وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

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

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :

رقم التسجيل: 13/MD12/017 .

رواية "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر - مقاربة سيميائية-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

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

إعداد الطالبة :

سليمة بن صوشة

إشراف الدكتور:

سمير براهم

تاريخ المناقشة: 2015/05/28

أمام لجنة المناقشة:

الدكتور سمير براهم	مشرفاً
الدكتور إبراهيم زلافي	رئيساً
الدكتور سليمان بوراس	ممتحناً

السنة الجامعية : 2014/ 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تحتل الرواية مكانة رفيعة بين الفنون الأدبية، وتعد أقرب جنس أدبي إلى حياة الناس إذ تستطيع حصر مشاكل مجتمع ما وكسر طابوهاته بفضل ما تحمله من فنيات، وتحاول جاهدة إبراز مساوئه قبل محاسنه، فتعالج العلّة أو على الأقل تنبه إليها، وما جعلها تحظى بهذه المكانة هو مقدرتها على التفاعل مع كل الأزمنة والأمكنة، حيث استقطبت العديد من النقاد والدارسين، وجلبت اهتمام القراء بمختلف شرائحهم ومستوياتهم الثقافية والإيديولوجية وهيمنت على مساحة مقروئية واسعة أغرت النقد الأدبي بالنظر فيها قراءة وتحليلا وتأويلا فظهرت دراسات عديدة تبحث مفاهيم النص الروائي، كما شهدت الساحة الأدبية والنقدية في الفترة الأخيرة اتساعا لمفاهيم ونظريات ومناهج عديدة لم تكن معروفة من قبل أعادت النظر في الإنتاج الأدبي، وفتحت أبواب الشك على الكثير من المسلمات والأحكام المسبقة، وأعادت البحث في الإنتاج الأدبي بآليات أكثر دقة وفاعلية.

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

وتندرج هذه الدراسة ضمن محاولة مقاربة النص الروائي، وهذا ما جعلني أعنون دراستي ب "رواية وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر ـ مقاربة سيميائية ـ .

وقد اكتسبت رواية "وليمة لأعشاب البحر" مكانتها من خلال التفاعل الحاصل بين مكوناتها السردية، والذي كانت الصدارة فيه للشكل والمضمون معا، فالمضمون يفصح لنا عن الرسالة الاجتماعية والسياسية التي أراد الكاتب تمريرها للمتلقي، وذلك من خلال العلاقات التي ترسمها الشخصيات المتحركة في فضاءات مكانية مختلفة وأطر زمانية متباينة، تسمح لهذه الشخصيات بتصوير الواقع تصويرا حيا، يعمل على إبراز الشرائح التي

تعيش في المجتمع، أما الشكل فيظهر من خلال التقنيات السردية التي لجأ إليها الكاتب من أجل تبليغ رسالته للقارئ وإثارة فضوله، واستمالة تفكيره وتشويقه لمعرفة مضمون النص.

وقد وقع اختياري على هذه الرواية لتكون موضوع دراستي رغبة مني في اكتشاف مكونات هذا النص السردي من حيث (العنوان، الشخصيات، الزمن، الفضاء) لذا قمت برصد هذه المكونات لمعرفة تجلياتها المختلفة في النص، ولتكون الدراسة ذات مغزى استندت إلى الخطوات التي قدمتها الدراسات الغربية، وبالتحديد لما قدمته المدرسة السيميائية من خلال أعمال (غريماس، جيرار جينيت، فيليب هامون، فلاديمير بروب).

في الحقيقة أنا لم أقرأ هذه الرواية من قبل ولم أطلع على مضمونها فأول ما شدني إليها هو أنها مكتوبة بقلم أديب سوري وتتحدث عن الجزائر، لذلك اخترتها لتكون موضوع دراستي لكنني ما إن علمت بالفوضى التي أحدثتها والمظاهرات التي خرجت منددة بها وبكاتبها حتى تراجعت عن قراري وتوجست منها، فقمت باستشارة أستاذي المشرف الذي بدد ذلك الخوف الذي كان يتملكني من هذه الرواية، وعندما قرأتها وجدت أنها تحوي بعض الألفاظ وكذا بعض المشاهد التي أثرت سلبا على الرواية وجلبت لها الكثير من الانتقادات، غير أن مضمونها يمس الإنسان الجزائري والعراقي بصفة خاصة والعربي بصفة عامة، فقد امتلك كاتبها الجرأة على الحديث عن الواقع العربي المدمر والإنسان العربي المشتت الذي فقد ثقته بكل شيء حتى بنفسه.

فمن بين أسباب اختياري لهذا الموضوع أولا ميلي إلى مجال الرواية أكثر من الشعر وكما ذكرت سابقا كون هذه الرواية اتخذت من الجزائر(عنابة) مسرحا لأحداثها على الرغم من أن كاتبها ليس جزائريا، وهذا ما يمكننا من التعرف على نظرة الآخر للجزائر، كما أنها صورت الواقع الجزائري قبل وبعد الاستقلال مازجة بينه وبين التجربة العراقية، بالإضافة إلى أن هذه الرواية لم تحظ بدراسة شاملة (على حد علمي)، فأغلب الدراسات التي تناولتها تحدثت عن الفوضى المثارة حولها دون الغوص في أعماقها.

وقد انفتحت هذه الدراسة على بحث المكونات السردية التي وظفها الكاتب، وهو بصدد تصوير أحداث الرواية، فكان هذا البحث إجابة عن الإشكالية التالية:

ما هي الإجراءات التي يعتمدها المنهج السيميائي في مقاربة المكونات السردية وكيف يمكن تطبيقها على رواية "وليمة لأعشاب البحر"؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات هي:

ما هي الدلالات التي يحملها عنوان الرواية؟ وكيف صور الكاتب شخصياته؟ وكيف تعامل مع الزمن؟ وما هي نظرته للحاضر انطلاقا من عودته إلى الماضي واستشرافه للمستقبل؟ وما هي التقنيات التي اعتمدها في بناء الفضاء الروائي؟ معتمدة في ذلك على المنهج السيميائي، بناء على ما أثبته من فاعلية في مقاربة النصوص الروائية.

ومن بين الصعوبات التي واجهتني في إنجاز هذا العمل:

صعوبة المنهج في حد ذاته، فالمنهج السيميائي من المناهج الحديثة التي لم تتضح معالمها بشكل كاف، وصعوبة تطبيقه على النص الروائي لاتساع معالمه واختلافها، وكذلك تعدد المصطلحات العربية الدالة على نفس المفهوم.

قسمت دراستي هذه إلى فصلين الأول نظري والثاني تطبيقي.

_ الفصل الأول: تناولت فيه سيميائية مكونات السرد، ويتضمن أربعة عناصر هي العنوان والشخصية والزمن والفضاء، حيث عرفت بالعنوان عند بعض الدارسين وأنواعه ووظائفه، ثم انتقلت إلى الشخصية فعرفت بها وعرجت على نظرة كل من فلاديمير بروب وغريماس وفيليب هامون للشخصية، وبعد ذلك عرفت بالزمن وتناولت المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)، وكذا تقنيات زمن السرد بما في ذلك تسريع السرد من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، وإبطاء السرد من خلال تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية، وتحدثت في الأخير عن الفضاء فعرفت به وذكرت أنواعه المتمثلة في الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي،

الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور أو كرؤية كما ذكرت في هذا الفصل بعض الإجراءات السيميائية التي وضعت لتحليل هذه المكونات.

_ الفصل الثاني: قمت فيه بتطبيق تلك الإجراءات السيميائية على مكونات السرد فحاولت مقاربة عناوين الرواية (العنوان الرئيسي، العنوان الفرعي، عناوين الفصول)، بعدها تطرقت إلى دلالة أسماء الشخصيات والعوامل في الرواية، وفي الزمن استخرجت بعض الأمثلة عن المفارقات الزمنية وتقنيات زمن السرد للإشارة على تواجدها في المتن الروائي ولم أعمد إلى ذكرها جميعا وذلك لكثرتها، أما فيما يخص الفضاء فقد تناولت بالدراسة الفضاء النصي من خلال التركيز على نوعية الكتابة (أفقية، عمودية) والبياض والتشكيل التبوغرافي، وفي الفضاء الجغرافي ركزت على فضاءات الإقامة و الانتقال.

وأتبعت هذين الفصلين بخاتمة، تم فيها التطرق إلى أهم النتائج المتوصل إليها، لتعد حوصلة لهذه المقاربة السيميائية، متبوعة بملحق تم فيه التعريف بالمؤلف والرواية إضافة إلى ملخص الرواية.

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

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

وفي الختام أتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف "براهم سمير"، على ما أنفق من وقت في قراءة هذا البحث من جهة وما أسدا لي من توجيه من جهة أخرى، وكذا على ما أحاط به هذا البحث من رعاية وتشجيع، فله جزيل الشكر وكثير العرفان وجعله الله نبراساً للخير.

أرجو أن أكون قد أفدت ولو بقدر قليل ببحثي في هذا الموضوع، فإن وفقت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان والله المستعان.

الفصل الأول:
سيميائية مكونات السرد

أولا: سيميائية العنوان

ثانيا: سيميائية الشخصية

ثالثا: سيميائية الزمن

رابعا: سيميائية الفضاء

أولا: سيميائية العنوان

لقد حظي العنوان باهتمام كبير في الدراسات الحديثة، كونه من بين العناصر الأساسية للنص الإبداعي، بل هو وجه النص على صفحة الغلاف، ومن هنا أخذ العنوان حيزا كبيرا في أطروحات العديد من السيميائيين باعتباره عتبة من عتبات النص.

1- مفهوم العنوان:

1-1-لغة:

جاء في لسان العرب: "عَنَوتُ الشيء: أبديته. وعَنَوتُ به وعَنَوتُهُ: أخرجته وأظهرته. وعنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى؛ وفيه لغات: عَنْونتُ وعَنّنْتُ وعَنّيْتُ. قال ابن سيدة: العُنوان والعِنوان سمة الكتاب. وعَنونَهُ عَنونةً وعِنوانا، عَنّاه، كلاهما وسمه بالعنوان. وقال أيضا : والعُنيان سِمَةُ الكتاب، وقد عَنّاه وأَعْنَاهُ، وَعَنْوَنْتُ الكتاب وَعَلْوَنْتُهُ".[1] وفي المعجم الوسيط: (عَنْونَ) الكتاب عَنْوَنَةً، وعِنْوَانا: كتب عنوانه. (العُنْوانُ): مَا يُسْتَدَلُ بِهِ عَلَى غَيْرِهِ، ومِنهُ عُنْوانُ الكتاب".[2] فالعنوان في اللغة إظهار الخفي ووسم المادة المكتوبة.

1-2- اصطلاحا:

بات للنص الموازي أهمية كبيرة في المقاربات النقدية المعاصرة، بل أصبح يمتلك نظريته الخاصة به؛ فالنص الموازي بمختلف مكوناته المحيطة بالنص الأساسي، هو الذي يمنح النص الأساسي هويته وتفرده عن بقية النصوص الأخرى ويعد العنوان أكثر العتبات أهمية في علاقته بكل من النص والقارئ.

---

[1] - ابن منظور: **لسان العرب**، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ج36، باب العين، ط1، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص3145، 3147.

[2] - مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2003، ص633.

"وقد كشف النقد المعاصر منذ ثلاثة عقود، عن حقل استراتيجي جديد يتصل اتصالا وثيقا بعلوم النص ألا وهو علم العنوان (أو العنونة) أو titrologie كما يحلو للفرنسيين تسميته".[1]

لم يكن اهتمام السيميائيين بالعنوان اعتباطيا؛ بل لأن "العنوان ضرورة كتابية"[2] جعلت منه مفتاحا أساسيا للولوج إلى أعماق النص وسبر أغواره وتأويله "فالعنوان جملة شعرية تتصدر النص وتوحي بتفسير دلالاته الكلية"[3] كما أنه علامة تشير إلى رؤية المؤلف لنصه.

إن "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان ــ بإيجاز يناسب البداية ــ علامة ليست من الكتاب جعلت له، لكي تدل عليه".[4] فقد أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة، لا يمكن الاستغناء عنه في بناء النصوص، لذلك نجد الكتاب يتفننون في اختيار عناوين مؤلفاتهم؛ بل يعطون كتابة العنوان ما يعطونه للعمل من عناية واهتمام، وذلك لعلمهم بالأهمية التي يحظى بها العنوان.

"وهو الشيء المحدد للنص كيفما كان نوعه. ينبني التحديد على إخضاع القارئ ووضعه في صلب الموضوع. إلى جانب ذلك فالعنوان يعرف بالجنس الأدبي، إذ وأمام أكثر من عنوان يمكننا التمييز بين ما هو للرواية، للدراسة، ولغيرهما معا. من ثم يحق اعتبار العنوان في النص المميز له عن بقية النصوص المتواجدة إلى جانبه، ولئن كان من الممكن

---

[1] - الطيب بودربالة: **قراءة في كتاب "سيمياء العنوان"للدكتور بسام قطوس**، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2000، ص24.

[2] - محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص15.

[3] - حاتم الصكر: **ترويض النص**، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1998، ص116.

[4] - محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص15.

تشابه أكثر من عنوان لأكثر من نص، إلا أن التمييز هو المهيمن والسائد، وهو بالتالي ما يبين بأن للمؤلف الرواية كذا، وللآخر النص كذا".[1]

ولما كان العنوان عتبة من عتبات النص، وأهم عناصر النص الموازي، فهو لا ينفصل عن مضمون العمل الأدبي وخصوصيته "ولذلك فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعتبر جزءا من تلك العناصر، لا يمظهر فقط خاصية التسمية، فالعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله"[2] لأنه يحيل إلى النص كما أن النص يحيل إليه، ويذهب أحمد ناهم إلى أن"الدلالات المتكونة في النص إنما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان".[3]

ولا يمكن للمتلقي الولوج إلى عالم النص، إلا بعد اجتياز عتبة العنوان التي تعد تمفصلا حاسما في التفاعل مع النص، فهو إما أن يكون محفزا لاقتناء الكتاب وقراءته، وإما أن يكون منفرا من قراءة النص، كما يعتبر العنوان "المرجع الذي يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، إذ يحاول المؤلف أن يثبت فيه مقصده برمته بوصفه النواة المتحركة التي خاط عليها نسيج نصه".[4]

ويرى بسام قطوس أن "العنوان، بما هو إشارة سيميائية تأسيسية، قد يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفا لديك بل هو جزء من ثقافتك، ولكنه يغريك بإعادة قراءته لأنه يفجر فيك طاقات جديدة"[5] كما يذهب إيكو إلى أن "مفتاح التأويل يلتصق بالعنوان...إذ العنوان يثير في المتلقي هاجس التوغل في كنه العمل. ومنذ اللحظة الأولى، لحظة القراءة، قراءة

---

[1] - صدوق نور الدين: **البداية في النص الروائي**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ،1994، ص69، 70.

[2] - عبد الفتاح الحجمري: **عتبات النص البنية والدلالة**، ط1، منشورات الرابطة، المغرب، 1996، ص17، 18 .

[3] - أحمد ناهم: **التناص في شعر الرواد**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2004، ص77.

[4] - علي أحمد محمد العبيدي: **العنوان في قصص وجدان خشاب (دراسة سيميائية)**، مجلة دراسات موصلية،ع23، 2009، ص61.

[5] - بسام قطوس: **سيمياء العنوان**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2001، ص36.

العنوان الموضوع والمنتقى من جانب المؤلف، يثور فضول المتلقي فيأخذ في التعبير عن المحتوى بعيدا عن القراءة"[1] وهذا ما يؤكد أن العنونة تقوم "على مجموعة من العمليات الذهنية، واللغوية، والجمالية المفتوحة على إمكانات واختيارات عديدة، يدخل فيها ما هو موضوعي، وما هو جمالي، وما هو تأويلي، وما هو تجاري بقصد إغراء القارئ وترويج الكتاب".[2]

ولما كان العنوان هو أول اتصال بين المرسل والمتلقي، وجب على المتلقي أن يقرأ العنوان من مستويين:

"**المستوى الأول:** مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص.

المستوى الثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالة بهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها".[3]

2-أنواع العنوان:

يقسم لوي هويك العنوان إلى قسمين العنوان الأصلي، الذي يكون قبل الفاصلة والعنوان الفرعي (sous-titre) الذي يأتي بعد العنوان الأصلي، بينما يقسمه كلود دوشي إلى ثلاثة عناصر: العنوان والعنوان الثانوي (second titre)، والعنوان الفرعي (sous-titre)، ويذهب كل من دوشي وهويك إلى أن العنوان الثانوي والعنوان الفرعي هو المؤشر الجنسي،

---

[1] - صدوق نور الدين: **البداية في النص الروائي**، ص70.

[2] - محمد بازي: **العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2012، ص16.

[3] - محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص8.

وهذا ما ناقشهما فيه جيرار جينيت، الذي يرى بأن العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفسر للعنوان الرئيسي.[1]

ويقسم جينيت العنوان إلى: "العنوان الأساسي والعنوان الفرعي والتعيين الجنسي".[2]

وحسب جينيت فإن العنوان الرئيسي هو المهم في نظام العنونة، ويخضع دائما للمعادلة التالية:

عنوان+ عنوان فرعي.

عنوان+ مؤشر جنسي (indication générique).

وهناك كتب تتألف من عدة أجزاء، لكل جزء عنوان مختلف، يجمعها عنوان واحد وهو عنوان المجموعة، وهذا ما يسميه جينيت بالعناوين الفوقية أو العلية (sur titres) مثل (سداسية المحنة للروائي واسيني الأعرج)[3]

2-1- العنوان الرئيسي:

ويسمى العنوان الأصلي، أو الأساسي، أو الحقيقي، وهو الذي يحتل واجهة الكتاب، وأول ما يصطدم به المتلقي عند القراءة، وهو الذي يحدد هوية المؤلف خارجيا ويميزه عن غيره، ويمارس تأثيره الإغرائي على المتلقي.

2-2- العنوان الفرعي:

ويطلق عليه أيضا العنوان الثانوي، يأتي بعد العنوان الرئيسي لتوضيحه وتكملة معناه كما يسهم في تأويل النص من طرف المتلقي.

---

[1] - ينظر: عبد الحق بالعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008، ص67، 68.

[2] - رحماني علي: **سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل**، الملتقى الوطني الخامس السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2008، ص 275.

[3] – ينظر: عبد الحق بالعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص68، 69 .

2-3- العنوان التجنيسي:

وهو ما يسميه "جيرار جينيت" بالتعيين الجنسي أو المؤشر الجنسي "وهو المحدد لطبيعة الكتاب، أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل (رواية، قصص، تاريخ مذكرات ...)".[1] وهناك أنواع أخرى للعنوان، كالعنوان المزيف (faux titre)، والعنوان التجاري (titre courant) ويكون في الصحف والمجلات، والعنوان الموضوعي (titre supjectif), والعنوان النوعي (titre objectal).[2]

3- وظائف العنوان:

لقد تباينت الوظائف عند مختلف المشتغلين على حقل العنوان، فقد اتجه بعض الباحثين في البداية إلى تحليل العنوان من خلال الوظائف اللغوية التواصلية لـــ "جاكبسون" إذ يرتكز تحليل النصوص في معظمها على تحديد العلاقة بين المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق، فالعلاقة بين هذه العناصر تحكمها مكاسب براجماتية، وهذه المكاسب يسميها رومان جاكبسون بالوظائف وهي: "الوظيفة المرجعية (الإحالية)، الانفعالية، التأثيرية التواصلية، الميتالغوية والإفهامية".[3]

ليفتح الباب بعد ذلك أمام السيميائيين للبحث في هذه الوظائف، فيحددها جيرار جينيت في أربعة وظائف أساسية هي: "الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين".[4]

3-1- الوظيفة التعيينية (la fonction de désignation) :

و تسمى أيضا وظيفة التسمية، لأنها تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء، وهي أكثر الوظائف شيوعا وانتشارا، إذ تكاد تشترك فيها جميع العناوين، لذلك فهي أولى الوظائف

---

[1] - عبد الحق بالعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص68.

[2] - شادية شقرون: **سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح"**، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2000، ص 270.

[3] - جميل حمداوي: **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، ع 3، م 25، 1997، ص 101.

[4] - رحماني علي: **سيميائية العنوان في رواية محمد جبريل**، ص 275.

وأشهرها، ويستعمل بعض النقاد تسميات أخرى لهذه الوظيفة، كالوظيفة الاستدعائية، والوظيفة التسموية والتمييزية والمرجعية، "إلا أنها تبقى الوظيفة التعيينية والتعريفية... إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى".[1] ومهما تعددت تسميات هذه الوظيفة إلا أنها تتجه إلى معنى واحد هو التعيين.

3-2- الوظيفة الوصفية (la function déxriptive):

هي الوظيفة التي يقدم العنوان من خلالها شيئا من النص، " وهي وظيفة براجماتية محضة إذ يسعى العنوان عبرها إلى تحقيق أكبر مردودية ممكنة"[2] مما يجعلها مسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، و"لا بد أن يراعى في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل (المعنون)، أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي، وأمام التأويلات المقدمة من المرسل إليه (المعنون له) الحاضر دائما كفرضية لمحفزات المرسل (المعنون) أو الكاتب عامة، وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدها أمبرتو إيكو كمفتاح تأويلي للعنوان".[3]

ولها تسميات أخرى من بينها: الوظيفة اللغوية الواصفة، الوظيفة الدلالية والوظيفة التلخيصية.

3-3- الوظيفة الإيحائية (la fonction connotative):

الوظيفة الإيحائية هي أشد الوظائف ارتباطا بالوظيفة الوصفية، تأتي مصاحبة لها وتعتبر هذه الوظيفة قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة، إذ يجب أن يكون العنوان موحيا بدلالات النص، "فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائما قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية، لهذا

---

[1] - عبد الحق بالعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص 86.

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

[3] - عبد الحق بالعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص86.

دمجها جينيت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي".[1] ويمكن تسميتها بالوظيفة الدلالية المصاحبة.

3-4- الوظيفة الإغرائية (la function seductive):

وهي وظيفة تعمل على جذب اهتمام القارئ وتشويقه، و"تعد الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان، والمعول عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تغرر بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه"[2] وهي وظيفة ذات طبيعة استهلاكية، فبقدر ما يكون العنوان جذابا ومغريا بقدر ما يكون تأثيره على القارئ كبيرا وبالتالي يثير فضوله ويدفعه إلى اقتناء الكتاب، "لهذا نجد الناشرين يتفقون مع الكتاب لوضع عناوين مغرية وجذابة قصد ضمان المبيعات، إلا أن هذا غير معول عليه كثيرا لأن صناعة الكتاب وتوزيعه تخضعان لمسالك معقدة وصعبة، فهي تقع خارج المناص وداخله في آن".[3]

وتسمى هذه الوظيفة أيضا بالوظيفة الإشهارية.

