

رقم التسجيل: ط1: 105084435
ط2: 075120584

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث
تحت عنوان

العلامة في رواية "سلطانات الرمل" "لينا لهويان الحسن"
وفق منظور أمبيرتو إيكو

إعداد الطالبتين:

ط1-عبد اللطيف نصيرة

ط2-قبشي الياقوت

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	محمد الصديق بغورة	أستاذ محاضر "أ"	محمد بوضياف. المسيلة	رئيسا
02	عبدالله بن قرين	أستاذ محاضر "أ"	محمد بوضياف. المسيلة	مشرفا ومقررا
03	عبد القادر العربي	أستاذ محاضر "أ"	محمد بوضياف. المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2020-2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرهان

نشكر و نحمد الله عز و جل الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و أعاننا على أداء و

إتمام هذا الواجب، و انجاز هذا العمل كما نتوجه بجزيل الشكر و الامتنان إلى كل

من ساعدنا سواء من قريب أو من بعيد على انجاز هذا العمل و في تذليل ما

واجهناه من صعوبات.

و نشكر أستاذنا التي تكرم بالإشراف على هذا العمل و لم يبخل علينا بتوجيهاته

القيمة و دعمه الدائم لنا.

و لا يفوتنا ان نتقدم بجزيل الشكر و العرفان لكل من ساهم معنا في انجاز هذا العمل

المتواضع .

مقدمة

الرواية عالم فني غير محدود المتخيل السردى، ارتبط ظهورها بتعدد أنماط الحكى التي لا يختلف حولها اثنان من أن كل شعوب العالم عرفتها وتناقلتها وورثتها، ثم تفرعت عنها الرواية. هذا العالم الجميل المكتمل فنيا في بناء لغتها وشخصياتها وأزماتها وأحداثها. وهي بهذا من أهم الأنواع الأدبية صدارة في الدراسة وانتشارا للعصر الحديث فضلا عن أنها من أهم الأنماط القصصية سردا، إذ تشمل نوع من الابداع الادبي الذي يفرض نفسه على القارئ والناقد على السواء في اطار تقييم او عرض الخطاب الادبي المنجز باعتباره هيكلًا وبناء فنيا متاميا من العنوان الى آخر مقطع سردي.

فيخطأ كثيرا من الناس حيث يتوهمون أن قراءة الروايات والانشغال بها ضريبا من ضروب العبث وشكل من أشكال الترف الفكري، ولون من ألوان تمضية الوقت، فيما لا يعود على القارئ الواعي بمنفعة. بل ان الرواية من الفنون الأدبية الجميلة التي يستطيع من خلالها الكاتب أن يمرر رسائله وتوجيهاته وبيث أفكاره التي يؤمن بها، لذا نجد كثيرا من الكتاب الحدائين والعلمانيين والليبراليين قد اتخذوا الرواية مطية لبث مقولاتهم عبر كلامهم المنمق واسلوبهم البديع وبلاغتهم المميزة وسردهم المشوق في حين نجد بعض الكتاب المسلمين لا يهتمون بهذا الفن الرائع ولا يعيرونه أدنى اهتمام. علما أنه فن راقى ومناسب وكلامنا ليس طعنا في الفن ولا السياسة ولا الدين.

إن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع أولا منها الأسباب الذاتية وهي اهتمامنا بالعلامة بشكل عام وثانيا قراءتنا للرواية "سلطانات الرمل" ومدى اعجابنا بها وثالثا أسباب موضوعية كوننا طلبة ثانية ماستر وجب علينا انجاز هذا البحث لنيل شهادة الماستر وهنا حسب ما تفرضه قوانين الجامعة ولعل أكثر ما أثار التساؤل والحيرة فينا إشكالية تجليات العلامة في الرواية العربية الحديثة واخترنا لذلك كنموذج منظور امبيرتو ايكو لرواية هويان الحسن -العلامة في رواية سلطانات الرمل لهويان الحسن وفق منظور أمبيرتو إيكو -

تمثلت منهجية البحث هذا أولا في المقدمة تقديم الروائية كتمهيد ثم قسمنا بحثنا هذا الى فصلين. الفصل الأول نظري بعنوان [العلامة في النقد الأدبي لدى امبيرتو ايكو] أما الفصل

الثاني فهو تطبيقي بعنوان ["رواية سلطانات الرمل نموذجاً تطبيقياً لموضوع البحث"] وأنهينا البحث بخاتمة هي استنتاجات لأهم الملاحظات النقدية الأدبية على الرواية وحولها.

أما الصعوبات التي واجهناها هي في فهم الرواية لما تحتويه من رموز وإيحاءات غامضة وأهم المراجع التي تطرقنا إليها هي

1 امبيرتو ايكو. تحليل المفهوم وتاريخه.

2 حميد لحيمداني، بنية النص السردي.

3 معجم فيصل أحمد، معجم اللسانيات.

لا ننسى في هذه العجالة أن نتقدم بالشكر وأن ننوه بكل من مد لنا يد المساعدة والاهتمام والنصيحة وضمن هذه المجموعة أخص بالذكر الاستاذ المشرف على بحثنا الدكتور عبدالله بن قرين بجامعة المسيلة والذي لم يبخل علينا بالتشجيع على الكتابة في الموضوع ثم النصيحة ثم الإبانة والتوضيح ثالثاً.

كما أشكر لجنة مناقشة بحثنا سلفاً فليسمحوا لي تعبهم وشقاء قراءتهم ببحثنا والجهد النفسي

والاجتماعي في الظروف غير عادية التي يعيشها عالم الكورونا هذا العام 2020

تمهيد

تقديم بالكاتبة:

"لينا هويان الحسن" روائية وكاتبة سورية ولدت في محافظة حماه في 20 يناير 1974 في بادية سورية في مجتمع قبلي وعشائري. تنتمي الى قبيلة الجميلة القيسية. درست في مدينة دمشق بكلية الآداب وتخرجت من قسم الفلسفة مع ليسانس وشهادة دبلوم دراسات عليا عملت في الصحافة السورية بين عامي 2003 و 2013 في صحيفة الثورة الرسمية حيث أشرفت على ملحق الكتب بين عامي 2006-2013 عملت بالصحافة النقدية بين عامي 2003-2006 حيث كتبت مقالات متنوعة، (سينما ونقد) وتشكيل ومسرح ومحاورات ولقاءات لمفكرين وأدباء وفنانين، غادرت سوريا مطلع عام 2013 لأسباب شخصية وذلك عقب مقتل شقيقها في الأحداث السورية، وتقيم في بيروت حالياً، كتبت خلال ذلك في عدة منشورات ودوريات وصحف عربية، آخرها صحيفة الحياة اللندنية¹.

أعمالها

*الروايات:

- معشوقة الشمس، صدرت في عام 1998
- التروس القرمزية، صدرت في عام 2001
- التفاحة السوداء، صدرت عام 2003
- بنات نعش، صدرت عام 2005
- سلطانات الرمل، صدرت عن دار ممدوح عدوان في دمشق عام 2009
- نازك خانم، صدرت عام 2014 صادرة في بيروت
- ألماس ونساء، صدرت في عام 2014
- البحث عن الصقر غنام، صدرت عام 2015 صادرة في بيروت

¹ الموقع الإلكتروني <https://www.kataranovels.com> جائزة كتارا للرواية العربية

- الذئب لاتتسى، صدرت عام 2015 صادرة في بيروت
- بنت الباشا 2017

دراسات وأبحاث

- مرآة الصحراء "كتاب توثيقي عن البدو" صدر عام 2000
- أنا كارنينا، تفاحة الحلم" دراسة سيكولوجية" صدر عام 2004
- رجال وقبائل "كتاب توثيقي" عن أعلام البادية السورية صدر عام 2013

دواوين شعرية

نمور صريحة "مجموعة شعرية" صادرة عن وزارة الثقافة السورية عام 2011 1

ملخص الرواية:

>> تستعيد لنا الهويان الحسن في رواياتها "سلطانات الرمل" وقائع ومعارك جرت أحداثها بين القبائل المتصارعة في البادية السورية. تتابع رحيل القبيلة منذ أقدم الأزمنة التي عرفتھا العرب. فتبدأ من رحيلها الأول من السعودية الى واد الفرات، ومن ثم توزعها في الخارطة السورية في بلاد الشام وتتابع في رحلتها قصص الحروب والأيام التي بها مع القبائل الاخرى. بغية انتزاع الكأ والماء من فم السبع. بحيث لا تبقى الا القبيلة الأقوى اما الضعفاء فغالبا ما يلتجؤون الى تخوم الصحراء. والكاتبة لا تكتف بأيام الحرب وصولاتهم وجولاتهم، ولكنها تقص علينا قصص الحب والعشق والحرمان من نساء إكتوين بناها وغشاها فكانت قصص تذروها حبات الرمل لتذهب مع النسيان، ومع هذه القصص تقدم الكاتبة الأساطير والخرافات والتقاليد الشعبية الى جانب ذاكرة غريزية لا تتضب عن كل حياة البدو ومعتقداتهم وما يؤمنون به وما يتهيبون منه، في السلم والحرب، في الحزن والفرح، في الضحك والبكاء، في الليل والنهار.

¹ الموقع الالكتروني <https://www.kataranovels.com> جائزة كتارا للرواية العربية

إنها قصة عشق حميمية تكلمها البنات أمها التي ماتت بقاء غريب، وهكذا تمضي الحكاية "فالحياة تحدث في صحراء مبسوطة مثل قماشة حرير ذهبي يفردها تاجر امام امرأة ثرية"

تحدثت الكاتبة عن قصة "حمرا" ابنة الشيخ عشيرة "طي" كيف عشقت "أحمد بيك" الأبوريشة، أمير قبيلة "الموالي" وهو واحد من أشهر محاربي الصحراء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. والذي كان يتقاضى مبلغا سنويا من والي "حلب" لقاء حمايته قراها من طغيان العشائر الأخرى.

بعد سنوات قليلة ماتت "حمرا" بقاء غامض، وبلهفة سرى نبأ وفاتها بين العشائر، لم يبكوا، لكن فجعا وصمتوا وكانت "حمراء" قد أنجبت بنتا صقيلة وبيضاء. لذلك سموها "مراية". ثم تخبرنا قصة "مراية" ابنة "حمراء الموت" مدللة أبيها وأشقاءها زفت لعقيد حرب قبيلتها "رديني أبو الدندل". وثمة همس خافت يدور على الألسنة بان "مراية" عشقت "جدعان" شيخ عشيرة من عشائر "العنزة" التي تستوطن الديرة الشامية.

وعقب ذلك نشبت مشادة بين "رديني" و "مراية" وخونها فيها وصارحها بما تناقلته السنة الناس عن غرامها "بجدعان" لم تقبل الاهانة وعادت الى ذوبها وطلبت في الحال ان يطلقها "رديني" وأرسلت فورا الى "جدعان" ليتقدم إليها وكان لها ما أرادت، وزفت الى "جدعان".
تحدثت الكاتبة عن طقوس الغزو فالقبيلة الأخرى ترسل "السوابير" الكشافة وعلى أساسها يقرر عقيد الحرب الغزو فيقسم الجماعة الى قسمين: ("الغوار") وتتكون مهمته السطو على المشية بعد تجفيها عمدا و "الكمين" ويشارك فيه أبرع الرماة وأكثرهم جسارة، إنه يشاغلهم حتى يضمن أن المشية ابتعدت عن تخوم القبيلة.

وتكون قد وصلت الى فريق "الهجانة" الذي تكون مهمته إيصالها بسلام ودون توقف الى أهلهم. وخلال الغزو يتصايح المتعاركون بنخوتهم وتعلو الصيحات ثم تحدثنا عن القضاء البدوي. فقد تدخل الباشا والمفتي وأشهر قضاة البدو وشيوخهم لنتم محاكمة القاتل في منزل شيخ عشيرة

كبيرة. جرت المحاكمة وانتهت "مرآة" بسرعة، فقد حملت مسدسا لزوجها ودخلت الربعة وأطلقت النار على قاتل أخيها وأردته قتيلا.

القصة تجر القصة، وعلى خلفيتها تبرع الكاتبة في رسم صورة الصحراء والكلاب والصقور وأنواعها والغزلان والغجر والكمأة والذئب والأفاعي. والتبغ والفراء وصراع الفرنسيين مع قبائل البدو ومحاولته إبادةهم، وقصة الزير سالم، وعن فتاة العطفة تخبرنا الكاتبة >> ينتقون أجمل فتاة لديهم وأعرفهن نسبا تحمل في هودج على ناقة بيضاء. يصطحبونها إلى الحرب يسميها البدو "بالعطفة" وهي تعرض على القتال وتستقرهم وتستثير نخوتهم، تمتدح الشجعان وتفزع المتخاذلين، وفي الحروب الدامية كثيرا ما كان "هودجها" يتحول الى مذبح تموت حوله الرجال لأنه في حال انهزام قومها تصبح من حق القبيلة المنتصرة وهذه عادة ما يتزوجها شيخ العشيرة المنتصرة أو أحد أبناءه، "سلطانات الرمل" أول رواية تتحدث عن نساء بدويات أحبين ومتن عشقا على خلفية أحداث تؤرخ لهن وتاريخ الصحراء. بما فيها من بشر وحيوان وعادات وتقاليد بعضها حقيقة وبعضها وهم وخرافة. لكنها في النهاية تاريخ بشر يسكنون الصحراء.<<1

¹ لنا هويان الحسن، سلطانات الرمل، رواية، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع عمان 2009 ص324

الفصل الأول

الفصل الأول: العلامة في النقد الأدبي لدى امبيرتو ايكو

المبحث الأول: المعنى اللغوي للسمياء

المطلب الأول: تعريف السمياء لغة

المطلب الثاني: تعريف السمياء اصطلاحاً

المبحث الثاني: العلامة

المطلب الأول: مفهوم العلامة

المطلب الثاني: العلاقة بين العلامة والفكر والواقع

المبحث الثالث: عناصر العلامة

المطلب الأول المأثول:

المطلب الثاني: الموضوع

المطلب الثالث: المؤول والعلامة والتأويل

المطلب الرابع: العلاقة بين المأثول والموضوع والمؤول

المبحث الرابع: أنواع العلامات

المطلب الأول: مفهوم المؤشر، الايقونة والرمز

المطلب الثاني: علاقة الرمز بالاشارة

المطلب الثالث: تقديم امبيرتو ايكو

المبحث الأول: المعنى اللغوي للسمياء

المطلب الأول: السمياء لغة

بالرجوع الى لسان العرب نجد السمة، السمياء وهي كلها تتمحور حول العلامة >> العلامة على صوف الغنم، العلامة توضع على الشاة<<¹ غير أن لفظة سمياء حملت دلالة واحدة سواء في المعاجم أو في القرآن الكريم أو الشعر العربي وهي العلامة >>وسوم الفرس جعل عليها السيمة<<²وقوله عز وجل: >>تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس الحافا<<³ ويقال >>المسمومة المرعية، المسمومة المعلمة<<⁴

فظهر -عيسى عليه السلام- على سبيل المثال هو علامة أي سمة على اقتراب الساعة، ويقال علمه ويعلمه علما وسمه وعلم نفسه وأعلمها وسمها سمات الحرب ويقال رجل معلم اذ عرف مكانه في الحرب بعلامة ومنها استعملت سيما وسميياء وسمياء وسمياء...الخ. فمن الباحثين المترجمين العرب من تمسك بهذا الاصل الانشقاقي العربي فيستعمل >>(السيمية، او السمياء أو السيميائية أو السيميائيات) ومنهم من اكتفى بتعريب المصطلحين "سيمولوجيا وسميوطيقا" أو اقتراح تسمية أخرى مثل علم العلامات أو علم الأدلة او الرموزية أو الدلائلية<<⁵

أذن بورس يهتم كثيرا بدراسة الدليل اللغوي من وجهة فلسفية خالصة فنجد "الجيرداس غريماس" يعرف السيميائيات بقوله إنها: >>علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعيدين. وهو

¹ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، (د.ط) (د.ت)، مج3 ص350.

² أنظر للمرجع السابق، ص352.350

³القرآن الكريم، سورة البقرة، ص273

⁴ الجوهري، الصحاح، تر، أحمد عبدالنور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4 مج5 1955-1990م

⁵ ينظر، عبدالواحد المرابط، السمياء العامة وسمياء الادب، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1431هـ-2010م

من العلوم الأمهات ذات الجذور الضاربة في القدم¹ أي أن السيمياء علم جديد مرتبطا ارتباطا وثيقا بـ "سوسير" و "بورس" الذين نظرا اليها مبكرا ويعود لهما الفضل في بلورة هذا العلم الحديث. تعرفها أيضا "جوليا كريستيفا" بأنها <<دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بماهي أنظمة علم أخذ يتكون وهو السيميوطيقا>>² ونستنتج من ذلك أن السيميائيات عند الغرب تعني العلم الذي يدرس العلامات وموضوعها الاساسي العلامة.

أما "سعد بنكراد" فيعرفها بأنها دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ويقول: <<بأنها في حقيقتها كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة>>³ أي ان السيمياء تدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية كما يعرفها "سوسير" اذ يقول <<أنه يمكننا اذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية وهو يشكل جانب من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام، اننا ندعوه بالأعريضة تلك التي تدل على كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها>>⁴.

اذن سوسير يرى ان السيمياء علم يهتم بدراسة العلامات

المطلب الثاني السيمياء اصطلاحا

لقد اختلفت الدراسات والبحوث حول المعنى والدلالة لمختلف توجهات الدارسين والباحثين من العرب القدامى، أصوليين وبلاغيين ولغويين وحتى العرب المحدثين <<اذا كان البحث في دلالة الكلمات من أهم ما لفت اللغويين العرب وأثار اهتمامهم وتعد الاعمال اللغوية المبكرة عند العرب من مباحث علم الدلالة مثل تسجيل معاني في القرآن الكريم وضبط المصحف بالشكل يعد

¹ فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 17

² فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 17

³ ميشال اريفي وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ص 29.

⁴ فريدينان دو سوسير، محاضرات في الالسنة العامة، تر، يوسف غازي، محمد النصير، المؤسسة الجزائرية للطباعة (د.ط.دت)

حقيقة عملا دلاليا، لان تغيير الضبط يؤدي الى تغيير وظيفة الكلمة وبالتالي الى تفسير المعنى>>¹ ويعرفها معجم دو سوسير بأنها >>نظرية عامة لأدلة ويسيرها داخل الفكر (...). كما انها نظرية للدلالة والمعنى وسيرها في المجتمع (...). وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الادلة والرموز>>².

من خلال هذا التعريف فإن السيمياء علم مستمد لمبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كعلم النفس وعلم الاجتماع... الخ.

