الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات — ميدان: لغة و ادب عربي
قسم اللغة والأدب العربي — فرع: أدب عربي حديث
رقم: /197 L15
تخصص: أدب عربي حديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي
إعداد الطالبة: زهية خرمان
تحت عنوان

مقاربة سيميائية في مجموعة المنفلوطي القصصية العبرات أنموذجا

تاريخ المناقشة: 25/ 05/ 2017م
لجنة المناقشة:

د.حياة بوخلط	جامعة المسيلة	رئيسا
أ.بولنوار بوديسة	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د.عوشاش خليفة	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1437/ 1438ه - 2016/ 2017م

شكر

{رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ }النمل الآية 19 .

لا يسعنا في هذا المقام الطيب إلا أنّ نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الكريم الدكتور **بولنوار بوديسة** الذي أحاط هذا البحث بالاهتمام و الرعاية و التوجيه ولم يبخل علينا طيلة فترة البحث بتوجيهاته القيمة و إرشاداته المنهجية التي أتاحت لنا السير على المنهج السليم .

ونشكر أعضاء لجنة المناقشة لتحملهم عناء قراءة هذا البحث وتصويبه.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ **بايزيد مهديد** على رعايته لهذا البحث.

والشكر موصول كذلك إلى من كان معي في هذا البحث من بدايته إلى نهايته.

زهيـة

مقدمة

يعد النص الروائي بمثابة إعادة لتركيب الحياة وتشكيل لتفاصيلها برؤية فنية معينة وبأسس تخيلية مميزة، تضبط محددات العمل الروائي من مكان وزمان وسرد ورصد للشخصيات وتحديد أفعالها... ممّا خولها لأن تحتل مكانة محلّ اهتمام القراء بمختلف مستوياتهم الثقافية والايديولوجية، كما جعلها محل استقطاب النقاد والدارسين، فأعزتهم بالنظر فيها قراءة وتحليلا وتأويلا.

ويعد المنهج السيميائي من أبرز هذه المناهج، فقد استفاد من النظريات السابقة وطوّرها من أجل صياغة نظرية شاملة ومتماسكة، وعرف انتشارا واسعا بفضل آلياته الخاصة في تحليل النصوص بصفة عامة والأدبية بصفة خاصة، على اعتبار أنّها تضم مكونات سردية فاعلة تؤدي وظائف متعددّة.

وتأتي هذه الدراسة ضمن محاولة مقاربة النص الروائي وهكذا جاءت الدراسة تحمل عنوان: مقاربة سيميائية لرواية العبرات لمصطفى لطفي المنفلوطي.

رواية العبرات هي مجموعة قصصية تتألّف من تسعة قصص تضم في ثناياها أفكار وآراء اجتماعية، كتبت بطابع رومنسي.

وما دعاني لاختيار هذا الموضوع هو محاولة الغوص في عالم الرواية في هذا العالم الغني والثري معرفيا وجماليا، بما يتضمنه من أفكار وثقافة وتاريخ وسياسة... إضافة إلى الغوص في معالمها بغية التعرف على جزء من خباياها، وتصفح شيئ من ثناياها، وما وجدت وسيلة لذلك أحسن من اقتناء نموذجا يحدد مجال البحث والعمل، لتجنب الضياع في هذا العالم والتيه، كما أنّها أوّل رواية قرأتها وأمسكتها إضافة إلى كوني لم أجد من تناولها بالدراسة من قبل، فيكون بذلك هذا البحث أوّل من وضعها تحت مجهر النقد وذلك تفاديا للوقوع في السرقة الأدبية والانجراف وراء أفكار الغير ومن هنا انبثقت الإشكالية الخاصة بالبحث، وبرزت بشكل أساسي من خلال مجموعة من الأسئلة التي فرضتها فكرة الموضوع:

ما هي المظاهر السيميائية في مجموعة العبرات للمنفلوطي؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية بعض التساؤلات منها:

أ- ما هي الدلالات التي يحملها عنوان رواية العبرات؟ وكيف صور الكاتب شخصياته؟

ب- كيف تحاور الكاتب مع الزمن في رواية العبرات؟

ج- ما هي التقنيات التي اعتمد عليها في بناء الفضاء الروائي؟

ولقد اعتمدت في دراستي على المنهج السيميائي، لما أثبته من فاعلية في مقاربة النصوص الروائية.

ومن الصعوبات التي واجهتني لإتمام هذا العمل هو صعوبة اختيار الموضوع المناسب والتحكم في المراجع والأخذ منها رغم كثرتها وتعددها، وكذلك صعوبة المنهج السيميائي وتطبيقه على النص الروائي وذلك لاتساع معالمه، ومن الصعوبات التي واجهتني كذلك عدم وجود دراسات سابقة تناولت الرواية موضوع الدراسة.

ولقد جعلت مدار الحكي على فصلين:

الفصل الأوّل:

تناولت فيه سيميائية المكونات السردية، ويتضمن مجموعة من العناصر هي: (العنوان، الشخصية، الزمن، الفضاء) حيث عرفت بالعنوان ثمّ تناولت مفهوم الشخصية لدى بعض رواد الغرب وكذا العرب وعن أنواعها وتصنيفاتها وكذلك وظائفها، ثمذ عرجنا على ماهية الزمن وأهم التقسيمات التي حظي بها هذا العنصر السردي من طرف النقاد والدارسين، وأخيرا تحدثنا عن مفهوم الفضاء وأنواعه.

الفصل الثاني:

فقمنا بتطبيق هذه الإجراءات على شخصيات الرواية أوّلا لنكتشف أنواعها وسماتها في الرواية وأبرز برامجها وسردها، كما تطرقنا لتحديد الزمن وتقسيماتها التي حددها جيرار جينيت التي توافق وطبيعة النص، حيث بيّنا كيف تتوزع المفارقات السردية، وتعرفنا انطلاقا منه على وتيرة السرد وطبيعة تعامل السارد مع تقنيتي التسريع والإبطاء، أمّا عن الفضاء فقد ميّزنا بين أنواع الفضاءات داخل السياق السردي للنص، وكانت هناك إشارة أهم التقاطبات المكانية والدلالية التي احتضنتها الرواية، كما تطرقنا إلى الفضاء النصي والتعرف على أهم التقنيات الحداثية التي حظيت باهتمام الكاتب.

وأتبعنا هذين الفصلين بخاتمة تناولنا فيها أهم النتائج لتكون حوصلة.

ومن بين المراجع التي اعتمدناها في هذا البحث: أوّلا الرواية التي تعد مصدر شكل محور الدراسة " رواية العبرات "، كما اعتمدنا على بنية النص السردي لحميد احمداني، وبنية الشكل الروائي لحسن البحراوي، والذين استفدنا منهما في الجوانب النظرية لمعرفة أهم المكونات السردية، ولبناء الرواية لسيزا قاسم.

كما استعنا بمراجع أخرى كانت مراجع مكملة تتعلق بالجانب التطبيقي منها المنهج السيميائي وما ينص عليه من إجراءات فعالة وموضوعية، كما اعتمدنا على "خطاب الحكاية" لجيرار جيت،

وسيميولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامون، ومدخل إلى السيميائية السردية لرشيد بن مالك، فقد ساعدتنا هذه المراجع بطريقة مباشرة في بحثنا ودراستنا، فكانت بمثابة مفاتيح لفك شفراتها.

وفي الأخير أجد أنّه من واجبي أن أتقدم بخالص عبارات الشكر والامتنان إلى أستاذي الفاضل **"بوديسة بولنوار"** على قبوله الإشراف على هذا البحث، وأشكره على توجيهاته وثقته.

كما لا يفوتني أيضا وأنا في هذا المقام أن أتوجّه بجزيل الشكر والعرفان إلى الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة على تفاضلهم بقراءة البحث وتقييمه وإثرائه بملاحظاتهم وانتقاداتهم، كما أتقدم بالشكر أيضا لكل من ساعدني على إنجاز هذا البحث مساعدة نفسية أو أكاديمية أرجو أن أكون قد وفقت وأفدت ولو بقدر قليل ببحثي هذا فإن وفقت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان والله المستعان.

مدخل: ماهية الرواية

أوّلا/ مفهوم الرواية

ثانيا/ نشأة الرواية

توطئة:

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأننا نلقى الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمية، وأشكالها الصميمة[1].

وإذا عدنا إلى مصطلح "الرواية" موضوع هذا البحث لنعرف تاريخ استخدامه في اللغة العربية للدلالة على لون أدبي معين وسائلنا المعاجم اللغوية فإننا نجدها كلمة مستحدثة، وأنها لم تكن مستخدمة في اللغة العربية القديمة بتلك الدلالة، وإن كانت لها دلالات أخرى قد تكون ذات صلة من قريب أو بعيد بتلك الدلالة المستحدثة [2].

الرواية لغة:

الرواية مصدر قياسي خاص (يدل حرفة على وزن فِعالة مثل حكاية) للفعل روى يروي، روى الحديث أو الخبر قصه، أنبأ به وتحدث[3].

وجاء في لسان العرب: رَوَيتُ على أهلي ولأهلي ريًا: أتيتهم بالماء، ويقال رَوى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه [4].

وتقول: أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها، وقد انتقل إلى مختلف اللغات الأوروبية وصار بالإسبانية **"NOVA"** وبالبروفانسية (وهي الفرنسية القديمة) **"NOVILA"** وبالإيطالية **"NOVELA"** وبالإنجليزية **"NOUVLE"**[5].

الرواية اصطلاحا:

عند العرب: ومن هذا التعريف اللغوي الواسع يأتي التعريف الاصطلاحي للرواية، والذي يعني جنسا أدبيا محددا يشمل أقساما متعددة، يسميها "عبد الملك مرتاض" أنواعا في حين يطلق على الرواية جنسا، على اعتبار أن لفظة جنس أعم وأشمل من النوع[6].

ولا بأس ونحن بصدد تحديد مفهوم الرواية من أن نقف عند بعض تعاريف النقاد والدارسين لها إذ يرى[7] محفوظ كحوال: "أن الرواية هي اللون القديم من القصص، الحافلة بالبطولات الخيالية، والسحر..."[8].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1998، ص 11.

[2] أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989 ، ص 17-18.

[3] إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر 2008 ص 28.

[4] ابن منظور، لسان العرب، المجلد "6" دار صادر للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2000، ص 271-272.

[5] أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، ص 18.

[1] مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، ط2 بسكرة 2009، ججكم ص 33.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات بيروت 1982، ط2 ص 05.

[3] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع الجزائر 2007، د.ط، ص 51.

أما معجم المصطلحات الأدبية لـ "فتحي إبراهيم" فقد جاء فيه أن الرواية ((سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي حديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية)).

تضمن هذا التعريف جملة من المصطلحات والتقنيات الروائية التي تستحق التوضيح والدراسة وتصلح مواضيع لبحوث أخرى مثل السرد والشخصيات والأفعال، فهو تعريف واسع، وقد أهمل تحديد الرواية بعدم ذكر حجمها وأنواعها وتطورها، واكتفى بربط ظهور الرواية بنشوء الطبقة البرجوازية التي حررت الفرد[1].

كما نجد "السعيد الورقي" يعرفها بأنها: ((تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث، على نحو يجسد في النهاية صراعا دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة))[2].

ويعرفها "عزالدين إسماعيل" في كتابه الأدب وفنونه بقوله: ((أما الرواية فهي في رأيي الصورة الأدبية النثرية التي تطورت عن الملحمة القديمة))[3].

أما الرواية عند "أنطونيوس بطرس" فهي عبارة عن مجموعة من الأحداث، ذات صلة بشخصيات إنسانية، تختلف أنماط سلوكها وعيشها في الحياة، تماما كما هي حياة البشر على الأرض، ويرويها القاص بأسلوب مشوق، فيشدنا إلى الأحداث ويأسرنا، حتى لنظن أن ما يرويه قد وقع فعلا [4].

كما يرى بطرس أن كلمة "رواية، **ROMAN**" كانت مرادفة لكلمة "قصة" في اللغة الرومانية فكانت تعتبر الرواية كل قصة خيالية أو حقيقية، شعرية أو نثرية ولكن في القرن السابع عشر ميلادي، اتخذت كلمة "رواية" معنى أدبيا خاصا، هو القصة النثرية التي تعالج حادثة خيالية، وتصور أخلاق المجتمع وعاداته، وتحلل أحاسيس الانسان ونزواته، ونعثر فيها على عرض وحادثة رئيسية وحوادث ثانوية وعقدة وحل، وكما هو الشأن في كل عمل قصصي[5].

ويذهب الناقد "فائق المحمد" إلى أن تحديد مصطلح دقيق ودائم لتعريف الرواية عمل صعب إن لم يكن مستحيلا، فالرواية واحدة من الفنون التي لا تخضع للقيود والأشكال الكلاسيكية وتسعى دائما للتجدد والانفتاح على ذاتها، والرواية الحديثة كسرت جميع الأشكال

---

[4] مفقود صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 42.

[1] السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية مصر 1998، د.ط، ص 05.

[2] عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص 123.

[3] أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب لبنان 2005، ص 153.

[4] نفسه، ص 160.

والقيود وخرجت من دائرة التعريفات المنطقية غير أن هذا لا يمنعه من القول: ((إن الرواية شكل خارجي تتصارع فيه تقاليد صارمة وأشكال محدثة، وحياة داخلية تشتغل بالصدق والحرارة إلى التعبير عن الواقع ومحاولة بلورة رؤية مستقبلية))[1].

وإذا عدنا إلى القواميس الأدبية فإننا نجد "علوش سعيد" في كتابه معجم المصطلحات الأدبية قد أورد عدة تعريفات منها:

1. الرواية: ((نمط سردي يرسم بحثا إشكاليا بقيم حقيقية لعالم متقهقر في تنظيم "لوكاتش" و"قولدمان")).

2. والرواية: ((هي الطابع المشابه عند "كريستيفا" في عملها عن (نص الرواية) حيث إن وحدة العالم ليست حدثا بل هدفا يقتحمه عنصر دينامي.

3. وتمثل الرواية المثالية التجريدية عند (قولدمان) شكلا يتسم فيه وعي البطل بالضيق لتعقد العالم التجريبي (مثال دونيكشوت)[2].

وباختصار فعلى الرغم من صعوبة تعريف الرواية فإن ذلك لا يعفينا من البحث عن مفهومها، واستعراض بعض التعاريف التي أوردها الدارسون، وإضافة إلى المفاهيم التي أوردناها يمكن إيراد التعريف الآتي: ((هي رواية كاملة شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معيارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيها الأنواع والأساليب، كام يتضمن المجتمع الجماعات، والطبقات المتعارضة جدا))[3].

عند الغرب: يعتقد كثير من المنظرين بأن الرواية جنس أدبي ظهر في العصر الحديث، فالفيلسوف "هيجل" يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعارضا بين الشكل الملحمي والشكل الروائي، حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية[4].

ويعرف "هيجل" الرواية في عصره بأنها ملحمة حديثة برجوازية، تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية.

ويرى "باختين" أن الرواية هي النوع الوحيد الذي لا يزال قيد التكوين، والوحيد الذي ولد وترعرع في العصر الجديد للتاريخ العالمي ... الذي تلقى عن طريق الوراثة الأنواع الأدبية الكبرى في شكلها المكتمل[5].

إضافة إلى ذلك نذكر رأي "جورج لوكاتش" الذي يقول: ((الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي ...))[6].

---

[1] فائق المحمد، دراسات في الرواية العربية، دار الشبيبة للنشر والتوزيع 1978، ص 92-93..

[2] مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية ص 41.

[3] نفسه، ص 39.

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون الرباط، د.ت، د.ط، ص 15.

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع الأردن 2006، ط1، ص 26.

[2] جورج لوكاتش، الرواية ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982، د.ط، ص 07.

كما يرى "ميشال بوتور" ((أن الرواية بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي سردي دال))[1].

أما الرواية عند "مستر فورستر" ((أنها لابد أن تقدم إلينا الحياة لأن الحياة تعطينا الرواية))[2].

والرواية من منظور المدرسة الشكلانية الروسية هي حكاية "**HISTOIRE**" من حيث كونها تحيل على الواقع المعيش وتتشابه معه، وهي خطاب "**RECIT**" حيث تتطلب وجود راوٍ يروي الحكاية لقارئ يستقبلها، وإذا فنحن أمام طريقة معينة يقدم الراوي بها الأحداث[3]

I. الرواية العربية: التكوين والسيرورة:

يبدو حماس الباحثين الذين يتعرضون لدراسة قضية نشأة الرواية، ويجنحون في استخدام عبارات التأكيد وألفاظ الجزم، ويوقعون على نغمة الوطنية والقومية والعراقة، وقلما يخلو بحث –تناول دراسة الرواية العربية- من التعرض لقضية نشأتها: أكانت امتدادا طبيعيا لتطور الفن القصصي والروائي العربي القديم، أم نشأت منقطعة الصلة على ذلك التراث وبتأثير من الآداب الأجنبية؟[4].

وانطلاقا من تتبع مواقف النقاد من مفهوم الرواية العربية نقف على ثلاثة نماذج من الخطابات:

1. **الخطاب التأصيلي:** يسلم بأصالة الرواية العربية، ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنسا وافدا من الغرب[5]، فالمؤكد في هذا الاتجاه أن الثقافة العربية التراثية عرفت أشكالا متعددة من السرود كالسير والتراجم وكتب الأخبار والمقامات على سبيل المثال، والمؤكد أيضا أن الكتلة الاجتماعية الكبرى، رغم غلة الأمية على غالبيتها، كانت تتواصل مع السرد التراثي وتتابعه بشغف كبير يجسده ما يحكى عنه تهافت الناس إلى مقاهي الأمس، للاستماع إلى الحكايات التي يقدمها الحكواتي يوميا[6].

ولعل أول محاولة فعلية لكتابة القصة هي محاولة "بديع الزمان الهمذاني" في (مقامته)، وقد تبعه كثير من الأدباء بعده كالحريري والزمخشري وابن الجوزي والتنوخي والسيوطي وغيرهم[7].

ويثبت هذه الأصالة الثقافية والتاريخية بتراث سردي زاخر من قصص الفروسية في الجاهلية وأخبار العرب والسير الشعبية البطولية، هذا التراث الحكائي الضخم يعتبره أصحاب هذا الاتجاه بمثابة أصول وجذور الرواية العربية، مما يؤكد الاستمرارية والامتداد بينهما، من ممثلي الخطاب التأصيلي "فاروق خورشيد"[8]، الذي شكك في القول الشائع بأن

---

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 05.

[4] أدوين موير، بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة د.ت، د.ط، ص 06.

[5] مفقود صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 38.

[1] أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، ص 23.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 18.

[3] صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003، ط1، ص 16.

[4] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص 57.

[5] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 18.

الرواية العربية هي من نتاج تأثر بالآداب الغربية، ودعا إلى البحث عن أصول لها غير النقل والترجمة وذلك يعود إلى استحالة أن يقوم أدب أصيل على التقليد المحض، فالأدب (ليس بدعة تنقل فتحتذى، ثم ما تلبث أن تأصل نفسها عند المقلدين، إنما هي جزء من طبيعة الشعب) وعليه ينبغي البحث عن سبب أخر لظهور الرواية غير السبب القائل بأنها تقليد للرواية الغربية وقد توصل إلى هذا الرأي بناء على أن الإنتاج الروائي العربي المعاصر وصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل أن يكون وليد عشرات السنين، ويتعذر في الوقت نفسه التفكير بأنه فن مستحدث في الأدب العربي ولا جذور له، نقل عن الغرب، وتم تقليده ومحاكاته فليس من المعقول، حسب رأيه أن الرواية التي وصلت إلى مثل هذا المستوى المتقدم تكون قد استعيرت من الآداب الأجنبية، فالأدب تعبير عميق وأصيل عن الشعب وحتى يستطيع لون جديد من الإنتاج أن يدخل ويزدهر عند شعب من الشعوب لابد أن يستغرق من الزمن والتطور ما يوائم بين مزاج هذا الشعب وبين الفن الجديد، بل لعله يستلزم ألوانا من التغيير تطرأ على حياة هذا الشعب وتقاليده بحيث يقبل على هذا الفن الجديد...

وكلمة تغيير هنا تعني لا تعني الشكل الخارجي للحياة بقدر ما تعني التغيير الجذري الذي يمس الأصول الأولى لمكونات هذا الشعب وليس في الزمن المقترح – وهو لا يتعدى عشرات السنين- مما يسمح لنا بأن نتقبل هذا الافتراض مسلمين.

ثم عاد "خورشيد" للبحث في أمر الرواية فوجدها متمثلة في المدونات والمرويات السردية القديمة، وقسمها إلى مراحل تبدأ "بمرحلة كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأموي واستمرت إلى العصر العباسي، وهذه تدل على خصائصها وتبين ملامحها كتب وهب بن منبه وعبيد بن شريه... ثم التأليف المعاصر في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التي يقدمها للأدب العربي ابن هشام، والقصص الشعبي المجمع في أمثال كتب ألف ليلة وليلة، ثم آخر الأمر صورة من الرواية العربية في سيرة عنترة، وذات الهمة، والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن وحمزة البهلوان"، هذه الفكرة تستجيب لتصور ينطلق من اعتبار المدونات والمرويات السردية هي الأصل، بل هي نموذج بدئي للرواية، إن لم تكن الرواية الحقيقية بنفسها، فخورشيد يتعامل مع كتب الأخبار والحكايات الخرافية والسير الشعبية باعتبارها النموذج الأمثل للرواية، عد خورشيد السير الشعبية العربية بمثابة الرواية الأم للرواية العربية الحديثة[1].

وقد كانت ذروة السرود التراثية بلا منازع هي ألف ليلة وليلة التي فتحت عصر القصص عالميا على مصراعيه، ولا يتسع المجال لتخصيص مساحة أكبر لمناقشتها والتأثيرات التي أحدثتها في نشوء الرواية الغربية، والأهمية التي لقيتها في عدد محدود من الدراسات الغربية، حيث تم إرجاع أصول الرواية العالمية بمفهومها المعاصر إلى المشرق

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، الدار البيضاء، ط1، المغرب 2003، ص 195-196-197.

العربي، الذي ساعدته ظروفه التاريخية والمناخية على نشوء هذا النوع من القص، وذهب بيير دانييل هويت أن نشوء فن الرواية حدث حصرا عند العرب[1].

لم يعن الحمصي بقضية تأثر العرب بالرواية الغربية، ولم يلمح إليها، وكأنها غير موجودة، على العكس فقد أنكر وعلى حد سواء أن يكون لكل من العرب والغربيين معرفة بالرواية، وأخر ظهورها الحقيقي والفاعل في الغرب إلى القرن التاسع عشر، ثم بدأ في تفصيل ذلك (لم يكن للعرب رواية لكنهم عرفوا الفن القصصي، وأقدم كتاب ظهر عندهم من ذلك الفن هو كتاب كليلة ودمنة "تعريب ابن المقفع" وهو مشهور[2].

2. **الخطاب التغريبي:** يعتبر الرواية جنسا غربيا انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة والنقل والتعريب، بحيث تصبح نشأة الرواية العربية نتيجة للثقافة الأوروبية[3].

وكثيرا ما مر بنا التأكيد القائل بأن الروائيين العرب كتبوا رواياتهم تقليدا للإفرنج، وهي فكرة قديمة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر، وتحولت إلى شبه مسلمة جرى الأخذ بها منذ تلك الفترة وظلت توجه الفكر النقدي كلما أثيرت هذه القضية، بل يمكن القول: إن الوعي النقدي الأحق نهض على أساس ذلك، يقول محمد حسين هيكل: القصة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها[4]، إذ يرى معظم الباحثين أن نشأتها ترجع إلى تأثير الآداب الغربية وأنها ظهرت أول ما ظهرت في بداية القرن التاسع عشر في صورة روايات منقولة عن الآداب الأوروبية، ثم محاكات لبعض قوالبها وأشكالها الفنية حتى استوت الرواية العربية على عودها بفضل محاكاتها الروايات الأجنبية[5].

وذهب هذا المذهب كثر غالبية من الباحثين لكن الرأي الذي لاق قبولا نهائيا جاء به "يحي حقي"، وهو جدير بالوقوف المتمهل عليه لأنه لا يكتفي بإنكار إمكانية نشأة ذاتية للرواية العربية، وإنما ينكر إمكانية أن تصلح العقلية العربية لأبداع هذا الفن.

ويوافق "مارون عبود" رأي "زيدان": بأن الرواية فن غربي، وأنها عرفت أول مرة عند الشاميين، "كان حظ العرب من القصص والشعر القصصي قليلا، بيد أن هذا الفن (الرواية) اقتبس عن الأجانب، فهم الذين جعلوا شأنا عظيم للقصة (الرواية). اقتبسها العرب عنهم بقواعدها، ومناهجها، حتى موضوعاتها والأسبقون إلى هذا الشاميون لمخالطتهم الأوروبيين والأخذ عنهم، ومن هؤلاء: فرانسيس مراش الحلبي، وسليم البستاني، وجورجي زيدان، وفرح أنطون[6].

يتسم الخطاب التغريبي بالمثالية، فهو يرجع ظهور الرواية العربية إلى مجرد النقل الآلي عن الثقافة الغربية والتأثر الشخصي بها، وبالتالي يغفل الشروط الاجتماعية والتاريخية التي

---

[2] صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 16-17.
[3] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 167-168.
[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 18-19.
[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 185.
[2] أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، ص 23.
[3] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 185.

هيأت السياق الثقافي الملائم لتكوّن جنس الرواية العربية وتطوره وازدهاره في الثقافة العربية[1].

ونخلص إلى أن البحث عن الهوية هو الذي جعل الرواية العربية تنطلق من مفارقة التغير التي يفضل الماضي عن الحاضر من ناحية، والحاضر عن تطلعات المستقبل من ناحية ثانية، وفي هذه المفارقة المزدوجة تقاطعت علاقات الذات القومية بتراثها (العربي) مع علاقتها بحاضر الآخر (الغربي) داخل فضاء الرواية العربية ولذلك غدا كل تمزق بين أطراف الحاضر المتجهة نحو المستقبل وأطرافه المتجهة نحو الماضي، في هذا الفضاء وجها مقابلا للتمزق القائم بين (الأنا) القومية و(الأخر) الغربي، أعني النقيض الذي يخايل الأنا القومية بتفوقه التقني وتقدمه العلمي، ويؤكد اغترابها في عالمها عندما تغدو علاقة التبعية التي تربطها به وجها آخر من علاقة الإتباع التي تربطها بتراث الماضي.

ولأن الرواية العربية تولدت من هذه المفارقة متعددة الأوجه فإنها حملت ملامحها، وأبقت على لوازمها، وحفظت ما ترتب عليها من تداخل النقائص وتجاور المتعارضات داخل النوع الأدبي الوليد، فاحتوى الشكل الأوروبي الوافد الأشكال التراثية الأصيلة للقص بالقدر الذي تجاوزت فيه فضائه هذه الأشكال[2].

3. **الخطاب العلمي:** ينطلق هذا الخطاب من منطلقات علمية متجاوزا النزعة الإيديولوجية للخطابين السابقين، إنه غير معني بالبحث في أصل الرواية العربية من منظور الهوية وإشكالية الذات والأخر ويحقق هذا التجاوز بتغيير مسار الدراسة نحو البحث في الشروط الأدبية والاجتماعية التي شكلت عوامل ثقافية لتكوّن جنس الرواية العربية في القرن التاسع عشر، من ممثلي هذا الخطاب "أحمد البنيوري" في كتابه (في الرواية العربية التكون والاشتغال) حيث يرى أن الرواية العربية أثناء تكونها في القرن التاسع عشر، تشكلت تحت ضغط عوامل متعددة ومعقدة أدبية وثقافية داخلية منها[3]:

I. **المكون اللغوي:** لا يمكن الحديث عن مؤسسة أدبية أو عن جنس أدبي، باعتباره مؤسسة قائمة بذاتها، دون تحديد مكون مركزي يتمثل في اللغة: وظائفها ومستوى تطورها طرز تراكيبها وتشكلاتها، ودرجة استيعابها لأصوات متعددة، تتجاوز الأحادية اللغوية، كما أشار إلى ذلك[4] "باختن" في تناوله للشروط الداخلية لتكون الرواية موضحا أن: (اللا تمركز اللغوي للعالم الإيديولوجي الذي يجد تعبيره في الرواية، يقتضي وجود مجموعة اجتماعية بين عناصرها تمايز قوي...)، في علاقة توتر وتبادل فعال مع مجموعات اجتماعية أخرى. إن مجتمعنا منغلقا على نفسه أو جماعة ضيقة أو طبقة ذات نواة داخلية وحيدة وصلبة، يجب أن تتفكك، أن تتخلى عن توازنها الداخلي، وعن اكتفائها الذاتي لتصبح حقلا منتجا، من الناحية الاجتماعية للرواية. وفي ضوء هذا الطرح، يلاحظ أن اللغة العربية، منذ أواخر

---

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 19.