---

[1] - عبد الحق بالعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص87، 88.

[2] - عبد الحق بالعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص85.

[3] - **المرجع نفسه**، ص86.

ثانيا: سيميائية الشخصية

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

1- مفهوم الشخصية:

1-1-لغة:

ورد في مادة (شخص) عند ابن منظور "الشَّخْصُ: جَماعَةُ شَخْصِ الإِنْسانِ وَغَيْرِهِ، مُذَكَّرٌ، وَالجَمْعُ أَشْخاصٌ وَشُخُوصٌ وَشِخاصٌ... وَكُلُّ شَيْءٍ رَأَيْتَ جِسْمانَهُ فَقَدْ رَأَيْتَ شَخْصَهُ... الشَّخْصُ كُلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفاعٌ وَظُهُورٌ، وَالمُرَادُ بِهِ إِثْباتُ الذَّاتِ فَاسْتُعِيْرَ لها لَفْظُ الشَّخْصِ".[1] وفي المعجم الوسيط "(الشَّخْصِيَّةُ): صِفات تُميز الشَّخْصَ مِنْ غَيْرِهِ. ويقال فُلانٌ ذُو شَخْصِية قوية: ذو صِفاتٍ مُتَمَيِّزَةٍ وإرادة وكيان مستقل".[2]

فمن خلال هذين التعريفين يتضح لنا أن لفظة شخص تطلق على الإنسان باعتباره جسدا يرى بالعين، أما الشخصية فهي تلك الصفات المعنوية التي تميز الإنسان عن غيره من الناس.

1-2- اصطلاحا:

تحظى الشخصية بأهمية خاصة في العمل السردي فهي أحد أهم مكوناته، وقد قدمت حولها أبحاث كثيرة عكست تطور مفهوم الشخصية، غير أن هناك خلطا بين مصطلح الشخص ومصطلح الشخصية، وأشار عبد الملك مرتاض إلى أن معظم النقاد العرب المعاصرين يستعملون مصطلح "شخص" وهم يقصدون به الشخصية، ويفضل مرتاض استعمال مصطلح الشخصية، "وذلك على أساس أن المنطلق الدلالي للغة العربية الشائعة بين

---

[1] - ابن منظور: **لسان العرب**، ج24، باب الشين، ص2211.

[2] - مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، ص475.

الناس يقتضي أن يكون (الشخص) هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت حقا، بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية، زئبقي الدلالة فارتأينا تمحيضه، لدى الحديث عن السرديات للعنصر الأدبي".[1]

لقد كانت الشخصية هي الأساس في الرواية التقليدية حيث كانت تعامل "على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها... فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها، بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها".[2] حيث كان الروائيون يتكلفون في وصف شخصياتهم ورسم ملامحها؛ بل يصورون الشخصية على أنها "إنسان حي من لحم و دم يجسد الصورة الواقعية الحقيقية، الإنسان كما هو في الحياة".[3]

وفي هذا الصدد يقول محمد غنيمي هلال "الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار العامة... والأشخاص في القصة مصدرهم الواقع"[4] أي أن الشخصيات في النص الروائي تعكس الواقع الاجتماعي بسلبياته وإيجابياته.

"وتعد الشخصية عنصرا أساسيا في الرواية بل إن بعض النقاد يذهب إلى أن الرواية في عرفهم (فن الشخصية)".[5]

---

[1] - عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص75.

[2] - **المرجع نفسه**، ص76.

[3] - محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: **جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان**، د ط، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2012، ص171.

[4] - محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، د ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 526.

[5] - محمد علي سلامة : **الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص11.

وقد أخذت الشخصية تفقد سطوتها على العمل الأدبي شيئا فشيئا وأصبحت كما يرى بارت "كائنات من ورق وعلى هذا المستوى سيتم التعامل معها بوصفها وجودا يستقي محدداته من الوجود الإنساني وإن كان الأول مقصورا على عالم السرد".[1]

وأصبحت تدرس وفق معايير جديدة وذلك بفضل جهود بعض الدارسين أمثال بروب وغريماس وهامون وغيرهم. وقد اخترت التوقف عند جهود هؤلاء المنظرين لأن دراساتهم تعد من الدراسات المتميزة المكملة لبعضها البعض.

2- الشخصية عند فلاديمير بروب:

يعد بروب من أبرز أعضاء المدرسة الشكلانية، وتنطلق منهجيته في تحليل القصة الخرافية من رؤية أن "الحكاية بنية مركبة معقدة التركيب وذات علائقية متشابكة يتم الكشف عن آليات الربط التي تربط فيما بينها بطريق التفكيك واستنباط تلك العلاقات والوظائف التي تؤديها في سياق قصص معين".[2]

وتنحصر الفرضيات التي انطلق منها بروب في دراسته لمجموعة من الحكايات العجيبة الروسية في النقاط التالية:

- "إن العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف الشخصيات أيا كانت هذه الشخصيات، وأيا كانت الطريقة التي تؤدى بها هذه الوظائف. فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة.
- إن عدد الوظائف الذي تحتوي عليه القصة العجيبة محدود.
- إن تتالي الوظائف هو نفسه على الدوام.

---

[1] - أيمن بكر: **السرد في مقامات الهمذاني**، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص51.

[2] - ناهضة ستار: **بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات)**، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص144.

- كل القصص العجيب ينتمي من حيث بنيته إلى نفس النمط".[1]

ويسمى تحليل بروب بالتحليل الوظائفي فهو يعتمد على الوظيفة ذلك أن بروب لاحظ على مدونة الحكايات البالغ عددها مائة حكاية أنها تتضمن نوعين من القيم، واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة وأخرى متغيرة، تتضمن أسماء الشخصيات وصفاتها وأسماء الأماكن التي تنتقل إليها ومن هنا بدأ بروب في خطة عمله القائمة في الأساس على القيم الثابتة، أي على الوظائف التي تؤديها الشخصيات مهما كانت الطريقة التي يتم بها الإنجاز.[2]

وقد حدد بروب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في إحدى وثلاثين وظيفة، ويعتبرها أهم من الشخصيات نفسها. بعد ذلك قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية، وقسم الشخصيات إلى سبعة شخصيات هي "1) المعتدي أو الشرير (Agresseur ou méchant).2) الواهب(Donateur).3) المساعد(Auxiliaire).4) الأميرة(Princesse).5) الباعث (Mandateur).6) البطل (Héros).7) البطل الزائف (Faux héros)".[3]

ولعل ما يعاب على نموذج بروب هو إهماله لنوعية الشخصيات وصفاتها وأسمائها وبالتالي فقد وجهت إليه انتقادات كثيرة بهذا الخصوص، ورغم ذلك فإن الوقوف عند نموذج بروب ضروري لكل تحليل يتطلع إلى النظر في العمل السردي وفي الشخصية بصفة خاصة، "وتظهر خصوبة نظرية بروب في كتابات الآخرين الذين ساروا في طريقه، ويعتبر

---

[1] - فلاديمير بروب: **مورفولوجيا القصة**، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، ط1، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ص38_ 40.

[2] - ينظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص24.

[3] - **المرجع نفسه**، ص25.

كلود بريمون Claude Bremond وأ.ج.غريماس A.J.Greimas من النقاد الفرنسيين الذين استخدموا نظراته النافذة أساسا لنظريات أشمل".[1]

3- الشخصية عند ألجيرداس جوليان غريماس:

عرف مفهوم الشخصية تطورا ملحوظا مع ظهور أبحاث غريماس الذي استندت دراسته على النتائج التي توصل إليها بروب، وقد بنى مفهومه للشخصية من خلال مصطلحين هما العامل والممثل، ويمكن أن نميز بين مستويين في مفهوم الشخصية عند غريماس:

- "مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.
- ومستوى" ممثلي" (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية".[2]

إذ يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحدا يمكن أن يقوم بعدة أدوار عاملية. "وقد استبدل غريماس مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية لأنه رأى أن العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان)".[3]

---

[1] - والاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم محمد، د ط، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية لشؤون المطابع الأميرية ، 1998، ص122.

[2] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص52.

[3] - معلم وردة: **الشخصية في السيميائيات السردية**، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2006، ص316.

ويقوم نموذج غريماس العاملي على ستة عوامل "المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض".[1]

ويمكن وضع هذه العوامل في المربع السيميائي الذي يقوم على عملية النفي والإثبات، فنحصل إثرها على مجموعة من التقابلات، تجد هذه الأخرى ما يقابلها في الحياة الاجتماعية، وتنشئ هذه العوامل الستة ثلاث علاقات هي الرغبة والتواصل والصراع، ومن خلالها نحصل على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس.

3-1- علاقة الرغبة:

تربط هذه العلاقة بين من يرغب "الذات" وبين المرغوب فيه "الموضوع" و"تمر بالضرورة عبر ملفوظ الحالة الذي يجسد الاتصال أو الانفصال، كما تمر بعد ذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا".[2]

3-2- علاقة التواصل: "إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أن كل رغبة من لدن (ذات الحالة) لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا (Distinateur) كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه (Distinataire)"[3] ولابد أن تمر هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه عبر علاقة الرغبة(ذات/ موضوع).

3-3- علاقة الصراع: "وينتج عن هذه العلاقة، إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقها. وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يسمى المساعد(Adjuvant) والآخر المعارض(L'opposant)".[4]

---

[1] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص52.

[2] - **المرجع نفسه**، ص35.

[3] - **المرجع نفسه**، ص35.

[4] - **المرجع نفسه**، ص 36.

حيث يقف المساعد إلى جاب الذات ويساندها، أما المعارض فيعمل دائما على عرقلتها لكي لا تحصل على الموضوع المطلوب.

4- الشخصية عند فيليب هامون:

إن مقاربة هامون للشخصية تعد أهم مقاربة، وتأتي أهمية هذه المقاربة من كونها "قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار(أرسطو، لوكاش وفراي ..الخ)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج العاملي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة".[1] وقد قدم تصورات رائدة في كتابه "سيميولوجية الشخصيات الروائية".

"ويمكن تحديد الشخصية بأنها مورفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها، إنها ليست معطى قبليا كليا، فهي تحتاج إلى بناء، بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة، هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لا متواصل".[2]

فالشخصية إذن علامة فارغة لا تحيل إلا على نفسها ولا تكتمل إلا عندما يكتمل النص، والقارئ هو الذي يعطيها فعالية جديدة من خلال رصيده الثقافي والفكري.

"لقد تحدث فيليب هامون في كتابه عن الشخصية كدال، فهي تتخذ عدة أسماء وصفات تلخص هويتها، وتحدث عن الشخصية كمدلول باعتبار مجموع ما يقال عنها نصيا أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها وأشار إلى مختلف مستويات وصف الشخصية واعتمد في تصنيفه للشخصيات:

- ❖ معيار الكم ويمثل درجة تواتر المعلومات حول الشخصية.

---

[1] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2009، ص216.

[2] - فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، د ط، دار الكلام، الرباط، 1990، ص9.

❖ معيار الكيف من خلال فعل الشخصية ذاتها وكيفية تقديمها".[1]

صنف هامون العلامات إلى ثلاثة أصناف وطابق معها ثلاثة نماذج من الشخصيات وهذه الأصناف هي:

• " العلامات التي تحيل على واقع العالم الخارجي (طاولة، زرافة، نهر) أو على مفهوم (بنية، قيامة، حرية) هذه العلامات يمكن تسميتها علامات مرجعية كونها تحيلنا على معرفة مؤسسته أو على شيء ملموس مدرك (دلالة إلى حد ما قارة وثابتة) هذه العلامات يمكن التعرف عليها من خلال المعجم.

• العلامات التي تحيل على حقل ملفوظاتي، إنها ذات مضمون "دائم" ولا يتحدد معناها إلا من خلال وضعية ملموسة للخطاب (هنا والآن) من خلال فعل تاريخي للكلام لا يتحدد إلا بمعاصرة مكوناته (أنا، أنت، هنا، الآن).

• العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ بعيدا أو قريبا، فقد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل سلسلة الشفهية أو المكتوبة أو لاحقا لها. إن وظيفة هذه العلامات وظيفة ربطية أو اقتصادية... ويمكن أن نطلق عليها بصفة عامة، علامات استذكارية (اسم العلم والتعريف في بعض استعمالاته، أغلبية الضمائر، أدوات الاستبدال المختلفة".[2]

ويقسم هامون الشخصيات إلى ثلاثة أنواع وذلك استنادا إلى العلامات السابقة:

4-1- الشخصيات المرجعية Personnage référentiels: تحيل هذه الشخصيات "على معنى ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في

[1] - نظيرة الكنز: **سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين "الوسواس الخناس أنموذجا"**، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2002، ص143.

[2] - فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص 22.

تلك الثقافة"[1] وقد قسمها هامون إلى أربعة شخصيات هي "شخصيات تاريخية (نابليون الثالث)، شخصيات أسطورية (فينوس زوس)، شخصيات مجازية (الحب والكراهية)، وشخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال)".[2]

4-2- الشخصيات الواصلة Personnage embayeurs:

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

"وفي بعض الأحيان يصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك".[4]

4-3- الشخصيات الاستذكارية Personnage anaphorique

تقوم هذه الشخصيات ــ داخل الملفوظ ــ بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات بمقاطع ملفوظية منفصلة ومتفاوتة الحجم، تقوم بوظيفة تنظيمية لاحمة.

"إنها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ، إنها شخصيات لتبشير شخصيات لها ذاكرة تقوم ببذر أو تأويل الأمارات ...الخ.

مثال: الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف، التكهن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف...الخ".[5]

---

[1] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 217.

[2] - فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص 24.

[3] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 217.

[4] - فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص 24.

[5] - **المرجع نفسه**، ص25.

ثالثا: سيميائية الزمن

شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ القدم، ولعل هذا ما نجده في الأساطير اليونانية القديمة التي كانت تصور الزمن على أنه إله، وتحولت هذه المقولة إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء والأدباء وذلك لارتباط الزمن بالحياة والكون والإنسان، لذا أصبح مركز اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية على اعتبار أنه مكون أساسي لها.

1- مفهوم الزمن:

1-1- لغة:

ورد في لسان العرب "الزَّمَنُ وَالزَّمانُ: اسْمٌ لِقَلِيلِ الْوَقْتِ وكَثِيرِهِ؛ وفي المحكم: الزَّمَنُ الزَّمانُ العَصْرُ، وَالجَمْعُ أَزْمُنٌ وَأَزْمانٌ وَأَزْمِنَةٌ... وَأَزْمَنَ الشَّيْءُ: طالَ عَلَيهِ الزَّمانُ، والاسْمُ مِنْ ذلِكَ الزَّمَنُ وَالزُّمْنَةُ (عن أبن الأعرابي). وَأَزْمَنَ بِالمكانِ: أَقامَ بِهِ زَمانًا، وَعامَلَهُ مُزَامَنَةً وَزَمانًا مِنَ الزَّمَنِ. وَالزَّمانُ يَقَعُ عَلَى جَمِيعِ الدَّهْرِ وَبَعْضِهِ".[1]

وقد ذكر ابن منظور التفرعات الدلالية لمادة "زمن"، وأوجه الاختلاف بينها وبين "الدهر" في الاستعمال العربي.

1-2- اصطلاحا:

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

---

[1] - ابن منظور: **لسان العرب**، ج 21، باب الزاي، ص 1867.

[2] - بشير محمد بويجرة: **بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970ـ 1986)**، ج1، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص23.

فالزمن هو الذي يسجل الأحداث ويضبط الأفعال، يقول محمد زغلول "والزمن ضابط الفعل، به يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائعه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن إلا أننا نتبين أثر الزمن عاملا فاعلا في كثير من القصص الطويلة والروايات".[1] والزمن في نظر بول ريكور يعد "تتابعا للأفعال السردية وتنظيماتها".[2]

شغلت مقولة الزمن معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة، فبحثوا في طبيعة الزمن وقيمته، وعلاقته ببنية الرواية والقضايا المركزية فيها "وكثير منهم يشعرون أنه بمواجهة مشكلة الزمن فقط يستطيعون أن يفهموا معنى الحياة، وأن يكون لديهم منظور صحيح للواقع، فهم لا يستطيعون حل مشكلة فنهم إلا من خلال حلهم لمشكلة الزمن".[3]

فالزمن ذو أهمية مزدوجة بالنسبة للرواية "فهو من ناحية ذو أهمية بالغة لعالمها الداخلي، وحركة شخوصها وأحداثها، وأسلوب بنائها، ومن ناحية أخرى فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن، بقائها أو اندثارها".[4]

وتعنى المعالجة الأدبية للزمن بتحليله على أنه معطى وجداني، له دوره في حياة وأفعال الناس "مما يعني أن الأدب يتميز عن غيره من المجالات المعرفية بأن العلاقة بين الذات وزمانها هي علاقة تفاعلية وأن الخبرة الذاتية هي التي تحدد مسار هذه العلاقة التفاعلية إلى حد بعيد. ومن ثم، فإن التغيرات التي تطرأ على الوعي الإنساني بالزمن

---

[1] - محمد زغلول سلام: **دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها- اتجاهاتها- أعلامها)**، د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت، ص13.

[2] - بول ريكور: **الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)**، تر: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ص10.

[3] - أ.أ مندولا: **الزمن و الرواية**، تر: بكر عباس، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997، ص22.

[4] - **المرجع نفسه**، ص19.

الطبيعي الخارجي كان لها تأثيرها عبر العصور في المعالجات الأدبية للزمن، وبالتالي صورة الذات الإنسانية المتشكلة والمشكلة لزمنها".[1]

وفي سياق الحديث عن الزمن في الرواية لابد من التمييز بين شيئين "زمن الشيء الذي يحكى أو زمن القصة، وزمن الرواية وهو الزمن الذي يظهر في النص. وإذا استعملنا عبارة أخرى، قلنا إن هناك زمنين: زمن المدلول، وهو زمن القصة، وزمن الدال أو الرواية أو النص أو الخطاب الروائي"[2] فزمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما زمن الخطاب لا يتقيد بهذا التتابع.

2- المفارقات الزمنية:

تنتج المفارقات الزمنية في الرواية من خلال وقوع حدثين روائيين أو أكثر في وقت واحد، فلا يستطيع الراوي سرد الأحداث في نفس الوقت، لذلك يلجأ إلى تكسير خطية السرد، وإلغاء تسلسل وترتيب الأحداث، وفي هذا السياق يقول عبد الملك مرتاض "وقد تتزامن الأزمنة عبر حكاية واحدة حيث يمكن أن تجري عدة أحداث دفعة واحدة؛ ولكن النص السردي لا يستطيع استيعابها جملة واحدة؛ فيضطر إلى عرضها متتابعة: الواحدة تلو الأخرى تحت شكل صورة معقدة السطح، مطروحة على خط مستقيم. ومن هنا تأتي ضرورة بتر التعاقب الطبيعي للأحداث"[3] فيقوم الكاتب بعرض الأحداث وفق تقنيتين، الأولى تنطلق من الزمن الحاضر إلى الوراء وتسمى بالاسترجاع، أما الثانية فتتجه من الحاضر إلى المستقبل وتسمى الاستباق.

---

[1] - سيد إسماعيل ضيف الله: **آليات السرد بين الشفاهية والكتابية (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)**، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008، ص170.

[2] - السيد إبراهيم: **نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)**، د ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص107.

[3] - عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ص188.

"إن تغيير التسلسل الزمني في الرواية له في الإنجليزية مصطلح معروف وهو Anachrony الذي يعني وضع حادثة في غير موضعها بتقديمها على حادثة سواها أو بتأخيرها عنها، خلافا لما عليه الحال في التسلسل الطبيعي الأحداث، إن هذا التغيير سمة يتصف بها الأدب الروائي عامة".[1]

وتعني دراسة الترتيب الزمني للحكاية عند جيرار جينيت "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة المباشرة أو تلك، ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما أنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية".[2]

وفي العادة يؤرخ السارد للمحكي بزمن لاحق لوقوع الأحداث "حيث يتم السرد بعد اللحظة التي وقعت فيها القصة... فالأمر يتعلق بسرد بعدي، وقد يكون السرد متزامنا، كما في أدب المذكرات وفي أغلب الروايات المعاصرة، أو متخللا حين يتم حكي حدثين متواقتين بالتعاقب أو حين تتداخل لحظات مختلفة من الماضي في المحكي... كما قد يكون السرد أخيرا سابقا، مثلما في الحكي الاستباقي".[3]

فالسرد من خلال هذا القول يتخذ عدة أشكال هي السرد البعدي، والسرد المتزامن، والسرد المتخلل، والسرد الاستباقي.

2-1- الاسترجاع: يعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية تواجدا في الرواية وهو الأكثر انتشارا "وفيه تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما. فقد أراد العرف الروائي لهذه اللحقية

---

[1] - السيد إبراهيم: **نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)**، ص107.

[2] - جيرار جينيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، 1997، ص47.

[3] - برنار فاليط: **النص الروائي (تقنيات ومناهج)**، تر: رشيد بنحدو، د ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الإسكندرية، 1999، ص110.

أن تكون غالبا غير محددة. إن السرد اللاشخصي بالزمن الماضي يتموضع في لحظة غير محددة بعد آخر فصل من الرواية".[1]

"فـــ(السرد الاستذكاري) هو الاسترجاع أو العودة إلى الوراء عند (جينيت)... هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة ــ فالقصة ــ لكي تروى يجب أن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، لأنه من المتعذر أن تحكى قصة لم تكتمل أحداثها بعد. وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها".[2]

يقول ميشال بوتور "إننا نعاكس في سيرنا مجرى الزمن، ونغوص في أعماق الماضي أكثر فأكثر، كما يفعل علماء الآثار أو علماء طبقات الأرض الذين يقعون أولا على الطبقات الحديثة في أثناء تنقيبهم، ثم يقتربون شيئا فشيئا من الطبقات القديمة التكوين".[3]

وقد ترجمه سعيد يقطين بمصطلح الإرجاع ويعرفه على أنه "استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى".[4]

فالاستذكار قد يكون عن طريق العودة إلى الماضي، من أجل الإحالة إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.وتتمثل وظائف الاسترجاع كما أوردها سمير المرزوقي وجميل شاكر في:

- " إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية(شخصيةــ إطارــ عقدة...)

---

[1] - جيرار جينيت وآخرون: **نظرية السرد من وجهة نظر التبئير**، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء 1989، ص122.

[2] - محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص109.

[3] - ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1988، ص99.

