة كل الأحداث في مراكش كأنّها محاجل عميان لا شيء قد كف في ما الشيء الأكثر شراسة في تكراره»[2].

المقطع رقم 2:

«أين ولدت الحكاية من أي منبع انبثقت لتأتي فتتقاطع وتتكاثف وتضمحل حكايات أخرى»[3].

«يرى الناقد أنّ هذه المقاطع تجمع بين العناصر السردية التراثية ومارس عليها نوعا من التخييل النظري، حيث أنّ مغامرة السرد الحديث هي مغامرة شكل بالدرجة الأولى لذلك نجد أنر تداخل الأشكال التعبيرية والأدوات المختلفة حيث يكتسب النص السردي سلطة وليس لكونه نصا لكن عن طريق بعض الثوابت السردية.

يقول الناقد أنّ السلطة تأخذ مداها إن تمكن السارد من تحقيق بعض الاستراتيجيات وأما أبقاه القارئ في انتظار ما سيحدث وإما يتطلع إلى النهاية فهذه حالة السرد التقليدي أما السرد الحديث يتخطى عنصر التوقع كي لا يبقى القارئ متلهف وراء النهاية، حيث نجد هذا في الروايات التقليدية»[4].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 21.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. المرجع نفسه، ص21.

[4]. المرجع نفسه، ص24-26.

تناول الباحث الحديث عن الشعر السردي «الذي يحكم أو يصور مجموعة من الأحداث عن طريق المحاكاة»[1]، حيث أن الوسط الذي تطور فيه الأشكال السردية هو البحث في لأصولها ومصادرها الأولى.

ربط الناقد بين السرد والتاريخ حيث يمثل الثقافة العربية الاسلامية لأنّ الأخبار كانت شفوية ولم تدون فتناقلت بين الأمم هذا تداخل السرد مع التاريخ ومثال ذلك مجموعة (أيام العرب) «قد تناولت أحداثا تاريخية وسجلت تطورات الحياة العربية وعكست علاقات القبائل فيما بينها كما وجدت بعض أشكال السرد هو الحياة الدينية الوثنية منها المسيحية جمعها ابن الكلية تحت عنوان الأصنام»[2].

ومن ثم ظهرت بعض الأشكال السردية التي تناولت غزوات الرسول وصحابته الخلفاء الراشدين ثم المقامات، ومن هنا نقول أن التاريخ يمثل شكل من أشكال السرد، ويمثل أيضا التواصل أيضا بين أفراد المجتمع «غايته الأولى والأخيرة هي تبليغ رسالة معينة ذات محتوى محدد»[3]، حيث عالج الناقد موضوع الزمن السردي، فيعدّ التتابع الزمني في السرد من جماليات القص التقليدي، حيث يحرص على الاهتمام بالنهاية، كما أن تطور الإشكال السردية تحول الزمن السردي من زمن طولي إلى زمن طولي إلى زمن ولم يصبحوا يعتنون بالبدايات والنهايات.

إنّ السرد يمثل فنون الأدب وهو طريقة يستعملها السارد لسرد حكاية ما كما إن الرواية تعتمد على السرد ويعد هو أيضا من العناصر التي تبنى عليها الرواية.

---

[1]. حسين خيري: فضاء المتخيل ص 80.

[2]. المرجع نفسه، ص 82.

[3]. المرجع نفسه، ص83

3- مستويات سلطة الحكي:

لا تكمن سلطة الحكي في مستوى واحد من مستويات النص السردي حيث تظهر فيه واضحة لتغطية نكهة خاصة وتتمثل هذه المستويات فيما يلي: مستوى المرسل/ مستوى القارئ/ مستوى النص ذاته.

3-1- مستوى المرسل (السارد):

نمارس سلطة الحكي على: «لا تأخذ هذه السلطة مداها إلا أن تمكن السارد من تحقيق بعض الاستراتيجيات وهي إبقاء القارئ في انتظار ما سيحدث وإما التطلع إلى النهاية المرتقبة»[1]، وقدم مثال من حكاية ألف ليلة وليلة حيث تصير الحكاية موازية للحرية بعد أن كانت مساوية للحياة تصير كلمة العبور احك لي حكاية وأعطيك حريتك بعد أن كانت احك لي حكاية أو أقتلك.

3-2- مستوى القارئ:

في مقابل الراوي فالمستمع: «هو الآخر يحصل على لذة وهكذا يغدو أصل السرد وجوهره لذة ولكنها تحصل إلا إذا ذكر في السرد سلطة معينة واستطاع أن يأسرها القارئ المتقبل»[2]، هكذا يبقى القارئ في جيئة وذهاب ومثال عن ذلك رواية لعبة المغامر التي لا يعلم هل سيربح أم يخسر الجولة.

3-3- مستوى النص:

تمارس سلطة النص على مستوى النص عن طريق تأجيل النهاية وتعطيل المحاكاة وهو جعل النقطة القوية في القصة أو اللحظات المهمة في آخر القصة.

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص27.

[2]. المرجع نفسه، ص32.

إنّ هذه المستويات تتجلى في سلطة الحكي وذلك عن طريق البحث والكشف عن ميكانيزمات السرد والقوانين التي تحكمه على المستويين النقدي واللغوي.

III. النقد السيميائي للرواية عند حسين خمري:

تناول الباحث في موضوع بحثه الحديث عن السيمياء التي هي: «علم الإشارة أو العلامة»[1]، وهو لفظ استخدمه أفلاطون (Platon) ليرادف لديه العلامة اللسانية فهي نظرية وعلم ومنهج: حيث عرفت السيمياء المتخيل: «مجموعة من العلامات والمتخيل هنا يكون مرادف لمفهوم النص والخطاب»[2].

«فحسب السيميائيون يرون أنّ العلاقة بين النص والواقع علاقة موضوع بمحمول، فالنص هو الحامل للواقع عن طريق إعادة بنائه وتشكيله بصورة معينة وفق منظور معين، وبما أنّ المتخيل عبارة عن بناءات لغوية وظيفتها تمثل مسارا آخر فالمتخيل للواقع اعتمادا على آلية الهدم والبناء في الآن ذاته وبناء واقع جديد فالمتخيل يلعب دورا أساسيا في عملية التحويل والبناء اللغوية هي آليات التحويل نجد امتلاك اللغة وأسرارها»[3].

أمّا جوليا كرستيفا فقد انطلقت من منطلق تودوروف ثم عدلت عن موقفها في أطروحتها التي أشرف عليها كل من رولان بارت ولوسيان غولدمان بعنوان "نص الرواية" فهي ترى أنّ الأدب بنية لغوية مفرغة من كل محتوى اجتماعي وحضاري، أي النص الأدبي جهاز لغوي بالدرجة الأولى مغلق على ذاته (البنية الداخلية للنص) ومعزول أي سياق اجتماعي وتاريخي»[4]، من هذا المنطلق فهي تقول بأنّ الأدب قول والقول في عرف المناطقة هو الجملة أو مجموعة من الجمل التي يربطها رابط منطقي تحيل على

---

[1]. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، د.ط، د.ت، ص29.

[2]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص44.

[3]. المرجع نفسه، ص64.

[4]. المرجع نفسه، ص63.

المعنى ويفهم ممّا سبق أن الذي يهم جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) هو القول الأدبي ذو المعنى وليس دلالته الاجتماعية أو التاريخية، والمعنى في مفهوم كريستيفا في هذا الموقف بالذات هو «دلالة الأنساق اللغوية والدلالة غير اللغوية في مقابل البنية النصية المفتوحة ذات الدلالة التناصية ويكون المعنى في نهاية الأمر هو تفاعل الرموز اللغوية داخل بنية نصية مغلقة»[1].

وحسب الناقد أنّ هذا الموقف يجعل النص في حدوده المغلقة وألغت كل علاقة يمكن أن توجد بين المتخيل والواقع ولا تحاول بأية كيفية من الكيفيات القبض على المرجع الغائب من النص وانتهجت بذلك التحليل الداخلي للنصوص الأدبية.

