الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف- بالمسيلة
كلية: الآداب واللغات

الرقم التسلسلي: ...../.....
1- رقم التسجيل: 201115071225
2- رقم التسجيل: 201535110422

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر:
تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

رواية متاهات ليلة الفتنة لأحميدة عياش (مقاربة سيميائية)

إعداد الطالبين:
- خليف صدام
- حروز ليلى

الأستاذ المشرف:
- أ.د. حمودي السعيد

لجنة المناقشة:

.....	الرتبة: أستاذ محاضر -أ	جامعة المسيلة	رئيسا
أ.د. حمودي السعيد	الرتبة: أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
.....	الرتبة: أستاذ محاضر –أ-	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 2020/2019

شكر وعرفان:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد...

فإنا نشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لنا إنجاز هذا العمل بفضله، فله الحمد أولاً وآخرًا.

ثم نشكر أولئك الأخيار الذين مدوا لنا يد المساعدة، خلال هذه الفترة، وفي مقدمتهم أستاذي المشرف على الرسالة فضيلة الدكتور "حمودي السعيد" الذي لم يدّخر جهدًا في مساعدتنا، فله من الله الأجر ومنا كل تقدير حفظه الله ومتّعه بالصحة والعافية ونفع بعلومه.

كما أتقدم بالشكر للجنة المناقشة وعلى رأسهم رئيس اللجنة والأستاذ المناقش تقبلوا مني فائق الشكر والاحترام

مقدمة

مقدمة:

تعددت الاتجاهات النقدية في العصر الحديث، بفضل التطور الذي حدث في القارة الأوروبية في شتى الميادين.

وقد كان لنقادنا العرب نصيب من هذه المناهج بفعل الترجمات التي قاموا بها والتي حاولوا من خلالها دراسة المتن الروائي من الوجهة السيميائية وفي خضم زخمة المناهج النقدية يظهر منهج التحليل السيميائي منهجا ذا حضور في حقل القرائي والتحليلي للنصوص الأدبية سواء أكانت نثرية أم شعرية، وشكل هذا الحضور نسقا تصاعديا خاصة مع بداية القرن العشرين أين ظهرت تطبيقاته من لدن النقاد العرب من أمثال سعيد بن كراد، محمد عزام، رشيد بن مالك، عبد المالك مرتاض... إلخ.

ولعل تطبيق التحليل السيميائي على المدونة الروائية الحديثة يجعلنا نسبر مدى كفايته التحليلية، كونه منهجا نصيا، نستطيع من خلاله تعرف البنى السيميائية في ثنايا الرواية العربية الحديثة التي طالما كشفت جيولوجيتها عن أسرار شملت مناحي الحياة لأجيال من الكتاب الذي ضمنوا نمط رواياتهم عيشهم بما يحمله من مآسي وآهات وما اختلج في نفوسهم من مشاعر بكل تقاطعاتها، كل ذلك يعد مادة خاما ذات دلالات يمكن تعرفها عن طريق هذه الأداة الإجرائية المتمثلة في التحليل السيميائي للمتون الروائية ومن هذا المنطلق نطرح الأسئلة الآتية:

- هل يمكن لمنهج التحليل السيميائي أن يثبت نجاعته التطبيقية في استكناه بنيات الرواية العربية الحديثة؟
- كيف يمكن تطبيق المنهج السيميائي على الرواية العربية الحديثة؟
- ما هي أهم الزوايا في الرواية الحديثة التي يمكن تبئيرها من خلال التحليل السيميائي؟
- وإذا كان منهج التحليل السيميائي ينتمي إلى حقل المناهج النصية كيف يمكن استثماره في ظل تنامي المعرفة النقدية وبروز مناهج نصية موازية لهذا المنهج...؟
- كيف طبق النقاد المحدثون الاتجاه السيميائي في دراستهم للمتون الروائية ومقارنة مضامينها؟

وهذا الموضوع يستمد أهميته من حيث هو تطبيق على مرونة روائية حديثة تكشف عن إقتدار الكاتب العربي في توظيف دلالات ورموز تبين عن حاله وتعرف سياقات النصوص التي كانت تعبر عن حاله وما يعانيه من أزمات بالإضافة إلى البحث عن عملية الخلق والإبداع، وكذلك النظر في الدراسة السيميائية للأدباء والبحث عن خصائص نتاجهم الروائي.

ولعل الدافع لاختيار هذا الموضوع وخوض غمار هذه التجربة العلمية هو:

- البحث عن ثقافة المبدع العربي والروافد التي ينهل منها.
- إجلالي لهذا العمل كونه علامة فارقة في تاريخ الأدب العربي.
- طبيعة التخصص الموجه لمجال البحث.

ومن الأهداف التي رسمت من وراء انجاز هذا البحث هي:

أ- الكشف عن النجاعة الإجرائية لنظرية التحليل السيميائي.

ب- الغلتفات إلى العمل الروائي وتحديد المتعلق بقضايا الأمة ومحاولة ربطه بالعالم الخارجي.
ج- توظيف النظرية السيميائية على الرواية الحديثة وتجاوز مرحلة التنظير إلى إكتساب منهجية التطبيق.

وقد تدرجنا في خطة كانت كالآتي:

مدخل بعنوان: الذي له علاقة بهذا الميدان

الفصل الأول: وتطرقنا فيه إلى الحديث عن سيميائية الغلاف، العنوان، الشخصيات، الزمن، الفضاء).

الفصل الثاني: وتناولنا فيه تجليات السيميائية في رواية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي.

وخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج المتواصل إليها من خلال هذه الدراسة.

ومن أبرز المراجع التي أفادتنا في إنجاز بحثنا هذا نذكر: بنية الشكل الروائي (الزمن، الفضاء، الشخصيات) لحسن بحراوي، والرواية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى رجل العلم والأدب، الأستاذ المشرف الدكتور حمودي السعيد لترحيبه وحسن استقباله لنا ورعايته هذا البحث وتوجيه مساره وبكل ما أمدنا به من معرفة ونصيحة وتشجيع، فله منا جزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام ونتمنى أن يجعله الله ذخر لأهل العلم والمعرفة، كما لا يفوتنا أيضا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من له الفضل في انجاز هذا البحث بدءا بعائلتي الكريمة وأستاذنا الفاضل وأخص بالذكر الدكتور مهيدي بزيد الذي لم يبخل علينا بمساعدة لنا ودعمه وتوجيهه، فلهم منا جميعا أسمى آيات التقدير والامتنان والعرفان.

المدخل: الإطار المفاهيمي للبحث

1. مفهوم السيميائية
   أ. لغة
   ب. اصطلاحا
2. مفهوم السرد
   أ. لغة
   ب. اصطلاحا
3. سيميائية السرد

1. مفهوم السيميائية:

بما أن علم السيمياء علم لم ينشأ من فراغ بل أخذ حل مبادئه وأصوله من مجموعة من العلوم المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق، فإن تحديد المفهوم العام للسيميائية أمر صعب جدا، مما أدى إلى تعدد الآراء حول تعريف هذا العلم، سواء عند العرب أو الغرب.

لهذا سنحاول الاقتصار على التعريفات الشهيرة لهذا المصطلح بعد تتبع جذره اللغوي وجذره الاصطلاحي، فما هو المعنى اللغوي أو الاصطلاحي لهذا المصطلح؟

أ. الجذر اللغوي:

لقد ورد مصطلح السيمياء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة (س.و.م) كقوله "السمة أو السيمياء العلامة، وسوم الغرس جعل عليه السيمة، والسومة بالضمة العلامة التي تجعل على الشاة"[1]، وقد ورد في كتاب العزيز لقوله تعالى: "تراهم ركعا سجدا فضلا من الله ورضوانا سيماهم في وجوههم من أثر السجود"[2]، وقوله: "تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا"[3]، إذ ورد مصطلح "السيمياء" بمعنى "العلامة" في القرآن الكريم.

كما وردت لفظة "السيمياء" كذلك في الشعر، ومنه قول أسيد بن عنقاء القراري يمدح عميلة حين قاسمه ماله:

غلام رماه بالحسن يافعا   له سيمياء لا تشق على البصر[4]

فالسيمياء في البيت الشعري تدل على ملامح خلقية ظاهرية تبدو للعيان خلال البصر وهي دلالة على الحسن والبهاء.

أما في القاموس الذي اصدرته دار لاروس "Larousse" عن المصطلح (semiologie) فقد ورد أنه في الجذر اليوناني semeion علامة قسم من الطب الذي يعالج العيادية وأعراض المرض.

وقد ورد في القاموس ذاته عن المصطلح سيميوطيقا (Sémiotique) أنه من الأصل اليوناني (Sémiotiké) وهو من sémion علامة: علم الأنماط إنتاج واشتغال مختلف أنظمة علامات التواصل بين الأفراد والجماعات وهو مرادف لمصطلح السيميولوجيا (Sémiologie).[5]

تؤكد معظم الدراسات اللغوية أن الأصل اللغوي لمصطلح (Sémiologie) يعود إلى العصر اليوناني فهو آت -كما يؤكد برنار توسان- من الأصل اليوناني sémion يعني "علامة" و logos الذي يعني الخطاب بامتداد الكلمة logos تعني هذه الأخيرة العلم فالسيميولوجيا هي علم العلامات أو Sémiotique.[6]

ب. الجذر الإصطلاحي:

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (س.و.م)، المجلد 3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص372.
[2] سورة الفتح، الآية 29.
[3] سورة البقرة، الآية 272.
[4] ابن منظور، لسان العرب، ص372.
[5] عبد المالك قجور، مبادئ في السيميائية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2013، ص11.
[6] برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص9.

ويبقى المعنى اللغوي المنطلق الأساسي للمعنى الاصطلاحي الذي يستمد منه لبه وجوهره، والسيميائية كغيرها من المصطلحات لا تبتعد في اصطلاحها عن المعنى اللغوي والسيمياء لدى دارسيها تعني علم الدراسة دراسة العلامات دراسة منظمة فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وقوانينها التي تحكمها مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل والشرب عندهم...[1]

فأوسع التعريفات السيميائية فقد وردت عند العديد من العلماء العربيين حيث يقدم، حيث يقدم "ابن خلدون" فصلا في مقدمته لعلم أسرار الحروف يقول فيه "المعروف بالسيمياء نقل وضعه الطلمسات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة (...) في جنوهم إلى كشف حجاب الحسن ظهورا الخوارق على أيديهم (...) ومزاعمتهم التي تنزل الوجود عن الواحد وترتيبه، وزعموا أن للكمال الأسماني بمظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وإن صبائع الحروف وأسرارها سارية في أكوان النظام فإن ابن خلدون من هذه الوجهة قد تحدث عن الجانب العيني والسحري لعلم السيمياء.

نجد في مخطوطة تنسب لابن سينا بعنوان كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم فصلا بعنوان "علم السيمياء" يقول فيه:

"علم السيمياء علم يقصد به كيفية تمزيج القوى التي فيها جواهر العالم الأرضي وهو أيضا أنواع فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة والأولى من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة وبالثاني من فروع الهندسة والثالث هو الشعبذة..."[2]

ونجد عبد القاهر الجرجاني: يقول "إن العلامة اللغوية إنما تؤدي وظيفتها الدلالية داخل شبكة من الانتظام (...) لا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلاقه.[3]

إن العلامة اللغوية حسب الجرجاني تدل بالاصطلاح الناشئ معها وتتداول عن جماعة تتواضع عليها وتكرسها لتواصل الأفراد فيها بينهم.

أما الجاحظ فنجد له منحى سيميائي يدل على العلامة اللغوية وغير اللغوية فجمع المعاني الضائعة، سواء منها الكائنات أو المعاني اللغوية، هو تأليفها ونظمها نظما صائبا، وهذا معنى الأدب عند الجاحظ بين أبعد تصوراته الجسمية والروحية والفكرية اللسانية.[4]

إن لفظة الكائنات تحيلنا إلى ما هو غير لغوي إلى علامات وإشارات وإيماءات.

---

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

[2] رشيد مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، د.ط، 2002، ص29.

[3] عبد السلام المسدي، ماوراء اللغة، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، د.ط، د.ت، ص64.

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

هكذا نجد أن السيمياء عند العرب تلتصق أحيانا بعلوم السحر والطلمسات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة واحيانا تصبح فرعا من فروع الكيمياء وأحيانا تلتصق السيمياء بعلم الدلالة وأحيانا بالمنطق وعلم التفسير والتأويل... وهكذا كله ليس بعيدا عن حقولها المعاصرة.[1]

أما عند العرب المحدثين فقد ظهر مصطلح السيميولوجيا عن طريق الترجمة والمنافقة والاطلاع عن الإنتاجات المنشورة في أروبا والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب وقد بدأ المصطلح في دول المغرب العربي أولا وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا عن طريق محاضرات الأساتذة منذ الثمانينات بواسطة نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا (مبارك حنوف، محمد السرغيني، سمير المرزوغي، محمد البكري، سعيد بنكراد، محمد مفتاح).[2]

وقد تم تعريب مصطلح السيميولوجيا باسم السيميائية وهذا ما نجده عند رشيد بن مالك وعبد المالك مرتاض بالجزائر.

إلا أن الأروبيين يفضلون مصطلح السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السويسرية نسبة إلى فرديناند دوسوسير Ferdinand de saussure (1857-1973) الذي تنبأ بولادة علم مستقل هو السيميولوجيا حيث يقول: "ولذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي وسنطلق عليه اسم العلامات أو السيميولوجيا، وسوف يكون علم اللغة linguistique قسما من السيميولوجيا.[3]

وكان دي سوسير يتوقع أن السيميائية تسير باتجاه ضم اللسانيات، حيث تصبح اللسانيات نطاقا فحسب وهو نطاق جزئي هام ولكنه نطاق ينتمي إلى علم أشمل هو علم العلامات العام ووجد فريق آخر من الدارسين الذين رأوا أن مجال السيميائية هو دراسة العلامات التي تؤدي مهمة التواصل غير اللساني وعلى رأس هؤلاء أريك بويسنس E.Buysenss جان لويس بريتو J.L.Prieto.[4]

أما الأمريكيون فيفضلون مصطلح السيميولوجيا التي جاء بها المفكر الفيلسوف الأمريكي تشارلز ماندرس بورس (C.S.Peirs) (1914/1839) الذي عرف السيميولوجيا بأنها "النظرية العامة للعلامات".[5]

كما يرى آخرون أن السيميائية تجمع بين دراسة أنظمة العلامات المختلفة اللسانية وغير اللسانية من حيث أن جميعها ينتهي إلى شكل تواصلي ذي وظيفة اجتماعية مثل الشعائر

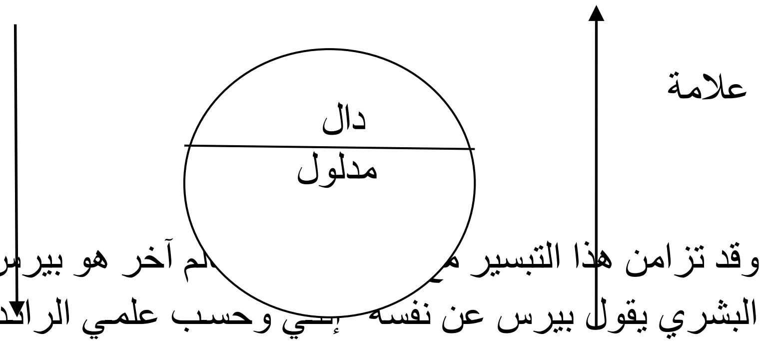
---

[1] السيميائية أصولها وقواعدها، ص26.
[2] عبيدة صبطي، نجيب بخوش مدخل السيميولوجيا، دار الخلدونية، القبة، الجزائر، ط1، 2009، ص13.
[3] فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د.ط، د.ت، ص33.
[4] مبادئ اللسانيات، ص17، ص16.
[5] مدخل السيميولوجيا، ص15.

والحفلات وصور آداب السلوك، وهذا شكل من أشكال هو اتجاه ش.س.بورس فهو الذي وسع من ميدان السيميائية التي رأى أنها تشمل كل ماله ارتباط بالنظرية العامة للعلامات وهو لا ينظر إلى العلامات إلا من جانب وظيفتها المنطقية فكل علامة تحيل على علامة ثانية وهذه وتحيل على علامة ثالثة وهكذا دواليك في تسلسل لا نهائي للإحالات.[1]

إن اهم مفهوم قامت عليه السيميائية هو مفهوم العلامة وإن بدايتها انطلقت من التفكير حول العلامة ومفارقاتها ومتعالياتها[2] فقد كان تعريف دوسوسير للعلامة: "فالعلامة اللفظية لا تربط بين الشيء والاسم، بل بين المفهوم والصورة السمعية، وهذه الصورة ليست صوتا عاديا، أي شيئا فيزيائيا بحتا بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت،أي التمثل الذي تمنحنا إياه شهادة حواسنا لهذا الصوت".[3]

ونلحظ من هذا التعريف أن دوسوسير قسم العلامة إلى الدال والمدلول، بحيث العلاقة بين حدي العلامة تكمن في الارتباط بين المفهوم والصورة السمعية حيث أنه يستحيل تصور العلامة دون تحقق الطرفين، بل إن كل تغير يعتري الدال يعتري المدلول والعكس بالعكس، فالعلامة مثل الورقة التي لا يمكن قطع إحدى صفحتيها دون الأخرى هذا التركيب الثنائي الطرفين للعلامة يصوره دوسوسير على الشكل الآتي:



وقد تزامن هذا التبسير م... لم آخر هو بيرس (1914-1839) من أن النشاط البشري يقول بيرس عن نفسه ...ـي وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا أي نظرية الطبيعية الجوهرة والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل، إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطلق تعرض نفسها بوصفها نظرية للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل".[4]

أما مارتينيه فيعرفها قائلا: "السيميولوجيا دراسة جميع السلوكيات والنظمة التواصلية" ونلحظ هنا بوضوح اختلاف العلماء في استعمال مصطلحين يطلقان على هذا العلم: السيميولوجيا والسيميوطيقا وهذا الاختلاف البراغماتي لا ينفي القرب الشديد بين

---

1 مبادئ في السيميائية، ص17.

2 أحمد يوسف، السيميائية ومرتكزاتها الابستيمولوجية، مجلة سيميائيات، العدد2، مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، الجزائر، د.ط، 2006، ص37.

3 محاضرات في الألسنية العامة، ص98.

4 فرديناند دي سيوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر فييني، ط1، 1987، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص88.

المصطلحين بل وترادفهما، "فالسيميولوجيا إذن مرادفة للسيميوطيقا وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو ستيا أو مؤشريا".[1]

وعن الاختيار بين المصطلحين Semiologie وSemiotique يمكن ملاحظة ان المصطلح الثاني قد ارتبط بهذا التيار المعرفي ضمن الثقافة الأنجلوسكسونية منذ ان استعمله الفيلسوف الانجليزي جون لوك عام 1960 تحت اسم Semiotik (الكلمة اليونانية القديمة) بينما ارتبط المصطلح الأول بصفة عامة بهذا التيار المعرفي ذاته ولكن ضمن الثقافة الفرانكفونية منذ أن استعمله دوسوسير سنة 1911.