[4] - سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي(الزمن ــ السرد ــ التبئير)**، د ط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د ت، ص77.

- سد ثغرة حصلت في النص القصصي أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت، ويسمى هذا الصنف باللواحق المتممة أو الإحالات.
- تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد".[1]

فالاسترجاع كما ذُكر سابقا يلغي تسلسل وترتيب الأحداث، وبالتالي يخلص النص الروائي من الرتابة والخطية، وإما أن يكون بالعودة إلى أحداث في الماضي القريب أو الماضي البعيد، وبذلك يمكن تقسيمه إلى نوعين:

2-1-1- الاسترجاع الخارجي:

ويعود إلى ما قبل بداية الرواية، و"يمثل الاسترجاع الخارجي الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي أثناء السرد، وتعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية".[2]

وهذه الاسترجاعات الخارجية منها ما هو بعيد المدى ومنها ما هو قريب المدى، وهذا يعتمد على المسافة التي يرتد فيها الراوي إلى الوراء.

2-1-2- الاسترجاع الداخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، "ويختص هذا النوع باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي ويقع في محيطه. ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها".[3]

وهناك نوع آخر من الاسترجاع هو الاسترجاع المزجي الذي يمزج بين النوعين السابقين.

---

[1] - سمير المرزوقي، جميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص82،83.

[2] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ص195.

[3] - **المرجع نفسه**، ص199.

2-2-الاستباق:

إذا كان الاسترجاع يقدم لنا معلومات ماضية عن الشخصية أو الحدث أو مسار القصة، فإن الاستباق يعطينا إشارة عما سيحدث في المستقبل، ولكن هذا لا يعني بالضرورة تحقق ذلك الشيء الذي ننتظره، والاستباق أو الاستشراف هو كل مقطع يروي أحداثا سابقة عن وقتها، ويعرفه حسن بحراوي على أنه "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية".[1]

بينما تعرفه مها حسن القصراوي على أنه "مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي يأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد".[2]

2-2-1- الاستباق الخارجي:

يعنى به حكي حدث لاحق للحدث الذي يحكى الآن، ولكن مستوى الحكي يخرج عن الحكي الأول ويتجاوزه، ويتم استعمال الاستشرافات الخارجية تمهيدا أو توطئة لأحداث لم يحن زمن وقوعها بعد، إذ تساعد هذه العملية على تمثل مستقبل الشخصيات والتكهن بحدوث طارئ سردي أثناء السرد، كما أنها قد تؤدي وظيفة إعلان ويمكن توضيح هاتين الوظيفتين كالتالي:

---

[1] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص132.

[2] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص211.

2-2-1-1- الاستباق كتمهيد:

تأتي الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو للتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، "إن الاستباق التمهيدي يتمثل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا، وبالتالي يعد الحدث أو الإشارة الأولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد. وتعد الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب في الاستباقات التمهيدية كونها تتيح للراوي الفرصة بالتلميح إلى الآتي وهو يعلم ما وقع قبل وبعد".[1]

غير أن الاستباق كتمهيد مجرد إشارة ضمنية يمكن أن تتحقق باستكمال الحدث، وفي الوقت نفسه يمكن أن يظل مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص فهو لا يتصف باليقينية.

2-2-1-2- الاستباق كإعلان:

يمكن للاستباق أن يأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات, فهو يعلن صراحة عن "سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق".[2]

والاستباق الإعلاني "يخبر صراحة في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية"[3] والاستباق الإعلاني حتمي الحدوث لاحقا وهذا النوع من الاستباقات يضع القارئ وجها لوجه مع الحدث النهائي.

2-2-2- الاستباق الداخلي:

يأتي على شكل عملية سردية تسبق درجة السرد، ولكن يقع داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول ولا يتجاوزه، ويعد بمثابة متمم للمحذوف ويمكن تقسيمه إلى نوعين:

- " استباق متمم: ويرد مسبقا لسيد ثغرة لاحقة.

---

[1] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية** ، ص213 .

[2] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي** ، ص137.

[3] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص 218.

- استباق مكرر: يضاعف بصفة مسبقة مقطوعة سردية آتية، والاستباق المكرر يلعب دور إنباء، ويرد الإنباء غالبا في العبارة المألوفة "سنرى فيما بعد" ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ".[1]

3- تقنيات زمن السرد:

بعد الحديث عن تقنيتي المفارقة الزمنية، سأنتقل إلى معالجة النسق الزمني للسرد بالتركيز على الوتيرة السريعة والبطيئة، وذلك من خلال مظهرين أساسيين: تسريع السرد الذي يشتمل على تقنيتي الخلاصة والحذف، ثم إبطاء السرد والذي يشتمل على تقنيتي المشهد والوقفة.

3-1- تسريع السرد:

3-1-1- الخلاصة (المجمل):

وهي سرد موجز يكون فيه زمن السرد أصغر بكثير من زمن الحكاية، إذ تساعد هذه التقنية على "اختزال حوادث جرت في أيام أو شهور أو سنوات بأسطر معدودات تلخص هذه الحوادث"[2] ففي الخلاصة يستعرض الراوي أحداثا متعددة، أو فترة زمنية معينة دون أن يخوض في تفاصيل الأشياء والأقوال، ويلجأ إليها في حالتين "الحالة الأولى، حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى، حين يتم التلخيص لأحداث سردية، لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر".[3]

---

[1] - أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن،2004، ص38.

[2] - سمير روحي الفيصل: **الرواية العربية البناء والرؤيا**، د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص115.

[3] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص224.

ويرى جيرار جينيت أن الخلاصة ظلت "حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر، ال"خلفية" التي عليها يتمايزان، وبالتالي النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد".[1] وباستعمال هذه التقنية يقدم لنا الراوي "خلاصة نقرؤها بدقيقتين (وربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين)، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين. وهذا ما يمدنا بنظام السرعة يختلف تماما عن القصة".[2]

ويعرف تودوروف الخلاصة بقوله "إنها التلخيص الذي يجمع سنوات برمتها في جملة واحدة".[3]

3-1-2- الحذف:

تمثل تقنية الحذف أو القطع أو الإضمار السرد في سرعته القصوى، إذ يلجأ السارد إلى القفز على الأحداث دون ذكرها، فالحذف هو "الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية".[4]

وقد يكون الحذف محددا كأن تقول "ومرت سنتان" أو غير محدد كأن تقول "وبعد سنوات طويلة"، "والحذف تقنية يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى".[5]

---

[1] - جيرار جينيت: **خطاب الحكاية(بحث في المنهج)**، ص110.

[2] - ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ص101.

[3] - تزفيطان طودوروف: **الشعرية**، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص49.

[4] - سمير المرزوقي، جميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ص93.

[5] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص232.

فالراوي يحذف الفترات الزمنية التي لم تقع فيها أحداث تؤثر على سير وتطور النص الروائي، ويمكن تقسيم الحذف في النصوص إلى ثلاثة أنواع:

3-1-2-1- الحذف المعلن:

والمقصود بالحذف المعلن هو "إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره"[1] فالحذف المعلن يكون دائما بعبارة صريحة كأن نقول مثلا: "بعد أسبوعين".

3-1-2-2- الحذف الضمني:

وهذا النوع من الحذف موجود في جميع النصوص السردية، ولا يكاد يوجد سرد دون حذف ضمني "ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه ، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة".[2]

3-1-2-3- الحذف الافتراضي:

يشترك الحذف الافتراضي مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن واضحة تدل على مكانه أو الزمان الذي يستغرقه، "ولعل الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا، أي إلى حين استئناف القصة، من جديد لمسارها في الفصل الموالي".[3]

---

[1] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص159.

[2] - **المرجع نفسه**، ص162.

[3] - **المرجع نفسه**، ص164.

3-2- إبطاء السرد:

3-2-1- المشهد:

يعتبر المشهد تقنية متميزة في الحركة الزمنية للنص الروائي، بما يمتلكه من قدرة على كسر رتابة السرد، من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات، فيفسح لها المجال للتعبير عن أفكارها ووجهة نظرها، و"في المشهد تكون الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة"[1] فيكون هناك نوع من التساوي بين المقطع السردي والمقطع التخييلي.

"ويقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود Répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية... وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به.. فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطنات الإقليمية والمهنية.. وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة".[2]

وترى مها حسن القصراوي أنه يجب التمييز بين نوعين من المشاهد الحوارية "فهناك المشهد الحواري الآني، وهو كما يراه تودوروف وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة، إذ يحدث توازنا أقرب إلى البطء في حركة السرد حسب مساحته النصية وما يحتويه من تفصيلات تعمل على إبطاء زمن السرد... أما النوع الآخر فهو المشهد الحواري الاسترجاعي، وهو يعمل على إبطاء وتيرة زمن السرد... يعمل على إضاءة ثغرات كان السرد قد أغفلها".[3]

---

[1] - والاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، ص164.

[2] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص166.

[3] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص240.

يعطي المشهد القارئ إحساسا بالمشاركة في الفعل ويوهمه بالحضور الروائي إذ "يتقوى وهم الحضور كثيرا بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضرا بالفعل"[1] فالمشهد الحواري يورد أدق التفاصيل بحيث يشعر القارئ أنه يشاهده فعلا.

3-2-2- الوقفة الوصفية:

تعمل الوقفة الوصفية مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي، فالوصف يمثل توقفا بالنسبة للسرد، والوقفة هي "التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية. فالوصف التقليدي يشكل مقطعا نصيا مستقلا عن زمن الحكاية إذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية".[2]

ويمكننا تحديد نوعين أساسيين من الوقفة الوصفية "يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية والحدث، وبالتالي تعد الوقفة الوصفية جزءا أساسيا من سياق السرد. والنوع الآخر من الوصف، حين لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى، فيشبه بذلك محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه".[3]

فالوصف في النوع الأول يخدم حبكة النص وعناصره، أما في النوع الثاني يصبح الوصف غاية وبالتالي تظهر سلبيته وخطورته على النص.

وتحدد وظائف الوقفة في:

- " الوظيفة التزيينية وقد ورثت عن البلاغة التقليدية.

---

[1] - أ.أ مندولا: **الزمن و الرواية**، ص132،133.

[2] - سمير المرزوقي، جميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)**، ص90.

[3] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية**، ص247.

- الوظيفة التفسيرية الرمزية، حين يأتي المقطع الوصفي لتفسير حياة الشخصية الداخلية والخارجية.
- الوظيفة الإيهامية، حيث يلعب المقطع الوصفي دورا في إيهام القارئ بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة".[1]

فالوقفة الوصفية والمشهد تقنيتان تعملان على تبطيء السرد أو على الأقل التخفيف من سيره، مما يضفي على القصة وتيرة بطيئة.

[1] - مها حسن القصراوي: **الزمن في الرواية العربية** ، ص148.

رابعا: سيميائية الفضاء

يكتسي مفهوم الفضاء أهمية بالغة في العمل السردي، إلا أن دراسته في الحكي تعتبر حديثة العهد، حيث استأثر هذا المصطلح باهتمام العديد من الباحثين، لكن إسهامات هؤلاء الباحثين لم ترق إلى تشكيل نظرية واضحة المعالم لمقاربة الفضاء في النص الروائي، لأنها عبارة عن اجتهادات متفرقة، وهذا ما أدى إلى صعوبة تحليل الفضاء الروائي، غير أنه يمكن بناء تصور متكامل حول الفضاء إذا تم الجمع بين هذه الجهود.

1- مفهوم الفضاء:

1-1- لغة:

جاء في لسان العرب "الْفَضاءُ: الْمَكانُ الْواسِعُ مِنَ الْأَرْضِ، وَالْفِعْلُ فَضا يَفْضُو فَضْوًا. فَهُوَ فاضٍ... وَقَدْ فَضَا الْمَكانُ وَأَفْضَى إِذُا اتَّسَعَ.

وَأَفْضَى فُلانٌ إِلَى فُلانٍ، أَي وَصَلَ إِلَيهِ، وَأَصْلُهُ أَنَّهُ صارَ فِي فُرْجَتِهِ وَفَضائِهِ وَحَيِّزِهِ".[1]

وفي المعجم الوسيط "(الفَضاءُ): ما اتَّسَعَ مِنَ الأَرضِ. و ــ : الخَالِي مِنَ الأَرضِ...(ج) أَفْضِيَةٍ"[2] ترتبط لفظة الفضاء حسب هذين التعريفين بلفظتي المكان والحيز.

1-2- اصطلاحا:

يلعب الفضاء دورا هاما في النص الروائي مثله مثل الزمن، الشيء الذي أكسبه مكانة عالية في الدراسات النقدية المعاصرة، إذ لا يمكن أن يتجسد الحدث إلا من خلال لحظة زمنية تستوعب حركة الشخصيات داخل حيز مكاني معين، وقد اختلف الدارسون في تسميته فتعددت مصطلحاته، فنجد مثلا عبد الملك مرتاض يفضل استعمال مصطلح الحيز، لأن مصطلح الفضاء قاصر في نظره بالقياس إلى الحيز "لأن الفضاء من الضرورة أن يكون

---

[1] - ابن منظور: **لسان العرب**، ج37، باب الفاء، ص3430.

[2] - مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، ص694.

معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل..."[1]

ومن الدارسين من استعمل مصطلح المكان مرادفا للفضاء، وهذا ما نجده عند هنري متران الذي "يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة".[2]

غير أن هذين المصطلحين مرتبطان ببعضهما ولا يمكن التفريق بينهما على الرغم من اختلافهما في المفهوم "فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدة، ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها. بيد أن دلالة الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها".[3]

ويرى ياسين النصير أنه "منذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه. مخاوفه وآماله. وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل. ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة".[4]

ولعل أبرز الدراسات التي تناولت عنصر المكان، دراسة غاستون باشلار، حيث ركز على الأماكن التي يرتبط بها الإنسان، هذه الأماكن التي لا تبقى حسبه ذات أبعاد هندسية فقط

---

[1] - عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، ص121.

[2] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص65.

[3] - سمير روحي الفيصل: **الرواية العربية البناء والرؤيا**، ص74.

[4] - ياسين النصير: **الرواية والمكان**، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ت، ص17.

وإنما تحمل قيما حسية وجمالية، ينجذب إليها الإنسان كونها تتسم بالحماية، ولذلك اقتصرت دراسته على أماكن الألفة، يقول عن دراسته "إنها تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، أي المكان الذي نحب... إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز".[1]

وقد استثنى الأماكن التي لا يشعر فيها الإنسان بالراحة كونها تحد من طموحه وإنسانيته، وما يلاحظ على هذه الدراسة أنها قد أهملت الوظائف الشكلية لعنصر الفضاء داخل النص الروائي.

إن المكان في الرواية ليس مكانا عاديا، كالذي نعيش فيه حياتنا اليومية "ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي. وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث، بل إن شارل غريفل يدفع بهذا التحليل إلى مداه الأقصى حين يعلن بأن الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف".[2]

ويجب أن يراعي الروائي مزاج وطبائع الشخصيات أثناء تشكيله للفضاء المكاني "لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[3] إلا أن الشخصيات لا تخضع كليا للمكان.

---

[1] - غاستون باشلار: **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص31.

[2] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص30.

[3] - **المرجع نفسه**، ص30.

"والأماكن تختلف شكلا وحجما ومساحة، فيها الضيق المغلق، والمتسع المفتوح والمرتفع والمنخفض، المنقطع والمتصل. إنها أشكال من الواقع انتقلت إلى القصة وصارت عنصرا من عناصرها".[1]

ويؤكد يوري لوتمان على أهمية الإدراك البصري للعالم، وهو من بين الذين اهتموا بمسألة التقاطبات، وقد عرض مجموعة منها تؤكد على دلالات المكان، مثل "(أعلى ــ أسفل)، أو(يمين ــ يسار)، أو(قريب ــ بعيد)، أو(محدد ــ غير محدد)، أو(مجزأ ــ متصل)"[2]، وقد بين مدى ارتباط هذه التقاطبات بقيم الحياة السياسية والأخلاقية والإيديولوجية، التي تتقابل على النحو الآتي:

"عال/ منخفض = قيم/ غير قيم.

يسار/ يمين = شرير/ خير.

قريب/ بعيد = الأهل/ الأغراب.

مفتوح/ مغلق = قابل للفهم/ مستعصي على الفهم".[3]

إذ تعبر ثنائية (عال/ منخفض) عن قيم اجتماعية وسياسية، بينما تعبر ثنائية (يسار/ يمين) عن قيم أخلاقية وإيديولوجية، وثنائية (قريب/ بعيد) تعبر عن روابط القرابة العائلية، أما ثنائية (مفتوح/ مغلق) فتعبر عن قيم معنوية تتصل بالوعي والقدرة على الفهم.

---

[1] - أوريدة عبود: **المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)**، د، ط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص29.

[2] - أحمد طاهر حسنين وآخرون: **جماليات المكان**، ط2، عيون المقالات دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988، ص69.

[3] - **المرجع نفسه**، ص65.

2- أنواع الفضاء:

2-1- الفضاء الجغرافي:

يعني مفهوم الجغرافيا كما يدل عليه أصله الإغريقي وصف الأرض، فهو"مركب من جذرين اثنين، سابقة "Gé"، ومعناها الأرض؛ ولاحقة "Graphe, Graphie"، ومعناها، أو معناهما "الكتابة". فكأن لفظ الجغرافيا، انطلاقا من أصله الإغريقي القديم، يعني علم المكان، أو مثول المكان في مظاهر مختلفة، وأشكال متعددة: الجبال، والسهول، والهضاب... ولما كان الحيز الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية)؛ فإن هذه الشخصية ما كان لها أن تضطرب إلا في حيز جغرافي، أو في مكان".[1]

والمقصود بالفضاء الجغرافي هو الإطار المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات "وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال".[2]

والمكان في الرواية "ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي. وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث".[3]

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

2-2- الفضاء النصي:

يتمثل الفضاء النصي في المكان الذي تشغله الكتابة، "ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها ــ باعتبارها أحرفا طباعية ــ على مساحة الورق".[1]

---

[1] - عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، ص123.

[2] - سيد إسماعيل ضيف الله: **آليات السرد بين الشفاهية والكتابية**، ص244.

[3] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص30.

وقد أولى ميشال بوتور هذا الفضاء باهتمام كبير، فلم يقتصر اهتمامه على الرواية بل نظر إلى فضاء النص بالنسبة لأي كتاب كان، ويعرف الكتاب بقوله: "إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج: طول السطر، وعلو الصفحة، وهو وضع يتيح للقارئ، حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى "تتابع" النص، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك".[2]

أما البعد الثالث الذي يتحدث عنه ميشال بوتور فهو سمك الكتاب الذي يقاس بعدد الصفحات.

فالفضاء النصي هو فضاء مكاني، غير أنه ليس ذلك الفضاء الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وإنما هو الفضاء الذي تتحرك فيه عين القارئ، "إن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو المكاني عموما، و قد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل".[3]

وتتمثل المظاهر التي تشكل فضاء النص في:

- ✓ **الكتابة الأفقية:**

"وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار... وتعطي هذه الطريقة الانطباع بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي".[4]

وتظهر هذه الطريقة في الصفحات المشحونة بالكتابة من أعلاها إلى أسفلها.

---

[1] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص55.

[2] - ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ص112.

[3] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص56.

[4] - **المرجع نفسه**، ص56.

✓ **الكتابة العمودية:** "وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض".[1]

ويستعمل الروائي هذه الطريقة عندما يضمن روايته أشعارا، أو في حالة الحوار الذي يأتي في جمل قصيرة.

✓ **التأطيـــر:**

"يأتي عادة في وسط الصفحة المكتوبة كتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع"[2] ويستخدمه الروائي لشد انتباه القارئ.

✓ **البياض:**

ويستعمل في العادة للدلالة على نهاية الفصل "وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياضٍ فاصلٍ ختماتٌ ثلاث كالتالي: (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر".[3]

ويأتي البياض الذي يتخلل الكتابة على شكل نقاط متتابعة.

✓ **ألواح الكتابة:**

تستعمل هذه الطريقة في الغالب في مؤلفات الترجمة، حيث يكون النص الأصلي إلى جانب النص المقابل "إلا أننا نجد في الرواية ما يمكن تسميته بالكتابة المتخللة. بحيث ترد

---

[1] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص56.

[2] - **المرجع نفسه**، ص57.

[3] - **المرجع نفسه**، ص58.

داخل الكتابة الأصلية (وهي بالنسبة للرواية العربية اللغة العربية) كلمات أو فقرات أجنبية أو من لغات شعبية".[1]

ويرد هذا التشكيل في الحوار وتكمن وظيفته في تحفيز القارئ.

✓ **التشكيل التبوغرافي:**

برزت أشكال من الكتابة لم تكن موجودة من قبل وذلك بفضل تطور الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة "وأهمها الكتابة المائلة والممططة. ويستعمل هذان الشكلان عندما يراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد. ولا ينحصر تشكيل الكتابة في هذين الشكلين، فاستخدام الكتابة البارزة، وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا النطاق".[2]

2-3- الفضاء الدلالي:

يتجاوز هذا الفضاء الحدود المكانية الطبيعية، "ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام".[3]

فالتعبير الأدبي متعدد المعاني، إذ أن الكلمة الواحدة قد تحمل معنيين، الأول حقيقي والثاني مجازي، ويتأسس الفضاء الدلالي بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي، ويرى لحمداني أن هذا الفضاء بعيد عن ميدان الرواية، فهو لا يشكل فضاء مكانيا ملموسا "إن هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية. وأغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يراعون شرطا أساسيا، وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك أو يتخيل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية".[4]

---

[1] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص59.

[2] - **المرجع نفسه**، ص59.

[3] - سيد إسماعيل ضيف الله: **آليات السرد بين الشفاهية والكتابية**، ص244.

[4] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص61.

2-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية:

ويمثل الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، الذي تجسده روايته "أن العالم الروائي هنا بما فيه من أبطال وأشياء، يبدو مشدودا إلى محركات خفية يديرها الراوي الكاتب وفق خطة مرسومة. والواقع أن ما تتحدث عنه "كرستيفا" هنا يشبه إلى حد بعيد ما يسمى بزاوية رؤية الراوي، وهو مبحث له علاقة بموضوع السرد الروائي".[1]

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

[1] - حميد لحمداني: **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص61.

