وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....
رقم التسجيل: م أ ع/ 2014/049

الموضوع

قراءة سيميائية لرواية

"وداع مع الأصيل" لفتحية محمود الباتع

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:
- صباح لبصير

إشراف الدكتور:
- فتح الله بن عبد الله

تاريخ المناقشة: 08 ماي 2016

أمام لجنة المناقشة:

1- الدكتور ابراهيم زلافي..... رئيسا
2- الدكتور فتح الله بن عبد الله..... مشرفا ومقررا
3- الدكتور عثمان مقيرش ..... ممتحنا

السنة الجامعية:1436-1437هـ/ 2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ۝٧﴾ إبراهيم:70

نحمد الله ونشكره أن وفقنا لأداء هذا العمل وما كنا لنبلغه لولا فضله

إلى خير الوجود عملا بقوله ، خير خلق الله

سيدنا محمد صلى الله عليه وآله وسلم:

"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

أتقد م بالشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور "فتح الله بن عبد الله"

على حلمه وسعة صدره وصبره معي طيلة فترة البحث

الشكر لكل طاقم قسم اللغة والأدب العربي

جامعة "محمد بوضياف" بالمسيلة

كم أقدم أسمى عبارات الشكر والامتنان للجنة المناقشة التي تحملت عناء

قراءة هذا البحث وتصويبه

الشكر موصول لكل من ساعدنا على إتمام هذا البحث.

صباح

مقدمة

مـــــــقدمة :

تحتل الرواية مكانة رفيعة بين الفنون الأدبية، وتعد أقرب جنس أدبي إلى حياة الناس، إذ تستطيع حصر مشاكل مجتمع ما وكسر طابوهاته بفضل ما تحمله من فنيات، حيث تسعى جاهدة إلى إبراز مساوئه قبل محاسنه، فتعالج العلّة أو على الأقل تنبّه إليها، وما جعلها تتبوأ هذه المكانة هو مقدرتها على التفاعل مع كل الأزمنة والأمكنة، حيث استقطبت العديد من النقاد والدارسين، وجلبت اهتمام القرّاء بمختلف شرائحهم ومستوياتهم الثقافية والإيديولوجية ؛ ولأنّ الرواية العربية ولدت في ظروف خاصة، فقد استمدت فنيتها من عناصر عدّة منها ما هو خارجي ومنها ما هو داخلي، وعلى الرغم من الاختلاف بين النقّاد حول ميلاد هذا الجنس الأدبي وتكييفه عربيا، فإنّه ولد ليعيش حاملا أعباء القضايا العربية الاجتماعية والسياسية والثقافية والإيديولوجية ليشهد المتن الروائي العربي زخما من المتغيرات التي تعبّر عن كل مرحلة بدءا من مطلع القرن العشرين إلى غاية يومنا هذا، والملاحظ أنّ عملية تصاعد وتيرة الكتابة الروائية ونسبة تقبّلها داخل الوسط العربي تزداد يوما بعد يوم حتى صار عصرنا عصر الرّواية لاعتبارات كثيرة.

ولعلّ النص الروائي العربي اصطبغ بصبغة المحلية، إذ مثّل انعكاسا لقضايا التحرر العربية، فكان للقضية الفلسطينية حظّها من الكتابة الروائية، مسجّلة حضورها في هذا الفضاء الإبداعي، لتكون الرواية الفلسطينية شاهدة على تاريخ شعب يئن تحت وطأة الاحتلال الصهيوني؛ وليس بدعا أن يكون للقضية الفلسطينية الصدارة في الخطاب الروائي الفلسطيني على غرار الخطاب الشعري وبروز ثلّة من الشعراء الفلسطينيين، فكما هو حال شعراء فلسطين ومقاومتهم بالأدوات الشعرية فإنّ الروائيين الفلسطينيين استطاعوا أن يمتلكوا زمام المبادرة الأدبية وُيسمعوا صوت المقاومة والنضال من خلال إنتاج نصوص روائية تضجّ ثورية وتعبّر عن مأساة شعب ووطن.

وكما هو سار في الوسط الأدبي بأنّ النص لا يمكن أن يطوّر من نسقيته الإبداعية إلاّ إذا اعترته العملية النقدية من حيث هي معرفة شارحة ومفسّرة ومستشفة لبناه النصية سابرة

بذلك أغواره، والذي يمكّن المتلقي عموما والناقد خصوصا من استنطاق النص واستكناه مدلولاته هو المنهج النقدي المطبق على النص، ومن بين المناهج النقدية ذات النجاعة التفسيرية والدلالية المنهج السيميائي الذي تخرّج عن السيميائيات والتي غدت علما له أسسه وقواعده وموضوعه.

وفي هذا السياق البحثي عنونت دراستي بـ: **قراءة سيميائية لرواية وداع مع الأصيل لـ: فتحية محمود الباتع**، لتطرح **الإشكالية** الآتية:

ما هي الإجراءات التي يعتمدها المنهج السيميائي ؟ وكيف يمكن تطبيقها على رواية وداع مع الأصيل؟ وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات هي:

ما هي الدلالة التي يحملها عنوان الرواية ؟ وكيف صوّرت الكاتبة شخصياتها ؟ وكيف تعاملت مع الزمن ؟ وماهي التقنيات التي اعتمدتها في البناء الفضاء الروائي ؟

ومن بين أسباب اختياري لهذا الموضوع ميلي إلى مجال الرّواية أكثر من الشعر، وفي الحقيقة لم أقرأ هذه الرواية من قبل ولم أطلع على مضمونها، فأوّل ما شدّني إليها هو أنّها رواية فلسطينية، وبمقابل ذلك أنّ هذه الرواية لم تحظ بدراسة شاملة على حدّ علمي، إضافة إلى اكتساب نوع من الكفاية النقدية للولوج إلى عالم النص الروائي.

وقد واجهتني بعض الصعوبات في إنجاز هذا العمل منها: صعوبة المنهج السيميائي في حدّ ذاته، وصعوبة تطبيقه على النص الروائي لاتساع معالمه واختلافها، وكذلك تعدّد المصطلحات العربية الدالة على المفهوم نفسه.

حيث قسمت دراستي هذه إلى : **مقدمة** ؛ حاولت أن تكون شاملة ومستوفية لشروط المنهجية ، ثم يليها **مدخل** موسوم بـ : **الإطار المفاهيمي للبحث** تطرقت فيه إلى مفهوم السيميائية والسرد وعلاقتهما ببعضهما البعض،ثم **الفصل الأوّل** كان فصلا نظريا بعنوان **الرّواية من منظور السيميائية**، ويتضمن خمسة عناصر هي الغلاف والعنوان والشخصية والزمن والفضاء، حيث أشرت إلى الغلاف وما يحمله من دلالات، كما قمت بتعريف العنوان عند بعض الدارسين وأنواعه ووظائفه، ثمّ انتقلت إلى الشخصية حيث عرّجت على نظرة كل من فلاديمير بروب وغريماس وفيليب هامون للشخصية، وبعد ذلك تطرقت إلى الزمن مشيرة إلى المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)، وكذا تقنيات زمن السرد بما في ذلك تسريع السرد من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، وإبطاء السرد من خلال تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية، وتحدّثت في الأخير عن الفضاء بذكر أنواعه المتمثّلة في الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور أو كرؤية، ثم **الفصل الثاني** كان تطبيقيا معنونا بـ : **تجليات السيميائية في رواية وداع مع الأصيل** قمت فيه بتطبيق الإجراءات السيميائية على مكونات السرد، فحاولت قراءة عناوين الرّواية (العنوان الرئيس والعناوين الداخلية)، بعدها تطرقت إلى دلالة أسماء الشخصيات والبنية العاملية في الرّواية، أمّا في الزمن فقد استخرجت بعض الأمثلة عن المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد للإشارة على تواجدها في المتن الروائي ولم أعمد إلى ذكرها جميعا وذلك لكثرتها، أمّا فيما يخص الفضاء فقد تضمنت الدراسة الفضاء النصي من خلال التركيز على نوعية الكتابة (أفقية، عمودية)، والبياض والتشكيل الطوبوغرافي والفضاء الجغرافي.

وأتبعت هذين الفصلين **بخاتمة**، تمّ فيها التطرّق إلى أهم النتائج المتوصل إليها لتعد حوصلة لهذه القراءة السيميائية.

وبما أنّ عملية البحث العلمي لا بدّ لها من منهج علمي يكفل لها الوصول إلى نتائج تجعل البحث يتسم بطابع العلمية فإنّ المنهج المتبع في معالجة الإشكالية هو **المنهج السيميائي** الذي تراشقه مناهج أخرى كالمنهج المقارن والمنهج الاستقرائي، مع وجود آليات التحليل والتركيب والوصف، وذلك لضمان المردودية العلمية والنجاعة التفسيرية في معالجة الموضوع.

ومن بين أهم المراجع التي اعتمدت عليها في هذه القراءة :

(**عتبات**) لعبد الحق بلعابد، (**العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**) لمحمد فكري الجزار اللذان اعتمدت عليهما بشكل كبير في التنظير للعنوان، و (**بنية النص السردي**) لحميد لحمداني، و(**بنية الشكل الروائي**) لحسن بحراوي اللذان تناولا الجوانب النظرية للخطاب السردي، مما سهل علي الولوج إلى أغوار النص ومعرفة أهم مكوناته السردية وإدراك مفاهيمها و (**الزمن في الرواية العربية**) لمها حسن القصراوي الذي سهل علي التعامل مع المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد كونه يجمع بين التنظير والتطبيق.

وقد أسهمت هذه المراجع وغيرها بطريقة مباشرة في إضاءة طريق هذا البحث وكانت بمثابة مفاتيح ساعدت على فك شفرات الدراسة.

وعلى الرغم مما سبق الإفصاح عنه ، فإنني لم ألم بكل ما يتعلق بالموضوع، فهو عمل ناقص تنطبق عليه المقولة الشهيرة:"إني رأيت أنه لا يكتب الإنسان كتابا في يومه إلا قال في غده :لو غير كذا لكان أحسن ، ولو زيد كذا لكان يستحسن ، ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على البشر".

ولا يسعنا في هذا المقام إلاّ أن نتوجه بأسمى معاني الشكر والامتنان والتقدير للمشرف الدكتور: **فتح الله بن عبدالله** على رعايته لهذا البحث منذ نعومة أظافره إلى أن صار على هذه الشاكلة، حيث كان له الفضل الكبير في تذليل وترشيد الصعوبات .

كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من عناء في قراءة هذا البحث وتقويمه وتقييمه.

والحمد لله الذي أعانني على إتمام هذا البحث.

مدخل

الإطار المفاهيمي للبحث

أوّلا: مفهوم السيميائية

ثانيا: مفهوم السرد

ثالثا: السيميائية السردية

أولا: مفهوم السيميائية

أ- لغة:

السُّومة والسّيمة والسيمياء :العلامة، وسَوَّمَ الفرس :جعل عليه السّيمة، والسُّومة بالضم العلامة التي تُجعل على الشاة، وهي مأخوذة من وَسَمتُ أَسِمُ.

والأصل في سيما ِ"وسْمَى" فحُوّلت الواو من موضع الفاء فوُضعت في موضع العين، فصار "سِوْمَى" وجعلت الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها[1].

وقيل الخيل المُسَوَّمة :هي التي عليها السّيما والسّومة، وهي العلامة، وقال **ابن الأعرابي:** السّيمُ العلامات على صوف الغنم .

وقال **الليث** : سَوَّمَ فلان فرسه إذا أَعْلَم عليه بحريرة أو بشيء يُعرف به، والسّيما هي العلامة التي يُعرف بها الخير والشر[2].

وقد ورد لفظ "**السيمياء**" في **القرآن الكريم**، وذلك في قوله تعالى:﴿بَلَىٰٓ إِن تَصۡبِرُواْ وَتَتَّقُواْ وَيَأۡتُوكُم مِّن فَوۡرِهِمۡ هَٰذَا يُمۡدِدۡكُمۡ رَبُّكُم بِخَمۡسَةِ ءَالَٰفٖ مِّنَ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةِ مُسَوِّمِينَ ١٢٥﴾[3].

وقال **الطبري** في تفسير ذلك: "مسوَّمين" عليهم سيما القتال، بمعنى أن الله أضاف التّسويم إلى من سوّمهم تلك السّيما[4].

وقوله تبارك وتعالى ﴿يُعۡرَفُ ٱلۡمُجۡرِمُونَ بِسِيمَٰهُمۡ فَيُؤۡخَذُ بِٱلنَّوَٰصِي وَٱلۡأَقۡدَامِ ٤١﴾ [5]

1ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999، مادة "سوم" .

2أبو منصور محمد بن الأزهري، تهذيب اللغة،ج13،تح:أحمد عبد العليم البردوني، مطابع سجل العرب، القاهرة، دط، دت، مادة "سام".

3 من سورة آل عمران، الآية 125 .

4 أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: محمود محمد شاكر، ج1، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط2 ، دت، ص189 .

5من سورة الرحمن، الآية 41 .

وكذلك قوله تعالى: ﴿وَنَادَىٰٓ أَصۡحَٰبُ ٱلۡأَعۡرَافِ رِجَالٗا يَعۡرِفُونَهُم بِسِيمَىٰهُمۡ قَالُواْ مَآ أَغۡنَىٰ عَنكُمۡ جَمۡعُكُمۡ وَمَا كُنتُمۡ تَسۡتَكۡبِرُونَ ٤٨﴾[1].

نلاحظ أن الدلالة التي حملتها هذه اللفظة في القرآن هي نفسها الدلالة التي ذكرها ابن منظور والأزهري وهي "**العلامة**".

كما وردت لفظة "**سيمياء**" كذلك في الشعر، ومنه قول **أسيدبن عنقاء الفزاري** يمدح **عميلة** حين قاسمه ماله:

غلام رماه الله بالحسن يافعا له سيمياء لا تشق على البصر[2]

نرى اللفظة "سيمياء" في البيت الشعري تدل على ملامح خَلقية ظاهرية تبدو للعيان من خلال البصر وهي دلالة على الحسن والبهاء.

أمّا في القاموس الموسوعي الذي أصدرته دار لاروس Larousse عن المصطلح سيميولوجيا (sémiologie) أو (séméiologie) فقد ورد أنه من الجذر اليوناني séméion=علامة: قسم من الطب الذي يعالج العلامات العيادية وأعراض المرض.

وقد ورد في القاموس ذاته عن المصطلح سيميوطيقا (sémiotique) أنه من الأصل اليوناني (sémiotiké) وهو منsémion = علامة: علم أنماط إنتاج واشتغال مختلف أنظمة علامات التواصل بين الأفراد أوالجماعات، وهو مرادف(sémiologie)[3].

تؤكد معظم الدراسات اللغوية أن الأصل اللغوي لمصطلح sémiologie يعود إلى العصر اليوناني، فهو آت – كما يؤكد **برنار توسان** – من الأصل اليوناني sémèion الذي يعني "علامة" وlogos الذي يعني خطاب... وبامتداد أكبر كلمة logos تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات[4].

---

1 من سورة الأعراف، الآية 48 .

2 لسان العرب، مادة "سوم".

3عبد المالك قجور، مبادئ في السيميائية، دار هومة ، الجزائر، ط 1 ،2013، ص11.

4 برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، المغرب ،ط2،2000، ص9.

ب اصطلاحا :

ويبقى المعنى اللغوي المنطلق الأساس للمعنى الاصطلاحي الذي يستمد منه لبّه وجوهره، والسيميائية كغيرها من المصطلحات لا تبتعد في اصطلاحها عن المعنى اللغوي.

والسيمياء لدى دارسيها تعني علم دراسة العلامات دراسة منظمة ومنتظمة، فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وقوانينها التي تحكمها مثل: أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل والشرب عندهم...[1].

إلا أن الأوربيين يفضلون مصطلح السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السويسرية نسبة إلى **فرديناند دوسوسير Ferdinand de Saussure**[*](1857-1913) الذي تنبأ بولادة علم مستقل هو "**السيميولوجيا**" حيث يقول: " ولذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا، وسوف يكون علم اللغة Linguistiqueقسما من السيميولوجيا"[2].

وكان"**دوسوسير**"يتوقع أنّ السيميائية تسير باتجاه ضم اللسانيات، حيث تصبح اللسانيات نطاقا فحسب، وهو نطاق جزئي هام ولكنه نطاق ينتمي إلى علم أشمل هو علم العلامات العام، ووُجد فريق آخر من الدارسين الذين رأوا أنّ مجال السيميائية هو دراسة العلامات التي تؤدي مهمة التواصل غير اللساني وعلى رأس هؤلاء: "**اريك بويسنس**" "E.buysenss" "**جان لويس بريتو**"j. L.prieto"[3].

---

1 عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية ، القبة، الجزائر، ط1، 2009، ص13.

*دوسوسير:عالم لغة سويسري، درس في جنيف، ظهر بعد وفاته كتابه الهام الذي يضم محاضراته بعنوان "محاضرات في الألسنية العامة".

2 فرديناند دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر:يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط، دت، ص33 .

3 مبادئ في السيميائية ، ص ص 16 ،17 .

أمّا الأمريكيون فيفضلون مصطلح السيميوطيقا التي جاء بها المفكر الفيلسوف الأمريكي" **تشارلز ساندرس بورس**"**(Charles Sanders Peirce)** (1914/1839) الذي عرّف السيميوطيقا بأنها "النظرية العامة للعلامات"[1].

كما يرى آخرون أنّ السيميائية تجمع بين دراسة أنظمة العلامات المختلفة اللسانية وغير اللسانية، من حيث إن جميعها ينتهي إلى شكل تواصلي ذي وظيفة اجتماعية مثل الشعائر والحفلات وصور آداب السلوك[2]، وهذا بشكل من الأشكال هو اتجاه "**ش. س .بورس**" فهو الذي وسع من ميدان السيميائية التي رأى أنها تشمل كل ما له ارتباط بالنظرية العامة للعلامات، وهو لاينظر إلى العلامات سوى من جانب وظيفتها المنطقية فكل علامة تحيل على علامة ثانية وهذه تحيل على علامة ثالثة وهكذا دواليك في تسلسل لا نهائي للإحالات[3].

إنّ أهم مفهوم قامت عليه السيميائيات هو مفهوم العلامة، وأنّ بدايتها انطلقت من التفكير حول العلامة ومفارقاتها ومتعالياتها[4]، فقد كان تعريف "**دوسوسير**" للعلامة:« فالعلامة اللفظية لا تربط بين الشيء والاسم، بل بين المفهوم والصورة السمعية، وهذه الصورة ليست صوتا عاديا، أي شيئا فيزيائيا بحتا بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت، أي التمثل الذي تمنحنا إياه شهادة حواسنا لهذا الصوت»[5].

ونلحظ من هذا التعريف أنّ "**دوسوسير**" قسّم العلامة إلى دال ومدلول، بحيث العلاقة بين حدّي العلامة تكمن في الارتباط بين المفهوم والصورة السمعية.

1 مدخل إلى السيميولوجيا، ص15 .

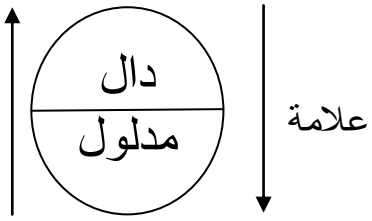
2 محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص6.

3 مبادئ في السيميائية، ص17.

4 أحمد يوسف، السيميائيات ومرتكزاتها الابستمولوجية، مجلة سيميائيات، العدد2، مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، الجزائر،دط، 2006، ص37.

5 محاضرات في الألسنية العامة، ص 98 .

حيث إنه يستحيل تصور العلامة دون تحقق الطرفين، بل إن كل تغير يعتري الدال يعتري المدلول والعكس بالعكس، فالعلامة مثل الورقة التي لا يمكن قطع إحدى صفحتيها دون الأخرى، هذا التركيب الثنائي الطرفين للعلامة يصوره "**دوسوسير**" على الشكل الآتي:



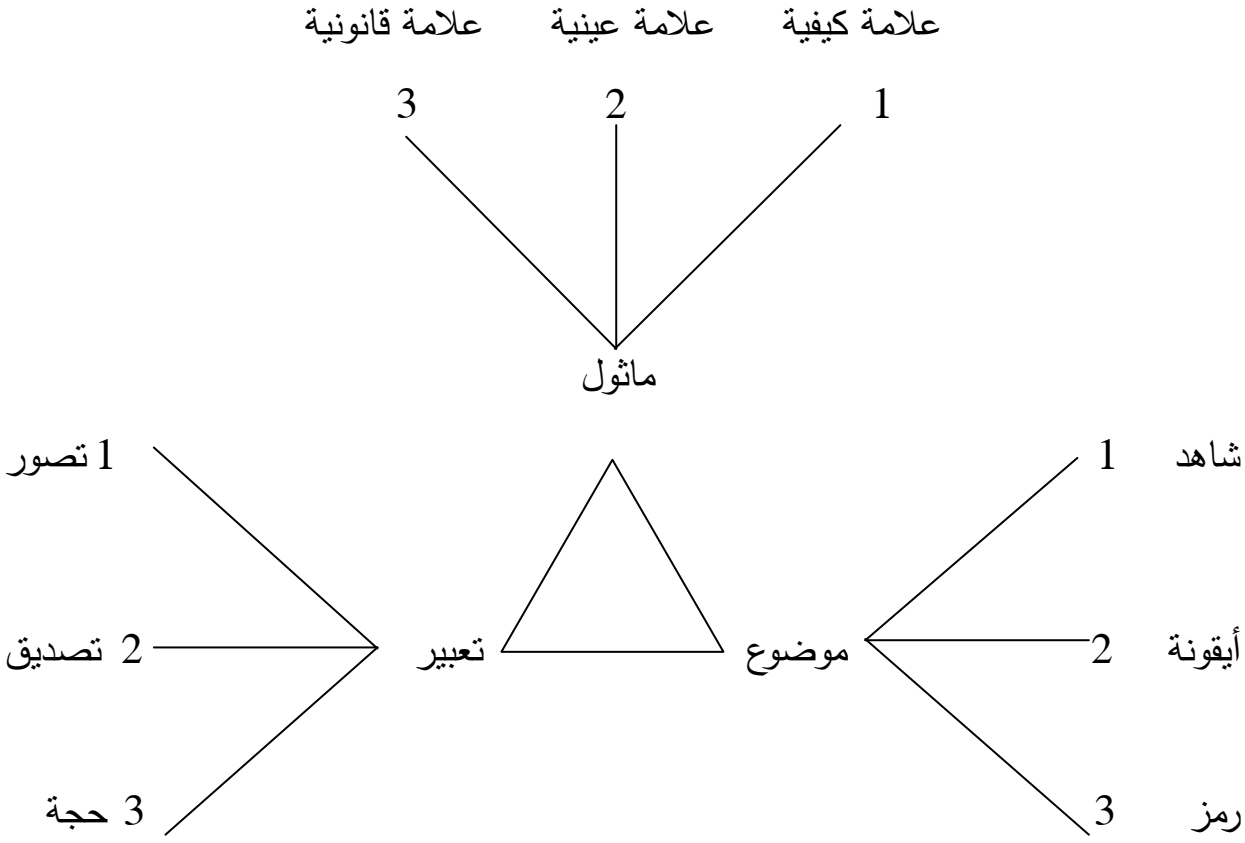
في حين نجد "**بورس**" يعرّفها: « إنّ العلامة أو الممثل هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين»[1].

والعلامة عند "**بورس**" تتكون من تركيب ثلاثي:**الماثول Representamen** أي الدال، **والموضوع Objet** أي الأمر الخارجي، **والتعبير Interpretant** أي الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر **Interpret** ، فالعلامة هي إذن علاقة ثلاثية (ع) بين ثلاث حيثيات :

علامة ⇐ ع (ماثول، موضوع، تعبير)

1ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005 ، ص179.

وكل حيثية من الحيثيات الثلاثة تخضع بدورها لتفريع ثلاثي، كما هو موضح في الشكل الآتي:



واستنادا إلى هذه المفاهيم، لا تستقم العلامة بالمعنى الكامل إلا بالتئام ثلاثة فروع، كل فرع من إحدى الحيثيات الثلاثة .

والموضوع الرئيس للسيميولوجيا أو السيميوطيقا حسب "**بورس**"هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميولوجي " السيميوز" (sémiosis) والسيميوز في التصور الدلالي الغربي هي الفعل المؤدي إلى عملية إنتاج الدلالات وتداولها، أي سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما بعده علامة[1].

1 مدخل إلى السيميولوجيا، ص19.

وعن الإختيار بين المصطلحين "Sémiologie"و "Sémiotique"يمكن ملاحظة أن المصطلح الثاني قد ارتبط بهذا التيار المعرفي ضمن الثقافة الأنجلوسكسونية منذ أن استعمله الفيلسوف الانجليزي "**جون لوك** "عام1960تحت اسم "Sèmiotik" (الكلمة اليونانية القديمة) بينما ارتبط المصطلح الأول بصفة عامة بهذا التيار المعرفي ذاته ولكن ضمن الثقافة الفرانكفونية منذ أن استعمله "**دو سوسير** "سنة 1911[1].

غير أن المصطلح "السيميوطيقا"أصبح مهيمنا ضمن الثقافة الفرانكفونية منذ بداية السبعينيات من القرن العشرين بعد تأسيس الجمعية الدولية للسيميائية التي ستنبثق عنها مدرسة باريس، وقد طُرح مشكل ازدواجية المصطلح خلال أشغال أحد مؤتمرات هذه الجمعية الذي عقد بمدينة ميلانو الإيطالية عام 1974 م، وحضره جمع من العلماء والمفكرين والنقاد منهم "**رولان بارث**" "Roland Barthes "، **رومان ياكبسون، كلود "ليفي شتراوس** "، **اميل بنفنست**" E .benvenist و"**ألجيرداس جوليان غريماس**" A.J.Greimas وتم الإتفاق بين بعضهم على اختيار المصطلح "سيميوطيقا " مع الاحتفاظ بالمصطلح "سيميولوجيا "لتجذره في الثقافة الفرنسية خاصة[2].

غير أن فرقا ظهر فيما بعد وإن كان ذلك مرحليا بين المصطلحين من حيث المفهوم، فقد أصبح المصطلح "سيميولوجيا "يحيل أكثر عند البعض على النظرية العامة للعلامات، أي على هذا التيار المعرفي ذاته، قبل أن ينتقل عند بعض الدارسين ليدل على دراسة أنظمة العلامات غير اللسانية مثل :القوانين، الموضة، الأزياء، وعلامات المرور.

أما مصطلح "سيميوطيقا "فقد أصبح يدل عند البعض أكثر على دراسة المتون عند توخي مبادئ هذا التيار المعرفي طريقة أو منهجا في التحليل كأن يقال سيميوطيقا النص، وسيميوطيقا السينما وسيميوطيقا المسرح[3].

1 مبادئ في السيميائية ، ص18.

2 نفسه، ص18.

3 مبادئ في السيميائية، ص19.

وقد استبدل المصطلحان"**السيميوطيقا**"و"**السيميولوجيا**"معا، عند الناقدة "**جوليا كريستيفا** "j .kristeva بمصطلح جديد قامت بنحته هو"sèmanalyse"(السيميائية التحليلية) الذي أطلقته على الطريقة التي اقترحتها في سبيل نقد وتطوير السيميائية الأدبية من داخل السيميائية[1].

أما عند العرب القدامى فقد استخدم المصطلح "سيمياء" عند عدد من الفلاسفة والمفكرين منهم "**ابن سينا**"،"**محي الدين بن عربي**" و"**عبد الرحمان بن خلدون**". وكان مفهومه عند هؤلاء مرتبطا بصفة عامة بالكيمياء والسحر وعلم الحروف والرموز[2].

نجد في مخطوطة تنسب لـ"**ابن سينا**" بعنوان: **كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم**، فصلا بعنوان "علم السيميا" يقول فيه:

«علم **السيميا** علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي...وهو أيضا أنواع فمنه ماهو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة ...ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيميا بالحقيقة والثاني من فروع الهندسة والثالث هو الشعبذة...»[3].

وكذلك نجد "**ابن خلدون**"في مقدمته يخصص فصلا بعنوان"**علم أسرار الحروف**" يقول فيه: «وهو المسمى لهذا العهد **بالسيميا**، نُقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف المتصوفة فاستعمل استعمال العام في الخاص...»[4].

ونجد "**عبد القاهر الجرجاني** يقول:"إن العلامة اللغوية إنما تؤدي وظيفتها الدلالية داخل شبكة من الانتظام (...)لامعنى للعلامة **والسمة** حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه[5].

---

1 مبادئ في السيميائية ، ص19.

2 نفسه، ص14.

3 ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر:رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، الجزائر، دط، 2002، ص23

4 عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط9، 2006، ص413.

5 عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، دط، دت، ص64.

إن العلامة اللغوية حسب "**الجرجاني**" تدل بالاصطلاح الناشئ معها، وتتداول عن جماعة تتواضع عليها، وتكرسها لتواصل الأفراد فيما بينهم.

أما "**الجاحظ** "فنجد له منحى سيميائي يدل على العلامة اللغوية وغير اللغوية، " فجمع المعاني الضائعة، سواء منها الكائنات أو المعاني اللغوية،هو تأليفها ونظمها نظما صائبا، وهذا معنى الأدب عند الجاحظ في أبعد تصوراته الجسمية والروحية والفكرية اللسانية..."[1]

إن لفظة الكائنات تحيلنا إلى ماهو غير لغوي، إلى علامات وإشارات وإيماءات.