[1] جابر عصفور، زمن الرواية، مهرجان القراءة للجميع، 1999، ص 38.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 19.

[1] أحمد البيوري، في الرواية العربية التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2000 ص26.

القرن التاسع عشر، في سياق تطور الكتابة النثرية، أصبحت تضم أجناسا أدبية جديدة كالمقال والقصة والمسرحية والرواية من جهة، وانفتحت على معاجم لغوية وأساليب تعبيرية، عن طريقة الاحتكاك بلغات أجنبية كالفرنسية والإنجليزية من جهة ثانية.

ومن الأكيد أن الانتقال من مؤسسة أدبية قديمة إلى أخرى جديدة يتم عبر سيرورة، قد تستمر عقودا في بعض الأحيان، يتساكن خلالها القديم والجديد، في علاقة توتر بين هدم وبناء، استشرافا لأنماط أدبية جديدة، ويمكن تلمس بعض ملامح تلك التغيرات، من خلال انتاج وآراء ومواقف بعض الأدباء والنقاد في تلك الفترة من مسألة اللغة، كما سيتضح لاحقا، فعلى مستوى الإبداع الروائي نلاحظ ميلا إلى استعمال البسيط من المفردات، والسهل من التراكيب، بل إهمالا للأصول اللغوية والأساليب السليمة وجنوحا (في كثير من الأحيان إلى لغة أقرب ما تكون إلى الدارجة).

وهذا ما حذا "بإبراهيم اليازجي" إلى الإشارة للأخطاء التي أصبحت تهدد اللغة العربية الفصحى في كتابه (لغة الجرائد) موضحا: (ولما كان الاستمرار على الخطأ مما يخاف منه أن تفسد اللغة بأيدي أنصارها والموكول إليهم أمر إصلاحها، وهو الفساد الذي لا صلاح بعده...).

ولربما كان التوتر القائم بين عدة لغات، على مستوى المعجم والتركيب، في هذه الفترة الانتقالية نهاية التاسع عشر وبداية العشرين، من الأسباب التي جعلت اللغة تتعرض لما اعتبره "إبراهيم اليازجي" ضعفا، بينما يتعلق الأمر في نظرنا بظاهرة (التفاعل اللغوي) أي بالنمو الداخلي للعربية، في تعالق مع المؤثرات اللغوية الخارجية.

يمكن تلمس بعض مظاهر هذا التوتر في كثير من الكتابات، وخاصة منها السردية، حيث خلخلت المثاقفة كما نرى البنية اللغوية القديمة وهكذا وقع تأرجح عند الطهطاوي، مثلا بين عدة مفردات عربية: منظر، متنزه، خيال، دون الاستقرار على كلمة مطابقة للأصل الفرنسي[1]، وهذه الوضعية التي كانت تعيشها اللغة العربية، على مستوى المعجم ومثيلاتها على مستويات التركيب كثيرة وجديدة في آن واحد، تؤشر على التحول الذي طال التيمات، والأساليب والأذواق والذهنيات داخل المؤسسة الأدبية الحديثة.

ومن جهة أخرى أخذت تبدو ملامح اتجاه جديد للكتابة، من خلال الدعوة إلى نبذ البنية اللغوية التقليدية، فقد ذكر (روحي الخالدي) أن التكلف في زماننا لتقليد الإنشاء العالمي نظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع، أو سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني ليس فيه كبير فائدة، مادام الأصل في الكلام المعاني.

[1] أحمد البيوري، في الرواية العربية التكون والاشتغال، ص 27-28-29.

II. المتخيل الروائي:

لا يمكن لأي جماعة بشرية أن تعيش بدون متخيل، على شكل حكايات أو خرافات أو أساطير أو قصص أو روايات أو غيرها من وسائل التعبير المكتوبة والشفوية والمرئية وتتحدد أنماط المتخيل حسب الذهنية السائدة، في ارتباطها بأصناف التصورات والتوجهات الفكرية داخل المؤسسة السوسيو ثقافية، في لحظة معينة من التاريخ، مقيمة بذلك عالما موازيا قد يكون مكملا أو معدّلا أو مناقضا للعالم الواقعي، إلا أنه عالم ضروري حتى في العصر الحديث إذ (رغم التقدم الذي حققه الفكر الوضعي... فإنه مازالت لدى الإنسان جاذبية نحو كل ما ينفلت من حدود اليومي وهو كل شيء يشير إلى أن الإنسان عاجز عن الاكتفاء بما هو واعقي وعقلاني)، ذلك أن حقيقة الإنسان في جزء كبير منها تخيلية كما يقول "كوركي" والرواية نفسها وهي في الأساس منتوج متخيل ذو قاعدة اجتماعية، تفرز أحيانا داخلها تخيلا من درجة ثانية، متولدا عن استيهامات بعض الشخوص، مما يساهم في خلق مسارات حكائيه مخالفة لسيرورة الواقع الروائي، وبروز حكاية داخل الحكاية، ولربما مناقضة لها.

والرواية بمرجعياتها المتعددة البدئية والاشعورية والواقعية تخضع في تكونها واشتغالها لأطر الإدراك ولأنماط المتخيل بمختلف تشعباته ذلك أن الشخص لا يخلق بحرية كل معتقداته الراسخة حول حالة العالم – العوالم: إنه ينشئها من خلال الممارسات الاجتماعية التي يتلقاها من وسطه.

ولقد كان هناك في تاريخ السرد العربي القديم ميل إلى الغريب والمعجز والعجيب والصدفي والغيبي أي نحو كل ما له نزعة لاعقلانية، كما يتجلى ذلك في قصص الخلق والأساطير والخرافات والسير البطولية، فالغريب والعجيب أصبح جزءا لا يتجزأ من الواقع المعيش، خاصة بعد الاختلاط بالأوروبيين، وبروز عادات وتقاليد جديدة، ومع نشوء طبقة متوسطة في مصر والشام[1].

يتضح مما سبق أن المتخيل الجمعي بمكوناته وتجلياته المختلفة من الأسس التي يرتكز عليها الإنتاج الروائي الذي يعتبر هو نفسه (خزّانا للتصورات والهواجس والتوقعات التي يحيل بها المجتمع، بل وشكلا أساسيا لتكون المتخيل الاجتماعي).

وهناك عوامل خارجية تحدد في:

المثاقفة: تتمثل في قدرة الثقافات الوطنية والتيارات الفكرية والأدبية والفنية على التحاور والتفاعل مع احتفاظ نسبي ببعض الخصوصيات التي بدونها تفقد الثقافة صفة الأصالة، ومما لا شك فيه أن الترجمة من الآليات التي يتم توظيفها لتحقيق ذلك التفاعل، بل يمكن اعتباره من أنجع الوسائل التي ساهمت في خلق دينامية للتطور والتجديد في مجالات مختلفة، وفي أقطار متعددة.

[1] أحمد البيوري، في الرواية العربية التكون والاشتغال، ص 29-35.

وبصدد الحقل الروائي، انتشرت الترجمات والاقتباسات من الأدبين الفرنسي والإنجليزي، وأصبح المتلقون الجدد يتهافتون على قراءتها تحت تأثير المؤسسة الأدبية الجديدة، وقد بلغ عدد النصوص القصصية المترجمة بين طويلة وقصيرة عدة آلاف كما يذكر محمود تيمور: (وقد نبتت أثناء عصر النهضة نابتة من المثقفين ثقافة أجنبية اطلعوا على ضروب من آداب العرب، وكثير من هؤلاء ينتسبون إلى تلك الرقعة العربية الواسعة التي تسمى الشام حاوية فلسطين سوريا ولبنان، فعكفوا على الترجمة وقربوا إلى العربية جملة من الأدب القصصي ومن أدب المسرح، فلقي هذا اللون الجديد حفاوة وقبول عند القراء العرب وتهافتوا عليه يطلبون منه المزيد وهكذا أخذت ترجمة الأدب تقوى وتزدهر وتحتل في عالم الصحافة وعالم النشر أعز مكان، حيث أصبح العرب المترجمين يعربون أسماء الشخصيات والأماكن، ويدرجون في النص الروائي المترجم الأمثال والأشعار العربية حتى يتكيف جزئيا مع النص الأدبي السائد، وفي هذا الصياغ أشار فرح أنطون إلى متاهات ومنزلقات الترجمة فقال: الحقيقة أن بعض الروايات الموضوعة تعريبا قد نجد فيها من التشويه وفساد الوضع والخرق في الرأي مالا نجد مثله أحيانا في الروايات الموضوعة تأليفا.

والتطور الذي عرفته الأشكال السردية العربية الحديثة، يمكن أن يصنف إلى نوعين:

تطور مغلق تمت خلاله تحولات شكلية وتيماتية جزئية، داخلية، وتطور مفتوح تسربت فيه عن طريق المثاقفة عناصر أدبية خارجية إلى صلب الجنس الأدبي الأصلي[1].

وبين العوامل السابقة (داخلية وخارجية) نجد عامل رابع ينغرس في آن واحد في المجتمع، وفي المجالين الثقافي والأدبي أطلقنا عليه مؤسسة الرواية.

صيرورة الرواية العربية:

لقد شهدت صيرورة الرواية العربية عدة محاولات للتحقيب، غير أن هذا الأمر لا يخلوا من صعوبات، حيث أن هذه الصيرورة تختلف من بلد إلى آخر، بسبب تفاوت النتاج الروائي بين البلدان العربية، مما جعل صيرورة الرواية العربية تعرف ازدهارا مبكرا في بلدان عربية وتتأخر في بلدان أخرى، فعلى اختلاف وتفاوت الشروط الاجتماعية والثقافية بين البلدان العربية، وتقترح هنا تحقيبا عاما للرواية العربية:

1- **مرحلة التأسيس والتجنيس:**

بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، (هناك من يحدد سنة **1870** كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اكتمال عناصرها الفنية والشكلية)، وقد ظهرت أغلب النصوص الروائية في هذه المرحلة في بلاد الشام خاصة لبنان وسوريا ومصر، لتوفر مجموعة من الشروط الاجتماعية والثقافية

[1] أحمد البيوري، في الرواية العربية التكون والاشتغال، ص 35-42.

حيث ظهرت المحاولات الأولى على يد رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وجروري زيدان ونقولا حداد وفرح أنطون الذين كتبوا نصوصا توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية أو للتسلية. ولكن النصوص التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية تستجيب لمقومات الشكل الروائي تظل قليلة أهمها "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، و"الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران، و"زينب" لمحمد حسين هيكل، و"عودة الروح" و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، و"الأيام" لطه حسين، تمثل هذه النصوص البداية التأسيسية الفعلية للرواية العربية، لكنها لا تلغي المحاولات السابقة التي مهدت لها سبل الارتقاء والتطور.

2- مرحلة الواقعية:

تمتد من الأربعينيات من القرن العشرين إلى السبعينيات منه. ترافقت هذه المرحلة مع استقلال الشعوب العربية من الاستعمار وبداية التحرر الوطني وبناء دولة وطنية، حيث انتقل الصراع من صراع خارجي مع المستعمر إلى صراع داخلي اجتماعي بين الطبقات الاجتماعية، ومن ثمة "امتداد الخلافات السياسية وارتباط الأدب بالتعبير عن القضايا الاجتماعية والإيديولوجية واتجاه الروايات إلى تصوير أسباب الخيبة، والتقاط أصوات التمرد"[1]، وارتفاع الصوت الإيديولوجي داخل النص الروائي، عرفت هذه المرحلة الأعمال الأولى لنجيب محفوظ وحنا مينه، وجبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني، وغائب طعمة فرمان، ويوسف ادريس، وعبد الرحمان شرقاوي... في هذه المرحلة تهيمن صورة نجيب محفوظ بسبب غزارة نتاجه وتطويره للكتابة الواقعية.

2- مرحلة التجريب والتجديد:

منذ السبعينيات، وخاصة بعد هزيمة **67** وما ترتب عنها من صدمة مروّعة للوعي العربي، خطت الرواية العربية مسارا مختلفا للواقعية سمته التجريب، حيث اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة، بحيث تحولت بوصلة الرواية

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 20-21.

من المجتمع نحو الذات وتراجع صوت الإيديولوجيا والتاريخ والجماعة في النص الروائي لفائدة صعود صوت الذات والفرد والوعي، وأصبح الروائي واعيا بالبناء الاستطيقي (الجمالي) للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون "وتجديد الواقعية وتطعيمها بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى.

وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك (العجائبي) والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية... ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر..." عرفت هذه المرحلة أسماء كثيرة يصعب حصرها نذكر منها على سبيل المثال جبرا إبراهيم جبرا، إدوار الخراط، الطيب صالح، إميل حبيبي، صنع الله إبراهيم، حيدر حيدر، عبد الله العروي، جمال الغيطاني، سليم بركات...[1].

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي ، ص 21-22.

الفصل الأوّل: سيميائية الرواية

أوّلا/ العنوان في الرواية

ثانيا/ الشخصية في الرواية

ثالثا/ سيميائية الزمن الروائي

رابعا/ المكان في الرواية

أولاً/ العنوان في الرواية:

1- مفهـــــــــوم العنـــــــوان:

- لغة : يقدم لنا لسان العرب جذر مفردة عنوان بمادتين اثنتين هما (عنن) و(عنا)، ولكلا المادتين دلالات حافلة بالمصطلح.

المادة الأولى: (عنن) عَنَّ الشَيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عنَنًا وعُنْوانًا، ظَهَرَ أَمَامكَ، وعنَّ يعِنُّ ويَعُنُّ عنًّا وعنوانًا واعْتنَّ: اعْتَرَضَ وعَرَضَ والعنن : الاعتراض، من عنَّ الشيء أي اعترض، ويقال: عنَّ الرجُلُ يعنُّ عنًّا وعننًا اذا اعترض، ومنه قول امرئ القيس:

فعـــــــنَّ لنـــا سِربٌ كـــــــأَنَّ نِعـاجَهُ عذارى عليهن المـــــــلأ المـــــــذيلُ

وَعَنَنْتُ الكتاب وأعنَنْتُهُ لكذا، أي عرَّضْتُهُ له وصَرَفْتُهُ إليه، وعنَّ الكتاب يَعُنُّهُ عنًا وعنَّنَهُ كعَنْونَّهُ، وعنونتهُ وعلْوَنتهُ بمعنى واحد مشتق من المعنى.

وقال اللحيانيُّ: عنَّنْتُ الكتاب تَعنِيناً، وعنَّيْتُهُ تَعنيَتةً، إذا عنْونْتُهُ، أبدلوا من إحدى النوناتِ ياء، وسميَّ عنْوانًا لأنَّهُ يَعُنُّ الكتابَ من ناحيَتَيْهِ وأصله عنَّانٌ، فلما كثرت النّونات قلبت إحداها واوًا، ومن قال علوان الكتاب جعل النون لامًا، لأنه أخف وأظهر من النون[1].

ويقال للرجل الذي يُعَرِّض ولا يصرِّحُ: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته؛ وأنشد:

وتَعْرِفُ في عُنْوانِهاَ بعضَ لَحْنِهاَ وفي جَوْفِهاَ صَمْعاَءُ تحكي الدَّواهيا

وقد يكسر فيقال عِنوانٌ وعِنيانٌ. وفي القاموس المحيط للفيروز أبادي نجد:

عنَّ الشيء يَعُنُّ عنًّا وعننًا وعنْوانًا: إذا ظهر أمامك،واعترض، كاعتَنَّ، والإسم:

العَنّنُ، مُحرّكةٌ، وككتاب والعنُونُ: الدابة المتقدمة في السير...

وعنْوانُ الكتاب وعُنْيَانُهُ، ويكسران: سُمي لأنّهُ يعِنُّ لهُ من ناحيتيهِ وأصْلُهُ عُنَّانُ، كرمَّانُ: وكلما استدللت بشيء يظهر له على غيره فعنوانٌ له.

وعنَّ الكتاب وعنّنَهُ وعنَّاهُ: كتبَ عُنْوانّهُ، واعتَنَّ ما عندهم: أعلم بخبرهم، وعنعنَةُ تميم: إبدالهم العين من الهمزة، يقولون (عن) موضع (أَنَ).[2]

*** المادة الثانية: (عنـــا)**

عنتِ الأرضُ بالنّبَاتِ تَعنُو عُنُوًا وتَعْني أيضًا وأعنَتْهُ: أظهرتهوعَنْونْتُ الشيءَ: أخرجته. قال ذو الرمـــة:

ولم يَبْقَ بالخلصاءِ ممَّا عَنَتْ به مِنَ الـــــرطْبِ إلاّ يُبْسُهَا وهجيرها

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، ج2003،13،مادة(عنن)، ص358.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج4، 1999،ص247.

وعَنَا النبتُ يَعنُوا إذا ظهر، وأعناه المطر إعناءً.

وقال بعض أهل اللغة: لا يقال عُنَيْتُ بحاجتكَ الاّ على معنى قصدتها، من قولك عَنَيت الشيء أعنيه، إذا كنتُ قاصدا له، وعُنِيتُ بحاجتك أُعنَى بها، وأنَا بها معْنـــــيٌّ.

وعنوان الكتاب: مشتق فيها ذكرو مِنَ المعنى، وفيه لغات: عَنْونْتُ وعَنَنْتُ وعَنَيْتُ، وقال الأخفش: عَنْوَنْتُ الكتابَ، وأَعُنُهُ. وأنشد يونس:

فطِينَ الكتابِ إذا أردتَ جوابَه وأعْنُ الكتاب لكي يُسَرَ ويُكتمَا

وقال ابن سيدة: العُنوان والعِنوانُ سِمةُ الكتاب وعنْونَهُ عنونَةً وعنوانًا وعَنَاهُ كلاهما: وسَمَهُ بالعنوان، وقال أيضا: والعُنيَانُ سمةُ الكتاب. وقال: وفي جبهته عنوانٌ من كثرة السجود أي أثرٌ، حكاهُ اللحيانيُّ وأنشد:

وأشمط عُنـــــوانٌ به من سجـــــودهِ كركبةِ عنزٍ من عنـــــوزِ بـــــني نصرِ[1]

ومنه فمصطلح العنوان يغتني بزخم دلالي موح بمكانة هذا النص القائم بذاته، ويفسح المجال واسعًا للإشتغال عليه، فمادة **"عن"** تحمل معنى **"الظهور"** و**"الاعتراض** و**"الاستدلال"** و**"الأثر"** و**"التعريض"** ومادة **"عنا"**

حملت عدة معانٍ منها: **"الظهور"** و**"الخروج"** و**"القصد"** و**"الارادة"** و**"الوسم"**أو **"العلامة"** وهي دلالة غاية في الأهمية لاعتبارها جوهر دلالة العنوان، وهي دلالات ملتفة حول المصطلح المستثمرة، وليست إضافية مهمشة.

ـ اصطلاحًا:

إن العنوان أيا كان عمله يدل بمظهره اللغوي من الصوت إلى الدلالة على وضعية لغوية شديدة الافتقار، فهو من جهة سياق ذاته، ومن جهة أخرى لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرًا، وغالبا ما يكون كلمة أو شبه جملة، وعلى الرغم من هذا الافتقار اللغوي، فإنه ينجح في إقامة اتصال نوعي بين **"المرسل"** و**"المستقبل"** على قاعدة العمل الذي يعنونه، وبما أن العنوان أكثر غنى من العمل على مستوى الدلالة حظي في تصور السيميائيين باهتمام خاص فهو نصٌ في حدّ ذاته وباقي المقاطع ماهي إلا تعريفات نصية تنبع من العنوان الأم، والعلاقة بين هذا الدفق التعريفي والعنوان بوصفه متخيلا شعريا أو سرديا هي ليست بالعلاقة

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنا)،ص 352-358.

الاعتباطية.[1]إنها علاقة انتماءٍ دلائلي، لأن الدلالة التي تثيرها الوحدات والمقاطع محكوم عليها بفلسفة الإنتماء إلى الحقل الدلائلي الرئيس وهو العنوان.

لذلك فإنّ العنوان هو تجميع مكثف لدلالات النص فالبؤرة قد يستقطبها العنوان ثمّ يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان وتقليبا له في صورٍ مختلفة.

يعد العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه ويَدنُ به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان، كما أنه ضرورة كتابية.[2]

وكتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل: اسم الكاتب أو دار النشر ...

لذا نجدُ**"جيرار جينيت"** Gerard Genette" يحدد العنوان بقوله **" عبارة عن نص ابتدائي أو سابق ينتجه المؤلف أو غيره والذي يعتبر كخطاب منتج للنّص يتبعه أو يسبقه"**[3] وهو تعريف يبرز لنا أهمية العنوان وأنه من أهم عناصر المنـــاص (النص الموازي).

ويعرف الناقد **"أندري دال لنقو"** العنوان بأنه **((نقطة نصّية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، وتنتهي بحدوث أولى قطيعة مهمة في مستوى النّص فهي موضع استراتيجي في انّص))**[4].وهكذا لكون العنوان أولى عتبات النّص التي لا يجوز تخطّيها، ولا تجاهلها ، خصوصا إن أراد القـــــارئ التمــاس العلمية في التحليل والدقة في التأويل، وعليه **فـ " العنوان ليس فقط هو أول ما نلاحظ من الكتاب/ النص (في شكله المادي) ولكنه عنصر سلطوي منظم للقراءة، ولهذا التفوق تأثيره الواضح على كل تأويل ممكن للنص".**[5]

وممن يستند في تعريفه للعنوان بوظائفه نجد **" بشرى البستاني"** حيث ترى بأنه **" رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النّص ومحتواه."**[6]

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية،ص 132.

2 محمد فكري الجزار، العنوان وسيمبوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط١، 1998، ص10.

[3] حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، دار الأمل للطباعة والنشر

والتوزيع، منشورات مخبر تحليل الخطاب، الجزائر ، -د.ط- 2012، ص49.

[4] نفسه، ص 49.

[5] Lio Hoek, Lamarque du titre : dispositifs s'emiotique d'une pratique textuel, ed : Mouton, paris, newyourk,1981,p1-2.

[6] بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب، بيروت لبنان، ط١، 2002، ص34.

لذا فلن نستغرب ممن يحيط العنوان بهالة من الشموليّة، فيجعله دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة تحوي معاني شاملة، فهو الكلمات التي تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات، وهو البداية والنهاية والجوهر الذي تدور في مداره عناصر النص.

2 - أنواع العنوان :

يبقى كتاب **ليو هوك** الموسوم : **"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.[1]

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 .

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...}[2].

3 - وظائف العنوان:

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

3 -1 -الوظيفة التّعيينية:La Fonction De Désignation

La MarqueDeTitre , p5.1

2 باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تعنى بالسيميائيات والدراسات الأدبية والترجمة، المغرب،م16،ج1، ص68.

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

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[2]، 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[3]. 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 المبيعات،إلا أن هذا غير معوّل عليه كثيرا لأن صناعة الكتاب وتوزيعه تخضعان لمسالك معقّدة وصعبة ، فهي تقع خارج المناص وداخله[4].

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 .

---

1 باسمة درمش، عتبات النص، ص86.

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

3 باسمة درمش، عتبات النص، ص87 .

4 **نفسه**، ص87.

*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".

ثانيا/ الشّخصية في الرواية:

1- مفهوم الشخصية:

إنّ النّص الرّوائي من حيث كونه حكاية يفترض وجود أربعة عناصر هامة وهي: الشخصية، الحدث، الزمان، المكان، بغض النظر عن اتجاه الرواية، واتجاه كاتبها الفني والإيديولوجي، وقد تكون الشّخصية أهمها جميعا، لأنّها هي التي تضع الأحداث وتؤطرها زمانا ومكانا.

إنّ الشّخصية الرّوائية كائن معقد مكون من نسيج الحياة الواقعية ودلالاتها، ومن فضاءات المتخيل، يرسمها الكاتب للشّخصية الرّوائية ليعطينا نموذجا واقعيا، ولكنه يختلف عن الواقع، ولذلك يبدو لنا هذا النوع من الشّخصيات مألوفا وغير مألوف في الوقت نفسه، الأمر الّذي يجعلنا ننجذب بشغف إليه نستقرئ أحداثه ونستطلع زمانه ومكانه، فقد بدأت الشّخصية مجردة من الأهمية، غير أن صعوبة قيمة الفرد مع نشأة المجتمع البورجوازي، أعاد إلى الشّخصية اعتبارها فانطلقت إلى الصدارة، وأتيحت لها الحياة بعد أن بعث الشكلانيون الروس فيها روحا جديدة، فتقصوا حقائقها وتسمياتها ثمّ صنفت حسب ثباتها وتغيرها، ومن حيث علاقتها بالحبكة، ومن حيث موقفها من البطل، ومن حيث دورها النّصي الّذي تقوم به مما أنتج تصنيفات مختلفة الشّخصيات لم تزد الشّخصية إلا غموضا، غير أن هذا الغموض الّذي يرافق مفهوم الشّخصية يرافقه سحر يجعل إنشاء الشّخصية مغامرة محببة، ولكنها غير مأمونة النتائج.[1] وقد عبرت "فرجينيا وولف" عن هذه الحالة التي يمر بها معظم الرّوائيين حين يواجهون رسم الشّخصية يقول "وولف": (هذه التجربة يمر بها معظم الروائيين، إذ يقف أمامهم شخص ما يدعى "بروت" أو "سميث" أو "جونز" ويقول بأكثر ما يكون الإغراء والفتنة "تعال وأمسك بي إن استطعت (....) ولأمسك بالشبح إلى القلة، أما الغالبية فتكتفي بقطعة من ردائه، أو خصلة من شعره).[2]

1- تعريف الشّخصية:

- لغة:

(شخص) الشيء، شخوصا: ارتفع وبدا من بعيد، والسَهْمُ: جاوز الهدف من أعلاه ومن بلده، ومنه: خرج، وإليه: رجع وأمامه: مثل بشخصه، وفي التنزيل العزيز+**إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الأَبْصَار**[3] الشّخص: فلان، شخاصة: ضخم، وعظم جسمه فهو شخيص، وهي شخيصة، (الشّخص): كلّ جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان، وعند الفلاسفة الذات الواعية لكيانها المستقلة في إرادتها، ومنه (الشّخص الأخلاقي) وهو من توافرت فيه صفات تؤهله للمشاركة العقلية والأخلاقية في مجتمع إنساني... (ج) أشخاص

[1] يوسف حطيني، مكونات السّرد في الرّواية الفلسطينية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989، ص13.

[2] يوسف حطيني، مكونات السّرد في الرّواية الفلسطينية ، ص14.

[1] سورة إبراهيم، الآية 42.