الـفـصل الـثـانـي:

مقاربة سيميائية لمكونات السرد في رواية وليمة لأعشاب البحر

أولا: مقاربة سيميائية لعناوين الرواية

ثانيا: مقاربة سيميائية للشخصيات في الرواية

ثالثا: مقاربة سيميائية للزمن في الرواية

رابعا: مقاربة سيميائية للفضاء في الرواية

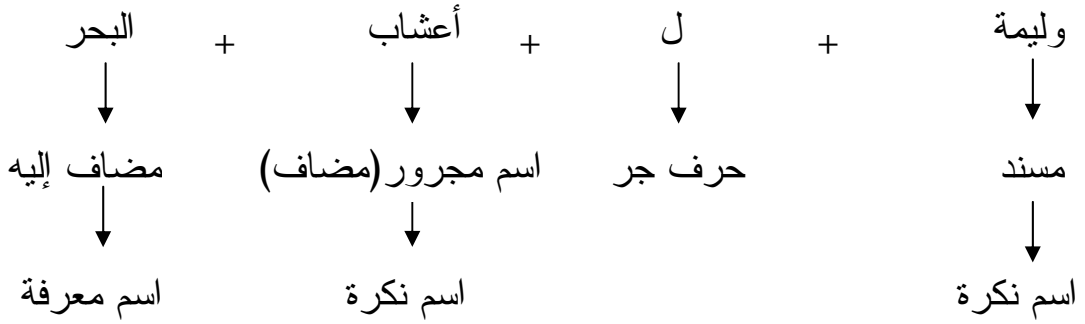
أولا: مقاربة سيميائية لعناوين الرواية

"وليمة لأعشاب البحر" رواية تتناول جانبا من تاريخ الجزائر والعراق، ولما كان العنوان أول عتبة تواجهنا عند قراءة الرواية، وجب علينا الوقوف عنده، وإذا ما عدنا إلى الرواية فإننا نجد فيها مجموعة من العناوين:

1- العنوان الرئيسي: "وليمة لأعشاب البحر"

"وليمة لأعشاب البحر" عنوان يشكل علامة إغراء وتحفيز، يشد انتباه القارئ ويحفزه على إعطاء تأويلات له، ويطرح جملة من التساؤلات لا يمكن الإجابة عنها إلا بالغوص في أعماق النص.

جاء العنوان جملة اسمية، يتكون من أربعة دوال:



أول دال في العنوان هو "وليمة" وتعني هذه اللفظة معجميا: "طَعَامُ العُرسِ و الإِمْلاكِ وقيل: هي كُلُّ طَعَامٍ صُنِعَ لِعُرْسٍ وغَيْرِهِ، وقَدْ أُوْلِمَ".[1] من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن الوليمة هي الطعام الذي يجتمع عليه الناس في الأفراح، لكن دلالتها في النص جاءت مختلفة إن لم نقل مناقضة لهذه الدلالة، ففي الرواية تدل على الحزن، فالوليمة التي يتحدث عنها الكاتب في الرواية هي مقصلة الموت في البحر، والمادة الأساسية لهذه الوليمة ليست الطعام الذي نأكله، وإنما البشر الذين تطبخهم نيران المدافع والرشاشات ليرموا في البحر، فيكونوا بذلك لقمة سائغة لحيواناته المفترسة.

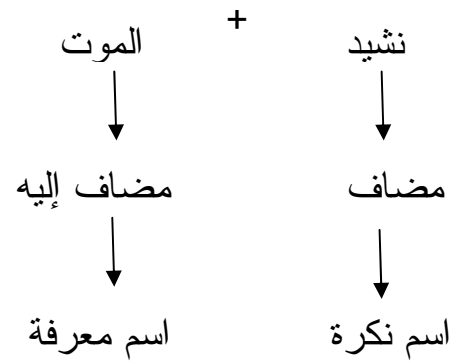
[1] - ابن منظور: **لسان العرب**، ج51، باب الواو، ص4919.

وبالعودة إلى الرواية نجد كلمة "الوليمة" تتكرر أربع مرات، حيث جاءت معرفة مرتين ونكرة مرتين، ففي ثلاث مرات دلت على الطعام، أما في المرة الرابعة فكانت دلالة على الثقافة والتربية، كما تتكرر كلمة "الأعشاب" كثيرا في الرواية وقد وردت بصيغة الجمع وصيغة المفرد، أما كلمة "البحر" فإننا نكاد نجدها في جميع صفحات الرواية، فقد أعطاه الكاتب أهمية كبيرة فجعله مقابلا للمكان الذي تعيش فيه شخصيات الرواية، وكان بمثابة نقطة ارتكاز تدور عليها الأحداث فتنطلق منها وتعود إليها.

2- العنوان الفرعي: "تشيد الموت"

جاء العنوان الفرعي "تشيد الموت" بين مزدوجتين، وقد جعله الكاتب تحت العنوان الرئيسي مباشرة ليزيل الغموض عنه، ويشرحه ويفسر دلالاته.

جاء هذا العنوان مركبا إضافيا، ويتكون من دالين اثنين



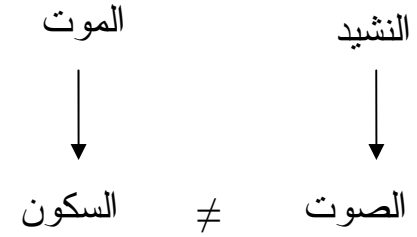
جاءت كلمة "تشيد" في العنوان معرفة بالإضافة "تشيد الموت"، فقد اكتسبت الكلمة خصوصيتها بوجود المضاف إليه، فكان وجوده ضروريا لحماية الكلمة من الفهم الخاطئ.

تعني كلمة النشيد في المعجم "رَفْعُ الصّوْتِ، وكذلك المُعَرِّفُ يَرْفَعُ صَوْتَهُ بِالتَّعرِيفِ، فَسُمِّيَ مُنْشِدًا، ومِنْ هذا إِنْشَادُ الشِّعْرِ، إِنَّمَا هُوَ رَفْعُ الصَّوْتِ... والنَّشِيدُ: الشِّعْرُ المُتَنَاشَدُ بَيْنَ القَوْمِ يُنْشِدُ بَعْضُهُمْ بَعْضًا".[1] فالنشيد إذا يحمل دلالتين هما: رفع الصوت وإنشاد الشعر.

[1] - ابن منظور: **لسان العرب**، ج48، باب النون، ص4422.

أما كلمة الموت فتعني "السُّكُونُ. وكُلُّ مَا سَكَنَ، فَقَدْ مَاتَ، وهُوَ عَلَى المَثَلِ. ومَاتَتِ النَّارُ مَوْتًا: بَرَدَ رَمَادُهَا، فَلَمْ يَبْقَ مِنَ الجَمْرِ شَيْءٌ. ومَاتَتِ الرِّيحُ: رَكَدَتْ وَسَكَنَتْ".[1]

فهاتان الكلمتان تحيلان على معنيين متناقضين:



وإذا كانت هاتان الكلمتان تدلان على معنيين متناقضين فلماذا جمع المؤلف بينهما وجعلهما عنوانا فرعيا لروايته؟

للإجابة عن هذا التساؤل لا بد من العودة إلى أحداث الرواية، فهذه الرواية تحدثت عن الانقلاب الذي نفذه الشيوعيون ضد السلطة الديكتاتورية في العراق، والتي انتهت بالفشل وبمئات القتلى، ونحن نعلم جيدا أن الموت ليس له صوت، لكن المؤلف جعل له نشيدا، وذلك النشيد هو صوت المدافع والرشاشات التي عزفت لحن الموت للشيوعيين.

ومن هذا المنطلق فقد قدم العنوان الفرعي "نشيد الموت" تفسيرا وافيا للعنوان الرئيسي "وليمة لأعشاب البحر".

3- عناوين الفصول:

3-1- عنوان الفصل الأول: "الخريف"

عنون الكاتب الفصل الأول من روايته ب "الخريف"، والخريف فصل من فصول السنة فهو يحمل دلالة على الزمن والطبيعة، بلغ عدد الصفحات في هذا الفصل إحدى وخمسين صفحة، استهله الكاتب بقوله:

"وكان صباحا مضيئا.

[1] - ابن منظور: **لسان العرب**، ج46، باب الميم، ص4295.

في سماء صاحية، النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية".[1]

يقدم الكاتب في هذا الفصل الأحداث التي وقعت في حياة مهدي جواد، بعد وصوله إلى بونه أي خلال فصل الخريف، وأهم أحداث هذا الفصل هي وصول مهدي جواد إلى بونه، وأيامه الأولى فيها والتي كانت مليئة بالخوف، وتعرفه على آسيا الأخضر وفلة بوعناب.

3-2- عنوان الفصل الثاني: "الشتاء"

هو دلالة على الزمن والطبيعة، في هذا الفصل يسترسل الكاتب في سرد الأحداث التي مرت بحياة مهدي جواد خلال أشهر الشتاء، ويتكون هذا الفصل من ثلاثين صفحة، وفيه يتعرف مهدي جواد على شخصية جديدة، ستكون عقبة بينه وبين آسيا الأخضر، هذه الشخصية هي يزيد ولد الحاج زوج والدة آسيا، وكان ذلك في أول صفحة من الفصل ، حيث يقول السارد: "بيد أن الصوت الذي يرج البيت كالإعصار، يسمع لأول مرة. صوت رجل يأمر وينهى ويحتد".[2]

وفي هذا الفصل يسترجع مهدي جواد بعض الذكريات المتصلة بالعراق.

3-3- عنوان الفصل الثالث: "الربيع"

هو الآخر يدل على الزمن والطبيعة، يتكون من ثمان وثلاثين صفحة، يستهله السارد بقوله "يبدو أن الشتاء يتأهب للرحيل. كمسافر هو ذا يجمع غيومه وعواصفه وأنياب صقيعه. يضعها في حقائبه السماوية ويهاجر إلى ما وراء البحار".[3] ولعل أهم أحداث هذا الفصل هي محاولة الانتحار التي قام بها مهدي جواد، بعد أن رفضت آسيا إقامة علاقة معه.

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ط6، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 1998، ص9.

[2] - **المصدر نفسه**، ص63.

[3] - **المصدر نفسه**، ص93.

3-4- عنوان الفصل الرابع: "الأهوار"

والهور في المعجم "بُحَيْرَةٌ تَغِيضُ فِيها مِيَاهُ غِياضٍ وَآجَامٍ فَتَشِعُ وَيَكْثُرُ مَاؤُها، والجَمْعُ أَهْوَارٌ".[1] فهذا العنوان عكس العناوين الثلاثة الأولى الدالة على زمن، فهو يدل على مكان، ذلك المكان هو أهوار العراق، يتكون هذا الفصل من ثلاثين صفحة، خصصه الكاتب للحديث عن الحزب الشيوعي العراقي، وعن الانشقاقات التي ظهرت على السطح، فكانت بداية الفصل حديثا عن أحد قيادات الحزب البارزة

"خالد أحمد زكي.

مذ دخل العراق سرا قادما من لندن حيث كان عضوا في مؤسسة برتراند راسل للدفاع عن المعتقلين في العراق، توجست القيادة اليمينية من هذا الغيفاري الملتاث بأفكار اليسار الأوربي الجديد ومغامرات التوباما روس وحروب عصابات أمريكا اللاتينية".[2]

ينقلنا الكاتب في هذا الفصل من مسرح أحداث الرواية الفعلية بونه، إلى أهوار العراق فيكشف لنا عن خبايا الحزب الشيوعي العراقي وعن قياداته وتصدعاته.

3-5- عنوان الفصل الخامس: "الحب"

عنون الكاتب الفصل الخامس من روايته ب "الحب" والحب نقيض البغض وهو المودة والمحبة، ففي هذا الفصل بدأت علاقة الحب التي جمعت مهدي جواد وآسيا الأخضر بعد نصف عام من تعارفهما، حيث يقول مهدي جواد "نصف عام مضى في المقدمات والألعاب والأكروبات وهذايانات النفس حتى وصلنا إلى هذه الحقيقة البسيطة".[3]

فطيلة هذا الفصل الذي بلغ عدد صفحاته أربعا وثلاثين صفحة، تحدث الكاتب عن تلك العلاقة التي غيرت الكثير في حياة كل من مهدي جواد وأسيا الأخضر.

---

[1] - ابن منظور: **لسان العرب**، ج51، باب الهاء، ص4720.

[2] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص131.

[3] - **المصدر نفسه**، ص171.

3-6- عنوان الفصل السادس: "تشيد الموت"

عنوان هذا الفصل هو نفسه عنوان الرواية الفرعي، يتحدث الكاتب في هذا الفصل عن الحرب التي خاضها الشيوعيون ضد قوات الدولة "الجبهة التي بدأت حربها الثورية الآن في كل الأهوار لإنقاذ الشعب من الطغيان والآلام التي قاساها منذ عصور سحيقة".[1] في هذا الفصل الذي بلغ عدد صفحاته ثلاثين صفحة ينقل الكاتب أحداث المعركة التي كان مهيار الباهلي مشاركا فيها، فبعد الكمين الذي نصب لهم تمت محاصرتهم، وبدأت الطلقات تنهال عليهم من كل الجهات "هكذا بدأ نشيد الموت النهائي تحت ضياء أصفر لشمس قيد التواري وراء تلال الأفق".[2] فهذا العنوان دلالة على التقتيل الذي شهده الشيوعيون.

3-7- عنوان الفصل السابع: "ظهور اللوياثان"

لمعرفة معنى كلمة اللوياثان نعود إلى المعجم "اللَّوْثُ: الشَّرُّ. واللَّوْثُ: الجِرَاحَاتُ. وَاللَّوْثُ: المُطَالَبَاتُ بِالأَحْقَادِ...اللَّوْثُ البُطْءُ فِي الأَمْرِ. لَوِثَ لَوْثًا وَالْتاثَ فَهُوَ أَلْوَثُ. والتاثَ فُلانٌ في عَمَلِهِ، أَيْ أَبْطَأَ. وَاللَّوْثَةُ بِالضَّمِّ: الاسْتِرْخَاءُ وَالبُطْءُ... وَرَجُلٌ ذُو لُوْثَةٍ بَطِيءٌ مُتَمَكِّثٌ ذُو ضَعْفٍ. وَرَجُلٌ فِيهِ لُوثَةٌ، أَي اسْتِرْخاءٌ وَحُمْقٌ، وَهُوَ رَجُلٌ أَلْوَثُ: فِيهِ اسْتِرْخاءٌ...واللَّوْثَةُ: مَسُ جُنُونٍ".[3] فاللوياثان له عدة معان في اللغة منها: البطء والاسترخاء والحمق والجنون.

أطلق الكاتب هذه التسمية على عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي الذي اغتصب العراق، حيث نجده يقول "في غفلة من الزمن وضياع الوعي البشري، جاء ذلك اللوياثان المجنون. داهم القارة العذراء بقوة جنده وظلامنا. بدأ عمليات التطهير داخل البلاد ونشر الرعب بدءا من عائلته فعشيرته فطائفته فحزبه فالشعب الذي سطا عليه".[4]

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص207.

[2] - **المصدر نفسه**، ص220.

[3] - ابن منظور: **لسان العرب**، ج44، باب اللام، ص4093.

[4] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص231.

ففي هذا الفصل الذي بلغ عدد صفحاته ستة عشر صفحة، يتحدث الكاتب عن عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي الذي عاث فسادا في البلاد، فألحق به كل الصفات السلبية تماما مثل اللوياثان.

3-8- عنوان الفصل الثامن: " الصيف"

يدل هذا العنوان على أحد فصول السنة، وهو أطول فصول الرواية إذ بلغ عدد صفحاته مئة وثمان و ثلاثين صفحة، ولعل أبرز أحداثه هي الحالة الغريبة التي انتابت مهيار الباهلي فجعلته عدوانيا مع الناس، وشجاره مع مسؤول البعثة العراقية في بونه، ونجاح آسيا الأخضر في شهادة البكالوريا بعد رسوبها مرتين، والحدث الختامي للرواية وهو إلقاء القبض على مهيار الباهلي وانتحار مهدي جواد بعد أن سدت أمامه كل سبل الحياة.

إذن فقد قسم الكاتب روايته إلى ثمانية فصول، أربعة منها فصول السنة الأربع (الخريف، الشتاء، الربيع، الصيف) وقطع بين فصل الربيع والصيف بأربعة فصول أخرى هي (الأهوار، الحب، نشيد الموت، ظهور اللوياثان) فجاءت تقسيمات الرواية على هذا الشكل لتكون وعاءا زمنيا يمتد بين مطلع الخمسينات ونهاية الستينات من القرن الماضي، والتي عرفت مدا ثوريا في العالم العربي، والكاتب من خلال هذا التقسيم يعالج أفكارا فلسفية وإيديولوجيات ثورية، من خلال تجربتين عربيتين هما الثورة الجزائرية بقيادة جبهة التحرير الوطني، والتجربة العراقية بقيادة الحزب الشيوعي العراقي، واستعمال فصول الطبيعة في الرواية ما هو إلا استفزاز لعقل القارئ من أجل الوقوف على قوانين الطبيعة، أي طبيعة الأرض وطبيعة الإنسان، والتأثير المتبادل بينهما.

ثانيا: مقاربة سيميائية للشخصيات في الرواية

1- دلالة أسماء الشخصيات:

يختار المؤلف شخصيات تلعب الدور الرئيسي في القصة، ويعبر من خلالها عما أراد تصويره من أفكار وأحاسيس، فالشخصيات الرئيسية هي محور القصة، ومن هنا سأركز على دراسة الشخصيات الرئيسية فقط في الرواية.

1-1-مهـــدي جواد:

معنى اسم مهدي هو "من هداه الله"[1] وهو المنقاد للخير ومن هداه الله لطريق الحق والمهدي هو الإمام الثاني عشر عند الشيعة، سيأتي في آخر الزمان ليملأ الأرض عدلا بعدما امتلأت فسادا، أما اسم جواد فهو صفة مشبهة تدل على الثبات، يطلق على الرجل السخي الكريم، كثير العطاء، ومهدي جواد في الرواية رجل شيوعي ماركسي عراقي هرب إلى الجزائر بعد فشل الثورة التي شارك فيها مع الحزب الشيوعي العراقي، فبعدما كان مناضلا يحلم بمستقبل أفضل لبلده تحول إلى هارب تائه في بلاد غريبة عنه، الشيء الذي جعل منه نموذجا للانكسار وعدم الثقة في النفس حيث يقول عن نفسه "أنا لست شيئا ولا أريد أن أكون".[2]

عمل مدرسا في بونه، وتعرف على فتاة كانت بمثابة طوف النجاة بالنسبة له، وعندما أحس أنه سيفقدها حاول الانتحار "وعلى مهل يوجه مهدي جواد رأس النصل نحو الشريان. يضغط بهدوء ثم بقوة فينبثق الدم"[3] وهذا دليل على شخصيته الضعيفة المهزوزة .

---

[1] - حنا نصر الحني: **قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها**، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1996، ص63.

[2] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص95.

[3] - **المصدر نفسه**، ص122.

كان مهدي جواد يحلم بتأسيس عائلة مع آسيا الأخضر غير أن ذلك لم يتحقق، فقد صدر قرار بطرده من بونه بتهمة الشيوعية والنشاط السياسي، وبعد انسداد كل الأبواب في وجهه قرر الانتحار.

وقد ركز الكاتب على الملامح الداخلية أكثر من الملامح الخارجية في رسم هذه الشخصية، فالإحباط والخوف والحزن انفعالات لا تكاد تفارق مهدي جواد، ومن هنا نستطيع القول بأن الاسم لا يتوافق مع الدور الذي أدته الشخصية.

1-2-مهيار الباهلي:

يدل اسم مهيار على الشخص الضعيف الذي يسقط وينهار، ومهيار الباهلي في الرواية صديق مهدي جواد وهو مثله شيوعي ماركسي عراقي، ومناضل في الحزب الشيوعي العراقي، قدم إلى بونه بعد شهرين من افتتاح المدارس وعمل مدرسا، كان مهيار رجلا مهووسا بالثورات ويظهر انبهاره بالثورة الجزائرية في قوله "نحن الآن في الأرض المقدسة. هذه هي الأرض التي فاجأ العرب أنفسهم فيها بالثورة.

ثورة المليون شهيد يا رجل. عندما هبطت من الطائرة ركعت فوق أرض المطار ولثمت التراب".[1]

ومهيار الباهلي عكس مهدي جواد يعزف عن النساء، ويتجلى ذلك في امتناعه عن فلة بوعناب التي حاولت جاهدة إيقاعه في شباكها، ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال قوله "اسمعي أنا رجل متزوج ومخلص لزوجتي".[2]

غير أن اسم مهيار لا يتوافق مع دور هذه الشخصية، فرغم إحباط مهيار ومشاريعه الفاشلة، وحرب الأهوار التي خرج منها حيا بصعوبة إلا أنه ظل متماسكا وصلبا.

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص19.

[2] - **المصدر نفسه**، ص73.

1-3- آسيـــا الأخضر:

معنى اسم آسيا السمو والارتقاء والنقاء، يدل هذا الاسم على الشخصية القوية والحنونة في نفس الوقت، ومعناه أيضا الأرض المشمسة ذات الجو العذب المعتدل الجميل، أما اسم الأخضر فيعني كثير الخير وهو من الأسماء المتداولة في دول المغرب العربي خاصة في الجزائر.

وآسيا الأخضر في الرواية فتاة جزائرية جميلة في مقتبل العمر، ابنة المناضل سي العربي الأخضر الذي سجل صفحات بطولية في الدفاع عن الوطن، والذي قتل بعد اكتشاف تهريبه للأسلحة نحو الجبل، ورثت عنه آسيا روح التمرد والشجاعة، كما عانت من عقدة اللغة العربية فلم تكن تفهمها، وعلى الرغم من ذلك كان لديها إحساس عميق بما حدث لأهلها ووطنها في معارك حرب التحرير، كانت تحلم بعالم صحي وبشر أنقياء في عهد الاستقلال، وكانت ترى في والدها صديقا، وبعد موته ظلت تبحث عن أب صديق، ولعل ذلك ما وجدته في مهدي جواد، ورغم كره آسيا ليزيد ولد الحاج الذي استولى على العائلة بقوته وماله، إلا أنها لم تستطع مواجهة والدتها بذلك لكي لا تجرحها، وبعد جهد كبير تحسن مستوى آسيا في اللغة العربيةو ونجحت في شهادة البكالوريا .

ترمز آسيا الأخضر لجيل الاستقلال الذي يحمل لواء الثورة فيواصل مشوار البناء متمسكا بانتمائه إلى الأمة العربية، لذا فقد كان الاسم الذي اختاره الكاتب لهذه الشخصية متوافقا معها.

1-4- فلـــة بوعناب:

معنى اسم فلة هو "زهرة طيبة الرائحة"[1]، أما عناب فنسبة إلى مدينة عنابة، أي أنها من أهل هذه المدينة. كانت فلة بوعناب مناضلة في صفوف جبهة التحرير الوطني أيام الاستعمار رفقة جميلة بوعزة، حملت السلاح في وجه المستعمر الفرنسي، وكانت تزرع

[1] - حنا نصر الحتي: **قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها**، ص95.