وقد عرفها "شارل سندرس بورس" بأنها: >>ليس المنطق بمفهومه العام الا اسما اخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية او نظرية شكلية للعلامات>>³ ومن هنا فإن كل من السيمياء او السيمية او السيميائية هي مرادفات تؤدي المعنى نفسه والتي يقصد بها العلامة على وجه الاطلاق.

العلامة عن ابي حامد الغزالي يقول: >>ان الشيء وجودا في الاعيان ثم في الازهان ثم في الالفاظ في الكتابة، دال على لفظ واللفظ الدال على المعنى في النفس هو مثال الوجود في الاعيان>>⁴

ومن هذا نلاحظ أن العلامة عند "الغزالي" تتكون من أربعة أطواف.

_ >>الموجود في الأعيان

_ الموجود في الأذهان

_ الموجود في الألفاظ

¹ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب والنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، طه، 2006، ص20

² ميشال اريفي وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر، رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2002م، ص13

³ فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1431هـ، 2010م، ص17

⁴ أبو حامد الغزالي، معيار العلم، تحقيق سليمان دينا، دار المعارف، القاهرة، ط2 (د ت)، ص36.35

_ الموجود في الكتابة>>¹

ويعرفها قاموس الفلسفة "اباغانو" >>بأنها كل شيء او حدث يحيل على شيء ما او حدث ما<<²

اذن ان نرى هذا التعريف شامل وهو الاكثر شيوعا وبالغ العمومية.

المبحث الثاني: العلامة

المطلب الأول: مفهوم العلامة

تجدد الاشارة الى ان السيميولوجيا مرتبطة ارتباطا وثيق بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه السويسري "فردينان دو سوسير" ذلك أن السيميائية هي علم العلامات فلا بد ان نتطرق الى العلامة وازمنة العلامة بهذا المصطلح الذي يحدده "أمبيرتو ايكو" معتمدين على تصورات "بورس" وطموح "جوزيف كورتيس" واسهامات "ايكو" وترتيب الاعلام مواقف لتطور الفكر السيميائي يقول "بورس": >>لا يمكن ان نفكر دون علامات<<³

اذن العلامات تولد وتنمو وتموت في الاشياء ولا تتفصل العلامة عن الاشياء.

العلامة عند "دوسوسير"

تتألف من صورة سمعية (دال) وصورة ذهنية (مدلول) فسوسير يرى أن العلامة الرابطة بين الدال والمدلول اعتبارية في مفهومها الأدنى هي غياب منطق عقلي يبرر الإحالة من الدال الى المدلول، وتشير الاعتبارية في مفهومها الأقصى الى الطابع الثقافي الذي يحكم الظواهر المكونة

¹ أنظر الى المرجع السابق ص36.35

² أمبيرتو ايكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1 1428هـ

³ سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل للسيميائيات ش.س المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب ، ط1 2005،

للتجربة الانسانية في كليتها، فلا وجود لعناصر داخل الدال تجعلك تنتقل آليا الى المدلول فالرابط بين هذين الكيانين يخضع للتواضع والعرف والتعاقد¹

العلامة عند "بيرس"

يقول بيرس: >> ان العلامة او المأثول هي شيء يعوض لشخص ما شيء بأية صفة وبأية طريقة، انه يخلق عدة علامات موازية أو علامات اكثر تطورا، ان العلامة التي يخلقها أطلق عليه مؤولا للعلامة الأولى وهذه العلامة تحل محل شيء موضوعها<<.² اذن نلاحظ أن العلامة عند بيرس هي مأثول وهذا المأثول يخلق علامة وهذه العلامة اطلق عليها مؤولا. وبناءا عليه تشتغل العلامة كأداة تستعملها في التمثيل لشيء آخر، انه لا يقوم الا بالتمثيل، فهو لا يعرفنا على شيء ولا يزيد من معرفتنا به. ذلك ان موضوع العلامة هو ما يجعلها شيئا قابلا للتعرف³

فالعلامة هي مأثول يحيل على موضوع غير مؤول وهذه الحركة هي ما يشكل في نظرية "بورس" ما يطلق عليه النشاط الترميزي الذي يقود الى انتاج الدلالة وتداولها وعلى هذا الاساس فان السيرورة السيميائية تستدعي المأثول كأداة التمثيل وتستدعي الموضوع كشيء للتمثيل وتستدعي مؤولا يقوم بالربط بين العنصرين أي ما يوفر المأثول امكانية تمثيل الموضوع على شكل تام داخل الواقعة الابلاغية⁴ اذن العلامة تبنى على المأثول ، الموضوع، المؤول.

العلامة عند "امبيرتو ايكو" Umperto Ecco

>> ان مجموعة الاستعمالات اليومية تبين من خلالها ان العلامة اشارة واضحة تمكنا من الوصول الى استنتاجات بشأن أمر خفي، ويتفق الجميع حسب "ايكو" على تعريف العلامة على

¹ ينظر رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة تر محمد البكري، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1. 2010. ص92/81

² سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص91

³ المرجع نفسه، ص91/90

⁴ انظر للمرجع السابق ص92

أنها شيء يقوم مقام شيء آخر. والشيء هو عبارة عن موضوع ملموس أي كيان مادي ينتجه الانسان¹ بشأن الشيء الاخر الذي يحيل عليه اويقوم مقامه لكن ايكو وجد الحل لهذا الالتباس من خلال التعريف الذي قدمه "جاكسون" للعلامة حين يقول: <<قد قررنا ان نستعمل بصفة مؤقتة الاشارة الى ذلك الشيء الاخر لفظ ارجاع لأنه محايد>>²

يتضح من خلال ما سبق أن "سوسير" أكد أهمية العلامة رغم العلاقات الاختلافية والتعارضية، مقرا بأن العلامة تقوم على ثنائية الدال والمدلول والعلاقة بينهما علاقة اعتبارية. ان العلامة في تصور "بورس" هي الوجه الاخر لأوليات الادراك لذا لا يمكن قصور سيميائيات مفصولة عن عملية ادراك الذات وادراك الاخر فالتجربة الانسانية تشتغل بكافة ابعادها معهد العلامات، لحياتها ولنموها ولموتها فلاشيء يفلت من سلطان العلامة³.

<<وهكذا فان الكون بتصور "بورس" يمثل أمامنا باعتباره شبكة غير محدودة من العلامات، فكل شيء يشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة ويدرك بصفته علامة ايضا>>⁴ يبين لنا "بورس" أن دراسة العلامة غاية ادراكية تثري الرصيد الفكري للبشرية من مجتمع الى مجتمع آخر.

المطلب الثاني: العلاقة بين العلامة والفكر في الواقع:

لقد انصب اهتمام الفكر الفلسفي دائما على القضايا الخاصة بالروابط القائمة بين العلامات والواقع. في خمس اطروحات

- هناك رابط بين شكل العلامات المركبة (الملفوظات) وبين الفكر وبعبارة اخرى هناك علاقة بين النظام المنطقي والنظام السيميائي.

¹ امبيرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1 2005، ص459.460

² المرجع نفسه ص 116

³ ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ص30

⁴ سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص30

- هناك رابط بين العلامات البسيطة والأشياء التي تحيل عليها بواسطة المفاهيم، بل أكثر من ذلك، هناك رابط سيميائي بين العلامة والمفهوم الذي يعتبر هو ذاته علامة على وجود الشيء¹
- هناك ترابط بين شكل العلامات المركبة (الملفوظة) وبين شكل الأحداث التي تقوم بوضعها هذه العلامات بل أكثر من ذلك ، هناك رابط بين النظام السيميائي وبين النظام الأنثروبولوجي.
- هناك رابط بين شكل العلامة البسيطة وبين شكل الشيء الذي تحيل عليه هذه العلامة. وذلك أن الموضوع بشكل من الأشكال، السبب عن وجود العلامة.
- هناك رابط وظيفي بين العلامة وبين موضوع التي تحيل عليه فعليا، وبدون هذا الرابط، لن يكون للعلامة اية قيمة تقريرية، ولن تكون ابدا محل اثبات له معنى

¹ أمبيرتو ايكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه ص214

المبحث الثالث: عناصر العلامة

ان العلامة تضع للتداول ثلاث عناصر هي: ماثول يقوم بالتمثيل (اول) وموضوع للتمثيل (ثان) ومؤولا يضمن صحة العلاقة بين الماثول (ثالث) وهذه العناصر الثلاثة هي ما يطلق عليها "بورس" بالسيموز والسيموز هو المدخل الرئيس من اجل انتاج الدلالات وتداولها¹. فالماثول يحيل على موضوع عبر مؤول ليتحول هذا المؤول الى ماثول جديد يحيل على موضوع آخر عبر مؤول جديد وهكذا الى ما لا نهاية²

ان العلامة في تصور "بورس" لا تحيل على موضوع فقط، انها بالإضافة الى ذلك تكشف عن معرفة جديدة تخص هذا الموضوع من جهة ومن جهة ثانية حتى يتكرس الوعي، لابد ان تبحث في ماهية العلاقة التي يصورها "بورس" ككيان بنائي ثلاثي الأبعاد³ لذلك وجب النظر الى العلامة بانها ثلاثية المبنى والامر راجع الى الخلفية الفلسفية لفكر "بورس" فهو دائما يبين لنا ان دراسة العلامة غاية ادراكية تثري الرصيد الفكري البشري وان الادراك نفسه يحتاج الى التجديد من اجل نقل التجربة الانسانية من اختصاص او مجال علمي الى اخر ومن مجتمع الى مجتمع آخر⁴. وثلاثية العلامة لدى بورس هي تحصيل حاصل من الخلفية الفلسفية هذه الخلفية التي اكدها بورس بمسمى وهو اللحظات الثلاث المحددة لميكانيزم الادراك⁵ وهذه اللحظات تكون وفق ثلاث مراحل:

- مرحلة اولى: نوعية وحسية
- مرحلة ثانية: وقائع وموضوعات

¹ سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س بورس) ص107

² المرجع نفسه ص 107

³ المرجع السابق ص28.29

⁴ سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س بورس) ص73

⁵ فيصل الاحمر معجم السيميائيات ص53

• 3مرحلة ثالثة: قانون وعادات

وهي موافقة للبناء الثلاثي للعلامة (الممثل، الموضوع، المؤول) ويعرفهم "بورس" >>كون العلامة او الممثل هو الاولاني الذي ينوب عن الثاني الذي يسمى الموضوع والممثل يحدد الثالث الذي يدعى المؤول وهذه العلاقة هي الثلاثية الأصلية >>¹

المطلب الأول المأثول:

>>يعرفه "بورس" بقوله "ان العلامة أو (المأثول) هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئاً ما يأية صفة وبأية طريقة، انه يخلق عنده علامة موازية او علامة او اكثر تطورا>>² اذن فالعلامة التي يخلقها، أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى وهذه العلامة تحل محل شيء، وبالتالي فالمأثول لا يمكن أبدا أن يتحول الشيء الى علامة.

المطلب الثاني: الموضوع

ان الموضوع هو ما يقوم المأثول بتمثيله، سواء كان هذا الشيء الممثل واقعيًا او متخيلاً او قابل للتخيل اولا يمكن تخيله على الاطلاق حيث يقول "بورس" >>ان موضوع العلامة هو المعرفة التي تقترضها العلامة لكي تأتي بمعطيات اضافية تخص هذا الموضوع>>³. وفي علاقة العلامة بموضوع "بورس" يؤكد لنا ان الموضوع يتجاوز العلامة في الوجود والتمثيل لان الموضوع اعلى من التمثيل يقول بورس ان كل عنصر من عناصر العلامة ينتج الاثار المعنوية الخاصة أي ان كل عنصر من عناصر العلامة يستدعي علامة الى مجموعة لا متناهية من العلامات.

¹ فيصل الاحمر معجم السيميائيات ص53

² سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ص33

³ السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ص34/33

المطلب الثالث: المؤول والعلامة والتأويل

يعتبر ثالث عنصر داخل نسيج السيميوز، وهو عماده وبؤرته الرئيسية فهو يشكل التوسط الالزامي الذي يسمح للمأثول بالإحالة الى موضوعه وفق لشروط معينة، فلا يمكن الحديث عن العلامة الامن خلال وجود المؤول، باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من المأثول الى الموضوع أمرا ممكنا، انه هو الذي يحدد للعلامة صحتها. ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية¹ ومن هنا نستنتج أن المأثول يحيل على موضوعه وفق قانون، والمؤول يحيل على الموضوع وفق قانون آخر.

من خلال العناصر الثلاثة المشكلة للعلامة نلاحظ أن اداة التمثيل تستدعي موضوعا كشيء للتمثيل وتستدعي مؤولا كرابط بين العنصرين، أي ما يوفر للمأثول امكانية تمثيل الموضوع بشكل تام داخل الواقعية الابلاغية.

وقد مثل سعيد بنكراد كالتالي

مؤول

مأثول |-----<موضوع²

ملاحظة: هذا الخط المتقطع يشير الى عدم مباشرة العلاقة بين المأثول والموضوع، لقد اقترح "موريس" 1946 ثلاثة سبل في التعامل مع العلامة وهو تمييز، كان له صدى كبير في الأوساط العلمية، فالعلامة يمكن النظر اليها من خلال ثلاث أبعاد.

البعد الدلالي: ينظر الى العلامة في هذا المجال باعتبار علاقتها بما تدل عليه³

¹ سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص35

² فيصل الأحمر معجم السيميائيات ص53

³ أمبيرتو ايكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ص53

ـ البعد التركيبي: ينظر الى العلامة باعتبار قدرتها على الانضواء داخل مقاطع من علامات اخرى وفق قواعد تأليفية بعينها أي دراسة البنية الداخلية للوجه الدال للعلامة في استقلال على المدلول الذي تحيل عليه العلامة¹

ـ البعد التداولي: تتخذ العلامة من خلال وظيفتها الاصلية والاثار التي تحدثها عند المتلقين². اذن فالعلامة هي السبيل الوحيد لإنتاج الدلالات وتداولها، فالإنسان علامة وما حوله علامة وما ينتجه علامة.

ان المؤول ليس مجرد علامة تعبر عن علامة اخرى (حتى واذا كان الامر كذلك في أغلب الاحيان)، انه باستمرار، وفي جميع الحالات توسع العلامة، انه اضافة معرفية مستقاة من العلامة البدائية وسيوضح مصدر هذه الطبيعة بوضوح عندما يتخذ المؤول شكل تعاريف، استنتاجات او تحليل مفهومي لكل المعاني الممكنة لسبب مهم ما، او تخصيص السبب من خلال الفاظ منتقاة من انتقادات سياقية وظرفية، أي من خلال الفاظ تنتمي الى الاستعمالات الممكنة للعلامة، وتحقيق نظرية المؤول الهدف الذي كان ينشده بيرس: ان تجعل من حياة العلامات الديناميكية الاساس المتطور باستمرار³

في نهاية الستينات من هذا القرن ابدى بانفيست استغرابا كبيرا وهو يقدم بورس الى الباحثين الفرنسيين من وجود نست سيميائي متسبب لا تحكمه حدود ولا ضعاف ولا تخوم، فهذا النسق الذي لا يرى في العلامة اساس الكون كله ، في التصنيف والتعريف والاشغال؟، لا يمكن ان يكون منطلقا طلبا لسيرورة التدليل التي تعد الغاية النهائية من وجود أي نسق.

فما دام الاول يحيل الى الثاني عبر "ثالث" جديدهو نفسه قابل ان يتحول الى "اول" يحيل الى "الثاني" عبر "ثالث" جديد فان امكانية اكتفاء العلامة بذاتها امر مستحيل، والخلاصة ان هذا

¹ أمبيرتو ايكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ص53

² نفسه، ص55

³ نفسه، ص180.

الطرح السيميائي الذي شيده بورس لا يمكن ان يستوعب نفسه بنفسه، فلكي لا تتدثر العلامة داخل هذا التوالد اللامتناهي، يجب الاقرار في لحظة ما، بوجود اختلاف بين العلامة والمدلول ان استغراب بنفست من غياب هذا الاختلاف، وهو من وجود كيان اعلامي يتطور بشكل لولبي في اتجاه افاق دائمة التجدد ضمن نسق يوضح "نفسه بنفسه"، كما يقول ايكو يعد عكس ما يتصور ذلك بنفيست، دليلا على اصالة هذا الصرح السيميائي وغناه، فما يبدر وكأنه سلسلة من الاحالات التي لا يحكمها ضابط ولا رادع ، فهو ما يشكل الاضافة الحقيقية التي تضمنها تعريف العلامة عند بورس فمقولة المؤول -الحجر الاساس- في أي تعريف للتدليل ، شكل نقطة الارتكاز الاولى في تعريف العلامة وغي وجودها وفي اشكال تجلياتها، فما دام التوسط (الاشكال الرمزية على حد تعبير كاسير)، هو المبدأ المركزي في ادراك العلاقة بين الذات وما يوجد خارجها، فان المؤول هو المصفاة التي عبرها يتم تسريب الصور المتنوعة التي تتزين بها الموجودات "الواقعية منها والمتخيلة" او "القابلة للتخيل او غير قابلة للتخيل" كما كان يحلو لبورس ان يقول

المطلب الرابع: العلاقة بين المأثول والموضوع والمؤول:

ان هذا التصور الخاص بالعلامة هو مدخلنا الرئيسي للحديث عن مفهوم غني للتأويل ولآلياته انطلاقا -بالتحديد- مما أثار استغراب بينيفست واندماجه وهذا التصور نفسه هو الذي يستنتج لنا فرصة استحضار نمط اخر للتدليل عبر اقامة رابط بين مفهوم المؤول هذا وبين اليات انتاج الدلالة كصلة وصل دائمة بين مادة منظمة لأكوان قيمية العامة ، وبين أشكال التجلي مفهوم العلامة ضمن السيرورة التي يطلق عليها بوس السيموزين، أي السيرورة المؤدية الى انتاج الدلالة وتداولها.

بدء تجدر الاشارة الى تكوين العلامة (مأثول-موضوع-مؤول) هو بالتحديد استعادة للتقييم الثلاثي الذي يحكم عملية ادراك الكون وضبط قوانينه والامر هذا يخص المقولات التيمومولوجية الذي يحددها بورس في اولانية وثانينية وثالثانية. وبناء على هذا فان استيعاب كنه العلامة وطرق اشتغالها ونمط الاحالات داخلها مشروط يفهم

اولويات الادراك الذي يستمد عند بورس الى النوعية والاحاسيس (أول)، والى الموجودات الفعلية (ثاني)، والى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث).