وشخوص، والشّخصية صفات تميز الشّخص عن غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات مميزة وإرادة وكيان مستقل. [1]

- اصطلاحا:

بينما مفهوم مصطلح الشّخصية في الاصطلاح اليومي يبدو متداخلا، حيث يقال عادة أن خلاف شخصية، ويقصد بذلك ما يتميز به الفرد عن غيره من خصوصيات جسمانية أو إمكانية اجتماعية مميزة، مرتبطة بثروته أو نفوذه السياسي أو الاجتماعي... وعلى العكس من ذلك، سمع بضعف الشّخصية أو انعدامها، ويراد بذلك الإشارة إلى الصفات الانهزامية والاستسلام والجنوح، الّذي يمكن أن تلعب على الفرد، وهذا ما يؤكد ارتباط مفهوم الشّخصية في التمثل الشائع بالمظاهر الخارجية القابلة للإدراك المباشر، مما يتبين أن هناك خلطا بين مفهوم الشّخص والشّخصية، وهذا ما دفعنا لمعرفة حقيقة هذا التلازم، فالشخصية عند "كانط" مثلا ترتبط بالاصطلاح الفلسفي، حيث نجده يميز بين مفهوم الشّخصية، ومفهوم الشّخص، فالشخص عنده هو الفرد المباشر الّذي تنسب إليه مسؤولية أفعاله، والشّخصية هي الكينونة العاقلة التي يجب أن تدر نفسها في حريتها، وحدود الواجب الاخلاقي، وترتبط الشّخصية بالوعي وبالذات في إطار السيرورة العاملة والمطلقة لحركة الوجود. [2]

كما نجد الشّخصية من جهة أخرى تتحدد في ثلاثة منظومات أساسية هي:

أ/ منظومة الشّخص: السمات المميزة للإنسان كعضوية بيولوجية وكينونة مسؤولة أخلاقيا وقانونيا واجتماعيا.

ب/ منظومة سيكولوجية: النظر إلى الإنسان كحياة نفسية تنمو وتتميز بناء على معطيات ذاتية وموضوعية، وما يترتب عن مراكمة تجارب وخبرات تنعكس على سلوكيات الإنسان وحياته الفردية.

ج/ منظومة سوسيوثقافية: النظر إلى الفرد في تفاعله مع محيطه الاجتماعي والمؤسسات...الخ.

وهذا الاختلاف تولد عنه غموض في مفهوم المصطلح،[3] إلا أن الشّخصية لا تقدم دفعة واحدة لأنّها كما يقول "بارت" نتاج عمل تأليفي يقوم به الرّوائي على مدى الرّواية، وهي الحاكم الّذي تتمحور حوله كلّ الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فالشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفته، وهو مشرب إلى رسمها، فهي إذا شخصية ألسنية قبل كلّ شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه، إذ لا تعدو أن تكون كائنا من ورق. [4]

ومهما يكن من أمر فإنّ الشّخصية في قص الرّواية جزء من هندسة النّص اللغوي، فهي لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال حركة الكلام. [5]

إذن الشّخصية في الرّواية التقليدية كانت تعامل ككائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها، وقامتها وصوتها وملابسها وأهوائها، وهواجسها وآمالها، وآلامها وسعادتها

---

[2] مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، ص475.

[1] www.ascf.org.sy/sonfmoos.3hym

[2] يوسف حطيني، مكونات السّرد في الرّواية الفلسطينية، ص14.

[3] عبد المالك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990، الجزائر، ص68.

[4] نبيلة إبراهيم، القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب للنشر، د ت، ص175.

وشقاوتها، لأنّها تلعب الدور الأكبر في أي حمل روائي يكتب كاتب روائي تقليدي (أبلزاك، نجيب محفوظ) وتبدو الأهمية الفائقة، برسم الشّخصية، لها ارتباط بهيمنة الإيديولوجيا السياسية من وجهة نظر الأخرى، إلا أن الرؤية إلى الشّخصية تغيرت انطلاقا من الحرب العالمية الأولى فأصبحت تدرس في إطار دلالي، حيث تعد الشّخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الرّوائية، مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار[1] خذوا النعل بالنعل.

وأيا كان الشأن فالشخصية الرّوائية لدى بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين (مثلها الشّخصية السينمائية، أو المسرحية لا تنفصل عن العالم الخيالي الّذي تعتزى إليه بما فيه من أحياء وأشياء، أنّه لا يمكن للشّخصية أن توجد في ذهننا على أنّها كوكب معزل، بل أنّها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها هي وحدها تعيش فينا بكل أبعادها) [2] هذا دلالة على أن الشّخصية مرآة تعكس واقعنا الّذي نعيشه، بحكم قدرتها على تقمص الأدوار المختلفة، لذا يعمل الرّوائي جاهدا وراء الشّخصيات ذات الطبائع الخاصة كي يبلورها في عمله الرّوائي مصورا بذلك الواقع الاجتماعي، وما الشّخصيات التي يصادفها القراء في الرّواية إلا أمرا مستندا إلى هذا الواقع، والتي كانت تمثل العالم الخارجي أو الواقعي بحق وصدق.

ونجد أغلب الرّوائيين عنوا بالشخصيات لأنّها تعبر عن أفكارهم ورؤاهم ولأن المجتمع الحقيقي الّذي يعبرون عنه لا وجود له من دون الشّخصيات، وينعكس ذلك في التعريف التقليدي للشّخصية على أنّها أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الّذين تدور حولهم أحداث القصّة أو المسرحية[3] غير أن نظرية "غولدمان" التي انطلقت من البحث عن (مدى التشابه بين البناء الفكري لجماعة اجتماعية معينة والبناء الفكري في الأثر الأدبي) فالاستقلال في هذه النظرية للشّخصية الرّوائية في التعبير عن آرائها وأفكارها، فمفهوم الشّخصية عند أنصار هذه النظرية لا يختلف كثيرا عن مفهوم الشّخص للحقيقي من أسرة وأقارب وعلاقات، وهذا الفهم للصلة بين الشّخصية الرّوائية والإنسان الحقيقي في الواقع الخارجي، والذي قضى على المطابقة بينما مما أدى إلى استعمال مصطلحين مختلفين هما:

أ- المصطلح الأوّل: "الشّخص" والمراد به الإنسان الفرد كما هو في الواقع، أي ذلك الإنسان الحي الّذي يعمل ويعيش وينكر.[4]

ب- المصطلح الثاني: هو "الشّخصية" والمراد بها الشّخصية داخل المجتمع الرّوائي، وقد خلقت لغة الرّوائي هذه الشّخصية بواسطة الخيال مما جعله مفهوما تخيليا لسانيا.

فهو تخيلي لأن الشّخصية تخلق بواسطة الخيال الإبداعي الرّوائي، وهو لساني لأن اللّغة هي التي تجسد الشّخصية المبدعة، بينما يذهب اللسانيون إلى اعتبار الشّخصية منعدمة تاما خارج الكلمات فيقول "تودوروف": (إنّ قضية الشّخصية هي قبل كلّ شيء قضية

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية- بحث في تقنيات السرد، ص89.
[2] نفسه، ص87.
[3] سمير وحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية 1980- 1990، دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1995، ص75.
[1] سمير وحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية 1980- 1990، دراسة نقدية ، ص72.

لسانية) [1] هي شيء اتفاقي كما يقول "فرانسواز روسوم" وذلك بحكم أن مفهوم الشّخصية عندها (لا يمكن أن يكون مستقلا عن المفهوم العام للشّخصية والذات والفرد، فإنّ المبالغة في تحليل نفسية الشّخصية "التخيلية" كما لو كانت كائنا حيا يؤدي إلى انطباع غير متماسك). [2]

وهذه التوجهات لا تبتعد عن آراء البنيويين حيث يذهب "فليب هامون"[3] إلى حد الإعلان أن مفهوم الشّخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنّما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشّخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية تأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس والجمالية وتقتصر هذه الدراسة البيولوجية، سواء كانت لـ"رولان بورناف" أو "فيليب مامون" أو "فلاديمير بروب" أو "ميشال زيراف" وخاصة التي قدمها فيليب "مامون" على ثالة فئات للشّخصيات حيث يرى "هامون" أنّها تعطي مجموع الإنتاج الرّوائي.[4]

أ- فئة الشّخصيات المرجعية:

وتدخل ضمنها التاريخية والشّخصيات الأسطورية والشّخصيات المجازية كالحب والكراهية، والاجتماعية وكلها تحيا على معنى ثابت تفرضه ثقافة لعبتها، لأنّها تلعب من الناحية البنائية دور المثبت المرجعي بإحالتها على النّص.

ب- فئة الشّخصيات الواصلة:

علامة حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنها في النص، وهي بمثابة الشّخصيات الناطقة باسم المؤلف وأحيانا يصعب الكشف عنها بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة والتي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشّخصية.

ج- فئة الشّخصيات المتكررة:

فالإحالة هنا ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، وهذه الشّخصيات ذات وظيفة تنظيمية لامعة أساسا- أي أنّها علامات مقوية لذاكرة القارئ.

فمصطلح الشّخصية الرّوائية إذن ذو مفهوم تخييلي، وهو أساس تحليل بنائها لأنّها عبارة عن تركيب أبدعته مخيلة الرّوائي وجسدته اللّغة. [5]

أي أن الشّخصية وطيدة دلالية ذات دال ومدلول، كأية علامة لغوية، فلذلك الشّخصية كما يرى "فليب هاسون": (أن الشّخصية تقدم، يتكفل لها، وتحدد في مسرح النّص من قبل دال متقطع مجموعة من العلامات يمكن أن نسميها "البطاقة" ويحدد الكاتب المميزات العامة لهذه البطاقة لاختبارات جمالية) [6] أما مدلول الشّخصية كونها كلمة متقطعة، فالشخصية هي وحدة معنى، وتعتقد أن المدلول قابل للتحليل والوصف وما دامت كذلك فإنّها (لا تنمو إلا من وحدات المعنى، أنّها تمنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون).

---

[2] إبراهيم عباس، تقنية البنية السّردية المغاربية- دراسة في بنية الشكل، ص154.
[3] نفسه، ص154.
[4] نفسه، ص154.
[1] إبراهيم عباس، تقنية البنية السّردية المغاربية ، ص154.
[2] سمر وحي الفيصل، الرّواية العربية السورية 1980- 1990- دراسة نقدية، ص87.
[3] نبيلة زوليش، تحليل الخطاب السّردي في ضوء النهج السيميائي، منشورات الاختلاف، 2003، ص173.

في حين يرى "لوتمان" (أن الشّخصية هي مجموعة السمات المختلفة والسمات المميزة، فالشخصية قبل كلّ شيء هي عالم حكائي قابل للتحليل في ثنائيات تقابلية مختلفة التنسيق على مستوى كلّ شخصية).[1]

- تحليل بناء الشّخصية في الرّواية:

لقد شغل الكثير من الرّوائيين ببناء شخصيات روائية غالبا ما كانت تفتقد التوازن لأنّها كانت على علاقة بالحدث في كثير من الأحيان غير أن بعضهم نجح في تقديم شخصيات غنية أضاءها بمختلف طرق تقديم الشّخصية، وقد استخدمت الرّواية العربية من طرف تقديم للشّخصية جميعا.

2- طرق بناء الشّخصية:

أ- الطريقة المباشرة لتقديم الشّخصية:

بهذه الطريقة يتم بناء الشّخصية بتقديمها من خلال صفاتها النفسية أو الجسدية أو من خلال التسمية، وقد اعتبر "وبليك" و"وارين" أن (التسمية أبسط أشكال التشخيص)[2] فيتكفل الراوي بتقديم الشّخصية، فيرسمها من اللخارج ويشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقب على بعض تصرفاتها ويفسر البعض الآخر، وأحيانا يعطينا رأيه فيها صريحا دون ما التواء،[3] وقد سمى النقد هذه الطريقة بالطريقة التحليلية والتي ضمنت الإجراءات الثلاثة.

ب - تقنية استخدام التسمية:

إذ يقدم اسم الشّخصية دلالة أولية يمكن أن تكون مهمة إذا أحسن الكاتب انتقاءه، فمن الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالته الرّوائية من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي، أو من خلال رصيده التاريخي، ويمكن لهذا الاسم أن يوحي بجزء من صفات الشّخصية النفسية والجسدية،[4] وقد أعدت الرّواية التقليدية الاسم الشّخصي عاملا من عوامل إبهام القارئ بواقعية الرّواية، وقضت الرّواية الجديدة على التحديد بتسمية شخصين مختلفين باسم واحد، أو تغيير اسم الشّخصية غير مرة في الرّواية، أو الاكتفاء بحرف أو رقم أو ضمير من غير أسرة أو ملامح خلفية أو خلقية،[5] وكثيرا ما يحدد الاسم داخل الرّواية لوجود ترابط بينهما له دلالة تتضح عند التحليل وهم الرّوائي أن تكون بعيدة عن الاختلاف بغيرهما، محددة الملامح وربما كانت وظائف أسماء الشّخصيات الرّوائية التي تنسب إلى مهن معينة أكثر وضوحا وتحديدا، فمهن كالطب والتعليم والهندسة والتجارة والزراعة وغيرها تحيل مباشرة على حقول دلالية معرفية معينة وتنتج خطابا لغويا يعكس خصائصها واهتماماتها

---

[1] نبيلة زوليش، تحليل الخطاب السّردي في ضوء النهج السيميائي ، ص149.
[2] يوسف حطيني، مكونات السّرد في الرّواية الفلسطينية، دراسة، ص14.
[3] سمير وحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية 1980- 1990- دراسة نقدية، ص90.
[1] يوسف حطيني، مكونات السّرد في الرّواية الفلسطينية- دراسة، ص15.
[2] سمير وحي فيصل، بناء الرّواية العربية السورية 1980- 1990- دراسة نقدية، ص91.

ونوعية سلوكاتها وأدوات التعبير عن موضوعاتها ومضامين حياتها ونظرتها للعالم وقضايا الإنسان.

يقول "رولان بورنوف": (فقد كانت الأشكال البدائية للسرد تكتفي في تمييزها للشّخصية بإعطائها رسما من دون أن تستند إلى أي صفة أخرى، وذلك حتّى يتسنى لها أن توكل للشّخصية الأحداث والأفعال الضرورية لمسار الحكاية.[1]

لذلك فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته والمراد بالحوافز الدوافع التي دفعت الرّوائي إلى اختيار هذه الأسماء الشخصية، ودلالة هذا الاختيار وأسبابه المجهولة، ومما يوضح جانبا من بنائها ويمكن تبيين ذلك فيما يلي:

ج - حوافز اختيار الأسماء:

إنّ الاختيار العشوائي لأسماء الشّخصيات الرّوائية لا يمنع من توافر حوافز تقود إلى هذا الاختيار، فالعشوائية نقيض القصيدة، فحينما يرغب الرّوائي في تخصيص كلّ شخصية باسم معين بغية تحديدها وتمييزها عن غيرها، يكون قد اختار بعضها بعضا اختيارا عشوائيا، أما الحوافز فالحديث عنها لا يخص أسما معينا، بل يشمل الأسماء الشّخصية التي استعملها روائي أو مجموعة من الرّوائيين وهي ثلاثة حوافز:[2]

- التنوع والشمول:

أغلب الرّوائيين يختارون أسماء شخصياتهم من الحياة المعاصرة، ومن التراث العربي، ويتجلى التنوع في اختيار أسماء الشّخصية من أسماء الرسل والصحابة والتابعين ومن الأسماء المنسوبة إلى مدينة أو نهر أو أمة، ومن الصفات والمهن...الخ، وقد اقترن التنوع بالشمول دائما كما تنوع مصادر أسماء الشّخصية مقترنا دائما بتعددها بالنسبة إلى الرّواية العربية، ولهذا السبب جعل تنوع مصادر أسماء الشّخصية مقترنا دائما بتعددها بالنسبة إلى الرّواية العربية، ولهذا السبب جعل التنوع والشمول حافزا واحدا أساسيا يعين على بناء الشّخصية الرّوائية لأنّه يسمح للروائي باختيار ما هو دالا على وضوح الشّخصية وتحديدها.

- المطابقة:

حاول الرّوائي جعل الشّخصية في المجتمع تملك ما يملكه الشّخص في المجتمع الحقيقي من اسم ونسبة وكنية وأسرة، أي أن المطابقة بين الشّخصية والشّخص وسيلة من وسائل الإيهام، كما أنّها حافز على انتقال الأسماء من الواقع إلى الرواية، وهو إرث تحدر إلينا من الرّواية الأجنبية الواقعية،[3] فالمطابقة مثلا بين اسمين ونسبتين قد تعرض الرّوائي للمساءلة بحجة التشهير، إلا أن هناك روائيين استندوا أن عملهم تأريخ فني وليس مطابقة

---

[3] **إبراهيم عباس، تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، ص159.**

[1] **سمير وحي فيصل، بناء الرّواية العربية السورية 1980- 1990- دراسة نقدية، ص116.**

[2] **نفسه، ص119.**

وإلى أن الأشخاص الحقيقيين انتقلوا إلى الرّواية بعد وفاتهم بعقود وهذه أيضا وسيلة إيهام بواقعية الرّواية التاريخية.

- تعقيد البنية الرّوائية وتبسيطها:

ترتبط كثرة الأسماء وقلتها في الرّواية بتعقيد البنية الرّوائية وتبسيطها، فعند تعقيدها تكثر الأسماء وعند تبسيطها تقل، إنّ عدد الأسماء الشّخصية هو في الوقت نفسه عدد الشخصيات، لأن الرّواية لا تمنح شخصيتين اسما واحدا لأن لكل شخصية تاريخ وحاضر وعلاقات، لذا فالروائي لابد أن يرسم لكل شخصية الكثير من الشّخصيات ثمّ تخفى من الرواية، فتسمى بالعابرة في حين يحرض الرّوائي الراغب في تقديم بنية روايته متماسكة على العناية بالشخصيات الهامشية بمقدار حرصه على الشّخصيات المحورية الأساسية. [1]

ب- الوصف الجسدي للشّخصية:

حيث تقدم الشّخصيات الرّوائية من خلال الوصف الداخلي والخارجي وكذلك من خلال الحدث والحوار والزمن والحبكات، وقدمت الرّواية الصفات[2] الجسدية للشّخصية من خلال طريقتين أحداهما تعتمد على السّرد المباشر والأخرى تلجأ إلى تقديم الصفات الجسدية عبر الحوار والزمن والمكان، وهذا التقديم متفاوتا بين كلّ روائي وآخر ورواية أخرى.

ج- الوصف النفسي للشّخصية:

إنّ الاهتمام بالجانب النفسي في بناء الشّخصية لم يحظ بكثير من الاهتمام، فكانت الإضاءة النفسية تتم في حالات نادرة، وبشكل مرتبك فتبدو الصفات إمارات اقتحام في السرد، ويقطع السّرد في كثير من الأحياء ليقدم الجانب النفسي من الشّخصية.

ب- الطريقة غير المباشرة لتقديم الشّخصية:

فالعناصر المختلفة للقص الرّوائي يمكن أن تسهم في تقديم الشّخصية بطريقة غير مباشرة، فالحوار إذا كان مناسبا لحدود الشّخصية والحدث كما يمكن أن يضيء جانبا جسديا أو نفسيا للشّخصية ذاتها وبهذه الطريقة تقدم الشّخصية نفسها مستعملة ضمير المتكلم وسماها النقد التقليدي "الطريقة التمثيلية".[3]

3- تصنيف الشّخصيات وعلاقاتها:

هناك عدة تصنيفات للشّخصيات من حيث تأثيرها في الحدث، أشهرها تصنيفات بالنظر الأول إلى الشّخصية من وجهة نظر الثبات والتغير، أما الثاني فينظر إليها من وجهة نظر الفاعلية والوظيفة.

أ- التصنيف الأوّل: من وجهة نظر الثبات والتغير ويمكن تقسيم الشّخصيات إلى:

---

[1] سمير وحي فيصل، بناء الرّواية العربية السورية 1980- 1990- دراسة نقدية ، ص120.

[2] عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الجزائر، ديسمبر، 1990، ص48.

[1] يوسف حطيني، مكونات السّرد في الرّواية الفلسطينية، ص20- 22- 23.

ـ **شخصيات مسطحة:** وهي التي لا تفاجئ السّرد، وتكون جميعها أي ردود أفعالها متوقعة تماما، ويمكن تذكرها بسهولة وتبقى ثابتة بسهولة في المخيلة لأنّها لا تتبدل نتيجة الظروف. [1]

ـ **شخصيات مغلقة:** وتكون قادرة على أن تفاجئ السّرد بالأفعال الجديدة الناتجة عن تغير الظروف ولا يمكن تذكرها بسهولة لأنّها تتعاظم وتتضاءل وتبنى على أساس تصورها للحدث.

ب- التصنيف الثاني: من وجهة نظر الفاعلية، فالشخصية الرئيسية تتحرك منذ بداية الرّواية لتحقق هدفا معينا، وقد تنجح في تحقيقه، بينما تتوزع الشّخصيات الأخرى بمختلف الاتجاهات، بالنسبة لهذه الشّخصية فيوافق بعضها اتجاه سيرها، وتقف الأخرى ضدها، وتبعا لها يمكن تقسيم الشّخصيات حسب فاعليتها ومهمتها المنوطة بها إلى الأنواع التالية: [2]

ـ **شخصية رئيسية:** تتجه لتحقيق ذاتها عبر الانتقال من وضع لآخر، وهي شخصية تقود الفعل، وتدفعه إلى الأمام. [3]

ـ **شخصية مساعدة:** تتفق مع البطل أو تختلف معه، ولكن ما تقوم به يسهم من حيث النتيجة في تسهيل مهمة الشّخصية الرئيسية.

ـ **شخصية معيقة:** تسهم في عرقلة مسيرة الشّخصية الرئيسية، سواء بحسن نية أو عن سابق تخطيط.

ـ **شخصية مكملة:** تكون ذات دور صغير جدا تقتضيه تطور الأحداث، إنّها تملأ الفراغات، وتقوم بدور الموصل الفني بين عناصر الرّواية المنفصلة.

وهناك تصنيف آخر أفاد به "حسين بحراوي" من المحاولات الأجنبية التي خرقت التصنيف الثنائي إلى تصنيف ثلاثي يضم: الشّخصية الجاذبة، والشّخصية المرهوبة الجانب، والشّخصية ذات الكثافة النفسية. [4]

فالشخصية الجاذبة لأنّها تملك عنصر جذب معين في الرّواية، يشد الآخرين إليها، وهذا واضح في رواية "يقضان حي" لـ"زكريا شريقي".

أما الشّخصية المنفردة فلأنها تملك سلطة عادية تعوق تحقيق الأهداف التي تسعى إليها الشّخصية الجاذبة، أو تتصف بصفات أخلاقية سلبية في عرف المجتمع الرّوائي، إلاّ أن وجودها ضروري في الرّواية لأنّها محرك الصراع وفاعل فيه.

أمّا الشّخصية التابعة فهي تتصف بالحاجة إلى التبعية والدوران في فلك شخصية جاذبة أو منفردة، فهي تفتقر إلى الاستقلالية والموقف لأن الرّواية لا تضم شخصية منعزلة عن الشّخصيات الأخرى، وإنّما تضم أحيانا شخصية توهم بالعزلة. [5]

---

[2] نفسه، ص43.
[3] نفسه، ص43.
[4] نفسه، ص46.
[1] سمير وحي فيصل، بناء الرّواية العربية السورية 1980- 1990، ص126- 129- 137.
[2] شايف عكاشة، مدخل إلى عالم الرّواية الجزائرية- قراءة مفتاحية- منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت

وتعد رواية "جلال خالد" للقاص العراقي "محمود أحمد السيد" التي أصدرها عالم **1928** من أولى المحاولات الناجحة في كتابة الرّواية الفنية في العراق، وظلت وتائر تطور الرّواية في الوطن العرب مستمرة لتصل في النصف الثاني من القرن العشرين إلى المستوى الّذي جعل بعضها يقف مع أفضل الأعمال الرّوائية العالمية.

ثالثا/ 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:

- 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].

- اصطلاحا:

الزمن من أهمّ العناصر التي تُبنى على أساسها الرواية، فلا يمكن أن نتصور حدثا روائيا خارج إطار الزمن، فهو "يشكّل القناة التي تنكشف 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 الطويلة والروايات»[3]،والزمن في نظر**"بول ريكور"** يعدّ «تتابعا للأفعال السردية وتنظيماتها»[4]

شغلت مقولة الزمن معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة، فبحثوا في طبيعة الزمن وقيمته، وعلاقته بالرواية والقضايا المركزية

الجزائر، ص40.

***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.

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

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

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»[1]، 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»[2]، 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.

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[3].

وعلى غرار الشكلانيين الروس ميّز **تودوروف** بين ما سمّاه زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وهذه الأزمنة هي أزمنة داخلية حسب **تودوروف TodorovTzvetan** 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[4].

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 [5].

---

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990. ص117.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

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

2 مقولات السرد الأدبي، ص57.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص114.

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(MichelButor)** ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي مفترضا أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر،وهي: 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، مما جعل منهما زمنين متعالقين يمكن للرواية أن تدمجهما في بعضهما، فيتحقق بذلك مايسميه**"فينرينخ"** « درجة الصفر للعالم المحكي»[4].

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

1 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985م، ص101.
2 سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص26.
3 مقولات السرد الأدبي، ص55.
1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص114.

وهكذا يحدث ما يسمى بـــ "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"[1]

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 تلو الأخرى في الخطاب[2].

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[3].

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[4].

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»[5]، 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:[6]

3 - 1 - 1 الاسترجاعات الخارجية: Analépseexterne

---

2 بنية النص السردي، ص73.

2 عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص221.

3 بنية النص السردي، ص74.

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

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

6 بناء الرواية، ص40.

هي استرجاعات "تعود إلى ما قبل بداية الرواية"[1]، 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[2].

3 -1 -2 الاسترجاعات الداخلية: Analépseinterne

هي استرجاعات تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص،[3] وتنقسم إلى:

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

– **استرجاعات داخلية جوانبية الحكي:** توضع في خط الحدث ذاته الذي يجري فيه الحكي الأول،[4] 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[5].

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[6].

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[7]، وهي تعني حسب "جينيت" كل عملية سردية تورد حدثا آت في مستقبل

---

1 نفسه، ص40.

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

3 مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص199.

4 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

5 جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص64.

6 عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي،ص156 .

7 حسن بحراوي، 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.

-1-2-3الاستباقات 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 --2الاستباقات 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 التيسيشهدها السرد في وقت لاحق[4].

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[5].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص51.

[2] نفسه، ص80،79.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص213 .

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص137 .

5 جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109 .

بناء على 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

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:

4–2–1**المشهد**: **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].

4–**2**–2 **الوقفة**: **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

1 سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دت، ص93 .
2 مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص232 .
3 محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار أمان للطباعة والنشر، ط1، 1993، ص245 .
4 مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص239 .

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 .

رابعا/ المكان في الرواية:

1- مفهوم المكان

إنّ المكان من أهم العناصر الحكائية في القصة ، بل هو طرف أساسي من أطراف العمل القصصي أو الروائي ، فهو لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد ، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث ...

فتسمية المكان هي أولى السبل لبنائه ، فهي تحيل القارئ على المكان الذي يحمل الاسم نفسه في الواقع ، لأن التسمية محض وسيلة أولية باهتة لا يمكن أن تقوم وحدها ببناء المكان الروائي.[4]

واختلف النقاد حول المكان كمصطلح وكمفهوم ، فنجد شيوع مصطلح الفضاء ، الحيز ، الفراغ ، المكان ، واستعملت في أغلب الدراسات استعمال المترادفات ، وتشير " سيزا قاسم " بصدد هذه القضية إلى أن بعض النقاد الغربيين ، يحاولون التمييز بين مصطلحات المختلفة التي تعبر عن المستويات المختلفة للمكان ، حيث نجد في الإنجليزية الصيغ الآتية :

1 حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص78.