القنابل في الفنادق والبارات، بعد خروج المستعمر الفرنسي من الجزائر تحولت إلى بغي تصطاد الرجال، وفتحت بيتها للمشارقة القادمين إلى الجزائر، حيث نجدها تقول "أنا أرملة تؤجر غرفة في بيتها لتعيش. هذا البيت يسمونه نزل المشارقة. لكنه ليس بانسيونا للدعارة كما سموه. قبلك جاؤوا إلى هنا. فلسطينيون ومصريون وعراقيون. تصرفوا بحرية وطلاقة عشت معهم زمنا لكنهم تكشفوا فيما بعد عن خساسة ونذالة لا تحد".[1]

ولعل أهم الأسباب التي دفعت بفلة بوعناب إلى العهر كونها امرأة متحررة إلى أبعد الحدود لا تلقي بالا لكلام الناس عنها، ومعرفتها بوضعية المرأة في المجتمع العربي، وخيبتها من المجتمع الجزائري بعد الاستقلال.

"إلا أن أعماق فلة بوعناب كانت تختزل التاريخ في محرق شخصها وتجربتها الذاتية وهاوية حلمها الجليل بعد أن تلوث وانعطب".[2]

فهي نموذج للمرأة المنكسرة التي تحطمت أحلامها أمام عينيها، وتم إقصاؤها من المكانة التي تستحقها، لذلك لجأت إلى العهر لنسيان أوجاع الماضي وهمومه.

امتازت العلاقة بين الأسماء والشخصيات الحاملة لها بالتناقض، وقد اختارها الكاتب ليشوش فكر المتلقي من جهة، ولمحاكاة التناقض الموجود في العالم العربي في شتى المستويات السياسية والثقافية والاجتماعية من جهة أخرى.

2- العـــــوامل:

يمكن تشكيل البنية العاملية في رواية "وليمة لأعشاب البحر" من خلال تحديد الذوات والموضوعات وبقية العوامل المشاركة في تطور العمل السردي، مما يستدعي الوقوف عند أهم العلاقات المكونة لهذه العوامل.

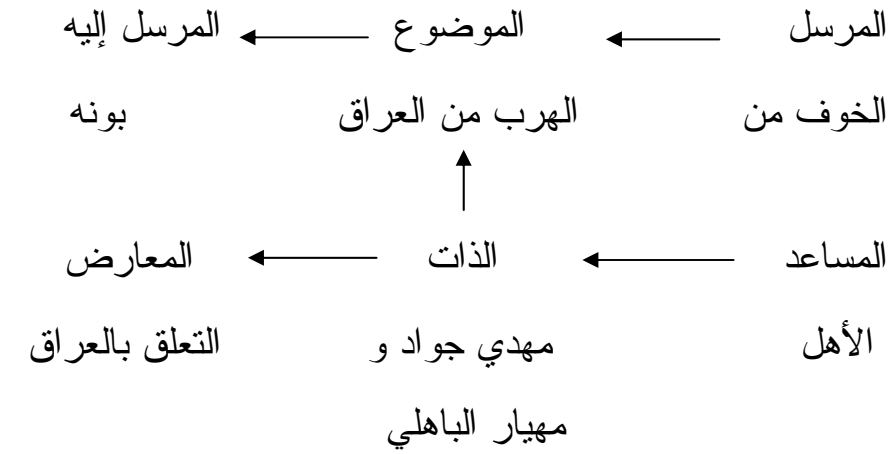
---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص51.

[2] - **المصدر نفسه**، ص192.

الموضوع الأول:

اضطر مهدي جواد إلى الهرب من العراق بعد فشل الثورة التي كان مشاركا فيها، ويقف وراء هذا الفعل الخوف من الموت، وهذا ما يوضحه المخطط العاملي التالي:



- **ثنائية المرسل والمرسل إليه:**

إن الشيء الأساسي الذي دفع بمهدي جواد ومهيار الباهلي إلى الهرب من العراق هو الخوف من الموت، بعد حرب الإبادة التي شنت ضد الشيوعيين، أما المرسل إليه فيتمثل في مدينة بونه التي قصدها مهدي ومهيار حفاظا على حياتهما، فالضغط الذي مارسته السلطات عليهما دفع بهما إلى البحث عن ملاذ آمن.

إن العلاقة التي تربط الذات (مهدي جواد ومهيار الباهلي) بالموضوع (الهرب من العراق) هي علاقة انفصال، ذلك أنهما لم يكونا يريدان الخروج من بلدهما.

- **ثنائية الذات والموضوع:**

يحتل مهدي جواد ومهيار الباهلي في هذه التركيبة دورا عامليا متمثلا في الذات، أما الموضوع فيتمثل في قيمة مادية ترغب الذات في الحصول عليها لذلك نجدها تفعل كل ما بوسعها من أجل تحقيقها، وتتمثل هذه الرغبة هنا في الحفاظ على الحياة.

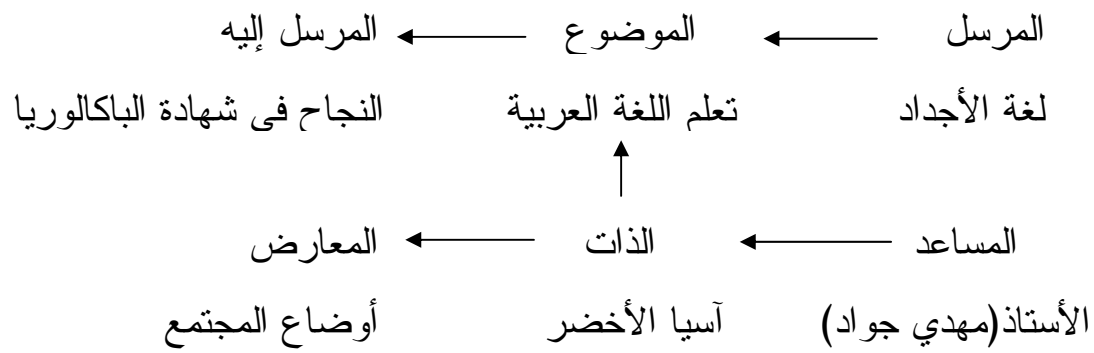
- ثنائية المساعد والمعارض:

يتمثل الساعد في هذه التركيبة العاملية في الأهل الذين دفعوا بمهدي جواد إلى الهرب من العراق وقاموا بوداعه في جو مهيب.

أما العامل المعارض فيتمثل في تعلق مهدي جواد ومهيار الباهلي ببلدهما (العراق)، وهو ما نلحظه خاصة عند مهدي جواد الذي لم يفارقه شعور الغربة طيلة الفترة التي أقامها في بونه.

الموضوع الثاني:

أرادت آسيا تعلم اللغة العربية والدافع على ذلك كونها لغة الأجداد، ومن أجل النجاح في شهادة البكالوريا، وقد ساعدها على ذلك أستاذها مهدي جواد



- ثنائية المرسل والمرسل إليه:

إن اللغة العربية هي لغة أجدادنا وهذا ما دفع بآسيا الأخضر إلى تعلمها، فهي اللغة التي ضحى المجاهدون من أجل الحفاظ عليها وكذا الحفاظ على انتمائهم العربي.

أما المرسل إليه فيتمثل في النجاح في شهادة البكالوريا التي رسبت فيها آسيا مرتين بسبب عدم إتقانها للغة العربية، والعلاقة التي تربط الذات (آسيا) بالموضوع (تعلم اللغة العربية) هي علاقة اتصال.

- ثنائية الذات والموضوع:

آسيا الأخضر شخصية رئيسية في الرواية وتحتل في هذه التركيبة العاملية دور الذات ويتجلى ذلك من خلال رغبتها في الاتصال بالموضوع القيمي.

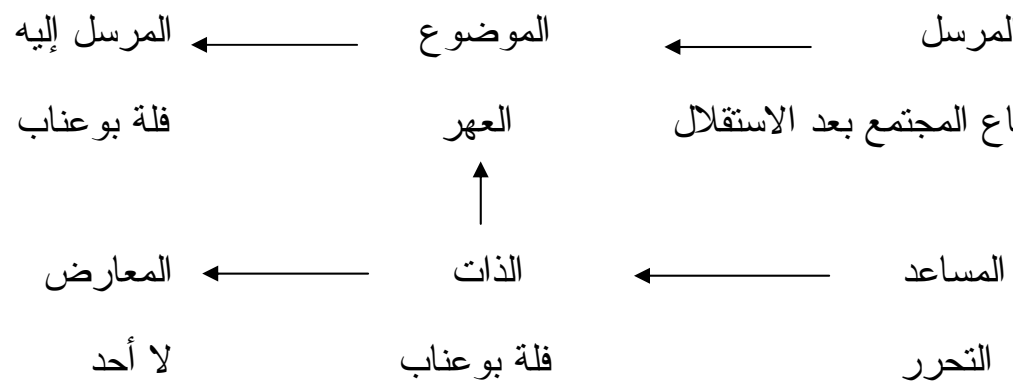
أما الموضوع فيتمحور حول القيمة التي ترغب الذات في تحصيلها وهي تعلم اللغة العربية من خلال الدروس الخصوصية التي كانت تتلقاها (الذات).

- ثنائية المساعد والمعارض:

يتمثل المساعد في هذه التركيبة العاملية في (مهدي جواد) أستاذ اللغة العربية، الذي كان يعطي آسيا الأخضر دروسا في اللغة العربية ويشجعها على مواصلة التعلم رغم الصعوبات التي كانت تواجهها.

أما المعارض فيتمثل في (أوضاع المجتمع)، إذ لم يعد هناك اهتمام بتعلم اللغة العربية فالجميع يفضل تعلم اللغة الفرنسية ويعتبرها اللغة الرسمية في حين ينظرون إلى اللغة العربية نظرة دونية.

الموضوع الثالث:



- ثنائية المرسل والمرسل إليه:

دفعت أوضاع المجتمع بعد الاستقلال بفلة بوعناب إلى ممارسة العهر كوسيلة لنسيان آلامها بعد تحطم أحلامها بجيل الاستقلال، وتهدم الثورة أمام عينيها.

ويتمثل المرسل إليه أيضا في (فلة بوعناب) التي تأثرت بالمجتمع الذي تفشت فيه الظواهر السلبية بشتى أنواعها وفقد ثقته بكل شيء حتى بنفسه، وتربط الذات (فلة) بالموضوع (العهر) علاقة اتصال.

- ثنائية الذات والموضوع:

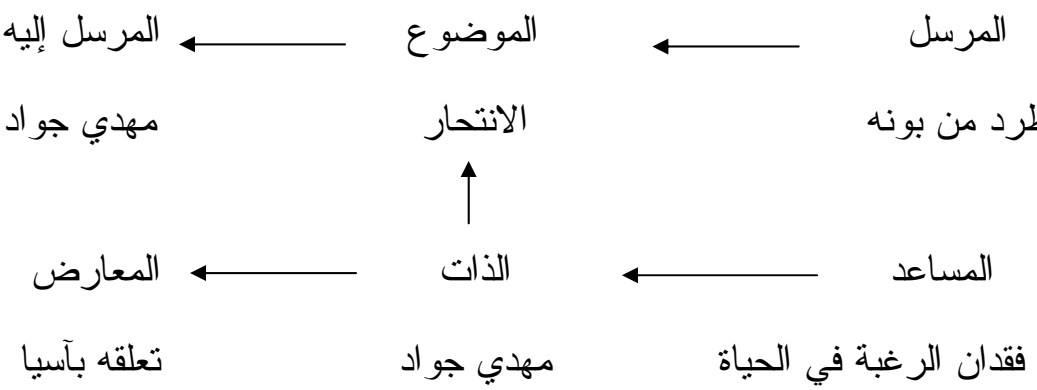
تعد فلة بوعناب شخصية رئيسية في الرواية، وتحتل دور (الذات) في هذه التركيبة العاملية، أما الموضوع فيتمثل في (العهر) الذي لجأت إليه فلة بوعناب التي تحركها غريزة الشهوة، فلم يعد يشغلها غير هذا الموضوع بعد الاستقلال.

- ثنائية المساعد والمعارض:

يتمثل العامل الذي ساعد فلة بوعناب في الوصول إلى الموضوع (العهر) في أنها امرأة متحررة لا تقيم وزنا لكلام الناس عنها، ولا تلقي بالا إلى نظرتهم إليها ورأيهم فيها. أما بالنسبة للمعارض فلم يكن هناك شيء يعارض ممارسة فلة لتلك الفاحشة.

الموضوع الرابع:

قرر مهدي جواد الانتحار بعدما تمت محاصرته من كل الجهات، وصدور القرار بطرده من بونه، وهذا ما نمثل له بالمخطط العاملي التالي:



- **ثنائية المرسل والمرسل إليه:**

تم اقتحام بيت مهدي جواد من طرف الشرطة واقتيد إلى مركز الشرطة، وهناك صدر القرار بطرده من بونه وهو ما دفعه إلى الانتحار. ويتمثل المرسل إليه في (مهدي جواد) الذي قرر الانتحار بسبب ذلك القرار الذي صدر ضده والذي سيحتم عليه الانتقال إلى بلد آخر.

- **ثنائية الذات والموضوع:**

تمثل شخصية مهدي جواد (الذات) في هذه التركيبة العاملية ويتجلى ذلك من خلال رغبة الذات في الاتصال بالموضوع.

أما الموضوع فيتمثل في القيمة المادية التي ترغب الذات في الوصول إليها وهي الانتحار، والعلاقة التي تربط الذات (مهدي جواد) بالموضوع (الانتحار) هي علاقة اتصال.

- **ثنائية المساعد والمعارض:**

يتمثل العامل الذي ساعد مهدي جواد على الانتحار في فقدانه للرغبة في الحياة بعد صدور قرار الطرد، فبعد أن انسجم مهدي جواد مع مدينة بونه ولاح له شعاع أمل بحياة سعيدة ها هو هذا القرار يبدد كل ذلك ويعيده إلى نقطة الصفر.

أما العامل المعارض للانتحار فهو تعلق مهدي جواد بآسيا الأخضر التي كان يحلم بتأسيس عائلة معها.

ثالثا : مقاربة سيميائية للزمن في الرواية

1- المفارقات الزمنية:

غالبا ما كانت تنكسر خطية تسلسل الأحداث في رواية "وليمة لأعشاب البحر"، وذلك بسبب تنويع الكاتب في المفارقات الزمنية الاسترجاعات والاستباقات، خاصة الاسترجاعات التي عجت بها الرواية، مشكلة ارتدادات كان منها الخارجي والداخلي، القريب في البعد الزمني والبعيد، القصير المدى والطويل.

1-1- الاسترجاع:

إن العودة إلى الوراء لإيراد حدث من الماضي سابق لمستوى الحكي الأول، ينتج عنه انكسار للتسلسل الزمني الخطي، ويمكننا التمييز بين نوعين من الاسترجاعات في الرواية.

1-1-1- الاسترجاع الخارجي:

يمكننا الفصل بين الاسترجاعات الخارجية في هذه الرواية، كونها تتعلق بمكانين منفصلين، إذ يستحضر السارد أحداثا وقعت أثناء الثورة الجزائرية وبعدها، وبالمقابل يستحضر الأحداث التي وقعت في أهوار العراق.

ومن أمثلة الاسترجاعات المتعلقة بأيام الثورة وما بعد الاستقلال، تذكر آسيا لوالدها سي العربي "كنت صغيرة ومدللة. كان يأخذني معه في الأصائل إلى ساحة المدينة. حبه لي كان غريبا. نجلس في مقهى الأوريان الذي تجلس فيه الآن تحت أشجار الدردار. يعرف أنني أحب الكلاس والشكولا. يطلب لنفسه قهوة بينما أنطلق عبر الساحة وأنا أمتص صفائح الكلاس".[1]

يدل هذا الاسترجاع على مدى تعلق آسيا بوالدها الذي رحل وترك فراغا كبيرا في حياتها.

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص66.

يظهر اعتزاز لالا فضيلة بزوجها الشهيد سي العربي فتقول "بناتي بنات شهيد ضحى في سبيل الوطن والحرية".[1]

كما يسترجع السارد إلقاء القبض على سي العربي "كان سي العربي لخضر يقود شاحنة محملة بالبطيخ على طريق بونه_ سوق أهراس في طريقه إلى الجبل، وإذ أوقفت الدورية الفرنسية شاحنته، هجس بالخيانة، خلال دقائق كشفت عناصر الدورية عن الأسلحة المخبأة داخل البطيخ المجوف...عندما رفض الاعتراف، وهدر الإعصار فيه: تحيا الجزائر والموت للكولون والخونة، أطلق أحد الجلادين النار عليه من مسافة متر واحد فقط. كل رصاص الرشاش أفرغ دفعة واحدة في جسد الأخضر فهوى كشجرة صنوبر مهشمة داخل حفرة من الغابات".[2]

فمن خلال هذه الاسترجاعات يستطيع القارئ رسم صورة ذلك المجاهد الذي ضحى بكل شيء في سبيل استقلال الوطن.

ونجد في الرواية استرجاعات لماضي يزيد ولد الحاج "ويزيد ولد الحاج، كما تعرف بونه، اتهم بعد عامين من استيلاء بومدين على السلطة، باشتراكه في محاولة الاغتيال الفاشلة التي جرح فيها بوخروبة ونجا. مقدم في الجيش من أصدقاء يزيد يشترك معه في مزارع الأبقار، توسط له فخرج بعد أسبوعين من الاعتقال..."[3] وظيفة هذه اللاحقة هنا تكمن في معرفة أخلاق يزيد ولد الحاج، وعلاقاته مع السلطة.

وكثيرا ما ترتبط الاسترجاعات الخارجية داخل الرواية بعرض شخصيات جديدة في السرد، خاصة الاسترجاعات التي جاءت على لسان فلة بوعناب، فهي تكشف عن عدد كبير من الشخصيات التي عاشت معها علاقات غير سوية، ومن ذلك حديثها عن الكومندان طاهر "الكومندان طاهر كان صلبا كصخرة وحنونا كالحمل. وهو يتحدث يلفحك دفق ناري قادم من

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص39.

[2] - **المصدر نفسه**، ص60.

[3] - **المصدر نفسه**، ص242.

فوهة بركان. رجل كالإعصار عندما يغضب وكالبحر الهادئ عندما يصفو. فلاح عنيد لكنه طوباوي يحلم باشتراكية الأرض".[1]

أما الاسترجاعات المتعلقة بأهوار العراق فتحتل مساحة كبيرة في الرواية، ومن ذلك نجد تذكر مهدي جواد لوالده السكير "ولم يفعل شيئا ذا قيمة فيما بعد. ظل يسكر ويضرب زوجته ويحمل بندقيته ويطلق النار في الليالي أمام أبواب الإقطاعيين والأسياد من رجال الدين ويشتمهم...سعدون جواد مات فيما بعد وحيدا دون أن يحقق شيئا ذا معنى سوى حماقاته الشخصية بعد أن تندلع في جوفه ورأسه نيران خمرته وبؤسه اللعين فيندفع كمنبوذ يطلق ثاراته الرعناء"[2]، كانت هذه الذكريات تراود مهدي جواد دائما وذلك لإحساسه بالغربة، كما أنها تكشف عن جانب من حياته.

ويسترجع السارد نتفا من حياة مهيار الباهلي، منها قوله "هذا العقل المحض الذي خطب يوما فتاة جميلة عندما كان طالبا في جامعة بغداد. وفي ليلة مقمرة كانا يسيران على ضفاف دجلة... انطلق يثرثر لها عن المادية التاريخية ناسيا نفسه وجسده والليل والخطيبة هكذا استمر يهلوس وحيدا بين الشجر والصمت بعد أن تركته الفتاة الجميلة عائدة إلى بيتها. يومها لم يلعن السياسة والفلسفة، وإنما صب جام غضبه على تفاهة النساء وغبائهن اللامحدود".[3] يكمن دور هذا الاسترجاع في بيان مدى تعلق مهيار الباهلي بالسياسة التي شغلته حتى عن خطيبته.

ونجد أيضا "وقبل أن يلتحق الباهلي بحرب الأهوار، كان يتحول من الجامعة بعد هزيمة حزيران نحو الماركسية. لقد سقط الرهان على الخط القومي. البرجوازي بهزيمة عبد الناصر. وفي كلية الفلسفة وباحة جامعة بغداد كانوا يستفزون تحوله الجديد: شيخ نجفي بعمامة ماركسية. ويضيفون: من الحسين إلى عبد الناصر إلى ماركس. ها عيني! أين تتوطد

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص49.

[2] - **المصدر نفسه**، ص118.

[3] - **المصدر نفسه**، ص326.

الثورة؟ باستفزاز يلمحون إلى أصوله الشيعية وأسرته المتدينة التي تنتمي إلى الأسياد الحسينيين".[1]جاء هذا الاسترجاع في صفحتين تقريبا، وقد استحضره السارد ليعدد انتماءات مهيار الباهلي الإيديولوجية.

وكان للحزب الشيوعي العراقي القسم الأكبر من الاسترجاعات من خلال الحديث عن الانشقاقات التي أدت إلى فشل بؤرة الأهوار.

"وفي ذلك الزمن لم يكن الرهان على إدارة بوصلة الوقت، إنما كان رهانا على إنقاذ ما يمكن إنقاذه في برهة انقلاب المبادرة ودخول شمس العراق تحت الخسوف الرمادي...وفي تلك الحقبة لم تكن هناك خرائط براءات أو مساومات. انقسم الناس داخل الحزب وخارجه، فاستشاط الثوريون واتهموا القيادة بالتخاذل والتواطؤ، وعلا الحديث عن الانشقاقات وراح الخلط التاريخي للرهان على البرجوازية الديمقراطية يقصف بالتهم والخيانات والانخذال".[2]

ونجد في الرواية استرجاعا للاجتماع السري لمهدي جواد مع خليته بعد اكتشاف الخيانة "في الاجتماع السري بحي الكاظمية، تحدث مهدي جواد لخليته عن الوضع الراهن. حدد بنقاط واضحة الخطين المختلفين للحزب، خط جبهة الكفاح الشعبي المسلح وهو خط "ظافر"، والخط التحريفي الملحق والتابع للبرجوازية الحاكمة وهو خط آب التصفوي. الخط الأول ممثل بالقواعد المؤمنة بخوض نضال مسلح في الريف والمدينة لإسقاط سلطة البرجوازية و إقامة حكم الديمقراطية الشعبية، الخط الثاني ممثل بقيادة اللجنة المركزية المتواطئة مع حكم البرجوازية، والتي ما تزال تؤمن بالعمل السياسي السلمي وتراهن على

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص50.

[2] - **المصدر نفسه**، ص24.