ومن السهل جدا وضع هذا الترابط ضمن منطلق الايحاءات الخاصة بالعلامة: فالأول يحيل على الثاني عبر أداة التواصل التي يمثلها الثالث -وبعبارة أخرى، فان الاحاسيس والنوعيات هي معطيات عامة (اول) تصب في الموجودات الفعلية و (ثاني) وذلك عبر قانون يضمن دوام الإحالة وتحديد وجودها استقبالا (ثالث) .

ان هذا النمط الثلاثي للإحالة هو اساس وجود العلامة فالمأثول يحيل عن الموضوع عبر مؤول وفق شروط الفعل المركب للإدراك وهذا معناه النظر الى الدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود والاشتغال، وليس معطى جاهزا يوجد خارج الفعل الانساني. ودون ان نقف طويلا على نظرية المقولات واسسها المعرفية¹.

ويمكن القول، انطلاقا مما توفره هذه النظرية ذاتها، ان العلامة هي نمط خاص للتركيب يتم انطلاقا منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامية. التي تغطي مناطق من المعاش والمحسوس والمتخيل واذ كان هذا التركيب اسنادا الى ما قلناه سابقا كيانا ثلاثيا هو الاخر، فما هو الشكل البنائي للعلامة باعتبارها اداة مركزية في انتاج الفكر والخروج من الذات للدخول في عالم الاشياء.

ان اول تعريف يخص به بورس العلامة هو تعريف مستوحي كما اشرنا اليه سابق، من الترابط الثلاثي بين عناصر الادراك الاساسية.

فالفكر (الذي هو من نظام الثلاثية) يستحوذ على الموجودات (هي من نظام الثنائانية) عبر الممكنات التي هي نظام (الاولانية)². وانطلاقا من هذا التوزيع، فان العلامة أو المأثول: هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيء ما بأية صفة وبأي طريقة، انه يخلق عنده علامة موازية

¹ سعيد بنكراد، سيميائيات بورس، مجلة علامات، العدد الاول 1994

² فكرة لروبير مارتى تريدها جوي ريتوري في langayes n58

او علامة اكثر تطورا. ان العلامة التي يخلقها اطلق عليها مؤولا للعلامة الاولى، وهذه العلامة تحل محل شيء يعد موضوع لها وهذا الحلول لا يستوعب مجموع مكونات الموضوع بل يتم عبر فكرة اطلق عليها احيانا عماد المأثول. يضعنا هذا التعريف امام هرم يتكون من عدة عناصر تحكمها غاية واحدة، وتتوزع بالتمثيل والتدليل وفق نفس الغاية ووفق قوانينها أي التمثيل لشيء ما يمكن ان يتم استحضاره من خلال شكل او اشكال رمزية. فالمأثول هو اداة نستعملها لتمثيل شيء اخر يطلق عليه بورس الموضوع وفق ظروف خاصة في الاحالة يوفرها المؤول باعتباره الترابط الضروري للحديث عن بناء اعلامي قادر على الاكتفاء بنفسه والتخلص من مقتضيات ال <<هنا>> وال <<الآن>> وسيكون المأثول تحديدا هو شيء يحل محل شيء اخر وسيكون الموضوع هو ما يقوم هذا المأثول بالكشف عنه عبر الاحالة عليه، ويأتي المؤول في خاتمة المطاف باعتباره هو الفكر الذي يحول التجربة الصافية المحصل عليها عبر احالة مأثول على موضوع، الى نموذج تجديدي تستعاد عبره كل التجارب المشابهة. ويمكن ان نمثل لهذا الترابط الذي يجمع بين العناصر الثلاثة من خلال الشكل التالي



وكما هو واضح من تعريف بورس للعلامة، فان المأثول مرتبط بثلاث عناصر عماد وموضوع ومؤول . ويعد ادراك كنه هذا الترابط بين أداة التمثيل وبينما يوجد خارجها عبر أداة التأويل، هو المفتاح الرئيسي لفهم نمط انتاج الدلالة اولا، وفهم اليات التوالد التأويلي الناتجة عن

تصور سيرورة تدليلية يعتبرها بورس نظريا على الاقل، غير قابلة على الانكفاء على نفسها، كما يمكن ان نتوقف عند الحدود بعينها.

وعوض ان يكون هذا الترابط مرادفا لحركة تعيينيه ممتدة لأشياء تعد نقطة نهائية لفعل العلامة: >> هذه الكلمة تدل، على هذه الواقعة هنا والان فحسب، فأنها تحول، وتتحول عبرها - الاشياء- الى علامات تقوم بها، وفق شروط الاحالة الاولى، يخلق سلسلة من الاحالات داخل الدائرة الخاصة التي تحتوي عنصر مصدر التدليل، وهكذا فكل عنصر من عناصر العلامة قابل لان يتحول الى علامة، أي انه عنصر استقطاب دلالي يشير حوله مسرات متنوعة في الاحالة والتدليل فالعالم الذي تحيل عليه العلامة عالم يشكل ويتحلل داخل نسيج السيموزين¹

¹Peirce : ecrits sur nesigence page 121

المبحث الرابع: أنواع العلامات

لقد فرق "دوسوسير" بين انواع العلامات وهي :

- (1) الايقونة: العلامة التي تحيل الى مرجع.
- (2) الاشارة: العلامة التي تحيل الى موضوع.
- (3) الرمز: <<وهو جزء من العلامة متفق على استخدامه ودلالاته>>¹

أما "ايكو" فيرى ان انواع العلامات الذي جاء بها "بورس" هي انواع مبررة الوجود وخاضعة للمنطق فمهما كان نوع العلامة نوعية او مفردة قانونية او ايقونة او رمزا او امارة او خبرا او تصديقا او حجة فإنها نتاج اثار عناصر العلامة في حد ذاتها².

اذن نستنتج ان هذه العلامات غير معزولة عن بعضها البعض، بل ان هذه العلامات تتداخل فيما بينها لتشكل نمطا جديدا للعلامات

المطلب الاول : تعريف الرمز، المؤشر والايقونة

الاشارة: <<علامة لها رابط فيزيقي مع الموضوع الذي تحيل عليه وهي حالة الاصبع الذي يشير الى موضوع ما او حالة دوارة الهواء المحدد لاتجاه الريح او الدخان كدليل على وجود النار، ويمكن ان نذهب الى حد تصنيف اسماء الاشارة المشتركة اذا كانت تستعمل من اجل الاشارة الى شيء محدد>>³

¹ عماد علي سليم الخطيب في الادب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ط1 1431 هـ 2009م، ص296

² السعيد بنكراد ، السيميائيات والتاويل (مدخل للسيميائيات ،س،بورس) ص83

³ امبيرتو ايكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ص91

الايقونة: >> هي علامة تحيل الى موضوعها وفق تشابه يستند الى تطابق خصائصها الجوهرية مع بعض الخصائص هذا الموضوع، ان العلامة تمتلك خاصيتها الايقونية، كما سيقول موريس لاحقا (1946-362) من كونها تمتلك بعض خصائص المعين (dénotation) وهكذا فان الصورة الفوتوغرافية هي علامة ايقونية وكذلك الرسم والرسم البياني، وكذلك الامر مع الصيغة المنطقية وخاصة الصورة الذهنية¹

يؤكد بيرس في مكان آخر بوضوح أن الايقونة هي صورة ذهنية: >> ان الطريقة الوحيدة لتبليغ فكرة بشكل مباشر هي ما تقدمه الايقونة (2.278.149.1 f1.trol). ان الايقونات الذهنية هي صورة بصرية تحيل عليها العلامة (2.238.9). >> ان الرمز يعادل حالة الوعي >> (2.436). وتشكل حالة الوعي هذه الفكرة يمكنها الائتلاف مع افكار اخرى لتنتج افكار باللغة والتعقيد

الرمز: >> علامة اعتباطية تستند في اعتبارها مع موضوعها في عرفها، ابرز مثال على ذلك هو العلامة اللسائية.

ولقد استعمل هذا التمييز الثلاثي في اعمال كثيرة افقدته المعنى الذي يعطيه اياه "بورس" ويعود هذا التوزيع الى كونه يستجيب لمتطلبات الحس السليم، الا اننا اذا أخضعناه للتحليل سنكتشف أنه قابل للنقد لأنه يطرح مشاكل من الصعب تجاوزها²

¹ امبيرتو ايكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ص 91

² المرجع نفسه، ص 91

المطلب الثاني: علاقة الرمز بالاشارة:

ان تداخل مفهومي الرمز والاشارة، أدى بالدارسين الى الخلط بين المصطلحين، وإذا كان حقل اللسانيات أقرب الى فرضيات العلم، فانه لم ينج هو زيفا من هذا التعميم المفهومي، فقد كان تعامل النقاد واللغويين مع مصطلح الرمز تعاملًا سطحيًا، اذ ناب عن مصطلح الاشارة في معظم بحوثهم، وقد برر صلاح فضل توظيفه للرمز نيابة عن الاشارة بقوله: يكفي أن نشير الى اننا عندما نطلق كلمة الرمز على العلامة اللغوية، فان هذا من قبيل تبسيط الاشياء، قبل ان نعد الى التطبيقات والتفريعات¹.

وهذا مسوغ مرفوض في الاعراف العلمية، لان كل مصطلح مجالًا دلاليًا مقيدًا يجب أن يلتزمه ولا يحيد عنه، فهو يدخل ضمن دائرة العلوم اللغوية، التي تشير الى الأشياء بمصطلحات محددة ودقيقة، بعيدا عن المعاني الأساسية (المعجمية).

فإذا كانت العلاقة الكائنة بين الرمز - باعتباره اشارة لغوية - ومدلوله علاقة اعتبارية أو تعسفية، فانه في حال الاصطلاح على خلاف ذلك، لان المجتمع هو الذي ربط بين الطرفين لوجود علاقة ما بينهما، وهذه العلاقة قد يكون الايحاء سببا في وجودها، وقد تكون مبررة أيضا. يرى "ارنيست كاسير" أنه ثمة فرق بين الرمز والاشارة، اذ تعتبر الاشارة جزء من علم الوجود المادي، فيحين يعتبر الرمز جزءا من عالم المعنى الانساني، والاشارة مرتبطة بالشيء الذي نشير اليه على نحو ثابت، وكل اشارة واحدة ملموسة تشير الى شيء واحد معين، أما الرمز فعام الانطباق، أي يوحي اكثر من شيء واحد، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع².

كما ان الرمز يتميز بصلاحيته للاستعمال اذ تغلب العوامل النفسية وسياق الموقف دورا هاما في تحديد دلالاته اضافة الى كونه يشمل كل انواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة

¹صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، مهرجان القراءة للجميع، مصر، 2003، ص29

² أمية حمدان: الرمزية الرومننتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981

والكناية، أما الإشارة فليست سوى دلالة واحدة لا تقبل التوزيع، ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر. مادام المجتمع قد تواضع عليها¹.

قد ذهب فرويد في شرحه لطبيعة الرمز الى حد التفريق بينه وبين الإشارة وذلك ان الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة بوضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات اشارة وليس رمز، ان الرمز أفضل طريقة للفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينقص الغموض والايحاء، ومصدر خصب من مصادر التأويل².

لأنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالعقل الانساني، فهو أداة او وسيلة لخدمة الفعل، حيث تختلف الاشارات عن الرموز اختلافا جذريا، لكون الإشارة تفهم متى استخدمت الدلالة على موضوع محدد، اما الرمز "فانه يفهم متى جعلنا تصور الفكرة التي يقدمها"³ ونظرا لكون التصورات متفاوتة ومتباينة من شخص لآخر، فان جمالية الرمز تكمن في مدى اختلاف الذي يحدثه في عقول السامعين.

وقد ذهبت اميرة حلمي الى القول بأن الرموز الغير فنية او الاشارات على حد اصطلاحها هي لغة ثقافية شأنها شان الاعداد والاسماء في حين تتميز الرموز الفنية بانها لا يمكن لا تستبدل بغيرها ويبقى المعنى والتعبير في ذلك ان العمل الفني وحده عضوية تستمد من علاقة الرمز بمدلوله علاقة عضوية لا تفرض عليه من الخارج او بالاصطناع والا تحول الرمز الفني الاصيل او العمل الفني كله على العموم الى اشارات مصطنعة والا تضعف من العمل الفني واصلته⁴ فالإشارات في دلالتها الوضعية المتعارف عليها تحيل على العالم الوجود المادي اما الرمز فمرتبط بعالم المعنى الانساني، لذلك لا يمكن ان يستبدل لان احلال لفظ اخر محله تؤدي

¹ ينظر الى مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت ط2، 1984 ص181

² معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ص261.

³ الفن والمعرفة الجميلة عند كاسير، ص160

⁴ اميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، 1972 ص50/48

بالضرورة الى تغيير وظيفته الدلالية، فالرمز دال بطبعه، فهو ذو سمة وقيمة وظيفية، كما ان الرمز الفني لا يشير الى شيء خارجه وذلك على العكس من غيره من الرموز فالوجدان الذي يعبر عن العمل الفني لا ينفصل عنه اذ أنه باطن في صميمه وليس خارجه¹.

ان ما ذهب اليه كاسبير في تفرقة بين الرمز والاشارة هو القاعدة التي استلهمها كثير من الفلاسفة الغربيين، وعلى راسهم سوزان لانجر اما الحقل البلاغي العربي فقد كثر الحديث عن علاقة الرمز بالاشارة ولعل ما قاله المصري عن الرمز والايحاء تبقي تساؤلاتنا اذ يقول عن الرمز فحواه ان يريد المتكلم اخفاء امر ما بكلامه مع ارادته افهام المخاطب ما اخفاه ويرمز له في ضمنه رمز يهتدي به الى طريق استخراج ما اخفاه من كلامه والفرق بينه وبين الوحي والاشارة ان المتكلم في باب الوحي والاشارة لا يودع كلامه شيئاً يستبدل عنه ما اخفاه، لا بطريق الرمز ولا بغيره بل يوحي مراده وحيًا خفيًا لا يكاد يعرفه الا احذق الناس فخفاء الوحي والاشارة اخفى من خفاء الرمز والايحاء والفرق بينه وبين الالغاز ان الالغاز فيه لابد فيه ما يدل على المعنى بذكر بعض اوصافه المشتركة بينه وبين غيره واسماؤه فهو اظهر من باب الرمز² وهذا الكلام يتعارض تماما مع المفاهيم المعاصرة للرمز فاذا كانت الاشارة اخفى من الرمز في الدلالة فمعنى ذلك ان الاشارة بحسب فهم "المصري" لها ليست نفسها.

الاشارة في مفهومها الاصطلاحي المتداول اليوم في حقل اللسانيات والادب فالاشارة انطلقا من معناها اللغوي تشير ان تدل وتوحي، وهي بعكس الالغاز والرمز لان الدلالة فيهما متضمنة عن طريق الايحاء.

ومن الحالات التي وردت فيها مفهوم الرمز مرادفا لمفهوم الاشارة كما جاء في القران الكريم في سورة آل عمران: <<قَالَ آيَتُكَ إِلَّا تُكَلِّمُ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا >> آل عمران)3

¹ الفن والمعرفة الجميلة عند كاسبير، ص222

² المصري (ابن ابي الاصبع) بديع القران، تج: حفتي محمد شرف، بغداد 1977

³ سورة آل عمران (41/3)

وهذا المعنى تكرر بطريقة مباشرة في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة مريم: >> فأشارت اليه<< مريم¹ أي أملت اليه، فالإشارة لا تحتل معنى الرمز في هذه الناحية الاصطلاحية، الا انها توافقه من الناحية المعجمية.

وان عدنا الى نقدنا العربي القديم فإننا نجد تداخلا كبيرا بين المفهومين، والسبب في ذلك يعود الى الترادف الحاصل بين اللفظين في المعاجم العربية القديمة.

كما اشار ايضا كل من كامل المهندس ومجدي وهبة الى الاختلاف الاصطلاحي الذي يميز الرمز عن الإشارة، فالرمز يتميز بصلاحيته للاستعمال، حيث تلعب العوامل النفسية دورا في تحديد آليته، اضافة الى سياق المواقف الذي يؤثر هذا الاخر في اكساب الرمز دلالة تستجيب لحاجة الرمز الدلالية، فهو يشمل كل انواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيه من علاقات دلالية معقدة بين الاشياء بعضها ببعض.

المطلب الثالث: تقديم امبيرتو ايكو.

يعرف امبيرتو ايكو عموما لدى الجمهور الواسع من خلال عناوين وروايات واعمال نقدية، عرض الكاتب بين صفحاتها نظريته بخصوص المتلقي، لكن هل يعلم بان هذا الجانب لا يمثل سوى قطعة ضمن مشروع السيميوطيقا عامة تتموقع تحت افق الفلسفة.

اذن يعرفه حسب القراء اساسا بفضل اصداراته الروائية مقارنة مع باقي منجزه في حين كان امبيرتو ايكو 1932-2016 مدرسا ، باحثا ، ناشرا، كاتب افتتاحيات، ناشط تلفزيونيا، صاحب نظريات ثم روايا، انتاجه المدهش عبر امتداده الى خمسين مؤلفا وكذا حملته تغطي حقلا واسعا تنطق من اللسانيات الى الفلسفة مرورا بالاستيتيقيا تحليل الاعلام والادب، وكذا تخيلات الاطفال. امبيرتو ايكو، موسوعي، مرهف الحس نحو اسئلة التداول والتلقي تؤطره دلالة الفلسفة باعتباره مجال سيميائي واسع الذي يقترح مختلف مكونات عمله.

¹ سورة مريم (29/19)

وبعد تقديمنا لامبيرتو ايكو يقودنا هذا الى الفصل التطبيقي لإسقاط منظور ايكو للعلامة على الرواية "سلطانات الرمل" موضوع بحثنا.

الفصل الثاني

رواية سلطانات الرمل نموذجا تطبيقيا لموضوع البحث.

المبحث الاول: بنية العمل السردي الروائي وفق منظور امبيرتو ايكو للعلامة.

المطلب الاول: ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها.

المطلب الثاني: الحوافز التي تتحكم في العلاقات بين الشخصيات بمنطق الترابط بين الأفعال.

المطلب الثالث: الشخصيات والعلاقات فيما بينها.

المبحث الثاني: تحليل نص من رواية سلطانات الرمل.

المطلب الأول: العنوان والعلامة الدلالية له.

المطلب الثاني: نص عينة من الرواية.

المطلب الثالث: تحليل شخصيات الرواية وعناصرها.

المبحث الثالث: صدى الرواية نقديا.

المطلب الأول: بعض أقوال الروائية عن روايتها.

المطلب الثاني: آراء وتساؤلات بعض النقاد.

المبحث الأول: بنية العمل السردى الروائى وفق منظور إيكو للعلامة.

