وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: **13/MD12/078**

رواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي عز الدين جلاوجي مقاربة سيميائية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب عربي **فرع** : أدب عربي **تخصص:** أدب جزائري

إعداد الطالبة:
- **دبوسي عيشة**

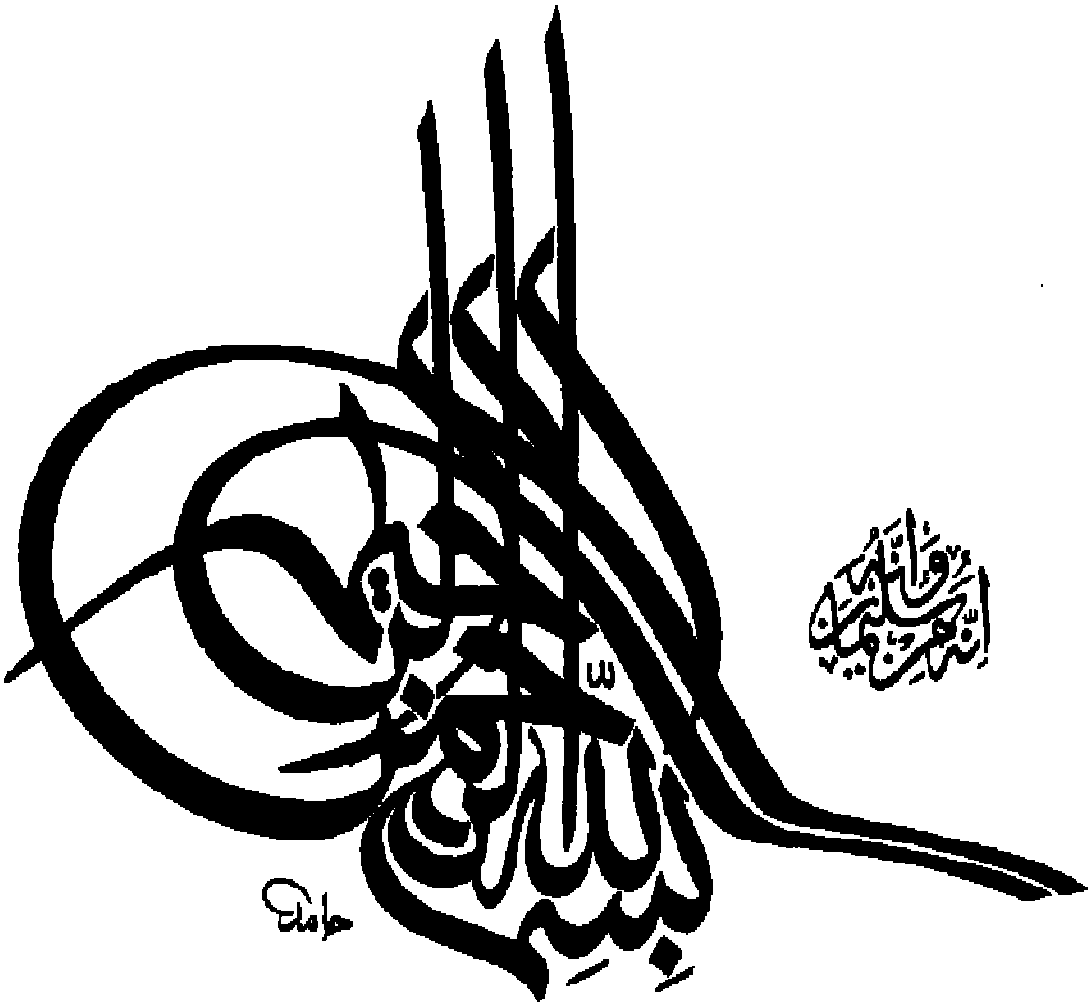
إشراف الدكتور:
- **صالح غيلوس**

تاريخ المناقشة: 2015/06/03

أمام لجنة المناقشة:

- د. عماري عز الدين..... رئيسا
- د. صالح غيلوس ..... مشرفا
- د. حمودي السعيد ..... ممتحنا

السنة الجامعية: **2015/2014م**


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

الإهداء

اهدي هذا العمل إلى :

الذي قال الله تعالى فيهما " واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا"

إلى من علمني النجاح والصبر، إلى من افتقدته في مواجهة الصعاب ولم تمهله الدنيا لأرتوي من حنانه...أبي رحمه الله "سعيد"

إلى الزهرة التي لا تذبل...نبع الحنان...التي ساندتني ووقفت إلى جانبي حتى وصلت هذه المرحلة من التقدم والنجاح ...إلى من تعجز الكلمات عن وصفها...إلى أمي الحبيبة "حورية"

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي إخوتي "محمد، حليم، عبد النور، فطيمة، ربيعة، جميلة، بهية، وزوجة أخي خيرة "

إلى كتاكيت البيت وزهورها "نعمة، مباركة، فارس، مهدي، اشرف، خديجة، آية الرحمان، أميمه، فرح، هبة الرحمان"

إلى من أسندت إليه كتفي زوجي "سمير" وكل عائلتي الثانية

إلى كل أسرتي "جدي وجدتي...أخوالي وخالاتي... أعمامي وعماتي"

إلى توأم روحي"أم الخير وأسيا"

إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات وأحلى الأوقات "جمعة، سامية، عيدة، زينب، فوزية"

إلى كل من ساندني ولو بكلمة طيبة "بايزيد، عثمان، ميلود" وصاحب مكتبة البيان "فرحات إسماعيل" وإلى "نغبال شرف الدين" وطاقمه بمقهى انترنت "TOCQUE-VILLE"

إليكم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع...

عيشة

شكر وعرفـــان:

لقد وقفت مطولا على هذه الصفحة متوسمة في الحروف الارتقاء إلى الانسجام يكون في مستوى الشكر الذي يستحق أن يقدم في مثل هذه المناسبات، فأبت إلا أن تحرجني وتجعلني اقطف الكلمات بنفسي من بستان التعابير الذي بخل علي هو الأخر.

فقررت أن استعمل ما أعرف من كلمات الشكر التي لطالما تعثرنا بها على بوابات الكتب والرسائل الأكاديمية الأدبية منها وغير الأدبية.

أول من يكون له الفضل عليّ في كوني هنا ويستحق أن يشكر الله سبحانه وتعالى الذي منّا عليّ بالصحة والقدرة على المُواصلة دون أن يفوتني أن أصلي وأسلم على أشرف الخلق والمرسلين سيّدنا محمد صلى الله عليه وسلم النبي الأمين الذي بعث في الأميين رحمة للعالمين ورسولا هاديًا ومعلماً مرشدا وسراجا منيرا.

أسجل شكري الصادق إلى الدكتور المشرف والمؤطر لهذا العمل "صالح غيلوس" الذي مهما شكرته وقدّرت له ما قدم لي من عون لن أفيه حقه.

كما أتقدم بكلمة شكر وعرفان إلى أعضاء اللّجنة المناقشة الأستاذ "عثمان مقيرش" والدكتور "سعيد حمودي" الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث المتواضع، وسيثرونه إن شاء الله بنصائحهم القويمة وتوجيهاتهم السديدة..

كما لا أنسى كل من ساعدني وأعانني على تتمة هذا البحث المتواضع سواء كان من قريب أو من بعيد، أستاذًا أو طالبًا أو إداريًا أو عاملا بمكتبة الأدب العربي وأخص بالذكر "شرف الدين" بمقهى أنترنت "TOCQUE-VILLE" الذي كان له الفضل في انجاز البحث في أبهى صوره أمده الله بالصحة والعافية وسدد خطاه ووفقه إلى ما يحبه ويرضاه، وكل من مهّد الطريق لأن يرى بحثي هذا النور، وهم كثر لا يسع المجال لذكرهم جميعاً فلا أجد خيرا من الشكر إلا هذا الدعاء بظهر الغيب:

"بارك الله فيكم جميعاً وجزاكم الله خير الجزاء ورفع بكم وأثابكم"

مقدمـــــة

مقدمة:

تبوأت الرواية الجزائرية المعاصرة مكانة عالية بين الفنون النثرية بصفة عامة والأدبية بصفة خاصة، حيث حظيت باهتمام العديد من النقاد والدارسين من جهة وعلى استقطاب وجذب القراء من جهة أخرى.

واهم ما تميزت به الرواية الجزائرية المعاصرة هو تبنّيها لأسلوب الرمز والإيحاء حيث أصبحت تُشير ولا تُفصح، وتُحمل ولا تُفصَّل، ليصبح القارئ من خلال ذلك مُشاركًا في العملية الإبداعية إذ يسهم في عملية إنتاج النص بفك مستغلقاته وتفسير رموزه، وبما أن الرواية هي شكل وافد فهذا معناه أن الكثير من قضاياها النقدية وافدة أيضًا، وقد عمدت الرواية تقنيات ومناهج حديثة دعّمت بُنيتها وساهمت في تطوّرها وتغلغلها داخل المجال الفني، ومن أهم هذه المناهج المنهج السردي، والسرد هو أحد أهم المفاهيم التي استحوذت على جل الدراسات المعاصرة، ونالت اهتمام الباحثين المشتغلين بالحقل السيميائي والذين سعوا إلى دراسة النصوص الأدبية دراسة محايثة من خلال دراسة في ذاته ولذاته، بعيدا عن العوامل الخارجة عنه، وقد عرفت النظرية السيميائية في العقود الأخيرة من الق 20 تحولات عدّة في التعاطي مع النص الأدبي الحديث، ممّا أثار الكثير الإشكاليات تمّخضت حول كيفية مُقاربة النص الأدبي مقاربةً واعية على مستوى الأدوات الإجرائية، وعلى مستوى التأويل والتفسير وفك الرموز والدلالات للنصوص.

وقد وقع اختيارنا على فن الرواية كموضوع للدراسة والبحث لما فيه من إبداع ومزج بين المتخيل والواقع، فانصب اهتمامنا حول إحدى الروايات المشهورة للأديب الجزائري "عز الدين جلاوجي" ألا وهي "الرماد الذي غسل الماء" ومقاربتها سيميائيا.

ولكي تكون هذه المقاربة صحيحة، اعتمادنا على أهم ما قدمته الدراسات السيميائية الغربية والتي عنيت بالنصوص السردية، على وجه أخص، ومن أهم هؤلاء المنظّرين للسيميائية السردية نذكر "فلاديمير بروب، جوزيف كورتيس، الجيرداس جوليان غريماس" وعلى من سار على دربهم عند العرب وإستقوا ممّا توّصل إليه هؤلاء، نذكر على سبيل الذكر لا الحصر: رشيد بن مالك، وعبد الحميد بورايو وسعيد بنكراد، كل هؤلاء سواء كانوا عرباً أو

أجانب كان همّهم هو اكتشاف خبايا النصوص وتفسير رموزها، ووصف واكتشاف بنية النص ولا يعتّدُ لغيرها.

وقد جاء التركيز على عنصر الرواية لما عمدت إليه من مزج بين الواقعي والتخييلي في طابع تشويقي يجذب القارئ ويستدعيه لفتح باب التفسير والتأويل، وموضوع المقاربة السيميائية "لرواية الرماد الذي غسل الماء"، مما ألحّ علينا طرح الإشكالية التالية: فيما تتمظهر البنيات السردية في رواية "الرماد الذي غسل الماء"؟ وذلك بغية فك شفراتها وتفكيك بنياتها الداخلية، وكذلك من أجل الكشف عن أهم المكونات السردية لهذا النص، أهم الشخصيات الفاعلة فيها، وكذا الكشف عن البناء المكاني والزماني داخل هذا الموروث السردي لنتحصّل في الأخير على برنامج سردي، سعت إلى تحقيقه شخصيات الرواية.

وقد حظيت روايات "عز الدين جلاوجي" بالدراسة والتحليل، بما فيهم رواية "الرماد الذي غسل الماء"، نظرًا لأهمية موضوعها المتمثل في الصراع القائم بين السلطة والمجتمع غير أنّنا لم نجد لها مقاربة سيميائية سابقةً لهذا العمل سوى رسالة بعنوان "بلاغة التقابل في روايات عز الدين جلاوجي" مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث من إعداد "نور السادات جودي" بجامعة الحاج لخضر بباتنة، فكانت نعم المعين، ولأن الساحة الروائية الجزائرية أصبحت ثرية بأعمال أدبية مكتملة فنياً، وروائيين مشبعيّن، بالثقافة العربية كان من الصعب أن نختار إحدى هذه الأعمال الروائية دون أخرى لجعلها موضوعا للدراسة الأكاديمية، حيث لا يخفى على الدارس ما عاشه الشعب الجزائري بعد خروج المستعمر من ظلم واستبداد، أسهمت بشكل كبير في إنتاج كتابات روائية خاصّة اتسمّت بطابع الجدة والتميّز، بناءً على ذلك تم اختيارنا لرواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي "عز الدين جلاوجي" والتي صورت حالة المجتمع في تلك الفترة وما آلت إليه من تدهور، لذلك نجد أن

من أهم الأسباب الموضوعية التي دعت إلى اختيار هذا الموضوع هي:

1. الرغبة في كشف الغموض الذي يكتنف السيميائية السردية وكيفية اشتغاله داخل نص الرواية.
2. تعد الرواية فناً نثرياً متميزاً كونها تجمع بين الالتزام الإيديولوجي وجمالية الأسلوب.

3. اكتساب رواية "الرماد الذي غسل الماء" شرعية وجودها، وجماليتها الفنية من خلال التفاعل الحاصل بين مكوناتها السردية، التي كانت الصّدارة فيه للشكل والمضمون معاً.

أما فيما يخص الروائي "عز الدين جلاوجي" فقد وقع عليه اختيارنا لما تميّز به من قدرةٍ فائقة في الإبداع والجمع بين التاريخ والفن، كما كان اختيارنا له مبنياً على أساس تسليط الضوء على أكثرا إبداعات هذا الروائي تداولاً ألا وهي رواية "الرماد الذي غسل الماء" التي مزج فيها بين فئتي السلطة والمجتمع وبين الماضي والحاضر.

وقد اعتمدنا في إنجاز هذا البحث على جملة من الدراسات التي تناولت الموضوع تنظيراً وإجراءً، وأهم مصدر تتمحور حوله الدراسة هو "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، والذي اعتمدنا أثناء مقاربته على مجموعة من المراجع والمصادر، العربية والمترجمة، بغية التأصل والتعريف بالسيمياء في الدراسات العربية والغربية، وكذا الجوانب التطبيقية لمكوّنات السرد لعل أهمها : (السيميائيات السردية) لسعيد بنكراد، و(مدخل إلى السيميولوجيا) لعبيدة صبطي ونجيب بخوش، وأيضا (مدخل إلى السيميائية السردية) لعبد القادر شرشار، و(بنية النص السردي) لحميد الحميداني، و(البنية السردية في النظرية السيميائية) لرشيد بن مالك، هذا بالنسبة للمراجع العربية، أما عن المراجع المترجمة فنذكر منها: (ماهية السيميولوجيا) لبرنار توسان، و(السيميائية أصولها وقواعدها) ميشال أرفييه وآخرون، وهناك مراجع لا يتسع المقام لذكرها، وقد ساهمت بشكل واضحٍ في توجيه البحث فهي بمثابة المنارة التي اهتدينا بها في ظلمات هذا البحر.

ومما فرضته عليّ طبيعة بحثي أن يكون هيكله العام على الشكل الآتي:

1. مقدمة والتي حاولنا فيها الإلمام بفكرة عامة للموضوع وبّسط أفكاره واهم إشكالياته.
2. تقسيم الموضوع إلى فصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي

إما الفصل النظري فقد جاء فصلا نظرياً بحتاً، حتمته علينا طبيعة الموضوع، انقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، أولها اتسم بمفهوم السيمياء (لغة واصطلاحا)، والثاني كان حول موضوعها واتجاهاتها (سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة)، أما المبحث الثالث فقد كان حول السيميائية السردية عند الغرب وعند العرب .

وفيما يتعلق، بالفصل التطبيقي: فقد كان مقاربة سيميائية لرواية "الرماد الذي غسل الماء" قسمنا هذا الفصل إلى خمسة مباحث رئيسية أولها: العنوان، ثانيها: الشخصيات ثالثها: الفضاء الزماني، رابعها: الفضاء المكاني، خامسها: البرنامج السردي.
وككل بحث لابد من استخلاص النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة والتي نوردها في خاتمة.

وقد اعتمدنا في رحلتنا العلمية الشاقة على المنهج الوصفي بالإضافة إلى إجراءات المنهج التحليلي في الدراسة النظرية الذي تضمن مفاهيم نظرية مقتبسة من المراجع والمصادر، وكذلك في الدراسة الإجرائية التطبيقية فقد سمح المنهج بوصف المكونات السردية في الرواية ووصف الشخصيات وتحليلها، وكذا الكشف عن البنيات الزمانية والمكانية للرواية.

انطلاقا مما سبق ذكره فقد جاء البحث إجابة عن جملة من الأسئلة وهي :

- ✓ كيف اشتغلت السيميائية على النصوص السردية؟ وما هي مدى بلوغها لغايتها؟
- ✓ كيف صور السارد شخصيات الرواية؟ وما هي دلالتها ورمزيتها؟
- ✓ كيف ساهمت البنية الزمكانية في تطور أحداث الرواية؟
- ✓ ما حقيقة الأمكنة الموجودة في الرواية؟
- ✓ ما هي البرامج السردية التي سعت الشخصيات إلى تحقيقها؟

وسعيا منا للإجابة عن هذه التساؤلات واجهتنا عدة صعوبات و عوائق كأي باحث أكاديمي لعل أهمها صعوبة اختيار الموضوع المناسب للدراسة، وكذلك صعوبة تطبيق النظرية السيميائية على الرواية –قيد الدراسة– بالإضافة إلى قلة التجربة والممارسة في المجال السيميائي، وكذلك صعوبة هذا الموروث الروائي نظرا لتداخل أحداثه وتباين شخصياته، فأكثر الصعوبات التي واجهتنا كانت في محاولة التطبيق والتي تستدعي وقتا كثيرا مما استلزم ظهور عائق آخر وهو ضيق الوقت.

وعلى الرغم مما سبق الإفصاح عنه، فإننا لم نلم بكل ما يتعلق بالموضوع، فهو عمل ناقص تنطبق عليه المقولة الشهيرة: "إني رأيت أنه لا يكتب الإنسان كتابا في يومه إلا قال

في غده: لو غيّر كذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على البشر".

وفي الأخير وليس آخرا، أتوجه بالشكر والامتنان للوالدة أمدها الله بالصحة والعافية وطول العمر والى روح والدي الطاهرة أسكنه الله عز وجل فسيح جنانه، والى زوجي الذي كان سندي طوال مشوار البحث.

كما لابد من كلمة شكر وتقدير لكل من أسهم من قريب أو بعيد في إخراج هذا البحث إلى النور، وأخص بالذكر الدكتور المشرف على البحث "صالح غيلوس" والذي تكفل برعاية هذا البحث، من خلال نصائحه السديدة وتوجيهاته الصائبة.
كما لا أنسى أن أتوجه بالشكر إلى كل أعضاء اللجنة المناقشة لما بذلوه من جهد في قراءة وتقويم هذا البحث وتوجيهه نحو الأفضل.

الفصل الأول

اشكالية المصطلح (السيمياء –السرد)

أولا: إشكالية المصطلح: "السيمياء"

إن لكل مصطلح خلفيات معرفية، يجب على الباحث العودة إليها، لاكتشاف أبعاده الدلالية، والتزود على ضوئها، بما يساعد على فك حمولته الفكرية، ومراودته عبرها ليبوح بأكثر مما تحمله الدلالة الحرفية للمصطلح.

1/ مفهوم السيمياء:

أ- لغة:

لقد ورد مصطلح السيمياء في معجم لسان العرب لابن منظور، وفي مادة (س، و، م) نحو قوله: (السيمة والسيمياء العلامة، وسوم الفرس جعل عليه السّيمة ويقول الجوهري السُّومة بالضم "العلامة"، تجعل على الشاة).[1]

كلمة سيميولوجيا (Sémiologie) مأخوذة من الأصل اليوناني (Sémion) والمتولدة هي الأخرى من كلمة (séma) وتعني العلامة وهي المنسوبة إلى الكلمة الأصل (Sins)، أي المعنى، أما عن لفظة (لوجيا) (Logie)، فتعني العلم، وبالتالي فإن كلمة السيميولوجيا أو السيموطيقا تعني علم العلامات، أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق العلامات[2].

كما يؤكد برنار توسان "أن كلمة سيميولوجيا تنحدر من الأصل اليوناني Sémeion الذي يعني العلامة وLogos الذي يعني الخطاب(...) وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني علم (...) فيصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي: علم العلامات".[3]

وفي القرآن الكريم ورد لفظ السيمياء ست مرات (06) وذلك في قوله تعالى: ﴿ تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا ﴾ سورة البقرة الآية 273، وقوله ﴿ وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بسيماهم ﴾، سورة الأعراف، الآية 46، وقوله تعالى ﴿ سيماهم في وجوههم من أثر السجود ﴾، سورة الفتح، الآية 29، وقوله عز وجل: ﴿ يعرف المجرمون بسيماهم ﴾ سورة الرحمان، الآية 41.[4]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، المجلد3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص372.

[2] – ينظر: عبيدة سبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009، ص14.

[3] – ينظر: توسان برنارد، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000، ص9.

[4] – عبيدة سبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، ص15.

من خلال ما تقدم من تعاريف لمصطلح سمة أو مصطلح (Signe) تبين أن المصطلحين متطابقان إلى درجة كبيرة فكلاهما شيء وضع بقصد أم بغير قصد ليدل على شيء آخر.

2/ المفهوم الاصطلاحي للسيمياء "السيميولوجيا":

يبقى المعنى اللغوي المنطلق الأساس للمعنى الاصطلاحي الذي يستمد منه لبّه وجوهره، والسيميائية كغيرها من المصطلحات لا تبتعد كثيراً في اصطلاحها عن المعنى اللغوي، ولما كانت السيمياء هي العلامات، فإن السيميائية التي نشأت بإضافة اللاحقة (يّة) إلى الاسم إنما تعني العلاماتية، فصارت "على هيئة المصدر الصناعي الدال بصورته الاشتقاقية على الإطار النظري العام الذي يتنزل فيه علم العلامات"[1].وبذلك فالسيميائية علم دراسة العلامات.

ولكن السيميائية لم تعرف في الدراسات اللسانية والنقدية بمفهومها التحليلي الحالي إلا ترجمة لمصطلحي السيميولوجيا الفرنسية Sémiologie، والسيموطيقا الأمريكية Sémiotique وتعني العلم الذي يقوم على دراسة العلامات وسيرها في المجتمع، كما يرى دي سوسير الذي يعزى إليه نشوء هذا العلم، والسيميائية ترجمة مصطلحية للسيميولوجيا فهي بذلك تعني دراسة العلامات والإشارات.[2]

وبما أن العلامات والإشارات موجودة في جميع الأرجاء حول الإنسان، وفيما يصدر عنه من أفعال وأقوال، كانت السيميائية "أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجية الكبرى".[3]

إن السيمياء هي عبارة عن لغة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثانوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا، وهي بأسلوب آخر "دراسة شكلانية

[1] – الحلواني عامر، في القراءة السيميائية، مطبعة التفسير الفني، تونس، ط1، 2005، ص53.

[2] – ينظر: ميشال أريفيه، وآخرون، السيميائية وأصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، الجزائر 1990، ص27-29.

[3] – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحور للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2005، ص25.

للمضمون تمر عبر الشكل لمسألة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى".[1]

"إن العلامة في أصلها قد تكون لسانية (لفظية)، وغير لسانية (غير لفظية)."[2]

ومنه ما ذهب إليه الناقد الجزائري قدور عبد الله ثاني في تعريفه للسيمياء بأنها: "علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها أو أصلها...، وأن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز، هو نظام ذو دلالة، والسيمياء تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيع وظائفها الداخلية والخارجية".[3]

ومن العلماء نذكر "فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure "، وهو أول من عرف السيميائية بأنها العلم الذي يدرس حياة العلامات في وسط الحياة الاجتماعية، وكذلك "شارل سندرس بيرس" الذي يقول "أعني بعلم السيمياء مذهب الطبيعية الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالة الممكنة".[4]

ويعرف "لويس بريتو" السيميائية بقوله: "هي علم يبحث في أنظمة العلامات سواء كان مصدرها لغويا أم مؤشريا".[5]

فإذا كانت السيميائية نقلا لشفرة، فهي أيضا أكثر من ذلك، فباعتبارها عملية وصف يجب أن تدقق مستوى أو مستويات التحليل التي تريد أن تتموقع فيها: هذا يعني أنها لا تتناول المواضيع التي تدرسها إلا تحت مظهر محدد جدا يكون مشتركاً بينها".[6]

---

[1] – جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد3، مارس1997، ص79.

[2] – ينظر: مبروك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار بيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص29.

[3] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص52.

[4] – ينظر: نفسه، ص77-78.

[5] – فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر، مجلة معارف، مجلة عالمية يصدرها المركز الجامعي بالبويرة، العدد1، 2006، ص310.

[6] – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية الخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2007، ص57.