الانقلاب العسكري الثوري".[1] يظهر هذا الاسترجاع أن مهدي جواد ورفاقه كانوا يعلمون بأنهم ذاهبون إلى المذبحة وليس إلى استلام الحكم ومع ذلك فهم لم يتخلوا عن حزبهم.

وفي موضع آخر يسترجع السارد أيام الحرب:

"هم الآن في مدار الحصار. مقاومون ومطاردون وقتلى وسجناء وفارون. الحصان العسكري الذي راهنت عليه قيادة اليمين سقط. وما كان لدى الحزب أسلحة. المقاومة الشعبية التي درب الحزب فصائلها للدفاع عن الجمهورية، أوقف الزعيم قبل إعدامه تدريبها توجسا من سيطرة الحزب. أغلق المكاتب ووضع السلاح تحت تصرف الشرطة وجهاز الاستخبارات..."[2] في هذا الاسترجاع تذكير بالمجازر والأرواح التي سقطت أثناء الحرب.

نخلص إلى أن الاسترجاعات الخارجية كان لها دور مهم في تقديم معلومات تخص ماضي الشخصيات الروائية، وقد وردت الاسترجاعات الخارجية بكثرة، وكانت في أغلبها طويلة نظرا لطبيعة الموضوع الذي يقتضي ذلك.

1-1-2- الاسترجاع الداخلي:

وهي استرجاعات يكون حقلها الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية، ومن أمثلتها في الرواية ما يلي: "ويوما قالت: يبدو أنك تتلذذ بتكرار هذه الكلمة. أشعر بالإساءة وأنت تقولها. قالت ذلك ردا على عبارة سجلها بالفرنسية على دفترها L'étranger reste étrange الغريب يظل غريبا".[3] فغرض السارد من هذا الاسترجاع غير المحدد هو التأكيد على شعور الغربة الذي يحسه مهدي جواد في بونه.

كما نجد أيضا "لقد قالت آسيا له يوما أنت لا ترى من الأيام شموسها وصباحاتها. لماذا لا ترى غير الليالي الدامسة!

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص43.

[2] - **المصدر نفسه** ، ص67.

[3] - **المصدر نفسه**، ص84.

وفي ما مضى هذى الباهلي: لو كان لدي خمسة ثوريين من نمط أبي ذر وعلي بن محمد وحمدان قرمط لألهبت هذه الدنيا العربية بالحرائق.

- لكن ثورة المليون شهيد اغتالها العسكر والتجار في النهاية. هكذا قالت فلة بوعناب".[1]

جمع السارد في هذا الاسترجاع بين أقوال ثلاث شخصيات، كلها تدل على التشاؤم والحزن والخيبة. وفي استرجاع آخر "قالت آسيا: من أين تأتيك هذه الأشباح الملعونة؟ فسألها آنذاك إن كانت ستخون فضحكت من اهتزازات عقله المضطرب. كانت على الصخرة البحرية حيث يتناثر الموج وهو يضرب الصخرة قبل أن تغطس في الماء ليشق الصخر رأسها وينبثق الدم فيصرخ. يصرخان في العراء البحري. يجفف دمها النازف ويجري وهو يحملها إلى الطريق العام ثم إلى المستشفى".[2]

وفي موضع آخر نجد الاسترجاع التالي: "وهو يهوي تذكر أنها حدثته يوما عن الرجل الذي تحلم به، وعن البيت الذي ترغبه والطفل الذي تشتهي ولادته. رجل طويل، ديناميكي، جماله عادي، لكنه قوي أمام الصعاب. وأضاف هو: وعيناه بلون البحر وشعره بلون حقول القمح الناضجة. وعندما سألت باستغراب: لماذا؟ قال باسما: الانسجام الداخلي. وقالت: المهم أن يحترم المرأة وحريتها. وتابعت مستطردة: الجزائري فظ والمرأة في مرآته حشرة أما الفرنسي فناعم وهش أكثر مما ينبغي رغم الجمال الظاهري. ليست الصورة مركزة في رأسي تماما".[3] جاء هذا الاسترجاع بعد قيام مهدي جواد بتمزيق شرايينه، وذلك لبيان سبب محاولة الانتحار وهو حبه لآسيا.

كما نجد استرجاعا داخليا محددا على لسان فلة بوعناب "أمس نزلت إلى السوق وشفت الناس. رأيت الحوانيت الممتدة في شرايين المدينة..."[4] والملاحظ أن الاسترجاعات

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص115.

[2] - **المصدر نفسه** ، ص116.

[3] - **المصدر نفسه**، ص125.

[4] - **المصدر نفسه**، ص294.

الداخلية كانت في أغلبها مرتبطة بمهدي جواد وآسيا الأخضر، كما كانت قصيرة، وقليلة في المتن الروائي عكس الاسترجاعات الخارجية.

1-2- الاستباق:

تعمل مفارقة الاستباق مع مفارقة الاسترجاع على تكسير خطية زمن القصة، ولكنها تختلف عنها في كونها تمثل قفزا من الحاضر باتجاه المستقبل، والاستباق تصوير لحدث مستقبلي سيأتي مفصلا فيما بعد، لكنه يبقى أقل ترددا من الاسترجاع.

1-2-1- الاستباق الخارجي:

هذا النوع من الاستباق قليل في الرواية، لذا سنكتفي بالأمثلة التالية:

يقدم السارد استباقا خارجيا ورد في المقطع التالي: "ثم تستدير عنه إلى غرفتها وتنزوي هناك مع مجلاتها المصورة أو تستمع إلى الموسيقى حالمة باليوم الذي تنهي فيه دراستها الثانوية لتهاجر إلى باريس قاذفة بهذه البونه الموبوءة إلى الجحيم"[1]، وهذا الاستباق عبارة عن حلم كان يراود منار، التي كانت تكره مدينة بونه وتتمنى الهجرة إلى فرنسا.

وفي سياق آخر يقول السارد "وما كان في النهاية أكثر من عابر سبيل في مجرى الأيام. وبين النوم وصحوة البحر كان يسأل نفسه: أين الوهم وأين الحقيقة في هذه الزحمة؟ وهل يزيد ولد الحاج هو الزمن والتاريخ أم أنه محض سياق عرضي سيتلاشى تحت موج العصور القادمة؟".[2] ساق السارد هذا الاستباق على شكل تساؤلات كانت تراود مهدي جواد، وجاء هذا الاستباق في السياق الحكائي حول يزيد ولد الحاج ، حيث يتساءل مهدي جواد إن كان سيبقى عقبة بينه وبين أسيا.

ونجد أيضا هذا الاستباق "تغطس آسيا في الماء الملون، الشفاف. أصابع يديها تلامس الرمل. تسير زاحفة فوق الرمل وفوقها الفقاعات. توغل أكثر في هذا الرحم البار والحميم.

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص164.

[2] - **المصدر نفسه**، ص155.

بحرها الذي قالت عنه لالا فضيلة: لن تموتي إلا فيه. هو مقبرتك".[1] فهذا الاستباق عبارة عن توقع لنهاية أسيا الأخضر.

1-2-2- الاستباق الداخلي:

تكررت الاستباقات الداخلية في المتن الروائي، وكان أغلبها قصير المدى، وقد كانت فاتحة الرواية عبارة عن مشهد استباقي، يضم مهدي جواد وآسيا الأخضر على شاطئ البحر "و كان صباحا مضيئا. في سماء صاحية، النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل. كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية.

- أنظر. أنظر هو ذا البحر! قالت الفتاة ذلك، ثم أسرعت خطاها باتجاه الشاطئ الصخري، وعلى نحو تلقائي خلعت حذاءها ثم اندفعت كالفقمة حافية صوب البحر".[2] فمن خلال هذا المشهد الاستباقي يخبرنا السارد بأن هناك علاقة ستنشأ بين مهدي جواد وآسيا الأخضر، وهذا ما تحقق فعلا في المتن الروائي. ومن أمثلة الاستباق الداخلي في الرواية نجد "في أعماق الفرات الأوسط، وهما يعبران المستنقعات والوحل والتعب وإيقاعات الرعب، سيدرك مهيار الباهلي ما الذي حدا بهذا الفتى الرقيق الرومانسي للقدوم إلى مملكة الموت الوحيدة هنا. سيضعه في حضنه وصدره مثقوب بالرصاص والدم يتخثر مع الوحل وسينابيه لينهض، وفي أعماق روحه ندم عميق لما بدر منه يوم اختلف معه واتهمه بالتخاذل وأنه كان ضد مواجهة الموت الانتحاري".[3] ومع مواصلة قراءة الرواية نجد هذا الاستباق يتحقق بالفعل، فقد قتل خالد أحمد زكي في تلك المعركة التي لم ينج منها إلا مهيار الباهلي.

" وتقول أمي يائسة: ستموت وحيدا ولن تجد من يكفنك ويمشي في جنازتك".[4]

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص295.

[2] - **المصدر نفسه**، ص9.

[3] - **المصدر نفسه**، ص131.

[4] - **المصدر نفسه**، ص77.

ففي هذا المقطع الاستباقي تتوقع والدة مهدي جواد أنه سيموت وحيدا، فكان بمثابة تمهيد لحدث أساسي في الرواية، وقد تحقق هذا الاستباق في آخر صفحة من الرواية، عندما ألقى مهدي جواد بنفسه في البحر.

ونجد أيضا قول السارد "وخلال العام الذي سيقضيه في بونه كاستراحة محارب قبل أن يعتقل ويطرد من المدينة ليتوه فيما بعد مشردا ومنبوذا في بلاد العرب الموحلة والضيقة".[1] فالسارد هنا يتوقع أن مهيار سيعتقل ويطرد من بونه وهذا ما تحقق في نهاية الرواية.

2- تقنيات زمن السرد:

2-1- تسريع السرد:

2-1-1- الخلاصة:

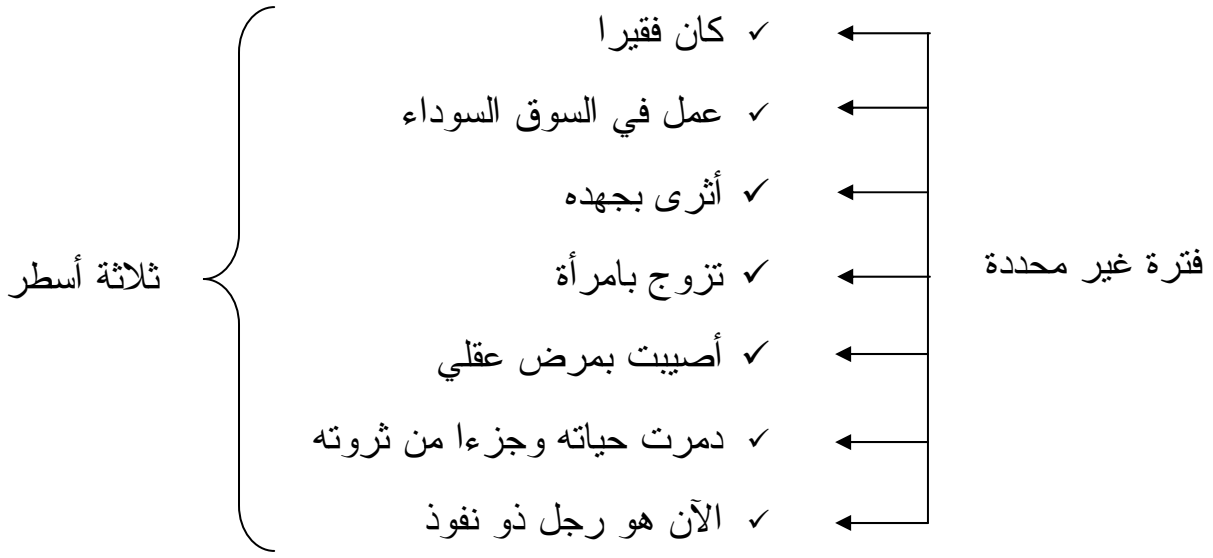
تعد الخلاصة نوعا من التسريع الذي يلحق أجزاء من القصة، بحيث تختزل الوقائع التي يفترض أنها جرت في أيام أو أشهر أو سنوات، في أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل، وبالعودة إلى الرواية فإننا نجد هذه التقنية في عدة مواضع منها:" ثم توضح كيف كان فقيرا معدما اضطر للعمل في السوق السوداء إلى أن أثرى بجهده وعرق جبينه. ثم كيف تزوج امرأة أصيبت بمرض عقلي فدمرت حياته وجزءا من ثروته: الآن يزيد رجل نشيط. رجل ذو نفوذ وكلمته هي العليا عند الوالي وقائد البوليس ومسؤولي الحزب".[2]

باستعمال هذه التقنية لخص لنا السارد فترة غير محددة عن حياة يزيد ولد الحاج، وعن حالته الاجتماعية.

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص152.

[2] - **المصدر نفسه**، ص86.



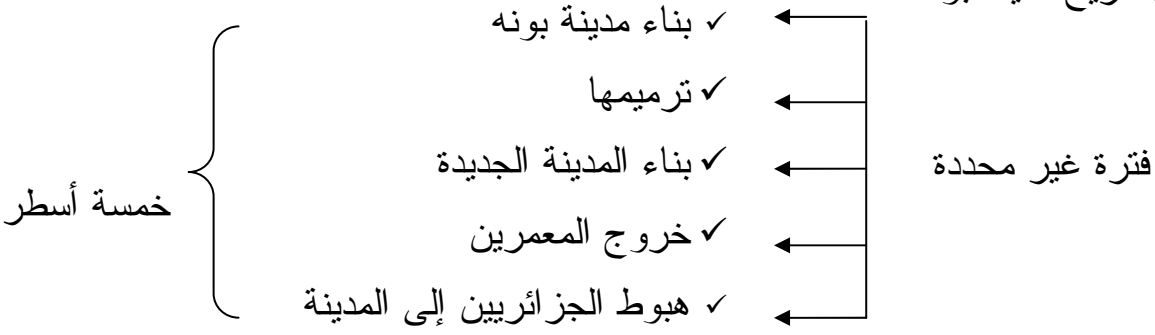
ويلخص لنا السارد تاريخ مدينة بونه في المقطع التالي:

"بناها الفينيقيون ثم رممها الرومان والآن لم يبق من تاريخها العمراني غير أعمدة من الأنقاض، والميناء وكنيسة القديس أوغسطين حيث يسجى جسده المصاغ من الجص.

الفرنسيون بنو المدينة الجديدة شرق الأنقاض على التخوم المجاورة للبحر.

وبعد اندحار المعمرين الفرنسيين وجيوشهم الغازية، هبطها الجزائريون من الجبال وسكنوا منازلها الفخمة".[1]

فذكر الأقوام والحضارات التي مرت عليها فقد لخصت هذه الأسطر فترة طويلة جدا وغير محددة من تاريخ بونه بشكل سريع، والغرض من هذا التلخيص إعطاء لمحة وجيزة عن تاريخ مدينة بونه.



[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص161.

أما بالنسبة للخلاصة المحددة فنجد مثلا "منذ اثنتي عشر عاما فر هذا الرجل الغريب إلى هذه الأهوار الوحشية هاربا من مطاردة القانون بعد أن ذبح ابنة عمه غسلا للعار، وبعد أن يلقى القبض عليه ويودع في سجن نقرة السلمان يرسم خطة للهرب ويعود كثعلب ماكر إلى جحره القديم بين قصب الأهوار".[1]

أوجز لنا السارد في هذه الخلاصة فترة محددة من حياة أبي صبري صديق مهيار الباهلي، وقدرها اثنا عشر عاما فذكر الأحداث التي حصلت في هذه السنوات دون تفصيل.

ومن ذلك أيضا "الشيطان الذي أكل الزرع والحليب وعناقيد العنب، والبرتقال، واغتصب البيوت الجميلة والنساء الجميلات والشواطئ الجميلة. حدث ذلك خلال مئة واثنين وثلاثين عاما من الذل والعار والاستلاب والافتقار والانتهاك".[2]

ففي هذه الأسطر الثلاثة خلاصة لمرحلة كاملة من حياة الجزائريين، وهي مرحلة الاستعمار الفرنسي.

2-1-2- الحذف:

وهو أن يلجأ السارد إلى تجاوز بعض المراحل من القصة، دون الإشارة إليها مكتفيا بإخبارنا أن عدة سنوات أو شهور أو أيام قد مرت، فيكون الزمن على مستوى الوقائع

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص143.

[2] - **المصدر نفسه**، ص275.

طويلا، أما على مستوى القول فيكون صفرا، وقد يكون الحذف معلنا أو ضمنيا أو افتراضيا، ونجد هذه التقنية حاضرة في رواية الوليمة.

2-1-2-1- الحذف المعلن المحدد:

هذا النوع من الحذف حاضر في الرواية بشكل كبير، ومن أمثلته: "بعد عشرين عاما، وفي شوارع وأمسيات المدن التي ستطوي مهيار الباهلي بحثا عن بؤرة حياته الضائعة وثورته التي يحلم بها، سيتذكر تلك الصورة السحرية الغريبة للمدى الأبيض الذي فاجأه كالحلم وهو يجتاز جدار الثلج".[1] فالحذف هنا كان بالسنوات، إذ تجاوز السارد عشرين سنة من حياة مهيار الباهلي دون أن يذكر ما حدث فيها.

كما نجد أيضا "وهكذا بعد شهرين من الصقيع، امتد من كانون الأول حتى أواخر العام الجديد، في أغوار الغموكة السحرية".[2] اهتم السارد في هذا الحذف بالأحداث التي حصلت خلال هذين الشهرين.

وفي موضع آخر "وراقبوه وهو يضرب المياه بقوة فتى لم يكن الآن فوق الأربعين. كان يندفع بمهارة شاقا الماء بنشوة الصياد المقاتل الذي هيأ لرفاقه وجبة لذيذة بعد نهار شاق".[3]

وقد تواجد الحذف المعلن في المتن الروائي بمختلف الصيغ الزمنية السنوات، الشهور، الأيام، الليالي...

2-1-2-2- الحذف غير المحدد:

في هذا النوع من الحذف تكون الفترة المحذوفة غامضة وغير معروفة، وبالتالي يصعب على القارئ التكهن بحجم الثغرات الحاصلة في زمن القصة، ومن أمثلة ذلك في الرواية: "لينام هادئا على صدر مهيار فلا يعلو صوته إلا بعد زمن طويل".[1]

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص196.

[2] - **المصدر نفسه**، ص145.

[3] - **المصدر نفسه**، ص197.

"وعلى المدى الطويل الذي مضى في بناء هذه الأكواخ منذ القاعدة الأولى صار الرجل محترفا في هذه الصنعة".[2]

يكتفي السارد بقوله "بعد زمن طويل"، "وعلى المدى الطويل الذي مضى" فهاتان العبارتان تدلان على وجود حذف ولكننا لا نستطيع تحديد الفترة المحذوفة، إلا أننا نعرف أنها كانت مدة طويلة.

2-1-2-3- الحذف الافتراضي:

ويستدل عليه بالبياضات الموجودة بين الفصول، وبما أن رواية "وليمة لأعشاب البحر" مقسمة إلى ثمانية فصول، فمن البديهي أن تكون هناك فواصل أو بياضات بين نهاية الفصل وبداية الفصل الآخر، فمثلا نجد الفصل الأول ينتهي بالحديث عن الأوضاع في المعتقلات والتحقيقات التي يقوم بها المحققون من أجل القضاء على التيار الماركسي، ويبدأ الفصل الثاني بالحديث عن الشتاء الذي يتأهب للرحيل، إذ يعد البياض الطباعي الشكل الأكثر تسريعا للقصة فهو يمحو كل شيء. ونجد في الرواية تقنية أخرى تدل على الحذف وهي تقنية الختمات الثلاث(***) التي تظهر بشكل كبير في جميع فصول الرواية، ومن أمثلة ذلك: "ومن البصرة إلى بونه، بدت الرحلة طيران حمامة بيضاء، داخل حلم غامض فوق خريطة بلون الدم والهزيمة أخيرا هو ذا مهدي جواد ينجو بجلده من طقوس المذبحة.

* * *

الغرفة التي سكنها وسط المدينة كانت شبه عارية، احتوت سريرا قديما وخزانة حائط وكرسيين من خشب، وطاولة".[3] وتعد تقنية الختمات الثلاث بمثابة استراحة خفيفة للقارئ.

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص157.

[2] - **المصدر نفسه** ، ص 201.

[3] - **المصدر نفسه**، ص16، 17.

2-2- إبطاء السرد:

2-2-1- المشهد:

تخص هذه التقنية الحوار إذ يغيب السارد، فيأتي الكلام على شكل حوار بين الشخصيات تماما مثلما في المسرح، ويقدم المشهد صورة حقيقية وكاملة عن الزمن الذي يستغرقه وعن المكان الذي يقع فيه، وتحوي الرواية مجموعة من المشاهد نذكر منها:

"- ولكن لماذا لا يرغبون بالغرباء هنا؟ يسأل مهدي جواد في الأيام الأولى للصدمة. وتدهش آسيا الأخضر: تسألني! ثم تصمت.

- لعلها الغريزة. تقول.

ويستفهم عن سياق الكلمة. تضحك: غريزة الحفاظ على النوع.

يقهقه مهدي بكل جسده: وهل الغرباء يهددون بالانقراض؟

_ بلى. ربما!

_ بلى! من أي نوع غير بشري نحن إذن؟

_ نوع مختلف عنهم.

_ أي نوع. أعني كيف يروننا؟

_ عناصر غريبة عن الجسم أو عن القبيلة إذا شئت.

قال مهدي: نوع من الغزاة! وضغط على الكلمات. لقد أدرك أنه ارتكب خطأ لفظيا.

وقالت آسيا بتقطيب: ليس بهذا المعنى تماما. إنهم يخشون كل قادم من وراء الحدود. لقد جرح المستعمر الروح والجسد..."[1]

في هذا المشهد يتحاور مهدي جواد مع آسيا الأخضر حول عدم رغبة الجزائريين في وجود الغرباء على أرضهم، وقد شكل هذا المشهد وحدة درامية وعمل على إبطاء حركة السرد.

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص14.

ونجد في الرواية بعض المشاهد التي تجمع مهدي جواد وآسيا ومنار ومن بينها المشهد التالي:

"... قال مهدي: أتكرهين اللغة العربية فعلا. منار؟ أوضحت بأنها تحسها صعبة غير مفهومة. ولأنها مادة ثانوية غير مهمة في قسم التجارة والمحاسبة فهي لا تهتم بها.

بصعوبة وإحراج راحت تشرح فكرتها مازجة عباراتها بكلمات فرنسية ولهجة محلية. وسألها إن كانت تفهم حديثه معها تماما فقالت: قليلا.

عن طريق آسيا سأل منار عن إحساسها بهذا العجز.