2 الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص162

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

4 ينظر ، أحمد زياد محبك ، متعة الرواية : دراسة نقدية متنوعة ، دار المعرفة ، بيروت- لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص 33-35

location , place , space ونجد في الفرنسية : place , espace , lieu والمرادفات العربية لهذه المصطلحات هي : المكان والفراغ ، الموقع [1]

وإذا كانت الدراسات النقدية لا تتفق على مصطلح واحد دائما ، فإن مفهوم المكان لدى معظم النقاد تتكئ على ما قدمه " غاستون باشلار " الذي يرى أن الأمكنة التي نعيشها أو نحلم بالعيش فيها لا تبقى جامدة ، خاصة إذا تعلق الأمر بشاعر ، ففي هذا الشأن يقول : " المكان الذي يأسر الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا خاضعا لأبعاد هندسية وحسب ، بل هو مكان عاش فيه الناس ليس بالطريقة موضوعية ، وإنما بكل ما للخيال من تحيزات[2]

فالواقع أن تنظير المكان في الأدب لم يكن موجودا إلا بمجيء الفيلسوف الفرنسي " غاستون باشلار " حيث نراه اهتم في كتابه " شعرية الفضاء " بهذا الموضوع دارسا القيم الجمالية للأماكن التي نعيش فيها ، فالمكان عنده يتمثل في كل الأمكنة المسكونة حقا كالبيوت القديمة ، بيت الطفولة ، هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال ، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه ، ونسقط على الكثير من المظاهر الحياة المادية تلك الإحساس بالحماية والأمن ، اللذين كان يوفرهما لنا البيت – أو هو البيت القديم – كما يصفه " باشلار " مركز الوجود داخل جدود تمنح الحماية.

وكذلك السطوح والأركان ، فقد ركز " باشلار" في عمله على الجانب النفسي للمكان ، لذلك لم يتضح عنده مفهوم متكامل للمكان الأدبي " إن كل أماكن عزلتنا الماضية ، الأماكن التي عانينا فيها من الوحدة والتي تمتعنا ورغبنا فيها بالوحدة ، والتي تآلفنا فيها مع الوحدة تبقى راسخة في داخلنا عير قابلة للإنمحاء " [3]

في حين يعطي الناقد السوفياتي " يوري لوتمان " لموضوع المكان بعدا آخر عندما ربط بينه وبين العمل الفني ، فتحدث عن هذا الأخير بأنه " مكان تحدد أبعاده تحديدا معينا ، وهذا المكان " المكان الفني " من صفاته أنه متناه غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني " [4]

إن يوري لوتمان لا يجعل من المكان ساحة لمجموعة من الأحداث ، بل يعطيه معاني أخرى عندما ما صبغه بصبغة إيديولوجية ، فقد تتحول لفظة " يسار " من دلالتها الجغرافية إلى دلالة تبتعد تماما عن قانون الجهتين ، وبذلك يوسع تحديده للمكان يقول " المكان هو مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات أو الوظائف والأشكال المتغيرة ...الخ ، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال ، المسافة ..الخ ، ويجب أن نضيف إلى هذين التعريفين ملحوظة هامة وهي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من

---

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية : دراسة نقدية مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، دار التنوير ، بيروت – لبنان ، ط1 ، ص 76

[2] **Gaston bachlar , la poétique de l'espace presses universitaires de frabance , paris , France , 7eme édition , 1972, p17**

1 Gaston bachlar , la poétique de l'espace presses universitaires de frabance , p04

[4] **جماعة من الباحثين ، جمالية المكان ، الدار البيضاء المغرب ، ط2 ، 1988 ، ص 68.**

الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها ما عادا تلك التي تحدد العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان " [1]
أما " أبراهام .أ. مول " و " إليزابيت رومر " فينطلقان من " إن الأنا هي مركز العالم ، فكيف يمكن والحال هذه أن يوجد عالم لا أكون مركزه (...) إن العالم يتكشف وتدرج حولي في وقائع متتابعة " [2]
أي أنّ الإنسان هو مركز العالم وأن المكان يحيط به من جميع جوانبه على شكل قواقع متتالية "

وعلى هذا فالإنسان هو الذي يجعل للمكان قيمة بتواجده فيه ، فلا معنى للمكان إذا لم تتوفر فيه حياة ، والحياة يصنعها الإنسان ، فحرية الإنسان تبدأ من احتراق تلك القواقع ، فأحيانا يفصل المكوث في مكان ، وقد يغادره بلا رجعة ، وقد يتوق لمكان يبقى في خياله دون أن يصل إليه ، فالمكان يختلف بالتأكيد من محيط لآخر ، وانطلاقا من هذا يقسم الباحثان الأمكنة إلى أربعة أنواع حسب حرية المرء :
- عندي : وهو المكان الحميم الذي يملك المرء فيه كل السلطة.
- عند الآخرين : شبيه بالأول في أنه يمنح الإنسان شيئا من الألفة والحميمة ومختلفا عنه في كون الإنسان يشعر فيه بأنه خاضع لسلطة الغير.
- الأماكن العامة : وهي أماكن تضع للسلطة العامة ، نشعر فيها بالحرية ولكنها حرية محدودة.
- المكان اللامتناهي : هو المكان الذي نستطيع أن تمثل له الصحراء حيث لا يكون هذا المكان ملكا لأحد ، كما أن سلطة الدولة بعيدة عنه [3]، فالمكان هو الإطار العام الذي تدور فيه أحداث الرواية ، فبذكر المكان يسهل على القارئ تخيل وقوع الحدث في الواقع ، كما أنه يوحي بواقعية الأحداث الروائية ، لذا فهو يقوم بدور اتجاه المتن الحكائي وقد أولاه النقاد العرب أهمية كبيرة في تناولهم للنص السردي ، ومن بينهم حميد لحميداني الذي يرى أنه " يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة والمسرح. " [4]
فالمكان علاقة خاصة مع الإنسان ، فهو القاعدة المادية الأولى التي يستند عليها أي عمل أدبي ، وهو فضاء تتجسد فيه حركيته وحيوية الأشخاص وكذا صيرورة الزمن والأحداث ومنه كان المكان في النص الأدبي .
أ- المكان والواقع: المكان في الرواية غيره في الواقع الخارجي ، ولو أشارت إليه الرواية أو عنته أو سمته بالاسم ، فهو عنصر من عناصر الرواية الفنية فهو حسب تعريف الدكتور "

[1] جماعة من الباحثين ، جمالية المكان ، ص 69.
4 فتيحة كحلوش ، المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين مناصرة ، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ، تحت إشراف الأستاذ عمار زعموش ، قسم الأدب واللغة العربية ، قسنكينة ، 1996 ، ص 01.
[3] فتيحة كحلوش ، المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين مناصرة ، ص 03.
[4] حميد لحميداني ، بنية النص السردي : من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط2 ، 1993 ، ص 65.

سمير روحي فيصل " المكان اللفظي للمتخيل ، أي المكان الذي نعته اللغة انصياعا لأغراض التحليل الروائي وحاجاته " [1]

أما " سيزا قاسم " فترى أن " النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة " [2]

وعلى هذا فالمكان يختلف في أبعاده الطبيعية عن تلك التي يتخيلها الكاتب المبدع ، فلا يمكن أن يبقى المكان خاضعا لأبعاده الهندسية فحسب ، بل لا بد أن يحتاج إلى الخيال ، إذ يصنع الروائي من الكلمات عاملا خياليا خاصا قد يشبه عالم الواقع ، فالمكان في الرواية قائم في خيال المتلقي تستشيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء ، ويمكن التمييز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي ، وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي في الواقع ، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع ، إنها خلط عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره " [3]

فالروائي لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي وإنما يسعى إلى تصوير المكان الروائي ، وذلك لإثارة خيال المتلقي ، وهذا لا يمنع من أن يكون المكان في الرواية له خاصيته في الواقع ، فهو ثابت لا يتحرك إنما الشخوص هي التي تغادره أو تعود إليه

ب- الوصف: يعد الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان ، فهو يتناول الأشياء ويرسمها بوساطة اللغة ، وهو عنصر أساسي في الرواية ، فإذا كانت الأحداث تروى في الزمن ، فإن الوصف يصور الأشياء في المكان ليخلق الفضاء الروائي ، فللوصف وظائف متعددة منها التصوير الفني الجميل للمكان ، ومنها التمجيد للشخصية التي تخترق المكان ، كما أن الوصف لا ينقل الأشكال التي تراها العين ، بل ينقلها وفق منظور نفسي فني جمالي يخدم الرواية ، ويساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات ويكون المكان جزءا من بنيتها الكلية ، ومما لا شك فيه أيضا أن لكل مكان روائي منهجه الخاص [4] " والوصف الجيد قد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية أو الارتباط بميزاتها وطبعها ولكنه لا يقتضي بالضرورة خلق فضاء روائي وإن صورة المكان الجيدة تعد منطلقا لبناء الفضاء الروائي.

" وإذا كان المكان أساسا يتضامن مع الصورة الجيدة الأخرى لتشيد هذا الفضاء .. " [5]

فالمكان هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي ، وهذا الأخير لا يتحقق إلا من خلال حركة الشخصيات وتفاعلها وتعدد الأمكنة لأنه " الفضاء أكثر شمولا واتساعا من المكان ، فهو أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات ، حتى أن الروائي الذي يقصر حدثه على مكان واحد مغلق لا بد أن يخلق في ذهن القارئ امتدادات مكانية أخرى ، ومن ثم يصعب القول أن الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد ، وإن بدا ظاهره

---

[1] سمير روحي فيصل ، بناء الرواية العربية السورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995 ، ص 283.

[2] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 74.

[3] - نفسه ، ص 185.

[4] أحمد زياد محبك ، متعة الرواية ، ص 35-38

[5] سمير روحي الفيصل ، الرواية العربية في مصر ، ص 269

مغلقا عليه وحده "[1]، وعلى هذا يمكننا القول بأن مصطلح الفضاء الروائي واسع يشمل الأمكنة والحوادث والشخصيات.

ولذلك ميز غالب هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به وهي :

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

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

3- المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان ، وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانا خاصا متميزا ولذلك فإن وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائي ، ولا بد من اختراق الإنسان للمكان والتفاعل معه ، والعيش فيه وتقديمه من خلال زاوية محدودة ، تخدم الإطار العام للرواية بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل. [2]

2- أهميــة المكان :

يعتبر المكان جمالية من جماليات الأدب الروائي لأنه ليس حيزا جامدا خال من الأبعاد والرموز ، وإنما نجده ينبض بالحياة والحرارة الإنسانية ، لأن الأرض أو الموطن الذي يولد فيه الإنسان يظل مرتبطا به بعلاقة حميمة في المخيلة والذاكرة ، وقد أكد الباحث الفرنسي " غاستون باشلار " على أن المكان في الفن ليس مكانا هندسيا محايدا بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة "[3]

فالعلاقة بين الإنسان ، إذ هو القاعدة التي يستند عليها أي عمل أدبي ، وهو فضاء تتجسد فيه حركيته وحيوية الأشخاص وكذا سيرورة الزمن والأحداث ، ويشكل المكان عنصرا فاعلا من العناصر المكونة للحدث الروائي في تطورها وبنائها ، وفي طبيعة الشخصيات التي يتفاعل معها وعلاقتها ببعضها ، وبهذا تصبح وظيفته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث [4]

وقد أصبح المكان عنصرا حكائيا هاما قائما بذاته يتجاوز وظيفته الأولية بوصفه مكانا بوقوع الأحداث إلى فضاء يتسع إلى بنية الرواية من خلال زاوية أساسية هي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه ، ومن هنا كان اختلاف المكان في الرواية عن الواقع ، لأن المكان في الرواية معروضا من زاوية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار ، لذا يصعب وضوح المكان في النص الأدبي إلا إذا أخذنا بوجهة نظر المؤلف ، من خلال تصويره أو وصف للمكان وغالبا ما يكون وصفه ذا دلالة.

---

[1] نفسه ، ص 252

[2] باشلار غاستون ، جمالية المكان ، تر: غالب غلسا ، ط2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1984

[3] نفسه ، ص 67-68.

[4] سهام بوخروف ، قراءات في الأعمال الأدبية لحفناوي زاغر ، دار هومة ، الزائر ، دط ، دت ، ص 56.

وقد تعددت مستوياته وفق رؤى متنوعة ، حيث تتمثل في العمل القصصي من زاوية الراوي حسب طبيعة المشهد ووظيفته ، كما أن برسم المكان تتضح صورة المتلقي ، ويضفي الجو العام للقصة ، سمة الواقعية والصدق على العمل القصصي .[1]

وانطلاقا من هذا نستخلص أن المكان عنصر رئيسي في العمل القصصي ، بل هو محور من محاوره الكبرى ، وقد يتجاوز هذا إلى أن يصبح فضاء روائي يروي كل العناصر الروائية ، وعلى هذا الأساس سيكون عملنا في الفصل التطبيقي هو تبيان مدى مساهمة المكان الفعالة في القصة.

3- أنواع المكـان :

يحدد الباحثون ثلاثة أنواع للمكان وهي : المكان النصي ، المكان الجغرافي ، الفضاء المتخيل

- **المكان النصي :** l'espace textuel ونقصد به المكان الذي يحتله النص في الصفحة ، أي " الطريقة التي تشتغل بها الكتابة باعتبارها أحرفا مطبعية ، مساحة ، الورق ، ويدخل في هذا المجال تشكيل الغلاف ووضع العبارات الافتتاحية والفصول " [2]

وهذا النوع من الأمكنة أصبح اهتمام الدارسين به كبيرا ، وخاصة فيما يتعلق بالمكان أو الفضاء الشعري الذي يركز كثيرا على الدلالات الناجمة عن الشكل الطباعي في موضوع الحداثة ، واهتمت به أيضا الروايات الحديثة والمعاصرة ونقادها أيضا ، ومجمل القول يدخل ضمن المكان الطباعي كل ما له علاقة بالنص وطريقة عرضه على الصفحة التي يستعملها الكاتب في تنظيم صفحته من فراغات وألوان وحواشي وغلاف وما يصبغه من رسوم وألوان ، فيجب أن لا تهمل هذه الجوانب التي تبدوا نوعا ما شكلية أو ثانوية ، فهي تسهم بشكل غير مباشر في إثراء الدلالة وهو ما يسمى أيضا هذا النوع من المكان في النص " دالا نصيا " [3]

- **المكان الجغرافي الهندسي:** (l'espace géographique)

يتفق الكثير من الدارسين والنقاد في عدم وجود أي علاقة بين المكان الواقعي والمكان داخل الرواية " يرون أن المكان المتجسد داخل الرواية لا يتجاوز حدود الصفحات المكتوبة " [4]

أما المكان الجغرافي فهو المكان الواقي المحصور بحدود واقعية معروفة ، ومنها الأماكن الجغرافية عامة " وقد قسمها " يوري لوتمان " إلى أربعة أقسام أولها العندية ، وهو المكان الحميمي الذي أتمتع فيه بالحرية ، والثاني هو مكان عند الآخرين وهو الذي أخضع فيه لوطأة سلطة الغير ، ومع ضرورة الاعتراف بسلطة الغير ، ومع ضرورة الاعتراف بسلطة الغير ، وثالثها الأماكن العامة هذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين ، ولكنها ملك السلطة العامة ، ورابعها الأماكن اللامتناهية ، ويكون هذا المكان بصفة عامة خاليا من الناس. [5]

---

[1] باديس فوغالي ، التجربة القصصية النسائية في الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2002 ، ص 108-109.
[2] عبد الغالي بشير ، دلالة الفضاء في رواية ذاكرة الجسد ، كتاب الملتقى الخامس " عبد الحميد بن هدوقة " ط5 ، 2002 ، ص 80.
[3] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث (بنياته ، وابدالتها) ، ج3 ، دط ، ص 111.
[4] الطاهر روابنية ، الرواية وفعاليات النص ، ص 80.
[5] عبد العالي بشير ، دلالة الفضاء في رواية ذاكرة الجسد ، ص 79.

وكل هذه الفضاءات يمكننا العثور لها على مكان محدد أو " على موقع معين في الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة ...

والسيرة الشعبية أو الرواية تسعى إلى تحقيق نوع من المطابقة مع الواقع الذي ترصده أو لتجسيد أثار ذلك الواقع في المتخيلة والوجدان ، وكان لا بد من أن تزخر بالفضاءات المرجعية ، ومرجعية هذه الفضاءات لا يمكن أن تتحدد لنا إلا من خلال الاسم ، الذي تحمله وتتميز به ، ولا عبرة لنا بالاسم أو الموقع الجغرافي الذي يحفل به الراوي كما يفعل الجغرافي أو الرحالة ، وإلى جانب الاسم يمكن أن نعثر على إحدى صفات الفضاء التي يتميز بها وتصبح بذلك معينة لهويته واختلافه عن غيره ، لذلك يمكن الانطلاق من الاسم والصفة لتحديد مرجعية هذه الصفات .[1]

فالراوي حينما يختار فضاءاته وأماكنه من الأماكن الجغرافية التي تجد لها مرجعية واقعية ، يستعمل أسماءها وصفاتها لكي تعرف أنه اختارها دون سواها عن الفضاءات الأخرى ، وهو بهذا ينسج لنا بواسطة خياله فضاء جغرافيا من خلال مجموع الأمكنة الموجودة في الرواية ، وهي محددة جغرافيا من طرفه ، فإذا ذكر في الرواية اسم المكان ، المدينة أو الشارع مثلا ندرك تلقائيا جغرافية هذه الأماكن " إن تقدم لنا الراوي حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي تكون فيه مجرد نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل استكشافات منهجية للأماكن " [2]

وقد أشار " غالب هلسا " إلى الروائي صانع الأماكن الجغرافية المتخيلة في الرواية وقال إنه " يتخذ حياة المهندسين أو سمسار الأثاث ، إذ يصنف كل الصفات ذات الطابع التقييمي ويكثر من المعلومات التفصيلية " [3]

فله القدرة كل القدرة على تشكيل فضاءاته كما يختار ، وهو يكثر من التفصيلات لوصفها من أجل إحضارها في صورة جميلة لدى القارئ ، وينبغي أن نشير أيضا إلى المكان الجغرافي داخل النص يكتسب أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية ، ويحدث ذلك عند استرجاعنا للمكان نفسه ، فلهذا لا يجب أن نهتم كثيرا بإبراز الشكل الظاهري ، و " غاستون باشلار " عندما تحدث عن شعرية المنزل أو الأماكن الجغرافية عامة ، قال أنه لا يجب أن ننظر إليها باعتبارها مكانا ثابتا ، وتخضعها لآلة الوصف الظاهري المباشر ، فالأمر لا يتعلق بوصف المنازل ومظاهرها الرائعة والفتانة ، وذكر أسباب الرخاء والهناء فيها ، فلاشيء من ذلك يدخل في شعرية المكان ، ولكن ينبغي تجاوز هذا الوصف المدقق من أجل الوصول إلى المزايا الأولى التي تكشف الارتباط بالمنزل ، وتشكل النواة الحقيقية لشعريته . [4] ، والحق أن الروائيين يقدمون أماكن خيالية ويسمونها بأسمائها

[1] سعيد يقطين ، قال الراوي : (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 09.
[2] عبد العالي بشير ، دلالة الفضاء في رواية ذاكرة الجسد ، ص 79.
[3] غاستون باشلار ، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص 09.
[4] غاستون باشلار ، جماليات المكان، تر: غالب هلسا ، ص 25.

و" نجيب محفوظ " كثيرا ما كانت أطر رواياته أماكن حقيقية تسمى بأسمائها الحقيقية كالقاهرة والجمالية والصنادقية ، زقاق المدق ... وغيره كثير ، لكن هذه الأماكن أو المدن الحقيقية هي مدن خيالية كذلك وإن كانت معروفة بجغرافيتها لدى القارئ ، فالروائي يكسيها مدلولات أخرى تدعم وظيفتها الخاصة بها في الرواية ، وتتساءل " سيزا قاسم " بهذا الصدد : فهل قاهرة نجيب محفوظ هي القاهرة المعزية كم يزعمون ؟

وماذا عن لندن وعن أماكن ظهرت في روايات أخرى ، أم إن هذه المدن هي مدن خيالية وإن استطاع القارئ أن يتحقق من وجودها الجغرافي والحقيقي ، ولها وظيفة خاصة في بناء عالم الرواية ، إذ تصبح حاملة لمدلولات مختلفة ؟ [1]

فالأماكن الجغرافية إذا في الروية تحمل مدلولات أخرى ومختلفة ومكثفة بواسطة خيال الراوي ، ويتبين لنا بوضوح أن " الأمكنة والفضاءات الجغرافية المرجعية سواء من خلال أسمائها وارتباطها بشخصية لها وجودها التاريخ والواقعي ، وتبعا لذلك فإن وجودها ومصيرها مرتبط ارتباط وثيقا بوجود وبمصائر مختلف الشخصيات وتتخذ تلك الفضاءات بوجه عام طابع العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات أو الموضوع الذي تتفاعل فيه فيما بينها بسببه " [2]

فالمكان الجغرافي في الرواية " ليس الجغرافية ولو أراد أن يكونها وإنه مظهر من مظاهرها ولكنه ليس بها " [3]

ولا يبق المكان الجغرافي في الرواية جغرافيا بل يتعداه إلى ذلك ، ويصبح أنواعا مختلفة من الفضاءات المتخيلة.

- الفضاء المتخيل (مجازي): l'espace imaginal :

يخلق الراوي بفضل خياله الغزير أماكن وفضاءات مختلفة تكون منطلق أحداثه ووقائع رواياته ، ويرسم ملامحها كما يشاء ، ونقصد بالفضاءات المتخيلة " مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها ، سواء من حيث اسمها الذي تتميز به أو صفتها التي تنعت بها ...فهي غير ذات خصائص متميزة أو قصة معروفة أو مشاكلة لبعض الفضاءات العجائبية ، لذلك نجدها أقرب من جهة محددة إلى الفضاءات المرجعية وتتصف ببعض صفاته ....وحين يلجأ الراوي إلى اختلافها ، فإن ذلك عادة ما يكون استجابة لضرورة حكائية معينة ، فيختلق الفضاء لتجري فيه أحداث موازية لإحداث أو أفعال أساسية تجري في فضاء مرجعي محدد (واد ، غابة موحشة ، قصر معزول تقيم به ملكة أو أميرة..)

وهذا التنويع مكن الراوي من استغلال مختلف أفعال شخصياته ، وجعله إياها جارية في فضاء محدد ، ولما كان من الصعب اعتماد مرجعية لمختلف الفضاءات أو واقعيتها ، كان من الممكن اعتبارها بعدها التخييلي." [1]

---

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 79.
[2] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص 240.
[3] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص .144

فالراوي إذا حر في اختيار فضاءاته سواء منها ما كان له مرجعية واقعية محددة أو أماكن أخرى مجازية أو افتراضية صالحة لأن تحوي قصة ما ، دون أن تنسى أن " علاقة الرواية بالحقيقة التي تحيط بنا لا يمكن أن تتحول إلى هذا الواقع ، وهو أن ما تصفه لنا الرواية يمثل جزءا خادعا من الحقيقة ، جزءا منعزلا تماما " [2]

وحوادث الحياة غير حوادث الرواية ، لأن حوادث هذه الأخيرة لا نستطيع التوصل إليها إلا من خلال النص الذي يظهرها ويحدد وقوعها داخل إطار ما ، وحاجة الراوي إلى جعل أي حدث تقوم به الشخصية ما يجري في فضاء معين تدفع به إلى تنويع فضاءاته المتخيلة ، وإعطائها صفات تتميز بها بالتعدد والاختلاف ذات طوابع خاصة " وكلما احتاج إليها للضرورة الحكائية المنوه بها استدعاها ليقدمها إلينا ممثلة لخلفية حكائية خاصة وهي تأتي لتحقق الغايات التي ينشدها الراوي في علاقته بالمروي له ... ويوظفه الراوي بتواتر في عدة مقاطع إلى حد أنه يصبح ممثلا للحوافز أو المحددات الحكائية المختلفة " [3]

ويرد المكان المتخيل في الرواية مثلا بشكله البسيط ، أي كتجربة معاشة عاشها المؤلف كتجربة أدبية ذاتية أولا أو كموضوع له مرجعيته في الواقع ، فأراد أن يعيد صياغته بواسطة خياله الخصب داخل العمل الروائي ، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان لدى القارئ [4]

فهو إذن تخصيص للمكان الذي يستحضره الروائي وإضافته إلى المكان الحقيقي ، وقد تحدث سعيد يقطين عن فضاءات متخيلة أخرى ، أدرجها ضمن هذا النوع من الفضاء كالفضاء الوردي – كما أسماه – وهو لديه فضاء جميل وجذاب يختاره الروائي " ويحمله بكل الصور الجمالية الطبيعية التي تختزلها الذاكرة ، وهو أشبه ما يكون بالبطاقة البريدية carte postal التي تمثل المنظر الطبيعي الذي يستمد أهم مقوماته من فضاء الجنة ، لذلك نجده يتصل بالبساتين أو الحقول الطبيعية " [5]

وفي هذه المواقف أو الفضاءات يسهب الراوي بالوصف والتنميق لحاجته إلى ذلك ولطبيعة هذه الفضاءات ، وقد نجد بعضا من الروايات لا يرد فيها هذا النوع وإن وجد فلا يركز الكاتب عليه لعدم أهميته كفضاء في الرواية

ونجد أيضا نوعا آخر من الفضاءات المتخيلة وهو الفضاء القفري ، وإذا كان الفضاء الوردي يدخل نوعا من البهجة في أنفس الشخصيات وحتى المتلقي في حد ذاته ، فإن الفضاء القفري على العكس من ذلك ، يجلب الفزع والنفور ويخلق الهلع والقلق والنبذ وهو ما نجده يتجسد في الأماكن الخالية والنائية وفي الصحاري الموحشة وما تتميز به هذه الأماكن من الظلمة والسواد والقذارة ...[6]

---

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 246-247.
[2] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص 08.
[3] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 248.
[4] غالب هلسا وأخرون ، أشغال ندوة الرواية العربية ، ص 226.
[5] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 248.
[6] نفسه ، ص 249.

وهو ما يمكن أن نطلقه عليه أيضا بالمكان المعادي الذي يتخذ في الرواية عدة " تجسيدات كالسجن ، الطبيعة الخالية من البشر ، مكان الغربة ، المنفى ، وما شابهها من الأماكن ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بهرميه السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل ما يخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدوا وكأنه ذو طابع فردي ... وهو المكان الهندسي المعبر عن الهزيمة واليأس ... [1]

لكن قد تكون بعض الأماكن الأليفة أماكن معادية، وأماكن للموت ، كما أوضح هذا الباحث " بسام سفر " في أن الأماكن الأليفة تصبح أحيانا أماكن وفضاءات عدائية ، وقد قدم لنا مثالا لرواية سحر خليفة الجديدة عنوانها " الشوارع والأمكنة السياحية في مدينة القدس " فهذه الشوارع والآثار والأمكنة السياحية تتحول بالنسبة لبطل الرواية " إبراهيم " ابن مدينة القدس من أمكنة أليفة ومساحات للعشق والجنون مع مريم إلى أمكنة معادية ...وهكذا تصبح في ظلال الاحتلال الإسرائيلي الأمكنة الأليفة والمحببة إلى الإنسان في وطنه مكانة معاديا " [2]

وما يمكن قوله أن هذين الفضائيين المتخيلين يمكن أن يردا في الوقت نفسه في رواية واحدة وهما مختلفين " نظرا لما يولدانه من آثار في أنفس الشخصيات والقراء معا ، وهما يتناوبان في مجرى الحكي ، لكن الروائي يخرق عادة هذه التوقعات ، إذ دخل الفضاء الوردي يتولد نقيضه بحدوث تحول يسمى بالفزع أو الهلع ، ونفس الشيء يمكن أن نلاحظه بالنسبة للفضاء القفري وذلك أن الراوي مهارة فائقة في تقديم الفضاءات واصطناع الأحداث [3]

ونجد بعضا من الروائيين أيضا يذهبون إلى فضاءات أخرى ليس لها وجود في نطاق العالم المتعارف عليه وهي كثيرة ومتعددة ، ترد خاصة في السير الشعبية والأساطير والروايات العجائبية ، غير أننا نذكر نوعا منها ملتصقا بنطاق هذا العالم وملتصقا بالإنسان في حد ذاته " كفضاء الحلم " وله ميزته في الرواية لان " لمختلف الفضاءات في العالم الحكائي بعدا تخييليا ، حتى وإن كانت واقعية ، لأنها جميعا وليدة المخيلة ... وهذا النوع من الفضاءات غير قابل لذلك وينتمي إلى العالم الآخر .." [4]

[1] غالب هلسا وآخرون ، أشغال ندوة الرواية العربية واقع وأفاق ، ص 226.
[2] بسام سفر ، المكان المعادي : http.www.jumsyr.ar
[3] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص 250.
[4] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 251.