- باستثناء تعريف السيمياء الأساسي الأول- "دراسة الإشارات "-، لا يتفق أعلام السيميائية على ما يتضمنه مصطلح السيميائية، وأحد أوسع التعريفات قول أمبرتو إيكو (Umberto.Eco): "تعنى السيميائية بكل ما يمكن إعتباره إشارة".[1]

ويبقى المفهوم العام للسيميائية هو البحث عن المعنى في الدراسات اللغوية أو غير اللغوية.

[1] – دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص28.

ثانيا: السيميائية: موضوعها واتجاهاتها:

1- موضوع السيميائية:

السيمياء علم يعنى بدراسة العلامات أو "بنية الإشارات وعلائقها في الكون، ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية".[1]

أيا كان مصدرها لغويا أو لسانيا كما تدرس أنظمة العلامات غير اللسانية.[2]

وللسيمياء موضوعان تهتم بهما، "أولهما رئيسي وينصب على دراسة الدلائل الإعتباطية، وثانيهما ثانوي وينكب على دراسة الدلائل الطبيعية"[3]، على أن أهمية الأول تنطلق من كون معظم الدلائل اللسانية تتسم بالاعتباطية، باستثناء بعض العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول طبيعية، بمعنى أن أصوات الدال فيها تتناسب مع طبيعة المدلول.

ومدار علم السيمياء هو"العلامات المستخدمة في المجتمع كاللغة والعادات والطقوس، إذ أنه يهتم بفك شفراتها ودراستها سبرا لأغوارها وتتبعا لإحالتها ودلالاتها"[4].

والموضوع الرئيسي للسيميولوجيا (السيمياء) عند دي سوسير هو العلامة اللسانية بالدرجة الأولى، أما موضوعها الرئيسي عند بيرس فهو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة أي السيميوز (Sémiosis)[5].

ولا شك أن السيميوز (Sémiosis) هو الموضوع الرئيسي الذي تعتمد عليه السيميائيات في منهجها، فهو يعني السيرورة المنتجة للدلالة، وهي في المفهوم النقدي الغربي سيرورة إنتاج المعني لشيء ما باعتباره علامة لا تدل من تلقاء نفسها بوجودها الأحادي

---

[1] – مازن الوعر، مقدمة: علم الإشارة –السيميولوجيا– لبيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص 09.

[2] – ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية وأصولها وقواعدها، ص29.

[3] – حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص71.

[4] – أحمد مازن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 2002، ص132.

[5] – ينظر: عبيدة سبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، ص19.

المعزول على المعنى، بل تكتسب معناها الجديد ضمن وجود معمول ومضاف إلى علامات أخرى يمكن من خلالها إقامة شبكة من التواصل تؤدي لإنتاج معاني متعددة.[1]

إن مادة السيمياء هي باختصار "تواصل الرسائل بأنواعها كافة، في حين يقتصر حقل اللسانيات على تواصل الرسائل اللفظية ولذلك وبخصوص هذين العلمين الإنسانيين فإن اللسانيات مجال ضيق لاختصاصه بدراسة العلامة اللغوية فقط، في الوقت الذي يتسع المجال السيمياء إلى كل العلامات على تنوعها، ومع ذلك فإن أي تواصل إنساني للرسائل اللفظية، لا يفترض سلفا تواصل الرسائل غير اللفظية".[2]

وتوضح "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" موضوع السيميائية في قولها: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، وهو السيموطيقا من الكلمة اليونانية (Sémion) أي علامة".[3]

ومن خلال هذه المقولة وما أشرنا إليه ندرك أن موضوع السيميائيات هو علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها أو أصلها، فهي تهتم بالعلامة من حيث كونها وطبيعتها وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها وتتبع إمكانية تمفصلها داخل التركيب وهي بدورها تحتفي بنية الإشارات وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية.

2- اتجاهات السيميائية:

تعددت الاتجاهات السيميائية ومدارسها في الحقل الفكري الغربي، ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات أصوله المعرفية في التحليل وأدواته الإجرائية(...)، و"محمد السرغيني"

[1] – ينظر: أدهم سامي، فلسفة اللغة تفكيك العقلي اللغوي بحث إبستومولوجي أنطولوجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص283.

[2] – رومان ياكوبسن، الإتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم صلح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2002، ص58.

[3] – عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة، القاهرة، د ط، 2003، ص26.

يقسمها إلى الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والروسي، بينما يفضل "مبارك حنون" حصر السيميائية في ثلاثة اتجاهات وهي سيميائية التواصل، سيميائية الدلالة، سيميائية الثقافة".[1]

2-1- سيميائية التواصل:

انطلاقا من أهمية التواصل (Communication) في حياتنا اليومية، "نشأ اتجاه يعنى بوظيفة التواصل إذ استلهم مُنظروا هذا الاتجاه -بريتو، جورج مونان، بويسنس، مارتينيه- تصورات " دي سوسير" السيميولوجيا وانطلقوا من مبدأ أساسي مفاده أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل".[2]

فكان ميلاد السيميولوجيا التواصل مع "أريك بويسنس" الذي نشر في سنة (1943) مؤلفه (اللغات والخطابات) وهو محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا، ثم أعاد النظر في الكتاب، ونشر من جديد سنة (1967)، تحت عنوان "التواصل والتعبير اللساني"، المطبوعات الجامعية ببروكسل[3]. وبهذا يكون أريك بويسنس من أوائل المناصرين اللسانيين، في تحديدهم لسيميولوجيا التواصل.

يربط روادها من مثل: بويسنس، برييتو، مونان، أوستين، ومارتيني، بين مجال السيميولوجيا، وبين الوظيفة التي تؤديها الأنظمة السيميولوجيا المختلفة، سواء كانت لسانية أو غير لسانية، وتلك الوظيفة المنوطة بالسيميولوجيا، فيما يعتقدون، وهي وظيفة التواصل لذلك فهم يقيمون العلامة على ثلاثة أسس، تختلف في ركن منها عن أركان العلامة عند كل من دوسوسير وبيرس، إنها تتكون عند هؤلاء من (الدال، والمدلول، والقصد) الذي جعل مفصلا للفرق بين سيميولوجيا التواصل وبين سيميولوجيا الدلالة[4].

---

[1] - فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر، ص311.

[2] - زغينة علي، المنهج السيميائي، -اتجاهاته وخصائصه- الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، ص265.

[3] - ينظر :دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص صورة)، تر: عبد الحميد بورايد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1995، ص15.

[4] - ينظر: نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، د ت ص 13-14.

2-1-1-عناصر سيميائية التواصل:

تقوم سيميائية التواصل على دعامتين هامتين هما محور التواصل، وما يجري فيه ومحور العلامة: أنواعها، ومكوناتها، وعلاقة ذلك بالقصد.

2-1-1-1- محور التواصل: وهو إما لساني، أو غير لساني.

أ- تواصل لساني: ويقصد به التواصل الذي يجري بين البشر بواسطة الفعل الكلامي فهو في نظرية "دي سوسير" (عبارة عن حدث اجتماعي تبدعه الجماعة لتضعه في خدمة الملكة الخاصة بالكلام)[1]..، "فعنده لابد من متكلم وسامع علاوة على تبادل الكلام عبر الصورة الصوتية والصورة السمعية، بينما لدى ويفروشينون يتم عبر إرسال الرسالة من قبل المتكلم إلى المستقبل، وهذه الرسالة يتم تشفيرها وترسل عبر قناة".[2]

ب- تواصل غبر لساني:

يقف في مقابل التواصل اللساني أو اللغوي، ويضم مجموعة من الأنساق الرمزية الأخرى ما سوى اللغات الطبيعية، "وقد صنفه (بويسنس) إلى ثلاثة أقسام بحسب ثبات العلامة حينا، وبحسب علاقة مؤشرها بشكلها حينا آخر":[3]

* العلامة النسقية (الثابتة أو القصدية): وتتجلى حين تكون العلامات ثابتة كعلامات السير (إشارة المرور)، كما أن بعض العلامات تكتسب صبغة ثابتة أو متغيرة حسب المجتمع الذي أنتجت فيه كالعلم والعملة.

* العلامة اللانسقية (المتغيرة أو غير الثابتة): وهي التي تتغير فيها العلاقة بين طرفيها بحسب الحاجة والظروف، كالملصقات الدعائية، أي حين تكون العلامات متغيرة.

---

[1] – فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د ط، 1986، ص23.

[2] – جاب الله أحمد، الصورة في السيميولوجيا، الملتقى الوطني الرابع، السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، 28-29 نوفمبر 2006 ص19.

[3] – نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، ص16.

* العلامة العفوية: وهي التي أنتجت لقصد غير قصد الإشارة بالأصل ثم تم تحويلها إلى قصدية واضحة المعالم، مثل لون السماء في دلالته على حالة الملاحة، والهلال في العد والحساب.

2-1-1-2- محور العلامة:

أما المحور الثاني الذي تعالجه سيميولوجيا التواصل، فهو محور العلامة والتي هي كما يرى "برييتو"، مكونة من دال ومدلول، بينهما مناسبة ما، وتنقسم من المنظور التواصلي على أربعة أصناف وهي:

أ- الإشارة: وهي أنواع: كحمرة الأصيل، والإرهاصات المنبئة بالثورة، وأعراض المرض والبصمات والآثار الدالة على حضور، وأهم ما يميز الإشارة هو كونها مدركة ظاهرة، وهي رهن إشارة الإنسان الذي يملك حق تعريفها وشرحها كما يريد، ونفهم من هذه المواصفات التي يعطونها الإشارة، أنهم يقصدون بها العلامة غير القصدية.[1]

ب- المؤشر: "وقد عرفه برييتو، إشارة اصطناعية، لا قيمة له، إلا في حضور المتلقي له كما نجده في العلامات البحرية، وإشارات المرور".[2]

جـ- الأيقون: ويدل على ما يحيل عليه بطريقة المشابهة أو المماثلة، كالصورة الفوتوغرافية والتمثال المجسم، ونظير ما نجده في المسرح، من استعمال الشجرة الحقيقية،" وهي علامة أيقونية طبيعية، ومجموع الرسومات المثبتة على الخلفية، والتي تقوم بدور اختزال الواقع وهي بهذا الوصف علامات أيقونية إبهاميه".[3]

د- الرمز: هو "عند موريس، علامة العلامة، أي العلامة التي تنتج قصد النيابة من علامة أخرى مرادفة لها ومعنى ذلك أن العلامة اللغوية يصير لها مدلول آخر كالسلحفاة رمز البطء".[4]

---

[1] - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010 ص88-89.

[2] - نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علوم الدلالة، ص16.

[3] - عواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص89.

[4] - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص89.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار كل ما سبق، فإن موضوع السيميائية هو الدلائل القائمة على القصدية التواصلية، ولهذا السبب سميت هذه السيميائية بـ "سيميائية التواصل"، ويرى "بريتو Brito" أنه من الممكن اعتبار سيميائية التواصل فرعا من سيميائية تدرس السيميوطيقا مهما كانت وظيفتها.

2-2- سيميائية الدلالة:

يعتبر رولان بارت خير من يمثل هذا الاتجاه، لأن البحث السيميولوجي لديه هو "دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة، فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل، فهناك من يدل باللغة وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة وما دامت الأنساق والوقائع لحلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الواقع غير اللفظية أي الأنظمة السيميولوجيا غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي".[1]

وقد انتقد رولان بارت في كتابه "عناصر السيميولوجيا" الأطروحة السويسرية "التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا (...) وبالتالي تجاوز رولان بارت تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والقصدية، وأكد وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة".[2]

ويعللون ذلك بأن "اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل، فنحن نتواصل سواء توفرت القصدية أم لم تتوفر بكل الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير اعتباطية لكن المعاني التي تسند إلى هذه الأشياء الدالة ما كان لها أن تحصل دون توسط اللغة فبواسطة اللغة باعتبارها النسق الذي يقطع العالم وينتج المعنى، يتم تفكيك ترميزية الأشياء".[3]

ويؤكد "رولان بارت" على أن علم الأدلة يعالج كل الشفرات التي تمتلك بعدا اجتماعيا حقيقيا حين يقول: "ومما لا مراء فيه أن الأشياء والصور، والسلوكات قد تدل بل وتدل

[1] – ينظر: عبيدة سبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، ص27.

[2] – حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص76.

[3] – ميشال أريفية وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ص32.

بغزارة، لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذ أن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة وليس كون الأنساق الدلالية لا يمكن لها أن تتكون بمعزل عن اللغة".[1]

أولى "رولان بارت" أهمية كبيرة بهذه الأخيرة، لدرجة أنه قلب أفكار "دي سويسر" رأسا على عقب، بحيث قلب المقولة السويسرية التي ترى أن اللسانيات ما هي إلا جزءًا من علم العلامات العام ليؤكد أن السيميائية (السيميولوجيا) نفسها استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات التي أصابها التفكك والتقوض، فاللغة هي التي تحقق لوجود الإنساني في عالم المدلولات، بإنتاج المعنى وإسنادها الدلالي إلى الأشياء.

وإذا عدنا إلى مجال الأدب، نلاحظ أن "بارت لا يعتبر أن العمل الأدبي، إذا كان حقيقيا بتلك الخاصية، لا يمكّننا منه، ولا يفتح لنا مجال دلالته، ولا يوقفنا على معنى ثابت له ومحدد (...) ولا يسمح باستهلاكه عن طريق تقويض الدلائل، باعتبار أن النص الأدبي، لا يمثل مجموعا لمعان، بل هو انتقال مستمر، وحركة دائبة، في محاولة الإمساك بالمعنى"[2]. إذ أنه يتحول، بوصفه عملا له خاصية الأدبية إلى علامة تتكون من دال (هو مادة القول، أو الشكل اللغوي)، الذي يبدو فيه، ومدلول هو المضمون الذي يحيل عليه.

وعند أصحاب الدلالة لا يمكن أبدا الفصل بين أمارة لا تتوفر على قصدية التواصل ودلالة تتوفر على ذلك، وصعوبة الفصل بين الدليل والأمارة هو المشكل الذي يثير "لويس جان كالفي" حين يتساءل قائلا: هل يمكننا الفصل الواضح بين هذا وذاك؟ الطربوش العالي Le Chapeau والكاسكيتة Casquiette، لا شك أنهما أمارتان على الحالة الاجتماعية الذي يحمل أحدهما، غير أن برجوازيا يمكنه أن يختار كسكيتة بغرض توصيل شيء ما في لحظة ما".[3]

وانطلاقا من هذا الإشكال الذي يطرحه "جان كالفي" يمكننا أن نستنتج أنه لا يمكن أبدا التعرف على دلالة إشارة معينة دون الإحاطة بالحيثيات المختلفة بكل من الباث والمتلقي وبما يدور في وعيهما، ما دام أن الدال الواحد يحمل عدة مدلولات تخضع للطبقات

[1] – ينظر: فيصل أحمر، معجم السيميائيات، ص91.

[2] – نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علوم الدلالة، ص18.

[3] – فيصل أحمر، معجم السيميائيات، ص92.

الاجتماعية المختلفة، وأن كل شخص (من باث أو متلقي) ونظرته المعينة وتحليله الخاص للعلامات المختلفة.

إذن بالنسبة لبارث وأنصار سيميائية الدلالة، "المعنى المتلقي أو المعنى المعجمي يتطفل عليه، ويتم تحويله من خلال الممارسة الاجتماعية للدليل وهذا التحول يكون ممثلا لجزء من معنى الدليل أكثر مما يمثل المعنى المعجمي المعطى، لأن مجموع نظم الدلائل هي وقائع اجتماعية وكل علامة في هذا الاتجاه لها معنى معجمي مكتسب، ولها معنى آخر إضافي، إيجابي، سياقي، يحكمه الاستعمال".[1]

وهكذا درس رولان بارث نظام الموضة، حيث حدد العلاقة في السيميائية بين العلامة والدال والمدلول أو التدليل والشكل والمفهوم، وذلك من خلال دراسته للأسطورة التي خصها بكونها نظاما سيميائيا عاملا والاستعانة باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميائية كأنظمة الموضة والإشهار والأزياء...الخ، يعني هذا أنه عند الدراسة يطبق المقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا من خلال استقراء معانيها، وتعيين وحدتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية.

وشبيهة هذه الحالة بحالة باقة الورد، التي يمكن أن تستعمل لترميز إلى العاطفة وعندما نفعل ذلك، تصبح الباقة (دالا) والعاطفة (مدلولا)، في حين يتولد عن إتحاد الاثنين وفي شكل علائقي، تنتج العلاقة بينهما اللفظة الثالثة (باقة الورد) بوصفها علامة تختلف وبصورة جذرية عن الباقة الموضوع العياني، أو الموجود الزراعي.[2]

إن عناصر سيميائيات الدلالة" التي أفاض "بارث" في بحثها، وهي تتوزع على أربع ثنائيات مستقاة من الألسنية البنيوية هي:

أ- **اللغة والكلام:** لقد أفاض "دو سوسير" في شرح هذه الثنائية، ليركز اهتمامه على العنصر الأول كونه أكثر ثباتا، على عكس الكلام المتغير والزئبقي، ليأتي رولان بارث ليؤكد أن في

[1] – خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009، ص12.

[2] – ينظر: نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، ص19.

السيميائيات "تتعاقب اللغة والكلام من غير الانطلاق معا"[1]. فالثوب كما تصفه مجلات الأزياء يعتبر لغة من حيث أنه إبلاغ لباسي ويعتبر أنه كلام من حيث أنه إبلاغ شفوي.

إلا أن السيميائية تطرح مشكلتين تتعلقان باللغة والكلام، أولهما وضع اللغة تم بتواطئ المتكلمين بها على ما فيها من دلالات، وذلك يستحيل تصور كلام لا يعترف من مخزون اللغة (...)، في حين أن المشكلة الثانية أن كلا من اللغة والكلام إذا كانا في إطار الألسنية متناسبين حجما، لأن الأولى عبارة عن مجموعة من القواعد يستظل الثاني بظلها، فإنهما في السيميائية لا يتناسبون في الحجم، ولذلك لا يكاد أن تكون لغة بدون كلام.[2]

ب- الدال والمدلول: من المعروف أن هذه الثنائية هي التي تشكل ما اصطلح عليه في لسانيات "دو سوسير" بالدليل، وقد أخذ مفهوم الدليل في المفهوم السيميائي، وخاصة عند أصحاب سيميائية الدلالة أبعادا أخرى (...)، وبعد أن طوره هيلمسيف معتبرا إياه مكونا من دال ومدلول مثل: لون الضوء في قانون السير، هو عبارة عن أمر يتعلق بمرور السيارات لكنه يختلف عنه على صعيد الماهيات للعديد من الأنظمة الدلالية (أشياء، حركات صور).[3]. وبالتالي فالمدلول عند أصحاب سيميائية الدلالة متعدد خاضع لفهم المتلقي، في حين يبقى الدال ثابتا لدى الجماعة المستعملة له طبعا.

جـ- المركب والنظام: هذه الثنائية الدوسوسيرية الموجودة بين الألفاظ والكلمات تتطور على صعيدين هما المركبات، والسلسلة الكلامية، ثم أن رومان جاكبسون قد وسع من هذه الثنائية (المركب، النظام)، ونحا بها في اللغة خاصة، كنسق اللباس تمثيلا لا حصرا بدراسة المركب لنصل من خلاله على الوقوف على الوحدات المكونة، أو مستوى النظام، أو مجموع النواميس التي تتحكم في عملية الضم والتأليف.[4]

---

[1] - عبد الله إبراهيم، وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1997، ص94.

[2] - ينظر: محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص21.

[3] - ينظر: فيصل أحمر، معجم السيميائيات، ص49.

[4] - ينظر: نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، ص25.

د- التقريـر والإيحـاء: لقد رفض أصحاب سيميائيات الدلالة ما ذهب إليه أصحاب سيميولوجيا التواصل في إمكانية التمييز بين الدليل والإمارة...، واقترحوا أن كل دليل له مستويان: مستوى تقريري، وآخر إيحائي "فالدليل هو دائما إشارة، والمعنى يكون دائما مرافقا للتبليغ، ويكون المعنى التقريري دائما مرفقا للمعنى الإيحائي، وبالتالي تعني سيميائيات المعاني بدراسة نظام الأدلة التي تستهدف المعاني الإيحائية".[1]

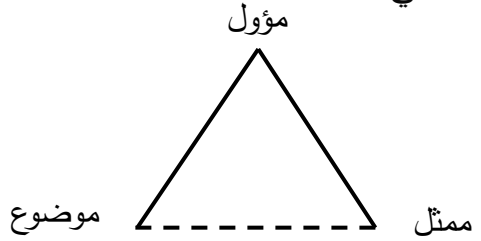
وهي أهم العناصر والمبادئ التي قامت عليها النظرية السيميائية لأنها كانت فعلا عناصر خادمة لمبادئ وأهداف هذه الأخير التي تسعى إلى الكشف عن كل ما هو جديد وغريب.

ويتضح مما سبق أن نقطة الفصل بين الاتجاهين، التواصلي والدلالي تكمن في وجود القصد في الاتجاه الأول وانعدامه في الثاني.

2-3- سيميائية الثقافة:

تعود جذور سيميائية الثقافة إلى فلسفة الأشكال الرمزية عند "كاسير" وإلى الفلسفة الماركسية، أما "أهم رواد هذا الاتجاه فنجد من الإتحاد السوفياتي عند "يوري يوتمان" و"إيفانوف" و"أوسينسكي" و"تودوروف"، وفي إيطاليا "روسي" و"لاند" و"أمبر توراكو" ويرى أصحاب هذا الاتجاه أ العلامة تتكون من وحدة ثلاثية، المبنى: المدلول، المرجع، الدال".[2]

ويولي الاتجاه الروسي -وخاصة مدرسة "تارتو"- عناية خاصة بالثقافة كونها الإطار الأصلي الذي يضع عموم السلوك الإنساني، الفردي منه والجماعي، ويربط علماء هذا الاتجاه بين السلوك لإنساني وبين إنتاج العلامات واستخدامها، إذ يرون أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى، ويمكن تمثيلها بالشكل التالي:[3]



[1] - فيصل أحمر، معجم السيميائيات، ص95.

[2] - نفسه، ص95.

[3] -ينظر: مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني وآخرون، لإفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1987، ص75.

"فالعلامة إذن لا تكتسب دلالتها إلا بوضعها في إطار الثقافة، وأن هذه الدلالة إذا كانت لا توجد إلا عن طريق العرف والاصطلاح فإن هذين -بدورهما- ما هما إلا نتاج التفاعل الاجتماعي الداخل ضمن إطار آليات الثقافة".[1]

فهذا الاتجاه يعتبر الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية إذ العلاقات الاجتماعية لا تقوم ما لم ننسج علاقة تواصلية.

وانطلاقا من هذا يمكن أن نعرف "الثقافة بوصفها مجالا لتنظيم الإخبار في المجتمع الإنساني فتعتبر بذلك آلية الثقافة بمثابة جهاز يغير المحيط الخارجي إلى المحيط الداخلي يحول الفوضى إلى نظام والناس الغفل إلى متعلمين"[2]. ذلك أن النسق الثقافي نسق تواصلي يستلزم فيه تبادل العلامات، والثقافة لا تقوم إلا في الوقت الذي يضع فيه الإنسان أدوات للسيطرة على الطبيعة وفي هذا السياق يرى "أمبيرتو إيكو" أن الثقافة لا تنشأ وتتطور إلا بتوفر شروط ثلاث هي:

- حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.
- حينما يسعى ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما، ولا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط أن تقال للغير.
- حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة، وباعتباره ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية وإنما يكفي مجرد التعرف عليه.

إن "أمبرتو إيكو" لا ينظر إلى الأشياء في استقلاليتها، وإنما في ربطها بالسلوكات المبرمجة من طرف الأشخاص وبالتالي "فأي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما".[3]

ومن هذا المنظور يمكن أن ندرك أن السيميوطيقا كما يتصورها لوتمان وأمبيرتو إيكو، هي علم يهتم بدراسة المظاهر الثقافية، على أنها أنظمة تواصلية، ومن ثم

---

[1] – سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، "أنظمة العلامات"، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986 ص40.

[2] – حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص86.

[3] – جميل حمداوي، سيميوطيقا العنونة، ص95.

تنقلب تلك المظاهر إلى موضوعات للتواصل، مما ينبغي العودة بالضرورة إلى السيميوطيقا التي تعنى بالثقافي عموما.[1]

ويرى "إيفانوف" أن الإنسان والحيوان حتى الآلات تلجأ إلى العلامات، ومن هذا المنطق" يقدم إيفانوف مفهوم النموذج والأنظمة المنمذجة، وقد أصبحت هذه المفهومات أسسا محورية في الدراسات السيميائية السوفياتية كلها (...) لذلك يرى إيفانوف أنه لابد من تصنيف أنظمة العلامات في شكل تدرج هرمي واللغة هي النظام الأول".[2]

ومن هنا يمكن الانتقال إلى تلك النصوص الثقافية التي يرى "إيفانوف وأصحابه أن الثقافة هي الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية وما يصاحبها مع آلية توليد هذه النصوص الثابتة وغيرها من النصوص المستقبلية".[3]

لذلك "فهم يدرسون العلاقات التي تربط بين الأنظمة المختلفة كعلاقة الأدب بالبنيات الثقافية الأخرى كالدين والأشكال التحتية الأخرى ويحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبد تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة أو بين الثقافة واللاثقافة".[4]

إن أصحاب مدرسة "تارتو" وأصحاب الاتجاه الإيطالي قد شكلوا بحق اتجاها سيميوطيقيا خاصا بالثقافة، حمل على عاتقه الكثير من العناصر الثقافية ودرسها دراسة سيميوطيقية كانت لها جدارتها ولازالت، وأهم هذه العناصر النص، الصورة، الإشهار ومختلف الفنون الأخرى.