بطفولة فطرية ابتسمت. حركت يدها بارتباك فوق سطح الطاولة. كانت ترسم أشكالا سريالية لا معنى لها: لا أدري. أنا لا أحس بضرورة العربية. ولسبب ما اندفعت آسيا بين المزاح والجد: نحن عرب ونريد أن نتعلم لغتنا الأصلية اللغة التي سلبها منا الكولون. هناك صعوبات لكنها لغة أجدادنا الأوائل الذين قدموا من الصحراء..."[1]

أدى هذا المشهد الحواري دوره الأساسي في النص الروائي، وهو إحداث التجانس بين زمن الحكاية وزمن الحكي، وعمل على تصوير عقدة اللغة التي عانى منها الجزائريون، والملاحظ أن المشاهد الحوارية في هذه الرواية قد تميزت بالطول.

2-2-2- الوقفة الوصفية:

تعمل الوقفة الوصفية على إبطاء زمن سرد الأحداث، نتيجة لاشتغال السارد بعملية الوصف، ويبرز استعمال هذه التقنية في "وليمة لأعشاب البحر" خاصة في وصف الأمكنة والشخصيات، فنجد مثلا وصفا لمدينة بونه في المقطع الآتي:

"مدينة بيضاء تتوهج تحت شمس إفريقية حادة. جبال غابات وحجارة تبدو تحت الضحى في لون وحرارة الشمس".[2]

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص80.

[2] - **المصدر نفسه**، ص40.

وكذلك: "أماسي بونه رطبة وأسية. الحدائق وساحة المدينة والشوارع شبه المقفرة. سلام وسكينة يسيلان فوق الشجر وجدران المنازل والحوانيت المقفلة. لقد هجعت المدينة، المطوقة بالبحر والأدغال، هجوع طفل صوت البحر يأتي من الغرب والشمال مصديا وحزينا في هذا الغسق".[1]

من خلال هذين المقطعين نلاحظ أن الراوي صور المدينة تصويرا عميقا، وقد تعددت المقاطع التي تصور هذه المدينة في الرواية.

كما تصادفنا مقاطع لوصف المنازل، ومن ذلك نجد وصف السارد لمنزل فلة:

"يجتازان ممرا طويلا. تقودهما المرأة نحو صالون واسع. بلاط نظيف البسط وبعض الطنافس القديمة. ديوان مغطى بشرشف زهري. مدفأة الجدار عليها مزهرية وضع فيها ورد اصطناعي علاه غبار. على الجدار علق سيفان صغيران تحتهما طبق نحاسي مغربي أصفر. الجدار المقابل تزينه سجادة حائط. لوحة صيد تقليدية لنمور مذعورة يطلق عليها النار بدو فوق جياد رامحة. أعلى الديوان صورة داخل إطار لمقاتلين بينهم امرأة بثياب القتال".[2]

يظهر هذا المقطع الوصفي البيت بتفاصيله الدقيقة، ولعل ما يميز هذا الوصف هو أنه وصف تأملي عمل على توسيع مسافة الحكي، ومن المقاطع التي تحوي وصفا للشخصيات نجد مثلا:

"آسيا ومنار لا تبدوان أختين. وجه إفريقي أسمر يحاذي وجها روميا أبيض".[3]

وكذلك "بدت لالا فضيلة امرأة طويلة، ممتلئة، تخطت الأربعين. نظارة وجهها كانت ترسم امرأة في الثلاثين. عن سريرة في صفاء الينابيع هكذا أعلنت ابتسامتها الطفولية".[4]

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص55.

[2] - **المصدر نفسه**، ص31.

[3] - **المصدر نفسه**، ص79.

[4] - **المصدر نفسه**، ص38.

لجأ السارد إلى وصف هذه الشخصيات الروائية بغرض توضيح صورتها للمسرود له أي القارئ، ويعمل هذا السياق الوصفي على إيقاف التطور الخطي للأحداث المتتابعة وبالتالي إبطاء السرد.

رابعا: مقاربة سيميائية للفضاء في الرواية

يعد الفضاء من أهم مكونات النص السردي، فهو بمثابة الوعاء الذي يحوي عناصر البنية السردية، وسأتناول في دراستي الفضاء النصي والفضاء الجغرافي

1- الفضاء النصي:

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

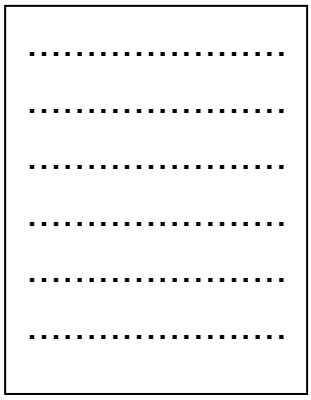
إن الطبعة التي استندت إليها في هذه الدراسة هي الطبعة السادسة، عن دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع بدمشق، يبلغ عدد صفحاتها 380 صفحة، تؤرخ هذه الرواية لفترة الاحتلال الفرنسي للجزائر وما بعده، كما تتطرق إلى جانب من تاريخ العراق، وتطرح مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية، تتكون من ثمانية فصول لكل فصل عنوانه كما أنها تخلو تماما من الرسومات.

1-1- الكتابة الأفقية:

وهي الشكل العادي للكتابة، إذ تكون بدايتها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار_ بالنسبة للغة العربية_ وتظهر في الرواية بشكل جلي في الصفحات التي يرجع فيها السارد إلى الماضي، على نحو ما نجد في هذا المقطع: "ثم شرح مسألة عزل القيادة الانتهازية التحريفية، وانبثاق قيادة جديدة على مستوى المناطق. وأكد على ضرورة السرية والاختفاء والسلاح الذي سيوزع على الخلية قريبا: قواعد الحزب ما تزال متماسكة رغم المحنة ورغم تواطؤ القيادة. خلايانا في الجيش سليمة. في الديوانية هناك فصيل مسلح..."[1]، وقد استخدم الكاتب هذه الطريقة التكثيفية في وضع أسطر الكتابة على الصفحات التي تبدو مشحونة من أعلاها إلى أسفلها، إذ يطغى السواد على البياض، حتى لا يكاد القارئ يجد فراغا يجعله

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص44.

يستريح من ضغط السواد الذي يشكله تسلسل العبارات، وقد استعمل الكاتب هذه الطريقة من أجل إيصال خبايا تلك القضايا السياسية إلى ذهن القارئ، وفي هذا النوع من الكتابة تأخذ الصفحة الشكل التالي:



1-2- الكتابة العمودية:

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

ترتكز الرواية على مجموعة من الشخصيات، يأخذ الحوار بينها حيزا كبيرا داخل المتن، وبالتالي تتواجد الكتابة العمودية بكثرة داخل النص، وكمثال على ذلك نورد المشهد الحواري الآتي:

"وقال: افتحي كتاب النحو.

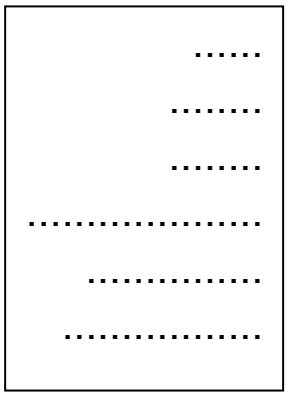
_ بالعقل! لم ننته بعد! قالت معترضة.

وتناول كتابها ودفتر الوظائف.

_ لماذا لا تزال تحايد وأنت تنظر إلي!"[1]

فكانت الكتابة على الشكل الآتي:

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص169.

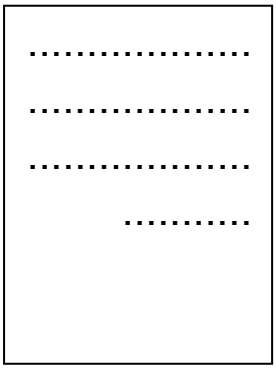


وقد طغى هذا النوع من الكتابة على الرواية.

1-3- البياض:

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

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



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

.....
.....
* * *
.....
.....

ومن بين التقنيات التي وظفها الكاتب في الرواية، نجد أرقاما داخل المتن(1، 2، 3...) للدلالة على نهاية أجزاء الفصول كما في الشكل التالي:

.....
.....
- 2 -
.....
.....

1-4- التشكيل التبوغرافي:

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

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

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

وقد وظف الكاتب في روايته علامات التنصيص، وعلامات التعجب والاستفهام في مواضع متعددة.

2- الفضاء الجغرافي:

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

تتخذ رواية "وليمة لأعشاب البحر" مدينة عنابة مسرحا لأحداثها، وسأتناول في هذه الدراسة للفضاء الجغرافي فضاءات الإقامة وفضاءات الانتقال.

2-1-فضاءات الإقامة:

2-1-1- الفنادق:

عند قدوم مهدي جواد إلى مدينة بونه اضطر إلى الإقامة في الفندق "كان قد أمضى أكثر من شهرين في فنادق الدرجة الرابعة. ينام في التاسعة وينهض في السابعة. إدارة الفندق لم تكن تسمح بالتأخر ليلا. وكان على الغرباء الانصياع للأوامر والقوانين دونما مناقشة".[1] كانت القوانين صارمة في تلك الفنادق خاصة بالنسبة للغرباء، فقد كانوا مجبرين على عدم

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص17.

التأخر ليلا، وكان عليهم الانصياع للأوامر دون أي اعتراض، خوفا على أنفسهم في بلاد غريبة لا يعرفون عنها شيئا، لذلك لم يكن مهدي جواد مرتاحا أثناء إقامته في الفندق.

2-1-2- البيوت:

لقد حظي فضاء البيت باهتمام كبير من طرف الروائيين، فلا نكاد نعثر على رواية خالية من توظيفه، حيث لا يمكن الاستغناء عنه في العمل الروائي، وهذا ما جعل غاستون باشلار يضعه في المرتبة الأولى ويقدمه على الأمكنة الأخرى، فهو في نظره "ركننا في العالم. إنه، كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى".[1]

فالبيت بوصفه فضاء مغلقا يعتبر المكان الأكثر أمنا بالنسبة للإنسان، فهو يوفر الأمن والهدوء والاستقرار والراحة والدفء العائلي، كما أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصيات التي تقطنه، والتي تضفي عليه طابعا مميزا يرتبط بنفسيتها وطرق تفكيرها، فالشخصيات التي تعاني ظروفا قاسية تضفي على البيت طابع الكآبة، أما الشخصيات السعيدة فإنها تضفي على البيت طابع السعادة و الرفاهية.

استأجر مهدي جواد غرفة عند الحاج محمد "الغرفة التي سكنها كانت شبه عارية. احتوت سريرا قديما وخزانة حائط وكرسيين من خشب وطاولة".[2] رغم ذلك كان سعيدا لأنه وجد غرفة يستأجرها، وفي هذه الغرفة كان مهدي جواد يحضر الدروس، وكانت آسيا تتردد عليه في غرفته ليدرسها اللغة العربية، الشيء الذي جعل الحاج محمد يرتاب "ما الذي يفعله رجل وامرأة إذا ما انفردا في غرفة مغلقة؟".[3]

لم يكن الحاج محمد يقبل حدوث شيء مثل هذا في بيته، لذلك قام بإخبار الشرطة، بعد هذه الحادثة طرد مهدي جواد من الغرفة. كانت آسيا الأخضر تتلقى دروسها في بيتها، وفي

---

[1] - غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ص36.

[2] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص17.

[3] - **المصدر نفسه**، ص36.

غرفة مهدي جواد، حيث قامت باستضافته عدة مرات "الدرس التمهيدي بدأ في بيت آسيا الأخضر. ذلك البيت المسرح لكل أحداث بونه وتجليات الزمن المضاء والمعتم".[1]

"وفي غرفة مهدي جواد وبيت آسيا الأخضر، كان الدرس الخاص يسير في مجراه. وفي مجرى الدرس كانت تتنامى بينهما صداقة خاصة".[2] فوظيفة هذا البيت تتجاوز الإقامة وإلقاء الدروس، إلى اللقاء الفكري والإيديولوجي من خلال الأفكار الماركسية التي كان يبثها مهدي جواد.

أما البيت الثالث المذكور في الرواية فهو بيت فلة بوعناب، والمتواجد في الطابق الأول من شارع عبان رمضان، وقد نزل فيه مهيار الباهلي أول ما وصل إلى بونه، تتحدث معه فلة عن منزلها فتقول "هذا البيت يسمونه نزل المشارقة. لكنه ليس بانسيونا للدعارة كما سموه. قبلك جاؤوا إلى هنا . فلسطينيون ومصريون وسوريون وعراقيون. تصرفوا بحرية وطلاقة".[3]

تقدم الرواية وصفا دقيقا لهذا البيت، بداية من الممر إلى قاعة الاستقبال وما فرش فيها، وما علق على الجدران، هذا البيت الذي تحول إلى مكان لممارسة الفاحشة، بعد أن تحولت صاحبته من مناضلة إلى عاهر تصطاد الرجال.

2-1-3- الفيلات:

تظهر الفيلات في الرواية من خلال المقطع الآتي "على يسارهما الفيلات النظيفة البيضاء المغطاة بسطوح القرميد، والمسورة بعرائش الورد والمصطكي. فيلات البرجوازيين".[4] كان يعيش في هذه الفيلات المعمرون وبعد خروجهم سكنها الجزائريون بعد نزولهم من الجبال. "الفيلا الزرقاء الموشحة بالهدوء في اللورانجي راسية تحت الأصيل. من

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص22.

[2] - **المصدر نفسه** ، ص26.

[3] - **المصدر نفسه**، ص51.

[4] - **المصدر نفسه**، ص278.

خلال النافذة والستارة البيضاء، كانت ترى أعالي شجرة الدردار القائمة في شارع الكولونيل لطفي حارسة شجر البرتقال المزهر".[1]

أصبحت هذه الفيلا ملكا ليزيد ولد الحاج مع أنها حق للثوار، هذا الرجل الذي تزوج أرملة الشهيد سي العربي " لقد مات الأخضر مرتين مرة في الغابات بيد الكولون ومرة لأن يزيد ولد الحاج يسكن بيته ويطأ فراشه وامرأته ويدوس آثاره ويهين ذراريه المرارة في الحلق والألم يكوي القلب ونحن نضحك بالأوامر".[2] جاء هذا الحديث على لسان آسيا التي ترى في زواج أمها من يزيد ولد الحاج موتا ثانيا لوالدها، فيزيد ولد الحاج رجل جشع لا يبالي بالوطن فكل ما يريده هو جمع المال. وهذه الفضاءات المذكورة كلها مغلقة.

2-2- فضاءات الانتقال:

2-2-1- الشوارع والساحات:

تعتبر الشوارع "أماكن انتقال نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها".[3] ولا يستطيع الفرد الاستغناء عن هذا الفضاء، فمن خلاله يستطيع الانتقال إلى فضاءات أخرى.

يتحدث الكاتب في روايته عن عدد كبير من الشوارع، يستخدمها ليصف مرور الناس عبرها إلى البيوت والساحات والمحطات، ومن بين الشوارع التي يذكرها شارع العقيد لطفي، وشارع أول نوفمبر، وعبان رمضان، وفي هذه الشوارع "تدق الخطوات بعد التعب وتتثاءب المدينة وتنام الأحلام يبدأ الكنيف الحميم للبيوت الزوجية في نهاية المطاف".[4] يتردد ذكر الساحة التي تتوسط مدينة بونه في الرواية، وهي ساحة كبيرة بها أشجار ومحلات لبيع

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص79.

[2] - **المصدر نفسه**، ص149.

[3] - حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص79.

[4] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص105.

التبغ والجرائد، وأخرى للمشروبات وعلى أرصفتها مجموعة من المقاهي، ويلتقي الناس في هذه الساحة في المساء.

"هنا رئة المدينة.

موران صاخب في هذا المصب البيضوي المزروع بالشجر والشبيه بجزيرة خضراء: كور بونه الرحمي كما يقول مهيار. ومهدي كان يسميها: استراحة الحسناء".[1] فبعد انقضاء ساعات العمل، يجتمع المشارقة والمغاربة في تلك الساحة، ويتضام الشرقيون على الكراسي كالقطعان الخائفة، يشربون القهوة والبيرة ويدخنون، ويثرثرون حول شؤون المدارس وذكريات الأوطان، ثم يتشاجرون وتعلو أصواتهم، فيتدخل الجزائريون فتزول الخصومات وتعلو الضحكات، فهذه الساحة بمثابة متنفس للناس المتعبين، يقصدونها لينسوا همومهم ومشاكلهم.

كما تتفشى في الشوارع والساحات باعتبارها فضاءات مفتوحة ظواهر سيئة، من بينها المعاكسات التي تتعرض لها الفتيات في تلك الأماكن.

2-2-2- المقاهي:

"تقوم المقهى، كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما... ولا يتعلق الأمر هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى غشيان هذا الفضاء الانتقالي فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان الذي تحركه، في العادة، رغبة ذاتية ملحة".[2] وهي المكان المفضل عند الناس "في هذه المقاهي التي تتحول إلى بارات بعد التاسعة ليلا، يلتئم شمل الأوربيين الذين لم يرحلوا والذين تعاقدت الدولة معهم كخبراء، ومعهم يسمح للمسؤولين من

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص105.

[2] - حسين بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 91.

رجال الدولة والحزب أن يحتسوا الخمر حتى ما بعد منتصف الليل".[1] وفي هذه المقاهي يحتسي الناس الشراب، ويغنون ويرقصون ويتشاجرون، ويتحدثون عن استبدال العملة وشراء السيارات، لقد صورت الرواية هذه الأماكن ملجأ لكثير من السلوكات السلبية، وقد كان مهدي جواد يرتاد هذه المقاهي دائما، فجميع الناس من خبراء أوربيين ورجال دولة، ومجاهدين متقاعدين، وأزواج محبطين ومشردين وعاطلين، كل هؤلاء يجتمعون في تلك الأماكن فرارا من الأحزان ومتاعب النهار.

ومن خلال الدلالات التي يحملها المقهى في الرواية يكتسب طابعا سلبيا، يوحي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش، فهو مسرح للعديد من الممارسات المنحرفة.

2-2-3- الأسواق:

تنتشر في المدينة عدة متاجر وأسواق كبيرة يقصدها الناس لقضاء حوائجهم، وقد اعتادت آسيا الذهاب إلى السوق مع مهدي جواد كل يوم أحد، فيشتريان الخضار والبيرة والفواكه ثم يتجهان إلى موقف الحافلات، ثم إلى البحر. و تلخص فلة ما يدرر في السوق بقولها: "أمس نزلت إلى السوق وشفت الناس. رأيت الحوانيت الممتدة في شرايين المدينة ورأيت السلع المعروضة من آخر مبتكرات الموضة إلى السيارات الأمريكية والفرنسية وأجهزة التلفزيون إلى حوانيت الذهب والماس. لم أسمع إلا خذ وهات. إله المال كان يصرخ صراخ وحش جائع في غابة. الإله السماوي إلههم الذي يصومون له ويركعون من أجله في الجوامع، كان يداس ويجرجر. كانوا خاشعين أمام الإله الجديد: الدينار... كل الناس كانوا يبيعون ويشترون بانجذاب مغناطيسي... صار السوق كل شيء في حياتهم... ناسين الرب والثورة والأخلاق... كل الشعب كان هناك في سوق المدينة. هذا هو الوطن الآن... الوطن

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص56.

الذي صار سوقا ليس وطني".[1] يصور الكاتب الوطن على أنه سوق يباع فيه كل شيء وتنتهك فيه كل القيم.

2-2-4- البحر:

يمثل البحر لعامة الناس مكانا للراحة والاستجمام خاصة في فصل الصيف، يقول عبد الصمد زايد: "بونه مسرح الأحداث في الوليمة، مدينة ساحلية ورغم ذلك تنكر عليها الرواية أن يكون البحر جزءا منها. فهو أجل في نظر الشخصيات من أن يكون مجرد امتداد لها وتابع من توابعها. لذلك أدركته على أنه منفصل عن هذه المدينة واعتبرته فضاء مستقلا ورأت فيه متنفسا وملاذا تأوي وتأنس إليه".[2] فهو عبارة عن مكان تلتقي فيه آسيا ومهدي جواد، ذلك المكان الذي كانا يشعران فيه بالراحة، فهو بالنسبة لهما الملاذ الآمن، حيث تقول آسيا: "البحر كان مدينتنا. بين السماء الزرقاء والماء الأزرق يشعر الإنسان بالنقاء. ساعات طويلة ونحن مفصولون عن العالم. كأطفال نلعب في عالم غريب مضاء. آه. في البحر يكتشف الإنسان الحلم. كم كنا نبدو بعيدين عن جراثيم المدينة والبشر!".[3] فقد عششت في المدينة جراثيم الفساد والظلم والاستبداد والعنف، الكرامة المهانة والثورة المسلوبة، فكان البحر بالنسبة لآسيا المكان الذي تجد فيه الصفاء والنقاء.

و الملاحظ أن الرواية افتتحت بالحديث عن البحر وختمت بالحديث عنه، حيث كانت الفاتحة عبارة عن لقاء بين مهدي جواد وآسيا الأخضر عند شاطئ البحر، وانتهت بمشهد انتحار مهدي جواد في البحر، فكأن البحر هو الذي جمع بينهما وهو الذي فرق بينهما.

---

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص249.

[2] - عبد الصمد زايد: **المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)**، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003، ص361.

[3] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص40.

خـاتـمـة

لقد كان الهدف الأساسي لهذا البحث، هو الكشف عن الآليات التي تتحكم في بناء المكونات السردية لرواية "وليمة لأعشاب البحر"، ومحاولة فهم طريقة اشتغالها داخل المتن الروائي.

وانطلاقا من مقاربة مكونات السرد في الرواية، بالاعتماد على خطوات المنهج السيميائي، توصلت إلى جملة من النتائج، أوجزها في النقاط التالية:

- جسدت رواية "وليمة لأعشاب البحر" الواقع العربي من خلال تجربتين عربيتين، هما الثورة الجزائرية والتجربة العراقية المتمثلة في الانقلاب الشيوعي، معتمدة في ذلك على التنقل من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الماضي، وهذا راجع إلى طبيعة الموضوع والأفكار التي أراد الكاتب الإفصاح عنها لما تحتويه من حقائق مهمة.
- كان عنوان الرواية بمثابة عتبة دالة، فقد استطاع أن يختزل مضمون النص، كما أنه فتح باب التأويل أمام القارئ محفزا إياه على استكشاف النص.
- استطاع الكاتب سرد أحداث روايته من خلال مجموعة من الشخصيات، والتي ساهمت في تطوير العمل السردي من خلال الحوارات التي كانت تدور بينها.
- اعتمد الكاتب اللغة الفصحى في أغلب مقاطع النص الروائي، فقليلا ما نعثر على اللهجة العامية بين ثنايا الرواية.
- غلب على شخصيات الرواية طابع الكآبة والخوف والانكسار، وذلك نابع من الواقع الاجتماعي المتدهور.
- الأسماء التي اختارها الكاتب لشخصياته نابعة من الواقع، لكن قليلا ما يحدث توافق بين الاسم المسند إلى الشخصية وصفاتها ومواقفها، وقد أراد الكاتب أن يعبر من خلال ذلك على التناقض الحاصل في المجتمع العربي.
- اعتمد الكاتب على تقنيتي الاسترجاع والاستباق في سياق السرد، مما أدى إلى تكسير خطية الزمن سواء بالارتداد إلى الماضي أو باستشراف المستقبل.