غير أن المصطلح "السيميوطيقا" أصبح مهيمنا ضمن الثقافة الفرانكفونية منذ بداية السبعينات من القرن العشرين بعد تأسيس الجمعية الدولية للسيميائية التي ستنبثق عنها مدرسة باريس، وقد طرح مشكل ازدواجية المصطلح خلال أشغال إحدى مؤتمرات هذه الجمعية الذي عقد بمدينة ميلانو الإيطالية علم 1974م، وحضره جمع من العلماء والمفكرين والنقاد ومنهم رولان بارت Roland Parthes، رومان ياكوبسون، كلود ليفي شتراوس، إميل بنفنيست E.Benvenist والجيرداس جوليان غريماس A.J.Grémas وتم الاتفاق بين بعضهم البعض على اختيار المصطلح سيميوطيقا لتجذره في الثقافة الفرنسية خاصة.[2]

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

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

وقد استبدل المصطلحات السيميوطيقا والسيميولوجيا معا عند الناقدة جوليا كريستيفا J.Kristiva بمصطلح جديد قامت بنحته هو Sémanalyse السيميائية التحليلية الذي أطلقته على الطريقة التي اقترحتها في سبيل نقد وتطوير السيميائية.[4]

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

2. مفهوم السرد:

---

[1] جميل حمداوي مدخل إلى المنهج السيميائي/ مجلة عالم الفكر الالكتروني، العدد الثالث.

[2] مبادئ في السيميائية، ص18.

[3] مبادئ في السيميائية، ص19.

[4] مبادئ في السيميائية، ص19.

إن السرد قطاع حيوي من تراثنا المعرفي، فهو خزان الذاكرة الجماعية بكل آمالها وآلامها ومخيلاتها، أنه قديم قدم الإنسان العربي وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك.

مارس العرب السرد والحكي شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال وصور متعددة انتهى إلينا مما خلفه العرب تراثا مهم.

أ. الجذر اللغوي:

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم، قال تعالى: "ولقد آتينا داوود منا فضلا يا جبال أوبي معه والطير وألنا له الحديد أن اعمل سابغات وقدر في السرد واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير".[1]

جاء في لسان العرب أن السرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلا: تقدمة الشيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا سرد الحديث ونحوه لسرده سردا إذا تابعه فلا يسرده سردا إذا كان جيد السياق وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه،[2] ومن المجاز نجوم سرد أي متتابعة، وتسرد الدر: تتابع في النظام وماشى مسرد يتابع خطاه من مشيه.[3]

أما منجد مختار الصحاح فقد ورد (س.ر.د) درع مسرودة ومسرّدة بالتشديد، فقيل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السرد الثقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث إذا جيد السباق له، وسرد الصوم: تابعه، وتولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سور: أي متتابعة، وهي ذو القعدة، ذو الحجة ومحرم، وواحد فرد وهو رجب.[4]

ب. الجذر الاصطلاحي:

ارتبط السرد في وعينا حديثا برواية القصص والحوادث وما إلى ذلك من الوقائع والأخبار،[5] ومما يحمله مصطلح السرد من معاني في النقد الغربي نجد جيرار جينيت Gérard Grenette يعرفه بأنه "العملية التي يصطلح بها السارد لتقديم القصة أي فعل السرد الذي يأخذ أبعاد متغيرة في الرواية بتغيير الصوت والرؤية والصبغة والسارد شخصية حقيقية تنتمي إلى عالمنا الواقعي، كما أنه قد يكون شخصية متخيلة أسندت إليها مهمة الأخبار عن تلك الأحداث".[6]والسرد هو الفعل الخيالي أو الواقعي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقع روايتها بالذات، ويدل على الوضع الذي ينطلق به غير الخطاب، وفي المتخيل يتصنع هذا الوضع السردي الواقعي، ولكن الأخرى أن يكون الترتيب الحقيقي شيئا

---

1 سورة سبأ، الآية 10-11.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (سرد)، ص165.

3 ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص13.

4 الرازي محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987، ص194-195.

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

6 نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2011، ص24.

كالسرد (قصة أو حكاية) حيث يدشن الفعل السردي في آن واحد لفظة وحكايتها، التين تكونان عندئذ متلازمتين تمام التلازم.[1]

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين،

أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك ان قصة واحدة يمكن أن تحكي بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، والسرد هو: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق فتاة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها".[2]

تجد تفريق السرد عند رولان بارت Rolan Barth بقوله "أنه مثل الحياة علم منظور من التاريخ والثقافة"[3] وبالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جدا، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقلبها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون ومن ثمة كانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التغير وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية.[4]

ومع التطور ونضج الدراسات السردية تبين لرولان بارث نمطين للسرد هما:

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

- وإما أن يشترك السرد مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل لأنه لا أحد يوسعه أن ينتج سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد.[5]أما في نقدنا العربي فنجد سعيد يقطين حيث عرف السرد في كتابه "الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي" كما يلي: "فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان".[6]يعد السرد عند سعيد يقطين واحدا من القضايا والظواهر التي بدأت تتأثر باهتمام الباحثين العرب ويرى أن العرب مارسوا السرد والحكي شأنه في ذلك شأن الأمم الأخرى في أي مكان في أشكال متعددة ويستخلص مفهوم السرد من مجموعة القراءات في الدراسات الغربية فيراه نقلا للفعل القابل للحكي من الغايات إلى

[1] جيرارجينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص513.
[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2003، ص25.
[3] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د.ت، ص13.
[4] المرجع نفسه، ص13.
[5] عبد القادر شرشار، تحليلي الالخطاب الدبي وقضايا النص، منشورات اتجاه الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص73.
[6] سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، ط1، المركز الثقافي، بيروت، 1997، ص19.

الحضور وجعله قابل للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أم تخيليا وسواء تم التداول شفاهة أو كتابة.[1]

- نستنتج أن السرد هو الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي ليقدم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي، ولهذا السرد أشكال كثيرة تقليدية، كالحكاية عن الماضي تتم بضمير الغائب كما هو الحال مع رائعة ألف ليلة وليلة.

3. السيميائية السردية:

إن السيميائية بعدها علما يبحث في أنظمة العلامات وتشتغل على تفسير الدلالات في الرموز بما فيها تلك التي تعكسها الخطابات الأدبية، تتقاطع مع علم السرد الذي يعود تعريفه إلى أصول لاتينية، فالسرد هو الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل... وهو أيضا دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه... ومجالاته لا تخص فقط النصوص الأدبية وإنما نقدتها الإعلانات والدعايات وافشارات والسينما ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة".[2]وقد اقتحمت السيميائية على خطر المناهج النقدية النصانية عالم السرد والتأليف القصصي مستخلصة رموزه وعلاماته سابرة أغواره مستخرجة مختلف التأويلات الممكنة وهي تعتد في ذلك بمبادئ دو سوسير في هذا الميدان.

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

بالإضافة إلى مساهمة العديد من النقاد كجيرار جينيف وتزفيتان تودروف في دراسة النص المسرود حينا والتركيز على عملية السرد حينا آخر.[3]

وكذلك ميز جينيف بين مصطلحات السرد كـ: "القصة التي تطلق على النص السردي (الدال)، والحكاية التي تختص بالمضمون السردي (المدلول) والقص الذي يجمع المواقف المتخيلة للنص السردي".[4]

وقد تأسست السيميائية السردية على اليد العالم الفرنسي أجريداس جوليان غريماس ففي سنة 1966 اصدر كتابه الشهير (الدلالة البنوية) ويعد هذا الكتاب البنية الأولى التي ستقام عليها مدرسة بكاملها أطلق عليها فيما بعد مدرسة باريس السيميائية.[5]

وقد اعتمد غريماس على بلورة أفكاره السيميائية من عدة مصادر فكرة نوردها فيما يأتي:

---

[1] القادر شرشار، تحليلي الالخطاب الدبي وقضايا النص، منشورات اتجاه الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص74-75.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010، ص208.

[3] معجم السيميائيات، ص208-209.

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية للطباعة والنشر والتزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص384.

[5] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، دط، 2001، ص4.

- مدرسة جنيف: فرديناند دي سوسير.
- مدرسة كوبنهاغن النسقية: لويس هيلمسيلف.
- حلقة براغ: من تأسيس رومان جاكوبسون وتروبستكوي وأندري ماريتيني.
- أعمال جورج دو ميزال.
- أعمال ليفي ستراوس.
- أعمال فلاديمير بروب.[1]

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

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

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

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

- سيميولوجيا الشخصيات الروائية.
- شخصيات النص السردي.
- النص السردي نحو سيميائية الاديولوجيا.

ولرشيد مالك فضل كبير في تطور السيميائية السردية من خلال الدراسات العديدة التي نذكر منها:

- السيميائية السردية.
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي.

وأمام التطور الكبير في مجال السيميائيات السردية ووسط هذا الزخم المعرفي الكبير عند الغرب والعرب على حد سواء، تقف وراء هذه التطورات مجموعة من الانتقالات العلمية

---

[1] نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2008، ص9.
[2] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص10.
[3] عبد الهادي أحمد القرطوسي، سيميائية النص السردي، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب، العراق، دط، 2009، ص5.

التي بضرورة فهم النشاط اللغوي في علاقته بالموضوعات السيميائية التي يعبئها الفاعل المتكلم لإقامة التواصل مع المتلقي.[1]

[1] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجد لاوي، الأردن، ط1، 2006، ص18.

الفصل الأول:
سيميائية الرواية

1- سيميائية الغلاف
2- سيميائية العنوان في الرواية
   أ. مفهوم العنوان لغة
   ب. اصطلاحا
   ج. وظائف العنوان
   د. أنواع العنوان
3- سيميائية الشخصية في الرواية
   أ. مفهوم الشخصية لغة
   ب. اصطلاحا
4- سيميائية الزمن الروائي
   أ. مفهوم الزمن لغة/اصطلاحا
   ب. أقسام الزمن الروائي
   ج. تقنيات المفارقة الزمنية
   د. تقنيات زمن السرد
5- سيميائية المكان الروائي
   أ. مفهوم الفضاء لغة/ اصطلاحا
   ب. أنواع الفضاء

أولا: سيميائية الغلاف

إن العمل الإبداعي يكتسب نسبه الأول من غلافه المحفز للقراءة والمدعم لآليات التأويل والتواصل بين صاحب العمل الإبداعي والقارئ المتلقي للخطاب وقد اهتمت الدراسات الحديثة للرواية بالغلاف أيما اهتمام فعدته عنصرا هاما من عناصر الرواية فالغلاف أول ما نقف عنده، فهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص[1]المصاحبة له: صورة، ألوان، تجنيس، اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط... إذ تعد جميعها أيقونة علاماتيا يوحي بكثير من الدلالات والإيحاءات وتعمل

[1] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكاتب، القاهرة، د.ت، ص148.

بشكل متكامل متناغم لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع وتمارس عليه سلطتها في الإغراء، ليتسنى لها إثارة التشويق على المتلقي، أو تكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.[1]

والغلاف أحد المناصات البارزة، فهو فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك في الأبطال فهو مكان تتحرك فيه عين القارئ، حيث يتكون من وحدات غرافيكية تحمل عدة إشارات دالة تحتوي من رواية لأخرى، مثل: الصورة اللون التجنيس...

1. **الصورة:** الرسالة البصرية مثل الكلمات وكل الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تنفلت من تطورها في لعبة المعنى، فالصورة علامة أيقونية، خطاب متشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع: لأنها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للروائي والقارئ، وهذا ما يبرز جمالية المرئي الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب.[2]

2. **اللون:** لقد اتخذ اللون وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة ومحل الكتابة ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتلقي ثم الوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان، فساهمت دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والبعاد المستترة في النفس البشرية.[3]

3. **التجنيس:** يعد التجنيس وحدة من الوحدات الغرافيكية ومسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما فهو يساعد القارئ على انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النص، وإن كان هذا التجنيس يفيد عملية التلقي بتحديده استراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص المجنس بالنصوص الأخرى في ذاكرته النصية، لأننا نتلقى النص من خلال التجنيس، يعقد معه عقد للقراءة.[4]

ثانيا: سيميائية العنوان في الرواية

لقد احتل العنوان مكانة متميزة في الأعمال الإبداعية الأدبية والدراسات النقدية المعاصرة باعتباره عتبة لها علاقة بجمالية ووظيفية مع النص نظرا لموقعه الاستراتيجي في كونه مدخلا أساسيا لقراءة العمل الأدبي وتبعا لهذه الأهمية التي حظي بها العنوان وجب الوقوف عنده وتحديد مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

أ. **مفهوم العنوان لغة:**

يهيئ الفضاء المعجمي طيفا دلاليا شاسعا لمفردة "العنوان" أي بضم العين وكسرها و"العنوان" عبر انحدارها النسبي من ثلاث وحدات معجمية "عنن"، "علن" ويمكن لنا الاقتراب من أسرار هذا الطيف الدلالي باستثمار موسوعة ابن منظور اللغوية.

---

1 مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الدبي، تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط3، 2002، ص124.

2 قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص22.

3 عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز، مجلة التواصل، جوان 1999، ص25.

4 سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5مارس 2009، 277.

حيث ورد في كتاب ابن منظور:

أ. في باب العين وفي مادة "عنن": ورد عننته وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه وعن الكتاب يعنه عنا وعننه، كعنونه وعنونته وعلونته بمعنى واحد.

وقال اللحياني، في عننت الكتاب تعنينا وعنيته إذا عنونته وسمي عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيته وأصله "عُنّان" ومن قال "علوان الكتاب" جعل النون لاما لأنه أخف، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا "عنوانا" لحاجته وأنشد:

وتعرف في عنوانها بعض لحنها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهي.

قال ابن بري: والعنوان الأثر، قال السوار بن المغرب:

وحاجة دون الأخرى قد سنحت بها جعلتها التي أخفيت عنوانا[1]

ب. وفي مادة "عنا" ورد: عنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات: عنونته وعنيت وقال الأخفش: عنوت الكتاب وأعنه وأنشد يوسف:

فطني الكتاب إذا أرادت جوابه وأعن الكتاب لكي يسر ويكتما

وقال ابن سيدة: العنوان والعلوان سمة الكتاب عنونه عنونة وعنوانا، وعناه كلاهما وسمة بالعنوان.

قال ابن سيدة: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي "أثر" حكاه اللحياني وأنشد:

وأشمط عنوان به من سجوده كركبة عنز من عنوز بني نصر[2]

ج. مادة "علن" ورد وعلوان الكتاب: يجوز أن يكون فعله "فعولت" من العلانية، يقال علونت الكتاب إذا عنونته وعنوان الكتاب عنوانه.[3]

وإذا أمعنا النظر في البيانات المعجمية نجدها تعزز لنا النوى الدلالية المحركة للنشاط الدلالي للعنوان والعلوان ذلك وفق أنساق منتظمة فيها دلالات أساسية كالآتي:

1- ظهور العلانية في مادة "علن".
2- الأثر والسمة في مادة "عنا".
3- المعنى والقصد من مادة "عنن".

كما اقترينا من المعنى المعجمي لكلمة العنوان من قاموس لغوي ميسر قطر المحيط ورد فيه كالآتي: عنون الكتاب عنونة كتب عنوانه، ويقال علون وعنه وعننه وعناه والاسم العنوان عنوان الكتاب، وعنيانه سمته وديباجته.[4]

ب. اصطلاحا:

يعد العنوان علامة لغوية تعلو النص لتقسمه وتحدده وتعزي القارئ بقراءته فلولا العناوين لظلت الكثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره وشهرة صاحبه وكم من كتاب كان عنوانه وبلا عليه وعلى صاحبه.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة العين، مادة عنن، ص312.
[2] المرجع نفسه، باب العين، مادة "عنا"، ص316.
[3] المرجع السابق، 266.
[4] بطرس البستاني، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص409.

لذلك فالعناوين لا توضع اعتباطيا، فكل شيء بمعنى وحسبان، وكان كلمة لها دلالتها بل يعجز الشاعر في بعض الأحيان عن وضع العنوان لقصيدته أو لديوانه فيلقى به إلى المطبعة ثم يلحق العنوان به.

عرفه "ليو هويك" المؤسس الأول والفعلي لعلم العنوان الذي قام برصد العنونة رصدا سيميوطيقيا خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها، يقول: "بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت من أجل تعينه والإشارة إلى مضمونه الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود"[1]

من خلال هذا القول يتبين لنا أن العنوان عبارة عن رموز تثبت في بداية النص لتخليل على مضمونه.وما يقوله النص ألفت انتباه المتلقي إليه.

في حين يرى رولان بارت: أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في حياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية وهي رسالة مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم يغلب عليها الإيجابي.[2]

فحسب فهمنا لهذا السياق وجب على السيميائيات أن تدرس هذه العناوين الايجابية قصد فهم الدلالات التي تزخر بها.

أما جيرار جينات يرى أن العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي) لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا في التحليل فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك. العصر الكلاسيكي كعنصر مهم كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله[3]، فهو بذلك يقر بأن العنوان هوية ويشير إلى مضمونه يعزي القراء بالاطلاع عليه.

ويذهب "جون فون ثاني" إلى أن العنوان مع علامات أخرى هو من أقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف وهو نص مواد له.[4] ويتبين لنا من خلال ذلك أن العنوان عبارة عن كتلة مطبوعة على صفة العنوان الحاصلة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر أو الغلاف.

إضافة إلى رأي بعض النقاد نجد "محمد الجذامي" يعرفه في كتابه "الخطيئة والتفكير" فيقول "ليست القصيدة هي التي تتولد من عنوانها إنما العنوان هو الذي يتولد منها وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان لديه آخر الحركات" [5]. نلاحظ أن ما يعنيه بأصلية العنوان هو بالنسبة للقارئ المبدع فإذا كان العنوان آخر أعمال المبدع فهو أولى عتبات القارئ ومفتاح دلالات النص.

---

[1] فيصل الأحمد, معجم السيميائيات ص226

[2] المرجع السابق ص226

[3] عبد الحق بلعابد،عتبات (جيرار جينتي من النص إلى المناص) منشورات الاحتلاف، الجزائر، الدار العربية ناشرون: لبنان، ط1، 2003، ص65.

[4] عبد القادر، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،سوريا ط1، 2010 ص 411.

[5] المرجع نفسه ص40.

وفي هذا الصدد تعرفه "بشرى البستاني" بأنه رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها وتجذب القارئ إليها وتعزيه بقراءتها وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص محتواه" وتضيف قائلة "بأنه دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة تحوي معاني شاملة وهي الكلمات التي تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات وهو البداية والنهاية والجوهر الذي تدور في مداره عناصر القصيدة".[1]

فيمكننا القول أن "بشرى البستاني" في تعريفها للعنوان أنه يدل على النص ويحيل عليه مختصرا وهو في النص مفصل ومطول فالتعريف كله مرتبط بالعنوان.

ويقول السيوطي أيضا "عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله".[2]

ونفهم من ذلك أن العنوان مادة لغوية ترتبط بموضوعها الكلي الذي تعنونه وتعمل على تلخيص المقاصد الكبرى فيه تسهيل لعملية الاطلاع والبحث.

في حين نجد "محمد فكري الجزار" يقول "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يسار إليه ويدل عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان – بإيجاز يناسب البداية- علامة ليست من الكتاب جعلت لكي تدل عليه".[3]

نلاحظ من خلال هذا التعريف الأخير أن العنوان هو تسمية النص والتعريف بمضمونه والكشف عما بداخله ويحمل سمة الكتاب.

وما نستخلصه من هذه المفاهيم أن العنوان مرتبط ارتباطا وثيقا بالنص الذي يعنونه فيكمله وهو ما يوضع على رأس النص ليعرف به ويحيل على مضمونه الجمالي باعتباره علامة لغوية تعلو النص لتسميه وتحدده وتجذب القارئ بقراءته.

وظائف العنوان:

العنوان هو الذي يسم النص ويعينه ويصفه ويثبته ويؤكده ويعلن مشروعيته القرائية وهو الذي يحقق للنص كذلك اتساقه وانسجامه وتشاكله ويزيل عنه كل غموض وإبهام.