وعليه فقد أسهمت هذه الاتجاهات متضافرة وفرادى، في تيسير السبل لقراءات متعددة وأصلية للنصوص الأدبية، طلبا للغائب من مفاهيم، واستجلاء للغامض من علاقتها، كما

[1] – ينظر: نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، ص32–33.

[2] – فيصل أحمر، معجم السيميائيات، ص98.

[3] – سيزا قاسم ونصر أبو زيد، أنظمة العلامات "مدخل إلى السيميوطيقا، ص42.

[4] – فيصل أحمر، معجم السيميائيات، ص99.

أنها "شكلت روافد أصلية لبناء (قراءة القراءات) سيميائية ليس للأدب فحسب، بل لقراءة أنظمة علاماتية وإشارية أخرى".[1]

فهذا الاتجاه يعتبر الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية، إذا العلاقات الاجتماعية لا تقوم ما لم ننسج علاقات تواصلية.

[1] – بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص23.

ثالثا: السيميائية السردية:

قامت السيميائيات كغيرها من المناهج النقدية النصّانية، باقتحام عالم السرد والإبداع القصصي، مستخلصة رموزه وعلاماته، سابرة غوره، مستخرجة مختلف التأويلات الممكنة وهي تعتمد في ذلك بمبادئ دي سوسير في هذا الميدان، ولكنها مرت قبل ذلك بتاريخ طويل استطاعت بفضله نفض التراب عن أهم نفائسه، إلى أن استوت مناهجها وأدوات تحليلها وغزت مجال السرد حتى يومنا هذا.

1/ مفهوم السرد:

أ- لغة: للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي، فهو يعني مثلا "تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرد سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وفي صيغة كلامه صل الله عليه وسلم: (لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه).[1]

ومن جهة فقد عرفه ابن فارس حيث قال: "إن كلمة سرد تدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض من ذلك السرد اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الخلق".[2]

وقد وردت كلمة السرد في القرآن الكريم من ذلك قوله تعالى في شأن داوود عليه السلام: ﴿ وقدّر في السرد ﴾ قالوا ليكن ذلك مقدرا.

كما ورد في "مختار الصحاح": "إن السرد هو الثقب، والمسرود المثقوب، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد له (...) وسرد الحديث والقراءة، أي أجاد سياقها والسرد مصدر تتابع".[3]

---

[1] – ابن منظور أبو الفضل، لسان العرب، ص190.

[2] – المنجد في اللغة والإعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط1، 1991، ص330.

[3] – عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مادة سرد، تح: إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ط، 2005 ص34.

والسرد لغة يكاد ينحصر في معنى التتبع ومن هنا يلتقي في معناه مع مصطلح "القص"، وهذا ما نجده في المعاجم يقال: "قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء" ومنه قوله تعالى: ﴿ وقالت لأخته قصّيه ﴾ أي تتبعي أثره.

ويمكن لنا رصد ثلاثة أوجه لمعنى كلمة سرد وهي كما يلي: "سرد الشيء نقبه، الصوم: تابعه، الحديث: أجاد سياقه، الكتاب: قرأه بسرعة، فالسرد هو اسم لكل درع وسائر الخلق...، والسرد هو التتابع"[1]، إذن فالسرد في اللغة هو التتابع، وفي الحديث هو إيجاد السياق.

ب- السرد اصطلاحا:

يعد السرد جزءا من مفهوم اصطلاحي شامل عرفه النقد الحديث والمعاصر بعنوان كلي هو علم السرد La Narratologie، فهو مصطلح يستخدمه الناقد ليشير إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم.

ويعود تعريف علم السرد إلى اللاتينية "السرد: Narration"، "وهو الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل".[2]

السرد هو" طريقة الراوي في "الحكي" أي في تقديم الحكاية، والحكاية هي أولا سلسلة من الأحداث إنها المادة الأولية التي تبنى منها السردية، أي أنها مضمون الحكي وموضوعاته".[3]

ويقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

[1] – سمير مرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د ط، د ت، ص77.

[2] – فيصل أحمر، معجم السيميائيات، ص208.

[3] – صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2003، ص 17

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، ونسمي هذه الطريقة سردا ذلك أن القصة واحدة بمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تميز أنماط الحكي بشكل أساسي".[1]

وإذا ما تتبعنا بدايته الأولى، نجد أنه مصطلح نقدي جامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، ويعتبر "رولان بارث": "رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية والسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والكوميديا، وضمن هذه الأشكال اللامحدودية للسرد في هذا الأخير في جميع المجتمعات، أنه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلا يوجد أبدا شعب دون سرد.

وأن السرد هو "الكيفية التي ترى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها".[2]

والسرد مصطلح نقدي حديث يعنى: "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية".[3]

وكما يعرفه "سعيد يقطين" بأنه: "فعل لا محدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان، يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت، أم كتابية وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة بالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد".[4]

---

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص45.

[2] – نفسه، ص45.

[3] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2002، ص104.

[4] – سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997 ص17.

فالسرد هو "الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي ليقدم بها الحدث، أو أحداث بضمير الحكائي، ولهذا السرد أشكال كثيرة"[1]. تقليدية: كالحكاية عن الماضي، وتتم بضمير الغائب، وجديدة: تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والاستباق والارتداد...

كما يمكن تعريف السرد على أنه: "دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه".[2]

فالسرد خطاب غير منجز، وله تعريفات شتى تتركز في كونه طريقة تروى بها القصة، ويحسن بنا اعتماد تعريف "جيرار جنيت" الذي تأصل المصطلح على يديه، وقد عرفه من خلال تمييزه القصة "أي مجموع الأحداث المروية من الحكاية" أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها"، ومن السرد "أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذات".[3]

إن أيسر تعريف للسرد هو تعريف "رولان بارث" بقوله: "إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة".[4]

بالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جدا، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقلبها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون، ومن ثمة كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية.

وقد رأى الشكلانيون أن السرد وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي.. وهذا يفضي إلى أن جوهر العملية السردية يقوم

---

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية وتقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2005، ص37.

[2] – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002 ص174.

[3] – ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 2011، ص13.

[4] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، الجزائر، ط3، (د ت)، ص13.

على إعادة تشكيل الواقعية الحقيقية أو الخيالية، ونشأت عن هذا المفهوم مصطلحات أخرى مثل السردية التي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوي ومروي ومروي له.[1]

حيث يقول "عبد الله إبراهيم" إن السردية: "هي العلم الذي عني بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة".[2]

ويعرف "غريماس" السردية حيث يقول: "تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة وموظفة المستندات فيها لتشكل -ألسنيا- جمله من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع".[3]

ويعرفها "غريماس" أيضا بقوله: "السردي هي مداهمة اللامتواصل المنقطع للمطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات... ويسمح هذا بتحديد الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها".[4]

كما نجد أيضا السردية "هي علم السرد Science de Récit ذلك أن لكل محكي موضوع، وهو ما يصطلح عليه بالحكاية Histoire هذه الأخيرة لا يتلقاها القارئ مباشرة وإنما من خلال فعل سردي هو الخطاب السردي Discours Narratif".

والسردية "خاصية معطاة تشخص نمطا خطابيا معينا ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية".[5]

فالسردية "تعني استنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنها نظام نظري غني

---

[1] – ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص14.

[2] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص17.

[3] – محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1991، ص35.

[4] – نفسه، ص 56

[5] – يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2007، ص29.

وخصيب بالبحث التجريبي، وهي تبحث في مكونات البنية السردية من راوي، ومروي، ومروي له".[1]

ج- مكونات السردية:

إن كون الحكي هو"بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راويا" وطرفا ثانياً يدعى "مرويا له"[2]، وهي عبارة عن المكونات الأساسية للسرد، والتي يتم توضيحها على النحو التالي:

*** الراوي:**

"هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يعبر عنها، سواء كانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسماً متعينا، يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع".[3]

والراوي حسب هذا المفهوم يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية -من لحم ودم- وذلك أن الروائي (الكاتب)، هو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته، وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات... وهو لذلك -أي الروائي- لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية -أو لا يجب أن يظهر- وإنما خلق قناع الراوي، معبرا من خلاله عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة".[4]

*** المروي:**

"فهو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله".[5]

---

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص117.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص45.

[3] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص07.

[4] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص29.

[5] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص08.

"والمروي أي الرواية نفسها التي تحتاج إلى راوٍ ومروي له أو إلى مرسل ومرسل إليه".[1]

*** المروي له:**

"قد يكون المروي له، اسماً معينا ضمن البنية السردية، وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا".[2]

2- السيميائية السردية عند الغرب:

حظيت الأبحاث العلمية المشتغلة بالسرد باهتمام كبير منذ ظهور الشكلانيين الروس الذين وضعوا أسسا لثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب، واللغة، وذلك في محاولة لجعل الموضوعات الأدبية مادة للنقد الأدبي، هادفين من وراء ذلك إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية "وقد كان له أثر كبير في إرساء نظرية أدب تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيسي رافضة المقاربات النفسية والاجتماعية التي كانت تؤلف جوهر الموروث النقدي من قبل"[3].

وقد وصل البحث في تحليل الخطاب السردي إلى ما هو عليه اليوم بفضل الجهود التي بذلها الشكلانيون ومن تبعهم.

حيث يرى الباحث الروسي "فلاديمير بروب Vladimir Propp" أن الخطاب السردي يخضع لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية، فقد كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي عن غيره من الخطابات، ولقد كانت دراسته الشهيرة "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" الصادرة سنة 1928م معلمة بارزة في تاريخ السيميائيات السردية.

---

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص12.

[2] – نفسه، ص12

[3] – عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص09.

كان طموح بروب هو الوصول إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس أي الوصول إلى عزل العنصر الدائم والثابت عن التجليات المختلفة التي تشكل وفق تصوره سوى تنويعات لبنية واحدة، ولتحقيق هذا الهدف كان عليه أن يرفض التصنيفات المستندة إلى المواضيع و الموتيفات.

لقد كان على بروب أن يبحث عن هذا العنصر في مستوى آخر، هو مستوى الوظائف وليس مستوى الشخصيات، وللوصول إلى استخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام، انطلق بروب من الفرضيات التالية:

أ- إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات.

ب- إن عدد الوظائف داخل الحكاية محدود.

ج- إن التتابع الذي يميز هذه الوظائف تتابع واحد، فالوظائف تسير وفق نمط معين في كل الحكايات.

د- تنتمي كل الحكايات العجيبة إلى نفس النوع من حيث بنيتها، ويمكن ترجمة هذه الفرضية في صيغة أخرى، إننا أمام حكاية واحدة ببنية وأشكال متعددة للتحقق.

وهذه الفرضية الأخيرة هي التي دفعت بالذين جاءوا بعد بروب إلى مقابلة البنية بالشكل، فالشكل يعين قصة واحدة، أما البنية فهي نسق تأليفي أكثر استقلالية في علاقته بالشكل الثقافي الخاص بالحكايات الروسية.[1]

وانطلق كلود ليفي شتراوس في قراءته لمشروع البروبي، في الفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي، هو الذي قاد بروب إلى الفصل داخل المتن الحكائي بين المضمون والشكل، وفي تصور ليفي شتراوس فإن بروب أضاع المضمون من الملموس إلى المجرد، وهذا ما جعل العودة من جديد من المجرد إلى المحسوس أمرا مستحيلا ومن هذا المنطلق فإن الفصل في دراسة الوظائف وتتابعها سيؤدي بالضرورة إلى الإحتفاظ بالوظيفة الأصلية واستبعاد الوظيفة الفرعية في بناء النموذج، فالأولى تعود إلى الشكل، في حين تعود الثانية إلى المضمون[2].

[1] - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص17-20.

[2] - ينظر: نفسه، ص27.

فكل تحليل للحكاية يفترض التخلي عن خطية التجلي (التوزيع) والانتقال إلى ما يشكل المستوى الأعمق وهو الاستبدال، وتلك كانت نقطة انطلاق في القراءة التي قام بها غريماس للمشروع البروبي، بل يمكن القول أن مشروع غريماس ما كان له أن يرى النور لولا وجود هذا العمل الجبار الذي قام به "ف. بروب V. Propp".

- السيميائية السردية عند مدرسة باريس (غريماس):

اصدر "ألجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Griemas" في سنة 1966م كتابه الشهير "الدلالة البنيوية"، ويعد هذا الكتاب اللبنة الأولى التي ستقام عليها مدرسة بكاملها أطلق عليها فيما بعد "مدرسة باريس السيميائية"، ورغم أن عنوان الكتاب يحيل على إشكالية الدلالة والسبل المؤدية إلى دراستها، فإنه يعد في واقع الأمر برنامجا نظريا لتيار سيميائي يعرف بالسيميائيات السردية.

وعرف هذا النموذج التحليلي الجديد مع بداية السبعينيات انتشارا واسعا في فرنسا وفي مجموعة كبيرة من الدول، ولم يتوقف "ألجير داس غريماس Algirdas Julien Griemas" عن ذلك فقد أصدر في السنوات الموالية مجموعة كبيرة من الكتب كرسها لتنقيح وتهذيب وتعديل نموذجه النظري ونذكر من هذه الكتب "في المعنى" و"في المعنى II" وقاموسه الشهير "السيميائيات" الذي كتبه بالاشتراك مع جوزيف كورتيس Joseph Courtes" أحد ابرز تلامذته وبهذه الكتب وغيرها يكون هذا المنظّر الكبير قد أرسى دعائم تيار كبير اشتهر بمقاربته المتميزة للنصوص السردية.[1]

وقد حاول "أ. ج. غريماس A. J. Griemas" "تفكيك الأشكال المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة"[2]، كما اهتمت المدرسة بالتحليل المحايث، الذي جاء كردة فعل على المناهج التي تعني بدراسة محيط الأدب وأسبابه الخارجية، فدعا أنصارها إلى التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، لأن الأدب عندهم لا يقول شيئا عن المجتمع ولا عن نفسية الأديب بل موضوعه الأدب نفسه.

---

[1] – ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص4.

[2] – إينو آن وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ)، تر: رشد بن مالك، مر: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص261.

وهذا ما تبناه رائد هذه المدرسة غريماس في تعامله مع النصوص، والذي يجب أن يظل حسبه "محايثا مقتصرا على فحص الاشتغال النصي لعناصر المعنى، دون اعتبار للعلاقة التي يقيمها النص مع أي عنصر خارجي عنه"[1]، مستفيدا بذلك من أعمال "فلاديمير بروب Vladimir Propp" و"كلود ليفي شترواس وتنيير".

ويلاحظ في هذا المجال كلود زلبرباغ أن مهمة غريماس اتجاه المشروع البروبي كانت تتلخص في نقطتين أساسيتين:

- ✓ إنها تشكل نوعا من الإصلاح، بالمفهوم القانوني للكلمة، لما قام به النقد المدمر الذي صاغه شترواس ضد المشروع البروبي (...).
- ✓ إنها تشكل أيضا نوعا من التقليص، خاصة بعد ظهور كتاب "الدلالة البنيوية" والأمر يتعلق بقلبه لزاوية النظر، فعوض الاستمرار في البحث عن الكوني (الحكاية الوحيدة) كما فعل ذلك بروب، كان من الضروري التوجه نحو معرفة التمفصلات الأولى للنصب السردي.[2]

فالمشروع الغريماسي يعد مواصلة لمشروع، "ف. بروب" الوظيفي الذي يعد عملا جبارا، أنار الطريق لنظرية غريماس الشمولية في تصورها وتحليلها، من خلال بناء "جهاز نظري جديد متفتح على تراث متنوع المشارب"[3]، والثقافات.

وقد أنصب اهتمامه على تناول المعنى النصي من خلال:

- **المستوى السطحي:** والذي يقوم على جانبين:

الأول يخص تناول "الزاوية السطحية، التي يتم فيها الإعتماد على المكون السردي الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها"[4] والحديث هنا عن المكون السردي سيدفع إلى ضرورة القيام بتشريح للبنيات السردية مراعين "جملة الحالات والتحولات التي تطبع

---

[1] – عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط، ط1، 1999 ص106.

[2] – ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص34.

[3] – سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص20.

[4] – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص12.

الشخوص"[1]، من خلال أدوارهم التي يؤديها داخل الحكي، الذي يجعل حبكة قصصية تمثل حدة الصراع في علاقات الشخوص مع بعضها البعض، ويتجسد هذا في وضعية افتتاحية في حالة أولية ميزتها التوازن، منتهية بوضعية ختامية وهي الحالة النهائية التي يعاد فيها استرجاع ذلك التوازن، وذلك بعد اختلال "جملة من التحولات الناتجة بفعل حدة التوترات"[2] الناجمة من علاقات الشخصيات ليتحقق المشروع المستهدف في امتلاك موضوع القيمة المرغوب فيه.

أما الثاني فيخص تناول "المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعاني"[3] والذي يسعى إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحولات في الخطاب وبهذا يعد المستوى السردي الأكثر تجريدا.

- **المستوى العميق:**

وفيه رصد لشبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها وكذلك تبين نظام العمليات التي تنظم الإنتقال من قيمة إلى أخرى، وعليه فالسيميائي في تعامله مع النص الحكائي أو السردي يدرس على المستوى السطحي "البرنامج السردي ومكوناته الأساسية كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم، مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور".[4]

وعلى المستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل والمربع السيميائي الذي يولد التمظهرات النصية السطحية سردا وحكيا.

وتسعى نظرية غريماس إلى تحديد الأشكال المختلفة كحضور المعنى، وكيفيات تمظهره، ومن ثم المرور إلى تأويله حسب العلاقة الموجودة بين المستويين: السطحي والعميق، ولما كان موضوع السيميائيات هو المعنى فإن ذلك يتطلب وجود شكل لجوهر هذا

---

[1] – نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2008 ص45.

[2] – نفسه، ص45.

[3] – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص12.

[4] – نفسه، ص12.

المعنى، ولذلك لجأ غريماس إلى إخراج آليات مختلفة تسهل الإنتقال بين المستويين وتزيح عنها الصعوبة المحتملة، واعتمد على اللسانيات والآليات المطبقة فيه"[1].

واعتمد غريماس في بلورة مشروعه السردي، على أصول معرفية متنوعة يمكن تحديدها فيما يلي[2]:

- الإرث اللساني السويسري (مدرسة جينيف).
- اجتهادات بروندیلو هيلمسلف (مدرسة كوبنهاغن).
- تراث الشكلانيون الروس (بروب).
- الجهود الفرنسية (تينير وسوريو).

وقد ألف جوزيف كورتيس كتاب بعنوان "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية Introduction à la sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application الذي صدر بباريس سنة 1976م ويعتبر من أهم الكتب التي ألفت ضمن مدرسة باريس وفيه يبسط صاحبه نظرية أستاذه غريماس في تحليل السرد والخطاب بصفة عامة، ويحلل فيه قصة شعبية فرنسية وهي "سوندريون" من الناحيتين: السردية والخطابية.

فالسيميائية لدى كورتيس تهتم بدراسة المحتوى أو المدلول عن طريق شكلنته أي دراسة شكل محتواه، فعلى مستوى شكل المدلول يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب وعلى مستوى الجوهر يدرس الجانب الدلالي.[3]

وهكذا تعنى السيميائية السردية بنظرية الدلالة ومشكلة المعنى، ومن خلال تعاملها مع النص كفضاء لغوي معبر عن نفسه، باحثة عن مولدات النصوص ومكوناتها البنيوية الداخلية، وهو ما اهتم به غريماس في بحثه عن مشكل المعنى، إذ نلاحظ أن هناك خللا في تعريف الوظيفة عند بروب، لأن تعريفه لها "قائم على وجود فعل ما، تتحد من خلاله

[1] – ينظر: عبد القادر شرشار، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015 ص37-38.

[2] – ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص28.

[3] – ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص10-11.

شخصية ما"[1]، وتبعا لذلك تتحدد الوظيفة من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشتمل عليها الحكاية، وإذا كان الفعل هو أساس الوظيفة حسب بروب، فإن الدارس كما يرى غريماس سيقف محتارا أمام التناقض الذي يميز تعريف وظيفتين، "فإذا كان رحيل البطل... يعد وظيفة فإن النقص (Manque) لن يكون كذلك"[2]، باعتبار حالة تستدعي فعلا، ليصل في النهاية إلى استبدال الوظيفة بالملفوظ السردي وتأخذ الوظيفة الصيغية التالية:

م س = و (ع1، ع2، ع3)[3]

ملفوظ سردي = وظيفة (عامل1، عامل2، عامل3)

واستبدل دوائر الفعل بالعوامل، واختزال توزيع دوائر العمل بين الشخصيات في شكل علاقة مضاعفة بين العوامل والفواعل.

3- السيميائيات السردية عند العرب:

سار النقد العربي على خطى جميع المعارف والعلوم الحديثة، عرف تطورا ملحوظا وواسعا في مناهجه، ونماذج مع النظريات المعاصرة التي تشتغل على النص، كالسيميائية التي اقتحمت باب النقد العربي الضارب بجذوره في التراث، ومست فروعها المختلفة قرائح النقاد العرب المعاصرين فتفاعلوا معها مستقرئين عبرها محمولات النصوص العربية متعددة الأغراض ومتباينة الأنواع من شعر ونثر.

وتعد السيميائية السردية من فروع السيميولوجيا الحديثة التي تمثلها النقد العربي بعد أن ظلت السردية العربية فترة طويلة من الزمن حبيسة نظرة ضيقة، تحيل على الإغراب اللفظي والزخارف البلاغية والصنعة الثقيلة"[4].

ومما لا شك فيه أن الانتشار المذهل الذي تميزت به السرديات أحدث تحولا كبيرا من حيث عدد المنشغلين العرب بترجمة الدراسات السردية، وآية ذلك مبادرة جميع النقاد إلى

[1] – سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص21.

[2] – نفسه، ص. ن.

[3] – نفسه، ص22.

[4] – خالد محمد البديع، الدراسات السردية الجديدة، قراءة المقامة أنموذجا، مركز بحوث كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الكويت، 2007، ص7.

برعمة وتطوير المصطلح السردي في الحقل النقدي العربي المعاصر في مناخ تعمه الفوضى والاضطراب والرؤية الشخصية المرافقة لعمليات الترجمة والتعريب للمصطلح السيميائي السردي.

ومن الباحثين العرب في حقل السيمياء السردية نذكر: سعيد يقطين، محمد مفتاح سعيد بنكراد، حميد لحميداني، صلاح فضل، محمد الناصر العجمي، عبد المالك مرتاض، عبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك، الذين أوقفوا جهدهم العلمي والعملي على الأبحاث ذات الطابع الشكلاني المنضوي تحت رداء مدرسة غريماس الفرنسية "حتى غدا نموذجا عربيا لتطبيق المنهج السيميائي"[1]، وما قدموه في مجال بحثهم من جهود يستعين بها الباحث على كشف مخبوءات النصوص السردية ومحاورتها بطريقة علمية ممنهجة.

ولقد سعت السيميائية إلى إدراك الدلائل السردية للنصوص، فأصبحنا "نقرأ الآن عن علم علامات المسرح وعلم علامات السينما، وعلم علامات الأزياء أو الموضة وعلم علامات الأنترنت، وما شابه ذلك من المجالات"[2].

ولعل من أهم المسائل المطروحة في النقد السيميائي بصفة عامة وسيمياء السرد بصفة أدق: مسألة المصطلح الذي يجدر بنا الوقوف على واقعة في النقد العربي نظرا للوظيفة الإجرائية الخطيرة التي يحتلها المصطلح السردي في تأويل وقراءة وإنتاج النصوص.

وتهافت البحث النقدي العربي، إلى إشاعة جهود واتجاهات دراسة المصطلح السردي الغربي في كتاباته، حيث اشتغل النقاد المغاربة على تسويد الصفحات التي عرضت للمنجز الغربي في هذا الميدان وذلك في محاولة لفهم حداثة النقد الجديد عبر دراسات كل من:

[1] – ينظر عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط 2006، ص104.

[2] – دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عيد الحميد، أكاديمية الفنون، القاهرة، د ط، 2002، ص14.