- طغت مفارقة الاسترجاع على المتن الروائي وهذا راجع إلى طبيعة الموضوع الذي عالجته الرواية.
- كان لتقنيات زمن السرد دور فعال في بناء الرواية، ففي حالة تسريع السرد استعان الكاتب بتقنيتي (الخلاصة والحذف) حيث تم اختزال الأحداث، أما في حالة إبطاء السرد فقد لجأ إلى تقنيتي (الوقفة الوصفية والمشهد) مما أدى إلى امتداد زمن القص مقارنة بزمن الأحداث.
- ركز الكاتب في الفضاء الجغرافي على فضاء المدينة، من خلال إبراز ملامحها وما احتوته من فضاءات إقامة وانتقال.
- لم يكن فضاء البحر بالنسبة لبعض شخصيات الرواية مجرد مكان للاستجمام، بل تجاوز ذلك ليصبح الملاذ الآمن بالنسبة لها، ومعادلا لنفسيتها وسلوكاتها.
- اهتم الكاتب بالفضاء النصي في روايته من خلال تعالق السواد والبياض بدرجات متفاوتة، وكذا استعمال بعض التقنيات الأخرى كالختمات الثلاث التي تواجدت في المتن الروائي بشكل كبير وكذا استعمال علامات الوقف.

وبناء عليه فقد كانت العلاقة بين المكونات السردية في الرواية علاقة تكاملية، جعلتها تتفاعل مع بعضها البعض لتشكل دلالات توحي إلى أسباب تأزم الواقع العربي الذي صورته الرواية.

بهذه النتائج أكون قد وصلت إلى نهاية بحثي، ولا أدعي بذلك أنني قد توصلت إلى كل ما يتعلق بموضوع البحث وأحطت بجميع جوانبه، لأن النص يظل عرضة لتعدد القراءات واختلافها بحسب كل قارئ.

مـلـحق

1- حياة حيدر حيدر:

ولد الكاتب حيدر حيدر في العام 1936 في قرية حصين البحر طرطوس، وفي قريته تلقى دراسته الابتدائية. بعد إتمام دراسته الإعدادية في مدينة طرطوس 1951 انتسب إلى معهد المعلمين التربوي في مدينة حلب حيث واصل دراسته وتخرج 1954.[1]

فهو "ممن هجروا الريف إلى المدينة. إلا أن روابط معينة لا تزال تشدهم إلى المنبت الأول، فهم يتأرجحون بين نارين: الضرورة تستبقيهم في المدينة، والجذور القديمة غائرة، صلبة لا تموت".[2]

في العام الثاني من الدراسة في المعهد ظهرت ميوله الأدبية، وبتشجيع من مدرس اللغة العربية وبعض من الأصدقاء، كتب محاولته القصصية الأولى مدارا، فنشرت على صفحات مجلة محلية تصدر في حلب.

بعد التخرج من المعهد وممارسة التدريس لعقد من الزمن، انتقل حيدر حيدر إلى دمشق العاصمة، حيث المناخ الأدبي متوافر من خلال وجود الكتاب والمثقفين والحركة الثقافية النشطة. بعد تأسيس اتحاد الكتاب العرب في دمشق في العام 1968، كان أحد مؤسسيه وعضوا في مكتبه التنفيذي. في العام 1970 غادر دمشق إلى الجزائر ليشارك في ثورة التعريب مدرسا في مدينة عنابة، في العام 1974 عاد من الجزائر إلى دمشق ليستقيل من التعليم ويهاجر إلى لبنان. وعمل في إحدى دور النشر مراجعا ومصححا لغويا.

مع بداية الحرب اللبنانية التحق حيدر حيدر بالمقاومة الفلسطينية في إطار الإعلام الفلسطيني الموحد واتحاد الكتاب الفلسطينيين في بيروت.

في أوائل الثمانينات غادر بيروت إلى قبرص ليعمل في مجلة الموقف العربي الأسبوعية، مسؤولا عن القسم الثقافي فيها. لكن رحلة قبرص كانت قصيرة لم تتجاوز العامين وعاد بعدها ثانية إلى لبنان.

---

[1] - **ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.**

[2] - بوعلي ياسين، نبيل سليمان: **الأدب والأديولوجيا في سورية (1973.1967)**، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1988، ص253.

بعد رحيل المقاومة الفلسطينية من بيروت في العام 1982، إثر الاجتياح الإسرائيلي عاد إلى قبرص ثانية مسؤولا عن القسم الثقافي في مجلة صوت البلاد الفلسطينية، وفي 1984 صدرت له رواية وليمة لأعشاب البحر بطبعتها الأولى في قبرص. ثم عاد إلى سوريا وتفرغ للعمل الأدبي.[1]

2- مؤلفاته:

"حيدر حيدر قصاص وروائي سوري معروف. له ما يربو على اثني عشر عملا إبداعيا ما بين مجموعة قصصية، وأثر أدبي ومن رواياته المعروفة جدا: وليمة لأعشاب البحر والزمن الموحش".[2]

_ حكايا النورس المهاجر (قصص) الطبعة الأولى:1968.

_ الفهد الطبعة الأولى:1968.

_ الومض الطبعة الأولى:1970.

_ الزمن الموحش (رواية) الطبعة الأولى:1973.

_ الفيضان (قصص) الطبعة الأولى:1975.

_ كبوتشي (سيرة حياة ونضال كبوتشي) الطبعة الأولى:1978.

_ الوعول (قصص) الطبعة الأولى:1978.

_ التموجات (قصتان) الطبعة الأولى:1982.

_ وليمة لأعشاب البحر: نشيد الموت (رواية) الطبعة الأولى:1984.

_ مرايا النار، فصل الختام (رواية) الطبعة الأولى:1992.

_ أوراق المنفى شهادات عن أحوال زماننا (وثائق) الطبعة الأولى:1993.

_ غسق الآلهة (قصص) الطبعة الأولى:1995.

_ شموس الغجر (رواية) الطبعة الأولى:1997.[1]

---

[1] - **ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.**

[2] - عادل فريجات: **مرايا الرواية**، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص48.

3- حول رواية "وليمة لأعشاب البحر":

"وليمة لأعشاب البحر" رواية أثارت ضجة كبيرة في مصر، حيث اتهمت بأنها تطعن في الإسلام والقرآن وتستهين بهما، إذ يقول أحمد فضل شبلول "فالرواية التي لم يشعر بوجودها الكثير من القراء، وغير القراء، قد لفتت الأنظار بشدة، بعد أن خرجت المظاهرات تطالب بمحاكمة المسؤولين عن نشرها في مصر، وتدين مؤلفها وتسبه وتتهمه بتهم كثيرة. وأصبح من لا يقرأ أعمالا أدبية من قبل، يبحث عنها ليقرأها ويرى المشاهد الجنسية التي احتوتها، ويبحث بين سطورها عن الألفاظ السوقية التي امتلأت بها، وألفاظ السباب التي وجهت للذات الإلهية والأديان السماوية، والرسل والأنبياء".[2]

ويرى رجاء النقاش أن العاصفة المثارة ضد هذه الرواية "مليئة بالغبار الكثيف الذي يمنع الرؤية الصحيحة، والذي يخلق ما يمكن تسميته باسم الفتنة الأدبية والفكرية، وفي أيام الفتنة ينقسم الناس عادة إلى قسمين، يعارض كل منهما الآخر بغير هوادة ولا اعتدال، وتصبح مساحة الرؤية الهادئة والقائمة على التوازن ضيقة".[3] وبالتالي وجب الابتعاد عن هذه الفتنة والنظر إلى الأمور بهدوء.

فيما يذهب سيد بحراوي إلى أن رواية "وليمة لأعشاب البحر" نموذج للحداثة الحقيقية فـ"في هذه الرواية استعراض جاد ونافذ للتاريخ السري والمعلن للإنسان العربي المعاصر وسلوكياته الظاهرة. نقد جاد لماضيه الماثل في أعماقه ورؤية بصيرة لحاضره الممزق واستشراف موقن لا يعلن لمستقبله القادم بالضرورة".[4] فهذه الرواية حسبه تصور واقع الإنسان

---

[1] - **ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.**

[2] - أحمد فضل شبلول: **الحياة في الرواية (قراءات في الرواية العربية والمترجمة)**، د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ت، ص84.

[3] - رجاء النقاش: **قصة روايتين (دراسة نقدية وفكرية لرواية "ذاكرة الجسد" ورواية "وليمة لأعشاب البحر")**،ط1، دار الهلال، مصر، 2001، ص5، 6.

[4] - سيد بحراوي: **الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر**، ج1، د ط، الملتقى الثقافي الحضرمي، حضرموت، د ت، ص116.

العربي المهزوم، بعد تلك الثورات، وتكشف الحقائق التي كانت مخبأة، وتعرض الحاضر العربي الممزق.

ويؤكد رجاء النقاش أن رواية "ذاكرة الجسد" للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي صورة عن رواية "وليمة لأعشاب البحر" ويستند في ذلك إلى أن رواية "وليمة لأعشاب البحر" قد كتبت بين سنتي 1974 و1983، بينما كتبت رواية "ذاكرة الجسد" سنة 1988، ومن هنا يحسم الموضوع بأن رواية حيدر حيدر هي الأصل ورواية أحلام مستغانمي هي الفرع، وقد أورد عشرة أدلة على ذلك.[1]

4- ملخص الرواية:

كتب حيدر حيدر رواية "وليمة لأعشاب البحر" بين سنتي 1974 و1983، تتألف هذه الرواية من ثمانية فصول هي: الخريف، الشتاء، الربيع، الأهوار، الحب، نشيد الموت، ظهور اللوياثان، الصيف، تدور أحداثها في مدينة بونه "عنابة" حاليا، وتتمحور أهم أحداث الرواية حول رجلين هما "مهدي جواد" و"مهيار الباهلي" من العراق، وامرأتان هما "آسيا الأخضر" و"فلة بوعناب" من الجزائر، فمهدي جواد رجل شيوعي قدم إلى بونة لتدريس اللغة العربية يلتقي بفتاة تدعى "آسيا الأخضر" وهي البنت البكر للشهيد "سي العربي الأخضر"، تطلب منه إعطاءها دروسا خصوصية في اللغة العربية، التي كانت تعاني من صعوبات في استيعابها "بغتة تلك الفتاة. أمام بوابة ثانوية القديس أوغسطين: مساء الخير. قالتها بالفرنسية. صديقتي تلميذة عندك وهي التي حدثتني عنك. شجعتني أن أعرض عليك إعطائي درسا في العربية".[2]

وهكذا يبدأ "مهدي جواد" في تدريس "آسيا الأخضر" في منزل أسرتها، المتكونة من الأم "لالا فضيلة" والأخت "منار" والأخ "رابح" وزوج الأم "يزيد ولد الحاج"، فتنشأ بينه وبين العائلة علاقة حميمة، ما عدا زوج الأم الذي لم تكن علاقته به جيدة.

---

[1] - ينظر: **رجاء النقاش: قصة روايتين (دراسة نقدية وفكرية لرواية "ذاكرة الجسد" ورواية "وليمة لأعشاب البحر")**، ص13_21.

[2] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص17.

يعيش "مهدي جواد" مع الأسرة كافة تمزقاتها، التي كان السبب الرئيسي فيها "يزيد ولد الحاج" الذي أخذ مكان "سي العربي" وسيطر على العائلة وأصبح هو الآمر الناهي، وتتطور العلاقة بين الأستاذ والتلميذة لتصبح علاقة حب.

أما "مهيار الباهلي" فهو صديق "مهدي جواد"، كانا يناضلان معا في العراق تحت لواء الحزب الشيوعي، وفي بونة كان يشتغل مدرسا هو الآخر غير أنه كان يختلف عن صديقه في كونه يعزف عن النساء ولا يشغل تفكيره إلا الثورة، يقيم "مهيار الباهلي" في شقة تؤجرها له "فلة بوعناب"، وهي نموذج للمرأة الثورية المناضلة، التي تحولت إلى نموذج للانكسار والمهانة تبعا للانكسار الذي حدث للثورة الجزائرية بعد الاستقلال، كانت تؤجر شقتها للمشارقة القادمين إلى الجزائر للمشاركة في حملة التعريب.

تقدم هذه الرواية من خلال "مهدي جواد" و"مهيار الباهلي" جانبا من تاريخ العراق، حيث تعرض تجربتهما في النضال في الحزب الشيوعي العراقي قبل المجازر التي قضت على معظمه، وكان ذلك نتيجة التسرع والانشقاقات التي بدأت تظهر داخل الحزب. "مهدي جواد" و"مهيار الباهلي" هاربان من طغيان الحكم القومي في العراق بعد معارك مع الحزب وضد قيادته، تصف الرواية حركة الحزب العراقي وتاريخه ونضاله بالتفصيل، بل وتذكر حتى أسماء قياداته، هذه الحركة التي انتهت بالفشل تماما مثل حال "مهدي جواد" و"مهيار الباهلي" المطرودان واللذان لا يعرفان شيئا عن المستقبل. عاش "مهدي جواد" و"مهيار الباهلي" في بونة على تلك الذكريات المريرة التي لم تفارقهما

في الوقت ذاته تقدم الرواية واقع الجزائر بعد ثورة المليون ونصف المليون شهيد، فبعد أن رحل المستعمر ترك الجزائر خرابا، ذلك الخراب الذي انعكس على الجزائريين فجعلهم خائفين متوجسين لا يرتاحون للغرباء ولا يرغبون في وجودهم على أرضهم.

وقد كان "مهدي جواد" يحس بالغربة في بونه ويشعر بأن الناس هناك لا يريدون بقاءه خاصة عندما كان يسير مع آسيا في الشوارع، فتتوجه إليه نظرات الناس الحاقدة والعدوانية كونه رجلا غريبا يسير مع بناتهم علنا دون خوف، أما "مهيار الباهلي" فقد كان مبهورا بالثورة

الجزائرية العظيمة، إذ لم يصدق في أيامه الأولى بأنه على أرض الجزائر، أرض الثوار الأبطال الذين حرروا البلاد وأخرجوا المستعمر بالقوة.

وهكذا تتوالى أحداث الرواية بوتيرة بطيئة، ولا تشتعل الأحداث إلا في الأجزاء الأخيرة ففي الفصل الأخير من الرواية يزداد هيجان "يزيد ولد الحاج" بسبب علاقة "آسيا" بـ"مهدي جواد"، فتنفجر آسيا في وجهه وتتعارك معه، ويتعارك "مهيار الباهلي" مع مسؤول البعثة العراقية في بونه، والذي اتهم "مهدي جواد" و"مهيار" بالنشاط السياسي، هذان الحدثان دفعا بالشرطة إلى زيارة "مهدي جواد" واقتياده إلى مركز الشرطة، وهناك صدر القرار بطرده من بونه.

تنتهي الرواية بالقبض على "مهيار الباهلي" بتهمة النشاط السياسي، ففي صباح اليوم الأخير لـ "مهدي جواد" يذهب للبحث عن "مهيار الباهلي"، "على عتبة الباب يسأل عن مهيار تقول فلة: أخذوه في المساء الفائت".[1]

يغادر مسرعا يبحث عن "مهيار" في المقاهي وبيوت الأصدقاء لكنه لا يجد له أثرا يستمر في الركض حتى يصل إلى الحدائق ومقابر الشهداء، يقطف وردة حمراء من الحديقة ويدخل المقبرة المتاخمة للبحر ويضع الوردة الحمراء على النصب التذكاري، ويتقدم باتجاه البحر "على الرمل يتعرى ثم يصعد صخرة. يتنفس بعمق، الهواء الرطب، وباندفاعة طائر يقذف جسده إلى البحر".[2] وهكذا تنتهي قصة "مهدي جواد" في بونه بالانتحار.

[1] - حيدر حيدر: **وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)**، ص374.

[2] - **المصدر نفسه ، ص376.**

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر:

1-حيدر حيدر: وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت)، ط6، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 1998.

المراجع العربية:

2- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2004.

3- أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، ط2، عيون المقالات دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988.

4- أحمد فضل شبلول: الحياة في الرواية العربية (قراءات في الرواية العربية والمترجمة)، د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ت.

5- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.

6- أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، د ط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

7- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

8- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2001.

9- بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970_1986)، ج1، د ط، دار العرب للنشر، الجزائر، 2009.

10- بوعلي ياسين، نبيل سليمان: الأدب والأديولوجيا في سورية(1967_1973)، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1988.

11- حاتم الصكر: ترويض النص، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

12- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2009.

13- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.

14- رجاء النقاش: قصة روايتين (دراسة نقدية وفكرية لرواية "ذاكرة الجسد" ورواية "وليمة لأعشاب البحر")، ط1، دار الهلال، مصر، 2001.

15- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن_السرد_التبئير)، د ط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د ت.

16- سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

17- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، د ط، الدار ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.

18- السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، د ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.

19- سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.

20- سيد بحراوي: الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، ج1، د ط، الملتقى الثقافي الحضرمي، حضرموت، د ت.

21- صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1994.

22- عادل فريجات: مرايا الرواية، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

23- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008.

24- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003.

25- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة، المغرب، 1996.

26- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، د ط، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

27- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2012.

28- محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها_ اتجاهاتها_ أعلامها)، د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت.

29- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق لنبيل سليمان)، د ط، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2012.

30- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

31- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007.

32- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

33- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

34- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004.

35- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات)، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

36- ياسين النصير: الرواية والمكان، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ت.

المراجع المترجمة:

37- أ.أ مندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997.

38- برنار فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الإسكندرية، 1999.

39- بول ريكور: الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.

40- تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.

41- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، 1997.

42- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة نظر التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989.

43- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

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

45- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، د ط، دار الكلام، الرباط، 1990.

46- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1988.

47- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، د ط، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية لشؤون المطابع الأميرية، 1998.

المعاجم والقواميس:

48- حنا نصر الحني: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1996.

49- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2003.

50- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ط1، دار المعارف، القاهرة، د ت.

الـــدوريات:

51- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، ع3، م25، 1997.

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

53- علي أحمد العبيدي: العنوان في قصص وجدان خشاب (دراسة تطبيقية)، مجلة دراسات موصلية، ع23، 2009.

المـــلتقيات:

54- رحماني علي: سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، الملتقى الوطني الخامس السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2008.

55- شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2000.

56- الطيب بودربالة: قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" لبسام قطوس، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2002.

57- معلم وردة: الشخصية في السيميائية السردية، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2006.

58- نظيرة الكنز: سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين "الوسواس الخناس أنموذجا"، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2002.

المـــواقع الإلكترونية:

59- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات :

مقدمة أ...هـ

الفصل الأول: سيميائية مكونات السرد

أولا: سيميائية العنوان 07

1- مفهوم العنوان 07

2- أنواع العنوان 10

3- وظائف العنوان 12

ثانيا: سيميائية الشخصية 15

1- مفهوم الشخصية 15

2- الشخصية عند فلاديمير بروب 17

3- الشخصية عند ألجيرداس جوليان غريماس 19

4- الشخصية عند فيليب هامون 21

ثالثا: سيميائية الزمن 24

1- مفهوم الزمن 24

2- المفارقات الزمنية 26

2-1- الاسترجاع 27

2-2- الاستباق 30

3- تقنيات زمن السرد 32

3-1- تسريع السرد 32

3-2- إبطاء السرد 35

رابعا: سيميائية الفضاء 38

1- مفهوم الفضاء 38

2- أنواع الفضاء 42

الفصل الثاني: مقاربة سيميائية لمكونات السرد في رواية وليمة لأعشاب البحر

أولا: مقاربة سيميائية لعناوين الرواية 48

1- العنوان الرئيسي 48

2- العنوان الفرعي 49

3- عناوين الفصول 50

ثانيا: مقاربة سيميائية للشخصيات في الرواية 55

1- دلالة أسماء الشخصيات 55

2- العـــوامل 58

ثالثا : مقاربة سيميائية للزمن في الرواية 64

1- المفارقات الزمنية 64

1-1- الاسترجاع 64

1-2- الاستباق 70

2- تقنيات زمن السرد 72

2-1- تسريع السرد 72

2-2- إبطاء السرد 77

رابعا: مقاربة سيميائية للفضاء في الرواية 81

1- الفضاء النصي 81

2- الفضاء الجغرافي 85

2-1- فضاءات الإقامة 85

2-2- فضاءات الانتقال 88

خاتمة 93

ملحق 96

قائمة المصادر والمراجع 104

فهرس الموضوعات 111

تم بحمد الله

الملخص:

تناولت هذه الدراسة المكونات السردية في رواية "وليمة لأعشاب البحر" فجاءت تحت عنوان "رواية وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر مقاربة سيميائية" هادفة من وراء ذلك إلى الكشف عن ماهية تلك المكونات، بداية بالعنوان الذي يعد مفتاحا أساسيا للولوج إلى أعماق النص وسبر أغواره، فالشخصية التي تناولتها من وجهة نظر بعض السيميائيين، وكذا الزمن والفضاء اللذان يشكلان إطارا للأحداث داخل الرواية، وقد اعتمدت في هذه المقاربة المنهج السيميائي الذي أثبت فاعليته في مقاربة النصوص الأدبية فكانت العلاقة بين تلك المكونات في رواية "وليمة لأعشاب البحر" علاقة تكاملية، جعلتها تتفاعل مع بعضها البعض لتشكل دلالات توحي إلى الأسباب التي أدت إلى تأزم الواقع العربي الذي صورته الرواية.

Résumé:

Cette étude a abordé les composantes narratives dans le roman « oulima li Aachab al Bahr » (un festin pour les algues marines), ayant pour objectif de déterminer l'essence de ces composantes en commençant par le l'intitulé du roman qu'on peut considérer comme une clé indispensable qui permet de pénétrer le fond du texte et de le sonder car le personnage que j'ai abordé selon les sémiologistes en plus du temps et du lieu qui constituent un cadre pour les évènements dans le roman, j'ai opter j'ai opter pour cette approche la méthode sémiologique qui a fait ses preuves dans l'approche des textes littéraires. La relation entre les composante suscitées dans le roman « Festin pour les algues marines »était complémentaire, leurs interactions les unes avec les autres a abouti à des significations qui renvoient vers les causes de la crispations de la réalité arabe que le roman s'est efforcé de refléter.