وفضاء الحلم لا يختلف عن فضاء العالم الآخر " سواء من حيث الطبيعة أو المسافة ، فالموت هنا يقابله النوم هناك ، وكلاهما يقابل الحياة واليقظة ، وإذا كان هناك فضاء العالم الآخر يحدد ما سيكون عليه الشخص بعد الموت ، فإن فضاء الحلم أو الرؤيا استعارة للفضاء المحتمل الذي سيكون فيه الشخص بعد يقظته في زمان ما " [1]

فهذا الفضاء يتجسد إما في يقظة الشخصية أو في نومها ، أي له مساحة في ذهن هذه الشخصية وفي ذهن القارئ نفسه ، وهي وسيلة الروائي في جعلها لحظات لتوقيف السرد ، ديكورا أو حافزا يقدمه ريثما يعود مرة أخرى إلى الحكي " [2]

ويصبح هذا الفضاء المتخيل فضاء دلاليا ، بحكم كون اللغة بصفة عامة ولغة الرواية بصفة خاصة تنويعاته ، فهي لا تؤدي وظيفتها بشكل بسيط ، لأن التعبير الأدبي متعدد ومتنوع وله معاني عدة ، ويرى " طه وادي " " أن الحقيقة المجردة وحدها لا تكفي للتعبير عن تجربة الفنان ولا يمكنها أن يستغرق انفعالاته ورؤياه ، ولذلك يلجأ دوما للاستعانة بالتراث وسيحدث ما يسمى بالتحويل الرمزي ... ليثري به فكره الفني ورؤيته الأدبية " [3]

كذلك يفعل الروائي لأن الفضاء الدلالي في الرواية هو الظلال التي تنشأ من لغة الرواية فهو يوجد ويتشكل بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي للمكان ، لأن النص الأدبي معقد ومفتوح على العديد من الاحتمالات والتأويلات ، يصعب تحديده وقراءته ، وإذا نظرنا من زاوية روائية نجد أن الروائي على حد رأي " سيزا قاسم ، " يصنع عالما مكونا من الكلمات تشكل عالما خاصا خاليا يشبه عالم الواقع ، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم " [4]

وهذا المكان نجده بشكل خاص في الروايات التي تشيع فيها الأحداث المتتالية ويكثر فيها التشويق ، " وقد سمي مجازا لأن وجوده غير مؤكد بل هو أقرب إلى الافتراضي ، وهو أيضا مكمل للأحداث مثل الأشجار التي تعترض طريق البطل أو التي تخفي الهارب ...وهو بهذا ليس عنصرا من عناصر العمل الفني بل مجرد توضيح لا بد منه " [5]

وهو ما ذهب إليه كذلك " ميشال بوتور " في تحديده للدور المجازي التي تؤديه الرواية التي تعبر عن المكان الروائي " كل أدب خيالي وكل رواية تقص علينا خبر رحلة ما هي إذن أكثر وضوحا وصراحة من الرواية التي ليست جديرة بالتعبير بصورة مجازية وعن المدى بين مكان القراءة والمكان الذي تحملنا إليه القصة " [6]

---

[1] نفسه ، ص 252.

[2] نفسه ، 253.

[3] حبيب مرنسي ، موضوعية الجبل في شعر مفدي زكريا : قراءة في جماليات المكان ، مجلة البصيرة ، عدد 05 ، دار الخلدونية ، مارس 2000 ، ص 217

[4] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 48.

[5] غالب هلسا وأخرون، أشغال ندوة الرواية العربية واقع وأفاق ، ص 217.

[6] - ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، ص 42.

الفصل الثاني: تجليات السيميائية في رواية العبرات

أوّلا/ سيميائية الغلاف في رواية العبرات

ثانيا/ سيميائية الشخصيات في رواية العبرات

ثالثا/ سيميائية الزمن في رواية العبرات

رابعا/ قراءة سيميائية للمكان في رواية العبرات

أوّلا/ سيميائية الغلاف في رواية العبرات:

1- الغلاف الخارجي للغلاف (الواجهة الأمامية) :

من المعروف أن غلاف الرواية لم يكن من صنيع المؤلف إنّما من صنع الفنان التشكيلي، فاللوحة عقد مشترك ، فجاء الغلاف ايحائيا بصريا ، وتظهر لنا الرواية بشكل طولي طولها (21سم)، ويتراوح عرضها (14سم)، أما عن لون الغلاف فكان لونه (الأخضر القاتم) ويعتلي أسم المؤلف مصطفى لطفى الصقلوطي صفحة الغلاف، وكتب اسمه باللون الأصفر ، وعن تصدر اسم ولقب الروائي صفحة الغلاف له دلالات كثيرة من ضمنها ابراز صاحب هذا العمل الابداعي ، الروائي وتميزه عن باقي العناصر الأخرى التي احتواها الغلاف ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تميز هذا الروائي عن باقي الاسماء الروائية الاخرى ، فيه اشارة الى حضوره الفكري والفني من خلال رصده لمجموعة من التجارب المعاشة من الواقع ، باعتبار العمل مجموعة قصصية ،اشترك في نفس النهايات اما عن عنوان الكتاب فكتب باللون الأصفر في أسفل الصفحة بالبند العريض بخط بارز وقوي ، وعلى اليسار من أسفل الصفحة نجد دار النشر ، وفي وسط الغلاف نجدصورة الكاتب باللون (الرمادي القاتم شاحب اللون) من وراءاطارزجاجنافذة منكسر ، وبعد رصدنا للألوان الظاهرة على وجه الغلاف ناتي على ذكر دلالاتها ورمزيتها :/

دلالة الألوان :/ مما لا شك أن الألوان ترتبط ارتباطا قويا بحياتنا ، فهي أجمل مايزين الطبيعة لقوله تعالى : ((مادرأكم في الأرض مختلفا ألوانه إن في ذلك لآية للقوم يتذكرون)) النحل . الآية 13

فللألوان صلة وثيقة بالنفس البشرية وتحولاتها ، كما له في سيكولوجيية الانسان ، فاللون احساس يؤثر في العين عن طريق الضوء ، وهو ليس احساسا ماديا ملونا ، ولا حتى نتيجة لتحليل الضو بل هو احساس مرسل الى العقل عن طريق رؤية شيء ملونا ومضيء ، فمنذ عهد << أرسطو >> إلى << نيوتن >> الى الرومانيون من الأدباء عشاق الطبيعة اهتدوا الى مكونات / قوس قزح/ السحرية (الأحمر، البنفسجي، الأخضر ، الأزرق، البرتقالي ، النيلي ،) ثم ارتبط الحديث عن طبيعة الألوان بتأثيراتها الفيزيائية والكيميائية

ب/ الواجهة الخلفية (ظهر الغلاف) :/وتسمى عادة بالورقة الرابعة للغلاف فهي اخر صفحة في الرواية ، ويكتب فيها غالبا مايكون من اختيار الناشر وبقلمه، واذا تطلعنا على ظهر غلاف رواية (العبرات) نجد أهم أعماله الابداعية من روايات وهي مجموعة أعماله كاملة (في سبيل التاج، الشاعر، ماجد ولين ، مختصرات المنفلوطي ، الفضيلة ،النظرات) اضافة الى صورته موضوعة في اطار في اعلى الصفحة على اليمين ، فنلاحظ أن هذا اشارة الى أعماله وهي وهي بمثابة توجيه لعملية القراءة وكذا مساهمة الروائي غي الفن الروائي القصصي .

ثانيا/ سيميائية العنوان في رواية العبرات:

1- سيميائية العنوان الرئيس :

شكل عنوان (العبرات) حمولة دلالية ، تشير إلى العلامة التواصلية التي تربط بين المرسل والمرسل إليه ، يعمل على تفجير ما لدى المتلقي من مخزون فكري وثقافي ، يبدأ المتلقي من خلاله بعملية التأويل لفهم ما يشير إليه العنوان وما يحمله من محولات ، وهذا ما أكده رولان بارت ، أن العناوين عبارة عن أنظمة سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية.

وحتى نفهم عنوان روايتنا (العبرات) ندرسه من جوانب عدة :

نلاحظ على كلمة (العبرات) أنها جاءت في شكل كلمة مفرده بسيطة فهي اسم على مسمى وسمة دالة عليه ، فالعبرات تنتقل بذهن القارئ نحو دلالة محددة وحقل دلالي معينوهو (الدموع) مرادف للعبرات فهي توحي نوعا ما على ما يحمله النص من خبايا ، فالعبرات من العناوين الموضوعاتية فهو يرتبط بمضمون الرواية ويختل (المضمون)[1].

والعبرات: جمع عبرة وهي المعة قبل أن تفيض .

فمن الناحية الصوتية نجد أن كلمة (العبرات) دلت على القوة والشدة في الرواية ، فقد جاءت هذه الكلمة قوية تعبر عن معناها بكل صدق وإخلاص ، حيث تعرف ما تشير إليه الكلمة منذ الوهلة الأولى ، وإلى ما ترمز غليه من خلال صوتها .

[1]- جميل حمداوي : مقاربة العنوان في الص الأدبي ، ص 07.

فالأصوات هي المادة الخام التي تنبني منها الكلمات والعبارات ، وما اللغة إلا سلسلة من الأصوات المتتابعة[1].

وعن تحليل العنوان تركيبيا : نجد أن لفظة العبرات في هذا الباب جاءت مضاف إليه والمضاف محذوف تقديره (هذه العبرات)

فتكون الترسيمة التالية:

هذه : مضاف (مسند إليه) . **العبرات** : مضاف إليه (مسند)

والسؤال الذي يطرح نفسه لماذا حذف المضاف وترك المضاف إليه في العنوان ؟

هل كان حذفه مجرد حذف وكفى ؟ أم أن حذفه للمضاف كان له قصد ومعنى ؟

لقد أجاز النحاة حذف أحدهما مع بقاء الآخر عند وجود قرينة تدل على المحذوف[2]

كما أن الحذف خلاف الأصل يكون لمجرد الاختصار والاحتراز عن العبث بناءا على وجود قرينة تدل على المحذوف[3].

ولعل الغرض من حذف المضاف إليه في هذا المقام هو الإيجاز من جهة ولتنشيط ذهن المتلقي من جهة أخرى وترك القارئ في حالة بحث ومعرفة عن دلالة الكلمة وحقيقتها .

وهكذا نجد أن العنوان ليس عنصرا إضافيا ، وإنما يمثل عتبة من عتبات النص ، وعنصرا مهما في تشكيل الدلالة وتفكيكها ، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل ، وهو عنصر مواز وفعاليته في موضعية النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة ، أي الخارجي للنص ، ومتجاوب قبل ذلك مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف عنه ، وبهذا ندرك معنى القول: « العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه[4]».

2-سيميائية العناوين الداخلية (الفرعية):

[1]- عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية (المشالة ، التنقيم)، ص22.

[2] - ابراهيم قلاني ، قصة الإعراب ، كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التعليمية ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2012 ، ص 28.

[3]- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، بيروت، لبنان، 2005 ، ص 109.

[4]- باسم قطوس، سيميائية العنوان ، ص 53 .

بعد دراسة الغلاف والعنوان انتقلنا إلى رصد العناوين الداخلية المشكلة للرواية ، إذ لا تختلف هذه الأخيرة عن وظيفة العنوان الرئيسي فهي تسهم ايضا في فك شفرات ورمز العنوان الرئيسي .

فحضور العناوين الداخلية أو كما تسمى الفرعية له ما يبرره دلاليا وتأويليا وإذا عدنا لمتن الرواية (**العبرات**) نجد أنها تحتوي على مجموعة قصصية من تسع قصص مختلفة الأحجام ، حيث يساهم هذا التقسيم في تسهيل عملية القراءة ، وإضفاء نوع من الجمالية للرواية ، وتبدأ روايتنا بقصة (**اليتيم**) وتنتهي بقصة (**بقية المذكرات**) التي هي تكملة

(لمذكرات ماغريت) ولتوضيح ما سبق ذكره حاولنا ادراج هذه المعلومات في جدول حتى يسهل عملية التعرف على هذه العناوين الفرعية . وهو موضح على النحو التالي :

رقم الصفحة	العنوان	عدد الصفحات من..... إلى	السنة المئوية
01	اليتيم	من الصفحة **09** إلى الصفحة**25** أي **16**صفحة	
02	الشهداء	من الصفحة **26** إلى الصفحة **48** أي **22**صفحة	
03	الحجاب	من الصفحة **49** إلى الصفحة **67** أي **18** صفحة	
04	الذكرى	من الصفحة **68** إلى الصفحة **86** أي **18**صفحة	
05	الهاوية	من الصفحة **87** إلى الصفحة **101** أي **14** صفحة	
06	الجزاء	من الصفحة **102** إلى الصفحة **118** أي **16** صفحة	
07	العقاب	من الصفحة **119** إلى الصفحة **140** أي **21** صفحة	
08	الضحية	من الصفحة **141** إلى الصفحة **180** أي **39** صفحة	
09	مذكرات ماغريت	من الصفحة **181** إلى الصفحة **212** أي **33** صفحة	
10	بقية المذكرات	من الصفحة **213** إلى الصفحة **219** أي **6** صفحة	

من خلال قراءتنا لرواية (العبرات) نجد أنها تتكون من 221 صفحة وتشتمل على 09 قصص اخترنا منها في دراستنا أربعة قصص على الترتيب التالي :

(اليتيم ، الشهداء ، الحجاب) أي ن هذه العناوين تختزل لنا الرواية وفهمها ولقدرة على فهم العنوان الرئيسي وعليه فما هي ...هذه العناوين الفرعية مع المضمون :

أ- **عنوان القصة الأولى (اليتيم) :**

هي القصة الأولى في المجموعة ، اتسم هذا العنوان بالمباشر ، حيث توحي الكلمة بمعنى واحد وهو فاقد الوالدين لكن وفي هذه القصة البطل لا يعاني من فقد والديه فحسب ، بل البطل في القصة يعاني من الوحدة والعدم والفقر وبعده طرده من منزل عمه اصبحي بدون حب مأوى ، واليتيم هو الصغير من أحد والديه أباه أو أمه وبطل روايتنا فقد كلاهما .

ب- **عنوان القصة الثانية (الشهداء):**

تعرف هذه الكلمة شحنات دلالية مكثفة تستمد روحها من الدين فهي رمز التضحية ، كما أن لها مرجعية مليئة بالقوة والنضال والإدارة والعظمة والقداسة ، جاء في معجم مقاييس اللغة أن الشهيد هو القتيل في سبيل الله[1].

ج- **عنوان القصة الثالثة (الحجاب):**

يكشف هذا العنوان عن دلالة واضحة تتسم بالمباشرة تستمد روحها من قيم الإسلام والدين فالحجاب هو رمز الإسلام وعزة المسلمة فكلمة الحجاب مأخوذة من الفعل حجب ، أي حجب الشيء وأخفاه فعن معنى كلمة الحجاب هو الستار والغطاء التي تضعه المرأة على رأسها متخفي به شعرها .

وفي روايتنا تحدث عن عواقب من يتخلى عن هذا الرمز الديني نتيجة التأثر بالحضارة الغربية وسلبياتها التي تفشت في البلاد العربية .

د-**الذكرى (القصة الرابعة)**

يتراءى لنا في هذا العنوان حديث عن الماضي فالذكرى وهي جمع ذكريات وهي استحضار الشيء في الذهن ، وهي ما يذكر بآثار أو وقائع أو بأشخاص وعن الذكرى في روايتنا تتعلق بالبطل (الامير سعيد) والتيه والضياع الذي عاناه وانقلاب حياته وحياة قومه من (بني الأحمر) نتيجة فقدهم وطنهم وتخليهم عن ملكهم وأرضهم وطردهم من (غرناطة) إلى (افريقيا) وتركها للصليبيين وكان ذلك نتيجة ضعفهم وتشتتهم وانقلابهم على بعضهم .

ثانيا/ سيميائية الشخصيات في رواية العبرات:

01- سيميائية الأسماء في قصة اليتيم:

باعتبار أنّ الشخصيات هي المحرك الأساسي والقطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي ، فلا بد أن يكون لكل شخص من الاشخاص دوره في تسيير الاحداث ، ولكل اسم من اسماء هذه الشخصيات له دلالة ومعنى.

ومن خلال الأسماء الموظفة في القصة نلاحظ – في قصة اليتيم – لم يمنح أسماء علم معينة بل اكتفى بمنحها أسماء قرابة (كالعم ، الزوجة ، ابنة ..) أو أسماء مهنية (كالخادم ، الطبيب) وكذا الجاروكلها مشتقة من دلالات لغوية مجردة مرتبطة بالحالة الاجتماعية أو مرتبطة

[1]- معجم مقايس اللغة ، الحسين أحمد فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر ،دت، ج3، ص221.

بالمهنة أما فيما يتعلق بمطابقة هذه الأسماء بأقوال الشخصيات وأفعالها فيمكن تصنيفها إلى مستويين دلاليين :

أ- المطابقة الشخصية وعلامتها اللغوية

ب- المفارقة الشخصية وعلامتها اللغوية

01- **الفتى** :

وهو جمع فتيان وفتية ومعناه الفتى الشاب في أول شبابه، وهو صاحب المقام الأول في الحضور السردي مقارنة بالشخصيات الاخرى ، لم يعطه الكاتب اسما محددا ، إنما اقتصر على وضعه بالبائس ، المسكين ، الفقير ، شاحب اللون ، فيبدأ الروائي بوصف شخصية الفتى كالآتي : « فأحزنني أن ارى في ظلمة ذلك اليل وسكونه ، هذا الفتى البائس المسكين ، منفردا بنفسه في غرفة عارية باردة لا يتقي فيها عادية البرد بدثار ولا نار».

وقوله: « وقلت : لا بد ان يكون وراء هذا المنظر الضارع ، الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه ذوبا فيتهافت لها جسمه تهافت الخباء المقوض[1]»

فنلاحظ أن الكاتب ركز في وصف شخصية الفتى على الملامح الداخلية وكذا الخارجية وهنا نرى أنّ الاسم يتطابق والشخصية .

2- الفتاة : (ابنة العم): وهذه الشخصية كان لها حضورا مميزا ، وهي الأخرى لم يعطها الكاتب إما معينا ، وإنما اكتفى بوصفها بالفتة الحالمة دلالة على الطموح ، الوفية ، العفيفة ذات الأدب والأخلاق من الطيبة التي تحلت بها كما وصف حسنها وبهائها وذلك في المقاطع التالية:

«وما كنت أشاء أن أرى خصلة من خصال الخير في أدب أو ذكاء أو حلم أو رحمة أو عفة أو شرف أو وفاء إلا وجدتها فيها[2]».

وفي مقطع آخر : « وأن تلك النظرة التي كانت تملأ الدنيا جملا وبهاءا قد سقطت آخر ورقة من ورقاتها[3]».

والعم : هو لفظ يطلق في العربية على أخ الأب ، ويطلق في البيئة العربية على الرجل الأكبر سنا دلالة على الإحترام والتقدير.

---

[1]- الرواية، ص10.

[2]- نفسه، ص 15.

[3]- نفسه، ص23.

ونستنتج أن الكاتب ركز على الملامح الداخلية أكثر من الجوانب الفيزيولوجية (الخير ، الأدب ، الأخلاق ، الوفاء ، الطيبة) ومن هنا يمكن القول انه تم مطابقة الاسم على المسمى الذي جسدته الشخصية.

العم : معنى هذا الاسم كما اسلفنا الذكر هو لفظ يطلق في العربية على أخ الأب ، ويطلق في مجتمعنا العربي على الرجل الأكبر سنا دلالة على الاحترام والتقدير، أما عن دورها في الرواية ، فكانت الشخصية الأقل حضورا في السرد ، فرد حضورها في الصفحة الرابعة عشر ، حيث اكتفى الكاتب بوصفه بصاحب المعاملة الطيبة والكريم ، قام بدور الكفيل والمعين لابن أخيه ، وهذه الأوصاف لها دلالة أخلاقية ودينية ، ذات قيمة إنسانية

«فكفلني عمي فكان خير الأعمام وأكرمهم وأوسعهم برا وإحسانا وأكثرهم عطفا وحنانا[1]».

فقد ركز الكاتب هنا على الملامح الداخلية ، أي سلوك هذه الشخصية أكثر من الجانب الخارجي فنقول أن الاسم يتطابق مع الدور الذي أدته هذه الشخصية .

4- زوجة العم : ومعنى هذا الاسم

زوجة : الزوج زوج المرأة والمرأة زوجة بعله والزوج أو الزوجة هو القرين كل واحد معه آخر من جنسه ، قال جل ثناؤه :﴿**أسكن أنت وزوجك الجنة**﴾

العم : كما أسلفنا الذكر يطلق في البيئة العربية على أخ الأب ، وعلى الرجل الأكبر سنا دلالة على الاحترام والتقدير .

وفي الرواية هي أم الفتاة وزوجة العم التي ، أدت هذه الشخصية دور الزوجة التي تخاف على مصلحتها ومصلحة ابنتها بعد وفاة زوجها ، فلم نشأ أن تربط مصيرها بمصير ابن عمها الفقير المعدم ، واليتيم ، فكان ذلك على حساب حياة ابنتها التي لم تكترث لمشاعرها ، كما لم تكترث لوصية زوجها بعد وفاة ولم توفي لذكراها.

قال زوجها :« وكان يحسن بها ظنا ، لقد أعجبني الموت عن النظر في شأن هذا الغلام ، فكوني أما كما كنت له أبا ، وأوصيك أن لا يفقد من بعد موتي إلا شخصي[2]».

وفي مقطع آخر: « فمرت أيام الحداد حتى رأيت وجوها غير الوجوه ونظرات غي النظرات ، وحلا غريبة لا عهد لي بمثلها من قبل[3]».

---

[1]- الرواية ص14.

[2]- الرواية ص 16-17.

[3]-نفسه ص17.

ونلاحظ أن الدلالة اللغوية لا تتوقف مع صفات هذه الشخصية فنجد أن هناك مفرقة فنجد أن هذه المرأة قاسية أنانية.

الخادم : مفرده (خادمة) وجمع (خدام) أو (الخدم) والخادم هي من يقوم بشؤون غير مقابل أجر ، أما عن دورها في الرواية فقد برز بشكل واضح وجلي، وقد دورها على أكمل وجه ، فهي تفعل ما تؤمر به فالواجب يحتم عليها ذلك ، وقد ومضها السارد بالطيبة والمخلصة ويظهر ذلك المقطع « فغني الجالس في غرفي صبيحة يوم إذ دخلت علي الخادم ، وكانت امرأة من المالحات المخلصات[1]»

لذا فقد كان الاسم الذي اختاره الكاتب لهذه الشخصية يتطابق وأفعالها وتتجلى هذه الشخصية في تقديمها من طرف الراوي من منظور اجتماعي أخلاقي ، ويظهر ذلك في قوله السارد « وقد شقت بوعدك ، فإن من يحمل في صدره ، قلبا شريفا مثل قلبك ، لا يكون كاذبا ولا غادرا[2]»

فقد ساعد هذا الجار الفتي ، ونفذ وصيته في دفنه مع ابنة عمه ، فنقول هذه الشخصية أحدثت المطابقة فنجد أن هناك تطابق مع الدور الذي تؤديه .

الطبيب:تندرج هذه التسمية ضمن منظومة أسماء ذات أبعاد مهنية أخلاقية ، اذ تطلق على من يمارس مهنة المعالجة والمداواة فالطبيب هو الذي يعالج المرضى ، والعالم بأمور الطب ، أما عن دورها في الرواية فلم يتجاوز حضورها المرأة الواحدة في الصفحة (12-13) فهي شخصية هامشية لم تؤدي دورا أساسيا في الحكي .

ومن خلال هذه البطاقة الدلالية نلاحظ أن هناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية ، حيث يمكن قراءة المعطيات التالية والنتائج التالية:

الفتى: كانت مشاركته في القمة مشاركة قوية تتوزع على كل مشاهد القصة ، مما جعله شخصية محورية في هذا النص الروائي.

الجار : كانت مشاركته فعالة في القصة مما جعل حضوره في القصة شبه رئيسي .

الفتاة : تمثلت هذه المشاركة في حضورها مع الفتى وملازمتها له في مرحلة من حياته.

العم : بلغت مشاركته في القصة مرة أو مرتين ، مما جعل حضوره في القصة حضورا هامشيا.

---

[1]- نفسه، ص17.

[2]-نفسه، ص 14.

زوجة العم : كانت مشاركتها في القصة مرة واحدة في الصفحة السادسة عشر ، مما جعله كذلك شخصية هامشية.

الخادم : تجاوز حضورها المرة ، حيث كانت تلعب دور المساعد .

من خلال ما ذكرناه سابقا نجد أن الشخصية الرئيسية ، هي (شخصية الفتى) حيث لعبت دورا رئيسيا في تحريك أحداث القصة ، هذا ما أكدته مشاركتها وحضورها من جهة في النص ، ووفرة المعلومات عنه من جهة أخرى ، فقد هيمنت هذه الشخصية على معظم صفحات الرواية ، وأما الشخصية الثانية التي تقارب الشخصية الرئيسية فهي الشخصية الجار ، ويمكن درها وفعلها من خلال ما تقوم به من اعمال ونصائح يقدمها للفتى ، فكانت نسبة حضورها تقارب نسبة حضور البطل ، وأما باقي الشخصيات تمثل دورها في في المساعدة أو المعرضة (الخادم الجار ، زوجة العم ، العم) ساهمت في الحدث الروائي بشكل سطحي وهامشي فهي شخصيات عابرة لا أكثر.

ـ العلاقات بين الشخصيات:

تلعب العوامل النفسية والاجتماعية دورا مهما في تحديد علاقات الأفراد بعضها البعض ، فهي تعمل على إبراز ما تحمله الشخصيات ، وتفرزه من قيم وموصفات تسهم في عملية التواصل ، وهذا بدوره يؤدي إى خلق نوع من التأثيرات المتبادل ، وهذا التأثير قد يكون سلبي أو إيجابي ، ينعكس على تلك العلاقة ، فينتج بما يسمى (علاقة انفصال أو اتصال)، ويتحدد بذلك موقف كل فرد وعلاقته بغيره (والمؤكد أن هذه العلاقة تتغير وتتبدل بفعل تطور مسار الحكي) .

والعلاقات بين الشخصيات في قصة " اليتيم نجدها كالآتي :

الشخصيات	العلاقات
الفتى / لفتاة	العلاقة معنوية (حب)
الفتى / الجار	المشاركة مادية / معنوية ، مساعدة
الفتى / العم	علاقة مادية / معنوية ⟵ مساعدة
الفتى / زوجة العم	المعارضة ⟵ عائق
الفتاة / الخادم	علاقة معنوية (حب) ⟵ المساعدة

يتضح لنا من خلال الجدول ان نظام العلاقات في قصة اليتيم بين الشخصيات قائمة على الاتصال والقطيعة ويمكن أن نستخلص هذا في النتائج التالية :

الفتى ، ابن العم : تربطه صلة ود وحب وإخاء ، بالفتاة (ابنة العم) فهي ابنة عمه التي عاش معها فترة من حياته وتعلق بها ، لذا كانت العلاقة بينهما علاقة اتصال.

العلاقة بين (الفتى / الجار) : أو الراوي الذي يروي القصة هي علاقة اتصال فبعد ذهاب الجار إلى الفتى والتعرف إليه ومساعدته والحوار الذي دار بينهما ، أفرز نوع من المساندة والمساعدة من طرف الجار.

- **علاقة الفتى بالعم** :

هي علاقة اتصال ومساعدة ، فبعد وفاة العم وتخلي زوج العم هذا على هذا الفتى وطرده من المنزل ، فقد كل امتيازاته في ذلك القصر ، حيث فقد الكفيل والحب والعائل ، فلم يجد بعد ذلك سوى البؤس والفقر والفراق .

ونجد العلاقة بين الفتى / وزوجة العم : على النحو التالي هي علاقة قطيعة وانفصال ، فكانت تحمل مشاعر سلبية اتجاه الفتى مما أدى إلى عدم إمكانية التواصل بينهما.