إن البحث المنهجي في بنية العمل السردى الروائى بغرض كشف العناصر المكونة لهذه البنية اقتضى التمييز نظرياً، بين العمل السردى الروائى من حيث هو حكاية وبينه من حيث هو قول او (خطاب)*.

فهو حكاية بمعنى انه يثير واقعة، أي حدثاً وقع، وأحداثاً سردية أو خيالية أو أسطورية أو دينية وقعت وبالتالي يفترض أشخاصاً يفعلون الأحداث ويختلطون، بصورهم المروية، مع الحياة الواقعية. ونحن لو أردنا أن نستعمل لغة أرسطو لقلنا إن الحكاية هي الفعل¹. والفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها وتتمو بهم، فتتشابك وتتعدد وفق منطق خاص بها. على أن المنطق الذي به تتشكل حركة نمو الفعل هو منطق ينفصل العمل الروائى، فيقسم بنيته محدداً لها نمطاً. وقيام البنية في نمطها يعني قيام الحكاية بقول أو (خطاب)، أي بصياغة لا نرى الحكاية إلا بها. أضف أن وصول الحكاية. بواسطة الكتابة (لا بواسطة الشريط السينمائي، أو شريط الرسوم المتحركة مثلاً) يستوجب راويًا يروي الحكاية، كما يستوجب وجود قارئ يقرأ ما يرويه الراوي.

¹راجع فن الشعر نقله عن اليونانية الى العربية عبدالرحمان بدوي . دار الثقافة . بيروت . ط2-1973 . ص 20-22
(*) قصدت بالعمل الروائى العمل الذي يروي بواسطته الراوي بقصد الإبهام. بفنية ما ولا. يقتصر فيه على السرد، سواء أكان هذا العمل. رواية إم قصة .

(**) نفضل اعتماد مصطلح "القول" بدل مصطلح "الخطاب" فقد رأينا أن المصطلح الأول يتضمن. دلالة المنطوق. والتعبير الحى ، في حين يسير المصطلح الثانى إلى دلالة بلاغية وصياغة جاهزة، وهو ما لا يتفق ومعنى المصطلح (discour) الأجنبى ، هذا وقد وجدنا في شرح الفرابي لكتاب (أرسطو طاليس "في العبارة") ما يدعم تفصيلنا هذا .-راجع. شرح الفرابي لكتاب أرسطو طاليس في العبارة الذي عني بنشره وقدمه له كوتش اليباسوعى وستاتلي مارو اليباسوعى ط الثانى ، دار المشرق ،بيروت ، 1971 انظر بشكل خاص ص (48-55) .

وبذلك لا تعود مجموعة من الأحداث. التي وقعت هي الأهم في العمل السردي الروائي،

أو في الرواية بل في كيفية الرواية: كيف يروي الراوي الحكاية أو الرواية؟

والسؤال عن ال كيف يحملنا على النظر الى العمل الروائي لا من حيث هو حكاية وحسب،

بل أيضا من حيث هو في الوقت نفسه قول أو خطاب. على أن النظر في العمل الروائي من

حيث هو حكاية ومن حيث هو قول لا يعني الفصل بينهما. إن الفصل بينهما. هو فصل نقيمه

فقط على المستوى النظري، ليعين الدراسة ويخولها التوضيح.

ونحن لو تأملنا قليلا في هذا الأمر. لأمكننا أن نلاحظ أن معرفتنا للحكاية لا تتأتى إلا من

خلال القول الروائي، وأن هذا القول ليس سوى صياغة الحكاية. إذن: لا وجود للحكاية إلا في

صياغ القول. ولا قولاً سردياً روائياً دون حكاية.

تتكون الحكاية كما أشرنا، من مجموعة من الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص

تربط بينهم علاقات، وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون.

على أن هذه الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط ما بينهم علاقات، وتحفزهم

حوافز، إنما هي أحداث أو أفعال تتوالى في الصياغ السردي تبعا لمنطق خاص بها يجعل وقوع

بعضها مترتبا على وقوع البعض الآخر.

أي أن ما يقع، أو ما يجري فعله، خاضع لمنطق، وإن بدى لنا أحيانا عبثيا فاقدا لكل منطق

;فالمنطق هذا خفي، يتوخى في خفائه أحيانا المظهر العبثي، أو الإيحاء بالفوضى.

وعليه فإن كانت الأفعال تتوالى وفق منطق وكان فاعلو الأفعال مرتبطين بعلاقات في ما

بينهم محفزين على نحو ما. للقيام بهذه الأفعال ... فإن دراسة العمل السردي الروائي من حيث

هو حكاية تعني في الواقع دراسة ما يلي:

المطلب الاول: ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها.

المطلب الثاني: الحوافز التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات وبمنطق الترابط بين الأفعال.

المطلب الثالث: الشخصيات والعلاقات فيما بينها.

وقبل الشروع في دراسة كل نقطة من هذه النقاط الثلاث على حدى نوضح الامور التالية:

ان الترابط بين أفعال الرواية هو بالنظر إلى هيكل البنية، ترابط وظيفي أي أن الأفعال تترايط فيما بينها بعلاقات وظيفية تشكل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين النصوص الروائية كما تحدد لها نمطا بنيويا يكاد يكون واحدا.

تبدأ الرواية عامة بالإخبار عن خروج شخصية من شخصياتها هي عادة الشخصية الرئيسية (البطل أو البطلة). ويكون الخروج خروجاً من البيت أو خروج عن الطاعة. أو تحرك نحو غاية... تشكل مثل هذه البداية الحلقة الأولى من حلقات السياق السردى. تتعرض الشخصية الرئيسية (البطل أو البطلة) إلى صعوبات تعيق سيرها وبالتالي وصولها إلى غاية خروجها، يشكل مثل هذا التعرض الحلقة الثانية أو الحلقة الوسطى، من حلقات الرواية الثلاث وهو ما يسمى بالعقدة وقد تتناسل هذه الحلقة، وذلك عندما تنتقل الشخصية من صعوبة إلى صعوبة وبذلك تتعدد حلقات الرواية لكن دون أن تفقد العقدة فيها

- إن تعرض فعل الخروج إلى ما يعيق وصوله إلى غايته هو بمثابة الضرورة لاستمرار الفعل السردى الروائى، أو قل إن السرد يستمر كضرورة للتغلب على ما يعيق فعل الخروج. ويحول دون تحقيق غايته، في هذا المجال تتحرك الشخصية الرئيسية وتمارس فعلها كمعاناة أو كتجربة. تكتسب بها صفة البطولة.

في الحلقة الأخيرة تتكشف الصعوبات عن حل لها وتكون نهاية هذا السرد هذا هو المسار الذي تتميز به الرواية ويشكل مسارها العام. وقانونها المشترك وهو الأيسر والأكثر وضوحاً وبالتالي الأكثر طواعية على الكشف. وفي هذا المسار تترايط الحلقات السردية محكومة بمنطق يخصها. ويبدو توالي الأفعال، على النحو الذي هو لها تواليها له طابع الضرورة.¹

- إن ترتيب هذه النقاط على النحو الذي أوردنا، إنما هو ترتيب توخينا به سياقاً للفهم نعتقد أنه الأفضل، وعليه لا شيء يمنع من يرى خلاف. ما رأيناه ان يغير في هذا الترتيب ويبدل في سياقه.

¹عبدالمطلب محمد، بلاغة السرد البنيوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1 2007
جاميل سارة: البنيوية وما بعد البنيوية، تر أحمد الشامي، المجلس الاعلى للثقافة، 2002.

-في كلامنا على الترابط بين الأفعال، سنلتزم فقط بالكلام على مسألة الترابط، أي أننا لن نتطرق للكلام عن الأفعال والأحداث. في هويتها أو طبيعتها، فقد تكون الأحداث، أو الأفعال هي ما يقع فعلاً في حياة الناس، وقد تكون مجرد خرافة، أو قد تكون مما يختلط فيه الخرافي بالواقعي، أو مما يتداخل فيه الواقعي بالرمزي والتاريخي بالأسطوري... لكن هذا لا يعنيننا. ما يعنيننا هو منطق ترابطها بغض النظر عن طبيعتها، وقد يقول قائل بأن طبيعة الفعل، أو هويته، تترك أثرها على منطق الترابط... ونقول أن لا خلاف ولا تناقض طالما سندرس منطق الترابط بين الأفعال وفي حال اعتبرنا هذا المنطق أثراً لطبيعة الفعل أو هويته فإن عملنا الذي نبهنا إلى أن حدوده والتي هي هيكل البنية. سيكون بمثابة خطوة أولى تهيئ لعمل أبعدها منها.

-في دراستنا لمنطق الترابط بين الأفعال لن نعرض لمختلف الأنماط التي يمكن أن تترابط وفقها الأفعال في السرد الروائي، بل سنكتفي بتقديم نمط واحد لا بسبب من تعدد هذه الأنماط وتتنوعها وحسب، بل أيضاً هدفنا هنا ليس البحث في أنواع هذه الأنماط. أو في أشكالها. إنما هو توضيح مسألة الترابط بالتدليل على أن الترابط محكوم بمنطق خاص به وفي اعتقادنا أن تناول نمط واحد وبسيط يكفي لتوضيح هذه النقطة للقارئ. الذي نتوجه إليه بهذه الدراسة.

-نحن في كلامنا عن بنية العمل السردية. الروائي من حيث هو حكاية (وفي ما بعد من حيث هو قول) نفضل أن لا نقصر البحث على عمل سردي روائي أو قصصي واحد نتخذه مثلاً لإيضاح مختلف نقاط البحث، ونرى أن نعدد الأمثلة ونتناول الواحد وفق ما نراه مناسباً لإيضاح كل نقطة من النقاط المذكورة، فغايتنا دراسة العمل السردية الروائي معتكفين على تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي عنوانه "سلطانات الرمال" لـ"ليليان هويان الحسن". وفق رؤية أمبيرتو إيكو للعلامة والتفصيل فيها.

المبحث الثاني: تحليل نص رواية سلطانات الرمل:

المطلب الأول : العنوان والعلامة الدلالية له

هو دال إشاري وإحالي إلى تداخل النصوص وتلاحقها وارتباطها ببعض. عبر المحاورة ويعلن كذلك عن منتج المبدع وأهدافه. الأيديولوجية والفنية، إنه إحالة تناصيه وتوضيح لما غمض من علامات وإشارات. فهو إذن النواة المتحركة التي خاط عليها المؤلف نسيج النص. إن رواية "سلطانات الرمل" تتكون من مقطع واحد تتألف بنيته من مسند. الخبر المتمثل في لفظ سلطانات المضاف إلى "الرمل" وهذا المضاف. يفيد الاختصاص أما المسند إليه وهو المبتدأ، فمحذوف لوضوحه وسهولة تقديره مثلاً: "هذه سلطانات الرمل".

والسلطانات اللاتي خصصن بهذه التسمية ينتظر منهن الامتداد في الزمن والمكان لشساعة الامتداد الذي توحى به الصحراء.

-لفظ سلطانات رمزت به الروائية "هويان الحسن" إلى حمرا وقطنة وبوران وسكرى ... وغيرهن من أطياف مستنسخة متنامية في السمات الروحية بينهن في علاقة اضطراديه في موروث زمني لامتناهي مثل الصحراء وتشارك دلالة أسمائهن في مدلولات تنصهر في بوتقة واحدة مشكلة رواية سلطانات الرمل.

المطلب الثاني : نص عينة من الرواية .

نص من الرواية¹: البعض قال إنها كانت ساحرة حرقت حافر حمار وحشي وسحقته واكتحلت به، هكذا قالوا عن سر نظرتها الذبابة، جسدها كان خالياً من الشعر مثل امرأة، بنات عمها قلن إنها صنعت خلطة من مخ أرنبه ومرارتها، تحول دون إنبات الشعر المنتوف، وحمت بشرتها البيضاء القرنفلية من النمش الذي تسببه شمس الصحراء بمرهم، قيل إنها كانت تصنعه من مرارة ذئب مختلطة بالورنس. ومن دم أفعى وزيت نبتة صحراوية، صنعت ما يجعل شعرها طويلاً وكثيفاً لا يمكن لأنثى أخرى أن تنافسها بطول جدائلها، وانتقمت لأمها التي ماتت مقهورة بسبب زوجة أبيها الثانية، بأن جعلتها تبول على بول ذئب فعقمت.

¹مصدر البحث رواية سلطانات الرمل، للروائية ليليان الحسن، منشورات ضفاف بيروت - 1435هـ - 2014م، ص 13-18

وحين هزل صقر اسمه "المختلس" كان لأبيها ،عالجته وجعلته يسمن بعد أن ألقته على يدها لحم هدهد حي غير مذبوح ولحم قنفذ منقوع بالخل، فسمن وعاد يرافق أباه في صيده ،لم تكن تحب الغزلان ولا الحبارى ولا القطا وكانت تحب الطيور الحرة وتعرف كيف تعاملها لهذا كما قيل: << كان لها سطوة على الرجال >>

أنثى تعرف كيف ترفع على وجه الجرح، تبعد وجهها عن رأسه، فأول شيء يفعله هذا الطائر حين يفتح عينيه ينظر إلى العيون ،ينظر إلى عينيك مباشرة، فضولي ونبيل، يتصفح الوجوه. ككائن حر بالمطلق يهوى العيون التي تحمل بريقا مجلوبا من تاريخ سحيق. كانت تعرف أن الرجال الحقيقيين مثل الصقور ، لا يحبون الدخان والغبار والحائط والباب والأجمة والمرأة الحائض، حين تقلع عن زيارة طير أبيها في " الربعة" كان الجميع يحزر بأنها حائض.

"حمرا" كانت رشيقة كغزالة، متنبهة كثعلبة، وشريرة كعفريتة، فخورة كملكة، الى أن تأتي اللحظة المناسبة وتعلن عن حقيقتها بغتة واقفة مثل كوبرا للجمال عند أهل الصحراء منطلق، وأكثر من شرط ،وأسرار كثيرة، لا يكفي أن يكون فاتنا لابد أن يكون جارحا أو ضاريا.... عذوبة الملامح. يجب أن تتشرب مرارة غير مفهومة، كذلك لابد للجمال أن يكون هادئا لا ينبس ببنت شفة وأن يكون حراقا بشكل ما، أيضا يريدونه مسيطرا، ويخلف الحسرة أينما حل. وتحدث الحياة في الصحراء مبسوطة مثل قماشة حرير ذهبي يفردها تاجر أمام امرأة ثرية، الصحراء المكان الذي يعطيك حرية إلى حد العصيان.

في ذلك الزمن لم تكن الطبء خرافة كما الآن ولم تكن الصحاري مشقوقة بأسفلت الطرقات أو مشوهة بأعمدة الكهرباء.

قبل سنين عديدة حين كانت الذاكرة ترسم بخطى ذئب ،كان هناك البدو أبناء الصحراء الخام، البدو لم يلعبو الشطرنج. ولا الكوتشينه ولا البلياردو... هناك لعبة واحدة فقط: القدر.

فيما السراب السيد ذو الشوارب في الصحراء يلحس كل قشدة الأرض ويحولها إلى أكاذيب رائعة الغواية،"فارس على حصان أبيض، فارس الأحلام"؛ ربما البدويات هن اللواتي نشرن هذا الحلم إلى باقي إناث الأرض ،كذلك جميعنا نعرف أن الأذن تعشق قبل العين أحيانا.

هكذا عشقت "حمرا" ابنة شيخ عشيرة "طي" "أحمد بيك الأبوريشة" أمير قبيله "الموالي" واحدا من أشهر محاربي الصحراء. في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

أحمد كان قد لقب ب"البيك" توددا من "باشا" حلب. لخاطر ضمان سير القوافل بين الشام والعراق وتأمينها من تعدي القبائل، كان يتقاضى مبلغا سنويا من والي حلب لقاء حماية قراها من طغيان العشائر الأخرى، ولقاء ذلك أخذ أيضا بضعة قرى إقطاعا له...

كانت "حمرا" جميلة وذكية، أيضا خطرا صافيا يمشي على قدمين، ومثلها فعلت "سعدا ابنة الزناتي خليفة" يوم عشقت عدو أبيها، مرعي ابن الأمير "حسن" امير بني هلال. وقعت حمرا بغرام "البيك" وأنجزت رسم فارسها على الرمل، فيما الشعراء الجوالون يتناقلون سيرته ومآثره والسراب يمر محملا بالأحلام ببراءة عابر سبيل.

مع أحد أولئك الشعراء أرسلت "حمرا" في طلبه دون أن يرف لها جفن، ضد القدر" ضد المنطق، لا فرق يهم، كانت تريده بكل ما أوتيت من شغف ومكر وثبات أعصاب .

وعلى الدروب المتيقظة، التي أثثها الامتداد مشت "حمرا" وفي عينيها نظرة عميقة واسعة، كصياد أرسل صقره. يجلب له الطريدة بعد أن يفقأ عينها.

صبرت "حمرا" جفاف انتظارها تحت شمس غرامها الساطعة هناك.. فقط الصبر الشيء المتاح، ولا بد من إتقانه لحد أن يكون "صبرا جميلا".

كان على حامل رسالة "حمرا". الشفهية إلى "أحمد بيك" أن يعبر تلك المسافة المنزرعة بالقبائل المتحاربة، نزولا من الشمال حيث قبيلتي "طي" و"شمر" إلى الجنوب حيث يخترق خط التلغراف أعالي الفرات واصلا بغداد، نصبته الحكومة التركية خصيصا لمراقبة قبيلة "العنزة" وعليه أن يجتاز المراكز العسكرية التي بناها الأتراك على بقايا الثكنات الرومانية التي أنشأها الروم في

بلاد النهرين لمراقبة البدو، قصفته حمرا برسالة حبها وبادلها الفتنة عن بعد، وجهاز "أحمد بيك الإبوريشة" أربعين فارساً يعدون وراءه في أشهر رحلة عرفتها البادية لجلب عروس.

-يقال أنه وضع شرطاً لمن يرافقه من الرجال أن يكون لذقنه شعر يقف فيه المشط، وكان القصد بذلك أن يضمنهم من المقاتلين الناضجين، لكن فتاً يافعا من القبيلة كان يرغب بأن يكون ضمن رجال تلك الغزوة ولم تكن لحيته قد نبتت بعد، فكان أن غرز أسنان المشط بلحم إحدى وجنتيه، ووقف بين يدي "أحمد بيك". بوجنته الدامية يريد الذهاب وكان له ما أراد.