ومعظم وظائف العنوان تدرك من خلال النص، فالنص إذن هو الذي يحدد طبيعة هذه الوظيفة لأن الباحث قد لا يدرك دور العنوان أو وظيفته في الشعر خاصة إلا بعد إتمام قراءته للقصيدة، فمن خلال النص يمكن فهم محتوى رسالة العنوان.[4]

وللعنوان وظيفة خاصة وهي أنه حسب إيكو Eco يشوش الأفكار لا يثبتها، بحيث أنه يفاجئ المتلقي، وذلك بكسر أفق التوقع لديه فهو يفهم من العنوان شيئا ما، وقد لا يفهم أي شيء ثم يصدم بالنص ليفهم رسالة العنوان.

يتضح من خلال ذلك أن العنوان يسعى دائما إلى توجيه الانتباه إلى المكان الذي تتمركز فيه دلائلية القصيدة التي يسمها فهو بذلك يحمل وظيفة جمالية وبإمكانية أيضا أن

---

1 المرجع نفسه ص43.

2 محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص16.

3 خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص77.

4 عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص53.

ينقل المتلقي إلى عالم النص دون تطرقه إلى محتوى الكتاب، فمن خلال العنوان القارئ أن يشتق نوع النص وتركيبته ومحتواه.

وينهض العنوان بمجموعة لا بأس بها من الوظائف التي يحسم قسم منها قوة النص لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مكملا أو دالا على النص ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقة اتصال وانفصال.[1]

يحدد جينيت أربع وظائف أساسية للعنوان، هي: التعيين، الوصف، الإيحاء، الإغراء.

1) **الوظيفة التعيينية La Fonction de designation**

وتسمى أيضا "وظيفة التسمية" لأنها تعين اسم الكاتب وتعرف به للقراء، وهي أكثر الوظائف شيوعا وانتشارا إذ تكاد تشترك فيها جميع العناوين، لذلك فهي أفضل الوظائف وأشهرها.

ويستعمل بعض النقاد تسميات أخرى لهذه الوظيفة من بينها: الاستدعائية، التسوية، التمييزية، إلا أنها تتفضل على باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى،[2] ومهما تعددت تسميات هذه الوظيفة إلا أنها تتجه إلى معنى واحد هو التعيين.

2) **الوظيفة الوصفية La fontion descriptive**

هي الوظيفة التي يقدم العنوان من خلالها شيئا من النص، وهي وظيفة براغماتية محضة إذ يسعى العنوان بواسطتها تحقيق أكبر مردودية ممكنة،[3] مما يجعلها مسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، ولا بد أن يراعي في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل أة الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي أمام التأويلات المقدمة من المرسل إليه الحاضر دائما كفرضية لمحفزات المرسل أو الكاتب عامة.

3) **الوظيفة الإيحائية La fonction connotative**

الوظيفة الإيحائية هي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية تأتي مصاحبة لها، وتعد هذه الوظيفة قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة، إذ يجب أن يكون العنوان موحيا بدلالات النص، فهي ككل ملحوظ لها طريقتها في الوجود، ولنقل أسلوبها الخاص إلا أنها ليست دائما قصيدة لهذا يمكننا الحديث عن قيمة إيجابية لا عن وظيفة إيحائية لهذا دمجها "جنيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباطها الوظيفي،[4] ويمكن وصفها بالوظيفة الدلالية المصاحبة.

4) **الوظيفة الإغرائية La fonction séductive**

---

[1] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الرروائي (دراسة الملحمة الروائية، مدارات لنيل سليمان)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص26.

[2] عبد الحق بالعابد، عتبات، ص86.

[3] رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغمازي، مجلة المخبر، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، ط4، 2008، ص100.

[4] عبد الحق بالعابد، عتبات، ص87.

هي وظيفة تعمل على جذب اهتمام القارئ وتشويقه، وتعد من بين الوظائف المهمة للعنوان والمعول عليها كثيرا على الرغم من صعوبات القبض عليها، فهي تغري القارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه، فبقدر ما يكون العنوان جذابا مغريا بقدر ما يكون تأثيره على القارئ كبيرا، وبالتالي يثير فضوله ويدفعه إلى اقتناء الكتاب لهذا نجد الناشرون يتفقون مع الكتاب لوضع عناوين مغرية وجذابة قصد ضمان المبيعات إلا أن غير معول عليه كثيرا لأن صناعة الكتاب وتوزيعه تخضعان لمسالك معقدة وصعبة، فهي تقع خارج المناصب وداخلها.[1]

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

- العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة ومطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص.
- يعد العنوان عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها، إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النص.
- أصبح العنوان عاملا مستقلا له أصوله وقواعده التي يقوم عليها.
- تعود الريادة لعلم العنونة للباحث "جيرار جنيت".

أنواع العنوان:

إن العنوان بوصفه سبيلا شرعيا لآلية "العنونة" أو نتاجا لممارسته، سرعان ما يبدأ بالتفريع والتناسل ليبدو كجهاز ليمارس شؤونه ووظائفه على نحو متكامل من خلال العناصر والأقسام التي ينطوي عليها في سياق اشتغالاته النصية.[2]

تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها وأهم أنواع العناوين هي:

1. العنوان الحقيقي:

وهو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرز صاحبه لمواجهة المتلقي ويسمى العنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي ويعتبر بحق بطاقة التعريف تمنح النص هويته فتميزه عن غيره ونضرب مثالا على ذلك بعنواني المقدمة لابن خلدون وأحاديث لطه حسين، فكلاهما عنوان حقيقي لهذين الكتابين.

2. العنوان المزيف:

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي وهو اختصار ترديد له ووظيفته تأكيد وتعزيز العنوان الحقيقي ويأتي غالبا بين الغلاف والصفحة الداخلية، وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف، ولا حاجة للتمثيل له لأنه مجرد ترديد للعنوان الحقيقي وهو موجود في كل الكتب.

3. العنوان الفرعي:

---

[1] المرجع نفسه، ص87.
[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص78.

يتسلسل في العنوان الحقيقي ويأتي لتكملة المعنى وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب وينعته بعض العلماء بالثاني أو الثانوي مقارنة بالعنوان الحقيقي.

ومثال ذلك في مقدمة ابن خلدون إذ نجد أسفل العنوان الحقيقي (مقدمة) عنوانا فرعيا مطولا هو كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب، والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر أو عناوين المباحث والفصول في متن المقدمة نحو: فصل في البلدان والمطار وسائر العمران، فصل في أن الدول أقدم من الدول والأمطار.

وأما العناوين الفرعية في كتاب أحاديث فعديدة نذكر منها: صريح الحب والبغض، قيادة فاجعة.[1]

نلاحظ أن العناوين في علاقتها بنصوصها أنواع ولكل عنوان طريقة يختزل بها متنه.

4. الإشارة التشكيلية:

وهي العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه عن باقي الأجناس وبالإمكان أن يسمى العنوان الشكلي لتمييزه العمل عن باقي الأشكال الأخرى هو قصة أو رواية أو شعر أو مسرحية.[2]

5. العنوان التجاري:

يقوم أساسا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية وهو عنوان يتعلق بالصحف أو المجلات المعدة للاستهلاك السريع، ينطبق كثيرا عن العناوين الحقيقية لأن العنوان الحقيقي لا يخلو من بعد إشهاري تجاري.[3]

يبقى كتاب ليو هوك الموسوم La marque de titre المترجم بعلامة العنوان مرجعية معتمدة لتفصيله أنواع العنوان، فهو يقسم العنوان إلى قسمين:

العنوان الأصلي الذي يكون قبل الفاصلة، العنوان الفرعي الذي يأتي بعد العنوان الأصلي.[4]

بينما يقسمه دوشي وهوك إلى ثلاثة عناصر: العنوان الثانوي والعنوان الفرعي والمؤشر الجنسي، وهذا ما ناقشهما فيه جنيت، الذي يرى بأن العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفسر للعنوان الرئيسي.

ويقسم "جنيت" العنوان إلى العنوان الأساسي والعنوان الفرعي والتعيين الجنسي وحسب "جنيت" فإن العنوان الرئيسي هو المهم في نظام العنونة، ويخضع دائما للمعادلة التالية:

عنوان + عنوان فرعي.

عنوان + مؤشر جنسي.

---

1 عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص50.

2 المرجع نفسه، ص51.

3 المرجع نفسه، ص52.

4 La marque de titre, page 5.

وهناك كتب تتألف من عدة أجزاء، لكل جزء عنوان مختلف، يجمعهما عنوان واحد وهو عنوان المجموعة، وهذا ما يسميه جنيت بالعناوين الفوقية أو العلية (sur titre).

- **العنوان الرئيسي:** ويسمى العنوان الأصلي، أو الأساسي أو الحقيقي، فهو الذي يحتل واجهة الكاتب، وأول ما يصطدم به المتلقي عند القراءة، وهو الذي يحدد هوية المؤلف خارجيا ويميزه عن غيره، ويمارس تأثيره الإغراقي على المتلقي.
- **العنوان الفرعي:** ويطلق عليه أيضا العنوان الثانوي ويأتي بعد العنوان الرئيسي لتوضيحه وتكملة معناه، كما يسهم في تأويل النص من طرف المتلقي.
- **العنوان التجنيسي:** وهو ما يسميه "جنيت" بالتعيين الجنسي أو المؤشر الجنسي، وهو المحدد لطبيعة الكاتب، أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل: (رواية، قصص، تاريخ، مذكرات...).[1]

ثالثا: سيميائية الشخصية في الرواية

تلعب الشخصية دورا هاما وأساسيا في بناء الرواية، إذ تشكل المحور الذي تدور حوله الأحداث ليصبح كل منها في فضاء زمكاني من نسج الخيال المبدع، يعيشها القارئ وقد يتعايش معها، فهي بمثابة النطة المركزية التي يرتكز عليها العمل السردي.

1. مفهوم الشخصية:

1.1. لغة:

يشير ابن منظور إلى دلالة لفظة الشخصية من خلال مادة شخص والشخص: سواد الإنسان وغيره من بعيد، وكل شيء جسمانة، فقد رأيت شخصه والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشخاص والرجل الشخيص: سيد عظيم الخلق، الشخوص، ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد، وشَخَصَ الرجل ببصره عند الموت، أي رفعه فلم يطرف.[2]

ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: "واقترب الوعد الحق فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا يا ويلنا قد كنا في غفلة من هذا بل كنا ظالمين".[3]

وتشخيص الشيء تعيينه، وشخص تعني نظر إليه.[4]

وفي المعجم الوسيط الشخصية هي صفات تميز الشخص من غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل.[5]

من خلال هذه التعاريف يتضح لنا أن لفظة شخص تطلق على الإنسان بعده جسدا يرى بالعين، أما الشخصية فهي تلك الخصائص الجسمية والعقلية والنفسية التي تميز الإنسان عن غيره فلكل شخص شخصية تخصه دون سواه.

---

[1] عبد الحق بالعابد، عتبات، ص68.
[2] ابن منظور، لسان العرب،مادة شخص.
[3] من سورة الأنبياء، الآية 96.
[4] تاج العروس من جواهر القاموس، مادة شخص.
[5] معجم الوسيط.

2.1. اصطلاحا:

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

لكن على الرغم من هذه الأهمية ظل مفهومها عرضة لاختلاف التحديد وتعدده، لذلك بقيت إشكالية تحليلها ودراستها من أهم انشغالات النقد والنقاد، لذا سنحاول تحديد أهم الرؤى النقدية التي تعرضت لمقولة الشخصية يعدها عنصرا أساسيا من عناصر السرد.

يعرفونها علماء النفس بأنها "تنظيم داخلي للسمات والاتجاهات والأنساق السلوكية"،[2] أي أن علماء النفس يرون بأن الشخصية نظام عام لسلوك الإنسان يظهر في تفكيره واتجاهاته في الحياة.

ولقد عرفها كل من وارد زورث وماركس بأنها "الأسلوب العام للسلوك الفرد كما يظهر في عاداته التفكيرية وتغييراته واتجاهاته وميوله وفلسفته الشخصية في الحياة".[3]

أما بورث فيعرف الشخصية "بأنها التنظيم الديناميكي في الفرد بجميع التكوينات الجسمية والنفسية، وهذا التنظيم الذي يحدد الأساليب الفردية التي يتوافق بها شخص مع البيئة"،[4] فمن خلال التعريفات السابقة يكاد يجمع علماء النفس على أن الشخصية تشمل كافة الصفات الجسمية والنفسية والفكرية والسلوكية في تفاعلها مع بعضها البعض.

يعرفها علماء الاجتماع بأنها "الشخصية وجه من وجوه الشخصية في المجتمع، وهي جزء لا يتجزأ منه تنتمي إليه بكل مواصفاتها ودقائقها مهما بلغت درجة الخيال عند كل فنان، لأن ما هو في الحياة صورة مستمدة من واقع الحياة ونظرا لأهميتها في المجتمع فقد لقيت عناية كبرى من علماء الاجتماع".[5]

ولقد عرف بيار سارتر الشخصية على أنها "تنظيم يقوم على عادات الشخص وسماته وتنبثق من خلال العوامل البيولوجية والاجتماعية والثقافية".[6]

أي أن الشخص ينتمي إلى المجتمع في سلوكه وعاداته ويحمل صفات على نتاج العوامل الاجتماعية والثقافية التي أحاطت به.

---

1 سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص87.
2 نيل سليمان، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية)، تأليف محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الاربد، ط1، 2012، ص143.
3 محمد حسن، غانم القياس، الشخصية، المكتبة المصرية، الاسكندرية، مصر، دط، دت، 153-154.
4 المرجع نفسه، 154.
5 محسن جاسم الموسوي، مجلة حول مفهومي الشخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصرة، ع 104-105، ص172.
6 المرجع نفسه، ص172.

ويعد الكاتب الفرنسي أنوريه دي بلزاك Honore de balzak من أبرز ممثلي مرحلة ازدهار الشخصية الروائية،[1]حيث كتب حوالي تسعين رواية أقحم في نصوصها أكثر من ألفي شخصية، وهذا ربما يدل محاولته رصد كل ما يحدث في المجتمع من وقائع.

قلنا –سابقا- إن كتاب القرن التاسع عشر يعدون الشخصية الروائية شخصا واقعيا بلحمه ودمه ومواصفاته وأفعاله، كل هذا آثار إشكالية الخلط بين وجودها السيكولوجي ووجودها الفني يعدها مكونا روائيا، فالشخص Personne غير الشخصية Personnage فالكلمة الأولى تطلق على المنتسب إلى عالم الناس، أي على الإنسان الحقيقي من لحم ودم يكون ذا هوية فعلية فهو إذن من عالم الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني.[2]

بمعنى أنه –الشخص- الكائن أو الإنسان كما هو موجود في الواقع الحقيقي يمارس نشاطات عديدة، يعمل ويعيش، يفكر، يفرح ويحزن، يسعد ويشقى فهو "المسجل في البلدية وله حالة مدينة والذي يولد فعلا ويموت حقا".[3]

في حين أن الشخصية في العمل الروائي ليس لها وجود حقيقي بقدر ما هو مفهوم تخييلي لساني "تخييلي لأن الشخصية تخلق بواسطة الخيال والإبداع للروائي ولسانيا لأن اللغة هي التي تجسد الشخصية المبدعة".[4]

ومن هنا نستنتج أن الشخصية في الرواية تختلف عنها في الحياة لأن الفن والحياة متباينان والوجود في أحدهما يختلف عن الوجود في الآخر.

وما يلفت انتباهنا في هذا المقال أن الباحث عبد المالك مرتاض عاب في الكثير من الدارسين خلطهم بين المفهومين، حيث يراهم يراوحون بين الشخصية إفرادا والشخوص جمعا تارة ويصطفون الأشخاص عوضا عن الشخصيات تارة أخرى، مؤكدا أن كلمة شخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على كلمة شخوص التي هي جمع لشخص.[5]مع الثلاثينات من القرن 20، والمفاهيم المنهجية التي غرضت الاتجاه البنوي والاتجاه السيميائي يغيرت النظرة إلى الشخصية وبدأ الحد من غلوائها حيث أصبحت تدرس وفق معايير جديدة وتحلل على أساس النموذج الوظيفي الذي يحكم بنية النص وأصبح يتعامل معها تعاملا خاصا يعدها "علامة مكونة من دال ومدلول".[6]

---

1 بلزاك: (1799-1850) كاتب فرنسي شهير تاثر في بداية حياته بالكتابة الانجليزية الترسكوت، أشهر رواياته سلسلة الكوميديا الإنسانية.

2 الصادق فنسومة، طرائق تحليل قصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000، ص98.

3 عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص85.

4 سمروجي فيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص131.

5 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية مركبة زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص126.

6 عبد العالي بوطيب، مستويات دراسةالنص الروائي، مقاربة نظرية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2000، ص47.

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

*صدر لكتاب فلاديمير بروب عدة ترجمات، الأولى بالدار البيضاء، عام 1988، بعنوان مورفولوجيا الخرافة، للدكتور ابراهيم الخطيب، والثانية بجدة 1989، بعنوان مورفولوجيا الحكاية الخرافية للأستاذين أبي بكر أحمد عبد القادر، وأحمد

نظرا لتباين المناهج التي تناولت النصوص الأدبية بالدراسة والتحليل واختلاف المستويات والأساليب الإجرائية التي تعاملت معها، وقع اختلاف كبير في تحديد مفهوم الشخصية الروائية وتعد مدرسة الشكلانيين أهم مدرسة عنيت بمشكلات السرد، ومن هنا نحاول التعرف على المفهوم الحديث للشخصية الروائية من خلال إدراج آراء بعض الباحثين المعاصرين.

أ. مفهوم الشخصية الروائية عند فلاديمير بروب:

إن أولى المحاولات التي عملت على التخلص من المفهوم التقليدي للشخصية، ما قام به العالم الروسي "فلاديمير بروب vladimir propp* حيث قدم أنموذجا تحليليا لمائة حكاية روسية عجيبة، جمعها في كتاب عنوانه "مورفولوجيا الخرافة"*، حيث حول الشخصية إلى نمذجة بسيطة لا تقوم على نفسية الشخصيات ولكنها تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزع عليها داخل الحكاية.[1]

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

وقد أطلق مصطلح الوظيفة fonction على فعل الشخصية حيث عرفها بقوله هي "فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالية في سيرورة الحبكة ووظائف هذه الشخصيات هي العناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية، أيا كانت هذه الشخصيات ومهما كانت طريقة إنجازها لهذه الوظائف".[3]

تتحدد هذه الشخصيات بدوائر الأفعال sphères d'action التي تتجزأ وكل دائرة مؤلفة من الوظائف،[4] مجموع هذه الوظائف إحدى وثلاثون وظيفة* تتقاسمها سبع شخصيات وهي:

1. الشخصية المعتدية أو الشريرة.
2. الشخصية المانحة.
3. الشخصية المساعدة.

عبد الرحيم نصر، والثالثة بدمشق عام 1996، بعنوان مورفولوجيا القصة للدكتور عبد الكريم حسن، والدكتورة سميرة بن عمو.

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

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

[3] مورفولوجيا القصة، ص38.

[4] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002، 210.

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

4. الشخصية الأميرة.
5. شخصية المرسل.
6. شخصية البطل.
7. شخصية البطل المزيف.

بناء على ما تقدم نستنتج أن ما قام به بروب هو محاولة فصل بين الحدث والشخصية حيث يسعى إلى تعريف الخرافة من خلال ترتيب وتسلسل الأحداث إلا أنه اضطر إلى تعريف تلك الأحداث بإسنادها إلى الشخصيات موزعا إياها على سبع دوائر بحيث ركز دراسته على وظائف الشخصية.