العلاقة بين الفتاة / الخادم : علاقة طاعة وإخلاص فبعد تخلي زوجة العم عن الفتى ، لم تجد الفتاة لمن تلجأ وبمن تستعين سوى الخادمة التي كانت محل ثقة بالنسبة لها .

2- سيميائيةالأسماء في قصة الشهداء:

انقسمت الشخصيات في قصة الشهداء إلى شخصيات ثانوية وأخرى رئيسية

الشخصيات الرئيسية : شكلت هذه الشخصيات بؤرة العملية السردية فكانت مل اهتمام الكاتب فالشخصيات التي قامت بهذا الدور هي الفتى ، الفتاة ، الأم . واحتلت القسم الأكبر من مساحة القصة.

الشخصيات الثانوية : كانت أقل حضور من الشخصيات الرئيسية ، فاكتفى الراوي بإعطائها ادوارا محدودة التأثير في السياق السردي العام للحكاية، واقتصرت هذه الأدوار على الشخصيات التالية (الخال فانيل ، الكاهن ، السجان الأسود) وكانت أقل مستوى من الشخصيات الرئيسية .

وهناك شخصيات عابرة وهي نادرا ما تظهر على مسرح الأحداث ومن هذه الشخصيات (الزوج ، الوالدين) فلم تأثر هذه الشخصيات في مجرى الأحداث.

- مقروئية الأسماء :

الفتى – الولد: هوالشخصية البطلة الأولى في الرواية ، بعد أن شب الفتى ، ترك أمه وسافر وراء خاله إلى امريكا بحثا عنه ليسعد أمه ، ويحقق رغبتها الأخيرة فبعد أن ترى أخاها ، لكنه ترك فراغا كبيرا لدى والدته مما أدى إلى سوء حالتها ، لأن أخباره انقطعت عنه لأنها حرمت منه فكان وجوده يعطيها اللأمان ويؤنسها في وحدتها .

أمّا عن معنى الفتى فهو الشاب أول شبابه ، فالكاتب لم يهتم بمنحه اسما ولا بتقديم جوانب عن ملامحه الخارجية سوى أنه فتى في مقتبل العمر : أما عن دوره في القصة أنه سافر

للبحث عن خاله لكي يسعد قلب أمه ، لكنه يقع أسيرا لدى قبائل الزنج وسجن عندهم وبعد خروجه في قصة حب مع الفتاة التي يجد في الأخير أنها ابنة خاله هذه القصة التي لم تكلل بالزواج ، ولا بنهاية سعيدة لأنها توفيت .

الفتاة : والفتاة هي البنت قبل البلوغ ، وهي ابنة الخال والخال هو أخ الأم

لقد تميزت هذه الشخصية بطيبتها ومعاملتها ، تحدث الكاتب عنها زعن بعض ملامحها وحسنها (فخيل إليه أن أن ملكا نورانيا نزل إليه عن علياء لينقذه من شقائه ، فتبينه فإذا نقد فتاة بيضاء ما التفت الأزر على مثلها حسنا وبهاء ، تتمشى في بياضها سمرة رقية كسمرة السحاب الذي يخالط وجه الشمس في ضحوة النهار[1]، ووصفها كذلك بالزنجية البيضاء ، وبالوثنية والبربرية ، أما عن دورها كانت هي التي انقذت الفتى (البطل) ، وهي التي بعثت الأمل في قلبه ونزعت الحيرة من فؤاده ، ووقعت هي الأخرى في حبه ، لكن هدا الحب كان بلا أمل ، ولم تكلل العلاقة بالزواج ، لأنها كانت قد وهبت نفسها للعذراء ، ووعدت أمها بأن لا تكون سببا في شقاء رجل ، كما فعلت لأنها كانت سببا في موت والدها وموتها كذلك ،

الأم : وهي والدة البطل ، تمضي معظم وقتها في الانشغال سواء في منازل الناس أو في المصانع طلب للرزق كي تعيش بسلام هي وابنها فكنت مثالا للمرأة المحبة ، أما عن دورها في القصة فكانت رمزا للمرأة المناضلة والمضحية ، ومثالا للمرأة التي رضخت لحياة ملؤها العذاب والحرمان ، حرمت من السعادة والعيش مع من تحبهم ويحبونها أولا فقدت والديها وبعدها زوجها وأخيها وبعد ذلك ولدها وأخيرا تموت هي لتترك جيرانها ودارتها ينعون قبرها ، لأنها لم تقوى على حمل كل تلك الهموم ، ليمنحها الكاتب اسما لكن وصفهاظاهريا (فاصبح من يراها في طريقها عجوزا حدباء والهة متسلبةمذهوبا بها ، قد توكأت على عصا ما تزال تضطرب في يدها ، وأسلب فوق جسمها النحيل المحقوقف أهداما خلقانا يحسبها الناظر إليها ، لكثرة ما نالت البلى منها ، أهدابا مثلا مقة أو مزقا متطايرا[2]

الخال رافائيل: الخال هو أخ الأم ، وعن اسم رافائيل فهو اسم علم مذكر مركب من رافا وهو شفى ، ومثله في العربية رفا يرفو بمعنى أصلح و ويل هو الله ، ويلف رافائيل وهو مذكر راشيل ، واشتهر في التوراة بأن بوابه من اللويين ، أما عن دوره في القصة فكان هامشيا فذكر في الصفحة (28 ، 42 ، 43) انحصر دورها في مستوى علاقتها بالشخصيات الأخرى.

علاقة الفتى بالعم: هي علاقة اتصال ومساعدة ، فنجد وفاة وتخلي زوجة العم هذا على هذا الفتى وطرده من المنزل ، فقد كل امتيازاته في ذلك القصر ،حيث فقد الكفيل والحب والعائل ، فلم يعد ذلك سوى البؤس والفقر والفراق.

[1] - الرواية ، ص 36.

[2] - الرواية ، ص 33.

ونجد العلاقة بين الفتى _ وزوجة العم : على النحو التالي ، هي علاقة قطيعة وانفصال ، وكانت تحمل مشاعر سلبية ، تجاه الفتى مما أدى إلى عدم إمكانية التواصل بينهما.

العلاقة بين الفتاة والخادم : علاقة طاعة وإخلاص فبعد تخلي زوجة العم عن الفتى ، لم تجد الفتاة لمن تلجـأ وبمن تستعين سوى الخادم الذي كان محل ثقة بالنسبة لها.

3- سيميائية الأسماء في قصة الحجاب من رواية العبرات.

شخصية البطل المدعو فلان :تمثل الأولى والأكثر حضورا في القصة لم يمنحها الكاتب سوى (فلان) ، ولم كذلك بتقديم وصف عن جوانبها الفزيولوجية ، سوى الحديث عن الجانب الداخلي وعن سلوكيات هذه الشخصية وتفكيرها.

وعن معنى اسم فلان ودلالته اللغوية : هو اسم يكفي به العلم المذكر ، أما عن دوره في القصة فيتمثل في أنه رجل سافر إلى أوروبا ، وقضى هناك سبع سنوات ، لكن هذا الرجل المدعو بفلان رجع بقلب غير قلبه وتفكير غير تفكيره ، فقد أثرت فيه الحضارة الغربية

(الحرية)، فعاد بشخصية أخرى وقد تغيرت وجهات نظره ومبادئه وذهاب دينه وحياته باسم هذه الحرية (ذهب فلان إلى أوروبا ، وما نذكر من أمره شيئا ، فلبث فيها بضع سنوات ثم عاد وما بقي مما كنا نعرفه منه شيء .

ذهب بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة ، وذهب بقلب نقي طاهر ي\انس بالعفو ويستريح إلى العذر ، وعاد بقلب ملفف مدخول لا يفارقه السخط على الأرض وساكنيها ، والنقمة على السماء وخالقها ، وذهب بنفس غضة خاشعة ترى كل نفس فوقها ، وعاد بنفس ذهابة نزاعة لا ترى شيئا فوقها ولا تلقى نظرة واحدة على ما تحتها ، وذهب برأس مملوءة حكما ورأيا ، وعاد برأس كراس التمثال المثقب لا يملؤها إلا الهواء المتردد ، وذهب وما على وجه الأرض احب إليه من دينه ووطنه ، وعاد ما على وجهها أصغر في عينيه منهما.

فكان هذا التأثير السلبي واضحا على الرجل لدرجة أنه أراد أن يبيع عرضه ودينه في سبيل هذه الحرية المزعومة (فرأيت أن أكون هادم لهذا البناء العادي القديم الذي وقف سدا دون سعادة الأمة وارتقائها دهرا طويلا ، وان يتم على يدي ما لم يتم على يد أحد غيري من دعاة الحرية وأشيائها) .

افقد رأى هذا الرجل في هذا الرمز الإسلامي رمزا للحياء شعارا للتخلق والجهل ، فأراد أن يهدم هذا الرمز ويفرض نمط معيشة خاص في بلده وحتى في بيته على زوجته ، وخيب هذا الرجل أمل صديقه الذي كان يرى فيه مثالا للرجل الشرقي الغيور على دينه وعرضه صاحب المجد والشرف ذو النخوة والكرامة يتحول إلى شخصية ضعيفة باعت عرضها باسم الحرية .

شخصية الصديق : جمع أصدقاء ، وجمع صدقاء وعن معنى هذا الاسم فهو الصاحب المخلص ، والصداقة هي علاقة المحبة بين الأصدقاء .

أما عن دوره في القصة فكانت شخصية قريبة من الشخصية البطلة فهو صديق الرجل قبل وبعد سفره ، وكان يقضيان جل وقتهما معا ، وكان هذا الصديق يمد صديقه الرجل بالنصح والإرشاد والوعظ وكان دائم التذكير له بدينه وعرضه وصيانة \اهل بيته ، لكن ذلك دون جدوى ، فلم تؤثر هذه النصائح في الرجل ولم يتراجع عن قراراته ، وكان هذا الصديق يأسف على الحالة التي وصل إليها الرجل (فورد علي من حديثه ما ملأ نفسي هما وحزنا ونظرت إليه نظرة الراحم الراثي[1]).

وفي موقع آخر : (اريد أن أقول لك إني أخاف على عرضك ان يلم به ما ألم بأعراض الناس منك[2]) ، لدرجة أن هذا الصديق قاطع الرجل لفترة ، لكنه بقي يترصد أخباره خوفا عليه : (وماهي إلا أيام قلائل حتى سمعت أن فلانا هتك السر فلانا هتك الستر في منزله بين نسائه ورجاله ، وأن بيته أصبح مغشيا إلا تزال النعال خافقة ببابه ، فذرفت عيني دمعة لا أعلم هل هي دمعة الغيرة على العرض المذال أو دمعة الحزن على الصديق المفقود[3]).

فكان هذا الصديق نعم الصديق الوفي المخلص ، فلم يتردد دقيقة واحدة في تقديم المساعدة لهذا الرجل فلم يتأخر عليه عندما دعاه إلى مخفر الشرطة ، فلم يتأخر عليه ووقف معه حتى في آخر أيام حياته (الآن عدت من المقبرة بعدما دفن صديقي بيدي ، أودعت حفرة القبر وأتالا أكاد أملك مدامعي وزفراتي ، فلا يهون وجدي عليه[4]).

فقد ملأ الأسى قلب الصديق والنهاية التي آلتاليها حياة ، الرجل ، فنقول في الأخير أن الدلالة اللغوية توافقت مع الشخصية وصفاتها .

أما الشخصيات الهامشية التي كانت بمثابة شخصيات عابرة (الزوجة ، المربية ، الجندي ، العلماء في أوروبا ، الفلاسفة ، الزوج الأوروبي ، الزوجة الأوروبية)

4- سيميائية الأسماء في قصة – الذكرى – من رواية العبرات

شخصية أبو عبد الله : أول شخصية تطالعنا في الرواية هي شخصية أبو عبد الله وعن معنى اسم عبد الله ، مركب من جزأين ، عبد وهي مشتقة من العبودية في اللغة التذلل والخضوع ،

---

[1]- الرواية ، ص 49-50.

[2]- نفسه ، ص 52.

[3]- الرواية ، ص60.

[4]- نفسه، ص 67.

والثانية الله وهو لفظ الجلالة سبحانه وتعالى إليه نلجأ ونعوذ بأسمائه الحسنى التسعة والتسعون الأكثر انتشارا وأعظمها من الشيطان الرجيم .

أما دورها فكان أبو عبد الله ملك غرناطة ينعم بجاه وسلطان عظيم ، لكن هذا الأخير لم يكن حريصا عليه ، إذ تحالف مع عدوه ضد عمه مع جيوش الأعداء (جيوش ملك الأراغون وملكة قشتالة) ، فغدروا به وانتزعوا ملكه منه وملك المسلمين فضيع الإسلام وضاع من بين يديه الإسلام في بلاده الأندلس وخرج مذلولا ومهانا مكسورا هو وجيوشه منقادا إلى افريقيا (المغرب الأقصى) ، فالدلالة اللغوية لاسم عبد الله لم تتوافق مع صفات هذه الشخصية التي وصفها الكاتب (الملك الساقط) الذي ضيع هذا الإرث الحضاري ، إرث المسلمين وملكهم وملك أولاده من بعده .

2- شخصية الأمير سعيد : الأمير سعيد ابن الملك أبو عبد الله ملك غرناطة ، تمثل هذه الشخصية شخصية محورية في الرواية .

وعن معنى اسم الأمير سعيد ، الأمير هو ابن الملك ، من سلالة الملوك جمع أمراء ، سعيد س.ع . د، السعد ، اليمن وهو نقيض النحس والسعادة ، خلاف الشقاوة يقال : (يوم سعد ، سعد مسعودمن سعده الله ، ويجوز ان يكون من سعد يسعد ، فهو سععيد وقد سعده الله أسعده[1]).

والسؤال الذي يطرح نفسه : هل كان الامير سعيد سعيدا بالفعل ، فتوافقت الدلالة مع الشخصية وطبيعتها أم كانت متناقضة فكانت اسما على غير مسمى؟

فالأمير سعيد عاش شقيا وغريبا عن وطنه بعدما كان ذا ملك وجاه وأصبح عاجزا وضعيفا بعد قوة وسلطان ، وذليلا بعدما كان عزيز النفس بين أهله وأصبح كسائر الناس بعدما كان ملكا ، فهذه التسمية لم تورثه سوى الشفاء والضياع ، يتحصر على ملكه وعلى دينه الذي ضيعه والده .

شخصية الفتاة _ فلوريدا : وعن معنى اسمها

يتوافق اسم هذه الشخصية مع صفاتها التي تتميز بها فهي شخصية زاهدة م...، وفية لذكرى لأبيها ، تتمتع شخصية قوية ، فهي تطالب الحكومة بالحرية الدينية والشخصية لجميع الشعوب المحكومة على اختلافها واختلاف مذاهبها وأجناسها ، وهي فتاة طيبة تتحلى بأخلاق عالية ، فقد ساعدت الامير سعيد في دخوله القصر (قصر الحمراء) والوقوف معه بعد أن واعدته بذلك ، وهذا الأخير وقع في غرامها ولكن هذه العلاقة لم تتم لان كل واحد منهما يدين بديانة خاصة ولأن هناك الأمير الدون رودريك وقف في وجه هذه العلاقة .

[1]- ابن منظور : لسان العرب ، م 10 ، ص 255 .

شخصية الشيخ / الملك :

الشيخ : جمع شيوخ هو من تقدم في السن وظهر عليه الشيب

الناسك : والناسك هو العبد المتزهد ، جمعها أنساك.

ومن الواضح أن كلمة الشيخ في قصتنا لا يقصد بها فترة من عمر الإنسان كلها وتجاوزتها ، فهي تعني مرتبة تحلى بها هذا الشيخ في تحليله وتشبثه وتمسكه بتعاليمه ودينه ومبادئه تمتاز هذه الشخصية بالعلم والعلم والرفقة واذا اطلعنا على موافق شخصية الشيخ في قصة الذكرى : فهي شخصية غيورة على دينها ووطنها وملكها وحضارتها التي صنعها أولائك الملوك الجهلة (ستقفون غدا بين يدي الله يا ملوك الإسلام ، وسيسألكم عن الاسلام الذي أضعتموه وهبتم به من علياء مجده ألصقتم أنفه بالرغام وعن المسلمين الذين اسلمتموهم بأيديكم ليعيشوا بينهم عيش البائسين المستضعفين ، وعن مدن الإسلام وأمصاره التي اشتراها أبائكم بدمائهم وأرواحهم[1]).

ومنه نقول أن الدلالة اللغوية توافقت مع مواقف الشخصية .

وهناك شخصيات عابرة كان ظهورها في القصة سطحيا فلم تشغل حيزا من السرد (الملك فرديناند ، الملكة ايزابيلان ، الدون رودريك ، الدفلورندا).

البناء العاملي :استفاد غريماس من مصطلح (العامل) الذي أشار إليه (بروب) في أبحاثه حيث قام بتطويره واستعماله في فهم الشخصية.

البناء العاملي يهدف إلى كشف عن الوضعية التركيبة (position syntaxique) لكل واحد من العوامل الموزعة على المساحة النصية[2].

والبناء العاملي عنده يتكون من ستة عناصر أو عوامل هي :

1- الذات – موضوع : تمثل الذات مصدر الفعل ، فهي التي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمتها ، الموضوع هو غاية الذات والحالة التي تنتهي إليها الحكاية يكون فعل الذات إما باتجاه إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة[3]حيث أن العلاقة بين الذات والموضوع في هذه الثنائية ، هي تكاملية وترابطية ، لأن الذات تسعى دائما لتحقيق موضوع قيمتها.

[1]- الرواية، ص 80.

[2]- رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دط ، 2000 ، ص31.

[3]- محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم) ، ص66.

2- المرسل _ المرسل إليه : المرسل ما يجعل الذات ترغب في موضوع ، ويدفعها إلى الفعل ، فكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسل والمرسل إليه الطرف المستفيد من الفعل (فعل الذات) فتحقق الذات للموضوع يكون موجها نحو طرف مستفيد هو المرسل إليه[1].

نفهم من هذا الكلام أن المرسل هنا يقوم بوظيفتين ، الأولى يقوم فيها جعل الذوات ترغب في الموضوع والثانية هي دفعها غلى الفعل.

3- المساعد _ المعارض : المساعد ، هو الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها ، والمعارض هو الذي يقف عائقا بين الذات وموضوع رغبتها ، وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أمام جهودها لتحقيق موضوعها[2]

إذن نجد أن الذات تساعد يعمل على مساعدتها لتحقيق موضوع رغبتها حين يقف معارض يعمل كعائق لعدم تحقيق موضوع رغبتها.

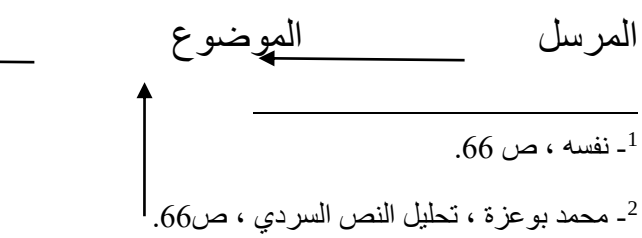
فالعلاقات هي الروابط التي تجمع بين العوامل وتتحدد في ثلاث علاقات :

4- علاقة الرقبة desire: تتجمع بين الذات والموضوع ، هذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال مع موضوعها ، وهي التي تتحقق فيها موضوعها ويرمز لها (ذ ∩ م) أو في حالة انفصال مع موضوعها ، زهي الحالة التي لا تتحقق فيها الذات موضوع رغبتها ، ويرمز لها (ذ∩م[3]).

يظهر لنا أن العلاقة التي تجمع بين الذات والموضوع هي الرغبة ، فإذا كانت الذات راغبة في الموضوع ، كانت هناك حالة اتصال بينهما ، أما إذا كانت الذات غير راغبة في الموضوع ، فإنها في حالة انفصال مع الموضوع .

5- علاقة التواصل communication: تجمع بين المرسل والمرسل إليه .

6- علاقة الصراع lutter : تجمع بين المساعد والمعارض[4] ويمثل غريماس شبكة العلاقات بين العوامل بالشكل التالي[5]:



[1]- نفسه ، ص 66.

[2]- محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ، ص66.

[3]-نفسه ، ص 66 .

[4]- نفسه ، ص 66.

[5]- نفسه ، ص 66.

المساعد ← الذات ← المعارض (المعيق)

البنية العاملية في قصة _ اليتيم _

إنّ تشكيل البنية العاملية في قصة اليتيم من رواية العبرات ستكون وفق تحديد الذوات والموضوعات ، وبقية العوامل المشاركة في تطور العمل السردي ، مما يجعلنا نقف عند أهم العلاقات المكونة لهذه العوامل .

ولتوضيح العوامل المكونة لهذه البنية العاملية بشكل مفصل ، مع تحديد العلاقات التي ترتبط بينها ، نعتمد في ذلك على الترسيمةالعاملية التي قام بها غريماس كالآتي :

المرسل ←	**الموضوع** ←	**المرسل إليه**
الحب	الحب والبقاء في بيت العم بالقرب من ابنة عمه	ابنة العم / الفتى

المساعد ←	**الذات** ←	**المعارض (المعيق)**
الحب العم الخادم	الفتى/ابن العم	- زوجة العم _الظروف المحيطة بالفتى من فقر، بؤس ، يتم _ عدم مصارحة الفتاة بحبه لها وفاة العم _ /

ففي هذا المخطط نجد أن الفتى يمثل دور الفاعل (الذات) كان يسعى في تحقيق موضوعه ورغبته ، وتتمثل هذه الرغبة في البقاء والعيش مع ذلك الإنسان الوحيد الذي احبه وتربى معه ، وقضى فترة طويلة من حياته معه وهي فترة صباه ، والعلاقة بين الفاعل (الذات) والموضوع هي علاقة رغبة ، ورغبة هذا الفتى هي قضاء بقية حياته مع هذه الإنسانة الوحيدة التي أحبها ورأى فيها معاني الخير والطيبة والأدب والرحمة والذكاء والوفاء وهي (ابنة عمه).

أما عن ثنائية (المرسل والمرسل إليه) فتمثلت في الدافع الذي كان هو الحب والعيش بقرب من بعضهما والمرسل إليه والمتمثل في (الفتى ، ابنة العم) وتشبثه وتمسكه بهذا

الموضوع ، فكان بمثابة الدعامة الأساسية التي أحبته وأحيت نفسي من اجله[1].

[1]- العبرات – قصة اليتيم – ص 18.

(بل كان حبي لها حب الراهب المتبتل ، صورة العذراء الماثلة بين يديه في صومعته يعبدها ولا يتطلع إليها[1]).

فالعلاقة بين المرسل والمرسل إليه هي علاقة اتصال .

ومن أجل تحقيق (الفتى) لهذا الحب كان لابد أن يثبت لابنه هذا الحب ، لأنه في البداية لم يكن ليعرف أي نوع في من المشاعر تكنها له هل هي مشاعر حب أم مشاعر إخاء وود لأنهما عاشا تحت سقف واحد في صغرهما إلى أن أصبح شابين (ولا فكرت يوما أن استشف من وراء نظراتها خيبة نفسها لأعلم أي المنزلتين أنزلها من قلبها ، أمنزلة الأخ فاقنع بذلك ، أم منزلة الحبيب فأستعين بإرادتها على إرادة أبويها[2]) .

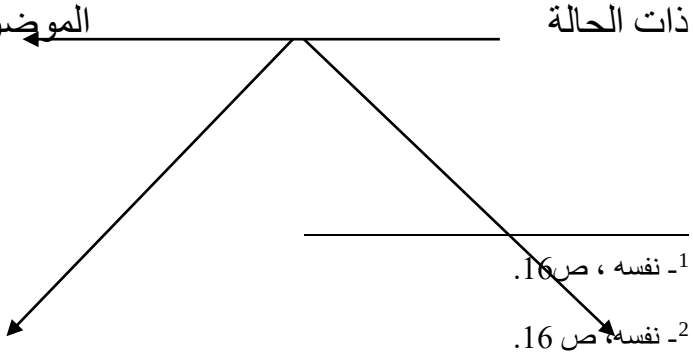
وما ساعده على ذلك ، هو الحب الذي يكنه لإبنة عمه لأنه رفيق صباها عاشا طفولتهما معا ، وولد عمها ، كما ساعدهما كذلك الخادم في ايصال رسالة الفتاة إلى ابن عمها لكن كان ذلك بعد فوات الأوان ، إلا أن والدة الفتاة التي هي زوجة العم ، حالت دون ذلك فقد قامت بطرد الفتى من القصر وعزمت على تزويج ابنتها من رجل آخر فقد كانت ترى أن الفتى ليس من مقامهم (لقد أمرتني أن أقول لك ، يا سيدي إنها قد عزمت على تزويج ابنتها في عهد قريب وأنها ترى أن بقاءك بجانبها بعد موت أبيها وبلوغكما هذا السن الذي بلغتماه ربما يريبها ، عند خطيبها ، وإنها تريد أن تتخذ للزوجين مسكنا ، هذا الجناح الذي تسكنه من القمر[3]).

وتقبل الفتى هذا الأمر ورحل من القصر ، والعلاقة بين المساعد والمعارض هي علاقة صراع . فبعد أن تغيرت الامور والظروف ، واصبح الموضوع (مرغوب فيه) في حالة انفصال وذلك لوجود معارضين (زوجة العم ، الظروف المحيطة باالفتى من فقر ويتم ، عدم مصارحة الفتى بحبه لابنة عمه ، وفاة عمه) مما صعب عليه تحقيق الهدف المنشود والمطلوب .

وبعد تتبع مسار الحديث نقول أن الذات الفاعلة انفصلت عن موضوعها المرغوب فيه وهو البقاء مع ابنة عمه والعيش معها ونيل حبها سيكون ملفوظ الحالة كالآتي :

ملفوظ الحالة

ذات الحالة ← الموضوع



[1]- نفسه ، ص16.

[2]- نفسه، ص 16.

[3]- العبرات ، ص 17.

اتصال	انفصال
(S1٨ 0)	(S1 0٧)

كان ذلك قبل الرحيل من المنزل عقد الود بين قلب الفتاة والفتى عقد لا يحل ريب المنون - كان رفيق صباها وطفولتها ، يدرس معها - كان لا يفترق عنها ، يجتمع بها في كل وقت - فكان في حالة اتصال مع موضوعه	بعد طرد الفتى من المنزل فقد كل امتيازاته هناك من حب ، إخاء ، ود ، بعد وفاة العم فقد العائل والكفيل وابنة عمه التي كانت حبه الوحيد ، مما أدى إلى انفصال الذات عن موضوعها التي ترغب فيه

ثالثا/ سيميائية الزمن في رواية العبرات:

ـ سيميائية الزمن في قصة اليتيم من رواية العبرات

نقوم بتقسيم قصة اليتيم – من رواية العبرات – إلى مجموعة أحداث خنى نتمكن من إدراك الأحداث ألما قبلية وألما بعدية ، فمن الأحداث البارزة في القصة .

الحدث الأول : حياة الفتى قبل طرده من القصر وطفولته التي قضاها مع ابنة عمه .

الحدث الثاني : حياة الفتى بعد وفاة عمه وطرده من القصر من طرف زوجة العم ومعاناته.

الحدث الثالث : لقاء الخادم بالفتى وتسليمه الرسالة ابنة عمه التي تركتها له.

الحدث الرابع : وفاة الفتى وتنفيذ الجار لوصيته بان يدفن بجوارها وإمضاء وصيته.