كما يرى يوري لوتمان (Youri Lotman): «وهو أحد مدرسي تارتو وهي من أهم المدارس السيميائية الروسية بعد المدرسة الفرنسية التي تبحث في أنظمة السيميوطيقا في الثقافة والأدب وساير الحقول المعرفية الأخرى»[2]، يبيّن حسين خمري أنّ هناك علاقة عميقة بين عالم المتخيل وعالم الواقع مع التركيز على خصوصيتهما فالأدبي يرى أنّه منفصل عن الواقع بقول يتداخل بين بنى الواقع مع بنى الأدب وتشابكهما. أي أنّ العلاقة بين المتخيل والواقع لا يمكن تحديدها بوضوح نظرا للعلاقات الدينامية والوظيفية التي تجمعهما.

«ولما كان لوتمان يجعل من المدخل الثقافي أساسا لدراسة كل الظواهر الأساسية والعلمية، فإنه يرجع كل ممارسة أدبية إلى النموذج الثقافي المهيمن، ولا تقتصر الثقافة على النظام من العلاقات والمعارف والخبرات المتراكمة فحسب ولكنها المركز الأساسي لخلق النصوص الأدبية»[3]، هذا يؤكد العلاقة التي تربط المتخيل بالواقع وهي علاقة

---

[1]. حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص63.

[2]. المرجع نفسه، ص64.

[3]. المرجع نفسه، ص65.

بنيوية مركبة: «فالثقافة باعتبارها مجموعة من الرموز والإشارات التي لا ينظمها أي نسق لكنها تمد الثقافة بمواد جديدة ومتطورة»[1].

«وتتحدد علاقة المتخيل بالواقع بربط دينامية الثقافة بدينامية الحياة الاجتماعية للمجتمع البشري»[2]، فهو يربط بصورة آلية قوانين الأدب بقوانين المجتمع وعليه يصير على تغيير في البناء الاجتماعي يحدث أثرا على البناء الثقافي، وكل عطب يصيب الأبنية الثقافية يعطى حركية المجتمع.

وكذلك باعتبار أنّ الثقافة تحتوي ضمن عناصرها على العلم والعلم معرفة متغيرة بفعل التجارب العلمية المتجددة، فإنّه يؤثر في التعبير الثقافي، ويصير العلم عنصرا ثقافيا يلغي التعارض بينه وبين الواقع.

«ويذهب لوتمان إلى أنّ البناء الأدبي جزء من البناء المجتعي وأنّ النص باعتباره نظام من العلامات فكل علامة لها وظيفة اجتماعية قابلة للاستعمال والتداول، داخل ثقافة محددة»[3].

وهكذا تتطور الأشكال والمضامين الأدبية بتطور المجتمعات، وتتغير بتغيرها، تبعا لتأثير التراكمات المعرفية البشري والحاجات المجتمعاتية.

أمّا في اللسانيات فإن علاقة المتخيل بالواقع تمثل علاقة الدّال بالمدلول وهو الشيء الذي يحيل عليه هذا الرمز وهو الواقع الذي يتكلم عنه النص الأدبي وهو الحقيقة المادية الموضوعية التي يشير إليها الرمز اللغوي، ويرى فرديناد دي سوسير:

---

[1]. يوري لوتمان وبوريس أوسبانسكي: حول الآلية السيميوطيقية، ضمن المتخيل، تر: عبد المنعم تليمة، ص297.

[2]. حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص308.

[3]. المرجع نفسه، ص66.

«إنّ العلاقة بين الدّال والمدلول علاقة اعتباطية فهما وجهان لعملة واحدة واعتبارها علاقة وجودية يستحيل وجود واحد دون آخر وإن نظرنا لها في العمل الأدبي فإننا نجد علاقة أخرى من نوع مختلف وهي علاقة المتكلم بالخطاب فمن جهة علاقة نظمية إبداعية لأنّ المتكلم –الكاتب– هو الذي ينظم الكلمات ويبدع الدلالات ومن جهة ثانية علاقة أيديولوجية تكشف انتماءات الكاتب ورؤيته للعالم من خلال الخطاب وخصوصية اللغة التي يتكلم بها وكيفية تنظيمها وتشكيلها في بنية فنية ومدى ميوله الإيديولوجي واختياراته الاجتماعية والثقافية ومن حيث اعتبار الأدب عملا سياسيا»[1].

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص65.

الفصل الثاني

تطبيقات النقد السيميائي في تحليل الرواية

I. تجليات التناص في رواية "معركة الزقاق"

1. التناص:

ركّز حسين خمري من خلال دراسته للرواية على التناص وتجلياته من الجانب النظري إذ يعتبر: «مصطلح التناص intertextualité مفهوم نقدي وأداة إجرائية في نفس الوقت، عرف كثيرا في البلاغة العربية القديمة التي رصدت حدوده وتجلياته في النص الأدبي»[1].

حيث حظي مصطلح التناص باهتمام كبير في نهاية الستينيات ومن بين هؤلاء النقاد الذين اهتموا به جابر عصفور، حيث قدّم مفهوم لمصطلح التناص في كتابه فعرّفه أنه: «يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص فيؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص وذلك على أساس مبدأ مؤداه»[2].

«إن أوّل من صاغ مصطلح التناص هي الناقدة جوليا كرستيفا التي استفادت من ميخائيل باختين كان مفهوم الحوار عنده بدل التناص، حيث وظفت جوليا مصطلح التناص من خلال أطروحتها أنص الرواية حيث استقر المفهوم ما بعد البنيوية.

تُعتبر جوليا كرستيفا أوّل من وظّف هذا المصطلح توظيفا محددا متجاوزة بذلك أعمال باختين ومطوّرة لها في نفس الوقت، واكتسح مصطلح التناص الدراسات الأدبية خاصة الرواية الجديدة حيث أحدث تغييرا كبيرا في بعض المفاهيم فأخذ الناقد رواية معركة الزقاق وأجرى عليها مقاربة كما طرح بعض القضايا المتعلقة بالرواية الجديدة»[3].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص100.

[2]. المرجع نفسه: ص100.

[3]. المرجع نفسه: ص101-103.

1-1. آليات التناص في الرواية:

إن رواية معركة الزقاق لا تحتوي على حدث هام وليست مغامرة بل مجموعة من الخطابات حول رحلة وسيشهد القارئ رحلة طويلة في عز الصيف يقوم بها البطل طارق مع صديقه كمال، حيث تجد علاقة بين البطل طارق وطارق الراوي فهي علاقة إعجاب وافتتان من طرف البطل الثاني للأول وبالتالي فإنها علاقة تبعية ومحاولة للاقتراب منه والاقتداء به وزيارة مدينة جبل طارق ما جعل صديقه يعتبر هذا الأمر نرجسية بقوله:

«جليا وهذه الخرافة موش على خاطر اسمك طارق مثل فاتح الأندلس»[1].

إثر ذلك حدّد الناقد مستويات التناص في هذه الرواية: «إن هذا التحديد يتطلب قراءات عديدة وتأويلات مختلفة وهذه المستويات لا تقدمها الرواية المعزولة أو منفصلة ولكنها تتداخل وتتفاعل»[2].

حيث حصرها الناقد في أربع مستويات وتتمثل هذه المستويات جانب في قراءة معركة الزقاق فترى جوليا : «أن دراسة التناص تتم بعد دراسة المولدات والمركبات السردية ومولدات الفاعلية وذلك لموضعه أهم أجزاء الرواية وتحولاتها»[3]

حيث قدم خمري المخطط الآتي[4]:

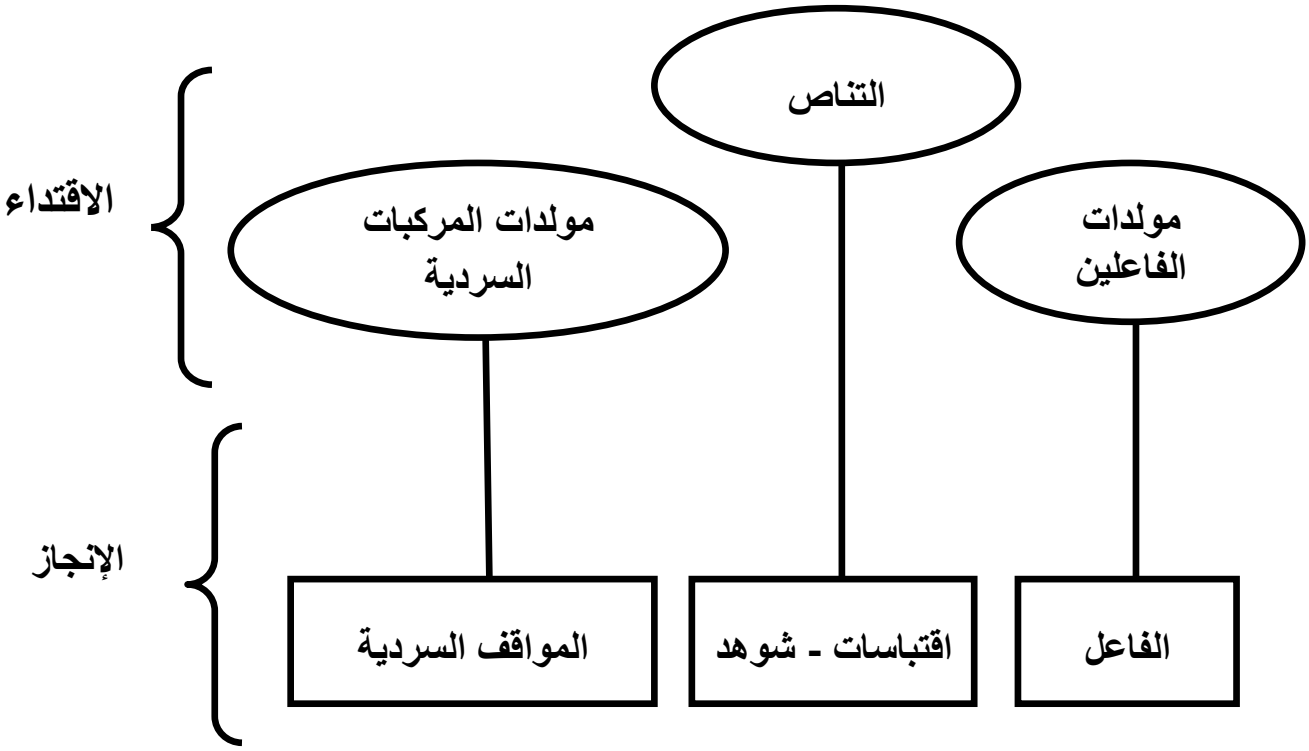
---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص112.

[2]. المرجع نفسه: ص118.

[3]. المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]. المرجع نفسه، ص119.



تمثل هذه المّولدات مستويات الدراسة التي يمارسها الكاتب على نص الرواية.

أ. المستوى التاريخي:

اعتمدت الرواية على خلفية تاريخية مشكلة من مجموعة من النصوص المنجزة من قبل تتمثل هذه في نص خطبة طارق بن زياد المشهورة، إضافة إلى نص ابن خلدون حول فتح الأندلس بمعركة الآفاق حيث تحضر هذه الخطبة التي يدرسها ابن عاشور إلى تلاميذه من بينهم طارق الراوي.

- توظيف الشخصية التاريخية:

رواية معركة الزقاق وظفت العديد من الشخصيات التاريخية أهمها:

طارق ابن زياد: فاتح الأندلس مع قائده موسى بن نصير فمن غيرته أمره أن يوقف الزحف بسبب الانتصارات التي حققها طارق بن زياد كما تغدو علاقة طارق بطل الرواية

بالشخصية التاريخية علاقة عكسية حيث يوضح: «طارق الشخصية الروائية لم تأخذ من طارق الشخصية التاريخية غير الاسم»[1].

إن كل واحد يخوض معركته الخاصة الأول يخوض معركة الفتح أما الثاني يخوض معارك المعرفة والعلم.

لم تسلم قيمة طارق من هاجس الغيرة حين اتهم صديقه بأنه يغار في العديد من المرات.

«ما يصنع الأحداث التاريخية هو تشابك المواضيع والمواد التي تساهم في صناعة التاريخ وهكذا يكون الهدف من تقديم التاريخ ونقده هو إزاحة الغشاء على مناطق منه والكشف عن المسكوت»[2].

رواية معركة الزقاق اتسمت بالحضور المكثف لأحداث وشخصيات تاريخية.

دخل المعركة طارق بن زياد: «ففي الرواية طارقان طارق بن زياد فاتح الأندلس وطارق الراوي الذي أشد إعجاب بطارق الأول الذي يمثل رمزا تاريخيا وحضاريا كبيرا»[3].

وبهذه الطريقة يصبح طارق في الحالتين يتحول من مجرد اسم إلى علامة ورمز بالمفهوم السيميائي، حيث تطرق إلى الوظائف والأدوار التي يقوم بها بصفته نظاما من الرموز الروائية في الوقت نفسه حيث اقترحت جوليا كرستيفا المخطط الآتي[4]:

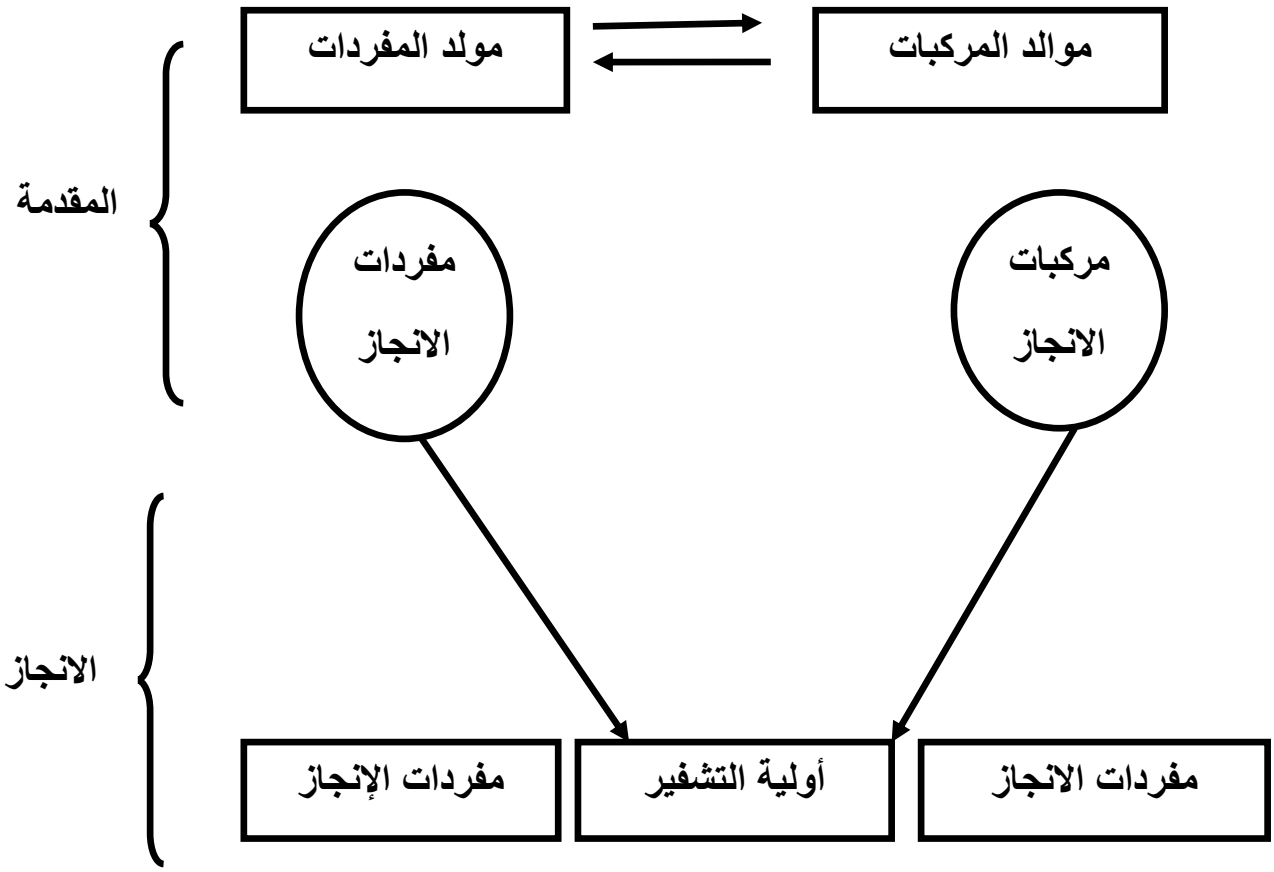
---

[1]. عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ص81.

[2]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص124.

[3]. المرجع نفسه، ص110.

[4]. المرجع نفسه، ص111.