هكذا نجد أن السيمياء عند العرب تلتصق أحيانا بعلوم السحر والطلسمات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة، وأحيانا تصبح فرعا من فروع الكيمياء، وأحيانا تلتصق السيمياء بعلم الدلالة وأحيانا بالمنطق وعلم التفسير والتأويل...وهكذا كله ليس بعيدا عن حقولها المعاصرة[2].

أما عند العرب المحدثين فقد ظهر مصطلح السيميولوجيا عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على الانتاجات المنشورة في أوروبا والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب وقد بدأ المصطلح في دول المغرب العربي أوّلا، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا عن طريق محاضرات الأساتذة منذ الثمانينيات بواسطة نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا **(مبارك حنون، محمد السرغيني، سمير المرزوقي، محمد البكري، سعيد بنكراد، محمد مفتاح)**[3].

وقد تمّ تعريب مصطلح السيميولوجيا باسم "السيميائية" وهذا ما نجده عند "**رشيد بن مالك**"و**عبد المالك مرتاض** بالجزائر.

1 محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص370.

2 السيميائية أصولها وقواعدها، ص26.

3 مدخل إلى السيميولوجيا، ص13.

وهناك من يفضل المصطلح الغربي دون ترجمة أو تعريب ومنهم "**صلاح فضل**" حيث يعرّف السيميولوجيا بقوله: «هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة»[1].

أمّا الباحثة "**سيزا قاسم**"، فتستخدم مصطلح " السيميوطيقا"، ونستشف ذلك من خلال كتابها الموسوم بـ:"**مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد**"

حيث نجدها تقول إنّ هدف السيميوطيقا أو طموحها هو « تفاعل الحقول المعرفية المختلفة، والتفاعل لا يتم إلاّ بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية، وهذا المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي»[2].

نستنتج من كل هذه التعاريف أنّ السيميائيات هي "علم العلامات" وهي نظرية واسعة جدا، لا يمكن الإلمام بكل جوانبها.

1 فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص18.

2 نفسه، ص30.

ثانيا: مفهوم السرد

أ- لغة:

وردت لفظة سرد في القرآن الكريم، قال الله تعالى : ﴿أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ ١١﴾[1]

جاء في لسان العرب "سرد" السرد في اللّغة تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا سرد الحديث ونحوه بسرده سردا إذاكان جيد السياق له وفي صفة كلامه **صلى الله عليه وسلم** لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه[2].

ب اصطلاحا

«ارتبط لفظ السرد في وعينا حديثا برواية القصص والحوادث، وما إلى ذلك من الوقائع والأخبار»[3].

ومما يحمله مصطلح السرد من معاني في النقد الغربي نجد "**جيرار جينيت**" Gérard Génette يعرفه بأنه «العملية التي يصطلح بها السارد لتقديم القصة أي فعل السرد الذي يأخذ أبعادا متغيرة في الرواية بتغير الصوت والرؤية والصيغة

والسارد شخصية حقيقية تنتمي إلى عالمنا الواقعي، كما أنه قد يكون شخصية متخيلة أُسندت إليها مهمة الإخبار عن تلك الأحداث»[4].

والسرد هو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي يُنتج هذا الخطاب أي واقع روايتها بالذات، ويدل على الوضع الذي يُنطق به في الخطاب، وفي المتخيل يتصنّع هذا الوضع السردي

1 من سورة سبأ، الآية 11 .

2 لسان العرب، مادة "سرد" .

3 ابراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص32.

4 نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، الجزائر ،دط،2011 ، ص24.

الواقعي، ولكن الأحرى أن يكون الترتيب الحقيقي شيئا كالسرد(قصة أو حكاية) حيث يدشن الفعل السردي في آن واحد القصة وحكايتها، اللتين تكونان عندئذ متلازمتين تمام التلازم[1].

مصطلح السرد مرتبط بالحكاية إنه فعل الحاكي لقصة واقعية أو خيالية، فالحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيتين:

1) أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة .

2) أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة[2] لذا فالمؤكد أن "السرد قوامه الأساس الحكاية".[3]

ولئن كان الحكي بالضرورة قصة فإن هذه القصة تقتضي شخص يحكي وآخر يحكى له ولا يتم التواصل إلا بوجود هذين الطرفين ويدعى الطرف الأول ساردا، والطرف الثاني مسرودا له، والسرد هو الكيفية التي تروى بهاأحداث القصة عن طريق قناة يمكن تصويرها على الشكل الآتي:[4]

السارد ⟵ القصة ⟵ المسرود له

للسرديات اتجاهان: الأول المسمى عادة السيميائيات السردية يمثله كل من: **فلاديميربروب، كلود بريمون، أ. ج.غريماس،** ويهتم بسردية الحكاية دون اهتمام الوسيلة الحاملة لها–رواية فيلما–مادام الحدث نفسه يمكن ترجمته بوسائل مختلفة إنه يدرس مضامين سردية بهدف إبراز بنياتها العميقة.

1 جيرار جينيت، عودة الى خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص ص13 .15

2 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ،بيروت، ط1، 1991، ص45 .

3 عبد الله ابراهيم ، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1،2003، ص7.

4 عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2006، ص63 .

أمّا التصور الثاني فليس موضوعه الحكاية، ولكن المحكي كصيغة للتمثيل اللفظي للحكاية، وكما يقدم نفسه مباشرة للتحليل إنه يدرس العلاقات بين المستويات الثلاث التالية:المحكي، الحكاية، والسرد، ويجيب عن الأسئلة: من يحكي؟ إلى أي حد؟ وحسب أي صيغة؟[1].

ويَعُدّ **رولان بارث (Roland Barthes)** السرد فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، فأنواع السرد في العالم لا حصر لها وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أو مكتوبة والصورة ثابتة كانت أو متحركة مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد[2].

إنّ السرد حاضر في الأسطورة والحكاية الخرافية، وفي الأقصوصة التاريخ والدراما، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السنيما والخبر الصحفي، وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أي شعب بدون سرد ومن ثم لا يعير السرد اهتماما كبيرا لجودة الأدب أو لرداءته، إنه عالمي عبر تاريخي إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة»[3].

ومع التطور ونضج الدراسات السردية تبيّن لـ"**رولان بارت**" نمطين للسرد هما:

– إمّا أن يكون السرد عن تجميع بسيط لا قيمة فيه للأحداث وفي مثل هذه الحالة لا يمكننا الحديث عن السرد إلا بالاحتكام إلى عبقرية المؤلف أو الحاكي ومثال ذلك الشكل الأسطوري القائم على مبدأ الصدفة.

–وإمّا أن يشترك السرد مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل لأنه لا أحد بوسعه أن ينتج سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد[4].

---

1 جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير) تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص97.

2 تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، ص72 .

3 نفسه، ص ص72، 73 .

4 نفسه، ص 73.

أمّا في نقدنا العربي فنجد **سعيد يقطين** يَعُدّ السرد واحدا من القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب ويرى أن العرب مارسوا السرد والحكي شأنهم في ذلك شأن الأمم الأخرى في أي مكان بأشكال متعددة.[1]

ويستعير **سعيد يقطين** مفهوما للسرد يستخلصه من مجموعة القراءات في الدراسات الغربية فيراه نقلا للفعل القابل للحكي من الغايات إلى الحضور وجعله قابل للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أم تخيّليا وسواء تم التداول شفاهة أو كتابة[2].

ثالثا: السيميائية السردية

إنّ السيميائية بعدّها علما يبحث في أنظمةالعلامات، وتشتغل على تفسير الدلالات المشحونة في الرموز، بما فيها تلك التي تعكسها الخطابات الأدبية، تتقاطع مع علم السرد الذي يعود تعريفه إلى أصول لاتينية، فالسرد هو« الجزء الأساس في الخطاب، الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل... وهو أيضا دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ... ومجالاته لا تخص فقط النصوص الأدبية وإنما تعدّتها للإعلانات والدعايات والإشهارات والسينما ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة»[3].

وقد اقتحمت السيميائية على خطى المناهج النقدية النصانية عالم السرد والتأليف القصصي مستخلصة رموزه وعلاماته سابرة أغواره مستخرجة مختلف التأويلات الممكنة وهي تعتد في ذلك بمبادئ "**دوسوسير**" في هذا الميدان.

1 تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 74.

2 نفسه، ص75.

3 معجم السيميائيات، ص208.

عدّ **ليفي شتراوس**" الأسطورة بنية مزدوجة عالمية ومحلية معتمدا على ازدواجية اللغة النظام واللغة الأداء إضافة إلى مساهمة الشكلاني الروسي **فلاديمير بروب** بتحليله الحكايات الشعبية الخرافية في تطوير علم السرد حيث طبق عليه نظام الوظائف واهتم بالبناء الداخلي للحكاية بدون اعتبار السياق الخارجي بأنواعه.

بالإضافة إلى مساهمة العديد من النقاد ك"**جيرار جينيت**" و"**تزفيتان تودوروف**" في دراسة النص المسرود حينا والتركيز على عملية السرد حينا آخر[1].

وكذلك تمييز "**جينيت**" بين مصطلحات السرد ك: القصة التي تطلق على النص السردي (الدال) والحكاية التي تختص بالمضمون السردي (المدلول) والقص الذي يجمع المواقف المتخيلة والمنتجة للنص السردي»[2].

وقد تأسست السيميائية السردية علي يد العالم الفرنسي **ألجيرداس جوليان غريماس A.j.Graimas**، ففي سنة 1966 أصدر كتابه الشهير "**الدلالة البنيوية**" ويعد هذا الكتاب النبتة الأولى التي ستقام عليها مدرسة بكاملها أطلق عليها فيما بعد مدرسة باريس السيميائية.[3]

وقد اعتمد غريماس في بلورة أفكاره السينمائية من عدة مصادر فكرية نوردها فيما يأتي:

- مدرسة جنيف "فرديناند دوسوسير"
- مدرسة كوبنهاغن النسقية "لويس هيلمسيلف"
- حلقة براغ من تأسيس رولان جاكبسون R. Jakobson وتربتزكويTroubetzkoy وأندري مارتين A. Martinet
- أعمال جورج دوميزال Geourges Dumézil
- أعمال ليفي ستروس C.levi. strouss

1 معجم السيميائيات، ص ص 208، 209.

2 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ط1، 1996، ص384.

3 سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، دط، 2001، ص4.

- أعمال فلاديمير بروب[1]

كما استندت مدرسة باريس السيميائية ومنها أعمال **جوزيف كورتيس Joseph courtés** إلى تحليل خطاب النص بنيويا بطريقة محايثة، تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى الذي يبنى من خلال لعبة الاختلاف والتضاد وبهذا تتجاوز بنية الجملة إلى بنية الخطاب[2].

ومبدأ المحايثة من المبادئ الأساسية التي ترتكز على السيميائية السردية حيث يعمل على دراسة شكل الخطاب السردي والانتقال إلي مضمونه ومحتواه وبالتالي الوصول إلى المعنى وهذا يستلزم استخدام مبادئ أخرى مثل مبدأ الاختلاف والتضاد.

ولأهمية الطروحات السيميائية الغريماسية في مجال الخطاب السردي،ولإدراك العالم الأدبي النقدي بهذا الانجاز النوعي، عرفت الدراسات في هذا المجال تطورا كبيرا، ناهيك عن أعمال لنقاد غربيين آخرين كان لهم إسهاما في مجال السيميائيات، نذكر من بينهم **رولان بارث**، فقد كانت له إسهامات مهمة في سيميائية السرد تحققت في عدد من أعماله، كان في مقدمتها مقال"**التحليل النبوي للقصة**" إذ جعل علم اللغة العام أنموذجا أساسيا لتحليل وتركيب القصة[3].

وهناك دراسات لنقاد عرب منهم: سعيد بنكراد الذي ظهرمن خلال مؤلفاته العديدة التي من بينها :

-سيميولوجية الشخصيات الروائية .

-شخصيات النص السردي.

-النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا.

1 نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، الجزائر، دط،2008، ص9.

2 جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص10.

3 عبد الهادي أحمد القرطوسي، سيميائية النص السردي، منشورات الاتحاد للأدباء والكتّاب، العراق، دط، 2009، ص5.

ولـ: رشيد بن مالك فضل كبير في تطور السيميائيات السردية العربية من خلال الدراسات العديدة، التي نذكر منها:

- السيميائيات السردية.
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي.

وأمام التطور الكبير في مجال السيميائيات السردية ووسط هذا الزخم المعرفي الكبير عند الغرب والعرب على حد السواء، تقف وراء هذه التطورات مجموعة من الانشغالات العلمية التي تفضي بضرورة فهم النشاط اللغوي في علاقته بالموضوعات السيميائية التي يعبئها الفاعل المتكلم لإقامة التواصل مع المتلقي[1].

1 رشيد بن مالك،السيميائيات السردية، دار مجدلاوي،الأردن، ط1، 2006، ص18.

الفصل الأول

الرواية من منظور السيميائية

أوّلا: سيميائية الغلاف

ثانيا: سيميائية العنوان في الرواية

ثالثا: سيميائية الشخصية الروائية

رابعا: سيميائية الزمن الروائي

خامسا: سيميائية الفضاء الروائي

أولا : سيميائية الغلاف .

إن العمل الإبداعي يكتسب نسبه الأول من غلافه المحفّز للقراءة والمدعّم لآليات التأويل والتواصل بين صاحب العمل الإبداعي والقارئ المتلقي للخطاب، وقد اهتمت الدراسات الحديثة للرواية بالغلاف أيّما اهتمام، فعدته عنصرا هاما من عناصر الرواية، فالغلاف أوّل ما نقف عنده، فهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنّه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص[1] المصاحبة له: صورة، ألوان، تجنيس، اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط... إذ تعد جميعها أيقونا علاماتيا يوحي بكثير من الدلالات والإيحاءات وتعمل بشكل متكامل متناغم لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء، ليتسنى لها إثارة التشويش على المتلقي، أو تكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.[2]

والغلاف أحد المناصات البارزة، فهو فضاء مكاني لأنّه لا يتشكّل إلاّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنّه محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرّك فيه عين القارئ، حيث يتكوّن من وحدات غرافيكية تحمل عدّة إشارات دالة، تختلف من رواية لأخرى مثل: الصورة، اللون، التجنيس...

الصورة: الرسالة البصرية مثل الكلمات وكل الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى، فالصّورة علامة أيقونية، خطاب متشكّل كمتتالية غير قابلة

1 حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دت، ص148.

2 مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط3، 2002م، ص124.

للتقطيع، لأنّها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للروائي والقارئ، وهذا ما يُبرز جمالية المرئي الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب[1].

اللّون: لقد اتخذ اللّون وظيفة تكنولوجية، عندما حلّ محل اللغة، ومحل الكتابة ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، ثم الوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان، فساهمت دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية[2].

التّجنيس:يعد التّجنيس وحدة من الوحدات الغرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره،كما يهيئه لتقبل أفق النص، وإن كان هذا التنيس يفيد عملية التلقي بتحديده استراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص المجنّس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية، لأننا نتلقى النص من خلال التجنيس، ونعقد معه عقدا للقراءة[3].

1 قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)،دار الغرب للنشروالتوزيع،وهران،2005،ص22 .

2عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، جوان 1999م، ص25.

3 سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر،قسم الأدب العربي،جامعة بسكرة،ع5،مارس2009 ،ص228.

ثانيا : سيميائية العنوان في الرواية .

أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحّة لا يمكن الاستغناء عنه في بناء النصوص، لذا نجد الكتّاب يتفنّنون في اختيار عناوين مؤلفاتهم، بل يعطون للعنوان عناية واهتماما مثله مثل العمل الإبداعي.

1-مفهوم العنوان:

1-1 لغة:

يقدّم لنا "**ابن منظور**"في كتابه «**لسان العرب**» جذر مفردة **عنوان** بمادتين اثنتين هما:**{عنن} و{عنا}** .

المادة الأولى : {عنن}

عنن : عنَّ الشيء يَعِنُّ وَيَعُنُّ عَنَنًا وَعُنُونًا: ظهر أمامك، وعنَّ يعِنُّ ويعُنُّ عَنًّا وعُنُونًا واعتنَّ: اعترض وعرض[1] ومنه **قول امرئ القيس:**

فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذارَى دَوَارٍ في ملاءِ مُذَيَّلِ[2]

وعنَنْتُ الكتاب وأعنَنْتُهُ لكذا، أي عرضته له وصرفته إليه، وعنَّ الكتاب يَعُنُّهُ عَنًّا وعنَّنَهُ كَعنْونه، وعَنْوَنْتُهُ وعلْوَنْتُهُ بمعنى واحد، مشتق من المعنى.[3]

وقال **اللِّحياني:** عنَّنْتُ الكتاب تعنينا وعنّيته تعنية، إذا عَنْوَنْتُهُ، أَبْدلوا من إحدى النونات ياءً وسمي عنوانا لأنّه يَعُنُّ الكتاب من ناحيتيه، وأصله عُنَّانُ .

ويقال للرجل الذي يُعرِض ولا يُصرِّح : قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، قال **ابن بري** : والعنوان الأثر[4].

1 لسان العرب، مادة "عنن".

2 امرؤ القيس: ديوانه، شر: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م،ص60.

3 لسان العرب، مادة "عنن".

4 نفسه،مادة "عنن".

المادة الثانية:{عنا}

عنت الأرض بالنبات تَعْنُو عُنُوًّا وتَعْنِي أيْضًا وأعْنَتْهُ : أظْهَرْتُهُ، وعنوت الشيء أخرجته،[1]

قال **ذو الرُّمَة** :

ولم يبق بالخلصاء ممَّاعنت به من الرُّطْب إلاَّ يُبسها وهجيرها[2]

وعنوان الكتاب: مشتق في ما ذكروا من المعنى، وفيه لغات : عَنْوَنْتُ وعَنَّنْتُ وعَنَّيْتُ، وقال **الأخفش** : عَنَوْتُ الكتاب واعْنُه.

وقال **ابن سيدة** : العُنْوان والعِنوان سمة الكتاب، وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً، وعِنْوانًا وعَنَّاه[3].

يتضح مما سبق أنّ العنوان يشمل كل المعاني المذكورة، فهو الذي يبرز ويُظهر العمل الفني ويعرضه، وهو البداية إذ به يبدأ القارئ سواء بالرؤية أو بالقراءة .

1-2 اصطلاحا:

عرف**العنوان** اهتماما بالغا منذ ثلاثة عقود خلت، برزت فيها دراسة العنوان كعلامة في إطار منظومة إجرائية هي علم العنوان أو العنونة**(LaTitrologie)**.

ويُرجع جل النّقاد الرّيادة في هذا العلم الذي يهتم بما يحيط أو يوازي النص ل **جيرار جينيت*** **Gerard Genétte** وقد رصد **عبد الحق بلعابد** بعض الذين أشاروا لهذا العلم ومن بينهم:

- "**كلود دوشي**" في مقالته التي نشرها في مجلة الأدب سنة 1971، من أجل سوسيو نقد حيث تعرض لمصطلح المناص.

---

1 لسان العرب،، مادة "عنا".

2ذو الرمة، ديوانه، شر:عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان،ط1 ، 2006، ص143.

3 لسان العرب، مادة "عنا".

*جيرار جينيت: سيميوطيقي لغوي، ارتبط مع بارت وتودوروف بدورية "بويتيك" الفرنسية ،أشهر أعماله :صور 1966م.

- "**جاك دريدا(Jaques Derrida)***في كتابه **التشتيت** سنة 1972م، وهو يتكلم عن خارج النص.

- "**مارتان بالتار**"في كتابه المشترك حول:

L'écrit Et Les écrits Problèmes d'analyse et considération didactique1979

حيث استعمل هذا الكتاب مصطلح المناص بدقة ومنهجية تشبه إلى حدّ كبير طريقة فهم "**جينيت**" له.[1]

وعليه فالاهتمام بهذا الموضوع كان موجودا لدى النقاد ولعلّ "**جينيت** " استفاد مما قدّمه هؤلاء في جميع أفكاره وحُسْن فهمه لهذا المجال، فكان تأسيس هذا العلم « في النصف الثاني من عقد الثمانينيات»[2].

ولم يكن اهتمام السّيميائيين بالعنوان بالأمر الاعتباطي، ولا هو من قبيل المصادفة، بل "لأن العنوان ضرورة كتابية"[3] ، وذلك ما جعل منه مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها [4]، والعنوان أولى عتبات النص التي لا يجوز تخطّيها ولا تجاهلها، فهو «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، وهنا نقول إنّه يُقدّملنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص،وفهم ما غمض منه»[5].

إنّ الدلالات المتكونة في النص إنّما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان، ولهذا يكون العنوان هو الأصل والنص هو الفرع أو فروع دلالية للجملة المركزية المشمولة، وهذا لا يعني أنّ العكس غير صحيح، وفي هذا يقول **عبد الله الغذامي:**« ليست القصيدة هي التي

*جاك دريدا: فيلسوف وناقد فرنسي ،من نقاد ما بعد البنيوية، مؤسس النقد التفكيكي، كتب في الفلسفة، الأدب.

1عبد الحق بلعابد، عتبات {جيرار جنيت من النص إلى المناص}، الدار العربية،الجزائر،ط1 ، 2008، ص30.

2 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007م، ص25.

3 محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب،مصر،ط1 ،1990ص15.

4 جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة،الكويت،ع3، 1997، ص97.

5 محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وانجاز،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط2،1990 ، ص15.

تتولد عن العنوان، إنّما العنوان هو الذي يتولّد منها، وما من شاعر حق، إلاّ ويكون العنوان لديه آخر الحركات»[1].

لكن المقصود بأصلية العنوان إنّما هو بالنسبة للقارئ لا للمبدع، فإذا كان العنوان آخر أعمال المبدع، فهو أولى عتبات القارئ، فالعنوان عند القارئ هو : « مفتاح دلالات النص الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يُضيء به المناطق المعتمة في القصيدة»[2].

ويُعرّف **ليو هوك(Leo HOCK)** العنوان بأنّه: « مجموع العلامات اللسانية {كلمة، جملة، نص...} التي يمكن أن تُدرج على رأس نص لتحدّده وتدل على محتواه العام، وتُعرّف الجمهور بقراءته.»[3].

من خلال هذا التعريف يتبين أنّ العنوان عند"**هوك**" له أهمية كبرى فهو بمثابة علامة لسانية ذات صلة وطيدة بالنص تحدّده وتختزل مضمونه وتُغري قرّاءه، وهذه كلّها محطات تؤهل العنوان وتثير شبق الاكتشاف ولذة المعرفة .

وترى **بشرى البستاني**أنّ العنوان رسالة لغوية بتلك الهوية وتحدّد مضمونهاوهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه[4]، والعنوان في أي عمل فني يمثّل دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة وتحوي معاني شاملة[5].

وبما أنّ العنوان عتبة من عتبات النص، وأهم عناصر النص الموازي، فهو لا ينفصل عن مضمون العمل الأدبي وخصوصيته، فلا يمكن للمتلقي الولوج إلى عالم النص، إلاّ بعد اختيار عتبة العنوان التي تعد تمفصلا حاسما في التفاعل مع النص، فهو إمّا أن يكون

1عبد الله الغذامي،الخطيئةوالتكفير،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط1،1985،ص261.

2عدنان حسين قاسم،الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،دار العربية للنشر والتوزيع،مصر،ط1،2000،ص291 .

3 Leo Höck, La Marque De Titre, Dispositif Sémiotique D'un Pratique Textuelle, Mouton, Ed La Hay, Paris, New York, 1981, p3.

4بشرى البستاني،قراءات في الشعر العربي الحديث،دار الكتاب العربي ،بيروت،ط1،2000،ص34.

5ابراهيم رماني،أوراق في النقد الأدبي،دار شهاب للطباعة والنشر،الجزائر،ط1،1985،ص186.

محفّزا لاقتناء الكتاب وقراءته، وإمّا أن يكون منفرا من قراءة النص، كما يعد العنوان« المرجع الذي يتضمن بداخله العلامة، والرّمز، وتكثيف المعنى، إذ يحاول المؤلف أن يثبت فيه مقصده برمته بوصفه النواة المتحركة التي خاط عليها نسيج نصه»[1].

من خلال المفهوم اللغوي والاصطلاحي للعنوان نلاحظأنّ هناك تكامل بينهما، فالعنوان هو الاسم والسّمة التي يُعرف بها النص أو الكتاب، وهو الدليل والرأس، وإذا عدّ عتبة فلأنّه يتم العبور من خلاله مساحة النص.

2- أنواع العنوان :

يبقى كتاب **ليو هوك**الموسوم بـ: "**La Marque De Titre**"المترجم **بـ** "**علامة العنوان**"مرجعية معتمدة لتفصيله أنواع العنوان، فهو يُقسّم العنوان إلى قسمين :

العنوان الأصلي الذي يكون قبل الفاصلة، و**العنوان الفرعي** الذي يأتي بعد العنوان الأصلي.[2]

بينما يُقسّمه **كلود دوشي** إلى ثلاثة عناصر: العنوان والعنوان الثانوي، والعنوان الفرعي، ويذهب كل من" **دوشي**" و"**هوك**" إلى أنّ العنوان الثانوي والعنوان الفرعي هو المؤشر الجنسي، وهذا ما ناقشهما فيه"**جينيت**"، الذي يرى بأنّ العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفسّر للعنوان الرئيس.

ويُقسّم "**جينيت**"العنوان إلى: العنوان الأساس والعنوان الفرعي والتعيين الجنسي، وحسب "**جينيت**" فإنّ العنوان الرئيس هو المهم في نظام العنونة، ويخضع دائما للمعادلة التالية:

عنوان + عنوان فرعي .

عنوان + مؤشر جنسي .

1علي أحمد محمد العبيدي،العنوان في قصص وجدان خشاب(دراسة سيميائية)، مجلة دراسات موصلية،ع23، 2009، ص61.

2 La MarqueDeTitre , p5.

وهناك كتب تتألّف من عدة أجزاء، لكل جزء عنوان مختلف، يجمعها عنوان واحد وهو عنوان المجموعة، وهذا ما يُسميه "**جينيت**" بالعناوين الفوقية أو العلية **(SurTitre)** .

***العنوان الرئيس:** ويُسمى العنوان الأصلي، أو الأساس أو الحقيقي، فهو الذي يحتل واجهة الكتاب، وأوّل ما يصطدم به المتلقي عند القراءة، وهو الذي يحدّد هوية المؤلف خارجيا ويميّزه عن غيره، ويمارس تأثيره الإغرائي على المتلقي.

***العنوان الفرعي:** ويُطلق عليه أيضا العنوان الثانوي، ويأتي بعد العنوان الرئيس لتوضيحه وتكملة معناه، كما يُسهم في تأويل النص من طرف المتلقي .

***العنوان التجنيسي:** وهوما يُسميه "**جينيت**" بالتعيين الجنسي أو المؤشر الجنسي، وهو المحدّد لطبيعة الكتاب، أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل:{ رواية، قصص، تاريخ، مذكرات...}[1].

3- وظائف العنوان:

يحدد "**جينيت**" أربع وظائف أساسة للعنوان هي :التعيين،الوصف، الإيحاء،الإغراء.

3 -1 -الوظيفةالتّعيينية:La Fonction De Désignation

وتسمى أيضا "**وظيفة التّسمية**"،لأنها تعيّن اسم الكاتب وتعرّف به للقرّاء،وهي أكثر الوظائف شيوعا وانتشارا ،إذ تكاد تشترك فيها جميع العناوين، لذلك فهي أولى الوظائف وأشهرها.

يستعمل بعض النّقاد تسميات أخرى لهذه الوظيفة من بينها:الاستدعائية، التسموية، التمييزية...إلا أنها لاتنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى.[2]

ومهما تعددت تسميات هده الوظيفة إلا أنها تتجه إلى معنى واحد هو التعيين.

1- عتبات، ص68 .

2- نفسه، ص86.

3 -2 -الوظيفة الوصفية:La Fonction Déscriptive

هي الوظيفة التي يقدم العنوان من خلالها شيئا من النص، وهي وظيفة براغماتية محضة إذ يسعى العنوان بواسطتها تحقيق أكبر مردودية ممكنة[1]، مما يجعلها مسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان ، ولا بد أن يراعى في تحديدها الوجهة الإختيارية للمرسل، أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي ، أمام التأويلات المقدّمة من المرسل إليه الحاضر دائما كفرضية لمحفّزات المرسل أو الكاتب عامة .

3 - 3 -الوظيفة الإيحائية:La Fonction Connotative

الوظيفة الإيحائية هي أشدّ ارتباطا بالوظيفة الوصفية تأتي مصاحبة لها، وتعدّ هذه الوظيفة قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة، إذ يجب أن يكون العنوان موحيا بدلالات النص، فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص إلا أنها ليست دائما قصدية لهذا يمكننا الحديث عن قيمة إيحائية لا عن وظيفة إيحائية، لهذا دمجها "**جينيت**"في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي[2]. ويمكن تسميتها بالوظيفة الدّلالية المصاحبة .

3 - 4 -الوظيفة الإغرائية:La Fonction Séductive

هي وظيفة تعمل على جذب اهتمام القارئ وتشويقه ، وتعدّ من بين الوظائف المهمة للعنوان والمعوّل عليها كثيرا على الرّغم من صعوبة القبض عليها، فهي تغري القارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده ، وتحريكها لفضول القراءة فيه، فبقدر ما يكون العنوان جذّابا ومغريا بقدر ما يكون تأثيره على القارئ كبيرا، وبالتالي يثير فضوله ويدفعه إلى اقتناء الكتاب، لهذا نجد الناشرين يتّفقون مع الكتّاب لوضع عناوين مغرية وجذّابة قصد ضمان

1- رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري، مجلة المخبر، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي بسكرة،ع4، 2008، ص100 .