ب. مفهوم الشخصية الروائية عند ألجريداس جوليان غريماس A.J.Greimas

عرف مفهوم الشخصية تطورا ملحوظا مع ظهور أبحاث السيميائي غريماس حيث قدم مفهوما جديدا في الشخصية للحكي اصطلح عليه الشخصية المجردة أو العامل Actant وقد استفاد في تحديده لمفهوم المصطلح من الأبحاث التي قدمها كل من بروب- تسينر، فهذا الأخير مثلا يرى ان كل قول يشترط فعلا وقياسا وانطلاقا من هذه النظرة استقى غريماس تعريفه للعامل معلنا بأنه وحدة دلالية داخل رحم الحكاية فهو القائم بالفعل أم متلقيه بعيدا عن شيء آخر إذ يضم الأشياء والمجردات والكائنات المؤسسة والمشيئة معا".[1]

نفهم من هذا أنه ليس بالضرورة أن يكون العامل شخصا أو أشخاصا، فقد يكون جمادا أو حيوانا أو فكرة، مثل فكرة التاريخ وهكذا أصبحت الشخصية مجرد دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه،[2] حيث تكتسب أهميتها حسب ما هي عليه وهي هنا تفقد هويتها وبطاقتها الدلالية (اسم- لقب-كنية) لتصبح صاحبة دور أو قوة محركة ومؤثرة ضمن عالم النص السردي.

اللافت للانتباه في تحديد غريماس لمفهوم الشخصية وجود مصطلح آخر يزاحم "العامل" في دلالته على الشخصية هو مصطلح "الممثل" وتماشيا مع ذلك عد غريماس العامل والممثل مصطلحين محددين بدقة في السيميائية حل محل مصطلح الشخصية وميز بين مستويين لتوضيح مفهوم الشخصية هما:

- **مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالنواة المنجزة لها.

- **مستوى ممثلي:** تتخذ فيه الشخصية فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية.[3]

---

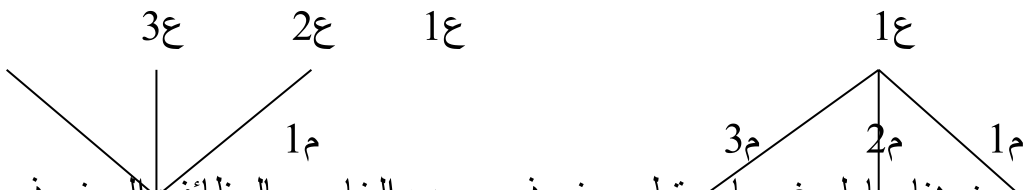
1 السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، "غديوم جديد" رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص14.

2 حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص52.

3 بنية النص السردي، ص52.

وقد بين غريماس أن لكل ممثل دورين: دور حدثي من حيث قيامه بعمل ما أو أكثر في الرواية، ودور معنوي أو عرضي من حيث تأديته لدور معين،[1] وبهذا يكون للممثل دور في مستوى تطور الأحداث وتقدمها ودور في مستوى بناء المعنى.

وهكذا نخلص إلى أن العلاقة بين العامل actant والممثل acteur بمزدوجة بحيث لو افترضنا أن تجليات العامل (ع1)، تتحقق في النص عبر الممثلين (م1، م2، م3) فإن العكس أيضا يمكن أن يتفرع ممثل واحد م1إلى عوامل متميزة (ع1، ع2، ع3) وفق الشكل الآتي:[2]



ومن هنا حاول غريماس تطوير نموذج بروب الخاص بالوظائف إلى نموذج عاملي يأخذ بالاعتبار تجليات العناصر الفاعلة في البنية العاملية للنص السردي.[3]

يرتكز هذا النموذج على ثلاثة أزواج من العوامل هي: (الذات الفاعل/ الموضوع) (المرسل/ المرسل إليه) (المساعد/ المهارة) وتبدو تجليات هذا التمثيل واضحة في الرسم العاملي لـ أ.ج.غريماس.[4]

المرسل ـــــــــــــــــ الموضوع ـــــــــــــــــ المرسل إليه

المساعد ـــــــــــــــــ الفاعل ـــــــــــــــــ المعارض

وبناء على ما سبق ذكره نخلص إلى نتيجة مفادها أن الشخصية عند غريماس لم تحدد بميولها النفسية وخصائصها الخلقية وإنما حددت بموقعها داخل الحكاية أو بعملها ودورها فيها.

ج. مفهوم الشخصية عند فيليب هامو:

تعد مقاربة فيليب هامون Philipe hamon أهم المقاربات وتأتي أهمية هذه المقاربة كونها "قائمة على أساس نظرية واضحة تضفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار ولا تتمثل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج العاملي وغيرها من النماذج المهينة في السيميولوجيا السائدة"،[5] وقد قدم تصورت رائدة في كتابة الموسم ب"سيميولوجية الشخصيات الروائية".

"ويمكن تحديد الشخصية بأنها مورفيم فارغ أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها، إنها ليست معطى قبليا وكليا فهي تحتاج إلى بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص من

---

[1] طرائق تحليل قصة، ص99.

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

[3] نفسه ص33.

[4] نفسه ص30.

[5] حسن بحراوي، فنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص216.

القراءة، ويظهر هذا المورفيم الفارغ من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لا متواصل".[1]

وهو بهذا التصوير يفتح المجال أمام القارئ ليملأ هذا الفراغ تدريجيا ويسهم في بناءه من خلال القراءات يصنف "فيليب هامون" الشخصيات إلى ثلاث فئات هم:

1) فئة الشخصيات المرجعية (personnages référentiels)

تحيل هذه الشخصيات على "معنى ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث تظل مقروئيتها دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة"،[2] وقد قسمها هامون، إلى أربع شخصيات هي: "شخصيات تاريخية (نابليون الثالث) شخصيات أسطورية (فينوس، زوس) شخصيات مجازية (الحب، الكراهية) وشخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال).[3]

2) فئة الشخصيات الإشارية:

هذهالشخصيات "تكون علامات على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص ويصنف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة..."[4]

وفي بعض الحيان يصحب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة التي تأتي لتريك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك.

3) فئة الشخصية الاستذكارية personnage anaphorique

تقوم هذه الشخصيات "داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكيرات بمقاطع ملفوظية ذات أحجام متفاوتة إنها بالأساس علامات تحشد ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم ببتر أو تأويل الإمارات مثل الحكم التحذيري، مشهد الاعتراف، التكهن، الذكرى..."

ومن خلال ما تم تقديمه فيما يخص الشخصية نستنتج ما يلي:

- الشخصية عند علماء النفس تجتمع كل الأصناف في تعاملها مع بعضها البعض.
- الشخصية عند أونريه دي بلزاك.
- المفكرين الكلاسيكيين رأوا أن الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث.
- تعزى الدراسات الرائدة حول الشخصية إلى أعمال غريماس وأبحاثه.
- الشخصية عند فلاديمير بروب ترتبط بالدور الذي يقوم به.
- الشخصية عند أ.ج.غريماس عمال مجرد في النص.
- الشخصية عند فيليب هامون علامة ضمن نسق النص.

رابعا: سيميائية الزمن الروائي

---

[1] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائي، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2012، ص8.

[2] نفسه ص29.

[3] نفسه ص30.

[4] نفسه ص31.

لقد تكاثفت الجهود لفهم مقولة الزمن وتعددت القراءات لفهم ما أثارته هذه المقولة من جدل، مرورا بالإرث الشكلاني الذي كانت له بصمات واضحة في إدراج مبحث الزمن في المبنى الحكائي إذ تحولت هذه المقولة إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء والأدباء وذلك لارتباط الزمن بالحياة والكون والإنسان لذا أصبح مركز اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية يعد مكون أساسي لها.

1. مفهوم الزمن لغة:

ورد في لسان العرب الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وأزمن الشيء: طال عليه الشيء وعن "ابن الأعرابي" وأزمن المكان: أقام به زمانا وما لقيته من زمنية أي زمان والأزمنة، البرهنة ولقيته لذات الزمين أي في ساعة لها أعداد.[1]

2. اصطلاحا:

إن الزمن من بين المفاهيم الكبرى التي حاز المفكرون والباحثون على تحديده ولعل ذلك هو الذي دفع "باسكال" على الذهاب إلى أنه "من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن".[2]

فبالرغم من ذلك إلا أنه اتخذ دلالات متعددة ومختلفة، لكل هيئة من العلماء والفلاسفة مفهومها الخاص.

فالزمن لدى أفلاطون "مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق".[3]

بينما لدى أندري لا لاند A.Lalande متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظة هو أبدا في مواجهة الحاضر".[4]

وعرفه الأشاعرة بأنه متجدد معلوم، يقدر به متجدد آخر موهوم".[5]

فكان الزمن عند عبد المالك مرتاض هو "خيوط مميزة أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة ولا تحمل أي معنى من المعاني، فمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية".[6]

ويرى "عبد الصمد زايد" على أن الزمن "تلك المادة المعنوية المجردة التي يشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، والحق أنها ليست مجرد إطار بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجود حركتها ومظاهر سلوكها".[7]

فالزمن هي الحياة "إن الزمن حي والحياة زمنية".[1]

---

1 لسان العرب، مادة زمن.
2 عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص203.
3 المرجع نفسه، ص200.
4 المرجع نفسه ص200.
5 المرجع نفسه، ص201.
6 المرجع نفسه، ص207.
7 عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1988، ص7.

والزمن في الاصطلاح السردي "مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد...بين المواقف والمواقع المحكية والحكي الخاصة بهما وبين الزمان والخطاب المسرود والعلمية المسرودة".[2]والزمن في نظر بول ريكور يعد "تتابعا للأفعال السردية وتنظيماتها".[3]

شغلت مقولة الزمن معظم الروائيين الذين أسهمت تجارتهم في تطويل الرواية من حيث الشكل والطريقة فبحثوا في طبيعة الزمن وقيمته وعلاقته بالرواية والقضايا المركزية فيها، إلا أنه ثم اختلاف بين الروائيين في التعامل مع الزمن "فالزمن في الرواية التقليدية زمن ميكانيكي يتبع نظاما متسلسلا يبدأ بالماضي وينتهي بالمستقبل مرورا بالحاضر، أما في الرواية لم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر ولكن يتناهى ويصنع الحدث"،[4] حيث أصبح الزمن الوحيد في الرواية الجديدة هو زمن القراءة.*

3. أقسام الزمن الروائي:

تعود بدايات الاهتمام بموضوع الزمن في الأدب إلى جماعة الشكلانيين الروس، إذ يعزى إليه فضل الريادة في دراستهم لهذا العنصر، تنظيرا وتطبيقا، حيث "أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة".[5]

حيث ميز توما تشفسكي Toma Chevski بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، أما الأول فهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، ويمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث أما الثاني فيتعلق بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته.

أما عن كيفية ظهور الزمن في المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فيبرز في المتن على شكل مجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة وفي المبنى بعده مجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل.[6]على غرار الشكلانيين الروس ميز تودروف بين ما سماه زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة وهذه الأزمنة هي أزمنة داخلية حسب تودروف Tzvetan Todrov لأنه توجد أزمنة خارجية ويأتي تودروف إلى التمييز بين الأزمنة الداخلية.

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

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص201.

[2] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، دط، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، دت، ص13.

[3] بول ريكو، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، فلاح رجم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006، ص10.

[4] بنية الشكل الروائي، ص117.

*زمن القراءة نتطرق إليه لاحقا.

[5] بنية الشكل الروائي، ص107.

[6] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص70.

- **زمن الكتابة والسرد:** وهو مرتبط بعملية التلفظ (السارد يتحدث عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا).
- **زمن القراءة:** وهو المدة الزمنية الضرورية لقراءة النص.[1]

أما الأزمنة الخارجية فهي حسب تودروف:

- **زمن الكاتب:** أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها الكاتب.
- **زمن القارئ:** وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة.
- **زمن التاريخي:** ويظهر في علاقة التخيل في الواقع.[2]

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

وإلى جانب هذا التقسيم، اقترح ميشال بوتور Michel Butor ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي مفترضا أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر وهي: زمن المغامرة وزمن الكتابة، وزمن القراءة.[3]

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

وما يلفت الانتباه في هذا المقال أن الباحثة سيزا قاسم ترى أن هناك عدة أزمنة بقص القص، أزمنة خارج النص وهي: زمنا الكتابة والقراءة ويتعلقان بظروف وضع الكاتب ووضع القارئ خلال فترة معينة، وهناك أزمنة داخل النص ترتبط بالفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية وأخرى بمدة وترتيب الأحداث.[4]

ويظهر تودروف بتقسيم آخر على نحو أكثر جلاء متمثلا في زمن القصة او زمن الخطاب فرأى أن:

- **زمن القصة:** متعدد الأبعاد.
- **زمن الخطاب:** خطي.

حيث يقول: "من القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر كأن يتعلق الأمر بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم".[5]

بناء على ذلك نستطيع القول أنه بإمكاننا دائما أن نميز في كل عمل سردي بين زمنين: الأول يخضع بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث والثاني لا يتقيد بهذا التتابع

---

1 مقولات السرد الأدبي، ص57.
2 بنية الشكل الروائي، ص114.
3 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985، ص101.
4 سيزا قاسم، بناء الرواية، ص26.
5 مقولات السرد الأدبي، ص55.

المنطقي وعليه، كلا الزمنين يتوفر على قرائن موجودة في النص وخاضعة لخطية السلسلة الكلامية مما جعل منها زمنين متعالقين يمكن للرواية أن ندمجهما في بعضهما، فيتحقق بذلك ما يسميه "فينرينخ" "درجة الصفر للعالم المحكي".[1]

فلو افترضنا أن زاوية ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على النحو الآتي:

أ ←ــــــ ب ←ــــــ ج ←ــــــ د ←ــــــ

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

ج ←ــــــ د ←ــــــ ب ←ــــــ أ ←ــــــ

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

4. تقنيات المفارقة الزمنية:

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

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

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

إن هذه المفارقة إما أن تكون استرجاعا ويعني تذكر حدث سابق عن الحدث الذي يحكي، إما أن تكون استباقا الذي هو سرد الأحداث قبل أوان وقوعها.[5]

1.3 الاسترجاع الاستذكار analèpse:

يعد الاسترجاع أو "التقنية الفلاش باك* خاصية حكائية وهي إحدى الخصوصيات التقليدية للسرد الأدبي، وهي عملية سردية يتم فيها ذكر أحداث تموقعها" بالنسبة لزمن القصة المتخيلة، بينما يكون السرد قد تجاوز هذه الأحداث فيسترجعها السارد.

فمن النظام الزمني للحكي لذلك يعرفها جنيت بأنها "ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[6] وبذلك يوقف السارد مجرى تطور الأحداث باستحضاره لأحداث ماضية.

---

1 بنية الشكل الروائي، ص114.
2 بنية النص السردي، ص73.
3 في نظرية الرواية، ص221.
4 بنية النص السردي، ص74.
5 تحليل الخطاب الروائي، ص77.
*تقنية الفلاش باك نشأت مع الملاحم القديمة، حيث تعد ملحمة هوميروس من بين النصوص التي طغت عليها هذه التقنية إلى ان أصبحت من خصوصيات العمال الروائية الحديثة حتى تحقق الغرض الجمالي والفني في الوقت نفسه.
6 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العلمية للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص51.

يتميز الماضي بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماضي بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاعات يمكن تصنيفها على النحو الآتي:[1]

1.1.3 الاسترجاعات الخارجية analèpse externe

هي استرجاعات "تعود إلى ما قبل بداية الرواية"،[2] ويمثل 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.[3]

2.1.3 الاسترجاعات الداخلية analèpse interne

هي استرجاعات تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديما في النص[4] وتنقسم إلى:

- **استرجاعات داخلية برانية الحكي:** يتم في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأول.
- **استرجاعات داخلية جوانبية الحكي:** توضع في خط الحدث ذاته الذي يجري فيه الحكي الأول.[5]

وينقسم هذا النوع بدوره إلى:

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

ب. **استرجاعات تكرارية:** في هذا النوع يعود الحكي بين الفنية الأخرى إلى ما في الحكي عن طريق التذكر.[6]

.3.1.3 الاسترجاعات المزجية أو المختلطة:

وهي أقل تداولا من الصنفين السابقين وسميت مختلطة كونها تجمع بين الاسترجاعات الداخلية والخارجية فهي خارجية بعدها تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكي الأول والداخلية أيضا بحكم امتدادها لتلقي في النهاية مع بداية المحكمي الأول.[7]

2.3 الاستباق الاستشراق prolepse هي تقنية من التقنيات السردية، تعرف عند العرب القدامى "بسبق الأحداث" وفيها يقوم الكاتب بالقفز إلى المستقبل وبالتالي التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي[8]وهي تعني حسب جينيت كل عملية

---

[1] بناء الرواية، ص40.
[2] نفسه، ص40.
[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2004، ص1995.
[4] الزمن في الرواية العربية، ص199.
[5] تحليل الخطاب الروائي، ص77.
[6] خطاب الحكاية، ص64.
[7] مستويات دراسة النص الروائي، ص156.
[8] بنية الشكل الروائي، ص133.

سردية تورد حدثا آت في مستقبل الأحداث سوى بذكره أو الإشارة إليه،[1] معناه أن الاستباق حكي لشيء قبل وقوعه يعرض أحداثا لم تتحقق بعد، أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها.

صنف جنيت الاستباقات إلى فصائل تتشكل الواحدة من رحم الأخرى وهكذا دواليك حتى يتم إنجاز الخطاب وفق الخطبة التي وضعها السارد.

1.2.3 الاستباقات الداخلية:

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

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

2.2.3 الاستباقات الخارجية:

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

- **الاستباق بعده تمهيد:** يكون الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي.[3]
- **الاستباق بعده الإعلان:** يحدث عندما يخير الكاتب صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق.[4]

4. تقنيات زمن السرد:

ترتبط تقنيات الحركة السردية أو الأنساق الزمنية يقاس سرعة الزمن في النص السردي من خلال مظهرين هما: تسريع السرد وإبطائه.

1.4 تسريع السرد:

1.1.4 الخلاصة (المجمل):

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر دون التعرض للتفاصيل، حيث يعرفه "جنيت" : "هو السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال".[5]

---

1 خطاب الحكاية، ص51.
2 خطاب الحكاية، ص51.
3 نفسه، ص97، ص80.
4 بنية الشكل الروائي، ص213.
5 خطاب الحكاية، ص109.

بناء على ذلك نستنتج أن المجمل يتعلق بطول النص الذي يتقلص مقارنة بزمن الأحداث المروية وصيغتها كما حددها "جنيت"

المجمل= زمن السرد زمن القصة
ز س ز ق

2.1.4 ال

تمثل تقنية القطع أو الإضمار السردي 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".[1]

"والحذف تقنية يلجأ إليها الراوي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى"[2] ويمكن أن نقسم الحذف في نصوص إلى ثلاثة أنواع:

الحذف المعلن- الحذف الضمني- الحذف الافتراضي.

2.4. تعطيل السرد:

1.2.4 المشهد Scène:

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

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

2.2.4 الوقفة pause

تكون الوقفة توقفات معينة في مسار السرد الروائي يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية التي تستغرقها الأحداث، فحسب "جنيت" إذا كان من الممكن الحصول على خصوص خالصة في الوصف فإنه من العسير ان نجد سردا خالصا".[5]

وهنا يكمن الفرق ويبدو واضحا بين الوصف والسرد، فلا سرد دون وصف.

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، "تحليلا وتطبيقا"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص93.

[2] الزمن في الرواية العربية، ص232.ص.

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

[4] الزمن في الرواية العربية، ص239.

[5] بنية النص السردي، ص78.