ب – المستوى اللغوي:

يتمثل المستوى الخارجي للغة في الشكل: «هو مجموع العناصر التي تؤمن انتاج النسيج اللغوي للقصيدة وهذه العناصر ما هو تكراري للأفعال والقوانين اللغوية والنحوية حيث يلعب الشكل دورا أساسيا في إنتاج النص»[1].

كما يرى محمد مفتاح أن: «الشكل هو الذي يتحكم في المتناص والمتوجه إليه»[2].

حيث يرى الناقد أن الرواية لغة ذات مستويات متعددة لأنها نسيج من النصوص المختلفة حيث تمثلها مجموعة من الكلمات حسب جوليا المولدات فهذه الكلمات عبارة عن رموز فالرواية مزيج من العديد من اللغات ويرجع هذا حسب الباحث إلى:

---

[1]. موسى لعور: البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، دراسة سيميائية، مطبعة مزورا، ط1، 2009م، ص61.

[2]. محمد مفتاح تحلبل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، (د.ط)، ص130.

نقل والد الراوي نصوص ابن خلدون من العربية إلى الفرنسية وإعجابه وشغفه بالترجمة والرياضيات «يعشق الترجمة ونصوص ابن خلدون حول الأندلس والرياضيات»[1].

فكل هذه اللغات والترجمات والرياضيات جعلت من طارق الراوي يجسدها في إعادة بناءه لذكرياته، فطارق كان عكس شمس الدين يحب اللهجات واكتشافها فكان ينحت نقوشا باللغة الفرنسية ويكتبها خاطئة عمدا.لتحطيم اللغة الفرنسية: إن اللغة هي رمز سيادة أمة من الأمم وتحطيم اللغة الفرنسية له دلالته الكبرى عند شمس الدين وهي تعني التدمير الحضاري رفض تعلم هذه اللغة وهو رفض لتواجد أهل اللغة على الأرض[2].

يوجد جانب آخر في هذا المستوى التداخل اللغوي فالراوي استخدم مزيج من الكلمات العامية، العربية، البربرية، الزوخ، الفوخ، خزرا...

أرجعها إلى أصلها الأول بينما يعتبرها القارئ أنها لغة عامية:

«هذه الكلمات التي يعتقدها القارئ عامية يرجعها الراوي إلى أصولها الفصيحة»[3].

كما استخدم الكاتب الميزان الصرفي وتجلى فيما يلي: "زعاقة، براقة، زهاقة على وزن فعال".

كما تجلى حسب الناقد صوت آخر سماه بصوت الجزائر العربية له وظيفته البوليفونية وهي تعدد الأصوات:

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص128.

[2]. المرجع نفسه، ص129.

[3]. المرجع نفسه: ص129.

«أخذ مصطلح polyphonique أو تعدد الأصوات من الموسيقى فتمزج أدوات متعددة داخل النص الروائي الواحد يشبه المزج بين مختلف الألوان في عمل الموسيقى»[1].

فصوت الجزائر له وظيفة ثابتة هي أنها تعكس نظرته إلى الثورة الجزائرية وموقفه منها، حيث أشار حسين خمري أن الراوي استعمل تقنية أخرى وهي توظيف الشعارات المكتوبة على الجدران فوظيفة هذه الشعارات المكتوبة على الجدران لها وظيفة تاريخية ووسيلة للتعبير ووسائل التبليغ حسب خمري، كل هذا الخليط المتجانس من اللغات والترجمات يدل على حب طارق الراوي وشغفه بها حيث أنها تحدد مستوى التخاطب بين الأفراد وتعكس ثقافتهم، فاللغة هي الأساس في بناء الرواية وهي علامة على التاريخ وعلامة على الواقع الثقافي.

ج – المستوى المعرفي:

«حسب حسين خمري هو مستوى من الخطاب الجديد على ساحة الرواية الجزائرية حيث يمثل هذا المستوى في كشف وحل الراوي للمعادلات الرياضية وكيف يبرهن طارق حبه للرياضيات، ذكر معادلته من الدرجة الثالثة أكثر من مرة (177-183-27-16) فهذا المستوى في الرواية يمثل جزءا هاما»[2].

د – المستوى الجمالي:

تحدث فيها خمري عن المنمنة «هي عبارة عن صورة حرفة، عبارة، رسم، وصور زخرفية مرسومة على مخطوطة أو جدران»[3].

---

[1]. ميخائيل باختين: شعرية دستوفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص59.

[2]. حسين خمري: فضاء المتخيل ص133.

[3]. المرجع نفسه، ص140.

تحتل هذه المنمنة مكانة مميزة في معركة الزقاق تمثل لوحة مرسومة ومعلقة وراء مكتب طارق، حيث قامت الرواية بدراسته مينوغرافية اللوحة من خلالها ستعرف على ثقافة الراوي فهو فكك عناصرها بدقة بالإضافة إلى تحليله للوحات أخرى، من هنا تجلى لنا ثقافة الكاتب الفنية.

فالناقد استنتج ان استخدام كل هذه الوسائل الفنية أخرج نصه من دائرة الكتابة إلى دائرة التقليدية وأدخلها إلى التمييز والتفرد فكان استعماله للمستوى التاريخي واستدعائه للتاريخ والشخصيات التاريخية وتداعي الذاكرة والمنمنة تقنية جديدة طرأت على الرواية الجديدة.

1-2. التناص مع نصوص غائبة:

«ربط حسين خمري رواية معركة الزقاق بنصوص أخرى من بينها:

- رواية جان ريكاردو سقوط القسطنطينية اشتراك فترجمة العنوان.
- نصوص ابن خلدون البلاذري.
- نصوص فيلا ردوان.
- رواية نجمة أغسطس.
- رواية التحور.

فهذه النصوص الغائبة هي مظهر من مظاهر التناص»[1].

بعد دراسة حسين خمري للرواية يخص وظائف التناص فهو يراها كما رأت جوليا كرستيفا ويطابقها في تحديده للتناص ووظائفه فوظيفته تحويلية بالإضافة إلى هذه الوظيفة فإنه حسب النظرية النقدية يشمل فيما يلي:

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل ص145-147.

- تأييد فكرة أو نقضها.
- المحاكاة أو السخرية
- البحث عن بعد جمالي[1].

II. سيميائية الخطاب الروائي

«من بين أهم الدراسات التي قام بها الناقد في المنهج السيميائي حيث عرض فيها مقاربة ودراسة رواية عبد المالك مرتاض المعنوّنة تحت صوت الكهف حيث مثلت دراسته المفاهيم السيمائية واعتمدت على دراسات بروب، جينيت، غريماس، بارث، وغيرهم.

كشف لنا الناقد ملامح الرواية الجديدة والتحولات التي طرأت عليها من خلال المنهج السيميائي وبين التقنيات السردية التي وظفها عبد المالك مرتاض في روايته.

ميّز حسين خمري بين المستويات السردية للرواية، حيث اعتبر رواية صوت الكهف قراءة للتراث العرب الإنساني من الطيب صالح إلى رشيد بوجدرة إلى ألف ليلة وليلة»[2].

«كما أنها تبدي صلة وثيقة مع التراث الروائي العالمي خاصة الرواية الفرنسية تعيد تشكيل روايات غابريال غارسيا ماركيز، ويبدو خاصة رواية صوت الكهف وثيقة الصلة بتقنيات الرواية الجديدة الفرنسية وانجازاتها النظرية»[3].

فحاول الناقد من خلال قراءته لرواية صوت الكهف أن سينطق النظام الرمزي والكشف عنه وتبيين النظام العلاماتي الذي حكم النص وإبراز دلالتهم.

---

[1]. ينظر حسين خمري: فضاء المتخيل، ص146.

[2]. سحنين علي: السرديات السيميائية وتطبيقاتها في النقد الجزائري، قراءة في كتاب فضاء المتخيل لحسين خمري، مجلة النص، ع01، جامعة العربي بن مهيدي، كلية الآداب واللغات، أم البواقي، ص01.

[3]. المرجع نفسه، ص157.

1. العلامة والنظام الثنائي في النقد السيمائي:

اكتست رواية صوت الكهف طابعا رمزيا حيث تشكل نظام من العلامات السيميائية والأبعاد تبدو أنها مجرد نظام من العلامات لكنها تحول فتصبح ذوات فاعلة فرواية تعض ثانية النظام الذي تحكم الرواية ويضبط المسافة بين البطل والبطل المضاد.