2-عتبات، ص87 .

المبيعات،إلا أن هذا غير معوّل عليه كثيرا لأن صناعة الكتاب وتوزيعه تخضعان لمسالك معقّدة وصعبة ، فهي تقع خارج المناص وداخله[1].

من خلال تحديدنا لمفهوم العنوان، توصلنا إلى جملة من النتائج منها:

*العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة ومطلبا أساسا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص .

*يعد العنوان عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها، إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النص .

*أصبح العنوان علما مستقلا له أصوله وقواعده التي يقوم عليها .

*تعود الريادة لعلم العنونة للباحث "جيرار جينيت".

1- عتبات، ص87.

ثالثا : سيميائية الشّخصية الرّوائية.

تعدّ الشخصية أبرز العناصر التي تسهم في بناء الرواية من خلال ارتباطها بالعناصر الروائية الأخرى من حيث علاقتها بالمكان والزمان، فهي بمثابة النقطة المركزية التي يرتكز عليها العمل السردي.

1- مفهوم الشخصية:

1-1- لغة:

يشير" **ابن منظور**" إلى دلالة لفظة **الشخصية** من خلال مادة "**شخص**"، والشَّخْصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جُسمانَه، فقد رأيت شخصه، و**الشخص** كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشُخوص وشِخاص، والرجل **الشخيص:** سيدا عظيم الخلق، و**الشخوص** ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد، وشَخَصَ الرّجل ببصره عند الموت، أي رفعه فلم يطرف[1] ، ورد في القرآن الكريم قول الله تعالى: ﴿وَٱقۡتَرَبَ ٱلۡوَعۡدُ ٱلۡحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَٰخِصَةٌ أَبۡصَٰرُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ يَٰوَيۡلَنَا قَدۡ كُنَّا فِي غَفۡلَةٖ مِّنۡ هَٰذَا بَلۡ كُنَّا ظَٰلِمِينَ ٩٧﴾[2].

وتشخيص الشيء تعيينه، وشَخَصَ تعني نظر إلى.[3]

وفي المعجم الوسيط "**الشخصية**" هي صفات تميّز الشخص من غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة و إرادة وكيان مستقل[4].

من خلال هذه التّعاريف يتّضح لنا أنّ لفظة **شخص** تطلق على الإنسان بعدّه جسدا يُرى بالعين، أمّا **الشخصية** فهي تلك الخصائص الجسمية والعقلية والنفسية التي تميّز الإنسان عن غيره، فلكلّ شخص شخصية تخصّه دون سواه.

1- لسان العرب، مادة"شخص".

2- من سورة الأنبياء، الآية 96.

3- تاج العروس من جواهر القاموس، مادة "شخص".

4- المعجم الوسيط، ص475.

1-2 اصطلاحا :

تكتسي **الشخصية** في النص الروائي أهمية خاصة، لأنّها تعدّ أهم مكوّنات العمل الحكائي إذ تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، لذلك نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين المشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة[1].

لكن على الرغم من هذه الأهمية ظل مفهومهاعرضة لاختلاف التّحديد وتعدده، لذلك بقيتإشكالية تحليلها ودراستها من أهم انشغالات النّقد والنّقاد، لذا سنحاول تحديد أهم الرؤى النقدية التّى تعرضت لمقولة الشخصية بعدها عنصرا أساسا من عناصر السرد.

قديما ارتبط مفهوم **الشخصية** في الشعرية الأرسطية ارتباطا وثيقا بالفعل الذي تؤديه، حيث كانت تأخذ موقعا ثانويا وتقوم بدور هامشي،لأن البعد الذي تقوم عليه المأساة عند **أرسطو(Aristote)*** هو الحدث، فالأحداث هي المتحكمة في رسم الصورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة[2]،أي أنّ الشخصية تخضع خضوعا تاما للحدث وكانت مجرد إطار صوري لايتمتع بأي وجود حقيقي.

واستمر هذا التصور عند المنظّرين الكلاسيكيين، حيث عدوا الشخصية مجرّد اسم قائم بالفعل تأييدا منهم لنظرة "**أرسطو**" التي تؤكّد أنّ العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها من سعادة وشقاء، وبالتالي تصبح الشخصية من مقتضيات الأعمال وتوابعها[3].

مع مطلع القرن التاسع عشر، بدأت الشخصية تفرض وجودها في النص الروائي، وتتخلص تدريجيا من تبعيتها للحدث، وقد فسّر**ألان روب غرييه**** **Grillet Alain Robe**

---

1 سعيد يقطين، قال الراوي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997،ص87.

* أرسطو:(322-384 ق م) فيلسوف يوناني قديم،أحد تلاميذه أفلاطون ، من أعظم الفلاسفة ،ألف في موضوعات متعددة كالفيزياء والشعر والمنطق.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1990،ص208.

3الصادق قسومة،طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،ط2000،1، ص 96 .

**ألان روب غرييه:كاتب فرنسي عرف بريادته للرواية الجديدة ،أشهر رواياته "الغيرة" و"المتلصص".

ذلك بارتفاع قيمة الفرد في السيادة[1]، حيث أصبح كل ما يرد في النص يخدم الشخصية ويعمل على توضيحها للقارئ.

وزاد الاهتمام **بالشخصية**، حيث راح النقاد والروائيون يتعاملون معها على أنّها كائن بشري فوصفوا ملامحها وصوروا انفعالاتها وطموحها، ويبدوا أنّ العناية الفائقة برسم الشخصية في هذه الفترة كان لهاارتباط بهيمنة النزعة التاريخية و الاجتماعية من جهة وهيمنة الايدولوجيا السياسية من جهة أخرى[2].

في هذا الصدد يقول: **محمد غنيمي هلال**« الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة...والأشخاص مصدرهم كذلك الواقع»[3].

نفهم من هذا القول إن الشخصية مكانة بارزة في النص الروائي، وإنما تعكس الواقع الإجتماعي بكل إيجابياته وسلبياته.

ويعد الكاتب الفرنسي**انوريه دي بلزاك***(**Honore De Balzac**) من أبرز ممثلي مرحلة ازدهار الشخصية الروائية[4]،حيث كتب حوالي تسعين رواية أقحم في نصوصها أكثر من ألفي شخصية، وهذا ربما يدل على محاولته رصد كل ما يحدث في المجتمع من وقائع.

قلنا–سابقا–إن كُتَّاب القرن التاسع عشر يعدون الشخصية الروائية شخصا واقعيا بلحمه ودمه ومواصفاته وأفعاله، كل هذا أثار إشكالية الخلط بين وجودها السيكولوجي ووجودها الفني بعدّها مكوّنا روائيا،فالشخصPersonne،غير الشخصيةPersonnage،فالكلمة الأولى تطلق على المنتسب إلى عالم الناس،أي على

1 ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر:مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر،دط ، دت ،ص36.

2 عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة، الفنون والآداب ، الكويت، دط،1998،ص86.

3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،نهضة مصر للطباعة والنشر ، د ط ،2001، ص526.

*بلزاك:(1799–1850):كاتب فرنسي شهير ،تأثر في بداية حياته بالكاتب الانجليزي "والتر سكوت" ، أشهرروایاته سلسلة "الكوميديا الانسانية" .

4في نظرية الرواية، ص91.

إنسان حقيقي من لحم ودم، يكون ذا هوية فعلية فهو إذا من عالم الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني[1].

بمعنى أنّه–الشخص– الكائن أو الإنسان كما هو موجود في الواقع الحقيقي يمارس نشاطات عديدة، يعمل ويعيش، يفكر، يفرح ويحزن، يسعد ويشقى، فهو «المسجل في البلدية والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا ويموت حقا»[2].

في حين أنّ الشخصية في العمل الروائي ليس لها وجودا حقيقيا بقدر ما هي مفهوم تخييلي لساني« تخييلي لأنّ الشخصية تخلق بواسطة الخيال الإبداعي للروائي، ولسانيلأنّ اللغة هيالتي تجسّد الشخصية المبدعة»[3].

من هنا نستنتج أنّ الشخصية في الرواية تختلف عنها في الحياة، لأنّ الفن والحياة متباينان والوجود في أحدهما يختلف عن الوجود في الآخر.

وما يلفت انتباهنا في هذا المقام أنّ الباحث **عبد المالك مرتاض** عاب على الكثير من الدّارسين خلطهم بين المفهومين، حيث يراهم يراوحون بين الشخصية إفرادا والشخوص جمعا تارة، ويصطنعون الأشخاصعوضا عن الشخصيات تارة أخرى، مؤكدا أنّكلمة شخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على كلمة شخوص التي هي جمع لشخص[4].

مع الثلاثينيات من القرن العشرين، والمفاهيم المنهجية التي فرضها الاتجاه البنيوي والاتجاه السّيميائي تغيرت النظرة إلى الشخصية، وبدأ الحد من غلوائها حيث أصبحت تُدرس وفق معايير جديدة، وتُحلّل على أساس النموذج الوظائفي الذي يحكم بنية النص، وصار يتعامل معها تعاملا خاصا بعدّها« علامة مكوّنة من دال ومدلول»[5].

1طرائق تحليل القصة، ص98.

2في نظرية الرواية، ص85.

3 سمر روحي الفيصل، الرواية العربية–البناء والرؤيا مقاربات نقدية–، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط، 2003، ص131.

4 عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق–،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص126.

5 عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي – مقاربة نظرية–،دارالأمان، الرباط،ط1،2000، ص 47.

نظرا لتباين المناهج التي تناولت النصوص الأدبية بالدراسة و التحليل، واختلاف المستويات والأساليب الإجرائية التي تعاملت معها، وقع اختلاف كبير في تحديد مفهوم الشخصية الروائية، وتعد مدرسة الشّكلانيين الرّوس أهم مدرسة عنيت بمشكّلات السرد.

ومن هنا نحاول التعرف على المفهوم الحديث للشخصية الروائية من خلال إدراج آراء بعض الباحثين المعاصرين.

أ- مفهوم الشخصية الروائية عند فلاديمير بروب :

إنّ أولى المحاولات التي عملت على التخلص من المفهوم التقليدي للشخصية، ما قام به العالم الروسي **فلاديمير بروب** *VladimirPropp حيث قدّم نموذجا تحليليا لمائة حكاية روسية عجيبة، جمعها في كتاب عنوانه " **مورفولوجيا الخرافة**"** حيث حوّل الشخصيات إلى نمذجة بسيطة لا تقوم على نفسية الشخصيات، ولكنّها تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزّع عليها داخل الحكاية[1].

لاحظ "**بروب**"أنّ أسماء الشخصية وصفاتها الفيزيولوجية وحالاتها النفسية تتغيّر من حكاية إلى أخرى، لكن الثابت في الحكايات هو الأفعال أو الوظائف التي تقوم بها تلك الشخصيات، وهذا ما جعله يُهمل العناصر التي ليست لها علاقة بتلك الأفعال وأكّد أنّ المهم في دراسة الحكاية الخرافية هو السؤال عن من يقوم بالفعل؟ وكيف يقوم به؟ [2].

وقد أطلق مصطلح **الوظيفة(Fonction)** عل فعل الشخصية حيث عرّفها بقوله هي«فعل شخصية قد حدّد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة ووظائف هذه

*فلاديمير بروب (1895-1970) :باحث روسي معنى بدراسة الفولكلور الروسي ،من أعضاء جماعة الشكلانيين الروس من مؤلفاته :الجذور التاريخية للحكاية الشعبية 1946.

** صدر لكتاب فلاديمير بروب عدة ترجمات :الاولى بالدار البيضاء عام 1988 بعنوان مورفولوجيا الخرافة للدكتور ابراهيم الخطيب،والثانية بـ جدة عام 1989 بعنوان مورفولوجيا الحكاية الخرافية للأستاذين أبي بكر احمد باقادار وأحمد عبد الرحيم نصر، والثالثة بـ دمشق عام 1996 بعنوان مورفولوجيا القصة للدكتور عبد الكريم حسن والدكتورة سميرة بن عمو.

1 رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000م، ص134.

2 فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م، ص37.

الشخصيات هي العناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية، أيا كانت هذه الشخصيات، ومهما كانت طريقة إنجازها لهذه الوظائف»[1].

تتحدّد هذه الشخصيات بـدوائر الأفعال **Sphères D'action**التي تنجزها وكل دائرة مؤلفة من مجموعة من الوظائف[2]، مجموع هذه الوظائف إحدى وثلاثين وظيفة* تتقاسمها سبع شخصيات هي: 1- الشخصية المعتدية أو الشريرة 2- الشخصية المانحة 3- الشخصية المساعدة 4- شخصية الأميرة 5- شخصية المرسل 6- شخصية البطل 7- شخصية البطل المزيف.

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ ما قام به "**بروب**" هو محاولة فصل بين الحدث والشخصية حيث سعى إلى تعريف الخرافة من خلال ترتيب وتسلسل الأحداث إلاّ أنّه اضطر إلى تعريف تلك الأحداث بإسنادها إلى الشخصيات، موزعا إياها على سبع دوائر، بحيث ركّز دراسته على وظائف الشخصية.

1مورفولوجيا القصة، ص38.

2 عبد المجيد نوسي ،التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية ،التركيب،الدلالة)،المدارس، الدار البيضاء ط1، 2002، ص210.

* هذه الوظائف بإيجاز هي:الابتعاد، الحصر، المساءلة، الاستخبار، الخدعة، التواطؤ، الإساءة،افتقار،وساطة، بداية الفعل المضاد، انطلاق، اختبار، رد الفعل، تنقل في الفضاء، صراع ،علامة،انتصار،تقويم، العودة، مطاردة، إسعاف، وصول، مطالبات كاذبة، مهمة صعبة، مهمة منجزة، اعتراف، اكتشاف، تحول شكلي، عقاب ، زواج.

ب -مفهوم الشخصية الروائية عند ألجيرداس جوليان غريماس (A. J. GREIMAS):

عرف مفهوم **الشخصية** تطورا ملحوظا، مع ظهور أبحاث السيميائي، **ألجيرداس جوليان غريماس (A. J. GREIMAS)**، حيث قدّم فهما جديدا للشخصية في الحكي اصطلح عليه "**الشخصية المجردة**"أو"**العامل**Actant"، وقد استفاد في تحديده لمفهوم المصطلح من الأبحاث التي قدّمها كل من**(بروب)**و**(اتيان سوريو)**و**(تسنير)** فهذا الأخير مثلا يرى إنّ كلّ قول يشترط فعلا وفاعلا وسياقا، وانطلاقا من هذه النظرة استقى **(غريماس)** تعريفه للعامل معلنا بأنّه «وحدة دلالية داخل رحم الحكاية فهو القائم بالفعل أو متلقيه بعيدا عن شيء آخر، إذ يضم الأشياء والمجردات والكائنات المؤنسنة والمشيئة معا»[1].

نفهم من هذا أنّه ليس بالضرورة أن يكون العامل شخصا أو أشخاصا، فقد يكون جمادا، أو حيوانا، أو فكرة، مثل فكرة التاريخ، وهكذا أصبحت الشخصية مجرّد دور ما يؤدَّى في الحكي بغض النظر عمَن يؤدّيه[2]، حيث تكتسب أهميتها حسب ما تفعله وليس حسب ما هي عليه، وهي هنا تفقد هويتها وبطاقتها الدلالية (اسم، لقب، كنية) لتصبح صاحبة دور أو قوة محرّكة ومؤثّرة ضمن عالم النَص السَردي.

اللافت للانتباه في تحديد "**غريماس**" لمفهوم الشخصية، وجود مصطلح آخر يزاحم "**العامل**" في دلالته على الشخصية هو مصطلح "**الممثّل**"، وتماشيا مع ذلك عدّ"**غريماس**" العامل والممثل مصطلحين محددين بدقة في السيميائية، حلاّ محل مصطلح الشخصية، وميّز بين مستويين لتوضيح مفهوم الشخصية هما:

– مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجرّدا يهتم بالأدوار، ولايهتم بالذوات المنجزة لها.

1السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيمائية "غدا يوم جديد"، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر،ط1، 2000م، ص14.

2حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3،2000م، ص52.

– **مستوى ممثلي:** تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدّة أدوار عاملية[1].

وقد بيّن **غريماس** أنّ لكل ممثل دورين: دور حدثي من حيث قيامه بعمل ما أو أكثر في الرواية، ودور معنوي أو عرضي من حيث تأديته لدور معين.[2]وبهذا يكون للممثل دور في مستوى تطور الأحداث وتقدّمها ودور في مستوى بناء المعنى.

هكذا نخلص إلى أنّ العلاقة بين العامل{ Actant }، والممثل{ Acteur } مزدوجة بحيث لو افترضنا أنّ تجليات العامل {ع1} تتحقق في النص عبرممثلين { م1، م2، م3 } فإنّ العكس ممكن أيضا، قد يتفرع ممثل واحد{ م1 } إلى عوامل متميّزة: { ع1، ع2، ع3 } وفق الشكل الآتي:[3]

من هنا حاول"**غريماس**"تطوير نموذج "**بروب**"الخاص بالوظائف إلى نموذج عاملي، يأخذ بعين الاعتبار تجليات العناصر الفاعلة في البنية العاملية للنص السردي[4].

1بنية النص السردي،ص52.

2طرائق تحليل القصة، ص99.

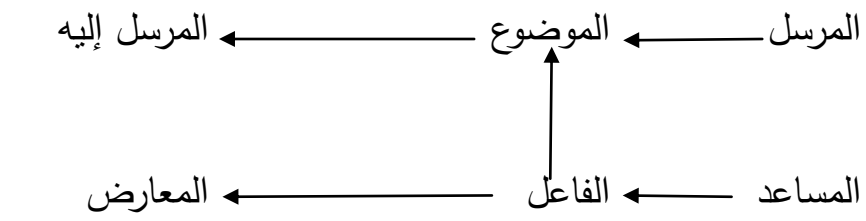
3رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، ط4، 2000، ص33.

4نفسه، ص33.

يرتكز هذا النموذج على ثلاثة أزواج من العوامل هي:

{ الذات"الفاعل"/ الموضوع } { المرسل/ المرسل إليه } { المساعد/ المعارض }

وتبدو تجليات هذا التمثيل واضحة في الرسم العاملي لـ أ.ج.غريماس:[1]



والجدير بالذكر أنّ هذه العوامل المكوّنة للبنية العاملية تنتظم أو تتحد من خلال ثلاثة محاور هي:

محور الرغبة:هو المحور الذي يربط بين الفاعل والموضوع.

محور الإبلاغ:هو المحور الرابط بين المرسل والمرسل إليه.

محور الصراع:هو المحور الرابط بين المساعد والمعارض.

وبناء على ما سبق ذكره نخلص إلى نتيجة مفادها: أنّ الشخصية عند "**غريماس** "لم تحدّد بميولها النفسية، وخصائصها الخلقية، وإنما حدّدت بموقفها داخل الحكاية، أو بعملها ودورها فيها.

ج -مفهوم الشخصية الروائية عند فيليب هامون:

تعدّ مقاربة الباحث" **فيليب هامون**" **PhilipeHamon** أهمّ مقاربة، وتأتي أهمية هذه المقاربة كونها « قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج العاملي أو غيرها من النماذج المهيمنة في السيميولوجيات السائدة »[2] ، وقد قدّم تصورات رائدة في كتابه الموسوم بـ"**سيميولوجية الشخصيات الروائية**".

1مقدمة في السيميائية السردية، ص30.

2 بنية الشكل الروائي، ص216.

«ويمكن تحديد الشخصية بأنّها مورفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها، إنّها ليست معطى قبليا وكليا فهي تحتاج إلى بناء، تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمنَ القراءة، ويظهر هذا المورفيم الفارغ من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لامتواصل»[1].

وهو بهذا التصور يفتح المجال أمام القارئ ليملأ هذا الفراغ تدريجيا ويُسهم في بنائه من خلا ل القراءات.

ومن المرتكزات التي استند عليها "**فيليب هامون**"في دراسته للشخصية مفهوم العلامة التي صنّفها إلى ثلاثة أقسام طابق معها ثلاثة نماذج كبرى من الشخصيات، وهذه الأقسام هي:

1–العلامات التي تحيل على معطى في العالم الخارجي:

(طاولة، زرافة، بيكاسو، نهر) أو على مفهوم (بنية، قيامة، حرية)، وأطلق على هذه العلامات مصطلح "العلامات المرجعية"، فهي تحيل على شيء ملموس ومدرك، ويمكن التعرف على هذه العلامات من خلال المعجم .

2– العلامات التي تحيل على محفل ملفوظاتي:

إنّها ذات " مضمون عائم " ولا يتحدّد معناها إلاّ من خلال وضعية ملموسة للخطاب بواسطة فعل تاريخي لكلام لا يتحدد إلاّ بمعاصرة مكوناته (أنا، أنت، هنا، الآن) وهي علامات غير محدّدة في المعجم تُعرف بالعلامات الواصلة.

1 فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو،داركرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2012، ص8.

3– العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن الملفوظ نفسه:

قريبا أو بعيدا فقد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل السلسلة الشفهية أو المكتوبة، أو لاحقا لها ويطلق عليها بصفة عامة العلامات الاستذكارية.

يصنّف "**فيليب هامون**"الشخصيات إلى ثلاث فئات، وذلك استنادا إلى العلامات السابقة.

1– فئة الشخصيات المرجعية(personnage référentiels):

تحيل هذه الشخصيات على "معنى ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث تظل مقروئيتها دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة"،[1] وقد قسّمها "**هامون**" إلى أربع شخصيات هي:" شخصيات تاريخية (نابليون الثالث)، شخصيات أسطورية (فينوس، زوس)، شخصيات مجازية (الحب، الكراهية) وشخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال)".[2]

2– فئة الشخصيات الإشارية:

هذه الشخصيات " تكون علامات على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، ويصنّف "**هامون**" ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة..."[3]

وفي بعض الأحيان يصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك.

3– فئة الشخصيات الاستذكارية (personnage anaphorique):

تقوم هذه الشخصيات "داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكيرات بمقاطع ملفوظية ذات أحجام متفاوتة.

إنّها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ، إنّها شخصيات للتبشير، فهي تقوم ببذر أو تأويل الأمارات مثل الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف، التكهن، الذكرى..."[4]

1سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص29.

2نفسه، ص29.

3نفسه، 30.

4نفسه، ص31.

من خلال ما تمّ تقديمه فيما يخص مفهوم الشخصية نستنتج ما يلي:

*تشكّل الشخصية دعامة العمل الروائي الأساس.

* خضع مفهوم الشخصية إلى تغيرات كثيرة منذ"**أرسطو**"، والفترات التي تلته من تاريخ الأدب.

*الشخصية عند "**أرسطو**"عنصر ثانوي.

* المنظّرين الكلاسيكيين رأوا أنّ الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث.

* تعزى الدراسات الرائدة حول الشخصية إلى أعمال الشّكلانيين الروس وأبحاث **غريماس**.

* الشخصية عند **فلاديمير بروب**ترتبط بالدور الذي يقوم به.

*الشخصية عند **أ.ج.غريماس**عاملا مجرّدا في النص.

* الشخصية عند **فيليب هامون**علامة ضمن نسق النص.

رابعا: سيميائية الزمن الروائي.

شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ القدم، ولعلّ هذا ما نجده في الأساطير اليونانية القديمة التي كانت تصوّر الزمن إلها*، وتحوّلت هذه المقولة إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء والأدباء وذلك لارتباط الزمن بالحياة والكون والإنسان، لذا أصبح مركز اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية بعدّه مكوّن أساس لها .

1- مفهوم الزّمن:

1 -1- لغة:

ورد في لسان العرب الزَّمَنُ والزَّمَانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أَزْمُنْ و أَزْمَانْ وأَزْمِنَةٌ. وأَزْمَنَ الشيء:طال عليه الزّمَان، وعن **ابن الأعرابي** وأَزمَنَ المكان: أقام به زمانا ، وما لقيته من زَمْنةٍ أي زمان، و الزَّمَنَةُ :البرهة ، ولقيته ذات الزُّمَيْن أي في ساعة لها أعداد[1].

1-2- اصطلاحا:

الزمن من أهمّ العناصر التي تُبنى على أساسها الرواية، فلا يمكن أن نتصور حدثا روائيا خارج إطار الزمن، فهو "يشكّل القناة التي تتكشف عبرها كل الخبرات والتجارب الماضية المهمّة في حياة الكاتب والقارئ معا، ونقطة انطلاق عندما يصبح التعبير عن الزمن قوة ديناميكية تدفع بالأحداث إلى النمو والتطور"[2].

والزمن هو الذي يسجل الأحداث ويضبط الأفعال، يقول **محمد زغلول:** «والزمن ضابط الفعل به يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث ووقائعه، ونحن وإن كنّا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن، إلاّ أننا نتبين أثر الزمن عاملا فاعلا في كثير من القصص

*كرونوسيس: إله الزمن اليوناني.

1 لسان العرب، مادة "زمن".

2 بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، دار الغرب للنشروالتوزيع، الجزائر،دط،2001، ص23.

الطويلة والروايات»[1]،والزمن في نظر" **بول ريكور**" يعدّ «تتابعا للأفعال السردية وتنظيماتها»[2]

شغلت مقولة الزمن معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة، فبحثوا في طبيعة الزمن وقيمته، وعلاقته بالرواية والقضايا المركزية فيها. إلاّ أنّه ثمّة اختلاف بين الروائيين التقليديين والحداثيين في التعامل مع الزمن، «فالزمن في الرواية التقليدية زمن ميكانيكي يتبع نظاما متسلسلا يبدأ بالماضي وينتهي بالمستقبل مرورا بالحاضر، أمّا في الرواية الجديدة لم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر، ولكن بزمن يتماهى ويصنع الحدث»[3]، حيث أصبح الزمن الوحيد في الرواية الجديدة هو زمن القراءة*.

2-أقسام الزمن الروائي:

تعود بدايات الاهتمام بموضوع " الزمن في الأدب "إلى جماعة الشّكلانيين الروس، إذ يعزى إليهم فضل الرّيادة في دراستهم لهذا العنصر، تنظيرا وتطبيقا، حيث « أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة»[4]، حيث ميّز **توماتشفسكي Toma chevski** بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، أمّا الأول فهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، ويمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث، أمّا الثاني فيتعلق بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته.

1محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص13.

2بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي، فلاح رجم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006، ص10.

3بنية الشكل الروائي، ص117.

*-زمن القراءة نتطرق إليه لاحقا.

4بنية الشكل الروائي، ص107.

أمّا عن كيفية ظهور الزمن في المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فيبرز في المتن على شكل مجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة، وفي المبنى بعدّه مجموعة من الحوافز لكنّها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل[1].

وعلى غرار الشكلانيين الروس ميّز **تودوروف** بين ما سمّاه زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وهذه الأزمنة هي أزمنة داخلية حسب **تودوروف Todorov Tzvetan** لأنّه توجد أزمنة خارجية ويأتي **تودوروف** إلى التمييز بين هذه الأزمنة الداخلية:

***زمن القصة:** يقصد به "الفترة الزمنية المتصورة" التي تجري فيها أحداث الرواية أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي .

* **زمن الكتابة أو السرد:** وهو المرتبط بعملية التلفظ (السارد يتحدث عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا)

***زمن القراءة:** وهو المدة الزمنية الضرورية لقراءة النص[2].

أمّا الأزمة الخارجية فهي حسب **تودوروف** :

* **زمن الكاتب:** أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها الكاتب .

* **زمن القارئ:** وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة .

* **الزمن التاريخي:** ويظهر في علاقة التخيل بالواقع [3].

من خلال هذا التقسيم الثلاثي الذي أتى به **تودوروف** نستنتج أن ما يتصوّره الكاتب في زمنه الثقافي يختلف عمّا يتصوره القارئ وهو يقرأ النص في زمنه الثقافي المختلف عن زمن الكاتب، وبالتالي إقحام القارئ في عملية إنتاج النص .

إلى جانب هذا التقسيم، اقترح **ميشال بوتور(Michel Butor)** ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي مفترضا أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر، وهي:

1 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص70.

2مقولات السرد الأدبي، ص57.

3 بنية الشكل الروائي، ص114.

زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[1].

فإذا افترضنا مثلا أن الكاتب يقدّم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين، فنحن هنا أمام زمن المغامرة، وربّما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين فنحن أمام زمن الكتابة، بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين فنحن أمام زمن القراءة.

ما يلفت الانتباه في هذا المقام أن الباحثة "**سيزا قاسم**" ترى أن هناك عدة أزمنة خاصة بفن القص، أزمنة خارج النص، وهي زمنا الكتابة والقراءة، ويتعلقان بظروف وضع الكاتب ووضع القارئ خلال فترة معينة، وهناك أزمنة داخل النص ترتبط بالفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية وأخرى بمدة الرواية وترتيب الأحداث[2].

ويظهر **تودوروف** بتقسيم ثنائي آخر على نحو أكثر جلاء متمثلا في زمن القصة وزمن الخطاب، فرأى أن:

زمن القصة : متعدد الأبعاد.

زمن الخطاب: خطي.

حيث يقول: «في القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الأخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم»[3].

بناء على ذلك نستطيع القول إنه بإمكاننا دائما أن نميز في كل عمل سردي بين زمنين: الأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث والثاني لايتقيد بهذا التتابع المنطقي وعليه كلا الزمنين يتوفر على قرائن موجودة في النص، وخاضعة لخطية السلسلة الكلامية،

1 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985م، ص101.

2سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص26.

3مقولات السرد الأدبي، ص55.

مما جعل منهما زمنين متعالقين يمكن للرواية أن تدمجهما في بعضهما، فيتحقق بذلك مايسميه"**فينرينخ**" « درجة الصفر للعالم المحكي»[1].

فلو افترضنا أن رواية ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على النحو الآتي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلا الشكل الآتي:

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمى بـ "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"[2]

3- تقنيات المفارقة الزمنية :

تحدث المفارقة الزمنية عندما يحدث التباين بين زمنية الحكاية وزمنية الخطاب بسبب خطية هذا الأخير وخضوعه لنظام الكتابة الروائية وتعددية زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد في حين تقدم الأحداث تلوالأخرى في الخطاب[3].

إنّ هذا التلاعب بالنظام الزمني الذي يخلقه الكاتب له غايات فنية وجمالية في القصة، فقد يبتدئ الرّاوي السرد بشكل يطابق زمن القصة، ولكن لضرورة تقتضيها حركة الكتابة؛ كسد ثغرة حصلت في النص أو التذكير بأحداث ماضية يقطع الراوي السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة.

وهناك إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي لزمن القصة[4].

1 بنية الشكل الروائي، ص114.

2 بنية النص السردي، ص73.

3في نظرية الرواية، ص221.

4 بنية النص السردي، ص74.

إنّ هذه المفارقة إمّا أن تكون استرجاعا Analepse ويعني تذكّر حدث سابق عن الحدث الذي يحكي، وإمّا أن تكون استباقا prolepse الذي هو سرد الأحداث قبل أوان وقوعها[1].

3-1- الاسترجاع "الاستذكار" Analépse :

يعد الاسترجاع أو تقنية "**الفلاش باك**" **flacheback*** خاصية حكائية وهي إحدى الخصوصيات التقليدية للسرد الأدبي، وهي عملية سردية يتم فيها ذكر أحداث تم" وقوعها بالنسبة لزمن القصة المتخيلة، بينما يكون السرد قد تجاوز هذه الأحداث فيسترجعها السارد ضمن النظام الزمن للحكي، لذلك يُعرّفها "**جينيت**" بأنّها «ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[2]، وبذلك يوقف السارد مجرى تطور الأحداث باستحضاره لأحداث ماضية.

يتميز الماضي بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاعات يمكن تصنيفها على النحو الآتي:[3]

3 - 1 - 1 الاسترجاعات الخارجية: Analépseexterne

هي استرجاعات "تعود إلى ما قبل بداية الرواية"[4]، ويمثّل الاسترجاع الخارجي الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي أثناء السرد، وتعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية[5].

1تحليل الخطاب الروائي، ص77.

* تقنية الفلاش باك نشأت مع الملاحم القديمة، حيث تعد ملحمة هوميروس من بين النصوص التي طغت عليها هذه التقنية وتطورت إلى أن أصبحت من خصوصيات الأعمال الروائية الحديثة حتى تحقق الغرض الفني والجمالي في الوقت نفسه.

2 جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العلمية للمطابع الأميرية،ط2، 1997م، ص51.

3بناء الرواية، ص40.

4نفسه، ص40.

5 مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م، ص195.

3 -1 -2 الاسترجاعات الداخلية: Analépseinterne

هي استرجاعات تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص،[1] وتنقسم إلى:

ـ **استرجاعات داخلية برانية الحكي:** تتم في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأول.

– **استرجاعات داخلية جوانبية الحكي:** توضع في خط الحدث ذاته الذي يجري فيه الحكي الأول،[2] وينقسم هذا النوع بدوره إلى:

أ– استرجاعات تكميلية: تأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية.

ب– استرجاعات تكرارية: في هذا النوع يعود الحكي بين الفينة والأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكر[3].

3-1 -3 الاسترجاعات المزجية أو المختلطة:

وهي أقل تداولا من الصنفين السابقين، وسميت مختلطة كونها تجمع بين الاسترجاعات الخارجية والداخلية، فهي خارجية بعدّها تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكي الأول، وداخلية أيضا بحكم امتدادها لتلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول[4].

3–2– الاستباق "الاستشراف": Prolépse

هي تقنية من تقنيات المفارقة السردية، تعرف عند العرب القدامى "بسبق الأحداث"، وفيها يقوم الكاتب بالقفز إلى المستقبل وبالتالي التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي[5]، وهي تعني حسب "جينيت" كل عملية سردية تورد حدثا آت في مستقبل

1الزمن في الرواية العربية، ص199.

2تحليل الخطاب الروائي، ص77.

3 خطاب الحكاية، ص64.

4 مستويات دراسة النص الروائي،ص156 .

5 بنية الشكل الروائي، ص133.

الأحداث سوى بذكره أو الإشارة إليه[1]، معناه أن الاستباق حكي لشيء قبل وقوعه، يعرض أحداث لم تتحقق بعد، أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها .

صنف "جينيت" الاستباقات إلى فصائل تتشكل الواحدة من رحم الأخرى، وهكذا دواليك، حتى يتم انجاز الخطاب وفق الخطة التي وضعها السارد.

3-2-1-الاستباقات الداخلية:

تأتي على شكل عملية سردية تسبق درجة السرد، تقع داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول ولا تتجاوزه، وتعد بمثابة متممات للمحذوفات، وهي بذلك تنهض بوظيفتين تندرجان ضمن نوعين من الاستباقات:

- **استباقات تكميلية:** ترد مسبقا لسد ثغرات لاحقة.
- **استباقات تكرارية:** تكرر–مقدما– بعض المقاطع المهمة التي تسير إلى أحداث لم يصل إليها الحكي بعد[2].

3 -2 -2-الاستباقات الخارجية:

يعني بها حكي حدث لاحق للحدث الذي يحكى الآن، ولكن مستوى الحكي يخرج عن الحكي الأول ويتجاوزه، ويتم استعمال الاستشرافات الخارجية تمهيدا أو توطئة لأحداث لم يحن زمن وقوعها بعد، كما أنها قد تؤدي وظيفة إعلان مثل إشارة السارد إلى مرض شخصية، ويمكننا توضيح هاتين الوظيفتين فيما يلي:

-الاستباق بعدّه تمهيد: يكون الغرض منه التطلّع إلى ماهو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي[3].

-الاستباق بعدّه إعلان: يحدث عندما يخبر الكاتب صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق[4].

---

[1] خطاب الحكاية، ص51.

[2] نفسه، ص ص79،80.

[3] الزمن في الرواية العربية،ص213 .

[4] بنية الشكل الروائي، ص137 .

4- تقنيات زمن السرد:

ترتبط تقنيات الحركة السردية أو الأنساق الزمنية، بقياس سرعة الزمن في النص السردي من خلال مظهرين هما : تسريع السرد و إبطائه

4-1 **تسريع السرد :**

4-1-1 الخلاصة: (المجمل)

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر دون التعرض للتفاصيل، حيث يعرفه **جينيت** بقوله: "هو السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أوسنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال[1].

بناءعلى ذلك نستنتج أن المجمل يتعلق بطول النص، الذي يتقلص مقارنة بزمن الأحداث المروية، وصيغته الرياضية كما حددها "**جينيت**" هي:

المجمل = زمن السرد < زمن القصة

ز س < ز ق

1 خطاب الحكاية، ص109 .

4-1-2 الحذف :L'ellipse

تمثل تقنية القطع أو الإضمار السردي سرعته القصوى، إذ يلجأ السارد إلى القفز على الأحداث دون ذكرها، فالحذف "هو الجزء المسقط من الحكاية أي المقطعالمسقط في النص من زمن الحكاية"[1].

"والحذف تقنية يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنّه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يُروى"[2]. ويمكن أن نقسم الحذف في النصوص إلى ثلاثة أنواع :

الحذف المعلن، الحذف الضمني، والحذف الافتراضي.

4-2-تعطيل السرد:

4-2-1المشهد: Scéne

يسهم المشهد الحواري داخل الحركة الزمنية بتعطيل حركة السرد، بفضل وظيفته الدرامية، فيه يقوم الراوي بعرض الأحداث الخارجية والمشاعر الداخلية بكلام الشخصيات فهو" فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا ويحتدم الصراع، ويتأزم الموقف، الأمر الذي يبعث الحركة والحيوية في فنية القصة"[3].

لذا كان توظيفه في السرد ليس إيقافا لوتيرة السرد، بل لغرض فني هو الكشف عن طبيعة الشخصيات وأبعادها النفسية والاجتماعية "وبواسطة ذلك زاد العنصر الرمزي والتأويلي في الرواية فغدت قادرة على دفع القارئ إلى المشاركة في التفسير والتأويل"[4].

---

1 سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دت، ص93 .

2 الزمن في الرواية العربية، ص232 .

3 محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار أمان للطباعة والنشر، ط1، 1993، ص245 .

4 الزمن في الرواية العربية، ص239 .

4-2-2الوقفة: Pause

تكوّن الوقفة توقفات معينة في مسار السرد الروائي، يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية التي تستغرقها الأحداث، فحسب **جينيت** " إذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنّه من العسير أن نجد سردا خالصا"[1]، وهنا يكمن الفرق ويبدو واضحا بين الوصف والسرد، فلا سرد دون وصف.

ويعرف الوصف عادة بكونه الأداة التي تمثل لقارئ القصة سمات وخصائص الأشياء، والشخصيات، والأمكنة[2].

وقد تحدّث **جينيت** عن وظيفتين متمايزتين نسبيا من وظائف الوصف[3].

الأولى: الوظيفة التزيينية الموروثة عن البلاغة التقليدية التي تضع الوصف ضمن محسنات الخطاب، وتعدّه مجرد وقفة أو استراحة للسرد، وليس له سوى دور جمالي خالص .

الثانية: الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تفضي بأن يكون المقطع الوضعي في خدمة القصة وعنصرا أساسا في العرض، أي يكون سببا في الوقت نفسه.

يتضح لنا من خلال المشهد والوقفة بعدّهما تقنيتان زمنيتان،أنّهما تسهمان في تعطيل زمن السرد على حساب زمن القصة فكلاهما يشكل انقطاعا في السيرورة الزمنية .

1 بنية النص السردي، ص78.

2طرائق تحليل القصة، ص162

3 جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بنعسي بوحمالة، ورد في: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص77.

خامسا : سيميائية الفضاء الروائي.

يكتسي مفهوم الفضاء أهمية بالغة في العمل السردي، إلاّ أنّ دراسته في الحكي تعد حديثة العهد، حيث استأثر هذا المصطلح باهتمام عديد من الباحثين، لكنّ إسهامات هؤلاء الباحثين لم ترق إلى تشكيل نظرية واضحة المعالم لمقاربة الفضاء في النص الروائي، لأنّها عبارة عن اجتهادات متفرّقة، وهذا ما أدّى إلى صعوبة تحليل الفضاء الروائي، غير أنه يمكن بناء تصور متكامل حول الفضاء إذا تمّ الجمع بين هذه الجهود .

1- مفهوم الفضاء:

1-1- لغة:

جاء في لسان العرب "**الفضاء**": المكان الواسع من الأرض، والفعل فَضَا يَفْضُو فُضُوًّا فهو فاضٍ...وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع.

وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنّه صار في فرجته وفضائه وحيّزه[1]،وفي المعجم الوسيط "الفضاء": ما اتسع من الأرض، وجمعه أَفْضِيةٍ.[2]

من خلال ما ورد في لسان العرب ومعجم الوسيط، نجد أنّ لفظة الفضاء ترتبط بلفظتي المكان والحيّز.

1-2- اصطلاحا:

يعد المكان من أهم المشكّلات السردية، وفي بناء الحكي بشكل خاص، فهو الحيز الذي يؤطّر الأحداث، والمسرح الذي تتحرّك فيه الشخصيات، بل يتجاوز كونه مجرد إطار لها ليصبح عنصرا فعّالا مشحونا بدلالات اكتسبها من خلال علاقته الجوهرية بالإنسان وكيانه[3].

1 لسان العرب، مادة "فضا".

2المعجم الوسيط، ص694.

3 مدخل إلى نظرية القصة، ص ص64 ،65 .

وقبل الولوج في أهمية هذا المكوّن ودوره في الرواية، نحن بحاجة ماسّة إلى التمييز الدقيق للمصطلحات، التي يشتمل عليها، وضبطها، فالفضاء الذي يُتداول على ألسنة الكتّاب النقديين المعاصرين، يشيع عند الكثير من الدارسين باسم المكان، وعند البعض بالحيز، والخلاء...

وأمام هذه الفوضى المصطلحية، علينا أن نميّز بين هذه المصطلحات ووضع المصطلح المناسب حتى تتوضّح الرؤية، ويسهل فهم هذا العنصر المهم في الحكي، فمجموع الأمكنة التي تتوالد في الرواية هي ما نطلق عليه فضاء الرواية الشامل، فحسب الدارس "**حميد لحمداني**" الفضاء أشمل من معنى المكان، هذا الأخير الذي يمكن عدّه جزءا من الفضاء، فقد تحوي الرواية مجموعة من الأمكنة، بيت، شارع، مقهى، ساحة... ومجموعها يُشكّل فضاء الرواية[1].

إنّ المكان هو متعين مادي ثابت مستقر– محدود المسافة – أمّا الفضاء فهو مبهم المساحة يتسع ليشمل الأرض والجو، والبحر والخلاء... وعلى هذا فإنّ المكان مخالف للفضاء.

المكان هو المساحة الجغرافية المحدودة والمستقرة، له بداية ونهاية، أمّا مصطلح "الحيز" فإنّه هو الآخر مصطلح شديد الاستعمال، ويعد الباحث الجزائري "**عبد المالك مرتاض**" من الدارسين الذين آثروا استعمال مصطلح الحيز بدل المكان والفضاء مبررا ذلك بقوله: « إنّ الحيز ينصرف استعماله النتوء والوزن والثقل، والحجم والشكل... على حين أنّ المكان نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده، أمّا الفضاء فمعناه جاريا في الخواء»[2].

وبذلك يكون الحيز محدودا، في حين يكون الفضاء أكثر اتساعا وشمولية، أمّا مصطلح المكان فقد كان أكثر تداولا وشيوعا مقارنة بمصطلح "الحيز" وهناك من النقاد من جعله

1 بنية النص السردي، ص63.

2في نظرية الرواية، ص141.

مرادف لمصطلح "الفضاء" ومنهم من فرّق بينهما وأعطى للمكان طابع المحدودية والجزئية، وللفضاء طابع الشمولية والاتساع.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت عنصر الفضاء الروائي، دراسة "**غاستون باشلار**" **Gaston bachelard** الموسومة بـ "**شعرية الفضاء**"La poètique de l'espace التي نشرها سنة 1957م، وقد لعبت هذه الدراسة دورا بارزا في توجيه النقاد ولفت انتباههم إلى قضية "الفضاء" في الإبداع الأدبي، إذ يركّز "**باشلار**" على الأماكن التي ترتبط بالإنسان في مراحل حياته المختلفة، حيث لا يبقى المكان مجرّد أبعاد هندسية، بل يحمل قيما حسية وجمالية، ويدفع إلى التذكر والتخيّل، فهو يقول عن دراسته إنها: « تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضدّ القوى المعادية، فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فقد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز»[1].

ويأتي بعد "**باشلار**" المنظّر السوفياتي "**يوري لوتمان Yery lutman** ليدرس معالم نظرية جديدة ترتبط بمفهوم الفضاء في الحكي، تقترب أكثر من العمل الفني، حيث يرى إنّ النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن صفات مكانية تارة في شكل تقابل "السماء/الأرض" وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية، حين تعارض بوضوح بين الطبقات العليا/ والطبقات الدنيا، وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار/ اليمين)[2].

وبذلك نستنتج أنّ الفضاء الروائي لا يستطيع تحقيق وجوده باستقلاله عن عناصر السرد وإنّما يدخل في علاقات متعددة معها باتصاله مع آليات الاشتغال الوظيفي للشخصيات والأحداث.

1غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط3، 1987م، ص31.

2نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا مقارنة سيميائية، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2010، ص347.

ولتحديد وظيفة الفضاء وأهميته في الرواية يذهب العالم الفرنسي **رولان يورنوف** إلى إعطائه دورا مميزا في بناء النص الحكائي، فبالإضافة إلى كونه الأساس الأول الذي تتركّز فيه وترتكز عليه أحداث الرواية، يتخذ أبعادا ومعاني متعددة قد تصبح هي المحور الأول لوجود العمل الأدبي ككل، فالفضاء في الرواية يتخذ أشكالا متعددة تفتحه على آفاق تشكيل الفكرة في النص[1].

حاول "**يورنوف**" في كتابه "**العالم الروائي**" تقديم تصورات جديدة للفضاء الروائي تتعلق بالحضور الداخلي الذي يخضع له الوصف المكاني داخل المتن الروائي، مقترحا وصفا دقيقا لطوبوغرافية الحدث وأن نحلّل مظاهر الوصف ونهتم بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات والمواقف والزمن، وأن نقيس درجة كثافته أو سيولة الفضاء الروائي من أجل الكشف عن القيم الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه[2].

2- أنواع الفضاء:

2-1 الفضاء النصي: L'éspaceTextual

هو الفضاء الطباعي، وهو فضائي مكاني أيضا، غير أنّه متعلق فقط بالمساحة التي تشغلها مستويات الكتابة النصية، بداية بتصميم الغلاف مرورا بالحروف الطباعية والعناوين وتتابع الفصول ونهاية بالتصفح.

أي أنّ تضاريس هذا الفضاء لا تعنى بالمكان الطبيعي أو الرمزي أو التخييلي في داخل النص، لكنّها تُعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي « جغرافية الكتابة النصية بعدّها طباعة مجسّدة على الورق»[3].

ونفهم من ذلك أنّ هذا الفضاء يشتغل على مستوى رؤية القارئ، ويتحقق من خلال إدراكه البصري لتنويعاته المختلفة، لذلك لا يرتبط هذا الفضاء ارتباطا كبيرا بمضمون

1 عمر عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الأدبي،منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة، دط، 2001، ص217.

2 بنية الشكل الروائي، ص26.

3 جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص123.

الحكي، لكنّه مع ذلك لا يخلو من أهمية إذ أنّه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي، وقد يوجهه إلى فهم خاص للعمل.

2-2 الفضاء الجغرافي: L'éspace Géographique

إنّ مفهوم "الجغرافيا" يعني كما يدل عليه أصله الإغريقي "وصف الأرض" فهو مركب من جذرين اثنين: سابقة (Gé) ومعناها الأرض، ولاحقة (Graphie) ومعناها (الكتابة) فكان لفظ الجغرافيا، انطلاقا من أصله الإغريقي القديم يعني (علم المكان أو مثول المكان في مظاهر مختلفة وأشكال متعدّدة: الجبال، السهول، الهضاب، غير أنّ الجغرافيا أصبحت تنصرف إلى تحديد أمكنة بعينها ذات حدود تحدّها، وتضاريس تتسم بها[1].

"ولما كان الفضاء الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية) فإنّ هذه الشخصية ما كان لها لتظطرب إلاّ في حيز جغرافي، أو في مكان "[2]

والمقصود بالفضاء الجغرافي هو الإطار المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرّك فيه الشخصيات وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال[3].

والمكان في الرواية " ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا ولكنّه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرّد إطار للأحداث، فإنّ مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث[4].

يقوم السارد بصناعة الفضاء الجغرافي عن طريق اللغة، فيرسم صورته في الغالب عن طريق الوصف.

1في نظرية الرواية، ص143.

2نفسه، ص143.

3سيد اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابة (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي الفتل)، الهيئة العامة لقصر الثقافة،القاهرة، ط1، 2008م، ص244.

4 بنية الشكل الروائي، ص30.

2-3- الفضاء الدلالي: L'éspace Sémantique

يتجاوز هذا الفضاء الحدود المكانية الطبيعية المألوفة ليشمل الأبعاد المجازية والإيحائية والدلالية التي يعبّر عنها المكان الروائي، سواء المكان الطبيعي أو المساحة المكانية للكتابة في صفحات الرواية لأنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلاّ نادرا فليس للتعبير الأدبي معنى واحد إنّه لا ينقطع على أن يتضاعف،ويتعدّد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين، تقول البلاغة عن أحدهما إنه حقيقي،وعن الآخر مجازي.

معنى ذلك أنّ الفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب[1].

2-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية:

يتعلق بالطريقة التي يستطيع السارد بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، فهو الذي يتحكّم في اللعبة السردية من البداية إلى النهاية، بما فيها من أبطال يتحركون على واجه تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[2]

وهذا النوع من الفضاء مرتبط بزاوية نظر الراوي، وبالتالي لا يشكل حيزا مكانيا نستطيع أن نتخذه جزءا من دراسة الفضاء الروائي، فهذا الفضاء بالإضافة إلى الفضاء الدلالي لهما علاقة بمباحث أخرى فهما يتخذان مفهوم الفضاء دون أن يدلا عل مساحة مكانية محدّدة وهذا ما يستدعي إسقاطهما من دراسة الرواية.

هكذا نستنتج أن سيميائية الفضاء في النصوص الأدبية تجعله أكثر من أن يكون مجرد تشكيلات هندسية وأبعاد فراغية مسطّحة، بل يتحوّل إلى إشارات محمّلة بقوة إبلاغيه قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجية بصورة تُحدث الأثر الجمالي في القارئ.

1جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص167.

2 بنية النص السردي، ص62.

الفصل الثاني

تجليات السيميائية في رواية وداع مع الأصيل

أوّلا: قراءة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان

ثانيا: قراءة سيميائية لشخصيات الرواية

ثالثا: قراءة سيميائية للزمن في الرواية

رابعا: قراءة سيميائية للفضاء في الرواية

أولا : قراءة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان:

1- سيميائية الغلاف:

الغلاف هو الورقة السميكة مقارنة بأوراق الكتابة تبدو لأي شخص عاد مجرد غلاف يحمي ورقات الكتاب، أو بطاقة هوية وتعريف تحمل معلومات عن المؤلِف والمؤلَف وأكثر من ذلك فأي غلاف يتميز عن الأغلفة الأخرى برسوم وألوان وكتابات وهو بذلك يكون نتاجا مشتركا بين المؤلف وبين الفنان التشكيلي الذي قام بتصميمه.

ولما كان تشكيل الغلاف بهذا القدر من الأهمية في تعريف القارئ بالعمل الأدبي جاز لنا أن نتساءل، ماهي مميزات الغلاف الأمامي لرواية " **وداع مع الأصيل**"؟ وما دلالة الألوان المختارة فيه؟

غلاف الرواية–**وداع مع الأصيل**– أكثر تميزا لأنّه غلاف بسيط خال من الخطوط والأشكال والأطر، تظهر الرواية بشكل طولي طولها(**20سم**) وعرضها(**14سم**)، وهذا يدل على أن غلاف الرواية يتربع على مقاس متوسط (**20 x 14**)، والغلاف لُوّن كله باللون الأبيض ويترأسه اسم المؤلفة " **فتحية محمود الباتع**" بخط متوسط باللون الأسود، ويظهر عنوان الرواية " **وداع مع الأصيل**" في وسط الغلاف باللون البني بخط سميك بارز، تحته خطين متوازين باللون الأخضر، وأسفل وسط الغلاف نجد دار النشر " الشركة الوطنية للنشر والتوزيع" بخط صغير باللون الأسود، وبعد هذا التفصيل البسيط كما جاء في الغلاف وجب علينا ذكر بعض دلالات الألوان المستعملة فيه.

رمزية الألوان :

ولإتمام دراسة سيميائية الغلاف لابد لنا من الوقوف وقفة تأمل وتحليل لأحد أهم عناصر مكونات هذا الغلاف إنه اللون لأن للألوان دلالتها ولغتها .

أ–اللون الابيض:

غلب على غلاف الرواية اللون الأبيض، بحيث حاز على نسبة مايقارب **90%** من مساحة الغلاف، مما يجعله يوحي بعدة أمور منها: الأصل، التفاؤل، الحياة وكما هو معروف فإن اللون الأبيض ذو رمزية خاصة فهو يرمز إلى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار، وكذلك هو رمز للضوء والنهار والصدق والإخلاص وللثناء في الحب والرقة، وقد ورد في الرواية على سبيل المثال: «... **فازدهرت البساتين ترفل في ثياب أنيقة بيضاء ...**»[1].

وقد كان هذا مقتطفا من الرواية دلّ فيه اللون الأبيض ربما على التفاؤل والأمل في تحرير أرض فلسطين.

ب– اللون الأسود:

في هذه المساحة الكبيرة من اللون الأبيض نلاحظ أن اللون الأسود وُجِدَ له مكانا بسيطا ظهر في اسم الروائية " **فتحية محمود الباتع** " دلالة عن الحزن، الألم، الكآبة، وكما هو معلوم فإن اللون الأسود ذو رمزية خاصة عن الظلم، وضنك العيش والمعاناة التي عاشها شعب بأسره ومن أمثلة ما ورد في الرواية نجد :«...**وذلك الثوب الأسود الذي كان ولدي هذا يرتديه ...**»[2].

ربما ترمز هذه العبارات إلى نفسية الروائية المتألمة، وقلة وجود اللون الأسود على غلاف الرواية دلالة على قوة شخصية الروائية وتشبثها بأرضها بالرغم من الحزن والألم الذي تعانيه.

[1] فتحية محمود الباتع ، وداع مع الأصيل ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط2، 1981 ،ص7 .

[2] نفسه، ص78.

ج- اللون البني :

كتب العنوان باللون البني ويتسم هذا اللون بالهدوء، والشغوفين بهذا اللون شخصيات حازمة وقوية صبورة تتحمل المكاره بصدر رحب، وعند إخفاقهم لا يدعون اليأس يتطرق إلى نفوسهم، نذكر على سبيل المثال ما ورد في الرواية «...**مديد القامة، وسيم الطلعة، قمحي اللون...**»[1] ، «...**وفي الركن الآخر من المكان وضع مقعدان وثيران تقابلهما أريكة فخمة مكسوة جلدا بني اللون...**»[2].

د- اللون الأخضر :

يدل ويرمز للطبيعة والنمو والتجديد، ربما تقصد الكاتبة أنه مهما عانى الشعب الفلسطيني يبقى الأمل في الحياة والحرية والاستقرار والنمو والتجديد ومما ورد في الرواية نذكر على سبيل المثال «...**تلبس الأشجار غلائلها الخضراء تنوء أغصانها تحت عبء ثمارها...**»[3].

من خلال هذا التحليل لغلاف روايتنا" **وداع مع الأصيل**" نستخلص أن الكاتبة **فتحية محمود التابع** لم توظف هذه الألوان(الأبيض، الأسود، البني، الأخضر) اعتباطا، لذلك نجد الغلاف ذو علاقة وطيدة بالنص، لأن الشعب الفلسطيني عاش ولا يزال يعيش مرحلة ليست بالهينة من الظلم والاستبداد، إلا أن ذلك لم يقتل فيها مشاعر الحب والغيرة لوطنها والدفاع عنه والنهوض من أجل استرجاعه من المستعمر الغاشم.

[1] وداع مع الأصيل، ص 09 .

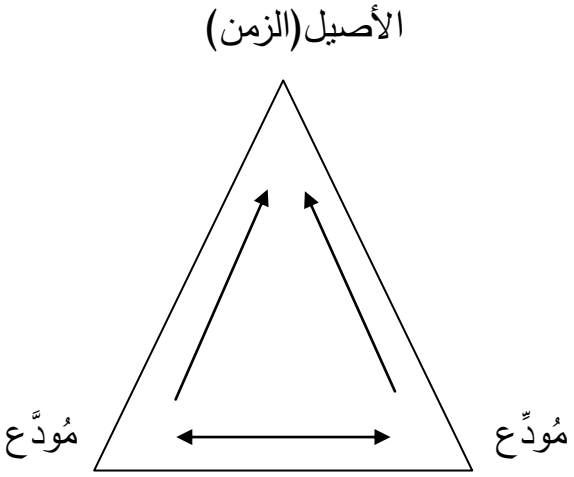
[2] نفسه، ص 75 .

[3] نفسه، ص7.

2- سيميائية العنوان الرئيس:

جاء العنوان في شكل تركيب ثلاثي اسمي، جمع بين المصدر المتمثل في الوداع والظرفية الزمانية مع الأصيل.

والمصدر الوداع اقترن مع الزمن المتمثل في وقت الأصيل الذي يوحي بوقت الغروب وأفول النهار، فالبنية السطحية للدال توحي بأنّ هناك مُودِع ومودَّع يحتويهما حيّز زماني ومكاني، وتختفي تحت هذه البنية دلالات عميقة تتمثل في ضياع الوطن المودَّع وبداية زمن جديد سيكون ليلا مُظلِما على شعب ودَّع الوطن (فلسطين) وتشظّى في عالم الشتات، فلم يبق له سوى فتات الذكريات.



واللافت في العنوان هو اجتماع الوداع مع لحظة الأصيل فشمس الوطن غربت لحظة اغتصابه من قِبل شُذّاذ الآفاق وخفافيش الظلام (اليهود الصهاينة)، فما بعد الأصيل سيكون ظلاما دامسا يلتهم نور النهار.