واعتمادا على هذه الأحداث نسجل بعض الملاحظات :

نلاحظ أن التسلسل المنطقي غلب عليها ، فأول حدث كان الفتى يعيش حياة سعيدة بجوار ابنة عمه التي عاش معها أيام طفولته وأحبها وتعلق بها فيعتبر هذا هو الحدث الذي احتل المرتبة الأولى يليه الحدث الثاني وهو وفاة العم وطرد الفتى أما عن الحدث الأخير هو وفاة الفتى بعد مرضه وعند سماع نبأ وفاة ابنة عمه ... فنقول أن القصة جرت تدريجيا دون تقديم أو تأخير على مستوى الأحداث ، فنقول أن هناك تتابع وتسلسل في الأحداثصاعد نحو النهاية ، وهذا التسلسل والتتابع في الأحداث انعكس بسبب لجوء الكاتب إلى التنويع في مستويات الترتيب الزمني من(استرجاع واستباقات) ، سواء كانت هذه الإسترجاعات داخلية أو خارجية وسواء تحققت هذه السوابق على مستوى الفعل أو لم تحقق فكانت على مستوى القول فحسب

مستوى الترتيب الزمني :

الاسترجاعات :كما أسلفنا الذكر هي ايراد أحداث ماضية تشكل بالنسبة للسرد استذكارا[1]، يقوم به ماضيه من خلال أحداث سبقت لمستوى الحكي الأول ، ينتج عنه إنكسارا لتسلسل الخط الزمني ، ويمكن أن نميز نوعين من الاسترجاعات : داخلية وخارجية في قصة اليتيم .

أ_ استرجاعات خارجية : يفسر **جينيت** هذا النوع من الاسترجاعات على أنها مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل القصة[2]، ويحاول أن يربط بها ، أما عن وظيفتها فهي تكميلية توضح للمتلقي حدثا ما .

[1]- حسن بحراوي ، بنيةالشكل الروائي، ص121.

[2]- العبرات ، ص14.

وعن الاسترجاعات الخارجية نجد في قصة اليتيم المقاطع التالية التي جاءت على لسان البطل (الفتى): (أنا فلان بن فلان ، مات أبي منذ عهد بعيد ، وتركني في السادسة من عمري فقيرا معدما ، لا أملك من متاع الدنيا شيئا ، فكفلني عمي ، فكان خير الأعمام وأكرمهم وأوسعهم برا وإحسانا ، فقد أنزلني منزلة لم ينزلها احد من قبلي غير ابنته الصغيرة ، وكانت في عمري أو اصغر مني قليلا ،...، وأدخلنا المدرسة في يوم واحد فأنست بها أنس الأخ بأخته ، وأحببنا حبا شديدا ، ووجدت في عشرتها من السعادة والغبطة ما ذهب بتلك الغضاضة ، ...

فكان لا يرانا الرأي إلا ذاهبين إلى المدرسة أو عائدين منها) ، إلى نهاية الصفحة[1].

بقية الاسترجاع	صنفها	مداها	سعتها	القصة	الصفحة
ساعة واحدة فأزمعت الرحيل إلى حيث أجد في في قضاء الله ومنفسح آفاقه علاج نفسي ..من همومها وأحزانها . فرحلت رحلة طويلة	استرجاع خارجي	قريب غير محدد	4 أسطر		18
قضيت فيها بضعة أشهر لا أهبط حتى تنازعني نفسي إلى أخرى ولا تطلع علي الشمس في مكان حتى تغرب عني في غيره .	استرجاع خارجي	قريب غير محدد	3 أسطر		18 و19
ـ وما كنت أعلم شيئا ، ولكني أشفقت على هذا الخيط الرقيق الباقي في يدها من في يدها من الامل أن ينقطع فينقطع بانقطاعه آخر خيط من خيوط أجلها .	استرجاع داخلي	قريب غير محدد	فقرة		23
ـ وأن تلك الوردة ، الناظرة التي كانت تملأ الدنيا جمالا وبهاء قد سقطت آخر ورقة من ورقاتها ، فحزنت عليها حزن الثاكل على وحيدها ، وما رئي مثل يومها يوم كان أكثر باكية وباكية	استرجاع داخلي	قريب غير محدد	فقرة		23

كما ورد استرجاع آخر :

[1]-نفسه ، ص15.

(واني استطيع ، وانا في هذه الظلمة الحلكة من الهموم والأحزان أن اربعلى بعد تلك الاجنحة النورانية البيضاء من السعادة التي كانت تضللنا معا أيام طفولتنا فتشرق لها نفسانا إشراق الراح في كاسها ، وان ارى تلك الحديقة الغناء التي كانت مراح لذاتنا ومسرح أمالنا وأحلامنا ، كأنها حضرة بين يدي أرى لألاء مائها ، ولمعان حصبائها ، وافانين أشجارها ، وألوان ...، وتلك القاعدة التي كنا نفتقدها ، ....، وتلك الخمائل الخضراء التي كنا نلجأ إلى ضلالها...إلى نهاية الصفحة[1].

في هذا المحكي استرجع الفتى جانب مهم من حياته وما ضبط البعيد الذي كان يحن أليه .

وتعتبر هذه الاسترجاعات اللواحق ، خارجية ، عن القصة الابتدائية بفترة زمنية بعيدة تقدر بسنوات عدة .

الاسترجاعات الداخلية :

وهي خلافا للاسترجاع الأول ، حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول le recit premier[2] ، وهناك أمثلة كثيرة عن هذا النوع من اللواحق ونذكر منها :

(... فإني لجالس في غرفتي صبيحة يوم إذ دخلت عليا الخادم ، وكانت امرأة من النساء االصالحات المخلصات ... إلى نهاية الفقرة[3] ، ومن الاسترجاعات الداخلية البعيدة الغير محدودة .

ونحاول بعض المقاطع الاسترجاعية الأخرى التي وردت في قصة اليتيم منها داخلية واخرى خارجية وهل بعيدة أم قريبة وهي كثيرة ولم نستطع حصرها :

بقية الاسترجاع	صنفها	مداها	سعتها	القصة	الصفحة
سكن الغرفة العليا من المنزل منذ عهد قريب فتى في التاسعة عشر من عمره ،... فقد كنت اراه من نافذة غرفة مكتبي ، وكانت على كثب من بعض نوافذ غرفته ـ ولا أعلم ما كنت أضمره في نفسي لابنة عمي ودا ووفاء أو حبا وغراما ، ولكني أعلم أنه بلا امل .	استرجاع خارجي	قريب غير محدد قريب غير	فقرة		9

[1]- الرواية ، ص 15.

[2]- جيرار جينت ، خطاب الحكاية ، ص 60

[3]- نفسه، ص61.

ولا رجا فما قلت لها يوما أني أحبها ، فإنني كنت أضن بها ، وهي ابنة عمي ورفيقة صباي أن أكون أول فاتح لهذا الجرح الأليم في قلبها.		محدد	فقرة		16
ـ فما مرت ايام الحداد حتى رأيت حتى رأيت وجوها غير الوجوه ونظرات غير النظرات .			3 اسطر		
فغنني لجالس في غرفتي صبيحة يوم إذ دخلت علي الخادم ، وكانت امرأة من النساء الصالحات المخلصات.	استرجاع داخلي	قريب غير محدد	فقرة		17
وكانت معي صبابة من مال قد بقيت في يدي من آثار تلك النعمة الذاهبة ، فاتخذت هذه الحجرة العارية في هذه الطبقة العليا مسكنا فلم استطع البقاء فيها ساعة.	استرجاع داخلي	قريب غير محدد			17

الإستباقات prolepses:

مما لاشك فيه أن وجه الشبه بين الاستباق والاسترجاع هو انكسار خطية الزمن أما عن وجه الاختلاف الحاصل بيهما فإن الاستباق هو رؤية نحو المستقبل .

وتميزت قصة – اليتيم – من رواية العبرات بورود بعض لمقاطع التي تجسدت فيها الاستباقات ومنها استباقات خارجية وأخرى داخلية :

أ- الاستباقات الخارجية: وهذا النوع من الاستباقات نادر في القصة مقارنة بالاستباقات الداخلية ونورد هذا المقطع على هدا النحو من الاستباقات :(وإنها تريد أن تتخذ للزوجين مسكنا هذا الجناح الذي تسكنه من القصر[1]).

فالسارد يتوقع أن تتزوج الفتاة من الخطيب التي اتخذته الأم زوجا لابنتها واتخاذ جناح من القصر مسكنا لهما ، فهذا الملفوظ كان متوقع الحدوث ، ومتمثل عدم حدوثه ، فكان محتمل أن تتزوج الفتاة بهذا الخطيب وإقامتها في القصر ، فنقول أن هذا النوع من السوابق لم يتحقق

[1]- الرواية ، ص 17.

ولم يقم بوظيفته ، وإنما كان مجرد تنبؤات تتأرجح بين حدوثه وإمكانية عدم حدوثه ، فالفتاة توفيت ولم تتزوج بالخطيب الذي اختارته لها أمها فنقول أن هذا الاستباق لم يتحقق على مستوى الفعل فكان مجرد قول .

ب- الاستباقات الداخلية: كانت عديدة نذكر منها على سبيل المثال :

الحوار الذي دار بين الطبيب عندما جس نبض الفتى محاولا إدراك حالته (**إن عليلك يا سيدي ، مشرف على الخطر ، ولا احسب أن حياته تطول كثيرا إلا اذا كان في علم الله ملا نعلم**[1]).

كان هذا الاستباق قصير المدى ، على امتداد سطرين ، فالسارد في هذا الملخص الاستباقي يلخص مجموعة من الحوادث التي تقع في المستقبل القريب ، وجاء هذا الاستباق في الإطار السياقي للحكاية ، حول الحالة التي رأى فيها الطبيب الفتى .

حيث قطع السارد هذا المحكي الأول وخرج عن غطائه ليخرجنا بما في هذا المستقبل أن حالة الفتى لا تبشر بالخير فلم يلبث الفتى حتى مات وكان ذلك في نهاية القصة في الصفحة الأخيرة الصفحة الخامسة والعشرون فنقول أن هذا الاستباق تحقق .

وفي سياق حكائي أخر: قول الجار:(**اتسنى لو استطعت أن أدخله كداخلة الصديق لصديقه ، واستثبه ، ذات نفسه وأشركه في همة لولا أنني كرهت أن أفاجأه بما لا يحب**[2]) .

هذا الاستباق كذلك قصير المدى ، على امتداد ثلاثة اسطر ، ففي هذا المحكي يستبق السارد العلاقة التي ستربطه بالفتى اذ ذهب غليه وتدخل في حياته واكتشف سر غموضه وحزنه ، وانطوائه على نفسه ، فنقول أن هذت الاستباق تأكد وتحقق.

وفي ملفوظ آخر : (**هل تعدني بكتمان امري إن قسم الله لي الحياة ، وبإمضاء وصيي وإن كانت الأخرى**[3]).

(**فهل تعدني أن تدفنني معها في قبرها ، وتدفن معي كتابها إن قضى الله في قضاءه**[4]).

بلغت سعة هذا الاستباق السطر أو السطرين ومع نهاية القصة توفي الفتى وتحقق الاستباق حيث أن جاره نفذ وصيته بعد موته ودفنه مع رسالة الفتاة . فنقل أن الاستباق تحقق على

---

[1]- نفسه ، ص 12-13.

[2]- الرواية ، ص 10.

[3]- نفسه ، ص 13.

[4]- نفسه ، ص 25 .

مستوى القول والفعل : (**لقد هون وجدي على على هذا البائس المسكين أني استطعت إمضاء وصيته كما أراد ، فسعيت في دفنه مع إبنة عمه ودفنت معه تلك الرسالة**[1])

المدة :في الرواية تم دراستها من خلال المجمل ، الحذف ، المشهد ، الوقفة

أ – تسريع الحكي : المجمل ، الحذف

1- المجمل (الخلاصة) : من المقاطع التي جسدت المجمل في القصة منها :

- (**سكن الغرفة العليا من المنزل المجاور لمنزلي من عهد قريب فتى في التاسعة عشر أو العشرين من عمره ، واحسب أنه طالب من طلبة المدارس العليا او الوسطى في مصر**[2]).

فالسارد في هذا المحكي المسترجع لخص لنا بشكل شكل عمر الفتى وحياته ففي هذا المجمل لا يعني الاختصار فحسب وإنما غاية عدم التطرق إلى تفاصيل وأشياء لا تهمه وفي مقطع آخر ورد المجمل في (أنا فلان بن فلان ، مات أبي منذ عهد بعيد وتركني في السادسة من عمري معدما ، لا أملك من متاع الدنيا شيئا[3]).

والسارد في المحكي المسترجع يتراجع إلى الوراء ليحكي ما يحدث في صغره وعن جانب من ماضيه بشكل سريع وعن الطريقة التي عاش بها في بيت عمه وعن المكانة التي يحتلها أهل ذلك البيت في قلبه . وفي محكي آخر : (فرحلت رحلة طويلة قضيت فيها بضعة أشهر لا أهبط حتى تنازعني نفسي إلى أخرى ولا تطلع على الشمس في مكان حتى تغرب عني في غيره ، حتى شعرت في آخر الامر بسكون في نفسي يشبه سكون الدمع المعلق في محجر العين لا يفيض ولا يغيض[4]).

فالسارد في هذا المحكي لخص لنا أحداث بضعة أشهر بشكل سريع دون تفصيل لان بقية الأحداث الأخرى لا تهمه في أي شيء.

الحذف (القطع)

الأمثلة عن الحذف في القصة كثيرة سواء تم الإعلان عنها بصورة صريحة محددة أو غير محددة أو بصورة غير مريحة نذكر منها :

الحذف المحدد الصريح :

---

[1]-نفسه ، ص 25.

[2]- الرواية ، ص 9

[3]- تفسه، ص 14.

[4]- نفسه، ص 18 – 19.

1/ فأحضرت الدواء وقضت بجانب المريض **ليلة ليلاء** ذاهلة النجم بعيدة ما بين الطرفين[1].

2/ وما مرت **أيام الحداد** حتى رأيت وجوها غي الوجوه ونظرات غير النظرات[2].

3/ فعرضته هناك **يوما كاملا** ، قالت مرت بي **ثلاث أيام** وأنا أفتش وأفتش عنك في كل مكان فلم اجد من يدلني عليك حتى وجدتك **اليوم** بعد اليأس منك[3].

يتضمن هذا السياق الحكائي مقاطع لخص لنا فيها الراوي ما حدث في ليلة وأيام ويوم ، ثلاثة ، مستعينا بتقنية الحذف المعتمد فيها على التلخيص ، فقد قام بالحديث عن ما حدث في هذه الفترات بصورة وجيزة وسريعة ، دون أن يتناول تفاصيل هذه الاحداث.

الحذف غير المحدد :

وفي هذا السياق الحكائي مجموعة من المحذوفات ، ساهمت بشكل كبير في شريعة الحكي وترك المجال للقارئ مفتوحا ، وتكون المسكوت عنها غامضة ، ومنها الزمنية غير معروفة بالنسبة للقارئ ونذكر على سبيل المثال :

1- فقلت هل مر بك **زمن طويل** على حالك هذه[4].

2- فرحلت رحلة طويلة قضيت فيها **بضعة أشهر** لا أهبط حتى تنازعني نفسي على أخرى ولا تطلع علي الشمس في مكان حتى تغرب عني في غيره[5].

3- لبثت على ذلك **برهة من الزمن** حتى عدت بالأمس إلى تلك الفضيلة التي كانت في يدي من المال فإذا هي ناضبة أو موشكة[6].

4- وما هي إلا **أيام قلائل** حتى سرى داء نفسها إلى جسمها ، فاستحالت حالها وغاب ماء جمالها ، انطفأت تلك الابتسامات العذبة التي كانت لا تفارق ثغرها ، ثم سقطت على فراشها مريضة لا تبل ، يوما حتى تنتكس **أياما**[7].

---

[1]- الرواية ، ص 13.

[2]- نفسه ، ص 17.

[3]- نفسه ، ص 20 .

[4]- نفسه ، ص 12.

[5]-نفسه، ص 18- 19.

[6]- الرواية ، ص 19.

[7]- نفسه، ص 22.

فتضمنت هذه المقاطع حذوفات لفترات زمنية غير محددة ، وتتأرجح بين فترات قصيرة وأخرى طويلة ، ولا تتضمن أحداث لها تأثير على السرد لذلك أهملها السارد واستغنى عليها.

الحذف الضمني

وعادة لا يصرح النص بوجوده ، لكن القارئ يشعر بنتيجة الانتقال من حدث لأخر مخلفا وراءه ثغرات ، والنص الذي بين أيدينا لا يشهد لهذا الحذف حضورا كثيرا فيكاد يخلو النص لمثل هذا إلا ماجاء في : الصفحة الثالثة .

1- قلت : لا أحب إلي من ذلك ... فأشارت أن آتيها بمحبرتها فجئتها بها فكتبت إليك هذا الكتاب الذي تراه[1].

فاستعمل الكاتب هنا تقنيات النقاط المتتابعة ، عبر بها عن أشياء محذوفة داخل أسطر ، وهي تنحصر في ثلاث نقط متتابعة.

2- استخدم تقنية النجمات الثلاث (* * *) استخدمها في نهاية القصة في آخر صفحة ، قبل الفقرة الأخيرة (ثم انتفض انتفاضة فاضت نفسه فيها).

لقد هون وجدي علي هذا البائس المسكين أني استطعت إمضاء وصيته كما أراد ...[2]

وهذه النجمات عبارة عن استراحة خفيفة للقارئ ، حذف من خلاله الراوي مدة زمنية غير محدودة حدث خلالها انقطاع زمني مؤقت.

فمجموعة المحذوفات هذه لم تأتي عبثا وإنما تقوم بوظائف متعددة تخصم السرد ، فهي تساهم في تسريع الحكي، لأنه يصعب حصر هذا الماضي في أسطر الرواية أو (القصة).

ب –**تبطئة الحكي**: من خلال (الوقفة والمشهد) : إن قصة اليتيم تحتوي على وقفات ومشاهد كثيرة .

ب- 1 –**الوقفة** : إن قصة اليتيم تحتوي على مجموعة من الوقفات الوصفية نذكر منها :

« فاخرني أن أرى في ظلمة ذلك الليل وسكونه هذا الفتى البائس المسكين منفردا بنفسه في غرفة عارية باردة لا يلقى فيها عادية البرد بدثار ولا نار ، يشكو هما من هموم الحياة أو رزء من أرزائها قبل أن يبلغ من الهموم والأحزان من حيث لا يجد بجانبه مواسيا ولا معينا ، فقلت : لا بد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه ذوبا فيتهافت لها جسمه تهافت الخباء المقوض».

---

[1]- نفسه ، ص 23.

[2]- الرواية ، ص 25.

« ثم لم ازل أراه بعد ذلك في كثير من الليالي إما باكيا ، أو مطرقا أو ضاربا رأسه على صدره ، أو منطويا على نفسه في فراشه يئن أنين الوالهة الثكلى ، أو هائما في غرفته يذرع أرضها ، يمسح جدرانها ، حتى إذا نال منه الجهد سقط على كرسيه باكيا منتحبا[1]».

وفي هذا السياق الحكائي كانت هناك إبراز مجموعة من سمات الشخصية الروائية وهي شخصية الفتى التي نالت الحظ الوافر من الوصف وذلك قصد التعريف به للمسرود له .

كما نالت الشخصيات الأخرى حظا من الوصف كالخادم والفتاة والأمكنة حظيت بجانب من الوصف كغرفة الفتى التي استأجرها وحديقة القصر وأيام الطفولة .

وفي مقطع آخر وصفي (فأحزني أن أرى في ظلمة ذلك الليل وسكونه هذا الفتى البائس المسكين منفردا بنفسه في غرفة عارية باردة لا يتقي فيها عادية البرد بدثار ولا نار[2]).

(حتى أشرفت عليه ليلة أمس بعد هدأت من الليل ، فرأيت غرفة مظلمة ساكنة قطنت أنه خرج لبعض شانه[3]).

فتقدمت إلى خادمي ، أن يتقد مني بمصباح حتى بلغت منزلة وصعدت إلى باب غرفته ، فأدكني من الوحشة عند دخولها من يدرك الواقف على باب القبر يحاول أن يهبطه ، ليودع ساكنه الوداع الأخير[4]).

إن هذا السياق الوصفي عمل على ايقاف التطور الخطي للإحداث الروائية المتتابعة إلى إلى الامام ، وكان لجوء السارد إلى وصف هذا المكان أو هذه الغرفة في القصة بغرض توضيح صورته للمسرود له وتوضيح الصورية أكثرة فأكثر للقارئ وفي وصفه للحديقة وأيام الطفولة قول : (واني أستطيع وأنا في هذه الظلمة الحالكة من الهموم والأخرى أن أرى على البعد تلك الأجنحة النورانية البيضاء من السعادة التي كانت تضللنا معا أيام طفولتنا فتشرق لها نفسانا إشراف الراح في كأسها ، وأن أرى تلك الحديقة الغناء التي كانت مراح لذاتنا ومسرح آمالنا وأحلامنا ، كأنها حاضرة بين يدي أرى لآلاء مسائها ولمعان حصباءها وأفانين أشجارها ، والوان أنهارها ، وتلك القاعدة الحجرية التي كانتمنها طرفي النهار فتجتمع على حديث نتجاذبه ، أو طاقة نؤلف بين أزهارها ، او كتاب نقلب مفاجأته ، أو رسم نتبارى في اتقانه ، وتلك الخمائل الخضراء فتشعر بما تشعر به أفراخ الطيور اللاجئة إلى أحضان أمهاتها ، وتلك الحظائر الصغيرة التي نحتضرها ببعض الأعوادعلى شاطئ الجداول والغدران فنملؤها ماء ، ثم جلس حولها لنصطاد اسماكها التي ألقيناها فيها بأيديها فنطرب

---

[1]- نفسه ، ص 10.

[2]- الرواية ، ص 10.

[3] - نفسه ، ص 10-11.

[4]- نفسه ،ص 11.

غن ظفرنا بشيء منها كان قد ظفرنا بغنم عظيم ، وتلك الاقفاص الذهبية البديعة التي كنا نربي فيها عصافيرها وطيورنا ، ثم نقفي الساعات الطوال بجانبها ، نعجب ، بمنظرها ومنظر مناقيرها الخضراء ، وهي تحسوا الماء مرة وتلتقط الحب أخرى وننناديها بأسمائها التي سميناها بها ، فإذا سمعنا صغيرها وتغريدها طننا أنها تلبي ندان[1]).

عمل هذا السياق الوصفي على إيقاف التطور الخطي للحداث الروائية ، وما يميز ها الوصف هو أنه وصف تاملي وما يلاحظ عليه أنه أنجز وظيفة توسيع مسافة الحكي وذلك بإقاف زمن الحكاية .

ب – 2 – المشهد

وتحتوي الرواية على مجموعة من المشاهد نذكر منها :

الحوار الاول الذي جرى بين (المتحدث الجار (و (الفتى) .

فأمرت الخادم أن ياتي بشراب كان عندي من أشربة الحمى فجرعته منه بضع قطرات فاستفاق قليلا ونظر إلي نظرة عذبة صافية ،

وقال: شكرا لك .

فقلت: ما شاكلتك أيها الاخ ؟

فقلت: هل مر بك زمن طيل على حالك هذه ؟

قال: لا اعلم .

قلت: أنت في حاجة إلى الطبيب ، فهل تاذن لي ان أدعوه إليك لينظر في أمرك .

فتنهد طويلا ، ونظر إلي نظرة دامعة **وقال** : إنما يبقى الطبيب من يؤثر الحياة على الموت[2].

هذا الحوار أول مشهد في النص الروائي ، كما أدى دوره الاساسي ، أي إحدث التجانس بين زمن الحكاية وزمن الحكي ، حيث عمل على تصوير الحوار الذي دار بين الجار والفتى والجار بصورة مباشرة ، وكان هذا الحوار عادي فالجار يتحدث والفتى يستمع له يجيب على اسئلة الجار ، حتى انتهى المشهد الحواري .

2- أما الحوار الثاني فكذلك كان بين الجار والفتى :

---

[1]- الرواية ، ص 15-16.

[2] - الرواية ، ص 12.

فأحضرت الدواء وقضت بجانب المريض ليلة ليلاء ذاهلة النجم بعيدة ما بين الطرفين ، اسقيه الدواء مرة وابكي عليه أخرى حتى انبثق نور الفجر ، فاسفاق ودار بعينيه حول فراشه حتى رآني فقال : أنت هنا ؟.

قلت : نعم ، وارجو أن تكون أحسن حلا من ذي قبل .

قال أرجو أن اكون كذلك .

قلت : هل تأذن لي ، يا سيدي ، أن أسألك من أنت ؟ ما مقامك ؟ وحدك في هذا المكان ؟ وهل أنت غريب في هذا البلد أو أنت من أهله ، وهل تشكو من داء ظاهر أو هما باطنا ؟

قال : أشكوهما معا ؟

قلت : فهل لك أن تحدثني بشأنك وتفضي إلي بهمك يفضي الصديق إلى صديقه ، فقد أصبحت معنيا بأمر عنايتك بنفسك؟

قال : هل تعدني بكتمان أمري إن قسم الله لي الحياة ، وبإمضاء وصيتي إن كانت الأخرى؟

قلت : نعم .

قال : قد وثقت بوعدك ، فغن من يحمل في صدره قلبا شريفا مثل قلبك ، لا يكون كاذبا ولا غادرا[1] .

والملاحظ في على هذا المشهد أنه قد عمل على إبطاء الحكي ، وإحداث نوع من التساوي ، بين زمن الحكاية وزمن الحكي ، بالإضافة إلى انجازه هذه الوظيفة الأساس وهو العمل على تصوير حالة الفتى يبدأ في تذكر ماضيه ليحكي للجار حكايته.

رابعا/ قراءة سيميائية للمكان في رواية العبرات:

يعد الفضاء من أهم المكونات السردية ، فيعتبر المكان أو الفضاء الذي نسج هذه العناصر (الزمان ، الشخصية) وفي دراستنا للمكان في الرواية سنتطرق لدراسة النص والفضاء الجغرافي .

1- الفضاء النصي :

يحتل الفضاء النصي حيزا مهما في كتابة العمل الروائي ، ودراسته مهمة وأداة اتصال بين المتلقي (القارئ) و (المؤلف) ونركز في دراسة الفضاء الروائي (العبرات) عن أهم المكونات :

[1] - الرواية ، ص 13-14.

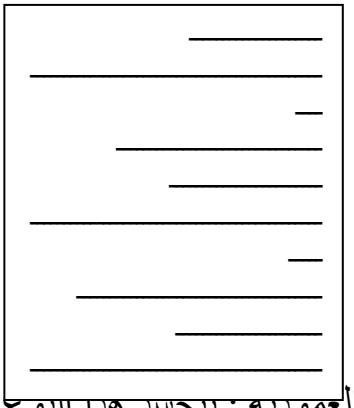
*أن المنطقة التي بين أيدينا من رواية (العبرات) هي طبعة جديدة منقحة (2014) لأن الطبعة الأصلية لم نحصل عليها ولأنها قديمة ونادرة (1915) ، هذه الطبعة التي بين أيدنا صادرة عن التقوى للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، بلغ عدد صفحاتها 224 صفحة ، وهذه الرواية تتكون من مجموعة قصصية وهي 9 قصص ، تتأرجح بين واحدة موضوعة وأخرى مترجمة ومستوحاة.

تلخص لنا هذه الرواية موقف الكاتب مصطفى لطفي المنفلوطي ورؤيته الأدبية ، حيث يقف موقف المصلح في كل ما كتبه ، فكان داعية للإصلاح ومساعدة الفقراء والمساكين والتمسك بالفضيلة محاربة الرذيلة والمحافظة على كرامة المرأة .

1- **الكتابة الأفقية** :وهذا النوع من الكتابة ، يمثل الشكل الطبيعي للكتابة بالنسبة للغة العربية ، والنوع المألوف الذي نستعمله في أغلب الأحيان ، وسيكون من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ويتجسد في المقاطع التالية : (رأيت في ما يرى النائم ، في ليلة من ليالي الصيف الماضي كأني هبطت مدينة كبيرة لا علم لي باسمها ولا موقعها من البلاد ، ولا بالعصر الذي يعيش أهلها فيه[1]).

*والمتصفح لرواية (العبرات) لا يجد أن هناك تكثيف في وضع السطور فلا تبدوا مشحونة، فلم يطفوا عليها السواد ولا البياض فهناك مزيج بينهما ، فهذا المزيج يشكل راحة للمتلقي أو القارئ ، فلا يوثر عليه ذلك السواد وكثرته .