تناول حسين خمري من خلال دراسته لنظام الأشياء الوحدات العلامية وحصرها في ثلاث مستويات:

النواة العلامية: الدلالة الثابتة والمتواترة دائمة الحضور.

النواة السياقية: تدرس الأشياء باعتبارها علامة.

النواة السيمية: يعمل على تعالق المستويين الاولين.

فتمثلت هذه الثنائيات فيما يلي:

1-1. ثنائية الصوت/ الكهف:

من خلال دراستنا لعنوان الرواية فهو عبارة عن ثنائية لغوية الصوت/ الكهف من خلالها أبحر الناقد في اكتشاف العديد من الغموض وراء هذا العنوان فهو له صلة وعلاقة وثيقة بمضمون الرواية:

الصوت: «اسم نكرة له العديد من السياقات منها أن يكون صوت الإنسان تارة صوت المستعمر أو صوت الأنين أو صوت القمع والتسلط»[1].

أما الكهف «هي أيضا لها دلالات متعددة فهو مكان أو قعرة في صخرة كبيرة له دلالات زمانية ودينية –قصة اهل الكهف–»[2].

---

[1]. ينظر: حسين خمري: فضاء المتخيل، ص158.

[2]. المرجع نفسه، ص159.

لاحظ الناقد في رواية مرتاض استيقاظ اهل القرية لتحرير أرضهم من المستعمر حيث وردت هذه الكلمة أول مرة ص ص 107 من نص الرواية.

1-2. ثنائية الحقد والعقد:

احتل العقد في رواية مرتاض مكانة أساسية ومعتبرة تحول من أداة للزينة والتجميل إلى رمز محلي ووطني.

فالكلمتان لديهما دلالات مختلفة ويتداخلان في اكثر من مستوى فهما جناس وطباق في وقت واحد.

حسب حسين خمري بتشكل هذه الثنائية عقد /حقد علاقة تداخل وتضاد.

أخذت جاكلين: عقد زينب بالقدرة فأدى هذا إلى تولد الحقد، حيث قام طاهر للقيام بمحاولات عديدة للعثور عليه لأنه لا مثيل له، فسبب هذا العقد غلا وحقد كبيرا بين سكان الربوة وسكان السهل وأصبح بذلك يدل على العديد من السياقات هي العز والحرية.واسترجاع حقوقهم المسلوبة وهذه القيم قيم الهوية الجزائرية: ويرتفع العقد إلى مستوى الرمز الذي يدمج مجموعة من الدلالات والقيم... وهذه القيم من قيم الهوية الجزائرية[1].

1-3. ثنائية المرأة /الخنجر:

تشكل ثنائية المرأة والخنجر جزءا من العلامات والرموز التي تعبر عن العلاقات الاجتماعية والثقافية «فالمرأة تمثل أداة زينة نساء الربوة: لم يكن بالربوة العالية إلا هي بعثور النساء عليها وتزين العرائس أمامها»[2].

---

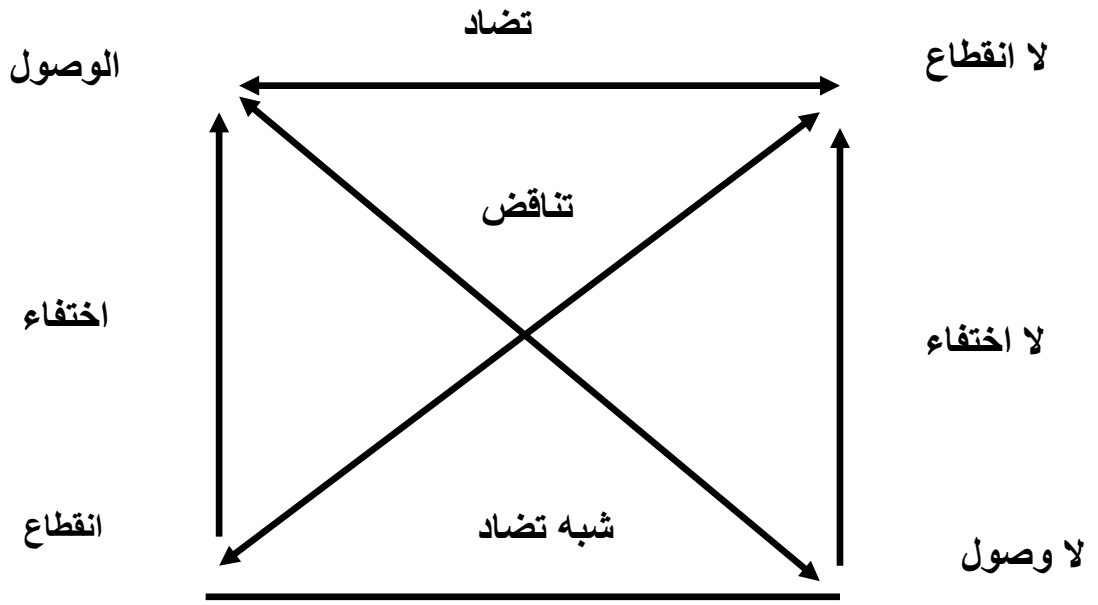
[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص167.

[2]. المرجع نفسه، ص170.

كما لعبت المرأة دورا إيجابيا للنساء، كانت أيضا لها دورا سلبيا.

لم يلقى الخنجر حضور كبير في نص الرواية لكنه صنع الحدث فهو آلة للجريمة كما أنه يستعمل للدفاع عن العرض، حيث يستعمل أيضا في المنزل والمطبخ ولديه العديد من الاستعمالات المتعددة.

تشكل هذه الثنائيات نظاما سيميائيا، حيث حددت علاقات الأشياء مع بعضها داخل الرواية وبينت دلالاته، فحاول الناقد أن يطبق المربع السيميائي لغريماس دون أن يقدم تصميما له، من خلال دراسته للرواية ومن هنا سوف نقدم الرسم التوضيحي لمربع غريماس.



1-4- ثنائية التواصل /اللاتواصل:

بين حسين خمري: «أن الجنس من الحالات الطبيعية يعبر عن رغبة مشتركة وهو شكل من أشكال التواصل الجسدي والروحي واللغوي»[1].

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص172.

فحسب حسين خمري في تحليله رواية صوت الكهف يعبر عن اللاّتواصل لأنه لم يستطع تمرير أية رسالة ولم يجعل الآخر يتواصل معه.

III. العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة في الرواية

حاول الناقد من خلال دراسته لرواية صوت الكهف تبين تجليات الأسطورة من خلال ثلاث مستويات:

- مستوى الشخوص.
- مستوى الأمكنة.
- مستوى الأحداث والوقائع.

وحاول الكشف عن دور الأسطورة والخرافة في عالم الرواية ودورها في حياة الشعب الجزائري.

1. مستوى الشخوص:

أوجد الباحث أن رواية صوت الكهف تتكون من ثلاث فئات من الشخوص وهي: «الأهالي، سكان الربوة العالية، والمستعمرون والقائد ومن يدور دائرتهم وهم سكان السهل الخصب والفئة الثالثة هم العمال الذين يخدمون الفئة الثانية ويقومون بدور الوسيط بين الفئتين السابقتن»[1].

«وقد قام الناقد بتوزيع هذا البناء مثلث الأوضاع للشخوص وفق المخطط الذي اقترحه غريماس وأتباعه، فتوصل إلى ان هناك وظيفة ازدواجية تؤديها الفية الثالثة العمال باعتبارها تشكل بالنسبة لفئة الأهالي سكان الربوة العالية شخوصا مضادة بالنسبة للفئة الثانية سكان السهل الخصب المستعمرين بيبيكو وجاكلين والقائد والحاج شخوص مساعدة

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص174.

كذلك الأمر بالنسبة لموضوع القيمة الشيء الذي يبدو فنيا مزدوجا يتجلى من خلال السهل الخصب من جهة والعقد الذهبي رمز الشرف والحرية من جهة أخرى»[1].

قام الناقد بالكشف عن تجليات الأسطورة في الرواية من خلال شخصيات الطاهر والعفريت وزينب وشخصية حلومة العرافة العجوز وشخصية بيبيكو المستعمر وشخصية رابح الجن فهي أبطال أسطورية وشخصيات خرافية ساهمت في نسج الذاكرة الجماعية المتكئة على السحر والشعوذة وعبرت عن ذهنية خرافية وواقع اجتماعي عايشته الجزائر في فترة من فترات الاستعمار.