ويعرف الوصف بكونه الأداة التي تمثل القارئ، القصة سمات وخصائص الأشياء والشخصيات والأمكنة.[1]

وقد تحدث "جنيت" عن وظيفتين متمايزتين من وظائف الوصف.[2]

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

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

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

سيميائية الفضاء الروائي:

يكتسي مفهوم الفضاء أهمية بالغة في العمل السردي، إلا أن دراسته في الحكي تعد حديثة العهد، حيث استأثر هذا المصطلح باهتمام عديد من الباحثين، لكن اسهامات هؤلاء الباحثين لم ترق إلى تشكيل نظرية واضحة المعالم لمقاربة الفضاء في النص الروائي لأنها عبارة عن إجتهادات 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:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب "الفضاء" المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفض فضوا فهو فاض... وقد فضا المكان وأفضى إن إتسع.

وأفض فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وخيره[3]، وفي المعجم الوسيط "الفضاء": ما تسع من الأرض، وجمعه أفضية[4].

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

1-2- إصطلاحا:

يعد المكان من أهم المشكلات السردية، و في بناء الحكي بشكل خاص، فهو الحيز الذي يؤطر الأحداث، و المسرح الذي تتحرك فيه الشخصيات، بل يتجاوز كونه مجرد إطارلها ليصبح عنصرا فعالا مشحونا بدلالات اكتسبها من خلال علاقته الجوهرية بالإنسان وكيانه[5].

---

[1] طرائق تحليل القصة، ص162.

[2] جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بن عسي بوحمالة، ورد في طرائق تحليل السرد الأدبي، ص77.

[3] ـ لسان العرب، مادة "فضا"

[4] ـ المعجم الوسيط، ص 694.

[5] ـ مدخل إلى نظرية القصة، ص 64، 65.

قبل الولوج في أهمية هذا المكون ودوره في القصة، نحن بحاجة ماسة إلى التمييز الدقيق للمصطلحات التي يشتمل عليها، وضبطها، فالفضاء الذي يتداول على ألسنة الكتاب النقديين المعاصرين، يشيع عند الكثرين من الدراسين باسم المكان، وعند البعض بالحيز، و الخلاء...

و أمام هذه الفوضى المصطلحية، علينا أن نميز بين هذه المصطلحات، و وضع المصطلح المناسب في مكانه المناسب حتى تتوضح الرؤية، ويسهل فهم هذا العنصر المهم في الحكي، فمجموعة الأمكنة التي تتوالد في القصة هي ما نطلق عليه بفضاء الرواية الشامل فحسب الدارس" حميد لحميداني" الفضاء أشمل من معنى المكان، هذا الأخير الذي يمكن عده جزءا من الفضاء، فقد تحوي الرواية مجموعة من الأمكنة " بيت، شارع مقهى، ساحة...." ومجموعها يشكل فضاء الرواية[1].

أما الفضاء مبهم المساحة يشع ليشمل الأرض والجو، والبحر والخلاء... وعلى هذا فإن المكان المختلف للفضاء.

المكان هو المساحة الجغرافية المحدودة و المستقرة، له بداية ونهاية أما مصطلح الحيز، هو الآخر مصطلح شديد الإستعمال، و يعد الباحث الجزائري " عبد المالك مرتاض" من الدارسين الذين آثروا استعمال بدل المكان و الفضاء، مبرر لذلك بقوله: " إن الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن، و الثقل، و الحجم و الشكل... على حين أن المكان نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده، أما الفضاء فمعناه جاريا في الخواء"[2].

وبذلك يكون الحيز محدودا، في حين يكون الفضاء أكثر إتساعا وشمولية، اما المصطلح المكان فقد كان أكثر تداولا وشيوعا مقارنة بمصطلح "الحيز" وهناك من النقاد من جعله مرادف لمصطلح "الفضاء" ومنهم من فرق بينهما وأعطى المكان طابع المحدودية والجزئية وللفضاء طابع الشمولية والاتساع.

ومن أبرز الدراسات التي تناول عنصر الفضاء الروائي، دراسة "غاستون باشلار" Gaston bachelard الموسومة بـ شعرية الفضاء La poetique de l'espace التي نشرها سنة 1975م، وقد لعبت هذه الدراسة دورا بارزا في توجيه النقاد ولفت انتباههم إلى قضية "الفضاء" في الأبداع الأدبي، إذ يركز "باشلار" على الأماكن التي ترتبك بالإنسان في مراحل حياته المختلفة، حيث لا يبقى المكان مجرد أبعاد هندسية، بل يحمل قيما حسية وجمالية ويدفع إلى التذكر والتخيل، فهو يقول عن دراسته أنها: "تبحث في تحديد القوى المعادية، فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد

[1] - بنية النص السردي، ص 63.
[2] - في نظرية الرواية، ص 141.

هندسية وحسب، فقد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل كل ما في الخيال من تحيز"[1].

ويأتي بعد "باشلار" المنظر السوفياتي يوري لوتمان Yory litman ليدرس معالم نظرية جديدة ترتبط بمفهوم الفضاء في الحكين تقترب أكثر من العمل الفني، حيث يرى أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن صفات مكانية تارة في شكل تقابل "الأرض والسماء" وتارة في شكل نوع من التراثية السياسية والاجتماعية، حيث تعارض بوضوح بين الطبقات العليا، والطبقات الدنيا، وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حيث تقابل بين (اليسار واليمين)[2].

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

2- أنواع الفضاء:

2-1- الفضاء النصي L'espace Textual:

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

أي أن تضاريس هذا الفضاء لا تعنى بالمكان الطبيعي أو الرمزي أو التخييلي في داخل النص، لكنها تعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي "جغرافية الكتابة النصية بعدها طباعة مجسدة على الورق"[3].

ونفهم من ذلك أن هذا الفضاء يستغل على مستوى رؤية القارئ، ويتحقق من خلال إدراكه البصري لتنويعاته المختلفة، لذلك لا يرتبط هذا الفضاء ارتباطا كبيرا بمضمون الحكي لكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي وقد يوجهه إلى فهم خاص للعمل.

2-2- الفضاء الجغرافي L'espace Geographique:

إن مفهوم "الجغرافيا" يعنى لما يدل عليه أصله الإغريقي "وصف الأرض" فهو موكب من جذرين اثنين: سابقة (Gé) ومعناها الأرض ولاحقة (Graphie) ومعناها الكتابة، فكان لفظ الجغرافيا إنطلاقا من أصله الإغريقي القيم يعني (علم المكان أو مثول المكان) في مظاهر مختلفة وأشكال متعددة الجبال، السهول، الهضاب غير أن الجغرافيا أصبحت تتصرف إلى تحديد أمكنة بعينها ذات حدود تعدها وتضاريس تتسم بها[4].

---

1 - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط3، 1987م، ص 31.
2 - نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا مقارنة سيميائية، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص 347.
3 - جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص 123.
4 - نظرية الرواية، ص 143.

ولما كان الفضاء الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية) فإن هذه الشخصية وما كان لها لتضطر بإلافي 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 دالة، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال[2].

والمكان في الرواية "ليس مكانا معتادا كالذي يعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء 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.

2-3- الفضاء الدلالي L'espace Semantique:

يتجاوز هذا الفضاء الحدود المكانية الطبيعية المألوفة ليشمل الأبعاد المجازية والإيحائية والدلالية التي يعبر عنها المكان الروائي، سواء المكان الطبيعي أو المساحة المكانية للكتابة في صفحات الرواية، لأن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادر فليس للتعبير الأدبي معنى واحد إنه لا ينقطع على أن يتضاعف ويتعدد إن يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين، تقول البلاغة عن أحدهما أنه حقيقي وعن الآخر مجازي؛ معنى ذلك ان الفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شانه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب[4].

2-4- الفضاء كمتطور أو كرؤية:

يتعلق بالطريقة التي يستطيع الساردي و بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، فهو الذي يتحكم في اللعبة السردية من البداية إلى النهاية، بما فيها من أبطال يتحكون على واجه تشبيه واجهة الخشبة في المسرح.

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 إسقاطها من دراسة الرواية.

هكذا نستنتج أن سيميائية الفضاء في النصوص الأدبية تجعله أكثر من أن يكون مجرد تشكيلات هندسية وأبعاد فراغية مسطحة، بل يتحول إلى إشارات محملة بقوة إبلاغية قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجية بصورة تحدث الأثر الجمالي في القارئ.

---

1 - نفسه، ص 143.

2 - سيد إسماعيل ضيف الله، ألياف السوديين الشفاهية والكتابة (دراسة في السيرة الهلالية ومراحي القتل)، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص 244.

3 - بنية الشكل الروائي، ص 30.

4 - جيو بوليتيكا النص الأدبي، ص 167.

الفصل الثاني

تجليات السيميائية في رواية متاهات ليلة الفتنة

أولا- قراءة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان:

1- سيميائية الغلاف

2- رمزية الألوان

3- سميائية العنوان:

ثانيا: سيميائية العناوين الداخلية

1- العنوان الأول: متاهة المحنة

2- العنوان الثاني: متاحة المحنة

3- العنوان الثالث: متاهة الغبار

4- العنوان الرابع: متاهة المتاهة

5- العنوان الخامس:

ثالثا- قراءة سيميائية لشخصيات الرواية:

رابعا: قراءة سميائية للزمن في رواية متاهات ليل الفتنة:

1- الزمن الروائي

2- دلالة الزمن التاريخي

3- دلالة الزمن الاجتماعي

أولا- قراءة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان:

1- سيميائية الغلاف:

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

ولما كان تشكيل الغلاف بهذا القدر من الأهمية في تعريف القارئ بالعمل الأدبي جاز لنا ان نتساءل، ماهي مميزات الغلاف الامامي لرواية "متاهات ليل الفتنة"؟ وما دلالة الألوان المختارة فيه؟

غلاف الرواية "متاهات ليل الفتنة" أكثر تميزا لأنه غلاف معقد فيه أشكال وخطوط تظهر الرواية بشكل طولي طولها 25 سم وعرضها 16 سم، وهذا يدل على أن الغلاف معقد فيه رسومات مختلفة والغلاف لوُن كله باللون الأسود ويترأسه اسم المؤلف أحميدة عياشي بخط متوسط باللون الأبيض، ويظهر عنوان الرواية في الجزء الأول "متاهات" فقد كتبت باللون الأخضر المصفر بخط سميك بارز، وفي الجزء الثاني من العنوان "ليل الفتنة" كتب باللون الأبيض، وقد احتوى هذا الغلاف على مربع، هو مجرد خلفية لصورة بارزة تتمظهر لثاني مربع بني اللون مائل هو أيضا إلى السواد على هيكل إنسان، وأسفل وسط الغلاف نجد دار النشر "منشورات البرزخ" باللون الأبيض.

وبهد هذا التفصيل البسيط كما جاء في الغلاف وجب علينا ذكر بعض دلالات الألوان المستعمل فيه.

رمزية الألوان:

ولاتمام دراسة سيميائية الغلاف لا بد لنا من الوقوف تأمل وتحليل لأحد اهم عناصر مكونات هذا الغلاف إنه اللون لان للألوان دلالتها ولغتها.

أ- اللون الأسود:

غلب على غلاف الرواية اللون الأسود بحيث حاز على نسبة ما يقارب 80% من مساحة الغلاف مما يجعله يوحي بعدة أمور منها: الموت والشر، الحزن، الألم، الأسى، فهو الخوف من المجهول والميل إلى التكتم نتيجة الضيق والدوران في حلفة مفرغة بحثا عن الأكل، وكما هو معرف فان اللون الأسود يدل أيضا على التطرف والخروج عن القانون بممارسة العنف والإرهاب.

ب- اللون الأبيض: في هذه المساحة الكبيرة من اللون الأسود نلاحظ أن اللون الأبيض وجد له مكان في اسم الروائي أحميدة عياشي في الجزء الأعلى وكذلك الجزء الثاني من العنوان "ليلة الفتنة" دلالة على التفاؤل الذي يذوب وسط صخب الدم والذي يرمز إلى الحرية والسلام والإستقرار، كذلك هو رمز للضوء والنهار ولعل المؤلف أراد ليبعث قبسه من الضوء وسط الظلام الدامس الذي غطى سماء الجزائر في الآونة الأخيرة.

ج- اللون الأخضر المصفر:

أما الجزء الأول من العنوان "متاهات" كتبت باللون الأخضر المصفر فاللون الأخضر يرمز للطبيعة والنمو والتجديد، ترتبط بالجنة والنعيم، كما ان الأخضر يمثل المبادئ الثابتة والرغبة في التفوق وترك الأثر على الغير، لكن الأخضر والأصفر فإذا كان الأخضر ثبات فالأصفر تغير، فاللون الأخضر المصفر دلالة على تغير المبادئ واضطراباتها وعدم ثباتها على طريقة صعبة، بل هو متاهة نفسها تحمل في طياتها نوعا من الإستسلام للعنف، فقد تخرج من متاهة الأخضر المصفر بطريقة من الأمل.

د- اللون البني:

إنه الأحمر القاتم المائل إلى البني الذي هو عبارة عن مربع على شكل هيكل إنسان "مومياء" وهو إشارة لسواد القلوب وقتل الإنسان يغبر حق هي صورة مصغرة عن الإرهاب، هنا تتجلى الموت ونهاية العالم، جرح الوطن الذي ينزف دما من جراء الممارسات الإرهابية الجانة ضد شعب لا يعرف هذه الحرب إلا إسمها.

من خلال هذا التحليل لغلاف روايتنا "متاهات ليل الفتنة" نستخلص أن الكاتب أحميدة عياشي لم يوظف هذه الألوان (الأسود، الأبيض، الأخضر المصفر، البني) إعتباطيا لذلك نجد الغلاف ذو علاقة وطيدة بالنص، فنستخلص صورة الفوضى والإرهاب، فترسخت لنا فكرة مبدئية عن مضمون الرواية، ولا شك في ذلك ستكون بركة من الدم، وملخصا لأخبار العنف والإغتيال، تتحلل في ظاهرة إرهابية في الجزائر خلال العشرية الأخيرة.

2- سميائية العنوان:

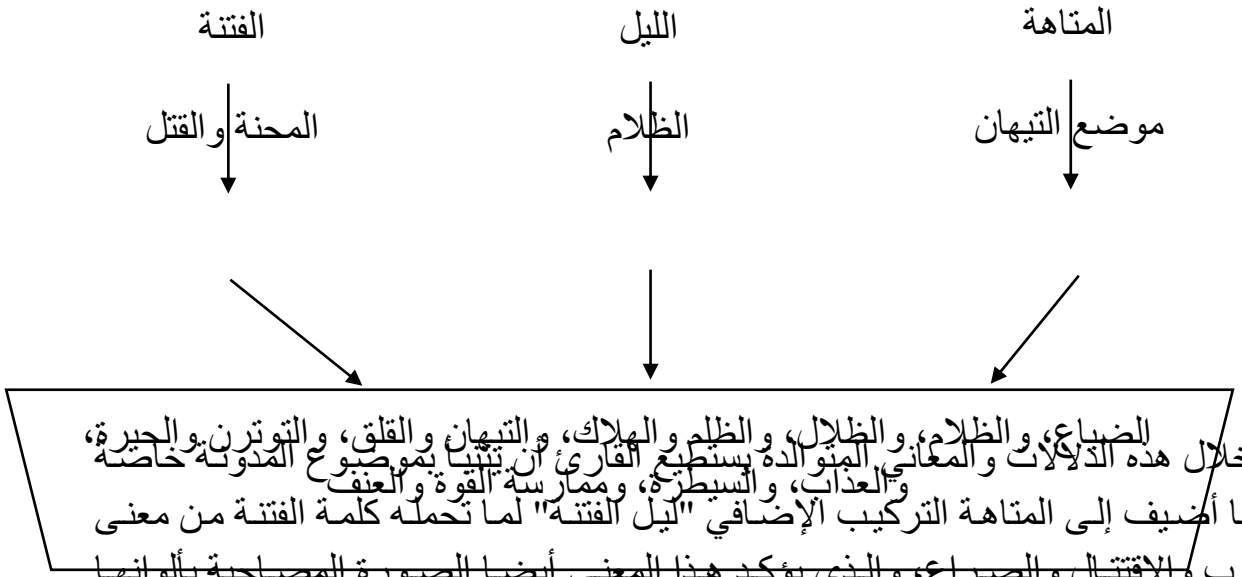
أ- الرئيس:

جاء العنوان في شكل جملة إسمية مركبة تركيبا إضافيا، فأضيفت المتاهات خبر لمبتدأ محذوف تقديرها "هذه المتاهات "إلى الليل وكأننا به يريد القول بأن الضياع والهلاك لا يكون إلا بالليل لظلامه وعدم وضوح الرؤية فيه، وهو بذلك تأكيد على شدة الأوضاع وتأزمها والنظرة السودانية المتشائمة إلى الواقع المعيش وأضيف الليل إلى الفتنة حتى تكتمل صورة الواقع المرير، إذ أن الفتن في حد ذاتها ظلام لهلوها وشدتها، والليل يتميز بحلكته والفتنة أيضا تتيمز بالقتامة، إذن فالتركيب لم يكن مجرد مضاف ومضاف إليه وإنما له دلالات وإيحاءات تعكس مضمون النصن وجملة العنوان جمعت بين المفرد والجمع، والمضاف والمضاف إليه وهي بذلك تخضع في "تشكيلاها اللغوي والتركيبي لوعي الروائي اللغوي والنحوي وإدراكه العميق لأسرار المفردة وقيمتها التعبيرية بين الأفراد والأسناد وقدرتها على ضخها بكثافة تدليل وتعبير يناسب رؤيتهه بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه"

كلمة متاهات التي جاءت بصيغة جمع المؤنث السالم توحي بان النص يتضمن عدد لا حصر له من المتاهات ولكن أي المتاهات يعنيها الكاتب؟

توحي لفظة المتاهة بالضياع والظلام في سراديب وغياهب متعددة، وهي فعلا تكسر أفق التوقع لدى القارئ، إذ أنها لا تعني التيهان في المكان أو الحيز الجغرافي، وإنما عبر زمن من الأزمنة، والقارئ لا يستطيع الكشف عن ذلك غلا بعد قراءة المدونة والغوص في أعماق أحداثها وتمعن معانيها، ووجدنا ان الكاتب أراد أن يوضح للقارئ نوع هذه المتاهات وذلك بحصرها في متاهات معينة يتضح ذلك جليا عند إختياره للعنوين الفرعية والداخلية على النحو التالية (متاهة المحنة، متاهة الجرح، متاهة الغبار، متاهة المتاهة، متاهة الكوابيس) وهي كما هو واضح وردت بنفس كلمة العنوان بصيغة المفرد، ليجد القارئ نفسه امام عنوان يتكرر في كل مرة وفي كل قسم من أقسام المدونة ليتأكد الحضور الدائم والمتواصل للعنوان كعلامة سيميائية مشعة ساهمت في إضافة دلالة النص، والتكرر هنا لم

يكن اعتباطيا، وإنما عن قصد ووعي من الكاتب، أراد من خلاله أن يؤكد على معنى معين يتكشف شيئا فشيئا أثناء ومع تواصل القراءة التي تكشف مدى تعالق العنوان مع النص دلاليا. الكلمات التي تشكل منها العنوان بالرغم من تباينها وإختلافها معجميا إلا انها دلاليا تشترك في معان تصب في قالب واحد بالتوتر والخوف والضياع والضلام والهلاك كما هو واضح في الخطاطة التالية:



من خلال هذه الدلالات والمعاني المتولدة يستطيع القارئ أن يتنبأ بموضوع المدونة خاصة حينما أضيف إلى المتاهة التركيب الإضافي "ليل الفتنة" لما تحمله كلمة الفتنة من معنى الحرب والإقتتال والصراع، والذي يؤكد هذا المعنى أيضا الصورة المصاحبة بألوانها الصارخة وأيقوناتها الموحية، لذلك جاء كل من العنوان والغلاف ليعبر عن أثر سلبي في نشر الخوف والرعب ونقل رائحة الموت والدم عبر صفحات الرواية، وإن جاء الحديث عن ذلك متفاوتا موزعا على أقسام دون أخرى.