حسن الوادي، محمد الصالح بن عمر، الرشيد المغربي، محمد طرشونة علي العشي، راضية كبير وعبد السلام ومحمد رشيد ثابت.[1]

وتأرجحت مسألة نقل المصطلح إلى العربية، بين الخلط الذي ظهر في هذه المحاولات، وترادف المصطلحات المستعملة، "ولعل هذه المشاكل من تشتت المادة والإبهام في المصطلح تعود إلى حداثة مقولة النقد اللساني العربي بإزاء النقد الغربي"[2]، فكثيرا ما يقف المترجم حائرا أمام المقابل المنشود المعبر عن مصطلح الأجنبي والموازي له، فضلا عن الاختلاط الناجم عن تعدد مرادفات المصطلح الواحد، والذي ينتج عنه تحريف في استعمال المصطلحات، التي لا تزال غير ثابتة المعنى، ومثار جدل متواصل، بالإضافة إلى غياب التطبيقات، التي تعد المحك الحقيقي لتداول المصطلح السيميائي المستعار من الغرب لتحليل النصوص السردية العربية، على غرار النصوص الروائية الحاملة للموروث الحضاري.

وللتمثيل على ذلك "فقد أثار مصطلح Narrativité مشاكل جمة في ترجمته بـ: السردية، القصصية، والحكائية، فتداخل مع لفظة العلم من جهة Narratologie سرديات أو حكايات، وعلم السرد ومع الصفة Narratif"[3]، بالإضافة إلى عدم تقيد النقاد والمترجمين بالاشتقاقات وحيدة الجذر في اللغة العربية، مما يشكل خلطا في وظيفة المصطلح، كما هو الحال بين الجذرين العربيين: راوٍ Narrateur ومروي له Narrataire ومصطلح السرد، الذي يؤخذ مرة من الجذر روى، وتارة أخرى من الجذر سرد، وطورا آخر من الجذر قص، فأصبح المصطلح سرد يثير لبسا معرفيا، كذلك لأنه يشير إلى السارد أو الـ: راوي أو القاص، وليس إلى العملية السردية ذاتها"[4]

---

[1] – ينظر: توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984 ص154-155.

[2] – ينظر: نفسه، ص155.

[3] – ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، دط 1977، ص14-15.

[4] – فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994، ص178.

ودعم توفيق الزيدي في كتابه "جدلية المصطلح والنظرية النقدية" هذا الرأي بقوله: "إن النظرية النقدية لا يمكن إدراكها علميا إلا بواسطة درس المصطلح"[1]، ويعزو الناقد عبد الله إبراهيم إشكالية ترجمة المصطلح النقدي إلى:

* غياب الرؤية وحضور المنهج[2].

كما أن بعض المصطلحات السردية لا تمت إلى العربية بصلة، واغلبها مترجم إذ اتسمت بالغموض والسطحية فضلا عن الاضطراب الناجم عن: تعدد المفاهيم لمصطلح "السرد" أيضا نحو: مقابلته بالقص، الروي، الحكي، الصيغة...الخ، فالمصطلح على الرغم من عدم استقرار مفاهيمه، وتوحيد ترجمته، ظل مهيمنا في الخطاب النقدي العربي، منذ سبعينات القرن الماضي.

كما أن ولوج المصطلح الأوسع إلى المجال السيميائي، جاء متأخرا في مطلع سبعينيات القرن المنصرم، ومنذ ذلك الوقت والجهود تتنامى لاحتوائه نظريا وتطبيقيا كأحد أسس التحليل السردي للنصوص، ولخلق قنوات تواصل حضاري وتعددت بالبحث والنقص في المصطلح السردي.

ومن أهم الجهود في مجال التحليل والتأسيس للمصطلح السردي في النقد العربي السيميائي نذكر:

1. جبور عبد النور، المعلم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
2. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة والمعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان، 1985.
3. فاضل تامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
4. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (عربي، انجليزي فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

[1] – توفيق الزيد، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، تونس، دط، 1998، ص38.

[2] – ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1 1990، ص 07-15

5. دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا) ترجمة: شاكر عبد الحميد، القاهرة، 2002.
6. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2010.

ضمت هذا الأعمال مجموعة كبيرة من المصطلحات، اشترك في ترجمتها جمع من الباحثين والمترجمين العرب، الذين أدركوا ضرورة الإفادة بما أنجز في مجال السرديات والكشف عن البنيات الخطابية المكونة للمحكي، واستكشاف الدلالات الوظائفية للمصطلح السيميائي السردي[1].

أما المصطلح السيميائي السردي في الساحة النقدية الجزائرية رغم تأخره على مواكبة البحث في ذلك المنجز الغربي -على غرار النقاد التونسيين والمغاربة- إلا أنه أبدى منذ الثمانينات القرن العشرين رغبة وقدرة على تعاطي هذا النوع من المعرفة وقد وجدنا أن هناك عدد من الأسماء التي لعبت دورا فعالا في الممارسات النقدية "السيميائية السردية" وأسهمت في توطين المصطلح ضمن الدراسات العربية على غرار: مولاي علي بوحاتم، عبد الحميد بورايو، السعيد بوطاجين...، وغيرهم ممن كان في مصنفاتهم للمصطلح السردي غلبة وسلطان كعبد الملك مرتاض، وعبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك من أكثر الأسماء تداولا في مسألة الريادة، والاشتغال على المصطلح النقدي.

وإذا ما تصفحنا مدونة الناقد عبد المالك مرتاض اتضحت لنا هيمنة المصطلح السردي، وحضوره القوي بين الترجمة والتعقيد، خاصة في مؤلفاته التنظيرية مثل كتابه "في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد"، حيث يأتي هذا الكتاب في نهاية التسعينيات بعد رسوخ النظري والتطبيقي في النقد المغاربي.

وإذا ما ألقينا نظرة على المصطلحات التي يوظفها عبد المالك مرتاض، وجدناه ينحو إلى تجاهل المصطلحات شائعة الاستعمال بين النقاد، ويعمد إلى نحت المصطلحات مغايرة

[1] – ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2009، ص224.

لما ألف الدارسون معه، فقد اقترح مصطلح سردانية، للإحالة على Narratologie، ومصطلح سرديات، للإحالة على Récit، وهو ما يدعو إلى تنافر جهود الباحثين والمترجمين العرب في سعيهم إلى توحيد المصطلح النقدي.[1]

أما فيما يرتبط بقضية التمييز بين المؤلف والسارد، يذهب مرتاض إلى تحديد دور كل منهما ووظيفته، كون المؤلف هو الذي يسوق الحكاية، والسارد عنده شخصية مزعومة شيء وهمي عبثي، وبالمقابل لم يجد حرجا في استعمال مصطلح المؤلف مرادفا للسارد في اصطناع جينيت Genette تقنية المؤلف/ السارد بدعوى أن رأي جينيت لا يقوم على إقصاء المؤلف الذي يتولى شؤون نصه.[2]

ويعد عبد الحميد بورايو من الرواد المؤسسين للحركة السيميائية المعاصرة في الجزائر، كما تندرج أعماله في سياق الدراسات الحداثية التي يَّممت شطر السرديات في مقاربتها للنصوص السردية التراثية الشعبية، وذلك بغية تطوير علوم السرد إنطلاقا مما تقدمه تلك النصوص من مفاهيم وتجليات.[3]

وللباحث "عبد الحميد بورايو، مؤلفات عدة في هذا المجال كـ: القصص الشعبي في منطقة بسكرة –دراسة ميدانية– وظف فيها طرائقه المستمدة من المنهجية المورفولوجية البروبية للتغلغل داخل النصوص السردية، ويُعِد الدكتور رشيد بن مالك هذا البحث (الدراسة) انطلاقا "يعكس البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي"[4]

وفي موضع آخر عين بورايو المراحل التي تنظم الأزمنة الثلاث في السرد: ما قبل، أثناء، ما بعد، وجعلها خمسة مصطلحات للمفاهيم الآتية:

[1] – سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص193.

[2] – ينظر: نفسه، ص202.

[3] – نفسه، ص326.

[4] – رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001، ص55.

1- الوظيفة الافتتاحية، 2- اضطراب، 3- تحول، 4- حل، 5- وظيفة نهائية، وهي استعارة من نموذج (كلود كازالي بيرارد) الذي طبقه على قصص الديكاميرون التي تقتبس من ألف ليلة وليلة طريقتها في السرد[1].

أما رشيد بن مالك فقد التزم بتحقيق الأجزاء الكبرى لدراسته وتعالقها وتآلفها في إطار منهجي ونسيج عام، لا يشعر القارئ إزاءه بهوة الإنتقال من الغربي التنظيري إلى المستحدث على مستوى المصطلح في الاستعمال النقدي العربي وسار رشيد بن مالك بالترجمة والاشتغال على المصطلح النقدي، وفق خطة حداثية وخصوصية عربية، جمعت بين طور النظريات الوافدة من الغرب، وعدم مطابقتها في نفس الوقت[2].

وركز رشيد بن مالك محاولته في مؤلفه "البنية السردية في النظرية السيميائية على التدقيق في المفاهيم النظرية، إلا أنه وقع في فخ التناقضات، إذ نجده ينتقل من معنى لآخر في تعريبه للمصطلح الواحد، فضلا على النقل الآلي للمصطلح، واستبدال التراجم نحو إقراره بالتراجع عن ترجمة بعض المصطلحات في قوله "تراجعنا في هذه الدراسة عن ترجمة الاستعمال بوصفه مقابلا لـ: Manipulation، وذلك أننا أدركنا من خلال معاينتنا للوضع المصطلحي في الدراسات اللسانية السيميائية العربية الراهنة...، ولحل هذا الإشكال ملنا إلى استعمال مصطلح التحريك لسعيد بنكراد في كتابه "مدخل إلى السيميائية السردية" وهي الترجمة نفسها التي وضعها دانيال ريغ في قاموس السبيل... وإذا دققنا النظر في هذه الترجمة نلاحظ أن التحريك يحقق الفاعلية من جانب واحد...، لهذه الاعتبارات النظرية نتحفظ في استعمال التحريك ونقترح على السادة الأساتذة المتخصصين مصطلح التفعيل المشتق من فعل الذي يغطي المسارات الدلالية لفعل الفعل"[3].

وفي الأخير يمكننا القول أن المصطلح السردي السيميائي رغم تأخره إلا أنه كان محل إهتمام الكثير من الدارسين العرب منذ القدم.

---

[1] – ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد العربي، ص330.

[2] – ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص7.

[3] –ينظر: نفسه، ص27.

كما أن تلك الجهود التي قام بها النقاد والباحثون الجزائريون بشكل خاص قد أسهمت في تطور المصطلح السيميائي والسردي وتطبيقه على مختلف النصوص السردية العربية.

الفصل الثاني

الرماد الذي غسل الماء (مقاربة سيميائية)

أولا: العنوان:

تعد دراسة العنوان سواء في الشعر أو في النثر معلما بارزا في المنهج السيميائي على خلفية أنه بوابة النص أو هويته، والعنوان ذلك النصيص الذي يتميز بالقصر غالبا والذي تختزل فيه المعاني ودلالات النص، لهذا كان العنوان من أهم عناصر النص الموازي (le paratexte) التي تسيّج النص إذ يحتل الصدارة –العنوان– في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي[1].

وأول عتبة يطأها الباحث السيميائي هي استنطاق العنوان واستقراءه بصريا وألسنيا فالعنوان هو الأيقونة التي يحاول القارئ فتحها لأنه يعد أخطر العتبات المتربعة على جسد النص لتهبه كينونته ووجوده.

ويرى جميل حمداوي "أن العنوان مفتاح سحري لولوج عالم النص، وقديما قيل الكتاب يقرأ من عنوانه، ولقد كشف النقد المعاصر النقاب عن حقل جديد يتصل اتصالا وثيقا بعلوم النص وهو علم العنوان (titrologie) كما يسميه الفرنسيون، فالعنوان هو أول ما يقف عنده الدارس لأي نص أدبي، يتأمله ويستنطقه، قصد الكشف عن بنيته التركيبية ومنطوقاته الدلالية، ومقاصده التداولية".[2]

وقد حظي العنوان باهتمام ملحوظ من قبل الدارسين والمهتمين بالنقد والأدب ومختلف المناهج، حيث أصبح موضوع نصيا لمختلف التخصصات وفي مقدمتها اللسانيات والسيميائيات وغيرهما، فالعنوان عند السيميائيين هو المفصح عن طبيعة النص، والمعلن عن نوع القراءة التي تناسبه، فهو بالنسبة للقارئ لافتة إشهاري مغرية، تحفيزية، وذلك بحكم صدارته واحتلاله أولى مساحات الغلاف الهامة.

ويرجع جل النقاد الريادة في هذا العلم الذي يهتم بما يحيط أو يوازي النص "لجيرار جينيت" فهو الذي أطلق عليه اسم "المناص Paratexte" لكن لهذا العلم إرهاصات أولى

[1] – ينظر: أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص95.

[2] – جميل الحمداوي، بناء المعنى النصوص والخطابات، ص269.

سبقت جيرار جينيت في الإشارة والإلحاح على تبين أهمية هذه النصوص الموازية وقد رصد "عبد الحق بلعابد" بعض هؤلاء الذين أشاروا لهذا العلم من بينهم:

– جاك دريدا في كتابه "التشتيت 1972" وهو يتكلم عن "خارج النص" Live Hors.

– فيليب لوجان في كتابه "الميثاق السير الذاتي 1975" تعرض لها أسماء حواشي أو أهداب النص.

– م. مارتان بالتار في كتابه المشترك حول:[1]

L'écrit et les écrits probleimes d'analyse et considération didactique 1979.

وهذا الكتاب خاص بالمقرر الدراسي الأوروبي لتعليم اللغات الحية.

حيث استعمل هذا الكتاب مصطلح المناص بدقة ومنهجية تشبه إلى حد كبير طريقة فهم جيرار جينيت له، وعليه فالاهتمام بهذا الموضوع كان موجودا لدى النقاد ولعل جينيت استفاد مما قدمه هؤلاء في جميع أفكاره، فكان تأسيس هذا العلم في النصف الثاني من عقد الثمانينيات، تحت ظلال علم دقيق ممنهج احتضنه ليعنس استثماره ومقاربته إنه " La tirologie" أو "علم العنوان" أو "العنوانيات" كما يحلو لـ "عبد الحق بالعابد" تسميته، وقد علل هذا المصطلح قائلا: "قابلنا مصطلح Titrologie بمصطلح العنوانيات جريا على القياس المصطلحي، لسانيات، سيميائيات، تداوليات، فالألف والتاء هي الجمع وهي للعملية أيضا"[2].

ثم ظهرت دراسات معتبرة عن العنوان إيمانا منهم باختلاف وتباين العناوين بين الحقبة الكلاسيكية والرومانسية حيث لاحظوا سيمات فارقة تستأهل للدراسة ومن بين هؤلاء المشتغلين: "ليو هويك Leo Heok" من خلال كتابه "علامة العنوان"[3]

ويرجع النقدة الريادة في تأسيس هذا العلم للناقد الفرنسي "ليو هويك" يقول "جميل حمداوي": "ويبقى ليو هويك المؤسس الفعلي لعلم العنوان لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي والإطلاع الكبير على اللسانيات، ونتائج السيميوطيقا

[1] – ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت "من النص إلى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص29–32.

[2] – نفسه، ص66.

[3] – الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الوطني الثاني (السيمياء، والنص الأدبي)، بسكرة 15 و16 أفريل 2002، ص28.

وتاريخ الكتاب والكتابة فقد رصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها"[1].

حيث يتم النظر إلى العنوان من زاوية سيميائية عبر مستويين اثنين:

أ- مستوى خارج نصي Hors-textuel: يهتم بدلالات العنوان وإيحاءاته بعيدا عن نصه بمعنى أن تتبع دلالته إما معجميا أو اجتماعيا، فلسفيا، تاريخيا، أي "النظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص".[2]

ب- مستوى داخل نصي: Co-textuel: يتم النظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية متضمنة في النص، وملخصة لأفكاره، وهو "مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها".[3]

وليس يخفي ما في المستوى الثاني من القراءة السيميائية للعنوان من استناد إلى سيميائية "امبيرتوايكو" التي تركز في دراسة الأنظمة العالمية التأويلية على نحو ما كان عليه الأمر في كتابه "القارئ في الحكاية.

ومن هنا نحاول تسليط الضوء على عنوان رواية "الرماد الذي غسل الماء".

1- العنوان في "رواية الرماد الذي غسل الماء"

يحمل العنوان في هذه الرواية تركيبا رمزيا غير منسجم يقوم على "قلب رمزي صادم إذ يسحب من الماء مهمته ويوكلها إلى الرماد الذي لا يغسل وإنما يوسخ في العادة"[4]، فالماء هو رمز "التطهر إنه طقس من الطقوس الموغلة في القِدم، فقد ظل الإنسان يرى في الماء منبعا وأصلا لكل شيء أنه الحياة ذاتها ولا يمكن تصور أي شيء خارج الماء"[5]، ولأن الماء لا يخرج في رمزيته عن المعنى الطهارة، وكينونة الحياة والوجود فإن استحضاره -أي الماء-

[1] - جميل حمداوي، مقاربة العنوان في النص الأدبي، مجلة الكلمة، السنة الأولى، ع2، 2007، ص2.

[2] - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998 ص8.

[3] - نفسه، ص ن.

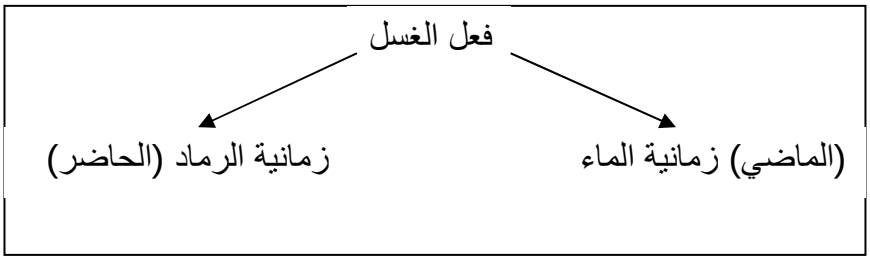
[4] - جماعة من الباحثين، سلطان النص -دراسات جمع-: عز الدين جلاوجي-، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2008 ص109.

[5] - سعيد بنكراد، السرد وتجربة المعنى، ص244.

"مرتبط بالرغبة في العودة إلى الأصول الأولى إنه إحالة على البدايات المؤسسة للكون وانبثاقه من غمر لا حدود له، وهو بهذا يشير إلى التطهر بأبعاده الحقيقية الرمزية"[1]، وبذلك فإنه يحيل البداية الأولى والفطرة الأولى إنه العالم بوجهه "الطفولي" الذي لم يدنس بعد إنه رمز "للتدفق" و"الحياة" و"الاستمرارية" أما الرماد إضافة لما يحمله من معاني التلويث، فهو معادل حقيقي لرمزيات السكون والموت، واللاحياة وتتحقق الرمزية المكانية لهذين القطبين (الماء/ الرماد) من كون كلا العنصرين محتاجا إلى تواجده في حيز مكاني، فمن غير المنطقي تحقق كينونة هذين العنصرين خارج حيز مكاني جغرافي يحيطها.

ويتحقق العنوان عبر قطبية "الماء" و"الرماد" فيؤسسها (فعل المحو) والذي تجسد عبر صيغة الفعل "غسل"، "فالعنوان يحيل على فعل محكوم بالزمن وهو الغسل، والذي يقتضي تسلسل حدثين أو فعلين، وهما وجود الماء ونسقه الزمني في إحالة على الماضي، ثم جاء بعده الرماد فغسله يعني محاه فالغسل هنا معناه المحو أو بصيغة أخرى سلب الرماد من الماء مهمته فلا يمكن أن يتعايش الماء والرماد فعندما حضر الرماد غاب الماء"[2]، كما أننا لا ننسى في صيغة العنوان اسم موصول لأنه يصل ما قبله بما بعده على مستوى البنية النحوية واسم الموصول لا بد له من صلة وعائد فصله الموصول "يغسل الماء" هنا عائده على الرماد"[3].

ومن خلال ما سبق، يتضح جليا استيعاب العنوان لقيمتين زمانيتين مختلفتين تماما "زمانية الماء" يقيم الماضي النقي و"زمانية الرماد" بصورة الحاضر الملوث، والتي يمكن التمثيل لهذا بالشكل الآتي:



[1] – سعيد بنكراد، السرد وتجربة المعنى، ص244.

[2] – جماعة من الباحثين، سلطان النص –دراسات جمع–: عز الدين جلاوجي–، ص110.

[3] – نفسه، ص. ن.

وهكذا يضعنا الروائي أمام مفارقة رمزية من خلال العنوان "الرماد الذي غسل الماء" ويسلبنا ما نعرفه من دلالة عن الرمز "الرماد" ويرغمنا على اللجوء إلى إعادة صياغة سؤال العنوان.

فكيف يتحول الرماد الذي هو رمز من رموز الفناء والضعف إلى عنصر فاعلا فعلا إيجابيا؟

وكيف يغسل الرماد الماء، وهو فاقد للحياة؟

ومن هنا تبدأ الرواية في استفزاز، القارئ وتجعله يعيد النظر في قراءة العنوان[1]، وإذا حاولنا توزيع مفردات العنوان حسب انتمائها إلى حقل رمزي ما فإننا لا نجد سوى طريقة وحيدة هي:- الحقل الرمزي الأول: نجد فيه عنصرين:

- ✓ الماء
- ✓ يغسل

فالماء رمز الحياة، ومن وظيفته فعل الغسل.

- الحقل الرمزي الثاني: نجد فيه عنصر وحيد وهو:

الرماد: وهو رمز الفناء والسكونية.

فقد اختار الروائي عنوان روايته "الرماد الذي غسل الماء" في محاولة منه لجذب القارئ نحو هذه التراسلية، الشبيهة بتراسل الحواس، ذلك أن الرماد لا يغسل، بل هو المغسول والماء ليس بالمغسول فهو الغاسل، إلا أن الروائي بطريقة فنية منه عدولية تزحلق نحو وجهة تدفع للتأمل الموصل لحد التكذيب، فترى القارئ يتساءل كيف بالرماد أن يغسل الماء؟ أوليس الماء هو الذي يغسل الرماد؟ فيتساءل من المعلوم بالضرورة لاندهاشه وتكذيبه نفسه، والتأرجح بين الظن ولمعان الحق.

كما أن العنوان جاء بصيغة اسمية لا فعلية، لما للصيغة الاسمية من رمزية ثابتة قارة غير حدوثية، فكأن الروائي يخاطب القارئ على أن هذه المعادلة، معادلة حقيقية في كل زمان ومكان لا تغير فيها، وهذا ما يدفع إلى فرض التأمل أكثر.

[1] – ينظر: بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص36.

وربما الروائي أراد من خلال توظيف هذا العنوان بهذه البنائية للتدليل على انقلاب الأحوال وتغير البنى الاجتماعية والثقافية، وبيان الانسلاخ نحو الرديء وترك الجميل، وهذا بعد ترميزي إيحائي يثير العجب والتحسر على تقلبات الدهر، وبالعودة إلى قلب تعالق الوحدات اللغوية اللسانية لهذا التركيب نحصل على الآتي:

الرمادُ الذي غسلَ الماءَ / الماءُ الذي غسل الرمادَ/ الذي غسل الماءَ الرمادُ

الرمادُ الذي الماءَ غسل / الماءَ الذي غسل الرمادُ / الذي غسل الماءُ الرمادَ

الرمادَ الذي الماءُ غسل / الماءُ الذي الرمادَ غسل

وعلى كل هذه الترتيبات والتابعات نخلص إلى حقلين رمزيين متباينين:الأول حقل الظلام والثاني حقل النور، أو حقل الحياة وحقل الموت، أو حقل البقاء وحقل الفناء...

وهذه الثنائيات توحي بما هو في الحقائق الكونية ألا وهو التناص من آي القرآن الكريم "ويخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويرزق من يشاء بغير حساب"[1]، وكان الروائي استعار بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تراكمية في المخزون الجمعي اللاشعوري من القران الكريم.

وبتفكيك هذا العنوان أكثر باعتباره عتبة توصل إلى إعطاء قيمة تصورية للمحتوى نحصل على قراءة عميقة قد تتمثل في كسر الطابوهات العرفية والحقائق الرمزية[2]، أو أن الروائي يعطي في أسلوب من الرد على أناس ظنوا النجاة والصلاح في شيء ما، لكنه هو الشقاء بعينه، إن هذا العنوان يوحي بأمور خيرية تكاد تتحقق إلا أن خرابا ما يحول دون تحققها، ذلك أن الماء يطهر فكيف يغدو مطهرا من غيره، وهذا الرماد ليس رمادا عاديا إذ هو رماد شديد متكرر، وذلك لوجود الشديد على حرف الراء الانحرافي، وكأن الرماد انحرف عن حقيقته المظلمة ليصبح النقاء والطهر.

[1] – سورة الأنعام، الآية 27.

[2] – ينظر: أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص96.

ثانيا: الشخصيات:

تعد الشخصية الروائية من العناصر الأساسية في بناء الرواية، وذلك لأنه لا يمكن للكاتب أن يصور حياة دون أشخاص يتحدثون ويفعلون، وتتعدد شخوص العالم الروائي بقدر تعدد وتشابك الأفعال والأفكار، وتكون مستمدة إما من الواقع التاريخي أو الواقع الاجتماعي من خلال أفعالها وأقوالها، وأنماط تفكيرها، فهي تعيش مع شخصيات أخرى تتفاعل معاها، "فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه، حيث تقوم على الائتلاف والاختلاف، التعايش، الصراع"[1].