اتخذت شخصية زينب بعدا رمزيا ودلاليا على الثورة فقد مثلت دلالات مختلفة منها العدم، الجمال، السلام، إلخ، فهنا الشخصية لا تشكل ذات بل إنها رمزا مركبا مجموعة من الرموز قابلة للتفسير والتأويل داخل نص الرواية وكل هذه الأحداث من اختراع الكاتب فهي كما يصفها رولان بارث: «شخصية ورقية شخصية متناقضة لا تعبر بشكل موضوعي عن الواقع ما دامت تنغلق عن الانزلاقات والحالات والتحولات التي يشهدها النص الروائي»[2].

بناء على ما سبق يمكن القول ن تحديد الناقد حسين خمري لشخصية زينب: «جاء انطلاقا من اشكالية لا تتعلق بباحث أو ناقد دون الآخر بقدر ما تعود في اساسها إلى من نادوا بورقية الشخصية بارث»[3].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل ص173.

[2]. روابنية الطاهر: سردية الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، رسالة دكتوراه في الأدب العربي قيم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، 2000م، ص130.

[3]. مرتاض عبدالمالك: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة ط1، الكويت، 1998م، ص92.

2. مستوى الأمكنة:

ركّز الباحث في دراسته للمكان في رواية صوت الكهف عل البعد الأسطوري والخيالي الذي تكتسيه هذه الأمكنة داخل النص الروائي وذلك من خلا التراكيب اللغوية التي وصفها بها الباحث والتي تثير الغرابة وتحدث الدهشة لدى القارئ فمثلا الأوصاف التي أخذتها الربوة العالية.

«راس الكلب شكلها يكتنفها الضباب نهارا...المعلقة بين الأرض والسماء»[1].

جعلت الباحث يشبهها بحدائق بابل المعلقة وقرية موكونة الأسطورية التي دارت فيها أحداث رواية مائة عام من العزلة لغابريال غارسيا ماركيز الكولمبي.

حسين خمري قدم أبعادا رمزية للمكان، ما جعل الناقد يقع فكثير من المبالغة من خلال تحميله الفضاء النصي أبعادا أسطورية أكثر ما يحتمل فالفضاء أو المكان في رواية صوت الكهف هو فضاء لغوي، حيث تشكل اللغة النسق العلامي والسيميائي للمكان داخل هذا النص، كما أن الفضاء المكاني من شأنه توليد قاموس لغوي له دلالات متميزة تمنحه خصوصيات تعكس نمطية البنية الثقافية السائدة التي يحيل عليها النص[2].

إضافة إلى ذلك فإن الأوصاف التي تعلمت بفضاء الربوة العالية لا يمكن أن نأخذ أبعادها الدلالية ومعانيها التاريخية والحضارية.

يعتبر حسين ان القراءة الفضاء السردي تفرض علينا النظر إلى الأمكنة على أنها «نظام علامي شامل متكامل لا يمكن أن يكتسب دلالته من خلال ارتباطه بمكان آخر

---

[1]. عبد المالك مرتاض: صوت الكهف رواية، البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 28.

[2]. نقلا عن حسين خمري: فضاء المتخيل، هامل بن عيسى دافع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي، ص55.

يشكل معه ثانية سندية تجعله في مرحلة أخرى مرتبطا بجميع الأمكنة داخل النسق الروائي العام»[1].

3. مستوى الأحداث:

انطلق الناقد خمري في دراسته لأحداث رواية صوت الكهف من مقولات غريماس المتعلقة بالبرنامج السردي حيث يعرفه بقوله: «هو مجموعة من الوحدات السردية المتعلقة بالتركيز الوظيفي الذي يمكن تطبيقه على كل أنواع الخطابات»[2].

«بمعنى آخر هو انتقال الفاعل من حالة الانفصال عن الشيء إلى حالة امتلاكه والاتصال به (PN = S^O ⟶ SVO)

وقد حاول الباحث أن أحداث الرواية تتكون من برنامجين سرديين أساسيين ومتقابلين البطل/البطل المضاد مع امكانية وجود برامج سردية أخرى تسهم في تشكيل البرنامج السردي الأساسي[3].

«أمّا البرنامج السردي الأول برنامج البطل فقد اعتمد الناقد في تحديده على القانون الصوري الذي صاغه غريماس على الشكل الآتي: (PN= S^O⟶ SvO)

حيث ينتقل البطل الفاعل من حالة الانفصال عن موضوع القيمة الشيء إلى حالة الاتصال به وامتلاكه.

وقد وجد الباحث لهذا القانون مجالا للتطبيق في رواية صوت الكهف تجلى من خلال الانجاز الذي قام به البطل الطاهر عندما خرج في مهمة البحث عن العقد الذهبي رمز

---

[1]. ينظر حسين خمري: فضاء المتخيل، ص181.

[2]. حسين خمري: سيميائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، ع3، ص197.

[3]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص182.

الحرية والوطن والسلام، حيث قام بمجموعة من الانجازات القولية والفعلية مكنته في الأخير من الامتلاك واستعادة الشيء المفقود العقد /الأرضSvO بعد أن كان منفصل عنه S^O في البداية[1].

«أما البرنامج السردي الثاني البطل المضاد فقد حدده الباحث حسب الصياغة القانونية التي وضعها غريماس. (PN = SVO ⟶ S^O)

التي قام الباحث حسين خمري بالكشف عن أطرافها من خلال النص الروائي صوت الكهف حيث تمثل المستعمر بيبيكو في البداية جهة المعارضة الممتلكة للأرض لكنه سرعان ما يفتقدها في نهاية أحداث الرواية:

«وهو ما عبر عنه الباحث من خلال علاقة القبل /البعث بتحول المضمون المقلوب عدم امتلاك سكان الربوة العالية للعقد /الأرض إلى حالة المضمون امتلاك العقد/ الأرض»[2].

وقد انتقل الباحث في دراسته لأحداث الرواية من البرامج السردية إلى مستوى آخر من الأحداث هو مستوى الوظائف معتمدا في ذلك على نظرية فلادمير بروب حيث صرح قائلا:

«سنعمد في تحليلنا لهذه القصيدة على نظرية فلاديمير بروب وذلك لأن البنية الأسطورية في رواية صوت الكهف تظم كل الأحداث وتوجهها باتجاه جو أسطوري له كل عناصر الحكاية العجائبية»[3].

---

[1]. سحنين علي: السرديات السيميائية وتطبيقاتها في النقد الجزائري، قراءة في كتاب فضاء المتخيل لحسين خمري، ص25.

[2]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 185.

[3]. المرجع نفسه: ص185.

وبذلك يكون حسين خمري قدم من خلال قوله المبررات المنهجية التي دفعته إلى تطبيق النموذج الوظائفي لبروب على رواية صوت الكهف، باعتبارها نصا يحتوي على مضامين أسطورية تجعلها تقترب من مضامين الحكاية الشعبية الروسية لدى بروب خدمة للجانب الرمزي أو العلاماتي الخاص بالسيميائية السردية.

الباحث حسين وفق في اختياره للنص الروائي صوت الكهف ليطبق عليه نظرية بروب فهذه الرواية تخضع للنموذج الوظائفي البروبي لأنها تعتمد على الجو الأسطوري، حيث حدّد ستة وظائف من بين واحد وثلاثون وظيفة التي وضعها بروب، ويمكن توضيحها كالآتي:

«الوظيفة (01) ⟵ تمثلت في اختفاء الطاهر العفريت.

الوظيفة (05) ⟵ معرفة المستعمر بيبيكو معلومات عن الطاهر العفريت.

الوظيفة (14) ⟵ عثور البطل على العقد، وأصبح تحت تصرفه.

الوظيفة (20) ⟵ عودة البطل إلى بيته بعد فراره من السجن الذي وضعه فيه بيبيكو.

الوظيفة (30) ⟵ معاقبة الطاهر العفريت للآثم.

الوظيفة (31) ⟵ يتزوج البطل ويعتلي العرش»[1].

ومن هنا نلاحظ أن خمري اعتبر الوظائف التي عددها بروب المتعلقة بالقص الشعبي، تنظم بنية الأحداث في رواية صوت الكهف فهي مرتبطة بالروح الشعبية

[1]. سحنين علي: السرديات السيميائية وتطبيقاتها في النقد الجزائري، قراءة في كتاب فضاء المتخيل لحسين خمري، ص26.