إذا تأكلنا العنوان جيدا وربطناه بالمتن الروائي وجدناه يختزل النص في كلمات متقاربة المعنى، إذ أننا نستطيع أن نشكل من هذا العنوان عناوين أخرى تؤدي المعنى نفسه(الفتنة، ليل الفتنة، المتاهة والفتنة) لكونها تنتمي إلى حقل دلالي واحد، فالنص زاخر بفتن الماضي والحاضر، ماضي التاريخ الإسلامي وما حدث فيه من فتن متعددة وماضي الثورة وما قبل الاستقلال وحاضر الجزائر ودخولها في مأزق سياسي واشتعال نار الفتنة وصراع أفرادها من أجل السلطة، وزاخر أيضا بمتاهات وسراديب الماضي السحيق متاهات القلب والحب القديم (أقلها حضور في النص)، متاهات الصمت والضياع، متاهات الطفولة والشباب، متاهات الدمار والخراب ومتاهات القتل والتعذيب وحضورها متفاوت في المدونة، ويركز على متاهات ماضي التاريخ العربي الإسلامي وحاضر الجزائر التسعينات ليقيم مقارنة بين أهم الأحداث التي وقعت فيهما والنص أيضا في حد ذاته عبارة عن متاهة، إذ يجهد القارئ في كل مرة بنقله من متاهة إلى متاهة عبر أزمنة متعددة بين الحاضر والماضي دون سابق إنذار، حتى إن القارئ يحس بتداخل الأحداث وعدم ترابطها مما يؤدي به إلى عدم القدرة على الإمساك بخيط الرواية وسقوطه في غياهب ودهاليز متعددة داخل المتن الروائي

يتيه في أعماق الحاضر والماضي ليستيقظ على أنقاض أحداث أخرى تفاجئه وتزج به في السجن كوابيس أحميدة من جديد.

ب- سيميائية العناوين الداخلية:

العنوان الأول: متاهة المحنة: فالمحنة في حد ذاتها متاهة يتيهُ فيها الفرد من شدة البلاء والمصائب وهذا العنوان في الحقيقة يصلح لأن يكون عنوانا رئيسا للرواية، فالمحنة ليست محنة واحدة بل جمعت الرواية بين محن متعددة كالمتاهة ومحنة العشرية السوداء التي عصفت بالجزائر في التسعينات وحالة الشعب الذي أصبح يعيش حالة غيبوبة وتيهان عقب أحداث أكتوبر، ومحنة التاريخ الإسلامي من خلال استحضار حميدو ما قراه في كتب التاريخ فهذه المحنة وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم والخلاف من أجل الخلافة والأمامة وإضطراب أحوال المسلمين، وقتل الصحابة، وحادثة الجمل وخروج عائشة أم المسلمين ومواجهتها علي... ثم ما أصاب الفاطميين في عهد الخليفة المنصور من تكفير أهل الملة واستباحة الأموال والدماء والخروج على السلطان الذي رفع رايته أبو يزيد النكاري صاحب الحمار الأشهب وبذلك غرف الماضي في الضباب كما غرف الحاضرين في ضباب، ماضي الدماء والفتن والمحن، وحاضر الدماء والفتن والمحن، إنها ثنائية الحضر والماضي[1] التي بنى عليها احميدة عياشي روايته من بدايتها إلى نهايتها.

العنوان الثاني: متاهة المحنة: لم تخرج هي الأخرى عن التركيب الإضافي، إذ يشعر القارئ باستمرارية سلسلة المحن التي تسببت في جروح كثيرة، هي ليست جروح مادية جسدي وإنما معنوية رمزية يصعب إندمالها، حتى جروح الطفولة هي باقية ما بقى أحميدة، فهو لا ينسى أبدا رسوبه في المرحلة التكميلية بسبب أستاذ اللغة الفرنسية الذي رفض إعادة النظر في ورقة الامتحان واعتبره تطاولا وإهانة، فترك هذا الرسوب أثرا بالغا في نفسه لدرجة أنه فكر في الإنتحار.

العنوان الثالث: متاهة الغبار: وكأن هذه المتاهة تميزت عن غيرها بالضبابية وعدم وضوح الرؤية ولما يعلوها من غبار، هو غبار حاولت الصحافة نقضه وازاحته نهائيا حتى يتسنى للجميع رؤية الواقع على حقيقته إذ جعلت من الكلمات سلاحا لها وسيلة تعينها على إزاحة هذا الغبار الذي أعمى أبصار الشعب الجزائري وجعله يتيه في دهاليز غارقة في السواد والظلام لا يعرف أي مسلك يختارو أي منقذ فيه نجاته.

---

[1] - ينظر نعيمة فرطاس، سيميائية العنوان عند الطاهر وطار رواية الوالي يعود إلى مقامه الزكي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة خيضر بسكرة، موقع أفق الثقافة:
http:www.afouq.com/today/modules.php?name=News&File=article&id=2811

العنوان الرابع: متاهة المتاهة: في هذه المتاهة غرقت فعلا الشخصيات الروائية –التي برزت في هذا القسم- في سراديب حقيقية يصعب التخلص منها، إنها متاهة الخيال والأدغال والإرهاب، متاهة القتل والانتقام، إنها متاهة وما بعدها متاهة لم تنته إلا بعودة بعض الشخصيات إلى وعيها ورشدها، وتحكيم عقلها والتمسك بقيمها وإيديولوجيتها التي تخلت عنها في يوم ما.

العنوان الخامس: متاهة الكوابيس: عادة ما تتراءى الكوابيس للنائم في الليل، لكن كوابيس أحميدة لا تتراءى له إلا وهو يقظ، يرى ظله فيتخيله شبحا، وحذاءه المقلوب حتى يتحدث إليه والأشخاص الأربعة الذين يرتدون لباسا أزرقا شعورهم طويلة ووجوههم رمادية ينزلون من سيارة زرقاء هم أشباح يترقبون لاصطيادهم بالرشاشات المخبأة داخل الصاك[1].

ربط أحميدة الكوابيس باللون الأزرق الذي يشتغل بكونه صادا إجرائيا يحجب الرؤية لضبابيته وقلة نوره ومحدودية إضاءته وحكمة اللون ذات التأثير النفسي في بصرية الرؤية[2].

إن اختار الكاتب اللون الأزرق (القاتم) الذي تكرر عدة مرات في المتن الروائي تلاءم كثيرا مع الوظيفة الإيحائية التي يؤديها عنوان الكوابيس، إذ "يسبب الانزعاج والقلق والشعور غير المتوازن وقدرا من الاهتياج"[3]، وربما يرجع النفور من اللون الأزرق لقربه من الأسود، لذلك اختار (الكتاب) اللون الأزرق للباس وسيارة الأشباح لما تحمله هذه الأخيرة من معنى الرعب والخوف على الرغم من أن اللون الأزرق عادة ما يشير إلى الراحة النفسية والهدوء واعتدال المزاج.

3- قراءة سيميائية لشخصيات الرواية:

أحميدة عياشي:

يعد أحميدة عياش من الروائيين المتعددين في الحقل الروائي استطاع أن يخرج الرواية من التأثيرات الأيديولوجية الرسمية المجدن، يمتاز عالمه الروائي بالقدرة على الغوص في عمق الذاكرة الشعبية الجزائرية التي ظلت ترزخ تحت وطأة التهميش من جراء ثقافة رسمية لا تقبل بالتعددية، كما يمتاز في الوقت نفسه بالإحالات إلى الثقافة ال؟؟؟؟؟؟؟، الإسلامية العقلانية بالأخص في محاولة منه الكتابة رواية جديدة تضع مشراط الجراح الآتي من سفر عبر التاريخ والذاكرة.

إن تصفحنا لموقع الراوي لمتاهات ليلة الفتنة قادنا لتسجيل أحد الشخصيات الروائية (فهو أحميدة صديق طفولة حميدو وزميل عمرو علي خوجة كصحفي) يجري عليه ما يجري على باقي الشخصيات (حميدو وعمر) يقدم ماضيه ويعرض بعضا من التفاصيل الحياة اليومية له أحيانا يختفي وراء شخصيات أخرى فيتكلم بضمير الغائب فأحميدة شخصية

[1] - أحميدة عياشي، متاهات، ص 292.
[2] - محمد صابر عبيد، العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، ص 03.
[3] - أحم عمر مختار: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص 190.

احتلت حيزا كبيرا من مساحة النص الروائي، أحميدة ؟؟؟؟؟؟؟ له عدة ممثلين "أحميدة الكاتب" أحميدة" أحميدة الشخصية الروائية كثير الكوابيس، شخوص روائية الأولى (ذاكرة الجنون والانتحار، رمامية، ديدوح، عباسية، أنيسة، العجوز الشمطاء) تظهر له في الحلم مشوهة بالرصاص (يرى جسدا متعددا منقوشا بالرصاص)[1]، جائفة مفروغة تنتحر بفل الواواي (أن ديدوح الذي انتحر حتى لا ينتحر فعلا وعاد)[2]، وهنا يفتح أحميدة الرواية نافذة كبيرة على الماضي نستكشف من خلاله أن شخصيات روايته الأولى لها امتدادها الواقعي (مأخوذة من الواقع، فديدوح صديق الطفولة) (عاد أحميدة إلى ماكدرة والتقى بديدوح)[3]، وأنيسة حب المراهقة (كانت ذات يوم أنيسة حبنا الأول)[4].

ويسرد أحميدة ماضيه ويعوض في الذاكرة، وهو تلميذ مولع بالقراءة (أقرأ للمتنبي، المعري، بلزاك، طه حسين، العقاد، سارتر، نجيب محفوظ، ألبيرا كامو نيتشه)[5].

ويورد مواصفات أساتذته السلوكية والمعنوية وانتماءاتهم وهوياتهم (الأستاذ سمير مصري... التاريخ العراقي....)[6]، (بوغرارة أستاذ الفرنسية هو سبب رسوبي)[7]، ويأتي حدث لعبة الرسوب ليغير مسار أحميدة (لابد أن أكون un bon élève)[8]، ويكشف أحميدة اليوميات (تسجيل اليوميات تطال دائب ضد اللاذاكرة) طفولة أحميدة مليئة بالعنف (العنف رجولة)[9]، عنف الصغار (وحروب الفيلاجات التي تثير إنجازات وعواطف الكبار)[10]، أبطالها (جيلالي كارلوس الذي أطاح بجدار الخوف، وانتقم من عائلة معزوزي بخطف ابنتهم واغتصابها)[11]، وغيرهم كثير بوجليدة العين الزرقة، بوحلاط...

ويكبر أحميدة ليرى الموت سافرا أمامه مكشرا على انيابه (رأيت الموت كل يوم يحصد موت هنا وموت هناك في كل مكان يرفض الموت)[12].

يحوله الموت من الضد على الضد إلى الضد.. (أترقب الرصاص، أرى السيف، أتحسس الخنجر)[13]، و تتشابه الكوابيس بين كل حين (أمديدي ولا يسمعني أحد الطين، الحفرة الماء الأرزق)[14]، وتحاصره النار التي لا يعرف معدنها (وتلك النار من تكون؟ ومن أين جاءت؟)[15]، والأشباح تحاصره من كل جهة ويصبر الكابوس خيرا في الجريدة اليومية

---

[1] - أحميدة عياشي، متاهات، ص 104.
[2] - نفسه، ص 106.
[3] - الرواية، ص 107.
[4] - نفسه، ص 109.
[5] - نفسه، ص 109.
[6] - نفسه، ص 110.
[7] - نفسه، ص 113.
[8] - نفسه، ص 114.
[9] - نفسه، ص 115.
[10] - نفسه، ص 115.
[11] - الرواية، ص 116.
[12] - نفسه، ص 122.
[13] - نفسه، ص 123.
[14] - نفسه، ص 124.
[15] - نفسه، ص 126.

(الخبر: مجزرة جديدة ببوفاريك قتل فيها 41 شخصا)[1]، (... وكان ما بين الإراهبيين أبناء الدوار)[2].

وتداعي الذاكرة المشرقة من حين لآخر مخيلة ويستعيد صورة حبه الأول (أنيسة) التي ضاعت في سراديب الغرمان (ويقول حميدو لأحميدة: دعك منها يا أحميدة هذه مجنونة لا أمل من شفاءها)[3].

لكن عائشة على النقيض منها تماما (هذا الوجه راه أكثر من مرة في معهد التاريخ)[4].

ويجمعهما المسرح (قالت عائشة أحب المسرح)[5].

وتأتي شخصية "عمر" لترسم بصدق وضوح صورة الصحفي الذي يتمزقه أمران، فهو من جهة أخو رشيد الإرهابي المدعو أبو تراب (رشيد بعد عودته من أفغانستان لم يتزوج وأصبح يكنى أبو تراب... أفكار عمر لم تكن لتعجب رشيد)[6].

يبدي رشيد رأيه في عمر وزوجته شاهيناز (تعته بالمنحل المانع، وشاهيناز بالمبرجة)[7]، وهو من جهة أخرى مناهض للارهاب (أنا بين نارين اعترف عمر)[8].

ويتسائل عمر جائرا عن وضع الصحفي غير زمن الفتنة ونار الإرهاب (لماذا أصبح الصحفي فجأة ضحية مزدوجة ضحية السلطة والجماعات في نفس الوقت)[9].

(هل هو المسؤول عما يحدث، أم هو كبش فداء لا يدمنه؟)[10]، لكن عمر يهزه مشهد (أبي تراب وهو جثة مرماة وسط جثث أخرى)[11]، و (بكى عمر في اعماقه ولم يلحظ أحد دموعه)[12]، عمر الذي يصفه زملاؤه بالشره الذي يحب الكلام (أنت شره يا عمر تحب الكلام حتى الشراهة)[13]، ويصفونه أيضا (أنت رأسك خشن ويابس على الحجر)[14]، ويغرق عمر في كابوس القبح المنبعث من عالم ممالك الشر، والذي يضع على وجهه عدد لا يحصى من الأقنعة (قناع الحاكم، العسكري الجلاد، السجان، النجاح، المخبر، القاضي، السياسوي، المعارض، الداعية، المناضل الغريب، الكراهية، البغض الخضوع، الخروج

---

[1] - نفسه، ص 127.
[2] - نفسه، ص 126.
[3] - نفسه، ص 130.
[4] - نفسه، ص
[5] - الرواية، ص 131.
[6] - نفسه، ص 209.
[7] - نفسه، ص 209.
[8] - نفسه، ص 221.
[9] - نفسه، ص 220.
[10] - نفسه، ص 220.
[11] - نفسه، ص 209.
[12] - نفسه، ص 222.
[13] - نفسه، ص 222.
[14] - نفسه، ص 223.

عن القانون التذمر الكارثة الصمت)[1]، وكلهم يحاكمون لأنه ببساطة صحفي يبدي رأيه في المثقفين ورجال الحكم (المثقفون نظرتهم فيها غطرسة وحول)[2]، (ولم يكونوا أذكياء، لما استمروا كل هذه السنوات في الحكم وحافظوا على مواقعهم)، ويكتب آخر عمود له (أيها السلم تجل)[3]، وتكون نهاية الموت (طلقات في الرأس في الظهر صرخات الناس يركضون)[4]، لأنه في نظر البعض ينتمي لفئة هي سبب البلوى (قلت صحفي فقال الجندي، انتم سبب البلوى)[5].

وقد وردت في رواية "متاهات ليل الفتنة" شخصيات نذكر منها ما يلي:

1- كلما قدم الكاتب شخصية من الشخصيات إلا وأرفقها بوصف دقيق لملامح الوجه والقامة والشعر ويتضح ذلك من خلال وصفه للشخصيات النسائية –خصوصا- مثل (عائشة، أنيسة وردة شهناز).

2- شخصيات أحميدة لها امتدادها في الواقع كعمر (عمر تيلان) وعلي خوجة، وحميدو وأحميدة ووردة، وعائشة، وشاهيناز، وهذا ما يجعل روايته أقرب للسيرة الذاتية منها للرواية وما يؤكد هذا أنها لا تتطور في صلب العمل السردي.

3- تحاول شخصيات "أحميدة" التنصل من الواقع من خلال سردها شريط الذكريات، لأن حاضرها (الذي يمثل حاضر السرد) تملؤه الأحزان والمخاوف، ويلفه السواد، فيتذكر أحميدة مثلا (أعياد سيدنا والقرقابو)[6].

4- شخوص المتاهات تلهج بالرصاص، والدم، والجثث، والذعر، والدعب (البلد تمطر رصاصا، دما وجثثا، تمطر ذعرا ورعبا ومتاهات وحماقات)[7].

5- تكثر شخوص "المتاهات" من ترديد أسئلة لا تجد لها إجابة مثل (لماذا يا ربي؟ لماذا؟ لماذا؟)[8]، (لم كل هذا الموت؟ الموت الفائض؟)[9]، (ولكن يا ربي لحظة المحبة في زمن الكوابيس والمتاهات من أين تنبثق؟)[10]، (ماذا يعني أن تكون بيني وبينك محبة)[11]، فهي يائسة مكتبة لا تشعر بالاطمئنان والسكينة (أشعر بالاختناق)[12]، ؟؟؟؟؟؟ الكوابيس في النوم واليقظة (حبات الرمل اكتسحت المكان، رأيت صورة بوم، تحول البوم إلى بقعة دم)[13].

---

[1] - نفسه، ص 223.
[2] - نفسه، ص 214.
[3] - نفسه، ص 214.
[4] - نفسه، ص 251.
[5] - نفسه، ص 225.
[6] - نفسه، ص 118.
[7] - نفسه، ص 151.
[8] - الرواية، ص 10.
[9] - نفسه، ص 52.
[10] - نفسه، ص 143.
[11] - نفسه، ص 143.
[12] - نفسه، ص 52.
[13] - نفسه، ص 54.

6- تعتبر في رواية المتاهات على نوع من الشخصيات نطلق عليه مصطلح "الشخصيات المؤسسة" وهي في الغالب مجرد فكرة أو معنى أو مفهوم، تكتسب ملامح إنسانية (في المحشر تعرف من خلال (تلك الوجوه والأصوات على أسطورة جميلة، تلبس ثوبا سحريا فاتنا، لها عيون عميقة، مليئة بالصفاء المقدس الذي يطل من خلف شرادات الخنق والغضب، لها صدر طافح بالوجد والرقة والدفء، وشعر فاحم طويل يشبه شعر الطفلة، وليست هذه الأسطورة سوى الثورة)[1]، اكذاء (قال اكذاء الذي كان مقلوبا على ظهره، لم لم تتركني وشأني، هل قلت لك أحميدة ردني إلى وضعي الطبيعي الكريه)[2].

7- بعض الشخصيات يستوحيها الكاتب من نصوص دخيلة عن العمل السردي (مسرحية، قصيدة، خبر صحفي) (من مذكرات كمال منصور ... وصلت جموع الهاربين من سجن لامبيز الروماني إلى قمة الجبل الوعر...)[3].

8- نعثر في رواية المتاهات على صورة الشخصية (الشيخ) (وجاء الشيخ إلى ماكدرة ألقى خطبة نارية في مسجدها، بكى الناس وانتحبوا)

9- في رواية المتاهات فتأتي شخصية (أليكسندرا) وهي صحفية أجنبية (تعرف عليها أحميدة في جوان 1991... قالت له في المرة الأولى التي جئت فيها إلى الجزائر كانت رائعة ومثيرة)

10- إن هناك ملاحظة يمكن تقييدها في سياق النص الروائي (متاهات ليل الفتنة) وهي أن بعض الشخصيات تملك صيغة اسمية مكونة من جزأين، الاسم الأصلي الذي يشير إلى الهوية الروائية، واسم الكنية الذي تكتسبه هذه الشخصيات من خلال (انتمائها لفئة تطمح إلى السلطة وتحارب الطاغوت من وجهة نظرها.