وكون التركيب يتصف بالاسمية فإن من دلالته الثبوت والاستقرار فكأنّ الوداع سيعقُبُه رحلة طويلة لا مناص منها، وستتلوّع الأكباد بحرقة الفُرقة؛ فرقة عن الأهل والوطن، هذا الوطن الذي طالما مثّل بدايات لنور الحضارة وانبثاق فكر الإنسانية، فهذه الأرض التي تحكي قصة التاريخ المرسومة على شواهدها ومدائنها، وتنطق بروح القداسة فهي مهد

الأنبياء ورمز الطهارة في شخص مريم العذراء ومنطلق المعراج وزاوية للرّباط مُمثّلة في المسجد الأقصى مُصلّى الأنبياء، فكيف لهذه الأحضان والمرابع أن يكون فراقها سهلا؟

ويظهر العنوان مشحونا بدلالات عاطفية تضجّ رومانسية لما في الوداع من وقع على النفوس تذوب فيه الأرواح لتنسكب دموعا وتخرج الآهات زفرات محرقة وتتردد الأصوات حشرجة في الخناجر ونحيبا في الكلمات.

والمُودَّع هو الأصيل الذي يرمز للزمان والمكان، ويدل على أصالة الانتماء وتجذّر الرابطة بين الأرض وعُمَّارِها، فلا مكان للدخيل بينهم، فالوطن هو المرأة الحانية(الحنو)على من يتخلق بأصلها وهي المحبّة لأهلها ولشطرها الآخر.

وفي تحليل العنوان تركيبيا نجد:

وداع + مع + ال + أصيل

↓ ↓ ↓ ↓

مصدر ظرف زمان + ال التعريف+ فعيل(صيغة مبالغة عبّرت عن ظرف زمان)

المصدر: يفيد الأصل والعرافة.

مع: ظرف زمان يفيد المصاحبة والاقتران والمعية .

ال: تفيد العهد الذهني لانصراف الذهن إليه.

أصيل: مضاف إليه يتحد مع المكان وتعبّر هذه الصيغة عن المبالغة وثبوت صفة الأصالة.

3 – سيميائية العناوين الداخلية:

3-1 - عنوان الفصل الأول: "غادة الكرمل"

افتتحت الروائية نصها بهذا العنوان إذ لاح في الأفق ارتباط معنى الغادة بالمكان المسمى بجبل الكرمل، فالعلامة السيميائية المرتبطة بغادة هي الحسن والبهاء والأنوثة والجمال الذي لا يتم تعريفه إلاّ من خلال ارتباطه بالمكان، فهي نبت من نبات هذا الجبل الذي يُنبت العزّة والكرامة ويخرج من بطنه الغيد (جمع غادة)، وليس غريبا عن أرض فلسطين بلاد التين والزيتون أن تلد الحرائر الحسان فهي تُشْرِب من تَلدهن نسمات الحرية ونفحات التحرر.

3-2- عنوان الفصل الثاني: "قلب هائم"

يكشف هذا التركيب الوصفي عن مشهدية عنوانها التعلق بالآخر الذي صار يملك القلب، فلا صورة ولا طيف يحاور مضغة الصدر إلا طيف المحبوبة، فصفة الهُيام هي صفة تقييد جعلت من قلب الهائم يُلاحق خيالا يشدّه دائما نحوه.

3-3 -عنوان الفصل الثالث: "قصة مصورة"

يتراءى في هذا العنوان حديث عن الماضي تجسّده صورة تخفي ورائها حديث النكبات لأسر فلسطينية قد أثخنتها الجراح، لتبقى الصورة شاهدة على شناعة أحداث أليمة ألمت بالفلسطينيين.

3 -4 - عنوان الفصل الرابع : "وليد وسلمى"

اتسم هذا العنوان بالمباشرة مع الربط بين شخصيتين فلسطينيتين هما بطلا الرواية هذا على مستوى العلاقة بينهما.

3 - 5 -عنوان الفصل الخامس: "بين وليد وأمه"

يظهر من خلال التركيب أن "فعلا وردّ فعل" كان بين وليد وأمه، وتقديم شبه الجملة بين وليد وأمه دلّ على أنّ فيه احتدام وتعصّب لكل واحد برأيه وإسرار وليد على تقدّمه نحو هدفه.

3 -6 - عنوان الفصل السادس: "سذاجة عجوز"

يتجاوز هذا التركيب دلالة سطحية إلى ما بعدها حيث إنّ السذاجة سمة في الطبع يتميّز بها من كبُرَت سِنُّه، وكان في تفكيره ضحالة ولعلّ العربي يوصف عادة من الأمم التي احتلّت أرضه بالسذاجة والبلاهة، وذلك لقصر نظره وانعدام قدرته على كشف ألاعيبهم ومؤامراتهم التي تُحاك ضدّه وضدّ وطنه.

هذه صورة نمطية يُشيعها اليهود الصهاينة المحتلون ومن وراءَهم عن حقيقة نضوج تفكير العربي، فهو أقرب إلى العته والسفاهة التي تجعل منه محلّ حجرٍ من قبل الأمم التي تداعت عليه ورأت في نفسها حامية مصالحه وراعية شؤونه، ولازالت هذه الصورة النمطية عن العربي الأبله الساذج الخَرِفِ تتجاذبها الأوساط الإعلامية والثقافية في الغرب لا سيما في الفكر اليهودي الصهيوني المعادي للكينونة العربية .

3 -7 -عنوان الفصل السابع: "تقسيم فلسطين"

هذه العبارة تبرز مدى بشاعة المؤامرة التي أدّت بفلسطين إلى التقسيم، فكأنّها جسدٌ ضَعُفَ على مقاومة الداء فاستشرى في جميع أعضائه، فالتقسيم الجغرافي معناه تقطيع أوصال الفلسطينيين فلم يكن أحد يدري ما يخبّئ له القدر جرّاء إصدار قرار تقسيم أرض فلسطين (7نوفمبر 1947).

3-8 - عنوان الفصل الثامن :"الجهاد"

تَعرف هذه الكلمة شحنات دلالية مكثّفة تستمد روحها من قيم الدين، فهي رمز التضحية وعزّة المسلم وثمنٌ لابدّ من دفعه لتحرير الأوطان، فالجهاد معناه الذود عن العرض والأرض وإراقة الدم، فعلى الرُغم من مشقته وجسامة ما يقدم فيه من تضحيات إلاّ أنّه يُشرّف أهله ويعلي مقاماتهم في الدنيا والآخرة، فهو ينتمي إلى حقل دلالي عنوانه القداسة الدينية.

3-9 - عنوان الفصل التاسع :" قلق وبلبال"

دلّ هذا العنوان على اضطراب نفسي انتاب" **سلمى**" مما أفرز عندها حالة من التيه والضياع وانقلاب حياتها، فهي تعيش على وقع فقد المحبوب وانقطاع أخباره واضطهاد أهل زوجها لها إضافة إلى هول الأحداث المحدقة بالوطن كلّها شكّلت صورة تهزّ الحياة وتبعث على القلق والاضطراب.

3 - 10 - عنوان الفصل العاشر: "تحذير عاجل"

يتسم هذا التركيب بحركية سريعة تحمل في طياتها دلالات الخطر الداهم ووجوب تدارك الأمر قبل فواته، فأسوار الوطن قد اعتليت من شذّاذ الأفاق، والعرب لا زالوا في نومتهم، فهل من استفاقة توقظ إحساس الأمة بما يدور حولها من أخطار ويبيَّت لها من مهالك؟.

3 -11- الفصل الحادي عشر: "الكارثة "

حلّ ما لم يكن متوقعا بأرض العرب وأُعلِن الكيان الصهيوني دولة(15ماي 1948) شوهت وجه فلسطين فكأنّها يدٌ عبثت بمقدمات الأمة الإسلامية، وتهاوت تحت نعالهم المدنّسة حكاية تاريخ يروي بطولات الفاتحين وشجاعتهم.

3-12- الفصل الثاني عشر: "على الشاطئ"

جاءت لحظة الفراق من الشاطئ حيث لا عودة سوى الاختيار الحتمي للمنفى الذي سيغدو وطنا لمن لا وطن له، لمن هُجِّر وشُتّت شمله وضاع حلمه.

3-13- الفصل الثالث عشر: "آمال ضائعة"

اختلطت مرارة الفقد بآمال اللقاء، وكان في كل مرّة يزداد البعيد بعدا والأمل اضمحلالا، فها هو الوطن يقع بين براثين أزلام اليهود والأهل في تشتّت وضياع تلتحفهم المنافي وتستبد بهم الغُربة والنأي عن الوطن وشيئا فشيئا تلاشت الآمال والأحلام.

3-14- الفصل الرابع عشر: "اللوحة الدامية"

لا زالت المأساة تلاحق هذا الشعب إلى المنفى، فمن فقد الوطن إلى فقد الأحبّة وكأن اللوحة الدامية تُرسم في كل لحظة وحين بدم الفلسطينيين.

3-15-الفصل الخامس عشر: "الكتاب والسائل"

ظلّ معنى الكتاب والمكتوب الهاجس للمنفي الفلسطيني الذي ينتظر هذا القادم من الوطن، فلعلّ فيه ما يعيد الأمل بعد فقده، فالكتابة تستحضر عند المهاجرين ذكريات الماضي وأخبار الوطن وحال الأحباب .

3 -16 - الفصل السادس عشر: "النهاية"

ارتسمت خاتمة الرواية بمأساة ألقت بظلالها على شخوص الرواية غير أنّ الكاتبة أو الروائية لم تقفل مجريات الأحداث، بل أعطت بذرة أمل للمهجرين في أقاصي العالم بأنّه مهما طال ليل الظلم واغترب الناس عن أوطانهم وفقدوا الأحباب سيعودون يوما ما.

فعنوان العودة سيبقى مُشرَعًا ومفاتيح الأبواب ستبقى في أيدي أصحابها ما دامت لهم إرادة العودة.

ثانيا: قراءة سيميائية لشخصيات الرواية:

1 - سيميائية الأسماء:

نلاحظ أن جل أسماء الشخصيات الموظفة في الرواية ليست غريبة عن البيئة العربية، وإن كانت قد انحرفت في بنيتها الصوتية، أما فيما يتعلق بمطابقة هذه الأسماء لأقوال الشخصية وأفعالها فيمكن تصنيفها إلى مستويين دلاليين:

أ-المطابقة بين الشخصية وعلامتها اللغوية .

ب-المفارقة بين الشخصية وعلامتها اللغوية .

1- وليد:

إن أول شخصية تطالعنا في هذه الرواية هي شخصية "**وليد**" حيث اختارت الكاتبة هذا الاسم لهذه الشخصية لتحمله مجموعة الدلالات المحددة، حيث تبدأ الروائية الحديث عن شخصية وليد بالملفوظ الآتي «...**فتى مديد القامة، وسيم الطلعة، قمحي اللون، تتألق عيناه السوداوان ببريق القوة والشباب وتنطبع على محياه الجميل دلائل الشهامة والنبل ... وأول ما يسترعي الناظر إليه بنوع خاص جمال رجولته وقوة شخصيته...**»[1].

و"**وليد**" على وزن فعيل، معناه المولود حين يولد، أي الصغير المولود حديثا، فجاءت شخصية "**وليد**" في الرواية ترمز إلى التجديد والحداثة والانتقال من مرحلة إلى أخرى، حيث في بداية الرواية كان "**وليد**" في انجلترا يدرس الحقوق، وبعد عودته تعرف على الفتاة "**سلمى**" وعرض عليها الزواج ، فصدته ضنا منها أنه خائن للوطن مثل والده، وكانت صدمة لها صداها في نفس "**وليد**"، مما أثر في صحته إلا أنه كره في نفسه الضعف وثارت فيه أنفته وعزته فانصرف لشأنه وافتتح مكتبا للمحاماة في المدينة "**حيفا**"، وعند سماعه خبر تقسيم أرض فلسطين عزم على الخروج للجهاد وهو ما نجده في الملفوظ الآتي على لسانه: « **مهما**

[1] وداع مع الأصيل، ص 09 .

يكن من أمر فمن العار علينا أن نقف مكتوفي الأيدي أمام شرذمة من اليهود ... فيجب علينا القتال حتى النهاية، فإما الحياة الحرة، وإما الموت الشريف »[1].

ركزت الكاتبة على الملامح الداخلية أكثر من الملامح الخارجية في رسم هذه الشخصية (الشهامة، النبل، الحماس)، ومن هنا نستطيع القول إن الاسم يتطابق مع الدور الذي أدته الشخصية .

2- سلمى:

معنى اسم "**سلمى**" السليمة، الناجية، الخالصة، على وزن فعلى أي العلو والهمة، يدل هذا الاسم على الطهر والنقاء، حيث نجد الروائية تقول: «**...هي عذراء طاهرة كالملائكة، تعيش مع أمها عيشة شريفة لا تشوبها شائبة وهما المثل الأعلى عند أهل الحي بحسن السيرة وطهارة الذيل**»[2]. لقبها أهل الحي بغادة الكرمل لأنها أجمل فتيات الجبل.

سلمى في الرواية فتاة فلسطينية جميلة في مقتبل العمر، عاشت ما عاشه الشعب الفلسطيني وتألمت لآلامه، حيث أدت دورها على أكمل وجه تجاه وطنها حيث عملت مسعفة إبان حرب 1947 فكان همها الوحيد استرجاع فلسطين من المستعمر الغاشم، وقد كانت سلمى نعم البنت ونعم الزوجة بعد أن تزوجت وليد .

إذن فسلمى تعد المحور الأساس في الرواية والشخصية البطلة فيها فهي مثال للمرأة الفلسطينية المحبة لوطنها والمطيعة لزوجها، ومثال للمرأة التي رضخت لحياة ملؤها العذاب والحرمان، حرمت من السعادة والعيش مع من تحبهم ويحبونها، أولا فقدانها لوالدها و أخيها في موقعة **1936** ، ثم والدتها ، ثم ابنها خالد ، وأخيرا موتها .

رغم ذلك تبقى **سلمى** المحرك الأساس للرواية، فهي رمز للمرأة المناضلة المحبة لوطنها، لذا فقد كان الاسم الذي اختارته الكاتبة لهذه الشخصية يتطابق مع أفعالها.

[1] وداع مع الأصيل، ص 110 .

[2] نفسه، ص 17 .

3- نجلاء:

والدة سلمى « **وهي أرملة في نحو الخمسين من عمرها، مهيبة الطلعة، طويلة القامة، عاقلة رزينة...**»[1]، فقدت زوجها وولدها في موقعة نشبت بين العرب واليهود سنة 1936، ربت ابنتها تربية كريمة جمعت بين تعليم اللغة العربية وبعض اللغات الأخرى، ومعنى اسم **نجلاء** الواسعة العينين، حيث كانت الصدر الحنون والرؤوم لابنتها **سلمى** وهذا يدل على سعة الصدر وبالتالي يوجد تطابق في اسم الشخصية والدور الذي تؤديه .

4 - سعاد:

ابنة أخ "**شكري بك**" وأرملة ابنه المتوفى، أكثر حذقا وأشد ذكاء، طيبة القلب مهذبة الحس، واسم سعاد يدل على السعادة والنماء والاطمئنان والهدوء والاستقرار، وهو ضد النحس ، وبالرغم من وفاة زوجها إلا أنها كانت تفتخر به كونه توفي شهيد وطنه، وسعادتها كانت في مساعدة الآخرين، حيث هذا الاسم هو الآخر في تطابق مع دور الشخصية .

أسماء الإناث جاءت هنا ممنوعة من الصرف لأنها استعصت على الظلم والاضطهاد وقاومته بشتى الوسائل فهي تعبر عن الصمود والصبر.

5- شكري بك:

بك: توحي أن صاحبها على قدر من الوجاهة و أنه ذو مكانة مرموقة.

شكري: من الشكر والامتنان.

هذه الشخصية مركبة، "**بك**" المرتبة و"**شكري**" الاسم الحقيقي وهو تركيب شخصيتين، شخصية الفلسطيني ذو المكانة الاجتماعية العالية المصطنعة، وشخصية الخائن لوطنه، لأنه كان من بين الذين أغراهم المال والجشع والطمع، باع وطنه ودينه من أجل حفنة من الذهب، حيث نلاحظ أن الدلالة اللغوية لا تتوافق مع صفات الشخصية.

[1] وداع مع الأصيل، ص08 .

6- ظريفة:

زوجة **شكري بك**، ومعنى اسم **ظريفة** المرأة الناعمة اللطيفة، أما هي فقد كانت مغرورة شديدة التعالي، قاسية التعامل مع **سلمى** زوجة ابنها **وليد**، وبالتالي هناك مفارقة كبيرة بين الاسم وصفات الشخصية.

7 - هدى:

معنى اسم "**هدى**" من الرشاد والاستقامة ، و"**هدى**" في الرواية ليست بجميلة ولا بذكية ورثت عن أمها غطرستها وخيلائها وعن أبيها جشعه، كانت مادية النفس، مغرورة بنفسها لا يفتنها شيء مثل افتنانها بالمال واعتزازها به، و"**هدى**" من الهداية والخير، ولكنه اسم ربما يحمل التهكم والتقريع حيث بنيت هذه الشخصية على المفارقة .

8 - حامد :

معناه كثير الحمد، الشاكر، و"**حامد**" في الرواية ذو شخصيتين، في البداية باسم **حامد** يلعب دور الولي **لسلمى** يساعدها في بيع لوحاتها، كان صديقا لوالدها، أما الشخصية الثانية فقد كانت باسم **شمعون** اليهودي على وزن فعلون وهو اللعوب الضحوك وهذا يدل على الجبن والخداع والإنسان اللئيم، وهو ما نجده في الملفوظ الآتي في الرواية :« **حسبك أن تدركي الآن أنني يهودي واسمي(شمعون) ولست بالعم (حامد) أبدا، وقد انتحلت تلك الشخصية المستعارة عشرين عاما لأتمكن من صيد محاربينا والتقاط أنباء أعدائنا وكشف أسرارهم** »[1].

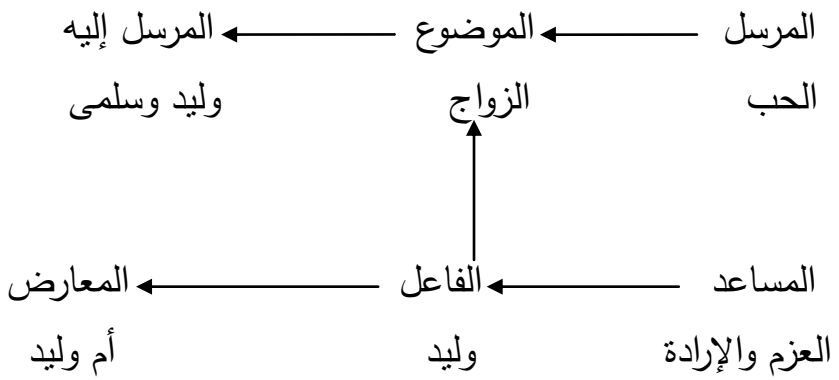
وصفوة القول: إن أسماء الشخصيات داخل الرواية متداولة في البيئة العربية، لكن التناقض الذي امتازت به العلاقة بين الأسماء والشخصيات الحاملة لها يوحي بدلالة عميقة اختارتها الكاتبة لتشوش فكر المتلقي من جهة، ولمحاكاة التناقض الموجود في العالم العربي في شتى المستويات .

[1] وداع مع الأصيل ، ص 142 .

2 - البنية العاملية:

يمكن تشكيل البنية العاملية في رواية "**وداع مع الأصيل**" من خلال تحديد الذوات والموضوعات وبقية العوامل المشاركة في تطور العمل السردي ، مما يستدعي الوقوف عند أهم العلاقات المكونة لهذه العوامل لذا ارتأينا تقسيم الرواية إلى محورين: محور الزواج ومحور الحرية .

2-1 محور الزواج:



الزواج ظاهرة اجتماعية له بعد ديني سنه الله عز وجل بين بني البشر، وحث عليه كل فرد قادر على أدائه وهو لبنة أساسة للحفاظ على استمرار وبقاء النوع البشري، كما أنه يعد المكون الرئيس للمجتمع فيه تتكاثر الأمم وتتطور وتتوسع دائرة العلاقات الاجتماعية.

في مخطط الزواج هذا نجد "**وليد**" يمثل دور الفاعل الذي يسعى وراء تحقيق رغبته، وهذه الرغبة متمثلة في الزواج وهو موضوع القيمة، والعلاقة بين الفاعل والموضوع هي **علاقة الرغبة** ، فرغبة **وليد** في هذا المحور هو الزواج من شابة اختارها بنفسه رأى فيها كل معاني الحب والاحترام وهي "**سلمى**".

أما مزدوجة المرسل والمرسل إليه فتمثلت في الدافع الذي كان الحب والمرسل إليه المتمثل في "**وليد**" و" **سلمى**"، المرسل هنا هو الحب الذي ساعد "**وليد**" في تمسكه أكثر بالموضوع المطلوب فهو بمثابة جرعة مقوية تدفعه في كل مرة إلى تحقيقه «...**إن حبي لها تضاعف وازداد...**»[1]، والعلاقة بين المرسل والمرسل إليه هي **علاقة تواصل** .

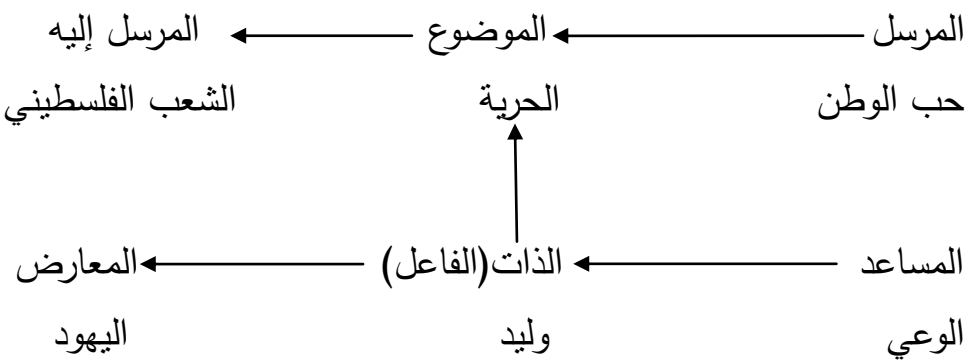
ومن أجل تحقيق "**وليد**" لهذا الحب كان لابد له من أن يثبت "**لسلمى** أنه غير أبيه **فسلمى** في البداية كانت غير راضية بهذا الزواج لاعتقادها أن"**وليد**" خائن لوطنه مثل أبيه، وما ساعده على ذلك هو عزيمته وإرادته وكذلك مساعدته للمجاهدين سرا وافتتاحه لمكتب المحاماة، وبعد أن انجلى **لـ"سلمى**" موقف "**وليد**" تجاه وطنه وافقت على الزواج، إلا أن والدة "**وليد**" اعترضت هذا الزواج بحجة أن "**سلمى**" ليست من مقامهم، « **ما كنت ألومك لو اخترت فتاتك من أسرة في مثل حسبنا ونسب آبائنا وأجدادنا**»[2]، لكن "**وليد**" لم يتقبل كلام والدته وأقنعها بزواجه من "**سلمى**"، والعلاقة بين المساعد والمعارض هي **علاقة صراع** .

ومن خلال تتبعنا لمسار أحداث الرواية اتصلت الذات الفاعلة بموضوعها المرغوب فيه، وهو زواج "**وليد**" من "**سلمى**" بعد صراع مرير.

[1] وداع مع الأصيل، ص 30 .

[2] نفسه، ص67 .

2-2 محور الحرية:



"الحرية" هي مطلب كل الشعوب على سطح الأرض، وهي رمز للسيادة والاستقرار في المجتمع وبها ترقى الأمم وبدونها تنحط وتستعبد الشعوب ومن أجلها يضحي الإنسان بالنفس والنفيس، ولطالما قهرت الشعوب من أجلها .

موضوع هذا المخطط يتمثل في "الحرية " التي تسعى وراءها ذات فاعلة تمثلت في وليد ورفاقه الذين يحملون في أنفسهم دافعا قويا هو حب الوطن وما يحمله من أبعاد مختلفة تهدف إلى رفع راية الحق في بلاد عربية هي فلسطين، وكان الوعي المنتشر بينهم هو المساعد والمؤيد للدفاع عن الوطن الذي حاول المستعمر سلبه من شعبه، وتمثل هذا المحتل في اليهود الصهاينة، وهو أكبر معارض يقف في وجه هؤلاء الأشخاص.

يربط بين الفاعل "**وليد** " وموضوع القيمة في المخطط (الحرية) **علاقة رغبة** جامحة يسعى وراءها "**وليد**"، هذا الفتى الفلسطيني الذي نما في أعماقه حب الوطن، مثله مثل أبناء جيله الذين أرادوا التضحية بأنفسهم من أجل أن تحيا فلسطين حرة أبية.

أما العلاقة بين المرسل والمرسل إليه فهي **علاقة اتصال** مشحونة بدافع قوي يتمثل في حب الوطن الذي يحمله **وليد** ورفاقه المجاهدين من أجل فلسطين التي تعد هي المستفيد في المخطط ، رغم أن استفادتها لم تكن كاملة لأنها لم تحصل على استقلالها إلى يومنا هذا، إلا أن هذا يُعَدّ رمزا عن اتحاد والتحام الشباب الفلسطيني رغم الصعاب التي تواجههم.

لم يكن في المخطط مساعد واحد بل تعدد، حيث كان هناك مساعدا آخر يقف إلى جانب الوعي وهي وقفة العرب كرجل واحد في هذه المحنة، فكان العرب في فلسطين يد

واحدة لهم هدف واحد هو الحرية «...**لن يسمح العرب باغتصاب فلسطين، وسيأتي يوم يمن الله علينا بنصره...**»[1].

كل هذه الإرادات والطموحات التي يحملها الشعب الفلسطيني والعربي حاول العدو قمعها بشتى الوسائل وهو يمثل دور المعارض، فاليهود الصهاينة جعلوا من فلسطين جثة هامدة باستعمالهم كل أسلحة الدمار الشامل دون رحمة أو رأفة بشعبه، فقد قهروا الشعب الفلسطيني وأبادوه بمختلف أعماره، شيوخا وأطفالا ونساء وعزلا، والعلاقة بين المساعد والمعارض هي **علاقة صراع.**

ولم تصوّر الكاتبة ما فعله اليهود "المعارض" سنة **1947** و**1948** فحسب، بل أعادت تصوير ما فعله اليهود في موقعة **1936** وتجسّد ذلك في ما استرجعته "**سلمى**" «...**كما حدث في ثورة عام 1936 يوم أن ذبح الأنذال اليهود أبي وهو يدافع عن وطنه في موقعة نشأت بينهم وبين العرب...**»[2]، فالكاتبة في الرّواية صوّرت اليهود على حقيقتهم البشعة.

ختمت الكاتبة هذا المحور بعودة "**وليد**" لأرض فلسطين بعد وفاة زوجته "**سلمى**" «**سأبحر إلى شاطئ فلسطين أقاتل فيها حتى أُقتل...الموت العاجل خير من الموت البطيء يا أماه ، لقد ضاع وطني، وذهب أهلي، ومات قلبي، فلا تندبي ذهابي واذكري أن كل شيء هالك إلا وجه الله...**»[3].

[1] وداع مع الأصيل ، ص 203 .
[2] نفسه، ص 14 .
[3] نفسه، 285 .

ثالثا: قراءة سيميائية للزمن في الرواية

إنّ تقسيم العمل الروائي إلى وحدات حدثية يتيح لنا إمكانية إدراك الأحداث الماقبلية والمابعدية، وبمعاينة وتحليل الرواية نتوصّل إلى تقسيم الأحداث حسب الفصول التي وضعتها الكاتبة مع الإشارة إلى أنّنا اختزلنا بعض الفصول التي لا تحتوي حدثا بارزا وواضحا.

الحدث الأوّل: لقاء وليد وسلمى

الحدث الثاني: زواج وليد بسلمى

الحدث الثالث: تقسيم أرض فلسطين

الحدث الرابع: خروج وليد للجهاد

الحدث الخامس: اغتيال خالد ابن وليد وسلمى

الحدث السادس: جنون سلمى

الحدث السابع: عودة وليد من الجهاد

الحدث الثامن: وفاة سلمى

الحدث التاسع: عودة وليد لأرض الوطن للجهاد

اعتمادا على أهم الأحداث التي تشكّل هذه الوحدات، نسجل عدة ملاحظات منها:

- التسلسل المنطقي يغلب على هذه الوحدات وفق منطق التداعي الحدثي حتى آخر وحدة، لأنّ الروائية لم تُحدث أي تشويه على مستوى تقديم الأحداث زمنيا، فكان حدث لقاء"**وليد**" و"**سلمى**" أوّل حدث ورد ذكره في البداية، وتمثّل الحدث الثاني في زواج "**سلمى**" و"**وليد**"، أي أنّ الحدث الذي احتلّ المرتبة الأولى على مستوى الأحداث بقي هو الأوّل على مستوى محور الزمان وبقي الحدث الثاني ثانيا... والأخير هو الأخير، لذا حصل تطابق تام بين المتخيل والإلقاء، وبين الإبلاغ والشكل الإبلاغي.

- بمقابلة هذه الوحدات، كما هي في مجرى الخطاب، وكما هي في تسلسلها الحدثي تظهر هيمنة الترتيب التتابعي كليا على مجرى الخطاب في شكل نسق زمني صاعد نحو النهاية.

إلاّ أنّ هذا التسلسل أو هذه الخطية غالبا ما كانت تنعكس بسبب تنويع الكاتبة في المفارقات الزمنية **(الاسترجاعات والاستباقات)**، خاصة اللواحق التي تراكمت مشكّلة ارتدادات كان منها الخارجي والداخلي القريب في البعد الزمني والبعيد، القصير المدى والطويل، والسوابق(الاستباقات) التي تعلقت بالمقطوعات السردية التي تحققت على مستوى الفعل، وبعضها لم يتحقق وتجلّى على مستوى القول فقط.