لم يكن سهلاً انتزاع ابنة باشا عشيرة "طي" التي كانت تعيش مترحلة من الخابور إلى ما وراء دجلة وصولاً إلى جبل حميرين، وكانت في وقت سابق مكلفة بحماية الطريق من ماردين إلى الموصل وفرضت رسوم مرور على المسافرين بأراضيها، وشغل مشايخها منصب "بيك سنجار" تقدم قبيلة "شمر" شق قبيلة "طي" التي تنقسم إلى مجموعتين جزء اقتصر وجوده على القبيلة الأصلية حول سنجار وجزء أصبح في ضواحي أربيل. في الجانب الآخر في دجلة وحمرا كانت من الجزء الأول الذي يمضي الصيف بين خط سكة الحديد وأرض الجعجغ وصولاً إلى جدول "دمير قابو"، والشتاء عند أقدام جبل سنجار، تتوزع مراعيهم شرق وجنوب شرقي نصيبين وهناك كانت "حمرا" تنتظر.

في عز الظهيرة غزا قومها، وبلغ منزل أبيها المرفوع على أحد عشر عموداً، كل عبيد أبيها قتلهم البيك وجندل واحداً من أشقائها. وعقيد حزب قومها، وأخذ حمرا معه مكرساً بذلك حقيقة أن الحب كلمة مكتوبة على أسلحة المحاربين وتيجان الملوك وعلى روائع سرديات الزمن وعلى كل أشكال الحياة المتألقة، يوجد للحب أثر من دم.

كانت يومها ترتدي الجوخ الأحمر، وكان الوقت ربيعاً، من ذلك النوع الذي يسميه البدو "ربيع الطفحة" حين لا يتوافر مرعى خصب في المنخفضات وحدها بل يملأ المنحدرات والشعاب وتفعلها الأرض وترتجف من الوريد إلى الوريد، وتبزغ شقائق النعمان. لتظهر شحوب الوادي وعزلة لونها الغباري المظلل وتقول لكل عابر: اقرأني قبل أن أتلاشى ويهيم جنوني الأحمر على أجنحة الريح، أحفظني مطرزة مخيطة بهذب عينيك مثل ومضات نار أصيلة.

كما أرادت "حمرا" جاء "البيك" على فرسه البيضاء الشهيرة ليختطفها وسط الدماء والدموع ونحيب الأمهات. اللواتي تكلتهن حمرا بسبب خفة قلب.

تحت أنظار القدر والعشيرة غادرت "حمرا" مع فارسها ومنذ ذلك اليوم أصبح اسمها "حمراء الموت". في تلك الليلة بالذات ألقى "أحمد بيك" سلاحه ليتفرغ للحب...¹.

المطلب الثالث: تحليل شخصيات الرواية وعناصرها.

يمكننا بعد قراءة رواية "سلطانات الرمل" أن نرصد مجموعة من الأفعال تتوالى وتتنظم، تبعا لسياقها في الرواية على النحو التالي:

- وصف البادية وأفعال الصحراء المميزة لها.
- بيان خريطة أعراف النظام القبلي وتوزع القبائل فيه.
- تأثير الحكم التركي على ملامح الصحراء وامتداد أثره على أعراف وعادات المجتمع الصحراوي البدوي.
- قبيلة حمرا موقعها وإثرها بين القبائل.
- العداوات المنتشرة بين القبائل البدوية وقصص الثأر اللامتناهية.
- حمرا تغرم بعدو أبيها وقبيلتها.
- ظفر حمرا بحبها الذي أحرق قبيلتها ووسمها بلقب "حمراء الموت".
- غيرة النساء من "حمراء الموت" ونصب المكائد لها.
- دهاء وحنكة "حمراء الموت" رغم فجاعة الموت التي دمرت حبها وكتبت عليها الرحيل.
- هروب "حمرا" وهيامها في الصحراء.
- زواجها من "طراد" وإنجابها "لقطنة" التي نشرت قصتها . وتكررت عجلة التاريخ معها.
- "لقطنة" نسخة مطورة ومحدثة من "حمراء الموت" غير انها كانت أكثر حذا ورصانة منها.
- زواجها من "طراد بن زين شيخ القبيلة".

¹(مصدر البحث: رواية سلطانات الرمل "هويان الحسن"، منشورات ضفاف بيروت. 1435هـ-2014م ص18/13

- جلب الدمار والحرب على قبيلتها فقد قرعت الحرب في ليلة دخلتها حين عوت الذئاب وجاوبتها الكلاب.¹
- موت زوجها بالحرب وخروجها هائمة على وجهها في الصحراء.
- مارية: مدللة والدها وأشقاؤها زفت لعقيد حرب قبيلتها وواحد من أبناء عمومتها "رديني أبو الدندول".
- عشقها ل"جدعان" شيخ عشيرة من عشائر "العنزة" الذي كانت تجمعها صداقة قوية وعهد أخوة مع "رديني".
- اشعال فتيل الفتن والغيرة بين الصديقين الأخويين بسبب "المارية".
- قيام الحرب بين القبيلتين.
- زفت "المارية" إلى جدعان وعم الهدوء بين القبيلتين ورديني يكظم غيظه وحزنه وندمه على ما كان منه.
- طقوس الحرب والثأر تسدل سرايبها على سماء الصحراء الواسعة.
- إنجاب "المارية" من "الرديني" وأسمته "دندل" ليكون شوكة وغصة في حلق جدعان. الذي كفه ورياه على مضض كي ينتقم من الأخ والصديق يوماً.
- على هذه الشاكلة تتوالى قصص النساء البدويات مع الغرام والحرب وكان حبهن لا ينمو ولا يزهر الأشلاء والدموع ونواح التكالى.
- لوحة فنية وجمالية لمفاتيح الصحراء وطقوسها وعادات قبائلها.
- معاني ورمزية الحياة في البادية . ولغتها الخرصاء حروف المتفجرة بالمعاني.
- قبائل الشام. وقصص البدو والثأر لوحة من التراجيديا. وسمفونية من الحزن والفرح، تعزف على رمال الصحراء مخلدة مرورها بها وأشيء بسر بهجتها.

¹العلا رشا : ثقافة النسق (قراءة في السرد النسوي المعاصر) المجلس الاعلى تر ندى حداد، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2008

- نلاحظ أن الأفعال في كل الرواية تشكل حلقات من التأزم ثم بداية الحل، فالحل لتتشابك من جديد، وتتوالد على وتيرة مسترسلة.

فالمقتول يتحول إلى قاتل له صفة البطل لأنه الضحية والقاتل يقتل لكنه يستحق موته لأنه شرير والبادئ بالغزو والعدوان، ثم ينتصر المظلوم على الظالم إلى حين وقد يطوي الزمن بين طيات الرمال قصة انتصار الظالم ويختم عليها قراره.

لا تسند الرواية دور البطولة إلى "الفتاة المرأة" "الانثى" وان كن النساء الشخصية المحور والمحرك لعجلة الأحداث وتأزمها.¹

يشكل هذا النمط الذي به ينهض هيكل البنية في حلقات مترابطة على هذا النحو المتداخل والمنسول واحدا من ثلاثة أنماط.² تمكن البحث النقدي الحديث الذي جعل من السرد موضوعا له، من كشفها وذلك بالعمل بشكل أساسي على بنية الرواية الشعبية، ومن ثم بالنظر في بنية العمل السردى الروائي بعامة (جانيت، وغريماس وتودروف، وأمبيرتو ايكو). ويمكننا اليوم أن نلاحظ أن بعض الأعمال الروائية الحديثة كرواية "مائه عام من العزلة" "ماركيز" استطاعت أن تستفيد من هذا النمط وترقى به إلى مستوى فني وذلك بالرجوع كما هو مرجح إلى "حكايات ألف ليلة وليلة" وربما إلى غيرها من الحكايات والروايات الشعبية مما قدم نماذج راقية لهذه الأنماط. أضف أن الكثير من روايات القرن التاسع عشر الأوربية، ومن ثمة روايات القرن العشرين العربية، بحكم تأثرها بهذه الروايات الأوربية تتمثل فيها أسس هذه الأنماط، أو قوانينها العامة. كذلك الرواية البوليسية التي غالبا ما تعتمد النمط الذي قدمناه، أي غالبا ما ينهض هيكل بنيتها بنمط الحلقات المتداخلة، المنسولة عقدها في خيط يسمح فك عقده الأخرى بانفكاك عقدة سابقة.

¹ على الرشى: ثقافة النسق (قراءة في السرد النسوي المعاصر) المجلس الأعلى ترجمة ندى حداد الأهلية للنشر والتوزيع عمان

ط 2008- 222-219

² pour lire le récit J.L Dumortier FR. PLaromet Ed : j.puculot, Paris. Gemblouse 1980 Ed :

ADchoecis 191980198

مع هذا النمط من الترابط يبقى بإمكان الراوي متابعة السرد إلى مالا نهاية، وذلك بإضافة عقدة جديدة إلى بقية العقد السابقة، لكن على الراوي في مثل هذه الحال أن يتنبه إلى ضرورة ربط العقد ببعضها البعض بحيث تكون قابلة للانفكاك بمجرد فك آخر عقدة منها.

***الحوافز:** لقد رأى تودوروف وآيزر وأمبرتو إيكو. في قراءة شاملة لتحليل الثلاثة:

أن العلاقات. القائمة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال السردية الروائية ومعالجها للدال والرمز والإشارة والأيقونة... وغيرها من نظم التواصل. قد أمكن اختزالها بعد تلخيص شامل لما تقدم في ثلاثة حوافز هي :

1_ الرغبة وشكلها الأبرز وهو الحب.

2_ التواصل: ويجد شكل تحققه في الإسرار بمكونات النفس إلى صديق مغلقة بالرمز تارة أو الإشارة أو العلامة أو الأيقونة ...

3_ المشاركة: وشكل تحققها هو المساعدة.

هذه الحوافز الثلاثة تدفع إلى تقارب بين الشخصيات الروائية. وهي حوافز إيجابية تقابلها ثلاثة حوافز سلبية أو ضدية هي:

1_ الكراهية: تقابل الشكل الإبر للغيرة وهو الحب.

2_ الجهر: يقابل الاسرار الذي يحققه حافز التواصل.

3_ الإعاقة: وتقابل المساعدة التي يقفها حافز المشاركة.

هذه الحوافز الثلاثة ضدية بمعنى أنها تدفع إلى البعد بين الشخصيات الروائية ونلاحظ أن الشخصيات استناداً إلى هذه الحوافز سواء أكانت الإيجابية أو الضدية السلبية تتحرك وتنشط اقتراباً وبعداً.

ويمكننا أن نلاحظ أيضاً أن أفعال هذه الحوافز النشطة التي تقوم بها الشخصيات إنما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى، ثمة إذن من يفعل (فاعل لفعل) وثمة من يقع عليه الفعل (موضوع الفعل). وهذا ما يجعلنا نرصد مقابل كل حافز نشط حافزاً مثبطاً سكونياً.

الشخصيات :

إن للشخصيات وأسمائها وحتى ألفاظها ولغتها الحوارية دلالات وعلامة يمكن لقارئها استشراف أفق جديد لفهم النص الروائي والتفاعل معه. فإذا كان السميولوجيون يعترفون بوجود تقسيمات فرعية داخل دائرة تخصصهم (الدلالة، التركيب، التداولية). فأنا نستطيع بشكل مختصر جدا التميز بين ثلاثة أنواع من العلامات وهو ما نجده عند "أمبيرتو إيكو".

1_ العلامات التي تحيل على معطى في العالم الخارجي (طاولة، زرافة، نهر...) أو على مفهوم (بنية - قيامة - حرية) ويمكن تسمية هذه العلامات. بالعلامات المرجعية فهي تحيل على معرفة مؤسسة أو تحيل على شيء ملموس. ومدرك (دلالة قارة وثابتة). ويمكن التعرف على هذه العلامات في المعجم.¹

2_ العلامات التي تحيل على بؤرة ملفوظية إنها ذات مضمون "عائم" ولا يتجدد معناها إلا من خلال مقام خطابي ملموس (هنا والآن). من خلال فعل تاريخي. للكلام لا يتحدد إلا بتزامن مكوناته (أنا- أنت-هنا-الآن). إنها الظرفية الذاتية ل"روسل" وإشارة "أمبيرتو إيكو" و"ياكبون" وهي علامات غير محددة في المعجم.

3_ العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ قريب أو بعيد قد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل السلسلة الشفهية أو المكتوبة أو لاحقا لها. إن وظيفة هذه العلامات وظيفية ربطية اقتصادية: فهي تقلص من حجم الإرسالية ويمكن أن نطلق عليها بشكل عام "العلامات الإستذكارية" (اسم العلم ، والتعريف في بعض استعمالاته ،أغلبية الضمائر، أدوات الاستبدال المختلفة، الفعل).

إن مضمون هذه العلامات هو العائم والمتغير ولا يتحدد إلا في سياقه. الذي يوضع فيه وتشكل هذه العلامات مقولة لسانية هامة.

¹ "على حاشية الوردة" لأمبيرتو إيكو ، آليات الكتابة، تر وتقديم سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، 1982

(1.2.3) يحاكي تحليل أخذ عن: دي بوفوار، سيمون: الجنس الآخر، تر ندى حداد، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان ط1-

يعتبر "أمبيرتو إيكو" أن جوهر النص الروائي يعود إلى التصور الإبداعي الذي يجعل منه فرجة معرفية لا تنتهي، أو يحول المعرفة إلى وضعيات إنسانية ترقى على الفردي وتتجاوز اللحظة العرضية الزائلة.

وهو ما يفسر نظره "إيكو" وخلق نصوصه الإبداعية من مفاتيح تفيدها في فهم الرواية وتشرح ما استغلقت منها كما قد يوحي بذلك عنوان الكتاب "سلطانات الرمل" وهو لا يقدم أيضاً (أمبيرتو إيكو) قراءة خاصة أو تأويلاً صحيحاً ووحيداً. لإحالة الرواية بعيداً وقريباً فذلك أمر مستهجن، فالتأويل ليس من شأن المبدع. - يرى إيكو -.

فالرواية كما هو حال كل نص إبداعي آلة مولدة للتأويلات "لذا على الراوي أن يموت كي لا يشوش على مصير نصه".

إن قراءة لرواية سلطانات الرمل من زاوية نظرة أمبيرتو إيكو للعلامة تفضي بنا للقراءة التالية إسقاطاً لرؤيته ومنظوره.

الرواية كائن ينمو ويتطور مشكلاً عالماً يعج بالكائنات والأحداث والإحالات الثقافية المتنوعة الموغلة في الرمزية تارة والمنغرس في تربة واقع تاريخي بعينه تارة أخرى، ويستبعد من ذلك "أمبيرتو إيكو" رصد سيرورة الرواية من زاوية التكوين والخلق مبتعداً في الآن نفسه عن كل ما يتعلق بالتلقي، فذلك شأن آخر.

إن أمبيرتو يعتبر الرواية "واقعة كيمولوجية¹" الأساس فيها ليس للكلمات ولكن لكيفية بناء العالم وتأثيره فما يهم هو تشيد العالم أما الكلمات فتأتي فيما بعد.

ويستكشف القارئ من خلال هذه السيرورة حقائق كثيرة تكشف أن السرد تفكير بالأصابع فما تخطه الأصابع يترجم وضعيات محملة بالانفعالات من كل الألوان وسيدرك إن الفن هو الانفلات من الانفعالات الشخصية، فلا يمكن أن تكتب رواية تقتحم التاريخ بالاستناد إلى الأحقاد الصغيرة والانفعالات المصطنعة، فالطاقة الانفعالية لا يمكن أن تتحول إلى إبداع إنساني راق إلا

¹ الغدامي عبدالله: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ط3، 2006

الغدامي عبدالله: النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط1-2000

حين تتخلص من الشخصي والعرضي والاصطناعي فما يؤكد هذا النص وتؤكد نصوصه إيكون الأخرى هو أن الرواية معرفة ولكنها معرفة لا توضع بشكل مباشر على لسان شخصيات ولا يتم تداولها من خلال الحوارات أو تعاليق السارد أو أصوات أخرى إنها رؤية تخص نسيج العلاقات الإنسانية والأشياء وتخص صياغة الوضعيات ونمط تصويرها ، إنها بعبارة أخرى تجسيد فضائي وزماني للمعنى ، لا يوضح المعنى عارياً على شفاه الكائنات ولكنه يولد من خلال ما يؤثث الكون لهذا فإن المعرفة لا تلج عالم الرواية على شكل قوالب وأسماء وإحالات على كتب ونظريات. ولكنها تتسرب من خلال التعاليق على الحدث وتصوير الشيء وطريقته في رؤيته ووصفه وتداوله ،إنها المادة التي يصاغ عبرها المتخيل ويستقيم وتتحدد من خلالها العلاقات الإنسانية وتنسجم. وهو ما طبقته الروائية "هويان الحسن" في روايتها "سلطانات الرمل" حيث عمدت إلى الإيحاء والإيماء إلى ما يقف خلف الأحداث ويحيط بها ويبرزها ويمنحها المعنى مثل: دوافع اختيار هذه الفترة. التاريخية دون غيرها ويمنحها المعنى مثل: دوافع اختيار هذه الفترة التاريخية دون غيرها ،دوافع اختيار قبيلة دون غيرها ،البادية دون المدينة ،إحالات على قراءة الإمارات والعلامات الرمزية، صراع بين القبائل بين الأفكار والنظم والأعراف إلخ . وهي بذلك تبث المعرفة للقارئ في الحدث والشيء والشخصية.

لقد سعت "هويان الحسن" حسب إسقاط تصور إيكون للعلامة على روايتها كنص تطبيقي - سعت إلى حمل القارئ على إدراك حقيقة الإبداع الروائي على أنه جهد وعناء وأن المواقف تصوير للطبائع وتعبير عميق عن حالات إنسانية ،فيدرك أن الثورة كشف لحقائق الحياة التي تتوارى خلف جزئيات اليومي والمألوف . والروائي لا يشاغب ولا يشاكس ولا يكتب نصوصاً مأكرة ولكنه يكتب روايات يستذكرها التاريخ طويلاً.

تبين القارئ بعد تتبع أحداث الرواية ان سلطانات الرمل، جسدت في شخص "حمراء الموت"، وهي الشخصية الرئيسية التي تستنسخ في كل مرة لتولد بعد موتها في عناد شبيهه عناد الصحراء وتكرار اجوائها وفصولها في ركود لا متناهي.

في مصاف مقابل وتابع لهذا نجد قول امبيرتو ايكو عن العنوان والمعنى مفصلاً بنص قوله: <توصلت، بعد كتابتي لاسم الورد، بعد هائل من الرسائل كانت في مجملها تحمل تساؤلات حول دلالة البيت الشعري المكتوب باللغة اللاتينية الذي تختم به الرواية، وعن كيفية انبثاق العنوان عنه؟.>

الشارد في رأي ليس ملزماً بتقديم تأويلات عمله، والا لما كانت هناك حاجة الى كتابة رواية، فالروايات هي بالاساس آلات مولدة للتأويلات ومع ذلك. فان كل هذه الكلمات المعسولة تنتهي بنا الى حاجز لا يمكن تخطيه: يجب ان يكون للرواية عنوان ما.