ولهذا أصبحت دراسة الشخصية هاجسا بالنسبة لكل الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات السردية، نظرا لموقعها المهم داخل النص السردي، لذلك نجد التحليل البنيوي ينهض بإجراء منهجي يتعامل مع النص كبنية تتكون من بنيات متداخلة تؤسس نظاما من العلاقات تبرز الشخصية من خلالها كمشارك، او عامل في مجموعة من المتتاليات السردية.[2]

1- الشخصيات في رواية الرماد الذي غسل الماء:

رواية الرماد الذي غسل الماء رواية جزائرية فتية، تصب إحداثها كلها في مصب واحد وهو الصراع بين المجتمع، السلطة، المثقف، لذلك سنحاول في مقاربتنا التطبيقية هذه أن نبرز الصراع من خلال توزيع الشخصيات الروائية إلى ثلاث فئات أساسية تتلخص في:

- ✓ الشخصيـــــات السلطوية.
- ✓ الشخصيـــــات الشعبية.
- ✓ الشخصيـــــات المثقفة.

[1] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1، 2000 ص140.

[2] – ينظر: رولان بارث، التحليل البنيوي ،تر: حسن بحراوي وآخرون ،اتحاد الكتاب ،المغرب ،العدد (8-9)، 1988 ص18 .

1-1- الشخصيـات السلطوية:

أ-عزيـزة الجنـرال: من البديهي أن الروائـي لا يترك تسمية شخصياته إلـى مجرد الصدفة، وهذا يعنـي أن الروائـي يهدف من خـلال اختيـاره لأسماء شخصـياته "بـأن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها "[1]، وهو ما يمكن ملاحظته في طبيعة هذا الاسم الذي وسمّت به هذه الشخصية (عزيزة) تحيل إلى رمزية العزة والقوة والسلطة، كما تشترك تلك الصفة المضافة إلى الاسم أي (الجنرال) في تلك الرمزيات السابقة، فهي إضافة تحمل من الرمزية السابقة معنى الجبروت والطغيان.

ويشير السرد إلى أن هذه الصفة (الجنرال) قد ألحقت باسم (عزيزة) نسبة إلى علاقتها بالجنرال المتقاعد وهو صاحب الملهى الحمراء الذي كان يمثل الدرع الذي يحمي (عزيزة) والغطاء لكل تجاوزاتها، وكانت (عزيزة الجنرال) تعتمد في حياتها على مبدأ النقد وكره السلطة الذكرية، وهذا راجع للماضي الذي عاشته أيام طفولتها وهي ترى هذه الصورة، في ذاكرتها وتبقى نقطة سوداء في حياتها سبب لها كره الرجال كافة وهذا ما تحقق لها بفرض تحكمها على سكان مدينة عين الرماد وحتى عائلتها خاصة زوجها (سالم بوطويل) وأبنائها فواز، فريدة، نوارة، لنلمس بذلك التوجه الصريح لهذه الشخصية في النزوع إلى حب السلطة والنفوذ ولو على حساب الآخرين، لتتحكم بذلك -كشخصية رئيسية-بالسرد.

وتعتبر هذه الشخصية كمبدأ يقترن ضمنيا بالقدرة على الفعل خلال عدة ملفوظات سردية وردت في الرواية، والتي منها قول الراوي واصفا هيمنة (عزيزة الجنرال) وسيطرتها على مستوى الأسرة "حين نزلت عزيزة الجنرال كانت وردة تبكي بكاء حارا مردّدة لفظة ماما، وكان سالم يجهد نفسه لإسكاتها يحاول إغراءها بكل ما يملك ومالا يملك وقد أربكه عودة عزيزة بسرعة..."[2]، فالسيطرة التي امتلكتها مهدت لها الطريق لتحقق ما تصبوا إليه، لان لفظة "أربكه" تدل على تحكمها وسيطرتها في زمام الأمور على مستوى العائلة لدرجة أصبح فيها زوجها (سالم) مجرد ظل لا دور له في إدارة شؤون الأسرة واتخاذ القرارات حيث يقول

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي -الفضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 1990، ص247.

[2] - عز الدين جلاوجي ،الرماد الذي غسل الماء ،دار الروائع للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط4 ،2010، ص211.

الراوي واصفا حال (فواز) وكله تعجب من حال والده "كان فواز يعجب حين يسمع الآية: ﴿ الرجال قوامون عن النساء ﴾ وينتصب في ذهنه سؤال كبير: إذن فلماذا تشتم أمي أبي سالم؟ولماذا تصيح في وجهه فلا يملك إلا أن يسكت؟"[1]، لتتسع دائرة نفوذها أكثر مشتملة مدينة عين الرماد وذلك بتمويلها ومخادعتها للرأي العام محاولة خلق صورة لها زائفة تين مدى اهتمامها بالجانب الإنساني والثقافي في المدينة "تحت شعار بالثقافة والفن تتقدم الشعوب والأمم تشرف عزيزة الجنرال شخصيا وبحر مالها على سهرات الصيف، تدخل بذلك البهجة على قلوب أبناء مدينتها وقد منحتها البلدية وسام الوفاء اعترافا بفضلها على مدينة عين الرماد"[2]، وهذا ما يظهر منها فقط كون باطنها كله شر وسوء، ويقول الراوي مبينا موقف (سليمان) العامل لديها في المزرعة منها "وراح سليمان يشرح لزوجته أن عزيزة تحمل ورائها سر ما...والدليل ؟أنها شر فكيف تصنع خيرا في النصارى ؟ وهل أشفقت على المسلمين حتى تشفق على المسيحيين؟..."[3].

لتتكشّف حقيقتها أكثر في محاولاتها لتدليسها الحقائق خلال سعيها في إبعاد التهمة عن ابنها(فواز) وإلصاقها بالغير تفاديا لتدنيس اسم العائلة بالرغم من ارتكابه الجرم، لتحقق صورة الجشع بكل أبعادها الدالة في هذا المقطع السردي بقول الراوي "بعدها بأشهر استولت عزيزة الجنرال على مدرسة قديمة لتشيّد فيها دار ضخمة..."[4]

ب- مختار الدابة:

تعتبر شخصية (مختار الدابة) من الشخصيات السلطوية –الأقل سلطة من عزيزة الجنرال- في رواية بحيث تظهر سلطته من كونه رئيس البلدية في عين الرماد "ومختار الدابة هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خضارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثم بائعا...، ثم نشيطا في الحزب وممولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة، ومقربا من الإعلام ورجال الدولة، ثم مرشحا للانتخابات البلدية "[5] .

---

[1] – الرواية، ص119.

[2] – نفسه، ص 184.

[3] – نفسه، ص 96.

[4] – نفسه، ص 136.

[5] – نفسه، ص 35 .

كما أن هذه الشخصية فاسدة وهي وسيلة (عزيزة الجنرال) في السطو على ممتلكات المدينة، ومن وضع اليد على مدرسة المدينة، وحديقة الأمير، بعد أن صرح (مختار الدابة) بأنها مهددة بالسقوط، وذلك بغية استفادة (عزيزة الجنرال) من هذه الأرض التي تقوم عليها تلك المنشئات بل إن(مختار الدابة) تتشابك علاقته المنحرفة لتصل إلى حد الامتزاج مع أحد أكبر رموز ترويج المخدرات في المدينة والذي يتمثل في شخصية (نصير الجان) ومن اثر تلك العلاقة الوطيدة أن "صارا متلازمين لا يفترقان إلا الماما "[1]، وتلك الطبيعة المنحرفة لهذه الشخصية جاءت لتفسر طبيعة الاسم الذي تحمله من جهة.

إضافة إلى ذلك فإنه لم يستلم السلطة باختيار أهل المدينة بل انتزع هذه السلطة بالقوة "أول من أوحى لمختار الدابة بالترشح هو الخطبة، وضمن له رضا الكبار عليه...وما هي إلا أيام حتى كان مختار الدابة يجتمع مع الجنرال ثم عزيزة ليلقى لديهما القبول التام...، أما مختار الدابة فكان يقول دائما:أنا أميّ حقيقة ولا عيب فقد كان رسولنا الكريم أميّا غير أني افهم في السياسة، وسأخرج عين الرماد من أزمتها كما أخرج رسولنا الناس من الظلمات إلى النور"[2]، كما أن هذا الاسم يحمل رمزية حيوانية، وهذا لأن (مختار الدابة) يسعى سعي الدواب، وراء رغباته الحيوانية "فمختار الدابة لا هم له سوى مطاردة النساء"[3]، ومن هنا تبدو لنا حياة (مختار الدابة) تتحول من مواطن بسيط إلى رئيس بلدية بحيث أصبح يمتلك الصلاحيات التي تمكنه من تخريب وتشويه عين الرماد.

ج- الضابط سعدون:

تعتبر هذه الشخصية بوليسية فهو الباحث الجنائي الذي يبحث عن الحقيقة ويسعى إلى تحقيق العدالة والمحافظة على النظام، كما تبدو هذه الشخصية من خلال الرواية شخصية مثقفة، فهي المرآة العاكسة للوجه السوي للقانون والعدالة، فمنذ أن كان "سعدون طالبا على مقاعد الدراسة كان يحلم بدولة الحق والقانون، دولة المساواة بين الأمير والرعية، بين الفقير والغني، بين القوي والضعيف، كان يقرأ عن أبي ذر وعمر وأبي بكر، وابن

[1] – الرواية، ص 152.

[2] – نفسه، ص 153.

[3] – نفسه، ص 34 .

العزيز، ويهتز للمثالية العالية، ويحلم بها مجسدة في الواقع، وقرأ لأفلاطون والفارابي ولمنتسيكيو...، ولذلك اختار الشرطة ليملك الوسيلة لإقامة العدل ..."[1]. إذا كانت عزيزة الجنرال قد أصبحت أفعالها ما عانت منه في طفولتها فإن سعدون هو الآخر "عانى من ظلم المجتمع، ومن تفاوت الطبقي وهو صغير، كم افتقد لحذاء يقي أصابعه الصغيرة برودة الأمطار ولحساء دافئ يلوك به الخبز الجاف ...، وكم أفتقد كراسا أو كتابا، وكم تحمل ذلك..."[2]، لكن ذلك انعكس ايجابيا على سلوكه ولأن (سعدون) يمثل نموذج الرجل السوي، والشريف فإن مصيره إما العزل أو النفي، وهذا ما فعلته (عزيزة الجنرال) بحيث قذفت به إلى أعماق الصحراء حتى تمنعه من اكتشاف أدلة تدين ابنها (فواز بوطويل).

1-2- الشخصيات الشعبية:

أ- عمـار كرموسة:

تعد شخصية (عمار كرموسة) شخصية شعبية بسيطة، فهو لا يحمل أيّة مؤهلات علمية "نشأ يتيم الأب في أسرة معدمة تسكن الأحياء القزديرية...، ماتت أمه التي كانت تمارس البغاء في حادث مرور مع مجموعة من السكارى... دخل السجن مرتين...، مرة بتهمة الضرب العمدي المبرح والجرح باستعمال السلاح الأبيض ضد رب عمله... ومرة بتهمة السكر العلني وانتهاك الآداب العامة "[3]، كما يعتبر أحد مروجي المخدرات والمتاجرين بها لذلك فإن اسمه أيضا يحمل بعضا من المفارقات فاسم (عمار) يرمز للإعمار وخلافة الأرض، أما الشخصية هنا فهي المساهم الأكبر في إشاعة الفساد في هذه الأرض، عبر الترويج لتلك السموم، وكان يتجنب دائما "الخوض في تجاعيد أسرته... فهو لا يعرف لأبيه ملمحا... قيل إنه سافر إلى بلاد الغربة ولم يعد... وقيل أنه مات... وجد جثة هامدة في الصباح يوم شتوي قارص..."[4] .

---

[1] – الرواية، ص 73.

[2] – نفسه، ص 73.

[3] – نفسه ، ص 56.

[4] – نفسه، ص 30.

وتمثل هذه الشخصية أيضا لظروف تحول حياة (عمار كرموسة)، فالزمن الماضي بالنسبة له هو زمن الضياع واللااسقرار بحيث انتشلته البيوت والشوارع، أما في الزمن الحاضر، فقد كان بالنسبة له زمن الصحوة الإسلامية وانتشار الفكر الإسلامي السلفي المتشدد ذي الطابع السياسي، فقد تغير مسار كرموسة تماما، إذ اعتنق هذا الفكر وصلح حاله بحيث تغير شكله، وفي سلوكا ته وأسدل لحيته وقصر قميصه الأبيض وضمخ كل جسده بالمسك المكي، ليس هذا فحسب بل إنه اتجه نحو القيام بوظيفة أخرى بدل الترويج بالمخدرات، وتتمثل في وظيفة الراقي، بحيث راح ينتقل بين بيوت الناس يرقي مرضاهم من السحر والعين وكل داء...

ب-سليمة المرنيني:

تعيش هذه الشخصية حياة مأساوية متلونة بألوان من العذاب والتمزق، فاسم (سليمة) يوحي إلى معاني رمزية بمعنى الصحة والسلامة والمعافاة، إلا أن هذه المعاني لا نجدها على ارض الواقع، فشخصية (سليمة المرنيني) تعاني الفقر والمرض، حيث "دفع الفقر بسليمة إلى البلدية منظفة وهي تتعرض للتحرش الجنسي من الموظفين، ومن قبل شيوخ البلدية خاصة..."[1]، ولكنها رغم ذلك "ظلت كبرياء يرفض أن يدنس..."[2]، حيث كانت تغالب في البلدية ألامها مبرحة تقطع كامل جسدها المثخن بالأمراض والجراح، فالزمن الذي تعيشه(سليمة المرنيني) هو زمن "الرماد الذي ظلت تمطر به سماء المدينة وتهب به رياحها"[3]، خاصة عندما تصبح مجبرة على المكوث في مثل هذا المكان القذر، فهو بالنسبة (لسليمة) مكان معاذ يتنافى بطبيعة القيم التي تؤمن بها.

ج- العطرة المرنيني:

بالنسبة لشخصية العطرة فهي شخصية ثانوية، كما أن(العطرة) اسم مشتق من العطر ويحمل رمزيات ومعاني الجمال والحضور الملفت، لذلك غالبا ما توصف المرأة الجميلة بالوردة، وهذا لما توحيه من عطر وروائح، فقد كانت العطرة "كعروس البحر التي

[1] - الرواية، ص 108.

[2] - نفسه، ص 109.

[3] - نفسه، ص ن.

يحكي عنها في الأساطير" [1] فقبل وفاة أمها (سليمة المرنيني) كانت تعيش رفقة العائلة في ذلك البيت العشوائي حياة هادئة وهي تذكر حين "دق قلبها الصغير وعيناها تعانقان عيني زكريا بن الجيران ... ودق اشد وهو يتجرأ فيمد يده إليها مصافحا وضاغطا على أصابعها ولافا قلبها المرتعش بصمت طويل ... ومنذ ذلك حلقت في فضاء الحب الذي دخلته من بواباته الواسعة بعيدا عن الأهل والجيران ... ولم تمر سنوات حتى وجد زكريا أو زيكو كما يحلو لها أن تناديه بالتستر على جماعة إرهابية كان يقودها أحد جيرانهم ... ولكن الفتى لم يفلح في ذلك ووقع في قبضة رجال الجيش الذين قتلوه "[2]، فقد حزنت العطرة حزنا شديدا على فراق حبيبها، وبعدما توفيت والدتها وتوطدت علاقتها بشيخ البلدية، وكان من نتائج ذلك أن أعطاها رفقة عائلتها مسكنا آخر فتنتقل للعيش فيه .

فالمكان الجديد الذي أصبحت العطرة تقيم فيه يبدو فارغا وباردا، لأنها فقدت في هذا البيت الجديد كل ما كان فيه من ذكريات جميلة ... ذكريات الطفولة، وذكريات الحب الأول، وطيف أمها الذي كان يزورها حينا بعد أخر يحلق في الحارة والبيت القديم، لذلك نرى هذه الشخصية دائمة النكوص نحو استرجاع ذكريات المكان القديم، لما يحمله من رموز الماضي محاولة استرجاع تلك الهوية المستلبة في هذا المكان الجديد .

1-3- الشخصيات المثقفة:

أ- فاتح اليحياوي:

تبرز شخصية (فاتح اليحياوي) من أهم الشخصيات المثقفة واسم(فاتح) يحمل رمزيات تأويلية عديدة، حيث يدل على الفتح، الغزو، الاجتياح، لان هذه الشخصية ستحاول فتح عيون وعقول سكان عين الرماد، وتطهيرها مما هي فيه من انحرافات وفساد، وتبعية عمياء لممتلكي السلطة في المدينة، ففاتح من هذا المنطلق يصبح رمز للتطهير وتحرير العقول، ويحاول أن يفتح كل الأبواب والنوافذ، وبالتالي إخراج المدينة وسكانها من ظلمة الظلام والظلم .

---

[1] – الرواية، ص 100.

[2] – نفسه، ص 147.

أما الإضافة التي لحقت باسم الشخصية (اليحياوي) فيعني الحياة والحيوية، وقد قضى (فاتح اليحياوي) سنوات معتزلا الناس، يقضي جّل وقته في القراءة والتأمل، لذلك أصبح الزواج لديه من المستحيل، وعقبة في سبيل هدفه التنويري الإصلاحي لهذا كان "يتخذ من بيته صومعة يمارس فيها رهبنة العلم والفكر والثقافة، ويقرأ كل ما تصله يداه من سقراط وكنفشيوس مرورا بالغزالي وابن رشد وابن طفيل وابن عربي إلى كانط وديكارت وتشو مسكي... ظل يرفض الزواج مخيبا آل والديه، تاركا الفرصة لإخوته الأقل منه، مؤكدا مقولة أمه: فاتح تزوج الكتب ".[1]

وهذه الشخصية تغيرى مجرى حياتها نتيجة جملة من الإخفاقات المتكررة التي عاشها في مدينة عين الرماد، ففي بداية حياته بدا متفائلا نشطا، يغمره الإيمان بإمكانية إصلاح الاعوجاج الذي طغى على مدينة عين الرماد، فهو أستاذ جامعي " وقد عين أستاذا لعلم الاجتماع بالجامعة يفيض حماسا ويتدفق حيوية...، ولم يكتفي بفلسفات نظرية، بل راح يقود الطلبة للاحتكاك بالواقع، ويدفعهم للتفاعل معه، وتغييره، وكانت (عزيزة الجنرال) العقبة الكئود التي تحدته واعتبرته خطرا عليها "[2]، لأنه كان يحاول أن يمنعها –عزيزة– من انتزاع أراضي الفلاحين البسطاء، لأن الأرض تعني الهوية والانتماء، حيث حاولت (عزيزة الجنرال) "أن تستولي على الأراضي الفلاحين البسطاء، وتأخذها منهم عنوة، وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال، وما كادت تضع يدها على أملاك الدولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود الناقمين... وحدث ما لم يكن يتوقعه... لقد دخلت القوات العمومية وفرقت المتظاهرين ليحاكم (فاتح)، ويشهد بعض المتضررين على صحة ما وجه إليه من تهم "[3]، وبعد هذه الحادثة –السجن– أثرت على حياة الشخصية (فاتح اليحياوي) خاصة بعد أن تخلى عنه سكان مدينة عين الرماد، وهو يحاول أن يدافع عنهم، ولم ينزعج من دخوله السجن فكثير من الشرفاء زج بهم فيه وما زالوا يزجون، وحينما خرج من السجن " أعلن أنه على فلسفة أبي العلاء المعري رهين محابسه... وأعلن هذه الأمة قد قضى عليها

[1] – الرواية، ص 18.

[2] – نفسه ،ص 38.

[3] – نفسه، ص 63–64.

القدر بالذل والهوان"[1]، وبقى (فاتح اليحياوي) بالجبل منعزلا عن المدينة وسكانها بعد حرقه كل كتبه.

ب- كريم الســـــامعي:

يوحي اسم (كريم) بالسخاء والكرم، و(السامعي) هي صيغة مبالغة من فعل سمع أي كثير السماع، فشخصية كريم السامعي اقل حدة من شخصية (فاتح اليحياوي)، فإذا كان(فاتح اليحياوي) قد سخر ثقافته وعلمه لإنهاض المجتمع من كبوته، فإن (كريم السامعي) اكتفى بالدراسة والاهتمام بالموسيقى ليستثمر فيما بعد دراسته في مجال الزراعة وخدمة الأرض مع والده، لكن استقامة أخلاقه ستقف عقبة في طريقه " ففي نظرته صرامة وقوة مع طيبة قلب وحب للفن والجمال ...كثيرا ما ينكسر بسرعة... لقد تعلم منذ صباه أن يأخذ الأمور ببساطة فإذا صعبت عليه أهملها ولو كانت فيها خسارة " [2]، ففي الوقت الذي كان بإمكانه أن يكتم ما شاهده ويمضي في حياته قدما، اختار أن يكون مواطنا صالحا، ويسعى نحو الإخبار عما شاهده من وقوع جريمة قتل، ووقوعه ضحية، وهو الأمر الذي ادخل حياته في شبكة من التعقيدات كان لها الأثر في تغيير مسار حياته .

فأصبحت الزيارات الروتينية إلى مركز الشرطة أمرا ضروريا لتنتهي بعدها تلك الزيارات إلى إقامة دائمة في السجن، لمدة لا تقل عن عشر سنوات، وبذلك تعيش هذه الشخصية نوعا من الاغتراب بعد أن أجبرت على دخول السجن" وهم أن يصرخ أمام الجميع أنه برئ ...ويقسم بأغلظ الأيمان أنه بريء... ولكن من يصدقه الآن ؟"[3]، وهنا تكون حياة (كريم السامع) كلها عذاب وآلام لأبعاده عن الأهل والأصحاب حيث تذكر"... نوارة وحبه الجارف لها من أول نظرة وقعت بينهما إلى أخر إطلالة على بستان فتنتها وهو يغادر إلى غياهب السجن"[4]، وبعد قضاء مدته في السجن اكتشف المجرم الحقيقي ليعود كريم إلى بيته.

---

[1] – الرواية، ص 39.

[2] – نفسه، ص 69.

[3] – نفسه، ص 216.

[4] – نفسه، ص 217.

ج- بدرة السامعي:

تظهر شخصية (بدرة السامعي) هنا نموذج للمثقف المهزوم عكس (فاتح اليحياوي) الذي حاول أن يتحدى السلطة، و(بدرة) اسم مشتق من البدر وهو اسم يوحي بالجمال والحسن والبروز، فبدرة تشتغل أستاذة بالتعليم المتوسط، في مادة العلوم الطبيعية التي تعاني من قدم المخبر في المتوسطة التي تدرس بها، لتمثل بذلك نموذجا للأستاذ المثقف، ومعاناته في ظل غياب ظروف عمل مواتية، وهو ما يعكس مدى تدني الأستاذ .وعلى الرغم من ذلك (فبدرة السامعي) "ذات نفس حساسة جدا، لا تحس التوسط في العاطفة فهي إما أن تعطي كل شيء أو تمنع كل شيء "[1]، فالشخصية كانت تعيش في حالة من الانسجام وهي تعيش في أحظان البيت الأسري، لتتحول بعد ذلك إلى آلام وأوجاع، وذلك بعد وفاة أمها بسكتة قلبية ليحاول الأب المسكين طوال سنوات أن يقوم بالدورين معا، وأن يعصر قلبه الدافئ المترع حنانين معا، ولكن هذه الحالة من الألفة سرعان ما تتلاشى، خاصة عندما تقدم (بدرة) على الزواج من (فواز) ابن عزيزة الجنرال بتدبير من هذه الأخيرة لتنتقل بعدها إلى بيت (عزيزة)، وهناك ستعامل بدرة على أنها مجرد خادمة وتلغي بذلك كل الاعتبارات الإنسانية والعلمية لها.

إذا قارنا بين رمزية الأسماء والشخصيات التي تسمى بها، نلاحظ أنه في الغالب هناك توافق كبير بينها في الصفات الخلقية والخلقية، ونذكر على سبيل المثال الأسماء الأنثوية: العطرة، عزيزة، بدرة، والتي توحي في مجملها بالجمال الجسدي، وبالفعل ومن خلال ما ورد في فصول الرواية، فقد وصفت هذه الشخصيات بالجمال الطاغي، والحسن في كثير من المقاطع.

الملاحظ على أسماء الشخصيات أنها حملت إضافة إلى أسمائها ألقابا، ومن ذلك: عزيزة الجنرال، كريم السامعي، مختار الدابة، فاتح اليحياوي. (....وهذه الألقاب أسهمت بشكل كبير في تحديد حقيقة الشخصيات، وتحديد طباعها، ومركزها الاجتماعي، وأيضا تحديد مدى إيجابيتها أو سلبيتها؛ ومن هنا كان "اقتران الاسم بالنسبة أو الكنية أو اللقب غايته تقريب الشخصية من الواقع في ذهن القارئ، ومن ثم، جعلها متميزة بالوضوح والتفرد رغم أن البناء العام للأسماء في هذه الرواية قد جاء محكوما بالقصدية في تسمية الشخصيات، وذلك حسب الأدوار المنسوبة إليها.

[1] – الرواية، ص209.