1 – المفارقات الزمنية:

1– 1 الاسترجاعات:

إنّ العودة إلى الوراء بإيراد حدث من الماضي سابق لمستوى الحكي الأوّل ينتج عنه انكسار التسلسل الخطي الزمني، لأنّ كل عودة للماضي تشكّل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.

داخل المتن الحكائي **(وداع مع الأصيل)** يمكننا التمييز بين نوعين من الاسترجاعات خارجية وداخلية :

أ– استرجاعات خارجية:

وظيفتها تكميلية، إذ توضح للقارئ حدثا ما، وتتضح الممارسة الفعلية لهذه الوظيفة التأويلية لمّا يلجأ السارد إلى إيراد أحداث سابقة مثلا عن الحكاية الأولى ويحاول أن يربطها بها، وذلك لتبرير ورودها وممارسة سلطته على السرد.

من خلال تتبعنا للرواية نجد أنّها تكاد تخلو من الاسترجاعات الخارجية، ومن أمثلة هذه اللواحق الخارجية نجد استحضار الروائية لثورة **1936م** على لسان الشخصية البطلة "**سلمى**" «**...كما حدث في ثورة 1936م يوم أن ذبح الأنذال اليهود أبي وهو يدافع عن**

وطنه، في موقعة نشأت بينهم وبين اليهود، ثم شنق الانجليز أخي وغيره من الشبان المجاهدين...»[1].

وكذلك قول"**وليد** ": «... **حين كنت في الخارج، وكثيرا ما حدثني عن النجاح الساحق الذي أحرزته تجارته...»**[2].

وهذه اللواحق خارجية لأنّها مستقلة موضوعاتيا عن القصة الابتدائية وامتدادها عدة سنين.

ب– استرجاعات داخلية:

وهي لواحق يكون حقلها الزمني متضمنا في الحكاية الابتدائية، ورواية "**وداع مع الأصيل**" غنية بمثل هذا النوع من اللواحق، نذكر على سبيل المثال هذا الملفوظ الذي تسترجع فيه " **سلمى** " ذكريات عيشها مع أمها في بيتهما المتواضع «... **وذكرت أيامها السالفة بجانب أمها وهناءتها بين جدران بيتها المتواضع، وما صارت إليه اليوم حياتها الزاخرة بالإهانات...»**[3].

نلاحظ أنّ الروائية افتتحت الاستذكار بكلمة "ذكرت"، هذا المصطلح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بوظيفة الاستذكار شأنه شأن المصطلحات المتعلقة بمشتقات الكلمة [تذكر، ذكريات، أذكر، ذاكرة...] والتذكّر تتحكم فيه العودة – بالضرورة – إلى الماضي، وهذا ما يوضحه لنا – أيضا – الملفوظ الآتي: « **أيذكرك هذا الفجر بيوم معين من أيامنا الخالية يا وليد ؟ قال: يوم أذكره جيدا ولا أنساه وهو أوّل فجر استقبلناه معا في صبيحة اليوم التالي لزواجنا»**[4].

[1] وداع مع الأصيل ص14.
[2] نفسه، ص19.
[3] نفسه، ص82.
[4] نفسه، ص 108 .

ونجد كذلك«...**وذكر أيامه الماضية معها، وحبّه وهناءته في ظلها...**»[1] هنا يتذكّر "**وليد**" أيامه الخوالي مع زوجته وسعادته وما آلت إليه اليوم بعد جنونها بسبب فقدانها ابنها "**خالد**".

وتجدر الإشارة إلى أنّه لا يمكننا إحصاء كل الاسترجاعات الواردة في المتن لأنّ ذلك يؤدي بنا إلى الإطناب، بناء على ذلك نحاول رصد بعض المقاطع الاسترجاعية على امتداد كل فصول الرواية مع الإشارة إلى صنفها (داخلية أو خارجية)، وإلى مداها (بعيدة أو قريبة /محدّدة أو غير محدّدة)، وإلى سعتها التي تكون بارزة في النص من خلال المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن زمن السرد، وتقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار.

جدول توضيحي لأهم المقاطع الاسترجاعية:

الاسترجاعات	صنفها	مداها	سعتها	الفصل	الصفحة
• "... ما كانت تتمتع به من جمال عارم في عهد شبابها "	–خارجي	بعيدغير محدد	سطر	الأوّل	8
• مات أبوها وهو يدافع عن وطنه في موقعة نشبت بين العرب واليهود	–خارجي	بعيدغير محدد	فقرة	الأوّل	8
• "... وقد كنت طفلة غريرة يومئذ..."	–خارجي	بعيدغير محدّد	سطر	الأوّل	14
• "... ومات الميتة الشريفة التي ماتها زوجي..."	خارجي	قريب غيرمحدد	سطر	الثاني	18
• "... حين كنت في	خارجي	قريب غيرمحدد	فقرة	الثاني	19

[1] وداع مع الأصيل، ص255.

الخارج، وكثيرا ما حدّثني عن النجاح الذي أفرزته تجارته..."					
• "... أذكر ذلك تماما يا سيدي ولكن آثرت أن أسأل صاحبتها..."	داخلي	قريب غيرمحدد	فقرة	الثالث	26
• "لقد كنت على حق حين صددتني، ولكني كنت أجهل الكثير من أمر أبي..."	داخلي	بعيدغير محدّد	فقرة	الرابع	58
• "... ولمع في ذهنها كوميض من الشهب أمر كان قد أطلعها عليه زوجها..."	داخلي	بعيد غير محدد	فقرة	التاسع	135
• "... هزته الذكرى، وتسمّر في وقفة ينظر إلى البيت..."	داخلي		فقرة	الثالث عشر	228
• "... فتذكر سلمى حين كانت تجالسه في تلك الساعة..."	داخلي		سطرين	الثالث عشر	246
• "... ذكر ولده ووطنه وما آلت إليها حاله	داخلي		سطر	الرابع عشر	255
• "... أذكر موقفي منك في تلك الليلة التي غادرت فيها إلى دارك..."	– داخلي		فقرة	الخامس عشر	271

مما تقدّم ذكره عن تموضع الاسترجاعات وسياقاتها وموضوعاتها، يمكن أن نقف على جملة من الملاحظات:

– الاسترجاعات غير مؤشر لها بشكل محدّد، فلا نتمكن من قياس مداها إلاّ بشكل تقريبي.

– لم تتجاوز الاسترجاعات في طولها واتساع مساحتها بضعة أسطر، وبذلك كانت الاسترجاعات ذات السعة القصيرة هي الغالبة في النص.

– نهضت الاسترجاعات الخارجية بوظيفة إعلام القارئ بأمر سابق.

وفي هذا الصدد يمكننا القول إنّ الاسترجاعات الداخلية والخارجية قد شكّلت حيزا واسعا على صفحات الرواية كما أحدثت انكسارات على مستوى الزمن الماضي.

1 – 2 الاستباقات:

تتشابه مفارقة الاستباق مع مفارقة الاسترجاع في تكسير خطية زمن القصة، وتختلف عنها في كونها تمثّل قفزا على الحاضر باتجاه المستقبل، وتميزت رواية "**وداع مع الأصيل**" بقلّة ورود المقاطع الاستباقية مقارنة بالمقاطع الاسترجاعية.

أ – الاستباقات الخارجية:

وهي نادرة في الرواية مقارنة بنظيرتها الداخلية ويمكن تصنيف هذه الاستباقات إلى نوعين :استباقات إعلانية واستباقات تمهيدية، ومن بين الاستباقات الإعلانية الواردة في الرواية «...**ولكن غدا هو يوم زفاف أختي يا سلمى...** »[1]، وهذا الاستباق عبارة عن إعلان مباشر لزفاف "**هدى**" أخت "**وليد**"، وفي موضع آخر كذلك نجد ملفوظ آخر يدل على استباق إعلاني «... **سنبدأ رحلتنا في صباح الغد إن شاء الله...**»[2] .

هنا إعلان الروائية مباشرة لرحلة "**وليد**" و"**سلمى**" إلى لبنان بعد وفاة أمها.

[1] وداع مع الأصيل، ص86.

[2] نفسه، ص91.

أمّا الاستباقات التمهيدية فتمثلت في قول **سلمى لوليد** بأنّها ستصبح أمًّا «...**سأغدو أمًّا...**»[1]، هنا دلالة على تمهيد الأحداث حيث نستخلص أنّ هذه الاستباقات قامت بوظيفة الإعلان والتمهيد.

ب – الاستباقات الداخلية:

تكرّرت الاستباقات الداخلية في المتن الروائي، وكان أغلبها قصير المدى، ونكتفي بالإحالة على أهم هذه الاستباقات، أقواها دلالة وأطولها امتداد عل مساحة الصفحات، نمثّل لذلك بقول الشخصية البطلة "**سلمى** "في حوارها مع "**العم حامد**" «... **تلك القلعة يا عمّاه التي أعدّها اليهود لتكون حصنا لهم في الأيام المقبلة** »[2].

وفي موضع آخر قول الشخصية نفسها: «... **فتضطرب الحياة الآمنة، وتندلع الثورات، وتحوّل أرض البلاد إلى مذابح وبراكين دامية تروي ثراها دماء الشهداء من أبنائها...**»[3].

وهذا المقطع الذي بلغت سعته الاستشرافية صفحتين منتظر آت، فالكارثة ستقع لا محال والفوضى ستعمّ دون شك، لذلك فوظيفة التمهيد هنا حاصلة لأنّ النتيجة كانت واضحة في النهاية وموافقة أو مطابقة لهذا التمهيد، ونجد أيضا قول الروائية على لسان شخصية البطل "**وليد** "في حديثه مع "**العم حامد**" :« **بل ستكون من نصيبي إن شاء الله**»[4].

من خلال هذا الاستباق تخبرنا الروائية بأنّ هناك علاقة ستنشأ بين "**وليد**" و"**سلمى**"، وهذا ما يتجلّى في نهاية الفصل السادس، وذلك بزواج "**وليد**" و"**سلمى**".

وفي ملفوظ آخر نجد قول "**سلمى**": « **سيدفع هذا الرجل صاحب اللقب الأجوف حياته ثمنا لفداحة جرمه**»[5]، ومع مواصلة قراءة الرواية نجد هذا الاستباق يتحقق بالفعل، فقد

[1] وداع مع الأصيل ، ص88.
[2] نفسه، ص 12 .
[3] نفسه، ص13 .
[4] نفسه، ص26.
[5] نفسه، ص14 .

توفي "**شكري بك**" في مدينة **(يافا)** بعد أن ظلّ حبيسا في البيت لشدّة خوفه من المجاهدين الذين علموا بأنّه قام بإرسال ابنه لمعتقل صرفند.

ونجد أيضا قول الروائية: «...**إنّ السعداء اليوم من هؤلاء المدمّرين سيشقون غدا، وسيشقى معهم الأبرياء ويحصد هؤلاء ما زرع أولئك، بل سيشقى من لم يولد بعد...**»[1]، وقولها في ملفوظ آخر: «... **فلن يسمح العرب باغتصاب فلسطين وسيأتي يوم يمن الله علينا بنصره**»[2]، فهذا الاستباق عبارة عن تنبؤ بأنّه لا محال من تحرّر فلسطين في يوم ما.

من خلال تتبعنا لمفارقة الاستباق في رواية "**وداع مع الأصيل**" نستخلص ما يلي:

* معظم الاستباقات جاءت داخلية

* أغلب الاستباقات ذات مدى قريب، ومساحتها النصية ضيقة حيث لا تتجاوز أسطر، ماعدا المقطع الوارد في الصفحة الثالث عشرة (13)، حيث شغل صفحة كاملة.

* معظم هذه الاستشرافات تحققت وظيفتها الإعلانية قبل نهاية أحداث الرواية.

[1] وداع مع الأصيل ، ص87 .

[2] نفسه ، ص203 .

2 – تقنيات زمن السرد:

2 - 1 - تسريع السرد:

أوّلا: الخلاصة:

تعد الخلاصة نوعا من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها، حيث تُختزل الوقائع التي يُفترض أنّها وقعت في أيام أو أشهر أو سنوات في أسطر أو صفحات دون التعرّض للتفاصيل، وبالعودة إلى الرواية نلاحظ أنّ الكاتبة اعتمدت هذه التقنية في العديد من المواضع داخل النص، سواء كانت هذه الخلاصة ذات مؤشر زمني محدّد يمكننا من قياس زمن الأحداث، أو ذات مؤشر زمني غير محدّد يصعب معه قياس زمن الأحداث لغياب المعطيات المحدّدة.

أ – الخلاصة المحدّدة :

في هذا النوع تَعمَدُ الكاتبة إلى إيجاز وقائع يُفترض أنّها حدثت في فترة زمنية ما قد تطول أو تقصر، مع أخذها بعين الاعتبار مهمة إبراز حدود تلك الفترة زمنيا، هذا التحديد يسهل على القارئ تقدير المدة الزمنية المستغرقة التي قد تقاس بالأيام أو الشهور أو السنوات، وهذا ما يثبته الملفوظ السردي الآتي: «...**وانتابته حمى قاسية ألزمته الفراش ثلاثة أسابيع، وبات القصر الكبير يعج بالأهل والأصدقاء للاستفسار عن حالته، وفي الأسبوع الرابع كان قد أبل بعض الإبلال وسمح له بمغادرة الفراش**»[1].

الكاتبة هنا تبرز لنا بوضوح المؤشر الزمني " **ثلاثة أسابيع**" "**الأسبوع الرابع** "لتستدل به على المدة الزمنية التي مكثها "**وليد**" في البيت عندما كان مريضا طريح الفراش حيث لخصت جملة من الأحداث (مرض وليد، زيارة الأهل له، شفاؤه) في مجال زمني محدّد لا يتجاوز أربعة أسابيع فلم تعمد الكاتبة إلى التفصيل كأن تذكر ما حدث في الأسبوع الأوّل والثاني والثالث والرابع، وإنّما عمدت إلى تلخيصها في فقرة، وعلى هذا النحو كان:

[1] وداع مع الأصيل، ص54 .

زمن الوقائع = أربعة أسابيع.

زمن السرد = فقرة.

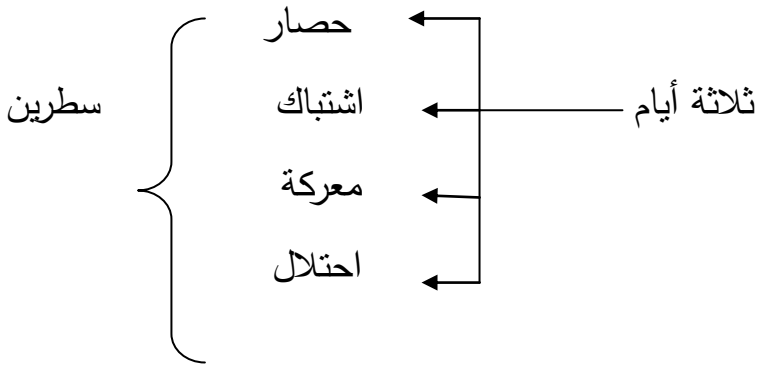
ويظهر هذا النوع أيضا في الملفوظ السردي الآتي الوارد على لسان الكاتبة:

«... **وضعت سلمى غلاما جميلا أطلقت عليه اسم (خالد)، فكان عزاؤها وسلوتها في ساعات وحدّتها، وزاد من فرحتها به أن كان شديد الشبه بأبيه أدعج العينين جميل المحيا، وما كاد يبلغ الرابعة من عمره حتى بدا حاد الذهن فصيح اللسان طليقه شديد التعلّق بأمه، فكانت سعادة أبويه به لا تقدّر...**»[1].

تلخّص الكاتبة في هذا المقطع أحداثا وقعت خلال أربع سنوات في فقرة لا تزيد عن ثمانية أسطر فكان بذلك زمن القص أو السرد أقصر بكثير من زمن الوقائع مما يؤدي بالتأكيد إلى تسريع السرد وتعجيله { أربع سنوات/ بضعة اسطر }.

ومن ذلك أيضا : «... **لقد احتل العرب تلك القلعة القائمة عند سفح الجبل بعد أن حاصروا اليهود فيها واشتبكوا معهم في معركة دامية ثلاثة أيام** »[2] .

هذا المقطع السردي تعلن فيه الخلاصة صراحة عن مقدار المدة الزمنية الموجزة (ثلاثة أيام) والتي أوجزتها الكاتبة في سطرين فقط.



[1] وداع مع الأصيل، ص93.

[2] نفسه، ص133 .

ب – الخلاصة غير المحدّدة :

يكمن الفرق بين الخلاصتين في طبيعة المؤشر الزمني، فإذا كانت الأولى محدّدة زمنيا، فإنّ الثانية تفتقر إلى هذا التحديد، لأنّ الكاتبة لا تشير بطريقة مباشرة ودقيقة للفترة التي قامت بتلخيصها، من ثمّ يصعب على القارئ تخمين هذه المدة وحتى تأويلها على الرغم من إيراد بعض العبارات الزمنية الدالة من قبيل " أيام قلائل " أو " بضعة أسابيع "، وهذه الإشارات من شأنها أن تحل المشكلة جزئيا وذلك بتقديم الوحدة الزمنية المقصودة (سنة، شهر، يوم) على نحو ما يوضحه الملفوظ الآتي: « **قضت سلمى ووليد بضعة أسابيع في ربوع لبنان...**»[1]، فنحن أمام مؤشر زمني غير محدّد " بضعة أسابيع " يترك لناظريه التخمين والتأويل ويجعلنا نتساءل عن عدد هذه الأسابيع .

ومن نماذج الخلاصة غير المحدّدة أيضا نذكر ما جاء على لسان الكاتبة :

« **وسعاد ما زالت تلازم فراشها على أثر تلك النزلة الصدرية التي ألمّت بها فأقعدتها شدّتها مدة أيام لم تدر خلالها ما دار من حولها...** »[2]، فهذه المدة غير المحدّدة زمنيا لخصت الكاتبة أحداثها في ثلاثة أسطر فقط.

تنهض تقنية الخلاصة سواء كانت محدّدة أو غير محدّدة داخل رواية "**وداع مع الأصيل**" بعدّة وظائف منها:

* **المرور السريع على الفترات الزمنية الطويلة** : ولا أدلّ على ذلك من هذا الملفوظ الوارد على لسان الكاتبة « **هكذا كانت سلمى ووليد، وكان ذلك في أوائل عام 1947 ... ولبثوا يترقبون وحرب اليهود من الانجليز سجال، حتى كان اليوم الذي أسفرت فيه النتيجة عن السياسة الموضوعة لمصير البلاد وأهلها يوم 7 نوفمبر 1947م...**»[3].

[1] وداع مع الأصيل ، ص91 .

[2] نفسه ، ص 208 .

[3] نفسه، ص 95 .

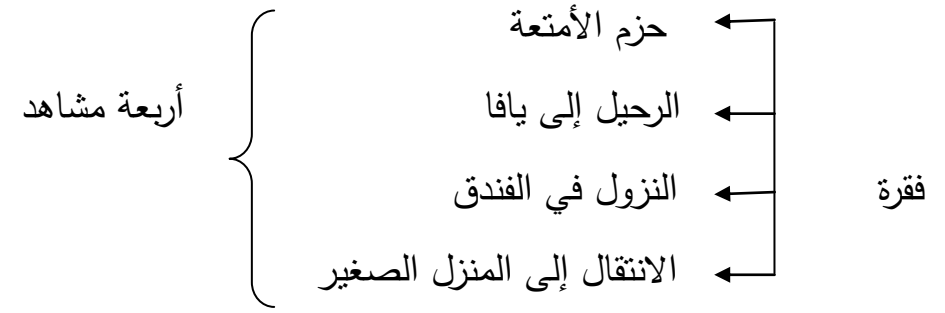
« طلعت شمس اليوم التالي العشرين من أبريل عام 1948م يوما كان مشهده عظيما ...أحس العرب فيه بحرج موقفهم...»[1].

نجد الكاتبة لخصت لنا ثلاث فترات زمنية متباعدة عن بعضها البعض ومتفاوتة بأحداث مختلفة (بداية **1947** كانت الحياة هادئة ،**7نوفمبر1947** تقسيم أرض فلسطين، **20أفريل1948** سقوط مدينة "**حيفا**") مرت عليها سريعا دون أن تتطرق إلى تفاصيلها، فلو لم تمر الكاتبة على هذه الفترات مرورا سريعا لاستغرق زمن السرد مدة طويلة ولكانت المساحة النصية تفوق المتوقع.

* **التقديم العام للمشاهد والربط بينها** : نمثّل لذلك ما جاء على لسان الكاتبة في قولها:

«... فتحوّل إلى امرأته وأهل بيته يشير عليهن بحزم أمتعتهن وأن يرافقنه إلى مدينة "يافا" ورحل هو وأسرته عند الغروب واستقبلتهم المدينة الكبيرة الجميلة، ونزلوا فندقا من فنادقها، حتى ما انقضى على ذلك أيام قلائل استطاع شكري بك أن ينتقل هو وأهله بيته إلى منزل صغير...»[2].

لخصت الكاتبة أحداثا كثيرة وقعت لهذه الشخصية **(شكري بك)** وربطت بينها في فقرة، حيث ربطت بين أربعة مشاهد في أسطر قليلة:



[1] وداع مع الأصيل،ص 198 .

[2] نفسه، ص46.

ثانيا: الحذف:

وهو أن يلجأ السارد إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها مكتفيا بإخبارنا أنّ عدّة سنوات أو شهور أو أيام قد مرّت، فيكون الزمن على مستوى الوقائع طويل وعلى مستوى القول صفر، وقد يكون الحذف صريحا يذكره الراوي، أو ضمنيا لا يصرّح به وإنّما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني.

إنّ الحذف في رواية "**وداع مع الأصيل** "حاضر وبشكل مكثّف في كل فصولها بشتى أنواعه: حذف محدّد، حذف غير محدّد، حذف ضمني.

أ – الحذف المحدّد (المعلن):

هذا النوع من الحذف متواجد في الرواية بشكل كبير، ومن أمثلته: « **بعد انقضاء شهرين على موت شكري بك، فوجئ أهل الحي بمركبة يجرّها جواد أشهب تقف عند البوابة الخارجية للقصر وينزل منها فتاهم الأمين وليد** »[1]، فالحذف هنا كان شهرين حيث لم تكلّف الكاتبة نفسها سرد ولو حدث واحد جرى خلال هذين الشهرين، كما نجد أيضا :

«...**وإنّي لآتية الساعة من عند أمك وهي عاتبة عليك وقلقة من أجلك فقد مضى عشرون يوما دون أن تسعد بزيارتك...**»[2]، حيث لم تذكر الروائية أحداث عشرين يوما، وفي موضع آخر: «...**وكان قد مضى على تلك النكبة التي حلّت بمدينة (حيفا) وأهلها ستة شهور...**»[3].

لم تهتم الكاتبة بذكر الأحداث التي جرت خلال الستة الأشهر الماضية، وهذا ما يجعلنا نقول إنّ هذا الحذف أو الإضمار مقصود.

[1] وداع مع الأصيل، ص51.

[2] نفسه، ص82.

[3] نفسه، ص224.

ب – الحذف غير المحدّد (غير المعلن) :

في هذا النوع من الحذف تكون الفقرة المسكوت عنها غامضة، ومدتها غير معروفة وبالتالي يصعب على القارئ التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة، ونمثّل لهذا النوع بالملفوظات السردية الآتية :

« **انقضت ساعات طويلة دون أن يعود الأب ولا ولده، وقلقت كل من ربة القصر...**»[1].

« **دارت دورة الأيام وافتقد المواطنون فتاهم الباسل الأمين...**»[2].

تكمن الملاحظة في غياب أي تحديد زمني في الملفوظين ماعدا بعض الإشارات الزمنية التي تشير إلى أن هذه المدة المحذوفة يمكن أن تقاس بالساعات والأيام وكلا الملفوظان يؤكدان أن هناك فاصلا زمنيا بين الفترة المحذوفة والحدث الواقع في زمن القصة.

ومن أمثلة الحذف غير المحدد نذكر أيضا ما ورد في المقاطع السردية الآتية:

«...**انقضى على ذلك أيام قلائل استطاع شكري بك أن ينتقل هو وأهل بيته إلى منزل صغير...**»[3].

«...**وانقضت بضعة أيام لم تر خلالها أثرا للشيخ العطوف...**» [4].

« **مضت بضعة أيام على موت سعاد...**»[5].

تتضمن كل هذه الملفوظات حذف لفترات غير محددة زمنيا، والأرجح أنها فترات قصيرة وليست فيها أحداث ذات تأثير على السرد.

[1] وداع مع الأصيل، ص41 .

[2] نفسه ، ص 43.

[3] نفسه ، ص 46 .

[4] نفسه، ص 131 .

[5] نفسه، ص 252 .

ج – الحذف الضمني:

وهو ما لا يصرح النص بوجوده، ويستدل عليه من خلال ظهور ثغرات في التسلسل الزمني، هذا الحذف يشعر القارئ بوجود انقطاعات زمنية، نتيجة الانتقالات الفجائية داخل الحكي.

شهد هذا الحذف حضورا قويا في الرواية، إذ لا يكاد يخلو فصلا من فصولها من الحذوف الضمنية، وبما أن رواية" **وداع مع الأصيل**" مقسمة إلى ستة عشر فصلا فمن البديهي أن تكون هناك فواصل أو بياضات مطبعية بين نهاية فصل وبداية فصل آخر فمثلا نجد الفصل السابع ينتهي بالحديث الذي دار بين" **حامد**"و"**وليد**" ومغادرة الأخير للدكان ويبدأ الفصل الثامن بالحديث عن تأهب الشباب الفلسطيني للجهاد .

وقد تجلت هذه الظاهرة في معظم فصول الرواية، نذكر على سبيل المثال البياض الوارد بين الفصل الحادي عشر والثاني عشر الذي يدل على :

- انقطاع زمني مؤقت.
- إستراحة خفيفة للقارئ.
- بداية حدث جديد.

حيث تُنهي الكاتبة الفصل بإغماء "**سلمى**" من هول منظر مقتل ابنها "**خالد**" ليبدأ الفصل الثاني عشر بحدث جديد هو سير الناس إلى الشاطئ ليبحروا إلى بلد آخر بعد سقوط مدينتهم (حيفا).

يُعدّ البياض الطباعي الشكل الأكثر سرعة للقصة لأنه يمحو كل شيء وبالتالي يفرض هذا البياض على المتلقي أن يصمت أو يشرح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة.

ومن خلال قراءتنا وتحليلنا لنص الرواية لاحظنا أن الحذف يبرز في شكل تقنيتين اثنين هما:

1- تقنية النجمات الثلاث[***]: التي تظهر بشكل كبير أغلب فصول الرواية، ونذكر نماذج على ذلك فيما يلي :

« **سأعود في الغد إلى دار حبيبتك لأخطبها لك من أمها وليكن ما يكون من سخط والديك علي**»[1].

***

« **تمتاز مدينة "حيفا" عن شقيقاتها من مدن فلسطين ببهاء رونقها...**»[2].

وهذه النجمات الثلاث كانت بمثابة استراحة خفيفة للقارئ حدث خلالها انقطاع زمني مؤقت حذفت من خلاله الروائية مدة زمنية غير محددة .

ومثال ذلك أيضا :

« **لقد أراد الله بهذا الغادر الخزي والعار، وكتب لشهدائنا حسن الثواب**»[3].

***

« **بعد انقضاء شهرين على موت شكري بك، فوجئ أهل الحي بمركبة ... ينزل منها فتاهم الأمين "وليد" ... يعود إليهم بعد أن أطلق سراحه...**»[4].

ووظيفة النجمات الثلاث هنا حذف مدة زمنية محددة (شهرين) ، وبالتالي نقلت هذه النجمات ذهن القارئ من الأحداث التي جرت قبل شهرين (وفاة شكري بك) إلى الوقائع التي جرت بعد شهرين (إطلاق سراح وليد من المعتقل) .

[1] وداع مع الأصيل، ص 31.
[2] نفسه ، ص 31 .
[3] نفسه، ص51 .
[4] نفسه، ص51 .

وهكذا تنهض تقنية النجمات الثلاث بعدّها نوعا من أنواع البياض الطباعي بدور أساس وفعّال في تسريع حركة السرد.

2 – تقنية النقط المتتابعة: وهي التقنية التي تعبر عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، ولا تكاد تخلو صفحة من صفحات الرواية من هذه التقنية إذ يحدث الحذف أحيانا بنقطتين وأحيانا أخرى بثلاث نقط، ونمثل لذلك بقول "**وليد**":« **ماهذا؟ أفي مأتم نحن؟..وهل يجمل بكما أن تتقبلا نبأ زواجي بهذه الدموع، وهذا التجهم والعبوس ؟..وبعد، فماذا يُضيركما لو أنّي تزوجت من أريد ما دامت حقوقكما عندي محفوظة ؟..وإنّك يا أماه منذ لحظة تُلحين في الزواج وتشتاقين لرؤية ولد..**»[1]، إذ نجد "**وليد**" يلحق هذه التساؤلات بهذا الحذف المتجسّد في نقطتين متتابعتين يريد إجابة عنها تُطفئ لهيب غضبه وتخفّف من شدّة حزنه.

والروائية لم توظّف هذه النقاط اعتباطا وإنّما هدفت من خلالها إلى الإفصاح عن كلام معين تكتفي بالإشارة إليه تنبيها للقارئ وإشراكا له في العملية الإبداعية الأدبية، حيث تفتح له المجال للتأويل وملء الفراغات وسدّ الثغرات.