ويأخذ هذا النوع من الكتابة الشكل التالي:



2- الكتابة العموديه : يتجسد هذا النوع من الكتابة واستعماله في الحوارات بين الشخصيات وفي المقاطع الشعرية ، ويكون ذلك في جزء من أجزاء الصفحة ، إما على اليمين وإما على اليسار ، أو يحتل جزءا من الوسط ، وكمثال على ذلك نورد المشهد الحواري التالي :

قلت : وأي امراة تريد ؟

قال : تلك التي يسميها الناس زوجتي وأسميها الصخرة الفانية في طريق مطالبي وآمالي .

[1]- الرواية، ص 119.

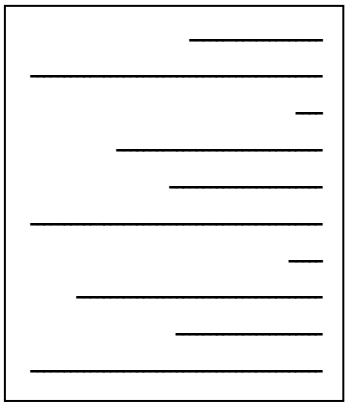
قلت : إنك كثير الآمال ، يا سيدي ، فعن أي تتحدث ؟

قال : ليس لي في الحياة إلا أمل واحد هو أن أغمض عيني ثم أفتحهما فلا أرى برقعا على وجه امرأة في هذا البلد .

قلت : ذلك م لا تملكه ولا رأي لك فيه.

قال : إن كثيرا من الناس يرون في الحجاب رأي ، ويتمنون في أمره ما أتمنى ، ولا يحول بينهم وبين نزعه عن وجوه نسائهم[1] .

والترسيمة هذه توضح ذلك:



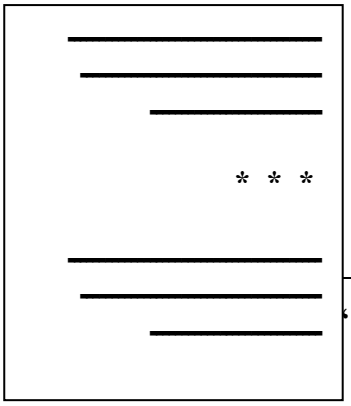
البياض le blanc

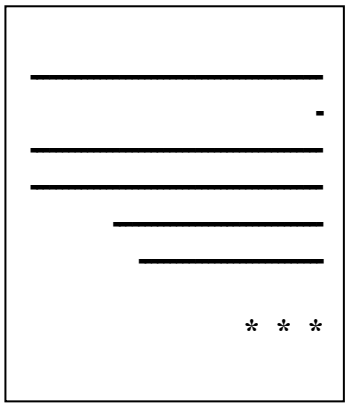
من المتعارف عليه أن البياض هو تلك المساحة الشاغرة التي نلمحها عند نهاية السطور أو الفقرات أو الفصول ، ووروده لا يكون اعتباطيا ، فللبياض أبعاد دلالية ، حيث يشكل البياض أكبر مساحة استفزازية للمتلقي فبواسطته يستطيع الكاتب اشراك القارئ في العملية الإبداعية ، فيقوم القارئ بتأويل هذه الفراغات ، ويتجسد البياض في روايتنا عند نهاية كل قصة من مجموعتنا القصصية فهو بمثابة اعلان عن نهاية قصة لتبتدئ قصة اخرى .

أما عن قنية النجمات الثلاث (***) أو كما تسمى الختمات ، فقد وردت بكثرة في

روايتنا ،واستعمل الكاتب هذه التقنية للفصل بين فقرة وفقرة أو حدث وآخر كما استعملها في

نهاية بعض القصص (كقصة الهاوية ، الجزاء) وجاءت على النحو التالي:





[1]- الرواية ،

(1) بين فقرة وفقرة (2) عند نهاية كل قصة

التشكيل الطبوغرافي :

وهو وليد التطور العلمي والتكنولوجي خاصة في مجال الإعلام ، الذي سمح باختيار أنواع الخطوط للرسم الذي ينتهجه الكاتب في نصه الروائي ، كالخط المائل ، أو البارز القوي ، حتى يفرق بين قصة وأخرى ، أو لإبراز معاني كلمات لم تكن مفهومه أو العناوين الداخلية أو الرئيسية لكي يبينها ويوضحها فتكون هذه العناوين مكتوبة بخطوط مميزة عن الخطوط العادية كالخط الكوفي مثلا أو الخط الأندلسي كما أن الاحداث والوقائع تكتب كذلك بخطوط واضحة وبارزة أما داخل المتن فتستعمل الخطوط العادية .

فهذه الدراسة تكون للدراسة خاصة للصفحة الطباعية بكل ما تحتويه من خطوط بالإضافة إلى (الهوامش ، المزدوجتين ، علامات الترقيم ، القوسين)وهذه التقنية تمنح النص بعدا دلاليا فنيا آخر وتمنحه انسجاما واتساقا .

- أمّا عن الطبيعة الطبوغرافية في روايتنا فهو يكاد يخلو من هكذا رسومات وأشكال وخطوط فالرواية كتبت بخط عادي ما عدا العناوين ، عناوين القصص التي تعلو بداية كل قصة فلم تخصص لها صفحات بمفردها ، وكتبت بخط واضح بارز وكانت تكتب تحت العنوان وضعية القصة بين مزدوجتين أكانت موضوعة أو مترجمة مستوحاة ، وكتبت على الحو التالي :

الضحية مترجمة	العقاب موضوعة	الذكرى مترجمة
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
		_____

كما كتبت الآيات من خطها في المصاحف . كما ورد في قصة العقاب في صفحة (139) والتواريخ كتبت بالخط الأسود القاتم حتى يكون بارز وجلي كما ورد في قصة مذكرات مرغريت .

أمّا عن علامات التعجب فلا نشهد لها حضورا مقارنة بعلامات الاستفهام التي وردت بكثرة يستوجب حضورها,أما عن الكلمات المبهمة كان يوضع فوقها أرقام بين قوسين وكل كلمة غير واضحة يوضع فوقها رقم بين قوسين فيه اشارة لوجود شرح لها في الهامش.

الفضاء الجغرافي:

من المعروف أن الفضاء الجغرافي يختلف كل الاختلاف عن الفضاء ألنصي فالفضاء النصي يقوم بدراسة طرق تعميم الغلاف الحروف الطباعية, العناوينوتتابع الفصول وكل ماله علاقة بمستويات الكتابة ألنصية أما الفضاء الجغرافي فيختص بدراسة المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات وتجري في اطاره الاحداث.

أما عن المكان في روايتنا (العبارات) فقد احتل موقفا متميزا وكان حاضرا وبقوة في جميع القصص وفي مختلف صفحاتها,وباعتبار أن المكان من العناصر المكونة للعمل السردي[1]

والديكور الذي تجري فيه ألأحداث فقد كانت افتتاحية هذه الرواية تتحدث عن المكان:

سكن الغرفة من المنزل المجاور لمنزلي منذ عهد قريب.....[2]

ومن خلال هذا العنصر سنحاول رصد الأمكنة فيها الأحداث وكيفية تعبير الكاتب عنها:

وفي الرواية تنوعت الأمكنة التي جرت فيها الأحداث بين مغلقة اختيارية و اجبارية,و أخرى مفتوحة.

وعن الأماكن المؤطرة في المجموعة القصصية التي سنتناولها في روايتنا نحاول حصرها في الجدول التلي :

	أماكن إقامة مغلقة		أماكن إقامة مفتوحة	
	أماكن اختيارية	أماكن اجبارية	أماكن خاصة	أماكن عامة
قصة اليتيم	المنزل الغرفة القصر	القصر	سوق الوراقين	
قصة الشهداء	البيت	السجن القبر	الدير	فرنسا أمريكا الجزيرة
قصة الحجاب	البيت	محضر الشرطة قاعة المأمور القبر		أوروبا مصر

[1]حسن بحراوي, بنية الشكل الروائي (الفضاء, الزمن, الشخصية)، ص34.

[2]- الرواية ، ص09.

قصة الذكرى	القصر	القبر	المسجد الكنيسة	الحدائق البستان جبل الثلج مرج غرناطة جنة عريف تهرثيل عين الدمع

المكان في قصة اليتيم :

فضاء البيت : يعتبر البيت فضاء مغلق اختياري ، يمثل البيت المكان الأكثر حميمية وألفة ، فالبيت يعني الأمان ، الهدوء والاستقرار والراحة والعطف والدفء ، سواء كان هذا المنزل قديما أو جديدا أو واسعا أو ضيقا ، فهو الملجأ الوحيد لأي مخلوق ، ففيه يحتمي الإسان من أي خطر أو مكروه[1].

فإذا ذكرت البيت ذكرت معه الأسرة فلا اسرة بدون بيت ، فالبيت يجسد ملامح الارتباط بين افراد العائلة ، فقيمة البيت تتحدد بمدى الارتباط ارتباط الإنسان به .

ومن هنا كان اهتمام الروائي به ، هذا العنصر الذي يرتبط ارتباطا بالشخصيات فالبيت في قصة اليتيم احتضن عائلة العم من زوجة وابنة العم ، الفتى والخادم وهو مكان عيش الفتى سابقا ، وهو مكان رحب وواسع يحتوي على غرف نوم وغرفة للمذاكرة وحديقة ، كما كان يمثل إلى جانب ذلك بالنسبة للفتى الأمن والاستقرار والسلام كان عنوانا للدفء والتقارب ، كما أنه عاش طفولته المشرقة هناك ، فكان له في نفس الفتى دلالة عميقة .

2- فضاء الغرفة : وهو انحصار البيت في مساحة ضيقة ومحدودة ، والغرفة أضفى عليها طابع الخصوصية لأنها تعتبر مرآة عاكسة تعكس الشخصية ومزاجها ، بل يكتسب إلى حد بعيد مدلولا أقرب إلى المدلول الاجتماعي منه إلى المدلول النفسي[2].

والغرفة هي المكان المغلق الثاني الذي تحدث عنه الراوي ووصفه بالغرفة المظلمة الساكنة ، العارية ، الموحشة وشبهها الراوي بالقبر(فأحزنني أن أرى في ظلمة ذلك الليل وسكونه هذا الفتى البائس المسكين منفردا بنفسه في غرفة عادية باردة لا يتق فيها عادية البرد بدثار ولا نار[3]).

---

[1]- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا ، ص36.

[2]الرواية ، ص10.

[3]- نفسه ، ص11.

وفضاء الغرفة يحتضن شخصية واحدة وهي الشخصية البطلة (الفتى) ، والملاحظ على هذا الفضاء أنه جسد الفقر والبؤس ، والحاجة والوحدة التي عانى منها الفتى اليتيم بعد طرده من منزل عمه ففضل العيش في هذا المنزل وهذه الغرفة كبديل عن ذلك القصر

(كم من بيت ألفه الفتى ** وما الميل إلا للبيت الأول) ومن هنا تتضح الأهمية التي نهض بها فضاء البيت بصفة عامة والغرفة بصفة خاصة فالبيت الأول كان بالنسبة للفتى هو الاستقرار والدفء والعائلة والحبيبة ، أما الثاني فكان يمثل له النقص والحرمان والوحدة ، فشتان ما بين البيتين والحياة فيهما .

ونلاحظ في نهاية القصة أن الموت حل بكلتا البيتين فقد توفيت الفتاة نتيجة حزنها على ابن عمها الذي ألفته وعاشت معه ، كما أن الفتى ساءت حالته بعد سماع نبأ وفاة حبيبته وابنة عمه فتوفي على إثرها .

رأيت الدهر مختلفا يدور * فلا حزن يدوم ولا سرور**

وقد بنت به الملوك قصورا * فلم تبق الملوك ولا القصور**

المكان في قصة – الشهداء –

الوطن : هو فضاء مفتوح ، والوطن قبل أن يكون ارض وسماء وماء هو انتماء وهوية هو حقوق وواجبات ، فالوطن يحيا الإنسان حياة هنيئة سعيدة ملؤها الاستقرار والازدهار والعز.

فحب الوطن وجلاؤه من الإيمان ، والوطني الصالح الصادق هو الذي يهيم بحب وطنه ، ويتغنى صادقا بأمجاده التاريخية ، وتأخذهالنخوة عندما علم وطنه يرفرف هنا وهناك ، موحيا بالمعاني السامية والقيم الخالدة وتتفاوت مستويات الأمم في الارتقاء المدني والاجتماعي والسياسي بقدر ما يوجد عند أفرادها الحب والتقدير للوطن ، وما يتوفر فيهم من الاستعداد للقيا بواجبهم ، والتضحية في سبيل حياته ، فوطن المرء يجب أن يكون في عين مواطنيه أجمل الوطن وأحبها إليه ، لأن المرء إنما يحي الوطن ويتعلق به ويحن إليه أينما كان لان جذوره منه ، ولأنه ولد ونشأ فيه ، وفاق الأوطان جمالا أو موقعا او أرزاقا .

وحب الوطن من قوة الإيمان فمنه قوي الإيمان قويت روح الوطنية وليس المرء في حقيقته وجوهره إلا إيمانا ووطنيه[1].

أمّا عن الوطن في روايتنا في قصة الشهداء فهو الوطن فرنسا يمثل اليت الثاني للولد بعد بيت أمه، حيث كان يعيش قبل رحيله من وطنه حياة بسيطة هادئة مع والدته حياة ملؤها الحرية والبساطة فكان يعزيها بقاء ولدها معها لأنه هو من تبقى لها في هذه الحياة ، بعد فقدها لزوجها وولديها وأخيها ، وقد تكلم الكاتب عنن هذا الوطن في صفحات القصة وعن بعض

[1]- محمد الصالح الصديق ، نور على نور ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2012، ص40.

الأمكنة(كالمعابد والكنائس البحر ، شاطئ) (تقف صدر النهار بأبواب المعابد والكنائس ، تسأل الله الله أن يرحمها ، والناس أن يطعموها ، حتى إذا زالت الشمس عن كبد السماء أخذت سمتها إلى شاطئ البحر وجلست فوق بعض صخوره تناجي أمواجه ، ورماله ، وترقب أفقه البعيد كما يرقب المنجم كوكبه في أفق السماء[1] .

السجن : وهو مكان مغلق من الأمكنة الإجبارية ، وسجن الإنسان كان ظاهرة مميزة في أمكنة الروايات العربية ، وتنوعت سجون الإنسان فهناك سجن المجتمع ، سجن الشارع ، سجن البيت وسجن النفس حيث أن هناك إقامة جبرية للفكر.

والسجن في روايتنا كان ممثلا (بسجن الانتقام) فكان ممثلا للغربة وفضاء للقمع والتعذيب والإقامة الجبرية (... فاحتبسوه هناك في نفق تحت الأرض يسمونه بسجن الانتقام[2])، (نزلوا به إلى المحبس وقادوه إلى سلسلة غليظة الحلقات ، فسلكوه فيها ثم أغلقوا الباب من دونه وتركوه وشانه[3]). وهذا النص حاول أن يعطي الناصورة واضحة عن الممارسات العنيفة التل احتضنها هذا الفضاء وطبيعة التي ارتبطت بصورة الرعب والخوف والقمع فشكل لنا السجن في هذا المقام فضاء مغلقا ومركزا للمعاناة ، حيث قدم لنا السارد عالمه الداخلي بكل ما يحمله من دلالات تتعلق بالفتى النزيل فيه (فما انفرد بنفسه حتى فتح عينه فلم يرى أمامه شيئا ، فلم يعلم هل كف بصره أم اشتدت الظلمة أمام عينيه فحجبت عنه كل شيء حتى نفسها؟ فلم يزل في حيرته حتى انقض دقيق من شعاع الشمس حتى استقر به بين يديه ، فأنس به أنس الغريب بالغريب[4]...)

الوطن (الحرية)	الغربة (السجن)
ـ القوة والقدرة على فعل الأشياء	**ـ الضعف**
ـ السعادة والهناء	**ـ النقص والحرمان**
ـ العز والاستقرار	**ـ الخوف من الآتي**
ـ الأم ، الدفء	**ـ الشقاء والحزن**

وفي ختام هذه القصة مات الفتى الذي ذهب للبحث عن خاله ، الذي مات هو الأخر كما توفيت الفتاة (ابنة الخال) ، فتوفي الفتى دون أن يعود إلى وطنه ودون يرى امه التي ماتت

[1]- الرواية ، ص33.

[2]- نفسه، ص 30-31.

[3]- نفسه، ص 31.

[4]- نفسه،ص31 .

هي الأخرى من كثرة الأسى على ولدها ، فكان الموت حاضر في الوطن كما هو حاضر في الغربة (أمريكا في قبائل الزنج) فكانت نهاية القصة نهاية مأساوية

ذهب المداوي والمداوي والذي * جلب الدواء وباعه ومن اشترى**

الخاتمة

بعد الجهود التي بذلناها في هذا العمل المتواضع استطعنا أن نخرج بمجموعة من النتائج:

- لقد كان هدفنا الأساس والمحرك الرئيس لهذه الدراسة هو الكشف عن المكونات السردية لرواية " العبرات " من خلال مجموعة قصصية اخترناها وإدراك علاقة هذه المكونات.

- وانطلاقا من هذه المقاربة لمكونات السردية في الرواية واعتمادنا على المنهج السيميائي نستخلص جملة من النتائج نلخصها في النقاط التالية:

* جسدت رواية " العبرات " من خلال بعض قصصها التي اخترناها في دراستنا واقع عربي معيش من خلال قصة "اليتيم"" فقه الحجاب" و " الذكرى " فقد احتوت هذه القصص خصائص مهمة وواقعية.

* كان العنوان عتبة بارزة وواضحة للكشف عن محتوى النص واختزاله، فكان عبارة عن تنويه للقارئ أو المتلقي دون أن يفصح، ممّا حفزه على قراءة النص والكشف عن مضمونه.

* تنوعت مجموعة الكاتب القصصية، واختلفت موضوعاتها مما استدعى ذلك تعدد للشخصيات وأحداثها والحوارات التي كانت تدور بين شخصياتها، مما أسهم ذلك في تطوير العمل السردي وإثرائه.

* أمّا فيما يخص لغة الرواية فكانت لغة عربية في متناول الجميع، فلا نكاد نلمح وجود كلمات عامية مما سهل ذلك على القارئ فهم النص وكشف خباياه.

* طبع على شخصيات مجموعتنا القصصية، الحزن واللا استقرار واللا توازن والضياع والأسى، والنهايات التي كانت في أغلبها مأساوية فكان ذلك صورة لواقعنا الاجتماعي المتأزم.

* أمّا عن الأسماء التي منحت وأسندت للشخصيات من طرف الكاتب فكانت مستوحاة من الواقع، فكانت في أغلب الأحيان توافق بين الاسم المسند للشخصية وصفاتها ومواقفها ونادرا ما يحدث عدم توافق.

* تجلت تقنيتي الاسترجاع والاستباق في سياق السرد، مما ساهم ذلك في كسر خطية الزمن بالرجوع إلى الماضي تارة ورؤية نحو المستقبل تارة أخرى، ونلاحظ أنّ هناك طغيان لتقنية الاسترجاع وذلك راجع لطبيعة الموضوع الذي يستدعي ذلك.

* أمّا عن تقنيات زمن السرد فقد شهدت حضورا مميزا وهام في بناء الرواية، من خلال تقنيتي (الوقفة، المشهد) وساهم ذلك في امتداد زمن القص.

* أمّا عن الفضاء الجغرافي في الرواية فقد تعددت الأمكنة واختلفت بتنوع القصص واختلافها فقد تحدث عن فضاءات إقامة (كالمدينة، القرية، الوطن، الغربة) وكذلك أمكنة إقامة وانتقال من بيوت، قصور، سجون، حديقة، أنهار، جبال)

* أمّا عن الفضاء النصي لم يهتم الكاتب كثيرا بالتقنيات الحداثية كالرسومات والالواح وشكل الكتابة، فيدل هذا على تمسكه بالطابع الكلاسيكي، نجد حضور لتقنية الختمات الثلاث ونجد تفاوت في استعمال البياض والسواد، كما استعمل علامات الوقف.

فعليه نجد أنّه تنشأ علاقة بين هذه المكونات (الشخصية، الزمن، الفضاء) هذه العلاقة تكاملية بين المكونات السردية داخل المتن الروائي ممّا يجعلها تتفاعل مع بعضها لتشكل في مجملها دلالة توحي بالأسباب الاجتماعية والثقافية والسياسية للتأزم الواقع، وهذا يؤكد لنا على أنّ الرواية منبعها من الواقع.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- أحمد البيوري، في الرواية العربية التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2000.
- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية مصر 1998.
- أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب لبنان 2005.
- **باديس فوغالي ، التجربة القصصية النسائية في الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2002 .**
- **سمير روحي فيصل ، بناء الرواية العربية السورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995 .**
- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة. دت.
- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، الدار البيضاء، ط1، المغرب 2003.
- عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
- **محمد فكري الجزار، العنوان وسيمبوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998،.**
- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، ط2 بسكرة 2009.
- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات بيروت 1982.
- إبراهيم عباس، تقنية البنية السّردية المغاربية- دراسة في بنية الشكل.
- ابراهيم قلاني ، قصة الإعراب ، كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التعليمية ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2012.

- **ابن منظور ، لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، ج13،2003،مادة(عنن)،.**
- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، بيروت، لبنان، 2005

- **أحمد زياد محبك ، متعة الرواية : دراسة نقدية متنوعة ، دار المعرفة ، بيروت- لبنان ، ط1 ،**
- أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989 .
- **الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج4، 1999.**
- باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تعنى بالسيميائيات والدراسات الأدبية والترجمة، المغرب،م16،ج1،
- **باشلارغاستون ، جمالية المكان ، تر: غالب غلسا ، ط2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1984**
- **بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب، بيروت لبنان، ط1، 2002.**

1 بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، دار الغرب للنشروالتوزيع، الجزائر ،2001
- بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي، فلاح رجم، دار الكتاب الجديد، بيروت،
- جابر عصفور، زمن الرواية، مهرجان القراءة للجميع، 1999.
- **جماعة من الباحثين ، جمالية المكان ، الدار البيضاء المغرب ، ط2 ، 1988 .**
- جميل حمداوي : مقاربة العنوان في الص الأدبي .

- 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، 1997م.
- **حبيب مرنسي ، موضوعية الجبل في شعر مفدي زكريا : قراءة في جماليات المكان ، مجلة البصيرة ، عدد 05 ، دار الخلدونية ، مارس 2000 .**
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- **حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، دار الأمل للطباعة والنشر**
- **حميد لحميداني ، بنية النص السردي : من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط2 ، 1993 .**
- رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري،مجلةالمخبر،منشوراتالجامعة،قسم الأدب العربي
- رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، دط ، 2000.

- **سعيد يقطين ، قال الراوي : (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1997 .**
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م.
- سمر وحي الفيصل، الرّواية العربية السورية 1980- 1990- دراسة نقدية.
- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دت.
- **سهام بوخروف ، قراءات في الأعمال الأدبية لحفناوي زاغر ، دار هومة ، الزائر ، دت .**
- سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985،
- صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع الأردن 2006.

- عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية (المشالة ، التنقيم)، دت.

- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي،ص156 .
- **عبد الغالي بشير ، دلالة الفضاء في رواية ذاكرة الجسد ، كتاب الملتقى الخامس " عبد الحميد بن هدوقة " ط5 ، 2002 .**
- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الجزائر، ديسمبر، 1990.
- عبد المالك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1998.
- **غالب هلسا وأخرون، أشغال ندوة الرواية العربية واقع وأفاق ، دت.**
- **فتيحة كحلوش ، المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين مناصرة ، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ، تحت إشراق الأستاذ عمار زعموش ، قسم الأدب واللغة العربية ، قسنكينة ، 1996 .**
- محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار أمان للطباعة والنشر، ط1، 1993،.
- محمد الصالح الصديق ، نور على نور ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2012.

- **محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث (بنياته ، وابدالتها) ، دت,**
- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، دط، منشأة المعارف
- معجم مقايس اللغة ، الحسين أحمد فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر ، دت، ج3.

- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.
- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985م.
- نبيلة زوليش، تحليل الخطاب السّردي في ضوء النهج السيميائي، منشورات الاختلاف، 2003.
- يوسف حطيني، مكونات السّرد في الرّواية الفلسطينية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989.

Gaston bachlar , la poétique de l'espace presses universitaires de frabance , paris , France , 7eme édition , 1972, p17, p04

www.ascf.org.sy/sonfmoos.3hym[1]

[1] **Gaston bachlar , la poétique de l'espace presses universitaires de 1 frabance , paris , France , 7eme édition , 1972, p17**

[1] Lio Hoek, Lamarque du titre : dispositifs s’emiotique d’une pratique textuel, ed : Mouton, paris, newyourk,1981,p1-2.

-إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر 2008.
-ابن منظور، لسان العرب، المجلد "6" دار صادر للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2000.
-أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب.
-أدوين موير، بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة د.ت.
-الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، بسكرة،ع4، 2008، ص100 .
-بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دت.
-جورج لوكاتش، الرواية ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982.
-سمير وحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية 1980- 1990، دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1995.
-سيزا قاسم ، بناء الرواية : دراسة نقدية مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، دار التنوير ، بيروت – لبنان ، ط1 ، دت.
-شايف عكاشة، مدخل إلى عالم الرّواية الجزائرية- قراءة مفتاحية- منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت
-صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003.
الطاهر روابنية ، الرواية وفعاليات النص ، دت.
-فائق المحمد، دراسات في الرواية العربية، دار الشبيبة للنشر والتوزيع 1978.
-مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، ص475.
-محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع الجزائر 2007.
-محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون الرباط، د.ت.
المنفلوطي، رواية العبرات.
-نبيلة إبراهيم، القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب للنشر، د ت.

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ

مدخل: ماهية الرواية

مفهوم الرواية**.....06-**

نشأة الرواية**.....10-**

الفصل الأوّل: سيميائية الرواية

أوّلا: العنوان في الرواية**.....24**

ثانيا: الشخصية في الرواية**.....31**

ثالثا: سيميائية الزمن الروائي.....43

رابعا: المكان في الرواية.....54

الفصل الثاني: تجليات السيميائية في رواية العبرات

أوّلا: سيميائية الغلاف في رواية العبرات**.....70**

ثانيا: سيميائية الشخصيات في رواية العبرات**.....77**

ثالثا: سيميائية الزمن في رواية العبرات**.....97**

رابعا: قراءة سيميائية للمكان في رواية العبرات.....112

الخاتمة.....124

قائمة المصادر والمراجع.....127

فهرس المحتويات.....134

ملخص

الملخص:
تهدف هذه الدراسة للكشف عن المكونات السردية في الرواية العربية الحديثة والتطرق إلى بعض دلالات هذه المكونات، من خلال تطبيقنا على نموذج سردي يتمثل في رواية **" العبرات "** لمصطفى لطفي المنفلوطي مقاربة سيميائية، فتناولنا في البداية العنوان باعتباره العلامة الإغرائية الأولى للبحث العميق في دلالة النص، وكذالك الشخصية والزمن والفضاء من وجهة نظر السيميائيين، وقد اعتمدت في هذه المقاربة على المنهج السيميائي الأنسب لمثل هذه الدراسة والذي أثبت فاعليته، فجاءت العلاقة بين هذه المكونات في رواية العبرات علاقة تكاملية .
الكلمات المفتاحية:
السيمياء، مصطلح ، شخصية ، الزمن ، الفضاء، الرواية العربية الحديثة .
Abstrait:
Cette étude a pour but de révéler les éléments narratifs dans le roman arabe moderne, et a abordé quelques indications de ces composants, grâce à notre application sur le modèle narratif est le roman **« AbraT »** Mustafa Lutfi approche Manfaluti Sémiotique, nous avons traité au premier titre de la première Alagraiah marque profonde recherche dans l'indication du texte , ainsi que le temps et dans l'espace personnel du point de vue Alsemiaiaan, a été adopté à cette approche du programme sémiotiques qui convient le mieux à une telle étude, qui se sont révélées être efficaces est venu la relation entre ces composants dans le roman Abras complémentarité.
Mots-clés:
Sémiotique, terme, personnel, temps, espace, roman arabe moderne.