وإذا كان اسم الكنية من صنع فاعل جماعي فإننا سننظر إليه من المنظور الثقافي الفكري ونعتبره دليلا ثقافيا واجتماعيا بالدرجة الأولى. أن هذا الفاعل (هم) في عملية إسناده كنية لشخصية ما من هذه الشخصيات يتقيد بالكود الثقافي ويحترم قواعد تسميته الجماعة التي ينتمي إليها.

لقد أحصينا بهذا الصدد عددا من الأسماء مرفقة بكنيتها التي هي من صنع أو ابتداع الجماعة (الفعل الجماعي) وهي:

- كمال منصور المدعو أبو تراب الأفغاني.
- عبد النور المدعو أبو عمر.
- زيتوني المدعو أبو ايمن.
- دلهوم المدعو أبو يزيد.
- أبو مصعب.

---

[1] - نفسه، ص 68.
[2] - نفسه، ص 54.
[3] - نفسه، ص 238.

- الدكتور أبو إبراهيم.
- أبو هريرة.

إن هذه الكنيات مستمدة من مرجعية دينية، انها كنيات لصحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم الذين كانوا (خير أمة أخرجت للناس) فقلبوا التاريخ وبعثوا أمة جديدة للحياة، فحكموا بشرع الله وانتقاء هذه الكنيات وإطلاقها على شخصيات تنتمي لهذه الفئة (هم) يرمي من وجهة نظرهم إلى:

- إعادة بعث أمجاد الأمة الإسلامية.
- الاقتداء بسيرة من جمل هذه الكنيات.
- وفي نظرهم أن هذه خطوة أو مبدأ من مبادئهم لإنجاح مشروعهم.

ويعد البرنامج السردي الذي تندرج ضمنهم أفعالهم امتداد وتوسعا لهذا الدور، يكفي أن نضبط الأفعال والصور التي جاءت ملحقة بهذا البرنامج لنتأكد من رغبتهم الحادة في محاربة الطاغوت، والقضاء على عملائه.

قراءة سميائية للزمن في رواية متاهات ليل الفتنة:

1- الزمن الروائي: يعتبر الزمن الروائي أحد مكونات الأساسية في الشكل الروائي التي لا يمكن تجاهلها ولا يمكن لأي نص أن يخلو منه، إذ من الممكن أن تحكي القصة دون تحديد مكان وقوعها، ولكن ليس من الممكن عرض قصة منفصلة عن الزمن، بل لابد أن ترتبط بزمن معين إمانا بالماضي أو الحاضر أو المستقبل وقد يعلن الكاتب ذلك صراحة وقد يقدم قرائن دالة مساعدة على معرفة الزمن الذي جرت فيه الأحداث.

فقضية الزمن هذه تعود بداياتها إلى النقاد الشكلانيين الروس الذي اتفقوا على وجود الزمن في النص الروائي كبنية قائمة الذات إنطلاقا من التفريق بين المتن الحكائي والمبني الحكائي الذي يرفض التسلسل لأحداث، لذلك فالسرد إما أن يخضع "لمبدأ السببية وفق منطق خاص، إما أن تتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي"[1]، فيتم عرضها دون الاهتمام بالتسلسل الزمني الواقع للاحداث.

قسم "ميشال بوتور" سنة 1964 الزمن إلى ثلاثة أقسام زمن المغارة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، أما "تودوروف" فتقسيمه لا يكاد يختلف عن تقسيم "بوتور" وهي الأخرى ثلاثة أصناف: زمن القصة إلى الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري للقراءة، تم إبراز كيف أن القضية في السرد إنما تطرح بسبب التفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويرى أنه في القصة قد تقع عدة أحداث في الوقت نفسه بينما يجد الخطاب نفسه مضطر إلى وضعها حدثا تلوى الآخر[2]، لذلك فليس من الضروري أن يتطابق الزمنان، فزمن القصة إذن هو "زمن المادة الحكائية في شكلها [...] إنه زمن أحداث القصة وعلاقتها بالشخصيات

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 107.
[2] - ينظر عمرو عيلان: الأيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، ص 114-115.

والفواعل"[1]، أما زمن السرد فيعرف بأنه "الزمن الذي تعطي فيه الزمن زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له"[2]، فهو إذن، الزمن الذي يتحكم فيه الكاتب ولكنه لا يتقيد بالتتابع المنطقي للأحداث.

وفي سنة 1968 وبعد إطلاع تودوروف على بحوث النقاد الألمان قام بتحديد العلاقة القائمة بين زمني القصة والخطاب وتوزيعه إياه على ثلاثة محاور وهي: محور النظام [L'ordre) الذي يستحيل فيه التوازي بين الزمنين (زمن القصة وزمن الخطاب) فينشأ عن ذلك ما يسمى بالمفارقة السردية Amachronie][Narrative والتي قد تكون استرجاعا Rétrospection لاحداث ماضية أو استباق [Anticipation] لأحداث لم تقع أو يتوقع حدوثها، ومحور المدة Durée كما يترجمه لحمداني الاستغراق الزمني الذي قد يتسع أو يتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية يصعب قياسها تتمثل في (الخلاصة Sommaire)، الحذف [L'ellipse] الوقفة [Pause] المشهد [Scéne] وأخيرا محور التواتر [Frequence] ويخض طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته.

(السرد المكرر، والسرد المتواتر)وهي التقسيمات نفسها التي نجدها عند "جيرار جينيت"[3].

وفي الأخير فإن الرواية دون شك تهتم بعنصر الزمن وتعمل على التقاطه وتشخيصه كونه "كالنص نفسه يمكن القبض عليه في بمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها"[4]، وتأتي أهمية دراسة الزمن في السرد "للتعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي وذلك أن النص يشكل في جوهره بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات"[5].

إن الغاية التي نرجوها من دراستها لهذا العنصر هو البحث عن تشكل الدلالات الإيديولوجية للزمن وذلك من خلال ثلاثة أزمنة، الزمن التاريخي والزمن الاجتماعي وزمن النص وهذا ما سنحاول إبرازه.

1- دلالة الزمن التاريخي:

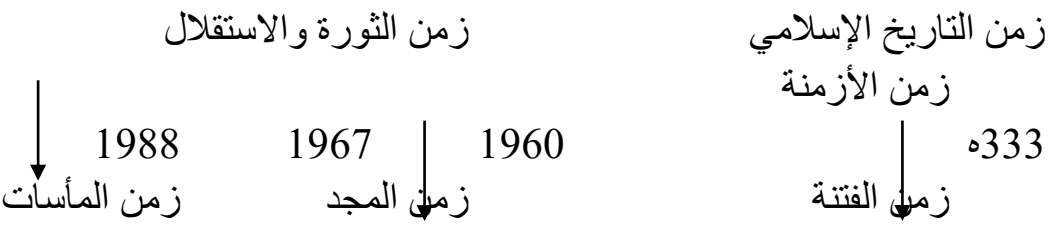
يسيطر السرد التاريخي على المتخيل الروائي فإن هذا يؤثر على بنية النص وجماليته فتغدو الرواية رواية تاريخية أكثر منها رواية تخيلية ذات أبعاد فنية وجمالية.

تنطلق رواية متاهات من أحداث تاريخية واقعية ومأساوية فانتقل بذلك المكون التاريخي إلى النص الروائي محملا باشرات ورموز واضحة دالة على الزمن التاريخي كمرجعية تاريخية للمرحلة التي تناولتها الرواية، ليخترق النص الأدبي من زاوية أيديولوجية محددة تسعى لبث قيم فكرية معينة سادت تلك الفترة التي اتسمت بالغليان والتوتر، وقبل ذلك

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 49.
[2] - نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 115.
[4] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 112.
[5] - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص 297.

لابد من الإشارة إلى أن الرواية قد تناولت ثلاث أزمنة تاريخية متباينة متفاوتة الحضور والدلالة، كما هو مبين في الشكل التالي:



فالزمن الأول الذي تناول الكاتب لا يختلف كثيرا عن زمن الأزمة من حيث الصراع والخلاف من أجل السلطة وانتشار فتنة القتل وظهور فئة تدعي الإسلام تكفر أهل الملة ولعل الظاهر من المكون التاريخي الذي استحضره الكاتب يبدو خاليا من أية أيديولوجية، إلا أن اختيار عياشي لهذه الفترة جاء من باب الاختيار والانتقاء لاهم الأحداث المشابهة لأحداث الفترة التي تناولها، وبالتالي فهو ينتفي أهم الدلالات الأيديولوجية الموظفة، "ومن هنا يكون التعامل بين التاريخي والتخيلي خاضعا لمبدأ الانتقائية والاختيار، وإذا كان التاريخ بوصف جملة من الأحداث هي التي تغذيه بالأبعاد الإيديولوجية ثابتة فإن المنطلقات التأويلية للوقائع التاريخية هي التي تغذيه بالأبعاد الإيديولوجية والتصورات المتعددة المختلفة باختلاف بؤر التعامل مع الحقيقة التاريخية"[1]، لذلك فالكاتب حينما أورد ذلك الصراع القائم بين "أبي يزيد النكاري" و"المنصور" الخليفة الفاطمي إنما أراد أن يوصل إلى القارئ فكرة الاختلاف بينهما من حيث الاعتقاد بشتمه علي كرم الله وجهه وكفره وعصيانه "فمذهبه تكفير أهل الملة واستباحة الأموال والدماء والخروج على السلطان، فابتدأ يحتسب على الناس في أفعالهم ومذاهبهم وأصبحت له جماعة تعظمه حتى اشتدت شوكته وازداد اتباعه في عهد القائم ولد المهدي ومن يومها راح يشن العارات ويحرق ويفسد"[2].

2- دلالة الزمن الاجتماعي: أشرنا في البداية إلى تقنية الزمن كمكون بنائي حاضر في الرواية، وإلى المفارقة السردية التي تنشأ عن عدم تطابق زمن السرد مع زمن القصة، إضافة إلى محاور أخرى مرتبطة بالزمن والتي سنحاول من خلالها التركيز على عناصر الدالة لهذه البنية، لذلك سنحاول التركيز في هذه الدراسة على المكونات الدالة الحاملة للإيديولوجية معتمدين في ذلك على العناصر الأكثر توظيفا في النص دون غيرها، إنطلاقا من النظام السردي والمدة وأيضا التواتر السردي كما حددها جيرار جينيت، وقد وظفت هذه التقنيات بشكل متفاوت حسب حاجة الكاتب إليها في نصه بوعي تام بأهميتها ودورها في أداء وظيفة مهمة في الخطاب السردي.

1- النظام الزمني:

لابد من التميز بين زمنين في الخطاب الروائي (زمن القصة وزمن السرد) وهما زمنان لا يتطابقان كما أشرنا إلى ذلك سابقا، لذلك نجد الروائي لا يحترم التتابع المنطقي

[1] - نفسه، ص 198.
[2] - أحميدة عياش، متاهات، ص 12.

والتسلسلي للأحداث كما جاءت في واقع الحكاية إذ قد تحتاج الكاتب إلى توقيف زمن السرد بالعودة إلى الماضي عبر الفلاش باك للاسترجاع أهم الأحداث التي استوقفت الكاتب، وجعلته يقف عندها مدة من الزمن قد تستغرق عدة صفحات على حسب أهميتها لاعطائنا معلومات مهمة عن شخصيات الرواية أو احداث تكون قد وقعت في الماضي الذي لا يصلح إلا لادانة الحاضر الموبوء والذي عادة ما تلجأ إليه الشخصيات التخيلية هروبا من واقعها المأساوي المتعفن- في ديسمبر 1995 (دبح، قتل، تخريب... من طرف جماعة أبي يزيد الإرهابي هي نقطة بداية التي انطلق منها الكاتب لبناء روايته، وهو زمن مطابق لزمن الفضة في مكانها الطبيعي، غير أنه يقطع السرد بالعودة إلى الماضي عن طريق استفادة حميدو ما قرأه في كتاب التاريخ (ذبح، قتل، تخريب... من طرف جماعة أبي يزيد النكاري) ثم يعود مرة أخرى إلى الزمن الطبيعي للقصة، ويقطع السرد الخطي للأحداث مرة أخرى باسترجاعات أخرى تقوم بها شخصيات الرواية وما يجدر الإشارة إليه هو أن السرد الإستذكاري لم يقتصر على شخصية واحدة، بل عدة شخصيات مختلفة أهتمت بسرد أحداث ماضيها وذكرياتها (حميدو، أحميدة، كمال منصور، الإرهابي، لالا فتيحة) ولكل شخصية دافعها في الاستذكار لإضاءة جوانب من حياتها ونظرتها للعالم.

إن الرواية أرادت أن تبين أن فكرة رفض الآخر وإلغائه لم تكن جديدة على المجتمع الجزائري وإنما وجدنا ما حاضرة حتى بعد الاستقلال وإن كان الطاهر وطار في روايته اللاز قد أشار إلى ذلك فترة ما قبل الاستقلال عكس احميدة عياشي الذي أشار فقط إلى رفض بعض الشخصيات الإنتماء إلى أي حزب سياسي خوفا من ملاحقات السلطات لها كما حدث لوالد حميدو حينما تم القبض عليه لمجرد مشاركته في مظاهرات سيدي بلعباس سنة 1960م[1].

أما عن الاستباق فقد كان أقل توظيفا وحضورا في المتن الروائي غير أنه يعكس البعد النفسي وإيديولوجي للشخصية التي استعانت بهذا العنصر البنائي في الكشف عن مكبوتاتها وحقدها ورغبتها في الانتقام إذ اتخذ الاستشراق عنده شكل حلم أو رغبة يتمنى تحقيقها، بل يتوقع تحققها بعد القيام بعملية الجهوم على "ماكدرة" وهي أحسن فرصة يود استغلالها، لذلك نجده يتخيل ويستشرف وقوع الحدث قبل أوانه عبر التداعي "توقد النيران في المساكن في البلدة وفي كل شيء ويجعل من سماء ماكدرة شيئا أحمد واقفا عامرا بالرعب وتترك العيون تدور بجنون في محاجرها [...] وبعد ذلك تهجم المجموعة الرابعة من سرية الموت وتبدأ في النحر وتبدأ في الذبح لا يرحمون أحدا [...] والدها الشرطي المتعاقد سأبديه أكيد سيبكي يتوسلني سوف يتوسلني، أنا لا أرحمه أنجرار كل والدته العجوز إن أرادت اعتراض طريقي [...] سوف يندم، يقول سوف أطلق خديجة وأروحها لك حالا، ابصق في وجهه مهددا وانهال عليه باللعنات [...] أهوى على رأسه بالساطور، ثم انزع رأسه عن جسده... وتتعالى الأصوات البكاء الصراخ، العويل والنحيب.

[1] - أحميدة عياشي، متاهات، ص71.

لا نرحم أحد...
نيبد كل عملاء الطاغوت...
الطواغيت...
والد الشرطي، الطاغوت قال لي أنت رجل غير مناسب لا بنتي.. أنت جاهل وفقير.. أحس والدي بالخجل.. وأصفر أقصومة ماكدرة..."[1]، يبدو هذا المقطع مشحونا بالدلالة حالا الإيديولوجية متطرفة، ترفض كل من يعمل في مؤسسات الدولة ويلجأ أصحابها إلى العنف كوسيلة للتخلص من أعدائهم.

ـ المدة:

سوف تركز دراستنا لهذا العنصر على دلالة التقنيات الحكائية للإيقاع الزمني الأكثر توظيفا ودلالة في النص المدونة، انطلاقا من المشاهد الوصفية للاشياء والشخصيات التخيلية التي توحي إلى الدلالة الاجتماعية الفكرية للشخصية الروائية، يقف في مقابل ذلك يصف هيئة "كمال منصور" وهو يستعد للانتقال من جبال تادموت إلى جبال إسطنبول بلباسه الأفغاني ونبدفية وبالتالي يحيل على البنية الفكرية للشخصية وما ننوي القيام به، فتسمح الاستراحة أو الوقفة الوصفية بالتنوع الدلالي المحمل بشفرات وإشارات متباينة حسب ما وظفت لأجله.

اما المشاهد الحوارية فهي تسمح للقارئ أن يتعرف على الشخصيات الروائية ومواقفها وأفكارها وميولاتها وقناعاتها وطبيعة حياتها، حتى وأن جاء المشهد منقولا على لسان السارد، فقد جاء في حديث "الدكتور أبو إبراهيم" مع كمال منصور أن الحوار ضروري للتفاهم بين القوى المتصارعة كحل لانهاء الصراع وحقن الدماء، فهو لا يؤمن بالحرب كغاية في حد ذاتها ويرفض التشدد و؟؟؟؟[2]، ومثل هذا الحديث هو الذي يكشف عن موقف الشخصية وطبيعة تفكيرها وقناعتها بضرورة الحوار والتفاهم للوصول إلى نتيجة ترضي جميع الأطراف.

إذن فتوظيف التقنيات السردية في الأعمال الروائية لا تأتي إلا بما يخدم النص السردي وفقا لما يرغب الكاتب في ايصاله للمتلقي.

ـ التواتر:

التواتر السردي هو ثالث المحاور التي تطرق إليها "ميشال بوتور" و "جيرار جينيت" وهو باختصار تكرار الوقائع والأحداث التي تنشأ بين النص والقصة، وتندرج ضمنه ثلاثة أنماط سوف نحاول الكشف عن دلالة تكرار الأحداث في النص الروائي.

بالنسبة للسرد المنفرد أو المحكي الإفرادي فهو من أكثر الأنواع شيوعا في الرواةي لأن معظم الروائيين يميلون إلى سرد مرة واحدة دون تكرار لذلك لم نلحظ أي دلالة تنشأ عن هذا السرد الذي وظفه الكاتب بعكس السرد المتكرر أو المحكي التكراري الذي يحكي عدة

[1] ـ أحميدة عياشي: متاهات، ص 242-243.
[2] ـ نفسه، ص 264-265.

مرات ما حدث مرة واحدة وجدناه حاضرا بقوة في نص المدونة، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على مدى تأثر الكاتب بهذه الأحداث المتكررة في كل مرة في مواضع مختلفة من أجزاء الرواية ومن هذه الأحداث:

- هجوم جماعة "أبي يزيد الأرهابية" على ماكدرة، الصفحات (09-14-16-19-22-25-59-60-230-231-241).
- قتل صحفين "عمر" و" علي خوجة" الصفحات (156-162-227-229).
- أحداث أكتوبر 1988 الصفحات (105-151-183-191).
- قتل أبو يزيد النكاري الصفحات (14-64).
- زيارة عمر، علي، أحميدة للجنرال المتقاعد وإجراء حوار صحفي معه الصفحات (163-172-217-233).
- خلع الأحذية أثناء زيارة الجنرال الصفحات (150-152-162-163-173).

لقد تكررت هذه الأحداث عدة مرات في النص الروائي بنسب متفاوتة بقدر درجة أهميتها وتأثيرها في نفسية الكاتب، على الرغم من وقوعها مرة واحدة في ذلك ليتمكن من التأكيد على حقيقة معينة والحصول على تأييد من القارئ، وللكشف عن المأساة الوطنية والأزمة الجزائرية من اجل فضح تلك الجرائم، كالتي قامت بها الجماعة المسلحة، والتي مثلت أهم حدث شهدته الرواية والأكثر تكرارا على مستوى النص، فتكرار هذا الحدث بهذه الصورة جاء مشحونا بدلالة العنف وحب الانتقام والرغبة في السيطرة المطلقة.

لذلك جاء دور الصحافة لانتقاد هذا الواقع ورفضه لتتم محاكمتها، والحكم على الأفراد بالموت، وهو بذلك الكلمة الحرة وزمن النظال، وهي الدلالة التي أراد أن يشير إليها الكاتب بتكراره حادثة موت الصحفيين، ومن ثمة تظهر أيديولوجية الكاتب الرافضة المناضلة كصحفي شاهد على الأحداث من أجل البحث عن الحقيقة ورقص الواقع المأساوي بكل تناقضاته والذي يدعو إلى التألم والمسرة والبكاء.