2 -2 - إبطاء السرد :

أوّلا: المشهد :

ينهض المشهد بدور فعّال في الحركة العامة للقصة إذ يُعدّ محور الأحداث وهو يخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام حوارا بين الشخصيات تماما مثلما في المسرح، وتحوي الرواية مجموعة من المشاهد نذكر منها:

قال حامد: «**هناك مشتر ثري جاءني أمس يرغب في شراء لوحة زيتية رأيت أن أصحبه إلى هنا ليراها**».

[1] وداع مع الأصيل، ص69 .

قالت: « **ولكنك تعلم ياعماه أننا لا نستقبل الغرباء من الرجال في دارنا فلم أقدمت على ذلك؟**».

قال: «**لأن الصفقة كانت رابحة فأردت أن أحتجز الرجل**».

قالت: «**تحتجزه ؟**».

قال: « **نعم، فإني حين رأيته يرفل في مظاهر النعمة والترف قلت له إن اللوحة ثمينة ولا يقل ثمنها عن خمسين جنيها... فلم يعرض أو يناقش** »[1].

في هذا المشهد تتحاور "**سلمى**" مع "**العم حامد**" حول عدم رضاها في مجيء المشتري إلى بيتها، وقد شكّل هذا المشهد وحدة درامية وعمل على إبطاء حركة السرد.

ومن بين المشاهد التي وردت في الرّواية ماجاء على شكل حوار داخلي(مونولوج) ويتمثّل في حوار "**وليد**" مع نفسه «**... كم أشتاق أن أراها وأتحدّث إليها وأبثّها لواعج قلبي، إني بحاجة إلى نظرة صارمة ملتهبة من تينك العينين الوضيئتين لترد الحرارة إلى بدني وتسري في أطرافي المثلجة، ولكن أنى لي ذلك، لقد فاقت أنفتها ورقة حساسيتها سحرها وجمالها**»[2]، لجأت الكاتبة إلى استعمال هذا النوع من الحوارات بصورة مكثفة، وهذا اللجوء لم يكن اعتباطا وإنّما كانت له دوافع خلفتها ظروف معينة أهمها الحالة النفسية للبطل.

[1] وداع مع الأصيل، ص22 ،23

[2] نفسه، ص55 .

ثانيا: الوقفة:

وهي نقيض الحذف تحدث توقفا في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة ثابتا بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصية.

تظهر تقنية الوصف بصورة واضحة جلية ومكثفة في خطاب الرواية وبنسب متفاوتة على مستوى الفصول، ونظرا لهذا الحضور القوي نكتفي بالوقوف على أهم المقاطع الوصفية والإحاطة بخصائصها.

وأوّل مقطع وصفي يطالعنا في الرواية هو ما جاء على لسان الروائية :« ...**منزلا أقرب إلى القصور بفخامته وروعته وضخامة أعمدته الرخامية وشرفاته العالية وردهاته الفسيحة وغرفه المتعددة وقاعاته الواسعة... ومما يجذب عين الناظر في أبهاء ذلك القصر أبوابه الهائلة ذات المقابض الكروية المذهبة...**»[1] مما يلفت انتباهنا هنا هو افتقار هذا المقطع إلى الأفعال التي تدل على الحركة، وطغيان الأسماء الدالة على السكون والثبات.

أفعال ⟵ حركة .

أسماء ⟵ ثبات ⟵ توقف .

وتتحقق الرؤية في هذه الوقفة الوصفية بالصيغة "يجذب عين الناظر"، كما نجد الروائية صورت القصر تصويرا عميقا.

ومن بين المقاطع الوصفية كذلك نجد وصف الروائية لمدينة "**حيفا** "، بقولها: «**تمتاز مدينة حيفا عن شقيقاتها من مدن فلسطين ببهاء رونقها، فهي تجمع من المناظر الطبيعية الخلابة ما لا يتوافر في المدن الأخرى، ففيها البحر والميناء والجبل الشامخ**

[1] وداع مع الأصيل، ص5 .

والسهول الشاسعة الفيحاء...»[1]، ومن المقاطع التي تحوي وصفا للشخصيات نجد مثلا **«... وهي أرملة في نحو الخمسين من عمرها، مهيبة الطلعة، طويلة القامة، عاقلة رزينة، لم يستطع الدهر بأحداثه أن ينكر عليها ما كانت تتمتع به من جمال عارم في عهد شبابها... »**[2].

ندرك انطلاقا من هذا الوصف الفيزيولوجي للشّخصية أنّها امرأة جميلة داخليا وخارجيا، وقد كان هذا الوصف بمثابة استراحة قصيرة أحدثت انقطاعا قصيرا على مستوى زمن السرد، لكن هذا الانقطاع لم يُحدث خللا أو إرباكا لأنّه جاء في سياق الأحداث وداخل زمن القصة.

[1] وداع مع الأصيل، ص31 .

[2] نفسه، ص8 .

رابعا: قراءة سيميائية للفضاء في الرواية.

يُعدّ الفضاء من أهم مكوّنات الفضاء السردي، فهو بمثابة الوعاء الذي يحوي عناصر البنية السردية، وسأتطرق في دراستي للفضاء النصي والفضاء الجغرافي.

1-الفضاء النصي:

هو بمثابة أداة اتصال بين القارئ والمبدع، كما أنه يحتل مكانة مهمة في كتابة العمل الروائي، وتعد دراسته جزءا من دراسة النصوص السردية، وسأركز في دراستي لهذا الفضاء في رواية "**وداع مع الأصيل**" على أهم جوانبه.

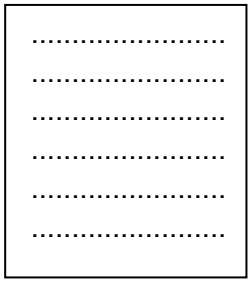
إن الطبعة التي استندت إليها في هذه الدراسة هي الطبعة الثانية، عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، يبلغ عدد صفحاتها 287 صفحة، تؤرخ هذه الرواية لفترة تقسيم أرض فلسطين، تتكون من ستة عشر فصلا لكل فصل عنوانه كما أنها تخلو من الرسومات.

1-1-الكتابة الأفقية:

وهي الشكل العادي للكتابة، إذ تكون بدايتها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار_ بالنسبة للغة العربية_ وتظهر في الرواية بشكل جلي في صفحات الرواية ، على نحو ما نجد في هذا المقطع: « **وفي هذه الآونة تبدل الحال ، بين عرب فلسطين ويهود الإفرنج ، فقد انصرف هؤلاء يشنون حملتهم على رأس المستعمر وحده دون أن يتعرضوا لأعدائهم أهل البلاد أو يحتكوا بهم كي لا ينشب بينهم وبين عدوهم خصام قبل الأوان...**»[1]، وقد استخدمت الكاتبة هذه الطريقة التكثيفية في وضع أسطر الكتابة على الصفحات التي تبدو مشحونة من أعلاها إلى أسفلها، إذ يطغى السواد على البياض، حتى لا يكاد القارئ يجد فراغا يجعله يستريح من ضغط السواد الذي يشكله تسلسل العبارات.

[1] وداع مع الأصيل، ص 95 .

وفي هذا النوع من الكتابة تأخذ الصفحة الشكل الآتي:



1-2- الكتابة العمودية:

يستعمل هذا النوع من الكتابة في الحوار أو المقاطع الشعرية، ويكون ذلك بإدراج الكتابة في جزء من الصفحة سواء على اليمين أو على اليسار أو في الوسط.

وترتكز الرواية على مجموعة من الشخصيات، يأخذ الحوار بينها حيزا كبيرا داخل المتن، وكمثال على ذلك نورد المشهد الحواري الآتي:

قال: « **تلك لغة فرنسية فهل تجيدينها؟** ».

قالت: « **نعم** ».

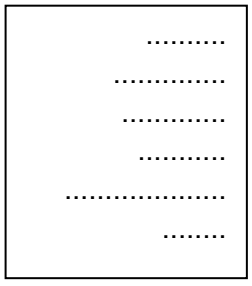
قال: « **والانجليزية ؟**».

قالت: « **والانجليزية**».

قال : « **وكيف ذلك**» .

قالت : « **لا تعصب في العلم ، من تعلم لغة قوم أمن من مكرهم** »[1].

فكانت الكتابة على الشكل الآتي:

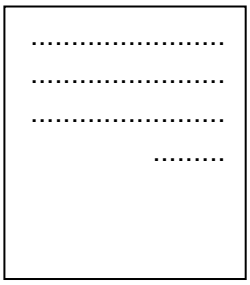


[1] وداع مع الأصيل، ص59 .

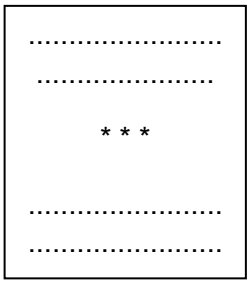
1-3-البياض:

المقصود بالبياض هو تلك المساحات الفارغة، التي تصادفنا عند نهاية الفصول، وبين السطور والفقرات، أو الكلمات في الفقرة الواحدة، له أبعاد دلالية وإيحائية، وتتوافق هذه البياضات مع الكتابة العمودية.

وإذا أردنا البحث عن أكبر مساحة للبياض داخل الرواية، فإننا نجده يطغى على الصفحة الأخيرة من كل فصل، فهو يعلن نهاية الفصل وبداية الفصل الذي يليه، ونوضح ذلك بالشكل الآتي:



كما نجد تقنية الختمات الثلاث (* * *) والتي تفصل بين مقطع وآخر، وقد قامت الكاتبة بوضع هذه الختمات كفاصل بين حدث وآخر، لتشكل بذلك استراحة للقارئ، وهذه التقنية متواجدة بكثرة في الرواية، ويمكن التدليل على ذلك بالشكل الآتي:



1-4- التشكيل الطوبوغرافي:

برز هذا النوع من الكتابة بفضل ما تتيحه الوسائل العلمية الحديثة، وهذا ما يستوجب دراسة الصفحة الطباعية بكل ما تحتويه من خطوط، وعناوين الفصول والهوامش والأشكال، وعلامات الترقيم والعلامات الإشارية (القوسين، المزدوجتين)، وباستعمال هذه التقنيات تمنح الكاتبة نصها زخرفا دلاليا وجماليا يسهل على القارئ فهم النص وتفسيره.

وبالعودة إلى الرواية نجدها مكتوبة بخط عادي، ولا نجد أثرا للخط المائل أو البارز، ماعدا في عناوين الفصول، واستعمال الكاتبة لهذا النمط دلالة على السكون الذي يكتنف الشخصيات داخل المتن الروائي، فهذه الشخصيات تشبه شخصيات المجتمع التي تبنت الصمت وخضعت للواقع المعاش.

أما عناوين الفصول فقد جاءت بخط بارز كما في الشكل الآتي:

آمال ضائعة

وقد وظفت الكاتبة في روايتها علامات التنصيص، وعلامات التعجب والاستفهام في مواضع متعددة.

2- الفضاء الجغرافي:

إذا كان الفضاء النصي يُعنى بالمساحة التي تشغلها الكتابة على الصفحات، فإن الفضاء الجغرافي يُعنى بالمكان الذي تدور فيه الأحداث وتتحرّك فيه الشخصيات، فلا يمكننا أن نتصور نصا سرديا دون تأطير مكاني للأحداث والشخصيات.

يمكن القول إن ما يميز نص هذه الرواية "موضوع الدراسة"، تلك المقدمة أو الاستهلال أو ما يمكن أن نصطلح عليه بالفاتحة النصية تيمنا واستئناسا بفاتحة القرآن، وتمييزا لها عن الفاتحة في القرآن جعلناها فاتحة للنص حيث بها افتتحت الروائية روايتها، كما افتتح الشاعر العربي القديم قصيدته بالاستهلال، ومن ثم يقرأ النص في هديها، وما أثار انتباهنا في رواية "**وداع مع الأصيل**" ذلك الحضور القوي للتشكّلات المكانية لنص الاستهلال في تشكيل فضاء الرواية.

2-1- المكان في الفاتحة النصية وتحديد معالم تشكل الفضاء في الرواية:

"غادة الكرمل" عنوان الفاتحة النصية، يحيلنا إلى شخصية متميزة "غادة" في مكان متميز "جبل الكرمل".

والغادة هنا هي "**سلمى**" التي وصفت في هذه الفاتحة على أنها تجمع بين جمال الخُلق والخَلق «**جيد طويل شعر فاحم، شفتان تحاكيان بلونهما حمرة الشفق الأرجوانية، عينان تومضان بوميض ساحر خلاب ...كريمة التربية جمعت بين تعليم اللغة العربية وبعض اللغات الأخرى، وفن الرسم الذي برعت فيه...**»[1].

هذا العنوان يظهر مرة أخرى في الرواية بعد بضع صفحات في الحوار الذي دار بين "**وليد**" وأرملة أخيه "**سعاد**"، ليشير صراحة إلى أن غادة الكرمل هي "**سلمى**".

«**جئت لأسألك عما تعرفين من أمر تلك الفتاة الحسناء التي تقطن ذلك البيت القريب منا**»

«**أتقصد غادة الكرمل ؟**»

[1] وداع مع الأصيل، ص 8 .

«وهل هذا هو اسمها ؟»

«هذا ما يلقبها به أهل الحي لأنها أجمل فتيات الجبل، أما اسمها الحقيقي فهو سلمى»[1].

إذن شخصية متميزة مضافة إلى مكان مميز، والمضاف والمضاف إليه في اللغة ملتصقان ببعضهما البعض، هي حسناء ولكنها حسناء مكان محدد، تستمد جمالها منه ويستمد قيمته ومهابته منها.

ثم تبدأ الفاتحة النصية بوصف هذا المكان: «**في بقعة جميلة هادئة من جبل الكرمل الشامخ المهيب القائم في أبدع مدن فلسطين "حيفا"، شاد البناؤون منزلا أقرب إلى القصور بفخامته وروعته وضخامة أعمدته الرخامية وشرفاته العالية وردهاته الفسيحة وغرفه المتعددة وقاعاته الواسعة...**»[2].

- جبل الكرمل الشامخ المهيب.
- حيفا أبدع مدن فلسطين.
- منزل أقرب إلى القصر بفخامته.

الجبل والمدينة والمنزل مثلث مكاني يشكل فضاء الاستهلال و يؤطر الرواية فيحولها إلى حكاية مكان ونداء استغاثة إنسان.

إن فضاء الفاتحة النصية في الرواية عالم التقت فيه مجموعة من العناصر الأساسة الخيرة والشريرة، تُظهر صراع الإنسان من أجل المكان في مقابلة بين "الأنا" العربي و"الآخر" اليهودي « **أنظري يا أماه القوم في هرج ومرج واليهود يعدون الحصون ويحكمون لها البناء**»[3]، فهذه المقابلة ليست سوى دعوة للبحث عن الطمأنينة والسكينة وراحة البال، وهي دعوة كذلك إلى نبذ السّلوكات الاجتماعية التي أضاعت الأرض وكانت سببا في الهزيمة.

[1] وداع مع الأصيل، ص 16.
[2] نفسه ، ص 5 .
[3] نفسه، ص 11 .

منزل "**شكري بك**"، بيت "**سلمى**"، القلعة، حيفا، جبل الكرمل هي أماكن الفاتحة النصية، التي وجّهت أحداث الرواية وجعلتها تتحرك في فضاء ذي محورين أساسيين:

المحور الأول: تمثله الأحداث التي تقع في القصر، ثم في قلعة اليهود بوصفها امتدادا طبيعيا للقصر.

المحور الثاني: تمثله الأحداث التي تقع في بيت "**سلمى**" ثم في جبل الكرمل، وعن الأحداث التي تقع في هذين المكانين تتفرع باقي الأحداث وتتشابك مع شخصيات الرواية.

أولا: المكان الأول

1. البيت الكبير (القصر):

-أعمدة رخامية.

- شرفات عالية.

- ردهات فسيحة.

- غرف متعددة.

- قاعات واسعة.

- جدران بمناظر بديعية.

- سقوف مطلية بزرقة هادئة، تتلألأ فيه ثريات فضية باهرة.

- أبواب ذات مقابض كروية مذهبة، حفر خشبها برسوم زخرفية نحاسية صفراء.

- تحيط به حديقة واسعة غرست فيها أشجار الخوخ والليمون والتفاح، تتخللها أحواض أنيقة ترفل بالورود والزهور، تمتد متعرجة وتنتهي إلى ممر طويل واسع يفضي إلى مدخل الحديقة، على جانبه أقفاص الطاووس وعنادل وببغاوات.

بعد تصوير القصر (المنزل الكبير) ينقلنا النص إلى الداخل حيث الفضاء العائلي:

«أقام في هذا الفردوس شكري بك، وزوجه ظريفة وابنة أخيه سعاد أرملة ولدهما المتوفي، والابنة المدللة هدى التي خصص لها أبوها جناحا في القصر، ووحيدهما وليد الطالب في انجلترا يتلقى علومه هناك»[1].

2/ الزمن: زمن الفاتحة النصية ربيع وصيف.

*- الربيع:« **سكنت هذه الأسرة الثرية قصرها بعد أن فرغ البناؤون من إعداده وتنسيقه، وكان فصل الربيع ينسج لأثوابه ويجود بعبق أنفاسه... سارت أيام الربيع حلوة ناعمة بعليل نسيمها وأريج أزهارها وأسرة شكري بك تنعم بحياتها آمنة مطمئنة »**[2].

*- الصيف: « **انقضى هذا الفصل المزدهر وأقبل بعده الصيف بلياليه المقمرة وثماره الناضجة... ومضى شطر منه والأسرة هادئة هانئة»**[3].

3/ الحياة في القصر:

أجواء القصر المحتفي بوليد العائد من أوربا بعد أن أنهى دراسته « **كانت قاعة القصر في تلك الليلة بالذات تعج بالأقارب والأصدقاء بعودته و لبس المنزل الكبير حلة رائعة من البهجة ... فأكل القوم وشربوا وبلغ مرحهم صداه»**[4].

القصر عنوان للتلاحم والتقارب العائلي، والهدوء والهناء والأمن والسكينة والنعيم، من القصر استلهم النص الفاعلية الحكائية، حيث تأسست الحكاية في افتتاحيتها النصية من المكان، وأساس المكان الفضاء العائلي للرواية (الأب، الأم، الابن، البنت) ثم الأقارب والأصحاب.

[1] وداع مع الأصيل، ص 6 .
[2] نفسه، ص 6 .
[3] نفسه، ص 7 .
[4] نفسه، ص 11 .

في مقابل هذا القصر نجد بيتا صغيرا متواضعا مواجها له تقيم فيه أرملة في نحو الخمسين من عمرها، فقدت زوجها عام **1936**، وهي تعيش مع ابنتها الوحيدة التي تمارس هواية الرسم.

ثانيا: المكان الثاني

1- البيت الصغير

لم يقدم حوله أي وصف سوى أنه « **بيت صغير مواجه لذلك القصر الشاهق البديع**»[1].

2- العائلة التي تسكنه:

- "نجلاء" أرملة في نحو الخمسين من عمرها، فقدت زوجها وولدها.
- "سلمى" (البنت الوحيدة)، صبية هيفاء دون العشرين.

3- الزمن:

ساعة الغروب « **وكانت الشمس قد احتجبت تماما وبدأ الغروب ينشر أجنحته على الكون ويطوي من تحتها الفضاء**»[2].

من خلال المقابلة بين المكانين (المنزل الكبير، والبيت الصغير) نلاحظ ما يلي:

- في البيت الصغير نجد أرملة وبنتا وحيدة، ونجد في البيت الكبير زوجة أخ أرملة كذلك وابنا وحيدا، وتبدو الأم في البيت الصغير مهملة، في حين نجد البنت "**سلمى**" هي صانعة الأحداث، كما أن الأب(شكري بك) في البيت الكبير مهمل والابن "**وليد**" هو الذي يصنع الأحداث، كما نلاحظ حضور الموت في كلا البيتين، ففي البيت الصغير يضرب الموت جميع أفراد العائلة، يموت الأب ثم يموت الأخ ثانيا ثم تموت الأم ثالثا، ثم يموت الطفل "**خالد**" ابن "سلمى" وفي النهاية تموت "**سلمى**".

[1] وداع مع الأصيل، ص 7 .

[2] نفسه، ص 10 .

أما في البيت الكبير، فيموت الابن (ابن شكري زوج سعاد)، ثم يموت "**شكري بك**" الأب، ثم تموت "**سعاد**" الأرملة، فلم يبق من هذه العائلة إلا الابن "**وليد**" وأمه "**ظريفة**" وأخته "**هدى**".

2-2- إيقاعية المكان:

نلاحظ أن الموت حاضر في البيتين، بحيث ضرب الموت البيت الصغير، ثم ضرب البيت الكبير، مع فارق بين الموت في البيتين، وهو حاضر كذلك على امتداد صفحات الرواية، وإذ أضيف إلى هذا ما يشير إلى الموت بشكل رمزي كغروب الشمس الذي يعد بمثابة الموت، وتلك الدموع والدماء المنهمرة على امتداد صفحات الرواية حتى جعلها رواية دم ودموع، ثم ذلك الحنين إلى البيت الصغير المتواضع بيت "**سلمى**"، وذلك الحنين إلى الكوخ الذي ضم الزوجين "**وليد**" و"**سلمى**" عندما ماتت أم "**سلمى**"، حتى غدا المكان المهيمن في الرواية.

ولو تتبعنا ظلال هذا المكان لوجدنا له حضورا كبيرا، وكأن هذا الحضور يجسد تلك الصورة الرائعة عن بيت الطفولة التي صورها لنا الشاعر العربي القديم:

كم من بيت ألفه الفتى وما الميل إلا للبيت الأول

وعندما بلغ "**سلمى**" الخبر الكاذب عن وفاة زوجها كان بيت الطفولة مأواها: «**وما كانت قد جاءت بيتها منذ موت أمها، وتمثل لها في تلك الليلة شبح أمها ينتقل في كل ركن من أركانه**»[1]، فالبيت يؤدي وظيفة ترميم الشخصية كلما أصابها بلاء.

ومن ثم كان تدمير القصر بغرض الإبقاء على بيت الطفولة، فبعد أن كان القصر يعج بأفراد العائلة والأقارب والأصدقاء للمرح والفرح، أصبح يعج بالنائحات، ليدمر في النهاية ويتحول إلى رماد، وهذا المصير كان قد حدد سلفا في الفاتحة النصية.

[1] وداع مع الأصيل، ص 173 .

إن التضاد بين المكانين ولَّد تضادا في الرؤية، ففي البيت الكبير (القصر) نجد حياة النعيم والبذخ والترف، والانصراف عن القضية الكبرى والمكان الأكبر **"فلسطين"** والانغماس في حياة الملذات، في حين نجد في البيت الصغير كل معاني الجمال الحقيقي والثورة والطهر والنقاء.

2-3-المدينة "حيفا":

هذه المدينة التي قدمت في الفاتحة النصية على أنها أبدع مدن فلسطين يتجلى وصفها بعد ذلك على النحو التالي: « **تمتاز مدينة "حيفا" عن شقيقاتها من مدن فلسطين ببهاء رونقها، فهي تجمع من المناظر الطبيعية الخلابة مالا يتوافر في المدن الأخرى...**»[1]، ليتجلى بعد ذلك وصفها على النحو التالي: «**...وشهدت مدينة "حيفا" مأساة دامية، حيث كان اليهود يملكون معظم الأراضي في قمة جبل الكرمل...**»[2].

ثم تتراءى على النحو الآتي: « **والمصفحات سائرة وسط المدينة المقاتلة، نرقب فيها الموقف بصمت وسكون**»[3]، لتكتمل الصورة بهذه اللوحة « **وتحولت مدينة "حيفا" إلى شبه قطعة من الجمر، يرى الناظر لهيب القذائف يتطاير مع شظاياها من جميع أنحائها، وجداول من الدماء ..... فتسيل فوق ثراها مدرارا**»[4].

« **لبست المدينة ثوبا قانيا من الدماء التي أخذت تسيل فوق أرضها مدرارا...**»[5].

إن المكان في هذه الرواية يجسد حسا مأساويا عاما مشتركا نتيجة التحولات التي عرفها المكان الأليف أو نتيجة تدميره كلية بحيث يغدو طللا يحرك مشاعر الحنين، فالحديث عن المكان في رواية "**وداع مع الأصيل**" يعني الحديث عن الأطلال فلا تختلف نظرة الراوي إلى المكان في هذه الرواية عن نظرة الشاعر العربي القديم إليه.

---

[1] وداع مع الأصيل، ص 31 .

[2] نفسه ، ص 112 .

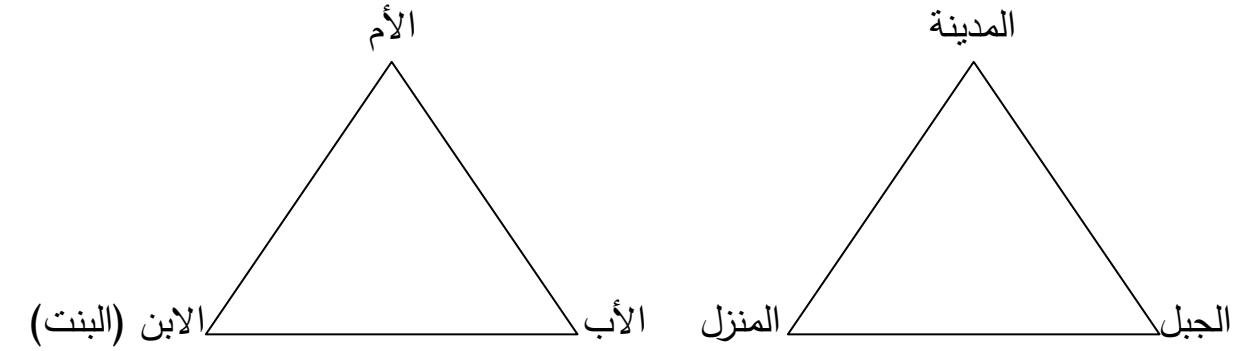
[3] نفسه ، ص 113 .

[4] نفسه ، ص 122 .

[5] نفسه ، ص 200 .

وإذا كان الفضاء الجغرافي يتولّد عادة عن القصة في الحكي، فإنه في هذه الرواية يُسهم في ولادتها أو هو يسبقها ليأذن بولادتها.

إذ تحمل الفاتحة النّصية في هذه الرواية ذلك الاستهلال الذي يعلن عن الرغبة التي يقودها مسار السرد عبر فضاء مثلث المكان (المدينة والجبل والمنزل) ومثلث الإنسان (الأم والأب والابن) وما يحمله هذان المثلثان من مثلثات تكوّنها عناصر الحدث والشخصية والزمن في الرواية .



وعلى الرّغم من أن أحداث الرواية عبارة عن مجموعة من التجارب الفردية في مواجهة مغتصب الأرض وقاتل الإنسان، إلا أنها تقدم بوسائلها الخاصة جوابا عن السؤال الذي يدور في ذهن الفلسطيني المبعد عن أرضه وعن مصيره وكأنها تريد أن تقول: "أهكذا قدّر لك أن تعيش؟ ".

وهو ما تكشف عنه تلك الخاتمة التي تقابل الفاتحة النصية حين جاءت مناقضة لها، وفق نظام رمزي متميز من حيث طرح القضية، وبين الفاتحة النصية والخاتمة يتجلى الإيقاع المأساوي للمكان والإنسان فتغدو الفاتحة موازية لباقي الأحداث، فمن خلال وظائف المكان فيها تتحدد وظائف الشخصيات وتتحدد معها بقية الوظائف في الرواية.

هكذا صورت الرواية مأساة المكان وكيف أسهم بعض الفلسطينيين في ضياع الأرض.

خاتمة

الخاتمة:

خاتمة هذا البحث ليست غلقا للأبواب أمام الدراسات المقبلة، بل هي فتح لأبواب أخرى يمكنها ارتياد آفاق لم يتسنّ لنا ارتيادها انطلاقا من الانفتاح على مقاربات جديدة تبني مناهج نقدية أخرى.

لقد كان الهدف الرئيس المحرّك لموضوع بحثنا هو الكشف عن الآليات التي تتحكم في بناء المكونات السردية لرواية **وداع مع الأصيل**، ومحاولة فهم طريقة اشتغالها داخل السياق السردي وإدراك العلاقات التي تنشأ بينها.

وانطلاقا من قراءتنا لعناصر الرواية، وتبنينا لإجراءات المنهج السيميائي، أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج نلخصها في ما يلي:

-استطاعات النظرية السيميائية أن تفتح آفاقا جديدة في القراءات النقدية للنص الأدبي بصفة عامة والعربي بصفة خاصة، حيث مكنتنا السيميائية السردية التي نظّر لها غريماس من الكشف عن أهم البنيات السردية المكونة لرواية **وداع مع الأصيل**.

-ساهم الشكل الخارجي للرواية بدءا من الغلاف والألوان التي طبعته في استنطاق أهم الرموز والإشارات الدالة عن مكنون النص، وذلك ما يفسّر اهتمام الكتّاب بالغلاف.

- كان عنوان الرواية بمثابة عتبة دالة، فقد استطاع أن يختزل مضمون النص، كما أنّه فتح باب التأويل أمام القارئ محفّزا إيّاه على اكتشاف النص.

-الأسماء التي اختارتها الكاتبة لشخصياتها نابعة من الواقع لكن قليلا ما يحدث توافق بين الاسم المسند للشخصية وصفاتها وأدوارها، فقد أرادت الكاتبة أن تعبّر من خلال ذلك على التناقض الحاصل في المجتمع العربي.

- اعتمدت الكاتبة على تقنيتي الاسترجاع والاستباق في سياق السرد مما أدّى إلى تكسير خطية الزمن سواء بالارتداد إلى الماضي أو بالاستشراف للمستقبل.