ثالثا: الفضاء الزمني:

يعد الزمن ذلك البعد الرابع –بحسب تعبير الفيزيائيين– أحد أهم المقولات التي شغلت الفكر الإنساني منذ عصور عديدة "ويعود السبب في ذلك إلى أن الإنسان في حقيقته كائنا زماني، وأن الزمن جزء من وجوده وأفعاله"[1]. فالزمن من أهم المباحث السردية التي يتبلور على أساسها أي نص روائي، فكان الأدب الحديث مهووسا بمشكلة الزمن، وكان هذا الاهتمام بالزمن أشد ما نلمسه في الرواية، التي تظل مع التوجه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة، وأشدها إثارة.

فقد حاول "جيرارد جينيت Gérard Genette" من خلال كتابه (خطاب الحكاية) وضع نظرية للحكاية بدراسة لرواية "بحثنا عن الزمن الضائع" لـ "مارسيل بروست" بحيث سعى إلى التفرقة بين زمن القصة وزمن الحكاية، فيسمي تلك التغيرات التي تقع بين زمن القصة وزمن الخطاب، بالمفارقات الزمنية فهي تمثل "مختلف أشكال التنافر بين القصة، وتراتيب الحكاية"[2]، ويذهب إلى الربط بين هذين الزمنين من خلال المستويين: الترتيب والمدة.

وانطلاقا من ذلك سننطلق في دراستنا مع بنية الزمن، معتمدين في ذلك على المستويين الاثنين الذين قدمهما "ج. جينيت G. genette"، ونقصد بهما الترتيب والمدة لذلك سنتجه صوب تعريف هذين المستويين، وتحديد الأنواع التي تنطوي تحت كل منهما.

I– في مفهوم المفارقات الزمانية ومستوياتها:

1– الترتيب: L'ordre tempolrel:

وتعني برصد الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[3]، "إن

[1] – صالح ولعة، البناء والدلالة في روايات عبد الرحمان منيف، رسالة دكتوراه، مخطوط باجي مختار، عنابة، 2001–2002، ص47.

[2] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

[3] – نفسه، ص47.

استحالة التوازي بين زمن الخطاب، أحادي البعد، وزمن التحليل المتعدد الأبعاد أدى إلى خلط زمني يحدث مفارقات زمنية على خط السرد"[1]، وتتمثل في:

أ- الاسترجاع: Aualepse

يعني كل ذكر لاحق، سابق للنقطة التي زحف فيها من القصة"[2]، وبذلك تصبح كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا Necit Unaleptiqui، يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، وينقسم الاسترجاع إلى ثلاثة أنواع:

- ✓ استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
- ✓ استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.
- ✓ استرجاع مزجي: وهو يجمع بين النوعين.

ب- الاستباق Prolepses:

كل حركة سردية "تقوم على أن يروى حدث لاحق، أو يذكر مقدما"[3]

فالاستباق يعد "قفزا إلى المستقبل من خلال مختلف الإشارات والتلميحات التي يوظفها السارد، والتي تعمل على الإفادة بإمكانية تحقق أحداث، أو وقوع أفعال في المستقبل فهو تصوير مستقبلي لحدث سردي "إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد الآتي، وتومئ للقارئ بالتنبؤ، واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن عن حدث ما سوف يقع في السرد"[4] والاستباق نوعان:

- **الاستباق كتمهيد:**

يعد الاستباق التمهيدي بمثابة التوطئة لما سيجري من أحداث، وذلك بطريقة إيمائية ضمنية بعيدة عن المباشرة الصريحة، وتتجلى في إشارات، أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهد لأحداث ستأتي لاحقا.

---

[1] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص51.

[2] – نفسه، ص51.

[3] – نفسه، ص. ن.

[4] – نفسه، ص211.

- **الاستباق كإعلان:**

يعتمد الاستباق الإعلاني على الكشف عن الحدث، بحيث يخبر بصراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها سرد في وقت لاحق وتقول الصراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول إلى استشراق تمهيدي.

2- المدة Durée:

ويقصد بها وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها، أو كما حددها "جينيت Genette" بالعلاقة القائمة بين مدة القصة وطول النص واعتبر أن المدة لازمة ضرورية في الرواية لذلك يستعرض "جينيت Genette" مجموعة من المفارقات والتقنيات الزمنية التي تعمل على إبطال السرد، أو زيادة سرعة تتبلور كالآتي:

2-1- تسريع السرد:

أ- التلخيص Sommaire:

ويتمثل في سرد أحداث، ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو شهور، أو ساعات، واختزالها في صفحات، أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[1]، وهذا ما يعمل على تسريع من وتيرة السرد.

ب- الحذف Ellipse:

ويظهر الحذف عندما يغفل السارد الإشارة إلى حقبة زمنية، والتخلي عن سرد ما تضمنه من أحداث، وينقسم الحذف إلى نوعين:

- ✓ الحذف الصريح: وغالبا ما يستدل عليه بعبارة (بعد شهر، بعد سنة...الخ).
- ✓ الحذف الضمني: ويأتي غير محدد، وعادة ما يعبر عنه بعبارة (من زمن طويل) أو (مرت سنوات عديدة...الخ).

[1] - ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص76.

2-2- تعطيل السرد:

أ- الوقفة Pause:

تتمثل الوقفة في مختلف المقاطع الوصفية التي تتخلل السرد، والتي تعمل على تعطيل زمن السرد، لما تؤديه من إيقاف لمجرى أحداث الحكاية، فاتحة "المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات، صفحات"[1] والتي تتعلق بالشخصيات، وأوصافها، أو تحديد الإطار المكاني الذي سيكون مسرحا للأحداث.

ب- المشهد Scene:

هو "عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها" وفي تقنية المشهد يحدث تطابق زمن القصة وزمن الحكاية.

II- المفارقات الزمنية ودلالتها في رواية "الرماد الذي غسل الماء"

1- مستوى الترتيب:

أ- الاسترجاع: "الماضي بدلالة الرماد/ الماء - الشقاء/ السعادة"

على الرغم من أن السرد في الرواية يخضع في أغلبه إلى النظام التتالي في سرد الأحداث إلا أن هذا لم يمنع من تخلل السرد، مفارقات زمانية تعمل على كسر هذه الخطية الزمانية المتوالية في شكل سببي منطقي، إذا عادة ما تتوثب بين اللحظة، والأخرى تقنية الاسترجاع، أو الفلاش باك Flach back بتعبير اللغة السينمائية، لاسيما حينما يتصل الأمر بمسألة إضاءة الجوانب الخفية من الشخصيات الروائية، عبر العودة إلى ماضي الشخصية وإضاءة جوانبها المطموسة، والمتخفية عن حاضر السرد.

وبذلك يصبح الاسترجاع آلية مهمة من آليات إنتاج القراءة التي "تنطلق من تصور المعنى واستكناهه بغرض الوصول إلى الفهم"[2]، ولاسيما إذا كانت هذه الاسترجاعات تصبوا إلى خدمة أهداف فكرية وإيديولوجية للسارد.

فينفتح السرد الاستذكاري في هذه الرواية مع شخصية "عزيزة الجنرال"، برجوع هذه الأخيرة إلى ماضي طفولتها، تلك الذكريات التي ستبقى بمثابة الهاجس، المرافق لها على طول

[1] - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص170.

[2] - فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص170.

مسار السرد، إنه زمن الطفولة المعنفة، زمن اليتم، الاضطهاد: "تقلب صفحات الطفولة... وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق ساحقة... ولم تكن الأم تقدر على دفعها إلا بالعويل الشديد، ولم تجد عزيزة ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة، تلجأ إليه وتنام على إيقاع إجهاشها المتقطعة"[1].

إن هذا الاسترجاع يعكس عمق الصراع القائم في ذات الشخصية إنه الماضي (زمن الرماد) لعزيزة الجنرال إنه المحفز لأعمالها العدوانية، وتجاوزاتها الأخلاقية، الاجتماعية السياسية، يقول السارد على لسان الشخصية: "رحم الله أمي كانت تقول: الرجال كاليهود لا أمان لهم ولا عهود"[2].

ويظل هذا الزمن الرمادي (الماضي المسترجع منفتحا أمام العديد من الشخصيات الأخرى كشخصية "الراقصة لعلوعة"، حيث أنها تذكر جيدا أنها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي مدينة عين الرماد وتذكر جيدا ذلك الصباح الذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه لتعودا بها مساءً إلى بيتهما القصديري المعزول، "تذكر حين إلتقتهما السيد جميلة وكيف راحت تحدق في الصبية وفي عينيها دهشة قائلة: ترمين الدّر في المزابل وتدثرينه بالحزن البالية؟ عقابك عند الله عسير، بعيني الفتاة ومدت يدها فأمسكتها ودق قلب الأم خوفا فتشبثت بها... واتفقا أخيرا أن تمنحها مليونين كل شهر مقابل أن تعيرها لعلولة أربعة أيام في الأسبوع، وكانت لعلوعة في ثيابها البالية، غير المتناسقة ملفوفة بالكآبة"[3].

إن مثل هذا المثال الذي يصف حالة لعلوعة قبل أن تصبح راقصة مشهورة يعني (بزمن الرماد) الذي أغرق لعلوعة في أوحاله كل شيء فيه يصبح سلعة قابلة للكيل بميزان العرض والطلب.

إن السارد يصف الصفقة التي تمت بين الأم والمرأة الغريبة، لكنه لا يقدم معلومات عن طبيعة تلك الصفقة التي تمنح الأم بموجبها مليونين كل شهر، وهو ما يفتح الباب أمام

[1] – الرواية، ص66.

[2] – نفسه، ص. ن.

[3] – نفسه، ص19.

أفق التأويل، بأن تكون تلك الصفقة عبارة عن احتكار لعلوعة في إحدى المواخير التي تديرها تلك المرأة الغريبة، وهو ما يؤكده السارد عندما يتعرض، لوصف الأحياء الفقيرة الموبوءة، وذلك على لسان شخصية "مختار الدابّة" "ومن يتزوج من هذا الحي، وكل النساء عاهرات... إلا إذا كان كبيرا يقصد اللذة لا الذرية"[1].

ويبقى (زمن الماء) زمنا متعلقا باسترجاعات "سالم" في مقابل "الزمن الملعون" الذي يعيشه الحاضر الممثل في "عزيزة الجنرال" زمن الفساد وهو (الزمن الرمادي) الذي طالما لعنه "سالم" "اللعنة على هذا الزمن"[2]، إن القارئ سرعان ما يجد التلميحات تعضد وتسند تأويلاته لاسيما حين يروي السارد على لسان "سالم" ذكرياته ماضيه "غمض عينه وراح يلاعب بإبهامه فقد عادت إلى ذاكرته أيامه الجميلة مع الذهبية بنت الطاهر... وقد قفزت إلى ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب"[3]، لكن هذا الزمن الخصب (زمن الماء) المسترجع سرعان ما يتلاشى أمام سطوة الزمن الحاضر (زمن الرماد).

وإذا كانت استرجاع الماضي لدى شخصيات سالفة يحمي إما رمزية (الرمادي) أو رمزية (الماء) فإن الاستذكار الذي يرد لدى "العطرة" يحمل الدلالتين معا "مازال العطرة تذكر ذلك الصباح الجميل حيث تناهى إليها دقّ على الباب... ودق قلبها الصغير، وعيناها تعانق عيني زكريا ابن الجيران... ومنذ ذلك خلقت في فضاء الحب الذي دخلته من بوابته بعيدا عن أعين الأهل والجيران"[4].

إن الجزء الأول من هذا الاستذكار يفيض برمزيات "زمن الحياة" إنه زمن الحب المتدفق كنبع ماء صافٍ.

[1] – الرواية، ص123.

[2] – نفسه، ص21.

[3] – نفسه، ص ن.

[4] – نفسه، ص147.

ب- الاستباق:

تقل الاستباقات في هذه المدونة الروائية مقارنة بعدد الاسترجاعات فيها، إذ لم يعمل (زمن الرماد) على طمس (زمن الماء) فحسب، بل عمد على إلغاء زمن المستقبل، فلم يبرز من تلك الاستشراقات إلا ما يسند إلى تمادي (زمن الرماد) واستمراريته.

ويمكن أن نقدم أمثلة عن بعض ما تضمنته المدونة من استشراف والتي تنطوي ضمن ما يسمى باستشراف المعلق بعضها تحقق والبعض الآخر لم يتحقق، وفي هذا المثال نموذج لتحقق التوقع "عزوز لم يظهر... أندفع سمير كالآلي... يفتح الجريدة على عنوان... جثة لشاب قتل في ظروف غامضة... سأل عمار كرموسة بحيرة... هل يمكن أن تكون لعزوز"[1]، فهذا مثال على الاستشراف المحقق، أما فيما يخص الاشتشراف غير المحقق فقد تمثل في تخمينات "سمير المرنيني" حول القاتل "كأن كل منهما يصبح في افتراضات لا حد لها كلاهما كان يخمن أن واحد من شلة المخدرات التي قتلت عزوز"[2].

فمثل هذا التوقع يبقى غير قابل للتحقق في ظل إكتشاف الجاني خارج نطاق هذه المجموعة.

2- المدة:

2-1- تسريع السرد:

إن تسريع السرد يعتمد أساسا على تقنيتي الحذف والتلخيص، والتين تعملان على إيجاد سبل أخرى للقراءة:

أ- الحذف:

من أهم تقنيات تسريع السرد الحذف، وينقسم إلى ثلاثة أنواع وهي (الحذف المعلن، الحذف الغير معلن، الحذف الضمني) ونجد الحذف الغير معلن الأكثر بروزا في هذه المدونة السردية ويمكن التمثيل له الفقرة الآتية: "وتتناقل بعض الألسنة أن الصالح الميقري

[1] - الرواية، ص29.

[2] - نفسه، ص41-42.

قد كان عميلا أثناء الثورة، وأن سبب هجرته التي كانت بعد خروج الإستعمار، كانت خوفا من الانتقام، ليعود بعدها بسنوات ليتزوج لكنه ضل يعمل بفرنسا"[1].

فالسارد هنا يستغني عن ذكر عدد السنوات التي قضاها "الصالح الميقري" بفرنسا ونتيجة لعدم وجود قرينة واضحة فإن تحديد المدة التي أمضاها "صالح الميقري" سيبقى غامضا في غياب تلك القرينة.

كما نجد أن الحذف الصريح قد تضمنته الرواية بشكل أقل من الأول، غير أننا مثلنا له من خلال حديث السارد عن "فتيحة الطارطة" ومدة مكوثها في السجن "حكم عليهن بالسجن عشرين سنة، وتخرج فتيحة بعد عامين من ذلك"[2].

إن مثل هذه النماذج المحددة تعمل على إيهام القارئ بواقعية الحدث مادام الزمن زمننا واقعيا.

ب- التلخيص:

هو منفذ مهم يستغله القارئ لمحاولة إعادة ملأ فراغات النص وغالبا ما تحضر تقنية التلخيص من خلال تقديم شخصية من الشخصيات، فتتبلور في حيز كتابي، ويمكن التمثيل له في المقطع السردي التالي: "مراد لعور في الثلاثين... نحيف أحول العين اليمنى... أبوه من مجاهدي ثورة التحرير... قضى سنوات نشيطة ضمن صفوف الجماعات الإسلامية... دخل الجامعة ليدرس الآداب"[3]، فشخصية مراد تم اختزالها في أسطر معدودة

2- تعطيل السرد:

أ- المشهد:

وهو أحد تقنيات الإبطاء السردي التي تعمل على كسر الرتابة من خلال الحوار الذي يعمل على دمج الشخصية في المسار السردي، ومن بين المشاهد الحوارية في رواية "الرماد الذي غسل الماء" مشهد الحوار القائم بين "سالم" وزوجته "عزيزة الجنرال":

---

[1] - الرواية، ص61.

[2] - نفسه، ص30.

[3] - نفسه، ص56.

– بت ليلتك هنا على الأريكة؟ وصمتت لحظات وهي تتوجه نحو التلفاز، ثم واصلت:
– يجب أن تزور "فواز" صباحا...
– ما الذي فعل فواز حتى يحتاج إلى كل هذا الاحتياط الدعم؟
– لقد كان يقتل إنسان...[1]

في مثل هذا المشهد عمل على إبطاء السرد نتيجة الغوص في حوار مطول، تخللته التفاصيل الثانوية من خلال الأوساط التي تم إلحاقها "بعزيزة الجنرال" (تورد خدها)، وذكر أوصاف حالة "سالم" من (وقوف) كل تلك الاستطرادات عملت على زيادة الخطاب وزيادة إبطاء السرد، وهناك مشاهد حوارية أخرى في الرواية أقل من السابق مثل الحوار الذي دار بين "كريم" وأخته "بدرة":

– وهو يدخل المطبخ... التقى أخته بدرة وهي تحمل محفظتها وتهم بالخروج:
– صباحك سعيد... أصبحت مرتاحا.
– صباحك أسعد... كلما زاد عام في عمرك زدت جمالا[2].

فهذا المشهد يبدوا أقل إسهابا مقارنة بالمشهد الأول الذي كان أكثر إستطرادا، وما يمكن ملاحظته من هذه المشاهد هو قدرتها على تعطيل حركة السرد، فقد كانت بمثابة العصا في دولاب الزمن السردي، وإن لم تخدم معظم الحوارات المشهدية وظيفتها الأساسية أي الكشف عن الحالات النفسية للشخصيات ومواقفها.

فوظيفة هذه المشاهد تبرز في كونها وظيفة تزيينية إيهامية، فبالإضافة لما تشيعه على النص من جماليات، فهي أيضا توهم القارئ بواقعية الفضاء الذي تجري فيه أحداث الرواية.

وفي الأخير نخلص إلى القول أن هذه المفارقات قد عملت وظيفتها في إبطاء وتيرة السرد وتعطيله.

[1] – الرواية، ص19.
[2] – نفسه، ص22.

رابعا: الفضاء المكاني:

شغل المكان أهمية بارزة لدى النقاد والدارسين فهو "من أهم المصطلحات النقدية التي دخلت عالم البحوث والدراسات"[1]، وذلك ما دفع ببروز دراسات كثيرة جعلت من دراسته شغلا أساسا لها، فالمكان هو محل وقوع الوقائع وحدوث الحوادث وحصول الحركات، ولأن النقد عادة ما يواكب التطّور الحاصل في النتاج الأدبي فقد أعطى الباحثون "عنصر الفضاء اهتماما لائقا لم يحمل للدراسات السابقة أن بلغته سواء من حيث التنظير له أو من حيث الممارسة التطبيقية"[2]. وبذلك أصبح المكان يمثل "هوية العمل الأدبي إذا افتقد المكان يفتقد خصوصيته"[3].

وهذا ما جعله لا يشكل الوعاء الروائي فحسب بل يؤدي دوره في العمل كأي ركن من أركان الرواية، وفي منطق السّرد نجد أن المكان أو الخير النصّي هو كل ما يقع تحت البصر من إحداثيات نصيّة.

وانطلاقا مما سبق يمكن القول أن المكان قد بدأ يحض بمنزلة قيّمة واهتمام واسع ليس من قبل النقاد فحسب بل من قبل الروائيين أوّلا، فما هي أهم مميزات الأمكنة في رواية "الرماد الذي غسل الماء"؟.

لذلك سنبدأ مع المكان المدنس، والذي يترجم مدى عفوية الحاضر وتلوثه ويتفرع المكان المدنس الفرعية، والمتمثلة في: الغابة، الحديقة، المقهى، ويعد هذا الصنف من الأماكن الأكثر حضورا في هذه المدونة كما يحضر عبرها مزدحما بالبشر من سكان عين الرماد، لننتقل بعدها إلى المكان المقدس وهو: الأرض، والمكان الرحمي، المكان اليوتوبي.

1- المكان المدنس:

1-1- الغابة: شريعة التوحش وقانون الغاب:

يتكاثف بروز الغابة في هذا المتن الروائي لتكون السلوكيات البشرية الممارسة فيه معادلة موضوعية لما تحمله الغابة من معاني التوحش وشريعة السطو والظلم، وهي بذلك

[1] – شريط أحمد، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة ثقافية، الجزائر، ع 115، 1997، ص141.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص74.

[3] – نفسه، ص ن.

تصبح الغطاء الآمن لمختلف الأفعال البشرية المنحرفة، وهي كذلك مكان وقوع الجريمة التي راح ضحيتها " عزوز المرنيني" فتنطلق أحداث الرواية مع هذه الواقعة، واصفة تلك الغابة التي تسترت على هذا الحدث:

"زادت الأمطار هيجانا... بدأت الخمرة تسدل ستائرها على عينيه... خفف من سرعته وهو يدخل منعرجات رأس العين الخطيرة... كان الطريق مقفرا وموحشا، ولم تستطع الأضواء الكاشفة أن تهتك حجبه الكثيفة... رفع يمناه عن دواسة السرعة (...) دار يمينا تشق به السيارة طريق الغابة الصغيرة (...) وأحس حيث يقطع الطريق والغابة تكاد تنهزم (...) صدمه... سقط بعيدا انحرفت السيارة وارتطمت مقدمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة".[1]

إن الغابة كونها رمزا " لشريعة التوحش"، ستبقى حاضرة في هذا المتن الروائي محتضنة لشتى السلوكيات البشرية المنحرفة، وهو ما يعبر عنه الاقتباس الآتي: " ترجلا من سيارة التاكسي، وراحا يتوغلان في أحشاء الغابة (...) تعرجا في الدرب الباهت لتتكشف أمامهما ساحة فسيحة أعدها نزلاء هذا المكان خصص لنشاطهم... دخان الشواء يدغدغ الأنوف... سيارات كثيرة تعانقت هناك على اختلاف ألوانها وأشكالها... عشرات الشباب والكهول... نساء ورجال تفرقوا في السيارات، وتحت الأشجار يعاقرون زجاجات خمرهم ترتفع صيحاتهم، وقهقهاتهم أغاني ماجنة (...) مظاهر مجون وخلاعة (...) على الصخرة جسد الرفيقان تتنقل عيونهم بين الأجساد العارية لعشرات العاهرات".[2]

ولم تبق الغابة حكرا على طالبي "الجسد" فحسب، بل أصبحت مركزا لتجارة المخدرات والترويج لها وتعاطيها، خاصة وأنها تتضمن وكرا سمي "بخربة الأحلام" وهو مكان يستقطب "طالبي المحرمات بكل أنواعها"[3].

[1] – الرواية، ص7.

[2] – نفسه، ص109.

[3] – نفسه، ص 84.

1-2- الحديقة:

من المفترض أن تحمل الحديقة رمزيات الترفيه، والانتشاء، والأنس إلا أن الحديقة في هذه المدونة، لا تعدو أن تكون معادلا رمزيا للغابة، وهذا انطلاقا من كونها مستضيفة لشق الانحرافات السلوكية التي تضمنتها الغابة، فالحديقة تشكل مسرح حادثة الذي طال "فتيحة الطارتا"، (كان الجميع قد اندسوا داخل قواقعهم كحلازين بليدة... وحده الخبطة يذرع الأزقة وقد اشتد سعاره (...) صاحت فتيحة الطارتا مرعوبة (...) بسطها أرضا تقيأ فيها حماقته)"[1].

ولأن الحديقة أصبحت مكانا لوقوع الجرائم المماثلة، فإن زوارها أصبحوا معلومين يتألفون من صنف معين أشار إليه السارد في معرض حديثة عن هذا المكان العفن: "دخل سالم الحديقة يقتلع رجليه من الأرض (...) غير مبال بعشرات الفتيان الذين توزعوا مثنى فوق الكراسي، والأرصفة وعند جذوع الأشجار، محاولين الذوبان عن الأعين المتطفلة"[2] فهذا المثال يعبر بوضوح عن حال الحدائق في مدينة عين الرماد، إنها أماكن تحوي نماذج بشرية من صنف واحد، فالحدائق أصبحت حكرا على " الشباب الفار من شبح البطالة إلى التسكع المتهور".[3]

1-3- المقهى:

يعد المقهى مكانا اجتماعيا، فحوليا، ذكريا بامتياز، كما يمثل إلى جانب ذلك نموذجا مصغرا عن المجتمع ككل، وإذا كان المقهى يحضر في الرواية العربية عموما "كمكان جمالي، فيعتبر علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي"[4]، وبالتالي تغدو هذه الأماكن في بعض الروايات، مكان لاسترداد الحرية المستلبة في أماكن أخرى.[5] فإن المقهى في هذه الرواية لا يميل أبدا إلى مثل تلك الرمزيات، فالمقهى هنا يبقى متواصلا مع بقية الأماكن السابقة (الغابة، الحديقة) في تجسيده لمبدأ "الضياع" و"الانحراف" و"التدنيس" إنه

---

[1] – الرواية، ص74.

[2] – نفسه، ص60.

[3] – نفسه، ص ن.

[4] – شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص195.

[5] – نفسه، ص197-198.

معادل حقيقي لحالة الضياع والتشرد التي يعيشها سكان مدينة "عين الرماد"وهو ما نلاحظه في المثال الآتي:

"وعاوده الهدوء، وهو يتجه صوب مقهى الحي العتيق الذي عششت حوله المقاهي الحديثة... وقف عند الباب يفترس في الوجوه الغرفة في بحر القمار وقد علتها سحب الدخان... شباب، كهول، شيوخ... معلمون، متقاعدون وخمارون وخريجو سجون"[1].

فالمقهى من خلال هذا الوصف يبدو مشكلا من مزيج غير متجانس، ليعكس بذلك التركيبة البشرية في مدينة عين الرماد، إضافة إلى ذلك فإن المقهى هنا يظهر كمكان "مدنس" و"موبوء" بحيث يمثل مركز للصفقات والاتفاقيات، وعروض البيع والشراء، بالنسبة لعصابات المخدرات.