وتحتوي على أجواء أسطورية لتاريخ الشعب الجزائري، اعتمد على بروب من أجل إظهار البنية العميقة.

IV. المسار السردي في رواية الحوات والقصر

تناول الباحث عالمية النّص الواقعي حيث «يتميز أيّ نصّ عن نصّ آخر بمراجعه التي يحيل عليها وهكذا تتمايز النصوص الأدبية إمّا بأشكالها وأجناسها وإمّا بمراجعها»[1] حيث اتّخذ الباحث رواية "الحوات والقصر" وعمد إلى تفكيكها والكشف عن أنساقها السردية.

اتّخذ حسين خمري رواية "الحوات والقصر" وقام بتحليلها وتفكيكها بنيويا «إنّ رواية الحوات والقصر تعتمد على النموذج الوظائفي لغريماس فقد شملت على المسار السردي الذي يحتوي على (وحدات سردية، أفعال، الأصوات، مختلف الحالات)»[2]، حيث يشمل المسار السردي هذه المتتاليات السردية «تتجلى حدود المسار السردي من خلال بداية الأحداث ونهايتها»[3].

1. كيفية بناء الرواية:

ذهب حسين خمري أنّ مصطلح البناء والبنية يوجد فيهما بعض الغموض عند الاستعمال يجب علينا تقديم الفروق بينهما فالبناء «يعني في مجال الرواية وضع النصّ الروائي داخل مجموع النصوص الأدبية السابقة عليه والمتزامنة معه ويستعمله بعض النقاد العرب في معنى المعمار»[4].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيّل، ص189.

[2]. حسين خمري: فضاء المتخيّل،المرجع نفسه، ص196.

[3]. المرجع نفسه، ص193.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في حين «أنّ البنية تعني الشكل الداخلي للنص وتهتم بالجانب التزامني للأحداث وعرضها وما هي أنواع العلاقات والترابطات الموجودة بينها وكذا مجموع التحولات التي يمكن ملاحظتها على مستوى الأنساق السردية»[1].

اعتمد الناقد في تحليله لبناء الرواية على رواية "الحوات والقصر" حيث أنّ نص الرواية لم يأتي في جمل وفقرات لها بداية ونهاية، فهي جاءت على شكل فصول عددها 41 كلّ فصل فيه 06 صفحات، فكان موضوع الرواية الحديث حول «الليلة الليلاء التي عاشها السلطان والتي لا يعرف عنها القارئ أيّ شيء وتنتهي كذلك بحديث جماعي حول مصير "علي الحوات" بعد رجوعه للمرّة الثالثة إلى القصر»[2].

2- بنية الرواية:

تطرّق حسين خمري إلى الكلام عن تحوّل الرواية إلى أسطورة «(كما نجد ذلك في رواية بوليسيز جيمس جوسيس وبروميتيوس كامو وفاومس توماس مان، وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات والحوات والقصر...)»[3]، وذلك أنّ السطورة هي بالأساس نسق رمزي ونسق لغوي تتحكّم فيه قواعد شكلية تحدّده وتنظّمه، حيث قدّم الناقد مفهوم النسق الأسطوري عند عبد الواحد الفقيهي «إنّه قطاع واسع يتميز بعالميته وزمنيته ويشكل ذلك المخزون البدائي العميق المركب من الأشكال والصور الخيالية الخارقة المجسدة لتجارب الإنسان القديم ومشاعره ومخاوفه إزاء الظواهر الطبيعية»[4]، حيث يرى رولان بارت أنّ كلّ كتابة تعدّ أسطورة لتعبيرها عن التجارب الإنسانية.

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيّل، ص193.

[2]. المرجع نفسه، ص191.

[3]. المرجع نفسه، المرجع نفسه.

[4]. المرجع نفسه، ص192.

إنّ الرواية الحديثة تعتمد إلى كسر البناء التقليدي ولا تراعي تسلسل الأحداث وتتابعها فهي تبدأ من أيّ نقطة كانت، فالبناء الأسطوري بناء يعكس وحدة البناء البشري وهكذا يمكن أن نستنتج «أنّ الرواية تبني فضاءها الخاص بتشيكل أحداثها في كلّ مرّة بطريقة مغايرة في الوقت الذي تبقى فيه الأسطورة داخل النسق السردي بالمهيء سلفا»[1].

2-1- البنية السطحية:

تتكوّن بنية "الحوات والقصر" من 5 أنساق سردية جاءت على النحو الآتي:

أ. ما قبل الرحلة: تمثلت في رحلة "علي الحوات" إلى قصر السلطان «تمتد من الصفحة التاسعة إلى الصفحة 37 وتعرض فضاء الرواية وبعض النسق عن الليلة الليلاء في غابة الوعول»[2].

ب. الرحلة الأولى: تمثلت في توديع على الحوات أهل القرية «إلى اللقاء يا أهل قريتي العزيزة أحبكم أحب قريتي أحب إخوتي أحب جلالته أحب جميع النّاس وتبدأ رحلته عبر القرى السبع»[3].

ج. الرحلة الثانية: تجلّت في عودة على الحوات من القصر وهو فاقد يده اليمنى للمرة الأولى ثمّ يعاود الكرّة «يقرّر السفر باتجاه القصر مرّة ثانية لم ينتظر علي الحوات انفعل ووضع السمكة على البغلة وامتطى الجواد وغادر الساحة»[4].

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص193.

[2]. المرجع نفسه، ص194.

[3]. المرجع نفسه، ص194.

[4]. المرجع نفسه، ص194.

د. الرحلة الثالثة: تمثلت في رحيل الحوات إلى القصر للمرة الثالثة «انطلق الوفد على جياد كلها سود عليها طابع مدينة الآباة بتقدمه علي الحوات ويليه عضو أنصار الظلام فممثلو باقي القرى»[1].

هـ. ما بعد الرحلة: في الأقاويل حول مصير "علي الحوات" والأحداث التي جرت في القصر، إنّ هذه الأنساق السردية تمثل مفاصل الرواية لها دلالات عميقة.

رحلة "علي الحوات" إلى القصر كانت مليئة بالعراقيل والصعوبات فتوجد علاقة بين علي الحوات ورحلة عوليس في الأوديس تجلت في مستويين:

الأوّل: «الرحلة هي مجموعة من المغامرات يكون البطل فاعلا فيها أو شاهدا عليها، ومشاهدات علي الحوات تجعله يقترب مرة أخرى من السندباد البحري، إذ يقول هذا هو اليوم السابع الذي غادرت فيه قريتي ولا أخفي عنكم أنّني شاهدت من الغرائب والعجائب ما لم تره عين ولم تسمعه أذن».

الثاني: طبيعة المغامرات والتي يبدو فيها الجانب العجائبي/الخرافي طاغيا[2].

2-2- البنية العميقة:

لعب "علي الحوات" بطل الرواية دورا مهما وأساسيا في المحول السردي حيث أحدث دوره تحوّلات على مستوى العلاقات بين القرى واصل الناقد بحثه لإيجاد تأويل قضية قطع يدي الحوات «ترمز إلى مشروع سياسي لم يكتمل هو الثورة الزراعية والصناعية باعتبارهما من إنجاز السواعد التي رمز إليها باللسان»[3]، حيث مثّل قطع أعضاء "علي الحوات" دلالة في البنية العميقة هو التعطيل عن الفعل وشلّ الحركة، أمّا

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص195.

[2]. المرجع نفسه، ص196.

[3]. المرجع نفسه، ص211.

قطع اللسان هو التعطيل عن التعبير والنقد «أمّا قطع اللسان فهو فرض الصمت وبالتالي دفن الحقيقة التاريخية وإخفاؤها»[1].

كما استنتج حسين خمري دلالة أخرى عميقة هي تكرار المحاولة للوصول إلى القصر فكلّ رحلة يقابلها قطع عضو من جسد علي، فرغبة علي الحوات في الدلالة العميقة هي رغبة التواصل وتبليغه رسالة معيّنة «فرغبة علي الحوات ليست رغبة في الحصول على سلطان أو جاه ولكنّها رغبة للتواصل، بالمفهوم اللساني، أي للتعبير عن ابتهاج علي الحوات بنجاة السلطان والخلاص من كيد أعدائه والهدف الثاني هو تبليغ شكاوي الرعية من القرى السبع وتظلّماتهم»[2].