- كان لتقنيات زمن السرد دور فعّال في بناء الرواية، ففي حالة تسريع السرد استعانت الكاتبة بتقنيتي (الخلاصة والحذف)، حيث تمّ اختزال الأحداث، أمّا في حالة إبطاء السرد

لجأت إلى تقنيتي (الوقفة والمشهد)، ممّا أدّى إلى امتداد زمن القص مقارنة بزمن الأحداث.

-اهتمت الكاتبة بالفضاء النصي في روايتها من خلال تعالق السواد والبياض بدرجات متفاوتة وكذا استعمال بعض التقنيات الأخرى كتقنية الختمات الثلاث التي تواجدت في المتن الروائي بشكل كبير وكذا استعمال علامات الوقف.

- تنشأ بين هذه المكونات (الشخصية، الزمن، الفضاء) علاقة تكاملية تجعلها تتفاعل مع بعضها البعض لتشكل في مجملها علامة دالة تحمل دلالات توحي إلى أسباب تأزّم الواقع الفلسطيني الذي صوّرته الرواية.

- تحدّثت **فتحية محمود الباتع** في روايتها **وداع مع الأصيل** عن قصّتها في الأرض بعناد وتحدّ، وعن أداء النساء في حالة الحرب والأزمة الوطنية.

ومهما يكن من أمر فقد أثبت المنهج السيميائي نجاعته وفعاليته في قراءة النص الروائي.

ولا نزعم أنّنا قلنا كل ما يتعلق بموضوع بحثنا، لأنّ النص سيظل عرضه لتعدّد القراءات واختلافها بحسب كل قارئ.

ملحق

التعريف بالرواية:

هي رواية للأسف تروي أحداث واقعية عن قصة حب فلسطينية شاءت الأقدار أن تخلق في أجواء حرب وتقسيمات بين العرب واليهود الأنذال، جاء في تقديم الرواية أنّها تضمنت أنواع من المآسي التي دوّنها التاريخ على صفحات دامية لشخصيات مختلفة الأمزجة والضمائر جمعت بين النبل وأصالة الخلق والتفاني في حب الوطن والفداء، وبين القبح وجشع النفوس وسوء الإدراك وغفلة الضمير.

جرت أحداثها فوق التراب العربي الفلسطيني إثر قرار تقسيم فلسطين سنة 1947م، وما كان بعدها من الهجمة الصهيونية الشرسة على البلاد وأهلها في ظل الانتداب البريطاني في ذلك الحين.

ملخص الرواية "وداع مع الأصيل":

في بقعة جميلة هادئة من جبل الكرمل الشامخ المهيب القائم في أ بدع مدن فلسطين (حيفا) شاد البناؤون منزلا أقرب إلى القصور بفخامته وروعته ،يقيم في هذا القصر "**شكري بك** " وزوجه "**ظريفة** " وابنة أخيه "**سعاد** "أرملة ولدهما المتوفى، وكان لهما ابنة مدللة اسمها "**هدى** " أما وحيدهما "**وليد**" فقد بعثا به إلى انجلترا ليتلقى علومه هناك.

ذات أمسية من أمسيات فصل الصيف، جلست "**تجلاء** "في شرفة بيتها الصغير المواجهة لذلك القصر تحيك بعض الثياب وهي أرملة في نحو الخمسين من عمرها، مهيبة الطلعة، عاقلة رزينة، لها ابنة وحيدة تعيش معها اسمها "**سلمى** "، كانت الفتاة صبية هيفاء دون العشرين على جانب عظيم من الجمال، مات أبوها في ثورة عام 1936 واقتدى به أخوها، ربتها أمها تربية كريمة جمعت بين تعليم اللغة العربية وبعض اللغات الأخرى منها العبرية، موهبتها فن الرسم الذي برعت فيه براعة فذة فكانت لها لوحات رائعة تعود عليها بأرباح وافرة، كان يساعدها في بيعها جارهما "**حامد** " وهو رجل وقور جاوز سن الشباب عرف بحسن السيرة ودماثة الخلق كان صديقا لوالد "**سلمى** "يتفقدها وأمها .

في هذه الأمسية جلست "**سلمى** " تتابع رسم لوحتها، وكانت الشمس قد آذنت بالمغيب إذ مر عن كثب من بيتها فتى مديد القامة، وسيم الطلعة، تنطبع على محياه الجميل دلائل الشهامة والنبل وكانت سنه لا تتجاوز بضعة وعشرين عاما، إذ لمح تلك الغادة الحسناء وهي مكبة على لوحتها، ولم تشعر بالفتى الذي بهره جمالها فتسمر مبهوتا في مكانه ،ثم سار في طريقه إلى ذلك القصر المواجه لبيت الفتاة "**سلمى** " وولج بابه ،كان هذا الشاب هو "**وليد** " ابن مالك القصر "**شكري بك** " قد عاد من إنجلترا بعد أن درس الحقوق هناك.

أصبح "**وليد** "منذ اكتحلت عيناه برؤية "**سلمى** "منطويا على نفسه دائب التفكير في أمرها ، ولكنه كان يعلم لو أفضى بمثل هذا النبأ لوالدته فلن تتقبله بالرضا لرغبتها في تزويجه بإحدى قريباته لذا آثر أن يذهب لابنة عمه "**سعاد** " ليفضي إليها بما في نفسه ،فسألها عن أمر تلك الفتاة الحسناء ،فقالت :أتقصد غادة الكرمل ؟ فسألها إن كان هذا هو اسمها ،قالت :هذا ما لقبها به أهل الحي لأنها أجمل فتيات الجبل ،أما اسمها فهو "**سلمى** " ،فقال لها قصي علي ما تعرفينه من أمرها ،أدركت "**سعاد** "أن ابن عمها عازم على طلب يد الفتاة ،فقالت له :ليس لك إلا العم "**حامد** " فهو بمثابة أب الفتاة وأخ لأمها.

تقدم "**وليد** " لخطبة "**سلمى** " ورفضت الأخيرة بسبب والده الذي جمع ثروته بخيانته لوطنه ،فكانت الصدمة لها صداها في نفس "وليد "،إلا أنه تلقاها بصبر وجلد مما أثّر في صحته، وانصرف لشأنه وافتتح مكتبا فخما للمحاماة في قلب المدينة ،ولم تنقض عليه شهور قلائل حتى لمع اسمه وأحبه القوم وأخلصوا له وطغى اسمه على سيرة أبيه ،فسرعان ما تذمر الأب من مسلك ابنه ،وشعر مع مرور الأيام أنه يثقل كاهله بمطالبه واعتبر سلوكه ذلك عبثا وارتجالا وأنه حذا حذو أخيه الراحل في عقوقه وعصيانه، وقد كان للأب "**شكري**" كلمة ومكانة لدى الحكومة المستعمرة للبلاد فأرسل ابنه إلى منفاه في معتقلات (صرفند)، افتقد المواطنون فتاهم الباسل الأمين، وسرعان ما سرى بينهم نبأ اعتقاله بإيعاز من والده وبدأ الخوف يتسرب إلى قلب الأب فرحل هو وأسرته إلى مدينة (يافا)مستأجرا منزل صغير في

حي "العجمي"، ازداد مرض "**شكري**" وطالت أيام سجنه وسط ذلك المنزل الصغير إلى أن توفي، وعادت النسوة الثلاث إلى مدينة (حيفا)، بعد انقضاء شهرين على موت "**شكري بك**"، أطلق سراح "**وليد**" وعاد إلى دياره.

في أحد الأيام خرج "**وليد** "يتمشى وفي طريقه التقى ب "**سلمى** " ففاتحها في موضوع الزواج، حينها علمت أن "**وليد** "غير أبيه، فوافقت على الزواج منه علما أن والدته لم تكن موافقة، اقترن "**وليد** "ب "**سلمى** "وأولاها دلالا وحبا قلّما تنالهما زوجة من زوجها، وهكذا سارت حياتها على هذا المنوال، فشوط تقطعه سعيدة في ظل زوجها بجانبها، وشوط تتقهقر فيه كئيبة، لما تلقاه من أمه و أخته اللتين استخدمتا غلظتهما وجحود قلبيهما كمعول لتحطيمها وإذلالها. ولبثت تلك حالها إلى أن فوجئت يوما بخبر مرض أمها فذهبت إليها ترعاها وتسهر على راحتها ولم يكد ينقضي أسبوع رابع حتى كانت قد فارقت الحياة، وكانت صدمة لها أثرها في نفس"**سلمى**".

مرت بعد ذلك بضعة شهور، وضعت "**سلمى**"غلاما جميلا أطلقت عليه اسم "**خالد**" فكان عزاؤها وسلوتها في ساعات وحدتها، وما كاد يبلغ الرابعة من عمره حتى بدا حاد الذهن، فصيح اللسان، شديد التعلق بأمه، فكانت سعادة أبويه به لا تقدر فأخذا يعملان على تربيته ونشأته النشأة التي يريدانها له .

هكذا كانت "**سلمى**" و "**وليد** "وكان ذلك في أوائل عام **1947**حتى أذيع على الملأ نبأ تقسيم أرض(فلسطين) بين أهلها العرب واليهود الدخلاء، فأخذ العرب يتأهبون وانتشر الشباب الفلسطيني هنا وهناك في كل بقعة وقرية من أرضهم، في ذلك الحين كان "**وليد** "قد ودع زوجته "**سلمى** " ماض للقتال في سبيل وطنه موصيا إياها بابنهما "**خالد** "،حيث أعد مكمنه عند (وادي روشميا) وفي طريقه قابل "**العم حامد** " في دكانه ليوصيه بشأن أهل بيته مرت الأيام وتحولت مدينة (حيفا)إلى أشبه قطعة من الجمر، وتضاعفت حملات اليهود وتكررت هجماتهم بما لديهم من الذخيرة والأسلحة الحديثة، وكل ذلك و "**سلمى** "لم ينعدم أملها في فوز العرب ونصرهم، في حين كان "**وليد** " يبعث لها بين اليوم والآخر رسولا يحمل

لها السلام ويطمئنها على أحواله، حتى جاء يوم انتظرت فيه رسول زوجها في ميعاده فلم يأت، وانقضت بضعة أيام أخرى لم تسمع عنه خبرا، فتملّكها جزع شديد وركبت الهواجس رأسها.

جاء "**العم حامد**" ذات صباح يتفقد "**سلمى** "وأهل زوجها كعادته فوجدها في قلق من أجل زوجها فسألها عن مكانه أو مكمنه ليأتيها بأخباره فأنكرت مكان وجوده رغم ثقتها الكبيرة به، سار "**حامد** "إلى دكانه فلما وصله أخذ مجلسه وراح يستعيد بمخيلته ما شاهده من أمر"**سلمى**" وفزعها على حياة زوجها وإصرارها على كتمان أمره، وبينما هو غارق في بحر أفكاره، إذ بصوت يقرئه السلام فرفع بصره ليرى "**وليد** "ماثلا أمامه فسأله الأخير عن أهل بيته فأخبره "**حامد** "أنهن في خير حال.

ولكن انقطاع أخبارك عنهن سبب لهن كثيرا من الفزع، فقال له "**وليد**": قم بترحيل أهل بيتي إذا دنا منه الخطر وبلغهن سلامي، فطلب "**حامد** "من "**وليد** "أن يعطيه علامة يحملها لزوجته "**سلمى** "تشهد على سلامته واجتماعه به ،فأعطاه "**وليد** " منديلا كانت قد أعطته إياه زوجته عند مغادرته البيت للجهاد ،وفي إحدى الليالي ذهب "**حامد**" لبيت "**سلمى** " ليخبرها إن العرب قد احتلوا تلك القلعة القائمة عند سفح الجبل ،فدهشت للأمر وسألته كيف حصل ذلك ،فرمى لها بالمنديل وقال لها : صاحب هذا المنديل هو قائد تلك الحملة وهو متواجد في القلعة ويطلب لقاءك الآن، فاستغربت "**سلمى**" وتساءلت في قراراتها ما الذي طرأ على زوجها حتى أنه يطلب لقاءها عاجلا والوقت ليلا.

سار "**حامد**" و"**سلمى** " وسط الظلام يخترقان(جبل الكرمل)ليعبرا الطريق إلى القلعة دون أن يشعرا بهما اليهود، وعند وصولهما للقلعة دخلا باب الحجرة، فسألته أين "**وليد**" يا عماه ،قال وقد انقلبت سحنته: «حسبك الآن أن تدركي أنني يهودي واسمي "**شمعون** " ولست بالعم "**حامد** " أبدا، وقد انتحلت تلك الشخصية المستعارة عشرين عاما لأتمكن من صيد محاربينا، والتقاط أنباء أعدائنا وكشف أسرارهم » وإذا ب "**سلمى**" ما زالت في ذهولها وجمودها تحدق به دون حراك، فطلب منها الإفصاح عن مكان زوجها ومكمنه ،فأنكرت

وقالت له إنها لا تعرف مكانه، فهددها بشرفها وإرسالها للجنود اليهود، فاستسلمت وأخبرته بمكمن زوجها المتواجد في(وادي روشميا)، فذهب "**شمعون** "والجنود للهجوم على "**وليد** "ورفقائه، وعند مغادرتهم القصر دخل الحجرة التي تتواجد بها "**سلمى** "رجل من المجاهدين العرب يعمل جاسوسا لدى الجنود اليهود وخلصها من أسرها وأوصلها إلى بيتها، وبالمقابل هناك جاسوسا آخر يدعى "**محمد** "كان قد سبق "**شمعون** "ورجاله إلى (وادي روشميا)حيث مكمن "**وليد** "لتحذيره وعندما قص عليه القصة علم أن زوجته وقعت في فخ فأوصى رجاله بالخطة التي وضعها لإبادة الأعداء الذين هم في طريقهم إليه ، وسار لإنقاذ زوجه من قبضة اليهود دون علمه أنه قد أنقذها جاسوسهم ،وعند وصول الأعداء اليهود إلى (وادي روشميا) قضى عليهم المجاهدين العرب، وفي الليلة التي رجعت فيها "**سلمى**" إلى بيت زوجها كان قد جرى بينها وبين أم "**وليد**" حوار، مما أدّى إلى طردها من البيت ،فحملت ابنها وذهبت إلى بيت أمها .

في يوم **20أبريل 1948** حمى الوطيس بين اليهود والعرب فجزعت "**سلمى** "للأمر، وكانت على جهل من أمر زوجها ومصيره، وبينما كانت جالسة مع ولدها "**خالد**" طرق مسامعها في تلك اللحظة خفق نعال غليظة تدب حول بيتها يخالطها صليل سلاح وهمهمة ،كان أحد الجنود اليهود قفز من فوق سور الحديقة.

وقد اشتد اصفرارها وجمدت أطرافها، وما إن ولج الجندي الحجرة حتى همّ بالطفل فاقتلعه من حجر أمه رافعا سكينه فوق عنقه واندفعت في الأم في تلك اللحظة قوة هائلة طاش معها صوابها ،فثارت من مكانها ثورة الليث الهائج ،إلا أن الوحش سرعان ما ركل الأم بعيدا وهي تحاول تخليص ولدها من بين يديه، وقطع على الطفل صوته بضربة قاسية على عنقه الصغير فتدحرج رأسه الجميل تحت قدمي أمه، فأنت أنين المطعون وجثت تتحسس جثة ولدها، فأكبت عليه تقبله وتمرغ وجهها بدمه، وتحتضن جثته الصغيرة وتلصق بها رأسه المخضب بسيل من دمائه إلى أن غسلت الدماء وجهها .وعند بزوغ فجر اليوم التالي لمصاب "**سلمى**" كانت أم "**وليد** " وأخته "**هدى** "قد ذهبتا للشاطئ لمغادرة البلاد ،أما "**سعاد**"

فقد رفضت المغادرة معهم وذهبت لبيت "**سلمى** "وعند دخولها البيت أغمي عليها من هول المنظر.

دارت دورة الزمن ،وكان قد مضى على تلك النكبة التي حلت بمدينة (حيفا) وأهلها ستة شهور، وكان قد أعقبها أكثر من نكبة نزلت بأكثر من مدينة من مدن(فلسطين)، فهاجر الناس متفرقين هنا وهناك بين الأقطار العربية وبين البقية الباقية من أرض فلسطين ،فباتوا مشتتين مبددا شملهم .

كان مدير المكتب الخاص بالمهاجرين الفلسطينيين جالسا وراء مكتبه في العاصمة اللبنانية (بيروت)حين استأذنه شاب مديد القامة، مبتور الذراع اليمنى ،يعلوه غبار السفر ،يطلب مقابلته ،فسأله عما إذا كانت عائلته مدونة ضمن سجل المهاجرين الفلسطينيين فأعطاه المدير ثلاثة من أسماء عائلته المتواجدة ب (بيروت) مع العنوان، بحيث كان هذا الشاب هو "**وليد** "،فاستقل مركبة تقله وفي طريقه كان يحدث نفسه كيف ستلقاه "**سلمى**" بعد هذا الفراق الطويل وقد عاد إليها بذراع واحدة والأخرى مبتورة ؟ وكيف سيجد ابنه الحبيب؟ وأمه وأخته بعد أن افترقتا عن قصرهما المنيف ؟وبعد نزوله من المركبة ماشيا في طريقه التقى مع ابنة عمه "**سعاد**" ذاهبة إلى البيت الذي تسكن فيه ،فدهشت لرؤيته ورحبت به، فراح يسألها عن أحوالهم فأخبرته إن ولده قد توفي، و"**سلمى**" منذ ذلك الحين أصبحت شاردة شبه مجنونة ،وعند وصولهما إلى البيت وما كاد يدلف إلى الداخل حتى طالعته زوجته الحبيبة تقف في أرض الحديقة هزيلة شاحبة ،فاندفع إليها يكلمها، وما لبثت أن تحولت عنه كمن لا عهد به قبل اليوم .وبعد أيام اشتد مرض "**سعاد** "فتم نقلها إلى مصحات جبل(لبنان) حيث مكثت هناك أسبوعين لم ينقطع فيهما "**وليد** "عن زيارتها وفي أحد الأيام سمع خبر موتها فصدم لذلك صدمة شديدة ، فبكاها بكاء الأخ أخته الرؤوم .

مرت بضعة أيام على موت "**سعاد** "كان فيها" **وليد** "كئيبا منطويا على نفسه يعنى بأمر زوجته ،حتى بدأت تتحسن شيئا فشيئا حتى استعادت جزءا من ذاكرتها ،إلا أنها لم تتذكر أن ولدها قد توفي، وعندما تسال زوجها عن أمر ابنها يقول لها هو في رحلة مع ابنة عمه "**سعاد**".إلى أن جاء يوم استلمت فيه "**سلمى** "برقية من أخت زوجها "**هدى**" تطلب عفوها وتعزيها في ابنها "**خالد**"، فصدمت "**سلمى** " عند قراءتها الرسالة التي كشفت لها الستار عن كل ما تجهله من أمر وطنها وأهلها وولدها، حتى ولج البيت زوجها وهي تتلفظ أنفاسها الأخيرة موصية إياه بزيارة قبرها، وبكتابة رسالة لأخته يبلغها فيها بأنها سامحتها ،وودعته بنظرة أخيرة حانية ،فجمد دمعه في مآقيه، ولبث شاخصا ينظر إليها فلا ينطق، ولا يطرف، وما صحا من ذهوله إلا بعد حين، فنهض يترنح في وقفته ترنح المهيض المطعون ،فأعد معدات الدفن وشيعها إلى مثواها، وعند رجوعه من المقبرة التقى بأمه مندفعة إليه تطلب عفوه فرد بصوت خافت لقد عفوت يا أماه ،وبعد دخولهما البيت سألته عن "**سلمى**" فأخبرها بأنها فارقت الحياة، ثم دس يده في جيبه أعطاها بضع أوراق مالية وكتب لها عنوان أخته في ورقة، ثم ودعها ومضى آخذا طريقه إلى ميناء الشاطئ، ومن هناك أبحر عائدا إلى شاطئ (فلسطين).

قائمة

المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

المصادر :

ـ فتحية محمود الباتع، وداع مع الأصيل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.

المراجع العربية:

_ ابراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار شهاب للطباعة والنشر، الجزائر،ط1،1985.

_ ابراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

_ أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: محمود محمد شاكر، ج1، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط2 ، دت .

_ أحمد يوسف، السيميائيات ومرتكزاتها الابستمولوجية، مجلة سيميائيات، العدد2، مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، الجزائر، دط، 2006.

_ السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد"، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر،ط1، 2000م.

_ الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1،2000 .

_ بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث،دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2000.

_ بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2001.

_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

_ حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دت.

_ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3،2000.

_ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1991،.

_ رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000م.

_ رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006.

_ سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، دط، 2001.

_ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م.

_ سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

_ سمر روحي الفيصل، الرواية العربية–البناء والرؤيا مقاربات نقدية–، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

_ سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دت.

_ سيد اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابة (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي الفتل)، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

_ سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

_ صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

_ عبد الحق بلعابد، عتبات{جيرارجنيت من النص إلى المناص}، الدار العربية،الجزائر، ط1، 2008.

_ عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط9، 2006.

_ عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس،دط،دت.

_ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي – مقاربة نظرية–، دارالأمان، الرباط،ط1،2000.

_ عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006.

_ عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.

_ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1،1985.

_ عبد المالك قجور، مبادئ في السيميائية، دار هومة ، الجزائر، ط 1 ،2013.

_ عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

_ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة، الفنون والآداب ، الكويت، دط،1998.

_ عبد المجيد نوسي ،التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية ،التركيب،الدلالة) ، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.

_ عبد الهادي أحمد القرطوسي، سيميائية النص السردي، منشورات الاتحاد للأدباء والكتّاب، العراق، دط، 2009.

_ عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية ، القبة، الجزائر، ط1، 2009.

_ عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

_ عمر عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الأدبي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2001.

_ فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

_ قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشروالتوزيع، وهران، 2005 .

_ محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار أمان للطباعة والنشر، ط1، 1993.

_ محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987.

_ محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

_ محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

_ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، د ط ،2001.

_ محمد فكري الجزار،العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1990.

_ محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وانجاز،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.

_ مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط3، 2002م.

_ مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ط1، 2004م.

_ ميجان الرويلي وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005.

_ نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2008.

_ نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، الجزائر، دط، 2011.

_ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007.

رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، ط4، 2000،

المراجع المترجمة :

_ ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر:مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر،دط ، دت.

1_ برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، تر:محمد نظيف ، إفريقيا الشرق ، المغرب

_ بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي، فلاح رجم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006.

_ جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

_ جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير) تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

_ جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بن عسي بوحمالة، ورد في: طرائق تحليل السرد الأدبي،.

_ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العلمية للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

_ جيرار جينيت، عودة الى خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

_ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط3، 1987م.

_ فرديناند دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط، دت.

_ فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م.

_ فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2012.

_ ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر:رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002.

_ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985م.

المراجع الأجنبية:

_ Leo Höck, La Marque De Titre, Dispositif Sémiotique D'un Pratique Textuelle, Mouton, Ed La Hay, Paris, New York, 1981.

المعاجم :

_ ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999.

_ أبو منصور محمد بن الأزهري، تهذيب اللغة، ج13، تح:أحمد عبد العليم البردوني، مطابع سجل العرب، القاهرة، دط، دت.

الدواوين

- امرؤ القيس،ديوانه، شرح:عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت،ط2، 2004.
- ذو الرمة، ديوانه، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2006.

المجلات:

_ جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، ع، 1997.

_ رحيم عبد القادر،وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري،مجلة المخبر،منشورات الجامعة،قسم الأدب العربي بسكرة،ع4، 2008.

_ سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر،قسم الأدب العربي،جامعة بسكرة،ع5،مارس2009.

_ عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، جوان 1999م.

_ علي أحمد محمد العبيدي، العنوان في قصص وجدان خشاب(دراسة سيميائية)، مجلة دراسات موصلية،ع23، 2009.

المذكرات :

_ نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا مقارنة سيميائية، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2010.

فهرس

الموضوعات

فـهرس المـحتويات

مقدمة .....أ-هـ

مدخل: الإطار المفاهيمي للبحث

أوّلا: مفهوم السيميائية 07

أ_ لغة 07

ب- اصطلاحا 09

ثانيا: مفهوم السرد 17

ا_ لغة 17

ب اصطلاحا 17

ثالثا: السيميائية السردية 20

الفصل الأوّل: الرواية من منظور السيميائية

أوّلا: سيميائية الغلاف 25

ثانيا: سيميائية العنوان في الرواية 27

1_ مفهوم العنوان 27

1_1 لغة 27

1_2 اصطلاحا 28

2_ أنواع العنوان 31

3_ وظائف العنوان 32

3_1 الوظيفة التعيينة 32

3_2 الوظيفة الوصفية 33

3_3 الوظيفة الإيحائية 33

3_4 الوظيفة الإغرائية.....33

ثالثا: سيميائية الشخصية الروائية 35

1_ مفهوم الشخصية 35

1_1 لغة 35

1_2 اصطلاحا 36

أ- مفهوم الشخصية الروائية عند فلاديمير بروب 39

ب- مفهوم الشخصية الروائية عند ألجيرداس جوليان غريماس 41

ج-مفهوم الشخصية الروائية عند فيليب هامون 43

رابعا: سيميائية الزمن الروائي 47

1_ مفهوم الزمن 47

1_1 لغة 47

1_2 اصطلاحا 47

2_ أقسام الزمن الروائي 48

3_ تقنيات المفارقة الزمنية 51

3_1 الاسترجاع 52

3_1_1 الاسترجاعات الخارجية 52

3_ 1_2 الاسترجاعات الداخلية 52

3_1_3 الاسترجاعات المزجية أو المختلطة 53

3_2 الاستباق 53

3_2_1 الاستباقات الداخلية 54

3_2_2 الاستباقات الخارجية 54

4_ تقنيات زمن السرد 55

4_1 تسريع السرد 55

4_1_1 الخلاصة 55

4_1_2 الحذف 56

4_2 تعطيل السرد 56

4_2_1 المشهد 56

4_2_2 الوقفة 57

خامسا: سيميائية الفضاء الروائي 58

1_ مفهوم الفضاء 58

1_1 لغة 58

1_2 اصطلاحا 58

2 أنواع الفضاء 61

2_1 الفضاء النصي 61

2_2 الفضاء الجغرافي 62

2_3 الفضاء الدلالي 63

2_4 الفضاء كمنظور أو كرؤية 63

الفصل الثاني: تجليات السيميائية في رواية وداع مع الأصيل

أوّلا: قراءة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان 66

1_سيميائية الغلاف 66

2_ سيميائية العنوان الرئيس 69

سيميائية العناوين الداخلية 71

ثانيا: قراءة سيميائية لشخصيات الرواية 75

1_ سيميائية الأسماء 75

2_ البنية العاملية 79

2_1 محور الزواج 79

2_2 محور الحرية 81

ثالثا: قراءة سيميائية للزمن في الرواية 83

1_ المفارقات الزمنية 84

1_1 الاسترجاعات 84

أ_ استرجاعات خارجية 84

ب_ استرجاعات داخلية 85

2_1 الاستباقات 88

أ_ الاستباقات الخارجية 88

ب_ الاستباقات الداخلية 89

2_ تقنيات زمن السرد 91

2_1 تسريع السرد 91

أولا :الخلاصة.....91

ثانيا:الحذف 95

2_2 إبطاء السرد 99

أولا: المشهد 99

ثانيا:الوقفة 100

رابعا: قراءة سيميائية للفضاء في الرواية 103

1_ الفضاء النصي 103

1_1 الكتابة الأفقية 103

1_2 الكتابة العمودية 104

1_3 البياض 105

1_4 التشكيل الطوبوغرافي 106

2_ الفضاء الجغرافي 107

2_1 المكان في الفاتحة النصية وتحديد معالم شكل الفضاء 107

2_2 إيقاعية المكان 112

2_3 المدينة حيفا 113

الخاتمة 116

الملحق.....119

قائمة المصادر والمراجع.....127

فهرس المحتويات 135

تم بحمد الله

الملخص :

تطرقت في هذه الدراسة للمكونات السردية للرواية، فجاءت بعنوان قراءة سيميائية لرواية "**وداع مع الأصيل**" لـ : **فتحية محمود الباتع** ، حيث قسمت بحثي إلى فصلين، الأول بعنوان الرواية من منظور السيميائية، أمّا الفصل الثاني فكان موسوما بـ : تجليات السيميائية في رواية "**وداع مع الأصيل**".

وقد اعتمدت في هذه القراءة المنهج السيميائي الذي أثبت فاعليته في قراءة النصوص الأدبية فكانت العلاقة الحميمية بين الشخصيات في الرواية، علاقة متينة تهدف إلى خلق نسيج موحد يمثّل في ايحاءاته الشعب الفلسطيني وقضيته رغم العراقيل التي تواجهه.

الكلمات المفتاحية:

السيميائية – السرد – الشخصية – العنوان – الزمن – الفضاء.

Résumé :

Cette étude a abordé les composantes narratives du roman, intitulée une lecture sémiotique du roman « Adieu à l'authentique » de« **Fathia Mahmoud El Bataa** » où j'ai subdivisé ma thèse en deux chapitres ; le premier intitulé : le roman du point de vue sémiotique, pour le second chapitre, ilétait marqué par : les manifestations sémiotiques dans le roman « Adieu à l'authentique » .

Et j'ai intégré la méthode sémiotique dans cette lecture qui à ajouté plus de vivacité de la lecture des textes littéraires, ou la relation intime entre les personnages dans le roman est une relation solide ayant pour objectif la création d'un tissu commun qui représente dans ses inspirations le peuple palestinien et sa cause malgré les obstacles rencontrés.

Mots clés :

La sémiotique – la narration – le personnage – titre – le temps – l'espace .