2- المكان المقدس:

2-1- الأرض وأسطورة الفطرة الأولى:

إن البحث عن مكان آمن بعيدا عن مدينة "عين الرماد" والوباء الطافح فيها، لم يكن من نصيب "فاتح اليحياوي" وحده، بل إن هناك من الشخصيات الأخرى التي اتضح لديها الميول ذاته، وهذا ما يلمسه القارئ متجسدا عن "الشيخ خليفة".

وإذا كان "فاتح اليحياوي" قد اختار غرفة منعزلة أو قمة جبل، بحثا عن عالم مثالي يتجاوز عفونة مدينة "عين الرماد"، فإن عالم " الشيخ خليفة" كان عالما آخر، عالم الفطرة، عالم يتصل بزمن أسطوري، يحيل على الأصل الأول، من خلال العودة إلى نبع تنتهي عنده كل الجدال، (...) إنه مبدأ الامتداد الذي يستوي النفس، ويستشير انفعالاتها رغبة في تحقيق مطلق مع الوجوه".[2]

إن هذا البحث عن الفطرة الأولى والبراءة الأولى –الزمن البدائي– أسطورة التاريخ "زمن الماء" يحيل إليه من صفاء وعذرية، قد تجلى لدى هذه الشخصية من مواطن عديدة من المتن نمثل لها بالآتي:

---

[1] – الرواية، ص 27.

[2] – سعيد بنكراد: السرد وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص170.

"مع خيوط الفجر الأولى وصل خليفة إلى المزرعة التي بينه وبينها عشق كبير يحس فرح التربة، ورقصات البذور، وهي تنتشي بين أنامله، وأغاريد الشتلات، والبراعم... وحدها الأرض تعيد إليه ألفه وحبه للحياة معها يغسل من أدرانه وأحقاده... ومن هبوطه... معها يستوي على عرش الإنسان... أعطاها منذ كان صغيرا دقات قلبه، وتدفقات شرايينه... يردد دائما لا فرق بين الأرض والإنسان، هو الأرض الصغرى، وهي الإنسان الأكبر (...) ومثل ما يسعد وهو عليها (...) يحس بالاختناق وهو يغادرها إلى البيت حيث عفن المدينة ونفاقها".[1]

إن هذا الاقتباس يشي بسطوة حضور "الفطرة الأولى" مجسدة في هذه الأرض التي تشكل لحظة البداية الكبرى التي تلغي كل ما يدل على الحضور الإنساني، وتضع الطبيعة أصلا لكل شيء، إنه زمن آخر تتحقق حلقاته على شكل شلالات كبرى تتجاوز اللحظات المخصوصة، لتستوطن وضعيات تذكر بالبدايات الأولى لانبثاق الكون من العماء، أو العدم".[2]

2-2- المكان الرحمي:

إذا كان المكان السابق قد تمحورت رمزياته حول البحث عن قيم المثل، والفطرة في سياق محاولة استعادة "زمن الصفاء" الذي لوثه "زمن الرماد" فإن المكان "الرحمي" هنا لا يتشكل في هذه التجربة الروائية إلا ليمثل استمرار وامتدادا دلاليا، ورمزيا للمعاني التي تضمنها المكان السابق..

إن المكان الرحمي هنا لم يعد مكانا فيزيائيا تؤثثه الجدران الإسمنتية، إنه مكان يتجاوز التفاصيل الجغرافية ليجعل له من الذاكرة أطرا صلبة تحفظه من الزوال إنه المعادل الحقيقي "لجنة الطفولة الفقيدة"[3]. فهو المكان الذي يؤطر ذاكرة "عزيزة الجنرال" إنه المكان المفقود الذي لن تجده، تلك الأخيرة، إلا في أحضان هذا "الزمن المسترجع" من صفحات الذاكرة فالمكان "الرحمي" يصبح هاجس "عزيزة الجنرال" الذي ستضل تبحث عنه في تلافيف

[1] – الرواية، ص63.

[2] – سعيد بن كراد، السرد وتجربة المعنى، ص169.

[3] – زايد عبد الصمد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة، ط 1، 2003، ص335.

الذاكرة... تقلب صفحات الطفولة (...) ولا تجد عزيزة ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة، تلجا إليه وتنام على إيقاع إجهاشها المتقطع".[1]

وبذلك يصبح المكان الرحمي، عالما ملائكيا وفردوسا مفقودا، إنه بالمقابل ورمز "للزمن المفقود" زمن تتبع فيه كل الأشياء من نبع الأمومة المقدس كما يصبح بالمثل شهادة حية عن صدق القول: " بأن المكان ليس موجودا خارجنا أكثر مما هو موجود بداخلنا"[2]، إن الحنين إلى هذا المكان الأول (المكان الرحمي) يصبح بمثابة العدوى في هذه الرواية، إذ سرعان ما تصادفنا أعراضه لدى شخصيات رواية أخرى كشخصية "سالم"، وذلك عندما تنتابه مشاعر الحنين إلى ذلك المنبع الأول الذي نشأ في أحضانه وهو ما يعبر عنه المثال الآتي "... كانت أم سالم تدلل ابنها، وتخاف عليه وتلبي كل طلباته مهما كانت صعبة"[3].

إن المكان الرحمي هنا بأطره الزمنية الماضية والمسترجع عبر تذكر الشخصيات يقف معادلا موضوعيا للزمن الأول (زمن الماء) الذي تستعيده الشخصيات في محاولة للحد من استفحال (زمن الرماد) الذي لوث الحاضر وشوهه.

2-3- المكان اليوتوبي:

يعتبر المكان اليوتوبي أحد أهم الأماكن التي تجسدت في هذا المتن الروائي من حيث كونه يرمز لعالم مثالي (زمكان الماء) في مقابل الحاضر المعيش (زمكان الرماد).

وتعود كلمة يوتوبي إلى صاحبها "توماس مور Tomas more" فهو أول من صاغ يوتوبيا، أو " أوتوبيا" في نطقها اليوناني وقد اشتقها من الكلمتين اليونانيتين «QU» بمعنى (لا) و«TOPOS» بمعنى (مكان) وتعني الكلمة في مجموعها " ليس في مكان" ولكنه أسقط حرف (q) وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح « UTOPIA » ووضعها عنوانا لكتاب هو أشهر يوتوبيا في العصر الحديث".[4]

---

[1] – الرواية، ص66.

[2] – زايد عبد الصمد، المكان في الرواية العربية، ص341.

[3] – الرواية، ص119.

[4] – ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة، عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1997، ص7.

حيث سعى "توماس مور" في كتابه هذا إلى خلق تصور عن مدينة فاضلة "مثالية وخيالية في نفس الوقت، حيث نجد أن ما تضمنه هذا الكتاب من أوصاف، ومنها بعض ملحوظات أفلاطون، إنما يستعملها لنقد النظامين الملكيين، الإنجليزي، والفرنسي آنذاك، وفي نفس الوقت لرسم لوحة لمجتمع بالمقلوب حيث يحتقر الذهب ويحيا الناس نوعا من الشيوعية السعيدة ونستنتج من هذا المثال أول ما نستنتج أنه ليس بوسع هذا البنيان اليوتوبي أن يقوم إلا على جزيرة محمية ومنعزلة في الوقت نفسه".[1]

ويرتبط المكان اليوتوبي في رواية " الرماد" بشخصية " فاتح اليحياوي" تلك الشخصية التي ترمز إلى (قوة الماء) في مدينة (عين الرماد)، والتي تحاول أن تحد من سطوة (الرماد) الذي بدأ يغزو المدينة، فيطمس كل معالمها، إنه رماد "عزيزة الجنرال" وغيرها من أيدي الفساد في المدينة.

إلا أن كثرة الانتكاسات التي أصابت "فاتح اليحياوي" وهو يحاول إنقاذ ما تبقى من هذه المدينة ولاسيما عندما زج به في السجن ظلما، وبموافقة كافة أهل المدينة قد حذا به صوب اعتزال الناس حيث قضى "سنوات معتزلا الناس يقضي وقته في القراءة والتأمل وسماع الموسيقى"، [2] لذلك فقد أعد بيته ليكون بمثابة" صومعة يمارس فيها رهبة العلم والفكر، والثقافة، ويقرأ كل ما تصله يده من سقراط، مرورا بالغزالي، وابن رشد، وابن الطفيل وابن عربي كانط، وديكارت، وتشومسكي"،[3] إن مثل هذه القراءات تشي بما يؤثث فكر الشخصية، من أفكار، وأحلام تتطلع صوب مكان مثالي، قيامه الأخلاق، والعدالة، والحكمة.

إن حالة الاغتراب التي تعيشها الشخصية، بما يعنيه هذا الاغتراب من "حالة انفصال واستلاب، وهو إحساس الإنسان بأنه ليس في بيئته، وموطنه، أو مكانه"[4]. قد دفع بالشخصية إلى محاولة خلق أماكن أخرى تستطيع الشخصية عبرها إيجاد هويتها وكينونتها وبذلك لم تقف الشخصية عند حدود الاعتزال والاعتكاف في هذا المكان "أي الغرفة" بل اختارت لنفسها الانتقال صوب مكان آخر –أكثر عزلة– تجسد من خلاله عالمها المثالي الذي تبحث عنه.

---

[1] – مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص305.

[2] – الرواية، ص18.

[3] – نفسه، ص. ن.

[4] – مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ص75.

خامسا: البرنامج السردي: Programme Narratif

إن الذات عندما تربطها علاقة رغبة بموضوع قيمه، ستكافح ساعية إلى الاتصال به فقد تحقق مرادها وتنفذ مشروعها أو تفشل في ذلك وباعتبار أن التنظيم السردي للخطاب يقوم على مجموعة من الحالات والتحولات التي تحدد انتقال الذوات من حالة انفصال عن الموضوع القيمي إلى حالة اتصال به أو العكس، فإن الذات الحالة بعد اتصالها بالموضوع، قد تنتقل إثر فعل محول تقوم به الذات الفاعلة إلى حالة انفصال عن موضوعها[1]

وحينها يمكن أن يشكل ملفوظ الفعل تطورا محققا، والمتمثل فيما يسميه "غريماس" بـ البرنامج السردي، أي أن هذا الأخير يتمثل في التطور الذي تحققه ذات الفعل التي تملك المؤهلات والقدرة على إنجاز الأفعال[2].

وإن فشل أو نجاح البرامج السردية مرتبط بطبيعة الصراع والجدال الذي يقوم عليه كل تحويل سردي، متعلق بالهيمنة من ناحية، وبالخضوع من ناحية أخرى، مما يؤدي إلى وجود برنامج مضاد مقابل كل برنامج سردي[3].

والبرنامج السردي عموما يمر بمراحل وأطوار "باعتباره الوحدة الجوهرية والنقطة المركزية لكل تحليل سردي"[4]، ويبدأ بعنصر التحريك مرورا بالأهلية فالإنجاز وأخيرا الجزاء.

1- العوامل السردية المكونة للبرنامج السردي:

1-1- التحريك La manipulation: تنحصر مهمته في إقامة علاقة تأثير والاستحواذ من قبل المرسل للتحفيز، وقائم به على عامل ثاني متلقيا له، يشعر بالحاجة وضرورة القيام بعمل ما قصد تغيير وضعية واستبدالها بوضعية أخرى مغايرة لها، ويعد التحريك "الطور الأول للرسم السردي"[5]، وهكذا لا يتم التحريك بمحض إرادة الفاعل إنما يتدخل المرسل في

---

[1] – ينظر: ألجيرداس جوليان غريماس، السيميائيات السردية المكاسب والمشاريع، تر: سعيد بنكراد، ضمن كتاب كرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص190-191.

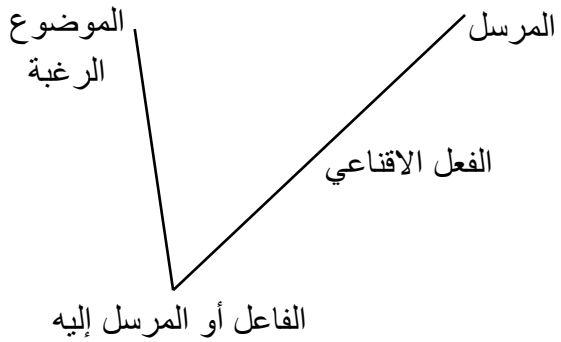
[2] – ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص22.

[3] – نفسه، ص25.

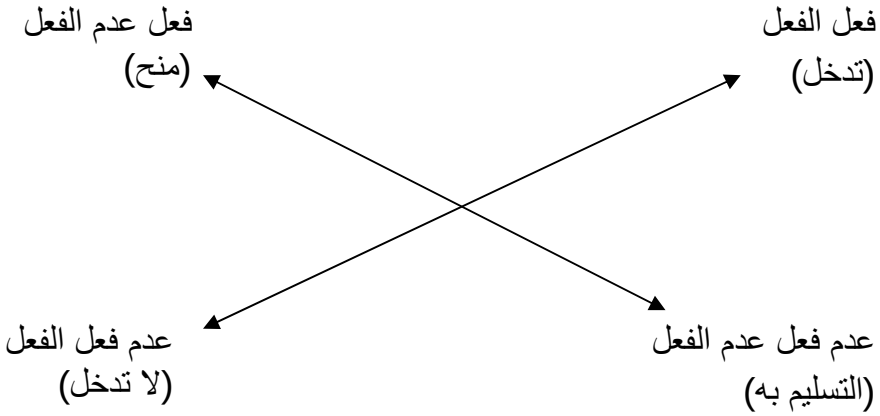
[4] – نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص58.

[5] – ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ص114.

علاقة بفاعل من خلال وجود فعل إقناعي، يتمثل في تبليغ فكرة أو اعتقاد ليدخل الفاعل في دوامة الصراع لتنفيذ مشروع المرسل، وهو ما يوضحه الرسم التالي:[1]



فإبراز محاسن الفعل يدفع الفاعل إلى القيام به، وإبراز مساوئه يجعله قبيحا في نظر المحفز وقد يجمع الخطاب بين "أسلوبي الذم والمدح، في حالة ما إذا كان المطلوب دفع المحفز للقيام بعمل ما مقابل تخليه عن الآخر"[2]، ويفترض فعل الفعل وجود نظام يحتمل إمكانيات أربع والتي يتيحها تطبيق المربع السيميائي على عملية التحريك، كما يوضحه الشكل التالي:[3]



وباختصار يمكن القول أن مرحلة التحريك تجمع ظواهر سردية مختلفة.

[1] – ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص71.

[2] – عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص121.

[3] – نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص72.

1-2- الأهلية La compétence: يبرز هذا الطور إلى إبراز "كينونة الفعل"[1]، ويطلق عليه كذلك الكفاءة أو القدرة، ولتحقيق أي إنجاز لابد من توفر شرط الأهلية في من سيتولى أمر القيام به، لأنها شرط ضروري يسبق فعل امتلاك الموضوع المرغوب فيه، ومنه فالأهلية "هي ذلك الشيء الذي يدفع للفعل"[2]، فلا يمكن الحديث عن الأهلية إلا من خلال ربطها بالإنجاز.

فالأهلية تجعل الفعل ممكنا باعتبارها فعلا بالقوة، فعلى الفاعل أن يمتلك الوسائل التي تمكنه من القيام بالفعل، وبدونها يتجمد نشاطه أي أن "فعل الفاعل دليل على مقدرته"[3] وبالتالي تأتي الأهلية قبل الإنجاز مباشرة "مما يجعل البحث عنها مقتصرا على ملفوظات الحالة دون ملفوظات الفعل"[4]، ولا يكتسب الفاعل الإجرائي صفة التأهيل إلا إذا توفر فيه شرطان أساسيان هما:

أ- أن يسعى لتحقيق برنامج سردي معين Actualisé وليس المحقق Non Réalisé.

ب- أن يتوفر على علامات لتحقيق برنامجه السردي، فتحقيق الفاعل الإجرائي للإنجاز الرئيسي متوقف على مدى توفره لمجموع الصيغ المتعلقة بالأهلية والتي حددها غريماس كالآتي:

معرفة الفعل - قدرة الفعل - إرادة الفعل - وجوب الفعل[5]

مع العلم أن هذه العناصر لا تكون دائما متوفرة في الفاعل الإجرائي بل يسعى لاكتسابها، مما يفرض برامج سردية استعمالية، فالموضوع الاستعمالي يرتبط به الفاعل على مستوى المقدرة، أما موضوع القيمة فهو شرط ضروري للحصول على الإنجاز.

1-3- الانجاز La performance: يعتبر الإنجاز الدعامة الأساسية لإقامة كل برنامج سردي، يهدف إلى توضيح فعل الكينونة، حيث "يفضي الحدث الذي يقوده الفاعل المنفذ إلى تحويل الحالة"[6]، فينتقل فاعل الحالة ومن وضعه الابتدائي إلى وضعه النهائي.

---

[1] - آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ)، ص236.

[2] - سعيد بنكراد، مخل إلى السيميائيات السردية، ص60.

[3] - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص121.

[4] - نفسه، ص115.

[5] - نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص60.

[6] - ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ص115.

وعليه فالإنجاز وحدة سردية متكونة من سلسلة مترابطة من الملفوظات السردية وفق نظام خاص، يمكن تحديدها على الشكل التالي:

* م س = مواجهة (ذ1 ↔ ذ2)
* م س = هيمنة (ذ1 ↔ ذ2)
* م س = منح (ذ1 ↔ م)

م س = ملفوظ سردي، ذ = ذات، م = موضوع.

وتتطابق هذه الملفوظات مع ثلاث عمليات وهي:

- **العملية الأولى:** يعتبر الملفوظ السردي تشخيصا عن العلاقة التناقضية بين حدين.
- **العملية الثانية:** يعتبر الملفوظ نقطة انطلاق لعملية النفي الموجهة من الذات الأولى نحو الذات الثانية أو العكس.
- **العملية الثالثة:** يتطابق فيها الملفوظ السردي مع محفل الإثبات، الذي يتجلى في منح موضوعا ما.[1]

وهكذا يعد الإنجاز داخل العوامل السردية أحد عناصرها المكونة لها والحلقة النهائية داخل سلسلة التحولات المسجلة في النص، حيث يتقابل مع الجزاء باعتباره وجهه القيمي.

1-4- الجزاء La sanction: يعد الجزاء الحلقة الرابعة داخل العوامل السردية ونقطة نهايتها، إنه صورة خطابية مرتبطة بالتحريك، ولا يمكن أن يدرك إلا في علاقته به "مادام التحريك والجزاء كلاهما يتميز بحضور مكثف للمرسل[2]، حيث يعد المرسل الحلقة الرابطة بين البدء والنهاية، وهو الأداة التي يتم عبرها تقييم الإنجاز في فعل نهائي.

ففي البرنامج السردي يتميز المرسل بدور خاص في مرحلة الجزاء في شكل حكم على الحالات والتحولات للأفعال الممارسة من طرف الذوات، ومن ثم فالفعل الممارس من طرف المرسل في نهاية النص يكون مزدوجا، الأول يتعلق "بفعل ذهني للتعرف، أي مطابقة الأفعال المنجزة وطرق تنفيذها مع معايير الكون القيمي"[3]، باعتباره المرسل هو الذي يحكم

[1] – ينظر: سعيد بنكراد، مخل إلى السيميائيات السردية، ص63.

[2] – نفسه، ص65.

[3] – سعيد بنكراد، مخل إلى السيميائيات السردية، ص66.

على مدى مطابقة الأفعال للكينونة، أما الثاني فيتعلق "بالأفعال التي تلي المطابقة المحددة في التعرف، وهذه الأفعال تحيل على الجزاء"[1]، تأسيسا على هذا يكون الجزاء إيجابيا أو سلبيا تبعا للتقييم الإيجابي أو السلبي.

2- البرنامج السردي في رواية الرماد الذي غسل الماء:

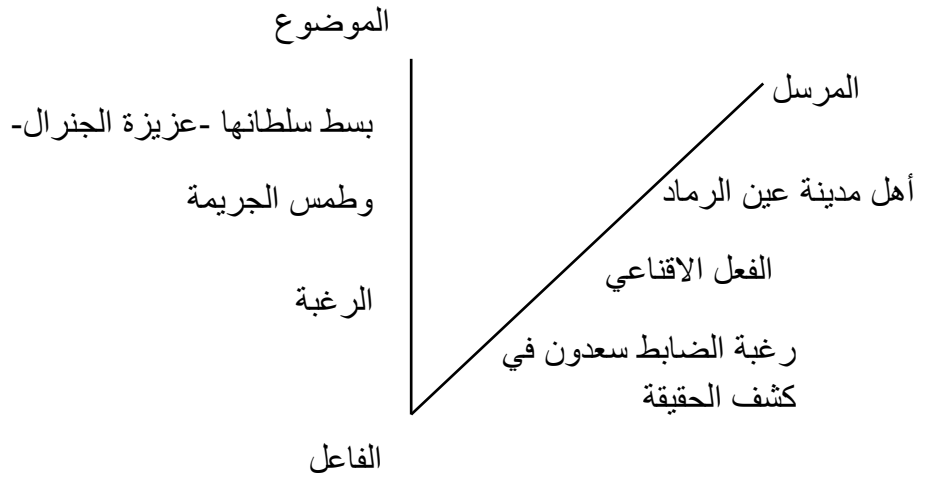
لكل برنامج سردي بسيط عدة عوامل مكونة له، تساهم على تجسيده في العمل الإبداعي ومن ثم إمكانية تحققه في صور محسوسة أو مدركة، ومن هنا جاءت فكرة ضبط مجموع العوامل السردية في رواية الكاتب "عز الدين جلاوجي" "الرماد الذي غسل الماء"

2-1- التحريك la manipulation:

نلاحظ من خلال الرواية -الرماد الذي غسل الماء- أن هناك علاقة اتصال بين الذات (عزيزة الجنرال) والموضوع (السلطة) ولتحقيق هذه الرغبة يستلزم خلق علاقة انفصالية بين الذات و(المجتمع)، وتوفير إمكانية مزدوجة لتحقيق رغبتين متقابلتين، الانفصال عن المدينة وسكانها التي تحتل خانة المعفز، والاتصال بالمجتمع من خلال استيلائها على جلّ ممتلكات وأراضي عين الرماد، والتخطيط لطمس الجريمة.

فالمدينة هي مجموعة من القيم، كما أنها مكان هام بالنسبة "لعزيزة الجنرال" وهي التي دفعتها إلى السعي لتحقيق رغبتها في التحكم وبسط سلطانها على السكان مدينة عين الرماد وإبعاد التهمة عن ابنها "فواز" يعتبر الحافز الكبير، الذي دفع "عزيزة" القيام بالأعمال الخيرية وذلك لخداع الناس، ليدخل الفاعل في دوامة الصراع بين تنفيذ المشروع، الذي يحقق له راحته من عدمها، وهو ما يوضحه الرسم التالي:

[1] - سعيد بنكراد، مخل إلى السيميائيات السردية، ص66.



نجد أن تحقيق رغبة الذات يعقبها خسارتها لراحتها من ناحية أخرى، من خلال ملاحقتها من طرف الضابط "سعدون" وتحريض "فاتح اليحياوي" الناس ضدها، ويتجسد القانون المنظم للسرد هنا في ثلاث مراحل هي:

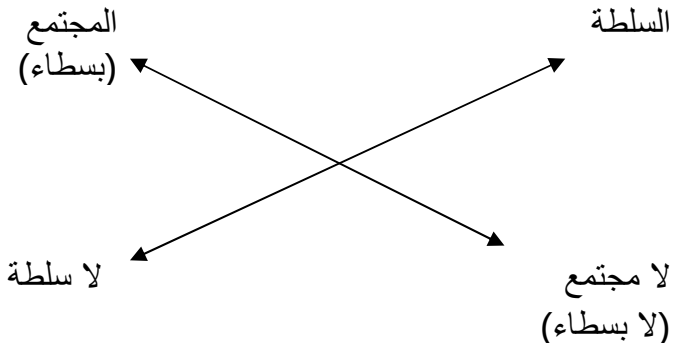
* **الفرضية:** والمتمثلة في رغبة "عزيزة الجنرال" التحكم في مدينة عين الرماد وسيطرتها على أسرتها وعلى البلدية.

* **التحيين:** بتدبير خطة لإبعاد التهمة عن ابنها "فواز" وتدبير زواجه من "بدرة السامعي" لتسهل عملية دس دليل الجريمة في مزرعة والد "كريم السامعي" "خليفة".

* **الغائية:** النجاح في سَجن "فاتح اليحياوي"، وتهديد الضابط "سعدون" بإبعاده إلى الصحراء ونجاحها المؤقت في ذلك.

فكان التخطيط في إخفاء الجثة وإلصاق التهمة بكريم السامعي تخطيطا محكما، وذلك بعد سيطرتها على المدينة "عين الرماد" حيث أن هناك شخصيات مساعدة شكلت دعمها لمشروعها السردي، نذكر منها: "مختار الدابة"، كما أن هناك شخصيات لعبت دورا في تمكين "عزيزة" من بسط سلطانها وتحقيق أهدافها هي: الجنرال "فواز بو طويل"، "نصير خان" مساعد رئيس البلدية.