والحال ان العفوان، ونحن نتأسف لذلك، هو أحد المفاتيح التأويلية. فنحن لا نستطيع ان نفلت من الايحاءات التي تشير اليها عناوين مثل: الحرب، السلم، الاحمر والاسود >> ان اكثر العناوين اثاراً لاحترام القارئ هي تلك التي يتم تكتيفها في اسم الدال على البطل "دافيد كوبرفيلد" او "ريستون كروزو" وحتى في هذه الحالة فان الاسم، العنوان يمكن ان يؤول على انه تدخل مبالغ فيه من لدن المؤلف.....<<.

ويقول ايضا: >>.. والصدفة وحدها جعلتني استقر على فتاة اسم الورد. ولقد راقني هذا العنوان، لأن الورد صورة رمزية مليئة بالدلالات "الورد هي الورد او هي وردة الصليب"، اشكرك على هذه الورود، "الحياة الوردية...." وحينها لن يكون القارئ قادراً على اختبار تأويل ما، وحتى عندما يكون بمقدوره الامساك بقراءة ما من خلال البيت الاخير، فانه يكون قد قام بعدد لا يحصى من الاختبارات.

ان العنوان يجب ان يشوش على الافكار لا ان يحولها الى قوالب مسكوكة...<<¹

¹ حاشية على اسم الورد، البات الكتابة امبيرتو ايكو تر وتقديم سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع. 1982.

المبحث الثالث : صدى الرواية نقدياً.

المطلب الأول : بعض إقوال الروائية عن روايتها.

_ >> أقول إقرأوا "سلطانات الرمل" لتدركوا حجم الجهد الهائل المعرفي والأنثروبولوجي والشعري الموجود في الرواية، ثمة أمور كثيرة جميلة أضمنها لقارئى منها اطلاعه على عالم نادر هو عالم "القصص" و"الصقارة" فقد أتيت على ذكر المعلومات بهذا الشأن لم يأت احد بها قبلي غالبيتها مستمدة من حكايا شفوية عن الصيد اختلستها من أعمامي وأخوالي وأقاربي وتفاصيل أخرى عن الرقى السحرية والتمايم والخيول أما عالم النساء فهو مثير وغالبية نساء المدن اللواتي قرأن الرواية خرجن بانطباع "المندھشات" من جرأة نساء يندر تكرارهن وتعجز كل مدن العالم عن اختراعهن.

->> ... كتبت وأنا معنية بتدوين حكايات رائعة يريد المجتمع وأدها بسبب العادات والتقاليد، استفزني الإصرار التعسفي للمجتمع القبلي بتغييب القصص التي استلهمتها في سلطانات الرمل، ربما بسبب واقعية معظم القصص التي شكلت بنيان سلطانات الرمل، رغبت بذكر الأسماء دونما تغيير، ربما هو شكل من أشكال الوفاء لتلك الشخصيات التي كانت من دمي ولحمي ذات يوم.<<

المطلب الثاني: آراء وتساؤلات بعض النقاد.

_ نجد الانثى في هذا النص تستخلص لنفسها أكبر مساحة ممكنة في السرد لإثبات كيانها، لتعكس علاقتها به. من خلال ثلاث مناطق (الإنتاج _ الموضوع _ التلقي) مترابطة بحسب ما يقتضيه المنطق.

فنحن نواجه نسقا موازيا للمنتجة المتمردة، التي يتسلل تمردها إلى خطوط سردها، إذ نلاحظ أن حضور الأنثى كان رئيسيا في النص، لتستغرق النسوية هذه الرواية بداية ونهاية، إذ إن المنتجة انثى والموضوع أنثوي في جملة ابتدء بعنبرته الأولى (العنوان الخارجي). والذي يوحي بأننا سندخل نصا يذوب فيه "فن الرواية" مع "فن السيرة الذاتية" لإنات تم نقلهن من هامش طال زمن المكوث فيه إلى متن حرم عليهن ولوجه منذ زمن، لتمنهن الكاتبة صفة لطالما بقيت حكرا

على الرجل العربي لمدة طويلة وهي السلطنة. والمتابع تردّد العنوان الخارجي في المتن الداخلي، يرى أنّ السلطانات. هنّ عشر نساء عنون السرد معظم فصوله بأسمائهنّ ، أما الفصول الأخرى إذا ما ذكر الرجل فيها كان ذكره هذا مرتبطاً بذكر هؤلاء النساء مثل (سكرى ، طراد) أو (نسل السلطانات) باستثناء شخصية (جرجس)، الشخصية الذكورية الوحيدة التي رفعا السرد عنواناً داخلياً إلى جانب السلطانات ، فقد وجدته الروائية مثلاً (للذكر الصالح) الذي كان عوناً للأنثى في نيل حريتها، عندما احتضن "عناقاً" ضحية القهر المجتمعيّ، وعلمها الكتابة والتمريض وحبّ الحياة، لذلك لجأ السرد إلى إعلائه على غيره.

وما بعد العنوان، وقبل دخول عوالم السرد وفضاءاته، يطالعنا إهداء الكاتبة. الموجه إلى (شمّ الأنوف من الطراز الأوّل) ([6]). ليرسم لنا الإهداء مع العنوان، ونحن لم نبدأ قراءة الرواية بعد، صورة نسوة ملامحهنّ مرسومة بالكبرياء والعز إذ يتردد الإهداء لاحقاً في المتن الداخلي، من خلال تكرار مفردة (أنف) واحداً وعشرين مرة، لتفقت كلمة أنف من مدلولها البيولوجي وتتوسع دلالاتها لتعبير عن عظمة وجاه ونفوذ جماعات سكنت باديتنا ، وتفردت بثقافه أعلنت من شأنها نساءها -بالنسبة إلى ذلك العصر- "فهم قوم مصنوعون من الأنوف". ([7]) شعروا بالضميم حينما قالت لهم المدينة: "لا داعي لأن تكون مشرببّ الأنف، لقد ولى زمن (شمّ الأنوف). من الطراز الأوّل)" نهائياً. ([8])، وصارت الأنوف من الآن فصاعداً موجودة فقط لتدنس بما لا يعينها، ولتلمي الأرقام ما يجب أن تتضمّن التقارير الأمنية ([9]). كما أصبح العالم يوحد الأنوف بخيط ومقص وبقطبة وقطبتين تخرج أنفاً جديداً، أنفاً محايداً ([10]).

لكن القارئ للرواية لا يراها كغيرها من الروايات، كما هي حال الأنوف فقد استطاعت الكاتبة أن تتخّم هذا النص بالأنثروبولوجيا والتاريخ والسياسة والثقافة ، راسمة وقائعه وأحداثه على طرق الصحراء، إلا أن المخيال السرديّ قد نجح في خطفها صوب فضاءات متغيرة (كبيروت ودمشق). لتشهد صراعاً خفيفاً بين البادية والمدينة من جانب وبين الثقافة والفحولية والنسق الأنثوي المهمّش من جانب آخر ، ليكون الصراع الأخير قد أفضى إلى شطر الواقع إلى (متنٍ و هامشٍ) والذي احتل فيه الذكر المتن ودفع بالأنثى إلى هامشٍ لا تطيق المكوث فيه ،مما جعلها تقرر إلغاءه من

الثنائية التي ينتمي إليها السرد لتعديل هذه الثنائية، ونقل الأنثى من الهامش إلى المتن وذلك كتعبير عن رغبة السرد في الخلاص من سلطة الذكر والاستحواذ على هذه السلطة وقد بدأ بما يلي :

1 تمرد الأنثى ضد السلطة الذكورية والمتمثلة -غالبا- بالأب والزوج. إذ آمنت الأنثى أن حريتها أعلى ما تملكه، ولنيلها عليها تخطي جميع الحواجز والأعراف المجتمعية التي تحاصرها، من دون أن تأبه للمصير الذي سيواجهها "فالذاكرة البدوية حافلة بقصص النساء اللواتي أكلتهن" الوحوش بسبب نوبة كبرياء، إثر مشادة مع الزوج، يأنفنّ النوم لليلة واحدة على ضيمّ ودلّ وتكون النتيجة موت بين برائين البرية ([11])¹.

2 تشويه الذكر: وهي تقنية نسوية، يثبت التمرد النسوي من خلال حضورها، إذ تعتمد تقديم الأنثى دفقة تشويهيّة للذكر، من خلال إظهار ممارساته العدوانية ضد المرأة، فلقد أعطى الرجل نفسه سلطات تتجاوز الشرع والعرف والقانون، فالقانون الذي يسير وفقه هو قانون ذاتي -بالغالب- نابع من جبروته الذي يبيح له التحكم في حياة الآخر لاسيما الأنثى.

إذ يسرد المتن حكايات نساء قتلنّ أو واجهنّ الموت على يد رجال عائلتهنّ "فالسلطانة النورية" قتلت على يد إختها بداعي الشرف، و(مير) واجهت الموت المتمثل بسكاكين إختها، عندما هربت بعيدا رافضة الزواج من الرجل الذي أحضرته لها زوجة أبيها، و(فكري) إغتصبت من قبل ابن زوجها، و(منوى) كادت تقتل بيد أبيها حينما امتنعت عن الزواج من رجل أرادها لها، أما "عنقا" فلقد ضربها زوجها مرارا وتكرارا، حتى أنها أجهضت مرتين من جراء الضرب المبرح، في حين سبقت ممارسات زوج (إبريز) السادية غيرها في التسلط العدواني على الغير إذ لم تستوعب الأساليب الغربية التي بدأ يمارسها معها في الفراش، وراح يجبرها قبل أن يضاجعها على تغطيس نصفها الأسفل في ماء ممزوج بمحلول يدفع عضلة رحمها إلى التقلص، هو يتلذذّ وهي تتألم. ([12]) ، وتبعا لذلك يكون استحضار النص للظواهر السلبية في الذكر، إجراء تمهيديا لإعلاء الأنوثة على الذكورة، ومن ثمّ السعي لاستحواذ السلطة.

¹ أنظر تحليل:

علا الرشا: ثقافة النسق (قراءة في السرد النسوي المعاصر) المجلس الأعلى تر: ندى حداد، للنشر والتوزيع عمان ط1-2008

3 تغيب الذكر بالموت : لقد قاد تمرد الأنثى على الذكورة ورفضها لها إلى محاولة تغيبها في السرد، ربما ذلك رد فعل مضاد للثقافة التي جعلت المتن مخصصا للذكر، بينما نقلت الأنثى إلى الهامش. وكان الهدف من هذا التغيب هو نقل الذكر لا إلى الهامش فقط، بل إلى هامش الهامش، إلى عالم الموت أحيانا، لتستأثر هي وحدها بالحاضر والمستقبل. فمعظم الذكور - الشخصيات الرئيسية أو الثانوية، أو حتى من ناب عنهم كلمة رجال أو عشيرة - قد أميتوا وهم في مقتبل العمر، في حين غيب بعضهم بالسفر الذي يعتبر أحد أسماء الموت في التراث الصوفي.

والملفت أيضا إن تغيب الذكر لم يكن بفعل القدر أو المرض. بل حدث بفعل الأنثى التي أقصت كل ذكر توترت علاقتها به، (فمعزز) أقدمت على قتل زوجها وابنه بدافع الغيرة من ضررتها (بوران) ،في حين لقي الكثير من الرجال مصرعهم أثناء حرب عبثية شنت "منشان عيون قطنة" ([13])، ومن أجل "حمرا" عندما غزا "أحمد بيك الأبوريشة" قبيلتها، حيث "أن كل عبيد أبيها قتلهم البيك وجندل واحدا من أشقائها وعقيد حرب قومها، وأخذ "حمرا" معه. مكرسا بذلك حقيقة أن الحبّ كلمة مكتوبة على أسلحة المحاربين وتيجان الملوك وعلى روائع سرديات الزمن ،وعلى كل أشكال الحياة. المتألفة ،يوجد للحبّ أثر من دمّ ([14]) .

أما (إبريز) فكانت السبب الرئيسي في مقتل (عمر) في حين كانت (سكرى) هي الدافع الذي انتحر (عاشق) من أجله.

فهذا الشكل من أشكال التخلص من الذكورة، هو ظاهرة ملفتة في السرد النسوي -عموما- يمكن أن نطلق عليها تسمية (السرد العنكبوتي)، نسبة إلى فعل أنثى العنكبوت التي تقتل ذكرها بعد أن ينهي تلقيحها، إذ تتسج الأنثى حول الذكر خيوطها لتمتص حاجاتها منه، وعندما تنتهي مهمته تعمد إلى التخلص منه ومن سلطته تدريجيا سواء بتشويبه داخليا أو خارجيا أو بإلحاق الضرر والعجز به، وإن لم ينفذ ذلك تسعى إلى قتله لتمتلك هي هذه السلطة كبديل عنه، معوضه ما فاتها في مرحلة التهميش ([15])

3_ سلطوية الأنثى: أخذت الأنثى المتمردة تبحث عن حقوقها الاجتماعية التي استأثر بها الذكر، تعويضاً من السرد للأنثى عن المرحلة الزمنية الطويلة التي كانت فيها زمام المبادرة والسيادة من نصيب الذكر وحده وقد تجلت سلطوية الأنثى في النص في عدة نقاط نذكر منها :

* رسائل الحب: وصلت أشهر رسالة حبّ في تاريخ البدو: قصفته (حمرا) برسالة حبها وبادلها الفتنة عن بعد وجهاز "أحمد بيك الأبوريشة" أربعين فارساً يعدون وراءه في أشهر رحلة عرفتها البادية لجلب عروس ([16])، فلا العادات ولا الدماء التي هدرت من أجل ذلك، أوقفت حمرا عن مراسلة أحمد بيك، لتحذو المراية حذو أمّها أيضاً، إذ لم تقبل (مراية) الإهانة وعادت إلى ذويها، وطلبت من شقيقها الأمير (الذبلان)..... أن يطلقها في الحال من "رديني" الذي شكّ بإخلاصها له، ولتعاقبه أكثر أرسلت وراء (جدعان) ليتقدم لها وكان لها ما أرادت ([17]).

* منح السرد الأنثى حرية الزواج ممن ترغب به وحق الطلاق متى تشاء، فمَنوى تركت زوجها، وطلّقت لتتزوج بابن عمها الذي طالما أحبته كذلك سكرى الأولى والثانية، ومارية، وقطنة، وعنقا، وإبريز كلهنّ تركنّ أزواجهنّ ولحقن بالرجل الذي أحببته كما أنّ الأنثى سمحت لنفسها بتعدد العلاقات داخل الإطار الشرعي (الزواج) وخارجه إرضاء لرغبات الجسد، وكان ذلك رد فعل على ظاهرة تعدد الزوجات، فالسلطانة المغنية و"فكرى" تعلمتا كيف ترضيان جسديهما فلا تبخلا عليه بشيء كل تلك اللحظات الهاربة بالجسد من سطوة الرقابة المجتمعية، رسمتها "هويان الحسن" بلغة شعرية مكثفة جمالية، فربطت بين الجسد والنبات والشجر والمطر، كتعبير عن شدة الانفعال، وقوة الإحساس بالتجربة، والترابط الدلالي بين الجسد وهذه الأشياء الحيّة، التي ترينا حقيقة الحياة والذات العاشقة "كابلاية" شقية تتسلق جسد الشجرة، تنمو، تحيط بالشجرة، تتسلق عليها بكل ما أوتيت من حيّل الالتفاف والدوران، هكذا كانت (سكرى) مع جسد (طراد)، هو كان بارعا بالانهمار، كالمطر، بدأت حركاته مثل حبكة رواية مرتبة ومفهومة، وكل أنحاء جسدها التي بلغت يديه أصبحت أكثر جمالا ([18]).

أما في صياغ استحواذ الأنثى على السلطة الذكورية، ظهر نموذج الأنثى المنتقمة في السرد، والتي تأخذ حقها بيدها، وحق الرجل أيضا إذا لزم الأمر، كشكل من أشكال الرفض للوصاية الذكورية، عليها وقلب الوصاية من الذكر إلى الأنثى (فمارية) تأثرت لأخيها المغدور غير آبهة

بقرارات كبار الرجال في العشائر، ولا بأهوال الحرب التي قد تشتعل بسبب انتقامها كما تأرت حمرا لأمها من قاتلتها.

لتكون هذه السلطة التي امتلكتها الأنثى بعد التهميش، ذات وقائع تدميرية، تأجج حرباً ضروساً في مواضع شتى من الرواية، الكثير من الأمهات ممن تكلتهن (حمرا) بسبب خفة قلب، لذلك سميت (حمراء الموت) [19]، وكثير هم الذين مات آبائهم وإخوتهم (منشان عيون قطنة) عندما التهبت فتوتها البهية، وروت الصحراء بدماء من تدمر حتى حدائق بغداد [20]. هذا الدم الذي سال بسبب بعض السلطانات، اختار لهن المخيال السردى لونه القاني لتتزين به، كانعكاس لنا عن عمق الخراب النفسي المتولد من الرغبة في الثأر من المحيط، ومن الماضي بشكل عام، أنا هي الحرمة (حمرا) حرمة الدماء، انظرن كم هي فاتنة [21].

وما يلفت الانتباه أيضاً أن السرد، عمد أيضاً إلى التخلص من بعض شخصياته النسوية بطريقة غريبة، فلقد ماتت (حمرا) بداء غامض وقطنة اختفت وراء تلال الرمال، و"منوى" توفيت اثر مرض خبيث اصاب حنجرتها و "معزز" توفيت وهي في طريقها للحج قبل وصولها للديار المقدسة، و"إبريز" بفرافها "عمر" فارقت الحياة، وكأن ذلك كله قد أتى عقاباً من الثقافة لهن، على الواقع التدميري الذي تسبب به، وهن يسرن بحرية في طريق الحب.

فالسطة التي منحت للأنثى بطاقتها التدميرية منحت لها أيضاً بطاقتها البنائية، فكما اشعلت الانثى الحروب، أطفأتها أيضاً. "قثمة معادلة تقول: الحسنات يشعلن الحروب ويكن سبباً في السلام [22]. فما حاصرها زمناً طويلاً هو الآن بين يديها، وما منعها من إنتاج نص يعبر عنها وعن تطلعاتها هو الآن ممنوع من المشاركة في سردها.

4_ دفع الرجل بالاعتراف بتفوق الانثى من خلال الوقائع في النص: فهذه الرواية مثال للنص النسوي الذي امتلكته الانثى بجميع جوانبه تاركة بعض شخصياتها الذكورية تساهم في إنتاج سردها بقدر محدود لا ينتقص من حقها في إنتاجه، فالفسحة السردية الضئيلة التي منحتها للذكر تعادل ما منحها إياه قبلاً في نصوصه التي لم تتصفها البتة.