نستنتج أنّ الرّاوي استخدم أشكالا لغوية متنوّعة مستندا إلى هيكل أسطوري وملفت لأساليب القصّ الشعبي والسرد الخرافي ليقرّب رسالته للقارئ لأنّ الأسطورة تحكي ما هو إنساني وتفسّر الكون الإنساني.

إنّ اعتماد الباحث حسين خمري على الإجراءات السيميائية السردية في مقاربته للنّص الروائي "الحوات والقصر" للطاهر وطار، غايته الكشف عن تقنيات الرواية الجديدة في النّص السردي.

---

[1]. حسين خمري: فضاء المتخيل، ص211.

[2]. المرجع نفسه، ص211.

خاتمة

من خلال بحثنا توصّلنا في الختام إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- اهتمام النقاد الغرب والعرب بالتحوّلات التي طرأت على الرواية الجديدة ودراستها بتوظيف معظم المناهج والمقاربات النقدية الحديثة والمعاصرة.

- تركيز حسين خمري في الجانب النظري على العناصر الأساسية التي تكوّن الرواية في النقد السيميائي.

- ركز الباحث على سيميائية الخطاب الروائي من خلال العلامة والنظام الثنائي.

- عرض حسين خمري لنظرية غريماس في السيمياء وتطبيق آلياتها على الروايات الجزائرية المعاصرة مع عدم تقديمه للمخطط البياني كمربع غريماس.

- اعتماده على وظائف بروب للحكاية الشعبية مع تغيير بسيط في تراتيبها داخل النسق السردي ضمن السيمياء البنيوية.

- استعانته للتراث الروائي العالمي والعربي في عرضه لمكونات عناصر الروايات.

- رصد تجليات وملامح التناص ووظائفه في الرواية باعتباره جزء من النقد السيميائي.

بيّن حسين خمري أنّ هناك سلطة للحكي أساسها اللغة لأنّها عبارة عن مجموعة من الرموز والعلامات في النقد السيميائي.

- استعانته بمجموعة من الروايات العربية والغربية في عرضه النظري لبناء الرواية وترتيب عناصرها.

وفي الختام نتمنى من خلال دراستنا لهذا البحث في النقد السيميائي للرواية أن نساهم ولو بشيء قليل في تقديم بعض المعلومات التي تخصّ هذه الدراسة رغم أنّه ليس من السهل الخروج بمجموعة من المعلومات التي تلمّ بها البحث إلاّ أنّنا اكتفينا بالأهم والأدقّ.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م.

المراجع

أ. الكتب العربية

2. جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الرباط، ط1، المغرب، 2011م.

3. جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج4، مكتبة الحياة، د.ط بيروت، 1967م.

4. خليل رزق: تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرّواية العربية، ط1، لبنان، 1998م.

5. سعيد بحراوي: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1992م.

6. طه وادي: دراسات قي نقد الرّواية، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1994م.

7. عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، د.ت.

8. عبد الرحمن باغي: في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1984م.

9.عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1982م.

10. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات سرد، عالم المعرفة، المجلس الأدبي للفنون والآداب، ط1، الكويت، 1998م.

11. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، د.ط. د.ت.

12. فيصل الدراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999م.

13. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2013م-1434هـ.

14. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، د.ط، د.ت.

15. موسى لعور: البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، دراسة سيميائية، مطبعة مزورا، ط1، 2009م.

16. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985م.

ب. الكتب المترجمة:

17. روبير مارت: رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 1978.

18. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

19. ميخائيل باختين: شعرية دستوفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

20. يوري لوتمان وبوريس أوسبانسكي: حول الآلية السيميوطيقية، ضمن المتخيل، تر: عبد المنعم تليمة.

ثانيا. المعاجم والقواميس

21. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، د.ط، صفاقس، د.ت.

22. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، ج20، القاهرة، 1981.

23. أحمد بن محمد بن علي الفيومي المري: المصباح المنير، دار الحديث، ط1، القاهرة، 2000م.

24. مجد الدين محمد يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الحديث، د.ط، القاهرة، 2008.

25. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، د.ط. د.ت.

ج. الرسائل والأطروحات:

26. روابنية الطاهر: سردية الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، رسالة دكتوراه في الأدب العربي قيم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، 2000م.

د. المجلّات:

27. مجلة تجليات الحداثة، ع3، جامعة وهران، الجزائر.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة ..... أ-ج

المدخـــل

I. مفهوم الرّواية: 6

II. الدراسات النقدية للرواية:.....9

1. عند الغرب: 9

1-1. مقاربة هيغل:..... 9

1-2. مقاربة روبير مارت: 10

1-3. مقاربة ميخائيل باختين: 10

1-4. مقاربة فلادمير بروب: 11

1-5. مقاربة جورج لوكاتش:.....11

1-6. مقاربة لوسيان غولدمان:.....12

2. عند العرب: 12

2-1. التوجه التأصيلي: 12

2-2. التوجه التغريبي:.....13

2-3. التوجه الفني: 13

2-4 التوجه الافتراضي أو العدمي:.....13

3. الروائيون العرب الذين قرؤوا الرواية 14

3-1- جورجي زيدان:.....14

3-2- عبد المالك مرتاض: 15

III. الرواية في النقد السيميائي:.....15

الفصل الأوّل

الرؤى المنهجية للنقد السيميائي حول الرواية عند: حسين خمري

I. الرواية عند حسين خمري:.....- 18 -

II. عناصر بناء الرواية:..... - 18 -
1- اللغة في بناء الرواية:..... - 18 -
1-1- سلطة الحكي:..... - 18 -
1-2- دور اللغة في تحديد علائق المتخيل: ..... - 22 -
1-3. علاقة السرد والتاريخ باللغة: ..... - 23 -
2- السرد:..... - 27 -
2-1- السلطة السردية: ..... - 28 -
3- مستويات سلطة الحكي:..... - 31 -
III. النقد السيميائي للرواية عند حسين خمري:..... - 32 -

الفصل الثاني

تطبيقات النقد السيميائي في تحليل الرواية

I. تجليات التناص في رواية "معركة الزقاق".....37
1. **التناص:**.....37
1-1. آليات التناص في الرواية: 38
1-2. التناص مع نصوص غائبة: 44
II. سيميائية الخطاب الروائي.....45
1. **العلامة والنظام الثنائي في النقد السيمائي:**.....46
1-1. ثنائية الصوت/ الكهف:.....46
1-2. ثنائية الحقد والعقد:.....47
1-3. ثنائية المرأة /الخنجر: 48
1-4- ثنائية التواصل /اللاتواصل:.....49
III. العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة في الرواية 49
1. **مستوى الشخوص:**.....49
2. **مستوى الأمكنة:**.....51

3. **مستوى الأحداث:**.....52

IV. المسار السردي في رواية الحوات والقصر 55

1. **كيفية بناء الرواية:** 55

2- **بنية الرواية:** 56

2-1- البنية السطحية:.....57

2-2- البنية العميقة:.....58

خاتمة 60

قائمة المصادر والمراجع.....62

فهرس المحتويات 66

ملخص

سلّط بحثنا الضوء على الرواية في النقد السيميائي من خلال منظور حسين خمري في كتابه فضاء المتخيل مقاربات في رواية، فحاول الباحث تبيين الرؤى المنهجية والتحوّلات التي طرأت على الرواية الجديدة وتقديم أهم العناصر الأساسية التي تبنى عليها.

كما ركز في عرضه لهذا المنهج على عناصر مهمة كالتناص وآلياته والعلامة والنظام الثنائي وغيرها من العناصر، وحاول تطبيق آليات هذا المنهج على روايات جزائرية مختارة، وقام بتحليلها وفق منظور سيميائي.

Résumé

Notre recherche a mis en évidence le roman dans la critique sémiotique à travers le point de vue de Hussein Khumri dans son livre Space imagined approches dans un roman, de sorte que le chercheur a essayé d’illustrer les visions méthodologiques et les transformations qui ont eu lieu dans le nouveau roman et de présenter les éléments les plus fondamentaux sur lesquels il est construit.

Dans sa présentation de cette approche, il s'est concentré sur des éléments importants tels que l'intertextualité et ses mécanismes, le signe, le système binaire et d'autres éléments, et a essayé d'appliquer les mécanismes de cette approche à des romans algériens sélectionnés, et les a analysés selon une approche sémiotique perspective.