هكذا نجد أن الخطاب السردي هنا جمع بين ثنائية ذم ومدح، وثنائية بقاء وفناء، لأن الفاعل "عزيزة" أنجزت المطلوب منها، ويفترض فعل الفعل هنا "السلطة" أربع إمكانيات يوضحها الشكل التالي:



يمكن أن نضيف مع المجتمع (البسطاء) الذي حرك "عزيزة الجنرال" أكثر إلى السعي لانجاز ما خططت له هو ما تعرضت له من "فقدان عزيزة أمها في مأساة رهيبة، حين تجرأ أبوها فقتلها شر قتلة وهو تحت تأثير الخمرَة، وفقدت أباها حين زجّ به في السجن حيث فارق الحياة"[1]، وحين ارتكاب ابنها "فواز" الجريمة، سببا آخر يشعل غضب الفاعلة على تحقيق مبتغاها، لتصبح ما تعرضت له من ماضي أليم وحاضر مرير، الذي لا سبيل للخلاص منه إلا بتقديم يد المساعدة لها من طرف "الجنرال، فيصل الطبيب، مختار الدابة ...، ويمكن عد ما قدمه المساعدون تحفيزا تأليفيا لإشعاعه على العمل الروائي منذ بداية الأحداث، كما أن جملة هذه المساندات يمكن إدراجها كذلك ضمن خانة الحوافز المشتركة فما قامت به الفاعلة البطلة هو رغبة منها، لكنه في الأصل هو مسعى جماعي يتطلع إليه كل من يريد أن يملك القوة والنفوذ، وهذا ما أدى إلى تغيير أوضاع المدينة وقلب حالتها اللامتوازنة لتكتسب الحوافز هنا صفة الدينامية لمسؤولياتها عن تغيير الأوضاع في الرواية، مما جعلها مؤهلة لتطوير الأحداث، ومن ثم الصراع الدرامي المؤسس للعمل الإبداعي.

2-2- الأهلية La compétence:

إن الذات "عزيزة الجنرال" تتمتع بقدرات وتطمح إلى تحقيق غايتها، وتتمثل هذه الكفاءة في امتلاك بطل الرواية "للرغبة"، وهي إحساس داخلي عميق مملوء بالتحدي والرد على غبن الذات، هذه صورة أولى لشكل الكفاءة المغتصبة التي سلبت من الذات، من طرف "الضابط سعدون" الذي يعتبر عثرة أمام هذه الرغبة.

[1] - الرواية، ص41.

لكن قبل إصدار الحكم على ابنها "فواز"، فإن الفاعلة سعت بكل جهدها لوجود الحلول من خلال محاولتها لتحقيق البرنامج السردي وتحيينه له باكتساب أساليب البقاء.

نجد أن رغبة الذات وحدها لا تكفي في تحقيق الموضوع المرغوب فيه بل سعت لمعرفة طبيعة ما تريد القيام به، ثم أدركت بإرادتها قدرتها على إلصاق التهمة في 'كريم السامعي" ونفي "سعدون" إلى الصحراء حيث "أطلق سراح فواز معززا مكرما، ووصل الضابط سعدون أمر بالانتقال إلى الصحراء بعيدا عن مدينته بمئات الأميال... وأدرك سعدون أن يد عزيزة أطول مما توقع، وأن القانون فعلا تحت بعض الناس"[1].

ومن هنا إن كفاءة "عزيزة" لا تتحقق فعليا إلا من خلال العوالم الموازية التي يصنعها بنفسه، والمؤكدة بالمقابل على هشاشة الواقع، فبتحدي الفاعل لسكان مدينة عين الرماد والقانون "ضابط سعدون" يكتسب كفاءة جديدة تؤهله على دعم رغبته، مما يجعل المقدرة هنا مرتبطة بملفوظات الحالة أكثر مما هي مرتبطة بملفوظات التحول وأن هذا التحدي الذي تفصح عنه الذات من خلال قولها عبر النص السردي "شرف العائلة لا يجوز أن يدخل مراكز الشرطة، ولا قاعات المحاكم..."[2]، حيث طلبت من فيصل الطبيب "يشهد أن فواز قد دخل المصحة في حدود الرابعة مساء لتكون دليلا له على عدم ارتكابه الجرم"[3]، فإفصاح عن رغبة للوصول إلى هدف لم تستطع الذات بلوغه، فهو مسعى يتدفق فوق صفحات الرواية، ورغم محاولة إفشاله وتعرضه لمختلف الضغوط إلا أن الذات لم تتخل عن موضوعها القيمي.

2-3- الإنجاز La performance:

من خلال قراءتنا للرواية -الرماد الذي غسل الماء- نستطيع أن نحدد برنامجها السردي والمتمثل في قطبي: الاتصال والانفصال.

أ- اتصال: يعززه السعي إلى اكتساب ما يساعد على التكيّف مع الواقع لتسهل على نفسها تحقيق ما تريد.

---

[1] - الرواية، ص240.

[2] - نفسه، ص19.

[3] - نفسه، ص13.

ب- انفصال: يعززه الإحساس بالتحكم وبسط النفوذ والقوة التي تهيمن على فضاء النص.

فتبدو لنا حالات الاتصال والانفصال كظواهر مهيمنة على الحركة السردية منذ الصفحات الأولى للرواية، حيث نلاحظ الراوي بتتبعه لأحداث الجريمة، وكأنه يعيد تفكيك الأشياء وتركيبها من خلال مساءلته لشخصيات روايته.

وبهذا فإن أحداث الرواية ذات سلطة رمزية منسجمة مع قهر الذات، وما تعانيه في سبيل تحقيق اتصالها بموضوعها القيمي الذي لجأت فيه إلى انفصالات استعمالية لتحقيق مسعاها الإتصالي.

2-4- الجزاء La sanction:

يرتبط الجزاء بنهاية البرنامج السردي وبعملية التأويل، حيث نلاحظ من خلال الرواية أن "عزيزة الجنرال" حققت مكاسب هامة تثبت بها سلطانها، وقضت على كل الأخطار التي كانت تواجهها، لكن الضابط "سعدون" استطاع بمساعدة "كريم، بدرة، نوارة، سمير"، من كشف الحقيقة والتوصل إلى القاتل الحقيقي، ألا وهو "فواز بوطويل"، بعد ما أكتشف أمر الجثة التي أخفتها في المقبرة لتأخذ الأحداث بعد ذلك في إتجاه خلق التوازن الذي يبعث الأمل والحياة، وخاصة بعد هروب "عزيزة" واختفائها وكذلك اغتيال "الضابط سعدون": وتناقلوا أن أيادي السوء والجريمة قد امتدت إلى سعدون الضابط فاغتالته وعلقوا جثته في ساحة المدينة"[1]

لذا يمكننا أن نقول في الأخير أن جزاء ما قامت به عزيزة في سكان مدينة عين الرماد وخاصة عائلة "كريم سامعي" هو جزاء من حفر حفرة لأخيه وقع فيها، وهكذا فإن الاقتراب من عالم الروائي اقتراب نشوة وتلذذ ومتعة وجمال، فالكتابة السردية في الجزائر استطاعت أن تبني لنفسها صرحا جماليا وفنيا يعتمد على نبذ المألوف وتجاوزه.

[1] - الرواية، ص250.

خـــاتمة

خاتمة:

سأحط الرحال هنا، بعد رحلة شيقة قضيتها رفقة هذا البحث، لتكون هذه الخاتمة آخر جزئية أختم بها هذه الرحلة، وسأحاول أن أرصد فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

لقد كان الهدف الرئيسي والمحرك لموضوع بحثنا هو الكشف عن الآليات التي تتحكم في بناء المكونات السردية لرواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي "عز الدين جلاوجي" ومحاولة فهم واستيعاب طريقة اشتغالها داخل المتن السردي وإدراك العلاقات التي تنشأ بينها.

ومن خلال مقاربتنا لهذه العناصر داخل الرواية وتتبعنا لأهم ما اقترحته النظرية السيميائية، فقد توصلنا في نهاية هذه الدراسة إلى جملة من النتائج وهي كالآتي:

- ❖ استطاعت النظرية السيميائية أن تفتح آفاقا في "المقاربة النقدية" للنص الأدبي بصفة عامة والعربي الجزائري بصفة خاصة، ومكنتنا السيميائية السردية التي نظر لها "غريماس" من الكشف عن أهم البنيات السردية المكونة لرواية "الرماد الذي غسل الماء" .
- ❖ جاء عنوان "الرماد الذي غسل الماء " بمثابة أيقونة دالة، حيث أجمل مضمون النص دون أن يفصل، ونوّه بمكنوناته دون أن يفصح، وشكل جسرا للعبور إلى ثنايا الرواية فاتحا أمام القارئ باب التأويل، ومحفزا له لاكتشاف المضمون وهذا ما يفسر اهتمام الكتاب باختياره وإحداث توافق بينه وبين النص.
- ❖ اختلفت أنماط الشخصيات الواردة في النص من خلال توزيعها إلى ثلاث فئات (سلطوية شعبية، مثقفة) وتفاوتت صفاتها وأفعالها وسلوكاتها.
- ❖ إن السلوكات والأفعال التي ميزت شخصيات الرواية، كانت بمثابة شاهد عيان عن صورة الفرد الجزائري في الواقع المرير الذي كانت تحكمه السلطة في زمن القوي يأكل الضعيف.
- ❖ تمثل "الفضاء الزمني" في الرواية إلى لجوء السارد إلى تقنيتي الاسترجاع والاستباق في سياق السرد أدى إلى كسر خطية الزمن، سواء بالارتداد إلى الماضي، أو بالإشراف على المستقبل، وفي ذلك تأكيد على استمرارية التسلط والاستبداد.

- ❖ وما يلاحظ في عنصر" بنية الزمن " غلبة الاسترجاعات التي تؤسس لمبدأ العودة إلى الزمن الأول "زمن الماء" في المقابل الهروب من الزمن الحاضر "زمن الرماد".
- ❖ سلط "جلاوجي" الضوء على "الفضاء المكاني" الذي تجاوز كونه مجرد ديكور للأحداث فتحول إلى محور حقيقي في الرواية.
- ❖ وقد ألفينا المكان في "رواية الرماد الذي عسل الماء" يتنوع ويتوزع إلى المكان المدنس والمتمثل في: الغابة، الحديقة، المقهى، والمكان المقدس وهو: الأرض، المكان الرحمي المكان اليوتوبي.
- ❖ سعت الذات البطلة إلى تحقيق وتنفيذ البرنامج السردي بالاستعانة بشخصيات مساعدة تتشابه من حيث الهدف والغاية.
- ❖ ومن كل ذلك يمكن ملاحظة عناصر الجمال في العمل الروائي من خلال البنيات السردية "الشخصيات، الفضاء ببعديه الزماني والمكاني، البرنامج السردي" وقد تشابكت لتشكل لوحات فنية سردية غاية في الجمال تستعصي على الرواية التقليدية، فالرواية عند عز الدين جلاوجي عالم آخر، مجهول يكشف لك عند كل قراءة جديدة عن جسد روائي عذري تنتحر الكلمات عند لمس مفاتنه.
- ❖ رغم فعالية النظرية السيميائية ونجاعتها في مقاربة النصوص إلا أنها تبقى ناقصة، ذلك أنها نظرية غربية يصعب تطبيقها على الموروث العربي الإسلامي.

وختاما نحسب أننا بلغنا من خلال هذا البحث جانبا من جوانب الدراسات المحيطة بالأدب الجزائري، وخاصة المتعلق منه بالفن الروائي، آملين أن تسهم هذه الدراسة في إثراء دراسات أخرى، ولا ندعي الإحاطة بالموضوع واستفتائه بالدراسة والتحليل فما هو إلا جهد قليل وحافز للبحث والتقصي في هذا الميدان الخصب، كما نتمنى أن يعم بالفائدة على القراء.

المـــراجع

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1. القرآن الكريم

2. عز الدين جلاوجي ،الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر ط4 ،2010.

ثانيا: المعاجم:

3. ابن منظور، لسان العرب، المجلد3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
4. حسيبة مصطفى، تامعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
5. عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مادة سرد، تحقيق إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ط، 2005.
6. المنجد في اللغة والإعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط1، 1991.

ثالثا: المراجع:

7. أحمد مازن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 2002.
8. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
9. أدهم سامي، فلسفة اللغة تفكيك العقلي اللغوي بحث إبستومولوجي أنطولوجي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.
10. انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،المغرب ،ط1، 2000.
11. إينو آن وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ)، ترجمة: رشد بن مالك مر: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2008.
12. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1 2001.

13. توسان برنارد، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق المغرب، ط2 2000.
14. توفيق الزيد، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، تونس، دط، 1998.
15. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب تونس، ط1، 1984.
16. الجرداس جوليان غريماس، السيميائيات السردية المكاسب والمشاريع، ترجمة: سعيد بنكراد، ضمن كتاب كرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.
17. جماعة من الباحثين، سلطان النص –دراسات جمع: عز الدين جلاوجي– دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2008 ص109.
18. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية الخطابية، ترجمة: جمال حضري منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
19. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، منشورات الاختلاف الجزائر، ط3، 2003.
20. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، –الفضاء، الزمن، الشخصيات–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.
21. الحلواني عامر، في القراءة السيميائية، مطبعة التفسير الفني، تونس، ط1، 2005،.
22. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للتوزيع والنشر بيروت، ط1، 1991.
23. خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة مع نصوص وتطبيقات، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، د ت.
24. دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة: شاكر عيد الحميد، أكاديمية الفنون، القاهرة، د ط، 2002.
25. دانيال تشاندلير، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة بيروت، لبنان، ط1، 2008.

26. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص صورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1995.
27. رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر ط1، 2001.
28. رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2006.
29. رولان بارث، التحليل البنيوي، ترجمة: حسن بحراوي وآخرون ،اتحاد الكتاب ،المغرب ،العدد (8–9)، 8198 .
30. رومان ياكوبسن، الإتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صلح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2002.
31. زايد عبد الصمد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، كلية الآداب منوبة، ط 1، 2003.
32. سعيد بنكراد: السرد وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 2008، ص170.
33. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
34. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس ط1، 2009.
35. سمير مرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د ط، د ت.
36. سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، "أنظمة العلامات"، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986.
37. السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ط1 2001.
38. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحور للنشر والتوزيع سوريا، ط2، 2005.

39. صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
40. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت "من النص إلى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
41. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب الجزائر، ط3، (د ت).
42. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط، ط1، 1999.
43. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط 2006.
44. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2، 2000.
45. عبد الله إبراهيم، وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1997.
46. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية وتقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2005.
47. عبيدة سبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط1 2009.
48. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2002.
49. عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة، القاهرة د.ط، 2003.
50. عواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.
51. فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

52. فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.
53. فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د ط، 1986.
54. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
55. قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، المركز الثقافي، دط، الدار البيضاء، المغرب، 1977.
56. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2005.
57. مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحمداني وآخرون، لإفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1987.
58. ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة، عبر التاريخ، ترجمة: عطيات أبو السعود المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1997.
59. مازن الوعر، مقدمة: علم الإشارة –السيميولوجيا– لبيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1988.
60. مبروك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار بيضاء المغرب ط1، 1987.
61. المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
62. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987.
63. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998.
64. محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1991.

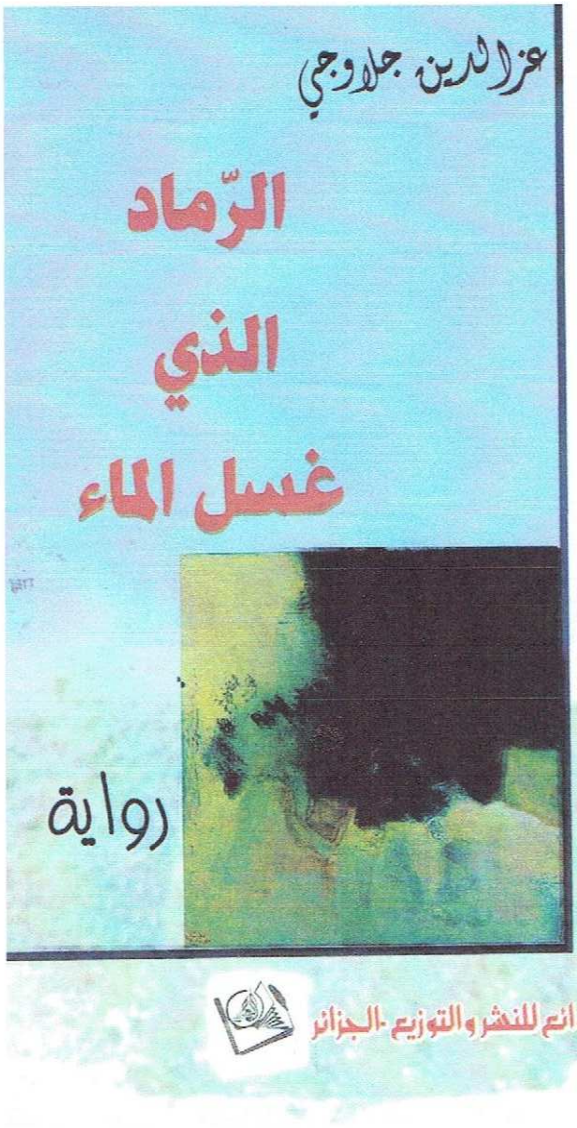
65. مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الإختلاف الجزائر،ط2، 2003.
66. مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الدار الجزائرية، الجزائر، ط1، 2015.
67. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
68. موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2005.
69. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.
70. ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 2011.
71. ميشال أريفيه، وآخرون، السيميائية وأصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك منشورات الإختلاف، الجزائر 1990.
72. نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، الجزائر، د ط، 2008.
73. نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، د ت.
74. يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د ط 2007.

رابعا: المجلات/ الرسائل والملتقيات الوطنية:

75. جاب الله أحمد، الصورة في السيميولوجيا، الملتقى الوطني الرابع، السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، 28-29 نوفمبر 2006.
76. جميل حمداوي، مقاربة العنوان في النص الأدبي، مجلة الكلمة، السنة الأولى ع2، 2007.

77. زغينة علي، المنهج السيميائي، –اتجاهاته وخصائصه– الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي.
78. شريط احمد، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد،مجلة ثقافية، الجزائر، ع 115، 1997.
79. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الوطني الثاني (السيمياء، والنص الأدبي)، بسكرة 15 و16 افريل 2002.
80. خالد محمد البديع، الدراسات السردية الجديدة، قراءة المقامة أنموذجا، مركز بحوث كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الكويت، 2007.
81. صالح ولعة، البناء والدلالة في روايات عبد الرحمان منيف، رسالة دكتوراه مخطوط باجي مختار، عنابة، 2001–2002.
82. فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر، مجلة معارف، مجلة عالمية يصدرها المركز الجامعي بالبويرة، العدد1، 2006.
83. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد3 مارس1997.

ملحق :



يخطئ من يقول إن عزالدين جلاوجي كاتب قصة أو رواية أو مسرح أو نقد أو أنه يكتب للأطفال فقط، فهو واحد متعدد يصعب اختزال تجربته في كلمات معدودات... فهذا الكاتب الذي استطاع... أن يفرض حضوره في واجهة المشهد الثقافي بأعماله المختلفة يبتلع الزمن كما أن عقارب الساعة تتراجع أمام كتاباته النابعة من خجل الذات، المندفعة نحـو فضاءات أكثر خصوبة وأوسع إدراكا... بصورة تدعوإلى الإعجاب والتأمل.
عزالدين جلاوجي يتنفس الكلمات كما لو أنها هواءه الوحيد، وينغمس في عوالم اللغة والتراث والحداثة بحثا عن جواهره المفقودة بأناة وسعادة.

الشاعر عزالدين ميهوبي ـ الجزائر

إن رواية الرماد تبين عن نضجهـا الفني المرتكـز على تقنياتها السرديـة المراوغة، وبنياتها المتأبية على الفهم البسيط ... وفي ذلك رد على المفهوم الكولونيالي للعالمية الذي اعتبر الأداة النقدية الأوروبية لتصنيـف الثقافـات والآداب... ومن المؤكد أن المتـن الروائي الجزائـري الجديـد ممثلا فـي عزالدين جلاوجي... قد أثبت أن الأدب الجزائري مازال قادرا على الإضافة، والإسهام في الثقافة العالمية...

د. أحمد فرشوخ -المغرب

إن المتتبع لتجربة الروائي عزالدين جلاوجي بدء من سرادق الحلم والفجيعة مرورا بالفراشات والغيلان، وراس المحنة، وانتهاء بالرماد الذي غسل الماء يقف على ذلك الاهتمام باللغة الفنية كمكون رئيس من مكونات السرد الروائي

د. حسين فيلالي -الجزائر

ISBN 9961981092
9 789961 981092
دار الروائع للنشر والتوزيع -الجزائر
حي 100 مسكن رقم 20 -سطيف - الجزائر
فاكس: 98 43 92 36 (00213)
البريد الالكتروني: alrawaieedition@yahoo.fr

الفهرس

فهرس المحتويات

شكر
إهداء
مقدمة .....أ-هـ

الفصل الاول : إشكالية المصطلح (السيمياء – السرد)

اولا: إشكالية المصطلح (السيمياء) 07
أ- لغةً 07
ب-المفهوم الاصطلاحي للسيمياء "السيميولوجيا"..... 08
ثانيا : السيمياء موضوعها واتجهاتها 11
1-موضوعها 11
2-اتجاهات السيميائية.....12
2-1- سيميائية التواصل 13
2-2- سيميائية الدلالة 16
2-2- سيميائية الثقافة 20
ثالثا : السيميائية السردية.....24
1-مفهوم السرد 24
أ- لغة 24
ب-..السرد اصطلاحا 25
ج- المكونات السردية.....29
2- السيميائية السردية عند الغرب 30
3- السيميائية السردية عند العرب.....36

الفصل الثاني : الرماد الذي غسل الماء "مقاربة سيميائية"

اولا: العنوان 45

1- العنوان في رواية الرماد الذي غسل الماء 47

ثانيا: الشخصيات 51

1- الشخصيات في رواية الرماد الذي غسل الماء 51

1-1- الشخصيات السلطوية 52

1-2- الشخصيات الشعبية 55

1-3- الشخصيات المثقفة 57

ثالثا: الفضاء الزماني 61

I- في مفهوم المفارقات الزمنية ومستوياتها 61

1-الترتيب 61

2-المدة 63

2-1- تسريع السرد 63

2-2- تعطيل السرد 64

II- المفارقات الزمنية ودلالتها في رواية "الرماد الذي غسل الماء" 64

رابعا: الفضاء المكاني 70

1- المكان المدنس 70

1-1- الغابة "شريعة التوحش وقانون الغاب" 70

1-2- الحديقة 72

1-3- المقهى 72

2- المكان المقدس 73

2-1- الارض واسطورة الفطرة 73

2-2- المكان الرحمي 74

2-3- المكان اليوتوبي.....75

خامسا : البرنامج السردي 77
1-العوامل السردية المكونة للبرنامج السردي 77
1-1- التحريك 77
1-2- الأهلية 79
1-3- الانجاز 79
1-4- الجزاء 80
2- البرنامج السردي في رواية الرماد الذي غسل الماء 81
2-1- التحريك 81
2-2- الاهلية 83
2-3- الانجاز 84
2-4- الجزاء 85
خاتمة 87
المصادر والمراجع
الملحق
فهرس المحتويات
ملخص

ملخص:

تشكل المقاربة السيميائية آلية من آليات بناء النصوص الأدبية، حيث يعمد إليها المبدع لكسر الألفة المعتادة، وكشفت لنا الدراسة التي طبقناها على رواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي "عز الدين جلاوجي" عن تمظهرات النظرية السيميائية، التي أثبتت فعاليتها في مقاربة النصوص السردية، وتجلى ذلك بتصوير الشخصيات وتوظيف الفضاء ببعديه "الزماني والمكاني"، والمتمعن للرواية يجد نفسه أمام ثنائيات عديدة.

لذلك ألفينا برنامج سردي أساسي سعت الذات لتحقيقه، كما نلمَح معالم هذه النظرية من خلال عنوان الرواية الذي يحمل بعدا رمزيا يبرز الثقافة الواسعة للروائي، وكل هذه الخصائص توصَّلنا إليها من خلال اعتمادنا على إجراءات المدرسة الباريسية "غريماس A.J. Grimas".

Résumé:

L'approche sémiotique est comme une mécanise de construite des textes littérales, l'étudient lui renvoie pour rompre l'intimité d'habitude notre recherche nous a révélé l'étude qui pratique nous avons le roman qui s'intitule "les cendres que l'eau de lavage" pour le romancier algérien "Ezzedin Gelauge" toutes les manifestation de la théorie du sémiotique qui affias a l'efficacité dans les texte narrative cela est manifestées dans personnalités les photographiques, et l'employer l'espace de ces deux types temporelle et spatial les lecteurs cet du roman se trouve en face de plusieurs binaise dans cet roman.

Donc nous avons obéiront un programme narratif de base pour l'atteindre et nous avons regardons des aperçus à travers le titre du cet roman, qui porte dimension symbolique qui souligne la vaste culture du romancier, et toutes ces propriétés, nous avons atteint grâce à notre dépendance à l'égard des procédures de l'école parisienne (de J. Grimas).