كما أنها وإن بدت مجالاً يعبر فيها الذكر عن كينونته، إلى أنها في الحقيقة تصب في مصلحة الأنوثة، إذ تقوده فيها للاعتراف بتفوق الانثى، هذا ما لاحظناه في حديث الامير (محمود)

الذي أقر فيه بأن: "اناث الجوارح مثل نساءنا أدهى منا نحن الرجال" ([23])، لتترك الكاتبة (الطراد)، "عرب الذكورية" ([24]). مهمة تسجيل وتوثيق تاريخ السلطانات، كتصريح بإعلاء الأنوثة إذ كتب الحوادث كلها معتمداً على تقنية الاسترجاع، التي تعود بنا الى الماضي، وان كانت العودة اليه غير محققة واقعياً ، فإن المقصود هنا هي (الاستعادة السردية) التي تسكن المخيلة والتي تخرج في بنية صياغية تعتمد على الفعل الماضي المشحون بذكرات نساء قد ربط بينهن قانون الوراثة، والذي كان معدلاً ثقافياً، إذ عدلته بعض الاناث (الحفيدات) استكمالاً لتمرد الامهات والجدات الخارجات عن كل القوانين التي حددت علاقتهن مع انفسهن ومع الرجل، فهي لم تعد مقتنعة بدورها التقليدي القديم الذي أعطاها إياه المجتمع وعليها أن تظهر ابداعها وقدراتها على قيادة الكثير من الاعمال رافضة وصاية الرجل ودوره كعائل وحيد لها

5_ منح الانثى حق القراءة والتعلم والقدرة على التنبؤ بالمستقبل: فلقد أخذ هذا التمرد شكلاً جديداً حينما تعلمت (عنقا) القراءة وخطت أول عبارة استطاعت قراءتها، وهي: "تعرفون الحق، والحق يحرركم" ([25])، فالحق هنا هو المعرفة والعلم وهو مفرد حقوق، أي أن العلم واحد من الكثير من الأشياء التي يجب على الأنثى ان تمتلكها، حتى تمتلك حريتها، وهذا الحق مقدس يستمد قدسيته هذه بكون العبارة هي اية مقدسة مأخوذة من إنجيل " يوحنا" يقدر الحرية فيها ويقدر طريق الوصول اليها.

إضافة الى القراءة، منح السرد (عنقا) ما يميزها أيضاً، وهو القدرة على التنبؤ ورؤية المستقبل، والتي بها دفعت بالأحداث للابتعاد عن الخطية في الزمن، وجعلت القارئ يتعرف على بعض الوقائع قبل حدوثها، كتلك التي حدثت عندما أتى "حازم بيك" لخطبة "سكرى" من أهلها للمرة الثانية، "رفضوا، تحديداً بعد أن استخدمت أمها(عنقا - شمس) ملكاتها التنبؤية ، لمحت أفعى حمراء تدخل غارها، ورأت أن "الببيك" سيكون سبباً في موت ابنتها ([26]) وبالفعل صدقت النبوءة.

6_ التفوق الكمي والكيفي للأنثى: لقد شكلت أسماء العلم طقساً من طقوس النص، فالشخصيات كثيرة من ناحية، ولها أهدافها الاجتماعية من ناحية أخرى، فجاءت الاسماء مبهمه في دلالتها

الإشارية ومؤثرة فيما يخص أعلام النساء، حتى إن بعضهن قد حملت أكثر من اسم (فشمس) هي ذاتها (عنقا) و (ليز) و (ملكشاه) هي (سكرى).

ففي رأي أهل الصحراء على الأسماء أن تشبههم، أن تكون مثلهم. ولأسماء لديهم شروط، وظاهرة قلب الاسماء أو تعديلها أو تغييرها ليست موجودة الا عندهم ([27])، "فهم مباشرون وصريحون عندما يختارون أسماء الإناث: فهدة، زبدة، نجمة، فضة، زينة، ثريا... ([28]). لتستغل النصية ذلك وتستعين بطقس الأعلام في سعيها لتعديل الواقع الذكوري وإعلاء الأنوثة على حسابه من خلال التفوق الكمي لصالح الأنثى، لعل هذا التفوق الكمي يغدو تفوقاً كيفياً في الواقع.

هكذا كان السرد في "سلطانات الرمل" معنياً بإنتاج التمرد أكثر من عنايته بإنتاج أي شيء آخر، حاملاً إياه بعيداً عن الثوابت الثقافية التي انتهكت الفرد - لاسيما الأنثى - وقد أمتد هذا التمرد إلى الشكل الفني، فلقد حثته الكاتبة لتستوعب الرواية أكبر عدد ممكن من الشخصيات، ولتتعمق في الأحداث في اضيق مساحة سردية ممكنة إذ تم التحديث من خلال عبور النوعية في السرد، الواضحة أولاً في الدفقات الشعرية التي تجعل المتلقي يقف عند الدوال لكشف دلالاتها الكثيفة، ثم ثانياً في المجموعة القصصية التي تتكامل فيما بينها، وتجتمع بخيوط تحفظ لها نصيتها الروائية، ليكون هذا التحديث تعبيراً عن أن الأنثى أصبحت تمتلك جميع الفضاءات الأدبية للتعبير والبوح، وتستطيع تطوير هذه الفضاءات والتمرد على قوالبها المحفوظة.

كما نجد عملية القص قد اختلط فيها الماضي بالحاضر وتداخل الواقع فيها بالخيال، من خلال الإسترجاعات و الإبطاءات والإستباقات التي خرقت التراتبية الزمنية للسرد، إضافة إلى خضوعها للدفق الشعوري الغنائي والانفعالات وتوارد الخواطر، لتتجاوز الشعرية الشخوص، والزمن والمكان الذي نراه مصبوغاً بقدر من الذاتية على خلاف ما اتسم به عموماً بالموضوعية.

لقد تكلمت الكاتبة بجرأة عن كل شيء فاستحضرت السياسة بقوة في ثنايا الرواية، ذلك الغمار الذي حرم على المرأة خوضه لسنوات طويلة والذي اشتغلت عنه فيما بعد بقضية المساواة، كما أن الرواية لم تكتف بهذا العالم وحده (عالم البداوة)، إنما انزاحت أيضاً إلى المدينة في أجيال

لم تترك الصحراء نهائياً، وإنما شكلت لها المدينة وجهة أخرى ، فلقد أرادت أن تقترب من عالمنا أكثر، عالم المدينة الذي هو صورة متطورة بفعل التغيير الذي أصاب الانسان عن صورة الأصل وهي البادية ، فالمكان أضحى توأم الزمان هنا، وشكلا باتحادهما الزمكانيّة، التي نظمت علاقة الماضي بالحاضر.

لكننا نرى أن الكاتبة قد ربطت تمرد الأنثى بمكان (البادية) أكثر من المدينة "المكان الذي يعطيك الحرية الى حد العصيان" ([29])، فصعوبة الحياة وقساوتها تجعل من نسائها متمرديات صبوريات على كل شيء "الا الظلم" ، ففي المدينة يمكن للرجل أن يشبه أنثاه بالفراشة، لكن في الصحراء لا يمكن ذلك ؛ الفراشة لها عادة الموت على حافة الضوء، أيضا يمكن في المدن للنساء ان يشبهن النرجس والنرجس لا ينبت في الصحراء....

هناك تغدو المرأة نبتة شيح، أشواك كثيرة، زهرة صغيرة، متممة تبرز بحذر شديد، تصبر على الفقر وصعوبة العيش والجوع لكن لا تصبر على الضيم، ولا تقبل تسوية تتعلق بكرامتها، أنفها فقط يهمها أن يظل ناهضا ([30]).

لتبدو البادية كأنثى أولى وخام، وبؤرة للأحداث التي تنطلق منها الشخوص لتعود اليها في زمن دائري، فنسل السلطانات خرج من الصحراء الى المدينة لكنه بقي يبحث في ذاته عن بادية تمنحه حرية الجدات، تلتقط الروائية من فضائها خيوط سردها لتجمعها في رؤية انفراجية، اتضحت في عبارتها الأخيرة: "لازالت شقائق النعمان تبرز في الربيع لتثير فكرنا خلال لحظة فيها مؤكسد الذاكرة، ونقرأ القادم([31])، وكأن المخيال السردى أراد أن يطرح رؤية جديدة لواقع البدو يحفظ ما خزنته الذاكرة من ثقافة وقيم وأخلاق، ويضيف لها المعارف التي تشربها (طراد) وجيله من المدينة كي يختار ما يراه مناسباً لرحلة الحياة القادمة، لعل الثقافة لا تحتفظ الا بالجميل من الأمس واليوم، وتبعد عوالم انزاحت عن المعروف، ونساء ممثلاث بالحرية والعنفوان لا نجدهن الآن، نساء لم يقبلن تَشْيُوهُنْ، ولا قمعهن، نساء جنن من التاريخ، ومن كتب المستشرقين الذين انبهروا بهن وحملوهن معهم داخل كتبهم الى الغرب.

7 مكونات الأنثى السردية في النص: "السلطانات" في النص كباقي شخصيات اية رواية تتحرك داخل أنساق الموروث الثقافي غير المنظورة، اما تخضع لها أو تتمرد عليها، مع ملاحظة ازدياد وتيرة التمرد في الكتابات النسوية التي تنتمي الى الفترة الاخيرة، وذلك مع ازدياد انفتاح الانثى على مجالات الحياة كافة ووعيها التام بمتطلباتها وحقوقها لذلك سنسعى للكشف عن هذه الأنساق التي كان لها أثر كبير في تكوين الشخصية السردية وتحديد اتجاهاتها المعرفية والفكرية والسلوكية. وبنفس التداخل الذي لاحظناه في المناطق الثلاثة سنلاحظه في التكوين الأنثوي الذي يحل في هذه المناطق ، اذ أن الانثى بتكوينها البيولوجي لا يمكن ان تنفصل عن واقعها وأنساقه الثقافية والاجتماعية التي بدورها لن توجد فعليا بدون ذات تتفاعل معها سلبا وإيجابا. فالإنسان كائن اجتماعي ثقافي يؤثر في بيئته ويتأثر بها إيجابيا، لذلك نجد الانثى السردية قد حضرت من خلال التكوين الثلاثي لها: الأنثى البيولوجية، والانثى الاجتماعية، والانثى الثقافية.

1_ الانثى البيولوجية : الكثير من النصوص الروائية قد تمحورت حول الجسد وتحولاته، وخاصة الجسد الأنثوي الذي -غالبا- يقدمه السرد النسوي بفروقه النوعية التي تضمن له التفوق على نظيره الجسد الذكوري، باعتبار أن الأنثى هي أصل الحياة وهي الخبيرة بحقيقته عند تقديمه، لأنه عندما يكون مصدر الإنتاج ذكرا، تتحول المرأة حينها الى صورة مادية يتحسسها من بعيد. ونص "سلطانات الرمل" قدم الأنثى البيولوجية من خلال عدة سياقات، متابعا إياها على مستويين هما:

أ- تقديم الجسد بطبيعته الفطرية.

ب- تقديم الجسد بحالته المصنعة الطارئة.

لقد كان لكلا المستويين اثاره النفسية المنعكسة سلبا او ايجابا، واذ كان الاثر السلبي يصاحب الجسد البيولوجي بشكل أشد، وينمو بنموه، فهو يرافق الأنثى في كل مرحلة عمرية، ليلبغ أجوه في مرحلة البلوغ، عندما تجبر الانثى على الامتثال لقوانين المجتمع الصارمة، الا اننا نجد نص "سلطانات الرمل" قد وظف الفارق البيولوجي بين الذكر كفارق تفاضلي يعطي الانثى على الذكورة وليس العكس ، وذلك عبر جرعة زائدة من الجمال الخارجي، لتظهر بعض الاناث كنموذج خالد للجمال البشري، فالعيون والبشرة والشعر والقد، كلها كانت سببا في إشعال نيران الحرب وسقوط

مئات القتلى من الرجال، "فأي ازل ذلك الذي اكتسحته حمرا وادهشتنا نحن الفنانون؟! ([32]) ، فلقد كانت جميلة ذكية ؛ أي خطرا صافيا يمشي على قدمين ([33]) ، أما عنقا فطلتها البهية، كانت تجعل الناس كحال الذين رأوا الموت ماثلا أمامهم بهيئة ضبي مرعب الكمال ([34]) ، في حين قطنة عندما "بلغت العشرين كانت اينما مشت سحرت وراءها العيون وكأن الزمن ذاته يقول لك: "اصغ قبل أن تنتظر" ، فالجمال قد يخضلك بالعمى ويغافلك وحش القدر الخرافي، وتتلوى وتتشابك المصائر تحت دواليب السراب...." ([35]) ، "منشان عيون فطنة" ([36]) ، أقيمت الغارات بين قوم قطنة وقم عشيقها طراد، راح ضحيتها العديد من الرجال.

_الملاحظ ان الكاتبة عند وصف جمال سلطاناتها، قد حملت أوصافهن الكثير من الشعرية التي جعلتها تضج بالحياة من خلال الابعاد الدلالية والترميزات التي أعطيت لها ، فالمرأة الدمشقية الراقية (بوران) "كانت أثيرية كالهواء، شذية كالوردة، رقاقة كالماء، مفعمة، متفتحة، في عينيها ثبات فرس، مشرقة مثل شجرة المشماش ([37]).

فجمال المرأة بشكل عام هو ما يؤسس هوية الأنثى في السرد الذي يتخذ شكله النهائي في الاغراء لذلك نجد أن الأنثى لم تكف بطبيعتها الفطرية، بل عملت على استدعاء وسائل مساعدة لإنتاج الغندرة والأنوثة، يمكن أن نقول عنها: إنها (أنوثة مصنعة) لكي تخدم المرأة في مواجهتها للذكور فهي تنفي ظواهرها الايجابية و تجعلها أكثر ثقة في ذاتها، فإناث النص قد اهتمن بأجسادهن وجمالهن الذي أسر الرجل أو أثر فيه، حتى ظن أن انوثتهن هذه من قوة وقع تأثيرها قد امتزجت بالسحر وانبتت شيء اسطوريا، "فحمرا" البعض قال عنها أنها كانت ساحرة؛ حرقت حافر حمار وحشي وسحقته واكتحلت به ، هكذا قالوا عن سر نظرتها الذباجة، جسدها كان خاليا من الشعر كمرأة، بنات قلن عمها قلن أنها صنعت خلطة من مخ أرنبية ومرارتها تحول دون إنبات الشعر المنتوف، وحمى بشرتها البيضاء القرنفلية من النمش الذي تسببه شمس الصحراء بمرهم، قيل أنها كانت تصنعه من مرارة ذئب مخلوطة بالورنس، ومن دم أفعى وزيت نبتة صحراوية صنعت ما يجعل شعرها طويلا كثيفا لا يمكن لأنثى اخرى أن تتافسها بطول جدائلها ([38])،

والملفت أن أدوات تصنيع الأنوثة التي قدمت بها الأنثى نفسها تقديمياً إغوائياً غالباً للطرف الآخر (الذكر) تتمثل في الآتي:

"أقول ما لجأ السرد اليه من أدوات الغندرة اللون الأحمر بوصفه أكثر الوسائل اغراء للرجل وعاملاً مهماً في إخضاعه والسيطرة عليه".

لقد أصبح عند الانثى يقين -من مخزونها الثقافي- أن اللون الأحمر هو الذي يضيف على الانثى الحياة في مواجهة الذكر ([39]). لذلك سعى السرد الى تسمية سلطاناته الاولى ب(حمرا) فهي وأثناء سعيها نحو الحياة والحرية اثكلت الكثير من الامهات، في حين تزينت قطنه به لمزيد من الثقة والتحدي على انتاج خراب الاخر والرغبة في الانتقام، فعقب مذبحه اخرى فعلها (طراد) بحق عشيرة الزوجة خرجت قطنه الى النساء اللواتي تجمعن امام خيمتها وقد ارتدت الحرير الاحمر القاني، وهي تصيح بهن بثقة: "أنظرن أنا الحرمة (الحمرا) حرمة الدما ([40])، اما فكرى فكانت تعتمد على طلاء اظافرها باللون الاحمر لمواجهة الحياة بعد وفاة زوجها بالمقابل فان سكرى الثانية كانت تتعمد تلوين شفاهها بالأحمر مثل شيء يومض كصدمة ([41]).

فاذا كان هذا اللون الاحمر يربك الاخر ويوتره، ويغذي رغبته، فان العطر ايضا له الاثر ذاته، لذلك استثمرته الانثى عاطفياً لتوقع الرجل بسطوته، فكانت "بوران" أول من حصل على "ماكنة الخياطة سنجر وعطر شاليمار من غيرلان"، وأول علبه عطر من الكريستال مزودة برشاش كانت وقتها اختراعاً محض باريسى حصلت عليه ([42]).

هذه الانوثة الراقية والمكلفة، أورتتها "بوران" لحفيدتها "سكرى" الثانية، التي كانت شهيرة بعشقها للثياب والموضة، تحديداً بعد أن افتتحت اول وكالة لأفخر العطور الفرنسية ومحلاً للألبسة المستوردة من اهم الماركات... لونت شعرها بالأشقر الغامق اكتسى وجهها بمكياج ينادي بالالتباس، تدرجات البيج والالوان الترابية مع الاشقر، وتسريحة من خصلات ملفوفة على شكل اساور ذهبية لماعة تصنع امرأة سرايبية مخصصة للحيرة، النظر إلى وجهها اصبح مغامرة بلا بوصلة... اقتصرت ازيائها على أقمشة بالوان النمر المرقطة والمخططة وبالوان الافاعي "البوا"

و"الاناكودا"، مستعيدة بذلك زمن المرأة الوحشية الكاسرة التي لا تخبئ انفعالاتها انما تعلنها بشراسة لا مخاتلة ولا مواربة([43]).

اضافة الى عملية التجميل التي نحتت بها "سكرى" أنفها من جديد، فقد اتخذت أساليب التجميل دلالات أخرى خرجت بها من نطاق الغندرة وتعدتها للتعبير عن الحالة الميزاجية للانثى مخبرة بها عن نفسها وحرزنها، عن قوتها وجرأتها، عن تمردتها، فعلا لقد أضحي تصنيع الانثى مرآة تعكس ما يعتلي الانثى من مشاعر في الداخل او كلام تريد الكشف عنه في صمت "فن حقيقي" أصبح المكياج، ساعي بريد يوصل رسائل لا تحكى لكن تعرف([44]).