خـاتمة

خاتمة:

تمثل الرواية الجزائرية التسعينية بداية لرواية جزائرية جد جديدة أرخت لفترة مرجة في تاريخ الجزائر تجلت فيها المحنة وفرضت حضورها بقوة في الكتابة الروائية ما جعلها تتميز عن غيرها من الروايات الجزائرية، وقد ظهر ذلك جليا في المتن الروائي، وما جعلنا نخرج من هذا البحث بجملة من النتائج نجملها في النقاط التالية:

- استطاعت الرواية خلال هذه الفترة أن تعكس صورة الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي باعتبار أن الكاتب الجزائري انطلق من الواقع لرسم وبناء أحداث روايته، فجاءت هذه الرواية عاكسة للتحولات والتغيرات التي أصابت المجتمع معبرة عن واقع مأساوي مرير، سيطرة عليه تيمة العنف بوصفه تيمة أيديولوجية استطاعت أن تحتل مساحة واصعة في الكتابة الروائية بما تحمله من آثار الظلم والتعصب، لذلك نلحظ تقاطع وجهات نظر الكتابة الروائية بما تحمله من آثار الظلم والتعصب، لذلك نلحظ تقاطع وجهات نظر الكتاب حول هذا الموضوع وإرجاع أسبابها إلى خلفيات سياسية واقتصادية واجتماعية، على الرغم من أنهم يغتلفون في طرق تناولهم له وطرق عرضهم وتصويرهم لهذه المشاهد حسب رؤية كل كاتب واهتماماته التي تعكس رؤيته للعالم من خلال هذه الزاوية.

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

- ساهم الشكل الخارجي للرواية بدأ من الغلاف والألوان التي طبعته من استنطاق أهم الرموز والإشارات والرسومات الدالة على مكنون النص وذلك ما يفسر اهتمام الكاتب بالغلاف.

- كان عنوان الرواية بمثابة عتبة دالة، فقد استطاع أن يفسر مضمون النص، كما أنه فتح باب التشويق أمام القارئ محفزا إياه على اكتشاف النص.

- الأسماء التي اختارها الكاتب لشخصياته نابعة من الواقع المتأزم وواقع العشرية السوداء فقد أراد الكاتب أن يغير ويشرح من خلال ذلك الحروب والعنف والقتل الحاصل في المجتمع.

- اعتمد الكاتب على تقنيتي الاسترجاع والاستباق في سياق السرد مما أدى إلى تكبير خطية الزمن المعاش في الواقع المتأزم بسبب العشرية السوداء.

- 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 لجأت إلى تقنيتي (الوقفة والمشهد)، مما أدى إلى إمتداد زمن القصة مقارنة بزمن الأحداث الذي يحيل على زمن مازقي مأساوي، سواء في الماضي أو الحاضر، يعني زمن العنف.

- اهتم الكاتب بالفضاء النصي في روايته من خلال تعالقي السواد والبياض بدرجات متفاوتة وكذا استعمال بعض التقنيات الأخرى كتقنية الختمات الثلاث التي تواجدت في المتن الروائي بشكل كبير وكذا استعمال علامات الوقف، فكان الفضاء مكان للموت وبث الرعب والخوف.

- تنشأ بين هذ المكونات (الشخصية، الزمن، القصة) علاقة تكاملية تجعلها تتفاعل مع بعضها البعض لتشكل في مجملها علامة دالة تحمل دلالات توحي إلى أسباب تأزم الواقع الجزائري الذي صورته الرواية.
- تحدث أحميدة عياشي في روايته متاهات ليل الفتنة عن قصة الأزمة الصراع بين المثقف والسلطة السياسية من جهة وبين المثقف والجماعات الإسلامية من جهة أخرى لتكشف عن معانات المثقف خلال هذه الفترة.

ومهما يكن من أمر فقد أثبت المنهج السيميائي نجاعته وفعاليته في قراءة النص الروائي ولا تزعم أننا قلنا كل ما يتعلق بموضوع بحثنا لأن النص سيظل عرضه لتعدد القراءات واختلافها بحسب كل قارئ.

ملحق

ملخص الرواية:

متاهات ليل الفتنة رواية للكاتب الصحفي أحميدة عياشي، تتكون من 293 صفحة من الحجم المتوسط، متضمنة خمسة جاءت معنونة كالآتي:

متاهة المحنة، متاهة الجرح، متاهة الغبار، متاهة المتاهة، متاهة الكوابيس، كتبها ما بين 1999-2000 ونشرت سنة 2009 نظرا لصعوبة النشر في تلك الفترة بدعم من وزارة الثقافة من منشورات البرزخ، الجزائر.

حاول أحميدة في روايته الكشف عن جذور الصراع والأسباب الأوضاع المأزومة في الجزائر انطلاقا من أحداث أكتوبر وما حدث فيها من اضطرابات والزج بالمتظاهرين في السجون وقمع السلطة لهم دون أن يعمد إلى التسلسل الزمني، بل كان في كل مرة يقفز إلى هذه الأحداث عن طريق الملطقات الإعلامية وقصاصات الإعلامية وقصاصات الجزائر التي كان يعتمد عليها في عرض أحداثه.

عمر الكاتب الراوي إلى نقل الصراع بين النظام والجماعات المسلحة في الفترة التي تميزت فيها الجزائر بالعليان، وجعل من شخصياته الصحفية مركز للأخبار باعتبارها شاهدة على ما يجري في الساحة، وانشغالها أيضا بأزمة بلادها، وباعتبار الصحافة تسعى دائما إلى كشف المستور وإظهار الحقائق وفضح اللعبة السياسية، ومن ثمة إنطلق الراوي من متاهة المحنة ليعرض المحنة التي مرت بها الجزائر بدءا بالصراخ والفزع والعويل والأصوات والتوسلات التي تشق صدر الظلام، وكان الأمير أبو يزيد الأرهابي هو المتسبب في رسم هذا المشهد المأساوي إذ اكتسحت جماعته بعد منتصف الليل "ما كدرة" مسقط رأس الصحفي حميدو، فأخرجوا الناس من ديارهم وأفرغوا البنزين فيها لتلتهم ألسنة النيران كل شيء وتقطع السيوف رؤوس الأبرياء.

الكاتب حينما قدم هذا المشهد أراد من ورائه وأن ينبه القارئ إلى شخصية تاريخية مماثلة لشخصية "دلهوم" الإرهابي ليجري مقارنة بينهما وهي شخصية أبو يزيد النكاري صاحب الحما الأشهب (الشخصية التاريخية)، الذي عاش في القرن التاسع في القرن التاسع في عهد الخليفة المنصور، نفض غبار الزمن وعاد ممثلا في شخصية أبي يزيد صاحب الحصان الاشهب (الشخصية التحليلية) فهذا تطلق صفة الطواغيت على أهل "ماكدرة" وذلك كان قد أطلقتها من قبل على الفاطمين امتد الحديث عن أبي يزيد النكاري عدة صفحات طغت على القسم الأول لدرجة أنه يقتبس نصوصا من كتب التاريخ ويوردها كما هي، حتى يقنع القارئ بمدى الشبه الكبير بين رجل غاث في الأرض فسادا في القرن التاسع، ورجل هو امتداد له اتبع خطاه في القرن العشرين ليخرج القارئ من هذا الجو العفن كان يتسلل في كل مرة عبر الذاكرة إلى أيام الطفولة والشباب وأيام الوصال والصفاء، فيروي قصة لقائه بعائشة –زوجته فيما بعد- ليعود بعد ذلك إلى حاضر الألم والضياع والحديث عن أحداث أكتوبر يوما بيوم، وما ترتب عنها فيما بعد من انعكاسات خلقت الفوضى والصراع.

حاول أحميدة من خلال المدونة مساءلة الواقع والبحث عن أسباب والنتائج من جراء ذلك استيقظت من جديد في جزائر التسعينات من أجل السلطة مما جعل كوابيس القتل والدماء تلاحق أحميدة الشخصية التخيلية، أينما كان ليختم الرواية بعد ذلك بالصراخ والعويل والبكاء في جنح الظلام فيعود بذلك إلى نقط البداية.

وينتقل بالقارئ بعد ذلك إلى فيلا بعض الرؤوس السياسية المراوغة ليعرفهم بالجنرال المتقاعد على اثر حوار صحفي معه، والذي لم يمكنهم في الحقيقة من الوصول إلى معلومات مهمة لكونه يحسن المراوغة فوصفوه بالديناصور والذئب السياسي.

عياشي من حين إلى آخر كان يقفز إلى أخبار متنوعة تحمل عناوين إعلامية مختلفة، من انقسامات داخل الهرم العسكري إلى انشقاق الجماعة الإسلامية وخروج جماعة الجزأرة من الجماعة المسلحة، وأخبار مكتوبة عن الاغتيالات المتكررة واستهداف الصحفيين الذين وقفوا صحبة السلطة والجماعات المسلحة، ومن ثمة الحديث عن قصة "لالا ؟؟؟؟؟ السفاحة، كانت عنوانا مثيرا لمقالة كتبها حميدو ونشرها في الصفحة الأولى لجريدته، هذه المرأة التي تحكي قصة التحاقها بزوجها في الجبل وقتها وذبحها للنساء بعد أن ذبح أبناؤها وزوجها أمام عينيها، فبقيت في الجيل تغسل وتنظف وتطبخ وترتب الملابس وتجمع الحطب، عاشت حياة كلها قهر وشقاء، ومذلة ورعب إلى أن تمكنت من الفرار وتسليم نفسها.

حكاية لالا فتيحة الذباحة لا تختلف كثيرا عن حكاية كمال المنصور الطالب الجامعي الذي خصص له الكاتب قسما كاملا للحديث عنه، وكونت قصة مستقلة بذاتها مكتملة قيادات أحداث وشخصيات رئيسة وثانوية كان لها دور فاعل في سير أحداث القصة، إذ كانت كل شخصيات هذه القصة شخصيات إرهابية، تتخذ الجبال مأوى لها، تقتات من لحم الأبرياء وتعيش من أموال الأثرياء، الذي تقرضه جماعة أبي يزيد على المقاولين وكبار التجار.

متاهة المتاهة قصة كمال منصور الذي كان ينتمي إلى حزب "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" ألقى عليه القبض بتهمة العمل من أجل قلب النظام بعد مظاهرات أكتوبر، تعرض لاستنطاق قاس وتعذيب مريح، وحكم عليه بالسجن لمدة عشر سنوات لينقل بعدها إلى سجن لامبيز، وهو سجن أغرب من الخيال لم وقع فيه من حكايات غربية من هول التعذيب -كما أشار إلى ذلك كمال- إلى أن جادته فرصة القرار من أكبر سجن إلى الجبل رفقة المئات من المساجين، وهناك ألتقى بجماعة أبي يزيد الإرهابية التي قامت بتدريبه على السلاح، فحمل البندقية ولبس الأفغاني، وبدأت حياته مع القتل والذبح بإمرة أبي مصعب، وكانت هذه الحياة الجديدة بمثابة نقطة تحول في حياة الشخصية المثقفة.

تحكي القصة أيضا التقاء كمال منصور بالدكتور أبو إبراهيم أحد الفارين إلى الجبل خوف من القبض عليه من طرف السلطة باعتباره أحد أفراد حزب "الجبهة الإسلامية للانقاذ" المنحلة بعد فوزه في الانتخابات التشريعية، فانظم هو الآخر إلى سرية الإرهابي نسياف وفي هذه الفترة كان الدكتور وكمال يكثران من الحديث عن طبيعة الصراع بين السلطة والجماعات الإسلامية القائمة على القوة والعنف، وضرورة اللجوء إلى الحوار

كأحسن وسيلة للتفاهم، وكان هذا التفكير بداية عودة الوعي إليهما ليسلما نفسيهما في نهاية المطاف.

تنتهي الرواية من حيث بدأت بالعودة إلى التاريخ وإقامة عقارنة بين الشخصيات والأحداث، والصراع من اجل الخلافة بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن ثمة قتل "علي" كرم الله وجهه من طرف "عبد الرحمن بن ملجم"، هي القشة ولدت من اجل الخلافة في العصر الإسلامي و

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر

أ- القرآن الكريم

ب- المعاجم

ابن منظور، لسان العرب، مادة (س.و.م)، المجلد 3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

2- قائمة المراجع

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

2- أحم عمر مختار: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.

3- أحمد يوسف، السيميائية ومرتكزاتها الابستيمولوجية، مجلة سيميائيات، العدد2، مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، الجزائر، د.ط، 2006.

4- برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

5- بطرس البستاني، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 1995.

6- بول ريكو، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، فلاح رجم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006.

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

8- جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بن عسي بوحمالة، ورد في طرائق تحليل السرد الأدبي.

9- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العلمية للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

10- جيرارجينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

11- حسن بحراوي، فنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

12- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكاتب، القاهرة، دت.

13- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

14- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2003.

15- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية).

16- الرازي محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987.
17- رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغمازي، مجلة المخبر، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة، ط4، 2008.
18- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000، ص134.
19- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، ط4، 2000.
20- رشيد مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، د.ط، 2002.
21- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، دط، 2001.
22- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، "غديوم جديد" رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
23- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
24- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، ط1، المركز الثقافي، بيروت، 1997.
25- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.
26- سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.
27- سمروجي فيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.
28- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، "تحليلا وتطبيقا"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
29- سيد إسماعيل ضيف الله، ألياف السوديين الشفاهية والكتابة (دراسة في السيرة الهلالية ومراحي القتل)، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.
30- الصادق فنسومة، طرائق تحليل قصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000.
31- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية للطباعة والنشر والتزيع، القاهرة، ط1، 1996.
32- عبد الحق بلعابد،عتبات (جيرار جينتي من النص إلى المناص) منشورات الاحتلاف، الجزائر، الدار العربية ناشرون: لبنان، ط1، 2003.
33- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د.ت.
34- عبد السلام المسدي، ماوراء اللغة، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، د.ط، د.ت.

35- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1988.
36- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسةالنص الروائي، مقاربة نظرية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2000،.
37- عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في الشعر، ابن المعتز، مجلة التواصل، جوان 1999.
38- عبد القادر شرشار، تحليلي الالخطاب الدبي وقضايا النص، منشورات اتجاه الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006.
39- عبد القادر، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،سوريا ط1، 2010.
40- عبد المالك قجور، مبادئ في السيميائية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2013.
41- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.
42- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية مركبة زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
43- عبد الهادي أحمد القرطوسي، سيميائية النص السردي، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب، العراق، دط، 2009.
44- عبيدة صبطي، نجيب بخوش مدخل السيميولوجيا، دار الخلدونية، القبة، الجزائر، ط1، 2009.
45- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، القبة، الجزائر، ط1، 2009.
46- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط3، 1987م.
47- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د.ط، د.ت.
48- فرديناند دي سيوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر فيبني، ط1، 1987، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
49- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.
50- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010.
51- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائي، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2012.
52- القادر شرشار، تحليلي الالخطاب الدبي وقضايا النص، منشورات اتجاه الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006.

53- قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
54- محسن جاسم الموسوي، مجلة حول مفهومي الشخصية والبطولة في الرواية العربية المعاصرة، ع 104105، ص172.
55- محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار الأمل للطباعة والنشر، ط1، 1993.
56- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
57- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012.
58- محمد حسن، غانم القياس، الشخصية، المكتبة المصرية، الاسكندرية، مصر، دط، دت.
59- محمد زعلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، دط، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، دت.
60- محمد صابر عبيد، العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية.
61- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الرروائي (دراسة الملحمة الروائية، مدارات لنيل سليمان)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2012.
62- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الدبي، تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط3، 2002.
63- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2004، ص1995.
64- مورفولوجيا القصة.
65- ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
66- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985.
67- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2008.
68- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2011.
69- نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا مقارنة سيميائية، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.
70- نيل سليمان، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية)، تأليف محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الاربد، ط1، 2012.

3- الرسائل الجامعية

1- نعيمة فرطاس، سيميائية العنوان عند الطاهر وطار رواية الوالي يعود إلى مقامه الزكي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة خيضر بسكرة، موقع أفق الثقافة:

3- المجلات

1-جميل حمداوي مدخل إلى المنهج السيميائي/ مجلة عالم الفكر الالكتروني، العدد الثالث.

2-سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5مارس 2009، 277.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	
مقدمة	أ
المدخل: الإطار المفاهيمي للبحث	
1. مفهوم السيميائية	**5**
أ. لغة	**5**
ب. اصطلاحا	**6**
2. مفهوم السرد	**12**
أ. لغة	**12**
ب. اصطلاحا	**13**
3. سيميائية السرد	**15**
الفصل الأول سيميائية الرواية	
1- سيميائية الغلاف	**20**
2- سيميائية العنوان في الرواية	**21**
أ- مفهوم العنوان لغة	**21**
ب- اصطلاحا	**23**
ج- وظائف العنوان	**26**
د. أنواع العنوان	**28**
3- سيميائية الشخصية في الرواية	**31**
أ. مفهوم الشخصية لغة	**31**
ب. اصطلاحا	**32**
4. سيميائية الزمن الروائي	**41**
أ. مفهوم الزمن لغة/اصطلاحا	**41**
ب. أقسام الزمن الروائي	**43**
ج. تقنيات المفارقة الزمنية	**46**
د. تقنيات زمن السرد	**50**
5. سيميائية الفضاء الروائي	**52**
أ. مفهوم الفضاء لغة/ اصطلاحا	**52**
ب. أنواع الفضاء	**55**
الفصل الثاني: تجليات السيميائية في رواية متاهات ليلة الفتنة	
أولا- قراءة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان:	**59**
1- سيميائية الغلاف	**59**
2- رمزية الألوان	**59**
3- سميائية العنوان:	**61**

ثانيا: سيميائية العناوين الداخلية	**64**
1- العنوان الأول: متاهة المحنة	**64**
2- العنوان الثاني: متاحة المحنة	**64**
3- العنوان الثالث: متاهة الغبار	**65**
4- العنوان الرابع: متاهة المتاهة	**65**
5- العنوان الخامس:	**65**
ثالثا- قراءة سيميائية لشخصيات الرواية:	**66**
رابعا: قراءة سميائية للزمن في رواية متاهات ليل الفتنة:	**73**
1- الزمن الروائي	**73**
2- دلالة الزمن التاريخي	**75**
3- دلالة الزمن الاجتماعي	**76**
خاتمة	**83**
ملحق	**86**
قائمة المصادر والمراجع	**91**

الملخص:

تطرقت الدراسة الموسومة: متاهات ليلة الفتة لأحميدة عياشي مقاربة سيميائية إلى منهج من المناهج الحديثة المتمثل في المنهج السيمائي، وذلك من خلال تتبع أهم العتبات المتمظهرة في النصوص السردية، وتتبع آراء السيميائيين في ظل مقاربتهم النقدية للرواية الحديثة ولقد حاولنا من خلال هذه الدراسة مقاربة رواية متاهات ليلة الفتنة من حيث العنوان والشخصيات والزمان والمكان، بالإضافة إلى معرفة حقيقة النصوص الروائية وما تحمله من أبعاد ورموز ورؤى .

الكلمات المفتاحية: السرد، العنوان، الشخصيات، احميدة عياشي، الزمن.

Sommaire:

L'étude a étiqueté: Les labyrinthes de Laylat al-Fatah par Hamida Ayashi, une approche sémiotique de l'une des approches modernes représentées dans l'approche sémiotique, en traçant les seuils les plus importants manifestés dans les textes narratifs, et en suivant les vues de la sémiotique à la lumière de leur approche critique du roman moderne et nous avons essayé à travers cette étude d'approcher les labyrinthes du roman Night of Fitna en termes de titre, de personnages, de temps et de lieu, en plus de connaître la vérité sur les textes narratifs et les dimensions, symboles et visions qu'ils véhiculent.

***Mots clés**: narration, titre, personnages, Hamida Ayachi, temps.*