حيث أن الثياب والمكياج ولون الشعر وتسريحته، طلاء الاظافر واكسيسواراتها، كلها مفردات من قاموس انوثتها، ان علم الرجل اسرارها تعلم فن فتح الاقفال، والالوان يمكن ان تكون عناوين لما تريد قوله..... تحبك بالأحمر وتكرهك بالأصفر وتموه بالرمادي وحين تخط الالوان فليحذر الرجل([45]).

2_ الانثى الاجتماعية: لقد حضرت الانثى فيما سبق بوصفها منتجا بيولوجيا محايدا، أما هنا- فالسرد يقدمها عندما تدخل بجسدها الحيادي تحت نفوذ السلطة الاجتماعية، لتتراكم عليه أعراف البيئة الاجتماعية والتقاليد شرعيتها وتحاصر كينونتها الانثوية وتصادر مباحها، فلقد استمدت هذه الاعراف والتقاليد شرعيتها من الموروث الاجتماعي الذي يعطي للذكر حضورا متعاليا ومتسلطا على حساب حضور الانثى الذي يتحول الى حضور مقموع مهمش.

اذ نجد سلطة السلطة الاجتماعية المتمثلة بالأب واضحة على مسار بناتهن فالرجل يعتبر جسمه لو كان كائنا مستقلا يتصل مع العالم اتصالا حرا خاضعا لإرادته هو ... بينما يعتبر جسم المرأة شيئا حافلا بالقيود التي تعرقل حركة صاحبته([46])، لذلك يعتبر الاب نفسه الاصل والمعلم والاكثر حنكة وعلى ابنته ان تحذو حذوه في كل شيء وتطيع اوامره، فبحسب قول الغدامي: "مر بنا قول ابن المقفع ان الاوائل اكبر اجساما وارجح عقولا وبما انهم كذلك فهم بالضرورة النسقية أعلم و أحكم، وهذا تصور نسقي متجذر حتى لنجد المثل الشعبي الذي يقول: أكبر منك بيوم أعلم منك بسنة، فالأكبر هو الأعلم، وجاءت مقولة ما ترك الاول للأخر شيئا([47])، لذلك نرى

الأب يتفرد بقرارته دوماً، خاصة إذا ما تعلق الأمر بزواج إحدى بناته فلقد رفض (متعب) تزويج (قطننة) (طراد)، وعمد إلى تقليد بدوي صارم يؤكد الرفض المطلق (أذهب لا ترجع) ذلك لما ابتعد (طراد) حوالي خمسين خطوة عن البيت رفع (متعب) مسدسه وأطلق ثلاث طلقات نحو السماء رسالة على الطريقة البدوية التي تقول (إذا عدت سنقتل) خلالها لم يلتفت (طراد) ([48]) فلقد كان الأب "متعب" قد أعطى كلمته لشيخ عشيرة (الرولة) أكبر العشائر عدوتهم اللدودة (عززة)، وعرفت الصحراء أشهر مهر دفع للعروس ([49])، متجاهلاً بذلك إرادة ابنته ومشاعرها وحقها في اختيار شريك حياتها ليحذو حذوه أبو منوى، فلقد "كانت" منوى "مغرمة بابن عمها (النوري) لكن الأب زوجها لشيخ عشيرة أخرى في منطقة الفرات كان يكبرها بأكثر من ثلاثين سنة، عضو في المجلس النيابي ويتزعم عدة عشائر زعامة مطلقة ([50]).

يمكننا القول أن الأب قد قاىض ابنته بالمال أو السلم والنفوذ عندما زوجها برجل طاعن في السن ومنتزوج. أما "حازم بيك" الذي أحب "سكرى" ورفضه أبوها وعشيرتها كلها وزوجها لغيره، خطفها فيما بعد وتزوجها وعندما أصبح له ابنة، نراه قد اقتطع جزءاً من ذاكرته أو تناساها بدافع ثقافي مازال يغرد داخله بصوت عالي ليعيد ذات الموقف الذي عانى منه دوماً، إذ رفضه تزويج ابنته بمن تحب، فلقد رفض (حازم) بيك مراراً طلبه الزواج "بسكرى" التي شبت وهي مغرمة به وذات يوم أعلن أنه يزوج "سكرى" واحداً من معارفه الاثرياء ([51]).

ومن هنا تحولت بعض النصوص إلى نوع من التنفيس عن القهر الاجتماعي الذي لاحق المرأة منذ صغرها بطقوسه التعسفية، والتي من غير الممكن تحملها لأنه بذلك يعني الموت أو الاقصاء.

3_ الانثى الثقافية: وهي الانثى التي شكلتها الثقافة بكل أبعادها المادية والروحية، إذ يتدخل في هذا التشكيل العادات والتقاليد والاعراف والتنشئة البيئية والاسرية ([52]) والتي تبني مع بعضها جداراً ثقافياً يحجز خلفه الانثى ويفصلها عن وعي الذات والعالم، فالانثى هنا أذن هي ناتج طبيعي عن المستويين السابقين (البيولوجي والاجتماعي)، وبمعنى آخر تكون الانثى الثقافية ناتجة عن ميراثين "ميراث بيولوجي محايد، وميراث اجتماعي بفاعليته الموهلة في الزمن" ([53]).

مما جعل الاجراءات السردية تقدم الانثى الثقافية وهي تمشي في مسارين:

*الاول: يتحكم بها القهر ويسكت صوتها الانثوي المتمرد، سانحا للصوت الثقافي ان يعلو بمخزونه التراكمي، مما يدفعها مجددا الى منطقة الحريم.

*الثاني: يتداخل مع الاول ، لكنه يقاوم القهر في المظهر محاولا احتلال المتن، لأن انساق الثقافة ومحرماتها تحاصره، لذلك فإن تتبعه يكون من خلال رصد الاشارات الحقية في النص. وكلا المسارين قد سلكتهما الانثى، لكن بهيئتين متناقضتين:

الاولى الانثى النمطية: وهي المغلوب على امرها ممن تسيروهم الثقافة كيفما اتجهت من دون ان تبدي أي اعتراض او تذمر لأي عرف او تقليد اجتماعي سائد إن تبدو هذه الانثى في اهم ملامحها انها خاضعة للذكر خضوعا مطلقا، لا تعترض على تصرفات الذكر، طيعة لأوامره، فهي تشعر بأنها ضعيفة وبحاجة لحماية الرجل، لذلك نجد أمثلة كثيرة عن هذه الانثى، لكن اللافت أن هذا النوع قد اغفل السرد اسمه وسعى بسرعة الى التخلص منها وتغييبها عن النص، ربما رغبة منه في تغييبها عن الواقع أيضا.

كما استحضر السرد نموذج المرأة الجلادة، المنتشرة لثقافة الفحولة، والساعية لقهر الانثى (انثى ضد الانوثة)، اذ أن "الذكورة تفرض نفسها على المرأة الى درجة أن النساء أنفسهن ساهمن في هذا التحويل المستمر باتجاه الذكورة([54]).

والخالة خير مثال لهذه الانثى، فهي التي أرغمت "مير" ابنة زوجها على الزواج ممن لا تريده، كذلك زوجة الاخ التي حاولت قتل "عنقا"، لتحشد الزوجة الثانية (الضرة) طاقتها كلها في محاولات قتل وأذية الزوجات الاخرى "كمعزز" وضررات "فكرى".

الثانية الانثى المتمردة: وهي التي وعت كينونتها وغاية وجودها الانساني، فقادها السرد من الخضوع الى التمرد، لتسلك طريقا مغايرا عما رسمه المجتمع لها على الرغم من وعورته التي شكلتها محرمات الثقافة ومحاولات الذكورة الساعية الى تهميشها غير أن حدة التمرد او درجته تختلف باختلاف الظروف التي تحيط بالأنثى.

فالانثى المتمردة تشهد في حضورها النصي تعديل كفتي الثنائية (الذكر، الانثى)، ولا يقتصر هذا التعديل على توازن الطرفين، بل إمالة الكفة لصالح الانوثة باعتبارها المصدر الوحيد لاستمرار البشرية.

هذا التمرد وجدناه عند "حمرا" و"مراية" و"قطنة"، و"منوى"، و"سكرى"، اللواتي خالفن أعراف القبيلة في ما يخص الهوى والجسد، لتكمل كلا من "عنقا" و"فكري" و"سكرى الثانية" مسيرة أمهاتهن في التمرد إذ اقتحمن مجال العمل، وأثبتن كيانهن الذي طالما أعتبر المنزل ميدان عملهم الوحيد، فالنساء ينسجنا التاريخ أكثر مما يفعل الرجال، او كما تتوهم غالبيتهم ([55])، وربما جاء ذلك لإعلان المستقبل المؤنث ([56])، فنقة اناث خلقن لتخلي لهن النجوم مكانا ([57]) لأنهن حاملات القيم وحافظات النسل والملكية والشرف، ولأنهن من ينخس المتخاذلين من الرجال وبقيم أداءهم في الحرب فيصبغن الضعفاء والجبنا بصباغ المواشي، ولأنهن السلطانات المتمردات، الحرات اللواتي ينزحن عند الظلم حتى لو أكلتهن وحوش الصحراء، فكل محاولاتهن في فك الأغلال عن أنوثتهن إنما هي محاولة للخروج من الاطار المتحجر الذي شكلته املاءات وشروط العقل الذكوري النمطي.

اذ نجد انوثتهن تزداد في البروز والانكتاف، مع طغيان ضمير (أنا المتكلمة) و(هي الغائبة) وهي خاصية التمحوور على الذات ([58]) إذ يختزل الضمير الحضورى الوجودى للأنثى في صراعها اليومي مع التهميش الذي يطاردها في الحلم واليقظة، ويتشكل في أكثر من شكل وصورة. فترى الانثى مع ضمير (أنا) المنتهي بألف المد تترافق مع حس الشموخ في التعبير عن الذات الذي طالما حرمت منه، فيه تثبت وجودها الذي تتكرت له وشككت به الثقافة فترة طويلة من الزمن، هذا ما تلاحظه في قول عنقا في (سلطانات الرمل): أنا "السخلة، براس النخلة، ما تقواني يا مسكين" ([59]).

تكشف الروائية "ليان هويان الحسن" في روايتها الثالثة عن البدو "سلطانات الرمل" وبأسلوب يجمع بين التوثيق والخيال، النقاب عن محظور القبيلة الذي لم يسبق لاحد ان تناوله، وادركت بحكم اصولها البدوية أهميته، وتشير لينا هويان الحسن، التي تعتر بلقبها المركب، أغوار العشائر الممتدة في بادية الشام حيث تقرأ فيهم عوالم مخالفة تماما للصورة النمطية المعتادة لشخصية البدو المكرسة دراميا.

وأكدت لوكالة فرنس برس <من كتب هذه المسلسلات كتب عن البدو دون أن يغادر زقاق حارته>> معتبرة <<عالم البدو مغبونا أدبيا ومعرفيا>>، وتتميز رواية "سلطانات الرمل" الصادرة في دمشق عن دار ممدوح عدوان، عن سابقتها حوا البدو <<معشوقة الشمس>> و<<بنات نعش>> بورود الاسماء الصريحة للعشائر والشخصيات لأول مرة أدبيا.

خاتمة

لقد ابرزت الرواية موقف الأنثى من الموروث الفحولي والذي يتجلى في حركاتها المضادة للذكورة والساعية لإعلاء الأنوثة، اذ نجد أن الغلبة في النص للأنثى المتمردة لا النمطية من حيث الفعل والكم فأغلب وقائع السرد كانت معنية بإبراز صورة تمرد المرأة على واقعها المحيط، وان لم تتحلى الكاتبة بالجرأة الكافية في تناول مفردات الجسد والحديث عن أعضائه المتميزة اذ وقفت على عتبات الأوصاف الخارجية التي تعكس الجمال الأنثوي بوصفه سلاحا فاعلا لإخضاع الذكر.

كما لاحظنا أيضا في بناء السرد أنه انحرف عن مساره الطبيعي المؤلف، الذي تتحرك فيه الأحداث والشخص حركة أفقية يتحكم فيها التسلسل الزمني المنطقي وتحولت حركته الى حركة مترددة بين ماضي وحاضر زمن القص، فالاسترجاع المنطقي للزمن، نجده بكثافة في هذا النص، ربّما لأنّ السلطة التي حاصرت الفرد -لاسيما الانثى- تستمدّ من الماضي ركائزها، وتسكن المخيلة بانساقها القهرية منذ سنين طويلة عانت فيها المرأة التهميش.

وللتخلص من هذه السلطة ومن ركائزها قدمت الأنثى دفقة تشويهيّة للذكر (داخلية وخارجية)، إضافة الى محاولة إلحاق العجز به، أو تغييبه إما بالموت أو السفر كما وجدنا أيضا ان السرد قد منح الانثى دون الذكر صفات عجائبية غرائبية وقدرات تخترق الطبيعة البشرية، وكان ذلك نوع من التفتيس عن القهر الذي يسببه المجتمع للمرأة، وتعويض لها عن السنين الطوال التي عاشتها مسلوية الارادة والرأي او مهمشة الفعالية. وبذلك يكون السرد قد انحاز للأنوثة، واعلن سلطويتها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المراجع

- 1- ابن مسعود رشيدة، المرأة والكتابة، (بلاغة الاختلاف) افريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ط2-2002
- 2- ابو حامد الغزالي، معيار العلم، تحقيق سليمان دينا، دار المعارف القاهرة ط1 (د.ت)
- 3- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب والنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة ط1 2006
- 4- امبيرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت 2005
- 5- امبيرتو ايكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي بيروت ط1 1428هـ
- 6- جامل سارة: البنيوية وما بعد البنيوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002
- 7- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي ط3 بيروت 2000
- 8- دي بوفوار سيمون: الجنس الآخر، ترجمة ندى حداد، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان ط1-2001
- 9- رولان بارت، المبادئ في علم الدلالة، تر محمد البكري، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء ط1 2010
- 10- سعيد بن كراد، السيميائيات والتأويل، مدخل للسيميائيات، ش.س المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب ط1 2005م

- 11- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها
- 12- شراييط أحمد شراييط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة الجزائر 2009
- 13- عبدالمطلب محمد: بلاغة السرد البنوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط 1- 2007
- 14- عبدالواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، الدار العربية للعلوم بيروت ط 1 1413 هـ 2010م
- 15- العلى رشا: ثقافة النسق (قراءة في السرد البنوي المعاصر) المجلس الاعلى ترجمة: ندى حداد، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان ط1-2008
- 16- عماد علي سليم الخطيب في الادب الحديث ونقله، دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان ط 1، 1430 هـ 2009م
- 17- الغدامي عبدالله: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط 3- 2006
- 18- الغدامي عبدالله: النقد الثقافي قراءة في أنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط 1- 2000
- 19- ليلى هويام الحسن "سلطانات الرمل" رواية، دار ممدوح للنشر والتوزيع ط 2009
- 20- ميشال اريفي وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها

قائمة المصادر

المعاجم:

- 21- ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت (د.ط) (د.ت) مج3
22- الجوهري الصحاح، ترجمة أحمد عبدالنور عطار، دار العلم للملايين، بيروت
ط4 مج5 1955.1990
23- فيصل أحمد، معجم اللسانيات

الموقع الالكتروني:

- 24- الموقع الالكتروني <https://www.kataranovels.com> جائزة كتارا للرواية

العربية

فهرس الموضوعات

العنوان	
شكر وعرافان	
المقدمة	أ-ب
تمهيد	تقديم الكاتبة.....4 اعمالها .. 4..... دراسات وأبحاث.....5..... دواوين شعرية.....5..... ملخص الرواية.....5.....
الفصل الأول: العلامة في النقد الأدبي لدى امبيرتو ايكو	المبحث الاول: المعنى اللغوي للسمياء.....7..... المطلب الاول: تعريف السيمياء لغة.....7..... المطلب الثاني: تعريف السيمياء اصطلاحا.....8..... المبحث الثاني: العلامة.....10..... المطلب الاول: مفهوم العلامة.....10..... المطلب الثاني: العلاقة بين العلامة والفكر في الواقع.....12..... المبحث الثالث: عناصر العلامة.....14..... المطلب الأول المأثول:15..... المطلب الثاني: الموضوع.....15..... المطلب الثالث: المؤول والعلامة والتأويل.....16.....

فهرس الموضوعات

<p>المطلب الرابع: العلاقة بين المأثول والموضوع والمؤول.....18</p> <p>المبحث الرابع: أنواع العلامات.....22</p> <p>المطلب الاول : تعريف الرمز، المؤشر الايقونة.....22</p> <p>المطلب الثاني: علاقة الرمز بالاشارة.....24</p> <p>المطلب الثالث: تقديم امبيرتو ايكو.....27</p>	
<p>المبحث الاول :بنية العمل السردي الروائي وفق منظور امبيرتو ايكو للعلامة.....30</p> <p>المطلب الاول: ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها.....31</p> <p>المطلب الثاني: الحوافز التي تتحكم في العلاقات بين الشخصيات بمنطق الترابط بين الأفعال.....31</p> <p>المطلب الثالث: الشخصيات والعلاقات فيما بينها.....31</p> <p>المبحث الثاني: تحليل نص من رواية سلطانات الرمل.....34</p> <p>المطلب الأول: العنوان والعلامة الدلالية له.....34</p> <p>المطلب الثاني: نص عينة من الرواية.....34</p> <p>المطلب الثالث: تحليل شخصيات الرواية وعناصرها... 38</p> <p>المبحث الثالث: صدى الرواية نقديا.....46</p> <p>المطلب الأول: بعض أقوال الروائية عن روايتها.....46</p>	<p>الفصل الثاني: رواية سلطانات الرمل نموذجاً تطبيقياً لموضوع البحث.</p>

فهرس الموضوعات

46.....المطلب الثاني: أراء وتساؤلات بعض النقاد.....	
64.....	خاتمة
66.....	قائمة المصادر والمراجع
70.....	فهرس الموضوعات

نعم بحمد الله

الملخص بالعربية:

في هذا المتن الروائي تستعيد الروائية "لينا هويان الحسن" ذكريات الماضي السعيد والترحال بين البوادي السورية، وتبني سردياتها على ثقافة الماضي، لتتعلق الى حاضر الانسان السوري، فتؤانس المكان والزمان ومدى تأثيرها على حياة الانسان، وهي تؤثت سردها بأدوات بيئية ومحلية، لتؤكد ارتباط الانسان بأرضه والدفاع عن عرضه.

الكلمات المفتاحية: ذكريات، الترحال، السرد، الحاضر، الانسان.

الملخص بالإنجليزية

Summary

In this narrative text, the novelist "Lina Huiyan Al-Hassan" recovers memories of the happy past and travels between the Syrian countryside. To his land and defend his bid.

Key words: memories, travel, narration, present, people.